

جامعة الجزائر 3
كلية علوم الإعلام والاتصال
قسم علوم الاتصال



إشكالية بناء المعنى بين النص الروائي والمسلسل الدرامي

دراسة تحليلية سيميولوجية لأثر الاقتباس في مسلسل "ذاكرة الجسد" للمخرج
"إسماعيل نجدة أنزور" 2010

أطروحة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه علوم في علوم الإعلام والاتصال

إشراف:

أ.د. الحاج سالم عطية

إعداد المترشحة:

أمينة رباعي

السنة الجامعية 2025/2024

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر وعرفان

نحمد الله عز وجل على توفيقه لنا منذ بداية مشوارنا الدراسي

-الحمد لله حمدا كثيرا طيبا مباركا-

وانطلاقا من قول نبي قلوبنا صلى الله عليه وسلم

(من لم يشكر الناس لم يشكر الله)

فإننا نتقدم بشكرنا إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا البحث العلمي

ونخص بالذكر البروفيسور "الحاج سالم عطية" الذي دعمنا بنصائحه

وتوجيهاته وتقديمه الإعانة والتوجيهات القيمة والنصائح الرشيدة التي

كانت من الحوافز المشجعة لإتمام هذه الأطروحة.

كما نتقدم بشكرنا الخالص إلى كل من جعل هذا العمل يرى النور،

إلى كل من مد لنا يد العون أو تقديم اقتراح أو إرشاد أو انتقاد، له

منا كل الشكر.

أمانة ربي

الإهداء

إلى أغلى نعمة أنعم بها الله عليّ والذي الكريمين الذين
لطالما كانا عوناً وسنداً لي، أسأل الله عز وجل أن
يطيل في عمر والدتي الحبيبة وأن يمدّها بالصحة
والعافية.. التي لو ظلت أقبل يدها طوال حياتي، ما وفيها
حقها قط،

إلى روح الرجل الذي رباني على القوة والثبات، على العزم
والمثابرة... والذي المرحوم ربي علي
إلى أخوتي جميعاً ربي حمزة، شريفة، خديجة
أدعو الله أن يسدّد خطاهم، ولا أنسى رفيق دربي
هشام وابنتي لينا وكل عائلة "بلغري" و"حاج علي"
على الدعم الإيجابي.

إلى كل زميلاتي وزملائي الدكاترة "مصطفى بورزامة"،
"حفاوي أسماء"، "شباح كهينة" وكل شخص نكنّ له
الحبة والاحترام.

أمينة ربي

خطة الدراسة

مقدمة

الاطار المنهجي للدراسة

- 1- إشكالية موضوع الأطروحة
- 2- تساؤلات الدراسة
- 3- أسباب اختيار الموضوع
- 4- أهمية موضوع البحث وقيمته العلمية
- 5- أهداف الدراسة
- 6- منهج الدراسة وأدوات جمع البيانات
- 7- مجتمع البحث وعينة الدراسة
- 8- تحديد المفاهيم والمصطلحات
- 9- الدراسات السابقة
- 10- موقف الدراسة الحالية من الدراسات السابقة

القسم النظري

الفصل الأول: معالم بناء السرد الروائي والسرد الفيلمي

المبحث الأول: بنية النص الروائي

- المطلب الأول: النص وتعريفاته
- أولاً: التعريف اللغوي للنص
- ثانياً: التعريف الاصطلاحي للنص
- ثالثاً: الترابط النصي
- رابعاً: مميزات النص الأدبي
- المطلب الثاني: مدخل عام للسرد الروائي
- أولاً: مفهوم السرد وأنواعه
- ثانياً: أشكال السرد
- ثالثاً: مكونات السرد الأساسية

المطلب الثالث: مفهوم البنية السردية

أولاً: تعريف البنية

ثانياً: تعريف السردية

ثالثاً: البنية السردية

المبحث الثاني: أسس البناء السردى في الرواية

المطلب الأول: في مفهوم الرواية

أولاً: تعريف الرواية

ثانياً: نشأة الرواية

ثالثاً: أنواع الرواية ومميزاتها

المطلب الثاني: عناصر البناء السردى

أولاً: الزمن السردى للرواية

ثانياً: الفضاء كبنية سردية

ثالثاً: بنية الشخصيات

المبحث الثالث: السرد الفيلمي وخصائصه

المطلب الأول: خصائص السرد الفيلمي

أولاً: في مفهوم السرد الفيلمي

ثانياً: تقنيات السرد الفيلمي

المطلب الثاني: الكتابة الأدبية والكتابة الدرامية

أولاً: السرد في السينما والتلفزيون

ثانياً: الانتقال من السرد الروائي إلى السرد الفيلمي

الفصل الثاني: البناء الدرامى فى المسلسل التلفزيونى

المبحث الأول: الأسس المرجعية للدراما التلفزيونية

المطلب الأول: مدخل عام للدراما التلفزيونية

أولاً: مفهوم الدراما

ثانياً: الدراما التلفزيونية

ثالثاً: أنواع الدراما التلفزيونية

المطلب الثاني: تطور البناء الفني للدراما

أولاً: تعريف البناء الدرامي

ثانياً: العناصر البنائية للعمل الدرامي

ثالثاً: أوجه الاختلاف والتشابه بين النصين الأدبي والدرامي

المبحث الثاني: السيناريو من الشكل الأدبي إلى الدرامي

المطلب الأول: السيناريو و مبادئه

أولاً: تعريف السيناريو

ثانياً: فصائل (شرائح) السيناريو

ثالثاً: التكوين الشكلي للسيناريو

المطلب الثاني: الاقتباس من الرواية إلى الفيلم

أولاً: مفهوم الاقتباس

ثانياً: بدايات الاقتباس السينمائي

ثالثاً: أنواع الاقتباس السينمائي

رابعاً: الاقتباس السينمائي خيانة ضرورية

المبحث الثالث: اللغة السينمائية

المطلب الأول: مدخل عام للغة السينمائية

أولاً: تعريف اللغة السينمائية

ثانياً: خصائص اللغة السينمائية

المطلب الثاني: عناصر اللغة السينمائية

أولاً: الأوضاع الخاصة

ثانياً: الأوضاع غير الخاصة

ثالثاً: إنتاج المعنى في الأفلام

رابعاً: مستويات إنتاج المعنى في الأفلام

القسم التطبيقي:

الفصل الثالث: التحليل السيميولوجي لمسلسل "ذاكرة الجسد"

المبحث الأول: مسلسل "ذاكرة الجسد" لـ "اسماعيل نجدة أنزور"

المطلب الأول: بطاقة فنية عن المخرج - الكاتبة - كاتب السيناريو

المطلب الثاني: بطاقة فنية للمسلسل

المطلب الثالث: ملخص المسلسل

المبحث الثاني: التحليل السيميولوجي الدلالي للمسلسل

المطلب الأول: التحليل التعيني للمقاطع المختارة

أولاً: التقطيع التقني

ثانياً: القراءة التعيينية

المطلب الثاني: التحليل التضميني للمقاطع المختارة

المطلب الثالث: نتائج التحليل

الاستنتاجات العامة

خاتمة

قائمة المراجع

فهرس المحتويات

مقدمة

مقدمة:

إنّ مصادر التأليف في العمل الفني الدرامي سينمائي كان أو تلفزيوني هي أساس نجاح العمل جماهيريًا، فهذا الأخير يبنى على عنصرين أساسيين هما السيناريو والإخراج، كما أن التأليف هو عملية إبداعية يتميز بها كل كاتب أو معدّ للعمل، لذلك شكلت النصوص الأدبية -من روايات وقصص- مادةً غنيّةً لصنّاع العمل الفنيّ ومصدرًا من مصادر إبداعهم، وبالتالي فإنّ العلاقة بين الرواية كشكل أدبي والفيلم كعالم كثيف الدلالات ليست وليدة اليوم، بل بدأت مع السنوات الأولى من ظهور السينما عندما كانت الأفلام تعتمد على الكثير من الروايات العالمية، فقد عرفت مجموعة من الروايات العالمية من مختلف اللغات ظهورًا سينمائيًا مثل (الجريمة والعقاب) لدستوفسكي، ومن الروايات العربية (عرس الزين) الطيب صالح، (الثلاثية) نجيب محفوظ، وغيرها من الروايات التي تحولت صياغتها إلى حكي مرئي، الأمر الذي تسبب في ظهور فريقين مختلفين يعبران عن طبيعة العلاقة بين النص الروائي والفيلم، إذ يعتبر الفريق الأول "الفيلم الذي يصنع عن عمل أدبي هو ترجمة إلى لغة مرئية بدعوى احترام النص الأدبي"¹، بمعنى أنّها علاقة نسخ ونقل من مجاله الكتابي إلى المجال المرئي، محتفظًا بالموضوع والتفاصيل والأحداث والشخصيات، وبالتالي حوّل العمل من لغة حرفية إلى لغة صورية.

أما عن الفريق الثاني الذي يرى بأنّ "الفيلم الذي يتعامل صانعه مع الأصل الأدبي كمصدر للوحي والإلهام"² فتكون العلاقة محصورة في موضوع وفكرة العمل الأدبي، التي يستفيد منها صانع الفيلم ليلورها بلمسات سينمائية.

هذا الاختلاف بين الاتجاهين يفضي إلى أنّ أي محاولة لتحويل النصّ الأدبي الروائي إلى فيلم أو مسلسل درامي ينطوي على احتمالين، فإمّا أن نحصل على عمل عظيم يسهم في انتشار الرواية أكثر، أو أن يخرج إلى الشاشة عملٌ سيء للنصّ الأصلي ويشوّه جماهيريته.

حيث تتميز الرواية كجنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة، بكونها تتأسس على عنصر السرد بالدرجة الأولى، هذا السرد الذي يتقاطع في مجمله بعنصر الوصف، كما أنّ السارد فيها هو الذي يقوم بلعبة ترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الأحداث، وهو ما يؤهلها في مقابل الأجناس الأدبية الأخرى لأن تتحول إلى عمل فني، خصوصًا إذا علمنا أنّها تلتقي مع كثير من عناصر بنائه، وأولها السرد، على اعتبار أنّ هذا الأخير -حسب رولان بارت- يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، كما يمكن أن تحتمله الصورة ثابتة كانت أم متحركة، أي أنّ السرد في الرواية يتم بواسطة متواليات جملية، كل جملة منها تحقق معنى دلاليًا لتشكل مع باقي الجمل المعنى الكلي للنص الروائي، وفي مقابل ذلك

¹ قيس حداد: تعال إلى حيث النكهة، رؤى نقدية في السينما، (ط 1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، (2009)، ص 179

² المرجع السابق، ص 180

فإنّ السرد في الفيلم أو المسلسل الدرامي يتحقق عن طريق متواليات صورية، وكل صورة منها تقدم المعنى الدلالي العام للفيلم من خلال اتصالها بباقي الصور المكونة له.

وبالتالي فإنّ عملية اقتباس وتحويل الرواية إلى إنتاج فني يكون ضمن عملية معقدة ما بين اللغتين: المكتوبة والمرئية، أي الانتقال بالنص من بنيته السردية بما هو لغة إلى لغة مغايرة تتمثل في السرد الصوري، أو كما اصطلح عليها بـ "اللغة السينمائية" حسب "مارسيل مارتن"، وذلك في كتابه الذي حمل العنوان ذاته، وهي اللغة التي تتمثل بمجموعة من العناصر الصورية (كالسرد والشخصيات والتصوير والإضاءة والتكوين واللون والديكور والإكسسوار والأزياء والمونتاج)، والعناصر الصوتية المتمثلة (بالحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى ويضاف لها عنصر الصمت) تسمى بعناصر اللغة السينمائية والتي من خلالها يتم تجسيد السيناريو المكتوب إلى معادل مسموع ومرئي.

غير أنّ اللغة السينمائية لا تشير فقط إلى مهمة تحويل النص إلى تعبير بصري، بل هي اشتغال على إنتاج المعنى بالدرجة الأولى وصنع الدلالة، بحيث تتحرك العلامة اللغوية داخل أنساق دلالية في العمل المرئي تؤدي بالضرورة إلى توليد المعاني، أو بمعنى أدق اشتقاقها من النص الروائي ونقل الأفكار والمعلومات من شكلها اللغوي إلى أفق العلامة الأيقونية المرئية، وكذلك خصائص التقطيع، والتحليل، والتقديم، والتأخير، والإبطاء، والإرجاء التي تدخل في إطار عملية المونتاج بما هو ركيزة من ركائز تلك اللغة، بالإضافة إلى المؤثرات البصرية والصوتية التي تعمل على تشكيل المعنى اعتماداً على الصورة، باعتبارها (الصورة) البنية الأساسية للغة السينمائية، وبالتالي تنهض الصورة بمهمة ترجمة المعنى وحمل مفهوم الرسالة عوضاً عن الكلمات التي تؤدي الدور ذاته في الرواية¹.

كما أنّ سيروية إنتاج المعنى لا تتم إلا بالمرور عبر قناة تسمى بالسيناريو الذي يعتبر النص الوسيط بين الشكل المروي والشكل المرئي، فهو عملية كتابة النص بالصورة والفاعل في توليد وإنشاء الأنساق الدلالية، و"يقوم على سلسلة من آليات الإحاطة من نسيج النص الروائي وشكله الثنائي (المقروء/ المتخيل) إلى شكله الثلاثي (المرئي/ المسموع/ المتحرك)، ونقصد بالمتحرك توفر عنصر الحركة من خلال حركة الشخصيات وحركة آلة التصوير وحركات الأشياء داخل إطار الصورة"² كما أن السيناريو هو الذي يحدد أشكال الأيقونات الدالة للاحتفاظ بقدر من المعنى النصي.

وبالتالي فإنّ كاتب السيناريو أثناء إعادة تشكيله للنص الفيلمي يحاول إيجاد معادل بصري لكل كلمة موجودة في الرواية، فالفيلم باعتباره وسيطاً بصرياً له إمكانية الإيجاز والانتقال السريع بين الأحداث أو الأزمنة والأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية، ما يوقع المخرج في إشكالية الإخلال بالنص

¹ فراس عبد الجليل الشاروط: الرواية والسينما، (مجلة الحوار المتمدن، العدد 966، سبتمبر 2004).

² طاهر عبد مسلم: مشاهد - السيناريو من الشكل الأدبي إلى النوع السينمائي -، (جريدة الاتحاد، العدد 10672، 2010)

الأصلي، ومدى التزامه في صياغة الفيلم بمحكي الرواية، لأن جل الأعمال الدرامية سواء كانت سينمائية أو تلفزيونية تصطبغ وجهة نظر ورؤية المخرج، أو كاتب السيناريو عن كاتب النص الروائي مهما التزم بجوهره، وبالتالي يختلف تناول والمعالجة للعمل نفسه، فمهما كان النص الدرامي نسخة مطابقة للمصدر الأصلي، لا يمكن أن يصير أكثر أهمية منه، لذا ينبغي إتقان عملية الاقتباس والتكييف بصورة تضمن الحفاظ على النسق العام للعمل الإبداعي، وأهمية وفاء كاتب السيناريو ومخرجه للمصدر الأصلي بشكل إبداعي، ما يجعل السيناريو إذن مرحلة جوهرية فاعلة في عملية التحويل، بل هو المسؤول عن نجاح العمل من عدمه.

ومن بين أهم النصوص الروائية التي عرفت نجاحا وانتشارا مبهرًا ليس من قبل القراء فحسب، بل أبحرت النقاد والشعراء والأدباء وأشادوا لها بالنجاح على المستوى العربي والعالمي، نجد رواية "ذاكرة الجسد" للكاتبة الجزائرية "أحلام مستغانمي" التي ترجمت لعدة لغات أجنبية، واختيرت لأن تتحول إلى إنتاج في حمل نفس العنوان، فتمخض عن هذه التجربة مسلسل درامي تلفزيوني من توقيع المخرج السوري "إسماعيل نجدة أنزور"، حيث دام العرض فيه ثلاثون حلقة كاملة، كما شارك في المسلسل نخبة من الفنانين العرب، وقد وقع اختيارنا لهذا العمل ليكون أنموذجًا لبحثنا نظرا للنجاح الكبير الذي عرفته الرواية، ودراسة مسألة بناء المعنى في العمل الدرامي المرئي ومدى نجاحه في نقل حرارة النص الأصلي وشاعريته.

وبما أنّ موضوع دراستنا هو إشكالية بناء المعنى بين النص الروائي والمسلسل الدرامي، سنعرض في القسم الأول من الدراسة، الإطار المنهجي العام من خلال إبراز الإشكالية الجوهرية وتساؤلاتها الفرعية، أهداف وأهمية الدراسة، إضافة إلى المفاهيم والمصطلحات المستخدمة في البحث، وكذا منهج وأدوات جمع المعلومات، وتحديد لمجتمع البحث وعينته، لنبرز في الأخير أهم الدراسات السابقة القريبة من موضوع دراستنا.

أما عن القسم الثاني المتمثل في الجانب النظري والمجزي بدوره إلى فصلين، حيث ركزنا في الفصل الأول المعنون بـ: معالم بناء السرد الروائي والسرد الفيلمي، على إعطاء مفهوم شامل للنص الروائي، أهم خصائصه ومميزاته، إضافة إلى مدخل عام للسرد الروائي، أشكاله ومكوناته كمبحث أول، وعن المبحث الثاني فقد خصص لأسس البناء السرد في الرواية، تناولنا فيه مفهوم وتطور الرواية منذ نشأتها، أنواع الرواية ومميزاتها، مع ضرورة عرض عناصر البناء السرد في الرواية من حيث الزمن والفضاء والشخصيات، كما تناول المبحث الثالث للسرد الفيلمي من مفاهيم وخصائص، مع أهمية الإشارة إلى تقنيات الكتابة الأدبية والدرامية لنعرج إلى كيفية الانتقال من السرد الروائي إلى السرد الفيلمي

أما فيما يخص الفصل الثاني: البناء الدرامي في المسلسل التلفزيوني، فقد انقسم بدوره إلى ثلاث مباحث رئيسة، عنون الأول بالأسس المرجعية للدراما التلفزيونية وشمل تعريف عام للدراما التلفزيونية وأنواعها، وأهم تطورات البناء الفني للدراما، إلى جانب عرض العناصر البنائية للعمل الدرامي، وفي الأخير ذكر أهم أوجه الاختلاف والتشابه بين النصين الأدبي والدرامي.

وعن المبحث الثاني من الفصل، فقد خصص للسيناريو باعتباره الوسيط في عملية التحويل بين النصين الروائي والدرامي، حيث فصل فيه المفهوم العام للسيناريو وفصائله، مع تحديد التكوين الشكلي للسيناريو، وبما أنّ عملية التحويل من الرواية إلى العمل الدرامي تتم بالاعتماد على الاقتباس بمختلف أنواعه، وجب علينا إعطاء مفهوم شامل عن الاقتباس وبداياته مع مدى التحكم في عملية الاقتباس لإنتاج المعنى المقتبس من النص الأصلي من عدمه، كما كان المبحث الثالث مخصصا لتقنيات وعناصر اللغة السينمائية ومستويات إنتاج المعنى في الأفلام.

وعن القسم الثالث للدراسة والمتمثل في الجانب التطبيقي المعنون بـ التحليل السيميولوجي لمسلسل "ذاكرة الجسد" فقد تضمن بطاقة فنية لصاحبة الرواية "أحلام مستغانمي"، ومخرج المسلسل التلفزيوني "إسماعيل نجدة أنزور"، ثم تقديم ملخص عن النص المقتبس، لنعرج إلى القراءة التعيينية والتضمينية للمقاطع المختارة، وذلك لفهم وإدراك الدلائل والرموز والرسائل المعتمدة في المسلسل المقتبس، من خلال توظيف المقاربة البارثية، وما إذا عرف هذا الإنتاج الدرامي نفس النجاح الذي عرفه النص الروائي، وفي الختام قدمنا مجموعة من نتائج التحليل السيميولوجي الدلالي، وعرض آراء حول العمل المقتبس، وفي النهاية ذكر أهم نتائج الدراسة.

الاطار المنهجي
للدراصة

❖ إشكالية موضوع الأطروحة:

بما أنّ النص يعتبر أحد المرتكزات الأساسية التي يقوم عليها أي عمل درامي، إذ لا يمكن تصور فيلم أو مسلسل متماسك من دون نص مؤثر يوظفه صانعو ومنتجو هذه الأعمال الفنية، لذا انتبهت الدراما لأهميته واستطاع صانعو المسلسلات والأفلام التعامل مع النص بطريقة تمنحه أهمية أخرى غير كونه نصاً مكتوباً، لأنها تحوّله إلى نص مرئي متحرك بعيداً عن الخيال الذي تركه في ذهن القارئ أو المستمع للنص. فالأدب - حسب ما أوضحه فردريك أنجلز - ما هو إلا تصوير فني للحياة وتحليل لها، وهو ما ينطبق أيضاً على الفن المرئي (سينمائي أو تلفزيوني) بصورة واضحة، فالسينما تقوم على الأدب خاصة الرواية لأن الفيلم في حد ذاته يقوم على قصة ما، كما قال الناقد "مارشال مكولو هان" في حديثه عن الفيلم على أنه يرتبط ارتباطاً وثيقاً بعالم الكتب، ومن هنا فإنّ كل لقطة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الهدف الذي تحقّقه الكلمة بالنسبة للشاعر.

وتعد الرواية كنص أدبي وفن سردي الأهم ضمن الفنون السردية على الإطلاق بما فيها المسرحية والملحمة، لاحتلالها الصدارة على مستوى الإقبال والانتشار، وهو ما يؤهلها في مقابل الأجناس الأخرى لأن تتحوّل إلى عمل مرئي، خاصة وأنها تشترك أو تتقاطع مع جميع عناصر بنائه، أولها السرد، وذلك على اعتبار أنّ السرد - حسب رولان بارت - يمكن أن تحتمله اللغة شفوية كانت أم مكتوبة، كما يمكن أن تحمله الصورة ثابتة أو متحركة.

وفي مقابل ذلك، فإنّ النص المرئي غير قابل للنقل المباشر للنص الأدبي إلا إذا أخضعته إلى تحولات فعلية، والسبب هو اختلاف الزمن الروائي والزمن الفيلمي، إذ يمكن للمخرج أن يتوفر على آليات الاختزال والتأنيث بواسطة تحليل الزمن الروائي والزمن الفيلمي، وبمعنى أدق فإنّ المادة الأدبية المكتوبة سواء كانت نصاً روائياً أو شعرياً يتحول بتناوله من قبل المادة المرئية إلى نص آخر، يمكن أن يكون له علاقة بمادة النص الأصلي، كما لا يمكن أن يكون له علاقة له بالنص وذلك لاختلاف الوسيط، وكذلك لاختلاف عناصر النص الجديد الفيلمي وأدواته، التي تتوفر على العديد من الدلالات التي تصل للمتلقّي، والتي ينبغي تقدير فاعليتها لأنها تحدّد مسبقاً نجاح أو فشل السيناريو وكتابته، وكذا مخرج هذا الإنتاج الفني، على اعتبار أنّه ليس كل رواية قابلة للاقتباس إلى عمل درامي بشكل متساو.

إذ أنّه حين نطرح سؤال الاقتباس نعرّض على عدد لا بأس به من الأجوبة، باعتبار أن كل جواب أو كل معالج ترتبط بطبيعة وشكل الاقتباس الذي يقوم به المقتبس، بحكم أنه يجد نفسه أمام اختيارات وأنماط متنوعة فيطرق تحويل النص الأدبي إلى مسلسل درامي.

وعلى هذا الصعيد، أيضاً، تعترض كاتب السيناريو مسألة الوفاء، وهل يكون الوفاء للبناء السرد أمل لمضمون، أمل لشكل، أم لجوهر مؤلف الرواية ونصّها.

وفي هذا السياق، يعتبر "جانكلود كارير" وهو أحد كبار من حوّلوا أعمالاً روائية إلى سيناريوهات، بأنه لا يمكن ترجمة أو تحويل شكل أو نمط فني إلى نمط آخر بدقة، لأن فعل الاقتباس هو في العمق فعل إبداع، مادام يعمل على إعادة كتابة النص الأدبي بالاستناد إلى وسائل السينما.

والظاهر أنّ اقتباس رواية ما - حسب - يفترض نسيان النص المكتوب للانخراط كلية في مسلسل تصور، وبناء، وإنجاز العمل المرئي ضمن الشروط المطلوبة للكتابة السينمائية، ذلك أنّ التخيّل الروائي مغاير تماماً عن التخيّل السينمائي، لأنّ الاقتباس في واقع الأمر هو صياغة درامية للنص الروائي، على أساس أنّه هذه الصياغة تتم في مواجهة مشكلتين محددتين: التعبير اعتماداً على الحركة، وجمع هذه الحركة ضمن زمن مكثف.

وبسبب صعوبة التمكن سينمائياً في بعض أنماط التخيّل الروائي، يضطر السينمائي إلى استعمال صيغ إيجائية مختلفة، فالصورة المرئية لها قدرة لافتة على الاقتصاد في القول والإظهار وإبراز المواقف، إلا أن اللغة الطبيعية أزمنتها ولغة السينما إيقاعها الحاضر دوماً، حتى وإن عاجل الفيلم أو المسلسل التلفزيوني لحظة ماضية، فإنّ استرسال اللقطات يبدو وكأنه مرهون بلحظة تلقيه وإدراكه.

على هذا الأساس، سنحاول من خلال هذه الدراسة أن ندرس علاقة النص الروائي بالنص المرئي، وهل استطاع الإنتاج التلفزيوني المقتبس أن يحافظ على المصدر الأصلي المرجعي، معتمدين في ذلك على مسلسل "ذاكرة الجسد" المقتبس عن رواية الكاتبة "أحلام مستغانمي" في إنتاج ضخم شارك فيه العديد من شخصيات الدراما العربية، وبذلك نطرح الإشكال الجوهري لدراستنا:

هل المسلسل المقتبس من الرواية كان وفياً في نقل مادتها الأصلية إلى عمل درامي إبداعي محافظ على مصدرها الأصلي؟

❖ تساؤلات الدراسة:

وللإجابة عن هذا السؤال حصرنّا مجال البحث في جوانب محددة، وذلك بطرح مجموعة من التساؤلات الفرعية التي تمثل الركائز الأساسية التي تقوم عليها الإشكالية:

- 1- ما طبيعة علاقة السيناريو بالرواية كنموذجين تعبيريين مختلفين؟
- 2- كيف يتم توظيف عناصر الكتابة الروائية في الكتابة الدرامية؟
- 3- ما مدى تحكّم السيناريست في عملية الإعداد الدرامي التلفزيوني؟

- 4- إلى أي حد يرجع السيناريست للمصدر الأصلي لاقتباس وإبداع القصة الدرامية الخيالية؟
- 5- ما هي الصيغ التعبيرية والدلالية التي اعتمدها المخرج من أجل إنجاح الرواية درامياً؟
- 6- ما هي المهارات الفكرية والتخيلية التي تجعل المرء يلاحظ بأن إعادة تملك النص الأصلي تنتج قراءة جديدة له اعتماداً على مقتضيات الكتابة السينمائية؟
- 7- هل استطاع المخرج إعادة بناء المعنى الموجود في نص الرواية، وكيف حافظ على دلالتها الأصلية؟

❖ أسباب اختيار الموضوع:

إن اختيارنا لموضوع إشكالية بناء المعنى بين النص الأدبي والمسلسل الدرامي جاءت نتيجة للأسباب:

أ- الأسباب الذاتية:

- اهتمامنا بالميدان السينمائي والفيلمي، فأهمية الصورة المتحركة وقيمتها التعبيرية كانت من العوامل الرئيسية التي دفعتنا لاختيار موضوع اقتباس النص الدرامي من النص الأدبي، وطريقة نقله للمعنى الأصلي المكتوب إلى المعنى التلفزيوني المرئي، ومن ثمّ إيصالها إلى الجمهور في شكل تركيبات وصور تشتمل على المشاهد وعلى مجموعة من المؤثرات الصوتية.

- رغبتنا في التخصص في مجال السيميولوجيا الذي يُعتبر حقلاً خصباً للدراسات في مجال الاتصال والفن، وكمجال خاص من مجالات البحث العلمي.

ب- الأسباب العلمية:

- كثرة الأعمال السينمائية والتلفزيونية التي تأخذ النص الأدبي كمرجع في كتابة السيناريو، ما خلق لدينا تساؤلات عن الدلالات والمعاني والأفكار الضمنية المقتبسة من النص الأصلي وطبيعة الرسائل التي تحملها هذه الأعمال التلفزيونية.

- تباين وتضارب الآراء حول فكرة الاقتباس من الرواية كان حافزاً لاختيار هذا الموضوع.

- إثراء المكتبة الجامعية بهذه الدراسة في خضم النقص على مستوى دراسات الماجستير والدكتوراه في مجال التحليلي السيميولوجي.

❖ أهمية موضوع البحث وقيمه العلمية:

تكتسي هذه الدراسة أهمية في كونها تحاول الكشف عن أهمية الصورة ودورها في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، فهي تعد من بين التقنيات الأساسية للتواصل وفي نقل المضامين الظاهرة والكامنة في وسائل الإعلام خاصة المرئية منها، إضافة إلى محاولة دراسة نمط اتصالي مميّز في نقل الأفكار والمعلومات والتعبير عن الآراء ووجهات النظر المختلفة، وعموماً فأهداف الدراسة تتمثل في:

- 1- إبراز مختلف الدلالات والمعاني الخفية للعمل الدرامي المختارة محل الدراسة، وهذا بقراءته قراءة خاصة بتفكيك الرموز والدلائل وتحليل الرسالة الأيقونية واللسانية.
- 2- إبراز مختلف المحاور والمواضيع المتعلقة ببناء المعنى في النص الأدبي الروائي، ومعرفة كيفية تعامل وتناول كاتب النص الدرامي، وهذا بالكشف عن أهمية الاقتباس الوفي في عملية تحويل الأفكار والمضامين المكتوبة إلى مشاهد ولقطات مرئية.
- 3- اكتشاف مميزات وخصائص الاقتباس الموظفة في السيناريو المرئي وإلقاء الضوء على الحقل الاتصالي السينمائي.

❖ أهداف الدراسة:

- الهدف الرئيسي من دراستنا هو الكشف عن حقيقة العلاقة بين النص الروائي والنص الدرامي باعتبارهما نموذجين لشكلين تعبيريين مختلفين
- الكشف عن مدى تطابق النص الدرامي مع النصّ الروائي.
- تحديد الرسائل الضمنية والدلالات الخفية في المسلسل الدرامي من خلال فك الرموز واستنتاج الدلالات ومختلف المعاني الكامنة.
- الكشف عن مدى التزام المقتبس لأساليب وكيفيات الإعداد الفيلمي وكذا احترامه لجوهر النص الروائي شكلا ومضمونا.
- هدف استخلاص وكشف المعاني والرموز الدلالية التي تحملها المسلسلات والأفلام المقتبسة ومدى تعبيرها على معاني النص الروائي.

❖ منهج الدراسة:

تزايد الاهتمام بدراسة المضامين التي تبثها وسائل الإعلام والاتصال وما تشمل عليه من رسائل ذات دلالات مختلفة، تحمل بين طياتها معاني وأفكار وآراء بعضها ظاهر جليّ، والأخرى مضمرة وخفية يغفل عن إدراكها المتلقي.

والمسلسلات الدرامية باعتبارها أحد الأشكال التعبيرية الأكثر أهمية، قد شغلت بال الدارسين والباحثين والمختصين في النقد السينمائي، لما تحمله من رسائل ومضامين والتي تنتجها ضمن انساق دلالية ومعاني ضمنية خفية مختلفة، فعملية إطلاق الرسائل المخفية لها تأثير كبير على المتلقي لأنها تخاطب العقل الباطني بشكل مباشر، لذا نجد أن التحليل للرسائل والخطابات الفيلمية أهمية كبيرة، وهذا من أجل فهم من بث لهذه الرسائل.

وكما كان موضوع دراستنا هو إشكالية بناء المعنى في العمل الدرامي التلفزيوني المقتبس من النص الأدبي (الرواية) وهل حملت الصورة نفس المعاني والدلالات الأصلية الموجودة في النص، ناهيك عن التقنيات والمؤثرات الأخرى التي تحمل أبعادا دلالية، فهي (الدراسة) تصنف ضمن الدراسات التي تعتمد على المقاربة التحليلية السيميولوجية، التي تهدف على الوقوف وراء الدلالات الخفية والمعاني الكامنة الموجودة في الصورة وهل خدمت هذه الأخيرة النص الأصلي المقتبس منه.

ومقاربة التحليل السيميولوجي حسب الناقد الفرنسي **Roland BARTHE** "رولان بارث" : (شكل من أشكال البحث الدقيق في المستويات العميقة للرسائل الإعلامية والألسنية، حيث يلتزم فيها الباحث الحياد نحو الرسالة والوقوف على الجوانب السيكولوجية والاجتماعية والثقافية التي من شأنها المساعدة على التحليل)¹.

كما يعرف التحليل السيميولوجي من طرف اللغوي الدنمركي **LOUIS HJEMSLEF** "لويس هامسلف" : (هو مجموعة من التقنيات والخطوات المستعملة لوصف وتحليل شيء باعتبار أن له دلالة في حد ذاته، وبإقامة علاقات مع أطراف أخرى من جهة أخرى، والتحليل السيميولوجي يغوص في مضامين الرسالة والخطابات الإعلامية ويسعى لتحقيق التحليل النقدي، فهو تحليل كيني واستقراري للرسالة ومضمون كامن)²، فلطالما فتحت السيميولوجيا أمام الباحثين في مجالات متعددة آفاقا جديدة لتناول المنتج الإنساني من زوايا نظر جديدة حتى المنتج السينمائي، وتعرف على أنها: (العلم الذي يدرس الدلائل اللغوية والأيقونية) من جهته عرفها الفرنسي "دي سوسير" على أنها (علم يدرس حياة العلامات في كنف الحياة الاجتماعية، ويقصد بالعلامات التي تكون الإرساليات الأساسية للتواصل الإنساني كيفما كانت مكونات هذه الإرساليات سمعية أو بصرية، سمعية-بصرية، حركية)³

وتهتم السيميولوجيا بالعلاقات الداخلية بين عناصر الخطاب، وهي طريقة تسمح للباحث بإعادة تشغيل نظام الدلالة وفحص المعاني التي تضمنها المادة التي هو بصدد دراستها، أو طريقة بحث في المدلولات الثقافية لمحتوى الرسالة الإعلامية مهما كان نوعها)

حيث يشكل المسلسل الدرامي التلفزيوني كونه ينتمي إلى الفيلم، مجالا خصبا للدراسات السيميولوجية، فكل صورة ضمنية تحمل كماً من الرموز والدلالات، وضمن هذا الإطار وظّف "كريستيان ماتز" السيميولوجيا في دراسة السينما وتحليل الأفلام باعتبارها علامات سمعية بصرية،

¹هاشم نحاس: دراسات في السينما العربية، (وزارة الإعلام العراقي، بغداد، 1977)، ص51

²محمد عناني: السيميوطيقا ضمن كتاب المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم إنجليزي-عربي، (مكتبة لبنان، بيروت، 1996)، ص153

³فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي ومجيد نصر، (دار نعمان للثقافة، بيروت، 1984)، ص27، 28

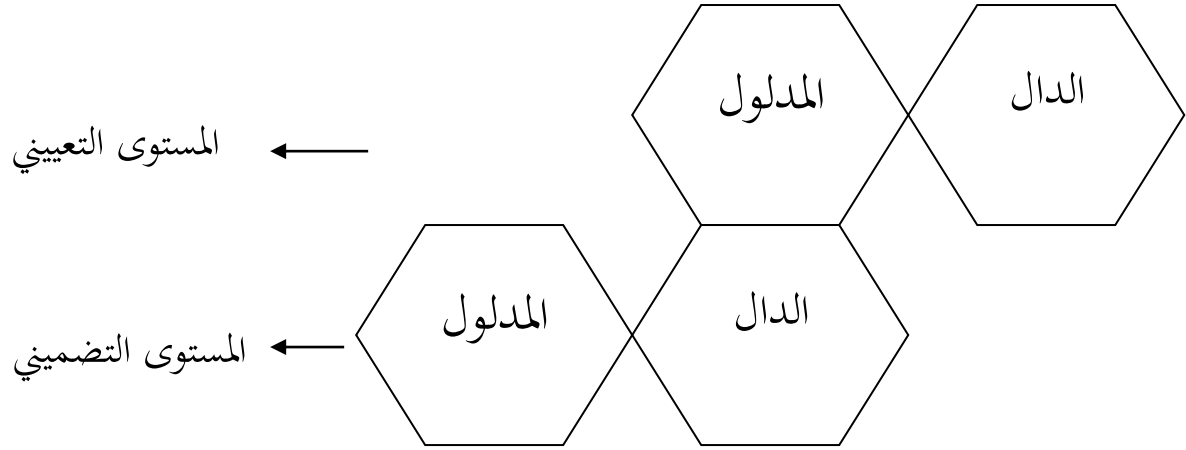
فاستعمل "بنشكر ايرادي" الدال والمدلول، والدلالة التضمنية التي يتجلى فيها المدلول، وتعدّ هاتان الرسالتان أساسيتان في البحث في مفهوم تحليل الفيلم. إن الفرق بين الدال والمدلول على مستوى الرسالة السينمائية يكمن في أنّ الدال هو كل ما تلتقطه الآلة السينمائية من لقطات ومشاهد، أما المدلول فهو القرانات والذهنية التي تختفي وراء تلك الأيقونات البصرية والصوتية،¹ كما أنّ طرق تحليل الأفلام تختلف حسب اختلاف الهدف الذي تصبو إليه الدراسة، ويتم ذلك باختيار طريقة تحليل تشتمل على الوصول إلى الهدف الرئيسي واستخراج وحدات التحليل، لذلك اعتمدنا على المدخل السيميولوجي وهو أكثر المداخل صلة بمجال تحليل الأفلام لسينمائية، خاصة وأنّ الفيلم عمل فنيّ مستقل قادر على توليد النص (تحليل النص) يقدم دلالات على منهج سردي (تحليل روائي) ومعطيات بصرية وصوتية (تحليل أيقوني)²

❖ أداة الدراسة: مقارنة "رولان بارت":

إن في تحليلنا السيميولوجي لمسلسل "ذاكرة الجسد" سنقوم بمشاهدة الحلقات مرارا وتكرارا لرصد بعض الأفكار الرئيسية والتي تتركز حول موضوع الدراسة، وكذلك معرفة أهم التفاصيل والأحداث، ثم نقوم بتحديد أهم بعض المقاطع والمتتاليات محل الدراسة، باستخدام تقنية التصوير البطيء والوقف عند الصور بغرض فحص ومعرفة عناصر الصورة بدقة والتحكم بقراءة الصور قراءة خاصة، وتحويل العناصر والدلائل التي تحتويها إلى بيانات وعناصر مكتوبة، وهذه المرحلة تسمى بالمرحلة الأولى في التحليل، والتي تسمى بالمستوى التعييني "كيف" وتأتي بعدها المرحلة الثانية في التحليل وهي تحديد المستوى التضميني بطرح السؤال "لماذا"

ويعتبر "رولان بارت" بارت أول من وظف التحليل السيميولوجي للصورة وأشار إلى تواجد المعاني في نظامين أحدهما يمثل المستوى التعييني للدليل، أما الآخر فيمثل المستوى التضميني الذي يعبر عن المعاني المنقولة، حيث يعرف التحليل على المستوى التعييني بأنّه القراءة الأولية للصورة، وهو ما يقابل الدال عند "دي سوسير"، فهو في تصوّر "رولان بارت" يساعد على تحديد مكونات الصورة، كما تحمل أيضا الصورة السينمائية مستوى آخر يسمى بالمستوى التضميني الذي يساعد للوصول إلى المعنى الحقيقي للصورة، وهذا ما أكدّه العديد من المختصين في مجال السيميولوجيا.

¹ مراد بوشحيط: هولود والحكم الأمريكي، (مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر 3، 2005)، ص 92
² Aumont Jaques, Marie Michel, L'Analyse des films, (Nathan Université, Paris, 1989), p072



الشكل رقم (01): يوضح مستويات التحليل السيميولوجي

لهذا فإنّ مقارنة التحليل النصي تعتبر المقاربة الأكثر ملائمة للدراسة، إذ يعدّ التحليل النصي إحدى فروع السيميولوجيا حيث استعار العديد من مفاهيم البنيوية والسيميولوجيا لاستخدامها في مجال تحليل الأفلام، باعتبار الفيلم وحدة خطاب يأتي من اقتران مختلف الأوضاع المختصة وغير المختصة.

وقد أولى "كريستيان ماتز" عناية لموضوع الأوضاع في السينما، فقد أشار في كتابه (اللغة والسينما) أنّ السينما تحتوي على عدة شفرات أو أوضاع خاصة (Codes Spécifiques) مثل حركات الكاميرا، زوايا التصوير، وأخرى غير خاصة (Codes non Spécifiques) تشترك فيها السينما مع لغات أخرى كالمسرح، الرواية، الموسيقى، الحوار.

إن استخدام مفهوم الأوضاع المختصة وغير المختصة أفرز مفهوما جديدا، هو الكتابة الفيلمية التي تتضمن حسب "كريستيان ماتز" معرفة كيف يوظّف الفيلم كنص هذه الأوضاع، ويعتبر تحليل مقاطع الفيلم موضوع الدراسة قاعدة منهجية في التحليل النصي، حيث يقتضي هذا الأخير ضرورة تحديد أطر التحليل باختيار دقيق لموضوع التحليل ومدّته.¹

حيث يستعين التحليل الفيلمي بـ 3 أدوات وتقنيات يمكن ذكرها كالتالي:

1 - الأدوات الوصفية Instrument descriptif: وتقدم هذه التقنية التقطيع التقني، التجزئة، وصف صورة الفيلم.

2 - الأدوات الاستشهادية Instrument Citationnels: وتقدم ملخص الفيلم، الفوتوغرام، أوراق عمل المخرج.

وبما أننا نسعى إلى تحليل بعض حلقات من مسلسل "ذاكرة الجسد" فإنّنا سنستند على الطريقة التي تبناها "رولان بارت"، باستخدام بعض الأدوات وتقنيات التحليل النصي للفيلم الذي نبدأها به:

¹ Aumont Jaques, Marie Michel, OP, cit, p66

1- التقطيع التقني:

التقطيع التقني مصطلح يشير إلى وصف الفيلم في حالته النهائية، والذي يعرف على أنه وصف صور الفيلم في وضعيته النهائية مرتكزين على نوعين من الوحدات: اللقطة والمتتالية، فالتقطيع أداة وصفية مهمة وإلزامية¹

تتمثل أولى الخطوات العملية في مشاهدة الأفلام محلّ الدراسة عدة مرات حتى نتمكن من اختزان مجموعة من الأفكار والتفاصيل الهامة حول الفيلم، والإمسك بأهم الفترات السردية الخاصة بالفيلم، ثم ترجمة المقاطع الفيلمية من طابعها السينمائي إلى الطابع اللفظي والكتابي، حيث سيتمّ تجزئة الفيلم إلى مقاطع والتي ستشمل بدورها على عدّة لقطات مركّبة من عدة وحدات تحليلية سردية وزمكانية، باعتبار أن تحليل المسلسل من جنيريك البداية إلى النهاية يعدّ أمراً مستحيلاً، وعليه سيتمّ تقسيم حلقات المسلسل إلى عدة مقاطع ولقطات.

فالحلقات التي تم اختيارها قد بلغت خمس حلقات الأولى، وكل حلقة مقسمة إلى عدد من المقاطع المنقسمة بدورها إلى لقطات، كان على أساس أهمية المشاهد التي تخدم موضوع دراستنا، وهي المقاطع التي تحمل دلالات تعبيرية تمكّننا من الإجابة عن إشكالية وتساؤلات الدراسة، إضافة إلى ذلك، فقد جاء هذا الاختيار للحلقات بشكل مدروس ومنظم، إذ تمّ تقسيم المسلسل إلى ثلاثة أجزاء رئيسية، بدءاً من بداية العرض، ثمّ العقدة، وصولاً إلى نهايته، ويمكن تحديد العناصر التي تؤخذ بعين الاعتبار في التقطيع التحليلي هي:

- 1 - سلم اللقطات: لقطة قريبة، لقطة مقربة، لقطة مقربة حتى الصدر، لقطة أمريكية، متوسطة، لقطة الجزء الأصغر، لقطة الجزء الأكبر، اللقطة العامة.
- 2 - زاوية التصوير: الزاوية العادية، الزاوية المرتفعة (الغطسية)، زاوية منخفضة، زاوية المجال والمجال المقابل، الزاوية الذاتية.
- 3 - حركة الكاميرا: البانوراما (أفقية، عمودية، دائرية)، التنقل (الأمامي، الخلفي، المصاحب، الدائري)، البصري أو الزوم، التنقل البانورامي.
- 4 - بالإضافة إلى الشخصيات التي تنقسم إلى: رئيسية، ثانوية، والمكان الذي ينقسم إلى داخلي وخارجي، وكذا الزمان المنقسم إلى نهار، ليل.
- 5 - الشريط الصوتي: ويشتمل على المؤثرات صوتية، الموسيقى، الصمت والضجيج.

¹ Aumont Jaques, Marie Michel, OP, cit, p37

2- التحليل:

بعد مرحلة التقطيع نقوم بإخضاع تلك المقاطع للقراءة التعيينية خاصة بكل مقطع، ثم ننتقل إلى تقديم التحليل التضميني لتلك المقاطع، وفي الأخير نستخلص نتائج التحليل. وفي تحليلنا السيميولوجي لمسلسل "ذاكرة الجسد" سنقوم بمشاهدة حلقاته عدة مرات وهذا لرصد بعض الأفكار الرئيسية للحلقات موضوع الدراسة، ومعرفة أهم التفاصيل والأحداث، ثم نقوم بتحديد أهم المقاطع والمتتاليات محل الدراسة باستخدام تقنية التصوير البطيء والوقوف عند الصورة بغرض فحص ومعرفة عناصر الصورة بدقة وتحويل العناصر والدلائل التي تحتويها الصورة إلى بيانات وعناصر مكتوبة، فهذه المرحلة تسمى بالمرحلة الأولى في التحليل، أي قمنا بتحديد المستوى التعييني بطرح السؤال كيف؟ وتأتي بعدها المرحلة الثانية في التحليل أي تحديد المستوى التضميني بطرح السؤال لماذا؟ كما سوف نركز على المستوى الألسني (الجانب اللغوي) من خلال اهتمامنا بالنص الفيلمي سواء كان في شكله المنطوق أو في صيغة البيانات المكتوبة، ثم نقوم بشرح الأبعاد الدلالية والمعاني غير المباشرة للنص الفيلمي.

❖ أدوات تجميع المعلومات:

من أجل القيام بأي دراسة أكاديمية يشترط على الباحث أن تتوفر لديه مجموعة من الأدوات وعدد من الرسائل، التي تساعد على جمع أكبر عدد من البيانات والمعلومات الخاصة بهذا البحث، وفي بحثنا هذا استعنا بمجموعة من الدراسات، الكتب، وجملة من المقالات المكتوبة والإلكترونية.

❖ مجتمع البحث وعينة الدراسة

لإنجاز هذه الدراسة لابدّ من تحديد مجتمع البحث، ويقصد بهذا الأخير كما عرّفه الباحثون على "أنه مجموعة الرسائل المتماثلة والمعبرة في حوامل يطلق عليها وسائل الاتصال، والتي يريد الباحث معرفة خصائصها"

كما يقصد بمجتمع البحث على أنه مجموعة من المجموعات الكلية للعناصر التي يسعى الباحث إلى أن يعمم النتائج المدروسة التي يجري عليها البحث العلمي، وبما أن موضوعنا يقوم بإبراز أثر الاقتباس من النص الأدبي إلى المسلسل الدرامي ومدى قدرة هذا الأخير على تجسيد وبناء المعنى الأصلي، فإنّ مجتمع البحث في دراستنا تمثل في مجموع الإنتاجات الدرامية المقتبسة من الأعمال الأدبية والروائية تحديدا العربية منها، والتي تتميز بأنها تتضمن مجموعة من الأوجه البلاغية في الصورة المرئية، ونظرا لكبر حجم مجتمع بحثنا، فإنه يصعب علينا التحديد الدقيق للمجتمع، ومن ثمة يتم اختيار جزء من المجموعة، لذلك فإنّ مجتمع بحثنا هو مسلسل (ذاكرة الجسد) للمخرج "إسماعيل نجدة أنزور".

❖ عينة الدراسة:

للعينة دور مهم وأساسي في إنجاز البحوث والدراسات العلمية، فهي التي تعرّف بأنها "ذلك الجزء المختار من مجتمع البحث الكلي وتكون ممثلة لهذا المجتمع، ويشترط للعينة أن تكون فيها جميع صفات الأصل الذي اشتقت منها في جوانبها المختلفة وطبقاً لطبيعة الموضوع المدروس"¹.

وفي دراستنا ككل الدراسات السابقة في البحث العلمي، كان يستوجب علينا تحديد عينة الدراسة التي تمثل المجتمع الأصلي²، وقد وقع اختيارنا على العينة القصدية العمدية، والتي تعرف بأسماء متعددة كالنمطية أو الفرضية، حيث تعرف على أنها اختيار الباحث للمفردات بطريقة قصدية، عمدية طبقاً لما يراه من سمات وخصائص تتوفر في المفردات بما يخدم أهداف الدراسة، وبالتالي تمثلت العينة في اختيارنا حلقات الخمس الأولى من مسلسل "ذاكرة الجسد"، وانتقاء بعض المشاهد واللقطات منه، وقد تمّ اختيارها اختياراً دقيقاً لأسباب تخدم الدراسة وتساعد على الوصول إلى النتائج، ومن بين الأسباب التي أدت إلى اختيار هذه العينة:

- حصر عينتنا ومن ثمّ التحكم فيها بشكل أفضل الأمر الذي يساعدنا للإجابة على تساؤلاتنا.
- لأن هذا النوع من الإنتاج هو المسيطر في الفترة التي خصصناها للدراسة.
- الرواية أكثر الأجناس الأدبية قرباً للاقتباس السينمائي والتلفزيوني، إلى جانب الاهتمام الواضح الذي حظيت به الأعمال الأدبية والفنية في السنوات الأخيرة.
- لأن هذا النوع من الإنتاج الفني هو الأكثر تمثيلاً للدراسة التي نبحث من خلالها في العلاقة بين ما تطرحه أفلام هذه الفترة من مضامين والإطار الذي أنتجت فيه.
- الضجة الإعلامية التي أحدثتها العمل المقتبس عن الرواية، كونه أثار عدة انتقادات وتعليقات حول طريقة معالجته للنص الأصلي.

❖ تحديد المفاهيم والمصطلحات:

يتفق أغلب المختصين في المنهجية على ضرورة تحديد المفاهيم، التي تحتاج إليها الدراسة على غرار الاتفاقات الاصطلاحية التي تتلاءم ومستوى البحث العلمي، ذلك أن المفهوم هو المجموعة من الرموز التي يستعين بها الباحث لتوصيل ما يريده من معاني لغيره من الناس، ومن السهل التعبير عن المفاهيم

¹ محمد الحسان إحسان: الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي، (دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1996)، ص 23

² موريس انجريس: منهجية البحث العلمي في العلوم الإنسانية، ترجمة أمين صحراوي وآخرون، (ط2، دار القصة، الجزائر، 2006)، ص 62

الملموسة، ومن الصعب التعبير عن بعض المفاهيم التي تحتاج إلى الكثير من التحديد، وكثيرا ما يرتبط المفهوم بالتعريفات السابقة له، كما يتجدد المفهوم بتجديد الخصائص البنائية والوظيفية له.¹

1- الرواية:

لغة:

الرواية مصدر (روى) فهو (راو) في الشعر والحديث من قوم رواة، ويقال روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه من كثرة الرواية عنه، ويقال رويته الشعر أي حملته على روايته² والرواية في الشريعة الإسلامية جمع رواة وهي نقل الحديث عن الرسول صلى الله عليه وسلم. وروى من الماء واللبن وتروى وارتوى بمعنى الشجر تنعم، والرواية المزايدة فيها الماء، وروى على أهله أقامهم بالماء، الراوي من يقوم على الخيل³ ويقال روى عليه الكذب، كذب عليه. والرواية القصة الطويلة حديثا⁴، أما الراوي فهو منسوب إلى الرواية وجمعه روائون، الرواية جمع روايات وهي قصة نثرية طويلة، أي أنها مأخوذة من قص الخبر والحديث إذا ساقه وأورده بحسب وقوعه وأصله من قص الأثر، واقتصه إذا تتبعه شيئا بعد شيء، فالقصة بمعنى الخبر ثم نقلت إلى القصة التي تكتب⁵ فجل المدلولات اللغوية للرواية تدل على عملية لجريان والانتقال والارتواء سواء أماء أو نصوصا وأخبارا، وكانت عند العرب الرواية هي الوسيلة الأولى لحفظ الشعر والأخبار والسير.

اصطلاحا:

الرواية جنس أدبي من الأجناس النثرية، وهي سرد للأحداث والوقائع بطريقة فنية وبلغة متميزة وبأسلوب مشوق وغير مباشر، تستوعب مجموعة من الخطابات، وهي جنس منفتح وقابل لاستيعاب جل مواضيع وأشكال الحياة جماليا، حيث تعرف بأنها سياق حوادث متصلة ترجع إلى شخص أو أشخاص يدور ما فيها من الحديث عليهم⁶ ففيها يعالج المؤلف موضوعا كاملا أو أكثر، فلا يفرغ القارئ منه إلا وقد ألم وعرف كل خبايا حياة البطل والأبطال والشخص في مراحلها المختلفة، وميدان الرواية فسيح أمام

¹ أمين ساعاتي: تبسيط كتابة البحث العلمي من البكالوريوس، الماجستير وحتى الدكتوراه، (ط1)، المركز السعودي للدراسات الإستراتيجية، مصر، (1991)، ص 32

² ابن منظور، الرازي مختار الصحاح: لسان العرب، (مجلد 14، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1977)، ص 265

³ الفيروز أبادي: القاموس المحيط، تج محمد البقاعي، (ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، 2003)، ص 1161

⁴ إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط، (ج2، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، اسطنبول، تركيا، 1960)، ص 384

⁵ محمد كامل الخطيب: نظرية الرواية، (وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990)، ص 31

⁶ محمد كامل الخطيب: المرجع السابق ص 31

الراوي لأنه بإمكانه كشف المستور في حياة أبطاله، فيظهر خفايا وحقيقتهم مهما طالت النهاية ومهما استغرقت من زمن أو وقت¹

وهناك من يرى بأنّ الرواية ما هي إلا حكاية لها صياغة وحبكة فنية، بداخلها أحداث وأبطال أو شخوص تقدم بطريقة فيها سبك وحبك، ويلعب منطق السببية فيها دورا هاما للوصول إلى خاتمة² ونلمح في هذا التعريف ربط الرواية بالشخوص والأحداث والزمن، والمشاهد الروائية والسببية والمنطقية التي تحيل عبر التسلسل الذهني من المقدمة إلى الخاتمة والنهاية³ ولعل اتساع أفق الرواية وامتلاكها الحرية يجعل تعريفها من الصعوبة بمكان.

التعريف الإجرائي: تعتبر الرواية الجنس الأدبي الأكثر أصالة وقدرة على التعامل مع المتغيرات، كونها تقدّم كاملة ومتنوعة لواقع الحياة الإنسانية، لذا فهي أقرب الأجناس الأدبية للاقتباس الدرامي والسينمائي، بناء على ترجمة الخصائص الروائية إلى خصائص درامية مختلفة عن الأولى.

2-السرد الروائي:

لغة: للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة، تنطلق من أصله اللغوي فهو يعني مثلاً: "تقدمة شيء إلى شيء تأتي به مشتقا بعضه في أثر بعض متتابعاً، وسرد الحديث ونحوه بسرده سرداً إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له، وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم: لم يكن يسرد الحديث سرداً، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه.⁴

اصطلاحاً:

إنّ السرد مصطلح نقدي حديث يعني: "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"⁵، وهو أيضاً: "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الراوي والمروي له، وما تخضع له من مؤثرات، بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها"⁶

ويعرّف السرد الروائي على أنّه "العالم الذي يبنيه القارئ أو المشاهد في خياله انطلاقاً من معطيات قصّة ما، إنّّه عالم متماسك ومنظم تحكمه قواعد خاصة في فضاء زمني معين ويتشابه مع ما يحدث في الواقع، وتشمل هذه القواعد المنطق القصصي المرتبط بحكاية ما والحبكات والشخصيات الروائية أو الدرامية"¹

¹ محمود تيمور: دراسات في القصة والمسرح، (المطبعة النموذجية، القاهرة، مصر، د. د. ت) ص 100

² عبد الفتاح عثمان: بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، (ط 1، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، 1982)، ص 11

³ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، (دار العالم للملايين، بيروت، لبنان 1984) ص 128

⁴ ابن منظور: لسان العرب، (ط 1، المجلد 7، دار صادر، بيروت)، ص 16

⁵ آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، (ط 1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997)، ص 15

⁶ حميد الحميداني: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، (ط 3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003)، ص 45

وعرّف أيضا على أنه "عملية بناء حقيقي منطقي لمجموعة أحداث خيالية متكاملة تتعقد وتتطور حتى نهاية القصة"²

3- السيناريو:

لغة: جاءت كلمة سيناريو في قاموس برنامج (Microsoft word) لتعني "مخطط المسرحية أو النص السينمائي"، وهو إشارة إلى أن السيناريو يقتزن بالمسرح والسينما، وقد وردت في المصادر العلمية الكثير من التعريفات للسيناريو، وجاءت أغلب التعريفات مقترنة أيضا في السينما والتلفزيون أو المسرح، كون أن السيناريو يعد ويهيأ أساسا للسينما والتلفزيون والمسرح³ أما سيناريو الفيلم فهو المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم، مع تخطيط الحوارات أحيانا، ولا يعطي تأشيريات تقنية أو يعطي القليل منها فهذه التأشيريات من دور التقطيع⁴

اصطلاحا:

يعرف اصطلاحا بأنه النص السينمائي، باعتباره مثلاً نص إبداعي آخر أي سينمائي يطلق عليه "السيناريو"، وهو يعني أيضا المعالجة السينمائية للموضوع المقترح كمشروع عمل سينمائي، على أن يتضمن وصف كامل للمنظر أو المشهد من الخارج⁵، بمعنى وصف المحتوى الصوري والصوتي للمشاهد التي ستشكل الموضوع وعددها والتي ينبغي تصويرها فيما بعد، أي وصف الحوادث والمواقف الدرامية مع وصف الحركة المفترضة للشخصيات، والانتقالات الزمانية والمكانية لتلك الشخصيات، أو حركتها داخل المشهد وتفكيك هذه الانتقالات إلى مشاهد مستقلة عن بعضها، بجانب الحوار.. هذا في حالة الفيلم الروائي أو التعليق أو الصوت في حالة الفيلم التسجيلي، ويعرف هذا النص في هذه المرحلة بـ السرد الفيلمي أو السرد السينمائي.

وعرّف السيناريو على أنّه عمل تحليلي، لأنّه حصيلة عمل جماعي بين المخرج والسيناريست وهو الإخراج مع الوسائل الدرامية، والفيلم هو الدراما مع وسائل الإخراج⁶ والبعض الآخر يعتبر السيناريو هو الفيلم بعينه: "السيناريو عبارة عن فيلم على الورق، قد تستغرق كتابته عدّة شهور أو سنوات، ولكنّه وقت غير ضائع، فكلما زاد وصفا ودقة كلما سهل التنفيذ الفعلي للفيلم"

¹ ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترج: حياة جاسم محمد، (المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1998)، ص 172

² La rédaction : la diérèse, cinéma action, revue trimestrielle, n°58, pp 161-162

³ عبد الباسط سلمان: الإخراج والسيناريو، (ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2006)، ص 185

⁴ ماري تيريز جورنو، ميشيل ماري: معجم المصطلحات السينمائية، ترج: فائز بشور، (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007)، ص 92

⁵ قاسم علوان: محاولة لتحديد معنى المصطلح : النص السينمائي أو السيناريو. العدد 1843

⁶ سيمون فرايبش: الدراما السينمائية، ترج: غازي منافيخي، (ط1، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 1994)، ص 85

كما عرّف أيضا بأنه خطة العمل التي تتضمن وصف كامل للمشاهد واللقطات من الخارج، ووصف الحوادث والمواقف الدرامية مع وصف الحركة المفترضة للشخصيات، وكذلك الانتقالات الزمانية والمكانية لتلك الشخصيات وتفاعلها مع بعضها.

والسيناريو scenario من الناحية الأكاديمية هو مصطلح سينمائي، يُلفظ في اللغات الأوروبية الروسية، الفرنسية، والإيطالية بنفس اللفظ الذي تقدم، أما بالإنجليزية فيلفظ script وبالألمانية Drehbuch، وهو عمل أدبي، درامي، يتضمن وصفا لأحداث قصة، أو موضوع ما، ولشخصيات ما مع الحوار إن وُجد، آخذا بنظر الاعتبار أن هذه المحتويات يجب أن تصور وتمثل وتقدم على الشاشة لكن هل هذا التعريف كاف لكي يوضح ماهية السيناريو، أعتقد أنه من الإيجاز بحيث لا يوضح القصد¹

التعريف الإجرائي: فيلم مدوّن على ورق، وهو بمثابة خطة وصفية تفصيلية مكتوبة تسجل معاني الصور في كلمات بطريقة سردية تترجم فيما بعد إلى انطباعات مصورة، ويعتبر السيناريو الهيكل العام للفيلم، تحدد من خلاله الحبكة القصصية وحوار الشخصيات فهو رسم لغوي لما سينفذ صوتا وحركة أما كاتب السيناريو فهو الفنان الذي برع في كتابة القصة السينمائية وفق خط درامي معيّن، وإعداد المعالجة السينمائية وذلك بأسلوب فني يروي أحداث القصة أو الموضوع في صورة مرئية متتابعة، وليس من الضروري أن يكون كاتب النصّ السينمائي هو ذاته كاتب النص الروائي.

4- الاقتباس السينمائي:

لغة: جاء في معجم لسان العرب القبس هو: "شعلة من النار واقتباسها، الأخذ منها"² وذكرت كلمة "قبس" في القرآن الكريم في سورة طه في قوله تعالى: ﴿إِذْ رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدُ عَلَى النَّارِ هُدًى﴾³ وفي المعجم المفصل، عرّف أنّه استخدام "الأديب كلاما لغيره شاهدا وتأييدا، شريطة أن يضعه بين علامتي التنصيص، ويشر في الحاشية إلى المصدر الذي اقتبس منه.

اصطلاحا:

الاقتباس السينمائي يعني بالمعنى الواسع، ممارسات شتى بدءاً من الرواية المصورة حتى الاقتباس عن الأفلام، أما في معناها الأكثر استعمالاً فهو يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما، هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنسبة لعدد كبير من الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو من روايات¹.

¹ محمود إبراهيم: المبرق قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، (منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، الجزائر 2004)، ص 12

² محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، (ج 6، دار صادر، بيروت)، ص 167

³ القرآن الكريم، سورة طه، الآية 10

عرّفه "جبور عبد النور" في معجمه، بأنّه "تعديل أثر أدبي وبخاصة الروايات الموضوعة للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو السينما، أو تحويل فكرة أدبية إلى أثر موسيقي"²، وذلك بنقل الرواية من المكتوب إلى المرئي، أو تحويل فكرة أدبية.

أمّا "سلمى مبارك" فقد شبّهت الاقتباس في كتابها (النص والصورة) بأنه: "عملية الترجمة تتحوّل فيها الكلمات إلى صور، تسعى إلى التماثل مع النص الأصلي والنقل المخلص لمحتواه"³ وسمي هذا الشكل من الاقتباس بالاقتباس السينمائي، وقد تقاطع هذا المصطلح مع مصطلحات أخرى كالأفلمة والمسرحية، إلّا أنّ المصطلح الشائع والغالب في المراجع السينمائية، هو الاقتباس، وهو "بالمعنى الواسع ممارسات شتّى، بدءاً من الروايات المصوّرة، حتى الاقتباس عن الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو من روايات"⁴، أيّ هو الأخذ من الرواية وتحويلها إلى فيلم، وهو أيضاً الأخذ من الفيلم لإنتاج فيلم آخر.

الاقتباس في جوهره هو عملية تحويل ومناقلة وتحويل رواية أو مسرحية أو مقالة صحفية أو غير ذلك من الأعمال الأدبية، والفنية، لتصبح سيناريو مُعداً للسينما، إنّها القدرة على جعل الموضوع يتلاءم ويتناسب مع كتابة السيناريو عن طريق التكييف والتغيير في البنية والوظيفة والشكل لخلق وتعديل نحو الأفضل، وينظر للسيناريو في هذه الحالة على أنّه إبداع وعمل مبتكر وأصيل وجديد نقطة انطلاقه ومصدر مادته الأعمال السابقة.⁵

التعريف الإجرائي: هو فعل إبداعي يقوم على تأليف وخلق عمل فني أصيل في صيغة سيناريو كوسيط ونموذج لشكل تعبيرى سردي مختلف عن الشكل التعبيري السردى الأصلي، الذي تستمدّ من أحد نماذجه المادة مصدر الاقتباس، ويتمّ ذلك عن طريق التكييف، والتغيير في البنية والشكل للتعديل نحو الأفضل، إضافة إلى أنّه لا يتطابق ما يكتبه السيناريست مع المادة الأصلية التي تبقى مجرد مادّة مرجعية، فهو يضيف ويحذف شخصيات ومشاهد وأحداث أخرى عند اقتضاء الحاجة.

¹ ماري -تيريز جورو: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فايز بشور، (جامعة باريس السوربون الجديدة)، ص 03

² جبور عبد النور: المعجم الأدبي، (ط2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984)، ص 29-30

³ سلمى مبارك: النص والصورة، السينما في مفترق الطرق (الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ت)، ص 15

⁴ ماري -تيريز جورو، المرجع السابق، ص 3

⁵ سيد فيلد: لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، تر: أحمد الجمل، (منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 1991)، ص 155

5-المسلسل:

لغة: ولد المسلسل في فرنسا حيث سمي " فيلم ذو حلقات "أو" رواية سينمائية"، "سلسلة" في الإنكليزية وكانت حلقاته تظهر في الصحافة في وقت معاً، وإنه المعادل السينمائي للحلقات الروائية المسلسلة في الصحف التي يستغل منها مبدأ القلق الذي تثيره: فكل حلقة تتوقف عند لحظة حرجية تتيح إبقاء المشاهد في حالة النفس المقطوع وقد أسهم **لويس فياد Louis Feuillade** في نجاح هذا النوع¹

اصطلاحاً:

جاء تعريف المسلسل في قاموس علوم الإعلام والاتصال: "أنه عبارة عن برنامج درامي شعبي تجري أحداث القصة فيه على حلقات، ويتميز عن السلسلة التي تعرض شخصيات ثابتة تواجه في كل جزء مغامرات مختلفة"² و" يقدم المسلسل في شكل ثلاثية أو خماسية أو سباعية، أو خمسة عشر أو ثلاثين حلقة أو ما يزيد"³

التعريف الإجرائي:

إن المسلسل التلفزيوني باعتباره سلسله من الأحداث الموزعة في حلقات متتابعة على وفق الزمن فإنها ترتبط بعلاقات بين كل مجموعة أو مجموعات من سلاسل الكاميرا التي تكون فيما بينها متتابعة مستقلة من دون انقطاع لحركة الحدث..

6-الدراما:

لغة: هي كلمة يعود أصلها إلى الفعل اليوناني القديم "دراو الأصل drao ومعناه الحرفي "يفعل- أو عمل يقام به" فهي تعني إذا أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح⁴، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة drama إلى معظم لغات أوروبا الحديثة، ولأن الكلمة شائعة في محيطنا المسرحي فيمكن التعامل معها على أساس التعريب فنقول: عمل درامي، حركة درامية، كاتب، ناقد، عرض، معالجة، صراع، فن، مهرجان، أدب.. الخ، إذا كان كل ذلك يتعلق بالنص، وعلى ضوء ذلك يكون الأساس في معنى كلمة دراما هو العمل أو الحركة أو الحدث وهي المحاكاة.

اصطلاحاً:

¹ماري -تيريزجورنو، مرجع سبق ذكره، ص95

²Bernard Ianizet.Ahmadsilem, **Dictionaries en cyclopedique dissidences de information et de la communication**, (Ellipse, edition marketing, 1997), p246

³عبد الرحيم درويش: مرجع سبق ذكره، ص24

⁴ إبراهيم سكر: **الدراما الإغريقية**، (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968)، ص3

وعليه يمكن تعريف مصطلح الدراما بأنها "اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل، أو بأنها مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، فهي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل"¹

التعريف الإجرائي:

الدراما خطاب إبداعيّ يقول مالا تقوله الخطابات الأخرى، قناته الممثل ولغته الحوار Dialogue المتبادل بين الشخصيات أو الحوار الداخلي المنفرد = المونولوج Monologue، ودعامته العرض الجيد وأقصد به أداء الممثل، فيكون، بذلك النص الذي تم تثبيته بواسطة الكتابة، متضمناً رؤية مبدعه التي هي خلاصة الفهم الشامل للفاعلية الإبداعية في نواحي النسيج والبنية والدلالة والوظيفية.

7- بناء المعنى:

مفهوم البناء:

لغة: لقد أشار المعجم اللغوي العربي إلى مفهوم البناء في العديد من المعالم ونجد منهم ما ورد في مختار القاموس الزاوي، "بنى: نقيض الهدم، بناه بينيه، بنيا وبناء وبنيانا، والبناء المبني جمع أبنية"² أما البناء في اللغة كما ورد في معجم الوسيط: "بنى الشيء بنيا وبناء أو بنيانا أقام جداره ونحوه واستعمل مجازاً في معان كثيرة تدور حول التأسيس والتنمية"³ كما عرفه "رجب عبد الجواد إبراهيم" في معجم المصطلحات الإسلامية في المصباح المنير: "بنى البنيان، ما بني والبنية والهيئة التي يبنى عليها"⁴ نستنتج فيما سبق، بأن البناء في معناه اللغوي هو الإنشاء والتأسيس والبنية هي الشكل الذي يبنى عليه، نقيضة الهدم.

تباينت تعريفات المعنى في المعاجم اللغوية العربية فنجد معجم لسان العرب يعرفه بأنه: "ومعنى كُلُّ شَيْءٍ: مُحْنَتُهُ وَحَالُهُ الَّذِي يَصِيرُ عَلَيْهَا أَمْرُهُ، وروى "الأزهري عن أحمد بن يحيى" قال المعنى والتفسير والتأويل واحدٌ، وعَنِيْتُ بالقول كَذَا، أَرَدْتُ، ومعنى كل كلام وَمَعْنَاؤُهُ وَمَعْنِيَّتُهُ، مَقْصَدُهُ والاسم العناء، يقال عرفت ذلك في معنى كلامه وَمَعْنَاةُ كلامه ومعنى كلامه"⁵.

¹ فائز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، (ط1)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، (1988)، ص 68

² الطاهر أحمد الزاوي: مختار القاموس، (الدار العربية للكتاب، السعودية، د.ت)، ص 6

³ مجمع اللغة العربية، العجم الوسيط مادة بني، ص 72

⁴ رجب عبد الجواد إبراهيم: معجم المصطلحات الإسلامية في المصباح المنير، (ط1)، دار الأدب العربية، القاهرة، (2002)، ص 35

⁵ ابن منظور: لسان العرب، مادة (عنا)، (المجلد 4، دار المعارف، القاهرة، 2016)، ص 3147

أما "الفيروز آبادي" في القاموس المحيط فلم يبتعد كثيرا عن التعريف السابق حين عرّف المعنى بقوله: "وعنى الأمرُ يعني نَزَلَ وحدث، والأرض بالنبات أظْهَرَتْه ، وبالقول كَذَا: أراد ومعنى الكلام ومعنائه ومعنيته ومعنيته واحدة¹".

نظرا إلى المفاهيم السالفة، يتضح لنا أن المعنى في مفهومه اللغوي هو التفسير والتأويل، وعُنيَت بالأمر أي أردته وقصدته، فالمعنى هو القصد والمراد وجمعه معان ومعاني.

اصطلاحاً:

ورد مفهوم البناء في العديد من التخصصات، إذ يمكن تلخيص مفهوم البناء على أنه الكيفية التي يتم من خلالها اكتساب العمليات العقلية وتطويرها واستخدامها، ويمثل المنظور البنائي توليفاً أو تزاوجاً بين عدد من الأفكار المنتقاة من المجالات الثلاثة هي: علم النفس المعرفي وعلم النفس النمو والأنثولوجيا، فقد أسهم المجال الأول بفكرة أن العقل يكون نشطاً في بناء تفسيراته للمعرفة وتكون استدلالاته منها، كما أسهم المجال الثاني بفكرة تباين تركيبات الفرد في قدرته على التنبؤ تبعاً لنموه المعرفي، أما المجال الثالث فقد أسهم بفكرة ذات التعلم يحدث بصورة طبيعية".

ومفاد هذا التعريف، هو أنّ البناء هو عملية استقطاب للمعلومات، من خلال العمليات العقلية في شكل هيكل ينظم فيه المتعلم معرفته الآنية مع خبراته السابقة، وبناء معلومات جديدة.

مفهوم المعنى:

لغة: تباينت تعريفات المعنى في المعاجم اللغوية العربية فنجد معجم لسان العرب يعرفه بأنه: ومعنى كُلُّ شَيْءٍ: مَحْنَتُهُ وَحَالُهُ الَّتِي يَصِيرُ عَلَيْهَا أَمْرُهُ، وروى الأزهري عن "أحمد بن يحيى" قال: "المعنى والتفسير والتأويل واحدٌ، وعُنيْتُ بالقول كَذَا، أَرَدْتُ، ومعنى كل كلام ومعنائه ومعنيته، مَقْصَدُهُ والاسم العناء، يقال عرفت ذلك في معنى كلامه ومعناه كلامه ومعنى كلامه²".

أما "الفيروز آبادي" في القاموس المحيط فلم يبتعد كثيرا عن التعريفين السابقين حين عرّف المعنى بقوله: "وعنى الأمرُ يعني نَزَلَ وحدث، والأرض بالنبات أظْهَرَتْه ، وبالقول كَذَا: أراد ومعنى الكلام ومعنائه ومعنيته ومعنيته واحدة³".

كما ورد في معجم الوسيط "عُنِيَ بالأمر عَنَاءً وعنايةً، اهْتَمَّ وشُغِلَ به ، فَهُوَ مَعْنِيَّةٌ، وَعَنِ به الأمر عَيْنًا نَزَلَ وَالشَّيْءُ أَبْدَاهُ أَظْهَرُهُ"

¹ الفيروز آبادي، مجد الدين، محمد يعقوب: القاموس المحيط (مادة عن)، ص 1155

² ابن منظور، المرجع السابق، ص 3147

³ مجمع اللغة العربية، مرجع سبق ذكره، ص 633

نظرا إلى المفاهيم السالفة، يتضح لنا أن المعنى في مفهومه اللغوي هو التفسير والتأويل، وعُيّنت بالأمر أي أردته وقصدته، فالمعنى هو القصد والمراد وجمعه معان ومعان

اصطلاحاً:

يحتاج الإنسان في عملية التواصل إلى استعمال ألفاظ، وهذه الألفاظ لا بد أن تحمل معاني وهي "الصورة الذهنية من حيث انه وضع الألفاظ والصورة الحاصلة في العقل من حيث أنها تقصد باللفظ وُسِّيت معنى ومن حيث أنها تحصل من اللفظ في العقل سُميت مفهوماً، ومن حيث أنه مقول في جواب ما هو سُميت ماهية، ومن حيث ثبوته في الخارج سُميت حقيقة، ومن حين امتيازها من الأغيار سُميت هوية، والمعنى ما يقصد بالشيء"¹.

ومنه يمكن تحديد معنى المعنى بأنه الصورة الذهنية المناظرة للفظ أو المفهوم الذي يفهم منه، ويتحدد معناه من خلال علاقته بالكلمات الأخرى واتفاق الجماعة اللغوية على ذلك المعنى.

التعريف الإجرائي:

يتضمن بناء المعنى من رواية إلى فيلم تحويل اللغة النصية إلى لغة بصرية وسردية مرئية، مما يتطلب اختزال الرواية إلى عناصرها الرئيسية، والتركيز على ما يمكن تصويره، وتحويل الوصف المسهب إلى مشاهد بصرية موجزة، يبدأ الأمر بتحديد الفكرة المحورية والخطوط العريضة، ثم كتابة سيناريو يركز على الحوار والحركة المناسبة للممثلين، وأخيراً، يستخدم المخرج عناصر مثل زوايا الكاميرا والإضاءة والمونتاج لتجسيد المعنى ونقله للمشاهدين بصرياً.

8- السيميولوجيا:

لغة: إن كلمة سيميولوجيا (Sémiologie) من الأصل اليوناني (Sémion) والمتولدة هي الأخرى من الكلمة (Séma) وتعني العلامة (الدليل Signe) وهي بالأساس الصفة المنسوبة إلى الكلمة الأصل (Sens) أي المعنى، أما عن لفظ (لوجيا Logie) فتعني العلم، وبالتالي كلمة سيميولوجيا أو السيميوطيقا من الناحية اللغوية تعني (علم العلامات) أو العلم الذي يقوم بتحليل المعاني عن طريق العلامات.

اصطلاحاً: السيميولوجيا، السيميوطيقا، والسيمياء تسميات لعلم يعنى بدراسة العلامات اللسانية وغير اللسانية، اللسانية لأن اللغة نفسها بلغت درجة عالية من الرقي، ولأنها تتمتع بمكانة لا تضاهى في حياة الناس، ولهذا فكثيراً ما اتخذت علوم اللغة نموذجاً لدراسة باقي العلامات غير اللسانية.

¹ المرجاني علي محمد الشريف، كتاب التعريفات، (د.ط، مكتبة لبنان، بيروت، 1985)، ص 235

وإذا كان الأنغلوساكسونيون يعتبرون السيميولوجيا إنتاجاً أمريكياً خالصاً مع "تشارلز ساندرس بيرس" في كتابه (محاضرات حول العلامة) فإنّ الأوروبيين يعتبرونها إنتاجاً فرنسياً مع "فرديناند دي سوسير" في كتابه (محاضرات في علم اللسانيات) عام 1916، وإذا كانت السيميولوجيا الأمريكية مبنية على المنطق وفلسفة الأشكال الرمزية (الأنطولوجيا، الوجودية والرياضيات) فإنّ السيميولوجيا الفرنسية مبنية على الدرس اللغوي واللسانيات.

فالسيميولوجيا باعتبارها علماً للأنظمة اللسانية وغير اللسانية قسمان: سيميولوجيا تهدف إلى الإبلاغ والتواصل من خلال ربط الدليل بالمدلول والوظيفة القصدية، أما سيميولوجيا الدلالة فتربط الدليل بالمدلول أو المعنى، وبعبارة أخرى إنّ سيميولوجيا التواصل ثلاثية العناصر (تبنى العلامة على دليل ومدلول ووظيفة قصدية).

يعرّفها الفرنسي "دي سوسير De Saussure": (هي العلم الذي يدرس جميع الدلائل اللسانية وغير اللسانية في خضم الحياة الاجتماعية، واللسانيات ليست سوى جزء من السيميولوجيا)¹

التعريف الإجرائي:

السيميولوجيا هو علم الدوال اللغوية أو الرمزية، أو علم الإشارات أو العلامات، وليدة (المنهج البنوي) ويعتمد الدارس لهذا العلم على أمرين هما (تفكيك النص) و (تركيب النص)، وتنطلق تلك الدراسة من مبادئ ثلاثة هي: - التحليل البنوي و المحادّث والخطاب.

❖ الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى: منيرة بن نصيب: كتابة سيناريو الفيلم المقتبس عن الرواية في السينما العربية، دراسة تحليلية مقارنة لفيلمين روائيين "رياح الجنوب" (الجزائر)، "بقايا صور" (سوريا)، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2011

تمثّلت الإشكالية الجوهرية في: كيف يتم تحويل مادة الرواية إلى نصّ إبداعي درامي فيلمي ذي مضمون سردي قصصي حقيق خيالي روائي بواسطة الاقتباس كعملية جوهرية سينمائية وإبداعية تحافظ على وحدة مادة المصدر الأصلي؟

واعتمدت الباحثة في الإجابة على تساؤلها لتحليل المضمون، فكانت نتائج الدراسة هي:

- لم يلتزم السينمائيون لدى إجراءاتهم عملية الاقتباس لأغلب النصوص الروائية بما فيها روائي "رياح الجنوب"، و"بقايا صور" بتطبيق شكل الكتابة الدرامية المطلوب.

¹ محمود إبراهيم: التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة: أحمد مرسل، (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2006)، ص 13

- لا تتأثر عملية الإعداد السينمائي بالجانب الشكلي للرواية وتقسيمها إلى مقاطع أو فصول، بل تركز على المحتوى السردى بما يشمل من شخصيات وأحداث وأزمنة وأمكنة روائية.
- يكتمل النص السينمائي المقتبس عن قصة روائية والمعد للتصوير بإلغاء وحذف بعض اللقطات والمشاهد التي لا تتناسب ومستلزمات القصة الفيلمية وظروف عملية التصوير السينمائي.
- ساهم وعي وفهم المؤلفين الدراميين لجوهر المادة الروائية واستنباطهما لمعانيها وقيمها الفنية العالية في إخلاصهما للاقتباس السينمائي وتحكمهما فيه كعملية خلق وإبداع جديدة وأصيلة، وإن كان من الضروري أن يبرز النص الدرامي المقتبس بصورة أقوى.

الدراسة الثانية: محناش فؤاد: مظهرات الأدب في السينما، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في

العلوم عن كلية الآداب والفنون بجامعة أحمد بن بلة، وهران، الجزائر، 2022-2023

تعرض الباحث إلى قراءة في أفلمة الفيلم السينمائي الجزائري بين شق أدبي وآخر تقني انطلاقا من عملية الاستقراء للعلاقة بين الأدب والسينما، وقد استهدف بصورة رئيسة تحقيق تحديد نظري ومفاهيمي أكثر دقة لأشكال السرد الروائي والسرد السينمائي، وكذا إستراتيجية الانتقال مشهديا بالإضافة إلى إثراء المعرفة الأدبية عموما بمعالم البناء السردى بين الفنين السابقين، ليخلص في نهاية دراسته إلى نماذج للأفلمة الروائية في السينما الجزائرية، وقد توصل الباحث إلى النتائج التالية:

- إن الأعمال الفنية المؤفلمة في الساحة الجزائرية تعتبر مشروعا فنيا لم يكتمل نظرا لتراجع الأفلام المقتبسة عن المتن الأدبية.

- ضعف إمكانيات السينما الجزائرية وافتقارها للوسائل الفنية والتقنية بالإضافة إلى قلة كتاب السيناريو ذوي الخبرة والتمكن في مجال الكتابة والاقتباس الأدبي.

- بالرغم من التقارب بين كل من الأدب والسينما إلا أن لكل منهما ركائزه ومقوماته، فالعمل الأدبي يسبح في فلك الخيال معتمدا اللغة أسلوبا له، بينما تبقى السينما فنا يخاطب الحواس إذ تعتمد على التقنية لتجسيد كل ما هو فكري إلى ما هو ملموس ومرئي.

- تبقى تقنية الأفلمة حاليا محدودة التطبيق نظرا لقلة الاهتمام بها مما أثر سلبا على الاقتباس وهذا راجع لأسباب عدة أهمها قلة الباحثين وندرة الدراسات بالإضافة إلى قلة كتاب السيناريوهات المتمكنين.

الدراسة الثالثة: مانيا بيطاري: الأدب القصصي السينمائي في سوريا من خلال ربع قرن (1970-1995)

(1995)، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه بقسم اللغة العربية لجامعة دمشق، 2003

وكان السؤال الجوهرى محور الدراسة متمثل في: كيف يعالج كاتب السيناريو عملا أدبيا في طريقه إلى الكاميرا السينمائية؟

استخدمت الباحثة منهج التحليل السيميائي، على إمكانية اعتبار الفيلم طبقاً لقواعد اللغة السينمائية نصاً يجوز تفكيكه إلى عناصر توضح خصوصية السرد السينمائي للقصة الفيلمية، واختارت لهذا الغرض 08 أفلام روائية أنتجت ما بين سنتي 1970 و 1995 وجميعها مقتبسة عن مواد قصصية تمثل أجناساً أدبية مختلفة، وتوصلت الباحثة مجموعة من الاستنتاجات أهمها:

- أدى تطور العلاقة بين السينما والأدب إلى بروز عدو اتجاهات من بينها: اتجاه يبحث في السمات الفنية المشتركة، واتجاه يدرس تداخل السردية السينمائية، وآخر يبحث في تأسيس مناهج سينمائية تعود في أصلها إلى مناهج أدبية.
- ساهم الواقع في التقاء الأدب بالسينما من حيث تعدد جوانب تصوير هذا الواقع والدقة في وصفه، وانتقاء أهم أحداثه، وكشف الصراعات الاجتماعية والممارسات الإنسانية ومن ثمّ توظيفها فنياً.
- إن تحويل العمل الأدبي إلى عمل سينمائي هو تحويل فني تام من شكل تعبيرى إلى شكل تعبيرى آخر.

الدراسة الرابعة: لونيس نبيلة: الاقتباس السينمائي من الرواية إلى الفيلم (رواية وفيلم هيتا أنموذجا)،
أطروحة مقدمة لنيل شهادة الماستير بقسم اللغة العربية لجامعة بومرداس - الجزائر، 2017-2018
وكان السؤال الجوهرى محور الدراسة:

- كيف تمّ الاقتباس السينمائي من رواية "هيتا"؟
- اختارت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي لمعرفة جماليات الاقتباس السينمائي من الرواية، ومن ثمة المقارنة بين العاملين الروائي والسينمائي، لتتوصل إلى مجموعة من النتائج والاستنتاجات نورد أهمها:
- التقت السينما والأدب في العديد من النقاط أهمها السرد وعناصره الحكائية المتمثلة في الشخصيات، الأحداث، الزمان والمكان.
 - الاقتباس من الرواية إلى الفيلم هو تناول فني وإبداعي
 - الفيلم "هيتا" المقتبس عن الرواية التي حملت نفس العنوان، احتفظ فيه المخرج بالأحداث والشخصيات الرئيسية، وتعلّى مجرى سير الأحداث كان أميناً على فكرتها.
 - إن الاختلاف بين الرواية والفيلم ما هو إلا اختلاف طفيف لا يضر بمحتوى القصة.

❖ موقف الدراسة الحالية من الدراسات السابقة:

إنّ الدراسات السابقة التي تم اعتمادها تعتبر مشابهة للدراسة الحالية، وذات علاقة مباشرة بها، حيث تشترك معها في متغير أساسي ألا وهو الاقتباس من الرواية، وبالرغم من اتفاقها في نقاط فإنّها تختلف معها في نقاط وزوايا أخرى، ويمكن تلخيص أهم نقاط الاتفاق في ما يلي:

أوجه الاتفاق:

- تشترك جلّ الدراسات السابقة مع الدراسة الحالية في اهتمامها بموضوع تحويل المادة الأدبية إلى عمل مرئي بواسطة الاقتباس كعملية جوهريّة، مع ضرورة الحفاظ على مصدر المادة الأصلية.
- تتفق الدراسة الحالية مع الدراسات السابقة في تركيزها على دور المخرج في كيفية سرده لأحداث الرواية المقتبسة وأهمية التزامه في الحفاظ على العناصر البنائية للسرد من مكان وزمان، وشخصيات..

أوجه الاختلاف:

- تظهر أوجه اختلاف الدراسة الحالية مع الدراسات السابقة التي تم عرضها في نقاط وزوايا عدة هي :
 - اختلافها من ناحية التخصص، ففي حين يدور موضوع الدراسة الحالية حول دراسة تحليلية سيميولوجية لأثر الاقتباس في عمل مرئي تلفزيوني فإنّ الدراسات السابقة تناولت:
 - مانيا بيطاري: التي تناول موضوع دراستها "الأدب القصصي السينمائي في سوريا من خلال ربع قرن (1970-1995)"، والذي تخصص بقسم اللغة العربية
 - لونيس نبيلة: حيث تمحور موضوع دراستها "الاقتباس السينمائي من الرواية إلى الفيلم (رواية وفيلم هيتا أنموذجاً)، أيضاً في تخصص اللغة العربية.
 - وبالرغم من أن الدراسات السابقة التي تم عرضها تتقاطع مع الدراسة الحالية، من حيث تركيزها وتأكيدها على قدرة المخرج في الحفاظ على المصدر الأصلي أثناء قيامه بعملية الاقتباس، إلا أنّها تختلف مع دراستنا من حيث التخصص، وكذا المداخل النظرية التي تم من خلالها التطرق للموضوع، حيث اعتمدت الباحثة على تحليل عمل درامي تلفزيوني باستعمال المقاربة السيميولوجية وكيف استطاع المخرج تحويل المشاهد المكتوبة إلى لقطات مرئية التي يمكن أن لا تتناسب ومستلزمات البناء السردى للرواية.





الفصل الأول:
معالم بناء السرد
الروائي والسرد الفيلمي

تمهيد:

لقد اعتبر السرد أداة من أدوات التعبير الإنساني فمنذ وجود الإنسان وجد هذا العنصر، فهو حاضر في اللغة المكتوبة وفي اللغة الشفوية، وفي لغة الإشارات والرسم، ومنه انحدرت الأجناس الأدبية المعروفة قديماً وحديثاً، كالأساطير والقصص والروايات، ومن الملاحظ أن المهتمين بالسرد الحديث أولوا أهمية كبرى بالرواية باعتبارها جامعة الفنون الأدبية مثل الشعر والمسرح، لما تحتويه من قدرة على وصف المشهد. وتعتبر الرواية شكلاً من الأشكال الأدبية التي ظهرت في العصر الحديث، فهي جنس أدبي يتفاعل مع المجتمع ويخضع لمتغيراته الاجتماعية والسياسية والتاريخية... إضافة إلى أنها تعدّ الفن السردى الأهم ضمن فنون السرد كافة، القصة القصيرة، والملحمة المسرحية، والخرافة وغيرها، فهي تنماز عنها وتحتل الصدارة من حيث الإقبال عليها بالدرس والقراءة على السواء، بالإضافة إلى أنها أقدر على تصوير هموم الإنسان ومعالجة مشاكله الاجتماعية.

هناك تقنيات فنية كثيرة مشتركة بين الرواية وبين القصة القصيرة، مثل الزمان الداخلي والخارجي، الشخصيات، المكان، والحدث وغيرها، وتعدّ اللغة أهم عنصر تشترك فيه هذه الفنون الأدبية جميعها، لأنها الوعاء الذي ينقل الأفكار، ووسيلة التعبير التي تمكّن الفرد من سرد الأحداث ونقلها إلى الآخرين. وضمن هذه البنية اللغوية يطرح النص السردى صعوبات جمّة، وإشكالات كثيرة من ناحية القراءة ومن جهة التأويل، وذلك لتعدد البنيات الفنية للرواية من زمان مركب، وأمكنة متعددة، وأحداث متشابكة، وشخصيات كثيرة ذوات رموز وبنيات لغوية متعددة، بالإضافة إلى تعدد أشكال الكلام وتنوعها. من خلال هذا الفصل الأول سوف نتعرف على مفهوم النص الروائي، خصائصه ومميزاته، البناء الروائي وعناصره الأساسية، السرد ومكوناته الأساسية، أنواعه وأشكاله، وكذا تقنيات البناء السردى للنص.

المبحث الأول: بنية النص الروائي

المطلب الأول: النص وتعريفاته:

يعتبر النص نقطة تلاقي العديد من المجالات المعرفية، بل لا يكاد يخلو مجال من وجود النص إلا أن وجهة النظر، وطريقة الاشتغال، وأشكال المقاربة، تختلف من مجال إلى آخر، ومن شخص لآخر، ومن نص لآخر، ولعل ذلك راجع لما عرفه ويعرفه مصطلح النص من تعدد دلالي تطور عبر التاريخ.

حيث يقرّر "لوتمان L'Otman Lori" في كتابه (بنية النص الفني) صراحة صعوبة تعريف النص، إذ أنه لكل باحث تعريفه الخاص به، مما يعقّد مهمة البحث في المفهوم، لكن وعلى الرغم من ذلك سنحاول بيان أهم التصورات التي تحيط بالموضوع.

وقبل البحث في الدلالة الاصطلاحية للنص، لا بد من التطرق للدلالة اللغوية التي قد تمدنا ببعض التوضيحات المضيئة لدلالة النص الاصطلاحية، رغم أنه يجب ألا نعول كل التعويل على هذه الدلالة في شرح المصطلح، بل يجب بناء "مفهوم النص من جملة المقاربات النقدية التي قدمت له في البحوث البنيوية والسيمولوجية الحديثة"¹

أولاً- التعريف اللغوي للنص:

أ- في اللغة العربية:

إنّ المتتبع لكلمة "النص" في المعاجم العربية، يلاحظ كثرة الدلالات التي ترتبط بها، فقد جاء في مقاييس اللغة: (النون والصاد أصل صحيح، يدل على رفع وارتفاع وانتهاء في الشيء، ونصبت الرجل: استقصيت مسأله عن الشيء حتى تستخرج ما عنده، وهو القياس، لأنك تبتغي بلوغ النهاية)²

ويقول "ابن منظور": (النص: رَفْعُ الشَّيْءِ، نَصَّ الْحَدِيثَ يَنْصُهُ نَصًّا: رَفَعَهُ، وَكُلُّ مَا أَظْهَرَ، فَقَدْ نَصَّ، وَأَصْلُ النَّصِّ أَقْصَى الشَّيْءِ وَغَايَتُهُ)³

وفي تاج العروس (أصلُ النَّصِّ: رَفْعُكَ لِلشَّيْءِ وإظهاره، فهو من الرفع والظهور ومنه المنصة، نَصَّ الشَّيْءَ (يَنْصُهُ) نَصًّا: حَرَكُهُ)⁴

يقول أيضا (النَّصُّ: الإِسْنَادُ إِلَى الرَّئِيسِ الْأَكْبَرِ، وَالنَّصُّ: التَّوْقِيفُ).

وَالنَّصُّ: (التَّعْيِينُ عَلَى شَيْءٍ مَا، وَكُلُّ ذَلِكَ بِجَازٍ، مِنَ النَّصِّ بِمَعْنَى الرَّفْعِ وَالظُّهُورِ)⁵

¹ صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص عالم المعرفة، (العدد 164، 1992)، ص 211

² ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، (دون طبعة، ج5، دار الفكر، 1979)، ص 357.

³ أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، (ط 3، ج 7، دار صادر: بيروت 1414 هـ)، ص 98 وما بعدها.

⁴ أبو الفيض، محمد بن عبد الرزاق الحسيني، الزبيدي: تاج العروس، (مج 18، دار الهداية، دت)، ص 179.

⁵ المرجع نفسه، ج 18، ص 180.

وهكذا يظهر أنّ النص له دلالات كثيرة في اللغة العربية، كالأغاية والمنتهى، والتحريك، والتعيين والتوقيف، إلا أنّ هذه المعاني المختلفة ما هي إلا مجازات، فالمعنى الأصلي هو الرفع الظهور.

ب- في اللغات الأوروبية:

نجد في اللغات الأوروبية كالفرنسية أنّ مصطلح *Texte* يرتبط بالنسيج أو الأسياخ المظفرة¹، ويعود المصطلح إلى ما تعنيه كلمة النسيج (في المجال المادي الصناعي، وقد نتج عنها اشتقاقات لا تخرج عن هذا المعنى الأصلي، ثم نقل هذا المعنى إلى نسيج النص، ثم اعتُبر النص نسجاً من الكلمات)². وترتبط كلمة النسيج بعدة دلالات قريبة من معنى النص اصطلاحاً ومنها: (دقة التنظيم، وبراعة الصنع، والجهد، والقصد، والكمال والاستواء)³ وهكذا فالنص في اللغات الأجنبية مشتق من الاستخدام الاستعاري في اللاتينية لمعاني الحياكة والنسيج.

وفي هذا السياق يريد "رولان بارت *Roland Barthes* تعريف النص بقوله: "إنّ الدارسة المعجمية للكلمة *Texte* تكشف أنّها تدلّ على النسيج، ومن هنا يمكن أن نقول إنّ نسيج الكلمات يعني تركيب النص، إنه نسيج من الكلمات ومجموعة نغمية وحسم لغوي"⁴

ويرى "رولان بارت" أنّ "مصطلح النسيج يُعتبر نصّاً، فكلّ كلام مثبت بالكتابة هو نسيج لغويّ مبني من كلمات وجمل مرتبة يقوم على العلامات الدلالات، ومجموعة من المفاهيم والعلاقات السلوكية والنفسية، والفكرية، والاجتماعية، بالإضافة للأبعاد الفنية والثقافية، يكون أساسه أفكار ومعاني ورموز غير معلن عنها، نتيجة لثقافات متعدّدة متداخلة فهو بنية مغلقة"⁵

ويعرف "غريماس *Greimas*" و"كورتيس *Courtes*" النص من خلال تكوينه المادي، على أساس تقابله مع الخطاب، "فالنص بوصفه ملفوظاً يتقابل مع الخطاب وفقاً لمادة التعبير كتابية أو صوتية، المستعملة لأجل إبراز الفعل اللساني"⁶، بمعنى يشترك النص مع الخطاب في المكون الأساسي، أي بوصفهما (ملفوظاً) ويختلفان في مادة التعبير، فالنص مكتوب، والخطاب منطوق *K* وبهذا تكون الكتابة هي الحد الفاصل بينهما.

¹ فولفجانج هنيه من، ديتر فيهجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح العجمي، (ط1، جامعة الملك سعود، 1999)، ص 4.

² محمد مفتاح: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، (ط1، المركز الثقافي العربي، الرباط، 1999)، ص 16.

³ ينظر: عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، ص 17 عن: عبد الخالق فرحان شاهين، أصول المعايير النصية في التراث

النقدي والبلاغي عند العرب، (رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2012)، ص 7.

⁴ حسين خوري: نظرية النص، (ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ومنشورات الاختلاف 2007)، ص 44

⁵ محمد الرفاعي ومحمد خير بقاعي: لذة النص، (العدد 10، مجلة العرب والفكر العالمي، 1990)، ص 35.

⁶ Sémiotique. Dictionnaire Raisoné de la théorie du langage, (Classique Hachette, 1986), p389

وعليه، "يمكن أن نسمي نصاً، كل خطاب مثبت بالكتابة، ومن خلال هذا التعريف، فإنّ التثبيت بالكتابة يكون النص ذاته"¹

ثانياً- التعريف الاصطلاحي للنص:

تنوعت وتعددت تعريفات النص كثيراً لدى المنظرين، بل إنّها تداخلت أحياناً إلى حدّ التعقيد فبعض تعريفات النص يعتمد على مكوناته الجمالية وتتابعها، وبعضها يضيف إلى تلك الجمل عنصر الترابط، وبعض ثالث يعتمد على التواصل النصي والسياق، ورابع يعتمد على الإنتاجية الأدبية أو فعل الكتابة، وخامس يعتمد على جملة المقاربات المختلفة والمواصفات التي تجعل الملفوظ نصاً² إذ يعتبر النصّ الأدبيّ ذو منظومة معرفيّة تتأسّس على المعرفة، والجانب النفسي والعاطفيّ، ويعرّف النصّ الأدبيّ: بأنّه متن الكلام الذي يعبر الأديب عن مشاعره، وما يجول بخاطره، ويكون ذلك واضحاً في النصوص الأدبية المتنوعة، وهي: القصة، والرواية، والشعر بجميع أشكاله، والخاطرة، والمقال، والمسرحية، والخطب بجميع أنواعها.

ف"رولان بارت" **Roland Barthes** مثلاً تعددت تعريفاته للنص الأدبي، بتعدد المراحل النقدية التي مرّ بها منذ المرحلة الاجتماعية، وحتى المرحلة الحرة مروراً بالنيوية، والسيميائية³

وهذا التنوع في تعريف النص، يدل على عدم استقرار المفهوم من جهة، وتباين طرقه الإجرائية في حقول معرفية مختلفة من جهة أخرى⁴، بل إنّ مسألة وجود تعريف جامع مانع للنص مسألة غير منطقية من جهة التصور اللغوي، ويؤكد ذلك الاختلاف بين علماء اللغة الذين ينتمون إلى مدارس لغوية مختلفة، حول حدود المصطلحات التي تركز عليها بحوثهم، وسنحاول بإيجاز تسليط الضوء على مفهوم النص اصطلاحاً عند العرب، وعند الغربيين:

أ- عند العرب:

يختلف معنى النص اصطلاحاً، حسب المجال المعرفي الذي تتم فيه الدراسة، ففي اصطلاح الأصوليين، يدل النص على "مَا لَا يُجْتَمَل إِلَّا مَعْنَى وَاحِدًا، أَوْ مَا لَا يُجْتَمَل التَّأْوِيل"⁵.

أما عند أهل الحديث، فقد جاء بمعنى الإسناد والتعيين، والتحديد، فيقولون: "نصّ عليه في كذا"، ونجده عند الفقهاء بمعنى الدليل الشرعي كالقرآن، والسنة، ومنه قولهم: "لا اجتهد مع النص"⁶.

¹ Paul Ricoeur, **du texte a l'action**, (Paris Edition du Seuil, 1986), p154

² أحمد عفيفي: **نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي**، (زهراء الشرق، القاهرة، 2001)، ص 48.

³ محمد عزام: **النص الغائب: تجليات التناص في الشعر العربي**، (منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001)، ص 14

⁴ حسين خوري: **نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال**، (ط 1، منشورات الاختلاف و الدار العربية للعلوم ناشرون، 2007)، ص 35.

⁵ سعيد بحيري: **علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات**، (ط 1، مكتبة لبنان ناشرون - لونغمان، 1977)، ص 107.

⁶ مجمع اللغة العربية بالقاهرة، **المعجم الوسيط**، (ط 4، مج 2، مكتبة الشروق الدولية، 2004)، ص 926.

إنّ الذي يهم هنا هو النص في اصطلاح النقاد، وفي هذا الصدد نجد مجموعة من المساهمات العربية لعدد من الباحثين، ومنهم "طه عبد الرحمان" الذي يعرف النص بأنّه "بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من العلاقات، وقد تربط هذه العلاقات بين جملتين أو بين أكثر من جملتين"¹.

ويعرف "سعيد يقطين" النص بأنّه: "بنية دلالية تنتجها ذات (فردية أو جماعية)، ضمن بنية نصية منتجة، وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محددة"².

وقريبا من هذا نجد "محمد عزام" يقول عن النص الأدبي إنّ "وحدات لغوية، ذات وظيفة تواصلية - دلالية، تحكمها مبادئ أدبية، وتنتجها ذات فردية أو جماعية"³، فالنص إذن، بنية لسانية ذات دلالة وذات بعد تواصلية تحقق الأدبية من خلال مجموعة من المبادئ، كالانسجام والاتساق وتنتج ذوات متعددة سواء قبل الكتابة أو أثناءها أو بعدها.

ويرى "محمد مفتاح" أنّ النص "وحدات لغوية طبيعية منضدة متسقة منسجمة"⁴، ويعرفه أيضا من خلال بعض المقومات الأساسية، "فالنص عنده مدونة كلامية، وحدث تواصلية، وتفاعلية، وله بداية ونهاية، أي أنّه مغلق كتابيا، لكنه توالدي معنويا لأنه "متولد من أحداث تاريخية ونفسانية ولغوية... وتتناسل منه أحداث لغوية أخرى لاحقة له"⁵.

ب- عند الغرب:

لقد بحث في النص ودلالته مجموعة من النقاد والباحثين من مختلفي المشارب، والاتجاهات النقدية المختلفة، ومنهم السوسيوولوجيون، كالباحث الروسي "لوتمان Lotman" الذي يرى أنّ النص يعتمد على ثلاثة مكونات:

- التعبير: أي الجانب اللغوي.

- التحديد: أي أنّ للنص دلالة لا تقبل التجزئة، "فهو يحقق دلالة ثقافية محددة، وينقل دلالتها الكاملة"⁶.

- الخاصية البنيوية: وتعني أنّ النص بنية منظمة وليس مجرد متوالية من العلامات، بل التنظيم الداخلي ضروري للنص وأساس في تكوينه.

¹ طه عبد الرحمان: في أصول الحوار و تجديد علم الكلام، (ط2)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص35

² سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي: النص و السياق، (ط2)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 2001، ص 32.

³ محمد عزام، النص الغائب، مرجع سبق ذكره، ص 26.

⁴ محمد مفتاح، الشباب والاختلاف، (ط1)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1996، ص15.

⁵ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية النصوص، (ط3)، المركز الثقافي العربي، البيضاء/ بيروت، 1992، ص 120

⁶ صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، (عدد 164، عالم المعرفة، المغرب، 1992)، ص 216.

ويرتبط النص عند العالم اللساني "هلمسليف **Louis Hjelmslev**" بالملفوظ اللغوي المحكي أو المكتوب، طويلاً كان أو قصيراً "فعبارة stop أي قف هي في نظر هلمسليف نص"¹ وعند "تودوروف **Todorov**" النص إنتاج لغوي منغلق على ذاته ومستقل بدلالاته، وقد يكون جملة، أو كتاباً بأكمله"²، وهذا الإنتاج اللغوي لا شك له وجهان، وجه اللفظ ووجه المعنى، ولا يمكن تعريف النص من خلال اللفظ فقط، بل هناك من أعطى الأولوية للمعنى على اللفظ، حيث يكون النص "وحدة دلالية، وليست الجمل إلا الوسيلة التي يتحقق بها النص"³

ويعتبر "فان ديك **Van Dijk**" من الباحثين الذين اشتغلوا على النص كثيراً، وقد ذكر في كتابيه: (بعض مظاهر قواعد النص) 1972، و (النص والسياق) 1977، أنّ "النص نتاج لفعل ولعملية إنتاج من جهة، وأساس لأفعال وعمليات تلق واستعمال داخل نظام التواصل والتفاعل، من جهة أخرى"⁴

أما "هاليداي **M. Halliday**" و "رقية حسن **R. Hassan**" فقد أكدا في كتابهما (الاتساق في الإنكليزية) 1976 أنّ النص "وحدة لغوية في طور الاستعمال، وهو لا يتعلق بالجمل، وإنما يتحقق بواسطتها"، وهما يركزان على "الوحدة والانسجام في النص"، من خلال الإشارة إلى كونه وحدة دلالية"⁵، دلالية"⁵، ولا يهتمان بالطول حيث يقولان "النص يمكن أن يكون له أي طول، وبعض النصوص تتشابه في الحقيقة من حيث إنها يمكن أن تكون أقل من جملة واحدة في التركيب النحوي مثل: التحذيرات، العناوين، الإعلانات، الإهداءات"⁶.

ويعد الناقد الفرنسي "رولان بارت" من النقاد الذين ساهموا في تعريف النص مساهمة جلية، حيث نشر بحثاً بعنوان (من العمل إلى النص) ميّز فيه بين العمل الأدبي والنص الأدبي⁷، فالأول شيء محدد مادي يُحمل باليد، بينما الثاني تحمله اللغة، وله وجود منهجي فقط.

والأول يرتبط بالأجناس والأنواع ويخضع للتصنيف، بينما الثاني يتجاوز ذلك كله، والأول أحادي، أمّا الثاني فتعددي (التناسق)، والأول ملك لصاحبه والثاني ملك لقارئه، يقرؤه من جديد، لا كما أراد مؤلفه، بل "قراءة إنتاجية، تقرب القراءة من الكتابة، حيث يصبح القارئ كاتباً لنص جديد."⁸

¹ يسري نوفل: المعايير النصية في السور القرآنية، (ط1، دار النابغة للنشر والتوزيع، 2014)، ص 18.

² محمد عزام: النص الغائب، ص 14.

³ محمد خطابي: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، (ط1، مركز الثقافي العربي، بيروت، 1991)، ص 13

⁴ محمد عزام، النص الغائب، ص 16

⁵ المرجع نفسه، ص ن.

⁶ صبحي إبراهيم الفقي: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية، (دار قباء، القاهرة، 2000)، ص 29

⁷ ينظر صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 213.

⁸ محمد عزام، النص الغائب، ص 19

ويعطي بارت للنص تعريفا لغويا حيث يرى أنه " نسيج من الكلمات، ومجموعة نغمية وجسم لغوي"¹، ثم يعرفه في إطار السيميائيات بأنه " نسيج من الدوال التي تكون العمل "²، وقد شبه هذا النسيج بنسيج بنسيج العنكبوت فهو محكم ومتماسك، ويرتبط بعضه ببعض، في إطار وحدة كلية³.

أما الناقدة "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" فتري أنّ النص يتجاوز الخطاب أو القول، فهو في نظرها موضوع للعديد من الممارسات السيمولوجية، التي تشكل ظواهر عبر لغوية مكونة بواسطة اللغة. إنّ النص بهذا المعنى، جهاز عبر لغوي، يعيد توزيع نظام اللغة بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيرا إلى بيانات مباشرة تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها.

والنص نتيجة لذلك، إنّما هو عملية إنتاجية مما يعني أمرين:

- علاقته باللغة التي يتموقع فيها تصبح من قبيل إعادة التوزيع (عن طريق التفكيك وإعادة البناء)، مما يجعله صالحاً لأن يعالج بمقولات منطقية ورياضية أكثر من صلاحية المقولات اللغوية الصرفة له.
 - يمثل النصّ عملية استبدال من نصوص أخرى، أي عملية (تناص)، ففي فضاء النصّ تتقاطع أقوال عديدة مأخوذة من نصوص أخرى، مما يجعل بعضها يقوم بتحيد بعضها الآخر ونقضه"⁴
- إنّ هذا التصور للنص جعل كريستيفا "تقترح رؤية نقدية جديدة، تؤكد انفتاحية النص الأدبي على عناصر لغوية، وغير لغوية (إشارات ورموز) متجاوزة بذلك التصور البنيوي."⁵

وتجدر الإشارة إلى أنّ بعض الدارسين، يرون أنّ مفهوم النص يتداخل مع مفهوم الخطاب، ومنهم "فان دايك" الذي يرى أنّ "النص والسياق يعتمد كل منهما على الآخر"⁶، فالسياق يحيل على الخطاب، وفي الاتجاه نفسه يربط "بوجراند" بين النص وعناصر خارجية تؤكد ارتباط النص بالخطاب، فيقول: "ينبغي للنص أن يتصل بموقف يكون فيه، تتفاعل فيه مجموعة من المرتكزات، والتوقعات، والمعارف، وهذه البيئة الشاسعة تسمى سياق الموقف"⁷

ويرى "بول ريكور Paul Ricœur" أنّ النص هو خطاب تمت كتابته، حيث يقول: " لنطلق كلمة نص على كل خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة"⁸، فالكتابة إذن تضمن استمرارية الكلام، وهي كما يعرفها "دريدا" تثبت الأصوات اللغوية بواسطة علامات خطية"¹

¹ حسين فخري: نظرية النص، ص 44.

² المرجع نفسه، ن.ص

³ رولان بارت: درس السيمولوجيا، ترجمة: بن عبد العالي، (ط3)، دار توبقال للنشر، المغرب، 1993، ص85.

⁴ جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فؤاد الزاهي، (ط2)، دار توبقال للنشر، المغرب، 1997، ص89

⁵ عبد القادر يقشي: التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ط1، إفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص19.

⁶ فان دايك: علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد بحيري، (ط1)، دار القاهرة للكتاب، مصر، 2001، ص 156.

⁷ روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والاجراء، ص 91

⁸ ينظر صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، ص 219.

إنّ النص المكتوب الذي غالباً ما يعتمد الصيغة اللغوية في التعبير كونه يتضمن الأجزاء التعبيرية والأسلوبية التي تعمل في سياق البنية السردية، و باعتبار النص الأدبي ه ورموزاً بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد صوتي أو حركي وانتقال من مظهر لآخر ومن حالة لأخرى، فالنص هو نظام من العلامات والاتساق فهو فضاء أثري لتفاعل الدلالات وحوارها.

ثالثاً- الترابط النصي:

استطاعت دراسات النص تفسير الظواهر اللغوية والتركيبية، تلك التي تخرج عن إطار الجملة المفردة، ولا يمكن تفسيرها تفسيراً كاملاً إلا من خلال وحدة النص الكلية، وتقوم هذه الدراسات على اعتبار النص الوحدة اللغوية الكبرى التي يتجه إليها المحلل، معتمداً في تفسيره على سلسلة من القواعد الدلالية والمنطقية إلى حوار القواعد التركيبية، في محاولة لتقديم صياغات كلية دقيقة للأبنية النصية وقواعدها الترابطية.

ويلقى مفهوم الترابط النصي - في الآونة الأخيرة - اهتماماً متزايداً من قبل الدارسين العرب والمتخصصين في علم النص، حيث كان وما يزال موضوع عدد من الدراسات الأكاديمية والمقالات النقدية، الخاصة بالترابط النصي في مكونات النص القرآني والنص الشعري، بينما كان نصيب النص الروائي أقل حظاً من قبل الدارسين، حتى ظهرت في الآونة الأخيرة دراسات وأبحاث، اهتمت بتطبيق نظريات الترابط النصي على النص الروائي.

وهنا نستعرض المحدثات الرئيسية الشائعة لهذا المفهوم، كما هو متفق عليه من قبل معظم الباحثين والمختصين: يسعى الترابط النصي إلى كشف التنظيم الداخلي الذي تمتلكه بنية النص، والرؤية الدلالية الخاصة بها، عن طريق دراسة وسائل الترابط المختلفة في النص في مستويين:

المستوى الرصفي (النحوي)²:

يتعلق المستوى الرصفي بظاهر النص، ويعتمد على الروابط السببية بين الأحداث التي يعرضها النص، وهي وسائل متنوعة تشير إلى مجموعة المتواليات السطحية وارتباط بعضها ببعض، وفي هذا المستوى يتم دراسة علاقيتين أساسيتين:

الأولى، تعرف بالربط النحوي (ويتضمن بدوره مجموعة من وسائل الربط مثل مطلق الجمع، التخيير، الإستدراك، التفريع، الترتيب، الإحالة، الحذف، والروابط الزمنية)،

¹ حسين مخري، نظرية النص، ص 45.

² عيدة مسيل العمري: الترابط النصي في رواية "نداء الخالد" لنجيب الكيلاني، دراسة تطبيقية في ضوء لسانيات النص، رسالة ماجستير، 2009.

فيما تعرف الثانية، بالربط المعجمي (ويضم أربع أنواع من العلاقات، هي: التضام، التكرار، التوازي، والاستبدال).

المستوى المفهومي (الدلالي):

يعنى بالعلاقات الدلالية والمنطقية بين الجمل في النص، التي تؤدي إلى تماسك النص واتساقه، وتندرج في هذا المستوى مجموعة من العلاقات أهمها البنية الكبرى، وتليها علاقات الارتباط السببي، التخصيص، الانسجام بين الإجابة والسؤال، البيان، التفصيل، التقابل العكسي، والتقابل الكمي.

وفي هذا الصدد، يذكر "سعيد بحيري" أنه ينبغي التفريق بين الربط الذي يمكن أن يتحقق من خلال أدوات الربط النحوية (الروابط)، والتماسك الذي يتحقق من خلال وسائل دلالية في المقام الأول، مضيفاً أنه "يمكن تتبع إمكانات الأول على المستوى السطحي للنص؛ إلا أنّ الثاني يتمثل في بنية عميقة على المستوى العميق للنص، تقدم إيضاحاً لطرق الترابط بين تراكيب ربما تبدو غير متسقة أو مفككة على السطح"¹

رابعاً- مميزات النص الأدبي:

- من مميزات النص الأدبي هو نصّ معرفي فيه تفخيم أو مبالغة، والتّعميم تتلاقى فيه جملة من المعارف الإنسانية أهمّها على الإطلاق المعرفة الأدبية والإمتاع، هدفه إثارة عواطف القارئ ليُشعر أن هذه التجربة تتكلّم عن واقعه وتأمّل حول قضايا مجتمعه فيرى فيها نفسه ويسمع خطراً تقلبه وعاطفته وشعوره الخاص.
- النص الأدبي هو ذاك الوعاء التراثي الأدبي الجيّد قديمه و حديثه، ومادّته التي يمكن من خلالها تنمية المهارات اللغوية الأدبية، تنميةً مبنية على التعمق والإحاطة والاستنباط والتأمل بمعرفة مواطن الجمال في الفكرة، والخيال، والعاطفة، والأسلوب، والانتقال من هذه الفكرة إلى فكرة أخرى أعمق وأدقّ من الأولى.
- إنّ النص الأدبي ينمو ويتطور بمرور الزمن، مع الجانب الفني والجمالي، فهما العنصر الحيّ في النص الأدبي، كما أنّها تمثّل الجانب الحسّي الذي يعجّ بظواهر نفسية تطفو على سطح النص الأدبي، لأنّه مرآة لروح كاتبه وعاكسا لثقافته، ومبادئ مجتمعه الذي جاء منه، ونتاج ما في الفنان المبدع من تباين وفردية والتي تميّزه، وتجعله يتّسم بالأصالة التي هي مصدر كلّ معرفة ومنبع القوّة والإلهام والإبداع الأدبي في الأديب.

¹ سعيد بحيري: علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان، بيروت، 1997.

المطلب الثاني: مدخل عام للسرد الروائي:

أولاً - مفهوم السرد وأنواعه:

1-تعريف السرد:

للكتابه أساليب عدّة تكون لدى الكاتب كالأدوات بين يديه، حيث يختار الأداة التي تناسب ما يطمح لإظهاره والأمثل لإظهار أفكاره، وما يجوب في داخله وما يعتريه من شعور، والأسلوب الذي نريد الحديث عنه هو أسلوب السرد، حيث ارتبط مفهوم السرد بداية بالرواية لكنّه تجاوزها، لكي يلتحق بعالم القصة القصيرة ثمّ يصبح فاعلاً جالياً في الشعر خاصة مع ظهور النثر في الشعر الحديث.

أ- السرد لغة:

لهذا المصطلح مفاهيم مختلفة تنطلق من أصله اللغوي، وقد جاء في "لسان العرب" لابن منظور أنّ السرد: "تقدمه الشيء إلى شيء متسقاً بعضه في أثر بعض متتابعاً، وسردّ الحديث يسرّده سرّداً إذا تابعه، و فلان يسرّ الحديث سرّداً، إذا كان جيّد السياق له.¹

كما ورد في "مختار الصحاح": "إن السرد هو الثقب، والمسرد المثقوب، و فلان يسرّ الحديث: إذا كان جيد له، ولم يكن يسرّ الحديث سرّداً أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه، وسردّ الحديث والقراءة، أي أجاد سياقها والسرد مصدر تتابع"² ويمكن لنا رصد ثلاثة أوجه لمعنى كلمة سرد وهي كما يلي: سرد الشيء ثقبه، الصوم: تابعه الحديث، أجاد سياقها، الكتاب: قرأه بسرعة، فالسرد هو اسم لكل درع وسائر الحلق، والسرد هو التتابع "إذن فالسرد في اللغة هو التتابع"³، وفي الحديث هو إيجادة السياق.

وبالرغم من الاختلافات الكثيرة حول هذا المصطلح - نعني السرد- من حيث هو كمصطلح، إلا أنّ ذلك لا يعني اختلافاً في المفهوم، وإنّما نجدها بمفهوم واحد نجد مثلاً:

القص: وهو فعل القاص إذا قص القصص، ويقال في رأسه قصة يعني الجملة من الكلام، والقصة الخبر والقصص الخبر المقصوص والقصص بكسر القاف جمع القصة التي تكتب وقصصت الرؤيا على فلان إذا أخبرته بها.

الحكي: حكيت عنه الكلام حكاية وحكوت لغة، والحكاية كقولك حكيت فلاناً وحاكيتته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله وحكيت عنه الحديث حكاية.

الرواية: نقول روى الحديث والشعر يروي رواية، رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو¹

¹ ابن منظور، لسان العرب، ج7، ص125

² عبد القادر الرازي، مختار الصحاح: مادة سرد، تحقيق: إبراهيم زهوة، (دار الكتاب العربي: بيروت، لبنان، 2005)

³ سمير مرزوقي وجميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة، (الدار التونسية للنشر، تونس)، ص 77

ب- السرد اصطلاحاً:

السرد هو أسلوب من الأساليب المتبعة في القصص والروايات وكتابة المسرحيات، وهو أسلوب ينسجم مع طبع الكثير من الكتاب وأفكارهم بسبب مرونته، ويعتد أداة للتعبير الإنساني، إذ يقوم الكاتب بترجمة الأفعال، والسلوكات الإنسانية، والأماكن إلى بنى من المعاني بأسلوب السرد، وبذلك يكون الكاتب قد قام بتحويل المعلومة إلى كلام مع ترتيب الأحداث، ليس المقصود هنا الكلام غير المنتظم الذي لا يوجد فيه ترتيب للأحداث، أو ذلك الذي فيه انعدام للانسجام بين كلماته وجمله ومعانيه.

والسرد هو السيرة والتتابع للأحداث "التواصل المستمر الذي يبدو من خلاله الحكيم كمراسلة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه"²، والسرد لفظي وغير لفظي، فاللوحة الزيتية تسرد صمت ألوانها، والشريط السينمائي يسرد أحداثه، والهاتف النقال يسرد مخزون ذاكرته الالكترونية، أي أنه يعيد إنتاج خطاب آخر

وفي السرد تتلشى الحاجة لشرح أفكار أو لتلخيص المراد أو إعطاء مواعظ، وذلك لأن السرد يظهر كل ما هو مراد، وإن حصل ذلك فهو زيادة وحشو لا فائدة منه، بل قد يسبب ضعفاً لهذا الأسلوب، وله تأثير سلبي على بنية النص وتركيبته، كما أن للسرد صيغ متنوعة؛ حيث يمكن أن يروى شفهاً أو كتابةً، أو أن يكون عن طريق الصور والإيماءات، ويكون أيضاً بصيغ أخرى.

السرد بأقرب تعاريفه إلى الأذهان هو الحكيم، والذي يقوم على دعامين أساسيتين³:

أولهما: أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثاً معينة

وثانيهما: أن يعين الطريقة التي تحكيها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سرداً، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة، ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكيم بشكل أساسي.

والسرد مصطلح نقدي حديث يعني: "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"⁴، بيد أن السيميوطيقيين يميزون بين الحكيم والسرد، فالحكيم عام والذي نجده من خلال: اللغة، الصورة، الحركة والإيقاع، أما السرد فيتصل باللغة، كما أن الحكيم من منظورهم يتقابل مع السرد باعتباره يتصل بالمحتوى (المدلول)، أما الدال (التعبير) فيلغونه من دائرة اهتمامهم لأن المدلول هو المحتوى الحكائي.

¹ صلاح صالح: سرديات الرواية العربية المعاصرة، (ط1، القاهرة، 2002)، ص 10

² سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، (ط2، المركز الثقافي العربي، 1993)، ص 42

³ حميد حميداني: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، (ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2003)، ص 45

⁴ أمانة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، (ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997)، ص 28.

يعرفه "سعيد يقطين": "بأنه فعل لا حدود له، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان"¹

ويعتبره "رولان بارت": "رسالة يتم إرسالها من مرسل إلى مرسل إليه، وقد تكون هذه الرسالة شفوية أو كتابة، والسرد حاضر في الأسطورة والخرافة والحكاية والقصة والملحمة، والتاريخ والمأساة والكوميديا، وضمن هذه الإشكال اللامحدودة للسرد، نجد هذا الأخير في جميع المجتمعات، إنه يبدأ مع تاريخ الإنسانية نفسها، فلم يوجد أبدا شعب دون سرد"²، أما "آمنة يوسف" تعرّفه بقولها: "نقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"³

وعليه، فإنّ السرد هو الكيفية أو الطريقة التي يعتمدها الكاتب أو الروائي ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، إذن فالسرد هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي، والسرد باعتبار الطرف الأول في ثنائية السرد الحكاية هو "الطريقة التي يختارها الروائي أو القاص أو حتى المبدع الشعبي (الحاكي) ليقدم بها الحدث إلى المتلقي، إذن فالسرد هو نسج الكلام ولكن في صورة حكي"⁴، إذن، يمكن القول بأنّ السرد القصصي يعتبر بنية مهمة في الرواية، ويمثل حواراً قائماً بين الراوي والمروي له، والقصة باعتبارها محكياً أو مروياً له، تمرّ عبر القناة التالية: الراوي — القصة — المروي له

ج- النص السردى:

هو السرد عن الأحداث ونقلها باستعمال اللغة أو التصوير أو غيرها من وسائل التعبير، وهو نوع من أنواع النصوص كالوصف والحوار وغيرها... وينبغي أن يتوافر في النص السردى ما يأتي:

- 1- وجود سلسلة من الأحداث المرتبة زمنياً تعاقباً أو ترتيباً سببياً منطقياً، بحيث لا تكون الواقع معزولة بعضاً عن بعض.
- 2- حدوث تغيرات أو تحولات فيما تقوم به الشخصيات من أحداث.
- 3- وحدة الموضوع والحدث.
- 4- اشتغال النص على مغزى صريح أو ضمني، أي على عبرة أخلاقية أو سياسية أو غيره ما تكون هي الغاية من وجوده.

ويندرج في مفهوم النص السردى أنواع مختلفة من النصوص، منها القصة والرواية والخرافة والتاريخ والخبر الصحفي العابر، وغيرها وتمثل عناصر النص السردى في (الشخصيات، الزمان والمكان، الوصف

¹ سعيد يقطين: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، (ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997)، ص19.

² جبور دلال: بنية النص السردى في معارج ابن عربي (بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير)، 2005، ص8

³ آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، مرجع سابق، ص 27-28

⁴ آمنة يوسف: المرجع السابق، ص 28

والحوار¹، ولا يمكن إغفال أحد هذه العناصر السردية التي لا تتم الحكاية إلا بها مع الحضور الفعلي للسارد الذي يروي تلك الأحداث.

2- أنواع السرد:

يُقسم الأسلوب السرديّ إلى ثلاثة أقسام:²

أ- من زاوية المتكلم: أي ناقل الخطاب اللغوي: وهو الأسلوب الكاشف عن فكر صاحبه ونفسيته. يقول أفلاطون: كما تكون طبائع الشخص يكون أسلوبه. ويقول جوته: الأسلوب هو مبدأ التركيب النشط، والرفيع، الذي يتكمن به الكاتبُ النفاذ إلى الشكل الداخلي للغة، والكشف عنه.

ب- من زاوية المخاطب: أي المتلقي للخطاب اللغوي: وهو أسلوب الضغط الذي يتلقاه المخاطب، يقول ستانندال في تعريف هذا الأسلوب إنّه: الأسلوب هو أن تضيف إلى فكر معين جميع الملابس الكفيلة بإحداث التأثير الذي ينبغي لهذا الفكر أن يحدثه.

ج- من زاوية الخطاب: وهي الطاقة التعبيرية الناجمة عن الألفاظ اللغوية المختارة. وعرفه ماروزو بأنّه اختيار الكاتب، ما من شأنه أن يخرج بالعبرة، من حالة الحياد اللغوي، إلى خطاب متميز بنفسه. إنّ السرد بأنواعه المختلفة يعتمد على عدّة مقوّمات تُشكّله وتُميّزه عن باقي النماذج الأخرى، منها:³

- ❖ يعتمد على مؤشرات زمانية ومكانية، فارتباطه بالزمان يبيّن حافز التشويق، ويحدّد الأحداث ويُرتّبها، فالزمان والحدث توأمان لا ينفصلان.

- ❖ اشتماله على روابط معينة تساعد على شبك الأحداث معاً وتربطها بالطريقة التي يريد السارد، مثل: بعد ذلك، قبل ذلك، ثم، وغيرها.

- ❖ تدرّج الأحداث وتشكّلها عبر ثلاث مراحل أساسية: أحداث أولية، وأحداث طارئة، وأحداث نهائية.

- ❖ تناسب استخدام الأفعال مع الزمن المناسب في الوقت المناسب، فيأتي الفعل الماضي مع الأحداث المنتهية، والفعل المضارع مع الأحداث التي تُروى حالياً.

¹ علي آيت أوشان: المرجع نفسه، ص43،44،45

² عدنان بن زريل: النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، (اتحاد الكتاب العرب، سوريا دمشق، 2000)، ص43.

³ عبد الله أبو هيف: بتصرف عن مقالة المصطلح السردى تعريفاً وترجمة في النقد العربي الحديث، (مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 1، المجلد 28، 2006)

ثانياً- أشكال السرد:

يُصنّف السرد بأنه نشاط زماني يوضّح كيفية إدراك السارد للوقائع بالاستناد على محور الزمن، فإذا كان الزمن متصلاً بحلقات متتالية متسلسلة، فإننا نجد أنّ الزمن يسير بنظام يسمح بتداخل الأحداث والتوائها، ولهذا يُصنّف الزمن عنصراً أساسياً عند دراسة السرد لتمييز بين أشكاله المختلفة، والتي تُقسم إلى ما يأتي:

أ- السرد المتسلسل: وهو السرد الذي يقوم على نظام خطي واضح ضمن تصوّر الزمن، إذ يعتمد السارد على التدرج في وقوع الأحداث، فيسرد الحدث الأول، ثم ينتقل إلى الحدث الثاني، والثالث وما بعده، وهكذا دواليك بالترتيب حتى نهاية الأحداث.

ب- السرد المُتقطّع: يُبنى على مخالفة التسلسل المنطقي لوقوع الأحداث، إذ يبدأ السارد في تقديم الحكاية من آخر الأحداث، ثم ينتقل بعدها إلى أول حدث، مُعتمداً على تقنيات كتابية متعددة، مثل: الحذف، والاسترجاع، والتلخيص، والوصف وغيرها.

ج- السرد التناوبي: تُحكى بواسطته عدد من القصص المتناوبة، فتبدأ قصة وتتلوها أخرى، ثم تعود القصة الأولى ونعود إلى الثانية مرة أخرى، وهكذا. ويشترط في هذا الأسلوب السري وجود قواسم مشتركة بين الشخصيات والأحداث، وهذا السرد غالباً ما يكون مستخدماً في المسلسلات التلفزيونية.

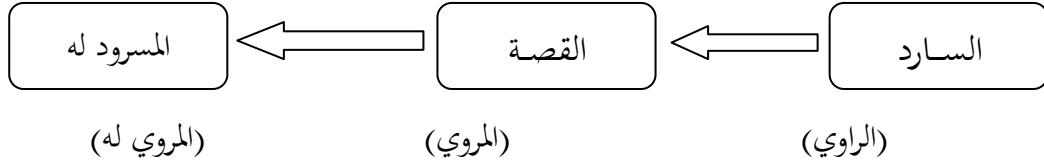
ثالثاً- مكونات السرد الأساسية:

لعل "جبرار جينيت" هو وحده الذي خصص جهوده كلها للسرد، فوضع كتابه (الخطاب السري) الذي ميّز فيه بين (الحكي) الذي يعني به الترتيب الفعلي للأحداث، وبين (القصة) التي يعني بها التتالي الذي حصلت فيه هذه الأحداث.

على اعتبار أنّ السرد يعني فعل الحكّي، فهو يحوي - بالضرورة - قصة محكية "هذه القصة تفترض وجود شخص يحكي وآخر يحكى له ولا يتم التواصل إلا بوجود هذين الطرفين، ويدعى الطرف الأول ساردا Narrateur والطرف الثاني مسرودا له Narrataire، والسرد Narration هو الكيفية التي تروى بها أحداث القصة"¹ ومن تضافر هذه المكونات الثلاث تتشكل البنية السردية²، وذلك عن طريق قناة يمكن تصورها على الشكل الآتي:

¹ عبد القادر شرشال: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (دراسة)، (منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2006)، ص 63

² إبراهيم عبد الله: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، (ط 3)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،



الشكل رقم (02): يوضح مكونات البنية السردية

إنّ الراوي، المروي أو الرواية، المروي له، هي مكونات السرد الأساسية، ويقول "د. حميد الحميداني" في كتابه (بنية النص السردية) إنّ السرد هو الكيفية أو الطريقة، التي تروى بها الرواية، عن طريق هذه المكونات، وذلك وفق النحو الآتي:

الراوي: يعرف بأنّه "الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقة أو متخيلة ويخلص القول، أي أنّه المرسل الذي يقوم بنقل روايته إلى المروي له أو إلى القارئ".¹ والراوي وفق هذا المفهوم لا يقصد به الكاتب في حدّ ذاته أو مؤلف الرواية، فالمؤلف هو الذي اصطنع أحداث الرواية وحدد عنصر التخيّل فيها، وهو الذي اختار الراوي المناسب فيها ليكون بمثابة ظلّه وكأنّه صاحبها ينقصه فقط الحضور المباشر، من هنا لا يشترط في هذا الراوي البروز باسم متعين، وإنما يكتفي بصوت أو بضمير ما.

المروي: كل ما يصدر عن الراوي وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقتزن بأشخاص، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان وتعدّ الحكاية جوهر المروي، والمركز الذي تتفاعل عناصر المروي حوله بوصفها مكونات له²، أي أنّ المروي يمثل المادة الحكائية التي هي بين يدي الراوي الذي يسرد تفاصيلها وأحداثها.

المروي له: "وهو الذي يتلقّى ما يرسله الراوي، سواء كان اسماً متعينا ضمن البنية السردية أم مجهولاً، فالمروي له هو الذي يقابل القارئ أو المتلقي شخصاً كان أو مجموعة أشخاص، كما قد يكون فكرة أو أيديولوجيا في قالب تخيلي يخاطبها الروائي ويدافع عنها بغرض التأثير في القارئ وإقناعه بآرائه، "فالمبدأ في علاقة الراوي بالقارئ هو مبدأ الثقة، لأنّ القارئ ينقاد مبدئياً نحو الثقة في رواية الراوي"³، إذن فالعلاقة بين القارئ والراوي لا تقف عند حدّ التأثير وإنما تصل إلى حدّ الثقة.

وانطلاقاً من هذا نفهم أنّ الخطاب السردية ينطلق من بداية نحو نهاية معينة، كما أن الحكاية أو المروي يقوم على ركيزتين هما:

¹ عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، (ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005)، ص 07.

² عبد الله إبراهيم: المرجع السابق، ص 8.

³ حميد حميداني، بنية النص السردية (من منظور النقد الأدبي)، مرجع سبق ذكره، ص 46

1- أحداث القصة أو الرواية: أي أن يحتوي المروي على قصة ما تحمل أحداثا معينة، فالقصة هي مجموعة من الأحداث التي لها وسط بداية ونهاية، كما يمكن لهذه القصة أن تنتقل بوسائل وأشكال أخرى بواسطة الرواية أو شريط سينمائي، أو حكي شفوي.. إذ تنظم الأحداث في كل قصة في أطر متواليات سردية: كل متوالية يشد أفعالها رباط زمني ومنطقي¹.

2- الخطاب: وهو الطريقة التي تحكي بها أحداث القصة أو الرواية، كون القصة الواحدة يمكن أن تحكى وتقال بعدة طرق، والخطاب هو الطريقة التي يروي بها السارد قصته، وبعض الباحثون يستعملون مفهوم السرد narration بدل الخطاب Discourt.

وباعتبار أن السرد فعل يحكى فهو بالضرورة يضم قصة محكية تشكلها ثنائية السارد والمسرود له، فالسارد هو من يحكي القصة وهو شخصية متخيلة، أما المسرود له فهو من يتلقى الحكاية أو يستمع إليها بينما تسمى الطريقة التي يحكى بها القصة سردا، فكل سرد هو تواصل بين مرسل للسرد (السارد) ومتلق (مسرود له).

القصة لا تتميز بمادتها فقط بل بالطريقة التي تقدم بها تلك المادة (المضمون).

المطلب الثالث: مفهوم البنية السردية:

أولا- تعريف البنية:

أ- البنية لغة:

"البنية" مفهوم واسع يرتبط بمختلف العلوم والحقول المعرفية، ومن الصعوبة تحديدها تحديدا دقيقا، لأنها ترتبط بمفاهيم أدبية وعلمية شتى، حيث أنّ لها مدلولات كثيرة تختزنها لها الذاكرة وتصل حد التراكم، ويرجعنا إلى بعض المعاجم العربية نجد أنها تحيل إلى كثير من المعان نذكر منها:

ف "البنية" في اللغة العربية لها إعلان: بنا بالمدّ، وهذا الفعل أقل استعمالا، ومنه يشتق بنوة، أما الفعل بني بالقصر، ومن اشتقاقاته: البنيان، والبناية، والبناء، والابتناء، والبنى².

"البنية جمع بُنى وبُنَى يقال: فلان صحيح البنية، أي الجسم ... بني بيني الكلمة ألزمها البناء، أعطاهَا بُنَيْتَهَا أي صيغتها، البنية في الكلمة صيغتها والمادة التي بُنِيَ منها"³

¹ محمد بوعزة: تحليل النص السردى - تقنيات ومفاهيم، (ط1)، الدار العربية للعلوم: بيروت، دار الأمان: الرباط، دار الاختلاف: الجزائر، 2010)، ص 71

² ابن منظور ذو الفضل، جمال الدين محمد بن مكرم: لسان العرب، مادة (بني)، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، (دار لسان العرب، بيروت، دون طبعة، دون سنة)

³ ابن منظور: لسان العرب (ج1)، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، 1993)، ص 510

والبنية مصطلح متعدد الاستعمال، لا يكاد يقرّ معناها على مدلول واحد، لأنها تعني: "بنية الرواية، بنية الخطاب، بنية النص على مستوى الأدب، ونقول بنية المادة وبنية الجسم على مستوى العلوم الدقيقة. وقد كان علماء الجبر والهندسة يتداولون المصطلح منذ نهاية القرن التاسع عشر، وكانوا يعبرون عن هذا المدلول بمفهوم النسق"¹، فكانت "البنية" مصطلحا رياضيا في بداية أمرها، ثم استعاره بعد ذلك علماء اللغة، ومنهم "فرديناند دي سوسير" والشكلايون الروس وغيرهم. ظلت تستخدم مصطلحات كثيرة تنتمي إلى مفهوم البنية، مثل التركيب والبناء وغيرها، وعموما تتصف البنية بالخصائص التالية:

- **البناء:** فالمجموعة التي تتكون منها بنية أي شيء ليست عناصر متفرقة، ولا هي كل لا يتجزأ ولا يتفرّع، وإنما هي عناصر مبنية بناء منتظما، تقوم بين عناصرها علاقات مختلفة، وقد يتولّد بعضها من بعض، فهي خاضعة لمبدأ التحول وليست جامدة.
 - **الترتيب:** البنية قائمة على ترتيب عناصرها وتتناهي مع التشويش.
- أما اللسانيون المحدثون والنقاد البنيويون، فقد استفادوا من "دي سوسير" مما قدمه حول هذا المصطلح من خلال محاضراته (دروس في اللسانيات العامة)، حيث أشار فيها إلى مصطلحي البنية *structure* وكذا البناء *construction* وظهر اهتمام العرب من خلال معالجاتهم للمسائل اللغوية الصوتية، والصرفية، والنحوية، حيث عبّروا عن مصطلح "البنية" بمصطلحات مختلفة في دواهلها، متفقة في مدلولها، وأهمها: النظم والتأليف، التركيب، الترتيب والتعليق، والبناء، وكلها تشير إلى إنشاء الكلام.²

ب- البنية اصطلاحا:

تعرف البنية عموما على أنّها: "امتدادا لجملة من المفاهيم الموزعة على حقول معرفية مختلفة، لعلّ أهمها مفهوم المجموعة في الرياضيات، حيث يراها "جون بياجتي **Jean Piaget**" أقدم بنية عرفت ودرست"³

ويعرفها بعض علماء اللغة العرب المحدثين انطلاقا من مفهوم النظام، حيث يقول "ميشال زكريا": "إن البنية هي ذلك النظام المتسق الذي تتحدد كل أجزائه بمقتضى رابطة تماسك وتوقف، تجعل من اللغة مجموعة منتظمة من الوحدات أو العلاقات المنطوقة التي تتفاضل، ويحدد بعضها بعضا على سبيل

¹ طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، (ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: المغرب، 1998)، ص175

² محمد كراكي، البنى اللغوية، ط5، مجلة اللغة والاتصال، (جامعة وهران، الجزائر، 2009)، ص17

³ Jean Piaget, le structuralisme, 6ème ed, P.U.F, Paris, 1974, p17

التبادل"¹، ويظهر من هذا التعريف أن البنية نظام من الوحدات والعلاقات المنطوقة المتبادلة، وأنها مجموعة من العلاقات تربط العناصر ببعضها لتكون كلا متسقاً منسجماً متكاملًا.

يرى "جيرالد برنس" صاحب "قاموس السرديات" أن البنية هي "شبكة من العلاقات الخاصة بين المكونات العديدة وبين كل مكون على حدة والكل."²

وعليه، فإنّ المعنى يستخرج من مجموع العلاقات التي تربط عناصر الكل، ولا يجوز حذف بعض هذه العناصر أو تجاهل العلاقات التي تربطها، لأنّ المعنى متواجد في صلبها معاً، فلو نظرنا إلى جملة ما نجدتها تتشكل من مجموعة من الكلمات، تؤدي المعنى مجتمعة في سياق معيّن.

أما الدكتور "الزواوي بغورة" يرى أنّ "البنية تعني الكيفية التي تنظم بها عناصر مجموعة ما، أي أنها تعني مجموعة من العناصر المتماسكة فيما بينها بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى، وحيث يتحدد هذا العنصر أو ذاك بعلاقته بمجموعة العناصر"³

من هذا التعريف يتضح لنا أن البنية تتشكل من مجموعة عناصر وجزئيات ملتحمة فيما بينها، ويبقى كل عنصر منها متعلق بغيره من العناصر ضمن المجموعة ككل.

يتضح لنا مما سبق، أنّ البنيوية المنسوبة إلى البنية باتت بعد مراحل من تطورها التاريخي مصطلحاً للمنهج الذي تمثله في تحليل ودراسة كثير من العلوم، وقد حظيت البنيوية structuralisme عند العرب باهتمام النقاد والدارسين، فهي امتداد لمدرسة الشكلايين الروس.

وهكذا أصبح منهج البنيوية المعتمد في الدراسات الأدبية، باعتبار أنّه ما من نص أدبي سواء كان قصيدة، قصة أو رواية إلا ويتألف من وحدات أو بنيات جزئية، فمن الطبيعي إذن أن تتمثل لبنات ذلك النص في مكونات اللغة من أصوات وكلمات وجمل إلى آخر هذا التدرج الذي قد يفضي في نهاية الأمر إلى أكبر بنية داخل البنية الكلية للنص، خصوصاً إذا كان متمثلاً في رواية ما، ذلك لأن دراسة الرواية على المنهج البنيوي يقتضي تقسيمها إلى وحدات سردية وهي التي تؤلف البنيات الجزئية للرواية، وهي نفسها بارتباط عناصرها والتحام بعضها ببعض تمنح الرواية بنيته الكلية أو الشاملة.

¹ زكريا إبراهيم: مشكلات فلسفية: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، (دار مصر للطباعة، القاهرة، د-ت)، ص 8

² عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، (ط 1، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، 2009)، ص 16

³ المناظرة، (مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج - ملف خاص حول البنية) مفهوم البنية للدكتور الزواوي بغورة، جامعة قسنطينة، العدد 5، جوان

وقد حصر "جون بياجيه" خصائص البنية في ثلاثة عناصر أساسية¹ هي:

1- الكلية: وتحيل على التماسك الداخلي للعناصر التي ينظمها النسق، بحيث لا يجوز فصلها، لأنها كل متشابك يؤدي معنى واحد.

2- التحولات: ويفيد بأن البنية نظام من التحولات، لا يعرف الثبات، فهي دائمة التحول والتغير، وليست شكلا جامدا، بمعنى أن البنية مادة قابلة للتحول²

3- الضبط الذاتي: ويتكفل بوقاية البنية وحفظها حفظا ذاتيا، ينطلق من داخل البنية ذاتها لا من خارج حدودها، والضبط مهم في البنية، بل هو ضرورة ملحة لبقائها³.

ويتضح جليا وفق هذا التصور الشكلي البنيوي، أن اللغة تخضع لمفهوم البنية، وأن عناصرها تتطلب الحضور في الفقرة أو الجملة حتى يكتمل المعنى، وإذا حذف عنصر من عناصرها أو تغير مكانه، فلا تظهر قيمته لأنه لا يؤدي معناه، وهذا ما أكدته علماء اللغة وغيرهم.

ثانيا-تعريف السردية:

تُعنى السردية باستنباط القواعد الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها وتوجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها، ووصفت بأنها نظام نظري غني وخصيب بالبحث التحريبي، وهي تبحث في مكونات البنية السردية من راو ومروي، ومروي له، ولما كانت بنية الخطاب السردية نسجا قوامه تفاعل تلك المكونات، أمكن التأكد على أن السردية هي المبحث النقدي الذي يعنى بمظاهر الخطاب السردية أسلوبا وبناء ودلالة⁴

كما نجد أيضا السردية " هي علم السرد science de récit ذلك أن لكل محكي موضوع، وهو ما يصطلح عليه بالقصة أو الحكاية Histoire هذه الأخيرة لا يتلقاها القارئ مباشرة، وإنما من خلال

فعل سردي هو الخطاب السردى Discours Narratif⁵

والسردية: "خاصية معطاة تشخص نمطا خطايا معينا ومنها يمكننا تمييز الخطابات السردية من الخطابات غير السردية"⁶

¹ Jean Piaget, le structuralisme , p16

² جان بياجيه، البنيوية، تر: عارف منيمنة وبسير أوبري، (ط2، منشورات عويدات، بيروت، باريس، 2008)، ص8

³ Jean Piaget, le structuralisme, p 08-16

⁴ عبد الله إبراهيم: موسوعة السرد العربي، مرجع سبق ذكره، ص07.

⁵ عبد الله إبراهيم: السردية العربية، مرجع سبق ذكره، ص117.

⁶ يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، (منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، د.ط، 2007)، ص29.

ويعرف "غريماس" السردية بقوله: "السردية هي مداهمة اللامتواصل المنقطع للمطرّد المستمر في حياة تاريخ أو شخص أو ثقافة إذ نعمل إلى تفكيك وحدة هذه الحياة إلى مفاصل مميزة تدرج ضمنها التحولات... ويسمح هذا بتحديد هذه الملفوظات في مرحلة أولى من حيث هي ملفوظات فعل تصيب ملفوظات حال فتؤثر فيها"¹

أما "محمد ناصر العجمي" فيعرفها: "بأنها تقوم على علاقات الفواعل بعضها ببعض والمشاريع العملية المؤدية إلى انتقال الموضوعات انتقالاً متنوع الوجهة"²

والسردية بأبسط تعريف لها كما توصل إليها "عبد الله إبراهيم" على أنها "تحليل مكونات الحكى وآلياته"³، والحكي هنا يمثل حكاية منقولة بفعل سردي ولهذا مجال السردية اتسع من دراسة الرواية أو القصة إلى كل ما هو حكى، هذا الاتساع أفضى إلى وجود تيارين رئيسيين في السردية هما:

- **السردية الدلالية:** ويعنى هذا التيار بدراسة الخطاب أو ما يسمى المبنى دون الاهتمام بالسرد الذي يكونه، فيبحث في البنى العميقة التي تتحكم بهذا الخطاب.
- **السردية اللسانية:** تعنى بالوظائف اللغوية للخطاب فتدرسه من مستواه البنائي وما ينطوي عليه من علائق تربط الراوي بالمروي وأساليب السرد والرؤى.

ثالثاً- البنية السردية:

لقد تعرض مفهوم البنية السردية الذي هو قرين البنية الشعرية والبنية الشعرية والدرامية في العصر الحديث، إلى مفاهيم مختلفة وتيارات متنوعة، فالبنية السردية عند "فورستر" مرادفة للحبكة، وعند "رولان بارت" تعني التعاقب والمنطق أو التابع والسببية والزمان والمنطق في النص السردى. وعند "أودين موير" : "تعني الخروج عن التسجيلية إلى تغليب أحد العناصر الزمنية أو المكانية على الآخر، وعند الشكلايين تعني التغريب، وعند سائر البنيويين تتخذ أشكالاً متنوعة، ومن ثم لا تكون هناك بنية واحدة، بل هناك بنى سردية متعددة الأنواع وتختلف باختلاف المادة والمعالجة الفنية في كل منها"⁴ والخلاصة أنّ هناك بنية سردية عبارة عن مجموع الخصائص النوعية للنوع السردى، الذي تنتمي إليه فهناك بنية سردية روائية وهناك بنية درامية... كما أنّ هناك بنى أخرى للأنواع غير السردية كالبنية الشعرية، وبنية المقال⁵.

¹ محمد ناصر العجمي: في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، (الدار العربية للكتاب، 1993)، ص 56.

² المرجع نفسه، ص 57.

³ عبد الله إبراهيم: السردية العربية، مرجع سبق ذكره، ص 117.

⁴ عبد الرحيم الكردى: البنية السردية للقصة القصيرة، ص 16.

⁵ المرجع السابق، ص 49.

وقد بين الدكتور "يوسف وغليسي" الجذور التاريخية فأورد أنّ مصطلح narratologie هو المصطلح الذي اقترحه "تودوروف" سنة 1969 لتسمية علم لما يوجد وقتها هو (علم الحكى La science du récit) بيد أنّ الدراسات السردية أو الحديثة التي يجمع الباحثون على أنّ "فلاديمير بروب" هو أول من دشنها بعمله الرائد "مورفولوجيا الحكاية" سنة 1928

المبحث الثاني: أسس البناء السردى في الرواية

المطلب الأول: في مفهوم الرواية:

أولاً-تعريف الرواية:

أ-الرواية لغة:

يرجع لفظ الرواية novella إلى اللغة الإيطالية، بمعنى شيء جديد صغير يتمثل في قصة نثرية قصيرة، ويتساوى هذا اللفظ مع لفظ novelet في اللغة الاندونيسية بمعنى الرواية الخيالية مضمونها لا بالطويل أو القصير، كما أنها تتميز بالقص أي الأخبار لا التمثيل كالدراما بالرغم من احتوائها على مشاهد درامية، وقد سمية في فرنسا بـ la fable وفي ألمانيا بـ schfink، أما في اللغة الانجليزية فكلمة رواية romanace تدل على أعمال قصصية، والرواية من فعل روى، رواية الحديث بمعنى نقله وذكره، فهو راو جمعه رواة وراوون وروى تروية.

الرواية: الذي يروي الحديث أو الشعر والتاء فيه للمبالغة¹.

وقد جاء في لسان العرب: روى الحديث والشعر يرويه رواية، وفي حديث عائشة رضي الله عنها أنها قالت: (ترووا شعر حجية بن المضرب فإنه يعين على البر وقد روائي إياه)، وقال الجوهري: رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر من قوم رواه ورويته أي حملت على روايته².

ب-الرواية اصطلاحاً:

إن الرواية قصة خيالية نثرية طويلة وهي من أشهر أنواع الأدب، كما أنّ الرواية من حيث هي جنس أدبي راقي، ذات بنية شديدة التعقيد متراكبة التشكيل تتلاحم فيما بينها وتتضافر لشكل شكلاً أدبياً جميلاً، حيث يعتبر عنصر اللغة والخيال والسرد المادة الأساسية لبنائها³، وبذلك نستنتج أن مضمون الحديث هو قيام الرواية على ثلاثة عناصر أساسية وهي: اللغة، والخيال والسرد.

¹ المنجد في اللغة والإعلام، ط1، دار المشرق، بيروت، 1991، ص289

² ابن منظور، أبو الفض جمال الدين كرم: لسان العرب، (ط6)، مج 1، دار صادر، بيروت، 1997، ص557

³ سامي بوزيد: الأدب العربي الحديث، (ط1)، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2015، ص209

عرفت الرواية على أنها: "نثر قصصي متخيل لحكاية طويلة تصوّر شخصيات أو أحداثاً تمثل الحياة الواقعية في الماضي أو الحاضر من خلال حبكة معقّدة إلى حدّ ما"¹

قد يبدو هذا التعريف بسيطاً وموجزاً لكن ثمة نقاط مهمة، فالرواية تصور شخصيات خيالية في محاكاة للواقع عبر زمكانية في غالب الأحيان تكونت حقيقة.

"عبد المالك مرتاض" يرى بأن الرواية: تكون من نبات خيال الروائي ومن فلذات القريحة بمعنى أنها إبداع شخصي لا يتقيّد بضوابط الحقائق ولا قوانين الواقع.²

أما عن الخطيب فقد أشار بأن مفهوم الرواية مرّ بمراحل متعددة قبل أن يستقر في اللغة العربية ويأخذ دلالتها وخصوصياتها المتعارف عليها (حكاية نثرية مخيلة طويلة)³

أما "هيجل" فيربط ظهور الرواية بتطور المجتمع البرجوازي، وفي دراسته للشكل الروائي يقيم تعاضداً بين الشكل الملحمي والشكل الروائي، حيث تتميز الملحمة بشعرية القلب، بينما تتميز الرواية بنثرية العلاقات الاجتماعية، ويعبّر هذا التصور الفلسفي عن أصالة الشعر في الملحمة وانسجامها بالروح (الذات) التي تصبو إلى إقامة علاقة بالعالم (المجتمع)، أما الرواية فتتمثل تلك القطيعة بين الذات المجتمع في علاقة جدلية يعبر عنها نثراً⁴، وعن تصوّر "ميخائيل باختين" للرواية مخالف تماماً للتصور الفلسفي السابق، فقد طرحها من منظور لغوي وأسلوب، حيث أن الرواية في منظوره "هي التنوع الاجتماعي للغات والأصوات الفردية تنوعاً منظماً أدبياً"⁵

إنّ ما يميّز الرواية كجنس أدبي -في تصور باختين- مقارنة مع الأجناس الأدبية الأخرى هي بنيتها الداخلية (النثر) ولغاتها المتعددة (فصحى، عامية، لهجات....) هذا التنوع هو جوهر الرواية.

أما "جورج لوكاش" فيعرف الرواية على أنها جنس منحدر من الملحمة، مؤكداً بأنها ملحمة برجوازية، وتمثل بنية الشكل الروائي بالنسبة إليه قطيعة بين الذات والموضوع، وبين الأنا والعالم⁶

وبناء للتعريف السابقة، يمكننا القول بأنّ الرواية فن سردي لغوي وهي عالم تخيلي قبل كل شيء تسرد أحداث لا يمكن للقارئ التأكد من كذبها أو صدقها، كما أنّ للرواية أنواع حسب موضوعها، فهناك روايات العجائب والمغامرات، والروايات والعواطف، الروايات النفسية أو الفلسفية، الروايات الاجتماعية والتاريخية، والتعرّف على الرواية يحيل للتعرف على بنية النص الروائي، وفهم خصائص شكله،

¹ جيريمي هاوثورن: مدخل إلى دراسة الرواية، تر: نايف الياسين، (ط8، 1، مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق)، ص4

² عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، (عالم المعرفة: الكويت، 1998)، ص14

³ عبد الله أبو هيف: النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية، (اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000)، ص153

⁴ حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، (ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990)، ص05

⁵ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد بريدة، (ط2، دار الأمان، الرباط، د.ت)، ص33

⁶ جورج لوكاش: نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، (ط1، منشورات التل، الرباط، 1988)، ص65

فالرواية قد تكون اجتماعية تستلهم صور الواقعي، أو نفسية تركز على الذات، أو رومانسية تتمتع بالأجواء الشعرية والرومانسية.¹

ثانياً- نشأة الرواية:

الرواية من أهم الأنواع القصصية بفضل قدرتها على التطور ومرونتها، وأخذها من أجناس أدبية أخرى، وقد أتاحت لها هذا التحرر عوامل منها عدم تقيدها بالأجناس الأدبية التقليدية الأخرى وقواعدها وطول مسارها الذي اكسبها قوة وتنوع.²

ارتبطت نشأة الرواية بالصناعة الرأسمالية واعتبرت فناً، بعد أن كانت قبلها الملحمة والأسطورة، وقد ظهر مصطلح الرواية في نهاية القرن 18م، ونشأت في ظروف حضارية في المجتمع الأوروبي³ ثم تطورت متأثرة بالتراث الأدبي الذي سبقها كأعمال الكاتب والروائي الفرنسي "فرانسوا رابيليه" و "ميغيل دي سيرفانتس"

أما عربياً، فقد اجتازت اللغة العربية مراحل عديدة، بدءاً بالمرحلة البدائية القائمة على الاقتباس والتقليد والتعريب، مروراً بمرحلة الاكتشاف والتجريب، وخوض مضامين متنوعة منها الترجمة والبطولات الوهمية، ثم مرحلة نضجها واكتسابها ملامحها الخاصة دون تقليد أو اقتباس.

ويجمع الباحثون على أن الرواية العربية مرت بثلاث مراحل⁴ تمثلت في:

مرحلة المخاض، مرحلة التأسيس، مرحلة الرواية الفنية أو مرحلة التحديد والتطوير.

يرى الدارسين أن الرواية ترتبط بعناصر قصصية أخرى فتعد شكلاً من أشكال القصة والحكاية، وهذا ما يفسر بأن الرواية لها جذور في الأدب العربي ممثلاً في بعض ما جاء في كتب الجاحظ، وابن المقفع، ومقامات بدیع الزمان الهمداني والحريري.⁵

كما يتجه بعض الدارسين على خلاف زملائهم إلى أن الرواية فن مستورد، حيث يذهب الأديب الجزائري "الطاهر وطار" الذي يبدو أقل قطيعة للرواية عن التراث العربي، فقد جاء ردّه على أحد الأسئلة حول واقع الرواية العربية: "الرواية بالأصل فن، ولا نقول أنه دخيل على اللغة العربية، وإنما فن جديد في الأدب العربي اكتشفه العرب فتبنوه مثلما اكتشفوا في بدء نهضتهم المنطق والفلسفة"⁶

¹ محمد بوعزة: تحليل النص السردى، تقنيات ومفاهيم، (ط1)، الدار العربية للعلوم ناشرون بيروت، دار الأمان، الرباط، 2010)، ص23

² الصادق قسومة: نشأة الجنس الروائي بالشرق العربي، (ط1)، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004)، ص08

³ مدحت الجيار: السرد الروائي، قراءة في نصوص دالة، (ط1)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008)، ص85

⁴ علاء السعيد حسان: نظرية الرواية العربية في نصف الثاني من ق 20، (ط1)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2004)، ص34

⁵ صالح مفقودة: أبحاث الرواية العربية، (ط1)، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، 2008)، ص10

⁶ صالح مفقودة، مرجع سابق، ص11

وقد تزامنت الانطلاقة الحقيقية للرواية العربية مع فترة النهوض القومي، ومناهضة التغريب الأوروبي وتنوع التيارات اليمينية واليسارية، إضافة إلى تشكل الوعي العربي، غير أن مختلف الأعمال الروائية في بداياتها ارتبطت بالطابع الرومانسي والاجتماعي، إلى جانب التوجه الفلسفي أو الإيديولوجي وبداية تشكل الشخصية العربية¹.

إن الرأي النقدي السائد يعتبر رواية زينب للكاتب المصري "حسين هيكل" الصادرة سنة 1914 أول نص روائي عربي، تميز ببنية ناضجة، جعلته قريبا من منطق الجنس الروائي².

ارتبط زمن ظهور الرواية في الجزائر بفترتين هما ما قبل الاستقلال وفترة ما بعد الاستقلال³، وبالتالي فإن الرواية الجزائرية ولدت في ظل الثورة التحريرية التي انعكست على الأدب الجزائري شعرا ونثرا، فقد كان صوت الثورة هو الملهم للعقول، وجسدت الرواية في تلك الفترة معاناة وآلام الشعب الجزائري فاعتبرت بمثابة السجل التاريخي الذي يوثق الأحداث.

نشأت الرواية الجزائرية متأخرة مقارنة مع الأنواع الأدبية الأخرى مثل القصة والمسرحية، حيث كانت الرواية آنذاك انعكاس للواقع المعيش، مما أدى إلى ظهور بعض الأعمال التي اتسمت بالضعف اللغوي⁴، اللغوي⁴، فكانت أول محاولة روائية تحت عنوان "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" للمؤلف "محمد بن إبراهيم" عام 1977.

ثالثا- أنواع الرواية ومميزاتها:

1-أنواع الرواية:

حدد "هينكل" أنواع الرواية بناء على معيار التخيل الذي تستلهمه الرواية في تشكيل عالمها الحكائي، وفق الخيال فالتخيل قد يكون اجتماعيا وبالتالي فهو يستلهم مادته الحكائية من الواقع، أو نفسيا، وبالتالي يسعى للولوج إلى العالم الداخلي والتركيز عليه باعتباره محور الدراسة، أو باتخاذ الحكاية رمزا للتعبير عن أفكار مجردة أو رومانسية باتخاذها وسيلة للتفرغ من مشاعره وعواطفه⁵.

الرواية الاجتماعية: وهي التي تصوّر حياة مجتمع من المجتمعات ووصفها عبر فترة زمنية معينة وصفا شاملا وكمليا، وفي هذا الشكل الروائي يقوم المبدع بإعادة التشكيل لملاحم عالم يشبه العالم الذي نعيش فيه أو يماثله، وبالتالي تقدم شخصيات تشبه شخصيات البشر في الحياة المعيشة⁶.

¹ علاء السعيد حسان، مرجع سابق، ص 35

² الصادق قسومة: مرجع سابق، ص 17

³ صالح مفقودة، مرجع سابق، ص 16

⁴ زهور كرام: الرواية العربية وزمن التكون - من منظور سياقي-، (ط1، الدار العربية للعلوم، 2012)، ص 12

⁵ محمد بوعزة: تحليل النص السردى - تقنيات ومفاهيم- (ط1، الدار العربية للعلوم، دار الاختلاف، الجزائر)، ص 93

⁶ روجر ب. هينكل: قراءة الرواية، تر: صلاح رزق، دار غريب، القاهرة، د.ت، ص 75

من أهم سمات الرواية الاجتماعية، أنها تقدم كمية كبيرة من التفاصيل الدقيقة حول طبيعة المكان، إذ تمنح للقارئ إحساس قوي به من خلال الوصف الدقيق الحجرات والمنازل والقرى والمباني وشوارع المدينة، والقصد من ذلك إعطاؤنا كافة المعلومات ما يكفي لجعلنا نلقي بأنفسنا في أعماق ذاك العالم الموصوف، وحتى نفهم بتلك الدقة التي نفهم بها عالمنا الخاص¹.

ب- الرواية الرومانسية:

إن هذا النوع من الرواية يعتمد على الوصف الدقيق للمشاعر والأحاسيس وإيصالها للقارئ ما يلزم الروائي أن يكون متمكناً من الاستعارة والتشبيهات، كما يعتمد على نقل القصة بصورة حرفية تعول على الوصف لأن أحداثها كلها مثيرة للعجب، إضافة إلى أن اهتمام الرواية الرومانسية لا ينصب على حالة قائمة بعينها أو فكرة ما، وإنما نوع من إلقاء الضوء على توترات معينة داخل البناء الاجتماعي المعاصر لها.

ج- الرواية النفسية (السيكولوجية):

إن عنصر الاهتمام في هذا النوع ينصب على التطور الفردي، تبلور شخصيته، الدوافع الداخلية المعقدة التي تبعث فيه الحيوية والنشاط، ولعل أهم ما يميز هذا النوع هو أن أحداثه الداخلية تحدث في أعماق الشخصيات الروائية ووعيها، والمقصود بأن الرواية السيكولوجية (النفسية) تركز على الانعكاسات والتطورات التي تتجسد في شخصية أو مجموعة من الشخصيات، بالإضافة إلى الدوافع الواعية واللاواعية التي تتحكم في سلوك الأفراد.

وإذا كان الزمن في الرواية الاجتماعية أكثر فعالية وتوظيفاً، فإنه في الرواية النفسية حاسة مفتقدة بالتقريب وإن وجد فإنه زمن نفسي مكثف بمعنى اللحظات النفسية الهامة في حياة الشخصية من الوجهة النفسية²

د- الرواية المنولوجية (الأحادية):

وهي انعكس لرؤية المؤلف، حيث تكون العلاقة بين الكاتب والشخصية الروائية علاقة تحكم وسيطرة مما يجعل الشخصية الروائية تفقد حريتها واستقلاليتها في التعبير، فهذا التشخيص الأحادي يجعل الرواية المنولوجية تهيمن عليها وجهة نظر واحدة فقط ألا وهي وجهة نظر الكاتب، وطبعاً خطاب روائي واحد وهو خطاب المؤلف³.

¹ المرجع السابق، ص 88

² المرجع السابق، ص 88

³ إبراهيم عبد الله: السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي - (ط 1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992)، ص 55

هـ- الرواية البوليسية:

يعتمد هذا النوع من الروايات على الإثارة والتشويق طوال أحداثها، ومن أشهر أنواع الرواية البوليسية هو البحث عن القاتل الذي يعتبر لغزاً معقداً لا يتم حله إلا في النهاية.

و- الرواية التاريخية:

تدور أحداث هذا النوع من الروايات حول أحداث وشخصيات تاريخية عظيمة بارزة، ويتم فيها عرض أحداث وقعت في الماضي البعيد وذلك من أجل توطيد العلاقة بين الماضي والحاضر، وهذا ما يتوجب على كاتب الرواية سرد المعلومات بالشكل الصحيح، لأن الرواية التاريخية تعتبر رسالة تربية واضحة¹.

2- مميزات الرواية:

ونميز في الرواية بصفة عامة بين ثلاث صفات فيها² وهي الخطاب الروائي، الواقع، الإيديولوجية، وكل واحدة منها تلعب دوراً في الرواية، ولها نظرية خاصة بها:

أ- **الخطاب الروائي:** الخطاب الروائي عبارة عن فن واسع، يتفنن فيه الروائي في الشخصيات وفي الأدوار التي تلعبها، لأنها عبارة عن حكاية طويلة مليئة بالأحداث قد تكون سياسية أو اجتماعية أو غيرها، وذلك حسب التعدد الثقافي الذي يلعب دوراً في الخطاب الروائي من أساطير وتاريخ، وما إليه من إبداع لا ينتهي، والخطاب الروائي بشكل عام هو بنية لغوية دالة أو تشكيل لغوي سردي دال، يصوغ عالماً موحداً خاصاً، تتعدد وتتنوع وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والشخصيات والعلاقات والأمكنة والأزمنة، دون أن يقضي هذا التنوع والتعدد والاختلاف على خصوصية هذا العالم ووحدته الدالة، بل إنه يؤسسها³.

ب- الواقع:

يعرفه "فلوبير Flobire" "بشيء من لا شيء، شيئاً يقف دون أن يستند إلى شيء أيا كان خارج العمل"⁴ وهو العلاقة بين الواقع الخارجي والداخلي، فالواقع الداخلي هو نتيجة الواقع الخارجي، فبالخيال وبالشخصيات وبالأحداث يتشكل، هناك واقع خارجي ألا وهو الخطاب الروائي، وهو نتيجة لواقع اجتماعي في العادات وفي التقاليد وفي الأعراف وفي الأساطير وفي غيرها.

¹ مجدي وهبة، كامل مهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، (ط2، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، 1984)، ص

184

² محمود أمين العالم، معنى العيد، نبيل سليمان: الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، (ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1986)، ص10

³ المرجع السابق، ص11

⁴ المرجع السابق، ص14

ج-الإيديولوجية:

وهي نابعة من عند الإنسان لا مفر منها وذلك حسب الثقافة التي يمتد فيها والشخصية التي يتميز بها، "الخطاب الروائي وسط بين العلم والإيديولوجية"¹ أي وجهة نظر بين العالم الخارجي والعالم الداخلي، لكن لها علاقة بالموقع الاجتماعي، وكل قارئ يستخلص رؤية خاصة به، وينتقدتها حسب مفهومه الخاص.

والإيديولوجيا لها علاقة بالواقع لأنها تتماشى مع الواقع وتؤثر في الخطاب الروائي، بحيث "هي الدلالة المؤثرة في الخطاب الروائي، أي كان موضوع الخطاب، ولا تتحدد سلبية أو إيجابية هذه الإيديولوجية، بإيجابية أو سلبية المواقف أو الأحداث والشخصيات داخل الخطاب الروائي، ولا بالطبيعة الطبقية لشخصياته، وإنما بالدلالة العامة للخطاب الروائي ولوظيفته الموضوعية المؤثرة²، لذلك تتحدد إيجابية أو سلبية الرواية حسب إيديولوجيا الكاتب أو شخصيته.

المطلب الثاني: عناصر البناء السردية

أولاً- الزمن السردية للرواية:

يعدّ الزمن عنصراً مهماً من عناصر النص السردية، لأنّه الرابط الحقيقي للأحداث، والشخصيات والأمكنة...، والرواية من أكثر الفنون الأدبية التصاقاً بالزمن، وإذا "اعتبرنا الفنون التشكيلية فنونا مكانية، فإنّ الرواية تعد فناً زمانياً أو عملاً لغوياً يجري ويمتد داخل الزمن"³ ويمثل الزمن عنصراً من العناصر الأساسية التي يقوم عليها القص، لأنه أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن، فالزمن مرتبط باللغة، وهو مكوّن رئيسي من مكونات الخطاب الروائي.⁴ وازداد الاهتمام بعنصر الزمن في الرواية على أنه من العناصر البنيوية، وهذا ما دفع "ميخائيل باختين" إلى القول: "إنّ النص الروائي كان موزعاً على نصوص عديدة ومتباينة الميلاد قبل أن ينهض ويلملم نثاره الموزع فوق الأزمنة دون أن يكتمل"⁵، وهذه العلاقة الوطيدة بين الرواية والزمن أفضت إلى القول بأنّ الرواية هي "الزمن ذاته"⁶، وبالتالي لا يمكن أبداً أو بالأحرى يستحيل وجود عمل روائي خال من الزمن.

¹ المرجع السابق، ص 14

² المرجع السابق، ص 20

³ أطاخر رواينية: الفضاء الروائي في الجازية والدرأيش لعبد الحميد بن هدوقة في المبني والمعنى، (مجلة المسألة)، يصدرها اتحاد الكتاب

الجزائريين، الجزائر، العدد الأول، 1991، ص 24.

⁴ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سبق ذكره، ص 65

⁵ عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص 104.

⁶ عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، (الدار العربية للكتاب، تونس، 1988)، ص 20.

1-تعريف الزمن:

أ- الزمن لغة:

"زمن: الزمن والزمان: لسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم الزمنُ الزَّمانُ العصر، والجمع أزْمُنٌ وأزْمَانٌ وأزْمَنَةٌ، وأزْمَن الشيء طال عليه الزَّمانُ، وأزْمَنَ بالمكان: أقام به زماناً"¹
ويتناول مفهوم الزمن اللغوي "أبو هلال العسكري" في معجمه (الفروق في اللغة) حيث يقول: "إنَّ اسم الزمن يقع على كل جمع من الأوقات"²، كما يقول أن: "الزَّمان أوقات متوالية مختلفة أو غير مختلفة"³

ب- الزمن اصطلاحاً:

إنَّ الزمن من بين المفاهيم الكبرى التي حاز المفكرون والباحثون عن تحديده، ولعل ذلك هو الذي دفع "باسكال" على الذهاب إلى أنه "من المستحيل ومن غير العادي أيضاً، تحديد مفهوم الزمن"⁴
فبالرغم من ذلك إلا أنَّ مفهوم الزمن قد اتخذ دلالات متعددة ومختلفة، لكل هيئة من العلماء والفلاسفة مفهومها الخاص بها: فالزمن لدى "أفلاطون" "مرحلة تمضي من حدث سابق إلى حدث لاحق"⁵ وعزفه الأشاعرة بأنه "متجدد معلوم، يقدر به متجدد آخر موهوم"⁶
فكأن الزمن عند "عبد المالك مرتاض" هو "خيوط ممزقة، أو خيوط مطروحة في الطريق غير دالة ولا نافعة، ولا تحمل أي معنى من معاني الحياة، فمقدار ما هي متراكبة بمقدار ما هي غير مجدية"⁷
والزمن في الاصطلاح السردى "مجموع العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد...، بين المواقع والمحكي وعملية الحكى الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة"⁸
إنَّ وجود الزمن ضروري في السرد، لكن ليس ضروري، لا وجود للسرد في الزمن "فمن المتعذر أن نعثر على سرد خال من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضاً أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن تلغي الزمن من السرد"⁹

¹ ابن منظور: لسان العرب، (ط3، دار صادر، بيروت، 1992)، ص199

² أبو هلال العسكري: الفروق في اللغة، (ط1، دار الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان، 1991)، ص263

³ المرجع نفسه، ص264

⁴ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، ص203.

⁵ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، المرجع السابق، ص200.

⁶ المرجع نفسه، ص201.

⁷ المرجع نفسه، ص207.

⁸ عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، ص103.

⁹ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)، ص117.

وقد جاء الزمن السردى عند "ريكور": "عام بمعنىين: الأول إنه زمن من التفاعل بين مختلف الشخصيات والظروف، والثانية إنه زمن جمهور القصة ومستمعيها، أو بعبارة وجيزة، الزمن السردى فى النص وخارجه أيضا هو زمن من الوجود مع الآخرين"¹

2- أنواع الزمن:

يُميّز "جون ريكاردو" **Jean Ricardou** بين نوعين من الزمن: زمن السرد وزمن القصة، كما يعالج "ميشال بوتور" **Michel Boutour** الزمن من منظور ثلاثي المتمثل في: زمن الكتابة، وزمن المغامرة، وزمن الكاتب، وعلى هذا الاختلاف فى مفهوم الزمن فى العمل الأدبى السردى يبقى الزمن أحد أهم المكونات السردية، وعليه ينقسم الزمن إلى مستويين:

أ- زمن القصة: وهو زمن الحاضر الروائى أو الزمن الذى ينهض فيه السرد²، بمعنى وقع الأحداث المروية المروية فى القصة كما حدثت، فهى زمن تسلسل الأحداث فى الرواية عن طريق الشخصيات والحوار، لها بداية لتصل إلى النهاية، كما يخضع زمن القصة للتتابع المنطقى فلا تشويه يصيب أحداثها³.

ب- زمن السرد (زمن الخطاب): وهو الزمن الذى يقدم من خلاله السارد القصة، ولا يشترط أن يكون هناك تتابع منطقى للأحداث، فزمن السرد يأتي مخالفا للسرد المنطقى، وهنا حسب شخصية الروائى وكيفية فى عملية سرد أحداثه وحسب مزاجه العاطفى وطريقة كتابته.

بمعنى أن الروائى يعتمد على الذكريات السابقة أو اللاحقة بين الماضى والمستقبل، كما أنه قد يرتب الأحداث أو لا حسب حالة الواقع، بل هى تعكس كما قال برجسون **Bergson** "حالة من التداخل الدينامى، وهى الحالة التى تكتسب مغزى خاصا فيما يتعلق بالصلة بين الزمن والذات... وهذا الترتيب المميز للزمن فى الحياة الإنسانية أصبح نقطة محورية فى التحليل الأدبى"⁴

إن التزامن يعدّ خاصية مميزة للزمن السردى بل يمكن أن يحدث مفارقة زمنية بين زمن القصة وزمن السرد، والمقصود بالمفارقة الزمنية هو عندما يخالف السارد (الراوى) زمن السرد، سواء بتقديم حدث عن آخر أو تأخير.

¹ بول ريكور: الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمى، (ط 1، المركز الثقافى العربى: بيروت، الدار البيضاء، 1999)، ص 29-30

² علاء سقوة: المتخيل والسلطة فى علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، (ط 1، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، 2000)، ص 144

³ Gerard Gentte, Figures III, coll poétique, (Ed, seuil, 1972), p77

⁴ مراد عبد الرحمان مبروك: بناء الزمن فى الرواية المعاصرة رواية تيار الوعى أنموذجا (1967-1994)، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،

3-المفارقات الزمنية (السردية):

تحدث المفارقات الزمنية عندما يخالف زمن السرد ترتيب أحداث القصة، ويكون إما استرجاعاً (استذكارا) عن طريق العودة لأحداث مضت، أو استباقاً (استشرافاً) لأحداث لاحقة لم تأتي بعد، وكل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع فمدى المفارقة هو المجال الفاصل بين انقطاع السرد وبداية الأحداث المسترجعة أو المتوقعة ، يقول " جوار جنيت": إن مفارقة ما يمكنها أن تعود إلى الماضي وإلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة الحاضر: أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المكان لتلك المفارقة¹

والوقائع القصية في زمنها الطبيعي تكون على الترتيب التالي:

أ ————— ب ————— ج

أما الزمن السردى المخالف للوقائع القصية يأتي على النحو التالي:

أ ————— ج ————— ب

أ-السرد الاسترجاعي (الاستذكاري) *Rétrospection*:

يعرف السرد الاسترجاعي على أنه شكل من أشكال الرجوع إلى الماضي للتعريف بالشخصيات وما مرّ بها من أحداث، فهو عبارة عن ارتداء للوراء، وللسرد الاسترجاعي أنواع يمكن ذكرها بإيجاز:

- استرجاع خارجي: هو الذي يعود إلى ما وراء الافتتاحية وبالتالي لا يتقاطع مع السرد الأولي، الذي يتموقع بعد الافتتاحية ولذلك نجده يسير على خط زمني مستقيم، وخاص به فهو يحمل وظيفة تفسيرية لا بنائية²

- استرجاع داخلي: الذي يلتزم خط زمن السرد الأولي وينقسم بالنظر إلى علاقته مع هذا المستوى إلى:

1-استرجاع داخلي متباين حكايا: كتوضيح خلفية شخصية روائية جديدة في القصة.

2-استرجاع داخلي متجانس حكايا: يسير تماما على خط زمن السرد الأولي

إذن فالاسترجاع من بين أهم التقنيات في البناء الزمني وهو ذو أهمية كبيرة حيث أنه يقوم بسد ثغرة زمنية في النص، والعودة إلى الماضي، وإضاءة ماضي شخصية و استعادتها إلى النص.

¹ حميد حميداني: بنية النص السردى، ص 75

² عمر عاشور: البنية السردية عند الطيب صالح ، (دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2010)، ص18

ب-السرد الاستباقي: (الاستشرافي) Anticipation:

يعرف باختصار على أنه القفز إلى المستقبل¹ أي أن الراوي يعطي صورة مستقبلية عن أحداث لم يبلغها السارد بعد، وهو بذلك يستبق للمستقبل انطلاقاً من الحاضر، والسرد الاستباقي يعني "كل حركة سردية تقوم على سرد حدث لاحق، أو ذكره مقدماً"، ويكون الاستباق عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقاً وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث، وهو إحدى تحليلات المفارقات الزمنية على مستوى نظام الزمن"

4-وتيرة الزمن السردية (الديمومة):

وتيرة سرد الأحداث هي التي تحدد إيقاع السرد ونظامه من خلال درجة سرعتها وبطئها بحيث يتقلص زمن القصة في حالة السرعة، أي من خلال سرد أحداث تستغرق زمناً طويلاً في أسطر قليلة. إن دراسة نظام السرد تعني بدراسة العلاقات بين زمن الحكيم، وطول النص، حيث أن الزمن يقاس بالثنائي والسنين، والطول بالجملة والصفحات وذلك قصد استقصاء التغيرات التي تطرأ على سرعة السرد من تعجيل وتبطئه وهو ما يسمى بالديمومة².

الديمومة إذن هي تتجلى بسرعة السرد من خلال التعجيل والتبطئة وذلك من خلال استقصاء التغيرات التي تطرأ عليه، حيث يقاس فيها الزمن بالثنائي والسنين أما الطول بالجملة والصفحات، لهذا يقترح "جرار جنيت" أن يدرس الإيقاع الزمني من خلال التقنيات الحكائية التالية: الخلاصة (Sommaire) الاستراحة (Pause) القطع (L'ellipse) والمشهد (Scène) ففي كل الحالات يخرج الزمن عن تطوره الطبيعي، إما أن يتوقف تماماً أو يتسارع أو يتساوى، تبعاً للضرورة السردية.

➤ تسريع السرد: يتم تسريع السرد من خلال تقنيتين هما:

أ-الخلاصة (Sommaire):

ويطلق عليها أيضاً المجل، أو الإيجاز والتي تعني سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات، أو أشهر أو ساعات واختزالها في صفحات أو أسطر أو كلمات دون التعرض للتفاصيل³.

ب - الحذف (ellipses):

ويعني تجاوز بعض المراحل من القصة أو أن ثمة أجزاء من الحكاية مسكوت عنها في النص، والحذف يسمى كذلك القطع أو الإضمار، وهو حذف فترة زمنية طويلة أو قصيرة من زمن القصة أي أن يكف

¹ سيزار قاسم: بناء الزمن الروائي، تقديم وعرض: محمد العيد تاورتة، (مجلة الأدب، جامعة قسنطينة، الجزائر، ع 5، 2000)، ص 251

² عمر عاشور: البنية السردية عند الطبيب صالح، مرجع سابق، ص 22

³ وليد النجار: قضايا السرد عند نجيب محفوظ، (دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985)، ص 47

الروائي على مرحلة أو مرحلة زمنية، ويكتفي بالإشارة إلى ذلك بعبارات مثل: بعد مدة زمنية، مرت سنوات عديدة، وما إلى ذلك من العبارات التي تدل على هذا الحذف الزمني، وقد يحدث أن يكون هذا الحذف ضمنيا لا يصرح به الكاتب مباشرة وإنما يكتشفه القارئ¹ وللحذف عدة أنواع يحددها "جرار حنيت" وهي:

القطع المحدد: وهو الذي ينص على مدة كقولنا "بعد مدة كذا" فالحذف المحدد إذن يعني أن نصرح بالحذف والقطع بطريقة وأسلوب مباشر ونعلن عن مدة الحذف أو الزمن.

القطع غير المحدد: وهو الذي يشار إليه، ولا ينص على مدته كقولنا "بعد مدة " وهنا نصرح بالحذف بطريقة مباشرة لكن دون تحديد الزمن²، وهناك قطع صريح. و قطع ضمني يفهم من السياق.

➤ تعطيل السرد:

ويتم تعطيل حركة السرد، وإيقاف نموها، من خلال عنصرين يؤديان وظيفة تقنية لوظيفة المظهرين السابقين وهما:

أ-المشهد (Scène) :

يقصد بالمشهد المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق³، والمشهد هو حالة التوافق التام بين حركة الزمن وحركة السرد حيث يتحرك السرد أفقيا وعموديا بنفس حركة الحكاية، فتتساوى بذلك المسافة الزمنية(مستوى الحكاية) والمسافة الكتابية (مستوى النص)، وهذا لا يأتي في الحقيقة إلا في حالة خطاب بالأسلوب المباشر (الديالوج والمونولوج) لذلك يسمى المشهد بالطريقة الدرامية في كتابة القصة⁴.

لقد وضع "جرار حنيت" هذه التقنية التي يتطابق أو يكاد زمن الحدث بزمن القصة، وهو يناقض الخلاصة لأن المشهد عبارة عن قص مفصل، والخلاصة عبارة عن قص ملخص وأن(الأزمة القوية للفعل تصادف الحالات الأكثر كثافة في القصة في حين أن الأزمة الضعيفة تكون ملخصة بخطوط عريضة مصورة من بعيد)، تصادف هذه الزمنية في المقاطع الحوارية والمشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة⁵.

¹ إدريس بودية، ص108

² عمر عاشور، مرجع سبق ذكره، ص24

³ حميد حميداني: مرجع سابق، ص76

⁴ عمر عاشور، مرجع سابق، ص22

⁵ إدريس بودية : الرؤية والبنية في الروايات الطاهر وطار، ص109

ب- الاستراحة (الوقف) (pause):

تكون في مسار السرد الروائي توقفات معنية يحدثها الروائي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيورة الزمنية ويعطل حركتها¹، وهي تحدث عندما يوقف الزمن تطور الزمن أي لتحقيق عندما لا يتطابق أي زمن وظيفي مع زمن الخطاب، ونصادف هذه الوقفات الزمنية أثناء الوصف والخواطر ويسميتها "جرار جنيت" بالوقفات الوصفية².

الاستراحة إذن مظهر من مظاهر تعطيل السرد، وهي تقوم بتعطيل سير الأحداث وإيقافها، ويتم ذلك من خلال الوقفات الوصفية أو التحليل وهذا ما يحدث نوع من القطع الزمني، حيث أن الراوي يرى أن قبل الشروع في السرد ينبغي أن يعرف بالشخصيات أو الأماكن.

5- الزمن كبنية سردية:

لقد شغلت قضية الزمن العديد من النقاد والروائيين، وكان لكل واحد منهم طريقته الخاصة به في فهم القضية، كما لهم منطلقاتهم ومشاربهم المعرفية، فكانوا يذهبون في بعض الحالات إلى الانسلاخ عنها لإقامة معارف مستقلة لاسيما إذا ما تعلق الأمر بالزمن من حيث هو مكون سردي كما ظلوا - بالمقابل - متمسكين بما يستمدون منها تصوراتهم ليؤسسوا في الأخير مواقفهم التي يظهر فيها جليا أثر تلك الأصول المعرفية السابقة.

وسواء أنهم حاولوا الاستقلال بآرائهم أو أنهم ظلوا رهنين تلك الأصول، إلا أن ما يحسب لهم اجتهداهم في وضع المفاهيم وصياغة التعاريف، فتنوعت وتشعبت حسب اختلاف اتجاهات الباحثين، وكانت مع هذا الاختلاف تتقارب أحيانا وتتباعد أحيانا أخرى كما اجتهدوا في البحث عن دلالاته.

وهكذا شغف كل دارس بالبحث في هذه المقولة - الزمن - ذلك أنه يعتبر الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة: "إذ لم يعد الأمر يتعلق في الرواية الجديدة بزمن يمر، ولكن بزمن يتماهى ويصنع الآن³.

وهذا بفضل العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره، ولذلك اتفق الدارسون والمهتمون بل وحتى الروائيون على أن الرواية الآن "تشكل الزمن بامتياز"⁴

¹ حميد حميداني : بنية النص السردي، ص 76

² إدريس بودية : مرجع سابق، ص 106

³ محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد)، (منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2003)، ص

175

⁴ إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، (منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002)، ص 98

ثانياً - بنية الفضاء:

يعتبر الفضاء من أهم مكونات النص السردى، فهو بمثابة الوعاء الذي يحوي عناصر البنية السردية، فأهميته في العمل الروائي لا تقل أهمية عن الشخصيات والزمن.

وقبل أن نتطرق لمصطلح الفضاء، لابد أن نشير إلى أنّ هناك مصطلح معادل للفضاء وهو مصطلح المكان فهو عند "هنري متران": "هو الذي يؤسس الحكى لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة"¹

فهما مرتبطان ببعضهما، ولا يمكن التفريق بينهما بالرغم من اختلافهما في المفهوم "فالمكان الروائي حين يطلق من أي قيد يدل على المكان داخل الرواية، سواء أكان مكان واحد أم أمكنة عدة، ولكننا حين نضع مصطلح المكان في مقابل مصطلح الفضاء تعنيه التمييز بين مفهوميهما فإننا نقصد بالمكان المكان الروائي المفرد ليس غير، ونقصد بالفضاء الروائي أمكنة الرواية جميعها، بيد أنّ دلالة مفهوم الفضاء لا تقتصر على مجموع الأمكنة في الرواية بل تتسع لتشمل الإيقاع المنظم للحوادث التي تقع في هذه الأمكنة، ولوجهات نظر الشخصيات فيها"²

وبما أنّ الفضاء أوسع وأشمل "فإنّ المكان أكثر تحديد من الفضاء الذي يوحي بشيء من الاتساع واللامحدودية ولكن يبقى الفضاء متصلاً بالمكان"³

1- تعريف الفضاء:

أ- الفضاء لغة:

"الفضاء المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو فضوا فهو فاض، والفضاء الخالي الفارغ الواسع من الأرض، والفضاء الساحة وما اتسع من الأرض"⁴، و"أفضى فلان إلى فلان: صار في فرجته وفضائه وحيزه"⁵

من هنا يبدو لنا أنّ الفضاء تصور ذهني أو مفهوم مجرد يدل على امتداد معين.⁶ هناك مرادفات عدة تستعمل للدلالة على الفضاء والمكان منها: الحيز والمقام والموضع والملاء، والمحل والخلاء والأين... الخ.

¹ حميد حمداني: بنية النص السردى، مرجع سبق ذكره، ص 65.

² سمير روجي الفصيل: الرواية العربية البناء والرؤيا، ص 71

³ فتحة كحلوش: بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، (ط 1، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، عمان، 2008)، ص 18.

⁴ ابن منظور: لسان العرب، المجلد الحادي عشر، ص 195.

⁵ ابن منظور: لسان العرب، (مج 2، دار صادر: بيروت، 2000)، ص 95

⁶ نفس المصدر السابق، ص 195

ب- الفضاء اصطلاحاً:

إنّ مصطلح "الفضاء L'espace" واحداً من أكثر المصطلحات النقدية إشكالية في الدراسات العربية المعاصرة، فقد تداولته بغموض حاد ومفاهيم متعارضة، ولعل دليل ذلك وجود دراسات تراهن على تميزه وأهميته كعنصر بنائي، على أن نتجاوز النظرة إليه كديكور هندسي ليصبح علامة تبني النص جمالياً وتحدد أبعاده الفنية، والفضاء هو "مجموع الأماكن الروائية التي تم بناؤها في النص الروائي"¹، والتي يطلق عليها اسم فضاء الرواية، "إنه تخطيط لسلسلة من الأماكن أسندت إليها مجموعة من الموصفات كي تتحول إلى فضاء"²

كما أنّ المكان يلعب دوراً هاماً في البناء الفني للرواية، فوصف محيط الحوادث وصفاً دقيقاً يساهم بشكل أو بآخر في إعطاء نظرة شاملة عن الرواية، وهناك من يرى أن المكان هو أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث، فلن تكون هناك دراما، بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولكن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتق شخصية روائية أخرى، في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء. والمكان عند اللغويين هو "الموضع أو الحاوي للشيء كمقعد الإنسان من الأرض وموضع قيامه واضطجاعه"³، أما الفضاء إذا كان لغة يعني المكان الواسع من الأرض، فانه في الاصطلاح الحيز الزمكاني الذي تتمظهر فيه الشخصيات والأشياء متلبسة بالأحداث تبعا لعوامل عدة تتصل بالرؤيا الفلسفية وبنوعية الجنس الأدبي"⁴

من خلال هذا يتبين لنا أن الاختلاف بين المكان والفضاء يكمن في "أن الأول محدد يتركز فيه مكان وقوع الحدث والآخر أكثر اتساعاً ويعبر عن الفراغ المتسع الذي تتكشف فيه أحداث الرواية"⁵، فالفضاء فالفضاء باختصار هو أعم وأوسع من المكان، فهذا الأخير يمثل الجزء والفضاء يمثل الكل.

2 - الفضاء كبنية سردية:

إن الفضاء في العمل الفني يشمل العلاقات القائمة بين الأماكن التي اندرجت في رحابه العلاقات بين الحوادث التي تجري فيها، إنه تخطيط في سلسلة الأماكن استندت إليها مجموعة من الموصفات كي

¹ أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، (ط1)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان، 2005، ص130

² المرجع نفسه، ص61.

³ حسن لشقر: فكرة المكان وتطور النظرة إليها، (مجلة عمان، العدد129)، ص27

⁴ أحمد زنيير: المكان في العمل الفني، مجلة عمان، (أمانة عمان الكبرى، العدد129، مارس 2006)، ص14

⁵ باديس فوغالي: بنية القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة، (رسالة ماجستير، جامعة منتوري: قسنطينة 1996)، ص164

تتحول إلى فضاء، لأن الفضاء في الرواية، ليس في العمق سوى مجموعة من العلاقات الموجودة بين الأماكن والوسط والديكور، الذي تجري فيه الأحداث والشخصيات التي يستلزمها الحدث¹. كما أنّ الفضاء له دور فعال في تنمية الأحداث الرواية على اعتبار أن الفضاء الروائي هو الذي يسمح بادراك الدلالة الشاملة للعمل في كليته.

أما بالنسبة للمكان الروائي فهو "ليس مجرد وسط جغرافي، أو حيز هندسي كما تصوره الهندسة من ثلاثة أبعاد (طول، عرض، ارتفاع) مضافا إليها الزمان، ولهذا لا يمكن التعامل معه وفق المعايير التي يتعامل بها المكان الخارجي انه مكان تخيلي قائم بذاته، صنعته اللغة لأغراض التخيل الروائي يبنى لأداء وظائف تخيلية على المستوى البنائي كالتقصي وذلك يخلق تباين مع الأماكن الأخرى، والإسهام في تشكيل الفضاء الروائي، وفي خلق المعنى وعلى المستوى الدلالي بتوظيفه دلاً، لإضفاء الدلالة على الحكاية"²

إنّ الفضاء الروائي - وانطلاقاً مما أسلف ذكره - يعتبر هاجس مركزي في كتابة الروائيين الجزائريين، الذين حاولوا أن يكتبوا واقع الفضاء الجزائري المعيش روائياً، في زمن التحولات المأساوية وفي زمن المحنة، وهي الكتابة التي تحمل وعياً - متدرجاً في النضج بحسب كل كاتب - بأزمة الفضاء الراهنة وبمسيره كذلك، ولهذا وجب النظر إلى الفضاء في الرواية الجزائرية على أنه إشكالية سردية بالأساس، يصعب عزلها عن بقية العناصر السردية الأخرى للتداخل الشديد بينها، كما أنّها تبحث في كيفية نسج العلاقة بين فضاء المرجع "réfèrent du Espace" وفضاء التخيل "fiction la de Espace" ذلك أن رحلة الفعل السردية تخضع لقوانين العالم الروائي والكتابة الروائية، وهي تسعى إلى صياغة جديدة مبدعة، وتحاول إلى جانب ذلك أن تقيم توازناً بين الفضاء المرجعي "référentiel Espace"، والفضاء النصي. "textuel Espace" بحيث لا ينقطع الأخير عن الأول ولا ينسخه في الوقت نفسه، ذلك أنّ الأول فضاء معطى "donné espace" أما الثاني فهو بنية تخيلية "frictionnelle Structure".

وعلى العموم، فإنّ الاختلاف الشديد في تناول مكون الفضاء في الرواية، لا شك دليل على خصوصية هذا المبحث وقدرته على توجيه النقّاد للسير في دروب مختلفة، لا تخلو في النهاية من فائدة تكمن في المساهمة بقسط وافر في تسليط الضوء على بنية العمل الروائي وكشف كل جزئياته وتبسيط كل علاقاته.

¹ حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، (ط2)، للمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: المغرب، 2009، ص31

² أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سبق ذكره، ص 130-131

ثالثاً- بنية الشخصيات:

1- تعريف الشخصية:

أ- الشخصية لغة:

تعتبر الشخصية أبرز وأهم عناصر البنية السردية، فهي بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يركز عليها العمل السردى، وقد ورد في مادة "شخص" "عند ابن منظور" ما يلي: "الشخص جماعة شخص الإنسان وغيره مذكر، والجمع أشخاص وشخص وأشخاص (...). وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه (...). الشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص"¹ فلفظة الشخص في اللغة العربية سواء الإنسان وغيره، يظهر من بعد وقد يراد به الذات المخصوصة، وتشاخص القوم: اختلفوا وتفاوتوا، أما الشخصية فكلمة حديثة الاستعمال تعني: صفات تميز الشخص عن غيره²

ب- الشخصية اصطلاحاً:

إنَّ أصل كلمة شخصية مشتقة من الأصل اللاتيني persona، وتعني الكلمة "القناع الذي كان يلبسه الممثل حيث يقوم بتمثيل دور أو كان يريد الظهور بمظهر معين أمام الناس، فيما يتعلق بما يريد أن يقوله أو يفعله، وقد أصبحت الكلمة على هذا الأساس تدل على المظهر الذي يظهر به الشخص، وبهذا تكون الشخصية ما يظهر عليه الشخص في الوظائف المختلفة التي تقوم بها على مسرح الحياة"³ أما الشخصية في علم الاجتماع فهي "مجموعة من الصفات الجسدية والنفسية-موروثة ومكتسبة - والعادات والتقاليد والقيم والعواطف، متفاعلة كما يراها الآخرون من خلال التعامل مع الحياة"⁴ كما يختلف مفهوم الشخصية في الرواية باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها، فهي لدى الواقعيين التقليديين، شخصية من لحم ودم تحاكي الواقع الإنساني المحيط، أما بالنسبة للرواية الحديثة، فيرى نقادها أن الشخصية الروائية ما هي سوى كائن من ورق لأنها تمتزج بالخيال الفني للروائي وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يضيف ويحذف ويبالغ ويضخم في تكوينها وتصويرها، فهي شخصية من اختراع الروائي فحسب"⁵

¹ ابن منظور: لسان العرب، مج 1، مادة شخص، ص 280-281

² سعد رياض: الشخصية أنواعها أمراضها وفن التعامل معها، (ط 1، مؤسسة اقرأ، القاهرة، 2005)، ص 11

³ المرجع السابق: ص 11

⁴ المرجع السابق: ص 10

⁵ آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 26

فالشخصية في العمل الروائي هي المحرك للأحداث والدافع بها إلى التطور والنماء، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على المكانة الهامة التي تحتلها الشخصية في علاقتها بالخطاب الروائي، وفي علاقتها أيضا بالقارئ الذي أصبح المنتج الثاني للنص وفي ذلك يرى "رولان بارت" أن الخطاب ينتج الشخصيات فيتخذ منها ظهيرا¹

إنّ الشخصية هي المنتجة والقائمة بالفعل ولا غنى عنها في أي بناء روائي، بل هي كذلك "العمود الفقري للعمل الروائي"² على حد تعبير "بشير بويجرة"، أما عند "عثمان بدري" فهي "العصب الحي والمؤثر في البناء الفني للرواية كلها"³ من خلالها "تتكامل مختلف العناصر الروائية الأخرى كالحدث والزمان والمكان"⁴.

وفي تعريفه للشخصية الروائية للشخصية الروائية يذكر "أحمد مرشد" بأنها أحد المكونات الحكائية التي تسهم في تشكيل بنية النص الروائي، حيث يحاول منجز النص بواسطة أسلوب اللغة وفق نسق مميز مقارنة الإنسان الواقعي، وهذا لا يعني أن الشخصية هي الإنسان كما نراه في الواقع المرئي، لأنها توحد للبعدين الإنساني والأدبي، فهو صورة تخيلية، استمدت وجودها من مكان وزمان معينين وانصهرت في بنية الكاتب الفكرية الممزوجة بموهبته، ليسهم في تكوين بنية النص الروائي الدال، وتنجز وظيفتها المسندة إليها تأليفا وتعكس بعلاقتها مع البنى الحكائية الأخرى، ظروف اجتماعية واقتصادية وسياسية مسهمة بذلك في تكوين المدلول الحكائي، واحتوائه، ومؤثرة تأثيرا فعالا في المتلقي دافعة إياه إلى إنتاج الدلالة⁵

ومن هذا نستنتج أنّ الشخصية إحدى المكونات الحكائية التي تشكل بنية النص الروائي لكونها تمثل العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال وتترابط في مسار الحكاية، كما أنها تنتج من عالم الأدب والفن أو الخيال فهي من تخيل الكاتب داخل النص الروائي، وليست شخصية حقيقية تمثل الواقع المعاش.

2- طريقة تقديم الشخصية :

هناك تقنيات مختلفة لتقديم الشخصيات للقارئ، فمن الروائيين من يرسم شخصياته بأدق تفاصيلها فيقدمها بشكل مباشر ويخبرنا عن طبائعها وأوصافها، أو يوكل ذلك إلى شخصيات تخيلية أخرى أو حتى

¹ عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية (تقنيات السرد)، عالم المعرفة، (وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الكويت، 1998)، ص 72

² بشير بويجرة محمد: الشخصية في الرواية الجزائرية، (ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983)، ص 5

³ عثمان بدري: بناء الشخصية الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، (ط 1، دار الحديث، بيروت، 1986)، ص 7

⁴ نفس المرجع، ص 7

⁵ أحمد مرشد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، مرجع سابق، ص 35-36

عن طريق الوصف الذاتي الذي يقدمه البطل عن نفسه كما في الاعتراف، وهناك من يحجب شخصياته عن كل وصف مظهري، ومن هنا يتضح لنا أن هوية الشخصية الحكائية تتحدد بوساطة مصادر إخبارية ثلاثة¹ وهي:

(1)- ما يخبر به الروائي

(2)- ما تخبر به الشخصيات ذاتها

(3)- ما يستنتجه القارئ من أخبار عن طريق سلوك الشخصيات .

وفي ذات الصدد يقول "عبد المالك مرتاض": "أنها هي التي تسترد لغيرها أو يقع عليها سرد غيرها، وهي بهذا المفهوم أداة وصف أي أداة السرد والعرض"²

المبحث الثالث: السرد الفيلمي وخصائصه

المطلب الأول: خصائص السرد الفيلمي

وجد السينمائيون منذ بواكير السينما في فترتها الصامتة الحل في اقتباس الروايات التي أعطت دفعة فنية قوية للسرد السينمائي كي يتشكل ويكتسب خصائصه في مرحلة اللانطق، وظهرت أولى الروايات المقتبسة مثل: كوخ العم توم لـ "إدوين بورتر" 1903، حيث تم نقل فكرة الرواية مختصرة نظرا لقصر زمن العرض السينمائي الذي لم يكن يتعدى آنذاك عشرين دقيقة، وواصل الفيلم تطوره مواكبة مع النهل من فن الرواية، وخصوصا في مرحلة السينما الناطقة التي سمحت لمساحات أوسع من الحكيم والسرد الروائيين أن يتحولوا إلى لغة منطوقة ضمن لغة الفيلم البصرية، بفضل كتاب سيناريو مختصين في تقديم سيناريوهات روائية للاقتباس.

أولا- في مفهوم السرد الفيلمي:

يعتبر السرد الفيلمي محور المنهج البنيوي في السينما، فهو مرادف لمعنى السرد في الفن، فهو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة، وهو مجموع الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو.

تختلف التعريفات التي تناولت مفهوم السرد، إذ هو المحور الأساسي الذي تقوم عليه الأعمال الأدبية والفنية، فالسرد يمثل أحد الدعامات الأساسية في بنية القص سواء كان كلاما أم صورة، ومن هنا يكتسب أهميته القصوى في عملية إنتاج الأحداث وتطويرها وصولا إلى النهاية.

¹ محمد عزام: شعرية الخطاب السردى (دراسة)، (منشورات اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 2005)، ص 12

² عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة، ص 67

وبما أنّ المسلسل التلفزيوني هو عمل وإنتاج تخيلي إبداعي يتميّز بسرد الأحداث وحبكة غنية وهو وسيلة تعبير إذ يعالج ظاهرة ما أو موضوع معين، فإنّ سرد الأحداث في المسلسل التلفزيوني من العناصر المهمة في آلية عرض الأحداث التي تنهض عليها القصة، وتؤثر طريقة سرد الأحداث على البناء الدرامي ككل، وهو ما يؤثر بشكل مباشر على عملية عرض الأحداث في بنية كل حلقة علاقة الحلقة بما تسبقها أو تليها ضمن هيمنة السياق.

ومن هنا تستطيع تعريف السرد بأنه " قص أحداث مرتبة في تتابع زمني"¹، ويحمل الترتيب الزمني بطبيعة الحال سياق عرض الأحداث في انساق تحمل ما هو ظاهر وما هو دلالي، على الرغم من أنّ الكثير من تعاريف السرد تنحى منحى مغايرة لاسيما في عملية التتبع الزمني، فقد يقوم فهمنا للسرد على أنّه "أي عمل يقوم على استعادة قصة أو حادثة"²

تعرف "شلوميث ريمون كينان Shlomith Rimmon-Kenen" السرد على أنّه: "التواصل المستمر الذي من خلال يتجلى السرد كرسالة يتم تبادلها بين المرسل والمتلقي/المستقبل"³، إذ أنّ السرد يتم عبر تلقّظ مقروء تكون الأداة المرسله فيه هي الرواية، أما التلقّظ الصوري فيتجلى عن طريق أداة مرسله هي الكاميرا (الصورة).

فالفيلم بمثابة خطاب من قبل صانعه يتم توجيهه إلى المتلقي بصدد هدف معيّن، وهو أيضا قول يتم تنبئته بالكتابة/بالتصوير على الفيلم الخام، والنص الفيلمي هو الفيلم كوحدة خطاب⁴. إنّ السرد الفيلمي هو الخطوة الضرورية لصياغة النص الفيلمي، وحجر الزاوية في تكوينه وتحديد المعاني، فهو هنا "مجموع الوقائع والأحداث التي تحددها الصورة الفيلمية، ولأنّ هذه الأخيرة تعتبر من ركائز اللغة السينمائية، فهي كثيرا ما تتخذ كوحدة لتمييز حدود المكان والزمان، فالشخصيات يحددها إطار cadre، يمكن القول بأنّ السرد في الأفلام الروائية هو العملية التي تتفاعل فيها حبكة الفيلم مع الأسلوب، وهذا يحدث أثناء تعريض المشاهد للمؤثرات المختلفة وتوجيه عملية البناء التي يؤديها للقصة"⁵، وهكذا الفيلم لا يروي القصة فقط، وإنما تنظم الحبكة معلومات هذه القصة.

والسرد عند "كريستيان ميتز Christian Metz" هو: "مجموع الوقائع والأحداث التي ترتب في نظام أو توال (سلسلة) من المشاهد، كما يوضّح الفرق الموجود بين السرد القديم والتقليدي الذي كان يبنى على مجموعة من الأحداث المغلقة، أو المنتهية، أو التامة، فالسرد عنده هو سلسلة مغلقة من الوقائع

¹ فاضل الأسود: السرد السينمائي، (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1996)، ص 22

² رودولف ارخام، فن السينما، ترجمة: عبد العزيز فهمي، (المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، القاهرة، د ت)، ص 17

³ S.R. Kenen, **Nanative Fiction**, London, 1984, p20

⁴ Youri Lothman, **Sémantique et esthatique du cinéma**, (Edition Sociales, Paris), p48

⁵ ينظر: أكاديمية الفنون دراسات مختارة السرد في السينما، تر: مركز اللغات والترجمة، دمشق، ص 139

والأحداث"¹، أما "وليم كاد بيري William Cad Bury" و "ليلاند بوج Pogue Leland" فيقدمان تعريفاً أكثر شمولاً للسرد: "الذي ينهض على ما هو مسرود، المتلفظ به، وما لا ينطق به"² يبين "مارتن مارسيل Martin Marcel" لونا آخر من مفهوم السرد: "السرد توليف (مونتا)ج) رواي يبنى أبسط أنواعه طبقاً لتسلسل منطقي أو تاريخي، ويكون الغرض منه رواية قصة بواسطة مجموعة من اللقطات تحمل كل لقطة منها مضموناً وتساهم في دفع الحدث إلى الأمام من وجهة النظر الدرامية أي طبقاً لعلاقة سببية"³

أما عن السردية السينمائية أو الفيلمية فتعرف بتعاقب الحالات والتحويلات المدونة في الخطاب، والمسئولة عن التمثيل النصي وإنتاج المعنى، ولهذا فالمحكي الفيلمي ليس معناه (محكي+فيلم) أو (محكي وفيلم)، ولكن معناه فيلم يحكي، وتعبير آخر فالمحكي الفيلمي ليس محكياً مشخفاً بالصورة والصوت، ولكنه مجموعة من الصور والأصوات المنظمة والمركبة من أجل إنتاج المحكي⁴.

ثانياً - تقنيات السرد الفيلمي:

وينهض السرد على العديد من التقنيات مثل الراوي، مستويات الرؤية، وكذلك طبيعة السرد الموضوعي والسرد الذاتي، وكذلك المقاطع السردية، إذ حدد "تودوروف" شخصية الراوي، وهو الذي يقع على عاتقه قص الأحداث من وجهة نظره الخاصة على أساس ثلاثة مستويات هي:⁵

➤ الراوي أكبر من الشخصية (الرؤية المجاوزة): في هذا النوع يكون الراوي على قدر من المعرفة يتجاوز به الشخصية الحكائية، فهو يعرفها ويدرك رغباتها الدفينة حيث يصف بين الراوي (أنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال)⁶

➤ الراوي يساوي الشخصية (الرؤية المصاحبة): تنخفض هنا معرفة الراوي إلى مستوى ما تعرفه الشخصية معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية (فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات، إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها... والتي جعلها "تومافسكي" تحت

¹ Christian Metz, **Film Language, Edition Oxford**, 1980, p27

² William God Bury, **Leland poague, Film Criticism**, (Edition Lowastate- univ pres, 1982), p38

³ مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، (الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، 1964)، ص161

⁴ حمادي كيروم: الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، (المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005)، ص45

⁵ إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (مطبعة دار الشعب، القاهرة، 1981)، ص33

⁶ أبو طالب محمد سعيد، علم مناهج البحث، (دار الحكمة للطباعة والنشر، العراق، 1990)، ص07

عنوان (السرد الذاتي)، ويتجلى هذا الشكل واضحاً في روايات الشخصية، سواء في الاتجاه الرومانسي أو في الرواية ذات البطل الأشكالي¹

➤ الراوي أصغر من الشخصية (الرؤية الخارجية): بحكم المسافة بين الراوي، والشخصية تنخفض الروى إلى اقل مستوى حيث يأخذ الراوي منحاً وصفياً، وهو بالتالي يفتقد القدرة على الولوج إلى دواخل الشخصية ويرى "تودوروف" أنّ جهل الراوي شبه التام هنا، ليس إلاّ أمراً إتفاقياً، وإلا فإن حكياً من هذا النوع لا يمكن فهمه²

أما على مستوى أنواع السرد الموضوعي، فيرى "طه حسن" أنّ في السيناريو "نمطين من السرد: سرد ذاتي وسرد موضوعي، شأنه شأن الرواية في السرد الذاتي تتبع القصة في السيناريو من خلال عدسة آلة التصوير فهي الراوي الذي يرى من خلال وجهة نظر محددة"³

في السرد الموضوعي تكون آلة التصوير هي الراوي، إذ لا يمكن له اختراق أفكار أو أعماق الشخصيات، إلا إذا أرادت هي، فيكون السرد الموضوعي "مقابلاً للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايداً كما يراها، أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال، لذلك يسمى هذا السرد موضوعياً لأنّه يترك الحرية للمتلقّي ليفسر ما يحكى له ويؤوله"⁴

أما السرد الذاتي، فإننا نتبع الحكى من خلال عين الراوي، فهو الذي يعرض الأحداث أو يحجب جزء منها ويقدمها كما يراه هو وليس كما كانت أو وقعت، وبالتالي فمفهوم السرد الذاتي يعني فيما يعنيه هو عملية "نتبع الحكى من خلال عيني الراوي أو طرف مستمع"⁵

وتزخر الدراما التلفزيونية والفن السينمائي بعشرات الأمثلة، ففي مجال الدراما تقف مسلسلات السيرة الذاتية في مقدمة الأمثلة التي تتناول حياة الشخصية والآخرين وما جرت من أحداث من خلال وجهة نظر الشخصية نفسها.

¹ أبو طالب محمد سعيد، المرجع السابق، ن.ص

² رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، (مكتبة الانجلو مصرية، القاهرة، 1981)، ص 29

³ ستان سلافسكي، أعداد الممثل، تر: شريف شاكر، (منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، د.ت)

⁴ سد فيلد: السيناريو، تر: سامي محمد، (دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989)، ص 78

⁵ عبد الرحمن شلش: مدخل إلى الفنون المسرحية، (مطابع مرامر، السعودية، 1983)، ص 54

المطلب الثاني: الكتابة الأدبية والكتابة الدرامية

أولاً- السرد في السينما والتلفزيون:

يتكون الخطاب في العمل المرئي من مجموعة من الأنساق (كالنسق الصوري والنسق الصوتي والنسق اللوني والنسق الحركي والنسق المونتاجي ونسق الأزياء ونسق الديكور.. الخ، وكذلك نسق العلامات والشفرات وتتمظهر هذه الأنساق في الخطاب بوصفها انساقاً علامية مرتبطة مع بعضها بعلائقية ظاهرية وباطنية وصورية وذهنية¹ وهذه العلاقات مع بعضها البعض تكون لدينا الفيلم السينمائي أو المسلسل التلفزيوني.

فالسرد كما يعرفه "طه حسن" هو (طريقة التتابع في قص شيء ما أو هو العلاقة بين الراوي والمروي والمروي له)² وهو طريقة الحكيم أي عرض الصورة بالكيفية التي يراها المؤلف ويجسدها المخرج إذ تختلف طرق عرض الأحداث باختلاف طرق السرد، ومن هنا نميز الفرق بين السرد السينمائي والسرد التلفزيوني: **1-** في السرد السينمائي نحن محددين بوقت لا يتجاوز الساعتين وربما في بعض الأفلام يزيد بقليل فالسرد هنا يرتبط بالإيقاع والزمن، فالإيقاع كلما كان سريعاً كانت الأحداث متصاعدة ولاسيما في مشاهد الحروب والمعارك ومشاهد الحركة وماعدا ذلك فان الإيقاع يكون بطيئاً ناتجاً عن طبيعة الأحداث وطبيعة الشخصيات من حيث التجسيد.

أما الزمن نقصد به هنا ليس الزمن الفيلمي، وإنما زمن اللقطة على الشاشة كلما كان قصيراً كان الإيقاع أسرع والعكس بالعكس وعليه فان طريقة سرد الأحداث هي التي تحدد إيقاع الفيلم، وزمن الفيلم هنا يجبرنا على رسم الأحداث في قالب زمني محدد له بداية ووسط ونهاية .

أما السرد في الدراما التلفزيونية فهو يميل إلى الاستطرد والاستطالة في الأحداث حيث أن المسلسل أحياناً يستعرض حياة شعوب كاملة أو أجيال أو ربما حياة عائلة واحدة، لذلك يتطلب التنوع في السرد فنحن نشاهد البناء الدرامي للأحداث المتمثلة بالتقدم العمري للشخصيات، وتطور الأحداث وفق عصر التطور الزمني

¹ ماجد عبود الربيعي: دور عناصر التركيب الشكلي في تعميق المعنى، (رسالة ماجستير من جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، 2002)،

ص108

² طه حسن الهاشمي: تجنيس السيناريو، (أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، 1996)، ص29

والسرد هنا أصبح مائل للترهل والاستطالة حيث (يرتبط بالسرد الزمني الاسترجاع أو الاستباق، فالاسترجاع: هو عملية رواية الأحداث من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي، ويرتبط بها الراوي بشكل كبير في سرد الأحداث الذي يقوم هو في عملية السرد، أما الاستباق: فهو عكس الأول إذ يتم الانتقال من الحاضر إلى المستقبل)¹

إذن الفرق بين الدراما السينمائية والدراما التلفزيونية في السرد، هو أن الدراما التلفزيونية تعتمد على تعدد أشكال السرد وبالتالي فإنه يزيد عدد حلقات المسلسل، وذلك بتعدد الأحداث الثانوية والمتضمنة مع الحدث الرئيسي ودعم خط القصة الذي يساهم بتعدد تناوب القصص الأخرى للحدث الرئيسي وهي سمة المسلسل التلفزيوني الذي قد تصل عدد حلقاتها إلى أكثر من 25 حلقة. أما الفيلم السينمائي يعتمد على تعدد أشكال السرد ولكن يكون بشكل مدروس مع وقت الفيلم الذي ربما يصل إلى الساعة ونصف .

2- التصوير من أهم العمليات الإبداعية التي تعبّر عن غاية المخرج في تحويل السيناريو إلى معادل مرئي، لذلك فإن التصوير منذ البدايات الأولى ولحين وصوله إلى عصر التكنولوجيا الرقمية يعتمد أساساً على الصورة، وهي ميزة الأعمال المرئية فالتصوير هو (أهم عامل في التمييز بين الفيلم الروائي وبين ما يسمى بالأشكال الأدبية للرواية والدراما)² مع الاختلاف في تقنية الكاميرا بالنسبة للتلفزيون . وتعبّر الصورة المرئية عن معانٍ من خلال اشتغالها في العناصر الداخلة في الصورة داخل اللقطة، لأن العمل المرئي يتشكل من العلاقات ما بين عناصر التعبير المرئي (عناصر اللغة السينمائية أو التلفزيونية) مع التصوير لأنه وحدة فنية متكاملة، كما أنّ كل "العناصر التي توضع أمام الكاميرا وتسجلها اللقطة (المكان، والحركة، والإضاءة، واللون، وملمس السطح، والعلاقات في الحيز. الخ) تدخل في إطار الصورة المرئية"³

والتصوير السينمائي لا يختلف عن التصوير التلفزيوني من حيث توظيف أحجام اللقطات أو زاوية التصوير أو حركات الكاميرا، فهذه تعتبر إحدى أدوات المخرج السينمائي أو التلفزيوني، ولكن الاختلاف يأتي في التقنية وبعض التوظيفات، ففي التقنية مثلاً أن الكاميرا السينمائية تختلف كثيراً عن الكاميرا التلفزيونية من ناحية الشكل والتقنية الداخلية وتتشابه من ناحية المبدأ، مثل زر التسجيل وعتلة الزووم والعدسات، ولكن هناك اختلافات في الشريط المستخدم وعدد الفريمات بين الانظمة وطريقة الطبع .

¹ علي يوسف العزاوي: المعالجات الإخراجية للأعمال التاريخية التلفزيونية للمخرج فيصل الياسري، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، 2006، ص38.

² كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، ترجمة عصام الدين المصري، مراجعة: جعفر علي، (ط1، 1987)، ص9

³ جوزيف. م. بوجز: فن الفرقة على الأفلام، ت:وداد عبد الله، (القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، 1995)، ص75

3- أما من ناحية الكادر، فيعرّف هذا الأخير بأنه صورة مستطيلة تتكرر بانتظام على شريط الفيلم السينمائي، وتحيط بها من الجانبين عدد من الثقوب تختلف وفقاً لنسبة ارتفاع إلى عرض الكادر (Aspect ratio) ويفصل كل كادر عن الكادر الذي يليه خط ضيق

أما الكادر التلفزيوني يتكون من مجالين متشابكين من الفيديو (Two interlaced fields of video) أي أن كل صورتين مستطيلتين يكونان كادر فيديو واحد، يحتوى كل منهما على نصف معلومات الصورة الخاصة بكل كادر. فالأول ينقل معلومات صورة النقط الواقعة على الصفوف الفردية، والآخر ينقل معلومات النقط الواقعة على الصفوف الزوجية، ويكون هناك زمناً فاصلاً بين كل حقل والذي يليه، ويسمى فترة الإطفاء الرأسي (vertical blanking interval) وهي تتشابه تماماً مع الخط الضيق (inter line) الذي يقع بين كادرات شريط الفيلم السينمائي .

4- كذلك لا ننسى أنّ الشريط السينمائي يختلف عن الشريط التلفزيوني، كون الأول يخضع لعمليات الطبع والتحميض وهو عبارة عن شريط خام يتم تحميضه وطبعه في معامل خاصة، حيث يستخدم دائماً نظام السالب والموجب بالفيلم السينمائي، إذ يصور أولاً على فيلم خام سالب (negative) ومن ثم يحمض ويطبع على فيلم موجب (positive) لغرض العرض.

5- بالنسبة لمسألة الجودة، فتعتمد جودة الصورة السينمائية ودرجة وضوحها على حجم شريط الفيلم، فكلما كبر حجم الشريط كلما زادت جودة الصورة .

أما جودة الصورة التلفزيونية ودرجة وضوحها، فتعتمد على النظام الذي يتم به تسجيل الإشارة على الشريط، هل هو بنظام (Composite Recording System) أو بنظام (Component Recording System) وهل الإشارة عادية (Analog Signal) أو إشارة رقمية (Digital Signal).

لا بد من الإشارة إلى أن أحجام اللقطات المستخدمة في السينما تتنوع بجميع أحجامها العامة بفروعها والمتوسطة بفروعها والقرية بفروعها، وذلك لأن حجم شاشة السينما الكبير يعطي للمخرج الحرية في استخدام جميع اللقطات، على عكس التلفزيون الذي يتعد على سبيل المثال، عن اللقطات البعيدة أو العامة، وذلك لصغر شاشة التلفزيون بالرغم من أن التكنولوجيا الآن جعلت تصميم التلفزيون بأحجام كبيرة، مقارنة في السابق مع أن مخرجي التلفزيون لحد الآن يتعدون عن اللقطات البعيدة ويفضلون اللقطات المتوسطة والقرية بجميع تفرعاتها¹.

¹ حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، (ج2)، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب، (1990)، ص9.

ثانياً- الانتقال من السرد الروائي إلى السرد الفيلمي

إنّ شعريّة الكتابة الأدبية غير شعريّة الكتابة للصورة، "فالكتابة الأدبية في مجملها تكتسب قيمتها من عالم الاستعارة والمجاز ومن ثمة فلغتها بلاغية، حيث يعمل المؤلف على استحضار كل أدواته المعرفية لكتابة عمله. كما أنّ الفعل الروائي هو فعل فردي في الواقع، بمعنى أن الرواية يكتبها شخص ما في ظل ظرف ما استدعاه لهذه الكتابة، فظرف الكتابة يسهم بنحو كبير في نجاح هذه الرواية أو فشلها، لذلك لا تأتي كل الروايات بالمستوى ذاته، وبالتأكيد ليس هذا هو السبب الوحيد في ذلك"¹.

إذن، نحن أمام متخيل فردي، يجسد على الورق، ويبقى تحديد جماليات هذا المتخيل من عدمه خاضعة لنوع القارئ الذي يقرأ الرواية، وبالتالي يختلف مستوى الإعجاب بهذه الرواية أو تلك.

بينما الكتابة السينماتوغرافية كتابة تتكئ على لغة براغماتية، تذهب مباشرة نحو الدلالة وتقول الأمور بدقة خالية من كل ألعيب الجمالية، فالجمالية موكولة للصورة ومفهومها مختلف تماماً عن الجمالية الأدبية، ما يجعل الأمر مختلف في العمل الفيلمي، لأنّ المبنى الحكائي الفيلمي له وسطية التعبير المختلف، وهو الصوت والصورة التي تكون منظمة ومركبة من أجل إنتاج المعنى²، وبناء جماليات الفيلم هنا لا تعتمد على صانع واحد مثل الكتابة الأدبية، بل هناك فريق عمل متكامل يعمل على انجاز النص الفيلمي المتكامل وإخراجه إلى الجمهور بصيغته النهائية التي يشاهدها الجمهور.

كما أنّ الوسيط التعبيري (الصورة الأيقونية) لها دلالاتها، فهي التي تحتوي كل الجماليات التي يحاول صانعو الفيلم رسمها بدقة، لأنّ عناصر اللغة السينمائية تعمل هنا مجتمعة لإظهار هذا المبنى الجمالي من خلال النص البصري الذي يحمل العديد من الدلائل والرسائل والرموز لتكون قابلة للقراءة من قبل المتفرّج³.

وهذا التصور لطبيعة الاختلاف بين النص الأدبي ونص السيناريو، يجعل كاتب السيناريو المقدم على تحويل نص أدبي إلى عمل سينماتوغرافي، يقف وقفة بستانٍ سلاحه مقص عملاق يهتم بتقليم الأشجار في موسم الزهر فيطير بالأغصان والأوراق التي كانت تزين الشجرة، لكي يبعث في الشجرة نفسها حياة جديدة وقوية، هي الحياة نفسها التي سيعثها كاتب السيناريو في النص الأدبي المحوّل إلى السينما.

¹ انظر .مهدي رجب: الاقتباس السينمائي للأعمال الأدبية، مجازفة التحويل والتحويل، جريدة البناء اللبنانية:

http://www.al-binaa.com/index.php?option=com_content&view=article&id=79004:2013-04-13-00-23-56

² حمادي كيروم: الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، (المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2005)، ص 45

³ قيس الزبيدي: بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة، (ط1، قدم للنشر والتوزيع، سوريا، 2001)، ص 96

فالسيناريست يفسو على النص الأدبي ليحول السطور الطويلة والكثيرة، التي تصف الأحداث والوجوه والشخصيات والأفكار إلى علامات وإشارات وحوار بين الشخصيات. فنخرج بالنص من طغيان السرد إلى طغيان الحوار، من عالم الوصف والسرد إلى عالم الأقوال.

فالافتباس ليس محاكاة للعمل كما يرى "أندريه بازين" أنه يستوجب عبقرية خلاقية: (لا يتعلق الأمر بترجمة أمينة، بل باستلهام حر بكل حب واحترام، لأجل فيلم يتجاوز الرواية ثم البناء عليها، ينبغي أن يكون الفيلم مشابهاً للرواية أو نداءً لها، بل ينبغي أن يكون كائناً جالياً مستقلاً¹.

¹ مهدي رجب: المرجع السابق

الفصل الثاني:
البناء الدرامي في
المسلسل
التلفزيوني

تمهيد:

تتداخل عدة بنى في تحقيق أفضل معالجة مرئية للمسلسل التلفزيوني، منها ما هو درامي ومنها ما هو تقني ومنها ما هو سردي، ويمثل السرد أحد الدعامات المهمة في بناء المسلسل التلفزيوني لما يمتلكه من تقنيات تعمل من أجل قص الأحداث ودفعها إلى الأمام.

إذ يمثل المسلسل الدرامي أهم الأشكال المنتجة في الفن التلفزيوني، بسبب سعة وطبيعة الموضوعات المتنوعة التي يتناولها مخرجو ومنتجو هذه المسلسلات، لذا فإنّ بنية المسلسل تمتلك فرادتها فيما يخص الطول، وعدد الحلقات التي تميزها عن باقي الأشكال، وغالباً ما يتم الاعتماد على بناء قصص ذات حبكة متفرعة وقصص مضمنة ضمن إطار القصة الأساس، وهذه القصص أو الحبكة المتفرعة، ترتبط بشكل مباشر أم غير مباشر في القصة الإطار، إذ يلعب السرد دوراً حاسماً في إبراز ملامح عملية الانتقال بين الرواة أو إبراز المتن والمبنى الحكائي من حيث التلاعب ببنية زمن القصة في المسلسل التلفزيوني.

إنّ السرد الفيلمي في المسلسل التلفزيوني يمتلك الأهمية نفسها التي يكون عليها في الفيلم السينمائي، طالما أن أبسط تعريف لآلة التصوير هو "سرد القصص عن طريق عرض الصور المتحركة"، فكانت عملية الاستفادة من التقنيات الخاصة بعلم السرد ضرورة من أجل تطوير الشكل العام للمسلسل الدرامي التلفزيوني من هذه التقنيات هي المقاطع السردية.

المبحث الأول: الأسس المرجعية للدراما التلفزيونية

المطلب الأول: مدخل عام للدراما التلفزيونية:

يعتمد إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية على أسس مرجعية تلزم الكاتب والمخرج والممثل التلفزيوني العلم بها، ليكون قادراً على القيام بمهامه الإبداعية والفنية بكفاءة، تأتي في مقدمتها الأسس المرجعية الشكلية والتاريخية للدراما، وهي جملة المعارف على نشأتها وأنواعها وتطورها بدءاً بالحضارة اليونانية في القرن الرابع ق.م، مروراً بالمسرح الروماني والمسرح الحديث في أوروبا، وصولاً إلى ما أحدثته الثورة التكنولوجية الحديثة في القرن العشرين، التي طورت التقنية الفنية للمسرح وقدمت السينما والإذاعتين المسموعة والمرئية كأجهزة حديثة زادت من انتشار الدراما وإيصالها إلى جمهور أكثر اتساعاً، الأمر الذي أدى إلى المزيد من الأسس المرجعية في إنتاج دراما المسلسلات التلفزيونية، ويتمثل ذلك بخصوصية بناء النص التلفزيوني الذي يجمع بين الصورة والصوت والجمهور الذي يختلف بطبيعته عن غيره من جمهور الوسائل الأخرى.

أولاً- مفهوم الدراما:

1- تعريف الدراما:

أ- لغة:

هي كلمة يعود أصلها إلى الفعل اليوناني القديم "دراو الأصل drao ومعناه الحرفي "يفعل- أو عمل يقام به" فهي تعني إذا أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح.¹ ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة drama إلى معظم لغات أوروبا الحديثة، ولأن الكلمة شائعة في محيطنا المسرحي فيمكن التعامل معها على أساس التعريب فنقول: عمل درامي، حركة درامية، كاتب، ناقد، عرض، معالجة، صراع، فن، مهرجان، تاريخ، أدب، فرقة، أندية.. الخ. إذا كان كل ذلك يتعلق بالنص، وعلى ضوء ذلك يكون الأساس في معنى كلمة دراما هو العمل أو الحركة أو الحدث وهي المحاكاة.

المحاكاة imitation: عُرِفَت المحاكاة بأنها مصطلح نقدي قديم استعمله اليونانيون، ويرى "إبراهيم حمادة" "أن الفلاسفة اليونانيين قد استخدموه وبدأ به أفلاطون قبل أرسطو، ولربما كان معروفاً للتفريق

¹ إبراهيم سكر: الدراما الإغريقية، (المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، 1968)، ص3

بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية، والمصطلح في دلالاته القديمة يتضمن معنى العرض أو إعادة العرض أو الخلق من جديد، وعلى هذا يمكن ترجمته بالمحاكاة أسوة باللغات الأوروبية الرئيسة¹ والمحاكاة كما عرفها "أرسطوطاليس" في كتابه (فن الشعر) تشتمل على العمل، والحركة، والحدث²

ب- اصطلاحاً:

إنّ الدراما بمعنى المحاكاة قديمة قدم الإنسان، وتدل الدراسات والأبحاث في المجالات الإنسانية (الأنثروبولوجية)، على أنّ الإنسان قد بدأت علاقته في الحياة والكون من حوله من خلال محاكاة قوى الطبيعة، ولولا هذه المحاكاة لما كانت هذه الحضارة، فمحاكاة الإنسان لطبيعته هي التي قصدها الفيلسوف اليوناني "أرسطو" في كتابه (فن الشعر) وقال بأنها: "أمر فطري موجود في الناس منذ الصغر، والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنّه أكثرها محاكاة، وأنه يتعلم أول ما يتعلم بطريق المحاكاة"³ من هذا يتضح أن المحاكاة فعل إنساني مرتبط بالمحيط الطبيعي الذي لا حدود له، وقد أفرزت محاكاة الإنسان لكل ما يحيط به أشكالاً مختلفة من القيم والمضامين الحضارية، وكانت الدراما أحد الفنون العريقة التي شهدت تطوراً على مرّ القرون الماضية.

إن المحاكاة طبيعة إنسانية فطرية لا بد منها، اكتسبها الإنسان نتيجة علاقته بمحيطه الطبيعي، وقد بدأ ذلك منذ أن وجد على هذا الكوكب، وقد أشار "رشاد رشدي": "أن تحول المحاكاة إلى فن الدراما قد أخذ قروناً طويلة حتى تشكل وأضحى على ما هو عليه بقيمته الفنية التي تميزه، وهي القيم التي مثلت القواعد الأساسية والمنطلقات التي يقوم عليها هذا الفن الذي ولد في أحضان الشعر⁴ من ناحية، وبالاتصال المباشر بالجمهور من ناحية أخرى التي تذهب للاستمتاع بالعروض التمثيلية المقدمة على المسرح والذي يقع مرادفاً لتعريف الدراما ولا ينفك عنها.

عرفت الدراما على أنها قصة تؤدي، أو تعمل وتقدم للجمهور، ويقوم بعرض هذه القصة مجموعة من الممثلين تعونهم بعض الوسائل الفنية من ديكور وإضاءة وصوت أو مؤثرات صوتية، ويمكن أن تقدم هذه القصة على المسرح أو الراديو أو في السينما والتلفزيون.⁵

وجاء تعريفها في قاموس (أكسفورد)⁶ بتعريفين:

¹ أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق وتقديم إبراهيم حمادة، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1982)، ص 47

² عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، (ط1، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1987)، ص 9

³ أرسطو، فن الشعر، م.س.ذ، ص 3

⁴ أرسطو، نفس المصدر السابق، ص 83

⁵ عبد الرحمان درويش: الدراما في الراديو والتلفزيون، المدخل الاجتماعي للدراما، (مكتبة نانسي دمياط، مصر، 2005)، ص 20

⁶ Phyllishartnoll the Oxford Companion to Oththartre Oxford, Oxford University Pres, 1991

الأول: اصطلاح يطلق على كل ما يكتب في المسرح

الثاني: يطلق على أي موقف ينطوي على الصراع، ويتضمن حلاً لهذا الصراع.

وعليه يمكن تعريف مصطلح الدراما بأنها "اصطلاح يطلق على أي موقف أدبي ينطوي على صراع، ويتضمن تحليلاً له عن طريق افتراض وجود شخصين على الأقل، أو بأنها مجموعة من المسرحيات تتشابه في الأسلوب أو في المضمون، فهي شكل من أشكال الفن قائم على تصور الفنان لقصة تدور حول شخصيات تتورط في أحداث معينة، وهذه القصة تحكي نفسها عن طريق الحوار المتبادل"¹ كما أن لفظة دراما تعني مدلولين:

-**النص المستهدف:** عرضه فوق المسرح، أي كان جنسه أو مدرسته أو نوعية لغته، ويتقلد أدوار شخصياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل ونطق الكلام.

-**المسرحية الجادة:** ذات النهاية السعيدة أو الحزينة، والتي تعالج مشكلة هامة علاجاً مفعماً بالعواطف على ألا يؤدي إلى خلق إحساس فجياعي مأسوي"²

2- تعريف الدراما التلفزيونية:

تعرف الدراما التلفزيونية على أنها مرآة الحياة، وتعد انعكاساً للاهتمامات الخاصة بالإنسان، كما أنها قادرة على ربط خبرات الأفراد بالبناء الأخلاقي والقيمي، وتكون قادرة على توسيع تعاطف المشاهدين، وجذبهم بعيداً عن قيود الواقع، لتقودهم إلى رؤية متعمقة أعظم في العلاقات الاجتماعية بين الأفراد من التشويق والتعاطف والإثارة³

لقد استوعب التعريف السابق للدراما والدراما التلفزيونية القيمة الثقافية للدراما، ومنهما يمكننا تعريف الدراما التلفزيونية بأنها عمل درامي تلفزيوني قد يكون تمثيلية واحدة، أو سلسلة تمثيلات تشترك في الشخصيات المؤدية للأدوار في تمثيلات مختلفة، أو مسلسل يتكون من حلقتين أو أكثر تتضمن فكرة واحدة، أو قد تتضمن إلى حوار القصة الرئيسية إلى قصص فرعية، تهدف إلى تقديم ملامح الواقع المحيط بالجمهور، من خلال شخصيات تقوم بالأدوار وتقدم بشكل مثير، وتهدف إلى التسلية والإمتاع.

¹ فائز ترحيني: الدراما ومذاهب الأدب، (ط1)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988، ص 68

² إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، (دار المعارف، القاهرة، 1985)، ص 113

³ Sun Thon Ham, Tony Purvis Television Drama : Theories and identities, (New York : Palgrave Macmillan, 2005), p21

أما عن المسلسلات التلفزيونية، فقد جاء تعريفها في قاموس علوم الإعلام والاتصال: "أنه عبارة عن برنامج درامي شعبي تجري أحداث القصة فيه على حلقات، ويتميز عن السلسلة التي تعرض شخصيات ثابتة تواجه في كل جزء مغامرات مختلفة"¹، ويقدم المسلسل في شكل ثلاثية أو خماسية أو سباعية، أو خمسة عشر أو ثلاثين حلقة أو ما يزيد²

وعلى ضوء تعريف الدراما التلفزيونية، والمسلسلات التلفزيونية يمكننا أن نقدم تعريفاً للدراما المسلسلات التلفزيونية على النحو الآتي:

هي عمل فني يتكون من عدد من الحلقات التلفزيونية المتوالية، تتوحد في الفكرة والأهداف، وتحتوي على الشخصيات التي يجمعها صراع ما، يدور حول موضوع قيمى أو إنساني، وتلعب فيه ثقافة الشخصيات والبيئة الثقافية دوراً مهماً في التحكم بالصراع، وضبط المواقف والتصرفات.

ثانياً- أنواع الدراما التلفزيونية:

تقسم الدراما منذ نشأتها الأولى وفقاً لمضامينها الداخلية إلى أشكال مختلفة، تأتي التراجيديات والكوميديات كشكلين رئيسيين، بالإضافة إلى الأشكال (الألوان) الأخرى التي ارتبطت تسمياتها بالمسرح، ومنها الميلودراما والفارس وغيرها، وهنا نستعرض هذه الألوان كالتالي:

1- التراجيديات (المأساة):

عيد الباحثون معنى كلمة تراجيديات إلى المصادر اليونانية، ويرى "إبراهيم حمادة" أن كلمة تراجيديات Tragicodialogue تتركب من لفظتين: Tragos بمعنى جدي أو ماعز، و Oide بمعنى نشيد أو أغنية، ومن ذلك أضحت الكلمتان معا تعنيان أغنية العنز، ويرى البعض أن سبب هذه التسمية (أغنية العنز) إلى أن أفراد الجوقة القديمة في الأناشيد الديثيرامبية³ التي نشأت منها التراجيديات كانوا يرتدون جلد الماعز.³

لقد تميزت الحضارة اليونانية بتطور فنونها المختلفة، والدراما بألوانها (أنواعها) أحد تلك الفنون التي ازدهرت وبلغت ذروتها، والتراجيديات من بين تلك الألوان، حيث عرّفها "أرسطو" تعريفاً مستوفياً كافة

¹Bernard Ianizet. Ahmad Silem, **Dictionnaires en cyclopedique dissidences de information et de la communication**, (Ellipse, édition marketing, 1997), p246

² عبد الرحيم درويش: م.س.ذ، ص24

(*) الديثيرامبية: أغنية مسرحية جماعية تنتمي إلى الشعر الغنائي، بدأت مع التراجيديات إلا أنها استقلت عنها فيما بعد، ومضمون هذه الأغنية لم يكن كوميدياً خالصاً ولا هزلياً خالصاً، بل حوى إلى جانبه عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية بمعنى آخر أنها جمعت بين النكات الفجة، والسخرية الماحجة مع العواطف الجادة.

³ محمد حمدي إبراهيم: **نظرية الدراما الإغريقية**، (الشركة المصرية العالمية، القاهرة، 1994)، ص11-12

المضامين الفنية المسرحية بقوله " هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة، لأنّها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي، لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعاليين، وأعني هنا باللغة الممتعة اللغة التي بها وزن وإيقاع وغناء، لأنّ بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده، وبعضها الآخر باستخدام الغناء."¹

وتعليقا على تعريف "أرسطو" للتراجيديا (المأساة) نجد أنّه قد استعرضها استعراضا شاملا من حيث الشكل العام والمضمون الفني، الأمر الذي استدعى أن يتّخذ تعميما للتعريف بمعنى الدراما إجمالا. وتكمن أهمية هذا التعريف في تأكيده على أنّ الدراما: هي محاكاة للأفعال، ولا يمكن أن تكون مجردة منها، وأنّها يجب أن تكون في مكان محدد، ويتمثل هذا المكان في المسرح أو مواقع التصوير في السينما والتلفزيون في الوقت الحاضر، وقد حددها بشرط تزويدها بالزينة التي تعني الديكورات، ليتضح العمل الفني (الدرامي) من خلال هذا التعريف الأرسطي القصير للتراجيديا في كونه جاء مستوفٍ لكافة الشروط الفنية اللازمة للإنتاج الدرامي بأشكاله وألوانه المختلفة، وفي كونه قد حدد الشروط الداخلية الموضوعية اللازم توافرها في العمل الفني الدرامي، من خلال إيجازه لما يجب أن تكون عليه المحاكاة في قوله: "ليس المأساة محاكاة للأشخاص، بل للأحداث والحياة للسعادة والشقاء"²

2- الميلودراما:

لقد وضعنا الميلودراما في الترتيب التالي بعد التراجيديا مباشرة، لأنّها الأقرب إليها من حيث الشكل العام وطريقة العرض، فكلاهما يحتويان على المأساة مع اختلاف محدود.

ويحدد ذلك الاختلاف "رشاد رشدي" في قوله: "أن الميلودراما تعتمد على النتيجة السعيدة، والبطل الذي يرمز للخير يكافأ، ويكون هدفها التطهيري متمثلا في الأهوال التي يتعرض لها في صراعه الحاد مع الخصم، وحتمية الانتصار على الصعوبات المماثلة في الحياة، كما أن الميلودراما كلون من ألوان الدراما تختلف عن المونودراما القريبة لها من حيث اللفظ، لأن هذه الأخيرة تعني الدراما الموسيقية، أي الدراما التي تصاحبها دائما موسيقى كتبت خصيصا لها"³

إنّ المونودراما تتخذ أسلوب العرض المشوّق الذي لا يخلو من المرح والتشويق، المختلف إلى حدّ كبير عن التراجيديا القريبة منها من حيث المضمون، وبذلك فهي تتسم بالخروج على النمطية المعتادة في

¹ أرسطو: ، م.س.ذ. ، ص95

² المرجع السابق، ص13

³ رشاد رشدي، ، م.س.ذ. ، ص 133

التراجيديا، أو غيرها من الألوان الدرامية الأخرى، وذلك لأنها لا تتقيّد بالمأساة لوحدها في العرض، ولا بالكوميديا وإنما تعتمد على التنوع والمزج بينهما.

3- الكوميديا (الملهاة):

تُعرف الكوميديا بأنّها "نوع من أنواع الفنون الدرامية، وقد ظهرت تالية للتراجيديا، وهي نقيضه لها من حيث المضمون، فإذا كانت التراجيديا جادة فإنّ الكوميديا ساخرة تعتمد على الفكاهة والإضحاك"¹ وهي في الاصطلاح اللغوي "الملهاة" مسرحية هزلية²

أما أصل كلمة كوميديا فيجمع بين كلمتي (كوبوس) بمعنى احتفال أو موكب ريفي صاحب، وكلمة (أودي) بمعنى أغنية من الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في أنحاء الريف الإغريقي.

وقد جاء تعريف "أرسطو" للكوميديا شاملاً للتفاصيل المكونة للكوميديا فيقول: "أنّها محاكاة لأشخاص أردياء، أي أقل منزلة من المستوى العام، ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والذيلة، وإنما تعني نوعاً خاصاً فقط، وهو الشيء المثير للضحك، والذي يعدّ نوعاً من أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للمضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص الذي لا يسبب ألماً أو أذى للآخرين"³

المطلب الثاني: تطور البناء الفني للدراما:

الدراما في نظرنا إبداع إنساني، أوجده الإنسان ليلبي حاجات ضرورية في حياته، ومنها حاجاته في الحصول إلى المعرفة، وقد استطاع من خلال هذا الفن أن يقوم بتجسيد صور من الواقع، من خلال المحاكاة الإنسانية ذاتها، ليحقق من خلالها عنصري الإبهام والجاذبية، فالدراما لم تصل إلى ما وصلت إليه كفن، إلا بعد أن استوفت عناصر البناء الفني.

وقد تطورت الدراما - في نظر الباحث "عادل النادي"- عبر مراحل "... ظلت أمداً طويلاً في احتياج شديد إلى عنصرين أساسيين ومهمين حتى يكتمل معناها الحقيقي، وهما عنصرا الإنسان والحوار اللذان هما عمود البناء الدرامي، لم يظهرأ لا في العصور البدائية، ولا في مصر الفرعونية ولا في سورية، بل ولا في المسرح الشرقي القديم، وإنما في اليونان القديم فقط، وهما عنصرا الحوار والبطل (الإنسان)، وبدخولهما

¹ فائز ترخيني: الدراما ومذاهب الأدب، مرجع سبق ذكره، ص 82

² روجي البعلبكي: قاموس المورد عربي إنجليزي، (ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1995)

³ أرسطو: ، م.س.ذ ، ص 88

تطورت الدراما ووصلت إلى صورتها المتكاملة عند اليونانيين القدماء، فهم أول من أدخلوا الإنسان أو البطل في العمل الدرامي، وكذلك هم أول من استخدموا الحوار كأداة تخاطب في الدراما¹

أولاً- تعريف البناء الدرامي:

عرّف البناء الدرامي المسرحي (Structure, Dramatic) "هو الجسم النصي المتكامل في حد ذاته والذي يتألف من عناصر بانية مرتبة ترتيباً خاصاً وطبقاً لقواعد خاصة ومزاج معين كي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور"²

من التعريف السابق، نتوصل إلى أنّ البناء الدرامي، يتكون من مجموعة من العناصر لا بد من تضافرها لإنتاج الشكل النهائي للعمل الفني، وقبل أن نتعرف على عناصر البناء الدرامي، علينا أن نفرق أولاً بين النص الدرامي والنص المسرحي المعروض.

1- النص الدرامي Dramatic Text:

"أي النص المؤلف المصمم خصيصاً للتمثيل على المسرح، والمبني على أساس التقاليد والأعراف الدرامية المتعارف عليها وهو يسبق النص المسرحي، ثم يصاحبه بعد بداية العرض، وهو على ذلك مجرد مشروع عرض مسرحي أو هو في حالته هذه مثله، مثل أي رواية أو قصة نستطيع قراءته مكتوباً بخط اليد أو مطبوعاً، كما أنّ حوار وإرشاداته هما بمثابة حوار الرواية ووصفه"³.

2- النص المسرحي المعروض: Performance Text:

إنّ النص الدرامي بما حواه من حوار بين الشخصيات وإرشادات، وضعها المؤلف هما بداية النص المسرحي، ولكن ليس بالضرورة أن يتقيد المخرج بهذه الإرشادات ولا بنوايا المؤلف، بل قد يبتكر معني جديد لهذه الإرشادات أو الحوارات تعينه في تحويل هذا المشروع الممكن إلى صورة مرئية مجسدة لكل المعاني الظاهرة والباطنة، ويقدم لجمهوره دلالات متعددة وشفرات موحية.

إذن النص المسرحي هو النص الدرامي المكتوب بعد أن تناولته يد المخرج ومجموعة العمل (من مصممي المناظر والملابس والإضاءة والممثلين والإدارة المسرحية وغيرهم) وتأتي المعالجة النهائية تحويلاً لكل المفردات المكتوبة إلى عناصر بصرية محسوسة وهكذا لم يعد المؤلف هو المصدر الوحيد لمعنى النص⁴

¹ عادل النادي، م.س.ذ، ص 16

² إبراهيم حمادة، م.س، ص 65

³ حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1972)، ص 28.

⁴ شكري عبد الوهاب: النص المسرحي (دراسة تحليلية للأصول)، (مؤسسة حورس الدولية، القاهرة، 2007، ص 15.

ثانياً- العناصر البنائية للعمل الدرامي:

لابد من أن يكون هناك وعي مدرك بكامل حيثيات المنجز الدرامي، على أساس بناء مجسّد مصاحب لتلك الإمكانيات وعلى وفق نظام علمي محكم بقوانين خاصة تعمق بنائه، والمخرج في الأعمال الدرامية التلفزيونية يكون متفهماً لبنية العمل الدرامي وكيفيات بنائه، لغرض تجسيد العملية الفنية في بيئة المسلسل التلفزيوني، ووفقاً للعناصر البنائية الواجب توفرها في عمل درامي، والتي هي:¹ الفكرة، الصراع، الشبكة والشخصية، والحوار .

ويتم عن طريق هذه القاعدة العلمية الوصول إلى الهدف المراد تحقيقه وفق تصور واعي ومدروس، حيث أن البنية مفهوم يشمل كل الأجزاء المكونة لصرح العمل الفني، ولابد من صياغتها بدراسة لتحقيق متانة أجزائها تلك، وتداخلها بشكل محكم فيه، والعناصر البنائية تساعد على خلق وحدة فنية تحت فضاء الدراما في نسيج محكم يدعى العمل الدرامي، وبذلك ينبغي التطرق إلى تلك العناصر:

1- الفكرة والموضوع:

يعتبر الموضوع في الفيلم حلقة الوصل الرئيسية بين الصورة الفيلمية والمشاهد، والغرض تأسيس مهم للعمل الدرامي لإيصال الرسالة الفنية إلى المشاهد والمستمع معاً، يجب طرح الفكرة داخل سياق العمل الفني الدرامي، والذي يقوم عبر فكرته داخل كل مسمع درامي إذاعي أو مشهد تلفزيوني بجميع لقطاته، وبذلك يتم التعرف على فحوى تلك المسامع والمشاهد الدرامية، التي غالباً ما تكون حكمة أو موعظة أو مصادر لأفكار متعددة، وقد تكون تجربة عاشها الكاتب أو شاهدها أو سمع عنها، ومن السهل الحصول على الفكرة ولكن من الصعب معالجتها²، والمعالجة تعني إمكانية كل حقل فني درامي من حيث توظيفها في المسلسل الدرامي والاعتماد على الصورة، وتكوينها بما يؤمن إيصال المعلومات وأدق المشاعر، بالإضافة إلى ذلك فإنّها تعتمد على عنصر الإبحار المتعدد الجوانب من حيث الديكور، والإكسسوار، والملابس، والتصوير، والتقنيات الأخرى، التي تظهر في بنية أي مسلسل تلفزيوني، وهي ما تمثل عبء كبير من خلال استخدامات إمكانيات هائلة من كوادرات ضخمة، تؤدي إلى صرف مبالغ كبيرة معتمدة بالأساس على عنصر الإنتاج، وهو ما يؤثر على طبيعة بناء الصورة وما تتضمنه من ديكورات وإكسسوارات لأنّها تمثل عناصر جذب بالنسبة للمتلقّي.

¹ علي حنون: الشكل وإغناء المضمون في الدراما التلفزيونية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1989، ص 86

² لاوي سايجري: فن كتابة المسرحية، تر ديري خشبة، (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963)، ص 469-475

إن جوهر موضوع السيناريو في العمل الفيلمي الروائي هو الفكرة الأساسية التي يتناولها، والتي تتمحور حول أفعال الشخصيات وصراعاتها، خاصة الشخصيات البطلة وأفعالها وأهم المواقف والأحداث المهمة التي تصب في جوهر الموضوع العام لسيناريو الفيلم، وهو ما يؤكد "سيد فيلد" في كتابه (السيناريو)، حيث يقول: "السيناريو مثل الاسم، شخص في مكان ما يفعل شيئاً، الشخص هو الشخصية الرئيسية، حينما نتحدث عن موضوع السيناريو فإننا نتحدث عن الفعل والشخصية، فالفعل هو ما يحدث، والشخصية هي التي يقع عليها الفعل، لذلك عليك أن تعرف حول ما يدور في فيلمك وماذا يحدث للشخصية، إنه مفهوم أساسي في كتابة السيناريو"¹

2- الحبكة الدرامية:

للخوض في غمار الحبكة ينبغي أن نعرفها بأنها "عبارة عن شبكة من العقبات والمواقف التي ترتسم أمام مجموعة أشخاص، في أماكن مختلفة خالفاً أحداث متشابكة تدفع بشخصياتها نحو امتداد العمل الدرامي، تعطي كوامن تحرك الشخص إلى غاية يتحقق عبرها أهدافاً معينة، وبذلك يعدّ الكاتب لحبك الأحداث بتسلسل منطقي وفق علاقات وشخصيات، وترتبط الحوادث بما سبقها ويتلوها من حوادث فهي تعتبر بناءً منطقياً"²، وتحتل الحبكة (القصة الدرامية) المركز الأساسي في كتابة النصوص الدرامية مسرحية كانت أم سينمائية، لأنها تحمل في طياتها العنصر الأهم في تحقيق التواصل مع المشاهد، وخلق الإثارة والتشويق من خلال سيرورة الأحداث وتطورها نحو النهاية³.

إضافة إلى ذلك، فإنّ الأحداث المتعددة في الدراما التلفزيونية يجب أن تتضمن العديد من الشخصيات وحشد حركات فرعية ورئيسية في خضم قالب تلك الأحداث، وهذا ما أكدّه الكاتب الكبير وليم شكسبير والذي "يلجأ إلى التكرار والتنويع من خلال حركات ثانوية تتفرع من حبكة رئيسية".

كما أنّ الدراما في التلفزيون تخلق تنامي الأحداث المكون من الصور المتلاحقة التي تثري التصعيد الدرامي للحركة أو الجملة أو اللون أو تداخل الشخصيات في تغير وتصعيد الأحداث والتشابك بينها بالزمن، على عكس الدراما في الإذاعة المستمرة في اقتضاب الأحداث المحركة للفعل نحو التنامي والتطور.

¹ سيد فيلد: السيناريو، تر: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، العراق، 1989، ص 29

² جيزالدر ارس فيلب: فن المسرحية، تر: صدقي خطاب، (دار الثقافة، بيروت 1966، ص 365، مجلة كلية الآداب / العدد 98 صلاح محمد طه 503

³ لتيوس أيجري، م.س، ص 299.

3- الصراع:

إن العمل الدرامي لا بد أن يتناول العديد من الشخصيات المختلفة حسب موقعها في القصة، لذلك يهتم كاتب السيناريو بإبراز علاقاتها بغية إظهار الصراع فيما بينها، حيث يتشكل الصراع من تصادم رغبتين متعارضتين تؤدي إلى توتر الأحداث نحو ذروتها وتآزمها إلى الأمام، فالصراع هو "مناضلة قوتين متكافئتين في القوة والذكاء متعارضتين في الأهداف، متمثلة بشخصية البطل والخصم وينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي"¹، وهناك توافر قطبان من الخير والشر، فشخصية تنساق وراء هدف نبيل وشخصية أخرى تكون منزلقة وراء أهداف عكس ذلك متمثل هذا الأمر من خلال تحرك الشخصيات بدوامه الأحداث، حيث أنّ "الحركة والصراع هما شكلا الحدث"، وحركات الصراع كما ذكرها "لتيوس أيجري" تكمن في الآتي²:

أ- الصراع الساكن: هو صراع يتسم بالخمول وعدم التقدم نحو الذروة بل يكاد يضع المتفرج على حافة صراع لم ينفجر.

ب- الصراع القافز الوائب: حركته تتخذ شكل قفزات على طول العمل.

ج- الصراع المرهص: هو أجود أنواع الصراع ويأتي متنامي متدرج لسير الأحداث وفق حتمية منطقية. وعليه، يمكن القول بأن أساس العمل الدرامي هو تعقيد الأحداث لخلق حبكة مشوقة ومثيرة، وهذا التعقيد يبدأ مع بداية الصراع ويتطور بتطوره ثم ينتهي بنهايته، كما أنه (الصراع) لا يظهر إلا من خلال أفعال الشخصيات وخاصة البطل ونقيضه، وهذا ما يؤكد القيمة الدرامية للصراع في رسم حبكة الفيلم في السيناريو، وأن مسار تطور الصراع هو مسار التطور الدرامي للحبكة وأحداث القصة السينمائية بشكل عام"³

4- الشخصية:

هما النماذج البشرية التي يرسمها المؤلف الدرامي بقلمه أو خياله، في لحة النص منهم الشخصيات الأساسية والمحورية (الأبطال) ومنهم الشخصيات المساعدة مع غيرهم من النماذج الثانوية والهامشية، وتنهض الشخصيات بأدوارها أثناء العرض وفقا للنص المكتوب في الأساس مع إضافة رؤية المخرج الفني للعرض لما يراه مناسباً لأداء وحركة تلك الشخصيات من الممثلين، وقد عرّف "سيد فيلد" هذا المحور

¹ إبراهيم حمادة، م.س، ص 191

² لتيوس أيجري، م.س، ص 406.

³ عبد الباسط سلمان: الإخراج والسيناريو في السينما والتقنيات الفضائية ومؤسسات أخرى، مرجع سابق، ص 179، 180

بخصوص الشخصية قائلاً: "إنّ السيناريو هو الشخص في مكان ما يفعل شيء ما، والشخص هو الشخصية الرئيسية"¹، والشخصية هي محور الفعل الدرامي الذي يبرز من خلال الاختلاف بين مجموعة الشخصيات في الأهداف والوعي والشكل الخارجي المهم في تحديد إطار تلك الشخصية. وقد حدّد "أرسطو" معتمداً على أساس يقول فيه: "يجب أن تكون الشخصية فاضلة وتكون ملائمة لصفاتها وطبقتها الاجتماعية، وتكون هناك شبيبتها في الحياة مما يجعلها مقنعة ومتناسقة في أفعالها وتصرفاتها"²

وأكد أن بناء الشخصية السينمائية يتخذ اتجاهين اثنين لا بد لكاتب السيناريو من تتبعهما:

أ- البناء الخارجي: ويتمثل في الصورة الخارجية للشخصية من خلال الشكل الفيزيولوجي والذي يمثل مجموعة جوانب وصفات مهمة يمكن حصرها في (الجسم، العمر، الهيئة اللون والوراثة)، ضف إلى ذلك الملابس والحركات المختلفة من سلوكات وانفعالات وتقاسيم الوجه.

ب- البناء الداخلي: ويتمثل في الدواخل الداخلية للشخصية والمكون من أركان مهمة داخل الكيان البشري والذي يمثل (الفكر، والميول، والأهداف، والمواهب، والطباع، والهدوء، والانطواء والتعقيد)، إضافة إلى المعايير الأخلاقية.³

وهذه الأبعاد يتم الاعتماد عليها في الدراما التلفزيونية، إذ يتم تجسد الشخصية من خلال التركيب والتكوين الخارجي والداخلي معاً، والذي يتمثل بالحركة والملابس والأزياء والزمان والمكان، الذي تتودد إليه تلك الشخصية ومستوى تواجدها على الشاشة، وكذلك الإضاءة المستخدمة والمصاحبة للشخصية والأحداث التي تتحرك باتجاهها، في الدراما التلفزيونية تساعد آلة التصوير بحركتها وموقعها ونوع الإضاءة، ونوعية العدسة المستخدمة ووجه الممثل مع الملابس الملائمة، تظهر كل تلك العناصر وغيرها الفعل الدرامي بمصاحبة المجري الصوتي، ومن المهم التركيز على رأي "ستان سلافسكي" والذي يهتم الشخصية، إذ يقول: "إذا أنصت الممثل فلا بد أن ينصت ويسمع، وإذا استنشق الممثل فلا بد، أن يستنشق، وإذا نظر فلا بد أن ينظر ويرى"⁴ والدراما في التلفزيون توجب على الممثل القيام بالاهتمام بما يلي "الصوت وقوته وسرعته تركيزه تمارينه، وتأتي بالحياة من خلال الصوت ونوعيته واللهجة والإيقاع"⁵

¹ سيد فيلد، السيناريو، م.س، ص 37

² رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، (مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة)، ص 47-48

³ لتيوس أيجري، م.س، ص 101-109

⁴ ستان سلافسكي، إعداد الممثل، م.س، ص 39

⁵ مجلة السينما والمسرح، عدد 7-8، 1973، ص 19

5- الحوار:

إنّ الحوار عنصر مهم وأساسي في الدراما التلفزيونية، فينحو منحى بالغ التأثير في سياقات الأحداث، قائماً بذلك على إبراز حقيقة المشاعر ووصف المكان، والزمن، خالقاً الجو العام الذي يمنح المستمع شعور بالحميمية والانسجام، مع ما يسمعه ويشاهده من صور مصاحبة خالقة لجو الحدث.

تبرز أهمية الحوار في الدراما التلفزيونية، من خلال تصعيد الصراع وإيصال المعلومة التي لا تستطيع الصورة إيصالها، للوصول إلى الذروة وكذلك إبراز الشخصيات، فضلاً عن وظائفه العديدة فهو "يكشف عن دواخل الشخصية بالحوار ويرفع العقدة إلى أمام ويساهم في خلق الجو"¹

وعليه يمكن القول بأنّ للحوار الدرامي خصائص معينة² نوردتها كالتالي:

- الخاصية الأولى: هي الخاصية الصراعية، فالأقوال المحكومة بالصراع أو بالسمة الصراعية وتضارب الأقوال ووجهات النظر، من شأنه أن يخلق جواً صراعياً ضرورياً لخلق فضاء درامي كله حركة وتصادم. هذا الطابع الصراعي يتجلى عبر تلك التدخلات القوية المتشنجة التي تتخذ في أغلب الأحيان نسقاً تصاعدياً يعبر عن الاحتداد والتشنج.

- الخاصية الثانية: وهي خاصية الوضوح: وتعني أن الشخصية تعبر عما بداخلها وتوجه حركاتها، بل تخلق وجودها ذاته عبر منطوقها، لذلك نرى الشخصية تفضح نفسها وهي تتكلم وتعرف برأيها وتكشف عن خواطرها بل حتى عن رمزياتها بشفافية كبيرة.

- الخاصية الثالثة: الحوار الدرامي كونه مجهوراً قوياً، فلا بد من جزالة وقوة وجدية للفظ، ولا بد من احتشاد وتآلف كل مصادر الصوت داخل الفضاء الدرامي بخلق أجواء حركة وصراع هما جوهر الدراما.

¹ محمد غنيمي هلال: النقد الفني الحديث، (دار العودة، بيروت، 1973)، ص 658.

² أحمد زلط: مدخل إلى علوم المسرح، (دار الفضاء للطباعة والنشر، مصر، 1999)، ص 153.

ثالثاً- أوجه الاختلاف والتشابه بين النصين الأدبي والدرامي:

قبل التفصيل في الفرق بين النص الأدبي والنص الدرامي، كان لزاماً علينا تحديد مفهوم لهذا الأخير: إنّ للخطاب الدرامي خاصية نوعية لا تكون له هوية إلا بما تتمثل في كونه غير متجانس العناصر التي تشكله، إذ أنه إنتاج أدبي وتمثيل مادي متعدد الأشكال متجدد القراءة، اكتسب بذلك صفة الديمومة والتأثير الإيجابي، فضلاً عن المحمولات الفكرية، والجمالية المرتجلة من خطاب النص إلى نص الخطاب، والمبثوثة عبر الأنساق البصرية والحركية واللفظية التي تؤلف مجتمعة ما اصطلح على تسميته بمنظومة العرض البنائية والبصرية.

كما عرّف النص الدرامي بأنه "عبارة عن حكاية تصاغ في شكل أحداث وشخصيات في زمان ما ومكان ما، ويؤديها ممثلون باستخدام عناصر العرض الدرامي، الذي يسعى إلى ترسيخ أسس جمالية تتعلق بفنية الكتابة الدرامية وتقنياتها، ذلك أننا نلمس قصيدة واضحة في هدم السير الطبيعي للحكاية والأحداث، وقطعا لامتداد الخطي المنتظم للمعنى، بواسطة التورية الإيحائية والتجزيء/التفكيك المقصود والمتعدد الذي يفترض توليفاً ضرورياً في ذهن المتلقي"¹.

وللنص الدرامي مواصفات معينة، تنأى به قليلاً أو كثيراً عن الصدق بمعناه المباشر فالشخصية الدرامية التي تقدّم نفسها إلى الجمهور دون وسيط، هي - في العادة - أكثر وضوحاً وحدّة من الشخصيات التي نلتقي بها في الواقع، وهي شخصية غالباً ما يهيمن عليها ويتحكم في سلوكها هاجس طاغ معين، أو عاطفة جارفة أو طبع مستبد، وهذا ما يجعل الشخصية المسرحية ترتبط عادة في الأذهان بصفة معينة شديدة الوضوح والتميز.

أما عن الفرق بين النص الأدبي والنص الدرامي، فيمكن أن نلخصها في النقاط التالية:

➤ في النص الأدبي من الممكن الاستطرد في الأحداث وإطلاق العنان لخيال الكاتب، ومن ثمّ يترك القارئ يتخيل كلّ حسب فهمه وقدرته على التخيل²، بعكس النص الدرامي الذي يحدّد القصة بمشاهد متسلسلة محدّدة المعالم، لا يترك المجال لتخيل غيرها، خصوصاً عندما تتحول إلى عمل متكامل يقدمه المسرح بحسب قدرة وذكاء وثقافة المخرج والعاملين معه³.

¹ صباح براشدي: إعداد دراماتوجي نص أدبي - ممسرحة رواية الكيميائي لـ "بلبلو كويلو" أنموذجاً، (ملكرة ماستير في الفنون، كلية الآداب والفنون واللغات، جامعة سعيدة، الجزائر، 2015-2016)، ص 13

² نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، (الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 2003)، ص 225

³ صباح براشدي، مرجع سابق، ص 14

➤ و"النص الأدبي يشكّل المادة الأساسية في فنّ الأدب، وظلّ اسم المؤلف مقترنا به لعصور طويلة، وهو رسالة مكتوبة تتألف من مجموعة رموز وأعراف، وعلى أساسها يتكون الإطار المسرحي وفق هذا يكون النص، وهو المادة الأولية التي في ضوئها يتمّ تشكيل العلاقات والبنى التكوينية للفضاء الدرامي، وكانت الكلمة وبما تحمله من رموز لمفهوم الكلام الملفوظ المتضمّن اللغة، كخطاب للتواصل المتبادل بين البشر، عمل مسرحي (أي أنّ العمل المسرحي/ الدرامي، في الغالب، يتمحور حول قصّة أو حكاية، لها في معظم الأحيان حبكة في المقابل أنّ الرواية تعتمد القصّة والسرد¹، ولا تخلو من عنصر درامي يعززه الحوار"².

➤ إنّ النص الأدبي يبقى جامدا والحركة تكون فيه شبه مشلولة، أي أنّه نصّ صورة أو نصّ فكر، مسحى على الورق ليس إلّا، والنص الدرامي هو عبارة عن صورة وحركة يمكن له اجتياح عوالم متعددة (تلفازية- مسرحية - قرائية) جديدة³.

➤ إنّ النص الأدبي عالم فذ من المعرفة والموهبة والفتنة والجمال، فيما نرى أن النص الدرامي هو وليد صراع يخترق الجماد سعيا وراء اختيار الحركة والصورة.

➤ والنصّ الأدبي هو "عبارة عن خبرة ثقافية وحضارية يتوقّف على إمكانية استخدام حرفية عالية في الكتابة تتناسب والفكرة الأساسية، من حيث التناول والتّقديم برؤيا إبداعية، وتحويل الكلمات إلى أفعال في بناء موضوعي مقنع، فالنص خلق عالم متخيّل وإن كان مستوحى من الواقع له ظروفه ومعطياته ومبررات نموه"⁴، ونص درامي تتحول من صورة متخيلة إلى أفعال محسوسا مجسدة بالصّوت والصّورة من خلال وسائل وتقنيات عديدة.

ولهذا فإنّ من الضّروري أن يكون كاتب النص (السيناريو) بارعا في كيفية بناء الأحداث وتطورها، وكيفية تقديمها وفق إيقاع مطلوب بحالة توتر لأزمة متصاعدة، وأحداث مشوّقة يشارك فيها المتلقّي ويتوقّع حدوثها بالاقتراب أو الابتعاد عن مجرياتها، إضافة إلى أنه روائي ناجح في تسلسل تلك الأحداث والربط بينهما إذا ما قرأ النص كنصّ أدبي على الورق.

¹ مدحت الجيار: السرد الروائي العربي، قراءة في نصوص دالة، (ط1، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2008)، ص 48-49

² صباح براشدي: إعداد دراماتوجي لنص أدبي، مرجع سبق ذكره، ص 14

³ المرجع السابق، ص 15

⁴ بول ريكور: الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، تر وتقدم: سعيد الغانمي، (ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، بيروت)، ص 213-

- إن الصراع في النص الأدبي مثل القصة والرواية تتحرك في مساحة أوسع وأن يشارك القارئ في بعض مراحله، بينما يتجسّد في الدراما معبراً عن وجهة نظر الكاتب بصيغة واحدة تسيّر وفق ما رسم له.
- يتجسّد الصراع في القصة والرواية من خلال وصف الشخصيات، والأحداث، والأماكن التي تعطي المجال لمخيلة القارئ أن يراها بعدة صور وبأشكال مختلفة، سواء من قارئ لآخر أو نفس القارئ¹، بينما يتجسّد الصراع في النص الدرامي أحداث مرئية محدّدة بأشخاص وأماكن معينة وزمن معلوم.
- يتمّ الصراع في النص الدرامي من خلال توتّر معروف قد لا يكون مكتوباً بالتفصيل، عكس السرد القصصي والروائي الذي يستكشف معاني الصراع ويجدّده ويربطه بالفرد أو المجتمع في بناء حسب أسلوب وقدرة الكاتب.
- الأفعال والمشاعر والأحداث يكون تأثيرها مباشر في النص الدرامي، من خلال رسم الصوّت والحركة وسرعة في التفاعل مع الأحداث من وصف القصة والرواية التي تحتاج إلى إعادة قراءة وتركيز وتخيل.

المبحث الثاني: السيناريو من الشكل الأدبي إلى الدرامي

المطلب الأول: السيناريو ومبادئه:

أولاً- مفهوم السيناريو:

1- تعريف السيناريو:

يعتبر السيناريو المخطط والهيكل المبدئي الذي تنطلق من خلاله الأعمال الفنية سينمائية كانت أو تلفزيونية، وأول خطوة مباشرة في مشروع الفيلم، و"الحامل للموضوع والقصة بأحداثها ومشاهدها ولقطاتها، كما أنه مجموعة عناصر الصورة السينمائية التي تحتوي على تفاصيل الشخصيات، الديكور، الملابس، وكل ما يشاهد داخل الكادر السينمائي"².

وفي الواقع فإنّ السيناريو عبارة عن قصة تروى بالصور، عن شخص أو عدة أشخاص في مكان ما أو عدة أمكنة، يؤدي أو تؤدي عملاً ما، كما أنّ السيناريو يعتبر المخطط الأساسي الذي تبنى استناداً عليه صناعة الفيلم، وهو الوثيقة المرجعية التي يعتمد عليها المخرج في تصوير مشاهد ومناظر الفيلم بكل تفاصيله أمكنة وأزمنة، فضلاً على ما يحويه من حركة ومحادثة، هذا إلى جانب تحديده لعناصر المؤثرات الصوتية³، حيث يشترك معظم الباحثين والدارسين في حقل السينما، على أن مصطلح السيناريو يعود

¹ ترفيتان تودوروف: الأدب والدلالة، تر: الحسين سبحان وفؤاد فصا، (ط1)، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، 1992، ص78

² علي أبو شادي: لغة السينما، (منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2006)، ص249

³ عبد الحميد بن هدوقة: الملتقى الدولي العاشر للرواية، (مطبعة دار هومة، الجزائر، د.ت)، ص313

إلى الأصول الإيطالية، وقد ذكرت "ماري تيريز جورنو" على أن كلمة سيناريو من الإيطالية، والتي كانت تعني الديكور، أما سيناريو الفيلم فما هو إلا المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم، مع تخطيط الحوارات...¹

أما "بازوليني" فقد اعتبر بأن السيناريو الأدبي نقطة تلاق بين الأدب والسينما حيث تقوم الكلمة آنذاك بدور وحدة لغوية، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء آخر، فالكلمة دال ينفصل عن مدلوله كلمة / شيء، أما الصورة فهي علامة بصرية تتشابه فيها العلاقة بين الشيء و مظهره و يتطابق فيها الدال مع المدلول²، وعرفه أيضا "فرانك جوتيران": "عرض وصفي لكل المناظر، التي سوف يتكون منها الفيلم، وحينما يعالج هذا النص ويكتب له حوار، ويعدّ له التصوير، يصبح السيناريو نهائي ويسمى عادة بالتقطيع الفني"³

ويعرف السيناريو التلفزيوني بأنه مشروع البرنامج أو التمثيلية مكتوب على الورق لكي يترجم بواسطة الكاميرا إلى صور متحركة تعرض على الشاشة، وأحيانا يطلق على النص التلفزيوني اسم سيناريو أو سكريبت كما هو متبع في السينما، ولا شك أن السيناريو هو أساس الفيلم السينمائي، ويمكن القول أيضا أنّ السيناريو هو أساس المسلسل التلفزيوني، ويعني السيناريو بخاصيته المميزة ألا وهي الجانب البصري في السرد، كما يقول "ميخائيل روم": الفرجة والحركة هما أساس السينما

وعليه، يمكن القول بأن السيناريو هو عمل فني يحتوي سردا ووصفا مفصلا ومخططا دقيقا لقصة الفيلم، منذ البداية مروراً بتطور أحداثها حتى النهاية، إلا أنه يشترط توفر العديد من الخصائص والعناصر الهامة لوصول هذا السيناريو إلى صورة سمعية بصرية أمام المشاهد في شكل نسيج متماسك من الأحداث، والمواقف واللقطات المتتابعة تتابعا منطقيا، وهو ما يجعل السيناريو العنصر الأول والأهم في مشروع الفيلم.⁴

¹ ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر: فايز بشور، (جامعة السوربون الجديدة، باريس، د.ت)، ص 92

² قيس الزبيدي، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة، (ط 1، قد مس للنشر والتوزيع، سوريا، 2001)، ص 92

³ فرانك جوتيران: فنون السينما، تر: عبد القادر التلمساني، (الجل 1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005)، ص 6

⁴ عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية - دراسات في جماليات السينما، (ط 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2001)

2- كاتب السيناريو:

يتطلب نجاح الفيلم السينمائي أو المسلسل التلفزيوني الجودة والحرفية في طريقة كتابة السيناريو، فهذا الأخير ليس مجرد تخطيط للكلمات، أو للحوارات واختيار الشخصيات، بل هو أيضا تواجد شخص محترف ومتخصص يقوم بعملية هذه الكتابة، وهو ما يدعى بالسيناريست¹. حيث يمكن تعريف كاتب السيناريو أو السيناريست: "بأنه الشخص المتخصص، الذي يُهيئ المادة أو الموضوع لعرضه على شاشة التلفزيون أو السينما"، وقد يكون السيناريست هو صاحب العمل الأدبي، وقد لا يكون في أغلب الأحيان، والمعروف أنّ معظم الأعمال القصصية والروائية تكتب وتُعد للنشر، بطريقة سردية للقراءة.. ومن ثم ينبغي إعدادها بطريقة أخرى، وهيئتها ومعالجتها كي تتحول إلى صور ومشاهد عند تقديمها إلى الشاشة.

كما يعدّ السيناريست: "الشخص المتخصص في كتابة القصة السينمائية وتطور نموها الدرامي، وإعداد المعالجة السينمائية الفنية، وذلك بوضع السياق المتتابع الذي يروي أحداث القصة، أو الموضوع في صورة مرئية، بارعة التأثير قوية التعبير، بمعنى الأسلوب الفني الذي يسهل نقله إلى الشاشة، ولا يشترط أن يكون المؤلف السينمائي صاحب الفكرة أو الموضوع الأصلي الذي يمكن استخلاصه من قصة، أو مسرحية، أو حدث، ولكن المهم هو صياغته في شكل مواقف ومناظر صالحة للتصوير السينمائي"². إضافة لما ورد سابقا، فإنّ كاتب السيناريو مطالب بالتركيز على كل العناصر الفنية والتقنية للعمل الفيلمي، وذلك من حيث الموضوع، الحبكة، الأحداث، الشخصيات، المقاطع، المشاهد واللقطات، فضلا عن المكان والزمان، طبيعة الصورة وزاويتها... مع ترتيب تلك العناصر ترتيبا دقيقا ومتسلسلا، بما يساهم في شدّ انتباه المشاهد واندماجه مع قصة وموضوع الفيلم"³. وفي الحقيقة، فإنّ كاتب السيناريو يتعامل مع ثلاثة جماهير:

أ- **جمهور التنفيذ:** وهو الذي يتعامل معه بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وتشمل المنتج والموزع والمخرج والممثلين والمصور ومهندسي الديكور والمونتير.

ب- **جمهور المؤسسة السينمائية أو التلفزيونية:** وهو يشمل النقاد والرقابة ولجان المسابقات والمهرجانات، في الداخل والخارج، وما يحكم ذلك من قيم ومفاهيم فنية واجتماعية وأخلاقي وسياسية.

¹ أشرف شتيوي: السينما بين الصناعة والثقافة -دراسة نقدية- (الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008)، ص 82-84

² أشرف شتيوي، المرجع السابق، ص 8

³ جميل الحمداوي: مدخل إلى السينما المغربية، من السينما الوطنية إلى السينما الأمازيغية، (ط1، دار المعارف الجديدة، الرباط، 2010)، ص

ج-سيناريو: (Scenario) أي النص المرئي، أو مشروع البرنامج، أو الفيلم، أو التمثيلية، ومهمة كاتب السيناريو هي كتابة النص السينمائي أو التلفزيوني.

ويتولى "السيناريست" كتابة السيناريو بطريقة خاصة، بحيث يُمكن ترجمته بواسطة الكاميرا إلى مشاهد ولقطات، تحكى قصة أو موضوعاً، فهو الجمهور العام الذي يشاهد العمل النهائي على الشاشة، وتُعد الحركة هي المادة الأساسية للسيناريو، مثل الألفاظ في عملية التأليف بالنسبة للمؤلف، فالحركة هي التي تضفي على الصورة مغزاهاً، وتكسيها خاصية التعبير عن مضمونها، وإذا كان على الكاتب أن يركز على الحركة، باعتبارها مادة السيناريو الرئيسية، فإن ذلك ينبغي أن يخضع للاختيار والانتقاء.

وتأتى الحركة عادة في الفيلم السينمائي أو التمثيلية التلفزيونية من ثلاثة مصادر هي:

*حركة الممثلين والمرئيات داخل القصة.

*وحركة الكاميرا وهي ثابتة في مكانها.

*وحركة الكاميرا إلى الأمام أو الخلف أو مرافقتها لشخص متحرك.

كما يهتم كاتب السيناريو -غالبا- بتحقيق التوازن في العمل، من خلال المحافظة على اهتمام المتفرج بجميع الشخصيات الرئيسية فيه بدرجة واحدة، وكذلك تحقيق التوازن في بعض الحالات بإدخال بعض اللقطات والأحداث الجانبية العارضة، وتوجد أساليب عديدة لتحقيق هذا التوازن، وهنا تلعب حركة الكاميرا وتكوين المناظر والمشاهد، دوراً مؤثراً في هذا الصدد.

ثانياً-فصائل (شرائح) السيناريو:

تنقسم فصائل السيناريو إلى شرائح ثلاث رئيسية¹ هي:

أ- الأفلام ذات الصبغة الموضوعية Objective

هذا النوع من الأفلام، يأخذ الصيغة التسجيلية، التي تعتمد على البحث عن الحقيقة وتأخذ مادتها من الواقع المباشر، حيث تتجنب الخيال والتلفيق والفبركة، بمعنى أنها تقوم على تسجيل وقائع وأحداث الحياة العامة واليومية، والموضوعات العلمية أو التوجيهية، وذلك بنقل حقائقها وتفصيلها في أسلوب موضوعي

¹ محمد عبد الديس، تيسير اندروس: مهارات التصوير الالكتروني وتصميم البرامج التعليمية و إنتاجها، (ط1، دار الصفاء للنشر والتوزيع، عمان،

أو علمي¹، ويُسمى هذا النوع من الأفلام "الفيلم التسجيلي" Documentary Film، خاصة عندما يتناول تسجيل أسلوب الحياة في بيئة محددة، أو لفئة معينة من الناس، أو قد يُسمى "فيلم الحقيقة" Film of Act أو الفيلم غير الخيالي Non- Fiction Film " أي الذي لا يتدخل فيه خيال الفنان، لأنه لا يهدف إلا إلى تقديم الحقيقة، وأياً كانت التسميات التي تُطلق على هذا النوع، فإنّها تحوى في داخلها بعض أنواع تابعة تستلزم في بعض الأحيان تسميات خاصة بها، كتحديد أدق ومن أمثلة ذلك:

أ-1- الأفلام التعليمية Educationnel Films: وهي التي تتناول موضوعاً علمياً، سواء بجميع تفاصيله في الحياة أو الكتب، وذلك بهدف إعداد فيلم لغرض تعليمي أو وثائقي.

أ-2- الأفلام الإرشادية Instruction al Films: وهي التي تتناول تقديم معلومات وتوجيهات معينة، لفئة خاصة، أو للجمهور عموماً، مثل فيلم عن قواعد المرور، أو فيلم عن أخطار الحرب.

أ-3- الأفلام التدريبية Training Films: وهي الأفلام التي تُسجل تفاصيل وخطوات المراحل التدريبية الخاصة باستخدام جهاز معين أو آلة خاصة، بهدف شرح كيفية استخدامها أو تدريب فئة مخصصة عليها .

أ-4- الأفلام الصناعية أو التجارية Industriel and Commercial Films: وهي الأفلام التي تتناول تفاصيل صناعية معينة، أو مراحل إنتاج سلعة أو منتج ما، وهذا النوع من الأفلام تحكمه قواعد عامة، عند كتابة السيناريو، مثل:

X التزام الموضوعية في الكتابة والتكوين، لأن هذه الأفلام تهدف أساساً إلى البحث عن الحقيقة، ونقل صورة صادقة عن الواقع .

X الإلتقان في الترتيب المنطقي للأفكار، في إطار سلس ومؤثر، حتى تستحوذ على انتباه المشاهد المتابعة الفيلم في كل جزئياته من البداية للنهاية، خاصة أن بعضاً من هذه الأفلام تكون مادتها جافة، وتستلزم نوعاً من البراعة في توصيلها للمشاهد.

X الاعتماد على التعليق بالصوت، من حيث شرح الصورة أو تكملتها، بمعنى أنه يشرح المعلومات التي يصعب تصويرها، ومن هنا تلعب الكلمة دوراً مهماً في هذا النوع من الأفلام، لا تقل أهميتها عن دور الصورة .

¹ عدي عطا: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، (ط1، دار البداية للنشر والتوزيع، الأردن، 2011)،

X محدودية مجال الانطلاق الخلاق للفنان، الذي قد يصل إلى حده الأدنى، وذلك من حيث أن التعامل هنا يتم أساساً مع نقل الواقع أو الحقيقة، في صدق وأمانة.

وهناك أنواع أخرى خاصة من هذه الأفلام، هي للسياسة الدعائية، ويبدو هذا النوع في ظاهره كأنه يقدم حقائق موضوعية، ولكنها تُخفي في باطنها الكثير من وسائل صب هذه الحقائق في قالب محدد، قد تصنعه المبالغة، أو التعريف المستتر، أو الإخفاء المتعمد لتفاصيل معينة، تقلل من صدق أو قيمة المعلومات المقدمة. وكل ذلك يحدث لأن هدف الفيلم الأساسي دعائي محض .

ب- الأفلام ذات الصبغة الذاتية، أو الجمالية "Subjective or Esthétique Films"

هي الأفلام التي تعتمد أساساً على توظيف جماليات السينما، وإعطاء حرية واسعة لذاتية الفنان، كي ينطلق بخياله وقدراته الخلاقة، إلى حد يصل عدم التقيد بالواقع أو المنطق، بل ينطلق بخياله إلى آفاق يعتمد فيها إلى تحريف الواقع وإخضاعه لرؤيته الفنية الخاصة، فيقدم الفيلم في شكل فني خالص، قد لا يحمل مضمونا، فبينما يصبح التزامه بالواقع والموضوعية محدداً لحرية الخلاقة، فإنه يصبح في مجال الأفلام الذاتية، مالكا لأقصى درجات حرية الخلق¹.

وفي مثل هذه الأفلام، فإنّ هدف الفنان قد يتمثل أساساً في تحريك مشاعر المشاهد وحواسه بالدرجة الأولى، إلى حد قد يصل إلى خلق الأحاسيس المحددة فقط، فقد يهدف الفيلم إلى خلق جو نفسي أو خيال خاص، مثل إحساس عام بالجمال، أو التوتر، أو القلق، أو الخوف، أو مزيج من هذه المشاعر كلها.

ج- الأفلام ذات الصبغة الروائية "Narrative Films"

ويقصد بها تلك الأفلام التي تأخذ قالب الرواية أو القصة، وهي تأخذ موقعا فريدا متميزا بين الأنواع الأخرى، خاصة وأنه يحظى بعدد كبير من المشاهدين، الأمر الذي يتطلب حرفة عالية في كتابة السيناريو حسب النوع والموضوع المتناول، وكذا العناصر الفنية والتقنية الموظفة².

يخضع تركيب الفيلم الروائي في تكوينه العام، لمزيج من القواعد الأساسية للتأليف المسرحي (الدراما)، وتأليف الرواية الأدبية، إلا أنّ الطبيعة الخاصة لوسائل التعبير السينمائية تميزه بفوارق رئيسية عن كل من وسائل التعبير المسرحية والأدبية، وهذه الفوارق هي التي تؤسس أهم دعائم الفيلم الروائي، التي يوظفها في نقل الرواية إلى المشاهد، ومن هنا تأتي أهمية دراسة هذه الفوارق.

¹ عدي عطا: المرجع السابق، ص 20-21

² راند محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح: فن كتابة السيناريو، (ط1، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009)، ص 14

كما تتعدد أنواع الفيلم الروائي بشكل كبير يجعلها تتراوح بين قمة الجدية وقاع الهزل، أو بين الاقتراب الشديد من الواقعية والجنوح الكبير إلى الخيال، ومن أمثلة هذا النوع: دراما المشاكل الاجتماعية، والكوميديا الهزلية، والأفلام الحربية، وأفلام الرعب، والأفلام الموسيقية، وأفلام الجريمة، والأفلام الرومانسية، وأفلام السيرة الشخصية، والأفلام الميلودرامية، والأفلام البوليسية، وأفلام الخيال العلمي، والأفلام النفسية، والأفلام الروائية التسجيلية¹

ثالثاً- التكوين الشكلي للسيناريو:

يبدأ تكوين السيناريو بالتحديد الدقيق لفكرته الرئيسية، التي يتم تطويرها خلال عدة مراحل وفقاً لطبيعة أو نوع الفيلم تسجيلي، أو يغلب عليه الطابع الذاتي والجمالي، أو الروائي. وبينما يكون التركيز في السيناريو التسجيلي موجهاً أساساً إلى الترتيب المنطقي لسرد مفردات مجموعة حقائق، أو مفردات مادة عملية، فإنّ السيناريو ذو الصبغة الذاتية أو الجمالية يركز أساساً على تكوين الصورة وعلاقة الصور بعضها ببعض، ثم تفاعلها مع عنصر الصوت، أما في السيناريو الروائي فإنّ التركيز يوجه في المقام الأول إلى الحدث أو الموقف الرئيسي والمواقف المحتملة، حتى يصل في النهاية إلى خاتمة مقنعة، لذلك فإنّ إعداد السيناريو النهائي يمرّ بعدة عناصر تخص الجانب التقني والفني² والمتمثلة في:

أ- المرحلة الأولى: كتابة ملخص الفكرة الرئيسية Syhopsis

ينبغي لملخص الفكرة الرئيسية للسيناريو الروائي أن يحدد بوضوح الموقف الرئيسي، الذي سيتولد منه أو يبنى عليه تسلسل أحداث الفيلم، ثم تطوره في خط متصل إلى ذروة الأحداث ثم إلى الختام، بمعنى أن يركّز كاتب السيناريو عند الشروع في عملية كتابة السيناريو على إعطاء ملخص قصير يعرض من خلاله الفكرة العامة للفيلم، وهو ما يسميه كتاب السينما بـ: السينوبسيس Syhopsis والذي يعتبر "خلاصة للسيناريو ووصفا مختصراً لعرض فيلم ما، وهذه الخلاصة تكون مخصصة للإنتاج بصورة رئيسية³"، وتعدّ هذه العملية الخطوة الأولى في مراحل الإعداد وكتابة السيناريو، ولا بد أن يكون بمثابة هوية الفيلم، من خلال التعريف بموضوعه وفكرته، وجوهر الصراع في القصة السينمائية ويكون عرضه في

¹ سمير الزغي: جماليات السينما، نظرية وتقنية إنشاء الفيلم، (ط1، دار النقوش العربية للنشر والتوزيع، تونس، 2010)، ص117

² ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات، (ط2، دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007)، ص99

³ ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ص101

بداية الفيلم، أو مكتوباً في الجينيريك، أو عبر مجموعة من الصور المتعاقبة المعبرة عن الأحداث الكبرى باختصار شديد¹، ويتراوح حجم الملخص من صفحة إلى ثلاث صفحات، حسب طول الفيلم. كما أنّ كتابة الملخص تتطلب الإلمام بأقسام ثلاثة² هي:

أ- 1- الموقف Situation

وفي هذا القسم يتم تأسيس الخطوط العريضة لمشكلة، أو قضية ما، أي تحديد الموقف الرئيسي، الذي يحتم انطلاق الأحداث منه، أو يفجر عنصر الحركة، التي ستمثل قوة الدفع للبناء السينمائي ككل، مع تحديد الشخصية أو الشخصيات الرئيسية فقط، التي تتأثر بالموقف مباشرة، أو تؤثر فيه .

أ- 2- التطوير (النمو) Développement

أي تطوير الموقف الرئيسي من خلال التركيز على الأحداث المهمة، التي تنبع منه أو تترتب عليه، ويشترط في تسلسل هذه الأحداث أن تبدو منطقية أو محتملة الحدوث، من حيث ارتباطها بالموقف الرئيسي أولاً، ثم ببعضها ثانياً، بمعنى أن كل واحدة منها تأتي نتيجة لما يسبقها، ثم تقود بالاحتمال أو الضرورة لما يليها، أو تجمع بين كونها نتيجة منطقية لما يسبقها، ثم تقوده في الوقت نفسه إلى الحدث التالي، وأخيراً، فإنّ هذا التسلسل المنطقي للأحداث لابد أن يصل إلى ذروة رئيسية، أو قمة رئيسية لتساعد هذه الأحداث، بحيث تمهد مباشرة إلى ختام السّياق الروائي .

أ- 3- الختام (الحل) Résolution

ويقصد به الختام المنطقي للموقف الرئيسي، الذي تم تأسيسه في بداية الملخص، وكما يبرره تطور الأحداث، التي قادت إلى الذروة قد ينتهي الختام إلى نهاية محدودة (سعيدة أو مأساوية)، أو تكون نهاية "مفتوحة" بمعنى أن ينتهي السيناريو بوضع احتمالين، أو أكثر، للقيمة المعروضة، أو يثير في داخل المشاهد تساؤلاً جديلاً عن الموقف ككل، أو ليحفل من النهاية نقطة انطلاق نحو إثارة قضية عامة

ب- المرحلة الثانية: المعالجة السينمائية Traitement

بعد كتابة الملخص القصير والتعريف بفكرة الموضوع، من خلال الإشارة إلى الموقف الرئيسي وتطوره، ينتقل السيناريست إلى المرحلة الموالية، التي هي عبارة عن سرد موسع للملخص الفكرة الرئيسية، وفي هذه المرحلة، فإنّ السرد يضيف إلى الأحداث الرئيسية التي وردت في الملخص أحداثاً تكميلية أو فرعية،

¹ جميل الحمداوي: مدخل إلى السينما المغربية، مرجع سبق ذكره، ص 132-134

² أشرف فهمي خوخة: الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني، (دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2011)، ص 127-128

لتعميق الخط الأصلي للأحداث وجعل تسلسله منطقياً، ومن الناحية الأخرى، فإنّ المعالجة تضيف الشخصيات الثانوية التي تخدم علاقاتها بالأحداث وبالشخصيات الرئيسية، وعموماً، فإنّ المعالجة تتضمن كل العناصر التي من شأنها التأثير في تطور الأحداث وتبريرها وتعمل على توازن بناء الموضوع ككل¹.

وتكتب المعالجة دون حوار بل يكتفي بكتابة مضمونه العام كلما لزم الأمر، كما قد تُكتب بعض الجمل الحوارية المحدودة في حالة الضرورة، كأن يكون ذلك لتوضيح نقطة ما أو لتفسير صفة إحدى الشخصيات، ومن الناحية الأخرى، فإن المعالجة يمكنها أن تتضمن بعض الأوصاف والعبارات الأدبية كنوع من الإيجاز أو التوضيح، ذلك أن مرحلة كتابتها لا تعني أنها تُكتب بلغة سينمائية كاملة²، هذا و"يركز السيناريست في المعالجة على إتقان حيكته من خلال التخطيط للصراع، وسيرورة الأحداث والشخصيات، والمواقف، وأماكن وقوعها"³.

ج- المرحلة الثالثة: السيناريو التنفيذي Script :

بعد أن ينتهي السيناريست من كتابة المعالجة السينمائية، يخضع النص إلى عملية أخرى تدعى بالتقطيع التقني Découpage technique أي تحويل شكل السيناريو وكتابته بلغة سينمائية خالصة، تكون في هيئة مشاهد أو لقطات بالصورة والصوت، وهي المرحلة التي تعتبر حاسمة في الكتابة والنموذج النهائي الذي سيخضع لعملية التصوير، حيث يعتبر التقطيع التقني: "مرحلة صياغة الفيلم مسبقاً على الورق، مع كل الإيضاحات التقنية والفنية، وكذا ترقيم اللقطات والحوار والتعليق.. فهو عبارة عن فيلم مكتوب بجميع تفاصيله وكل لقطة فيه تصور كتابيا قبل أن تصورها الكاميرا"⁴.

غالبا ما يتخذ السيناريست من الحوارات دليلا له في عملية التقطيع، فذ: "الحوار يعدّ عنصرا دراميا في الفيلم، فهو من يعبر عن تطور الأحداث ويساهم في جعل الصورة أكثر وضوحا كونه يتعاون مع باقي العناصر الأخرى لإيضاح التناقضات والتفاعلات بين الشخصيات والمواقف في القصة"⁵.

إن المهم في عملية التقطيع التقني هو "تجزئة محطات القصة إلى لقطات صغيرة، حسب التتابع الصوري وترتيب الأحداث مما يجعل التقطيع التقني هو الصورة النهائية لسيناريو التصوير أو ما يسمى بالسيناريو

¹ أشرف فهمي خوجة: الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني، مرجع سابق، ص 129

² عدي عطا: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، مرجع سبق ذكره، ص 29

³ رائد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، فن كتابة السيناريو، مرجع سابق، ص 144

⁴ سمير الزغبى: جماليات السينما، نظرية وتقنية إنشاء الفيلم، مرجع سبق ذكره، ص 136

⁵ أشرف شتيوي: السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية، مرجع سابق، ص 85

التنفيذي، حيث يتطلب التقطيع مراعاة التوقيت في تقطيع الصور وتركيبها، وتحديد الأماكن التي سيجري فيها التصوير سواء داخلية أو خارجية، إضافة إلى ضبط زوايا التصوير وحركة الكاميرا، وكذا حجم اللقطة، مع ضرورة الإشارة إلى الشخصيات التي تؤدي الحدث بوصفها في الموقف الذي يصور في اللقطة، إضافة إلى العناصر الأخرى المتمثلة في الموسيقى والمؤثرات الصوتية، التعليقات، الأحاديث الجانبية... مع التركيز على ترقيمها وترتيبها ومراعاة توقيتها الزمني، الذي يخدم مدة العرض، والتي لا تتجاوز الساعتين على الأقل"¹

ومهما اختلفت هوية المسئول عن عملية التقطيع التقني، سواء من قبل السيناريست أو بمساعدة المخرج، فإنها تبقى المرحلة النهائية للخروج بمخطط مفصل لمشروع الفيلم، من كل النواحي الفنية والتقنية ويصبح بذلك دليل طاقم إنتاج الفيلم.

كما يأخذ السيناريو منذ كتابته أشكالاً مختلفة ترجع إلى الأسلوب الذي يختاره كاتبه، حيث تقسم صفحة السيناريو إلى أقسام، تضم عنصر الصورة في شكل لقطات متتابعة، بينما يقابلها عنصر الصوت والحوار في القسم الآخر، غير أن ما هو متفق عليه هما شكلين: التقسيم الثنائي المتوازي "Parallel Form"، والتقسيم الثلاثي المتقاطع "Cross Form".

ج-1- الشكل الثنائي المتوازي:

كتابة السيناريو في الشكل المتوازي يعنى تقسيم صفحة السيناريو عمودياً إلى قسمين، يخصص الجانب الأيمن منها لكتابة تفاصيل الصورة، ويخصص الجانب الأيسر لكتابة مكونات عنصر الصوت، من حوار ومؤثرات صوتية وإشارات عامة لألوان الموسيقى المطلوبة، حيث يخلق هذا الشكل من التقطيع نوعاً من الانسجام والتناسق بين عنصري الصوت والصورة، مما يجعل عملية التصوير وتسجيل الصوت تسير في شكل متواز، يراعى فيها جميع العناصر السمعية والبصرية في الزمن والمكان المحدد"² حيث أن كل لقطة من الجانب الأيمن يقابلها وصف مفصل للأصوات في الجانب الأيسر، وهذا ما يجعلها تأخذ طابعاً تعاقبياً في السيناريو، وتأخذ كل منها رقماً معيناً ليقوم المونتير فيما بعد بتركيب الإيقاع الزمني، والأحداث تتابعاً أو توازناً أو تداخلاً"³

¹ جميل الحمداوي: مدخل إلى السينما المغربية، مرجع سابق، ص 143، 144

² عدي عطا حمادي الباسين: أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو، مرجع سبق ذكره، ص 29

³ جميل الحمداوي: مدخل إلى السينما المغربية، مرجع سابق، ص 127

ج-2- الشكل الثلاثي المتقاطع :

أما في حالة استخدام أسلوب الشكل المتقاطع، فإن كتابة عنصري الصورة والصوت يتم في تقاطع متسلسل دون تقسيم الصفحة، وعلى ذلك فإن تفاصيل الصورة تكتب بعرض الصفحة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار، بينما يكتب العنصر الصوتي للمصاحب للصورة في الثلث الأوسط فقط من الصفحة، هذا ويُشار خلال كتابة العنصر الصوتي إلى الصورة السريعة، التي تحدث ملازمة لقول جملة حوارية: مثلاً كتابتها بين قوسين خلال الحوار بهدف تحقيق أكبر قدر من التداخل، بين عنصري الصورة والصوت، حيث قال "فرانك جوتيران" عن الشكل المتقاطع: "جرت العادة أنه بعد الانتهاء من كتابة السيناريو والحوار، يقسم ذلك إلى لقطات متتالية وتقسم الورقة لإلى ثلاثة أجزاء على اليسار الصوت، الموسيقى والمؤثرات الصوتية، وفي الوسط الحدث والحوار، أما على اليمين فتكون حركة الكاميرا والديكور والتمثيل والإخراج بشكل عام"¹ K وتتركز الميزة الرئيسية لهذا الأسلوب في توفير إحساس أكثر صدقاً، بتأليف عنصري الصورة والصوت، بخلاف ما يحدث في حالة الشكل المتوازي، كما أنها قد تعطي الكاتب سيطرة أكبر على كتابة مادته، حيث يكتب بإحساس الامتزاج الكامل بين الصورة والصوت، لكن هذه الميزة الرئيسية للكتابة بأسلوب الشكل المتقاطع، يقابلها . بالطبع . افتقاد الميزات الخاصة بالشكل المتوازي السابق ذكرها.

رابعا-السيناريو في الفيلم الدرامي الروائي:

عندما تولد فكرة الفيلم الدرامي فإنها منذ البداية تلبس لباس الكلمات وعندما تنمو الفكرة في مراحل عديدة، تتجسد كاملة بواسطة الكلمات في السيناريو الأدبي،" إن هدف الكلمات هو التعبير عن سلسلة الصور والأصوات التي تسرد القصة، وهنا نتحدث عما يسمى بعملية تحويل السيناريو الأدبي إلى الفيلم السينمائي، ويؤكد "بودفكين" أنه كلما أتقن كاتب السيناريو الناحية الفنية في عمله ازدادت فرصته في أن يرى قصته في الشاشة بالصورة التي تخيلها في ذهنه، ويمكن القول بأنّ كلما اقترب كاتب السيناريو من وصف صورة حكايته التي يتخيل ومن وصف أصواتها التي يسمع، استطاعت هذه الصور والأصوات أن تسرد لنا الحكاية من جديد في وسط سمع بصري في دراما فنية فيلمية أو تلفزيونية"²

¹ فرانك جوتيران: فنون السينما، تر: عبد القادر التلمساني، مرجع سبق ذكره، ص12

² قيس الزبيدي، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة، ص 91 وما بعدها.

ويعدّ السيناريو في الفيلم الروائي نصاً درامياً يحمل صوراً تحاكي الواقع، لذلك فإن أعداده يتطلب بنية درامية محكمة، من خلال تناسق عناصر الكتابة الدرامية، من حيث الفكرة والموضوع والحبكة، صراع الشخصيات، فهذا الأخيرة تعتبر العناصر الرئيسية التي يبنى عليها النص الدرامي سينمائي كان أو تلفزيوني، وهو ما ينطبق على سيناريو الفيلم الروائي الذي يخضع في تكوينه إلى قواعد التأليف الدرامي¹. ترتكز العملية الفنية في كتابة السيناريو على مرحلتين، مرحلة كتابة (السيناريو) النص الأدبي، ومرحلة كتابة المخرج (النص التصويري) وفي هذه المرحلة يتحدد دور المخرج في مراجعة السيناريو الأدبي كله وإعداد صياغته الفنية التي تشمل التفاصيل التقنية الفنية كلها ليبدأ من ثمة العمل في الإنتاج التصويري، "بودفكين" يرى أن المخرج عندما يقوم بصياغة السيناريو الأدبي من جديد، يبدأ بمعالجة كل جزء فيه بعناية على أساس بصري مميز فهو يتخيل في ذهنه تسلسل المشاهد والصور، ويتابع ويجدد نمو العمل الفني، سواء في أحداثه أم في شخصياته المختلفة².

المطلب الثاني: الاقتباس السينمائي من الرواية إلى الفيلم:

أولاً- مفهوم الاقتباس وبداياته:

نظراً لحاجة الباحثين باختلاف مجالات بحثهم لتفسير وتدعيم ما يباشرون في عرضه، يلجئون إلى الاستشهاد بأفكار وآراء المفكرين والدارسين السابقين في تناول موضوعاتهم، ليضحي الاقتباس "هو الذي يتكلم من النص الجديد، وهو الذي يشرح ويفسر³"، وقد عرف منذ القدم، فقد "كانوا يسمون الخطبة التي لا توشح بالقرآن الكريم بترأ⁴"، ولأهميته البالغة في البحوث والرسائل العلمية الخطب الدينية، واعتباره فنية من فنياتها، أجهنا إلى عدة مراجع ومعاجم لجمع بعض تعريفاته. جاء في معجم لسان العرب القبس هو: "شعلة من النار واقتباسها، الأخذ منها⁵" وذكر كلمة "قبس" في القرآن الكريم في سورة طه في قوله تعالى: ﴿إِذَا رَأَىٰ نَارًا فَقَالَ لِأَهْلِهِ امْكُثُوا إِنِّي آنَسْتُ نَارًا لَّعَلِّي آتِيكُم مِّنْهَا بِقَبَسٍ أَوْ أَجْدُ عَلَىٰ النَّارِ هُدًى﴾⁶

¹ عدي عطا، مرجع سبق ذكره، ص25

² المرجع السابق، ص98

³ حسن الحجيلي: التناسق والأجنسية في النص الشعري، (مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 205، ج 26، أيلول 1996)، ص82

⁴ أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، (ج1، مطبعة المجمع العلمي العراقي، بغداد، 1983)، ص270

⁵ محمد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري جمال الدين أبو الفضل: لسان العرب، (دار صادر، بيروت، ج6)، ص167

⁶ القرآن الكريم، سورة طه، الآية10

ورد التعريف الاصطلاحي للاقتباس في معجم اللغة العربية المعاصرة، "اقتباس الشاعر والكاتب ضمن كلامه آية قرآنية، أو حديثاً نبوياً أو شيئاً من كلام غيره"¹، وفي المعجم المفصل، عرّف أنّه استخدام "الأديب كلاماً لغيره شاهداً وتأييداً، شريطة أن يضعه بين علامتي التنصيص، ويشر في الحاشية إلى المصدر الذي اقتبس منه، وهو إعادة صياغة نص أدبي، كأن يحوّل الأديب المسرحية إلى قصة، أو يعيد كتابة نص قديم إلى أسلوب حديث"².

وللاقتباس نوعان رئيسيان هما:

النوع الأول: **الاقتباس الحرفي**: وهو "أخذ الكتابة كما وردت"³، كلمة بكلمة. أما النوع الثاني فهو **الاقتباس غير المباشر**: "يكون اقتباساً للفكرة وليس للكلمة نفسها"⁴، أي أخذ أخذ الفكرة وصياغتها بصياغة أخرى.

وقد ظهر للاقتباس شكل آخر، تعدّى حدود الأدب، وتمثّل في أخذ واستفادة السينما من الأدب، وذلك بتحويل العمل الأدبي إلى عمل سينمائي، وقد ورد هذا الشكل في تعريف الاقتباس في معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، على أنّه "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية"⁵، أي أخذ عمل فني كالقصة وإخضاعها إلى أدوات ووسائل وقوانين جنس المسرحية لتصبح منتجية إليها.

أو كما عرّفه "جبور عبد النور" في معجمه، بأنّه "تعديل أثر أدبي وبخاصة الروايات الموضوعة للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو السينما، أو تحويل فكرة أدبية إلى أثر موسيقي"⁶ "وذلك بنقل الرواية من المكتوب إلى المرئي، أو تحويل فكرة أدبية، أو أثر أدبي إلى مقطوعة بألحان موسيقية، مثل قصيدة" أراك عصي الدمع "لأبي فراس الحمداني والتي تحوّلت إلى أغنية بصوت أمّ كلثوم. أما "سلمى مبارك" فقد شبّهت الاقتباس في كتابها "النص والصورة" بعملية الترجمة تتحوّل فيها الكلمات إلى صور، تسعى إلى التماثل مع النص الأصلي والنقل المخلص لمحتواه"⁷

¹ أحمد مختار: معجم اللغة العربية المعاصرة، (ج3، مكتبة لسان العرب، عالم الكتب، 2008) ص 1865

² محمد التونسي: المعجم المفصل في الأدب، (ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1999) ص 120

³ نجوش عمار: مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث 2001، (ط 3، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، بن عكنون الجزائر)، ص 154

⁴ المرجع نفسه، ص 154

⁵ مجدي وهبه، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (ط 2 منقحة ومزودة، مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح بيروت، 1983)، ص 50

⁶ جبور عبد النور: المعجم الأدبي، (ط 2، دار العلم للملايين، بيروت، 1984) ص 29 30

⁷ سلمى مبارك: النص والصورة السينما في ملتقى الطرق، (الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص 15

وسمي هذا الشكل من الاقتباس بالاقتباس السينمائي. وقد تقاطع هذا المصطلح مع مصطلحات أخرى كالأفلمة والمسرحية، إلا أنّ المصطلح الشائع و الغالب في المراجع السينمائية، هو الاقتباس، وهو "بالمعنى الواسع ممارسات شتى، بدءاً من الروايات المصوّرة، حتى الاقتباس عن الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو من روايات" أيّ هو الأخذ من الرواية وتحويلها إلى فيلم، وهو أيضاً الأخذ من الفيلم لإنتاج فيلم آخر كإقتباس أفلام ومسلسلات عربية من أفلام أجنبية كمسلسل "العرب" الذي أقتبس من فيلم "Catch me if you can".

ومن خلال التعريفات، يمكننا القول، أنّه تم الإجماع على تعريفه على أنّه إعادة صياغة نص أدبي بوسائل تعبيرية مغايرة للغة الأدبية، لتكوّن إنتاجاً من نوع آخر، محافظاً على لبّ موضوع العمل الأصلي، ويمكن أن يكون الاقتباس من فيلم إلى فيلم.

ثانياً- بدايات الاقتباس السينمائي:

لقد اتّكأت السينما منذ بدايتها على مصادر أصلية للعديد من الأفلام حيث أنجز "جورج ميليه" George Millis أحد رواد الفنّ السابع أربعة أفلام بين 1899 و 1901 مقتبسة عن مصادر أدبية هي "سندريلا" و"اللحية الزرقاء" "جاندارك" و"عمود النار"، الأوّل والثاني اقتباس "لشالز بيرو" Charles Pero والأخير عن رواية "هرايدر هالمر"¹

وبعد أن وطأ "جورج ميليه" ساحة الاقتباس السينمائي، فتح لمخرجين غيره باب الخوض في هذا النوع من الاقتباس، إذ نجد رواية (سكوت فترزجراد) عن تهشم الحلم الأمريكي "غاتسبي العظيم" بفيلم من إخراج "جاك كلايتون" Jack Clayton وضع له السيناريو المخرج "فرانسي كوبولا" Francis Ford Coppola²

ومن الروايات التي كانت المادة الأصلية لأشهر الأفلام الأمريكية رواية (الأب الرّوحي) لـ"ماريو بوزو" Mario Puzo التي كتبها في 1969 حول قصة رجل العصابات فيثوكو رليوني"حوّلها المخرج "فرنسيس فورد كوبولا" الثلاثية "العرب" بداية من أول جزء في 1972"³

¹ ربما المسمار: كتابات على الشاشة، (في مناسبة بيروت عاصمة عالمية للكتاب، جريدة المستقبل، الجمعة 8 يناير 2010)

الموقع الإلكتروني 384598: <http://almustaqbal.com/article> : تاريخ وساعة الإطلاع عليه 17.11.2020، 14:10

² فراس عبد الجليل عبد الأمير الشاروط : السرد الروائي... السرد الفيلمي، ضرورة المعالجة الفيلمية، (مجلة القادسية مج 12، ع2، 2009)،

ص143

³ حسن عادل: أشهر الأفلام الأمريكية أصلها روايات، ساسة بوست، 22 مارس 2014، الموقع الإلكتروني:

<http://www.sasapost.com/from-novel.to.htm>، تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 17.11.2020، 14:10

وكانت روايتنا (بداية ونهاية) لـ "نجيب محفوظ" مصدرا للسينما المكسيكية، إذ أخرج فيلم بالعنوان نفسه عام 1993 للمخرج "أرتورو ريبستين Arturo Ripstein" ورواية (زقاق المدق) في فيلم قدّمه المخرج "جورجي فونس Jorge Fons" عام 1995 باسم "زقاق العجائب"¹ كما لقيت سلسلة روايات "هاري بوتر" للكاتبتها "جوان كاثلين رولنج Joanne Rowling" اهتماما كبيرا وحوّلت كلها إلى أفلام.

أمّا على الصعيد العربي، فقد اتّجه عدد من المخرجين إلى الأخذ والاقتراس من الروايات، فالسينما المصرية، كانت الرائد العربي نحو هذا الاقتباس، وكانت أول الروايات التي نقلت إلى السينما رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل حيث كانت أهم تجربة في السينما المصرية في مرحلتها الصامتة هي فيلم (زينب)، الذي أخرجه "محمد كريم"، وعرض في سينما متروبول بالقاهرة في 12 آذار 1930، وكانت هذه أول مرّة يظهر فيلم فيها على الشاشة فليم مأخوذ من عمل أدبي²

واعتمدت السينما المصرية كثيرا على أدب "نجيب محفوظ" حيث حوّلت العديد من رواياته إلى أفلام منها: رواية (بداية ونهاية) ورواية (اللص والكلاب) ورواية (زقاق المدق) للمخرج "صلاح أبو سيف"، ورواية (الطريق) و(السمان والخريف) ورواية (الحرافيش) للمخرج "حسام الدين مصطفى".³

كما اقتبست السينما المصرية من روايات غربية، وأكثر ما اقتبست منه أعمال شكسبير William Shakespeare مثل فيلم (روميو وجوليت) الذي أخرجه "يوسف وهبي" عام 1944 باسم (شهداء الغرام) كما قدّم "أحمد ياسين" فيلم (الملاعبين) عن مسرحية (الملك لير)، وقد اقتبست من الآداب الروسية، خاصة من أعمال "ديستوفسكي" فحوّلت رواية (الأخوة كرامازوف) إلى (الأخوة الأعداء) لـ "حسام الدين مصطفى"، وتحوّلت رواية (الجريمة والعقاب) إلى (صونيا والمجنون)⁴

كما تركت الأفلام التي قامت على نصوص أدبية في الجزائر، بصمة فنية في عالمها السينمائي، وكانت البداية مع فيلم (معركة الجزائر) سنة 1966 للمخرج الإيطالي "ذجولو نييتكورفو Gillo Pontecorvo" المقتبس من السيرة الذاتية (للمجاهد) ياسف سعدي⁵

¹، أسامة فاروق : مجلة المدن، المرجع السابق.

²جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص24

³المرجع السابق، ص83

⁴نفس المرجع السابق، ص85

⁵دليّة بوحاري ونورية بوحاري: مذكرة الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية، بجاية، جامعة عبد الرحمن ميرة 2015/ 2014

كما اقتبست رواية (الأفيون والعصا) للكاتب الروائي "مولود معمري"، لفيلم يحمل نفس الاسم من إخراج "أحمد راشدي"، كما أخرج فيلم (نوة) مقتبس من المجموعة القصصية للروائي "الطاهر وطار"، كما اعتمد المخرج "مصطفى بديع" على روايتي (الحريق) و (الدار الكبيرة) في إخراج عمل تلفزيوني كما تحولت رواية (ريح الجنوب) لـ "عبد الحميد هدوقة" إلى فيلم يحمل العنوان ذاته، أمّا في فترة الثمانينات، فقد أنتج الفيلم السينمائي (أحداث متنوعة) المقتبس عن أربعة قصص قصيرة لـ "زهور زراي"¹، واعتمد "علي غانم" على روايته (امرأة لابني) لينتج عملاً سينمائيًا يحمل العنوان نفسه. ورغم هذا الإنتاج الوفير من الأفلام المقتبسة عن الأعمال الأدبية في الوطن العربي، إلا أنه أصبح ضئيلاً في الآونة الأخيرة، مقارنة بالدول الغربية، وحتى وإن حدثت القطيعة بين الأدب والسينما، فهذا لا يعني أن ننكر أن الأدب يبقى المنبع الخصب والمساعد للأعمال السينمائية لتحقيق مآلها في تصوير الواقع.

ثالثاً-أنواع الاقتباس:

وقد ميّز "لودي جانيتي" بين ثلاث أنواع من الاقتباس:

1- الإعداد غير المشدود:

بمجرد فكرة أو موقف أو شخصية مأخوذة من مصدر أدبي ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة²، أي اختيار السينمائي العنوان أو فكرة من عمل أدبي أو شخصية أو موقف منه وإنتاج فيلم بقصة يقوم عليها.

2- الإعداد الأمين:

"إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفيلمي محافظاً على روح المصدر الأساسي قدر الإمكان"³، وذلك يأخذ موضوع العمل الأدبي، وإعادة بلورته وتطويره بأفكار وأداء وتقنيات وإبداعات سينمائية.

3- الإعداد الحرفي:

"يحتل أن تشمل الاختلاف في الزمان والمكان، وليس اللغة"⁴ وهو الاحتفاظ بالأحداث والشخصيات والتفاصيل وحتى الحوار، وإن طرأ التغيير فسيكون فقط على الزمان والمكان.

أمّا الباحث "حمادي كيروم" في كتابه الأكاديمي "من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي" حصر الاقتباس السينمائي في نوعين هما:

¹ مجموعة من المؤلفين: الرواية الجزائرية، (مسارات وتجارب، المكتبة الوطنية الجزائرية، دط، دت)، ص 45

² المرجع السابق، ص 75

³ نفس المرجع السابق، ص 76

⁴ لوي دي جانيتي: فهم السينما، تر: جعفر علي، (منشورات عيون، المكتبة السينمائية، دت)، ص 76

3-أ- الاقتباس الأمين/ الحرفي :

الذي يقتصر فيه دور المخرج على تحويل الكلمات التي تعبر عن أحداث الرواية إلى صور الفيلم، دون خلق أحداث تغير سياق الفيلم عن الخط الذي رسمته الرواية¹، حيث يستخدم المخرج الصورة لتكون السارد والواصف للحدث، عوض الكلمات في الرواية ما شيا على مسار أحداث الرواية من بدايتها إلى نهايتها دون إحداث أي تغيير.

3-ب- الاقتباس الحر/ غير الأمين :

الذي يبدأ من الانزياح التام في تحويل الرواية عبر التعرف على ما يسميه الباحث " بالذاكرة الداخلية " للنص الأصلي²، حيث يأخذ المخرج المعنى الذي يحمله النص ويصيغه بأحداث وشخصيات وحوارات من إبداعه الشخصي.

فمن غير الممكن أن تتحول الرواية إلى التلفزة دون أن يطرأ عليها بعض التغيرات ولو بشكل طفيف، مع محاولة جادة من طرف السيناريست في الحفاظ على مغزى الأحداث والنص الأصلي، وذلك عملية الإخراج لا تتم إلا إذا تدخل المخرج في النص أثناء الترجمة من الكلمة إلى الصورة³، والكاتب الروائي الإيطالي " امبرتو إيكو (Umberto Eco)" من جهته يؤكد على " حتمية التغيرات في عملية انتقال الفكرة والتعبير من جسم الكتاب إلى جسم الفيلم، مشيراً إلى أنّ الفيلم يكشف ما كتبه الكاتب أو ربما يقول الكاتب ما يسكت عنه الفيلم⁴، وذلك للاختلاف الواضح بين أدوات التعبير في الكتاب والفيلم، كما أنّ الفيلم يعبر بوضوح ويكشف عن المغزى الحقيقي للرواية، بشكل بسيط لا يجعل العقل يقف متأملاً محاولاً تفسير مقصودية الفيلم.

فالفيلم لا يهدف إلى نقل السرد الحكائي أو القالب القصصي فقط، وإنما ينقله من الطابع الأدبي الجاف إلى الطابع السينمائي الدينامي الحي، بمؤثرات سينمائية، والفيلم قراءة جديدة للرواية بزاوية من طابع آخر، زاوية الطابع السمعي البصري مع الاحتفاظ بالرواية الدرامية، وكما يقول " لودي جانيتي" الفيلم ليس مجرد تصوير للرواية⁵

¹ قيس الزبيدي: في الثقافة السينمائية مونوغرافيات، (ط 1، شركة الأمل للطباعة والنشر، القاهرة، 2013)، ص 76

² المرجع السابق، ص 76

³ محمد زكرياء: عالم نوح، المرجع السابق.

⁴ كهيلان محمد: الصورة السينمائية في حيز مسرود، الصباح الجديد، الموقع الإلكتروني:

<http://newsabah.com/newspaper/135579>، تاريخ وساعة الإطلاع عليه 16.02.2018: 19:54.

⁵ لوي دي جانيتي: المرجع السابق، ص 77

ويعتبر "جان كلود كارييه"، وهو أحد كبار من حوّلوا أعمالاً أدبية روائية إلى أفلام سينمائية "أنّه لا يمكن ترجمة أو تحويل شكل أو نمط آخر بدقّة، لأنّ الاقتباس هو في العمق فعل إبداع مادام يعمل على إعادة كتابة النصّ الأدبي، بالاستناد إلى وسائل السينما " فاقْتباس نص أدبي وتحويله إلى فيلم، هو عملية إعادة البعث للعمل الأدبي، ووهبه حياة جديدة بوسائل أخرى ، بإبداع آخر.

ولعلّ الخيانة التي تضّرّ بالعمل الروائي، هي ذلك التصوير الحرفي لها، فلا يعدّ إبداعاً أو ابتكاراً جديداً، وإنما مجرد نقل مملّ، لا يُكسّر فيه أفق انتظار المتلقي، فخيانة المخرج للنص من حسن فطنته حسب مخرج "أمير رمسيس Ramses"، فعند اقتباس المخرج لرواية ما، يقوم بقراءتها، فيأخذ مضمونها ليحمله أرضية يبني عليه إبداعه الجديد، بشروط الفن السينمائي، تلك التغيرات الطارئة على النص الأصلي تعود على مضمونه بنتيجة أكثر إيجابية من نقله حرفياً، فما أطلق عليه "سيد فيلد Sydney Alvin Field" بالاقْتباس يعني أن "يترجم وسطاً إلى وسط آخر، فهو القدرة على خلق المناسب والملائم، عن طريق التغيير، ما ينتج عنه تعديلاً أفضل¹ " وليس يعني تحويل العمل الأدبي.

رابعا-الاقتباس السينمائي خيانة ضرورية:

يواجه الاقتباس في طريقه لتحويل الرواية إلى فيلم، عدّة مشاكل وصعوبات منها "نقل الشاشة في ساعتين عملاً من 500 صفحة، هو لا محال اختزال وتشويه"²، فنقل الرواية إلى جنس السينما، لا يمكن أن يكون حرفياً، فيختزل منه ويختار ما يجب عرضه دون أن يخلّ ذلك بالرواية، إضافة إلى مشكل "مقارنة المتفرّجين بين الفيلم والرواية المقتبس منها، وصدمة عدم التطابق بين الشخصيات الروائية ومثلي الفيلم ومواجهتهم لرؤية الآخر"³

فالقارئ أثناء مشاهدته للفيلم المقتبس عن روايته، سيقارن بين التخيلات واللقطات الذهنية التي ارتسمت لديه، وسيجد حتماً اختلافاً بين تصوره وتأويله، وبين التصرّ والتأويل الذي سار على خطاه الفيلم، ولذلك يجب ألاّ يخرج المخرج كثيراً عن التأويل الذي تسير عليه الرواية، وألا يكون الفرق بينهما شاسعاً، حتى يلقي استقبالا من قبل قراء الرواية وبالتالي سيكون ناجحاً.

والمشكل الأهم والأبرز، هو اضطراب المخرج إلى التغيير ووضع لمساته الإبداعية على العمل الروائي، فيجد نفسه بين ضرورة التغيير لما يلاءم السينما، واستحالة تحوّل الرواية حرفياً، وبين احترام النصّ الأصلي، ما

¹ هيام عبد زيد عطية: تقنيات سينمائية في الرواية الحديثة (البعد المرئي للنص)، جامعة القادسية، د ت، ص 05

² إدريس سامية: اقتباس الأدب في السينما، (مجلة الخطاب، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، الجزائر، عدد 18)، ص 264

³ المرجع نفسه، ص 264.

قد يضعه في دائرة الخيانة، وهذا ما عبّر عنه من طرف الروائيين، الذين اعتبروا بأنّ تدخّل المخرج حسب رؤيته الذاتية في تعديل بعض الأحداث والشخصيات ما هي إلا تشويه للعمل الأدبي.

من جهة أخرى يرى طرف الآخر، أنّ الاقتباس الحرّ، خيانة ضرورية، فهم ليس تصويراً حرفياً لكل ما يوجد في النص الأدبي، بل تفسيره برؤية المخرج، إذ أكّد مشاركون في ندوة حول موضوع الأدب والسينما، أنّ "الاقتباس ليس استنساخ الرواية في العمل السينمائي"¹، بل هو اقتباس للموضوع وبعض الأحداث، مع وجود تغيرات تزيد جمالا على موضوع العمل الأدبي. فالأعمال المقتبسة بحرفية تكون خالية من لمسة المخرج ومن أي إبداع جديد، ويكون مجرد تصوير للرواية، فيكون بذلك العمل جافاً.

بينما الرواية التي يضيف عليها المخرج إبداعاً من نوع آخر، ويلوّنها بألوان سينمائية، يعطيها حياة فنية جديدة، أعمق وأكبر، بوسائل بصرية سمعية .

وقد ذكر "توفيق الحكيم" في كتابه " فن الأدب " بعض الآثار الأدبية " لشكسبير"، التي حاول المخرجون "سينمته" دون التغير فيها "محافظين على روح الشاعر وأفكاره وأسلوبه" كحلم ليلة صيف " للمخرج " هاكس رينهارت " Hacks Reinhart " و "هاملت" أخرجها الممثل الإنجليزي "لويس أوليفي" Louis Olivier إلا أنّ هذا الحرص الشديد، والحفاظ على روحه وأسلوبه وتفكيره، جعل عملهم بعيداً عن طبيعة السينما²، كما ذكر "لوي دي جانيتي" Jannetty في كتابه " فن السينما " مثالا عن فشل الاقتباس المخلص، عن ذلك الذي قام به المخرج " ستروهايم " الذي كان " يباهي بأن لكل كلمة في النص الأدبي مقابلاً سينمائياً، ولسوء الحظ، النسخة الفيلمية بطول تسع ساعات.. ورغم أنّ الفيلم التّهائي لا يزال يعتبر من أعظم أفلام عصره، فقد تخلّى " ستروهايم " عن الفيلم وصار يشير إليه على أنّه طفل مشوّه.³

المبحث الثالث: اللغة السينمائية:

المطلب الأول: مدخل عام للغة السينمائية

أولاً- تعريف اللغة السينمائية:

تُعتبر السينما أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي، شديدة التأثير على الجمهور المشاهد، فهي تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي خاص، يتم عن طريق تكتل أو تجمع منسق لخصائص سينمائية معينة

¹المصطفى الاسماعيل: الأدب والسينما، تحويل الروايات إلى أعمال سينمائية، عمل شاق، موقع أنفو، الموقع الإلكتروني 33762 Ahdath.info/، تاريخ وساعة الإطلاع عليه 16.02.2018، 21:54.

² ينظر، توفيق الحكيم: فن الأدب، دار مصر للطباعة، د.ت، ص 184

³لوي دي جانيتي: فهم السينما، تر: جعفر علي، منشورات عيون، المكتبة السينمائية، د.ت، ص 78

تتميز بمجموعات من العلامات أو الإشارات، وهذا ما يجعل منها نظامًا سينمائيًا، ومن هنا تأتي السينما بالضبط من حيث إيجائها وإلحاح بفكرة وجود لغة من نوع جديد التي تحتوي في ذاتها إبداع وواقع مجزأ وهي أيضا محتواة داخل العمل الإبداعي الفني.¹

ويرى بعض السينمائيين أن مصطلح لغة سينمائية مفهوم انبثق عن الحركة النقدية التصحيحية المعاصرة في مجال النقد السينمائي، والتي جاءت كرد فعل عن جهود التقليديين من أمثال "جون هوارد لوسون، وأندريه بازان"، وبعض آراء "سيرجي إيزنشتاين" والذين حسب رأيهم أن للسينما لغة، بل هي في نظرهم محاولة لالتقاط دقائق الواقع ذات الأبعاد المحدودة بواسطة آليات وعمليات ميكانيكية معقدة.

أما الدكتور "محمود إبراقن" في كتاباته الصادرة تحت عناوين: التحليل السيميولوجي للفيلم وهذه هي السينما الحقة إذ يعتبر بأن "المخرجين الانطباعيين في بداية القرن العشرين أشاروا إلى مفهوم اللغة السينمائية ضمناً، يعد لو يس دلوك السينما لغة عالمية ووسيلة تخاطب بين الشعوب، قادرة على الوصول إلى أي مكان"²

ويقول المؤرخ والناقد "جان ميتري" في كتابه (جمال وسيكولوجيا السينما): بأن "السينما كوسيلة اتصال هي بمثابة لغة لقدرتها على تنظيم الأفكار وبنائها ونقلها للآراء وتحويلها، وهذه اللغة تركز أساساً على الصورة (الفيلم أو لا صورة) وعلى تعاقب الصور بمعنى أن الصور حسب النوع الحكائي المختار في شكل نظام (دلائل ورموز) أي في شكل لقطات ومتتاليات، كما أن هذه اللغة تختلف عن اللسان البشري لأنها لا تستمد دلالتها من صور مجرد اعتباطية، ولكن من خلال إعادة إنتاج الشبه البصري والصوتي. تمتاز اللغة السينمائية بعلاقة شبيهة بين الدال والمدلول، لكن الأمر يختلف بالنسبة للغة السينمائية، فالصور المتحركة والأصوات المسجلة كالضجيج تعدّ بمثابة نسخ طبق الأصل للواقع، بفضل وجود علاقة تشابهية تجعل كل دال بصري صوتي مرتبط بمدلوله أي الواقع.³

يرى السيميولوجي "كريسيان ماتز Christian Matez" أن اللغة السينمائية هي لغة مركبة تتألف من خمسة مواد تعبيرية دالة: نوعان منهم يؤلفان شريط الصور (Bande Image): وهي الصورة الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثلاثة أنواع أخرى تمثل شريط الصوت (Bande son)، وهي

¹ قدور عبد الله ثاني: ص 251-252

² محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة، ط 1، بن غازي، 1995، ص 63

³ فائزة بخلف، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلامية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة "الثورة الإفريقية"، (رسالة لنيل

شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، جوان 1996)، ص 186

الصوت الشبهي (Son analogique) أو الأيقونة (Iconique)، كالضجيج والصوت المنطوق (Son phonique)، صوت المتكلم من خلال الحوار أو التعليق والصوت الموسيقي.¹

ثانياً - خصائص اللغة السينمائية:

لاحظ "كريستيان ميتز" عن الصورة السينمائية بأنها "ليست فقط ميكانيكية أو أيقونية وإنما هي صور متعددة تتألف من تعاقب عدة صور²، وبالتالي يمكن أن نحدد أربع خصائص للصورة السينمائية

1- الأيقونية: وتشير إلى علاقة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها دراسة أيقونية كبيرة تجعلها أكثر إيجاءاً من غيرها.

2- النسخ الميكانيكي: الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

3- التعددية في الصورة: الصورة في السينما متعددة و مختلفة، حتى في الصورة الواحدة، التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية بقوة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمفترج القدرة على حدس الحركة و المعز والاستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم.

4- الحركة: وهي ميزة أساسية للسينما، وهذا ما يميزها عن غيرها من الوسائل التعبيرية الأخرى، وخاصة بتحرك الكاميرا من مكان لآخر³، لأن فن الصورة السينمائية هو فن الحركة، فنحن أمام توليد للمعنى مقترن بتوليد الحركة وتتابعها.

المطلب الثاني: عناصر اللغة السينمائية:

تتكون اللغة السينمائية من أوضاع خاصة وأخرى غير خاصة:

أولاً - الأوضاع الخاصة:

1- سلم اللقطات:

واللقطة بإيجاز من وجهة نظر التصوير، هي جزء من الفيلم المطبوع بين اللحظة التي يبدأ فيها محرك الكاميرا الدوران، وبين اللحظة التي يتوقف فيها.⁴ وتعرف اللقطة أيضاً، على أنها الوحدة الصغرى للفيلم، أي الجزء الأصغر للسلسلة الفيلمية، وهو الجزء الذي يمر في الكاميرا من بداية الالتقاط إلى

¹ فائزة بخلف، نفس المرجع السابق، ص45

² محمود إبراهيم، بحوث سيميولوجية نموذجية، ص 95

³ Rogerodin: **cinéma et production de sens**, (Edition Armand colin ,1990), pp32 – 34

⁴ Ivan Michel, **Le cinéma et ses techniques**, (nouvelle édition technique européennes, Paris ,1982),p266

نهايتها¹، وترى الباحثة "منى الحديدي" أن اللقطة هي وحدة بناء الفيلم، تماما مثل الكلمة وهي وحدة بناء اللغة²، ويمكن استعراض أنواع اللقطات فيما يلي:

اللقطة العامة Plan général: وهي اللقطة التي تؤطر الديكور بكامله وتعطي انطباعا عاما على موضوع معين³، حيث توظف هذه اللقطة من أجل تعريف المشاهد بموضوع الفيلم.

لقطة الجزء الكبير Plan du grand ensemble: وهي التي تقدم جزء مهم من ديكور المكان، كتصوير حي متبوع بنفس اللقطة لحي، أو استعمال هذه اللقطة من أجل إظهار جو الشخصيات.

لقطة الجزء الصغير Plan du petit ensemble: وهي تستخدم لتقديم البطل، وتسمى أيضا بلقطة الوضعية والشخصيات في وسط درامي جديد.

لقطة متوسطة Plan moyen: وهي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبر "أنشتيان" هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمة مع الممثلين.

لقطة أمريكية Plan Américain: وهي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخذين، وهي لقطة اشتهرت أكثر في أفلام رعاة البقر (western)، ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله.

لقطة مقربة Plan rapproché: وهي اللقطة التي تؤطر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل وهي تنقسم بدورها إلى نوعين هما:

أ- **لقطة مقربة حتى الخصر أو لقطة نصف مقربة Plan demi rapproché:** وهي اللقطة التي تؤطر الشخصية من الرأس إلى الحزام، بهدف إبراز الشخص أكثر وتقريبه من المتفرج وإبراز دوره كممثل رئيسي.

ب- **لقطة مقربة حتى الصدر Plan rapproché poitrine⁴:** وهي التي تبين الجزء الممتد من الرأس إلى الصدر، فالمخرج يوظف هذه اللقطة بهدف وضع المتفرج في نفس أجواء الفيلم.

لقطة قريبة Gro plan: وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية، حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي¹.

¹ Roger Odin, **Cinéma et production de sens**, (Edition Armand colin, 1990), p32

² منى الحديدي: **اللقطة**، (مجلة الإذاعات العربية، شركة فنون للرسم والنشر، تونس، العدد 02، 2002)، ص 100

³ فائزة بخلف: **خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي - دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الاشهارية**،

أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2004-2005، ص 95

⁴ منى الحديدي، **اللقطة**، (مجلة الإذاعات العربية، شركة فنون للرسم والنشر: تونس، العدد 20، 2000، ص 10

لقطة قريبة جدا **Très gros plan**: وهي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفصيل معين من جسم الممثل أو التركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة، وتسمى هذه اللقطة في السينما بلقطة مضافة Insert لما تضيفه من بعد وعمق التشويق في الفيلم.

2-زوايا التصوير:

تستطيع الكاميرا نظرا لقابليتها للحركة تصوير أي لقطة من الديكور من خلال عدة زوايا متباينة والزوايا المستخدمة في السينما هي²:

الزاوية العادية: Angle normal وهي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد تصويره كلاهما في مستوى واحد دون أن يعلو أحدهما الآخر.

الزاوية الغطسية: Angle plongé: وهي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور أو الشخصية المراد تصويرها، ما يؤدي إلى تقلص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه، ومن دلالات هذه اللقطة نذكر³: الإيحاء بفكرة التبعية، وهي خضوع الشخصية لموقف درامي خلق الإحساس بالهيمنة، الاحتقار. قيمة استكشافية تتعلق بإبراز عناصر جديدة على مستوى الديكور

الزاوية التصاعدية: Angle contre plongé: وهي الزاوية التي يعلو فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص، ومن دلالاتها الارتباط بفكرة التعظيم، الهيبة..⁴

المجال والمجال المقابل: Champ contre champ: وهي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة حوار بين شخصين متقابلين بينهما خط وهمي Ligne imaginaire وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى (position extrême) دون تعدي الجانب الآخر للخط.

3-حركات الكاميرا: Les mouvements de camera

البانوراما: Panorama: هي حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دو تنقل الآلة من مكانها⁵، وهناك نوعان للبانوراما هما:

¹ فائزة بخلف: خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، مرجع سبق ذكره، ص96

² منى الحديدي، ن.م.س، ص13، 15

³ فائزة بخلف: خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي، مرجع سابق، ص100

⁴ المرجع نفسه، ص100

⁵ عقيل مهدي يوسف، م.س، ص145

أ- بانوراما أفقية **Panorama horizontal**: تثبت الكاميرا بموجب هذه التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس للأغراض التالية:

- الاكتشاف أو الوصف التدريجي لفضاء الفيلم.
- تقوية القلق، لأن الكاميرا قبل أن تبين التفصيل الذي يشوق إليه المخرج تماطل في وصف تدريجي لعدة شخصيات أو أشياء أخرى، مثل التركيز على صمت أو فراغ تراجيدي (Vide tragique) من خلال الوصف التدريجي.

ب- بانوراما عمودية **Panorama vertical**: تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهذا لوصف وإبراز صفات القلق، الشك، التردد، أو التشويق وإبراز الشخصية من خلال حركة مستمرة من الأرجل إلى الوجه،¹ وتقوم أيضا بالوظائف التالية: الوظيفة الوصفية: لتوضيح كل تفاصيل الديكور عموديا.

الوظيفة الحكائية: بإقامة ربط أو علاقة بين جزأين لا معنى لأحدهما دون الآخر مثل البانوراما النازلة من الوجه إلى اليدين المساهمة في خلق القلق: لأن الكاميرا قبل أن تكشف مرة واحدة جسد الممثل (بكل قامته) تبدأ بإبراز الأحذية، فالأرجل، الصدر، حتى تنتهي بالوجه، وهو التدرج الذي ينتج عنه الإحساس بالقلق²

التنقل **Travelling**: يعني التنقل أن تتحرك الكاميرا في كل اتجاه وتصوّر من كل الزوايا، فالكاميرا تتحرك وتنقل من مسار معيّن، وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة³، والتنقل يكون أماميا بتقريب الديكور أو خلفيا بإبعاد الديكور أو جانبيا أو مصاحبا أو دائريا أو الزوم، إضافة إلى التنقل البانورامي.

أ- التنقل الأمامي **travelling avant**:

يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور بهدف إبراز عنصر أو تفصيل محدد من ذلك الديكور.

¹ Marc Ferro : **Analyse de film, analyse de société**, 6ème édition, classiques hachette, paris 1979, p122.

² جورج سادول، م.س، 199

³ Marc Ferro : Op, Cit ; p122.

ب- التنقل الخلفي **travelling arriere**:

تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرّج من لقطة قريبة إلى لقطة عامة، وهذا يعني أن الكاميرا في هذه الحالة تنتقل تدريجياً إلى الخلف تاركة الفضاء لتبيان كل ما يمكن أن يرتبط بفكرة الابتعاد عن المكان كالإحساس بالعزلة والحجز، اليأس والانفصال....

ج- التنقل العمودي **travelling vertical**:

وهي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة (Grue) ومنقولة بشكل يسمح للمصوّر إمكانية تتبع حركة الممثل وهو يسرع صعود أو نزول الأدراج¹

د- التنقل الجانبي **travelling latéral**:

يعرف أيضاً بالتنقل المصاحب **travelling d'accompagnement**، فهو يلازم الشخصية في كل تحركاتها وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة موافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرّج بمتابعة شخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير.

هـ- التنقل البصري **travelling optique (Zoom)**:

التنقل البصري هو عدسة خاصة ذات بؤر focales متغيرة تسمح بتغيّر الإطار الفيلمي دون تحريك الكاميرا، لذلك يمكن القول أن هذا النوع من التنقل هو مجرد بانوراما، لأن الكاميرا تبقى بمقتضاه ثابتة، وقد صنّف ضمن التنقل التقليدي لعدّة اعتبارات نذكر منها:

- الأثر الحسي الذي يتركه لدى المتفرّج
- الارتباط بحركتين إحداهما أمامية والأخرى خلفية، وهما حركتان تعادلان التنقل الأمامي والخلفي.
- اعتماد الزوم كخدمة سينمائية الغرض منها التعجيل أو التأخير من حركة الشخصية أو الشيء الذي يقترب من الكاميرا أو يبتعد عنها.

و- التنقل البانورامي **travelling panoramique**:

جمالية بين التقنيتين: البانوراما والتنقل، ويستخدم هذا الشكل عادة لتقديم فكرة تراجيدية (مأساوية) عميقة أو تصوير موقف درامي غامض².

¹ فائزة بخلف: خصوصية الإشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي، مرجع سابق، ص 102

² المرجع السابق، ص 103

4- تقنيات السينما:

أ-المونتاج (Montage) :

المونتاج كلمة معبرة تكتب باللغة الفرنسية Montage وهي باللغة الانجليزية Editing وتعني اختيار مشاهد مصورة بالشريط السينمائي وترتيبها¹، وهو أيضا ترتيب اللقطات وضّمها إلى شريط الصوت²، كما ترجمها المشاركة إلى كلمة توليف، وهو مشتق لغة من فعل ألّف، فنقول ألّف الشيء وصل بعضه ببعض، ووضع المغاربة مصطلحا آخر يقترب من المعنى الأول وهو تركيب، فنقول ركب الشيء أي وضع بعضه على بعض³.

ويعني فن المونتاج السينمائي بتجميع اللقطات الفيلمية المصورة في نسق واحد، بحيث يكون هذا النسق سردا سينمائيا يقول حكاية ما أو يوصل معلومة معينة نقرأها بصريا، إضافة إلى ذلك فهو يمثل جزءا هاما في الرواية إذ يمكن النظر إليها على أنها عملية تهدف إلى وضع المشاهد المصورة في تسلسل معين، وكاتب السيناريو هو الذي يحدد أبعاد هذه العملية أثناء كتابته النص الدرامي بما يخدم رؤيته، وعملية تصوير المشاهد واللقطات لا تبدو لنا كما كانت عليه في النص الأصلي، لأن المونتاج على هذا الأساس ليس مجرد وسيلة لوصل اللقطات المختلفة في تتابعها المطلوب، إنما هو أيضا وسيلة للتأثير في نفسية الجماهير فمن خلال المونتاج يستطيع المشاهد الانتقال من لقطة إلى لقطة ويتمكن من الربط بين المواقف التي يعرضها المؤلف⁴.

إذن، المونتاج هو عملية فنية يتم من خلالها ترتيب اللقطات والمشاهد بتناسق وبأسلوب فني دقيق، يتعلق بالانتقال من لقطة إلى أخرى ولحظة الانتقال وكيفيته والمدة التي تستغرقها الصورة على الشاشة، إضافة إلى ضرورة الإبقاء على وجود الصورة والصوت المصاحب لها، وهذا ما أكدّه المخرج "بودفكين" بقوله: إنه لا تدب الحياة السينمائية في أي لقطة من الفيلم إلا عندما توضع مع غيرها من اللقطات و تعرض باعتبارها جزءا من مجموعة لقطات مختلفة فالفيلم لا يكتسب أهميته إلا باجتماع لقطاته عن طريق المونتاج أو التوليف⁵.

¹ سهيل إدريس: المنهل قاموس فرنسي عربي، دار الآداب، بيروت، 1998، ص 797

² ألبرت فولتون: السينما آلة وفن، تر: صلاح الدين وفؤاد كامل، (ط 1، مكتبة مصر، القاهرة، 1958)، ص 21

³ المنجد في اللغة والإعلام، در المشرق، بيروت، ط 21، 1986، ص 16

⁴ هيام شعبان: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، (دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004)، ص 139

⁵ ارنست لندجرن: فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، (الإدارة العامة للثقافة، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1959)، ص 163

من خلال ما ورد، يمكننا القول بأنّ المونتاج يعتبر أحد أهم العناصر الهامة في تكوين الدلالة الفيلمية، فهو بمثابة علامة من أهم العلامات الدالة على فاعلية ومرور الزمن الفيلمي، إذ يشكل المونتاج عملاً متكاملًا وأخيرًا في مراحل إعداد وضع الفيلم منفصلاً عن تصويره، وهو الذي يخلق عملية الإيقاع وتداعي الأفكار، والإيقاع هو الجريان أو التدفق، والمقصود هو التوتر المتتابع بين حالي الصمت والصوت، النور والظلام، أو التوتر والاسترخاء، هو العلاقة بين الجزء والجزء الآخر بين كلّ الأجزاء في قالب متحرّك ومنتظم¹،

ويعرف محمود إبراقن المونتاج على أنه: "معينة لقطات الفيلم وتجميعها، وترتيبها حسب السرد الفيلمي الوارد في السيناريو أو التسلسل الحوارى أو التقطيع التقني"².

لم يتفق مؤرخو السينما على اسم أول من ابتكر تقنية المونتاج، ففريق يرد اكتشافه إلى المخرج الأمريكي "أدوين بورتر" في فيلمه (يوميات رجل مطافئ أمريكي) سنة 1902، في حين يرى "جورج سادول" أن الفضل في تحقيق المونتاج يعود إلى الأخوين "لومير"

أنواع المونتاج:

من المنظور السيميولوجي يتجسد التوليف السينمائي في سبعة أنواع متميزة، تستعمل حسب البنية السردية للفيلم السينمائي وهي:

المونتاج التناوبي: مثال التناوب بين المجال والمجال المقابل،

المونتاج التعاقبي: القائم على التعاقب في المكان والزمان مثلاً تصوير الملاحق والملاحق للتقريب فيما بينها

المونتاج الجاذبي العنيف: الذي يعتمد -حسب "سيرجي إيزنشتاين"، على التقابل فيما بين الموضوعات الإنسانية الحساسة التي تعد بمثابة صرخات تخلق لدى المتفرج تأثيراً عميقاً أو صدمة نفسية.

المونتاج البطيء: من خلال تركيب لقطات ذات مدة أطول الأمر الذي يؤدي إلى تتابعها البطيء على الشاشة

المونتاج المتوازي: هو المونتاج الذي يقيم مقاربات بين أطروحات متناقضة، مثل: التقريب الرمزي بين الأغنياء والفقراء في أفلام "سرجي إيزنشتاين".

¹ عبد الباسط سلمان المالك: التشويق، رؤيا للإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيون، (ط1، الدار الثقافية للنشر، 2001)، ص 51

² محمود إبراقن، هذه هي السينما الحقة، مرجع سابق، ص 276

المونتاج بالتباين: هو النوع الذي يبرز فيه المؤلف تداخل لقطات مشهدين أو أكثر حتى يشاهد المتفرج أجزاء من كل مشهد، عل التوالي، بشكل تبايني أو تقابلي.

المونتاج السريع هو المونتاج الذي يقوم على وثبات زمنية معتبرة، بالقفز من جزء من الحدث إلى جزء آخر يفصل بينهما فارق زمني واضح¹.

ب- السيناريو (Scénario): إنّ المخطط والهيكل المبدئي الذي يعدّ أول خطوة مباشرة في مشروع الفيلم، هذا المخطط الحامل للموضوع والقصة بأحداثها ومشاهدها ولقطاتها، ويعتبر وصفا مفصلا لعملية انجاز الفيلم منذ البداية يطلق عليه بمصطلح السيناريو.

وقد قدّمت "ماري تيريز جورنو" تعريفاً له: "سيناريو الفيلم هو المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم، مع تخطيط الحوارات، ولا يعطي تأشيريات تقنية أو شيئاً منها، ذلك أن هذه التأشيريات تبقى في مرحلة التقطيع"².

كما أنّ مهمة كاتب السيناريو (السيناريست) شبيهة بمهمة الكاتب الروائي ، فهو "من يقوم بأول عملية مونتاجية يأخذ فيها على عاتقه اقتطاع جسم صوري وحواري من العالم وتحديد في عمل فني خاص، إذ يقدم نصّاً مكتوباً يحتوي على تفاصيل الفيلم وشخصيته وكل الأحداث، ومختلف الأمكنة والأزمنة والجوّ العام لقصة الفيلم، كما تقوم عملية بناء السيناريو على تقطيع المسرود إلى ثلاثة وحدات كبرى، كل وحدة لها دور محدد داخل هيكل الفيلم"³ وتمثل فيما يلي:

المرحلة الأولى: تتمثل في العرض (exposition) وتضمن إعطاء الجمهور المعلومات الأولية، الضرورية لبداية الحكاية أو العقدة، وتعتبر مرحلة العرض وحدة وصفية هامة في المسرود الفيلمي، وتقوم على إعلام الجمهور والمشاهد عن إطار الفيلم، وعن الفترة التي تجري فيها الأحداث وأماكنها إضافة إلى وصف الشخصيات التي تظهر في بداية الفيلم.

المرحلة الثانية: وتمثل في الحبكة أو العقدة l'intrigue إنها الوحدة الأساسية في هيكل الفيلم وهي تفصيل للوجه الجزئي الذي عرضته المرحلة الأولى بعبارة أخرى، فإن العقدة هي صلب المسرود الفيلمي وتحتوى على أكبر عدد من اللقطات.

¹ محمود إبراهيم: هذه هي السينما الحقة، مرجع سبق ذكره، ص 277-278

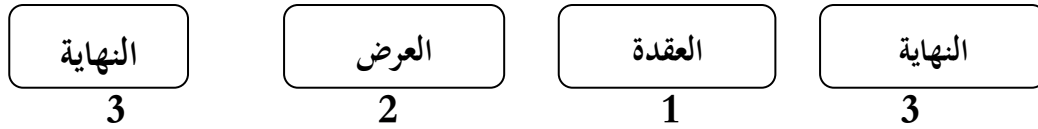
² ماري تيريز جورنو، مرجع سبق ذكره، ص 92

³ عبد الباسط سلمان المالك، مرجع سابق، ص 52

المرحلة الثالثة: وتتمثل في النهاية أو الخاتمة **le dénouement** وهي الوحدة التي تعطي حلولاً لكل التساؤلات التي احتوتها العقدة أو هي الخاتمة النهائية للأوضاع المتصارعة بين الشخصيات، وفي هذا الإطار، فإن المسرود الفيلمي يتكون من ثلاثة وحدات غير متساوية من حيث الأهمية تتوافق مع الفترات الهامة للمسرود.



وهذه الوحدات الثلاثة ليست قوالب جامدة بل بإمكان كاتب السيناريو تكيفها وفقاً لقصته حسب الشكل التالي:



الشكل رقم (3): يوضح وحدات المسرود الفيلمي

ووفقاً لهذا المخطط فإن المسرود يتضمن إذًا عودة إلى الوراء (**flash back**) و الانطلاق من نهاية الفيلم، والتفصيل في العقدة التي أدت إلى هذه النهاية، بعبارة أخرى التعريف بسلسلة الظروف التي سبقت النهاية، وهذا عكس الفيلم الكلاسيكي. يقوم سيناريو الفيلم على إحداث التوازن وتجنباً للخلط ينبغي التركيز على فعل رئيسي أو اثنين على الأكثر، ويتم ربط الأفعال الأخرى به، هذا التركيز على الفعل الرئيس يظهر بتخصص عدد أكبر من المشاهد واللقطات له، وبالتأكيد فإنه لا يمكن أن يكون لكل اللقطات نفس الكثافة الدرامية، لأن هناك فترات قوية تشد انتباه المتفرج عكس لقطات النقل أو الربط وهذه القوة تبدأ تضعف مع اقتراب نهاية الفيلم.¹

¹ حورية حارث: الإيديولوجيا في الفيلم التاريخي، تحليلي سيميولوجي لفيلم "معركة الجزائر"، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 1999، ص 34

ج-الحوار:

يعتبر الحوار صناعة لها خصوصيتها المتميزة، لذلك لا بد أن يكون مختصرا ومعبرا، ولا يحمل من المعاني إلا ما كان دلالة تخدم معنى اللقطة، فهو يلعب دورا مهما في البناء الدرامي لما له من قدرة على توصيل الأفكار والمعلومات للمتلقي، حيث أن الحوار يعبر عن صدى كل شخصية من شخصيات العمل، ويبيّن اهتمامات تلك الشخصيات وميولها ورغباتها، ولما كانت الشخصية تلعب الدور الرئيسي في تصعيد الأحداث، من خلال الصراع الذي ينتج الحبك الدرامي.

ولا بد من التأكد على ضرورة الاهتمام بالحوار والاعتناء به جيدا، لكي تحدث حالة التشويق، فلا بد من الحوار أن يكون معقولا، ومقنعا، ومنطقيا¹، فالحوار لا يقوم إلا بدور ثانوي باعتبار أن مهمته تقتصر على مساندة العنصر المرئي لا الطغيان عليه، ويقوم الدور الفيلمي بعدة وظائف أهمها:

✓ وظيفة إعلامية، يقدم للجمهور المعلومات الكافية لفهم النص الفيلمي مثل إعطاء عناصر جديدة وأجوبة أسئلة معينة.

✓ وظيفة توضيحية، من خلال مشاركة الحوار في درامية الفعل، فهو يسمح بإنشاء أو الكشف عن العلاقات بين شخصيات الفيلم، سواء كانت هذه العلاقات خفية أو ظاهرة حالية أو مستقبلية.

✓ كما يقوم الحوار بوظيفة التعليق على الوضعيات والحالات على فعل وسلوكيات الشخصيات، وتتم هذه الوظيفة عن طريق الصوت الخارجي وفي بعض الأحيان تعلّق الشخصيات بنفسها عمّا حصل وكيف تعيش، ولهذا لا يمكن أن نتخيل تعليقا بصريا يناقض الحوار².

✓ والحوار يحرك الشخصيات ويطوّر الحبكة، كما أن له القدرة أيضا على إبراز المواقف وتباينها بشكل أكثر وضوحا

✓ الحوار له القدرة على اختصار الكثير من العناء في إيصال المعلومات ودفع الدراما إلى الأمام، كما أنه قادر على خلق الغموض والإبهام لدى المشاهد.

وإلى جانب هذه التقنيات المذكورة، فهناك تقنيات أخرى لا تقل أهمية عن التقنيات الأولى وهي:

- الاستعارة والإيقاع
- الاستعمال الحر في النص السينمائي
- التقطيع التقني

¹ عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، (ط1، دار الكتاب الجديدة، المملكة المتحدة، 2001)، ص136

² عبد الباسط سلمان المالك، مرجع سبق ذكره، ص17

ثانياً- الأوضاع غير الخاصة:

هناك أوضاع أخرى في الصورة الفيلمية غير خاصة بها لوحدها فقط وتتمثل في:

1- الشخصيات:

تعمل على خلق الصراع الذي ينمي العمل ويزيد من حركاته وتفاعله ومن ثمّ يخلق التشويق، فالشخصيات هي العمود الرئيسي الذي يحرك العمل الفني، وميول الشخصيات واتجاهاتها هي التي تكون محض تصادم مع ميول واتجاهات أخرى وهذا التصادم يولّد الصراع كما هو معروف ويصنع الحبكة والتأزم، وصولاً إلى الذروة التي دائماً ما تكون محض اهتمام المشاهد.

كما أن الشخصيات تلعب دوراً هاماً في توصيل المعلومات للمشاهد، من خلال ما تطلقه من حوار وما تتبناه من أفكار وما تقوم به من حركات¹

يتم اختيار الممثل الرئيسي وفقاً لمظهره الفيزيائي والنفسي، فكل واحد منهم ينبغي أن يظهر كشخص فريد من نوعه غير قابل للتقليد أو الاستبدال، ويعتبر السيناريست أول من يرسم معالم الشخصية الرئيسية لدلالة واضحة، ويمكن تحديد الشخصية الرئيسية بعدد ومدة اللقطات التي يظهر فيها، أي حصة الحوار الذي أسندت لهذه الشخصية، وتعدّ الشخصية الرئيسية محور لكل الفيلم وكلّ تصرفات وأفعال الممثلين الآخرين تصبّ في اتجاه الشخصية، تتبّع الكاميرا وتحركاتها بالتفصيل، وبالتالي فإن حركة القصة (الفيلم) تقتزن بحركة البطل².

لكن في حالة وجود شخصيات أو عدّة شخصيات تلعب دوراً هاماً داخل الفيلم الواحد، يقوم الكاتب بإعطاء أهمية تفوق نوعاً ما الدور الثاني، بمعنى تركيز الكاميرا حول تحركات الشخصية التي تؤدي دور أكثر أهمية من دور الشخصية الأخرى، ويتعلّق هذا الأمر بتحديد من يلعب الدور الأول ثمّ التدرّج في باقي الأدوار وفقاً للأهمية المعطاة داخل الفيلم.

ويرى "مارك فيني Mark Venet" أن شخصية الفيلم تقع دائماً بين الفاعل (Auteur) والممثل (Acteur) ووضوح هذه الفكرة تترّ من خلال الحديث عن النموذج الفاعل عند "فري ماس Grimas" الذي يعتبر الممثلين عبارة عن كيان يجسّد ردود أفعال إنسانية يشار إليها بأسماء وأشياء معينة تتميّز بخصائص متعدّدة، ويرتبط الممثل بالدور الموضوعي الذي يؤديه داخل النصّ الفيلمي.

¹ عبد الباسط سلمان مالك، مرجع سبق ذكره، ص 03

² عبد الباسط سلمان مالك، مرجع سبق ذكره، ص 36

ووفقا لدور الممثل يقترح "قري ماس" تصنيفا أو توزيعا للفواعل والوظائف، أي تصنيف يقوم على ما يؤديه الممثلون من أدوار داخل النص، وحدود وظائف الممثلون داخل السرد الفيلمي بـ 6 وظائف وتمثل فيما يلي: المرسل - المرسل إليه - الفاعل - الموضوع - المساعد - المعارض¹

2- الإضاءة (L'Eclairage):

الإضاءة عنصر في ودرامي يقدم موضوع ما أو شخصية من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء²، والأجسام الصغيرة مثلا يمكن أن تجذب الانتباه، إذا توافرت لها الإضاءة أعلى وألوان أنصع من الأجسام المحيطة بها.

كذلك يمكن أن تبرز شخصية أو موضوع معين من خلال تحريك الموضوع من المناطق المظلمة إلى المناطق المضيئة، ولها القدرة على جعل تمثيل النص والطبيعة والجو المعنوي محسوسا³، كما تفيد الإضاءة في تحديد استعارات الأشياء وفي خلق الإحساس بالعمق المكاني وخلق جو انفعالي.

ومن هنا نرى أن استخدام الإضاءة له دور مهم في خلق الجو العام، أي الحالة المزاجية أو التأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان، أي أنه يمكن جعل الإضاءة عاملا مهما للتأثير السيكولوجي في المتفرج⁴، كما لا تقتصر وظيفة الإضاءة على مجرد توفير النور المناسب لالتقاط الصورة فقط، بل إن وظيفتها أيضا تحديد الزمن الذي تجري فيها الأحداث، وربما لا يدرك المشاهد التغيير على مستوى الإضاءة، لكنه لا بد أن يشعر به، لأنه من غير الممكن أن يجرى حدثا في نفس اللحظة التي جرى فيها الحدث في نفس المكان⁵

3- الديكور (Décor):

يعدّ الديكور عنصرا هاما في عملية الإبداع السينمائي، فهو يساعد في استحداث البعد الدرامي المناسب، ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية، لكن دائما الحضور هدفه في كل فيلم البحث عن البعد الدرامي الأفضل من أجل وضع المشاهد في إطاره الجغرافي الاجتماعي المناسب والملائم، كما تختلف الديكورات في جوهرها قد تكون مرحة أو حزينة أو مخيفة، وهذه المسألة تبقى

¹ حورية حارث، مرجع سبق ذكره، ص 38، 39

² فائزة بخلف: خصوصية الاشهار التلفزيوني في ظل الانفتاح الاقتصادي، مرجع سابق، ص 128

³ جمال شعبان شاوش: صورة الإرهاب في السينما الجزائرية -دراسة تحليلية سيميولوجية-، (رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2008)، ص 98

⁴ عبد الباسط سلمان المالك، مرجع سبق ذكره، ص 47، 48

⁵ حورية حارث، مرجع سبق ذكره، ص 42

إبداعية وتتعلّق بإحساس مصمم الديكور ومواهبه الشخصية التي تسمح بتكييف أسلوبه مع وجهة نظر مخرج الفيلم.

وبالتالي، فإن الديكور يظهر وجود السرد لأن كل لقطة تحمل دلالة موافقة للإطار الذي وضعت فيه الصورة، كما توجد ديكورات تملك في حدّ ذاتها قوّة درامية مثل: الأماكن المنعزلة، الجزر العالية، أو استخدام عناصر طبيعية نادرة لزيادة البعد الدرامي لتقوية الجو العام للسرد الفيلمي¹

4- الصوت (Song):

يملك الصوت قدرات كبيرة في التعبير عن مختلف المؤثرات الصوتية، فوضع مؤثّر صوتي في المشهد يخلق جواً عاماً عن وضع الأحداث المصورة، وكذلك باستخدام الموسيقى لوحدة الصوت يمكن أن تكون مثيرة للأعصاب تماماً، خصوصاً في مشاهد التوقيع.

أما الأصوات ذات الذبذبة الواطئة فتكون لتجسيد معنى المشهد وتوحي بالقلق والغموض، كما أن للإيقاع المؤثّر في ازدياد التوتر، فهو يؤدي دوراً في تدعيم الإحساس العاطفي والمؤثّر الصوتي له وظائف تصويرية في تصوير المكان والحدث، وكما يمكن أن يكون رمزاً يستخدمه المخرج في العمل الدرامي² يساهم الصوت والضجيج في الرفع من مصداقية الحدث المصوّر، ويضفي عليه أبعاداً درامية هامة، وبالتالي فإنّ الأصوات السينمائية ليست مجرد أصوات عادية، بل تعتبر دلالة خاصة في الخيال الفيلمي. وبالرغم من أهمية الضجيج إلا أن "كريستيان ماتز" يرى أنه من الأفضل تفادي بعض الأصوات التي لا تساعد على فهم دلالات الصورة مثل صوت الخطوط وبعض الإشارات³

5- الموسيقى (Music):

تعرف الموسيقى سيميولوجياً بأنها (ذلك النسيج الصوتي (Texture Sonore) الذي تظم وحداته على محور زمني، وبهذا تستقي الموسيقى دلالتها من تناغم إيقاعها)⁴، وعلى العموم تستخدم الموسيقى في الأفلام ملء فترات الصمت المصاحبة للصورة، أو للتعبير عن حالة نفسية أو تأزم في الموقف الدرامي، كما تستعمل كقيمة إيقاعية أو لأغراض حسية⁵.

¹ فائزة بخلف، مرجع سبق ذكره، ص 141

² المرجع السابق، ص 54، 55

³ حورية حارث، مرجع سبق ذكره، ص 43

⁴ فائزة بخلف، مرجع سبق ذكره، ص 142

⁵ عقيل مهدي، مرجع سبق ذكره، ص 28

وتساعد الصورة في تعميق الإحساس البصري للصورة السينمائية وتحميل الحكاية وجعلها واضحة ومنطقية وشاعرية أيضا، فالموسيقى تكون أيضا مصاحبة للصورة وزخرفتها بإحداث توازن حسي للمتفرج ولها دور تأثير سيكولوجي.

ثالثا- إنتاج المعنى في الأفلام:

تحمل الرسالة في اللسانيات العامة مستويين من الدلالة: الدال والمدلول أو ما يسمى بالمستوى التعييني، والمستوى التضميني كما يقول اللغوي الدنركي "لويس يامسلف" هو النظام الثاني لفهم الإيديولوجي الاجتماعي، إلى جانب المستوى الأول وهو المستوى التعييني والذي يظم المستوى الإدراكي (perceptif) والمستوى المعرفي (cognitif)، هناك المستوى التضميني المتعلق بالايديولوجيا وهو أعمق مستوى في قراءة الصورة والتي تكون حسب قيم ودوافع المتلقي¹.

فكل نظام دلالة يحتوي مستويين، مستوى التعبير الشكلي ومستوى المضمون والدلالة، وهنا المعنى يتطابق مع العلاقة القائمة بين الشكل والمضمون، خاصة وأن أغلب المختصين في ميدان السيميولوجيا يتفقون على أن الوصول إلى المعنى العميق للصورة، يتم على مستوى المدلول أو الدلالة التضمينية.

ووضع "كريستيان ماتز Metz Christian" عناصر أساسية للوصول إلى معنى الرسالة السينمائية وتمثل في:

- الإدراك: ويختلف من ثقافة إلى أخرى.
- التمييز: يساعدنا في معرفة جلّ العناصر المتعلقة بالصورة والصوت التي تظهر في المشاهد.
- الرموز والدلالات: تنشأ من خلال الاحتكاك والتقابل والارتباط بين الأشياء (شكل العلاقات).
- مجموع الأوضاع المختصة وغير المختصة: مثل التأطير، اللقطات...
- مجموع البنيات الحكائية الكبرى: وتشمل كل البنيات المرتبطة بقصة الفيلم.

¹ جمال شعبان شاوش، مرجع سبق ذكره، ص 107

كما قد قسّم "روجي أودن"، الدلائل التضمينية إلى مجموعتين كبيرتين هما¹:

1- التضمينات النوعية Connotation stylistiques:

وفي هذا المستوى، هناك العديد من الطرق والتقنيات لتوجيه الرسالة، كاستعمال اللغة الشفوية بكل ما تحتويه من تضمينات، كالنبرات الصوتية واللفظية التي تساهم في المعنى التضميني، وتوظيف مختلف طرق التصوير أو التعبير في مرجع واحد، ونفس الديكور بتأطير وإضاءة مختلفين قد يعبر عن الحزن بعد أن كان يعبر عن الفرح، وهذا بتغيّر الإضاءة فقط، وغياب الدال يمكن أن يحمل قيمة تضمينية، فمثلا غياب العالم الوطني البريطاني من قصر المملكة دليل على غياب المملكة في القصر.

2- التعيين خارج اللغة Le dénoté extra linguistique:

نجد أن التعيين في السينما يتم بواسطة التشابه البصري والسمعي، بإعادة تمثيل الأشياء الواقعة، أي تمثيل ما يوجد في العالم، وهذا ما يسمح بإنتاج ثلاثة أنواع من التضمينات وهي:

2-أ- التضمينات الرمزية connotation symbolique: وتشير إلى كل الرموز التي تحمل معنى معيّن في سياق ثقافي معيّن، فمثلا اللون الأحمر يرمز إلى الدم، الثورة، الموت.

2-ب- التضمينات الانضمامية الفردية connotation associatives individuelles

تولد هذه التضمينات انطباعات متعلقة بالتجربة الفردية حول شيء ما أو مكان معين أو شخصية ما.

2-ج- التضمينات الخاصة بالتعيين السردية: في الأفلام السردية التي تبني عالما يمكن أن يولد عنها تضمينات رمزية في صيرورة انضمامات آنية، وخاصة بتجربة المتفرّج مع الفيلم والمتفرّج له كل العناصر التي تمكّنه من فهم العناصر المشتركة².

وقسّم "روجي أودن" التضمينات حسب نوع المعلومات إلى خمسة أقسام³ تساعد في فهم الرسالة الفيلمية بسهولة وتتمثل فيما يلي:

أ- تضمينات مرجعية référentielles: تسمح هذه التضمينات بإعطاء معلومات إضافية للمشاهد.

ب- تضمينات عاطفية affectives: تشكل المعاني التعيينية التي تقود إلى الإحساس بشيء ما، ويستخدم خاصة في اللقطات العاطفية.

¹ جمال شاوش: مرجع سابق، ص108

² Roger Odin, **Cinéma et production de sens**, (Edition Armand colin, 1990), p115-116

³ Roger Odin, p118-124

ج- تضمينات أسلوبية *stylistiques*: وهذه التضمينات متكونة من نسق معقد من الصور، وتنظم عدة صور في نسق ما يمكن أن يضمن إنتاج تضميني نوعي (أسلوبي) فهو يتضمن عادة نظاما مركبا من الصور تعمل معا على نوع الأسلوب.

د- التضمينات التعبيرية (اللفظية) *énonciatives*: تقدم لنا هذه التضمينات معلومات حول المرسل، المستقبل، وسياق الرسالة، ويقدم لنا أيضا معلومات عن الفيلم وإستراتيجية الاتصال (فيلم إشاري، علمي، ثقافي، تربوي....).

هـ- التضمينات الأكسيولوجية *axiologiques*: وهي تضمينات تقدم لنا أفكار وأحكام قيمة (سلبية أو إيجابية) حول أشياء معينة، أي تم الإشارة إليها بالمعنى التعيني وتشمل أيضا الأحكام القيمة (التقديرية أو غير التقديرية)، في الأفلام هناك مستويين تضمينيين متعاكسين، مستوى تضميني جمالي ومستوى تضميني أيقوني، هذين المستويين يدخلان في علاقة حتى يشكلان النسق الضمني للفيلم.

رابعا- مستويات إنتاج المعنى في الأفلام:

يتفق معظم اللسانيين على رأسهم "دي سوسير" على أن كل عمل أي لسان ينتظم في محورين كبيرين:

1- محور العلاقات الاستبدالية (relation paradigmatic): وهو محور العلاقات التعويضية بين العناصر القابلة، لأنها تظهر في نفس الرسالة، أو من المحتمل أن تتدخل في مكانها¹ العلاقات الاستبدالية في السينما، فالعلاقات الاستبدالية هي تلك التي تربط عناصر موجودة في الرسالة مع عناصر أخرى غير موجودة في هذه الرسالة، والتي تأخذ من خلالها هذه العناصر معناه ودلالته. أما في اللغة السينمائية، فإن الأمور تختلف، بحيث لا نجد العلاقات الاستبدالية واضحة وبارزة كما الحال في اللغات الطبيعية، وذلك لأن اللغة السينمائية كما أشار إليها "روجي أودن Roger Odin"، أنها مختلفة في تراكيبها عن اللغة العادية، وتظهر هذه التراكيب في اللغة السينمائية كما يلي:

✓ يمكن استبدال الصورة السينمائية بعدد غير متناهي من الصور، أي أن العناصر المكونة للفيلم لا تأخذ معناها باستبدالها بعناصر أخرى، فعند استبدال عنصر آخر قيمته المقابلة لا تظهر، أي العنصر الفيلمي لا يؤدي معناه بمقابلته مع عنصر فيلمي آخر، ينتج عن ذلك تراكيب اعتباطية وعقيمة المعنى، لكنّها تخرج عن الطابع الفيلمي، وهو الذي قد نصادفه حتى في اللغات العادية، حيث لا يمكن استبدال

¹ Roger Odin, op,cir, p90

حرف معيّن بأي حرف آخر أو صوت بصوت آخر، لأننا من المحتمل الحصول على تراكيب لغوية لا تنتمي إلى هذه اللغة.

✓ التراكيب في اللغة السينمائية لا تأخذ مصدرها من اللغة السينمائية في حدّ ذاتها كما رأينا في السابق، وإنما من العالم الواقعي المعاش (عالم خارجي) يومياً من طرف المشاهد، فقد تبدوا التراكيب وهمية في الأفلام الواقعية، لكنها ملائمة في الأفلام الهزلية أو الخيالية، وذلك حسب طبيعة الاتصال الموجود بين الفيلم والمشاهد.

✓ لا توجد تراكيب خاصة في اللغة السينمائية، لكن هناك تراكيب تنشأ من طرف النظام النصي الخاص بفيلم معيّن، وأخرى تتوافق ونوع الكلام، حيث تكون هذه التراكيب في أغلب الأحيان متقابلة، تظهر دائماً وجهين يكونان مغزى الفيلم كتقابل (الخير والشر، الحق والباطل) وهذه التراكيب يرمز لها بأشياء واقعية ملموسة مثل الحق (الشرطي) والجرم (الشر) في الأفلام البوليسية.

✓ إن التراكيب التي تسجل في الأفلام هي ذات طبيعة مختلفة عن تلك التي نلتقها في اللسانيات الطبيعية، فهي تراكيب متعلقة بسياق معيّن (مرتبطة بنظرة معينة للعالم)، اتصالية أو نوعية (مرتبطة بنظرة بمعالجة ما)، أو بمحور اتصالي ما ولكن ليست تراكيب لغوية حقيقة¹.

2- العلاقات التركيبية (relations syntagmatiques):

أو محور العلاقات التوفيقية بين العناصر المكونة للرسالة، حيث تشير العلاقات التركيبية في اللغات الطبيعية إلى العلاقة التي تربط بين الأحرف الكلمات، الجمل، والتي تؤدي معنى واضح ومقصود، هي تربط بين العناصر اللغوية كما تظهر في تداولها، وتسمى العلاقة التركيبية كل علاقة تقوم بين عناصر متعايشة ومتقاربة في الرسالة نفسها، وفي اللغة السينمائية على عكس ما رأيناه فيما يتعلق بالعلاقات الاستبدالية، والتي هي غير مستنبطة مباشرة من اللغة السينمائية، فإن العلاقات التركيبية تظهر فيها وبطريقة واضحة وهي على أنواع²:

2-أ- العلاقات التركيبية المتعاقبة (Relations de succession):

تجمع اللغة السينمائية بين عدة مواد تعبيرية (صور، كتابة، أصوات، موسيقى) قادرة على تشكيل وتجنيد علاقات تتابعيه، علاقات بين اللقطات، علاقات بين النصوص المكتوبة، علاقات بين الجمل، في الحوار أو التعليق، وتكمن أيضاً العلاقات التركيبية بين الصوت والصورة، والنص المكتوب، النص والموسيقى...

¹ Roger Odin, op.cir, p92-102

² Ibid, p 104-105

ونجد في الصورة مستويات عديدة من العلاقات التعبيرية وتتمثل هذه المستويات في:
 ✓ المستوى الجمالي Esthétique: علاقات تنبؤية في المستوى الجمالي مثلا القائمة في الفيلم بين الألوان، القيم، الإضاءة...

✓ علاقات تنبؤية ما بين اللقطات: وهذا قصد تكوين متتاليات (Séquence)
 ✓ علاقات تنبؤية ما بين المتتاليات: يجب إتباع القواعد البنيوية للقطعة، حتى تتمكن المتتاليات من تشكيل هذه القصة¹.

2-ب- العلاقات التركيبية المكانية الفضائية (R.S Spatiales):

وهي علاقات تعمل وتشكل في مستوى الفضاء كاللوحه الفنية، الصور الفوتوغرافية، صور مشهد سينمائي وعناصرها في علاقة تركيبية مكانية، لأنها موجودة (متعايشة) في نفس الرسالة وتكون مرتبطة فيما بينها، وهي على أنواع تتمثل فيما يلي:

✓ العلاقات التركيبية ما بين العناصر التصويرية R.S entre élément figuratifs
 كل العناصر التصويرية لنفس الصرة هي علاقة مكانية ولكن هناك ظروف مختلفة ومتعددة لإعداد وإنشاء هذه العلاقة

✓ العلاقات التركيبية الفضائية ما بين المصادر الصوتية، يمكن لأصوات متعددة ومختلفة أن تدخل في فضاء واحد وتدخل في علاقات تركيبية كصوت الطريق والسيارات، واللقطة قد تجمع بين الكثير من المصادر الصوتية.

✓ العلاقات المكانية داخل الأشياء R.S internes aux objets: وتكون العلاقات في هذا المستوى غالبا غير معلنة وغير مرئية، لا يمكن رؤيتها إلا إذا كانت محل عمل خاص مثل تصغير وتكبير شيء ما².

2-ج- العلاقات التركيبية الآنية R.S de simultanéité:

وتعمل هذه العلاقات بين المواد التعبيرية المختلفة، وهناك ستة مستويات من العلاقات: بين الصورة والضجيج وبين الكلام والصورة، بين الصورة والموسيقى، بين الكلام والضجيج، بين الكلام والموسيقى، بين الموسيقى والضجيج، ويمكن أن نجد أيضا في الأشكال التعبيرية السالفة الذكر، أي في الكلام مثلا أو الموسيقى...³

¹ Roger Odin, op,cir, p106

² Ibid, p107

³ Ibid, p109

لا بد من الإشارة إلى أن العلاقات الاستبدالية والتركيبية تعتبران عنصرين أو نمطين لإنتاج المعنى في الأفلام، وهاذين العنصران يتدخلان في نفس الوقت على نفس عناصر الفيلم، وكل العناصر المكونة للأفلام هي موجودة وتتحرك في تعاقب الصور في الفيلم في علاقات آنية فضائية أو مكانية (تركيبية) وفي نظام تقابلي بين أقسامه (علاقات التقابل المكونة للأجسام والأشياء) علاقات استبدالية¹.

¹ Ibid, p110

القسم التطبيقي
للدراصة

الفصل الثالث:
التحليل السيميولوجي
لمسلسل "ذاكرة
الجسد"

تمهيد:

ضمن أبجديات ومناهج تحليل الأفلام التي اشرنا إليها في المنهج، أو في الدراسات السابقة، التي قدمت في شكل مقاربات لتحليل الصورة المتحركة سواء كانت اشهارية أو سينمائية، سنحاول في هذا المحور الجمع بين الرسائل التعيينية والتضمينية لمعرفة مدى قدرة المخرج على تجسيد الاقتباس من النص الأصلي، وفي هذا الإطار، سنقوم باختيار مشاهد من الحلقات الخمس الأولى من مسلسل ذاكرة الجسد. وهذا الجانب سيكون كإجابة عن الإشكالية العامة المطروحة، وكذا عن جملة التساؤلات المطروحة، وهذا بالربط بين مختلف المعطيات والإضافات المختلفة التي طرحتها الباحثة الجزائرية فايذة يخلف والاستعانة بمختلف النظريات والمقاربات التي طرحها "كريستيان ماتز" و"مشال ماري" "MARIE" "MICHEL" وهذا بهدف إقامة الصلة والعلاقة بين المستوى الأول في التحليل، والمستوى الثاني وشرح مضامين المشاهد المختارة.

المبحث الأول: مسلسل "ذاكرة الجسد" لـ "إسماعيل نجدة أنزور"

المطلب الأول: بطاقة فنية عن المخرج - الكاتبة

أولاً - بطاقة فنية عن المخرج:

"إسماعيل نجدة أنزور" اسم لمخرج سوري من أصل شركسي من مواليد 26 نوفمبر 1954، حصل تعليمه من الابتدائي حتى الجامعي (شعبة هندسة الميكانيكا)، بمؤسساتها التربوية والعلمية، وكان لوالده المخرج السوري السينمائي "إسماعيل أنزور" الأثر الكبير في توجيهه نحو التلفزيون.

بدأ مسيرته الفنية بإخراج الإعلانات التلفزيونية، حيث يذكر "نجدة أنزور" بأنّ الوالد شجعه منذ البداية، عندما صنع فيلماً دعائياً لمنتج كولونيا عام 1972، حتى ارتفع رصيده الفني إلى نحو ألف فيلم إعلاني بين سورية ودول عربية عديدة، إضافة إلى الفيديو كليب، ليكون بذلك أول من أدخل الفيديو كليب إلى العالم العربي، اتجه بعدها "نجدة إسماعيل أنزور" إلى الإخراج التلفزيوني، فكان أول فيلم أخرجه تحت عنوان "نزهة على الرمال" عام 1987، وبعده بسنة واحدة فقط أخرج أول فيلم سينمائي "حكاية شرقية"، الذي يعتبر أول فيلم سينمائي أردني، وهو الفيلم الذي شارك بشهادة مخرجه في 23 مهرجاناً دولياً وعربياً، وحصل على العديد من الجوائز والشهادات التقديرية.

كذلك أخرج العديد من المسلسلات التلفزيونية ومنها "أخوة التراب"، "تل الرماد"، "الجوارح"، "الكواسر"، "بقايا صور"، "الموت القادم إلى الشرق"، "ذاكرة الجسد".

عمل المخرج "نجدة أنزور" على تطوير العمل الإخراجي واحترام عقل وعين المشاهد في أعماله الراقية وقدم في مسلسلاته رؤى بصرية جعلته من المخرجين السوريين الكبار، ففي سنة 2001 تم اختياره كعضو لجنة تحكيم مهرجان التلفزيون في (مونتي كارلو).

ثانياً - بطاقة فنية عن الكاتبة:

"أحلام مستغامي" كاتبة وروائية جزائرية، من أوائل الجزائريات اللائحي كتبن باللغة العربية، ولدت في تونس بتاريخ 13 أبريل 1953، حيث ولدت وأبوها كان مشاركاً في الثورة الجزائرية، عرف السجون الفرنسية، بسبب مشاركته في مظاهرات 8 ماي 1945 والتي سقط فيها أكثر من 45 ألف شهيد.

التحقت بأول مدرسة عربية للبنات في الجزائر وهي "مدرسة الثعالبية"، ثم انتسبت لثانوية "عائشة أم المؤمنين" أول ثانوية معربة للبنات، وسبب ذلك أنّ والدها تلقى تعليمه باللغة الفرنسية فقط لذلك حرص على أن يعلم ابنته لغة الضاد. تخرجت "مستغامي" من كلية الآداب بجامعة الجزائر عام 1971

ضمن أول دفعة معربة تتخرج من الجامعة الجزائرية بعد الاستقلال، وعملت في الإذاعة الوطنية في برنامج (همسات) الذي لاقى استحسانا من المستمعين، ساهم بشكل كبير في شهرتها.

انتقلت إلى فرنسا في سبعينات القرن الماضي، وهناك تعرفت على صحفي لبناني وتزوجت به، وفي الثمانينات نالت شهادة الدكتوراه من جامعة السوربون في علم الاجتماع عام 1985 تحت إشراف المستشرق "جاك بيرك"، وهي حائزة على (جائزة نجيب محفوظ) للعام 1998 عن روايتها "ذاكرة الجسد".

عملت أستاذا زائرا ومحاضرا في العديد من الجامعات، أهمها الجامعة الأميركية في بيروت سنة 1995، وعدة جامعات أميركية مثل جامعة ميريلاند سنة 1999، وجامعة ييل عام 2005، ثم معهد ماساتشوستس للتكنولوجيا في بوسطن عام 2005، وجامعة ميشيغان سنة 2005. جامعات فرنسية مثل السوربون ومونبوليه سنة 2002 وجامعة (ليون) عام 2003.

اختارت منظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم - اليونسكو - "أحلام مستغانمي" لتصبح فنانة اليونسكو من أجل السلام وحاملة رسالة المنظمة من أجل السلام لمدة عامين¹، باعتبارها إحدى الكاتبات العربيات الأكثر تأثيراً، ومؤلفاتها من بين الأعمال الأكثر رواجاً في العالم.

المؤلفات

خلال فترة السبعينات أصدرت الكاتبة عملين شعريين شكلا حدثا أدبيا في الجزائر وهما "الكتابة في لحظة عري" عام 1976 و"على مرفأ الأيام" عام 1973 عن دار الآداب.

صدرت روايتها الأولى "ذاكرة الجسد" عام 1993 وهي رواية تتناول مقاومة الجزائر للهيمنة الأجنبية وللمشاكل التي عصفت بها، وشكلت حدثا بارزا في المشهد الروائي العربي وبيع منها أكثر من مليون نسخة، وبلغت مجمل طبعاتها 34 طبعة.

بعد ذلك جاءت رواية "فوضى الحواس" 1997، و"عابر سرير" 2003، و"نيسان com" و"قلوبهم معنا وقنابلهم علينا" في 2003، وبعد انقطاع دام تسع سنوات عادت "مستغانمي" في 2012 برواية "الأسود يليق بك"، التي حققت نجاحا كبيرا وبيع منها أكثر من مائة ألف نسخة خلال الشهرين الأولين لصدورها، وكتاب "شها كفراق" عام 2018.

¹ "فنانة اليونسكو من أجل السلام": الوكالة الأممية تختار أحلام مستغانمي | الإذاعة الجزائرية، radioalgerie.dz، مؤرشف من

الأصل في 19 ديسمبر 2019، اطلع عليه بتاريخ 05 جانفي 2020

كما ترجمت رواياتها للغات عدة منها الإيطالية والفرنسية والإنجليزية، وبمبادرة من اليونسكو طبع بعضها بطريقة برايل لفائدة المكفوفين، كما حولت روايتها "ذاكرة الجسد" إلى مسلسل تلفزيوني عرضه العديد من الفضائيات خلال رمضان 2010.

الجوائز والأوسمة:

حصلت عام 1996 على جائزة مؤسسة نور لأحسن إبداع نسائي باللغة العربية في القاهرة، وفازت سنة 1998 بجائزة نجيب محفوظ من قبل الجامعة الأميركية بالقاهرة عن روايتها "ذاكرة الجسد". وفي سنة 1999 حصلت على جائزة جورج طريبه للثقافة والإبداع في لبنان، كما منحتها لجنة رواد من لبنان سنة 2004 وساما عن مجمل أعمالها. منحتها مؤسسة الشيخ "عبد الحميد بن باديس" بقسنطينة سنة 2006 وسام تقدير، وكرمها في السنة نفسها الرئيس الجزائري "عبد العزيز بوتفليقة" بمناسبة يوم العلم. اختارتها مجلة فوربس عام 2006 باعتبارها الكاتبة العربية التي حققت كتبها أعلى نسبة مبيعات في العالم العربي متخطية 2.3 مليون نسخة، مما جعلها ضمن لائحة النساء العشرة الأكثر تأثيرا في العالم العربي والأولى في عالم الأدب.

حصلت سنة 2007 على درع مؤسسة الجمار للإبداع العربي في طرابلس بليبيا، واختيرت في العام نفسه شخصية العام الثقافية الجزائرية من طرف نادي الصحافة الجزائرية. تسلمت عام 2009 درع بيروت من محافظ بيروت في احتفالية خاصة بقصر اليونسكو تزامنا مع صدور كتابيها "قلوبهم معنا وقنابلهم علينا" و"نيسان com".

ثالثا- بطاقة فنية عن كاتب السيناريو "ريم حنا":

كاتبة سورية، من أصل فلسطيني، بدأت أولى تجاربها مع الدراما التلفزيونية في مطلع حقبة التسعينيات مع مسلسل (أحلام مؤجلة) 1993، وتعتبر من أهم الكتاب في الدراما السورية. تنحدر ريم من عائلة "حنا" الفنية من قرية الرامة في عكا فلسطين، هُجرت عائلتها إلى سوريا إثر النكبة في العام 1948، ابنة عمها الكاتبة "أمل حنا" وأخوها الممثل والمخرج الشاب "رامي حنا" وابن عمها الفنان الراحل "يوسف حنا" ووالدها الشاعر "نقولا حنا".

من أهم أعمالها:

مسلسل (ذكريات الزمن القادم) عام 2003، مسلسل الفصول الأربعة في 2002، خماسية (أهل الغرام) 2017، مسلسل 24 قيراط في 2015، مسلسل لعبة الموت عام 2013، كما قامت باقتباس رواية الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد) لمسلسل تلفزيوني بنفس الاسم.

الجوائز: نالت العديد من الجوائز عن أعمالها، منها جائزة أفضل كاتبة سيناريو من مهرجان القاهرة للإعلام العربي عام 2010، وجائزة أفضل كاتبة سيناريو من مهرجان أدونيا للدراما السورية عام 2018.

المطلب الثاني بطاقة فنية عن المسلسل:

- عنوان المسلسل: ذاكرة الجسد
- المخرج: نجدة إسماعيل أنزور
- الإنتاج: تلفزيون أبو ظبي
- المخرج المساعد: كنان اسكندراني
- مدير الإنتاج: عصام الداووك
- مدير الإنتاج في أوروبا: رمزي الراسي
- الإشراف العام: بن سودة حاج جيلاني سميرة- إسباسرونكونتر
- التركيب: حسين يونس
- مدير التصوير والإضاءة: محمد حبيب
- مشرف الصوت: طارق محارمة
- التأليف والتوزيع الموسيقي: وليد الهشيم
- سنة الصدور: أكتوبر 2010
- عدد الحلقات: 30
- مدة الحلقة: 45 دقيقة
- سيناريو وحوار: ريم حنا
- مكان التصوير: قسنطينة، غرناطة الإسبانية، وبيروت، وتونس، وسوريا
- تصميم الأزياء: نادية العلي
- الديكور والسينوغرافيا: غازي قهوجي

الممثلون:

- جمال سليمان(خالد)
- ظافر العابدين(زياد)
- أمل بوشوشة (حياة)
- مجد فضة(خالد الشاب)
- جهاد الأندري(مصطفى)
- بهية راشدي(أمّا زهرة)
- مجد رياض (ناصر)
- زينة حلاق(عتيقة)
- ميادة درويش(أم حياة)
- ألّاء عفّاش(فريدة)
- جواد الشكرجي(سي طاهر)
- خالد القيش (حسان)
- تينّا جروس (كاترين)

المطلب الثالث:ملخص المسلسل:

إن العمل المقتبس عن رواية (ذاكرة الجسد) للكاتبة الجزائرية "أحلام مستغاني"، أراد من خلاله المخرج "إسماعيل نجدة أنزور" أن يحوّل النص الأدبي إلى عمل درامي بأسلوب جريء، موضوعه يغطي الماضي والتضحيات الصادقة في سبيل الوطن، كما تمثّل مشاهدته أيضاً المعاناة على جميع المستويات والأصعدة السياسية والاجتماعية والنفسية والتاريخية.

فعلى مدى ثلاثون حلقة من المسلسل يأخذنا الممثل ذو الأصول السورية "جمال سليمان"، في رحلة زمنية تحاكي حاضره وذاكراته لينقل لنا قصة رجل ثوري اسمه "خالد بن طوبال"،فهو من الرجال الذين لم يتوانوا للحظة عن حمل السلاح بعد اندلاع الثورة التحريرية، كيف لا وهو جار "سي الطاهر" أحد قادة الثورة الجزائرية وشهداءها، بل كان بالنسبة له الأخ والأب والجندي المدافع عن وطنه.

كانت انطلاقة أحداث العمل الدرامي حيث انتهت، وذلكبعرض للزمن الحاضر حيث مكان وجود "خالد" في قسنطينة، ثم رجع بنا إلى الوراء من خلالاسترجاعه الأحداث التي رافقته منذ كان مشاركاً في الثورة مع الأبطال ضد الاحتلال الفرنسي، وكان ذلك من داخل قاعة لمعرض رسم بباريس أين يعرض

"خالد" لوحاته على الجمهور، إذ به يلمح فتاتين تدخلان المعرض، وبدون مقدمات حرّكت إحداهما أحاسيسه كأنّه يعرفها منذ أمد بعيد، ورغبة شديدة تدفعه كي يقترب منهما ويسأل عن صفتيهما ليتفاجئ بأنّها تلك الطفلة الصغيرة التي طالما لعبت على حجره، هاهي قد أصبحت امرأة كاملة الأنوثة إنّها "حياة عبد المولى" الاسم الذي اختاره "خالد" أن يسميها به، بدل اسم "أحلام" الذي اختاره والدها قبل استشهاده، وفي لقائهما اشتد حنينه إلى السنوات الماضية، بحيث أصبحت هذه الشابة تجسد له قسنطينة من جديد، ثمّ تطورت العلاقة بينهما إلى لقاءات بالمعرض وخارجه.

وكانت كاميرا المخرج دائماً تركز على ملامح "خالد" البارزة ورغبته في فتح خزانة ذاكرته التي تنتشر منها رائحة المدينة المعروفة لديه والمجسدة في شخصية "حياة"، فخالد يخاطب "حياة" بوصفها رمزا للوطن، يروي "خالد" الوقائع والأحداث المؤلمة التي وقعت طيلة حياته بدأ بالتحاقه لصفوف الثورة التحريرية، حيث تعلّم النضال والكفاح على يد "سي الطاهر" ليكسب ثقته، وأصبح يعتمد عليه ويسند إليه العمليات الخاصة والصعبة، أين تتعاقب على الشاشة صور مروعة للجنود الجزائريين القتالية تارة، وصور أكثر رعباً وبشاعة عن المعارك الدامية مع قوات الاحتلال الفرنسي، ومن هنا تتداخل الأحداث لتسيطر على الشاشة صور نزاعات قاسية للمناضلين في سبيل تحرير الوطن، وفي إحدى المعارك أصيب "خالد" في ذراعه اليسرى، حيث اقتضت الضرورة أن تبتز وبالتالي يحال على الحياة المدنية، فكانت تونس ملجأ المعطوبين من جيش التحرير، وعند مغادرته، يأتيه "سي الطاهر" ليطمئن عليه ويودعه، وفي الوقت نفسه يحمله أمانة إلى والدته "أمّ الزهراء" وورقة فيها اسم المولودة منذ شهور يكلفه بتسجيلها في دار البلدية، كان ذلك عام 1956 وبعد أربعة سنوات من هذا التاريخ، يسقط "سي الطاهر" شهيداً في ساحة الفداء تاركاً وراءه أمّاً وزوجة تكلّي تجرّ معها "حياة" ستة سنوات و"ناصر" عامين.

اختار "خالد" القيام بهواية الرسم للبدء بحياة جديدة تساعده على التخلص من الكآبة واليأس بسبب ابتعاده عن وطنه، لتكون جسور قسنطينة المعلقة أول شيء قام برسمه، فهي المدينة التي ولد فيها ودرس، لكنّه غادرها بعد الاستقلال لمواصلة فن الرسم التشكيلي بإحدى المدارس الفرنسية، بعدما بدأ يشعر بالاغتراب فيها، فجزائره التي حلم بها دائماً لم تعد تتسع لمثله من أصحاب المبادئ الذين لم تتبدل جلودهم بعد الثورة.

بعدها تتطور أحداث المسلسل إلى العلاقة التي جمعتة تجاه تلك الفتاة التي تصغره بخمسة وعشرين عاماً من خلال مشاهد الرغبة والعشق، الحلم والغيرة، وأحياناً الخيبة والحقد، لأنه لم يكن يدري هو نفسه إن كانت مشاعرها حب أم ارتياح، أم أنّها وجدت فيه أباً يعوضها عما فقدته باستشهاد والدها "سي الطاهر".

أحبها "خالد" لدرجة العشق الجنوني، وكانت في بعض الأحيان تمنحه أمل أنها تبادلته نفس الحب، واستمر على ذلك الأمل حتى جاءته دعوة من عمها "سي الشريف" ليحضر حفل زفافها، ويومها أحس بشعور غريب من الألم ممزوج بشعور آخر بالدهشة، فحلمه الذي عاش على أمل أن يتحقق في يوم ما يضيع منه في لحظة، بل وفي ظل هذا الضياع يُطلب منه حضور ضياع حلمه بنفسه، فتتزوج من أحد المسؤولين العسكريين والذي تلوكه الألسنة بالفساد واستغلال النفوذ.

وهكذا أنهى خالد روايته عن "حياة" في كتاب خطته "أحلام مستغانمي" تحت عنوان **ذاكرة الجسد**، وقد قال "نزار قباني" عن الرواية: "الرواية دوختني، وأنا نادراً ما أدوخ أمام رواية من الروايات، وسبب الدوخة أنّ النص، الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون ومتوتر، واقتحامي، ومتوحش، وإنساني، وشهواني، وخارج على القانون مثلي، ولو أنّ أحداً طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشعر.. لما ترددت لحظة واحدة.

صدر العمل التلفزيوني في أكتوبر 2010، والذي كان من إنتاج قناة أبو ظبي الإماراتية، وشارك فيه نخبة من الفنانين العرب على رأسهم "جمال سليمان، أمل بوشوشة، باهية راشدي، ظافر العابدين، جهاد الأندري.. وغيرهم

وقبل التطرق إلى التحليل التعييني والتضميني لأحداث المسلسل، ارتأينا أولاً إلى تحديد مراحل الأساسية خاصة وأن العمل يقوم على فكرة أساسية، وضمن تعاقب وتسلسل أحداث درامية على مراحل مختلفة ومتنوعة، والتي قسمناها إلى خمسة مراحل أساسية تمثلت فيما يلي:

- **المرحلة الأولى:** بداية المسلسل، تقديم الشخصيات، وعرض الأماكن الذي تدور فيها الأحداث.
- **المرحلة الثانية:** إبراز الفكرة الأساسية للمسلسل من خلال استرجاع الأحداث التي رافقت "خالد بن طوبال" منذ كان مشاركاً في الثورة التحريرية ضد الاحتلال الفرنسي.
- **المرحلة الثالثة:** بداية صراع "خالد" الداخلي بين ماضيه وحاضره، وهذا بعد توقيف مساره النضالي.
- **المرحلة الرابعة:** أبرزت هذه المرحلة بداية تعلق "خالد" بـ "حياة" التي أصبحت رمزا للمدينة التي عشقها "قسنطينة"

ففي المرحلة الأولى يبدأ المسلسل حلقاته بتقديم مكان انجاز العمل، والمتمثل في مدينة قسنطينة مع تقديم الشخصيات الرئيسية والمحورية، خالد، عتيقة، وتم التركيز في هذه المرحلة على موضوع الفيلم المتعلق بقصة رجل ثوري يخطط قلمه في رحلة زمنية تحاكي حاضره وذكرياته.

وشهدت المرحلة الثانية استرجاع للأحداث التي وقعت طيلة فترة مشاركته في صفوف الثورة التحريرية

بمجرد التقاءه بأبنة قائده، فهي من فتحت باب خزانته، والتغير الذي حدث له بعد أن أصيبت ذراعه في أحد المعارك القتالية.

أما المرحلة الثالثة فأبرزت شخصية "خالد" الثورية ومدى حبه لوطنه رغم توقيف مساره النضالي، ثم اختيار مهنة الرسم والهجرة لباريس، حيث كان أول معرض له السبب في التقاءه بالشخصية البطلة "حياة عبد المولى"، فارتسمت صورة أمه واشتد حنينه للوطن. وشهدت المرحلة الرابعة بداية قصة حب بين "خالد وحياة" من خلال اللقاءات المتكررة للحديث وتعلق "خالد" بها.

المبحث الثاني: التحليل السيميولوجي الدلالي للمسلسل

المطلب الأول: التحليل التعييني للمقاطع المختارة

أولاً- التقطيع التقني

الحلقة 01:

المقطع الأول

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية الأخرى	صوت وحوار	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
/	/	نهاية الشارة الموسيقية	يظهر عدد الحلقة 1 وسط كلمة "ذاكرة" أسفل الشاشة يمينا، مع انعكاس السماء الزرقاء وسط البحر، مع تموج خفيف للمياه	ثابتة	عادية	الجزء الصغير	7ثا	1
/	خالد: قبل اليوم كنت اعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى، عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم دون أن نتألم مرة أخرى..	موسيقى حزينة خفيفة	يكتب خالد رسالة بقلم ازرق وسط مجموعة من الأوراق البيضاء ودفتر ازرق، يحمل الرسالة ويقرأ بتمعن وتفكير	بانوراما عمودية	عادية	مقربة	15ثا	2
/	خالد:.. عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، دون حقد أيضا، أيمكن هذا حقا؟	لحن النشيد الوطني خفيف جدا	يظهر خالد وسط فناء المنزل مرتديا ثوبا ابيض اللون، جالس على الأرض ومشغول في الكتابة على مائدة مربعة الشكل، لتظهر امرأة بشال ابيض حاملة صينية متجهة نحو المائدة	ثابتة	غطسية	عامة	13ثا	3
/	خالد: نحن لا نشفى من ذاكرتنا، ولهذا نحن نكتب، ولهذا نحن نرسم	لحن النشيد الوطني خفيف جدا	المرأة تحمل إبريقا أخضر اللون وتسكب فنجانا من القهوة،	ثابتة	جانبية	الجزء الصغير	7ثا	4

5	7ثا	قريبة	عادية	ثابتة	تبادل نظرات حزن شديد بين المرأة وخالد، لتنهض المرأة في هدوء وسكون دون كلام، ليستمر خالد بالكتابة	لحن النشيد الوطني خفيف جدا	خالد:.. ولهذا يموت بعضنا أيضا.. في مدن أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان وضعت جواره مسبقا ملعقة وقطعة سكر	/
6	13ثا	الجزء الكبير	جانبيه	ثابتة	يظهر خالد خلف ستائر بيضاء تتطاير ومعها الأوراق من على المائدة بفعل رياح خفيفة، ثم يضع قلمه في إبحاء من إنهاء الكتابة	لحن النشيد الوطني خفيف جدا	خالد: ولكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء...تماما كما تلبس كل ما تملك وتقول كل ما تعرف	/
7	12ثا	عامة	تصاعدية	بانوراما أفقية	تنقل للسيارات على طول جسر معلق بين صخرتين في صورة قائمة نوعا ما	موسيقى حماسية خفيفة جدا	... ولهذا حتى الحزن كان وليمة لهذه المدينة	/
8	6ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يظهر خالد وهو يفكر بنظرات من الحزن تارة والأمل تارة أخرى	موسيقى خفيفة توحي بالحزن	خالد:.. فقبلك لم أكتب شيئا يستحق الذكر، معك فقط سأبدأ الكتابة، سأكتب لكى من مدينة مازالت تشبهك وأصبحت أشبهها	
9	10ثا	متوسطة	عادية	بانوراما أفقية	عدد كبير من الطيور تحلق في سماء زرقاء صافية، متجهة إلى طرف الجسر	موسيقى خفيفة توحي بالحزن	خالد:.. مازالت الطيور تعبر جسورها على عجل، وأنا أصبحت جسرا آخر معلقا هنا	/

المقطع الثاني:

شريط الصوت		شريط الصورة						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى
1	14ثا	الجزء الكبير	خلفية	ثابتة	يظهر خالد وهو جالس على طرف كرسي يفكر ويتأمل في غروب الشمس وسط المارة	أغنية فرنسية كلاسيكية مرتفعة	خالد: عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة، الشيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبأ به أو أتوقع عواقبه عليّ..	/
2	11ثا	عامة	عادية	بانوراما أفقية	نظرة عامة لمدينة بمعمار أوروبي في جو متقلب يوحى بفصل الخريف	أغنية فرنسية كلاسيكية خفيفة	... لأنني كنت أجهل وقتها أن الأشياء غير العادية قد تجرّ معها أيضا كثيرا من الأشياء العادية	/
3	15ثا	متوسطة	عادية	تنقل بانورامي	طاولات مليئة بالزهور، نادل يقدم مشروبات للحضور، وسط قاعة مليئة بزوار والفرحة بادية على وجوههم يتبادلون أحاديث جانبية، يظهر خالد بين مجموعة من اللوحات الفنية يسلم على المدعوين بابتسامة مبهجة	موسيقى خفيفة فيها نوع من الإثارة	خالد:.. كان يوم لقائنا مليئا بالدهشة، لم يكن القدر فيه هو اليوم الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول	/

4	8ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل مصاحب	امراتان تصعدان السلالم بخطوات سريعة نوعا ما متجهة نحو القاعة	موسيقى خفيفة جدا	خالد:.. أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى؟ من زمن آخر وذاكرة أخرى؟ ليجمعنا في قاعة بباريس في حفل افتتاح معرض للرسم	/
5	11ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل أمامي	خالد يتبادل أطراف الحديث مع الحضور مبتسما، فجأة تتغير ملامحه في لحظة استغراب تارة ودهشة تارة أخرى مركزا بنظراته على دخول الفتاتان إلى القاعة	موسيقى خفيفة جدا فيها نوع من الحزن	كنت رجلا تستوقفه الوجوه، لأن وجوهنا وحدها تشبهنا، وحدها تفضحننا ولهذا كنت قادرا على أن أحب أو أكره بسبب وجه	/
6	13ثا	عامة	عادية	ثابتة	وسط الحضور يتقدم خالد شارد الدهن نحو الفتاتان بخطوات ثابتة بطيئة نوعا ما ونظرات التساؤل بادية على ملامحه، يتوقف يلتقط صورة مع إحدى الحضور مبتسما، تتغير ملامحه فجأة نحو الفتاتان بتركيز شديد	موسيقى خفيفة جدا	لم تكوني فتاتا تعشق الرسم على وجه التحديد، ولا كنت أنا رجلا يشعر بضعف تجاه الفتيات اللاتي يصغرانه عمرا..	/
7	5ثا	قريبة جدا	عادية منخفضة	ثابتة	التركيز على معصم الفتاة صاحبة الفستان الأبيض، تلبس سوار ذهبي اللون سميك نوعا ما	موسيقى خفيفة جدا	خالد: يمكنني أن أقول إنني أحبيتك، قبل النظرة الأولى..	/
8	13ثا	قريبة	عادية منخفضة	تنقل بانورامي	امرأة تلبس سوار من الذهب تغني وهي تقوم باستحمام ابنها، ملامح الفرح والبسمة على وجهها	موسيقى خفيفة ترتفع شيئا فشيئا	السنة في حجري والعام الجاي يجري.. إن شاء الله يخرج لي طبيب ولا عالم كبير..	صوت قطرات الماء

9	32	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	تنقل	تقف الفتاتان أمام لوحة للجسور المعلقة يتجه خالد نحوها ليتعرّف عليهما، ثمّ تنظر حياة صاحبة الفستان الأبيض بحياء لذراع خالد الفارغ وبسرعة تمدّ حياة يدها لتسلم على خالد، نظرات الاستغراب والتعجب تسيطر على ملامح خالد	موسيقى خفيفة جدا	خالد: أنا خالد بن طوبال صاحب هذا المعرض فريدة: كان والدي يودّ حضور افتتاح المعرض هذا المعرض، ولكن تعذّر عليه ذلك بسبب وفد جاء من الجزائر البارحة ونحن هنا نيابة عنه، أنا فريدة عبد المولى ابنة الشريف عبد المولى، وهذه ابنة عمي	صوت قياسي لمحادثات جانبية
10	11	مقربة	عادية	ثابتة	يظهر خالد مبتسما للضيفتان والدهشة بادية على ملامحه لروعة الصدفة التي جمعتهم بهما	موسيقى خفيفة جدا	خالد: كم كنت أتمنى أن يكون موجودا معنا.. رحم الله عمك سي الطاهر، فقد ظل على استشهاده عشرون عاما	محادثات جانبية لزوار المعرض
11	15	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	تظهر فريدة بوجه مبتسم، ومزيج بين نظرات التساؤل واللهفة في عيون حياة، لتركز الكاميرا على صمت، دهشة ونبرة صوت خالد المنخفضة	موسيقى خفيفة جدا	حياة: وتعرف والدي؟ وهل تعرفني؟ خالد: حقا أنت؟	محادثات جانبية لزوار المعرض

المقطع الثالث:

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية الأخرى	التعليق	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صوت قياسي لمياه نهر، طلقات نار	صمت	موسيقى حماسية فيها نوع من الخوف	مطاردة مجاهدين لجنديان يحاولان عبور نهر وسط غابة، وإطلاق رصاص تؤدي بسقوطهما	ثابتة	عادية	الجزء الكبير	11 ثا	1
صوت قياسي للطيور، دوي انفجار لقنبلة	صمت	موسيقى حماسية خفيفة جدا	مجاهد يتقدم بخطوات حذرة وسط غابة مكثفة بالأشجار، لتنفجر أمامه قنبلة تسقطه أرضا، يظهر زميله مسرعا محاولة منه إسعافه	ثابتة	عادية	عامة	18 ثا	2
/	خالد: مصطفى تمالك نفسك مصطفى: أتركني يا خالد، لا تكشف نفسك أمامهم وتابع إطلاق النار خالد: ساعدني للعودة بك إلى الموقع	موسيقى خفيفة جدا توحى بالتوتر	استلقاء المجاهد على الأرض وهو ينزف، متحدئا مع زميله وهو في حالة من التوتر والقلق	التنقل	غطسية المجال والمجال المقابل	مقربة	26 ثا	3
صوت لانفجار قنبلة	صمت	موسيقى قوية حماسية	يحاول خالد رفع زميله مصطفى والتقدم بصعوبة وبخطوات بطيئة جدا إلى موقع العمليات، لتنفجر قنبلة خلفهم تؤدي إلى سقوطهما، دخان كثيف	تنقل مصاحب	خلفية	متوسطة	13 ثا	4

5	16ثا	مقربة	غطسية	بانوراما أفقية	شظايا الرماد على وجه خالد، يستيقظ يحاول النهوض، ينظر إلى يده اليسرى، الإحساس بالألم لتركز الكاميرا على النزيف الحاد بها	لحن النشيد الوطني مرتفع	صمت	/
6	32ثا	لقطة أمريكية متوسطة	خلفية	تنقل بانورامي	قائد العمليات (سي طاهر) يتساءل عن آخر تطورات المعارك الحربية	لحن النشيد الوطني خفيف جدا	لقد خسرنا ستة مجاهدين، ولدنا أربعة جرحى، حالة اثنان منهم خطيرة، خالد ومصطفى، أرى أن خالد يجب أن ينقل إلى الحدود التونسية مع رفاقه المجاهدين..	صوت خفيف لحركة المشي
7	32ثا	قريبة	المجال والمجال المقابل	تنقل	يظهر سي طاهر في صورة حزينة جدا الأسى على وجهه، يضع ورقة في جيب خالد، مكتوب فيها اسم ابنته المولودة، نظرات الحسرة والوجع، نبرة صوته منخفضة	لحن النشيد الوطني خفيف جدا	سي طاهر: لو قدّر لك أن تصل إلى هناك...أودّ أن تقوم أنت بتسجيلها في دار البلدية.. لقد اخترت لها اسما، سجّلها متى استطعت وقبلها عني..	/
8	16ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	خالد في المعرض يروي تفاصيل لقاءه بالسي طاهر، متسائلا لسبب وقوف حياة أمام لوحة فنية تعبر عن مدينة قسنطينة	صوت خفيف جدا لموسيقى أوروبية	خالد: وأنا فعلت ما طلبه مني بالضبط حياة: رحمه الله خالد: ما الذي أوقفك أمام أحب لوحة لي... إنها توأملك فريدة: اسمها حنين أليس كذلك؟ خالد: رسمتها منذ 25 عاما	صوت خافت لمحادثات زوار المعرض
9	42ثا	الجزء الأصغر	المجال والمجال المقابل	بانوراما	يتقدم الزوار لتهنئة خالد على العرض وأخذ صور تذكارية معه، ثم تتجه حياة لأخذ موعد للقاءه مرة ثانية	موسيقى خفيفة جدا	حياة: هل سوف تكون موجودا هنا طوال فترة المعرض؟ سأعود الاثنين المقبل خالد: نعم، ستكون لي مواعيد مع الكثير من الصحفيين	صوت خافت لمحادثات زوار المعرض

شريط الصوت		شريط الصورة						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى
1	22ثا	الجزء الأكبر	جانبية	ثابتة	مجموعة من الأشخاص جالسون في الميترو، ليصعد خالد مرهق البدن والتفكير في آن واحد،	موسيقى حزينة	خالد:.. اليوم وبعد ربع قرن أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ، الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية وتعتذر عن ماضيك لكل من لا ماضي له..	صوت قياسي لحركة سير الميترو
2	5ثا	الجزء الأصغر	عادية	ثابتة	امرأة تدعو خالد للجلوس وتشير بيدها للمقعد	موسيقى حزينة مرتفعة نوعا ما	يا سيد لو سمحت هناك مقعد للمعاقين بإمكانك الجلوس	/
3	19ثا	متوسطة	تصاعدية	ثابتة	تظهر ذراع بذلة خالد الفارغة وهو يلتفت يمينا يسارا، مركزا بنظرات خيبة على لافتة مكتوب عليها باللغة الفرنسية: حذار مكان مخصص للمعاقين	موسيقى حزينة تنخفض شيئا فشيئا	خالد: تعيش في بلد يحترم موهبتك ويرفض جروحك، وتنتمي لوطن يحترم جراحك ويرفضك أنت، فأيهما تختار؟	/
4	11ثا	عامة	عادية	بانوراما أفقية	كاترين مستلقاة على أريكة وخلفها مجموعة من اللوحات الفنية، يدخل خالد متعبا مشئت الذهن	/	خالد: كيف لي أن ألتأخر وفي ذهني مشروع لوحة جديدة؟ الإلهام لا ينتظر كثيرا يا كاترين كاترين: هل تريد بعض السندويشات؟...	/

5	52ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	يجلس خالد على كرسي وملامح التعب بادية على وجهه، ثم تتجه إليه كاترين لتعزمه على وجبة عشاء احتفالا بمناسبة افتتاح المعرض	موسيقى خفيفة جدا	خالد: أنا متعب، عندما أكون متعبا لا أرغب في الطعام كاترين: لست تلك المرأة التي تريدها بحجم أحلامك...ربما لو كنت جزائرية لاختلف الأمر خالد: هذا كان في البداية لأنني كنت أعاني من أزمة انتماء.... خالد: خالد ابقني معي... أريد ليوم الاثنين أن يأتي بسرعة	/
6	9ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	يجلس خالد على الأريكة ويشرب قهوته الصباحية مسترخي، تتقدم إليه كاترين للجلوس أمامه	موسيقى خفيفة جدا	خالد: لأول مرة ألاحظ أنني لم أعلق ساعة حائط كاترين: لم يسبق لك وأن اهتممت بالوقت..	رقاص ساعة
7	24ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	تجلس كاترين بجانب خالد وهي مركزة على لوحة من لوحات خالد معلقة على الحائط، وخالد يستمع إليها بكل هدوء ودقة في نفس الوقت	نوتات موسيقى خفيفة جدا	كاترين: أعلم، الجسور أيضا لها علاقة بالزمن في لوحاتك، إنها تلك المسافة بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع، بين الوطن والمنفى وبين الذات والهوية، ألم تقل أنك تعاني أزمة انتماء؟ خالد: تحليل يثير الدهشة والتأمل	/

8	23ثا	قريبة	تصاعدية جانبية	بانوراما أفقية	يرتشف خالد القهوة، حياة ورشيدة يصعدان السلم، ثم يظهر خالد متحدثا لكاترين يدقق عن أيام الأسبوع وملاحمه توحى بالانتظار والقلق في آن واحد	نوتات موسيقى خفيفة جدا	خالد: كم الساعة الآن؟....واليوم هو السبت كاترين: نعم، بالدليل أفضي العطلة معك خالد: وغدا الأحد، أليس كذلك؟	/
9	16ثا	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	يضع خالد كوب القهوة وهو في حالة من الإحباط والياس ثم يتجه إلى غرفته للنوم مجددا	موسيقى ترتفع نوعا ما	كاترين: ألن تتناول فطور الصباح خالد: سأعود إلى النوم	/

المقطع الخامس:

شريط الصورة								شريط الصوت	
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى	
1	20ثا	لقطة أمريكية	خلفية	تنقل مصاحب	يتقدم رجلان نحو خالد المشغل مع أحد زوار المعرض، ثم يسلم عليهما متفاجيء مبتسم للقائهما	موسيقى كلاسيكية خفيفة جدا	خالد: سي الشريف؟ غير معقول سي شريف: ما هذه الأخبار التي نسمعها عن أعمالك.. أنا فخور بك يا ابن بلادي		

2	01:07	الجزء الأصغر	المجال والمجال المقابل	تنقل	سي طاهر يعرّف خالد عن صديقه، في صورة مليئة بالفرح والحنين في آن واحد، ثم يتذكر خالد ومصطفى أحداث قصة نضالهما	/	سي شريف: شفت شكون جبتلك معايا؟ سي مصطفى: هل نسييتني يا صديق الكفاح والسلاح؟.... واش يا سيدي لو كان منجوش منشوفكش؟	/
3	16ثا	شاملة	جانبية	تنقل بانورامي	لافتة سوداء مرسوم عليها جمجمة باللون الأبيض ومكتوب عليها باللغة الفرنسية "Danger" خطير، مجموعة من المجاهدين وحيوانات مكهربة على طول الخط في صورة مروعة جدا، ليظهر خالد ومصطفى المصابين برفقة جندي خبير للمنطقة وهم في حالة من الدهشة والحيرة محاولين عبور الخط بكل حذر	موسيقى قوية توحى بالخوف والتوتر	خالد: كيف لي أن أنسى تلك الطريقة التي سلكنها رغم الحراسة المشددة والدوريات المكثفة... كيف لي أنسى اجتياز خط موريس المكهرب والمفروش بالألغام؟.. ولولاهم ما وصلنا المستشفى ولا كنا الآن معا	/
4	10ثا	الجزء الكبير	غطسية	بانوراما عمودية	يمدّ الجندي المرشد يده بكل حذر محاولة لإخراج خالد ومصطفى للطرف الآخر من خلال نفق عبور تحت خط موريس المكهرب والمفروش بالألغام	لحن النشيد الوطني خفيف جدا	صمت	صوت قياسي لزحف المجاهدين
5	11ثا	متوسطة	عادية	بانوراما أفقية	صورة قائمة لجماجم متعفنة وجثث مكهربة للشهداء على طول امتداد خط موريس	لحن النشيد الوطني خفيف	صمت	/
6	26ثا	مقربة جدا	عادية	بانوراما عمودية	نزيف حاد بيد خالد المصابة وملامح الوجع والألم على وجهه، ينظر إلى السماء ثم يلحق برفقائه	لحن النشيد الوطني خفيف	صمت	

7	01:30 د	الجزء المتوسط	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يقف مصطفى حاملا سيجارة وهو يستعرض ذكريات نضاله مع خالد، ثم يودع سي شريف خالد ببطاقته ملحا عليه الاتصال ومقابلته	موسيقى كلاسيكية خفيفة جدا	مصطفى: إنها أيام لا تنسى خالد: نعم، أنا فقدت ذراعي وأنت فقدت هويتك... سي شريف: تفضل يا سي خالد، هذه بطاقتي فيها أرقام هواتفني... لا تجعلني أنتظر مكالمتك طويلا	صوت قياسي لزوار المعرض
8	16 ثا	عامة	خلفية	تنقل مصاحب	يقف خالد وسط المعرض مع أحد زواره، يشرح تفاصيل إحدى لوحاته، وبخطوات ثابتة وبطيئة نوعا ما تتقدم حياة نحوه، مزيج بين السعادة والارتباك على ملامح خالد	موسيقى قوية نوعا ما	صمت	/
9	35 ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	تنقل	لوحة كبيرة لأحد جسور قسنطينة خلف خالد وحياة، يتبادلان الحديث ونظرة شوق وحنين تعكس ملامحهما	موسيقى خفيفة	حياة: مرحبا، آسفة فقد أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم خالد: لا تتأسفي، فقد جئت متأخرة عن العمر بعمر... حياة: عندك كأس ما؟ يعيشك خالد: لقد فجّرتي قسنطينة في ذاكرتي ينابيع من الماء...	/

الحلقة 02:

المقطع الأول:

شريط الصورة		شريط الصوت						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى
1	17ثا	الجزء الكبير	جانبية	ثابتة	يقف خالد شاردا وسط مجموعة من الأشخاص في محطة المترو، ثم يصعد وهو مشوش الذهن	موسيقى حزينة مرتفعة	خالد: التقينا إذن... ربع قرن من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك	/
2	6ثا	قرية	عادية	ثابتة	تجلس حياة على مقعد مترو، شاردة وتبتسم	موسيقى حزينة منخفضة	خالد:.. ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك..	/
3	9ثا	لقطة أمريكية	جانبية	تنقل بانورامي	يظهر خالد وهو يمشي أمام الأسلاك الكهربائية على خط موريس، مركزا على الجثث الملقاة أمامه وذراعه تنزف	لحن النشيد الوطني حزين	خالد: أنا الرجل المعطوب الذي ترك في المعارك المنسية ذراعه وفي المدن المغلقة قلبه..	/
4	13ثا	قرية جدا	جانبية	بانوراما عمودية	التركيز على النزيف الحاد لذراع خالد	لحن النشيد الوطني حزين	خالد:.. لم أكن أتوقع أن تكوني المعركة التي سأترك عليها جثتي..	/

5	19	قريبة	عادية	تنقل أمامي	خيال على ورقة رسم بيضاء، يظهر خالد وهو يمسك فرشاته بنظرات الحزن والحسرة والألم في آن واحد	موسيقى هادئة جدا	خالد: لم أكن أتوقع أن تكوني المدينة التي سأنفق فيها ذاكرتي، واللوحة البيضاء التي ستستقبل أمامها فرشاتي لتبقى عذراء وجبارة مثلك...	/
6	20	الجزء الكبير	تصاعدية	ثابتة	عدد من الأشخاص ينزلون ينزل سلام الميترو، يظهر خالد حاملا لوحة، يقف أمام شخص يعزف	موسيقى مرحة قوية	صمت	/
7	9	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يجلس خالد في الميترو، يفتح رواية "الخراب الجميل"، يفكر ملامح تعجب وتساؤل	موسيقى حماسية مرتفعة	خالد: أكنت لحظتها تتبئين بنهايتي القرية وتواسيني مسبقا في فاجعتي..	/
8	25	الجزء المتوسط	عادية	بانوراما أفقية	يظهر خالد في غرفة الجلوس مركزا في قراءة كتاب، رن الهاتف وخالد يتجه نحوه ليرد على حياة مبتسما	موسيقى هادئة تنخفض شيئا فشيئا	خالد: ألو حياة: قلبي رقم الصفحة وأنا أقول لك ماذا تقرأ خالد: من هو، من بطلك المسكون بالأسطورة، وعيناه بلون الطين..	رنة هاتف
9	13	قريبة	عادية	تنقل أمامي	تمسك حياة سماعة الهاتف تحدث خالد بتركيز ونبرة جادة	/	حياة: هناك فرق بين الأدب وبين من نكتب عنهم، فهم مجرد حادثة سير توقفنا أمامهم لسبب أو لآخر.. الأدب وحده سيبقى	/

شريط الصوت		شريط الصورة						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى
1	35ثا	لقطة أمريكية	خلفية	تنقل	خالد يمشي ذهابا إيابا وهو منشغل التفكير أمام معرض للوحات الفنية على احد أرصفة شوارع باريس، ثم يقف مبتسما لحياة المتجهة نحوه	موسيقى حزينة مرتفعة	/	/
2	6ثا	الجزء الأكبر	عادية	ثابتة	يقف خالد متأملا لخطوات حياة وهي تتقدم مبتسمة مرحلة بفستان عجري وقبعة	موسيقى هادئة جدا	/	/
3	44ثا	عامة	جانبية	بانوراما أفقية	تظهر حياة بثوب تقليدي وهي تمشي بكل فرح على احد جسور قسنطينة	موسيقى حزينة مرتفعة	/	/
4	03:00 د	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	خالد وحياة يسترجعان ذكريات وأحداث الماضي بلامح مليئة بالحزن والألم تارة، ونظرات الحنين والشوق تارة أخرى تظهر حياة مبتسمة أحيانا ثم متدمرة أحيانا أخرى	موسيقى هادئة منخفضة جدا	حياة: حدثني عن والدي.. منذ اللحظة الأولى انتظرت أن تحدثني عنه.. خالد: لا أحتمل حزنك، نحن الآن معا ابتسمي حياة: ومن نحن؟ خالد: أنا الماضي وأنتي الحاضر...كلانا معطوي حرب، لقد بتروا طفولتك كما	صوت قياسي لزوار المعرض

							بتروا ذراعي.. حياة: حدّثني عن والدي.. خالد: سأحككي عن سي الطاهر الأب..عن الرجل المهيب الذي لم يكن له هموم سوى هموم الوطن	
5	15	مقربة	عادية	ثابتة	ملاح سي الطاهر حزينة، خليط بين الألم والحنين في نظراته، ثم يحبس تلك الدمعة المفاجئة في عينه	لحن النشيد الوطني حزين	خالد:.. تحوّل إلى رجل ضعيف حين رزق بك، وصار يحنّ ويشتاق ويبيكي، كان يشعر بالعجز لأنه أب لطفلة ولدت بعيدة عنه..	/
6	24	الجزء المتوسط	خلفية جانبيه	تنقل بانورامي	يقف خالد وحياة جانبا في قاعة المعرض، يروي لها تفاصيل ذهابه لمشفى تونس وفي ملامح وجهه حسرة وألم	لحن النشيد الوطني حزين	خالد:.. ما كان يعذبني في ذلك الوقت هو خروجي من ساحة المعركة إلى ساحة أخرى، ليست لي للحياة وليست لي للموت.. ساحة للألم فقط	/
7	25	قرية	المجال والمجال المقابل	تنقل	خالد متسطح على سرير، ممرضة وطبيب ينتظران استيقاظه، نظرات من الخوف والتساؤل على ملامح خالد يظهر الطبيب متوتر	موسيقى توشي بالتوتر ترتفع شيئا فشيئا	الطبيب: أنت في مشفى تونس.. كانت إصابتك خطيرة في ذراعك الأيسر فاضطررنا إلى بتر الكف..	/
8	9	عامة	غطسية	ثابتة	الطبيب يجلس على كرسي بجوار خالد المستلقي على السرير والممرضة تنظف جرح ذراعه،	موسيقى خفيفة جدا	الطبيب: ذراعك تتماثل للشفاء بسرعة مذهلة، أنت فعلا مقاتل يا خالد.. ذراعك الناقصة ستكون رمزا لتميزك واختلافك عن الآخرين	/

9	54ثا	مقربة جدا	المجال والمجال المقابل	تنقل	يتحدّث خالد للطبيب وملاحم الاستهزاء بادية على وجهه، يتذكر ساحات المعركة بكل حزن وخيبة	موسيقى توحى بالتوتر خفيفة جدا	خالد: نعم، سأتحوّل إلى أسطورة، سيثيرون إليّ بكل فخر واعتزاز.. أرى نفسي في وطن يحترم جرحي لكنه يرفضني.. وكأنيّ بهذا أحاول إخفاء ذاكرتي الشخصية، وأجد نفسي مضطرا للاعتذار عن ماضيّ لكل من لا ماض له...	/
---	------	-----------	------------------------	------	---	-------------------------------	--	---

المقطع الثالث:

شريط الصورة								شريط الصوت	
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى	
1	13ثا	عامة	عادية	بانوراما أفقية	جو ربيعي، مجموعة من المرضى والمرضات في حديقة المستشفى، يجلس خالد على كرسي وممرضته واقفة أمامه	موسيقى حزينة قوية	/	/	
2	25ثا	مقربة	عادية	تنقل	ملاحم القلق على وجه خالد وهو يسأل ممرضته عن وضع رفيقه	موسيقى منخفضة جدا	خالد: رفيقي سي مصطفي ما أوضاعه؟ الممرضة: مازال تحت العلاج، مصاب في أكثر من مكان، أعانه الله وعافاه، المسكين	صوت قياسي للعصافير	

3	01:50 د	قريبة	المجال والمجال الآخر	تنقل	يجلس الطبيب مع خالد يتحدث بجدية وعزم، ملامح خالد فيها نوع من التوتر والحيرة في آن واحد، قلق وتدمّر	/	الطبيب: لقد أجريت عشرات العمليات لأناس فقدوا في الحرب ساقا أو ذراعا.. لكن التأثير النفسي كان يختلف من شخص لآخر، المثقف وحده يعيد النظر في العالم كلما تغير شيء في حياته.. اقرأ، أكتب أعزف، أرسم... خالد: أفضّل الرسم.. الطبيب: ابدأ برسم أول شيء قريب إليك	صوت قياسي جدا للعصافير
4	36:40 د	الجزء الصغير	عادية	تنقل أفقي	تقف حياة متعجبة وخلفها لوحة للجسور المعلقة، تمشي باتجاه خالد بوجه مرح ومبتسم، خالد يبتسم لها،	/	حياة: لوحة حنين، هي اللوحة الأولى إذن والفضل يعود للطبيب اليوغسلافي..	/
5	11ثا	الجزء الكبير	خلفية	ثابتة	يظهر الطبيب وممرضة في غرفة العلاج، يبتسم مع أحد المرضى، يجلس مقعده ثم يدخل خالد	موسيقى توحى بالتوتر خفيفة جدا	/	/
6	21ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	تنقل	يستقبل الطبيب خالد بابتسامة ولامح طمأنينة وهادئة على وجهه	/	الطبيب: هل أنت مرتاح في تونس؟ خالد: لا أدري، أحيانا أشعر أنني ابن هذا البلد وغريب عنه في نفس الوقت الطبيب: وماذا أقول أنا القادم من يوغوسلافيا؟..	/

7	01د	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	يظهر خالد قلق، مرتبك وحالة من التوتر الشديد تسيطر على وجهه، الطبيب يصغي لخالد بكل هدوء وتركيز	لحن النشيد الوطني حزين منخفض جدا	خالد: لم أشعر للحظة واحدة بأنك من بلد آخر.. ما الذي يأتي بطبيب مثلك من قارة أخرى ليساعد في شفاء الجرحي.. الطبيب: لأنني أؤمن بكل حركات التحرر .. والثورة الجزائرية تعني كأي ثورة تواجه الأنظمة الكولونيالية.. الشعوب عليها أن تقدم تضحيات.. لكل شيء ثمنه يا خالد..	/
8	21ثا	قريبة	عادية	ثابتة	نظرات خالد حادة بملامح الخيبة والتشاؤم، التوتر والقلق وصوته منخفض	لحن النشيد الوطني حزين منخفض جدا	خالد: بالنسبة لي الموت أرحم، ما فائدة رجل رفضه الموت ثم رفضه الحياة؟ ما فائدة رجل لا يسمح له بالرجوع لساحة القتال فقط لأنه بيد واحدة..؟	/
9	30ثا	مقربة	عادية	ثابتة	ينفعل الطبيب لتساؤلات خالد، يرد على خالد بنبرة صوت مرتفعة وبكل إصرار وعزيمة في آن واحد	لحن النشيد الوطني حزين منخفض جدا	الطبيب: هذه اليد الواحدة تصنع المعجزات.. ستبقى مقاتلا يا خالد ولكن بأسلحة أخرى، الحياة تستحق المواجهة، خالد لا تقف عاجزا	/

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية الأخرى	التعليق	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
صمت	/	/	يقف خالد بيده المبتورة، ثم يضع يده اليمنى في جيبه ليخرج ساعة	ثابتة	عادية	قريبة	6ثا	1
/	المرضة: سنفتقدك يا سيد خالد خالد: شكرا يا رشيدة، لقد كنت خير أخت لي	/	تقف الممرضة أمام زهور بيضاء في غرفة خالد بالمشفى وهي تودعه بكل حزن	بانوراما عمودية	عادية	الجزء الصغير	8ثا	2
صوت قياسي جدا للعصافير	رشيدة: كنت الأولى بين زميلاتي في التمريض عندما خضعنا لدورات تأهيلية في القاهرة... خالد: من هناك انطلقت الشرارة الأولى للثورة الجزائرية قبل ثلاث سنوات	/	تحمل رشيدة كتبا وهي تروي لخالد تفاصيل التحاقها بمستشفى تونس، ملامح التعب بادية على وجه خالد	تنقل	المجال والمجال المقابل	مقربة	3ثا	3
/	خالد: كانت تلك المرة الأخيرة التي رأيته فيها... الطبيب: اسمع قد لا يكون لك حاجة لي	موسيقى حزينة منخفضة	يصافح الطبيب خالد مبتسما، الممرضة تقف حزينة خلف الطبيب الذي يودّع خالد	بانوراما عمودية	عادية	مقربة	13ثا	4

							بعد اليوم، قرّرت الخروج إذن... رافقتك السلامة	
5	23	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يغادر خالد المستشفى مسرعاً، الطبيب يرفع يده لتوديع خالد وهو في حالة من الحزن الشديد ثم يلتفت الطبيب للممرضة ويذهب بهدوء، تقف الممرضة متأملة الساعة التي أهداها لها خالد وتحتضن كتبه	موسيقى حزينة منخفضة جداً	خالد: عدت إلى الغرفة التي اقتنيتها، كانت جدرانها تشبه جدران المستشفى، المكان الوحيد الذي كنت أعرفه في تونس..	/
6	24	الجزء الصغير	عادية	تنقل بانورامي	مجموعة من اللوحات المرسومة بقلم رصاص معلقة على الجدران، يظهر خالد وهو يفكر ويتأمل رسوماته	موسيقى حزينة منخفضة جداً	خالد: ... وجوه من نخب، الأزقة التي نخب، كنت ذلك المساء أشعر برعشة الحمى الباردة.. صوت ذلك الطبيب يحظرني قائلاً بكل إصرار..	/
7	20	مقربة	جانبية	ثابتة	خالد حزين وهو مستلقي على السرير، ينظر إلى لوحاته بتمعن وتفكير، تظهر صورة الطبيب وهو يتحدث لخالد، ينهض خالد مسرعاً بنظرات حادة	موسيقى حزينة منخفضة جداً	الطبيب: اقرأ، أكتب، أرسم، أعزف، ابدأ برسم شيء أقرب إلى نفسك	/

شريط الصوت		شريط الصورة						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى
1	13 ثا	مقربة	جانبية	بانوراما أفقية	يقف خالد مركز في تلوين إحدى لوحاته، والمرضة رشيدة تجلس للتحدث معه	موسيقى حزينة منخفضة جدا	رشيدة: أنت بحاجة إلى امرأة تهتم بك... خالد: ..أنت إنسانة رائعة.. تعودت على العيش وحدي... أستطيع أن أتابع حياتي وحدي وبذراع واحدة	/
2	9 ثا	الجزء الصغير	خلفية	ثابتة	يضع خالد الروتوشات الأخيرة على لوحة فنية مرسوم فيها جسر معلق لمدينة قسنطينة، وتحتها نهر أزرق وصخور	موسيقى حزينة منخفضة جدا	خالد: أكان ذلك الجسر أحب شيء لي حقا ليقف بتلقائية لأرسمه..	/
3	7 ثا	مقربة	خلفية منخفضة	ثابتة	طاولة جانبية بها كوب ماء وفراشي ألوان، خالد حاملا ريشة باللون الأسود ليوقع على طرف اللوحة اسمه، تاريخ ومكان اللوحة	موسيقى حزينة منخفضة جدا	خالد: ...وأرسمه مرات ومرات..	/
4	20 ثا	الجزء الصغير	خلفية	بانوراما تصاعدية	يتأكد خالد من توقيعه، يضع ريشته على الطاولة ثم يقف ويلتفت	موسيقى قوية نوعا ما	خالد: 25 سنة عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير.. حنين	/

5	17ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	تنقل بانورامي أمامي	يقف خالد وحياة وسط قاعة المعرض، بصوت مرتفع يتحدث بغضب وانفعال شديدين وهو يلتفت بيده حول القاعة، يرفع يده بكل قوة وعزم والابتسامة على وجهه	موسيقى منخفضة جدا	خالد: ها أنا ذا، واحد من أكبر الفنانين الجزائريين...ها أنا ذا اليوم ظاهرة فنية كبيرة.. أين الدكتور كابوتسكي ليرى ماذا فعلته بيد واحدة؟ أنا الذي لم أسئله ماذا فعل بيدي الأخرى	/
6	6ثا	مقربة	عادية	تنقل بانورامي	يشير خالد بيده إلى لوحته، وملامح الفخر بادية على وجهه، تلتفت حياة للوحة مبتسمة	موسيقى حزينة منخفضة جدا	خالد: وها هي لوحتي الأولى، حنين.. وعليها تاريخ رسمها..	/
7	19ثا	مقربة	عادية	ثابتة	ينظر خالد إلى لوحته مبتسما وهو يتحدث مع حياة	موسيقى حزينة منخفضة جدا	خالد:.. واسمي الذي وضعته لأول مرة على لوحتي.. إنها من عمرك.. تصغرك في الواقع ببضعة أشهر.. مازلت أذكر ذلك اليوم الذي وقفت فيه لأول مرة أدق باب بيتكم	/

المقطع الثالث:

شريط الصورة								شريط الصوت	
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى	

1	20ثا	الجزء الكبير	دائرية ترافلينغ المجال والمجال الآخر	تنقل بانورامي	يقف خالد مبتسما وهو يحمل علبة حلوى، تظهر امرأة بزي عربي أسود اللون وملامح الأسى والحزن بادية على وجهها، تنظر لذراع خالد بكثير من الحزن والألم	موسيقى حزينة	/	صمت
2	6ثا	الجزء الصغير	خلفية	ثابتة	أمّا زهراء تستقبل خالد في بيتها وهي مبتسمة، تحمل طفلة رضیعة في يدها،	موسيقى منخفضة جدا	أمّا زهاء: جوز يا وليدي جوز، أنت من ريحة الغالي العزيز.. وجهك يكفيني يا حبيبي	صوت أنين للرضيع
3	10ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	يجلس خالد مع مّا زهراء في قاعة الجلوس وهو يحمل الطفلة الرضیعة بين يديه	موسيقى منخفضة جدا	خالد: هذي بنت سي الطاهر؟ أمّا الزهراء: يا حسراه عليها وعلى سي الطاهر خالد: هانت يّمّا..	صوت قياسي لأنين الرضيع
4	5ثا	متوسطة	خلفية	ثابتة	تفتح أمّا الزهراء الباب، ليظهر خالد مبتسما وهو يحمل علبة حلوى	موسيقى منخفضة جدا	أمّا الزهراء: كي دقدقت في الباب كنت نظن رايجا نشوف السي طاهر	/
5	7ثا	مقربة	عادية	ثابتة	أمّا زهراء تظهر بملامح القهر والحزن الشديدين وهي تتحدث مع خالد	النشيد الوطني يرتفع شيئا فشيئا	أمّا الزهراء: قلبي راه يتحرق عليه..	/
6	12ثا	الجزء الصغير	عادية	تنقل أمامي	تظهر صورة سي طاهر وهو يحمل بندقية إلى جانب صورة للرئيس المصري جمال عبد الناصر معلقة على الحائط في ركن مظلم	النشيد الوطني حزين جدا	صمت	/

7	16	الجزء الكبير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يجلس خالد في قاعة الجلوس، لتحمل أمّا زهراء صينية فيها فنجانين وكوب ماء، تقدم مّا الزهراء فنجان القهوة لخالد الذي يظهر مبتسما وفرحا	/	خالد: يعطيك الصحة، ما نخب نعييك... ريحة القهوة تذكرني بالبلاد أمّا الزهراء: ايه على البلاد يا وليدي	/
8	25	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	أمّا زهراء تتبادل أطراف الحديث مع خالد وملاحح الأسى والحزن على وجهها خالد يرتشف القهوة مبتسما لـ أمّا الزهراء، يحدثها بصوت فيه بهجة وفخر عن البطولات التي قام بها مع سي الطاهر	/	أمّا زهراء: قولي يا وليدي، وراسك وشراه الطاهر؟ خالد: سي طاهر بخير...أنا كنت تحت إمرته وقمنا بعمليات كبيرة قهرنا فيها غزاة المحتلين.. متتقلقيش عليه	/
9	10	الجزء الكبير	المجال والمجال المقابل	بانوراما أفقية	يجلس خالد مركزا لحديث أمّا الزهراء، تمرّ امرأة بزي أبيض اللون وعلى رأسها خمار تحمل الطفلة	موسيقى منخفضة جدا توحى بالتوتر نوعا ما	أمّا زهراء: يا حسرتي، لم يرى طفله حتى الآن..وقد انتظر قدومها طويلا..	/
10	19	الجزء الصغير	جانبية	ثابتة	تقف المرأة على طرف الباب وهي تنصت لحديثهما بكل تركيز وهدوء، تنظر إلى طفلتها الرضيعة متوترة نوعا ما	/	أمّا الزهراء بصوت منخفض: أنت تعرف لم يفرح بطفل من زواجه الأول، والآن أيضا فرحته منقوصة لأنه لم يتمكن من حضور ولادة ابنته البكر، ليته جاء معك	موسيقى منخفضة جدا توحى بالتوتر نوعا ما
11	7	قريبة	عادية	ثابتة	يتحدّث خالد لـ أمّا الزهراء مبتسما	/	خالد: كان يتمنى أن يأتي لرؤية ابنته وتسجيلها في دار البلدية، لكن الأوضاع صعبة والرقابة شديدة... مسؤولياته كفائد كبير..	/

المقطع الرابع:

شريط الصورة								شريط الصوت	
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى	
1	21 ثا	الجزء الكبير	المجال والمجال المقابل	دائرية	تجلس حياة وخالد بهدوء وأريحية في المعرض، بوجوه ضاحكة يسترجعان ذكرياتهما	/	حياة: أمّا الزهراء رحمها الله، كانت بعشرة رجال خالد: بأيّ اسم تحبّ أن أناديك؟ بالاسم الذي اختاره سي طاهر أم ب "حياة" .. أنا أفصّل اسم حياة.. لماذا لا تتحدثين عن أمك؟	إيقاعات بيانو منخفضة جدا	
2	13 ثا	عامة	عادية	بانوراما عمودية من الأعلى إلى الأسفل	بنت على السلام مرتدية فستانا أبيض تنظر إلى فناء المنزل أين تجلس أمّا الزهراء حاملة بيدها صينية عدس وملامح الأسى بادية على وجهها، وإلى جانبها ناصر وأم حياة	/	حياة: كانت أمي دائمة الشكوى والتذمّر.. كانت تشعر نفسها مجرد وعاء لصناعة أطفال ينتمون لسي الطاهر	موسيقى منخفضة جدا	

3	18	ثا	متوسطة	جانبية	ثابتة	تجلس أمّا زهراء مع والدّة حياة متوتّرة غاضبة	/	أم حياة: لو كنت أعلم أنّ أهلي سيزفونني لشهيد وليس لزواج لما أقدمت على هذا الزواج أمّا الزهراء: أنت تزوجت زينة الرجال.	موسيقى منخفضة جدا توحي بالتوتر
4	20	ثا	مقربة	عادية	ثابتة	أم حياة تتحدث عن سي طاهر بكلّ غضب وانزعاج شديدين، ملامح القهر واللوم بادية على وجهها	/	أم حياة: أنتي عشت معه عمرا، أما أنا أكاد لا أعرفه.. كان لا يأتي إلا متخفيا ولا يذهب إلا خلسة ولا يعيش إلا هاربا، وفي النهاية عاد ليستقرّ جثماننا	موسيقى منخفضة جدا توحي بالتوتر
5	13	ثا	الجزء الصغير	عادية	بانوراما	تظهر حياة الطفلة ماسكة دفتر وقلم تجلس بهدوء على الدرج وهي تصغي لحديث جدّتها وأمها، وجهها حزين تائه	/	أمّا الزهراء: لا تحكي عنه هكذا أمام الولدين، علّميها أن يجبّا والدهما، ادخلي في قلبهما الرحمة والمودة والفخر والاعتزاز بأبيهما المجاهد البطل..	موسيقى منخفضة جدا توحي بالتوتر
6	15	ثا	مقربة	عادية	ثابتة	تظهر أمّا الزهراء في حالة هستيرية وهي تدافع عن ابنها، تتحدّث بكل عزم وفخر واعتزاز من جهة وبلهجة باكية غاضبة من جهة أخرى	/	أمّا الزهراء: قسنطينة كلها كانت تتمنى أن يكون سي طاهر صهرها... وحقّ سيدي محمد الغراب لا تتكلمي هكذا عن ابني، لقد تشقّعت بكل الأولياء الصالحين لأمنع عنه الموت	موسيقى منخفضة ترتفع شيئا فشيئا

7	44	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	نظرات التوتر تسيطر على وجه حياة وهي تتحدث مع خالد الذي يظهر بوجه بشوش مبتسم مازحا لحياة	/	حياة: من أجل ذلك كانت جدتي تتصيد الوقت تصيدا كي تحدثني عن والدي، كانت تخاف أن أكرهه بسبب أمي.. لولا أمّا الزهراء لكان مصري الضياع خالد: ولولا شفاعة الأولياء الصالحين أيضا.. ألم تقولي أنها كانت تسميك المنوية تباركا بها	إيقاعات بيانو منخفضة جدا
8	6	عامة	عادية	ثابتة	تقف امرأتان بزي أسود اللون أمام ضريح كبير وسط مقبرة	/	حياة: كانت تحمل الشموع والسجاد وتذهب إليها باكية وشاكرة..	إيقاعات بيانو منخفضة جدا
9	25	الجزء الصغير	خلفية المجال والمجال الآخر	ثابتة	يقف خالد وحياة أمام لوحة فنية للجسور المعلقة، يظهر توقيع أسفل اللوحة "خالد بن طوبال تونس 57	/	خالد: أنظري جيدا حياة: إنها لوحة حنين خالد: اقرئي التاريخ	إيقاعات بيانو منخفضة جدا
10	01:25	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	حياة تنظر لخالد مندهشة والبسمة على شفتها، خالد يشرح تفاصيل اللوحة بملامح مليئة بالفرحة والسعادة	/	حياة: إنه تاريخ ميلادي خالد: أنت تكبرينها بأسبوعين فقط.. إنها توأملك؟.. حياة: لم أكن أعلم بأنني أشبه "قنطرة الحبال" خالد: بينها وبينك جسر وهمي يصلني بقسنطينة..	إيقاعات بيانو منخفضة جدا

11	23	الجزء الكبير	عادية	ثابتة	يجلس حسان وسط دار بهندسة عربية يمسك الهاتف ويتحدث مع أخيه خالد، أمامه مائدة بها أواني نحاسية من مرش وسكرية وفناجين	/	خالد: كيف حال عتيقة والأولاد.. حسان: بخير والحمد لله، لكن عتيقة تريد تغيير المسكن... خالد: سأحوّل لك مبلغا من المال..	/
----	----	-----------------	-------	-------	--	---	---	---

الحلقة 04:

المقطع الأول:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى		
1	15 ثا	قريبة	عادية	ثابتة	يمسك خالد سماعة الهاتف ووجهه مبتسما فرحا وهو يتحدث مع حياة	/	خالد: اتصلت لكي تقولي إن عمك وعائلته هم خارج باريس اليوم وأنتك حرّة حياة: وسأدعوك إلى فنجان قهوة ولكن اختر أنت المكان..	/		
2	18 ثا	مقربة جدا	عادية	ثابتة	تظهر حياة مركزة لكلام خالد واقتراحاته عن مكان لموعد اللقاء، ملامح الحيرة لاختياراته والتوتر نوعا ما	/	حياة: شانزليزي؟ ألم تجد مكانا غير هذا.. سيصادفنا أحد معارف عمي، أريد مكانا هادئ، اختر مكانا لا يقترب منه عرب	/		

3	6ثا	عامة	عادية	ثابتة	نظرة عامة لأحد شوارع باريس، نصب تمثال لشخص يمتطي حصانا ويده سيف، خلفه عبور قطار سريع في سكة حديدية	موسيقى فرنسية كلاسيكية مرتفعة جدا	/	/
4	20ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يظهر خالد وهو يجلس في أحد المقاهي مرتديا بذلة رسمية، يضع يده على خدّه مشوه الدهن، ليتفاجيء بوقوف حياة أمام النافذة ترتدي فستانا أحمر اللون، تتغير ملامح وجهه إلى فرح وارتياح، يراقب خطواتها بكل دقة وشغف في آن واحد، يقف مبتسما ليرحب بها	أغنية فرنسية عالية نوعا ما	/	/
5	16ثا	الجزء الصغير	غطسية	ثابتة	تظهر حياة وهي تجلس مع خالد على طاولة أمام نوافذ المقهى الهادئة، تمدّ يدها نحو صينية لتختار أحد أنواع فناجين القهوة المقدّمة	أغنية فرنسية منخفضة جدا	خالد: حدثني عن ناصر، ما أخباره؟ حياة: وهل تعرف ناصر أيضا؟	صوت تحريك ملاعق السكر
6	8ثا	مقربة	عادية	بانوراما	على طاولة مجموع من الحلويات التقليدية، خالد يمدّ يده ليأخذ قطعة حلوة بكل حبّ وفرح، تجلس إلى جانبه حياة وهي تستمتع لحديثه	/	أمّا زهراء: مرحبا بيك يا وليدي تفضل خالد: كنت دائما آتي إلى منزلكم لأنقل الأخبار الطيبة عن سي الطاهر..	/
7	10ثا	مقربة	عادية	ثابتة	تظهر حياة بوجه فيه حزن شديد، ونظرات توحى بالألم والوجع الشديدين، تبتسم تارة وتبكي تارة أخرى	موسيقى منخفضة حزينة جدا	حياة: يوم مات أبي كنت صغيرة جدا، لكيّ لن أنسى جدّي.. وقفت وسط الدار وهي تشهق بالبكاء، لم تزغرد كما في قصص الثورة الخيالية	/
8	18ثا	الجزء الكبير	عادية	تنقل بانورامي	أحد المجاهدين ينقل أخبار سي طاهر، لتظهر أمّا الزهراء في حالة هستيرية، تجلس حياة الطفلة على الدرج بكل هدوء مع أخيها ناصر، تنظر لجدّتها وهي تبكي	موسيقى ناي مرتفعة نوعا ما	أمّا الزهراء: لا لا متقوليش هذا الكلام، يا يمّا على وليدي، يا ويلي على كبدي.. لا إله إلا الله..	/

9	16	ثا	عامة	غطسية	ثابتة	تظهر مجموعة من النسوة بملاية سوداء اللون تتوسطهما أمّا الزهراء في فناء المنزل، تنزع غطاء رأسها وتتلقّت للنسوة باكية، ترفع يدها نحو رأسها تارة وتخفضها نحو صدرها تارة أخرى	موسيقى حزينة	أمّا الزهراء باكية: يا ويلى على وليدي..	صوت بكاء ونواح أمّا الزهراء
10	40	ثا	الجزء الصغير	خلفية المجال والمجال المقابل	تنقل	حياة تتحدّث لخالد بوجه بشوش ومبتسم	أغنية فرنسية منخفضة جدا	حياة: أأست أنت من سآلني رسميا في سآل البلدية.. أأست أنت من ظلّ يهتم بآدي طوال وجودنا في تونس؟.. ورافآتنا من تونس إلى الجزائر بعد الاستقلال.. آالد: كان يوما لا ينسى إذن أنا مدينة لك بالكثير	/

شريط الصوت		شريط الصورة						
المؤثرات الصوتية الأخرى	التعليق	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
/	خالد: عندما وصلنا إلى الجزائر كانت المدينة تستعد لاستقبال جمال عبد الناصر..	عزف بطيء للنشيد الوطني	بالأبيض والأسود ينزل شخص من الطائرة مع مجموعة من المرافقين، ليجد جمهور غفير في انتظاره، معانقة وتحية عسكرية لضباط وشخصيات سياسية	تنقل	عادية	متوسطة	8ثا	1
/	خالد: الأعلام والأغاني الحماسية والياфطات المرفوعة والشعارات التي كانت ترحب به.. كان مشهدا صاخبا	عزف بطيء للنشيد الوطني	صور لجمال عبد الناصر والرئيس الجزائري أحمد بن بلة مرفوعة وسط الشعب، لافتة مكتوب بخط كبير "الجزائر ترحب ببطل ثورة يوليو"، مجموعة من النساء والرجال يحملون أعلام الجزائر وشعارات مكتوبة بالخط العربي	تنقل مصاحب	عادية	عامة	11ثا	2
/	/	عزف للنشيد الوطني يرتفع شيئا فشيئا	يظهر خالد على متن سيارة ومعه أمّا الزهراء من الخلف ينظران إلى الشهد بكل فخر واعتزاز	بانوراما أفقية	عادية	الجزء الأصغر	10ثا	3
/	/	عزف بطيء للنشيد الوطني	يجلس ناصر الطفل في السيارة إلى جانب أمّا الزهراء التي ترتدي الملاية السوداء ولثام أبيض اللون، تنظر إلى المارة وهي في حالة تأهب وانتظار لظهور شخص ما	ثابتة	عادية	الجزء الأصغر	8ثا	4

5	26	مقربة	عادية	ثابتة	حياة تخاطب خالد بنبرة من الجدبة والحسرة في آن واحد، نظرات حادة نوعا ما	عزف بطيء للنشيد الوطني	حياة: لقد أورثني مأساة بحجم اسم، ناصر أيضا ورث الخوف الدائم من السقوط... ليس من حقه أن يفشل في الدراسة ولا في الحياة، كأنه ليس من حق الرموز أن تتحطم	/
6	28	مقربة	عادية	ثابتة	تظهر حياة في حالة انخيار وألم، تتحدث بصوت منخفض هادئ وفي عينيها لمعة دموع	/	حياة: كنت أفضل أن أكون امرأة عادية، أن يكون لي أب وعائلة كالآخرين.. ولكنّ أبي أصبح ملكا للجزائر..	موسيقى منخفضة جدا توحي بالتوتر
7	20	مقربة	عادية	ثابتة	خالد يخاطب حياة مبتسما تارة ومنتهدا تارة أخرى، يهزّ برأسه وملامح التعب بادبة على وجهه	/	خالد: أنا أيضا كنت أفضل لو كنت رجلا عاديا بذراعي الاثنتين.. على أن أكون فنانا مشهورا ولكن بذراع واحدة	موسيقى منخفضة ترتفع شيئا فشيئا

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية الأخرى	التعليق	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
/	خالد: من تلك الكتب الساذجة التي كنت مضطرا لإعادة قراءتها ونشرها باسم الأدب والثقافة ليلتهمها شعب جائع للعلم..	موسيقى خفيفة جدا	مجموعة من الكتب على طاولة، صفحات جرائد معلقة على جدران مكتب، ولافتة مكتوب عليها "المدير العام" يدخل خالد متدبرا للمكتب ويحمل مجموعة من الأوراق، يحمل قلما ليوقع عليها	تنقل مصاحب	خلفية	أمريكية متوسطة	15ثا	1
/	خالد: كنت كما لو كنت أبيع معلبات فاسدة مضى وقت استهلاكها.. وهكذا تحوّلت من مثقف إلى مجرد شرطي يتجسس على الحروف والكلمات	موسيقى خفيفة جدا	خالد في المقهى مستمتع بالحديث مع حياة، يروي تفاصيل عمله في الماضي	ثابتة	المجال والمجال المقابل	الجزء الصغير	15ثا	2
/	خالد: أهلا أستاذ زياد.. أنت مدرّس؟ زياد: نعم أنا في الواقع أدرّس الأدب العربي	/	يجلس خالد بكلّ أريحية وهدوء في مكتبه، يجري مقابلة مع زياد مبتسم الوجه	تنقل بانورامي	عادية	شاملة	14ثا	3
/	زياد: سمعت أنّك خضت حرب التحرير، وكانت حربا مشرفة.. ردّ لي ديواني سأنشره في بيروت..	/	يتحدّث زياد لخالد متوتر نوعا ما	ثابتة	عادية	مقربة	18ثا	4

5	32	الجزء الأصغر	المجال والمجال المقابل	تنقل	ينهض خالد ونظرات الغضب بادية على وجهه، يرّد بنبرة حادة، توتر زياد وملامح التحدي تسيطر عليه ، يتصافحا بابتسامة متحفظة نوعا ما	موسيقى تويحي بالتوتر	خالد: لو لم تكن فلسطينيا وتذوّقت مرارة التهجير والتشرّد لوجّهت لك بالقبضة التي بقيت لي لكمة بين عينيك.. سأُنشر لك ديوانك بالكامل..	/
6	18	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يظهر خالد في أقصى دراجات الفرح والسعادة مع صديقه، ملصقة حائطية مكتوب عليها شعار باللغة العربية "المجد للثورة" يتوسطها رجل ملثم يرفع بندقية في يده	معزوفة ايطالية مرتفعة نوعا ما	خالد: كنا نلتقي عدة مرات في الأسبوع نسهر ونتحدّث في السياسة والفن	صوت لقهقهات الضحك
7	20	مقربة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	خالد يقف قلقا مشوّش الذهن وهو يتحدّث مع صديقه زياد، نظرات الحيرة والخوف تسيطر على ملامحه	موسيقى تويحي بالتوتر	خالد: حتى هذه اللحظة لم أفهم سبب إصرارك على الرحيل.. أوضاعك المادية تحسنت، وأنت على وشك الاستقرار.. ما الحكاية؟	/
8	14	قريبة	عادية	ثابتة	زياد في حالة قلق وغضب شديدين، مزيج بين نظرات الحدة والعزم تارة، الحماس والإصرار تارة أخرى	موسيقى تويحي بالتوتر	زياد: أيّ أحلام هذه، أنا لا أريد أن أقتل ذلك الفلسطيني المشرّد، فعندها لن يكون لأي شيء أملكه من قيمة..	/
9	5	متوسطة	عادية	ثابتة	يقف خالد في حيرة من أمره، ينسحب زياد ليجلس بخطوات بطيئة مطأطئ الرأس	موسيقى تويحي بالتوتر ترتفع نوعا ما	صمت	/

10	18ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	يتقدّم خالد نحو زياد في حالة خذلان، وجهه حزين وعابس، ينظر إليه ثمّ يلتفت حوله متجها بنظراته للوحة الجدارية " المجد للثورة"	معزوفة ايطالية مرتفعة	صمت	/
----	------	--------	-------	-------	--	-----------------------	-----	---

الحلقة 05:

المقطع الأول:

شريط الصوت		شريط الصورة						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى
1	10ثا	قرية	عادية	ثابتة	يمسك خالد سماعة الهاتف بيد واحدة يكلم حياة وهو يضحك، تظهر حياة ماسكة السماعة بيديها الاثنتين، بروز جزء من ثوبها وطلاء الأظافر وأحمر الشفاه باللون الأحمر، ملامح الثقة والتحدي في نظراتها	/	خالد: أهى حرب إذن؟ حياة: سأحتلك ثم أوقعك في أسري ثم أستولي على كل غنائمك..	/
2	9ثا	الجزء المتوسط	عادية	ثابتة	ينظر خالد إلى المرأة وهو يمسك سماعة الهاتف، تنخفض نبرة صوته، يبتسم وسط لوحاته المنتشرة حوله، يلتفت بوجه مبتسم	/	... خالد: المحارب القديم سيلقي سلاحه ويستسلم ويرفع الراية البيضاء..	/

3	17ثا	مقربة	عادية	تنقل بانورامي	تجلس حياة على سريرها، خلفها مجموعة من الكتب على الرفّ، تضع سماعة الهاتف، ملامح الفرح والسعادة بادية على وجهها، تمسك بفستانها الأحمر ثمّ تنهض لتتجه نحو المرأة، ترتّب شعرها وتنتظر لوجهها بابتسامة عريضة	معزوفة موسيقية سريعة فيها نوع من المرح	صمت	/
4	17ثا	عامة	عادية	بانوراما أفقية	نظرة عامة لمباني المدينة	معزوفة موسيقية سريعة فيها نوع من المرح	صمت	/
5	19ثا	عامة	جانبية	ثابتة	تقف حياة في غرفتها لتجرّب ثوبا على جسمها، ثمّ تتوجه إلى مرآة الحمام تصقّف شعرها	معزوفة موسيقية سريعة فيها نوع من المرح تنخفض شيئا فشيئا	صمت	/
6	8ثا	عامة	جانبية	تنقل بانورامي	سماء صافية، أحد الأبراج الفرنسية، مارة على جسر صغير	موسيقى منخفضة نوعا ما	صمت	/
7	12ثا	مقربة	جانبية	ثابتة	تقف حياة أمام المرأة، خلفها منشقة بزهور وردية اللون وعطر، مركزة في وضع أحمر الشفاه	موسيقى هادئة منخفضة نوعا ما	صمت	/

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية الأخرى	التعليق	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
/	صمت	موسيقى هادئة منخفضة نوعا ما	سماء صافية وجو مشمس، نظرة عامة لنهر السين ومباني المدينة، بروز المعلم الفرنسي التاريخ برج إيفل	بانوراما أفقية	عادية	عامة	13ثا	1
صوت دقات الباب	صمت	موسيقى منخفضة نوعا ما	يقف خالد أمام مرآة بيته بقميص أزرق اللون منشغل في ترتيب ربطة عنقه، يدق الباب، يتجه لفتحه	ثابتة	خلفية	الجزء الصغير	24ثا	2
/	خالد: هل وجدت البيت بسهولة؟ حياة: هل تتركني على الباب؟ خالد: آسف تفضلي	موسيقى كلاسيكية منخفضة	يقف خالد مرتبكا وهو يرحب بحياة، تدخل حياة المنزل مبتسمة، يغلق خالد الباب متوترا	تنقل	المجال والمجال المقابل	مقربة	19ثا	3
صوت لكعب الحذاء	صمت	معزوفة ايطالية منخفضة نوعا ما	حياة بفستان أبيض مزين بربطة خصر حمراء اللون، تمشي وسط المنزل بخطوات رشيقة ثابتة، تضع حقيبة يدها على الطاولة، تتجه إلى النافذة لتلقي نظرة، يتبعها خالد بمشية بطيئة نوعا ما	تنقل مصاحب	خلفية	متوسطة	12ثا	4

5	01:10د	مقربة	المجال والمجال المقابل	تنقل	ينظر خالد في عيناى حياة بعمق وسكون، تبادله حياة بنظرات الشوق، التوتر	موسيقى مرتفعة نوعا ما	حياة: لماذا تنظر إليّ هكذا؟ خالد: عيناكى.. غابتا نخيل ساعات السحر، أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر.. حياة: كنت أعتقد أن جيلكم تعرّف على اللغة العربية متأخرا.. خالد: الفضل يعود إلى تلك الممرضة الجزائرية في تونس.. كانت تحضر لي الكتب العربية..	/
6	25ثا	مقربة	المجال والمجال المقابل	دائرية (ترافلينغ)	تقف حياة متوترة ومركزة لأبيات خالد الشعرية، صوت خالد منخفض نوعا ما، يمسك بيديها تنسحب بابتسامة	موسيقى منخفضة ثمّ ترتفع شيئا فشيئا	خالد: تحت جسر ميرابو يجري نهر السين كما يجري حبّنا، يأتي الليل، تدقّ الساعة تمضي الأيام وأبقي يدك في يدي	
7	11ثا	الجزء الأكبر	خلفية	ثابتة	تتقدم حياة نحو مجموعة من اللوحات الفنية غير المكتملة، تتوقف وتمعن بها، يتبعها خالد ويقف أمامها	نوتات موسيقية كلاسيكية	صمت	صوت قياسي لخطوات الكعب

6	34	مقربة	عادية	ثابتة	حياة مركزة وشاردة بنظراتها لإحدى اللوحات الفنية، يقف خالد بكلّ هدوء يحدثها مبتسما، تَهزّ برأسها مترفعة الحاجبين تجاه اللوحة، ثم تتغير ملامح خالد فجأة، نظرات الترفع واللؤم في عيناها(حياة)	نوتات موسيقية كلاسيكية منخفضة جدا	خالد: لا تخافي لن أرسمك أبدا، إنّ للفرشة شهامة أيضا، لن يعرف أحد أنّك عبرتي حياتي أبدا حياة: وهي؟ خالد: تزعجك هذه اللوحة؟ إنها لا تعني لي شيئا، إنها امرأة عابرة في مدينة عابرة حياة: وأنا خالد: أنت، أنت وطني	/
7	13	عامة	عادية	تنقل بانورامي	تتجه حياة نحو طاولة مليئة بالكتب، تمدّ يدها لتختار واحدا، يدخل خالد بصينية فيها فنجان قهوة وكأس عصير	نوتات موسيقية كلاسيكية منخفضة جدا	حياة: أليس هذا الديوان لصديقك الشاعر الذي حدّثني عنه؟ خالد: نعم، ولكن له ديوان آخر، اسمه مشاريع الحبّ القادمة..	/
8	9	قريبة جدا	عادية	ثابتة	تظهر حياة بملاح هادئة، تشرب العصير	نوتات موسيقية كلاسيكية منخفضة جدا	حياة: سأقرئه على مهل، فليس لي ما أتسلى به هذا الصيف في الجزائر.. سأسافر الأسبوع المقبل..	/
9	01:02	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يقف خالد متوترا قلقا، شاحب اللون، ونظراته مليئة بالتساؤلات، تتقدم حياة خطوة للأمام وملامح وجهها مليئة بالثقة وجه خالد حزين ونبرات صوته منخفضة نوعا ما،	موسيقى فيها نوع من التوتر	خالد: وأنا حياة: أنت، سأشتاق لك كثيرا، سنتعذب بعض الوقت، إنّهُ فراقنا الأول.. خالد: لن يمرّ بسرعة، لقد تعودت على صوتك، سأشتاق لطلّتك وحضورك..	/

10	27ثا	قريبة جدا	عادية	ثابتة	تجلس حياة داخل المترو، تخرج مرآتها من حقيبتها لترتب أحمر الشفاه، ونظرات النجاح والانتصار بادية على وجهها، تبسم بغرور	موسيقى حزينة	خالد: كنت ممتلئا بالعشق المجنون، كنت أخيرا سعيدا.. أنا أدري أنني لن أمتلك شيئا منك في النهاية سوى بضع دقائق.. أنّ أمامي متسع من العمر للعذاب	/
----	------	-----------	-------	-------	--	--------------	---	---

المقطع الثالث:

شريط الصوت		شريط الصورة						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى
1	10ثا	عامة	عادية	بانوراما عمودية	نهر يتوسّط صخرتين، أشجار هنا وهناك لتظهر ملامح مدينة قسنطينة	موسيقى هادئة حزينة مرتفعة	صمت	/
2	9ثا	متوسطة	جانبيهة	ثابتة	تظهر حياة بفستان وهي تجلس في أعلى قمة للمدينة، يتقدّم أخوها ناصر مبتسما، ينظران إلى أحد الجسور المعلقة بشوق وحنين	موسيقى هادئة حزينة مرتفعة	صمت	
3	15ثا	الجزء الكبير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تستقبل والدة حياة ابنتها بالأحضان، الفرح والابتسامة على وجه حياة، يدخل ناصر وهو يحمل	/	حياة: لقد اشتقت إليك كثيرا يا أمي والدة حياة: وأنا أيضا.. لقد حضّرت لك	/

			حقيبتين باللون سالأزرق				طعاما على طريقة أمّا الزهراء ناصر: أين أضع هذه الحقائق حياة: اتركها هنا لأريك ماذا أحضرت لك ولأمي..
4	7ثا	الجزء الصغير	خلفية	ثابتة	ناصر يضع الحقائق، يفتحها بلهفة وسرعة شديدة، يلبس معطفا أسود اللون	/	أم حياة: لا أريد شيئا، لا أريد إلا سلامتك ناصر: أما أنا فأريد كلّ ما في الحقيقة
5	16ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	حياة تمسك يد أمها، يتحدثان، الأم قلقة نوعا ما	/	أم حياة: زوجة عمك صدّقت نفسها ونسيت أنّ كل هذا الخير الذي تتمتع به... هو بسبب سي الطاهر.. أنظري أين هم وأين نحن..
6	27ثا	الجزء الصغير	عادية	ثابتة	يرنّ الهاتف، يرد ناصر مبتسما، ثم تتقدم حياة وتأخذ سماعة الهاتف	/	ناصر: ألو، أهلا فريدة، كيف حالك بخير والحمد لله... تريدین حياة؟ حياة: لا تقولي لي أنّك تفتقدينني؟
7	32ثا	الجزء الصغير	المجال والمجال المقابل	ثابتة	يقف ناصر أمام أمّه مبتسما، تظهر حياة وهي متحمسة، ينزع ناصر المعطف ثم يذهب، تلحق به حياة	/	حياة: جهّز نفسك أمامك مجموعة من الدعوات أم حياة: حتى لو قبل ناصر بفريدة، أمها لن تتركنا بسلام ناصر: اطمئني يا أمي، فريدة مثل أختي.. لا أتحمل طريقة الحياة التي يسلكها عمي.. وأنا لست منهم

المقطع الرابع:

شريط الصوت			شريط الصورة					
المؤثرات الصوتية الأخرى	التعليق	الموسيقى الموظفة	مضمون الصورة	حركة الكاميرا	زوايا التصوير	سلم اللقطات	مدة اللقطة	رقم اللقطة
نوتات موسيقية منخفضة متسارعة توحى بالإثارة	صمت	موسيقى مرتفعة	يظهر خالد في حالة نوم عميق، في غرفة منزله المظلمة	تنقل بانورامي	عادية	قريبة	45ثا	1
/	صمت	موسيقى حزينة جدا مرتفعة	يفتح خالد عينيه، ينظر حوله يتنفس بسرعة ثم يغمض عينيه وينهض مشوش الذهن، نظراته تتجه نحو مرسمه	ثابتة	جانبية	متوسطة	25ثا	2
معزوفة أوبرا ايطالية مرتفعة	صمت	موسيقى حزينة جدا منخفضة	ورقة رسم كبيرة بيضاء اللون، ينهض خالد في حالة غضب وتوتر، يمسك القلم ويرسم	تنقل أمامي	عادية	متوسطة	5ثا	3
صوت خربشة قلم على الورقة	صمت	موسيقى حزينة مرتفعة	يظهر جزء من لوحة للجسور المعلقة، خالد في حالة حزن شديدة، يرسم بتركيز تارة وتوتر تارة	ثابتة	جانبية	قريبة جدا	18ثا	4

			أخرى، تتغير ملامح وجهه فجأة، يبتسم ويحزن لدرجة البكاء					
5	11 ثا	الجزء الأكبر	عادية	بانوراما عمودية	وجه حياة على ورقة رسم بالقلم الرصاص بملاحمها الكاملة، تنظر وتبتسم	موسيقى حزينة مرتفعة	صمت	/
6	6 ثا	الجزء الكبير	خلفية	ثابتة	يقف خالد ليقرب صورة حياة ويتأملها	/	خالد: خطر ببالي مرة أن أرسمك بالمقلوب..	رنة هاتف
7	9 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يضع خالد قلمك خلف أذنه، يتأمل رسمة حياة من أعلى للأسفل بنظرات حزينة، ثم يضحك	موسيقى حزينة منخفضة	خالد:.. وأجلس لأتفرّج عليك، عساني أن أكتشف أخيرا سرّك، فربما كانت هذه هي الطريقة الوحيدة لفهمك	/

المقطع الخامس:

شريط الصورة		شريط الصوت						
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطات	زوايا التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى الموظفة	التعليق	المؤثرات الصوتية الأخرى
1	18 ثا	الجزء الصغير	جانبية	ثابتة	يجلس خالد في المقهى الإيطالية، على طاولة بها كأس ماء وفنجان قهوة، يمسك رسالة بيده شارد الذهن يفكر	أغنية فرنسية مرتفعة تنخفض شيئا فشيئا	زيد: قد أحضر إلى باريس في بداية أيلول خالد: إنّ لرحيلك مذاق الفاجعة والوحدة التي أحالتني إلى لوحة يتيمة على الجدار...	/

2	9ثا	متوسطة	المجال والمجال المقابل	ثابتة	تتقدّم نادلة المقهى نحو خالد بلطافة وابتسامة، تحدّث خالد وهو مشوّش الدهن	أغنية فرنسية منخفضة جدا	توندي: سينيور خالد هل أقدم لك فنجانا آخر من القهوة؟.. هل تسمعي؟	خطوات كعب حذاء
3	42ثا	قرية	المجال والمجال المقابل	تنقل	النادلة تتحدث بابتسامة مع خالد، ملامح وجهها مليئة بالفرح والسعادة، يردّ خالد بابتسامة ساخرة، ملامح التعب بادية على وجهه	أغنية فرنسية منخفضة جدا	توندي: يبدو أنّك سافرت بعيدا بأفكارك، ترى هل هو الحب؟ خالد: ها، نعم أحب أن أستبدل هذا الفنجان الفارغ بآخر ساخن وممتليّ يتصاعد منه البخار ورائحة القهوة الساحرة..	/
4	10ثا	شاملة	عادية	ثابتة	يظهر خالد ببجامة سوداء اللون، يمسك سماعة الهاتف مركزا في اتصاله مع حياة، نبرات صوته منخفضة	موسيقى حزينة منخفضة	خالد: قد تمرّ عدّة أشهر قبل أن أشعر برغبة شديدة في الرسم، ثمّ إن اللوحات يجب أن تكون جاهزة قبل موعد المعرض...	/
5	24ثا	عامة	عادية	ثابتة	خالد يمشي في الشارع ينظر يمينا يسارا، ملامح التعب على وجهه	موسيقى حزينة مرتفعة	خالد: كنت أنتظر الخريف كما لم أنتظره من قبل، ستعودين، ستعودين مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية ستعودين، والريح.. والتقلبات الجوية	/
6	29ثا	الجزء الكبير	خلفية	ثابتة	يقف خالد على جسر نهر السين، قبالة برج إيفل ثم يلتفت متوترا قلقا، وجهه عابس حزين	موسيقى حزينة مرتفعة	خالد:.. ستعودين مع المطر، مع بدايات الشتاء.. يا معطفي الشتوي، يا طمأنينة العمر المتعب، يا إعطاب الليالي الثلجية.. ستعودين	/

ثانياً- القراءة التحليلية:

يقوم التحليل التحليلي على اختيار مقاطع معينة من الفيلم (مادة التحليل) ويشترط في هذه المقاطع أن تتناول بعض الجوانب التي تخدم الموضوع، أما كتاب تحليل الأفلام لـ "M.Mris و "Aumond" فقد ركز على تحليل بدايات الأفلام فقط، ونحن في تحليلنا هذا اخترنا الخمس حلقات الأولى من مسلسل "ذاكرة الجسد"، التي على علاقة بموضوع بحثنا، وذلك نظراً لطول حلقاته التي بلغت (30 حلقة) ومدة كل حلقة 45 دقيقة.

الحلقة 01:

المقطع الأول:

استهل المخرج الحلقة الأولى من المسلسل بلقطة قريبة عادية وحركة كاميرا بانوراما عمودية من الأسفل إلى الأعلى، مشهد تظهر فيه الشخصية الرئيسية "خالد" وهو يكتب رسالة بقلم أزرق وسط مجموعة من الأوراق البيضاء ودفت أزرق، يحمل الرسالة ويقرأ بتمعن وتفكير داخلي: قبل اليوم كنت اعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى، عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم دون أن نتألم مرة أخرى..

وتدور أحداث هذا المشهد بموسيقى حزينة خفيفة، ثم تنتقل بلقطة عامة غطسية ثابتة مشهد "خالد" وهو يجلس على الأرض مرتدياً ثوباً أبيض اللون، يسرد قائلاً: عندما نقدر على النظر خلفنا دون حنين، دون جنون، دون حقد أيضاً، أيمن هذا حقاً؟

ويتضمن هذا المشهد فناء المنزل بهندسة معمارية بسيطة وأعمدة زرقاء اللون، ينشغل "خالد" في الكتابة على مائدة مربعة الشكل، مع منظر جلسة أرضية على زريبة وبساط ووسادتين أمامه، لتظهر بعد لحظات امرأة "عتيقة" بشال أبيض حاملة صينية قهوة دائرية نحاسية اللون، متجهة بخطواتها البطيئة والهادئة نحو المائدة مصحوبة بلحن للنشيد الوطني خفيف جداً، تليه لقطة الجزء الصغير وزاوية تصوير جانبية المجال والمجال المقابل تتضمن "عتيقة" وهي تسكب فنجاناً من القهوة من إبريق أخضر اللون دون أن تتخاطب "خالد".

ينتقل المخرج إلى مشهد بلقطة مقربة تتبادل فيها "عتيقة" و"خالد" نظرات صامتة بحزن شديد ثم تنسحب "عتيقة" في هدوء وسكون دون كلام، يتبعها بنظراته وهي ذاهبة ثم يستمر "خالد" بالكتابة قائلاً: .. في مدن أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنان وضعت جواره مسبقاً ملعقة وقطعة سكر.

كما يستخدم المخرج لقطة الجزء الكبير وبزاوية جانبية ثابتة، تظهر لنا "خالد" خلف ستائر بيضاء تتطاير ومعها الأوراق من على المائدة بفعل رياح خفيفة، مصحوبة للحن النشيد الوطني خفيف جداً، ثم يضع قلمه في إبحاء من إنهاء الكتابة: ولكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء تماماً كما تلبس كل ما تملك وتقول كل ما تعرف

تنتقل بعدها الكاميرا إلى فضاء خارجي لتصور أحد الجسور المعلقة في قسنطينة وعبور للسيارات في صورة قائمة نوعاً ما، ضمن حركة بانورامية أفقية للكاميرا وزاوية تصوير تصاعدية يسرد "خالد" بصوت منخفض: ... ولهذا حتى الحزن كان وليمة لهذه المدينة، ثم تليها لقطة مقربة ثابتة يظهر فيها "خالد" وهو يفكر بنظرات بعيدة مليئة بالحزن تارة والأمل تارة أخرى: ... فقبلك لم أكتب شيئاً يستحق الذكر، معك فقط سأبدأ الكتابة، سأكتب لكي من مدينة مازالت تشبهك وأصبحت أشبهها.. وفجأة وبزاوية تصوير متوسطة عادية وبحركة بانوراما أفقية ينتقل بنا المخرج إلى فضاء خارجي آخر يتضمن عدد كبير من الطيور تحلق في سماء زرقاء صافية، متجهة إلى طرف الجسر، وهي لقطة مصحوبة بموسيقى خفيفة توحى بالحزن، مازالت الطيور تعبر جسورها على عجل، وأنا أصبحت جسراً آخر معلقاً هنا..

المقطع الثاني:

تبين لنا الكاميرا بلقطة الجزء الكبير ثابتة وبزاوية تصوير خلفية مشهد لمكان عالي أين يجلس "خالد" على طرف كرسي يفكر ويتأمل في غروب الشمس وسط المارة سارداً: عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد أنّ لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة، الشيء الوحيد الذي لم أكن لأتنبأ به أو أتوقع عواقبه عليّ.. وتزامنت هذه اللقطة مع أغنية فرنسية كلاسيكية مرتفعة نوعاً ما.

تنتقل بعدها كاميرا المخرج إلى فضاء خارجي آخر لتصوّر لنا نظرة عامة لمدينة بمعمار أوروبي في جو متقلب يوحي بفصل الخريف، معتمداً على حركة تصوير بانورامية متحركة من اليمين إلى اليسار ثم من الأسفل إلى الأعلى لمشهد يوحي بأننا في باريس من خلال التركيز على برج إيفل، وصاحبت هذه اللقطة أغنية فرنسية خفيفة.

وبإيقاع سريع نوعاً ما، فاجأنا المخرج بفضاء داخلي يكتشفه المشاهد للمرة الأولى تمثل في قاعة حفل لافتتاح معرض للوحات الفنية، بحيث تركز الكاميرا على فرحة الزوار البادية على وجوههم وهم يتبادلون أحاديث جانبية، مشهد يظهر فيه "خالد" بين مجموعة من اللوحات الفنية يسلم على المدعوين

والحضور بابتسامة مبهجة، وتضمنت هذه اللقطة المتوسطة زاوية عادية وحركة تنقل بانورامية، رافقت هذه اللقطة موسيقى مثيرة حماسية خفيفة نوعا ما.

وبتنقل مصاحب للكاميرا تظهر امرأتان وهما تصعدان السلالم بخطوات سريعة نوعا ما متجهتان نحو القاعة، وبعد دخول "فريدة" و "حياة" (شخصية رئيسية) إلى القاعة، تبين لنا الكاميرا بلقطة الجزء الكبير "خالد" يتبادل أطراف الحديث مع الحضور مبتسما، فجأة تتغير ملامحه إلى استغراب تارة ودهشة تارة أخرى مركزا بنظراته على "حياة" صاحبة الفستان الأبيض، وبحركة متحركة أمامية يتقدم نحوهما شارد الذهن بخطوات ثابتة بطيئة نوعا ما، وتزامنت لقطات هذا المشهد موسيقى خفيفة جدا فيها نوع من الحزن.

يركّز المخرج بلقطة كاميرا قريبة وبزاوية عادية منخفضة على معصم "حياة" التي كانت تلبس سوارا ذهبي اللون سميك نوعا ما، ليرتسم في مخيلة "خالد" صورة والدته التي كانت تلبس سوارا شبيها له، وهي تقوم باستحمامه أيام طفولته، وقد ساهمت اللغة السينمائية المتمثلة في شريط الصوت والصورة وتقنياتها في إظهار العلاقة الحميمة بين الأم وابنها أين تظهر والدته بلامح الفرح والبسمة على وجهها.

كما ركّز المخرج في هذا المشهد على اللقطات القريبة التي أبرزت الحوار الذي دار بين "حياة" و "فريدة" و "خالد" الذي تقدم نحوهما للحديث عن إحدى لوحاته التي استوقفتها، ثم تنظر "حياة" بجلاء لذراع "خالد" الفارغ وبسرعة تمدّ حياة يدها لتسلم عليه بصفته صاحب المعرض، معبرة عن إعجابها بالمعرض واللوحات المعروضة، ومن خلال الحوار الذي دار بينهم، تفاجئ "خالد" بأنهما من عائلة المجاهد والشهيد الذي رافقه أيام الثورة التحريرية بالجزائر، ثم ينتهي المقطع بمشهد تمازجت فيه نظرات التساؤل والهدف في عيون "حياة"، لتركز الكاميرا على صمت، دهشة ونبرة صوت "خالد" المنخفضة مصحوبة بموسيقى خفيفة جدا، وقد ساهمت اللقطات القريبة الموظفة من طرف المخرج لإبراز أهمية الحوار وأفكاره الأساسية، والإيجاء بالمغزى الرمزي لها.

المقطع الثالث:

ينتقل المخرج في هذا المقطع إلى فضاء خارجي آخر ومشهد آخر باستخدام مونتاج عكسي بالعودة إلى الوراء والانتقال إلى الماضي، بحيث تنقل لنا الكاميرا مطاردة مجاهدين لجنديان تابعين للاحتلال الفرنسي يحاولان عبور نهر وسط الغابة، مشهد تبين من خلاله شخصية المجاهدين "خالد" وزميله "سي مصطفى" وذلك في لقطة الجزء الكبير بحركة ثابتة، صاحبت المشهد وموسيقى حماسية فيها نوع من الخوف، إضافة إلى الاستعانة بمؤثرات صوتية أخرى تجسدت في طلقات نار وصوت قياسي لمياه النهر كدلالة على صعوبة التحرك في تلك المناطق.

ووسط أشجار الغابة الكثيفة يتقدّم "سي مصطفى" بخطوات سريعة في لقطة عامة عادية، لتنفجر أمامه قبلة تسقطه أرضاً، وصعود دخان كثيف ثم يظهر "خالد" متّجها نحوه من أجل إسعافه، وبلقطة غطسية يطلب مصطفى من خالد الهروب وعدم إعطاء فرصة لجنود الاحتلال للقضاء عليهم، بعد ذلك تركز الكاميرا بلقطة متوسطة وبزاوية خلفية وحركة تصوير تنقل مصاحب يحاول "خالد" رفع زميله والتقدم بصعوبة وبخطوات بطيئة جدا إلى موقع العمليات من أجل تقديم الإسعافات، لتنفجر قبلة أخرى خلفهم تؤدي إلى سقوطهما إضافة إلى انتشار دخان كثيف، وتعتمد المخرج استخدام هذه اللقطة لإظهار تلاحم وتضامن المجاهدين في ساحات المعركة، حيث صاحبت المشهد موسيقى حماسية قوية لتعزيز صوت انفجار القبلة.

ثم بلقطة مقربة غطسية تصوّر الكاميرا في نفس المكان السابق شظايا الرماح على وجه "خالد"، الذي يحاول النهوض بصعوبة لشدة الألم، فجأة وبحركة بانورامية أفقية ينظر إلى يده اليسرى، لتركز الكاميرا على النزيف الحاد بها، وقد تمّ توظيف لحن النشيد الوطني، ورافق هذا الشريط الصوتي زحف "خالد" نحو "مصطفى" الفاقد لوعيه، يمدّ خالد يده لاستعادة بطاقة هوية زميله ثم يضعها في جيبه.

وفي لقطة أمريكية متوسطة وبصورة خلفية وتنقل بانورامي من الخلف إلى الأمام يتساءل قائد العمليات "سي الطاهر" عن آخر تطورات المعارك الحربية، ثم يأمر بنقل "خالد" لمشفى في تونس من أجل تلقي العلاج اللازم.

وتنوعت اللقطات بين اللقطات المتوسطة والقرية بزوايا تصوير مختلفة، غطسية، تصاعديّة ثابتة وحركات كاميرا أفقية، فكلها كان لها دلالة على وصف الجو السائد وسط المجاهدين، والأوضاع الصعبة التي عاشوها أثناء الثورة التحريرية.

ووسط سكوت المجاهدين يتدخل "سي الطاهر" متحدّثا مع "خالد" عن الطريق الذي سوف يسلكه من أجل عبور الحدود التونسية، ويخبره بعدم قدرته على رؤية مولودته الجديدة، ثم يخرج ورقة ويضعها في جيب خالد مكتوب عليها الاسم الذي اختاره لابنته، فهذه اللقطة خلقت جوّاً من الترقب والغموض خاصة وأن الموسيقى الموظّفة كانت قوية مرتفعة للحن النشيد الوطني، ثم يركز المخرج باستخدام لقطة قريبة وزاوية المجال والمجال الآخر على الحوار الذي جرى بين سي طاهر وخالد، وقد ساهمت هذه اللقطة في خلق جوّ حزين تعكس ملامح سي الطاهر الممزوجة بالحسرة والألم، ونبرة صوته المنخفضة قائلاً: لو قدّر لك أن تصل إلى هناك...أودّ أن تقوم أنت بتسجيلها في دار البلدية.. لقد اخترت لها اسماً، سجّلها متى استطعت وقبها عني..

يعود بنا المخرج إلى المشهد السابق (معرض الرسم) بلقطة مقربة لنقل الحوار الذي دار بين "حياة" و"خالد" متسائلا عن سبب وقوفها أمام لوحة فنية لجسر من جسور قسنطينة، ثم تتدخل "فريدة" سائلة: اسمها حنين أليس كذلك؟ وقد ساهمت حركة الكاميرا زاوية المجال والمجال المقابل تصوير بداية الترابط الروحي بين لوحات "خالد" الفنية و"حياة" وهذا ما أثبتته ملامح خالد التي فيها نوع من الاستغراب والتعجب: ما الذي أوقفك أمام أحب لوحة لي... إنها توأمك فقد رسمتها منذ 25 عاما، خاصة وأنّ الموسيقى الموظفة كان فيها نوع من التوتر أو الغموض.

وبلقطة الجزء الأصغر ينهي المخرج المقطع بتقديم الزوار لتهنئة خالد على المعرض وأخذ صور تذكارية معه، وحركة كاميرا بانورامية تتجه "حياة" لأخذ موعد للقاءه مرة ثانية يوم الاثنين، تزامن تصوير هذا المشهد صوت خافت لمحادثات زوار المعرض مصحوب بموسيقى خفيفة جدا.

المقطع الرابع:

صورت مشاهد هذا المقطع في مكانين، فالأول يبدأ بلقطة الجزء الأكبر وزاوية جانبية ثابتة تبين الكاميرا للمشاهد مجموعة من الأشخاص جالسون في المترو، ثم يصعد "خالد" مرهق البدن والتفكير في آن واحد و بموسيقى حزينة يقول: اليوم وبعد ربع قرن أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ، الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية.. مصحوب بمؤثرات صوتية لحركة سير المترو، تليها لقطة الجزء الصغير عادية، لامرأة تدعو خالد للجلوس قائلة: يا سيد لو سمحت هناك مقعد للمعاقين بإمكانك الجلوس، وبلقطة متوسطة زاوية تصوير تصاعدي تظهر ذراع بذلة خالد الفارغة وهو يلتفت يمينا يسارا، مركزا بنظرات خيبة على لافتة زرقاء مكتوب عليها باللغة الفرنسية: حذار مكان مخصص للمعاقين مصحوبة بموسيقى حزينة ترتفع شيئا فشيئا.

والمكان الثاني لهذا المقطع يتمثل في بيت "خالد"، يبدأ هذا المشهد بلقطة عامة وحركة تصوير بانوراما أفقية، تظهر صديقة "خالد" الفرنسية "كاترين" وهي مستلقاة على أريكة وخلفها مجموعة من اللوحات الفنية، يدخل "خالد" متعبا مشتت الذهن، تدعوه لتناول السندويشات لكنه يرفض، ثم يجلس على كرسي وملامح التعب بادية على وجهه، وبلقطة مقربة ينقل لنا المخرج الحوار الذي دار بينهما باستخدام زاوية المجال والمجال الآخر، كاترين: لست تلك المرأة التي تريدها بحجم أحلامك... ربما لو كنت جزائرية لاختلف الأمر

خالد: هذا كان في البداية لأنني كنت أعاني من أزمة انتماء.... ابقى معي... أريد ليوم الاثنين أن يأتي بسرعة

نقلنا المخرج من خلال لقطة عامة لباريس إلى اليوم الموالي، حيث تحاول "كاترين" أن توقظ "خالد" لشرب القهوة، وبلقطة مفاجئة ترتسم في مخيلة خالد "حياة" و"فريدة" يصعدان السلالم، تزامن هذا مع سكوت تام في المكان وموسيقى خفيفة جدا بمؤثر صوتي لرقاص الساعة.

وركز المخرج في هذا الفضاء كثيرا على اللقطات المقربة وبمركات كاميرا مختلفة لنقل الحوار الذي جرى بين "خالد وكاترين"، كما عبّر عن أفكار عديدة باستخدامه مونتاج إيديولوجي وتعبيري عن دلالات مرتبطة بالزمن، وهذا ما أكّده كاترين من خلال قراءتها للوحات خالد:

كاترين: أعلم، الجسور أيضا لها علاقة بالزمن في لوحاتك، إنها تلك المسافة بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع، بين الوطن والمنفى وبين الذات والهوية، ألم تقل أنك تعاني أزمة انتماء؟

حوار تعمّد المخرج من خلاله أن يبرز أهمية الوقت بالنسبة لخالد الذي كان يتساءل دوما عن الساعة، لأول مرة ألاحظ أنني لم أعلق ساعة حائط.. واليوم هو السبت.. وغدا الأحد أليس كذلك؟ بشكل يساعد المشاهد على خلق جوّ لحب الإصغاء والتشويق والتعاطف مع الشخصية وإدراك الموقف الدرامي، وبلقطة الجزء الكبير ثابتة يضع خالد كوب القهوة وهو في حالة من الإحباط واليأس ثم يتجه إلى غرفته للنوم مجددا، واستعمل المخرج موسيقى مرتفعة نوعا ما.

المقطع الخامس:

ومع مواصلة أحداث الحلقة الأولى، يعود بنا المخرج إلى الفضاء الداخلي السابق، أين يقف خالد في المعرض متأملا للوحة حنين وهو شارد الذهن ينتظر قدوم صحفي من أجل إجراء مقابلة صحفية، كما احتوى هذا المقطع على العديد من اللقطات المتوسطة والمقربة تبرز ملامح القلق والتوتر عند خالد، إضافة إلى زوايا تصوير خلفية وجانبية للزوار المعرض تارة وفضاء خارجي للمدينة تارة أخرى، أما عن الشريط الصوتي فقد تمثل في موسيقى مرتفعة حزينة وهذا من أجل تقوية الحديث الدرامي ولفت انتباه المتفرج، ثم تتحرك الكاميرا مصاحبة لتقدّم رجلا نوح "خالد" بلقطة أمريكية خلفية تبرز ملامحهما لخالد الذي تفاجئ واندesh لحضورهما المعرض، كما سمحت حركة الكاميرا بخلق حالة من الإثارة والتركيز لدى المشاهد من خلال الحوار الذي دار بينهم:

خالد: سي الشريف؟ غير معقول

سي شريف: ما هذه الأخبار التي نسمعها عن أعمالك.. أنا فخور بك يا ابن بلادي

شفت شكون جبتهك معايا؟

سي مصطفى: هل نسييتي يا صديق الكفاح والسلاح؟.... واش يا سيدي لو كان منجوش منشوفكش؟

وهنا تعمّد المخرج من استعمال اللهجة العامية للتأكيد على الارتباط القومي والانتماء الذي يجمع بينهم رغم مرور سنوات طويلة ورغم تغير الزمان والمكان، وهذا ما أكّده خالد: كيف لي أن أنسى تلك الطريقة التي سلكناها رغم الحراسة المشددة والدوريات المكثفة... كيف لي أنسى اجتياز خط موريس المكهرب والمفروش بالألغام؟.. ولولاهم ما وصلنا المستشفى ولا كنا الآن معا..

فقد استعمل المخرج لقطة شاملة للافتة سوداء مرسوم عليها جمجمة باللون الأبيض ومكتوب عليها باللغة الفرنسية "Danger" خطير"، وتنتقل بانورامي من اليمين إلى اليسار، ثم من الأسفل إلى الأعلى نقلت لنا الكاميرا مجموعة من المجاهدين وحيوانات مكهربة على طول الخط في صورة مروعة جدا، ليظهر خالد ومصطفى المصابين برفقة جندي خبير للمنطقة وهم في حالة من الدهشة والحيرة محاولين عبور الخط بكل حذر وقد صاحبت المشهد موسيقى قوية توحى بالخوف والتوتر.

وفي نفس المشهد توضّح الزاوية الغطسية تلاحم واتحاد المجاهدين فيما بينهم باستخدام حركة بانوراما عمودية، أين يحاول الجنديّ المرشد إخراج خالد ومصطفى للطرف الآخر من خلال نفق تحت خط موريس المكهرب والمفروش بالألغام عبورا للحدود التونسية، وتوالى اللقطات بعد ذلك وتنوعت بحركات مختلفة بين بانوراما أفقية وعمودية، فكلها كان لها دلالة لوصف الأوضاع والظروف الصعبة التي كان يمرّ بها المجاهدون أيام الثورة التحريرية، ثم ركّزت الكاميرا بلقطة قريبة جدا على النزيف الحاد الذي أصاب ذراع خالد مصحوبة بملامح الوجع والألم على وجهه. تزامن ذلك مع لحن للنشيد الوطني خفيف جد.

تعود كاميرا المخرج إلى المعرض بلقطة الجزء المتوسط، حيث يسترجع خالد ومصطفى ذكريات الكفاح والنضال ثم يودعان بعضهما، وتخللت هذه اللقطة صوت قياسي لزوار المعرض ممزوج بموسيقى كلاسيكية خفيفة.

وبلقطة عامة وزاوية خلفية ثابتة يقف خالد وسط المعرض مع أحد زواره، يشرح تفاصيل إحدى لوحاته، فجأة تتحرك الكاميرا بتنقل مصاحب لخطوات حياة وهي تتجه نحوه، مزيج بين السعادة والارتباك على ملامح خالد، ثم يبدأ حوار بينهما باستخدام زاوية المجال والمجال المقابل، ومن الناحية الصوتية فقد اكتفى المخرج بتوظيف موسيقى كلاسيكية هادئة وخفيفة مصاحبة للمشهد.

وبعد توالي اللقطات بين متوسطة وقريبة، وزاوية جانبية وعادية، ينهي المخرج المشهد الأخير من الحلقة الأولى بحوار جمع بين خالد وحياة ومحاولة كلاهما التعرّف على طريقة تفكير الآخر، فقد تعمّد المخرج إنهاء الحلقة الأولى بالحوار لخلق نوع من الإثارة وشدّ انتباه المتفرج وتشويقه لأحداث الحلقة الثانية.

الحلقة 02:

المقطع الأول:

أتمّ المخرج في بداية حلقة الثانية اللقاء الذي جمع بين "خالد وحياة" وحديثهما عن لوحاته المعروضة، حيث ركّزت كاميرات التصوير على ملامح "حياة" العربية صاحبة البشرة السمراء والشعر العجري المجعد، وهذا ما جعل صورتها لا تغيب عن مخيلة خالد، ومع لقطة الجزء الكبير نرى خالد يقف شاردة وسط مجموعة من الأشخاص في محطة المترو، ثم يصعد وهو مشوش الذهن: التقينا إذن... ربع قرن من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك.. ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك..

رافقت هذه اللقطة موسيقى حزينة منخفضة، فجأة عرّفنا المخرج على فضاء داخلي جديد تمثّل في مقهى يتوافد عليها "خالد" باستمرار، وهذا ما أكّده صاحبة المقهى الإيطالية "سينيورا توندي"، تليها لقطة أمريكية جانبية وحركة تنقل بانورامية يظهر من خلالها "خالد" وهو يمشي أمام الأسلاك الكهربائية على طول خط مورييس، مركزا على الجثث الملقاة أمامه، ليركّز المخرج بلقطة قريبة جدا على النزيف الحاد لذراعه كرمز ودلالة على التضحية التي قام بها في سبيل الوطن، وهذا بالتزامن مع الشريط الصوتي المتضمن للحن النشيد الوطني وصوت خالد قائلا: لم أكن أتوقع أن تكوني المعركة التي سأترك عليها جثتي..

ومع مواصلة أحداث المقطع يسرد "خالد" بنبرة صوت منفعة: لم أكن أتوقع أن تكوني المدينة التي سأنفق فيها ذاكرتي، واللوحة البيضاء التي ستستقبل أمامها فرشاتي لتبقى عذراء وجبارة مثلك.. وهي النبوة التي عكس من خلالها المخرج خيال خالد على ورقة رسم بيضاء، وهو يمسك فرشاته بنظرات مليئة بالحزن، معتمدا في ذلك على لقطة قريبة وتنقل أمامي لحركة الكاميرا، وهذه اللقطة أضفت على المشهد طابع الحسرة والألم في آن واحد.

بعدها تنوعت اللقطات بين المتوسطة والقريبة بزوايا تصوير مختلفة، غطسية، تصاعدية ثابتة وحركات كاميرا أفقية، ليركّز المخرج من جديد وبلقطة الجزء الصغير خالد في الميترو وهو يفتح رواية "الخراب الجميل" من توقيع "حياة"، يفكر بين أسطرها جملها وكلماتها بملامح التعجب والتساؤل، وصاحبت هذا المشهد موسيقى مرتفعة.

توالت المشاهد بين الفضاء الداخلي والخارج، لتبيّن لنا الكاميرا بلقطة الجزء المتوسط وحركة بانورامية أفقية تركيز خالد على قراءة الرواية بكل تمعّن، ثم يرن الهاتف ليرد على "حياة" مبتسما بعدها يتناقشا عن فكرة

الرواية ومضمونها حيث تنوعت اللقطات وزوايا التصوير بين مقربة ومتوسطة، بعدها أخذت حياة موعدا آخر للقائه.

المقطع الثاني:

تضمّن هذا المشهد ديكور خارجي مشتمل على معرض رسم بأحد أرصفة باريس وفق موسيقى حزينة مرتفعة، أين يمشي "خالد" ذهابا وإيابا منتظرا قدوم "حياة"، فقد استخدم المخرج لقطة أمريكية وزاوية خلفية بهدف لفت انتباه المتفرج وإضفاء عنصر التشويق، فجأة تتغير ملامح "خالد" الحزينة والعبسة إلى ملامح البهجة مبتسما لخطوات "حياة" المدللة بفستانها العجري وقبعة، ثم ترسم في مخيلته "حياة" وهي تمشي على أحد جسور قسنطينة المعلقة مرتدية ثوب تقليدي عنابي اللون ومطرز بخيوط ذهبية، ثم ينتقل بنا المخرج إلى مشهد آخر في المعرض وبلقطة مقربة تسأل "حياة" عن والدها، وتطلب من خالد أن يحدثها عن ذكريات وأحداث الماضي، فقد استطاع المخرج من خلال استخدام زاوية التصوير المجال والمجال المقابل إبراز مشاعر الحزن والألم الذي عاشته "حياة" في ظل غياب والدها والتركيز على نظرات الحنين والشوق تارة والتدمر تارة أخرى.

أما من ناحية الشريط الصوتي المصاحب للمشهد فقد تمثّل في الحوار الذي دار بين "خالد وحياة" مع صوت قياسي لزوار المعرض، إضافة إلى موسيقى هادئة منخفضة جدا.

تحوّلت الكاميرا فجأة إلى الفضاء الخارجي السابق المتمثل في الغابة الكثيفة بالأشجار، حيث يسرد لنا المخرج الأحداث بتوجيه حركة الكاميرا بطريقة بانورامية أفقية من اليمين إلى اليسار بهدف التركيز على صمت المجاهدين مسحوبة بلقطة مقربة وبزاوية تصوير عادية نقل لنا ملامح "سي الطاهر" الحزينة، وشيء شبيه بالدمع في عينيه، حيث سمحت هذه اللقطة بخلق إحساس بالألم وشعور بالحنين للوطن والأهل وابنته التي لم يستطع رؤيتها أو تسجيلها في دار البلدية، تزامن ذلك مع نبرة "خالد" المنخفضة: تحوّل إلى رجل ضعيف حين رزق بك، وصار يحنّ ويشتاق ويبكي، كان يشعر بالعجز لأنه أب لطفلة ولدت بعيدة عنه..

وقد كان المخرج في كل مشهد من مشاهد هذا المقطع يعود بنا للوراء أو ما يسمى بالمونتاج العكسي، بهدف خلق جوّ من الترقب والقلق، خاصة وأن الموسيقى الموظفة كانت توحى بالتوتر، الشيء الذي دعم الموقف الدرامي للقطات، فهذه الأخيرة تنوعت واختلفت بين قريبة ومتوسطة في المعرض، وزوايا عادية وغطسية مع حركات تنقل أمامي وثابتة، أثناء تواجد خالد في تونس.

ليأخذنا المخرج إلى فضاء داخلي جديد تضمّن ديكور لغرفة عمليات، وذلك باستخدام لقطة متوسطة غطسية، وبزاوية تصوير المجال والمجال المقابل تركّز الكاميرا على الحوار الذي جري بين الطبيب والمرضة،

في جوّ انفعالي وتخوّف أثناء حديثهما عن إصابة خالد الخطيرة مما اضطر إلى بتر كفه اليسرى وإلا فارق الحياة.

وقد تعتمد المخرج سرد الأحداث بشكل يساعد المشاهد على خلق جوّ حب الإصغاء والتشويق والتعاطف مع الشخصيات خاصة مع "خالد" والطبيب وإدراك الموقف الدرامي، وهذا أثناء شدة الحوار بعد استيقاظ "خالد" من غيبوبته، متسائلا عن حالته الصحية، ثم يخبره الطبيب متوترا أنّه قد اضطرّ لقطع ذراعه في لقطة أمريكية منخفضة، وهي اللقطة التي ساهمت في نقل ملامح الحزن والوجع الذي أصابت "خالد" بعد رفع بذلة يده الفارغة في حالة من الصدمة، وما ميّز هذه اللقطة هو السكوت التام المصحوب بموسيقى حزينة جدا.

أتمّ المخرج سرد الأحداث باستخدام لقطة عامة لغرفة "خالد" أين يجلس الطبيب على كرسي بجواره والمرضة التي تنظف جرح ذراعه، كما نقل لنا هذا المشهد الحوار الذي دار بينهما الطبيب: ذراعك تتماثل للشفاء بسرعة مذهلة، أنت فعلا مقاتل يا خالد.. ذراعك الناقصة ستكون رمزا لتميذك واختلافك عن الآخرين

وبلقطة قريبة جدا ثابتة يرّد خالد وملامح الاستهزاء بادية على وجهه: نعم، سأتحوّل إلى أسطورة، سيشيرون إليّ بكل فخر واعتزاز.. أرى نفسي في وطن يحترم جرحي لكنه يرفضني.. وقد تمّ توظيف موسيقى خفيفة وهادئة في هذا المشهد.

المقطع الثالث:

تدور أحداث هذا المقطع في حديقة المستشفى، أين يتواجد العديد من المرضى والممرضات في جوّ ريعي مشمس، وبحركة بانورامية متحركة بالتصوير البطيء من الأسفل إلى الأعلى، يجلس "خالد" على كرسي شارد وحزين، صاحبت هذا المشهد موسيقى حزينة مرتفعة تدل على الانكسار والحسرة، تليها لقطة مقربة عادية تبرز قلق وتوتر "خالد" وهو يسأل ممرضته "رشيدة" عن حالة رفيقه الصحية، ومباشرة بعد ذهاب رشيدة يتقدّم الدكتور للحديث معه، ثم بلقطة مقربة تركز الكاميرا على خالد وهو يتحدث منفصلا عن سبب تواجده في تونس قائلا: أنا في تونس الآن... مواطنا وغريبا في الوقت نفسه، حرا ومقيدا في الوقت نفسه..

وكانت حركة الكاميرا ثابتة وهذا لجلب انتباه المتفرج وإحداث سلوك انفعالي وتأثيري، وفي نفس السياق وفي نفس المشهد يواصل الطبيب حديثه مع خالد، باستخدام لقطة قريبة وزاوية المجال والمجال الآخر، كان الهدف من هذا الحوار إعطاء بصيص أمل لخالد ليتقبّل إصابته من أجل إكمال حياته فيقول الطبيب كابوتسكي:

لقد أجريت عشرات العمليات لأناس فقدوا في الحرب ساقا أو ذراعا.. لكن التأثير النفسي كان يختلف من شخص لآخر، المثقف وحده يعيد النظر في العالم كلما تغير شيء في حياته.. اقرأ، أكتب أعرف، أرسم...

خالد: أفضل الرسم..

الطبيب: ابدأ برسم أول شيء قريب إليك

توالى اللقطات بعد ذلك وتنوع بريتم سريع وحركات مختلفة، إذ يركز المخرج في هذه المشاهد على فكرة أساسية المعبرة على المشاركة النضالية للعديد من الأطباء الأجانب أثناء فترة الثورة التحريرية، إلى جانب الثوار الذي حاربوا الأنظمة الكولونيالية، وتقديم كل التضحيات في سبيل الحرية وتحرير الوطن، ثم اشتد الصراع الفكري بين خالد والطبيب في لقطة قريبة عادية تبرز نظرات خالد الحادة ممزوجة بملامح الخيبة والتشاؤم، التوتر والقلق وصوته منخفض قائلا: ما فائدة رجل لا يسمح له بالرجوع لساحة القتال فقط لأنه بيد واحدة..؟

وفجأة يردّ الطبيب بنبرة صوت مرتفعة وبكل إصرار وعزيمة في آن واحد: هذه اليد الواحدة تصنع المعجزات.. ستبقى مقاتلا يا خالد ولكن بأسلحة أخرى.. خالد لن تقف عاجزا واستعمل المخرج لحن خفيف للنشيد الوطني، كتعبير عن الحسرة واليأس.

الحلقة 03:

المقطع الأول:

يبدأ المخرج هذا المقطع بلقطة قريبة وبحركة تصوير ثابتة، يقف "خالد" بيده المبتورة، ثم يخرج ساعة من جيبه ليقدّمها كهدية لـ "رشيدة" التي رافقته طوال فترة علاجه، وما يميّز هذه اللقطة هو الصمت التام بهدف خلق نوع من التشويق والإثارة لدى المتفرّج، تليها لقطة الجزء الصغير وهي من اللقطات الوصفية، فقد اعتمدها المخرج لوصف ملامح "رشيدة" الحزينة وهي تودّع خالد وبحركة بانوراما عمودية من الأسفل إلى الأعلى تقول بنبرة صوت منخفضة: سنفتقدك يا سيد خالد

بعدها تركز كاميرا المخرج على الحوار الذي جرى بين "رشيدة وخالد"، باستخدام زاوية المجال والمجال الآخر، فقد أراد المخرج من خلال هذا المشهد تسليط الضوء على تلاحم واتحاد الدول العربية مع ثورة الجزائر، وخير دليل على ذلك مستشفى تونس الذي فتح أبوابه أمام الجرحى والمصابين، وساهم الحوار بشكل كبير في تقديم معلومات عن المرضى الذين تدربوا في القاهرة

رشيدة: كنت الأولى بين زميلاتي في التمريض عندما خضعنا لدورات تأهيلية في القاهرة...

خالد: من هناك انطلقت الشرارة الأولى للثورة الجزائرية قبل ثلاث سنوات

وبلقطة مقربة وحركة تصوير بانوراما متحركة من الأسفل إلى الأعلى يصافح الطبيب "خالد" مبتسما، ثم يغادر المستشفى مسرعا، وهو في حالة من الحزن الشديد، بعدها يسرد خالد تفاصيل خروجه من المستشفى باتجاه الغرفة التي اقتناها للعيش بتونس قائلا: عدت إلى الغرفة التي اقتنيته، كانت جدرانها تشبه جدران المستشفى، المكان الوحيد الذي كنت أعرفه في تونس.. وأنا أفكر ما يمكن أن أعلق عليها من لوحات..

انتقلت كاميرا المخرج بعدها إلى لقطة الجزء الصغير وبتنقل بانورامي لتعرفنا لأول مرة على لوحات "خالد" المعلقة على جدران غرفته، كانت تعبّر كلها على نفس الموضوع وهو الأزقة القديمة والأحياء مرسومة بقلم رصاص، فجأة وبلقطة مقربة وزاوية جانبية يركّز المخرج على خالد المستلقي على السرير، نظرة الحزن والانكسار في عينيه وقد صاحب هذا المشهد شريط صوتي تمثل في موسيقى حزينة وهادئة، وصوت الطبيب "كابوتسكي" قائلا: اقرأ، أكتب، أرسم، أعزف، ابدأ برسم شيء أقرب إلى نفسك.. ينهي المخرج هذا المشهد بلقطة قريبة عادية وحركة ثابتة حيث ينهض خالد فجأة بنظرات فيها نوع من الحدة والعزم والإصرار.

المقطع الثاني:

يبدأ المخرج هذا المقطع من نفس الفضاء الداخلي السابق المتمثل في غرفة "خالد"، حيث تبين لنا اللقطة الأولى للمقطع وهو يقف مركزا في تلوين إحدى لوحاته، فقد استعان المخرج بزاوية تصوير جانبية ليظهر ملامح "خالد" وهو في حالة توتر وانفعال لزيارة "رشيدة" له، بعد أن طلبت منه السماح لها بالوقوف إلى جانبه ومساعدته غير أنّه يردّ عليها منزعجا: أنت إنسانة رائعة.. تعودت على العيش وحدي...

أستطيع أن أتابع حياتي وحدي وبذراع واحدة

توالت زوايا التصوير في هذا المشهد بين غطسية، وجانبية، المجال والمجال الآخر لنقل الحوار الذي جرى بينهما، إضافة إلى لقطات الجزء الصغير والمتوسطة لتقلنا الكاميرا بعدها إلى لقطة الجزء الصغير وبزاوية خلفية، تظهر "خالد" وهو يركّز في وضع الروتوشات الأخيرة على أول لوحة فنية له تعبّر عن أحد جسور قسنطينة، وتحتها نهر أزرق، وصاحبت هذه اللقطة شريط صوتي تمثل في موسيقى مرتفعة، وصوت "خالد" قائلا: أكان ذلك الجسر أحب شيء لي حقا ليقف بتلقائية لأرسمه..

وفجأة بلقطة مقربة وزاوية خلفية منخفضة تركز كاميرا التصوير على طاولة جانبية بها كوب ماء وفراشي ألوان، يحمل خالد إحداها ليوقع باللون الأسود على طرف اللوحة اسمه، تاريخ ومكان اللوحة، حيث

سمحت حركة الكاميرا بخلق حالة من الإثارة والتركيز لدى المشاهد، ثم يقف ملتفتاً: 25 سنة عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير.. حين

بعدها يرجع بنا المخرج في هذا المشهد إلى الحاضر، وفي قاعة العرض يستخدم لقطة الجزء الصغير وحركة كاميرا بانورامية متحركة نحو الأمام، أثناء حديث "خالد" مع "حياة" بصوت مرتفع، فقد سمحت لنا هذه اللقطة بوصف ملامح خالد وهو غاضب ومنفعل، مستخدماً إشارات بيده التي يقبضها بكل قوة كدلالة على التحدي والعزم مرفوعة بابتسامة على وجهه كدلالة على النجاح الذي حققه بيد واحدة.

وقد ساهمت هذه اللقطة في إبراز مشاعر "خالد" الداخلية والصراع الذي يعيشه كمعطوب حرب، رغم نجاحه كفنان ومبدع قائلاً بنبرة صوت مرتفعة: ها أنا ذا، واحد من أكبر الفنانين الجزائريين... ها أنا ذا اليوم ظاهرة فنية كبيرة.. أين الدكتور كابوتسكي الغائب الوحيد عن هذه القاعة، أين هو ليري ماذا فعلته بيد واحدة؟ أنا الذي لم أسأله ماذا فعل بيدي الأخرى

تليها لقطة مقربة عادية وحركة كاميرا ثابتة تبرز نظرات الفخر والاعتزاز في ملامح خالد وهو يشير إلى لوحته الأولى، ورافقت هذه اللقطة موسيقى حزينة منخفضة جداً، فهي تعدّ وصفاً مختصاً اعتمدها المخرج لدعم الموقف الدرامي للقطات، والشعور بالشفقة والتعاطف مع الشخصية.

المقطع الثالث:

هذا المقطع تجري أحداثه في فضاء مكاني يكتشفه المشاهد لأول مرة، وبزاوية دائرية ترافلينغ ولقطة الجزء الكبير استهل المخرج المشهد، حيث يقف "خالد" مبتسماً وهو يحمل علبة حلوى أمام منزل "أمّا الزهراء" والدة "سي الطاهر"، فقد ركزت كاميرا المخرج على الحوار الصامت الذي جرى بين "خالد" و"أمّا الزهراء" باستخدام المجال والمقابل، في صورة تبين مزيجاً للوجع والاستغراب على وجه "أمّا الزهراء" كأنها تسأله عن ذراعه المبتورة، في حركة تنقل بانورامية تصاعدية تظهر بذلة يد "خالد" الفارغة، ينظر مبتسماً إلى المولودة الصغيرة الجالسة على الأرض، تليها لقطة الجزء الصغير أين تستقبل "أمّا الزهراء" خالد في بيتها المتواضع، حيث وظّف المخرج مرة أخرى اللهجة العامية (الدارجة) : جوز يا وليدي جوز، أنت من ريحة الغالي العزيز..

تنوعت في هذا المشهد اللقطات في شكل حكايات ووصفي، بين متوسطة ومقربة، وزوايا تصوير عادية، خلفية، وزاوية المجال والآخر لنقل الحوار الذي جرى بين "أمّا الزهراء" وخالد عن الأوضاع الصعبة التي مرّ بها أثناء فترة تواجده في صفوف الثوار، وكيف كان القائد "سي الطاهر" يعتمد عليه في المهمات الصعبة وتكليفه بالمعارك الأكثر خطورة:

أما زهراء: قلبي يا وليدي، وراسك وشراه الطاهر؟

خالد: سي طاهر بخير.. أنا كنت تحت إمرته وقمنا بعمليات كبيرة قهرنا فيها غزاة المحتلين.. متقلقيش عليه

ثم وبلقطة الجزء الصغير وبحركة تنقل أمامية، تظهر صورة بالأبيض والأسود لـ "سي طاهر" وهو يحمل بندقية إلى جانب صورة للرئيس المصري "جمال عبد الناصر" معلقة على الحائط في ركن مظلم، تزامن ذلك مع لحن مرتفع للنشيد الوطني حزين جدا، بعدها فاجأنا المخرج بديكور خارجي تمثل في ساحة المعركة وذلك باستخدام لقطة أمريكية وحركة تنقل جانبية لهروب الشوار من الحصار والقصف المدوّي، ثم بلقطة متوسطة يركز المخرج على سقوط الطائرة التي كانت تابعة لجيش الاحتلال الفرنسي، تليها لقطة عامة ثابتة تظهر الطائرة وهي تحترق وسط مجموعة من المجاهدين.

أما من ناحية الشريط الصوتي فقد رافقت هذه اللقطة موسيقى توحى بالتوتر والقلق، ومؤثرات صوتية تمثلت في دوي انفجار وصوت طائرة تحلق في السماء، إضافة إلى سرد أحداث تلك العملية بنبذة خالد المنخفضة:

خالد: وأبعدناهم خارج الحدود، وقتلنا منهم العشرات بل المئات، وأسقطنا لهم طائرة فاحترقت. يكمل المخرج الحوار الذي دار بين "أما الزهراء وخالد"، مستخدما لقطة الجزء الكبير، وبزاوية المجال والمجال الآخر يسلّمها مبلغا من المال الذي بعث من طرف ابنها "سي الطاهر"، حيث بيّنت هذه اللقطة علامات اليأس والإحباط في وجهها أما الزهراء بحية بكثير من الحسرة في نبذة صوتها:

يا حسرتي، لم يرى طفله حتى الآن.. وقد انتظر قدومها طويلا..

وأثناء حديثهما ركّزت الكاميرا بحركة تنقل من اليسار إلى اليمين على زوجة "سي الطاهر" مرتدية غطاء رأس أبيض اللون وهي تحمل ابنتها الرضيعة، ثم تقف على طرف الباب في حالة هدوء وإنصات، تنظر إلى طفلتها الرضيعة متوترة وقلقة نوعا ما.

تليها لقطة قريبة ثابتة لخالد وهو يخبر "أما الزهراء" عن صعوبة تنقل "سي الطاهر" من أجل تسجيل ابنته في دار البلدية، وقد عبّر المخرج من خلال هذا المشهد على الأوضاع الصعبة التي مرّ بها المجاهدين في ثورة التحرير والمسؤوليات الكبيرة التي تلزمهم بعدم الرجوع إلى منازلهم أو زيارة أهلهم وأولادهم لفترات طويلة.

إذ تعمّد المخرج سرد الأحداث بشكل يساعد المشاهد على خلق جوّ حب الإصغاء والتشويق والتعاطف مع الشخصيات خاصة مع "سي الطاهر"، واعتمد المخرج استخدام المونتاج التناوبي الذي يعتبر الأنسب في الحوار وفي زاوية المجال والمجال المقابل.

المقطع الرابع:

تم تصوير هذا المقطع في ثلاثة أمكنة، حيث بدأ المشهد في نفس المكان الداخلي السابق، حيث تجلس "حياة وخالد" بهدوء وأريحية في المعرض، بديكور يشتمل على لوحة رسم جانبية، وطاولة دائرية عليها فنجان قهوة لخالد وكأس عصير "الحياة"، يتوسطهما صحن للحلويات، وبلقطة الجزء الكبير وزاوية تصوير دائرية بطيئة، ينقل المخرج الحوار الذي دار بينهما باستخدام المجال والمجال المقابل:

خالد: لماذا لا تتحدثين عن أمك؟

حياة: كانت أمي دائمة الشكوى والتذمر.. كانت تشعر نفسها مجرد وعاء لصناعة أطفال ينتمون لسي الطاهر

وفجأة يأخذنا المخرج إلى فضاء آخر في فناء منزل "أمّ الزهراء" بقسنطينة، وبحركة عمودية من الأعلى إلى الأسفل تركّز الكاميرا على "حياة" الطفلة وهي تجلس على السلام مرتدية فستانا أبيض تنظر بترقب وتستمع لحديث أمها مع جدّها "أمّ الزهراء"، ثم وبلقطة قريبة وبحركة تصوير ثابتة تنقل لنا ملامح والدة "حياة" في حالة غضب وتذمر شديدين وبنبرة صوت منفعة تقول:

لو كنت أعلم أنّ أهلي سيزفونني لشهيد وليس لزوج لما أقدمت على هذا الزواج.. أكاد لا أعرفه.. كان لا يأتي إلا متخفيا ولا يذهب إلا خلصة ولا يعيش إلا هاربا، وفي النهاية عاد ليستقرّ جثمانا وفي لقطة موائية تردّ أمّ الزهراء عليها: لا تحكي هكذا عنه أمام الوالدين، علميهما أن يحبا والدهما، ادخلي في قلبيهما الرحمة والمودة والفخر والاعتزاز بأبيهما المجاهد البطل..

كما اعتمد المخرج بعدها على استخدام لقطة متوسطة وتنقل بانورامي لإظهار ملامح "حياة" الحزينة ودقات قلبها المتسارعة، صاحبها موسيقى هادئة حزينة لخلق جوّ يعكس الشعور بالخوف والقلق والتعبير عن إحساس الشخصية نحو الحدث، وأما من ناحية الشريط الصوتي فقد تمثل في الحوار الذي دار والدة "حياة وأمّ الزهراء"، موسيقى منخفضة جدا توحى بالتوتر.

والمكان الثالث لهذا المقطع يتمثل في ضريح لأحد الأولياء الصالحين، يبدأ هذا المشهد بلقطة عامة عادية وحركة تصوير ثابتة، حيث تقف امرأتان بزي أسود اللون أمام ضريح بقبة كبيرة وهو يتوسط مقبرة، ثم بلقطة الجزء الصغير التي تعتبر من اللقطات الحكائية والوصفية، تقف "أمّ الزهراء" أمام ضريح (السيدة المنوبية) رافعة يديها للدعاء، وكانت ترتدي ملابسة سوداء شبيهة بالحجاب، تليها لقطة مقربة للشخصية التي تمدّ يدها وتمسك جزء من الضريح كدلالة على التبرّك به ثم تستمرّ في الدعاء مجددا، وقد صاحب

هذا المشهد صوت "حياة" التي كانت تسرد لنا هذه التقليد المتعارف عليه في المجتمع الجزائري قائلة وبصوت هادئ:

كانت تحمل الشموع والسجاد وتذهب إليها متذرعة باكية وشاكرة، بأنه سيصبح لابنها أخيرا ذرية.. وظلت تزورها بعد ولادتي

ثم ينتقل المخرج إلى مشهد آخر، حيث يظهر الشخصيتان "خالد وحياة" في لقطة الجزء الصغير وبزاوية خلفية يطلب "خالد" من "حياة" التأمل في لوحة حنين والتركيز عليها جيدا، ثم وبحركة تنقل أمامي تظهر بيانات كتابية بشكل بارز على الشاشة، وهذه البيانات متمثلة في توقيع للوحة (خالد بن طوبال تونس57)، وفي هذه اللقطة القريبة ركّز المخرج على نظرات "حياة" المليئة بالدهشة والاستغراب، كما اعتمد المخرج على زاوية المجال والمجال الآخر لنقل الحوار الذي دار بينهما:

حياة: إنه تاريخ ميلادي

خالد: أنت تكبرين هذه اللوحة بأسبوعين فقط.. عرفت لما قلت عن هذه اللوحة إنها تؤأمك؟.. بينك وبينها جسر وهمي يصلني بقسنطينة..

وفي نفس المشهد يعبر خالد عن مشاعر الفرح التي عاشها لحظة دخول "حياة" المعرض للمرة الأولى، وإحساسه بشيء يربطها بقسنطينة : يوم دخلتي هذه القاعة دخلت معك قسنطينة، دخلت بطلتك..دخلت بمشيتك.. دخلت بسوار كنت تلبسينه..ومن خلال هذه اللقطة القريبة، استطاع المخرج أن يخلق شعورا بالحنين إلى الوطن موظفا إيقاعات بيانو منخفضة جدا، وهذا من أجل تقوية الحديث الدرامي ولفت انتباه المتفرج.

توالت اللقطات والمشاهد واختلفت الفضاءات المكانية بين داخلية وخارجية، لتستوقفنا لقطة الجزء الكبير في المنزل الذي ظهر فيه "خالد" لأول مرة في الحلقة الأولى من المسلسل، حيث ينقل لنا المخرج من خلال كاميراته ديكور وسط الدار أين يجلس "حسان" أخو "خالد" وهو يكلمه هاتفيا، بجوار مائدة دائرية الشكل عليها أواني نحاسية من مرش ومزهريّة، إضافة إلى فناجين الشاي، ويظهر "حسان" في زاوية عادية ينقل له أخباره الجديدة، ثم يدور بينهما حوار شيق بمشاركة "عتيقة" المتدمرة كعادتها:

خالد: كيف حال عتيقة والأولاد..

حسان: بخير والحمد لله، لكن عتيقة تريد تغيير المسكن...

خالد: سأحوّل لك مبلغا من المال كهدية لعتيقة..

الحلقة 04:

المقطع الأول:

يستهل المخرج الحلقة الرابعة بلقطة مقربة ثابتة وزاوية تصوير عادية، يظهر فيها "خالد" وهو يمسك سماعة الهاتف ووجهه مبتسما فرحا لمحادثة "حياة"، فتخبره بأن عائلة عمها في عطلة خارج باريس، ثم يركّز المخرج في زاوية جانبية ولقطة قريبة على "حياة" التي تتفق على موعد للقاء به، واختيار مكان مناسب بعيدا عن أعين العرب والجزائريون خوفا من الالتقاء بأحد معارف عمها.

تتحوّل كاميرا المخرج إلى فضاء خارجي وديكور يشتمل على نظرة عامة لأحد شوارع باريس، وفي لقطة الجزء الكبير يظهر نصب تمثال لشخص يمتطي حصانا ويده سيف، خلفه عبور سريع لقطار في سكة حديدية، وصاحبت هذه اللقطة موسيقى مرتفعة جدا.

تليها لقطة مقربة ثابتة يظهر فيها "خالد" وهو يجلس في المقهى الايطالي مرتديا بذلة رسمية، يضع يده على خدّه مشوّه الذهن، ليتفاجىء بوقوف "حياة" أمام النافذة بملاحمها العربية ترتدي فستانا أحمر اللون، تتغير ملامح وجهه إلى فرح وارتياح، يراقب خطواتها بكل دقة وشغف في آن واحد، ثم يقف مبتسما ليرحب بها والشوق في عينيه.

يكمل المخرج بلقطة قريبة لـ "حياة" وهي تمازح "خالد"، لتتعالى ضحكاته بصوت مرتفع، وفي لقطة متوسطة وزاوية جانبية تتقدم النادلة "توندي" وتساءل عن طلباتهما، وقد وظّف المخرج زاوية المجال والمجال المقابل لنقل الحوار الذي جمع بينهم، ثم يعود بنا المخرج في هذا المشهد إلى أيام الماضي، فتتغير نبرة "حياة" المفعمّة بالحياة لينخفض صوتها ويشحب لونها في لقطة قريبة عادية، تتذكّر يوم وفاة والدها، وما يميّز هذه اللقطة هو سكوت "خالد" بنظرات تكاد تكون باكية، من أجل خلق جوّ تأثيري درامي وإعطاء شعور بالشفقة والتعاطف مع "حياة"، خاصة وأنّ الموسيقى الموظفة كانت مؤثرة وهادئة الشيء الذي دعّم المشهد دراميا.

تستمرّ "حياة" بسرد الأحداث، بوجه فيه حزن شديد، ونظرات توحى بالألم والوجع الشديدين، تبتسم تارة وتبكي تارة أخرى قائلة:

يوم مات أبي كنت صغيرة جدا، لكنّي لن أنسى جدّتي.. وقفت وسط الدار وهي تشهق بالبكاء، لم تزغرد كما في قصص الثورة الخيالية..

وبحركة متحركة أفقيا من اليمين إلى اليسار يقف أحد المجاهدين لنقل أخبار "سي الطاهر"، ثم يركّز المخرج على "أمّ الزهراء" وهي في حالة هستيرية تستقبل خبر استشهادها، تجلس "حياة" الطفلة على

الدرج بكل هدوء مع أخيها ناصر، تنظر لجدّتها وهي تبكي، أما عن الشريط الصوتي فقد استعان المخرج بعزف قوي ومرتفع على الناي الحزين، تزامنا مع صوت "أمّا الزهراء": لا لا متقوليش هذا الكلام، يا يما على وليدي، يا وليي على كبدي.. لا إله إلا الله..

استمرّ المخرج في نفس المشهد وبلقطة عامة لوسط الدار وبزاوية غطسية تظهر مجموعة من النسوة بملاية سوداء اللون تتوسطهما "أمّا الزهراء" في فناء المنزل، تنزع غطاء رأسها وتتلقّت للنسوة باكية، ترفع يدها نحو رأسها تارة وتخفضها نحو صدرها تارة أخرى، ليوظّف المخرج موسيقى حزينة مرتفعة، أما عن المؤثرات الصوتية فقد تمثّلت في صوت بكاء ونواح أمّا الزهراء، ثم تواتت اللقطات بين مقربة وأمريكية، وحركة كاميرا أفقية وثابتة، لينهي المخرج هذا المقطع بلقطة الجزء الصغير وزاوية عادية، حيث ظهرت فيها بوجه مبتسم وهي تقول لخالد:

ألست أنت من سجّلني رسميا في سجل البلدية.. ألست أنت من ظلّ يهتم بجذتي طوال وجودنا في تونس؟.. ورافقتنا من تونس إلى الجزائر بعد الاستقلال.. إذن أنا مدينة لك بالكثير.

المقطع الثاني:

تدور مشاهد هذا المقطع في فضاءين خارجي وداخلي، فأما عن الفضاء الخارجي فقد تمثّل في شوارع قسنطينة وبلقطة متوسطة ينزل شخص من الطائرة مع مجموعة من المرافقين، ليجد جمهورا غفيرا في انتظاره، معانقة وتحية عسكرية لضباط وشخصيات سياسية، تلتها حركة التنقل الجانبي (المصاحب) تركّز على صور للرئيس المصري "جمال عبد الناصر" والرئيس الجزائري "أحمد بن بلة" مرفوعة وسط الشعب، ولافتة مكتوب عليها بخط كبير "الجزائر ترحب ببطل ثورة يوليو"، وفي صورة لمجموعة من النساء والرجال يحملون أعلام الجزائر وشعارات مكتوبة بالخط العربي يسرد "خالد" الأحداث بتسلسل وبنبذة فخر واعتزاز:

عندما وصلنا إلى الجزائر كانت المدينة تستعدّ لاستقبال جمال عبد الناصر.. ويكمل: الأعلام

والأغاني الحماسية والياфطات المرفوعة والشعارات التي كانت ترحب به.. كان مشهدا صاخبا.

وأما عن الفضاء الداخلي فقد تضمّن المقهى أين تجلس "حياة" وهي تعبّر عن فكرتها وصراعاها الداخلي كونها ابنة لأحد أهم القادة الثوريين الجزائريين، وفي لقطة مقربة تظهر "حياة" في حالة انخيار وألم، تتحدّث بصوت منخفض هادئ، وفي عينيها لمعة دموع مكابرة تقول:

لقد أورثني مأساة بحجم اسم، ناصر أيضا ورث الخوف الدائم من السقوط... ليس من حقه أن يفشل في الدراسة ولا في الحياة، كأنه ليس من حقّ الرموز أن تتحطّم

يردّ "خالد" في لقطة مقربة وبزاوية عادية مبتسما تارة ومتنهدا تارة أخرى، يهزّ برأسه وملامح التعب بادية على وجهه: وأنا أيضا كنت أفضل لو كنت رجلا عاديا بذراعي الاثنتين.. على أن أكون فنانا مشهورا ولكن بذراع واحدة، وقد اعتمد المخرج في هاتين اللقطتين على معزوفة بطيئة للنشيد الوطني.

المقطع الثالث:

يعرّفنا المخرج في هذا المقطع على فضاء جديد تمثل في ديكور مكتب اشتغل به "خالد" كمسؤول عن النشر والمطبوعات في الجزائر، وبلقطة أمريكية متوسطة، وزاوية خلفية وحركة تصوير تنقل مصاحب، تظهر مجموعة من الكتب على طاولة، وصفحات جرائد معلّقة على جدران مكتب، ولافتة مكتوب عليها باللغة العربية "المدير العام" يدخل "خالد" متذمرا للمكتب ويحمل مجموعة من الأوراق، ثم يوقع عليها ويختتم آخرها منزعجا،

ففي هذا المشهد، استخدم المخرج مونتاج تعبري من خلال تطرقه لفكرة مرتبطة بالبنية الإيديولوجية للشعب الجزائري الذي يفتقر للأدب والقراءة، فقد لمح "خالد" أثناء حديثه عن محاولة قيامه ببعض التغيرات والقيام بثورة داخل العقل الجزائري الذي لم تغب فيه الهزات التاريخية شيئا. يستمر المخرج في سرد الأحداث وبلقطة الجزء الصغير، وبزاوية المجال والمجال المقابل يعود للمقهى أين يروي خالد تفاصيل عمله في الماضي:

...كنت مضطرا لإعادة قراءتها ونشرها باسم الأدب والثقافة ليلتھمها شعب جائع للعلم..

كنت كما لو كنت أبيع معلّبات فاسدة مضى وقت استهلاكها.. وهكذا تحوّلت من مثقّف إلى مجرد شرطي يتجسس على الحروف والكلمات..

تلتهنا لقطة أخرى في مكتب "خالد"، حيث يجلس مع أحد الكتاب محاولا إقناعه بحذف فكرة أو رأي بصفته المسئول الأول عمّا ينشره الآخرون، وقد استخدم المخرج موسيقى خفيفة توحى بالتوتر تماشيا مع اللقطة القريبة لوجه خالد الذي ظهر بملامح خجل ونظرات إحباط وانزعاج وهو يقدم رأيه عن الكتاب قائلا: كتابك قيّم.. لولا بعض الملاحظات الطفيفة.. قد وضعت خطوطا حمراء لبعض الأسطر التي يجب أن تحذف، والكلمات التي تحتاج إلى إعادة النظر...

فقد أراد المخرج من خلال هذا المشهد أن يوصل رسالة وفكرة إيديولوجية عن التضيق الإعلامي في تلك الفترة، مدعما فكرته بقول خالد: رغم أنني أعجبت جدا بأفكارك، وأوافقك عليها تماما لكن كما تعلم الموضوع ليس بيدي..

وفي نفس الفضاء السابق، تنقل الكاميرا لقطة شاملة للمكتب، حيث يجلس "خالد" مع الشاعر الفلسطيني "زياد"، وبحركة تنقل أمامية وزاوية المجال والمجال الآخر ينقل المخرج الحوار الذي جرى بينهم،

حيث عبّر "خالد" عن إعجابه الشديد بديوان "زياد" الشعري، في الوقت نفسه طلب منه تغيير بعض الكلمات التي كانت تبدو قاسية نوعاً ما اتجاه الأنظمة وبعض الحكام العرب، ففي لقطة مقربة يبرز المخرج انزعاج وتوتر "زياد" من ملاحظة "خالد" له، ثم يتسم ساخراً وهو يركّز على ذراع "خالد":
سمعت أنّك خضت حرب التحرير، وكانت حرباً مشرفة.. ثمّ ينهض ويطلب منه أن يردّ له ديوانه لأنه سينشره في بيروت، ثم وبزاوية المجال والمجال الآخر ينهض "خالد" غاضباً من كلامه: لو لم تكن فلسطينياً وتذوّقت مرارة التهجير والتشردّ لوجّهت لك بالقبضة التي بقيت لي لكلمة بين عينيك..
ثمّ بلقطة مقربة وحركة تصوير ثابتة، حاول "خالد" أن يتجاهل نظرات "زياد" المهينة والاستفزازية، وقبل نشر الديوان حرفياً لينهي المخرج هذا المشهد بتصافحهما.

تصوّر بعدها الكاميرا في فضاء داخلي جديد الذي هو غرفة "زياد"، وفي لقطة الجزء الصغير يظهر "خالد" في أقصى دراجات الفرح والسعادة مع صديقه، خلفهما ملصقة حائطية مكتوب عليها شعار باللغة العربية "المجد للثورة" يتوسطها رجل ملثّم يرفع بندقية في يده، كما رافق المشهد شريط صوتي لمعزوفة إيطالية صاخبة، وهذا لجلب المشاهد للتفاعل والتركيز مع المشهد، مصحوبة بقهقهات الضحك وخالد يسرد الأحداث: كنا نلتقي عدة مرات في الأسبوع نسهر ونتحدّث في السياسة والفن..

توالى بعدها اللقطات وتنوعت بين قريبة جداً ومتوسطة، وزوايا تصوير خلفية وعادية، نقل المخرج من خلالها علاقة "زياد" بإحدى طالباته تدعى "ليلي"، التي تقدّم لخطبتها بعد ذلك، إلى أن جاء اليوم الذي قرر فيه "زياد" الرحيل والانضمام إلى الجبهة الشعبية ببيروت، وذلك بسبب الحرب الأهلية.
انتقل المخرج إلى لقطة مقربة وزاوية المجال والمجال المقابل، وحركة ثابتة، حيث يقف "خالد" قلقاً مشوّش الذهن وهو يتحدّث مع صديقه "زياد" مستغرباً، ونظرات الحيرة والخوف تسيطر على ملامحه، ساهمت هذه اللقطة في نقل الحوار الذي جرى بينهم:

خالد: حتى هذه اللحظة لم أفهم سبب إصرارك على الرحيل.. أوضاعك المادية تحسنت، وأنت على وشك الاستقرار.. ما الحكاية؟

تركّز بعدها الكاميرا بلقطة قريبة عادية على ملامح "زياد" وهو في حالة قلق وغضب شديدين، مزيج بين نظرات الحدة والعزم، وبنبرة صوت فيها الكثير من الحماس والإصرار يجيب "خالد":

أنا لا أودّ أن أقتل ذلك الفلسطيني المشردّ، فعندها لن يكون لأي شيء أملكه من قيمة..

ثمّ وبلقطة متوسطة وحركة ثابتة يتقدّم "خالد" نحو "زياد" في حالة خذلان، وجهه حزين وعابس، ينظر إليه ثمّ يلتفت حوله متجهاً بنظراته للملصقة الحائطية "المجد للثورة"، تزامن ذلك مع معزوفة إيطالية حزينة مرتفعة.

الحلقة 05:

المقطع الأول:

يستهل المخرج الحلقة الخامسة بلقطة قريبة، يظهر فيها "خالد" وهو يمسك سماعة الهاتف بيد واحدة يكلم "حياة" ضاحكا، ثم تظهر "حياة" تمسك السماعة بيديها الاثنتين، حيث تعتمد المخرج إبراز جزء من ثوبها وطلاء أظافرهما وأحمر الشفاه باللون الأحمر، في صورة مثيرة تجعل المتفرج متحمسا ويتابع بترقب الأحداث القادمة، إضافة إلى التركيز على ملامح الثقة والتحدي في نظراتها تجيب "خالد" بنبرة جادة ومستفزة: سأحتلك ثم أوقعك في أسري ثم أستولي على كل غنائمك.. كما اعتمد المخرج على التركيب التناوبي وهو الأنسب في الحوار الهاتفي.

ثم تجلس على سريرها، وخلفها مجموعة من الكتب على الرف، تضع سماعة الهاتف، ملامح الفرح والسعادة بادية على وجهها، وتمسك بفستانها الأحمر ثم تنهض لتتجه نحو المرأة، ترتب شعرها وتنظر لوجهها بابتسامة عريضة، وقد استخدم المخرج في هذا المشهد لقطة مقربة وحركة تنقل بانورامي، مصحوبة بمعزوفة موسيقية سريعة فيها نوع من المرح.

يوصل المخرج المقطع الأول بلقطة عامة لمباني باريس، كإيحاء ليوم جديد، معتمدا على بانوراما أفقية من اليسار إلى اليمين، ثم ينقل لنا صورة "حياة" وهي واقفة في غرفتها تجرّب ثوبا على جسمها، ثم تتوجه إلى مرآة الحمام تصفّف شعرها استعدادا لموعد لقاء مع "خالد"، تليها لقطة أخرى قريبة بزاوية جانبية، حيث "حياة" مركزة في وضع أحمر الشفاه، ثم تبسم، ورافقت هذه اللقطة موسيقى هادئة.

المقطع الثاني:

ومع مواصلة أحداث الحلقة، وبلقطة عامة ينقل لنا المخرج صورة عن الفضاء الخارجي المتضمن سماء صافية وجو مشمس، وبحركة بانوراما أفقية نظرة عامة لنهر السين ومباني المدينة، وبروز المعلم الفرنسي التاريخي برج إيفل، تليها لقطة الجزء الصغير وزاوية خلفية حيث تبرز خالد منشغل في ترتيب ربطة عنق قميصه الأزرق، فجأة يدق الباب ويتجه لفتحه، وما يميّز هذه اللقطات هو الموسيقى الهادئة التي تخدم المشهد، يكمل المخرج بلقطة مقربة حيث يقف خالد مرتبكا وهو يرحب "بحياة":

حياة: هل تتركني على الباب؟

خالد: آسف تفضلي

وعند دخولها ألقت نظرة عامة للمنزل وأبدت إعجابها بطريقة ترتيبه، وبلقطة متوسطة، وزاوية خلفية وحركة تنقل مصاحب، تمشي "حياة" وسط المنزل بخطوات رشيقة ثابتة، مرتدية فستانا أبيض اللون مزين

بربطة خصر حمراء، ثم تضع حقيبة يدها على الطاولة، وتتجه إلى النافذة لتلقي منها نظرة، يتبعها "خالد" بمشية بطيئة نوعاً ما، تليها لقطة مقربة وزاوية المجال والمجال المقابل ليركّز المخرج بعدها على نظرات "خالد" في عيناى "حياة" بعمق وسكون، ثم ينقل لنا حديثهما:

حياة: لماذا تنظر إليّ هكذا؟

خالد: عيناكي.. غابتا نخيل ساعات السحر، أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر..

حياة: أنت محظوظ بأنّ تطلّ شرفتك على نهر السين

وبحركة تصوير دائرية تقف "حياة" متوترة ومركزة لأبيات "خالد" الشعرية، ثمّ يمسك بيديها ويقول لها بصوت منخفض: تحت جسر ميرابو يجري نهر السين كما يجري حبنا، يأتي الليل، تدق الساعة تمضي الأيام وأبقي يديك في يدي

ثمّ ينتقل المخرج إلى مشهد آخر في نفس الفضاء السابق باستخدام لقطة الجزء الأكبر، وبزاوية كاميرا خلفية تتقدم "حياة" نحو مجموعة من اللوحات الفنية غير المكتملة، تتوقف وتتمعن بها، يتبعها خالد ويقف أمامها بكلّ هدوء، بعدها وفي لقطة مقربة وزاوية المجال والمجال الآخر، يخبرها بأنّه لن يرسمها أبداً حتى لا يعرف أحد بأنها عبرت حياته، لكن لوحة كاترين المستندة على الجدار أثارت انتباه حياة، ما جعلها تهمز برأسها مترفّعة الحاجبين تلمح اللوحة تارة وتنظر بطرف عينها بلوّم تجاه "خالد" تارة أخرى، ثمّ أصابها الفضول لمعرفة من تكون صاحبها

خالد: لن يعرف أحد أنّك عبرتي حياتي أبداً

حياة: وهي؟

خالد: تزعجك هذه اللوحة؟ إنها لا تعني لي شيئاً، إنها امرأة عابرة في مدينة عابرة

حياة: وأنا

خالد: أنت، أنت وطني

وقد ساهمت اللغة السينمائية المتمثلة في شريط الصوت والصورة وتقنياتها في تقديم وإظهار العلاقة الحميمة بين "خالد وحياة"، إذ تضمن الشريط الصوتي نوتات موسيقية كلاسيكية منخفضة جدا الشيء الذي دعم الحديث الدرامي للمشاهد.

تتحرك كاميرا المخرج بانورامياً، وفي لقطة عامة تعرّف "حياة" على المنزل، حيث تستوقفها طاولة بها مجموعة من الكتب والروايات، ثمّ تمدّ يدها وتختار واحداً، في هذه الأثناء يدخل خالد حاملاً صينية فيها فنجان قهوة وكأس عصير، وبزاوية المجال والمجال المقابل تسأله:

حياة: أليس هذا الديوان لصديقك الشاعر الذي حدّثني عنه؟

ومن خلال لقطة الجزء الصغير، يقف خالد متوترا قلقا، شاحب اللون، ونظراته مليئة بالتساؤلات، بعدما أخبرته بأنها سوف تذهب لقضاء العطلة الصيفية بالجزائر، حيث تعمّد المخرج إظهار ملامح الثقة واللؤم في وجه "حياة"، وذلك لخلق جوّ تعبري حول التأثير الذي تركته "حياة" في شخصية "خالد"، ومن خلال لقطة مقربة تظهر "خالد" وهو يعبر عن اشتياقه وحنينه طول فترة غياب "حياة"، حيث صاحبت هذه اللقطات موسيقى هادئة وخفيفة، وهذا جلب انتباه المتفرّج. وينتهي المخرج هذا المقطع بلقطة قريبة جدا، تظهر لنا "حياة" داخل المترو، تخرج مرآة من حقيبتها لترتب أحمر الشفاه وتعيد ملامحها الطبيعية، ثمّ تبتسم بغرور وملامح الانتصار بادية على وجهها.

المقطع الثالث:

يأخذنا المخرج في هذا المقطع إلى فضاء خارجي، تضمّن نهر يتوسّط صخرتين بأشجارها المكثفة مستخدما لقطة عامة وحركة تصوير بانوراما عمودية من الأسفل إلى الأعلى تظهر من خلالها ملامح مدينة قسنطينة وجسر الشاهق، تليها لقطة أمريكية وزاوية خلفية تركّز على نزول "حياة" من شاحنة أخيها "ناصر"، يكمل المخرج المشهد بلقطة متوسطة وزاوية جانبية حيث تجلس "حياة" في أعلى قمة للمدينة، تنظر من بعيد إلى أحد الجسور المعلقة بشوق وحنين، وفي لقطة عامة ينقل المخرج صورة الجسر العملاق الذي يرمز وبشدة لجمال المدينة، ثمّ تنظر إلى أخيها "ناصر" باسمّة وملامح الفرح على وجهها، كما اعتمد المخرج في هذه اللقطات على موسيقى حزينة مرتفعة.

يكمل المخرج أحداث هذا المقطع في فضاء داخلي سابق، تمثل في بيت "أمّ الزهراء"، حيث تظهر والدّة "حياة" واقفة تستقبلها بالأحضان والعناق متلهّمة للقاء ابنتها بعد غياب، ثم يدخل "ناصر" وراءها وهو يحمل حقيبتين باللون الأزرق كانت قد أحضرتها حياة من فرنسا، وقد نقل لنا المخرج هذا المشهد بالاعتماد على لقطة الجزء الكبير وزاوية المحال والجمال الآخر من أجل نقل الحوار الذي دار بينهم:

حياة: لقد اشتقت إليك كثيرا يا أمي

والدّة حياة: وأنا أيضا.. لقد حضّرت لك طعاما على طريقة أمّ الزهراء

تلتها لقطة الجزء الصغير التي تعتبر من اللقطات الوصفية، وبزاوية خلفية يضع "ناصر" الحقائب، ويفتحها بلهفة وسرعة شديدة، ثمّ يلبس معطفا أسود اللون قائلا: **أريد كلّ ما في الحقيبة**

بعدها يرجعنا المخرج إلى الحديث الذي جرى بين "حياة" ووالدتها، حيث تسألها عن أحوالها ببيت عمّها، وقد بدت ملامح القلق والتوتر بارزة على والدّة حياة، وفي زاوية عادية وحركة كاميرا ثابتة، تقول نبرة صوت منفعة: **زوجة عمّك صدّقت نفسها ونسيت أنّ كل هذا الخير الذي تتمتع به... هو بسبب سي الطاهر.. أنظري أين هم وأين نحن...**

في هذه الأثناء وفجأة يرنّ الهاتف ثمّ يتجّه "ناصر" مبتسماً ليردّ على ابنة عمه "فريدة"، في زاوية عادية وحركة ثابتة يسألها عن أحوالها ويطمئن على عمها وزوجته، ثمّ تتقدّم "حياة" بعدها وتأخذ سماعة الهاتف لتكلّمها، وقد استخدم المخرج المونتاج التناوبي الذي يعتبر الأنسب في الحوار الهاتفي.

ينهي المخرج هذا المقطع بحوار جمع بين "ناصر وحياة" ووالدتها في حركة ثابتة، وزاوية المجال والمجال المقابل، حيث يقف "ناصر" أمام أمّه مبتسماً ينصت لأخته التي تخبره بأنه أمامهم مجموعة من الزيارات لحضور العديد من الدعوات، وقد صاحب هذا الحوار موسيقى توحى بالتوتر منخفضة ترتفع شيئاً فشيئاً

المقطع الرابع:

في غرفة عتمة يبدأ المخرج مشهده، حيث يظهر "خالد" وهو في حالة نوم عميق باستخدام لقطة قريبة وحركة تنقل بانورامية، فجأة يفتح عينيه ينظر حوله يتنفس بسرعة ثمّ يغمض عينيه مجدداً، وينهض مشوش الذهن، نظراته تتجه نحو مرسمه.

وفي هذا الجزء من اللقطة، يوظّف المخرج موسيقى مناسبة تماماً إذ شكلت ما يسمى بالعلاقة التركيبية الفضائية بين الصورة والموسيقى المصاحبة للمشهد وكانت عبارة عن نوتات موسيقية منخفضة متسارعة، إذ تعمّد المخرج استخدام المونتاج الإيقاعي الذي تجلّى من خلاله تتبع اللقطات بالشكل الذي يسمح للمشاهد بالاستمرار في مشاهدتها ولفئاتهاهم.

يكمل المخرج سرد الأحداث، مستخدماً لقطة متوسطة وحركة تنقل أمامي التي تركز على ورقة رسم كبيرة فارغة، ينهض "خالد" نائراً في حالة غضب وتوتر، ثمّ يمسك قلمه ويرسم، في هذه الأثناء تمازجت معزوفة ايطالية صاحبة مع موسيقى حزينة في الشريط الصوتي، ما أضفى على اللقطة نوعاً من الإثارة والتشويق حول ما سيرسمه، ثمّ تنقل لنا لقطة قريبة وزاوية تصوير جانبية "خالد" وهو في حالة حزن شديدة، يرسم بتركيز تارة وتوتر تارة أخرى، تتغير ملامح وجهه فجأة، يبتسم ويعبس، يحبس دمعته، وبيانوراما عمودية من الأسفل للأعلى يظهر وجه "حياة" كاملاً على المسودّة بقلم رصاص وهي تنظر وتبتسم، بعدها يجلس "خالد" ليتأمل ملاحظها كأنه يحدثها بصمت، فجأة وبلقطة شاملة وزاوية خلفية يقف ويقلب الصورة ليتأملها مرة أخرى بنظرات تعيسة ثمّ يضحك، وصاحب هذا المشهد موسيقى حزينة وصوت خالد: خطر ببالي مرة أن أرسمك بالمقلوب.. وأجلس لأتفرّج عليك.. فربما كانت هذه هي الطريقة الوحيدة لفهمك

المقطع الخامس:

تدور مشاهد هذا المقطع في مكانين مختلفين، فالمكان الأول داخلي تمثل في المقهى الإيطالية حيث نقل المخرج من خلاله لقطة الجزء الصغير وزاوية تصوير جانبية، "خالد" وهو يجلس على طاولة بها كأس ماء

وفنجان من القهوة، تركّز الكاميرا على الرسالة التي يحملها بيده شارد الذهن وحيدا ويفكّر، وقد تخللت هذه اللقطة شريط صوتي تمثّل في أغنية فرنسية مرتفعة تنخفض شيئا فشيئا، وصوت صديقه "زياد" صاحب الرسالة: قد أحضر إلى باريس في بداية أيلول.. وفي نفس اللقطة يقول "خالد" في نفسه بنظراته التائهة: إنّ لرحيلك مذاق الفجعة الأولى والوحدة التي أحالتني إلى لوحة يتيمة على الجدار...

ولتقوية المشهد دراميا وظّف المخرج لقطة متوسطة وزاوية المجال والمجال المقابل، حيث تتقدّم السينيورا "توندي" نحوه بلطافة وابتسامة، تحدّثه لكنّه لم يسمعها ولم ينتبه لوجودها: **سينيور خالد هل أقدم لك فنجانا آخر من القهوة؟.. هل تسمعني؟**

تلتها لقطات متتالية تنوعت بين لقطة الجزء الكبير، قريبة، وقريبة جدا، وحركة كاميرا ثابتة نقل من خلالها المخرج الحوار الشيق بين السينيورا وخالد، كما اعتمد المخرج على المونتاج التناوبي الذي يتماشى مع زاوية المجال والمجال المقابل، ثمّ تتسارع الأحداث واللقطات في هذا المقطع، ثمّ تستوقفنا محادثة هاتفية أجريت بين "حياة وخالد"، حيث تظهر لقطة شاملة عادية لخالد وهو في منزله مرتديا بجامة سوداء اللون، وبنبرة صوت هادئة ومنخفضة يردّ على "حياة":

خالد: أنقض نفسي من الانهيار

حياة: وكيف تنقض نفسك

خالد: أرسّم... إن اللوحات يجب أن تكون جاهزة قبل موعد المعرض...

وبالاعتماد على التركيب التناوبي ينقل لنا المخرج الحوار الذي دار بينهما، حيث يخبر خالد "حياة" بأنّ الصيف قد مرّ بطيئا جدا في غيابها، وأنه يفتقد لرسائلها، وقد استخدم المخرج اللقطة القريبة في هذا المشهد تزامنا مع موسيقى هادئة ومنخفضة، الشيء الذي يقوّي الحديث الدرامي. وفي المشهد الأخير للحلقة ينقلنا المخرج إلى فضاء خارجي، يستخدم فيه لقطة عامة عادية، تظهر لنا "خالد" وهو يمشي في شوارع باريس ينظر يمينا يسارا، وملامح التعب على وجهه، ثمّ يقف على جسر ميرابو قبالة نهر السين ثم يلتفت متوترا قلقلًا، وجهه عابس حزين، في لقطة الجزء الكبير وزاوية خلفية مرفوعة بصوته:

كنت أنتظر الخريف كما لم أنتظره من قبل، ستعودين، ستعودين مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية ستعودين، والريح.. والتقلبات الجوية، ستعودين مع بدايات الشتاء.. يا معطفي الشتوي، يا طمأنينة العمر المتعب، يا إعطاب الليالي الثلجية

المطلب الثاني: التحليل التضميني للمقاطع المختارة:

يتناول التحليل التضميني للمسلسل دراسة عميقة في أبعاده وتركيباته الداخلية صوتاً وصورة وحركة، فهو من سيسمح لنا بالدخول إلى مستوى البنية العميقة للمسلسل ومحاولة كشف الخيط الرقيق الذي يربط بين هذه البنية المعقدة والمتشابكة (المسلسل) وبين النصّ الأصلي (الرواية) التي اقتبس منه هذا العمل الدرامي، حيث سنقوم بتفسيرات وتأويلات الرموز والإشارات لمعرفة آليات إنتاج المعنى داخل هذه البنيات المختلفة (النص الروائي والنص الدرامي).

لكن قبل الانطلاق في التحليل التضميني للمقاطع نرى أنه إلزاماً علينا أن نتطرق إلى الجنيريك الذي هو بمثابة المفتاح الذي يمكن من خلاله الدخول إلى أي فيلم أو عمل تلفزيوني.

الجنيريك:

للجنيريك أهمية بالغة في الأعمال التلفزيونية والسينمائية لما يقدمه من إشارات حول موضوع العمل، بالإضافة إلى المعلومات التي يقدمها عن الفيلم كالعنوان، أسماء الشخصيات المشاركة في الفيلم، الفرقة التقنية، المؤسسة المنتجة... إلخ، بذلك فالجنيريك له مهمة التعريف بالفيلم حيث يقوم بوظيفة إيضاحية.

اقتباس العنوان:

بما أن العنوان هو العتبة التي تفتح للمتلقي الإبحار فيما يعنيه، وتوقع ما يحمله من أحداث ومواضيع حيث يعتبر العنوان من أهم العناصر التي يتكون منها الجنيريك كما قال عنه "رولان بارت" بأن له وظيفة تحديد بداية النص، فالعنوان بمثابة المفتاح الذي ندخل به إلى الفيلم، ويمكن من خلاله فهم الموضوع الذي يدور حوله الفيلم.¹

وبما أنّ المسلسل المختار مقتبس من أحد الأجناس الأدبية (الرواية) التي تعتبر هي الأخرى العنوان من أهم عناصر النص وملحقاته الداخلية، وبه يوجّه القارئ نحو عملية فكّ شفرات النص باعتباره خطاباً واصفاً للنص.

وبالتالي للعنوان وظيفة إخبارية يدلّنا بشيء من العموميات عن الداخل وعن المحتوى أو التوجّه الذي سار عليه الكاتب، فهو يلخّص العمل بطريقة أو بأخرى²

¹ عواطف زراري، ص 114

² نعيمة العقريب: الاشتغال التراثي في مسرحية غنائية أولاد عامر (الجماليات والدلالات)، مجلة تحليل الخطاب، ع 12، جامعة مولود

معمر، تيزوزو، 23 جوان 2012، ص 241

بالمقابل، إن توظيف العناوين في الأفلام لا يأتي اعتباطيا بل يحمل في طياته معاني توحى بالرسالة الموجودة في الفيلم، ولكشف وظيفة العنوان الذي أعطي للمسلسل وهو "ذاكرة الجسد" لا بد من القيام بعملية تحليلية له عبر مستويين:

المستوى اللغوي:

إن أيقونة العنوان بنية دلالية تدفع المتلقي إلى محاولة استيعابه وفهمه، فهو يحمل لفظتين "ذاكرة" و"الجسد"، فحسب المعنى المعجمي نجد أن دلالة كلمة "ذاكرة" هي "ذُكْرًا لشيء يذُكَّر هو ذكر وتذكُّارًا حفظه في ذهنه... والذاكرة قوة في الدماغ تذكر ما تدركه القوة الوهمية من المعاني وتحفظها.. والمذكر.. ومن الأيام الشديد الصعب"¹

والذاكرة بمعنى الحافظة، ونقول تذكَّر بمعنى استحضر ما كان محفوظا، لذا سميت الذاكرة خزانة الذكريات، كما يمكن أن نستلهم بداية المعنى من أن الأيام المذكر لشديدة الصعبة، ونسقطه على كلمة ذاكرة في العنوان، التي تحمل الرواية تاريخ الكل ما هو مؤلم وشديد ومؤرق بالنسبة إلى خالد بطل الرواية والسارد لها... وبالتالي ذاكرة خالد بن طوبال ذاكرة تاريخية، ومادامت الذاكرة تحمل كل تلك الأشواك والزلات، فإنَّ السارد يختار لها الكتابة وسيلة لإخراجها من عالم الكبت، ولهذا تتقاطع دلالة الذاكرة /الألم في العنوان مع دلالة الكاتبة / الرواية، التي تحسن نقل الألم لإراحة النفس منه والتنفيس عنها.

فالمتأمل لأحداث النص الأصلي المقتبس منه هذا العمل الدرامي من أولها إلى آخرها، يجدها وليدة هذه الذاكرة المرتبطة بالجسد، فكانت شاهدة عليه حافظة لأسراره وماضيه الطويل، حيث الثورة والاستعمار وما عقب الثورة من حقائق جعل الجسد يتحول لذاكرة، يحمل أسراره وخفائيه خاصة هذه اليد المبتورة. أما كلمة "الجسد" هي "مصدر جسد الإنسان، قيل والجن والملائكة وغير ذلك.. وفي الكليات، الجسد جسم ذو لون كالإنسان والملوك والجن، ومنه الجسد للزعفران ولذلك لا يطلق على الماء والهواء.. والجسد أيضا الزعفران وعجل بني إسرائيل والدم اليابس..²

ويتضح من خلال ذلك أن مصطلح الجسد متعدد تعني المعنى القاموسي فقط، بالأصح ترمز للعذاب والقهر والاعتصاب وغياب حرية الاختيار، إذ حين نغوص في حلقات المسلسل نجد، جسد البطل "خالد" الذي ما إن بدأت الحلقة الأولى إلا وقد بدأ في التذكر، كدلالة وإيجاء الحوادث التي مرت بها الجزائر قبل وبعد وأثناء استقلالها، وهو جسد أنهكه الاستعمار حتى أصاب ذراعه، كما نحس أن "خالد" الجسد المنقوص الذراع هو المقصود، لكن لا يعبر عن نفسه فحسب، بل إن حكايته عن معاناته

¹ المعلم بطرس البستاني: معجم محيط المحيط، (مكتبة لبنان، بيروت، 1987)، ص108

² المرجع السابق، ص 309

تتوازي مع أجساد أخرى داخل المسلسل، هنا يغدو الجسد رمزا للمرأة/المدينة / الوطن الذين يعانون - حسب الرواية - من القهر والعذاب

ومن منطلق أن العنوان هو نظام دلالي رامن له بنيته السطحية، ومستواه العميق، لا بد من فهم رمزية العنوان ودلالته فقد كان لكلمة "ذاكرة" عدة مراحل في الرواية، نصنفها بالشكل التالي:

ذاكرة الجسد = ذاكرة جسد خالد (حين بترت يد خالد)

ذاكرة الجسد = ذاكرة تعذيب جسد الجزائر (حين تم تزويج حياة لرجل عسكري) إبقاء إلى مفهوم سياسي (تزويج الجزائر لرجل عسكري موسوم بالفساد).

وهنا نجد أن الجسد الأساسي هو لـ "خالد"، أما الثانوي فهو لـ "حياة"، كما يرتبط فضاء المسلسل التلفزيوني بفرنسا الاستعمارية ونظرتها إلى الجزائر وعلاقتها بهذا المكان من خلال "كاترين"، فالذاكرة هي العليمة والحافظة لأسرار هذا الجسد الذي يعتبر امتدادا للمكان، أي أن هذا الجسم يذكّر صاحبه بالأيام السالفة والحوادث المهمة التي حدثت فيها؛ مما يعني أنّ جمالية المكان تبدأ من عنوان المسلسل.

على مستوى الصورة:

جاء العنوان من حيث الصورة مكتوبا بالبند العريض من اليمين إلى اليسار وليس عموديا، كما كتبت كلمتي "ذاكرة الجسد" بخط كبير مقارنة مع اسم صاحبة الرواية الذي جاء تحت "للروائية أحلام مستغانمي" وباللون الأبيض، وللوهلة الأولى لم يأت عنوان المسلسل في صورة واضحة بما فيه الكفاية، وذلك لما تحمله اللقطات الأولى من إبقاءات ورموز تشوبها الكثير من التساؤلات والغموض، خاصة وأنّ الشخصيات المشاركة في العمل ظهرت في لقطات بالأبيض والأسود مع إبراز واضح للألوان الرئيسية كالأحمر والأزرق.

وما زاد من وضوح الدلالة التضمنية للعنوان صورة الجنيريك، التي جاءت في البداية عبارة عن مجموعة من صور للوحات الفنية التشكيلية وخلال عرضها يتم تقسم الشخصيات الرئيسية في المسلسل، وبعدها قدم العنوان تزامنا مع ظهور شخصية رئيسية "حياة" وهي تحمل كتابا كدلالة وتأكيد بأنّ العمل المقدم مقتبس من رواية "أحلام مستغانمي" التي تحمل نفس عنوان المسلسل.

ثم تبعها صورة لبطل المسلسل "خالد" أثناء تواجده في قاعة لعرض اللوحات الفنية" تلتها صورة لمسودة ورقة رسم، فمن خلال هذه الصور بالأبيض والأسود يزداد فهم المشاهد بدلالة كلمة ذاكرة في العنوان، التي تحمل تاريخ الكل ما هو مؤلم وشديد ومؤرق، وهذا طبعا يؤكد القراءة الأولى للعنوان فوظيفة الجنيريك هنا هي وظيفة إيضاحية ومن خلال هذا التحليل نجد أن العنوان يحمل وظيفة مرجعية.

وبالتالي فإنّ معرفة السياق الاجتماعي والسياسي والثقافي والتاريخي الذي أنتجت فيه أحداث هذا المسلسل، يعتبر ضرورة حتمية خاصة في سياق التحليل التضميني للمقاطع المختارة، ومعرفة مدى تطابقه مع النص الأصلي، فإذا كانت أحداث المسلسل تعالج على المستوى الظاهري قضية شخص يعاني جروح وآلام الماضي فإن الرواية كذلك، وذلك ما يوضحه العنوان المتطابق "ذاكرة الجسد" والذي له وظيفة توضيحية بأن هذا العمل مقتبس من رواية الكاتبة "أحلام مستغانمي"

الدلالة الفيلمية في الحلقة 01:

الاقتباس في الأحداث (المقطع الأول):

المرحلة الأولى:

- إن التحليل السيميولوجي لمستهل أحداث الحلقة الأولى، وما ستحملة من مظاهر ودلائل تضمينية يوجب علينا إبراز أثر الاقتباس من النص الأصلي (الرواية) من خلال تسليط الضوء على أهم الفقرات التي وقع عليها التحويل من الأدبي إلى الدرامي، حيث بدأ المخرج الحلقة الأولى من المسلسل بلقطة قريبة عادية وحركة كاميرا بانوراما عمودية من الأسفل إلى الأعلى، مشهد تظهر فيه الشخصية الرئيسية "خالد" وهو يكتب بقلم ازرق وسط مجموعة من الأوراق البيضاء ودفتر ازرق.

تعتبر هذه اللقطة بمثابة مقدمة الحلقة الأولى من المسلسل، وتم من خلالها توظيف دلالات الأشياء والهيات والأشخاص، فكل شيء مكان هيئة، ديكور، لباس، أصوات، توشي وترمز إلى فكرة معينة، فقد استعمل المخرج الزمن الاسترجاعي مثلما جاء في الرواية أين ظهر في فقراتها الأولى من الفصل الأول (الصفحة 7):

"مازلت أذكر قولك ذات يوم: الحب هو ما حدث بيننا، والأدب هو كل ما لم يحدث"، فأول شيء وقع بين "خالد" والتاريخ (الذاكرة) و"حياة" (الوطن) هو الحب، فهي بالنسبة له أعظم من يوصف أو يكتب.

"هنيئا للأدب على فجيعتنا.. إنها تصلح اليوم لأكثر من كتاب" حيث أنّ هذه الفقرة الأدبية المختزلة من الرواية تحولت إلى درامية من خلال مشاهد ولقطات حملت نفس المعنى، وتجسّد معنى "الأدب... لأكثر من كتاب" في صورة خالد (ح1-02:59) وهو يكتب في فناء المنزل قصّته مع الوطن، مع المدينة التي عشقها فكانت المكان الذي انطلقت منه مشاهد المسلسل والرواية على حدّ سواء.

ففي المشهد الأول من الحلقة يجلس "خالد" وهو يكتب بقلم أزرق وسط مجموعة من الأوراق البيضاء ودفتر أزرق، يحمل ورقة ويقرأ بتمعن وتفكير داخلي: "قبل اليوم كنت اعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى، عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم دون أن نتألم مرة أخرى..."

هذا الخطاب السردى قد أخذ من المصدر الأصلي دون تحريف أو تغيير من السيناريست (كاتب السيناريو) وعمل المخرج على إعادة بلورته وتطوير أدائه، باستعمال تقنيات وإبداعات صورية (فيلمية) حيث استخدم المخرج الصورة لتكون السارد والواصف للحدث، عوض الكلمات في الرواية تماشيا على مسار أحداث الرواية.

وذلك ما ذكره "بودوفكين" في حديثه عن التشابه بين مفردات السينما ومفردات اللغة فقال بأن: "اللغة تمثل الكلمة ومجموعة اللقطات تمثل الجملة والمشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات"¹ إضافة إلى الكثير من السينمائيين الذين يعتبرون أنّ الصور الفلمية كالكلمات والعلامات. وقد ظهر "خالد" وهو يرتدي جلابية باللون الأبيض، حيث يرتبط هذا اللون بالجوانب الإيجابية في أغلب الأحيان، كالوضوح والنقاء والطهر، وميزة اللون الأبيض أيضا الفراغ الذي لا يشوبه شيء، بالإضافة إلى التصاقه بالامتداد والسعة، والحياة والموت، ولهذا فإن دلالة اللون الأبيض تختلف حسب السياق الذي وضع فيه، على أن الدلالة الغالبة في هذا المشهد هي معنى الوحدة والانعزال.

أما عن القلم والدفتر اللذان ظهرا باللون الأزرق، الذي يرمز للهدوء والعمق، وفي كثير من الأحيان إلى التفكير، وكثيرا ما يوصف على أنه لون حالم، إلى جانب ذلك فهو يحمل دلالة للحزن والكآبة، وهذا ما يفسر اللقطة التي يحمل فيها خالد الورقة ويقرأها بتمعن: "قبل اليوم كنت اعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى، كدلالة على كثرة التفكير، ثم يكمل عندما يمكن أن نلمس جراحنا القديمة بقلم دون أن نتألم مرة أخرى...". وهنا دلالة على الكآبة والحزن والحلم بالغد الأفضل.

- يكمل المخرج أحداث المشهد المقتبس من (الصفحة 8) وذلك بإيجاد مرادف بصري للفقرة بظهور "عتيقة" وهي متجهة نحو "خالد" مرتدية غطاء رأس (خمار) باللون الأبيض، الذي يعتبر رمزا من رموز الإسلام، غير أنّ اللون الأبيض هنا حمل رموزا سلبية تشير إلى الشؤم والموت، فكثيرا ما يرتبط البياض بالكفن، ولهذا السبب يلفّ الموتى في قماش أبيض لبيان إطلاق روحه من هيئة جسده، كما تشكّل

¹ Anne Marie, Thibault-Laulan, la langue de l'image, (Editions universitaires, paris, 1976), p57

معنى "على وجه الحزن لم أخلعه منذ أيام" في هذا المشهد (ح1-د03:45) ليظهر لنا المخرج وجه "عتيقة" الحزين بنظرة توحى بالانكسار وشدة الألم على فراق زوجها "حسان" وشقيق "خالد" في نفس الوقت، معتمدا على اللقطات المقربة ونصف المقربة التي تعتبر من اللقطات الحكائية لإعطاء أهمية للحوار، فهذا الأخير كان أكثر دلالة من الصورة، لأنه كان حوارا صامتا لا يخلو من النظرات الحزينة والتنهيدات الخائفة، بالإضافة إلى شفرات أخرى تمثلت في طريقة تقديم القهوة بدون سكر، وهذا معنى تضميني لمرارة الفاجعة تدعيما لقول "خالد": "في مدن أخرى تقدم القهوة جاهزة في فنجان وضعت جواره مسبقا ملعقة وقطعة سكر"، حيث أن هذه الرسالة الألسنية اقتبست حرفيا من نص الرواية.

الأحداث المتغيرة:

وإن احتفظت هذه المشاهد بمضمون ما جاء في العمل الروائي إلا أن آلية عرضها بدت مختلفة من خلال العناصر التالية:

- السرد الفيلمي لهذا المشهد كان في فناء المنزل، الذي صوّر بهندسة معمارية عربية بسيطة وأعمدة بارزة باللون الأزرق، عكس ما ورد في النص الأصلي الذي جرت الأحداث فيه في غرفة "خالد"، إذ يمكن اعتبار أنّ المكان هو العمود الفقري الذي يربط أجزاء النص ببعضها البعض، ففاعلية المكان في العمل الفني لا تختلف عن فاعلية الزمان والشخص، إضافة إلى أهميته في تشكيل العالم الروائي والمرئي ورسم أبعاده.

- ظهر اختلاف بسيط في بداية المشهد (ح1-د03:25) المقتبس عن الفقرة "...أتريد قهوة؟ يأتي صوت عتيقة غائبا.. أجيب بإشارة من رأسي.. فتسحب لتعود بعد لحظات بصينية قهوة..." (الصفحة 8) ف "عتيقة" لم تسأله عن القهوة، ولم يشر "خالد" برأسه، بل أنها ظهرت مباشرة في لقطة عامة وزاوية غطسية، بغطاء رأس أبيض اللون حاملة صينية قهوة دائرية نحاسية متجهة نحو "خالد".



لقطة مقربة (ح1-د03:45)



زاوية غطسية (ح1-د03:25)

المرحلة الثانية:

أجمع الأوراق المبعثرة أمامي لأترك مكانا لفنجان القهوة، وكأنني أفصح المجال مكانا لك.. بعضها مسودات قديمة وأخرى أوراق بيضاء تنتظر منذ أيام بعض الكلمات فقط.. كلمات فقط أجتاز بها الصمت إلى الكلام، والذاكرة إلى النسيان..

-قام المخرج في هذا المشهد بترجمة الحركة التخيلية لدى النص الروائي (الصفحة 8) وتوفير الدلالة البصرية من خلال تفاعل الصورة مع المضمون، حيث قالت الكاتبة "أجمع الأوراق المبعثرة أمامي..". فكان التعبير عن الحدث ظاهرا من خلال الاعتماد على زاوية جانبية تظهر لنا شخصية بط المسلسل خلف ستائر بيضاء تتطاير ومعها الأوراق من على المائدة بفعل رياح خفيفة، ثم يجمعها "خالد" ويضع قلمه في إحياء من إنهاء الكتابة، كما تشكل بناء المعنى في العبارة اللفظية "كلمات فقط أجتاز بها الصمت..". فالصمت تجسّد فعليا منذ بداية المقطع بل أن الحوار الذي دار بين "خالد وعتيقة" كان صامتا، ما يوضّح أن المخرج قد نجح في إيصال المعنى دلاليا للمتلقّي.

-ثم يكمل المخرج مقطعه ليعرفنا على فضاء خارجي أراد من خلاله أن يخلق صورة أيقونية لقسنطينة، المدينة المخزونة في ذاكرة "خالد" بأنها مدينة تجاوزت تلك الأبعاد الهندسية التي تميزها وتشكلت عن طريق اللغة والخيال، وما يتولد من أحاسيس وفضاءات شعورية وليدة هذا المكان، وهي الصورة الفيلمية التي جاءت لتجسيد معنى المشاهد المكتوبة في شكلها الفيلمي، حيث اقتبس المخرج المكان الذي كان في الرواية بصورتها الواقعية وذلك تزامنا مع صوت السارد (ح1-15:04):

"لكن قسنطينة مدينة تكره الإيجاز في كل شيء، وتقول كل ما تعرفه ولهذا كان حتى الحزن وليمة في هذه المدينة" إنها رسالة ألسنية اقتبست حرفيا كما هي من النص الأصلي، وتجسّدت دراميا من خلال التعريف بقسنطينة على أنها مدينة كريمة سخية تبذل بلا مقابل في أفراحها وأحزانها، فاللغة السينمائية تخلق جمالية للصورة ما جعل السيناريو السينمائي يتفرد بأساليب سردية واضحة في بناء الفيلم.

-كما احتفظ بالرسالة الألسنية:

"فقبلك لم أكتب شيئا يستحق الذكر، معك فقط سأبدأ الكتابة، سأكتب لكي من مدينة مازالت تشبهك وأصبحت أشبهها.. مازالت الطيور تعبر جسورها على عجل، وأنا أصبحت جسرا آخر معلقا هنا"

ومن خلال هذه الرسالة الألسنية، يمكننا القول بأن تقسيم السيناريو الأدبي يكون مبنيًا على مجموعة من المشاهد، أما تقسيم السيناريو التقني فيكون مبنيًا على أنواع اللقطات، وهذا ما اعتمدته المخرج بتحويله هذه الجملة الأدبية "ما زالت الطيور تعبر جسورها على عجل، وأنا أصبحت جسرا آخر معلقا هنا" (الصفحة 10) إلى لقطات فيلمية (صورية) ليكون بناء المعنى واضحا في هذه اللقطة (ح1-د05:00)، إذ تضمنت عدد كبير من الطيور تحلق في سماء مدينة قسنطينة، وهي لقطة تحمل معاني ضمنية حيث تتغلغل الشخصية مع المكان إنتاجا للعلاقة الحميمة القائمة ما بين البطل "خالد" وفضائه "قسنطينة"، مما يخلق وعيًا باطنياً بمكانه الذي ذاب كل منهما في أفق الآخر، فتارة يعيش في الوطن وتارة الوطن هو من يعيش فيه، واستعمل المخرج هنا المونتاج التعبيري لدعم تلك المعاني وأوضح جيدا صورة عبور الطيور إلى الطرف الآخر من الجسر كدلالة على الهجرة، من خلال اختيار حركة بانوراما أفقية من اليسار إلى اليمين لإظهار العناصر المهمة في العملية السردية، كما صاحب ذلك شريط صوتي تضمن لحن للنشيد الوطني وموسيقى خفيفة توحى بالحزن للوصول إلى المعنى الإجمالي.



بانوراما أفقية (ح1-د05:00)



لقطة الجزء الصغير (ح1-د05:12)

الأحداث المحذوفة:

- حذف المخرج "اسماعيل نجدة أنزور" أحداث الفقرة الروائية من الفصل الأول (الصفحة 9)، فلم يجسّد سرد الأحداث والوقائع التي سردها خالد: تركت السكر جانبا، وارتشفت القهوة مرّة.. فكرت في غرابة هذا الطعم العذب للقهوة المرة، شعرت أنني قادر على الكتابة فأشعلت سيجارة عصبية، ورحت أطارد دخان الكلمات التي أحرقتني منذ سنوات، هل الورق مطفأة للذاكرة؟ من منا يطفئ أو يشعل الآخر؟

".. أبتلع قهوتي على عجل وأشرع نافذتي، وها أنت تدخلين إلي من النافذة نفسها، مع صوت المآذن وصوت الباعة..."

فخالد لم يرتشف القهوة ولم يشعل سيجارة بعصبية، بل اكتفى بإظهاره وهو يحمل قلما شارد الذهن ويفكر، في لقطة قريبة تعكس حزن وكآبة خالد التي ظهرت في نظراته الحادة.

- كما أنه حذف كل من الصفحة 11، 12، 13 كاملة، التي تذكر المسجد ومشاهد من الحي الذي كان يسكن فيه، وفي هذا الإطار يرى الروائي الإيطالي "ألبرتوموزا فيا" أن الرواية قد تتعرض فيها أشياء للحذف والإقصاء عندما تتحوّل إلى فيلم، لأن للصورة الفيلمية حدود وهي تستطيع أيضاً أن تنجز أشياء رائعة ومدهشة لا يستطيعها الأدب من أجل إنشاء واقع جديد تماماً.

اقتباس الزمن:

- من الملاحظ أنه تم الاعتماد على عنصرين أساسيين للحكي (وقت السرد): الماضي والحاضر، ينطلق لحظة بدأ "خالد" في فتح باب الذاكرة ليعود بعدها إلى الوراء، بغرض إعطاء خلفية للمتلقي وتمكينه من معرفة الشخصيات والخلفيات التي أسهمت في صنع الأحداث.

- احتفظ المخرج بمشهد "لأهرب منك إلى السماء الخريفية، إلى الشجر والجسور والمارة.." مع بعض التغيير بما يتلاءم والمشهد الفيلمي، حيث تبين لنا الكاميرا مشهداً لمكان عالي (ح1-د05:15)، أين يجلس "خالد" على طرف كرسي يفكر ويتأمل في غروب الشمس وسط المارة ساردا: "عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد أنّ لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة.. فمن خلال هذه الرسالة الألسنية، يوقف السارد عجلة الأحداث "عندما أبحث في حياتي اليوم..". ليعود بنا إلى الوراء "أجد أنّ لقائي بك" مسترجعا وقائع أحداث حصلت في الماضي، ويعطي إشارة للمتفرج بأننا سوف ننقل إلى ذلك الزمن الاسترجاعي الذي يعتبر أحد أهم العناصر الحكائية، حيث انطلقت الأحداث من الحاضر باتجاه الماضي، وهو نفس الزمن الذي ورد في الرواية، وقد بدأ الاسترجاع في الدقيقة 05:30د من زمن الحلقة الأولى، فبدت طريقة المخرج في استعمال الاسترجاع من داخل قاعة معرض للرسم تبسيطا وتوضيحا لما سوف يحدث بعد التقاء "خالد" بـ "حياة" التي سوف تفجر الذاكرة لديه.

اقتباس المكان:

أراد المخرج في اللقطة (ح1-د03:25) أن يوصل رسالة مفادها أن "خالد" شخصية محافظة و متمسكة بتقاليدها، وتجلى ذلك في لباسه والجلسة الأرضية على زريبة وبساط ووسادتين تتوسطهما مائدة مربعة الشكل.

- أراد المخرج أن يعرف المشاهد على (قسنطينة) هذا المكان، الذي سيكون من ضمن الأماكن الرئيسية لأحداث المسلسل، بل كبؤرة لانطلاق وتشكل الأحداث معتمدا على زاوية تصوير تصاعدية (ح1-د

04:15) وزاوية تعطي قيمة استكشافية فرضها الجسر المعلق كدلالة على عظمة المدينة وهذا المعلم بالنسبة لخالد، إضافة إلى ذلك يعتبر المكان هو هوية العمل الفني والأدبي، فالمكان كما قال "محمود درويش" (إنه الأرض والتاريخ)، بمعنى أن للمكان في مسيرة أي إنسان قيمته الكبرى ورمزيته التي تشدد إلى الأرض، والجسر يحمل أكثر من دلالة إذ يعتبر هو الرابط بين خالد وبين ذاكرته التي نسجها في الماضي، وحاضره ومستقبله الذي كان يحلم به.

اقتباس الشخصية:

ما يميز العمل الروائي كجنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة كونها تتأسس على عنصر السرد بالدرجة الأولى، حيث أدى "خالد" في الرواية دور البطل والسارد في نفس الوقت، وهو نفس الدور الذي أداه في المسلسل، حيث كانت شخصية "خالد" المهيمنة من بداية الحلقة، لكي يتجاوز جروح الذاكرة التي لا تندمل، يحاول تجاوز الذاكرة إلى النسيان، نسيان الماضي، فتكون الذاكرة حافزا من حوافز الإرسال التي تدعم رغبته في الكتابة لتشفي ذاكرته من كل ما مر به، وبالتحديد ليشفي نهائيا من حب "حياة". فقد اختارت أحلام راويا "خالد" ينوب عنها في سرد أحداث الرواية من بدايتها حتى نهايتها، وكان ذلك في المسلسل أيضا، فقد نجحت السينارست "ريم حنا" في اقتباس السارد من السيناريو الأدبي إلى السيناريو الفني، وسميت هذه الشخصية بـ "الأنا الثانية" للكاتب، لأن الراوي في القص لا يتكلم بصوته، وإنما يفرض راويا متخيلا يأخذ على عاتقه عملية السرد.

خلاصة:

أكدت كاميرات المخرج من خلال تجسيدها الأحداث والشخصيات بكل تفاصيلها، بالإضافة إلى خلق الزمان والمكان على اختزال كم هائل من الكلمات والأشكال للتعبير عن مضامينها في صورة فيلمية تحوي داخلها كبناء مرئي العديد من العلامات لإنتاج الدلالة الفيلمية.

فالسيناريو كما هو معلوم فيه نمطين من السرد: سرد ذاتي وسرد موضوعي، شأنه شأن الرواية ومن خلال التحليل السيميولوجي للمشاهد السابقة نلاحظ أن المخرج قد اعتمد على السرد الذاتي لأننا نتبع الحكى من خلال عين الراوي، فهو الذي يعرض لنا الأحداث والوقائع.

وحسب قراءتنا للنص الأدبي لاحظنا بأن المخرج استغنى تقريبا على كل الفصل الأول من الرواية واكتفى بأخذ بدايته فقط، كما أنه حذف العديد من الفقرات على اعتبار أنّ المسلسل وسيط بصري يتمتع بإمكانية الإيجاز والانتقال السريع بين الأحداث والأزمنة والأماكن واختزال بعض فصول الرواية، إذ يمكن أن تختزل الصورة الفيلمية عدة صفحات في لقطة واحدة أو مشهد واحد، عكس الرواية التي تعتمد على الوصف الدقيق للأحداث.

الاقتباس في الأحداث (المقطع الثاني):

المرحلة الأولى:

- في بداية الفصل الثاني من الرواية، استهلكت الكاتبة الأحداث بيوم لقاء "خالد" و"حياة"، فهو الذي يصف ذلك الحدث باليوم الخارق للعادة، فكانت الفقرة كما يلي (الصفحة 51)

كان يوم لقائنا يوما للدهشة.. لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني.. أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى من زمن آخر ومن ذاكرة أخرى، ليجمعنا في قاعة بباريس في حفل افتتاح معرض للرسم؟

حيث اعتمد المخرج بالتزامن مع الخطاب اللغوي: "أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى من زمن آخر ومن ذاكرة أخرى..". (في (ح1-د05:30) صورة دلالية للحاضر مشكلا المعنى من خلال الانتقال إلى فضاء مفتوح جديد تضمن نظرة عامة لمدينة تتسم بالحدثية مقارنة بمدينة قسنطينة التاريخية، التي رسخت في ذهن البطل مآسي وآلام، فأضحت تمثل له عالما يخيف بصيرته، وكدلالة توضيحية على المعمار الأوروبي في جوّ خريفي ساحر، حيث حملت هذه اللقطة دلالات ومعاني لثاني الأماكن المفتوحة أهمية باعتبارها واسعة المجال ماحية الآلام.

- وبإيقاع سريع نوعا ما، فاجأنا المخرج بمكان مغلق تمثل في قاعة لافتتاح معرض للوحات الفنية، إذ أنّ تغيير الأمكنة السردية سيؤدي إلى نقطة تحول حاسمة في الحبكة، وبالتالي في تركيب السرد والمنحنى الدرامي الذي يتخذه ولا نقصد من المكان حيزاً جغرافياً، بل وإنما هو وليد أفكار البطل وخواطره طوال الوقت واللحظات والثواني التي قضاها بالفرح أو بالحزن.

وهذا ما جسّدته كاميرا المخرج (ح1-د05:50) في فرحة الزوار وهم يتبادلون أحاديث جانبية، فقد بدأ المشهد بصورة لباقة ورد موضوعة على طاولة باللون الأحمر تليها باقة باللون البرتقالي، حيث اختار المخرج اللون الأحمر باعتباره لونا نشيطا ومهيّج جسديا، فهو رمز للحماسة والحبّ والشهوة وحتى الغضب والقتل، وهو أيضا صورة للمشاعر القوية، أما عن الباقة باللون البرتقالي، الذي هو مزيج من اللون الأحمر والأصفر، فهو لون محقّز وملفت للانتباه، وبشكل عام يعبر عن الحماس، والدفع، والحيوية.

- اعتمد المخرج في تجسيده لفكرة الفقرة (الصفحة 51): .. يومها كنت أنا الرسام وكنت أنت زائرة فضولية على أكثر من صعيد، فما الذي قاد خطاك هناك ذلك اليوم؟ وما الذي أوقف نظري طويلا أمام وجهك؟ كنت رجلا تستوقفه الوجوه، لأنها وجوهنا وحدها تشبهنا، وحدها تفضحنا، ولهذا كنت قادرا أن أحبّ أو أكره بسبب وجهه.. كان فيك شيء ما أعرفه، شيء ما يشدني إلى

ملا محك المحبة إليّ مسبقا، وكأنني أحبت يوما امرأة تشبهك، كان وجهك يطاردني بين كل الوجوه، وثوبك الأبيض المتنقل من لوحة إلى أخرى..

حيث كان بناء الفضاء الدرامي باستخدام لقطة (ح1-06:15) تظهر فيها امرأتان وهما تصعدان السلم بخطوات سريعة نوعا ما متجهتان نحو القاعة، وبعد دخولهما تكشف لنا الكاميرا ملامحهما العربية، وأبرزها المخرج من خلال لقطة مقربة لـ "فريدة" و"حياة" (شخصية رئيسية)، صاحبة الفستان الأبيض والبشرة السمراء والشعر المرتب بطريقة بسيطة، كلها دلالات ضمنية لتحسيد اقتباس الجملة النصية "وما الذي أوقف نظري طويلا أمام وجهك؟"، إلى دلالة فيلمية تعبّر عن حالة الاستغراب والدهشة التي أصابت "خالد" بمجرد دخولهما القاعة، فتواجههما وسط زخم من النساء المنتكرات بجمال اصطناعي أعطى ردة فعل مفاجئة في ملامح "خالد"، ثم وظّف المخرج حركة متحركة أمامية لتساعد على تفعيل المعاني (الصفحة 52) التي يريد نقلها للمشاهد، وهي خطوات "خالد" البطيئة المتجه نحوهما، كدلالة على محاولة التعرّف على أصحاب هاته الوجوه المألوفة، تحسيدا لأثر الاقتباس في: "كان فيك شيء ما أعرفه، شيء ما يشدني إلى ملامحك المحبة إليّ مسبقا"

ولتدعيم هذه الصورة التعبيرية وظّف المخرج نفس الرسالة الألسنية التي جاءت على لسان السارد في الرواية: "كنت رجلا تستوقفه الوجوه، لأنها وجوهنا وحدها تشبهنا، وحدها تفضحنا، ولهذا كنت قادرا أن أحبّ أو أكره بسبب وجه"

والمقصودة من الدلالة اللفظية "وجوهنا وحدها تشبهنا، وحدها تفضحنا"، هو أن للملامح دورا في الكشف عن هوية الأشخاص وانتماءاتهم القومية، فحملت نظرات "خالد" شيئا من الاستغراب والحيرة والكثير من المعاني والدلالات الضمنية، التي أراد المخرج أن يوصلها للمتفرّج بأنّ "حياة" فيها من الشبه لملامح يعرفها من قبل.



بانوراما أفقية (ح1-د05:30)



زاوية تصاعدية (ح1-د05:43)

المرحلة الثانية:

- من أجل نجاح أي عملية تحويل للنص الأدبي لعمل درامي أو سينمائي وجب على كاتب السيناريو صيانة النص الأدبي ذاته، فأى عمل فني يجب أن يكون موازيا للنص الأصلي، وفي الفقرة الروائية (الصفحة 53) من الفصل الثاني:

..ابتسمت لي.. رفعت عيني نحوك لأول مرة، تقاطعت نظراتنا في نصف نظرة، كنت تتأملين ذراعي الناقصة وأتأمل سوارا بيدك.. وقلت بحرارة: كنت أريد أن أهتلك على هذا المعرض، يسعدني أن يصل فنان جزائري إلى هذه القمة في الإبداع..
ثم تقدّمت تلك الفتاة لتصافحني: الأنسة عبد المولى، إنّي سعيدة بلقائك.. لقد تعذّر على أبي الحضور اليوم بسبب وصول وفد جاء من الجزائر البارح..

نلاحظ أن ريم حنا (السيناريسست) قامت بتحويل الحوار الذي دار بين الشخصيات إلى الكتابة الدرامية، وتجسّد الاقتباس من خلال تركيز المخرج في هذا المشهد على اللقطات القريبة التي أبرزت الحوار الذي دار بين "حياة وفريدة وخالد"، فهو الذي تقدّم نحوهما للحديث عن إحدى لوحاته التي استوقفتهم، حيث اختار المخرج زاوية المجال والمجال المقابل لإظهار العناصر المهمة في العملية السردية من خلال الشريط الصوتي، كما حملت الرسالة الألسنية تعريفا لصاحب المعرض: "أنا خالد بن طوبال صاحب هذا المعرض"

فهذا الاسم مشتق من "الخلد" الذي يحمل دلالات ومعاني مختلفة منها الدوام والبقاء، ويُعرّف "الخلود" Immortalité فلسفياً على أنّه: "هو الدوام والبقاء، وكل من يتباطأ عنه التغيّر والفساد. والخلود معناه أنه توجد حياة بعد هذه الحياة..."¹

إضافة إلى الدلالات الضمنية لـ مفردة "الحوالد" فهي تعني الجبال والحجارة والصخور لطول بقائها، من هنا نستنتج بأنّ هذا الاسم الظاهر لم يأتي بريثا ولا اعتباطيا، بل أنّ اختياره كان مقصودا لما له علاقة ضمنية مع الصخر والجبال وهي رمز لمدينة قسنطينة، وبالتالي السيناريسست احتفظ بالاسم ذاته المذكور في النص الأصلي.

- ثمّ بيّن المخرج في لقطة أخرى كانت مقربة (ح1-د07:52) أنّ "حياة" لحت بجياد ذراع "خالد" الفارغ لكنها تداركت ومدّت يدها بسرعة لتسلم عليه، معبرة عن إعجابها بالمعرض واللوحات المعروضة،

¹ ابن منظور: لسان العرب، المجلد 3، دار صادر: بيروت، ط3، 1994، ص164.

تقول: "كنت أريد أن أهنتك على هذا المعرض، يسعدني أن يصل فنان جزائري إلى هذه القمة في الإبداع..".

فمن خلال نظرات "حياة" استطعنا أن نتعرف أكثر على شخصية "خالد"، إضافة إلى تفكيك شفرة العنوان الذي حمل اسم "ذاكرة الجسد"، ثم جاء ردّ "فريدة" على "خالد": "كان والدي يودّ حضور افتتاح المعرض، ولكن تعذّر عليه ذلك بسبب وفد جاء من الجزائر البارحة ونحن هنا نيابة عنه، أنا فريدة عبد المولى ابنة الشريف عبد المولى، وهذه ابنة عمي..".

- إن الحوار الذي جرى بين الزائرتين و"خالد" داخل المعرض، يدل على طبيعة العلاقة التي تجمعها مع عائلة المجاهد والشهيد الذي رافقه أيام الثورة التحريرية بالجزائر، حيث كان المحفز اللفظي المتمثل في اسم "عبد المولى" فقط كفيلا بفتح أبواب الذاكرة الكبرى والمفجّر لأحداث الماضي:

"انتفضت لسماع ذلك الاسم، ونظرت مدهوشا إلى تلك الفتاة التي تصافحني... راحت الذاكرة تبحث عن جواب لتلك المصادفة، كنت أعرف عائلة عبد المولى جيدا.. إنهما إخوان، أحدهما استشهد منذ أكثر من عشرين سنة.. من منكما أنت؟" فهذه الجملة النصية ارتسمت أمام المشاهد التي أراد المخرج نقلها له، فكانت الكاميرا تحاكي الحدث وقادرة على تجسيد هذه الجمل والألفاظ صوريا، وظهر ذلك جليا في ملامح الدهشة للشخصية والمرفوقة بالرسالة الألسنية التي ساهمت أيضا في فكّ شفرات أخرى، كالملاحم العربية التي شدّت انتباه "خالد" بمجرد دخولهما، وسمرة "حياة" وجمالها الطبيعي، إضافة إلى السوار الذي زين معصمها.

لقد جاءت الرسالة الألسنية مقتبسة من نص الرواية في الفصل الثاني "من منكما أنت؟" في هذا المقطع مهمة جدا، فمن خلالها استطاع المخرج أن يبعث بدلالات كثيرة لا تقدمها الصورة لوحدها، لذلك استعملت اللقطة المقربة بغرض جذب المشاهد إلى التركيز مع الحوار، وكذلك لتوضيح نظرات التساؤل واللهفة في عيون "حياة" لتركز الكاميرا على صمت، دهشة ونبرة صوت خالد المنخفضة: أنت؟ حقًا.. أنت؟ مصحوبة بموسيقى خفيفة جدا، وقد ساهمت اللقطات القريبة الموظفة من طرف المخرج لإبراز أهمية الحوار وأفكاره الأساسية، والإيحاء بالمغزى الرمزي لها، كما كان هذا المشهد موازيا للنص الأصلي.



تنقل بانورامي (ح1-د 05:50)



لقطة الجزء الصغير (ح1-د 08:17)

اقتباس المكان:

- جاءت اللقطة (ح1-د 05:35) بحركة تصوير بانورامية متحركة من اليمين إلى اليسار، ثم من الأسفل إلى الأعلى لتؤدي وظيفة إيحائية مفادها أننا في باريس العظيمة، وذلك بالتركيز على أحد رموز هذه المدينة وهو برج إيفل، وظهرت دلالة العظمة في هذه الصورة بالاعتماد على زاوية تصاعدية، إذ يعتبر هذا المشهد تشكيلا للمعنى في النص الأصلي المبني على وصف باريس بمبانيها وشوارعها، ونمط عيش سكانها، وإيصال المعنى للمتلقي المتخيل، كما وظّف المخرج في نهاية اللقطة شريط صوتي لأغنية فرنسية تزيد من أيقونية المعلم التاريخي، وتشويق المتفرج لمعرفة ماذا سيحدث في اللقطات المقبلة، وجاء هذا المشهد مقتبسا من نص الرواية: .. "ليجمعنا في قاعة بباريس في حفل افتتاح معرض للرسم؟"

- كما تظهر اللقطة (ح1-د 05:52) "خالد" بين مجموعة من اللوحات الفنية يسلم على المدعوين والحضور بابتسامة مبهجة، فمن خلال هذه الصورة التي تمثل وظيفة توضيحية، على أن باريس لديها جانب يتسم بالحرية الشخصية والديمقراطية وهو شعب منفتح على كل الديانات كونه بلد علماني، وقد ظهر ذلك جليا من خلال رموز وشفرات تعبيرية وهي لباس النساء الفاضح نوعا ما، بمساحيق التجميل البارزة على وجوههم، إضافة إلى الاختلاط بين الجنسين في قاعة المعرض مما يؤدي بنا حتمًا إلى القول بأن باريس هي تمثيل للضحيج والفوضى التي لا تخمد نارها بحيث لا تعرف السكون، فقد فتح المخرج في هذا المشهد بابا للمقارنة بين عالم مفتوح وعالم مغلق وهذا ما تضمنته الرسالة الألسنية على لسان "خالد":

"كان يوم لقائنا يوما للدهشة لم يكن القدر فيه هو الطرف الثاني، كان منذ البدء الطرف الأول، أليس هو الذي أتى بنا من مدن أخرى من زمن آخر وذاكرة أخرى، ليجمعنا في قاعة بباريس"

وهي الرسالة التي تحمل دلالات ضمنية عن الخروج من مكان مُغلق المختفية وراءه مدينة قسنطينة ومكان مفتوح الحامل لباريس، هذا ما أدى به إلى ظهور إبداعاته الفنية في لوحات فنية ملأت قاعة المعرض، والتي حملت عدة دلالات تُشفي وتصلح "خالد" مع واقعه الماضي ووطنه، كما رافقت هذه اللقطة موسيقى مثيرة حماسية خفيفة نوعاً ما، إضافة إلى ظواهر سمعية أخرى تمثلت في صوت أيقوني دال تمثل في ضجيج ناجم عن كلام بعض الموجودين في القاعة، وذلك تماشياً مع المشهد الدرامي ما يزيد عنصر التشويق ولفت انتباه المتفرج.

- أما عن اللقطة (د07:16) أراد المخرج من خلالها أن يعبر عن فكرة مفادها بأن المكان الذي يقبع في الذاكرة، هو ذلك المكان الأليف الذي عشنا فيه بيت الطفولة نبقى دائماً نستعيد ذكراه حتى وإن ابتعدنا عنه، فملاحم "حياة" أخذت "خالد" إلى سنوات ماضية، بل أن مدينته تجسدت في شخصية "حياة" لمجرد وجود قرينة دالة عليها، ألا وهي السوار في معصمها الذي يرمز إلى نساء مدينته (قسنطينة).



لقطة مقربة (ح1-د 07:52)



قرينة جدان (ح1-د 07:09)

اقتباس الشخصية:

- إن كاتب السيناريو أمام مسؤولية ثقيلة كونه مطالب بإيجاد السبل الأصح لرسم الشخصية في شكلها البصري، على اعتبار أن المسلسل منجز بصري يعتمد بشكل مطلق على الصورة، "وقد تكون حركة الصورة ومكونات الكادر السينمائي هو الذي يعطي الانطباع الفاصل في الفرق بين الحركة داخل خيال القارئ التي يستطيع وحده أن يدركها من خلال الصورة الذهنية والصورة المحسنة أمامه مباشرة، فلو تحدثنا عن الكاميرا فسنجد أنها الوسيلة الأولى في تسجيل وتصوير الأحداث وسردها عبر تدفق الصور المرئية، فهي أداة تخلق المعنى وتنقله"¹

¹ ماهر مجيد إبراهيم: التوظيف الدلالي للقطعة والمشهد، مجلة الأكاديمي، ع 52، 2009، ص 193

وهذا ما أكدته اللقطة القريبة (ح1-07:09) على معصم "حياة" التي كانت تلبس سوارا ذهبي اللون سميك نوعا ما، حيث ساهمت هذه اللقطة في تجسيد اللغة اللفظية في الرواية (الصفحة 53): "كان نظري قد توقف عند ذلك السوار الذي يزيّن معصمك العاري الممدود نحوي"، إذ يعتبر هذا السوار رمزا من رموز مدينة قسنطينة، فهو حلي تلبسه كل نساءها، بما فيهم أمّه التي ارتسمت في مخيلته وهي تلبس نفس السوار بمجرد لمحّه في معصم "حياة"، فهذه اللقطة (ح1-07:16) تترجم الحركة المتخيلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة: "وفي عمر لحظة عادت ذاكرتي عمرا إلى الوراء، إلى معصم (أما) الذي لم يفارقه هذا السوار قطّ.." إلى صفحات السيناريو التي جسدت في لقطة مفاجئة لخالد أيام طفولته حيث تقوم والدته باستحمامه، فقد ساهمت اللغة السينمائية المتمثلة في شريط الصوت والصورة وتقنياتها في إظهار العلاقة الحميمة بين الأم وابنها أين تظهر والدّة "خالد" مرتدية نفس السوار تعني بملامح الفرحة والبسمة على وجهها.

وصورة الأم في مخيلة "خالد" حملت دلالات ومعاني تعكس الارتباط البيولوجي بطبيعة المرأة وغريزة الأمومة، حيث ترى الدراسات النفسية أن الطفل يولد منجذب لأمّه وهذا الحب يكبر مع مرور الزمن ويتحوّل إلى حب للوطن، وعليه يمكن القول بأن صورة جسد "حياة" ارتبطت بالأم على غرار ارتباطها بالوطن، فهذه المقاربة ساقّت إلى صورة الأم التي حضرت في سوار حياة والشوق والحنين لها من خلال استحضار الأم.

خلاصة:

إن المخرج في الأعمال الدرامية التلفزيونية يكون متفهما لبنية العمل الدرامي، وكيفيات بنائه لغرض تجسيد العملية الفنية في بنية المسلسل التلفزيوني، ووفقاً للعناصر البنائية الواجب توفرها في عمل درامي والتي هي: الفكرة، والصراع، والحبكة والشخصية، والحوار. وهذا ما لاحظناه في المقطع السابق الذي تضمن كثافة درامية مركزة، وحبكة ديناميكية متطورة، وأسلوباً تعبيرياً قصيراً منسجماً ودقيقاً، ساهم في القدرة على تجسيد أفكار النص الأصلي.

الاقتباس في الأحداث (المقطع الثالث):

المرحلة الأولى:

- بمجرد ذكر عائلة "عبد المولى" استطاع المخرج أن يستحضر ماضي خالد الثوري، وذلك بالانتقال إلى فضاء خارجي آخر ومشهد آخر باستخدام تقنية الفلاش باك بحيث تنقل لنا الكاميرا مطاردة مجاهدين لجنديان تابعين للاحتلال الفرنسي يحاولان عبور نهر وسط الغابة، مشهد تبين من خلاله شخصية

المجاهدين "خالد" وزميله "سي مصطفى" وذلك في لقطة الجزء الكبير بحركة ثابتة (ح1-د08:47)، وذلك تجسيدا للفقرة: يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة فأحاول أنا أقاومه.. تمتد أمامي غابات الغار والبلوط، وترحف نحوي قسنطينة ملتحفة، وكل تلك الأدغال والجروف والممرات السرية التي كنت يوما أعرفها..

- حيث أعادنا المخرج في هذا المشهد إلى الفصل الأول للرواية، وذلك باستخدام تقنيات اللغة السينمائية من زوايا تصوير وديكور، حيث تم تجسيد الاقتباس من النص الأصلي في مشاهد هذا المقطع، وسط أشجار الغابة الكثيفة التي تعتبر رمزا من رموز التحدي والتصدي للمستعمر، بل المكان السري الذي احتضن المجاهدين أيام الثورة التحريرية، مثلما ورد في الرواية: وغاباتها الكثيفة، إلى القواعد السرية للمجاهدين، إن كل الطرق المؤدية إلى المدينة العريقة.. وإن كل الغابات والصخور هنا قد سبقتك للانخراط في صفوف الثورة..

- بعدها يتقدم "سي مصطفى" بخطوات سريعة في لقطة عامة عادية، لتنفجر أمامه قبلة تسقطه أرض، وصعود دخان كثيف ثم يظهر "خالد" متجها نحوه من أجل إسعافه، وقد جاءت هذه اللقطة لتجسيد الاقتباس من الجملة النصية (الصفحة 34) "كنت ألقى بنفسي إلى الموت في كل مرة.. أو أريد بذلك أن يأخذني بدل رفاقي"

وبلقطة غطسية يطلب "مصطفى" من "خالد" الهروب وعدم إعطاء فرصة لجنود الاحتلال للقضاء عليهم، بعد ذلك تركز الكاميرا بلقطة متوسطة وبزاوية خلفية (ح1-د10:30) وحركة تصوير تنقل جانبي مصاحب بغرض وصف المشهد، يحاول "خالد" رفع زميله "مصطفى" والتقدم بصعوبة وبخطوات بطيئة جدا إلى موقع العمليات من أجل تقديم الإسعافات، لتنفجر قبلة أخرى خلفهم تؤدي إلى سقوطهما إضافة إلى انتشار دخان كثيف، وتمثلت الظواهر الصوتية في صوت انفجار القبلة مع موسيقى حماسية.

- ثم بلقطة مقربة غطسية تصوّر الكاميرا في نفس المكان السابق شظايا الرمد على وجه "خالد"، الذي يحاول النهوض بصعوبة لشدة الألم، فجأة وبحركة بانورامية أفقية ينظر إلى يده اليسرى، لتركز الكاميرا على النزيف الحاد بها، وقد تمّ توظيف لحن النشيد الوطني، ورافق هذا الشريط الصوتي زحف "خالد" نحو "مصطفى" الفاقد لوعيه، يمدّ خالد يده لاستعادة بطاقة هوية زميله ثم يضعها في جيبه، وحمل هذا المشهد صورة دلالية في جملة النص المقتبس "وكنّت كل مرة أعود أنا ويسقط الآخرون.."

كما تحمل بطاقة التعريف الوطنية دلالات ومعاني ضمنية تتمثل في الهوية الشخصية، حيث أراد المخرج أن يوصل فكرة إيديولوجية مفادها بأن هويتك بكل بساطة هي ماهيتك، وإذا سألك شخص ما: من

أنت" فسينتظر منك أن تذكر اسمك رداً على سؤاله، وإلا فإنك تعاني الانوميا وهو شكل من فقدان الذاكرة الذي يؤدي إلى فقدان هويتك الخاصة¹.

وعليه يوجد مظهران أساسيان لهوية شخص ما: أولهما اسمه الذي يميزه عن غيره من الناس، وثانيهما ذلك الشيء غير الملموس والأكثر تعقيدا وعمقا الذي يشكل في الحقيقة، ماهية المرء، والذي لا نملك كلمة دقيقة تصفه.



تنقل مصاحب (ح1-د 10:30)



بانورامية أفقية (ح1-د 10:55)

الأحداث المتغيرة:

- إن تجسيد اقتباس أحداث هذه الفقرة من النص الأصلي قد جاء متأخرا مقارنة مع ترتيبه في الرواية، فقد كانت أحداث هذا المقطع مذكورة في الفصل الأول من الرواية (الصفحة 26)، غير أن المخرج اختار توظيفها في هذا المشهد وذلك تماشيا مع متطلبات العمل الدرامي، فالمخرج عامة يحاول أن يكون هو القارئ الذي يكتشف الأبعاد الجديدة في العمل كله، فهذا الأخير مبني على العقل المبدع للمخرج، الذي يمتلك أدوات متكاملة تختلف عن أدوات المؤلف بما يضمن إعادة تأهيل العمل فنيا وجماليا.

المرحلة الثانية:

- حافظ المخرج من خلال مشاهد هذه اللقطة (ح1-د 13:35) على تحويل الكلمات ومفردات المتن الروائي إلى صور ولقطات فيلمية وإيماءات الشخصيات من أجل إيصال المعنى الواقعي للمشاهد، والتي جاءت لنقل معنى الفقرة: "...في ذلك اليوم الأخير عندما جاء يتفقدني قبل سفري بساعة، حاول "سي الطاهر" أن يحافظ على نبرته الطبيعية وراح يودّعني.. كانت دمعتان قد تجمّدتا في عيني، وكان ألم ذراعي ينتقل تدريجيا لكامل جسدي.. كما حرص المخرج على عدم قلم العمل

¹ جان جوزيف: الهوية واللغة، تر: عبد النور خراقي، (علم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون:

الكويت، 1978)، ص3

الروائي للحدث أو للحوار في النص الأصلي، إذ تعبّر هذه اللقطة عن حبكة درامية مؤثرة في سياق المسلسل في حدّ ذاته، ويظهر ذلك في الرسالة الألسنية لـ "سي الطاهر" الذي يخبر "خالد" بعدم قدرته على رؤية مولودته الجديدة (الصفحة 36)، وأنّه قد اختار اسما لها كتبه في ورقة ووضعها في جيبه، كما حملت هذه اللقطة عدة معاني تعبيرية لخلق جوّ حزين من خلال التركيز على إيماءات وملامح "سي الطاهر" المزوجة بالحسرة والألم، ونبرة صوته المنخفضة قائلا: لو قدر لك أن تصل إلى هناك... أوّد أن تقوم أنت بتسجيلها في دار البلدية.. لقد اخترت لها اسما، سجّلها متى استطعت وقبلها عني... وصاحبت هذه الرسالة الألسنية موسيقى قوية مرتفعة للحن النشيد الوطني.

اقتباس الزمن:

-رافق المشهد (ح1-09:10) شريط صوتي دالّ وتعبري تمثّل في صوت أيقوني لانفجار مدوّي وصوت المجاهدين، فكلها عوامل ساهمت في خلق التشويق وحب الاستطلاع والإيجاء بالواقعية لدى المشاهد، لأنّ شريط الصوت المستعمل هنا لعب وظيفة مرجعية، حيث تمت الإشارة إلى خلفية "خالد" الثورية، والإشارات التي يحملها هذا المقطع دلالاتها لها مرجعيتها الواقعية، من خلال لحن النشيد الوطني كدلالة على أن هذا المشهد يرجع إلى زمن الثورة التحريرية، وذلك تماشيا مع نص الفقرة: .. وجاءت تلك المعركة الضاربة التي دارت على مشارف "باتنة" لتقلب يوما كل شيء.. فقد فقدنا فيها ستة مجاهدين، وكنت أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان.

اقتباس المكان:

-يعتبر اختيار الغابة كمكان يجري فيه هذا الحدث ما هو إلا رمزية الانتماء لهذه الأرض الخضراء، أما عن صعوبة العبور فتجسّد فعليا في الجبال، والوديان والصخور والمنعطفات السرية التي تندرج ضمن ما يسمى بالسرد السينمائي، حيث يدل وصف الغابة باستخدام اللقطات المتنوعة بين اللقطات المتوسطة والقرية وبزوايا تصوير مختلفة، غطسية، تصاعدية ثابتة وحركات كاميرا أفقية، على طبيعة المنطقة الوعرة والمنعزلة فكلها كان لها دلالة على وصف الجو السائد وسط المجاهدين، والأوضاع الصعبة التي عاشوها أثناء الثورة التحريرية.

- كما تعمّد المخرج استخدام هذه اللقطة لإظهار تلاحم وتضامن المجاهدين في ساحات المعركة، وتشبّثهم بأرضهم فهم المنتشرين في أعالي الجبال وبين السهول والوديان يقاومون المستعمر بكل شراهة رافضين وجوده على أرضهم، وعن الشريط الصوتي الأيقوني المتمثل في طلقات نار وصوت

قياسي لمياه النهر كدلالة على صعوبة التحرك في تلك المناطق فإنه يوحي إلى الواقعية، إضافة إلى موسيقى حماسية فيها نوع من الخوف.

- أما فيما يخص الحوار الذي دار بين "خالد" وقائده "سي الطاهر" فكان وسط الجبال، حيث يعتبر الجبل من الأماكن الطبيعية الصامتة، ولعله هو المكان الأول على وجه الأرض الذي اتخذ الإنسان مأوى له، كما يحمل الجبل دلالات متعددة من بينها القوة والصلابة والشموخ، وعن توظيف الجبل في هذا المقطع فله سيميائية ودلالة خاصة، فالجزائر باقية خالدة مادامت الجبال باقية، وصخورها هم أبنائها رجال أقوياء قهروا الأعداء.

إضافة إلى كثافة الأشجار التي كانت بارزة بشكل كبير في هذا المقطع، والتي تعدّ أوفى الأصدقاء للإنسان، حيث سترته بأوراقها وملجأً اختبأ تحت ظلها الجنود، حيث حملت الأشجار دلالات رمزية تمثلت في تجدد الحياة واستمرارها، مصدر للعطاء والرزق، ورمز للثبات والاستقرار، كما تضرب الشجرة جذورها في باطن الأرض، كلها معاني تضمينية أراد المخرج نقلها كدلالة واضحة على علاقة المجاهدين بأرضهم كعلاقة الشجرة بالأرض، وبالتالي صورة الشجر هنا رمز بها المخرج إلى الوطن، فهو ملجؤهم الذي يحميهم ويصونهم.

اقتباس الشخصية:

كشفت اللقطة في (11:56) عن شخصية محورية وفاعلة في أحداث هذا المسلسل، وهو والد حياة "سي طاهر"، وهو يتقدم بين منحدرات الغابة تدل على أنّ هذه الشخصية نضالية وتحيل ملابسه وهيبته على مكانة متميزة في العملية النضالية، كما ترمز إلى خصوصيات معينة باعتباره قائد العمليات فهو من يتساءل عن آخر تطورات المعارك الحربية، ثم يأمر بنقل خالد لمشفى في تونس من أجل تلقي العلاج اللازم، وهو القرار الذي أنهى مسيرته البطولية وخروجه من ساحات المعركة.

وللتأكيد أكثر على قيمة وفاعلية شخصية "سي الطاهر" هو توظيف صمت وسكوت المجاهدين أثناء حديث "سي الطاهر" مع "خالد"، عن الطريق الذي سوف يسلكه من أجل عبور الحدود التونسية، إذ يحمل الصمت في طياته معاني ودلالات ضمنية تعكس الاحترام والتقدير التي يحظى بها "سي طاهر" بين أعضاء فرقته الثورية، وبالتالي يعتبر هذا المشهد مجسداً بطريقة احترافية ومقتبسا بأمانة واضحة من الفقرة الروائية، فتشكل المعنى بصورة فيلمية تعكس ما جاء في النص المسرود:

هناك شيء اسمه "سلطة الاسم"، وهناك أسماء عندما نذكرها، تكاد تصلح من جلستك... ولذا ظل لاسم "سي الطاهر" هيبه عندي، لم تقتله العادة ولا سنوات النضال إلى اسم عادي..

خلاصة:

يعتبر هذا المقطع إعادة خلق إبداعي جديد تتباين صيغته التعبيرية عن الأصل الذي اقتبس منه، وبما أن السينما فن مرئي يعتمد على المشاهدة (صوت - صورة)، الصورة المحصورة في الكادراج تتحول فيه الكلمات الروائية (الصفحة 35)، إلى صور ولقطات، فقد ساهمت هذه الأخيرة في خلق ما يسمى ببداية الصراع في المسلسل، وهذا ما يولد لدى المشاهد حب الاستطلاع والترقب، فلمخرج أراد إبراز الفكرة الرئيسية في هذا المقطع، إذ شكّل لقاء خالد مع أحد أفراد عائلة "عبد المولى" استفزازا وانفجارا لذاكرته وبداية فتح جراح ومآسي الماضي.

حيث أنّ إصابة "خالد" في ذراعه في إحدى المعارك الحربية كانت كفيلة بتهديم أحلامه النضالية وبالتالي تغيير مسيرة كفاحه الثوري.



لقطة قريبة (ح1-د13:35)



لقطة أمريكية متوسطة (ح1-د11:56)

الاقتباس في الأحداث (المقطع الرابع):

المرحلة الأولى:

- واصل المخرج سرده للأحداث في هذا المشهد (ح1-د15:00) المقتبس من (الصفحة 59):... وعدت إلى دهشتي الأولى، إلى كل التفاصيل الأولى التي لفتت نظري إليك منذ البدء، إلى تلك اللوحة بالذات التي توقفت طويلا أمامها.. من تكونين أنت الواقعة أمام أحبّ لوحة لي؟ حيث أتقنت السيناريست "ريم حنا" دور الوسيط بين النصين، كما حافظت على المعنى العام للنص الأصلي، وتجلى هذا الانسجام بالاقتباس الحرفي في الحديث الذي دار بين الشخصيات الفاعلة في معرض الرسم، كما أنّ المخرج قد منح أهمية وقوة في توصيل المعلومات للمتلقي، ونقل الحوار الذي دار بين "حياة وخالد" متسائلا عن سبب وقوفها أمام لوحة فنية لجسر من جسور قسنطينة، ثم تتدخل

"فريدة" سائلة: اسمها حنين أليس كذلك؟ وساهمت حركة الكاميرا زاوية المجال والمجال المقابل تصوير بداية الترابط الروحي بين لوحات "خالد" الفنية و"حياة"

فللوحات الزيتية التي يرسمها خالد حول الجسور المعلقة، دور بارز في فتح خزانة ذاكرته التي تنتشر منها رائحة المدينة المعروفة لديه، باعتبار الجسور أحد أهم المعالم التي تزخر بها قسنطينة والتي بقيت شامخة دالة على عراقة المدينة، والجسر يحمل أكثر من دلالة تعبيرية، فهو همزة الوصل بين "خالد" وذاكرته يوصله بين الماضي والحاضر وهو حديث عن أحلام الشهداء، ووضع البلاد ومستقبلها، فالاسم الذي اختير للوحة "حنين" لم يكون عفويا، بل جاء مقصودا كدلالة على الحنين الدائم لماضيه وحنينه لمدينته التي سكنت جسده وذاكرته، ودلاله على أنّ "حياة" من أقيضت ذاكرته وحنينه للماضي، وهذا ما أثبتته ملامح "خالد" التي فيها نوع من الاستغراب والتعجب: ما الذي أوقفك أمام أحب لوحة لي... إنها توأمك فقد رسمتها منذ 25 عاما.

فالرسالة الألسنية هنا لها دور بارز في تعزيز وشدّ لفت انتباه المشاهد، وبالتالي خلق حالة من الغموض والتشويق، وهذا ما يدفع بالمشاهد للطرح بعض التساؤلات التي سوف يجد لها أجوبة أثناء متابعة السرد الفيلمي واللقطات الموالية لحلقات المسلسل.

- بلقطة الجزء الأصغر ينهي المخرج المشهد بتقديم الزوار لتهنئة "خالد" على المعرض وأخذ صور تذكارية معه، وحركة كاميرا بانورامية تتجه "حياة" لأخذ موعد للقائه مرة ثانية يوم الاثنين، تزامن تصوير هذا المشهد صوت خافت لمحادثات زوار المعرض مصحوب بموسيقى خفيفة جدا، وذلك لإعطاء دلالة على واقعية المشهد.

المرحلة الثانية:

- صورت مشاهد هذا المقطع مجموعة من الأشخاص يجلسون في المترو، ثم يصعد "خالد" مطأطأ الرأس بوجه عبوس مرهق البدن والتفكير في آن واحد (ح1-15:00)، وكأنّه يتحاشى النظر حوله، وحاول المخرج إيصال فكرة (الصفحة 73) مفادها انعزال "خالد" عن عالمه الخارجي متجنباً نظراتهم، وهذا ما أكّده الرسالة الألسنية التي نقلت وجهة نظر السارد وأحاسيسه: أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ، الذي تخفيه بحياء.. تليها لقطة الجزء الصغير، لامرأة تدعو "خالد" للجلوس قائلة: يا سيّد لو سمحت هناك مقعد للمعاقين بإمكانك الجلوس... مصحوبة بموسيقى حزينة بما يخدم المشهد الدرامي.

- في السينما لا وجود للعفوية والصدفة، فكل ما نراه ونسمعه مدروس ليقدم دلالة معينة تساهم في تشكيل الخطاب الفيلمي، فلقد وظف المخرج في لقطة "خالد" وهو متواجد بالمترو دلالة ضمنية على

تقدم الشخصية منكسرة، التي جاءتبزاوية تصوير تصاعدية (ح1-د20:53) تظهر ذراع بذلة "خالد" الفارغة وهو يلتفت يمينا يسارا، مركزا بنظرات خيبة على لافتة زرقاء مكتوب عليها باللغة الفرنسية: (حذار مكان مخصص للمعاقين) مصحوبة بموسيقى حزينة ترتفع شيئا فشيئا، فقد تعمّدت كاميرا المخرج توضيح العبارة لتحمل وظيفة تفسيرية لدعم المعنى والمساهمة في خلق الدلالة في المقطع، حيث يرمز اللون الأزرق هنا إلى المعاني السلبية المتمثلة في الكآبة والحزن، والاستنكار، إضافة إلى اللون الأصفر الذي جاء في البيانات التوضيحية للافتة، فهو يدل على الطموح والحدس والتفكير والوضوح في معانيه الايجابية، أما عن معانيه السلبية فهو يرمز لليأس والكآبة وخبية الأمل، وبالتالي فقد وظّف المخرج هاذين اللونين للدلالة عن حالة اليأس التي يشعر بها خالد.

-إن تسلسل الأحداث يشكل جوهر البناء الدرامي لهذا المسلسل، حيث ينقلنا هذا المشهد إلى المكان الثاني في المقطع وهو شقة "خالد" بباريس، أين ظهرت فيه صديقة خالد الفرنسية "كاترين" وهي مستلقاة على أريكة وخلفها مجموعة من اللوحات الفنية، ثم يدخل "خالد" متعبا مشّت الذهن، فتدعوهُ لتناول السندويشات لكنه يرفض، ويجلس على كرسي وملامح التعب بادية على وجهه مع إيماءات باردة جافة، يتحدّث مفكرا مع نفسه: إنّ امرأة تعيش على السندويشات، هي امرأة تعاني من عجز عاطفي ومن فائض في الأنانية...ولذا لا يمكنها أن تهب رجلا ما يلزمه من أمان...

ولتعزيز الفكرة التي أراد المخرج إيصالها، هو توظيف الحوار الذي دار بينهما(ح1-د25:50):
كاترين: لست تلك المرأة التي تريدها بحجم أحلامك...ربما لو كنت جزائرية لاختلف الأمر
خالد: هذا كان في البداية لأنني كنت أعاني من أزمة انتماء.. ابقِ معي..أريد ليوم الاثنين أن يأتي بسرعة

إنّ حوار حمل أكثر من معنى ودال تعبيرى، فلفظة "كنت أعاني أزمة انتماء"أشارت إلى إحباطه النفسي بسبب أنه لن يعود إلى الجبهة من جهة ومن جهة أخرى أن إحدى ذراعيه أصبحت يتيمة، وهذا ما جعله يخاف من المجهول والمستقبل، كما أنه لم يرد أن يؤجر على جهاده وتضحيته في سبيل وطنه، ولا راضيا عن الأوضاع السياسية بعد الاستقلال، وبالتالي كان عليه أن يتخذ قرارا بالهجرة من وطنه الذي أهداه عضوا من أعضاء جسده لكنه وجد فيه الغربة المريرة، فاختر أن يعترّب في بلاد عدوه الذي حاربه في الماضي ليحتويه الآن.



زاوية تصاعدية (ح1-د 20:53)



لقطة قريبة (ح1-د 20:40)

اقتباس الزمن:

- اكتشفنا في هذا المقطع عنصر فعال شكّل نقطة هامة في مسار البناء الدرامي لأحداث المسلسل وتمثل هذا العنصر في الزمن، حيث تجسّد ضمناً مع الرسالة الألسنية التي جاءت كالتالي: اليوم وبعد ربع قرن أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ، الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية.. وكان ذلك واضحاً من خلال الصوت الأيقوني لحركة سير المترو، فالزمن الذي سردت فيه أحداث هذا المشهد اتّسم بالحدث والعصرنة أي الحاضر وليس الزمن الماضي الذي وقعت فيه أحداث بتر ذراعه.

- وظهرت أهمية عنصر الزمن في هذا المشهد أيضاً بدعوة "خالد" "كاترين" للبقاء معه من أجل قضاء عطلة نهاية الأسبوع، قائلاً: .. ابق معي.. أريد ليوم الاثنين أن يأتي بسرعة

- بعدها نقلنا المخرج من خلال لقطة عامة لباريس إلى اليوم الموالي، إذ تحاول "كاترين" أن توقف "خالد" لشرب القهوة، وبلقطة مفاجئة اعتمد المخرج على الزمن الاستذكاري حيث ترسم في مخيلة خالد "حياة وفريدة" يصعدان السلام، تزامن هذا مع سكوت تام في المكان وموسيقى خفيفة جداً بصوت أيقوني لرقاص الساعة (ح1-د 24:25) كدلالة على أهمية الوقت بالنسبة لخالد، بل أن هذا المؤثر الصوتي قد عوّض ما جاء في النص الروائي (الصفحة 78) "فإن الوقت بدا لي طويلاً" وبالتالي كان صوت الرقاص هو لبناء معنى الانتظار والوقت الطويل بالنسبة لخالد.

كما أنّ خالد في هذا المشهد كان يتساءل دوماً عن الساعة، لأول مرة ألاحظ أنني لم أعلق ساعة حائط.. واليوم هو السبت.. وغداً الأحد أليس كذلك؟ بشكل يساعد المشاهد على خلق جوّ حب الإصغاء والتشويق والتعاطف مع الشخصية وإدراك الموقف الدرامي.

اقتباس المكان:

- جسدت "كاترين" في خيال وشعور "خالد" مدينة باريس بل امتداد لها، فالجسد الإنساني يعد امتدادا للمكان وحسب قوانينه يشكل ويتكون، كما أن المكان له أهمية في صياغة الكائن سواء على مستوى الأفكار، التصورات، السلوك، العادات، والتقاليد وحتى على مستوى اللون وبعض الملامح التي تلاحظ على جسدها، فكاترين شخصية محبة لنفسها تعيش حريتها وتشبع رغباتها فهي نموذج من ثقافة باريس، كما جاءت كذلك لفظة **عجز عاطفي وفائض من الأنانية** كدلالة على برودتها والجمود الذي يلاحظ على حالها.

اقتباس الشخصية:

- ووفق المخرج في نقل شخصية "كاترين" المرأة الغربية الشقراء التي تسكن باريس، فهي تختلف عن المرأة العربية في ملامحها وطباعها وحتى في حشمتها وحيائها، وذلك تجسيدا لما ورد في نص (الصفحة 75) **"إنها امرأة تعيش على السندويشات"** كدلالة عن اللامبالاة والعجز، علاوة على طريقة جلوسها وحركات جسدها التي لا تتطابق مع حركات ومواصفات المرأة العربية.

- كما ركز المخرج في (ح1-24:25) كثيرا على اللقطات القائمة على التركيب التعبيري والموازي وعلى الرمزية والاستعارات الأيقونية، حتى الرسالة اللسانية قامت بوظيفتها في تبليغ الدلالة من خلال نقل الحوار الذي جرى بين "خالد وكاترين"، وبحركات دلالية تنم على شخصية "خالد" الحزينة، أما من ناحية الألوان فقد كان اللون الأسود طاغيا وبارزا في هذا المشهد، من خلال الصورة السوداء للمكان، وارتداء خالد لبجامة سوداء اللون، فغالبا ما يرتبط هذا اللون في أذهاننا بالمناسبات الحزينة، ولذلك فهو يبعث على التشاؤم في أنفس الكثيرين، إنه لون الحزن والحداد والنظر إلى الحياة بمنظار أسود.

كما يحمل في طياته نذير شؤم وذلك لأنه يعبر عن الجهول، ومعظم الارتباطات الرمزية التي تتعلق بالأسود هي سلبية لترجم نفسية "خالد"، وكان المخرج بهذه اللقطة أراد اختصار حياة "خالد" ومعاناته في مشهد يترجم كل تعابير البؤس والخوف، تليها لقطة مقربة وتسمى باللقطة السيكولوجية التي تكشف ملامح وجه "خالد"، من أجل شرح شيء معقد دراميا وكأن المخرج يريد تقوية عنصر التشويق وإظهار ملامح "خالد" التي غلب عليها الخوف من اللقاء الذي سوف يجمعه بـ "حياة".

خلاصة:

إن زمن الرواية ليس نفس زمن الصورة الفيلمية، الأمر الذي جعل مهمة السيناريست "ريم حنا" تبدو جدّ معقدة ودقيقة كونها مضطرة لصنع نظرة توافقية بين النص السردي في الرواية والنص البصري المرئي،

وذلك من أجل خلق نوع من التجانس والانسجام بينهما، وهذا ما يفسر عدم ذكر الأحداث كما هي في نص الرواية الأصلي، لأنّ "ريم حنا" كتبت السيناريو بأسلوب تسلسلي تجعل من المتفرج يتابع أحداث المسلسل على شكل متواليات صورية متتابعة.

ففي آخر لقطات هذا المشهد مثلاً (د 25:50)، تمكّن المخرج من التعبير عن صفحات السيناريو باستخدامه مونتاج إيديولوجي وتعبيري عن دلالات مرتبطة بالزمن، والمكان وشخصية "خالد" في نفس الوقت، وهذا ما أكّدته "كاترين" في محاولة منها قراءة لوحات "خالد":

كاترين: أتعلم، الجسور أيضاً لها علاقة بالزمن في لوحاتك، إنها تلك المسافة بين الماضي والحاضر، بين الحلم والواقع، بين الوطن والمنفى وبين الذات والهوية، ألم تقل أنّك تعاني أزمة انتماء؟

فحسب هذه الرسالة التي تحمل بين مفرداتها دلالات تعبيرية، فإنّ شخصية "خالد" تعاني من عطب شديد نفسي وجسدي، وصعوبة في التواصل مع الآخرين، بداية لهروبه من وطنه الذي بذل في سبيل دمه، وجزء من جسده بل هو بنية تميل إلى القلق والارتباك "بين الحلم والواقع"، كما يعتبر متنقلاً في الزمان والمكان بين ماضٍ مجيد وحاضر مشوّش "إنها تلك المسافة بين الماضي والحاضر"، وآفاق مسدودة بين فرنسا الاستعمار التي تحتضن إبداعاته وتعترف به كفنّان عظيم "بين الوطن والمنفى"، ووطن يعيش فيه كإنسان غريب معطوب في جسده، وهو ما أكّدته لفظة "وبين الذات والهوية، ألم تقل أنّك تعاني أزمة انتماء؟"



لقطة قريبة (ح1-د 26:23)



لقطة عامة (ح1-د 21:30)

الاقتراس في الأحداث (المقطع الخامس):

المرحلة الأولى:

- مع مواصلة أحداث الحلقة الأولى، يعود بنا المخرج إلى الفضاء الداخلي السابق، أين يقف "خالد" في المعرض متأملاً للوحة (حنين) وهو شارد الذهن ينتظر قدوم صحفي من أجل إجراء مقابلة صحفية، في دلالة على يوم جديد تماشياً لما ورد في نص الرواية: .. صباح الاثنين لبست بدليتي الأجل لموعدينا المحتمل، واخترت بذوق ربطة عنقي، ووضعت عطري المفضل واتجهت نحو قاعة المعرض نحو الساعة العاشرة... اتجهت إلى لوحتي الصغيرة "حنين" أتفقدتها وكأني أتفقدك.. مرفوقاً موسيقى مرتفعة حزينة وهذا من أجل تقوية الحديث الدرامي ولفت انتباه المتفرج.

- ثم يكمل المخرج اقتباسه للأحداث وذلك باستخدام لقطة أمريكية خلفية (ح1-د31:13) لتقدم رجلاً نحو "خالد" فتبرز ملاحظتهما لخالد الذي تفاجئ واندهش لحضورهما المعرض، وهي اللقطة التي نقل المعنى من نص الرواية: وفجأة فتح الباب ليدخل منه سي الشريف، نهضت إليه مسلماً وأنا أخفي عنه دهشتي.. كما سمحت حركة الكاميرا بخلق حالة من الإثارة والتركيز لدى المشاهد من خلال الحوار الذي دار بينهم:

خالد: سي الشريف؟ غير معقول

سي الشريف: ما هذه الأخبار التي نسمعها عن أعمالك.. أنا فخور بك يا ابن بلادي

شفت شكون جيتلك معايا؟

سي مصطفى: هل نسييتي يا صديق الكفاح والسلاح؟... واش يا سيدي لو كان منجوش منشوفكش؟

وهنا تعمّد المخرج استعمال اللهجة العامية مثلما جاءت في النص الأصلي (الصفحة 80)، باعتبارها مكون ثقافي هام في ترسيخ قيم الهوية والانتماء والارتباط القومي الجامع بينهم رغم مرور سنوات طويلة ورغم تغير الزمان والمكان، وهذا ما أكدّه "سي الشريف": .. أنا فخور بك يا ابن بلادي

وما ورد عن سي مصطفى: هل نسييتي يا صديق الكفاح والسلاح؟....

فشريط الصوت المستعمل هنا دال وظيفي مرجعي، تمت الإشارة من خلاله إلى خلفية الزائرين "سي مصطفى" و"سي الشريف" على أنهما من أبناء الوطن الواحد، لأنّ اللهجة العامية أعطت دلالة مرجعية واضحة لأهل المدينة (قسنطينة)، وهو ما ساعد في تصوير الواقع، حيث يرجع توظيف العامية عموماً إلى وجود علاقة بين السياق العام للحدث وبين الواقع المعاش من خلال تفاعل وتجاوز الشخصيات داخل

مجتمع ما ضمن الملفوظ الروائي¹، كما حمل توظيف العامية للدلالة على نتاج المجتمع ومجاورة التراث الجزائري.



المجال والمجال المقابل (ح1-د31:13)



لقطة الجزء الصغير (ح1-د31:00)

- انتقل بنا المخرج بلقطات مضافة ذاتية مستخدما تقنية الاسترجاع الفني **flache back** لتعبر عما يشاهده بطل الفيلم "خالد" من أحداث قديمة، وهي اللقطات التي جاءت على درجة عالية من الأيقونية مع الواقع الذي عاشه "خالد" رفقة زملائه، فكان هذا المشهد (ح1-د29:43) يعكس قدرة المخرج الإبداعية في تجسيد الاقتباس من الجملة النصية: كيف لي أن أنسى تلك الطريقة التي سلكنها رغم الحراسة المشددة والدوريات المكثفة... كيف لي أنسى اجتياز خط موريس المكهرب والمفروش بالألغام؟.. والممتد بين الحدود التونسية الجزائرية... عشرات المجاهدين الذين تركوا جثثهم على امتداده..

ثمّ يظهر خالد ومصطفى المصابين برفقة جندي خبير للمنطقة وهم في حالة من الدهشة والحيرة، محاولين عبور الخط بكل حذر وقد صاحبت المشهد موسيقى قوية توحى بالخوف والتوتر. فلتقنية الفلاش باك دور فاعل في البناء الفني للمسلسل أو الرواية على حدّ سواء، حيث أسهمت في إظهار الاضطرابات التي كانت تصاحب السارد على الدوام، كما أنها أعطت للمتفرّج القابلية للغوص في أعماق العمل ومتابعة أحداثه

- لقد ساهم هذا المقطع في تقديم تأويلات وتفسيرات للمعاني الصريحة والضمنية، التي حاول المخرج طرحها والتطرق إليها في الشريط الصوتي وشريط الصورة، فقد تم توظيف هذا المقطع داخل سياق المسلسل للتركيز على قضية الشخصية المتميّزة بالثراء والتجدر، والشخصية التي تمثل الماضي والتضحيات الصادقة في سبيل الوطن، كما عالج أيضا قضية تاريخية تمثلت في قضية الاتحاد العربي والتي ظهرت جليا

¹ يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977، ص34

في الكثير من الأحداث، حيث تضمن في بنيته السردية العميقة بعض الشفرات الدالة على العلاقة التاريخية التي تربط الجزائر وتونس، ونحن هنا دائما أمام تمثيل مختلف الأنساق البصرية والايقونية والصوتية في البنية السردية العميقة، وربطها بالبنية الاجتماعية والسياسية المشكلة للنظام المعين، وهذا كما يتّنه هذا المشهد (ح1-د35:03) في حركة بانوراما عمودية، فمحاولة الجنديّ المرشد إخراج خالد ومصطفى للطرف الآخر من خلال نفق تحت خط موريس المكهرب والمفروش بالألغام عبورا للحدود التونسية، شكل نقطة تحول ومنعطف حاسم في مسار البناء الدرامي للمسلسل.

-توالى اللقطات بعد ذلك وتنوعت بحركات مختلفة بين بانوراما أفقية وعمودية، فكلها كان لها دلالة لوصف الأوضاع والظروف الصعبة التي كان مرّ بها المجاهدون، ثم ركّزت الكاميرا (ح1-د35:32) بلقطة قريبة جدا على النزيف الحاد الذي أصاب ذراع خالد مصحوبة بملامح الوجع والألم على وجهه تزامن ذلك مع لحن للنشيد الوطني خفيف جد.



تنقل بانورامي (ح1-د34:03)



زاوية غطسية/بانوراما عمودية(ح1-د35:03)

المرحلة الثانية:

-تعود كاميرا المخرج إلى المعرض بلقطة الجزء المتوسط، حيث يسترجع "خالد ومصطفى" ذكريات الكفاح والنضال ثم يودعان بعضهما في حوار ودود مليء بالحنين لأرض الوطن، لينتهي المشهد بصورة "سي الشريف" الذي طلب من خالد أن يزوره في الأيام القادمة ، وتخللت هذه اللقطة صوت قياسي لزوار المعرض ممزوج بموسيقى كلاسيكية خفيفة.

-بلقطة عامة وزاوية خلفية ثابتة يقف "خالد" وسط المعرض مع أحد زواره، يشرح تفاصيل إحدى لوحاته، فجأة تتحرك الكاميرا (ح1-د38:53) بتنقل مصاحب لخطوات "حياة" وهي تتجه نحوه، مزيج بين السعادة والارتباك على ملامح خالد، ثم يبدأ حوار بينهما باستخدام زاوية المجال والمجال المقابل، ومن الناحية الصوتية فقد اكتفى المخرج بتوظيف موسيقى كلاسيكية هادئة وخفيفة مصاحبة للمشهد. وبعد توالي اللقطات بين متوسطة وقريبة، وزاوية جانبية وعادية، ينهي المخرج المشهد الأخير من الحلقة الأولى

بحوار جمع بين "خالد وحياة" ومحاولة كلاهما التعرف على طريقة تفكير الآخر، فقد تعمّد المخرج إنهاء الحلقة الأولى بالحوار لخلق نوع من الإثارة وشدّ انتباه المتفرج وتشويقه لأحداث الحلقة الثانية.

الأحداث المتغيرة:

- جاءت اللقطة (ح1-د38:52) مغايرة لنص الرواية، فخالد لم يقف مع أحد الزوار بل كان يجلس في الصالون ويطلع على جريدته اليومية، حسب ما ورد: ولذا ما كدت أجلس في الصالون لأطلع جريدتي، حتى رأيتك تدخلين.. حيث يمكن أن يحدث بعض التغيرات في السيناريو وذلك حسب الحركة التخيلية للمخرج.

اقتباس الزمن:

- اعتمد المخرج على أسلوب التفتيت المونتاجي للحدث، الذي يسعى من خلاله إلى إبراز الكثير من التفاصيل الآنية للحدث، تكون متزامنة أثناءه، وبالتالي لا يمكن الإحاطة بها دفعة واحدة في تلك اللحظة الزمنية، وبذلك فإنّ الاستخدام المونتاجي للزمن في هذه الحالة (ح1-د31:11) سيكون معتمداً على الإطالة الزمنية لتلك اللحظة كما جاء في الفقرة (الصفحة 79) "وكان صوت داخلي يلاحقني ليدكرني أنك ستأتين.. ردد الصوت ساعة أو ساعتين أو أكثر" كدلالة على أن اليوم كان طويلاً بالنسبة لخالد، "وكلما تقدّم الوقت زاد يأسي.. وهذا ما جسّدته العديد من اللقطات التي جاءت متوسطة ومقربة تبرز ملامح القلق والتوتر عند "خالد" وهو ينظر إلى باب القاعة، إضافة إلى زوايا تصوير خلفية وجانبية للزوار المعرض تارة وفضاء خارجي للمدينة تارة أخرى، وبالتالي ظهر أثر الاقتباس من الفقرة الروائي "رحت بعدها أتلهى ببعض المشاغل التي كانت مؤجلة.. فقابلت صحافياً وتحديث آخر دون أن تفارق عيناى الباب.."

- كان لاستخدام تقنية الاسترجاع الفنى **flache back** دور فاعل في البناء الزمني (ح1-د29:43) لأن العودة إلى تلك الأحداث مراراً ما هي إلا تعبيراً عن شدة أثرها في نفسية "خالد" ما يعكس قدرة المخرج الإبداعية في تجسيد الاقتباس: "كيف لي أن أنسى.. كما أنها تعطي للمتفرج القابلية للغوص في أعماق العمل ومتابعة أحداثه بانتباه شديد.

- برزت اللقطات المتنوعة (ح1-د38:51) بين الفضاء الداخلي (المعرض) والخارجي (شوارع باريس) حالة القلق الشديد التي عاشها "خالد" طيلة فترة تواجده في المعرض، منتظراً دول "حياة" القاعة، وذلك تعبيراً عن ما جاء في نص الرواية من مفردات دالة على الزمن: كنت تتقدمين نحوي وكان الزمن يتوقف انبهاراً بك.. التقينا إذن..

قالت: .. أتيت متأخرة عن موعدنا بيوم

قلت: لا تتأسفي، قد جئت متأخرة عن العمر بعمر...

اقتباس المكان:

- أظهرت تقنية الفلاش باك من خلال استعمال لقطة شاملة (ح1-د15:33) للافنة سوداء مرسوم عليها جمجمة باللون الأبيض، ومكتوب عليها باللون الأسود "Danger"، وحمل رمز الجمجمة المتكون من عظمتان متقاطعتان دلالة رمزية عن الخطر والموت، وهو ما أكدته العبارة التوضيحية "Danger" التي تعني خطير، كدلالة على أن المكان خطير، واستعرض المخرج هذه اللافتة باستخدام تنقل بانورامي على المستوى الأفقي، والذي سمح بوصف المكان وإظهار مجموعة من المجاهدين والحيوانات المكهربة على طول الخط في صورة مروعة جدا.

- إن تنوع وتوزيع الأمكنة في لقطات هذا المقطع ينحو المنحى المثالي الذي يمكن أن يحقق تطابقا بين مشاهد النص المكتوب والمرئي، وهذا التنوع جاء لعبّر عن حركة السرد المكاني للمسلسل.

خلاصة:

تبرز وظيفة السينما التي تنفرد عن بقية الفنون البصرية، في كونها تتمكن من بناء ما يعادل الجملة، وذلك بفضل تعاقب اللقطات وهو التعاقب الذي يقوم على التقطيع، وحتى نرى لقطة مضافة ذاتية بحركة بانورامية متحركة تنم على الإثارة، فمدى الاسترجاع الطويل في المسلسل من سرد وقائع وأحداث الثورة المجيدة (الماضي) وحياة المنفى (باريس) إضافة إلى الأوضاع الراهنة بالجزائر، والمشاهد المصورة بواسطة الاسترجاع هي الغرض الأساسي من هذا العمل.

الدلالة الفيلمية في الحلقة 02:

الاقتباس في الأحداث (المقطع الأول):

- ظهر أثر الاقتباس الحرفي في بداية الحلقة الثانية، حيث جاء مشهد اللقاء مطابقا للمشاهد المكتوبة من الفصل الثالث في النص الروائي (الصفحة 86) ولكن باستعمال تقنيات سينمائية ساعدت على إيصال المعنى للمشاهد، فقد أتمّ المخرج في بداية حلقة اللقاء الذي جمع بين "خالد وحياة" وحديثهما عن لوحاته المعروضة، وعن سبب تأخرها عن موعدها، حيث سمعت عمها يتحدث هاتفيا مع شخص واتفقتهما لزيارة المعرض، ما جعلها تتأخر عن موعد اللقاء لليوم الموالي خشية ملاقاتها بهم: أنا لم أحضر البارحة، لأنني سمعت عمي يتحدث لشخص على الهاتف ويتفق معه على زيارتك..

فهنا أراد المخرج أن يوصل فكرة من خلالها على أنّ "حياة" شخصية متحفظة كتومة تتعامل مع "خالد" بسرية تامة، ثم توالى اللقطات بعدها لتركّز على ملامح "حياة" العربية صاحبة البشرة السمراء والشعر العجري المتحدّد، وهذا ما جعل صورتها لا تغيب عن مخيلة "خالد".

- بعدها استعمل المخرج لقطة الجزء الكبير (ح2-04:51) حيث نرى "خالد" يقف شاردا وسط مجموعة من الأشخاص في محطة المترو، ثم يصعد وهو مشوش الذهن: التقينا إذن... ربع قرن من الصفحات الفارغة البيضاء التي لم تمتلئ بك.. ربع قرن من الأيام المتشابهة التي أنفقتها في انتظارك.. فهذه الرسالة تحمل معاني ضمنية على أن "حياة" كانت العنصر المستفز للذاكرة التي كتم البطل على أنفاسها سنوات طويلة وكان الحب هو المحفز لعودة الذاكرة لجسد خالد البطل، ورافقت هذه اللقطة موسيقى حزينة منخفضة.

- فجأة عرّفنا المخرج على مكان جديد تمثّل في مقهى يتوافد عليها "خالد" باستمرار، وهذا ما أكّدته صاحبة المقهى الإيطالية "سينيورا توندي" من خلال الحركات المرافقة للكلام، بالإضافة إلى شفرات أخرى تمثلت في طريقة التحوار بينهما، كدلالة على أن خالد يعدّ من أهم الزبائن لديهم.

- تليها لقطة أمريكية جانبية وحركة بانورامية (ح2-06:18) تنقل لنا ما يدور في مخيلة "خالد" وذكرياته النضالية، فيظهر وهو يمشي أمام الأسلاك الكهربائية على طول خط موريس حيث الجثث الملقاة أمامه، ليركّز المخرج بلقطة قريبة جدا (ح2-06:28) على منظر النزيف الحاد لذراعه كرمز ودلالة على التضحية التي قام بها في سبيل الوطن، وهذا بالتزامن مع الشرط الصوتي المتضمن للحن النشيد الوطني ونبرة صوت "خالد" المنفعل قائلا: لم أكن أتوقع أن تكوني المعركة التي سأترك عليها جسدي.. لم أكن أتوقع أن تكوني المدينة التي سأفقد فيها ذاكرتي،

وحسب هذه الرسالة الألسنية فإنّ الجسد خرج من ملامحه الأصلية للالتحام بملامح المدينة والوطن، حيث اتخذت الدلالة الضمنية من الجسد الذي هو بؤرة الأحداث كلها للوطن، كدلالة على أن صورة الوطن والهوية تتجلى في صورة امرأة "حياة"، كما لم تتعد ملامح الأنثى أو المرأة في تصوير جسد المدينة أيضا.. واللوحة البيضاء التي ستستقبل أمامها فرشاتي لتبقى عذراء وجبارة مثلك... وهي النبرة التي عكس من خلالها المخرج خيال "خالد" على ورقة رسم بيضاء، وهو يمسك فرشاته بنظرات مليئة بالحزن، معتمدا في ذلك على لقطة قريبة وتنقل أمامي لحركة الكاميرا، وهذه اللقطة أضفت على المشهد طابع الحسرة والألم في آن واحد.

- بعدها تنوعت اللقطات بين المتوسطة والقريبة بزوايا تصوير مختلفة، غطسية، تصاعدية ثابتة وحركات كاميرا أفقية، ليرز المخرج من جديد وبلقطة الجزء الصغير "خالد" في المترو وهو يفتح رواية "الخراب

الجميل "من توقيع "حياة"، يفكر بين أسطرها، جملها، وكلماتها بملامح التعجب والتساؤل، وصاحبت هذا المشهد موسيقى مرتفعة.

لتتوالى المشاهد بين الفضاء الداخلي والخارجي، وبلقطة الجزء المتوسط وحركة بانورامية أفقية تظهر خالد مركزا في قراءة الرواية بكل تمعن، ثم يرن الهاتف ليرد على "حياة" مبتسما بعدها يتناقشا عن فكرة الرواية ومضمونها حيث تنوعت اللقطات وزوايا التصوير بين مقربة ومتوسطة، بعدها أخذت "حياة" موعدا آخر للقاءه.

الأحداث المحذوفة:

بناء على التحليل السيميولوجي للفقرة السابقة، يمكننا القول بأن المخرج اختزل الكثير من المشاهد التي جاءت في النص الأصلي، كما حذف العديد من الفقرات (الصفحة 96 - 102) وذلك لما يتوافق مع البناء الدرامي، إضافة أن هناك العديد من الاختلافات في الأدوات والتقنيات بين الروائي والمخرج في التعبير، فالكاتب مثلا يرسم ملامح الشخصيات من خلال الوصف، في حين يخاطب المخرج العين والتي هي في غنى عن الحمل والفقرات الوصفية المكثفة.

زد على ذلك صعوبة تحمل البطء في الانحياز، إذا لا يمكن تحويل كل فصول الرواية إلى مشاهد بصرية بفعل ورقابة وحسابات الإنتاج، فبعض المنتجين يواجهون مشكلة حجم التمويل، فيكون بذلك العمل المقتبس ليس إلا عملا حاول المخرج أن يأخذ أهم ما فيها من أحداث.

الأحداث المضافة:

إن النص الأصلي للرواية "أحلام مستغانمي" لم تذكر أصل المقهى في روايتها على أنها إيطالية أو غيرها، بل حتى لم تذكر شخصية النادلة في أي فصل من فصولها، وهذا ما يعتبر من وحي خيال المخرج، وإبداعات كاتبة السيناريو أيضا، فالمخرج دائما يحاول أن يكون هو المسيطر المبدع، ومن ضمن ما يمارس به فعل السيطرة هو اختيار الشخصيات سواء الموجودة بالرواية أصلا، أم غيرها من الشخصيات المضافة التي يمكن أن تخدم الأحداث في العمل الدرامي.



لقطة قريبة جدا (ح2-د06:28)



لقطة الجزء الكبير (ح2-د04:51)

الاقتباس في الأحداث (المقطع الثاني):

المرحلة الأولى:

-يعود بنا المخرج إلى (الصفحة 17) حيث تضمّن هذا المشهد ديكور خارجي مشتمل على معرض رسم بأحد أرصفة باريس، أين يمشي "خالد" ذهابا وإيابا منتظرا قدوم "حياة"، فقد استخدم المخرج لقطة أمريكية وزاوية خلفية (ح2-د16:41) بهدف لفت انتباه المتفرج وإضفاء عنصر التشويق، فجأة تتغير ملامح "خالد" الحزينة والعايسة، إلى ملامح البهجة مبتسما لخطوات "حياة" المدللة بفستانها الفجري وقبعة، ثم ترسم في مخيلته وهي تمشي على أحد جسور قسنطينة المعلقة مرتدية ثوب تقليدي عتّابي اللون ومطرّز بخيوط ذهبية.

وجاءت هذه اللقطة (ح2-د17:40) لبناء المعنى الموجود في الرواية: كيف حدث يوما أن وجدت

شيئا فيك شبيها لأمي؟ كيف تصوّرتك تلبسين ثوبها العتّابي

-كما استطاع المخرج أن ينقل لنا هذا المشهد بكل أمانة وضمير، وكانت الكلمات والجمل في الفقرة الروائية (الصفحة 103) مجسدة في صورتها الفيلمية، كما كان للشخصيات دور بارز في تحويل المعنى المقتبس، ففي لقطة قريبة (ح2-د18:33) تسأل "حياة" عن والدها، وتطلب من "خالد" أن يحدثها عن ذكرياته معه، وهي اللقطة التي ترجمت ما جاء في النص الأصلي: أذكر ذلك اليوم الذي طلبت فيه مني لأول مرة أن أحدثك عن أبيك..

حيث تم استخدام زاوية التصوير المجال والمجال المقابل نقل الحوار، الذي يأتي على قدر كبير من الأهمية في تبليغ المعاني الضمنية التي تبرز ما عاشته حياة في ظل غياب والدها، أما من ناحية الشريط الصوتي المصاحب للمشاهد، فقد تضمّن موسيقى هادئة منخفضة جدا ساهمت في التعبير على الحالة النفسية

المحطة لحياة، بالإضافة إلى ظواهر صوتية أخرى كصوت قياسي لزوار المعرض ليساهم في إضفاء طابع الواقعية على المشهد.



لقطة قريبة (ح2-د18:33)



لقطة متوسطة (ح2-د17:43)

-تحوّلت الكاميرا فجأة إلى الفضاء الخارجي السابق المتمثل في الغابة الكثيفة بالأشجار، حيث يسرد لنا المخرج الأحداث بتوجيه حركة الكاميرا بطريقة بانورامية أفقية من اليمين إلى اليسار، بهدف التركيز على صمت المجاهدين مصحوبة بلقطة وصفية نقلت لنا ملامح "سي الطاهر" الحزينة، وشيء شبيه بالدمع في عينيه، وجاء صمت المجاهدين كدلالة على هيبة "سي الطاهر" الاحترام الذي يكونه له المجاهدين، والصمت هنا جاء تجسيدا للمعنى "كان الوقار في صوته.. هو الذي كان يريد أن يبدو أمامنا دائما رجلا مهيبا لا هموم له سوى هموم الوطن"، كما سمحت هذه اللقطة بخلق إحساس بالألم وشعور بالحنين للوطن والأهل وابنته التي لم يستطع رؤيتها أو تسجيلها في دار البلدية، وتعتبر هذه اللقطة بمثابة اقتباس للجملة النصية: "لقد اعترف لي أنه رجل ضعيف يحن ويشتاق وقد يبكي سرا دائما" تزامن ذلك مع نبرة "خالد" المنخفضة: تحوّل إلى رجل ضعيف حين رزق بك، وصار يحنّ ويشتاق ويبكي، كان يشعر بالعجز لأنه أب لطفلة ولدت بعيدة عنه..

جاء هذا المشهد ليعبّر عن فكرة عظيمة (الصفحة 37) أراد المخرج إيصالها للمشاهد، مفادها أن رجال الثورة وأبطالها كانوا يضحون في سبيل تحرير أرضهم، فقد كانت الأوضاع تحتمّ عليهم وتجبرهم عن عدم الذهاب إلى منازلهم، لرؤية أهلهم وأولادهم لمدة طويلة من الزمن قد تستغرق أسابيع أو أشهر، وفي مرات كثيرة الاستشهاد دون توديعهم، وهذا ما يعكس حبهم اللامتناهي لوطنهم على حساب أرواحهم، وجاء تحويل هذه الفقرة الأدبية إلى درامية: "كان هناك من استشهد في أول معركة، وكأنه جاء خصيصا للشهادة، وهناك من سقط قبل زيارته المسروقة إلى أهله بيوم واحد، وهناك من تزوّج وعاد ليستشهد متزوجا.. وهناك من كان يحلم أن يعود يوما لكي يتزوج.. ولم يعد" من

خلال التركيز على ملامح "سي الطاهر" (د22:00) التي كانت مليئة بالحزن والحسرة على ابنته التي رزق بها بعد سنوات حرمان من الإنجاب، فرغم حرقة لرؤية مولودته الأولى غير أنه فضل البقاء في صفوف الجبهة للدفاع عن أرضه، و"سي الطاهر" واحد من بين خيرة رجال الجزائر بل من بين الآلاف.

الأحداث المتغيرة:

- إنَّ التغيير الذي حدث في الأمكنة جاء لخدمة الصورة الفيلمية من أجل إيصال المعنى في مخيلة المشاهد، لأن الروائية لم تذكر أن "خالد" كان ينتظر "حياة" في أحد شوارع باريس، بل كانت لقاءاتهم كلها في قاعة المعرض: "كان لقاءنا يتكرر كل يوم تقريبا، كنا نلتقي في القاعة نفسها" فالسيناريو هو الوثيقة التي تقف وراء كل ما نراه أمامنا على الشاشة، فكتابة السيناريو تتصل بالجانب الإبداعي المتمثل في البحث عن الفكرة والقصة التي تصبح بدورها المادة الأساسية في العمل الدرامي، والتي تحمل في طياتها بذور الرواية والسرد، وجذب الجمهور، فلا بد أن تكون القصة ذات فعالية وتأثير بما تحمله من عنصر الرغبة والمتعة والإثارة¹.

اقتباس المكان:

فقد حمل هذا المشهد (د17:40) مجموعة من الدلالات التعبيرية، مفادها أن "حياة" تحولت في نظره أما عطوفا، بل أكثر من ذلك كان لا يرى فيها سوى صورة أمه بسوارها الذي زين معصمها وبقنودورها العنابي التي كانت رمزا لقسنطينة في شكل لباسها، المدينة المتجدرة في نفسية خالد. كما كان لتغيير الأمكنة في هذا المشهد من شارع بباريس إلى أحد جسور قسنطينة، ما هو إلا دلالة تعبيرية على أنَّ حياة تحمل بهيئتها وطلتها ملامح مدينة تسكن ذاكرة "خالد" وصورة وطن يعيش روحه.

اقتباس الشخصية:

إنَّ الشخصية السينمائية تختلف عن الشخصية الروائية، لأنها تركز على الأداء والتمثيل بالصوت والصورة والحركة التي تنقلها من عالمها الورقي إلى المعروض وفق اختيارات المخرج وتوجهاته الأيدلوجية، إضافة إلى إبداعات كاتب السيناريو، وهذا النقل أو التحويل يفترض أن يكشف الخصوصيات الإنسانية التي تكون مخفية بين سطور الفقرات الروائية، وإبرازها للمشاهد سواء كانت نفسية ووجدانية كالحقد والقلق والخوف والحزن، أو دافعية كالرغبة والسيطرة، أو معرفية كالخيال والتفكير... فأساس نجاح السيناريو من عدمه هو خلق شخصية وبناء معالمها وفق طريقة احترافية، على اعتبار أن الشخصية الفيلمية لا بد

¹مخناش فؤاد: تمظهرات الأدب في السينما الجزائرية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2022-

أن تكون غنية دراميا ودوافعها في السرد منطقية ومقنعة، باعتبارها روح السيناريو إذ من خلالها يمكن تحريك مشاعر المتلقي¹.

وهذا ما توفر في اللقطة المقربة (ح2-د18:33) لوجه "حياة" التي تعدّ من اللقطات السيكولوجية، حيث استخدمها المخرج لإبراز نفسية "حياة" ومشاعرها في تلك اللحظة من حزن وحنين تارة والتذمّر تارة أخرى، كما أنّ الشخصية "حياة" وقّعت في هذه اللقطة بنقل المعنى من النص الروائي: كان في صوتك شيء من الحزن المكابر، شيء من المرارة التي اكتشفتها فيك لأول مرة

المرحلة الثانية:

- لم يكتفي المخرج هنا بنقل السرد ملفوظا فقط، بل عمل على تحويله إلى سرد بصوري وقام ببناء المعنى في صورته الواقعية، وذلك بانتقاله إلى فضاء داخلي جديد تضمن ديكور لرواق مستشفى، حيث أخذ "خالد" بسرعة مستعجلة إلى غرفة العمليات، بسبب النزيف الحاد الذي كان في ذراعه، كما وظّف المخرج هنا لقطة مقربة لخالد (ح2-د26:57) الذي كان يستحضر صوت "سي الطاهر" وهو يوصيه بتسجيل مولودته بدار البلدية، (الصفحة 36) " كانت تلك أول مرة سمعت فيها اسمك، سمعته وأنا في لحظة نزيف بين الموت والحياة، فتعلّقت في غيوبتي بحروفه.. " فرغم أن "خالد" كان فاقدًا لوعيه، إلا أن صوت قائده جعله يتمسّك بحبل الحياة، وبالرجوع إلى معنى هذا الاسم "حياة" الذي اختير بصورة قصدية لما يحمله من دلالة ومعنى، فالحياة هي نقيض الموت، وربما يدل اسم "حياة" على الديمومة والاستمرارية بالرغم من كل الطعنات.

- بعدها تعمد المخرج سرد الأحداث بشكل يساعد المشاهد على خلق جوّ لحب الإصغاء والتشويق والتعاطف مع الشخصيات خاصة مع "خالد" والطبيب وإدراك الموقف الدرامي، وهذا أثناء شدّة الحوار بعد استيقاظ "خالد" من غيبوبته، متسائلا عن حالته الصحية، ثم يخبره الطبيب متوترا أنّه قد اضطرّ لقطع ذراعه في لقطة الجزء الصغير (د21:27)، وهي اللقطة التي ساهمت في نقل ملامح الحزن والوجع الذي أصابت "خالد" بعد رفع بذلة يده الفارغة في حالة من الصدمة، وما ميّز هذه اللقطة هو السكوت التام المصحوب بموسيقى حزينة جدا.

- أتمّ المخرج سرد الأحداث باستخدام لقطة عامة لغرفة "خالد" أين يجلس الطبيب على كرسي بجواره والممرضة التي تنظف جرح ذراعه، كما نقل لنا هذا المشهد الحوار الذي دار بينهما:

¹ سيد فيلد: ورشة كتابة السيناريو، تر: نعيم حميد الشمري، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما: دمشق، 2007، ص 57

الطبيب: ذراعك تتماثل للشفاء بسرعة مذهلة، أنت فعلا مقاتل يا خالد.. ذراعك الناقصة ستكون رمزا لتميذك واختلافك عن الآخرين

وبلقطة قريبة جدا ثابتة يردّ "خالد" وملامح الاستهزاء بادية على وجهه: نعم، سأتحول إلى أسطورة، سيشيرون إليّ بكل فخر واعتزاز.. أرى نفسي في وطن يحترم جرحي لكنه يرفضني.. وقد تمّ توظيف موسيقى خفيفة وهادئة في هذا المشهد.

-وبحركة بانورامية متحركة بالتصوير البطيء من الأسفل إلى الأعلى (ح2-د22:32)، يجلس "خالد" على كرسي شارد وحزين، صاحبت هذا المشهد موسيقى حزينة مرتفعة تدل على الانكسار والحسرة، تليها لقطة مقربة عادية تبرز قلق وتوتر "خالد" وهو يسأل ممرضته "رشيدة" عن حالة رفيقه الصحية، ومباشرة بعد ذهابها يتقدّم الدكتور للحديث مع "خالد"، وبلقطة مقربة تركز الكاميرا على "خالد" وهو في قمة انفعاله قائلا: أنا في تونس الآن... مواطننا وغريبا في الوقت نفسه، حرا ومقيدا في الوقت نفسه.. أنا الرجل الذي رفضه الموت ورفضته الحياة

حيث كانت حركة الكاميرا ثابتة وهذا لجلب انتباه المتفرج وإحداث سلوك انفعالي وتأثيري، وفي نفس السياق وفي نفس المشهد يواصل الطبيب حديثه مع "خالد"، باستخدام لقطة قريبة وزاوية المجال والمجال الآخر، كان الهدف من هذا الحوار إعطاء بصيص أمل لخالد ليتقبّل إصابته من أجل إكمال حياته فيقول الطبيب "كابوتسكي": لقد أجريت عشرات العمليات لأناس فقدوا في الحرب ساقا أو ذراعا.. لكن التأثير النفسي كان يختلف من شخص لآخر، المثقف وحده يعيد النظر في العالم كلما تغير شيء في حياته.. اقرأ، أكتب أعزف، أرسم...

خالد: أفضل الرسم..

الطبيب: ابدأ برسم أول شيء قريب إليك



زاوية غطسية (ح2-د24:33)



لقطة الجزء الصغير (ح2-د27:21)

-توالت اللقطات بعد ذلك وتنوعت برتيم سريع وحركات مختلفة، إذ يركز المخرج في هذه المشاهد على فكرة أساسية المعبرة على المشاركة النضالية للعديد من الأطباء الأجانب أثناء فترة الثورة التحريرية، إلى جانب الثوار الذي حاربوا الأنظمة الكولونيالية، وتقديم كل التضحيات في سبيل الحرية وتحرير الوطن، ثم اشتد الصراع الفكري بين "خالد" والطبيب في لقطة قريبة عادية تبرز نظرات "خالد" الحادة ممزوجة بملامح الخيبة والتشاؤم، التوتر والقلق وصوته منخفض قائلاً: ما فائدة رجل لا يسمح له بالرجوع لساحة القتال فقط لأنه بيد واحدة..؟

وفجأة يردّ الطبيب بنبرة صوت مرتفعة وبكل إصرار وعزيمة في آن واحد: هذه اليد الواحدة تصنع المعجزات.. ستبقى مقاتلاً يا خالد ولكن بأسلحة أخرى.. خالد لن تقف عاجزاً... واستعمل المخرج لحن خفيف للنشيد الوطني، كتعبير عن الحسرة واليأس.

اقتباس المكان:

-استخدم المخرج لقطة متوسطة غطسية(ح2-د28:35) لوصف جو غرفة العمليات، وبزاوية تصوير المجال والمجال المقابل ركزت الكاميرا على حوار دار بين الطبيب والممرضة في جوّ انفعالي وتخوّف أثناء حديثهما عن إصابة خالد الخطيرة مما اضطر إلى بتر كفه اليسرى وإلا فارق الحياة، وقد كان نقل المعنى في شكله البصري مطابقاً ودالاً للمعنى الواقعي.

- دار الحوار الذي جمع بين خالد وطبيبته في حديقة المستشفى، أين يتواجد العديد من المرضى والممرضات في جوّ ربيعي مشمس، ويعتبر هذا المكان التخيلي من إبداع المخرج، لأنّ السارد (خالد) في الرواية لم يذكر بأنه كان متواجداً في الحديقة، إنما اكتفى بذكر زيارة الطبيب له (الصفحة 60)

اقتباس الحوار:

وفق المخرج إلى حدّ كبير في طريقة تشكيله لمعنى الفقرات النصية المقتبسة، حيث كانت الصورة البصرية محاكية للواقع المذكور بين أسطر الرواية، وما لفت انتباهنا هو طريقة تقديم الحوار، فهذا الأخير يعتبر عنصراً مهماً وأساسياً في الدراما التلفزيونية، فينحو منحى بالغ التأثير في سياقات الأحداث، قائماً بذلك على إبراز حقيقة المشاعر ووصف المكان، والزمن، خالقاً الجو العام الذي يمنح المستمع شعور بالحميمية والانسجام مع ما يسمعه ويشاهده من صور مصاحبة خالقة لجو الحدث، تبرز أهمية الحوار في الدراما التلفزيونية، من خلال تصعيد الصراع وإيصال المعلومة التي لا تستطيع الرواية إيصالها، للوصول إلى

الذروة، وكذلك إبراز الشخصيات، فضلاً عن وظائفه العديدة فهو "يكشف عن دواخل شخصية بالحوار ويرفع العقدة إلى أمام ويساهم في خلق الجو¹



لقطة عامة/بانوراما أفقية (ح2-د22:32)

الدلالة الفيلمية في الحلقة 03:

الاقتباس في الأحداث (المقطع الأول):

- يبدأ المخرج هذا المقطع بلقطة قريبة وبحركة تصوير ثابتة، يقف "خالد" بيده المبتورة، ثم يخرج ساعة من جيبه ليقدمها كهدية للممرضة "رشيدة" التي رافقته طوال فترة علاجه، وما يميّز هذه اللقطة (ح3-د02:58) هو الصمت التام بهدف خلق نوع من التشويق والإثارة لدى المتفرّج، تليها لقطة الجزء الصغير وهي من اللقطات الوصفية، فقد اعتمدها المخرج لوصف ملامح "رشيدة" الحزينة وهي تودّع "خالد" وبحركة بانوراما عمودية من الأسفل إلى الأعلى تقول بنبرة صوت منخفضة: سنفتقدك يا سيد خالد

- وبلقطة مقربة وحركة تصوير بانوراما متحركة من الأسفل إلى الأعلى يصافح الطبيب "خالد" مبتسماً، ثم يغادر المستشفى مسرعاً وهو في حالة من الحزن الشديد، وتعتبر هذا اللقطة تجسيدا حقيقيا لسياق المعنى المذكور في نص الرواية (الصفحة 62) .. وعندما ودّعني قال بسخرية الأطباء عندما يعترفون بعجزهم بلباقة: أرسم.. فقد لا تكون في حاجة إليّ بعد اليوم" .. بعدها يسرد "خالد" تفاصيل خروجه من المستشفى باتجاه الغرفة التي اقتناها للعيش بتونس قائلاً: عدت إلى الغرفة التي اقتنيتها.. وأنا أفكر ما يمكن أن أعلق عليها من لوحات..

¹ محمد غنيمي هلال: النقد الفني الحديث، دار العودة: بيروت، 1973، ص658

-لنتنقل كاميرا المخرج بعدها إلى لقطة الجزء الصغير وبتنقل بانورامي لتعرفنا لأول مرة على لوحات "خالد" المعلقة على جدران غرفته، كانت تعبّر كلها على نفس الموضوع وهو الأزقة القديمة والأحياء مرسومة بقلم رصاص.

فجأة وبلقطة مقربة وزاوية جانبية يركّز المخرج على "خالد" المستلقي على السرير، نظرة الحزن والانكسار في عينيه وقد صاحب هذا المشهد شريط صوتي تمثل في موسيقى حزينة وهادئة، وصوت الطبيب "كابوتسكي" قائلاً: اقرأ، أكتب، أرسم، أعزف، ابدأ برسم شيء أقرب إلى نفسك.. ينهي المخرج هذا المشهد بلقطة قريبة عادية وحركة ثابتة حيث ينهض خالد فجأة بنظرات فيها نوع من الحدة والعزم والإصرار.

اقتباس المكان:

- أشار المخرج في العديد من مشاهد هذه الحلقة (3) إلى تونس، البلد الذي احتضن "خالد" طيلة فترة علاجه، مكتفياً بالرسالة الألسنية فقط دونما إعطاء أي معلم أو رمز يدل على هذا البلد، بل الإشارة عليه في الحوار الذي جرى بين "رشيدة وخالد" باستخدام زاوية المجال والمجال الآخر، فقد أراد المخرج من خلال هذا المشهد تسليط الضوء على تلاحم واتحاد الدول العربية مع ثورة الجزائر، وخير دليل على ذلك مستشفى تونس الذي فتح أبوابه أمام الجرحى والمصابين، وساهم الحوار بشكل كبير في تقديم معلومات عن المرضى الذين تدرّبوا في القاهرة

رشيدة: كنت الأولى بين زميلاتي في التمريض عندما خضعنا لدورات تأهيلية في القاهرة...

خالد: من هناك انطلقت الشرارة الأولى للثورة الجزائرية قبل ثلاث سنوات

إضافة لما ورد على لسان السارد: الغرفة التي اقتنيتها، كانت جدرانها تشبه جدران المستشفى، المكان الوحيد الذي كنت أعرفه في تونس.. وقوله: أنا في تونس الآن... مواطننا وغربا في الوقت نفسه،



لقطة قريبة جدا (ح3-د06:36)



لقطة الجزء الصغير (ح3-د05:45)

الاقتراس في الأحداث (المقطع الثاني):

- إن تحقيق العملية الفنية التحويلية يكون وفقا لآليات ممنهجة ومن أبرزها التلخيص والترجمة، أي ترجمة الجمل الطويلة من شكلها النثري إلى شكل فني آخر وهو الفيلم السينمائي أو المسلسل الدرامي التلفزيوني، فكان تجسيد الخيال في الفقرة الروائية (الصفحة 63) بارزا في اللقطة السابقة:

نمت تلك الليلة، كان صوت ذلك الطبيب يحضرني ليوقظني "ارسم" .. فتعبّر قشعريرة جسدي.. كنت ذلك المساء أشعر برجفة الحمى الباردة وبرعشة ربما كان سببها توتري النفسي.. ووقفت كالمجنون على عجل أرسم "قطرة الحبال" في قسنطينة

- لتنتقلنا الكاميرا بعدها إلى لقطة الجزء الصغير وبزاوية خلفية، تظهر لنا "خالد" مركزا في وضع الروتوشات الأخيرة على أول لوحة فنية له تعبّر عن أحد جسور قسنطينة، ثم يوقع باللون الأسود على طرف اللوحة اسمه، تاريخ ومكان اللوحة، حيث سمحت حركة الكاميرا بخلق حالة من الإثارة والتركيز لدى المشاهد، ثم يقف سائلا: أكان ذلك الجسر أحب شيء لي حقا ليوقف بتلقائية لأرسمه...؟: 25 سنة عمر اللوحة التي أسميتها دون كثير من التفكير.. حينئذ كما صاحبت هذه اللقطة شريط صوتي تمثل في موسيقى مرتفعة.

- بعدها يرجع بنا المخرج في هذا المشهد إلى الحاضر، وفي قاعة العرض يستخدم لقطة الجزء الصغير وحركة كاميرا بانورامية متحركة نحو الأمام، أثناء حديث "خالد مع حياة" بصوت مرتفع، فقد سمحت لنا هذه اللقطة بوصف ملامح "خالد" وهو غاضب ومنفعل، مستخدما إشارات بيده التي يقبضها بكل قوة كدلالة على التحدي والعزم مرفوعة بابتسامة على وجهه كدلالة على النجاح الذي حققه بيد واحدة.

- تليها لقطة مقربة عادية وحركة كاميرا ثابتة تبرز نظرات الفخر والاعتزاز في ملامح "خالد" وهو يشير إلى لوحته الأولى، ورافقت هذه اللقطة موسيقى حزينة منخفضة جدا، فهي تعدّ وصفا مختصا اعتمادها المخرج لدعم الموقف الدرامي للقطات، والشعور بالشفقة والتعاطف مع الشخصية.

الأحداث المضافة:

- إن زيارة الممرضة لخالد في بيته بتونس شكّل إضافة إبداعية لرفع مستوى الإثارة والتشويق للمتفرج، وهي اللقطة (ح3-د02:58) التي ظهر فيها "خالد" أمام مرسمه مركزا في تلوين إحدى لوحاته، ليستعين المخرج بزاوية تصوير جانبية تنقل ملامحه وهو في حالة توتر وانفعال بسبب زيارة "رشيدة" له، بعد أن طلبت منه السماح لها بالوقوف إلى جانبه ومساعدته، فيردّ عليها منزعجا: أنت إنسانة رائعة.. تعودت على العيش وحدي... أستطيع أن أتابع حياتي وحدي وبذراع واحدة.

اقتباس المكان:

- كما استطاع المخرج أن ينقل من خلال كاميراته الجو العام لم رسم "خالد"، وذلك باستخدام لقطة مقربة وزاوية خلفية منخفضة (ح3-د09:58) تركز على هدوء خالد وهو يقوم بوضع الروتوشات الأخيرة على لوحته، إضافة إلى ديكور الغرفة الذي حمل دلالات تتماشى مع الرسم، من بينها طاولة جانبية بها كوب ماء وفراشي للرسم، ألوان مائية.. وذلك لإعطاء واقعية أكثر للمشهد الدرامي.

اقتباس الشخصية:

ساهمت اللقطة (ح3-د10:52) في إبراز مشاعر "خالد" الداخلية والصراع الذي يعيشه كمعطوب حرب، رغم نجاحه كفنان ومبدع فائلا بنبرة صوت مرتفعة: ها أنا ذا، واحد من أكبر الفنانين الجزائريين... ها أنا ذا اليوم ظاهرة فنية كبيرة.. أين الدكتور كابوتسكي الغائب الوحيد عن هذه القاعة، أين هو ليرى ماذا فعلته بيد واحدة؟ أنا الذي لم أسأله ماذا فعل بيدي الأخرى واستخدم السارد "خالد" ضمير المخاطب بدرجة كبيرة مثلما جاء في النص الأصلي "ها أنا ذا، واحد من أكبر الفنانين الجزائريين" "ها أنا ذا اليوم ظاهرة فنية"، فضمير الأنا يروي به عن نفسه بنفسه سيرته الذاتية، كما يتوجه بالسرد إلى حبيبته "حياة" باستخدام ضمير "أنت"، في المقاطع السابقة من المسلسل: "من تكونين أنت الواقفة أمام أحبّ لوحة لي؟" "رحت أتأملك مرتبكا وأنت تتأملينها، وتقولين لرفيقتك كلاما.. فهي المتلقي الأول في بنية النص وطرفا في الأحداث.

خلاصة:

هناك معيقات كثيرة تصادف عملية الاقتباس من الرواية، ولعل أبرزها الاقتباس الحرفي الذي تبناه العديد من المخرجين حفاظا حسبهم على جوهر العمل الأدبي دون لمسات إبداعية يمكن أن تزعزع عملية التحويل ككل.

وهو ما لاحظناه في المشهد (ح3-د02:58) الذي جاء من نسج خيال المخرج لإضفاء جمالية على عملية السرد الفيلمي، فالمخرج له الحرية في طريقة نقله للنص المقتبس لما يتلاءم مع بنية العمل الدرامي، الأمر الذي يستدعي تقاسم مهارات إخراجية، من بينها نجاح المخرج في سرد أحداث المشهد (ح3-د11:02) بطريقة إبداعية وتسلسل متقن، إضافة إلى الدور الذي قامت به الشخصية الرئيسية "خالد" الذي عبّر عن قهره وخيبة أمله بعد بتر ذراه وبالتالي تغيير مسار حياته النضالية، وهو ما نقل المعنى المقتبس من النص الأصلي.



المجال والمجال المقابل (ح3-د10:52)



زاوية خلفية (ح3-د09:48)

الاقتباس في الأحداث (المقطع الثالث):

المرحلة الأولى:

-استهل المخرج هذا المقطع من فضاء مكاني يكتشفه المشاهد لأول مرة، وبزاوية دائرية ترافلينغ ولقطة الجزء الكبير (ح3-د11:47) التي استعملت من أجل إبراز فضاء الأحداث، حيث يقف "خالد" مبتسما وهو يحمل علبة حلوى أمام منزل "أمّا الزهراء" بتونس، كان الاقتباس مجسدا بصورة واضحة، فقد جاء في نص الرواية:..."أذكر ذلك اليوم الذي وقفت فيه لأول مرة أدق باب بيتكم في شارع التوفيق بتونس.. انتظرت أمام بابكم الحديدي الأخضر قبل أن تفتح "أمّا الزهراء" الباب بعد لحظات..

-بعدها ركّزت كاميرا المخرج على الحوار الصامت الذي جرى بين "خالد" و"أمّا الزهراء" باستخدام المجال والمجال المقابل، في صورة تبين مزيجا للوجع والاستغراب على وجه "أمّا الزهراء" كأنها تسأله عن ذراعه المبتورة، في حركة تنقل بانورامية تصاعدية (ح3-د11:49) تظهر بذلة يد "خالد" الفارغة، ينظر مبتسما إلى المولودة الصغير الجالسة على الأرض، وهو الشاهد الذي كان على قدر كبير من الاحترافية في التصوير، إذ كان بناء المعنى متكاملا ومطابقا للمعنى في النص الأصلي:

مازلت أذكر تلك الشهقة في نظرتها، كأنها تنتظر شخصا آخر غيري، توقفت مدهوشة أمامي، تفحصت معطفي الرمادي الحزين ووجهي الشاحب، توقفت عند ذراعي الوحيدة التي تمسك علبة الحلوى، وذراع معطفي الفارغ.. مع العلم أن لقطة خالد وهو ينظر إلى المولودة جاءت كإضافة جمالية من طرف المخرج، اقتضته الحاجة الفنية وعنصر الإثارة للمشاهد الدرامي.

- ثم تنوعت في هذا المشهد اللقطات في شكل حكاوي ووصفي، بين متوسطة ومقربة، وزوايا تصوير عادية، خلفية، وزاوية المجال والمجال الآخر لنقل الحوار الذي جرى بين "أمّ الزهراء" وخالد عن الأوضاع الصعبة التي مرّ بها أثناء فترة تواجده في صفوف الثوار، وكيف كان القائد "سي الطاهر" يعتمد عليه في المهمات الصعبة وتكليفه بالمعارك الأكثر خطورة:

أمّ زهراء: جوز يا وليدي جوز، أنت من ريحة الغالي العزيز..

قولي يا وليدي، وراسك وشراه الطاهر؟

خالد: سي طاهر بخير... أنا كنت تحت إمرته وقمنا بعمليات كبيرة قهرنا فيها غزاة المحتلين..
متقلّيش عليه

من الناحية السردية، استعمل المخرج في هذا المشهد تقنية تدعى في السينما بالمقطع الناقص، أي أن هناك مشهد سابق لم يتم عرضه على المشاهد وعليه هو اكتشافه من خلال الدوال الموجودة في الصورة، فالهليكوبتر المحروقة والجنود الواقفين حولها، هي دوال على أن الجنود هم من قاموا بقصفها وبالتالي سقوطها، والعلاقة بين المشهد واللقطة الموالية شفرة سردية على المشاهد حلها للوصول إلى المعنى الإجمالي.



لقطة قريبة (ح3-د 13:00)



زاوية دائرية (ح3-د 11:47)

المرحلة الثانية:

- بلقطة الجزء الصغير وبحركة تنقل أمامية، تظهر صورة بالأبيض والأسود لـ "سي طاهر" وهو يحمل بندقية، إلى جانب صورة للرئيس المصري "جمال عبد الناصر" معلقة على الحائط في ركن مظلم، تزامن ذلك مع لحن مرتفع للنشيد الوطني حزين جدا، وقد تعمّد المخرج تسليط الضوء على الصورة الجدارية

(ح3-د13:07) هنا كدلالة تعبيرية عن أهمية شخصية "سي الطاهر" باعتباره رجلاً ثورياً وشخصية بطولية لا تقل أهمية عن الشخصيات السياسية المهمة، بل هو قائد من قادة الثورة المجيدة.

- يكمل المخرج الحوار الذي دار بين "أمّا الزهراء" و"خالد"، مستخدماً لقطة الجزء الكبير، وبزاوية المجال والمجال الآخر سلّم "خالد" مبلغاً من المال لـ"أمّا الزهراء" من طرف "سي الطاهر"، حيث بيّنت هذه اللقطة علامات اليأس والإحباط في وجه أمّا الزهراء التي أجابته والحسرة في نبرة صوتها: **يا حسرتي، لم يرى طفله حتى الآن.. وقد انتظر قدومها طويلاً..**

وأثناء حديثهما ركّزت الكاميرا بحركة تنقل من اليسار إلى اليمين زوجة "سي الطاهر" بغطاء رأس أبيض وهي تحمل ابنتها الرضيعة "حياة"، ثمّ تقف على طرف الباب في حالة هدوء وإنصات، تنظر إلى طفلتها الرضيعة متوترة وقلقة نوعاً ما.

- تليها لقطة قريبة ثابتة لخالد وهو يخبر "أمّا الزهراء" عن صعوبة تنقل "سي الطاهر" من أجل تسجيل ابنته في دار البلدية، وقد عبّر المخرج من خلال هذا المشهد على الأوضاع الصعبة التي مرّ بها المجاهدين في ثورة التحرير والمسؤوليات الكبيرة التي تلزمهم بعدم الرجوع إلى منازلهم أو زيارة أهلهم وأولادهم لفترات طويلة.

إذ تعتمد المخرج سرد الأحداث بشكل يساعد المشاهد على خلق جوّ حبّ الإصغاء والتشويق والتعاطف مع الشخصيات خاصة مع "سي الطاهر"، واعتمد المخرج استخدام المونتاج التناوبي الذي يعتبر الأنسب في الحوار وفي زاوية المجال والمجال المقابل.

الأحداث المتغيرة:

- اقتبس المخرج المعنى من هذه الفقرة الأدبية (الصفحة 112) مع نوع من التغير، ففي لقطة الجزء الصغير تستقبل "أمّا الزهراء" خالد في بيتها المتواضع، حيث وظّف المخرج اللهجة العامية (الدارجة) كما جاءت في نصّها الأصلي: **جوز يا وليدي جوز، أنت من ريحة الغالي العزيز..**

غير أن طريقة الاستقبال اختلفت، فـ"أمّا الزهراء" لم تبكي في بداية لقاءها بخالد، إضافة إلى التغير في بنية المكان، لأن "خالد" في السيناريو الفني جلس على أريكة وليس على مطرح صوفي كما ذكر في الرواية: **..وما كدت أجلس أرضاً على ذلك المطرح الصوفي حتى ظهرت أنتي في طرف الغرفة...** إذ تعتبر هذه التغيرات من عناصر البناء الدرامي، فالمخرج لا يمكن أن يكون أميناً بدرجة كبيرة في العملية التحويلية بل أنه يحدث بعض التغيرات التي تظهر جانباً من إبداعاته الإخراجية وقدرته على إضافة لمسات تخيلية خاصة به.

-جاء في الفقرة الروائية بأنّ خالد لم يخبر "أمّا الزهراء" عن المعارك تشتدّ كل يوم، وأنّ العدو قرر أن يطوّق المناطق الجبلية، وهو ما جاء عكس ذلك في السرد السوري، لأن المخرج قد رأى بأن هذا المشهد قد يخدم العمل الفني ويضيف أهمية العمل الثوري وإبراز تلك الأوضاع الصعبة.

-قام المخرج في اللقطة (ح3-د11:15) بعملية تحويل أو تغيير واضح في النص الأدبي، والذي كان في ظهور زوجة "سي الطاهر" خلف الباب، وهو المشهد الذي لم يذكر في السيناريو الأصلي، بل جاء ليحل محلّ ما سرده خالد في الفقرة السابقة (الصفحة 114): وكأنّك انتبهت فجأة بأن الحديث يعينك، فتسلّقت ركبتي وجئت فجأة لتجلسي على حجري بتلقائية طفولية.. ضممتك إليّ وكأني ضممت الحلم الذي أضعت من أجله ذراعي الثانية...

اقتباس الزمن:

إنّ استخدام المونتاج الاسترجاعي، لخلق زمكانية معينة في المسلسل لها مدلولات كثيرة وخاصة مشاهد الحروب والعمليات التفجيرية، فالمخرج يريد أن يبرز بطولات "خالد مع سي الطاهر"، وانخراط الجيوش الفرنسية في الكثير من العمليات، وأراد أن ينقل هذا الحدث، وان يركز مضامينه من خلال تقنية الفلاش باك.

اقتباس المكان:

- كان ديكور بيت "أمّا الزهراء" يعكس حالة بيوت العائلات الجزائرية في تلك الفترة، والمتمسكة بعاداتها رغم مكوثها في بلد آخر غير البلد الأم (الجزائر)، ومن بين الرموز دالة على بساطته ما ظهر جليا في لقطة الجزء الكبير (ح3-د13:48) أين تحمل "أمّا زهراء" صينية نحاسية فيها فنجانين وكوب ماء، ومرشّ ماء الزهر، وهي عادة قسنطينية في تقديم القهوة، ولتدعيم هذا المعنى أكثر هو ردّ خالد لها بعدها ضيافتها له فنجان القهوة:

يعطيك الصحّة، ما نحب نعيمك... ريحة القهوة تذكرني بالبلاد.. وهي الرسالة الألسينية التي تعكس مكانة الجزائر في نفسية أبنائها.

-فاجأنا المخرج بديكور خارجي تمثل في ساحة المعركة، وذلك باستخدام لقطة أمريكية وحركة تنقل جانبية لهروب الثوار من الحصار والقصف المدوّي (ح3-د14:12)، ثم بلقطة قريبة يركز المخرج على سقوط الطائرة التي كانت تابعة لجيش الاحتلال الفرنسي، تليها لقطة عامة ثابتة تظهر الطائرة وهي تحترق وسط مجموعة من المجاهدين، وهو المشهد الذي رافق صوت السارد: .. وأبعدناهم خارج الحدود، وقتلنا منهم العشرات بل المئات، وأسقطنا لهم طائرة فاحترقت.

فقد أضفت المؤثرات الصوتية الأيقونية المتمثلة في الضجيج، دوي انفجار، وصوت الهليكوبتر (مروحية للجيش)... نوع من الواقعية على المشهد، فتجسدت بذلك العلاقات التركيبية الفضائية ما بين الأصوات بتدخل عدة أصوات في فضاء واحد.



زاوية جانبية (ح3-د11:15)



لقطة قريبة (ح3-د22:14)

اقتباس الشخصية:

وفق المخرج في تجسيد شخصية "أما الزهراء" التي تعتبر رمزا للمرأة العربية المحتشمة، حيث ظهرت في لقطة (ح3-د11:47) وهي ترتدي فستانا طويلا وغطاء رأس منزلي يسمى (المحرمة)، فهذه الأخيرة تشبه الحجاب في شكلها لكنها تختلف في طريقة لقفها، وقد وظّف المخرج هذه العلامة (المحرمة) كرمز للإسلام، إذ يعتبر الحجاب كعلامة شأنها شأن العلامة الصوتية في اللغة، والحجاب كهوية يشكل جزءا من منظومة رأس مال المرأة الرمزي.

خلاصة:

تلعب الكاميرا في الفيلم أو المسلسل دور القلم باعتبارها تصوّر كل ما يصفه السيناريو الأدبي، فهذا الأخير يلجأ إلى الوصف بالكلمات فيتحدّث عن البطل وشكله وملاحه وهيأته ولباسه، ثم يصف سلوكه وتفكيره، وما يثيره ويحركه داخل العمل الروائي، فلا يمكن للقارئ أن يتعرّف على الشخصيات والأمكنة والأزمنة إلا بالوصف،

ففي الفقرة (الصفحة 111)، وصفت الروائية المشهد وصفا دقيقا يتيح للقارئ إمكانية تخيل الحدث، وهذا ما أكدّه المخرج في اقتباسه لهذا المشهد فيلما (ح3-د11:47)

الاقتباس في الأحداث (المقطع الرابع):

المرحلة الأولى:

- يظهر في هذه اللقطة (ح3-د40:16) "حياة وخالد" على طاولة دائرية عليها فنجان قهوة لخالد وكأس عصير حياة، يتوسطهما صحن للحلويات، حيث عبّر المخرج في هذه اللقطات من خلال الإضاءة وديكور المكان، عن معنى ضمني يشير إلى أريحية المكان فكلاهما شفرات ساهمت في خلق أجواء درامية تعبّر عن الهدوء والسكينة، ثم تستمر لقطات هذا المقطع لتحمل حوارا دار بينهما باستخدام المجال والمجال المقابل، ووظف المخرج كذلك المونتاج التناوبي وهو الأنسب للحوار:

خالد: .. لماذا لا تتحدثين عن أمك؟

حياة: كانت أمي دائمة الشكوى والتذمر.. كانت تشعر نفسها مجرد وعاء لصناعة أطفال ينتمون لـ"سي الطاهر"

- ينتقل المخرج إلى لقطة "حياة الطفلة" وهي تجلس على السلالم مرتدية فستانا أبيض اللون تنظر بترقب وتستمع لحديث أمها مع "أمّ الزهراء"، (ح3-د46:17) ثمّ وبلقطة قريبة وبحركة تصوير ثابتة تنقل لنا حالة الغضب والتذمر الشديدين لوالدة "حياة"، وبنبرة صوت منفعة تقول: لو كنت أعلم أنّ أهلي سيزفونني لشهيد وليس لزوج لما أقدمت على هذا الزواج.. أكاد لا أعرفه.. كان لا يأتي إلا متخفيا ولا يذهب إلا خلسة ولا يعيش إلا هاربا، وفي النهاية عاد ليستقرّ جثمانا.

- وفي لقطة موائية تردّ "أمّ الزهراء" عليها: لا تحكي هكذا عنه أمام الوالدين، علّميهما أن يحبا والدهما، ادخلي في قلبيهما الرحمة والمودة والفخر والاعتزاز بأبيهما المجاهد البطل.. وأما من ناحية الشريط الصوتي فقد تمثل في الحوار الذي دار والدة حياة وأمّ الزهراء، موسيقى منخفضة جدا توحى بالتوتر.

- المكان الثالث لهذا المقطع يتمثل في ضريح لأحد الأولياء الصالحين، حيث يبدأ هذا المشهد بلقطة عامة عادية وحركة تصوير ثابتة (ح3-د45:20) أين تقف امرأتان بزي أسود اللون أمام الضريح، ثمّ بلقطة الجزء الصغير التي تعتبر من اللقطات الحكائية والوصفية، تقف "أمّ الزهراء" أمام ضريح السيدة المنوبية رافعة يديها للدعاء، وكانت ترتدي ملابسة سوداء شبيهة بالحجاب، وتعتبر هذه الملابسة رمزا من رموز قسنطينة الثقافية، تليها لقطة مقربة للشخصية التي تمدّ يدها وتمسك جزء من الضريح كدلالة على التبرّك به ثم تستمرّ في الدعاء مجددا، وهو المشهد المقتبس من نص الرواية (الصفحة 109): فراحت

تزور الأولياء الصالحين متضرعة باكية ليكون لابنها أخيرا ذرية.. تماما كما كانت تزورهم سابقا يوم كانت حبلى به..

وقد صاحب هذا المشهد صوت "حياة" التي كانت تسرد لنا هذه التقليد المتعارف عليه في المجتمع الجزائري قائلة وبصوت هادئ: كانت تحمل الشموع والسجاد وتذهب إليها متذرعة باكية وشاكرة، بأنه سيصبح لابنها أخيرا ذرية.. وظلت تزورها بعد ولادتي

-بحركة تنقل أمامي تظهر بيانات كتابية بشكل بارز على الشاشة، وهذه البيانات متمثلة في توقيع للوحة "خالد بن طوبال تونس57"، وفي هذه اللقطة القريبة (ح3-د22:07) ركّز المخرج على نظرات "حياة" المليئة بالدهشة والاستغراب، كما اعتمد المخرج على زاوية المجال والمجال الآخر لنقل الحوار الذي دار بينهما المقتبس من (الصفحة 117):

حياة: إنه تاريخ ميلادي

خالد: أنت تكبرين هذه اللوحة بأسبوعين فقط.. عرفت لما قلت عن هذه اللوحة إنها توأمك؟.. بينك وبينها جسر وهمي يصلني بقسنطينة..

وفي نفس المشهد يعبر "خالد" عن مشاعر الفرح التي عاشها لحظة دخول "حياة" المعرض للمرة الأولى، وإحساسه بشيء يربطها بقسنطينة : يوم دخلتي هذه القاعة دخلت معك قسنطينة، دخلت بطلتك..دخلت بمشيتك.. دخلت بسوار كنت تلبسينه..

ومن خلال هذه الرسالة الألسنية التي تحمل في طياتها عدة دلائل ومعاني، تبرز أن المكان "القسنطيني" الذي يحمله "خالد بن طوبال" في ذاكرته، حاضر في كل شيء في البيت وفي الغرفة وفي المعرض وعن طريق الزائرة "حياة"، حيث جاءت هذه المدينة عن طريق سمة من سماتها، فتجسدت في شخصية "حياة" بنت صديقه أو صوت المآذن الذي وصله، أو في ذلك اللون الأسمر والشعر الأسود الذي يميز الجزائري، وفي السوار الذي كانت تلبسه وهذا هو المقصود بـ "يوم دخلتي هذه القاعة دخلت معك قسنطينة" ومن خلال هذه اللقطة القريبة، استطاع المخرج أن يخلق شعورا بالحنين إلى الوطن موظفا إيقاعات بيانو منخفضة جدا، وهذا من أجل تقوية الحديث الدرامي ولفت انتباه المتفرج.



لقطة ثابتة (ح3-د17:46)



لقطة عامة (ح3-د20:45)

المرحلة الثانية:

-توالى اللقطات والمشاهد واختلفت الفضاءات المكانية بين داخلية وخارجية، لتستوقفنا لقطة الجزء الكبير في المنزل الذي ظهر فيه "خالد" لأول مرة في الحلقة الأولى من المسلسل، حيث ينقل لنا المخرج من خلال كاميراته ديكور وسط الدار أين يجلس "حسان" أخو خالد وهو يكلمه هاتفياً، بجوار مائدة دائرية الشكل عليها أواني نحاسية من مرش ومزهريّة، إضافة إلى فناجين الشاي، ويظهر "حسان" في زاوية عادية ينقل له أخباره الجديدة، ثم يدور بينهما حوار شيق بمشاركة "عتيقة" المتدمرة كعادتها:

خالد: كيف حال عتيقة والأولاد..

حسان: بخير والحمد لله، لكن عتيقة تريد تغيير المسكن...

خالد: سأحوّل لك مبلغاً من المال كهدية لعتيقة..

ومن خلال أحداث هذا المشهد، وحسب النص المقتبس (الصفحة 301)، أراد المخرج أن يوصل فكرة للمشاهد بأنّ خالد المتغرب يحن ويشتاق لكل مكان في وطنه، فهو الذي شعر بحسرة حينما علم بأن زوجة أخيه "حسان" تريد تغيير نمط حياتها والانتقال للعيش في بيت جديد عوض البيت العائلي الذي ولد وكبر فيه مع والديه، حيث توجد ذكريات طفولته مع أخيه، على اعتبار أن البيت القديم هو مكان الطفولة والألفة ومركز تكييف الخيال، رغم بساطته الذي ظهرت من خلال الصورة الفيلمية، بأنائه البسيط وجدران البياض، إلا أنه يبقى بيت العائلة وبيت الأفراح والأحزان المخزونة في ذاكرة خالد.

ولهذا أراد "خالد" أن يفرح زوجة أخيه بإرسال مبلغ من المال لكي تستطيع شراء ثلاجة جديدة، فـ "حسان" يعتبر عينة من بين المئات بل الآلاف من الذين يحلمون بظروف معيشية جيدة، خاصة وأنه درس وتعلم لكنه لم يستطع بعد الحصول على وظيفة كمدرس في الابتدائية.

اقتباس الزمن:

إنّ الاهتمام بالوسائل والأساليب المونتاجية، والانتقالات بين الأحداث كانت بدرجة من الذكاء، إضافة إلى استخدام القطع الحاد في تمرير فترات زمنية معينة في حياة "خالد" من بداية انضمامه للجبهة إلى أصبح رساما مشهورا، وهذا ما ظهر جليا في مشهد المقطع، حيث انتقل المخرج من زمن الماضي إلى المكان الحاضر، فيظهر خالد وحياة مجددا في قاعة العرض، وبزاوية خلفية يطلب خالد من حياة التأمل في لوحة حنين والتركيز عليها جيدا.

اقتباس المكان:

- تم تصوير هذا المقطع في ثلاثة أمكنة، فيبدأ المشهد في مكان داخلي (معرض الرسم) أين تجلس "حياة وخالد" في أحد أركان المعرض بعيدا عن فوضى وضجيج الزوار، وهو المكان الذي ذكر في نص الرواية أيضا.

- أما المكان الثاني الذي جاء كإضافة خارج ما ورد في النص الأصلي، فقد صوّر في فناء منزل "أما الزهراء" بقسنطينة، وذلك من أجل تقوية أو تطوير الصراع الدرامي، حيث يبرز فيه المخرج أحاسيس الشخصية "حياة الطفلة"

- وعن المكان الخارجي الثالث تمثّل في ضريح بقبة كبيرة وهو يتوسّط مقبرة، وقد حمل دلالات تضمينية من بينها التعريف بالأعراف والتقاليد في المجتمع الجزائري قديما، فالمخرج أراد أن يدخلنا بانسجام مع الشخصية البطلة وهي تروي قصتها وبذلك عايشنا الزمان والمكان الحاضر، ومن ثم أدخلنا إلى زمن الماضي فأصبحنا نعيش الماضي بالحاضر.

اقتباس الشخصية:

- حاول المخرج أن يقتبس شخصية "حياة الطفلة" في اللقطة (ح3-د46:17) وهي مرتدية فستانا باللون الأبيض كرمز لطهر وبراءة الطفلة، باعتبارها صفحة بيضاء لا تعلم ما يدور حولها بل تتأثر فقط لما تسمعه، وقد حملت هذه اللقطة معنى تضميني يشير إلى نفسية "حياة الطفلة" التي ولدت وكبرت دون أن تتعرف على والدها، كما حمل هذا المشهد أيضا مزيجا بين مشاعر الشفقة وبين الغياب الفعلي لحنان الأبوة التي افتقدته "حياة"، كما اعتمد المخرج بعدها على استخدام لقطة متوسطة وتنقل بانورامي لإظهار ملامح "حياة" الحزينة ودقات قلبها المتسارعة، صاحبها موسيقى هادئة حزينة لخلق جوّ يعكس الشعور بالخوف والقلق والتعبير عن إحساس الشخصية نحو الحدث.

- كان لطريقة جلوس وحركات "عتيقة" دورا في نقل شخصية المرأة المتدمرة التي لا ترضى بالقليل ولا تصبر عن أحوال زوجها المادية، وهي الشخصية التي برع المخرج في اقتباسها من النص الأصلي.

خلاصة:

تجسد السينما كل الأحاسيس وتبرز كل العواطف لتحقيق التأثير الفني المطلوب، فللسيناريست الحق في إضافة أو حذف المشاهد التي تخدم القصة الأساسية أو تسهم في تطور صراعه الدرامي، ومن بين تلك اللقطات استوقفتنا اللقطة (ح3-د3:46:17) كتمثيل للأحداث الحقيقية بكل امتدادها وتتابعها وتفصيلها الزمانية والمكانية، ما يجعل المتفرج يغوص بمخيلته في عمق الأحداث ويتأثر بها، ومن هذا المنطلق نجد أن المتلقي قد أصبح له دور مهم في استيعاب الصورة الفيلمية التي تعرض أمام نظره.

الدلالة الفيلمية في الحلقة 04:

الاقتباس في الأحداث (المقطع الأول):

- يستهل المخرج الحلقة الرابعة بلقطة مقربة ثابتة وزاوية تصوير عادية، يظهر فيها "خالد" وهو يمسك سماعة الهاتف ووجهه مبتسما فرحا لمحادثة "حياة" ويخبرها بأنه قد يرسمها، لكنها تجيبه بعصبية: يا لها من كارثة.. أنت مجنون تريد أن تحوّلني إلى لوحة تدور بها إلى القاعات من مدينة إلى أخرى..

بعدها نخبره بأن عائلة عمها في عطلة خارج باريس، حيث استعمل المخرج هنا لقطة قريبة لملامح الشخصية كدلالة على تركيزها حول اقتراحات "خالد" عن المكان المقرر فيه اللقاء وحرصها أن يكون بعيدا عن أعين العرب والجزائريين خوفا من الالتقاء بأحد معارف عمها.

- تليها مشاهد لأجواء المدينة كدلالة على بداية يوم جديد، وبلقطة مقربة ثابتة يظهر فيها "خالد" وهو يجلس في أحد المقاهي مرتديا بذلة رسمية، يضع يده على خدّه مشوّه الذهن، والملابس هنا توحى إلى أهمية اللقاء بالنسبة لخالد، فعادة ما يتم اختيار البدلات الرسمية للقاءات المهمة، أما عن اختيار المكان (المقهى الإيطالي) فجاء كدلالة على أن إيطاليا مدينة العشاق، لأنّ هوية المقهى لم تذكر في نص الرواية بل جاء كإضافة من المخرج، ولتأكيد هذه الدلالة التضمينية هو اختيار لون فستان "حياة" الأحمر، التي ظهرت في اللقطة (ح4-د4:21:04) تقف أمام النافذة بملاحها العربية الجذابة، فتتغير ملامح وجهه إلى فرح وارتياح، يراقب خطواتها بكل دقة وشغف في آن واحد، ثمّ يقف مبتسما ليرحب بها والشوق في عينيه، واللون الأحمر يعد لون النار بمعنى العواطف المتأججة، ورمز الحماسة والشهوة، كما أنّه صورة

للمشاعر القوية مثل: الحب، الشغف، والغضب بانفعال، وهي الدلالة التي سوف نكتشفها في اللقطة التالية.

- ظهرت "حياة" في لقطة قريبة (ح4-د 04:27) وهي تمازح "خالد"، فيضحك بصوت مرتفع كدلالة على شدة سعادته بهذا اللقاء، وفي لقطة متوسطة وزاوية جانبية تتقدم النادلة "توندي" لتسأل عن طلباتهما، ثم بزاوية المجال والمقابل ينقل المخرج الحوار الذي جمع بينهم عن أيام الماضي، فتتغير نبرة "حياة" المفعمة بالحيوية لينخفض صوتها ويشحب لونها في لقطة قريبة عادية.

وما يميّز هذه اللقطة (ح4-د 07:16) هو سكوت "خالد" بنظرات تكاد تكون باكية، من أجل خلق جوّ تأثيري درامي وإعطاء شعور بالشفقة والتعاطف مع "حياة"، خاصة وأنّ الموسيقى الموظفة كانت مؤثرة وهادئة الشيء الذي دعم المشهد درامياً، ولتقوية الجوّ الدرامي استمرت "حياة" في سرد الأحداث (الصفحة 107)، بوجه فيه حزن شديد، ونظرات توحى بالألم والوجع الشديدين، تبتسم تارة وتبكي تارة أخرى قائلة:

يوم مات أبي كنت صغيرة جداً، لكنّي لن أنسى جدّتي.. وقفت وسط الدار وهي تشهق بالبكاء، لم تزغرد كما في قصص الثورة الخيالية..

وقد اعتمد المخرج على حركة تنقل أفقية من اليمين إلى اليسار من أجل تقوية السرد الفيلمي، فكانت صورة أحد المجاهدين وهو ينقل خبر استشهاد "سي الطاهر"، كفيلة بنقل حالة "أمّ الزهراء" الهستيرية، كما ركّزت كاميرا المخرج على "حياة" الطفلة التي كانت تجلس على الدرج بكل هدوء مع أخيها "ناصر"، تنظر لجدّتها وهي تبكي.

-تضمّن شريط الصوت عدة ظواهر صوتية ساهمت في خلق درجة التشابه مع الواقع، فمن خلاله استطاع المخرج أن يبعث بدلالات كثيرة لا تقدمها الصورة لوحدها، بغرض جذب المشاهد إلى نظرات "أمّ الزهراء" الباكية المتحسرة، مرفوقا بعزف قوي ومرتفع للناي الحزين، ساهمت في إثراء ديناميكية الحدث تزامناً مع اللهجة العامية في بكاء وعويل "أمّ الزهراء" من أجل تقوية المشهد أكثر: لا لا متقوليش هذا الكلام، يا يمّا على وليدي، يا ويلي على كبدي.. لا إله إلا الله..



زاوية غطسية (ح4-د08:23)



لقطة الجزء الصغير (ح5-د04:42)

اقتباس الزمن:

- وبعد التحليل السيميولوجي لهذا المقطع، نلاحظ بأنّ المخرج لم يركز على الزمن مقارنة مع النص الأصلي الذي اقتبست منه الأحداث، فخالد لا يمتلك ساعة جدارية مثلما ورد في نص الرواية "... في اليوم التالي فاجئني صوتك في الساعة التاسعة تماما"، وقوله أيضا: .. لأنني رسمتك حتى ساعات متأخرة من الليل..

حيث لم يتم الإشارة إلى الزمن كعنصر مهم وفعال، لأنّ هذا الأخير (الزمن) يعد من أهم تقنيات السرد التي تشكل فضاء الرواية، فالرواية في الأساس فن زمني، بل أنّ المخرج يكتفي فقط بإدراج مشاهد للأمكنة المفتوحة بباريس كالتركيز على حركة الميتر، نظرة لأعالي مدينة باريس، معالم أثرية وتاريخية للمدينة وذلك للدلالة على مرور الوقت أو الانتقال من زمن لآخر.

- ومن بين اللقطات التي تحمل رمزية للوقت، نجد لقطة الجزء الكبير التي يظهر فيها نصب تمثال لشخص يمتطي حصانا ويده سيف، خلفه عبور سريع لقطار في سكة حديدية، فقد حملت هذه اللقطة معاني تضمينية لمرور الوقت، لأن في عبور القطار على السكة دلالة على تغير الزمن، كما أن السيف أيضا له ارتباط بمرور الوقت، وهنا نتذكر المقولة الشهيرة "الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك"، فليس هناك مجال للعفوية في اللغة الفيلمية، بل أنّ كل لقطة، أو ديكور، أو إكسسوار تحمل في طياتها دلالات ومعاني.

اقتباس المكان:

لقد صورت لقطات هذا المشهد في مكان ساهم ديكوره وإعتام الإضاءة فيه في خلق جو درامي يوحي بشدة الحزن والألم، من خلال استخدام لقطة عامة لوسط الدار، تظهر فيه مجموعة من النسوة بملاية سوداء اللون، وتتوسطهما "أمّ الزهراء" منهارة نفسيا متأثرة بخبر استشهاد ابنها، فتتزع غطاء رأسها ثم تتلقت للنسوة باكية تشاركهم محنتها، فتارة ترفع يدها نحو رأسها وتارة تخفضها نحو صدرها، مشهد حمل

معاني ضمنية لحرقة الأم على ابنها، كما أشارت الملاية السوداء التي ترتديها النسوة على دلالة رمزية لأهل مدينة قسنطينة، فناء المدينة تلبس الملاية السوداء كرمز للحزن الشديد.

وقد وظّف المخرج هنا الزاوية الغطسية لوصف المكان وما حمله من دلالات الشفقة على "أما الزهراء"، مصحوبة موسيقى حزينة مرتفعة، أما عن المؤثرات الصوتية فقد تمثلت في صوت بكاء ونواح "أما الزهراء"، ويعتبر هذا المشهد من بين المشاهد المضافة التي اعتمدها المخرج لنقل المعنى الضمني بين الأسطر المكتوبة في الرواية.

توالت اللقطات بين مقرية وأمريكية، وحركة كاميرا أفقية وثابتة، بما يخدم السرد الدرامي، لينتهي المخرج هذا المقطع بلقطة الجزء الصغير وزاوية عادية، حيث ظهرت حياة بوجه مبتسم وهي تقول لخالد:

ألست أنت من سجلني رسميا في سجل البلدية.. ألست أنت من ظلّ يهتم بجذتي طوال وجودنا في تونس؟.. ورافقنا من تونس إلى الجزائر بعد الاستقلال.. إذن أنا مدينة لك بالكثير.

اقتباس الشخصية:

- تعتبر شخصية النادلة "توندي" من الشخصيات المضافة في العمل، فهي لم تذكر في النص المقتبس بل جاءت تماشيا للعناصر الإخراجية والوظائف الدرامية، وهي شخصية مرحة جدا

- عاشت الممثلة "أمال بوشوشة" الدور المقتبس من نص الرواية بطريقة إبداعية وبرز ذلك من خلال طريقة تذكرها يوم وفاة والدها (ح4-د 07:15)، وهو المشهد الذي أراد المخرج من خلاله التعبير عن مشاعر "حياة" المتعطشة لحنان الأب فوجدت في خالد الذاكرة القديمة، ووجدت في خالد حضن الأبوة الذي حرمت منه لسنين، باعتباره أكبر سنا منها وكان صديق والدها، فقد كان هذا المشهد بمثابة تجسيدا لاقتباس الجملة الأدبية:.. يوم مات أبي كنت صغيرة جدا.. كنت أبكي دون أن أفهم تماما أنني أبكي رجلا لم أراه سوى مرات، رجلا كان أبي

الاقتباس في الأحداث (المقطع الثاني):

- بلقطة متوسطة ينزل شخص من الطائرة مع مجموعة من المرافقين، ليجد جمهورا غفيرا في انتظاره، ثم معانقة وتحية عسكرية لضباط وشخصيات سياسية، لنكتشف بأنه الرئيس المصري "جمال عبد الناصر"، وذلك من خلال الاعتماد على حركة التنقل الجاني (المصاحب) تركّز على صورته مع الرئيس الجزائري "أحمد بن بلة" المرفوعة وسط الشعب، ولافتة مكتوب عليها بخط كبير "الجزائر ترحّب ببطل ثورة

يوليو"، وفي صورة لمجموعة من النساء والرجال يحملون أعلام الجزائر وشعارات مكتوبة بالخط العربي، وذلك تزامنا مع صوت السارد للحدث بنبرة فيها الكثير من الفخر والاعتزاز: عندما وصلنا إلى الجزائر كانت المدينة تستعد لاستقبال جمال عبد الناصر.. ويكمل: الأعلام والأغاني الحماسية والياфطات المرفوعة والشعارات التي كانت ترحب به.. كان مشهدا صاخبا.. وما ساعد في نقل قوة الحدث دراميا هو الشريط الصوتي المصاحب للمشهد، تمثل في عزف للنشيد الوطني يرتفع شيئا فشيئا.

- يعود بنا المخرج إلى الفضاء الداخلي المتمثل في المقهى، أين تجلس "حياة" وهي تعبّر عن فكرتها وصراعها الداخلي، كونها ابنة لأحد أهم القادة الثوريين الجزائريين، وفي لقطة مقربة تظهر في حالة انخيار وألم، تتحدث بصوت منخفض هادئ وفي عينيها لمعة دموع مكابرة تقول: لقد أورثني مأساة بحجم اسم، ناصر أيضا ورث الخوف الدائم من السقوط... ليس من حقه أن يفشل في الدراسة ولا في الحياة، كأنه ليس من حقّ الرموز أن تتحطّم حيث جاءت هذه اللقطة لتجسّد معنى النص في الرواية (الصفحة 104) والتي نقلت حرفيا:.. يحدث أن أشعر أنني ابنة لرقم فقط، رقم بين مليون ونصف مليون رقم.. أن يكون أبي أورثني اسما كبيرا، لقد أورثني مأساة في ثقل اسمه..

- يردّ "خالد" في لقطة مقربة وبزاوية عادية مبتسما تارة ومتنهدا تارة أخرى، يهزّ برأسه وملامح التعب بادية على وجهه: وأنا أيضا كنت أفضل لو كنت رجلا عاديا بذراعي الاثنتين.. على أن أكون فنانا مشهورا ولكن بذراع واحدة، وقد اعتمد المخرج في هاتين اللقطتين على معزوفة بطيئة للنشيد الوطني، للدلالة على أنّ هذه المشاعر وخيبات الأمل كانت سببها التضحية في سبيل الوطن.

اقتباس الزمن:

عبّرت كاميرا المخرج في اللقطة (ح4-د 11:27) عن أجواء الفرحة التي عاشها الشعب الجزائري رجالا ونساء وأطفالا بعد ثورة دامت لعدّة سنوات، فالبارة التي كتبت على أحد اللافتات "الجزائر ترحّب ببطل ثورة يوليو"، ما هي إلى دلالة تضمينية عن زمن تلك الأجواء ف (يوليو) أي (جويلية) هو تاريخ استقلال الجزائر، وبالتالي فإنّ زمن السرد الفيلمي هنا هو مطابق لزمن السرد الروائي.

اقتباس المكان:

- دارت مشاهد هذا المقطع في مكانين خارجي وداخلي، حيث تمثل المكان الخارجي في شوارع قسنطينة، بدءا باستقبال الرئيس المصري، لغاية مظاهر فرحة الشعب الجزائري والتي عبّرت عنها أيضا الروائية في نصها، أما عن المكان الداخلي فتمثل في المقهى الذي جمع بين "خالد وحيّة".



المجال والمجال المقابل (ح4-د11:06)



تنقل مصاحب (ح4-د11:27)

الاقتباس في الأحداث (المقطع الثالث):

المرحلة الأولى:

- باستخدام لقطة أمريكية وحركة تصوير تنقل مصاحب (ح4-د18:11)، تظهر مجموعة من الكتب على طاولة، لتأتي بعدها لقطة البيانات التوضيحية الموجودة على لافتة باللغة العربية "المدير العام"، ما يدل على أن "خالد" هو المسؤول عن هذا المكتب، فقد عكس هذا المشهد حالة التذمر التي عاشها في تلك الفترة الاستثنائية من تاريخ الجزائر، باعتباره مسؤولاً عن النشر والمطبوعات، وعبر المخرج عن حالة التذمر من خلال إيماءات وإيجاءات "خالد" الجسدية، وهو يحمل مجموعة من الأوراق ثم يوقع عليها ويختم آخرها منزعاً كدلالة على عدم رضاه لما ينشره.

ففي هذا المشهد، استخدم المخرج مونتاج تعبيرية من خلال تطرقه لفكرة مرتبطة بالبنية الإيديولوجية للشعب الجزائري الذي يفتقر للأدب والقراءة، فقد لمح "خالد" أثناء حديثه عن محاولة قيامه ببعض التغيرات والقيام بثورة داخل العقل الجزائري الذي لم تغبّر فيه الهزات التاريخية شيئاً، وهي الفكرة التي دعمها المخرج بالرسالة الألسنية:

... كنت مضطرا لإعادة قراءتها ونشرها باسم الأدب والثقافة ليلتھمها شعب جائع للعلم..
كنت كما لو كنت أبيع معلّبات فاسدة مضى وقت استهلاكها.. وهكذا تحوّلت من مثقّف إلى
مجرد شرطي يتجسس على الحروف والكلمات..

-تلتها لقطة أخرى في مكتب "خالد" (ح4-د 18:49)، حيث يجلس مع أحد الكتاب محاولا إقناعه
بحذف فكرة أو رأي بصفته المسؤول الأول عمّا ينشره الآخرون، وقد استخدم المخرج موسيقى خفيفة
توحي بالتوتّر تماشيا مع اللقطة القريبة لوجه "خالد" الذي ظهر بملامح خجل ونظرات إحباط وانزعاج
وهو يقدم رأيه عن الكتاب قائلا: كتابك قيم.. لولا بعض الملاحظات الطفيفة.. قد وضعت خطوطا
حمراء لبعض الأسطر التي يجب أن تحذف، والكلمات التي تحتاج إلى إعادة النظر...

فقد أراد المخرج من خلال هذا المشهد أن يوصل رسالة وفكرة إيديولوجية عن التضييق الإعلامي في
تلك الفترة، وهذا ما حملته الرسالة الألسنية "قد وضعت خطوطا حمراء لبعض الأسطر التي يجب أن
تحذف" كدلالة ضمنية على المعاناة التي كان يعيشها الكتاب والصحفيين في تلك الفترة الاستثنائية
والمتأزمة من تاريخ الجزائر، حيث أنتجوا نصوصا من رحم الأزمة الجزائرية والتي كانت بمثابة ردة فعل عن
التحولات التي عرفتها الجزائر، فقد كانت الكتابة الأدبية والمنشورات الصحفية صدى للأحداث التي
هزت الجزائر آنذاك، كما قامت بتعرية المجتمع والكشف عن المتسببين في تشويه صورة البلاد والتدنيد
بالمواقع، غير أنّ هذه النصوص والكتابات مورس عليها سياسة التضييق من طرف السلطة الحاكمة آنذاك،
وهذا ما أكّده العبارة في قوله: قد وضعت خطوطا حمراء..

-مدعّمًا فكرته بقول "خالد": رغم أنّي أعجبت جدا بأفكارك، وهي دلالة تضمينية على معاناة
المثقف الجزائري والصراع الذي يعيشه مع السلطة، ثم يواصل وأوافقك عليها تماما لكن كما تعلم
الموضوع ليس بيدي..

ومن خلال هذه الألفاظ التعبيرية أراد المخرج أن يسلط الضوء على وظيفة ودور المثقف الذي ضاع
بسبب تأثير السلطة بقراراته وأفكاره، فقد كانت أزمة المثقف الحقيقية هي صدامه الدائم مع
السلطة، على اعتبار أنّ الدور الحقيقي للمثقف هو في الأساس النهوض والإسهام الفعال في التغيير وبناء
المجتمع.

-وفي نفس المكان السابق، تنقل الكاميرا لقطة شاملة للمكتب، أين يجلس "خالد" مع الشاعر
الفلسطيني "زياد"، ثم تنقل لنا الحوار الذي جرى بينهم بحركة تنقل أمامية وزاوية المجال والمجال الآخر،
حيث عبّر "خالد" عن إعجابه الشديد بديوان زياد الشعري، في الوقت نفسه طلب منه تغيير بعض

الكلمات التي كانت تبدو قاسية نوعا ما اتجاه الأنظمة وبعض الحكام العرب: كنت قد طلبت منه حذف أو تغيير بعض الكلمات التي جاءت في ديوانه، والتي كانت تبدو لي قاسية تجاه بعض الأنظمة.

حيث حملت هذه الرسالة الألسنية دلالات ومعاني ضمنية تمثلت في التراجع والاستسلام بدل الإصرار والتضحية، وبدل أن يعمل المثقف على تنمية إرادته وعزمته وتعزيز ثقته بنفسه للوقوف ضد عوامل القهر والظلم والاضطهاد نجده يخضع للأمر الواقع.

- بعدها جاءت اللقطة (ح4-د 22:12) التي برزت انزعاج وتوتر "زياد" من ملاحظة "خالد" له، فيتسم ساخرا مركزا على ذراع "خالد": سمعت أنك خضت حرب التحرير، وكانت حربا مشرفة.. ثم ينهض ويطلب منه أن يرد له ديوانه لأنه سينشره في بيروت، وبزاوية المجال والمجال الآخر ينهض "خالد" غاضبا من كلامه: لو لم تكن فلسطينيا وتذوّقت مرارة التهجير والتشرد لوجهت لك بالقبضة التي بقيت لي لكمة بين عينيك..

ثم بملقطة مقربة وحركة تصوير ثابتة، حاول "خالد" أن يتجاهل نظرات "زياد" المهينة والاستفزازية، وقبل نشر الديوان حرفيا لينهي المخرج هذا المشهد بتصافحهما بالتزامن مع موسيقى مرتفعة توهي بالتوتر.



تنقل أمامي (ح4-د 21:00)



تنقل مصاحب (ح4-د 18:11)

المرحلة الثانية:

-وفي لقطة الجزء الصغير (ح4-د 24:15) يظهر "خالد" في أقصى درجات الفرح والسعادة مع صديقه "زياد" بالغرفة، وذلك تجسيدا لما جاء في نص الرواية: .. كان لقائي بزياد منعظا في حياتي، اكتشفت بعدها أن قصص الصداقة كثيرا ما تبدأ بالمواجهة والاستفزاز.. بعدها أصبح "زياد" تدريجيا صديقي الوحيد الذي أرتاح إليه حقا.. ورافق المشهد شريط صوتي تضمّن معزوفة إيطالية

صاحبة، وهذا لجلب المشاهد للتفاعل والتركيز مع المشهد، مصحوبة بقهقهات الضحك و"خالد" يسرد الأحداث: كنا نلتقي عدة مرات في الأسبوع نسهر ونتحدث في السياسة والفن..

-توالت بعدها اللقطات وتنوعت بين قرية جدا ومتوسطة، وزوايا تصوير خلفية وعادية، نقل المخرج من خلالها علاقة "زياد" بإحدى طالباته تدعى "ليلي"، التي تقدّم لخطبتها بعد ذلك، إلى أن جاء اليوم الذي قرر فيه "زياد" الرحيل والانضمام إلى الجبهة الشعبية ببيروت، وذلك بسبب الحرب الأهلية.

-يقف "خالد" قلقا مشوّش الذهن وهو يتحدث مع صديقه "زياد" مستغنيا لقراره بالرحيل، حيث استخدم المخرج زاوية المجال والمجال المقابل في نقل الحوار الذي جرى بينهم: خالد: حتى هذه اللحظة لم أفهم سبب إصرارك على الرحيل.. أوضاعك المادية تحسنت، وأنت على وشك الاستقرار.. ما الحكاية؟

وقد حملت هذه اللقطة المقربة (ح4-د 30:00) مشاعر "خالد" القوية اتجاه صديقه الذي ما إن عثر عليه إلا وقرر الرحيل عنه، وذلك التركيز على نظرات الحيرة والخوف التي سيطرت على ملامح "خالد" -تركّز بعدها الكاميرا بلقطة قريبة عادية على ملامح "زياد" وهو في حالة قلق وغضب شديدين، مزيج بين نظرات الحدة والعزم، وبنبرة صوت فيها الكثير من الحماس والإصرار يجيب خالد: أنا لا أودّ أن أقتل ذلك الفلسطيني المشرّد، فعندها لن يكون لأي شيء أملكه من قيمة.. ثم وبلقطة متوسطة وحركة ثابتة يتقدّم "خالد" نحو زياد في حالة خذلان، وجهه حزين وعابس، ينظر إليه ثم يلتفت حوله متجها بنظراته للملصقة الحائطية "المجد للثورة"، تزامن ذلك مع معزوفة إيطالية حزينة مرتفعة.

اقتباس المكان:

- وُقّ المخرج في هذا المقطع (ح4-د 18:11) بتجسيد المعنى المذكور في نص الرواية، حيث جاء ديكور المكان ليعبّر بواقعية عن مكتب مسؤول للنشر، فصورة الكتب له دلالة تضمينية على أنّ هذا الفضاء هو ثقافي معرفي، أما الأوراق المعلقة على الجدران فهي دال تعبري على أنها صفحات من مجلة أو صحيفة، وهو ما أكّده اللافطة "المدير العام"، زد على ذلك إمضاء وختم خالد للأوراق بصفته مسؤولاً عن هذا المكتب.

- نجح المخرج في نقل صورة عن حالة المغتربين، فكانت مجسدة في بساطة المكان الذي جمع "خالد" بصديقه "زياد"، (ح4-د 24:15) وهي غرفته بالجزائر حيث كان ديكورها بسيطا تمثل في سرير لشخص واحد مع طاولة وديكور جداري للملصقة حائطية مكتوب عليها شعار باللغة العربية "المجد

للثورة" يتوسطها رجل ملثم يرفع بندقية في يده، وهي الصورة الدلالية التي تعكس نشاط "زياد" الثوري في صفوف المقاومة الفلسطينية آنذاك.

اقتباس الشخصية:

كانت شخصية "زياد" قد ساهمت بشكل كبير في تدعيم فكرة المخرج التي اقتبسها من نص الرواية، حول تضحية بعض السياسيين والمثقفين بطموحاتهم وأرواحهم فداء لأوطانهم، ف "زياد" يعدّ مثالا للشباب المكافح المضحي من أجل وطنه فلسطين، وهي الفكرة التي عبّر عنها بإصرار وعزيمة في النقاش الحاد الذي بينه وبين صديقه "خالد":

خالد: أوضاعك المادية تحسنت، وأنت على وشك الاستقرار.

زياد: أي أحلام؟ أنا لا أودّ أن أقتل ذلك الفلسطيني المشردّ، فعندها لن يكون لأي شيء أمتلكه من قيمة..

خلاصة:

أضفى المشهد (ح4-د 22:12) المقتبس من (الصفحة 150) موقفا قويا من الناحية الدرامية، خاصة وأنّ المخرج حاول أن يفضح بعض الأنظمة الدموية ويعربها أمام المشاهد الذي لا يزال صامتا على جرائم هذه الأنظمة باسم وحدة الانتماء والأمن القومي، فعلى الرغم من أنّ هذا المشهد قد حمل هذه الفكرة إلا أنّ المخرج غيّر في نقله لكلام "خالد مع "زياد" مقارنة مع نص الرواية الأصلي الذي جاء كالتالي:

.. شعرت أنّ الدّم الجزائري يستيقظ في عروقي، وأنني على وشك أن أنهض من مكاني لأصفعه، ثم هدأت من روعي.. تلقّيت كلماته كصفعة أعادتني إلى الواقع، وأيقظتني بخجل..



حركة ثابتة (ح4-د 31:26)



لقطة الجزء الصغير (ح4-د 24:15)

الدلالة الفيلمية في الحلقة 05:

الاقتباس في الأحداث (المقطع الأول):

- بدأ المخرج الحلقة الخامسة بلقطة قريبة (ح5-د03:04)، يظهر فيها "خالد" وهو يمسك سماعة الهاتف بيد واحدة ويكلّم "حياة" ضاحكاً، حيث تعمّد المخرج إبراز جزء من ثوبها، طلاء أظافرها، وأحمر الشفاه باللون الأحمر، في صورة مثيرة تشدّ المتفرّج وتجعله متحمّساً متربّحاً للأحداث القادمة فاللون الأحمر هنا، جاء للفت الانتباه باعتباره رمزاً للشهوة، والحب والقوة، وهو ما يعكس ملامح الثقة والتحدي في نظراتها، والنبرة الجادة والمستفزة في حديثها:.. سأحتلّك ثم أوقعك في أسري ثم أستولي على كل غنائمك.. كما اعتمد المخرج على التركيب التناوبي الذي يعتبر الأنسب في الحوار الهاتفية.

بعدها تجلس على سريرها، وخلفها مجموعة من الكتب على الرفّ، تضع سماعة الهاتف، وملامح الفرح والسعادة بادية على وجهها، ثم تمسك طرف فستانها الأحمر وتنهض بكل رشاقة نحو المرأة، ترتّب شعرها وتنظر لملامح وجهها بابتسامة عريضة، وهذا تجسيدا لما قاله السارد في نص الرواية:.. ولكنّك فاجأتني بفرح طفلة عرض عليها زيارة مدينة للألعاب.. وقد استخدم المخرج في هذا المشهد لقطة مقربة وحركة تنقل بانورامي، مصحوبة بمعزوفة موسيقية سريعة فيها نوع من المرح تدعيماً للمشهد الدرامي.

- جاءت بعدها لقطة عامة لمباني المدينة، ثمّ صورة "حياة" وهي واقفة في غرفتها تجرّب ثوبا على جسمها، وتتوجه بعدها إلى مرآة الحمام تصفّف شعرها استعداداً لموعد اللقاء مع "خالد"، تليها لقطة أخرى قريبة بزاوية جانبية، حيث "حياة" مركزة في وضع أحمر الشفاه، ثمّ تبتسم، ورافقت هذه اللقطة موسيقى هادئة. ومن خلال تحليلنا للقطتين السابقتين، نلاحظ أن المخرج حاول أن ينقل مشاهد النص المكتوبة التي سردت طريقة مدح "خالد" لحبيبته ووصف مفاتنها المغربية، فكل قارئ للرواية ينتظر بلهفة تلك اللقاءات المنفصلة بين البطلين.

- مواصلة لسرد أحداث الحلقة الخامسة، وبلقطة عامة ينقل لنا المخرج صورة عن الفضاء الخارجي المتضمّن سماء صافية وجوا مشمساً كدلالة على يوم جديد (ح5-د04:46)، تليها لقطة الجزء الصغير وزاوية خلفية تبرز "خالد" منشغلاً في ترتيب ربطة عنق قميصه الأزرق، حيث حملت هذه اللقطة معاني ودلالات تضمينية لكثرة التفكير باللقاء الذي سوف يجمعه بـ "حياة"، وما ميّز هذه اللقطات هو الموسيقى الهادئة التي صاحبت المشهد، إضافة إلى اختيار اللون الأزرق الذي يرمز للهدوء والتفكير، فجأة يذق الباب وبلقطة مقربة يقف "خالد" مرتبكاً أمام "حياة":

حياة: هل تتركني على الباب؟

خالد: آسف تفضلي

وعند دخولها ألقت نظرة عامة للمنزل وأبدت إعجابها بطريقة ترتيبه، حيث جسّد هذا المشهد كما ورد في صفحات النص الأصلي (الصفحة 160): .. وتلنعم الكلمات التي ترحب بك، ها أنا أكاد أن أضع قبلة على خدك.. وإذا بي أصافحك أسألك هل وجدت البيت بسهولة..



المجال والمجال المقابل (ح5-د05:57)



لقطة عامة (ح5-د04:46)

الاقتباس في الأحداث (المقطع الثاني):

المرحلة الأولى:

- صوّرت كاميرا المخرج "حياة" وهي تمشي بخطواتها الثابتة وسط المنزل، مرتدية فستاناً أبيض اللون ومزينة بربطة خصر حمراء زاهية رشاقة، ثمّ تضع حقيبة يدها على الطاولة، معبّرة عن إعجابها بطريقة ترتيب المنزل: لم أكن أتصور بيتك مرتباً هكذا؟ وبلقطة متوسطة وزاوية خلفية (ح5-د06:39) يكمل المخرج مشهده لإنتاج المعنى بتقديم البطلة نحو النافذة لإلقاء نظرة على منظر المدينة، فيتبعها "خالد" بمشية بطيئة نوعاً ما، وذلك بالاعتماد على حركة تنقل مصاحب، كما كان اختيار اللون الأبيض مقصوداً لأنه ذكر في الرواية " .. ها أنت تدخلين في فستان أبيض "

-يركّز المخرج بلقطة مقربة وزاوية المجال والمجال المقابل على نظرات "خالد" تجاه عيناى "حياة" بعمق وسكون، ثم ينقل لنا حديثهما:

حياة: لماذا تنظر إليّ هكذا؟

خالد: عيناكي.. غابتا نخيل ساعات السحر، أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر..

حياة: أنت محظوظ بأنّ تطلّ شرفتك على نهر السين

وهي اللقطة التي كان لها معنى ضمني للجملة المقتبسة (الصفحة 160) "...نقلت نظري من السماء إلى عينيك، كنت أراهما لأول مرة تحت الضوء.. كان فيهما شيء من العمق والسكون في آن واحد.. شيء من البراءة والمؤامرة العشقية.."

وبحركة تصوير دائرية تقف "حياة" متوترة ومركزة لأبيات "خالد" الشعرية، ثم يمسك بيديها ويقول لها بصوت منخفض: تحت جسر ميرابو يجري نهر السين كما يجري حبنا، يأتي الليل، تدق الساعة تمضي الأيام وأبقي يديك في يدي

إن المشهد تجسد دلاليا وضمنيا لما يتلاءم مع النص الأصلي، كما أن البطلة "أمال بوشوشة" المؤدية لدور "حياة" ساهمت في نقل سياق المعنى واستطاعت في هذه اللقطة أن تتقن دورها بملاحظها البارزة وإيجاءاتها المغرية والفاتنة بما يتلاءم مع الشخصية الأصلية في الرواية.

الأحداث المتغيرة:

جاءت اللقطة مغايرة (ح5-د06:39) لما ورد في النص الأصلي "فتحت نافذتي الزجاجية الكبيرة ودعوتك للخروج إلى الشرفة.. انظري إلى هذه النافذة إنها الجسر الذي يربطني بهذه المدينة، من شرفتي أتعامل مع سماء باريس المتقلبة..."

لأن "حياة" من تقدمت اتجاه النافذة أولاً، وليس "خالد"، إضافة إلى أنه لم يفتح النافذة بل اكتفى بإلقاء نظرة على النافذة فقط.



تنقل مصاحب (ح5-د06:41)



لقطة قريبة (ح5-د07:13)

المرحلة الثانية:

- ينتقل المخرج إلى مشهد آخر في نفس الفضاء السابق باستخدام لقطة الجزء الأكبر، وبزاوية كاميرا خلفية تتقدم "حياة" نحو مجموعة من اللوحات الفنية غير المكتملة والتي كانت متواجدة في مرسوم "خالد" بالشقة، تتوقف وتتمعن بها ثم يتبعها ويقف أمامها بكل هدوء، فقد حملت هذه اللقطة (ح5-د

11:01) معاني ودلالات تضمينية للكشف عن شخصية "حياة" الفضولية التي كانت تحاول معرفة تفاصيل حياة "خالد"، وهذا ما يؤكد انتباهها لأحد اللوحات المستندة على الجدار والتي تضمنت ملامح لامرأة شقراء كانت "كاترين"، ما جعلها تَهزّ برأسها مترفعة الحاجبين تلمح اللوحة تارة وتنظر بطرف عينها بلؤم تجاه "خالد" تارة أخرى، وهي تستمع لحديثه، حيث أخبرها بأنه لن يرسمها أبداً حتى لا يعرف أحد بأنها عبرت حياته، ثم أصابها الفضول لمعرفة من تكون صاحبيتها، فقد جاءت هذه اللقطة بالتوافق مع ما ذكر في الحوار الأصلي من الرواية:

خالد: لن يعرف أحد أنك عبرتي حياتي أبداً..

حياة: وهي؟

خالد: تزعجك هذه اللوحة؟ إنها لا تعني لي شيئاً، إنها امرأة عابرة في مدينة عابرة

حياة: وأنا

خالد: أنت، أنت وطني

وقد ساهمت اللغة السينمائية المتمثلة في شريط الصوت والصورة وتقنياتها في تقديم وإظهار العلاقة الحميمة بين "خالد وحياة"، إذ تضمن الشريط الصوتي نوتات موسيقية كلاسيكية منخفضة جداً الشيء الذي دعم الحديث الدرامي للمشاهد.

-تتحرك بعدها كاميرا المخرج بانورامياً، وفي لقطة عامة تحاول "حياة" أن تتعرف أكثر على تفاصيل منزله، حيث تستوقفها طاولة بها مجموعة من الكتب والروايات، ثم تمدّ يدها وتختار واحداً، في هذه الأثناء يدخل "خالد" حاملاً صينية فيها فنجان قهوة وكأس عصير، وبزاوية المجال والمجال المقابل تسأله:

حياة: أليس هذا الديوان لصديقك الشاعر الذي حدّثني عنه؟

خالد: نعم هناك ديوان آخر له أيضاً تجدينه في الرف نفسه

حياة: هل اسمه زياد الخليل.. أيمكن أن أستعير منك هذين الديوانين؟ أفضل أن أقرهما على

مهل هذا الصيف

ومن خلال لقطة الجزء الصغير (ح5-د 16:01)، يقف "خالد" متوتراً قلقاً، شاحب اللون، ونظراته مليئة بالتساؤلات، بعدما أخبرته بأنها سوف تذهب لقضاء العطلة الصيفية بالجزائر، حيث تعمّد المخرج إظهار ملامح الثقة واللؤم في وجه "حياة"، وذلك لخلق جوّ تعبري حول التأثير الذي تركته في شخصية "خالد"، ومن خلال لقطة مقربة تظهر "خالد" وهو يعبر عن الاشتياق والحنين الذي سوف يعيشه طيلة فترة غيابها، وصاحبت هذه اللقطات موسيقى هادئة وخفيفة، وهذا لجلب انتباه المتفرّج، فقد نقل لنا المخرج المعنى الوارد في (الصفحة 172) فكان التجسيد موفقاً جداً لنص الرواية: "أمسكت بذراعك

وكأنني أمتنعك.. كانت ذراعي الوحيدة تحيط بك كحزام، وتحولك إلى ضمة واحدة.. ثم ينهي المخرج هذا المقطع بلقطة قريبة جدا تظهر لنا "حياة" داخل المترو، وهي تخرج امرأة من حقيبتها لترتب أحمر الشفاه وتعيد ملامحها الطبيعية، ثم تبتسم بغرور وملامح الانتصار بادية على وجهها.



لقطة قريبة (ح5-د16:00)



بانوراما أفقية (ح5-د11:46)

الأحداث المحذوفة:

- حذف المخرج ما جاء في نص الرواية (الصفحة 172) .. بينما راحت شفتاي تبحثان عن طريقة تتركان بها توقيع علي شفتيك المرسومتين مسبقا للحب.." واكتفى بنقل المعنى ضمنا في اللقطة (ح5-د17:30) فجاء ترتيب أحمر الشفاه كدالة ضمنية بأن "حياة" عاشت لحظة حميمة مع "خالد" وما على المتفرج إلا أن يغوص بمخيلته.

- إضافة إلى التغيير في الجملة النصية: " أمام المرأة تضعين شيئا من الترتيب في مظهرك وتصفين شعرك وتعيدين جمعه.." لأن النص الأصلي جاء فيه بأن "حياة" أعادت ترتيب مظهرها في بيت "خالد" وليس في المترو مثلما عرض على المشاهد في المسلسل.

اقتباس الزمن:

استخدم المخرج لقطات متنوعة بين ثابتة عامة لنهر السين ومباني المدينة (ح5-د03:04) وبين بانورامية أفقية للمعلم الفرنسي التاريخي برج إيفل، ومقربة للمارة على جسر صغير (د04:24) تعكس حركة الزمن والمكان في السرد الفيلمي وكإيحاء ليوم جديد، نقلا عن المعنى الوارد في النص: عرضت عليك أن تزوري ذات يوم مرسمي.. ورحت أحلم، أسبق الساعات وأسبق الزمن..

اقتباس المكان:

ووفق المخرج بشكل كبير في نقل صورة شقة "خالد" التي حملت الطابع الفرنسي الكلاسيكي سواء من ناحية تأثيلها أو من خلال طريقة ترتيبها لما يتلاءم ونص الرواية، حيث استطاع من خلال حركات وزوايا الكاميرا أن يجسد للمشاهد الصورة التخيلية في ذهنه إلى صورة واقعية، ولو أنه لم يذكر فتح "خالد" لنافذته وأيضا دعوة "حياة" للخروج إلى الشرفة، بل اكتفى بالوقوف أمام النافذة فقط.

الاقتباس في الأحداث (المقطع الثالث):

- يأخذنا المخرج في هذا المقطع إلى فضاء خارجي، مستخدما لقطة عامة وحركة بانوراما عمودية من الأسفل إلى الأعلى تظهر من خلالها ملامح مدينة قسنطينة وجسر الشاهق أو كما يسميه أهلها بـ "قنطرة سيدي راشد"، تليها لقطة أمريكية وزاوية خلفية تركز على نزول "حياة" من شاحنة أخيها "ناصر"، حيث حملت هذه اللقطة دلالات تعبيرية لرمزية المدينة بالنسبة لـ "حياة" والعلاقة القوية التي تربطها مع الجسر، فكان المكان الأول الذي قامت بزيارته بمجرد وصولها لأرض الوطن.

- يكمل المخرج المشهد حيث تجلس "حياة" في أعلى قمة للمدينة، تنظر من بعيد إلى الجسر بشوق وحنين، مستخدما زاوية جانبية ولقطة متوسطة (ح5-د18:15)، وهي اللقطة التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبر "أنشتيان" هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمة مع الممثلين، وفي لقطة عامة ينقل المخرج صورة الجسر العملاق الذي يرمز وبشدة لجمال المدينة، ثم تنظر إلى أخيها "ناصر" باسمه وملامح الفرع على وجهها، كما اعتمد المخرج في هذه اللقطات على موسيقى حزينة مرتفعة.

- يكمل المخرج سرد الأحداث بالانتقال إلى بيت "أمّ الزهراء"، حيث تظهر والدّة "حياة" واقفة تستقبل ابنتها بالأحضان والعناق متلهفة للقاء بعد غياب دام لسنوات، ثم يدخل "ناصر" وراءها وهو يحمل حقيبتين باللون الأزرق كانت قد أحضرتها "حياة" من فرنسا، وقد نقل لنا المخرج الحوار الذي دار بينهم بالاعتماد على لقطة الجزء الكبير، فاستعمال هذه اللقطة هنا جاء من أجل إظهار جو الشخصيات:

حياة: لقد اشتقت إليك كثيرا يا أمي

والدة حياة: وأنا أيضا.. لقد حضّرت لك طعاما على طريقة أمّ الزهراء

- تلتها لقطة الجزء الصغير التي تعتبر من اللقطات الوصفية، وبزاوية خلفية يضع "ناصر" الحقائب، ويفتحها بلهفة وسرعة شديدة، ثم يلبس معطفا أسود اللون قائلا: أريد كل ما في الحقيبة

بعدها يرجعنا المخرج إلى الحديث الذي جرى بين "حياة" ووالدتها، حيث تسألها عن أحوالها ببيت عمّها، وقد بدت ملامح القلق والتوتر بارزة على والدتها حياة، وفي زاوية عادية وحركة كاميرا ثابتة، تقول نبرة صوت منفصلة:

زوجة عمّك صدّقت نفسها ونسيت أنّ كل هذا الخير الذي تتمتع به... هو بسبب سي الطاهر..
أنظري أين هم وأين نحن...

في هذه الأثناء وفجأة يرنّ الهاتف ثمّ يتجّه "ناصر" مبتسماً ليردّ على ابنة عمه "فريدة"، في زاوية عادية وحركة ثابتة يسألها عن أحوالها ويطمئن على عمها وزوجته، ثمّ تتقدّم "حياة" بعدها وتأخذ سماعة الهاتف لتكلّمها، وقد استخدم المخرج المونتاج التناوبي الذي يعتبر الأنسب في الحوار الهاتفية.

-ينتهي المخرج هذا المقطع بحوار جمع بين "ناصر وحياة" ووالدتها في حركة ثابتة، وزاوية المجال والمجال المقابل، حيث يقف "ناصر" أمام أمّه مبتسماً ينصت لأخته التي تخبره بأنه أمامهم مجموعة من الزيارات لحضور العديد من الدعوات، وقد صاحب هذا الحوار موسيقى توحى بالتوتر منخفضة ترتفع شيئاً فشيئاً.

اقتباس المكان:

وصفت كاميرات المخرج مدينة قسنطينة في صورتها الواقعية (ح5-د17:58)، فهي تلك المدينة المبنية فوق صخرتين ويتوسطهما نهر، إضافة إلى الجسر المعلق "قنطرة سيدي راشد" الذي يربط بين هاتين الصخرتين، إنه نفس الجسر القابع في ذاكرة خالد والذي يملأ لوحاته الفنية، حيث اعتمد المخرج في نقل صورة هذه المدينة العظيمة على حركة بانورامية من الأسفل إلى الأعلى، وهي الحركة التي توظف للتعريف بشخصية ما أو التفصيل لمكان معين، وما يميّزها هو التماطل في الوصف التدريجي.



زاوية جانبية (ح5-د18:15)



لقطة الجزء الكبير (ح5-د18:44)

الاقتراس في الأحداث (المقطع الرابع):

- استهل المخرج هذا المقطع بلقطة ذات خلفية سوداء ومظلمة تمثلت في غرفة "خالد"، التي يظهر فيها وهو في حالة نوم عميق، فجأة وباستخدام لقطة قريبة وحركة تنقل بانورامية (ح5-د 25:53) يفتح عينيه وينظر حوله، واستخدام هاتين التقنيتين هنا (التنقل والبانوراما) جاء لتقديم فكرة تراجيدية (مأساوية) عميقة أو تصوير موقف درامي غامض، كدلالة على تشتت الذهن والتوتر وهو ما يعكس طريقة تنفسه بسرعة واتجاهه بانفعال نحو مرسمه، وفي هذا الجزء من اللقطة وظّف المخرج موسيقى مناسبة تماما، إذ شكلت ما يسمى بالعلاقة التركيبية الفضائية بين الصورة والموسيقى المصاحبة للمشهد وكانت عبارة عن نوتات موسيقية منخفضة متسارعة، وتعتمد المخرج هنا استخدام المونتاج الإيقاعي الذي تجلّى من خلاله تتبع اللقطات بالشكل الذي يسمح للمتفرّج بالاستمرار في مشاهدتها ولفت انتباهه، كما أن جوّ الغرفة العتمة كان لها تأثير كبير في تجسيم المكان على سطح الصورة، وللضوء كذلك تأثير آخر في التصوير وهو ما يسمى بالحجاب الضبابي الذي يؤكد على عمق الصورة ويولد إحساسا جذابا بالعمق.

- يكمل المخرج سرد الأحداث، مستخدما لقطة متوسطة وحركة تنقل أمامي مركزا على ورقة رسم كبيرة فارغة، ينهض "خالد" في حالة غضب وتوتر شديدين، ثمّ يمسك قلمه ويرسم بعصبية (ح5-د 27:04) في هذه الأثناء تمازجت معزوفة ايطالية صاحبة مع موسيقى حزينة منخفضة في الشريط الصوتي، ما أضفى على اللقطة نوعا من الإثارة والتشويق حول ما سيرسمه، وبزاوية تصوير جانبية تظهر حالة حزنه الشديد وهو يرسم بتركيز تارة وتوتر تارة أخرى، ثمّ تغير ملامح وجهه فجأة، يتسم ويعبس، يجلس دمعته، وبانوراما عمودية من الأسفل للأعلى يظهر وجه "حياة" كاملا على المسودّة بقلم رصاص وهي تنظر وتبتسم، بعدها يجلس ليتأمل ملاحظها كأنّه يحدثها بصمت، فقد جاء هذا المشهد على درجة عالية من الإبداع، سواء من ناحية توظيف المؤثرات الصوتية أو أداء الممثل "جمال سليمان"، أو من ناحية تعدد لقطات وزوايا التصوير، كلها عوامل ساهمت في نقل أحاسيس ومشاعر الشخصية من حزن، انفعال، شوق وحنين، وذلك ما يجعل المتفرّج متعاطفا معها.

- فجأة وبلقطة شاملة وزاوية خلفية (ح5-د 28:53) يقلب "خالد" الصورة ليتأملها مرة أخرى بنظرات تعيسة وضحكات بهستيرية، حيث صاحب هذا المشهد موسيقى حزينة بما يخدم المشهد، كما تعتمد المخرج هنا استخدام المونولوج: خطر ببالي مرة أن أرسمك بالمقلوب.. وأجلس لأتفرّج عليك.. فرما كانت هذه هي الطريقة الوحيدة لفهمك...

فخالد يصغى لصوت ضميره وهو يحاوره كما لو أنّه يخاطب "حياة" ليخبرها عما جرى له في غيابها، لأنّ التبادل السردى يحدث على المستوى الداخلي للصوت الواحد وهو صوت السارد بحدّ ذاته بين

الداخل والخارج، ويتعمق في ذاته بتحاوره مع الآخرين، وقد جاء هذا المشهد مجسدا بحرفية شديدة ومطابقا لنص الرواية.



لقطة أمريكية خلفية (ح5-د27:21)



تنقل بانورامي (ح5-د25:53)

الاقتباس في الأحداث (المقطع الخامس):

-تدور مشاهد هذا المقطع في مكانين مختلفين، فالمكان الأول داخلي كان في المقهى الإيطالية حيث نقل المخرج من خلاله "خالد" وهو يجلس على طاولة بها كأس ماء وفنجان من القهوة، وذلك باستخدام لقطة الجزء الصغير وزاوية تصوير جانبية، وبلقطة أخرى من نفس المشهد كانت قريبة يركّز على الرسالة التي يحملها بيده شارد الذهن وحيدا ويفكر، وتسمى هذه التقنية بالتقطيع المزدوج، بمعنى القطع أمام وخلف لقطتين وبين مشهدين لخلق الشعور بالتوتر لدى المتفرج، كما تخللت هذه اللقطة شريط صوتي تمثل في أغنية فرنسية مرتفعة تنخفض شيئا فشيئا، وصوت صديقه "زياد" كدلالة على أنه صاحب الرسالة: قد أحضر إلى باريس في بداية أيلول

وقد نقلت مشاهد هذه اللقطة عمّا ورد في (ص192) من الرواية: في ذلك الشهر الأخير من الصيف، كنت ما أزال أتوقع رسالة منك.. عندما فاجأني رسالة من زياد، أنه قد يحضر إلى باريس في بداية أيلول.. وفي نفس اللقطة يقول "خالد" في نفسه بنظراته التائهة: إنّ لرحيلك مذاق الفجيعة الأولى والوحدة التي أحالتني إلى لوحة يتيمة على الجدار.. وجاءت هذه الرسالة الألسنية لتعبّر عن الوحدة والانعزال التي يعيشها "خالد" في ظل غياب "حياة" التي كانت تشاركه الأحاديث والتمتع بتناول القهوة، ولتقوية المشهد دراميا وظّف المخرج لقطة متوسطة وزاوية المجال والمجال المقابل، حيث تتقدم "السينيورا توندي" نحوه بلطافة وابتسامة، تحدّثه لكنّه لم يسمعها ولم ينتبه لوجودها: سينيور خالد هل أقدم لك فنجانا آخر من القهوة؟ هل تسمعي؟ حيث كان تجسيد المعنى فيلما لما جاء في الفصل الرابع

(ص189): كان لرحيلك مذاق الفاجعة الأولى، والوحدة التي أحالتني في أيام إلى مرتبة لوحة يتيمة على جدار، وكنت أنا في عزلي ووحدي، ذلك المؤلف وتلك اللوحة معا..

-تتسارع الأحداث واللقطات في هذا المقطع، بين الفضاء الداخلي والخارجي للدلالة على مرور الوقت، لتستوقفنا محادثة هاتفية أجريت بين "حياة وخالد"، حيث تظهر لقطة شاملة عادية لخالد وهو في منزله مرتديا بجامة سوداء اللون، وبنبرة صوت هادئة ومنخفضة يردّ على "حياة":
حياة: كيف أنت؟

خالد: أنقض نفسي من الانهيار

حياة: وكيف تنقض نفسك

خالد: أرسـم... إن اللوحات يجب أن تكون جاهزة قبل موعد المعرض...

ركّز المخرج على تعابير وملامح "خالد" التي توحي باشتياقه وحنينه لـ "حياة" وكيف يقضي الوقت بدونها من خلال الرسم والتركيز على اللوحات التي سوف يعرضها قريباً، كما أنّه يفتقد لرسائلها، وقد استخدم المخرج اللقطة القريبة تزامناً مع موسيقى هادئة ومنخفضة، الشيء الذي يقوّي الحديث الدرامي.



لقطة شاملة (ح5-د40:26)



لقطة الجزء الصغير (ح5-د35:11)

- أما عن المشهد الأخير للحلقة، فجاء بلقطة عامة لشوارع باريس (ح5-د42:20)، تظهر لنا "خالد" وهو يمشي ينظر يمينا يسارا كدلالة على حالة الضياع والتشتت، وملامح التعب بادية على وجهه، وبلقطة الجزء الكبير وزاوية خلفية يقف على جسر ميرابو قبالة نهر السين ويلتفت متوتراً قلقاً، ووجهه عابس وحزين:

كنت أنتظر الخريف كما لم أنتظره من قبل، ستعودين، ستعودين مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية ستعودين، والريح.. والتقلبات الجوية، ستعودين مع بدايات الشتاء.. يا معطفي الشتوي، يا طمأنينة العمر المتعب، يا إعطاب الليالي الثلجية

حملت هذه الرسالة الألسنية دلالات تعبيرية واضحة للمكانة الكبيرة التي تحتلها "حياة"، ولعمق تواجدها بالنسبة لـ "خالد".

اقتباس الزمن:

- اعتمد المخرج بين (د36:20) و(د40:24) من المقطع الخامس على تنوع اللقطات وزوايا التصوير كإيحاء لتسارع الأحداث ومرور الزمن وذلك تجسيدا لمعنى النص: مرّ أكثر من أسبوع وأكثر من نشرة جوية قبل أن يأتي صوتك ذات صباح دون مقدمات..

- كان السرد الفيلمي لأجواء مدينة باريس الصيفية في اللقطة (ح5-د41:52) يعكس ما ورد في نص الرواية (الصفحة 189): .. كانت زرقته الصيفية الجميلة تستفزني..

اقتباس المكان:

- إنَّ لحركات الكاميرا وزوايا التصوير دلالتها الخاصة، فالتنقل من فضاء إلى آخر وتعاقب للصور يخلق لدى المشاهد نوع من الواقعية، كتنقل الكاميرا من مكان إلى آخر بدءا بلقطة عامة للمدينة ثم تبيان شوارعها ومختلف أزقتها، مثلما جاء في (ح5-د42:20)، حيث أظهرت كاميرا المخرج "خالد" وهو يمشي في شوارع باريس، إلا أن هذا المشهد قد جاء مغايرا للنص الأصلي (الصفحة 193) والذي ذكر بأن الشخصية كانت في شرفة المنزل: "في ذلك الصباح، أشعلت سيجارتي الصباحية على غير عادتي، وجلست على شرفتي أمام فنجان قهوة.

ثم يكمل المشهد الذي جاء شاملا للفقرة السابقة: .. أتأمل نهر السين وهو يتحرك ببطء تحت جسر ميرابو.. كنا على أبواب أيلول، كنت سعيدا ستعودين أخيرا.. ستعودين، مع النوم الخريفى، مع الأشجار المحمرة.. ستعودين مع بدايات الشتاء، مع عودة باريس إلى ضوضائها.. ستعودين، يا معطفي الشتوي، يا طمأنينة العمر المتعب، يا إعطاب الليالي الثلجية..



لقطة عامة (ح5-د41:50)



لقطة مقربة (ح5-د42:35)

المطلب الثالث: نتائج التحليل السيميولوجي:

أصبح للسينما الدور الكبير في تحويل أشكال السرد من الفنون الأدبية إلى الفنون المرئية، حيث يقوم الراوي بسرد الأحداث وخلق الشخصيات ونسج المكان من خياله، بينما نجد أنّ السينما قد امتلكت أعظم وسيلة تدوين (الكاميرا) والتي جسدت الأحداث والشخصيات بكل تفاصيلها، بالإضافة إلى خلق الزمان والمكان الذي يصعب على السرد الروائي تجسيده، وهذا ما أكدته كاميرات المخرج التي عملت على اختزال كم هائل من الكلمات والأشكال للتعبير عن مضامينها في صورة فيلمية تحوي داخلها كبناء مرئي العديد من العلامات لإنتاج الدلالة الفيلمية.

ومن خلال تحليلنا التضميني لأولى حلقات المسلسل تبين لنا بأنّ المخرج قد نجح بنسبة معينة على نقل مشاهد الفقرات الروائية كما هي إلى شكلها السينمائي، وذلك من خلال تفاصيل إخراجية تمثلت في حجم اللقطات وزوايا التصوير لكي يتحقق المعنى الكلي للمسلسل، ومن بين المشاهد التي وفق المخرج في تجسيدها بصريا نذكر:

1- قام المخرج في أحد مشاهد الحلقة الأولى بترجمة الحركة المتخيلة لدى النص الروائي (الصفحة 8) وتوفير الدلالة البصرية من خلال تفاعل الصورة مع المضمون، حيث قالت الكاتبة "أجمع الأوراق المبعثرة أمامي.." فكان التعبير عن الحدث ظاهرا بإبراز الشخصية خلف ستائر بيضاء تتطاير ومعها الأوراق من على المائدة بفعل رياح خفيفة، ثم يجمعها "خالد" ويضع قلمه في إحياء من إنهاء الكتابة.

2- كما تشكل بناء المعنى في العبارة اللفظية "كلمات فقط أجتاز بها الصمت.." فالصمت تجسّد فعليا منذ بداية المقطع الأول من الحلقة الأولى بل أنّ الحوار الذي دار بين "خالد وعتيقة" كان صامتا، ما يوضّح أنّ المخرج قد نجح في إيصال المعنى دلاليا للمتلقّي.

3- ويعتبر المشهد الذي تعرّف فيه "خالد" عن "حياة وفريدة" بقاعة معرض الرسم إعادة خلق إبداعي جديد تتباين صيغته التعبيرية عن الأصل الذي اقتبس منه (الصفحة 35)، وبما أنّ السينما فن مرئي يعتمد على المشاهدة (صوت - صورة)، فقد ساهمت هذه الأخيرة في خلق ما يسمى ببداية الصراع في المسلسل، وهذا ما يولد لدى المشاهد حب الاستطلاع والتوقّب، إذ شكّل لقاء "خالد" مع أحد أفراد عائلة "عبد المولى" استفزازا وانفجارا لذاكرته وبداية فتح جراح ومآسي الماضي.

4- حافظ المخرج من خلال مشاهد إحدى اللقطات (ح1-13:35) على تحويل كلمات ومفردات المتن الروائي إلى صور ولقطات فيلمية، كما جاءت إيماءات الشخصيات لتتنقل وتجسّد معنى الفقرة (الصفحة 36): "حاول "سي الطاهر" أن يحافظ على نبرته الطبيعية وراح يودّعني.. كانت

دمعتان قد تجمّدتا في عينيّ، وكان ألم ذراعي ينتقل تدريجياً لكامل جسدي..". كما حرص المخرج على عدم قلم العمل الروائي للحدث أو للحوار في النص الأصلي، إذ تعبّر هذه اللقطة عن حبكة درامية مؤثرة في سياق المسلسل في حدّ ذاته.

5- في السينما لا وجود للعفوية والصدفة، فكل ما نراه ونسمعه مدروس ليقدم دلالة معينة تساهم في تشكيل الخطاب الفيلمي، لهذا وظّف المخرج في لقطة "خالد" وهو متواجد بالمترو دلالة تضمينية على تقديم الشخصية منكسرة، التي جاءتزاوية تصوير تصاعدية (ح1-20:53) تظهر ذراع بذلة "خالد" الفارغة وهو يلتفت يمينا يسارا، مركزا بنظرات خيبة على لافتة زرقاء مكتوب عليها باللغة الفرنسية: (حذار مكان مخصص للمعاقين) مصحوبة بموسيقى حزينة ترتفع شيئا فشيئا، فقد تعمّدت كاميرا المخرج توضيح العبارة لتحمل وظيفة تفسيرية لدعم المعنى والمساهمة في خلق الدلالة في المقطع (ص 73)

6- أما عن المشهد الأخير للحلقة الخامسة فجاء بلقطة عامة لشوارع باريس (ح5-42:20)، تظهر لنا "خالد" وهو يمشي ينظر يمينا يسارا كدلالة على حالة الضياع والتشتت، وملامح التعب بادية على وجهه، يقف على جسر ميرابو قبالة نهر السين متوترا قلقا، ووجهه عابس وحزين:.. ستعودين مع الأشجار المحمرة، مع المحافظ المدرسية ستعودين مع بدايات الشتاء.. يا معطفي الشتوي، يا طمأنينة العمر المتعب.. إذ حملت هذه الرسالة الألسنية دلالات تعبيرية واضحة لمكانة "حياة" الكبيرة ولعمق تواجدها بالنسبة لـ "خالد".

الحوار:

7- ووفق المخرج إلى حدّ كبير في طريقة تشكيله لمعنى الفقرات النصية المقتبسة، حيث كانت الصورة البصرية محاكية للواقع المذكور بين أسطر الرواية، وما لفت انتباهنا هو التطابق في طريقة تقديم الحوار بالفصحى، فقد أتقنت السيناريست "ريم حنا" دور الوسيط بين النصين، كما حافظت على المعنى العام للنص الأصلي، وتجلى هذا الانسجام بالاقتراب الحرفي في الحديث الذي دار بين الشخصيات الفاعلة، فالحوار يعتبر عنصرا مهما وأساسيا في الدراما التلفزيونية، وينحو منحى بالغ التأثير في سياقات الأحداث، قائما بذلك على إبراز حقيقة المشاعر ووصف المكان، والزمن، خالقاً الجو العام الذي يمنح المستمع شعور بالحميمية والانسجام مع ما يسمعه ويشاهده من صور مصاحبة خالقة لجو الحدث.

8- إضافة إلى احتفاظ المخرج في الغالب على مضمون الحوار باللهجة العامية مثلما جاء في نص الفقرات الروائية، باعتبارها مكّون ثقافي هام في ترسيخ قيم الهوية والارتباط القومي رغم تغير الزمان والمكان، فاللهجة العامية أعطت دلالة مرجعية واضحة لأهل المدينة (قسنطينة) وهو ما ساعد في تصوير

الواقع، حيث يرجع توظيف العامية عموماً إلى وجود علاقة بين السياق العام للحدث وبين الواقع المعاش من خلال تفاعل وتجاوز الشخصيات داخل مجتمع ما ضمن الملفوظ الروائي¹، كما حمل توظيف العامية للدلالة على نتاج المجتمع ومجاورة التراث الجزائري.

المونولوج:

9- يقصد به حديث الشخص مع نفسه، حيث ظهر المونولوج بشكل دلالي ومباشر في حلقات المسلسل، إذ بدت كثير من الأحداث مروية بضمير المتكلم، وقد جعل المخرج من تلك الأحاديث الداخلية للبطل تعبيراً عن مدى ما يشعر به أو ما سيفعله، ومن أهم الأحاديث المقتبسة عن نص الرواية: قبل اليوم كنت اعتقد أننا لا يمكن أن نكتب عن حياتنا إلا عندما نشفى، وما جاء في (ح1-د05:00) مازالت الطيور تعبر جسورها على عجل، وأنا أصبحت جسراً آخر معلقاً هنا" إضافة إلى ما جاء في (ح1-د05:30) "عندما أبحث في حياتي اليوم، أجد أن لقائي بك هو الشيء الوحيد الخارق للعادة.."

وأيضاً في (ح1-د20:53): اليوم وبعد ربع قرن أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ، الذي تخفيه بحياء في جيب سترتك كأنك تخفي ذاكرتك الشخصية..

أما عن (ح2-د17:40): كيف حدث يوماً أن وجدت شيئاً فيك شبيهاً لأمي؟ كيف تصوّرتك تلبسين ثوبها العنابي.. حيث كانت كل هذه الحوارات الداخلية أو ما يسمى بالمونولوج القصد منها هو التأكيد على الاحتفاظ بمضمون ما جاء في العمل الروائي.

الشخصيات:

10- إن معدّ العمل الفني أمام مسؤولية ثقيلة كونه مطالب بإيجاد السبل الأصح لرسم الشخصية في شكلها البصري، على اعتبار أن المسلسل منحز بصري يعتمد بشكل مطلق على الصورة، "وقد تكون حركة الصورة ومكونات الكادر السينمائي هي التي تعطي الانطباع الفاصل في الفرق بين الحركة، داخل خيال القارئ الذي يستطيع وحده أن يدركها من خلال الصورة الذهنية والصورة المجسّدة أمامه مباشرة، ومن بين أهم الشخصيات الرئيسية التي برزت في الحلقات الخمس الأولى نذكر:

¹ يوسف نوفل، قضايا الفن القصصي، دار النهضة العربية، القاهرة، 1977، ص34

خالد:

- كان لشخصية "خالد" الرئيسية في المسلسل دور في إبراز علاقته مع الشخصيات الأخرى، باعتباره البطل والسارد في نفس الوقت، حيث صوّرت هذه الشخصية على أنها تعاني من أزمة ذاكرة وحاضر على حدّ سواء، فظهر ذلك جليا من خلال مشاهد استرجاعه لأحداث الثورة والمعاناة التي مرّ بها بسبب ابتعاده عن رفقاءه بالجهاد، إضافة إلى فترة تواجده بتونس التي شكلت منعرجا مهما في مسيرته الفنية.

- أما فيما يخص طبيعة علاقته مع البطلة "حياة"، فقد ظهرت في العديد من المقاطع الدرامية، غير أنّ اللقطة الأكثر تأثيرا جاءت في (ح5-د 25:53) والتي قدّمت فكرة تراجيدية (مأساوية) عميقة أو تصوير موقف درامي غامض، كدلالة على تشتت ذهن "خالد" وتوتره بسبب غياب "حياة" حيث ساعدجوّ الغرفة العتمة في نقل المعنى في صورته الواقعية، كما وظّف المخرج المونتاج الإيقاعي ونوتات موسيقية متسارعة مناسبة تماما، فشكّلت ما يسمى بالعلاقة التركيبية الفضائية بين الصورة والموسيقى المصاحبة للمشهد، ما يسمح للمتفرّج بالاستمرار في مشاهدتها ولفت انتباهه،

- أما المشهد (ح5-د 27:04) الذي عبّر عن طريقة رسم "خالد" بعصبية وحزن شديدين، أين تمازجت معزوفة ايطالية صاحبة مع موسيقى حزينة منخفضة في الشريط الصوتي، ما أضفى على اللقطة نوعا من الإثارة والتشويق، وإظهار حالة حزنه الشديد ثمّ تتغير ملامح وجهه فجأة، يبتسم ويعبس، يحبس دمعته، وقد جاء هذا المشهد على درجة عالية من الإبداع، سواء من ناحية توظيف المؤثرات الصوتية أو أداء الممثل "جمال سليمان"، أو من ناحية تعدد لقطات وزوايا التصوير، كلها عوامل ساهمت في نقل أحاسيس ومشاعر الشخصية من حزن، انفعال، شوق وحنين، وذلك ما يجعل المتفرّج متعاطفا معها.

حياة:

- بدأت علاقة "خالد" بـ "حياة عبد المولى" ابنة صديقه وقائده في النضال، عندما رآها أول مرة في معرض الرسم بباريس، فإسمها كان له وقع خاص في حياته بل استفززا لذاكرته، كما أنّ كاميرات المخرج استطاعت أن تنقل لنا ما تحمله "حياة" في داخلها من حرمان وجوعان للحنان بعد استشهاد والدها، فهي من ذاق مرارة اليتيم منذ ولادتها، وبالتالي وجدت في "خالد" الذاكرة القديمة، وتجسّدت هذه الأحاسيس من خلال التركيز على لقاءاتهما المتكررة للحديث عن والدها "سي الطاهر".

كاترين:

- ووفق المخرج إلى حدّ ما في نقل شخصية "كاترين" المرأة الغريبة الشقراء التي تسكن باريس، فهي تختلف عن المرأة العربية في ملامحها وطباعها وحتى في حشمتها وحياتها، وذلك تجسيدا لما ورد في نص (الصفحة 75) "إنها امرأة تعيش على السندويشات" كدلالة عن اللامبالاة والعجز، علاوة على طريقة جلوسها وحركات جسدها التي لا تتطابق مع حركات ومواصفات المرأة العربية، فشخصية "كاترين" جسدت في خيال وشعور "خالد" مدينة باريس بل امتداد لها، فالجسد الإنساني يعد امتدادا للمكان وحسب قوانينه يشكل ويتكون، كما أن المكان له أهمية في صياغة الكائن سواء على مستوى الأفكار، التصورات، السلوك، العادات، والتقاليد وحتى على مستوى اللون وبعض الملامح التي تلاحظ على جسدها، فكاترين شخصية محبة لنفسها تعيش حريتها وتشبع رغباتها فهي نموذج من ثقافة باريس، كما جاءت كذلك لفظة **عجز عاطفي وفائض من الأنانية** كدلالة على برودتها والجمود الذي يلاحظ على حالها، لكن ما لاحظناه هو المساحة الصغيرة التي قدّمت لهذه الشخصية مقارنة مع مساحتها في الرواية، لدرجة أننا نسينا تواجدها في العمل الدرامي.

بنية الزمن:

11- أما فيما يخص بنية الزمن، التي تعد هي الأخرى من ضمن أهم تقنيات السرد المكونة لفضاء الرواية والمسلسل على حدّ سواء، فكان تجسيده (الزمن) مرافق المضمون المشاهد واللقطات، أهمها المشهد (ح1-09:10) الذي كان شريطه الصوتي دال وتعبيري تمثّل في صوت أيقوني لانفجار مدوّي، إضافة إلى لحن النشيط الوطني كدلالة على أن هذا المشهد يرجع إلى زمن الثورة التحريرية، وإشارة واضحة على خلفية "خالد" الثورية.

12- واعتمد المخرج أيضا على الزمن الاستذكاري مثلما ورد في النص الأصلي، مستخدما تقنية الاسترجاع الفني **flache back** التي أخذت الحصة الأكبر من كل حلقات المسلسل، إذ جاءت لتعبّر عما يسترجعه بطل الفيلم "خالد" من أحداث قديمة، فكانت على درجة عالية من الأيقونية مع الواقع الذي عاشه البطل رفقة زملائه، من بينها اللقطة في (ح1-29:43) والتي عكست قدرة المخرج الإبداعية في تجسيد الاقتباس من الجملة النصية: **كيف لي أن أنسى تلك الطريقة التي سلكنها رغم الحراسة المشددة والدوريات المكثفة... كيف لي أنسى اجتياز خط موريس المكهرب والمفروش بالألغام؟..** فلتقنية الفلاش باك دور فاعل في البناء الزمني للمسلسل أو الرواية على حدّ سواء، حيث

أسهمت في إظهار الاضطرابات التي كانت تصاحب السارد على الدوام، كما أنها أعطت للمتفرّج القابلية للغوص في أعماق العمل ومتابعة أحداثه.

13- إضافة لما سبق، فقد تجسّد عنصر الزمن ضمناً مع الرسالة الألسنية: **اليوم وبعد ربع قرن أنت تخجل من ذراع بدلتك الفارغ**.. حيث كان واضحاً من خلال الصوت الأيقوني لحركة سير المترو، ما يوحي بأنّ الفترة التي سردت فيه أحداث هذا المشهد اتّسم بالحادثة والعصرنة أي الحاضر وليس الزمن الماضي الذي وقعت فيه أحداث بتر ذراعه.

وعن اللقطة في (ح1-24:25) التي وظّف فيها المخرج صوت أيقوني لرقاص الساعة كدلالة على أهمية الوقت بالنسبة لخالد، بل أن هذا المؤثر الصوتي قد عبّّ عن ما جاء في النص الروائي (الصفحة 78) **"إنّ الوقت بدا لي طويلاً"** وبالتالي كان صوت الرقاص هو لبناء معنى الانتظار والوقت الطويل بالنسبة لخالد.

14- ومن بين اللقطات التي تحمل رمزية للوقت أيضاً، نجد لقطة الجزء الكبير التي يظهر فيها نصب تمثال لشخص يمتطي حصاناً ويده سيف، خلفه عبور سريع لقطار في سكة حديدية، فقد حملت هذه اللقطة معاني تضمينية لمرور الوقت، لأنّ في عبور القطار على السكة دلالة على تغيير الزمن، كما أن السيف أيضاً له ارتباط بمرور الوقت، وهنا نتذكر المقولة الشهيرة "الوقت كالسيف إن لم تقطعه قطعك"، فليس هناك مجال للعفوية في اللغة الفيلمية، بل أنّ كل لقطة أو ديكور، أو إكسسوار تحمل في طياتها دلالات ومعاني.

زد على ذلك اللقطات العامة التي جاءت في العديد من الحلقات، والتي تضمّنت الأماكن الخارجية كدلالة على أننا في يوم جديد، ولقطات متنوعة لوسائل النقل كالقطار والمترو للإيحاء بمرور الوقت.

بنية المكان:

15- إنّ فاعلية المكان في العمل الفني لا تختلف عن فاعلية الزمان والشخص، إضافة إلى أهميته في تشكيل العالم الروائي والمرئي ورسم أبعاده، باعتباره مرآة تنعكس على سطحها صورة الشخصيات وتكشف من خلالها بعدها النفسي والاجتماعي، فهو يتجاوز بذلك كونه مجرد إطار للأحداث من خلال علاقته بالإنسان إلى أبعاد إيحائية.

ونحن في دراستنا للأمكنة الموجودة في مسلسل "ذاكرة الجسد" نجد أن المكان عند المخرج يأخذ أكثر من بعد "ذاكرة الجسد" عمل غني بالأماكن، حيث أن السارد ذكر العديد من المدن التي مرّ بها منها: قسنطينة، تونس، فرنسا،... إلخ

قسنطينة:

- إنَّ المكان الأبرز الذي كان راسخا في ذاكرته طوال الوقت، حتى وهو موجود في مكان آخر، هي مدينة قسنطينة باعتبارها المكان الذي ولد فيه وعشقه بجنون فكان يذكرها منذ بداية الحلقات حتى نهايتها، إذ استطاع المخرج "اسماعيل نجدة أنزور" خلق صورة أيقونية لقسنطينة، المدينة المخزونة في ذاكرة "خالد" من خلال تعريف المشاهد على هذا المكان الذي كان من ضمن الأماكن الرئيسية في المسلسل، بل كبؤرة لانطلاق وتشكّل الأحداث، فلجأ بذلك إلى أماكن خارجية حقيقية للتصوير، وبالتالي اقتفى أثر الروائية "مستغانمي" في تحديد الأماكن التي وقعت فيها الأحداث من بينها واقعية الجسور المعلقة كدلالة على عظمة المدينة وهذا المعلم بالنسبة لخالد، فهو الرابط بينه وبين ذاكرته التي نسجها في الماضي، وحاضره ومستقبله الذي كان يحلم به، لدرجة أن معظم لوحاته الفنية تضمّنت جسور قسنطينة ومن أهمها لوحة (حنين).

الغابة:

- إضافة إلى ذلك يعتبر المكان هو هوية العمل الفني والأدبي، فالمكان كما قال "محمود درويش" (إنه الأرض والتاريخ)، بمعنى أنّ للمكان في مسيرة أي إنسان قيمته الكبرى ورمزيته التي تشده إلى الأرض، وكان اختيار الغابة ما هو إلا رمزية الانتماء لهذه الأرض الخضراء، زد على ذلك نقل المعنى الواقعي لصعوبة العبور في الجبال، والوديان والصخور والمنعطفات السرية، وكذلك إظهار تلاحم وتضامن المجاهدين في ساحات المعركة، وتشبّثهم بأرضهم فهم يقاومون المستعمر بكل شراسة رافضين وجوده على أرضهم، وما زاد من واقعية المكان أيضا، هو الصوت الأيقوني لطلقات النار وصوت مياه النهر كدلالة على صعوبة التحرك في تلك المناطق، كلها عوامل تندرج ضمن ما يسمى بالسرد السينمائي.

- كما أراد المخرج في إحدى لقطاته (ح1-د07:16) التعبير عن فكرة مفادها بأنَّ المكان الذي يقبع في الذاكرة، هو ذلك المكان الأليف الذي عشنا فيه بيت الطفولة نبقى دائما نستعيد ذكراه حتى وإن ابتعدنا عنه، فملاح "حياة" أخذت "خالد" إلى سنوات ماضية، بل أنّ مدينته تجسّدت في شخصية "حياة" مجرّد وجود قرينة دالة عليها، ألا وهي السوار في معصمها الذي يعتبر رمزا من رموز مدينة قسنطينة، فهو حلي تلبسه كل نساءها، بما فيهم أمّه التي ارتسمت في مخيلته وهي تلبس نفس السوار بمجرد لمحّه في معصم "حياة".

باريس:

- ومن بين أهم الأمكنة الرئيسية التي وُقِّد المخرج في تجسيدها هي الصورة الواقعية لمدينة باريس، وذلك بالتركيز على أحد رموز هذه المدينة وهو برج إيفل (ح1-05:35)، أين ظهرت دلالة العظمة في هذه الصورة بالاعتماد على زاوية تصاعدية، ويعتبر هذا المشهد تشكيلا للمعنى في النص الأصلي المبني على وصف باريس بمبانيها وشوارعها، ونمط عيش سكانها، وإيصال المعنى للمتلقى المتخيل وتدعيمه بشريط صوتي تضمّن أغاني فرنسية تزيد من أيقونية المعلم التاريخي.

- كما حملت بعض لقطات المخرج وظيفة توضيحية، على أنّ باريس لديها جانب يتسم بالحرية الشخصية والديمقراطية وهو شعب منفتح على كل الديانات كونه بلد علماني، وقد ظهر ذلك جليا من خلال رموز وشفرات تعبيرية وهي لباس النساء الفاضح نوعا ما، بمساحيق التجميل البارزة على وجوههم، إضافة إلى الاختلاط بين الجنسين في قاعة المعرض، فقد فتح المخرج في هذا المشهد بابا للمقارنة بين عالم مفتوح (باريس) وعالم مغلق (قسنطينة).

- إلى جانب الأماكن المفتوحة السابقة، لاحظنا إدراج المخرج في بنائه السردى للأماكن المغلقة، إذ وُقِّد في أحد لقطاته (ح4-18:11) بتجسيد المعنى المذكور في نص الرواية، حيث جاء ديكور المكان ليعبّر بواقعية عن مكتب مسؤول للنشر، فصورة الكتب له دلالة تضمينية على أنّ هذا الفضاء هو ثقافي معرفي، أما الأوراق المعلقة على الجدران فهي دال تعبري على أنها صفحات من مجلة أو صحيفة، وهو ما أكدته فيما بعد اللافتة "المدير العام"، زد على ذلك إمضاء وختم "خالد" للأوراق بصفته مسئولا عن هذا المكتب.

- كذلك وُقِّد المخرج بشكل كبير في نقل صورة شقة "خالد" (ح5-11:01) التي حملت الطابع الفرنسي الكلاسيكي سواء من ناحية تأنيثها أو من خلال طريقة ترتيبها وجسّد للمشاهد الصورة المتخيلة في ذهنه إلى صورة واقعية، لما يتلاءم ونص الرواية.

مشفى تونس:

كما لا ننسى مدينة تونس التي لجأ إليها "خالد" رفقة الكثير من الجرحى المجاهدين، فهي التي داوت جروحه بعدما بترت يده اليسرى واحتضنته بعد خروجه من وطنه الأم، ثم أعادت له الأمل فيما بعد، من خلال اللقاء "خالد" بطيبه "كابوتسكي" والذي كان له الفضل في اكتشاف موهبته كرسّام، ومن ضمن الأمكنة التي جمعت لقاءهما هو غرفة العمليات التي صوّرت بواقعية من خلال ديكورها الذي تضمّن: رواق المشفى، الأدوات والوسائل الطبية، الأسرة، مكتب الطبيب، الممرضات والمرضى..

المعرض:

يعتبر هذا المكان المغلق من ضمن أهم الأماكن في البناء السردي، فهو المكان الذي عرض فيه "خالد" رسوماته ولوحاته، ونفسه الذي جمع بينه وبين "حياة"، فقد وفق المخرج بشكل كبير في إعطاء الواقعية المطلوبة للمكان من خلال الدلالات والإشارات المتمثلة في وفود الزوار إليه، وعرض اللوحات الفنية، إلى جانب طريقة لباس الشخصيات الحاضرة.

16-الصيغ التعبيرية (الأساليب الفنية البصرية والسمعية)

جسد المخرج المعنى بصريا من خلال مجموعة من الأدوات السمعية البصرية التي نقلت الدلالات الرمزية للنص الروائي إلى الشاشة أبرزها:

➤ اللون: استخدم ألوانا دافئة ومائلة للبي والرمادي، الأزرق البارد في مشاهد الذكريات والحنين مما يعكس الجو العاطفي والماضي المرتبط بالحرب والغياب، لحظات الفراغ العاطفي أو الفقد. واعتمد أيضا على ألوان باهتة أو داكنة في كثير من المشاهد، لتجسيد حالة الوجد، الحنين، وفقدان الأمل، وجاء الأبيض كرمز للبراءة أو الحنين لحب نقي، والأحمر: رمز للشغف، لكنه أيضا يدل على الألم أو النزف العاطفي.

➤ الإضاءة: استخدمت الإضاءة لتحديد الحالة النفسية أو الزمن الذي تدور فيه الأحداث:

- المشاهد التي تجسد الغربة أو الفقد غالبا ما كانت قائمة لترجم الإحساس بالوحدة والخيبة.
- مشاهد الذاكرة أو الماضي كانت تُضاء بألوان دافئة (ذهبية/صفراء)، ترمز إلى الحنين والنوستالجيا.
- مشاهد الألم والوحدة كانت تستخدم إضاءة خافتة، وظلال قوية، التي لعبت دورًا رمزيًا في التعبير عن الغموض، والانكسار وعكست الصراع النفسي والضياع.

➤ تكوين الكادر: الفراغ، الحركة، الزوايا: اعتمد المخرج على لقطات مقربة للوجوه أثناء اللحظات الحميمة أو الصامتة للتعبير عن الصراعات الداخلية للشخصيات، فاستخدام اللقطات المقربة بشكل متكرر في لحظات الصمت أو الحزن أو المواجهة، كما تهدف إلى نقل التوتر الداخلي للشخصيات (خاصة خالد) وإبراز الانفعالات النفسية غير المنطوقة، حيث تُعادل الوصف الداخلي العميق في الرواية.

- اللقطات من الأعلى تجعل الشخصيات تظهر ضعيفة، وخاصة في لحظات الانكسار.
- التكوين البصري للمشاهد أحيانا يجعل خالد وحيداً في منتصف كادر فارغ، للدلالة على العزلة والفراغ، إضافة إلى استخدام زوايا متباعدة في مشاهد الفراق أو التوتر النفسي لتجسيد العور بالانكسار والتمزق الداخلي.

➤ الموسيقى التصويرية: التي لعبت دورًا عاطفيًا مهمًا في بعض الأحيان كانت بديلاً عن اللغة الشعرية، فالموسيقى ساعدت في نقل الحنين والحزن الذي يميز الرواية، وإن لم تصل إلى نفس عمق التأمل الداخلي.

الأحداث المتغيرة:

وإن احتفظت هذه المشاهد بمضمون ما جاء في العمل الروائي إلا أن آلية عرضها بدت مختلفة من خلال العناصر التالية:

17- إن تجسيد اقتباس أحداث الفقرة (الصفحة 26) قد جاء متأخراً مقارنة مع ترتيبه في الرواية، فقد كانت أحداث هذا المقطع مذكورة في الفصل الأول، غير أنّ المخرج اختار توزيعها في المشهد (ح1-08:47)، وذلك تماشياً مع متطلبات العمل الدرامي، فالمخرج عامة يحاول أن يكون هو القائد الذي يكشف الأبعاد الجديدة في العمل كله، فهذا الأخير مبني على العقل المبدع للمخرج، الذي يمتلك أدوات متكاملة تختلف عن أدوات المؤلف بما يضمن إعادة تأهيل العمل فنياً وجمالياً.

18- اقتبس المخرج المعنى المذكور في الفقرة الأدبية (الصفحة 112) مع نوع من التغيير، بداية بطريقة استقبال "أما الزهراء" لـ "خالد" التي اختلفت عما جاء في نص الرواية، فهي لم تبكي في بداية لقاءها به، كما جاء التغيير أيضاً في بنية المكان، حيث ذكر أنّ "خالد" جلس على أريكة وليس على مطرح صوفي... وما كدت أجلس أرضاً على ذلك المطرح الصوفي حتى ظهرت أنتي في طرف الغرفة...

19- جاءت اللقطة (ح5-06:39) مغايرة عن النص الأصلي "فتحت نافذتي الزجاجية الكبيرة ودعوتك للخروج إلى الشرفة..." لأن "حياة" من تقدمت اتجاه النافذة أولاً، وليس "خالد"، إضافة إلى أنه لم يفتح النافذة بل اكتفى بإلقاء نظرة على النافذة فقط.

20- حدث تغيير في بعض الأمكنة المصورة في المسلسل، فالرواية مثلاً لم تذكر أنّ "خالد" كان ينتظر "حياة" في أحد شوارع باريس، بل كانت لقاءاتهم كلها في قاعة المعرض: "كان لقاؤنا يتكرر كل يوم تقريباً، كنا نلتقي في القاعة نفسها".

21- إلى جانب ذلك، فإنّ السرد الفيلمي للمشاهد الأول من المسلسل كان في فناء المنزل، والذي صوّر بهندسة معمارية عربية بسيطة وأعمدة بارزة باللون الأزرق، عكس ما ورد في النص الأصلي الذي جرت الأحداث فيه في غرفة "خالد"، وتعتبر هذه التغيرات من عناصر البناء الدرامي، والتي تظهر جانباً من إبداعاته الإخراجية وقدرته على إضافة لمسات تخيلية خاصة به.

الأحداث المحذوفة:

حاول مخرج المسلسل قدر الإمكان المحافظة على الخط السردي العام في الرواية، لكنه أجرى تعديلات أو حذف بالمعنى الأدق، وتحلى ذلك فيما يلي:

22- حذف كل من الصفحة 11، 12، 13، كاملة، التي تذكر الأمكنة التي كان يلتقي فيها الناس من بينها المسجد، السوق، والمقاهي القديمة، ومشاهد من الحي الذي كان يسكن فيه، وفي هذا الإطار يرى الروائي الإيطالي "ألبرتوموزا فيا" أن الرواية قد تتعرض فيها أشياء للحذف والإقصاء عندما تتحوّل إلى فيلم، لأن للصورة الفيلمية حدود وهي تستطيع أيضاً أن تنجز أشياء رائعة ومدهشة لا يستطيعها الأدب من أجل إنشاء واقع جديد تماماً.

23- اختزل المخرج الكثير من المشاهد التي جاءت في النص الأصلي، كما حذف العديد من الفقرات (الصفحة 96 - 102) وذلك لما يتوافق مع البناء الدرامي.

وحذف المخرج أيضاً، ما جاء في نص الرواية (الصفحة 172) .. بينما راحت شفتاي تبثان عن طريقة تتركان بها توقيعي على شفتيك المرسومتين مسبقاً للحب.. "واكتفى بنقل المعنى ضمناً في اللقطة (ح5-د 17:30) فجاء ترتيب أحمر الشفاه كدالة ضمنية بأن "حياة" عاشت لحظة حميمة مع "خالد" وما على المتفرج إلا أن يغوص بمخيلته.

وبناء على التحليل السيميولوجي للحلقات الخمس الأولى من مسلسل "ذاكرة الجسد"، اتضح لنا بأنّ هناك العديد من الاختلافات في الأدوات والتقنيات بين الروائي والمخرج في التعبير، فالكاتب مثلاً يرسم ملامح الشخصيات من خلال الوصف، في حين يخاطب المخرج العين والتي هي في غنى عن الحمل والفقرات الوصفية المكثفة.

وبالتالي كانت مسألة الوفاء على مستوى الفكرة الأساسية للرواية ناجحة جزئياً، والتي تدور حول الذاكرة كعبء نفسي وسياسي، الحب كقناع لفقدان الوطن، والخيانة والانكسار بعد الثورة. ففي هذا المستوى، حاول المخرج نقل الفكرة العامة، قصة حب بين رسام مجروح وحياة ابنة الشهيد، وصراع الهوية والنضال، لكنها فُسّرت درامياً كقصة حب رومانسية مع خلفية سياسية، لا كرحلة تأملية في الخسارة والخذلان السياسي والذاتي، لذلك نقل الفكرة كان جزئياً، لا عميقاً.

ومن أهم مظاهر وفاء المخرج هو الحفاظ على الخط العام للقصة، حيث بقيت الشخصيات المحورية كما هي: خالد، حياة، سي الطاهر، والحفاظ على جوهر العلاقة العاطفية والرمزية بين البطلين، إضافة إلى الاهتمام بالأجواء الثورية الجزائرية، من خلال التركيز على خلفية النضال الوطني والحس السياسي الذي تشبعت به الرواية.

أما من ناحية محاولة تجسيد البعد الجمالي البصري، فقد استخدم المخرج لقطات فنية ولونية تحاكي الفن التشكيلي، في انسجام مع كون خالد رسامًا.

زد على ذلك، استخدم المخرج الإضاءة، الموسيقى التصويرية، والديكور بشكل فعال لتعزيز الحالة النفسية للشخصيات ونقل جو الرواية. هذا ساعد في تعويض النقص اللغوي الذي يميز النص الدرامي مقارنة بالرواية.

في مقابل ذلك، تبين لنا بعد تحليل عينة دراستنا عن وجود جملة من الإخفاقات أو مظاهر الابتعاد عن الوفاء، والمتمثلة في افتقاد العمق اللغوي والفلسفي للرواية، فهذه الأخيرة بنيت على لغة شعرية معقدة ومجازات كثيفة لا يمكن نقلها بسهولة إلى الحوار التلفزيوني، فعلى الرغم من أن المسلسل حاول الحفاظ على الهيكل السردى العام وبعض الرموز، إلا أنه أفرغ الرواية من عمقها الشعري والفكري.

زد على ذلك صعوبة تحمل البطء في الانجاز، إذا لا يمكن تحويل كل فصول الرواية إلى مشاهد بصرية بفعل ورقابة وحسابات الإنتاج، فبعض المنتجين يواجهون مشكلة حجم التمويل، فيكون بذلك العمل المقتبس ليس إلا عملاً حاول المخرج أن يأخذ أهم ما فيها من أحداث.

إذن، من الصعب تحقيق مبدأ التعامل الوفي مع الأصل الأدبي فليس من السهل واليسير إيجاد معادل بصري للشكل اللغوي، حيث يمكن تحويل الرواية إلى عمل سينمائي مطابق للنص الروائي تماماً، فإذا كان الروائي يمتلك سحر البلاغة والقدرة اللامتناهية على إثارة المخيلة، فإنّ الغواية الصورية للمتلقى تمتلكها السينما، فالنص الجيد هو ذاك النص الذي يحمل في طياته بذور الإخراج سواء سينمائياً أو غيره.

الاستنتاجات
العامّة

نتائج الدراسة:

خلصت مع نهاية عرض هذه الدراسة، بعد أن تناولت الإشكالية بعناصرها نقدا وتحليلا إلى جملة من الاستنتاجات والنتائج، مع الوضع في الحسبان خاصية البحث العلمي الذي لا يمكننا تحقيق الكمال، لأن هناك كثيرا من النقاط المهمة قد غفلنا عنها ثم إنَّ نتائج تحليلنا وخلصنا سرعان ما تتحول إلى تساؤل جديد، ومن ضمن أهم النتائج التي توصلنا إليها:

1 - يلتقي النص الأدبي الروائي ونص العمل الفني الدرامي في عدة نقاط متشابهة، أهمها انبناؤهما على الطابع السردى، الذي يسير على خطاه كل منهما، فكلاهما يقدّمان مجموعة من الأحداث من خلال شخصيات، في زمن ما ومكان ما، وكلاهما يعتمدان على الوصف، فكما أنَّ السرد الروائي هو سرد كلمي (مكتوب)، فإنَّ السرد الفيلمي هو سرد بصري-كلمي (مصور ملفوظ)، إضافة إلى خاصية الزمن والمكان في الرواية تتشابه مع نظرتها في العمل الصوري، أما عن الشخصية في الرواية فهي تعيش في المخيال، عكس الشخصية التي تعاش بصريا.

2 - تقنيات فن الرواية تشبه إلى حدّ كبير التقنية البصرية، الفارق بينهما في طريقة وأسلوب العمل، التي تتم في الرواية بالكلمة، والعمل الفني البصري بالكاميرا، أو بمعنى آخر، الأدبي يتأمل الأحداث ثم يصورها على الورق لينقلها للقارئ في صورة ذهنية لها معنى، بينما السينمائي مطالب بتحويل كل فكرة إلى حركة منظورة، ومشاهدة صور مباشرة ومحددة عن طريق عملية ترتيب الصور أو ما يعرف بالمونتاج

3 - ولكون الشخصية من أهم عناصر العمل الدرامي وهي المحرك للأحداث، فإنَّ الرواية والسينما يشتركان فيها، إذ يسمح شكل الرواية أن تصف شخصياتها نفسيا (أفكار، مشاعر، انفعالات..) وخارجيا (قامتها، لون بشرتها، لباسها، لون شعرها..). واجتماعيا (مهنيتها، طبقتها الاجتماعية، حالتها المدنية)

أما العمل الفني المرئي فهو يحكي عن الشخصية بعناصر أخرى غير عنصر اللغة، إذ نجد فيها: الديكور والإكسسوار، وتعبير الممثل الذي يكشف لنا حالته النفسية، كالانفعال والعصبية والتكشير، وبالتالي فلكل من المؤلف الروائي والسينمائي وسائلها الخاصة في وصف شخصيات عمله، ولا يعني ذلك البتة أن الشخصيات السينمائية تختلف عن الروائية.

4 - إن أهم آلية يعتمد عليها المتخصصين في عملية تحويل النص الروائي إلى فيلم سينمائي هي الاقتباس، الذي هو "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسط فني آخر فالأقتباس من الرواية إلى الفيلم يعتبر تناولنا فنيا وإبداعيا جديدا للرواية.

5 - تتركز العملية الفنية في كتابة السيناريو على مرحلتين، مرحلة كتابة (السيناريو) النص الأدبي، ومرحلة كتابة المخرج (النص التصوير) وفي هذه المرحلة يتحدد دور المخرج في مراجعة السيناريو الأدبي كله وإعداد صياغته الفنية التي تشمل التفاصيل التقنية والفنية كلها ليبدأ من ثمة العمل في الإنتاج والتصوير.

6 - الحذف والتغيير في الأحداث والشخصيات مع الحفاظ على فكرة الرواية ليس خيانة في الاقتباس، وإنما ضرورة تفرضها طبيعة العمل الفني، على اعتبار أنّ الإبداع ليست له قيود، إذ بإمكان المخرج أن يحذف ويضيف ما قد يراه ويحسه مناسباً يخدم حبكة الفنية ويخدم قصته الدرامية أو السينمائية، طبعاً مع احترام والمحافظة على تسلسل الأحداث ومنطقيتهما.

7 - حقق مسلسل "ذاكرة الجسد" نجاحاً بفضل المادة الأصلية الغنية للرواية، التي أعطت العمل مضموناً وقوة درامية، والنص الدرامي الذي أعاد تشكيل هذه المادة لتناسب اللغة التلفزيونية، مع المحافظة على جوهر القصة وشخصياتها، فالمسلسل هو مثال واضح على تحديات الاقتباس الدرامي بين الوفاء للنص الأصلي وبين التكيف مع متطلبات العرض التلفزيوني.

إذ من الممكن للمسلسل أن يحاول الحفاظ على العناصر العميقة في الرواية مثل الصراع الداخلي، الرمزية، والفكر الفلسفي، ولكن التحدي يكمن في كيفية الترجمة البصرية لهذه العناصر من النص الأدبي إلى العمل الدرامي، هذه العناصر العميقة موجودة في الرواية من خلال اللغة، الوصف، المونولوجات الداخلية، بينما في المسلسل تُختبر هذه العناصر عبر التمثيل، الحوار، الإضاءة، والموسيقى على سبيل المثال لا الحصر:

فإنّ الصراع الداخلي في الرواية تم التعبير عنه بشكل واضح، من خلال التفكير الذاتي للشخصيات، إذ يمكن أن تكون هناك مونولوجات طويلة أو تفاصيل دقيقة في الفصول التي تتحدث عن التوترات النفسية التي يعاني منها البطل أو البطلة، فـشخصية "حياة" في "ذاكرة الجسد"، تواجه صراعاً داخلياً يتعلق بماضيها، حبها المفقود، وتخبّطها بين الوفاء والخيانة.

أما الصراع الداخلي في المسلسل، قد يكون صعباً نقله بشكل دقيق في الدراما التلفزيونية، حيث يعتمد العمل الدرامي على الصور والحركة أكثر من الأفكار، في المقابل يمكن للمخرج أن يترجم هذا الصراع من خلال المشاهد التمثيلية (مثل تغيرات في تعبيرات الوجه أو الحركات الجسدية).

وأحياناً يُستخدم الحوار والتداعيات الصوت أو الأفكار المعبر عنها بصوت داخلي كوسيلة لنقل الصراع الداخلي، لكن أحياناً يتطلب الأمر اختصاراً أو تبسيطاً لأجل الإيقاع الدرامي.

وبالتالي، يمكن أن يكون الصراع الداخلي حاضراً في المسلسل، ولكن قد تم اختصاره أو ترجمته بطريقة أقل عمقاً من نص الرواية الأصلي، بسبب التركيز على الفعل البصري.

8- من بين أهم العناصر التي ارتكزت عليها الرواية، هي النبذة العاطفية التي تأتي من اللغة الأدبية لكي تُعبّر عن التوترات الداخلية والأحاسيس الإنسانية بطريقة رقيقة ودقيقة، فغالباً ما تم تقديم العواطف في تفسير عميق يتيح للقارئ التفاعل على مستوى فكري وعاطفي، أما المسلسل فتم التعبير عن النبذة العاطفية من خلال التمثيل، والموسيقى، والإضاءة، وتغييرات السرد البصري، وبالتالي كان الحفاظ على العواطف الداخلية جزئياً، فهي التي نقلت من خلال التمثيل والعناصر الصوتية والمرئية، إذ أنّ السيناريو في المسلسل اعتمد بشكل أكبر على الصور والموسيقى لإيصال المشاعر التي كانت تُنقل بالكلمات في الرواية، ف السيناريست "ريم حنا" اهتمت بشكل كبير في نقل الجو العام من خلال الموسيقى التصويرية، والإضاءة، واللقطات المميزة التي تضيف طابعاً جمالياً يناسب التلفزيون.

9- بينما حاولت السيناريست "ريم حنا" الحفاظ على الجوهر العاطفي للرواية، إلا أنه كان هناك عدد من التغييرات الدرامية الكبيرة التي أجراها لتكييف النص مع الوسيط التلفزيوني وجذب جمهور مختلف، ومن أهم التغييرات هو الاختصار والتسريع في الأحداث، ففي الرواية كانت تمتد على فترة زمنية طويلة، مع تفاصيل كثيرة من الماضي والحاضر، بينما في المسلسل، تم اختصار العديد من الأحداث والجوانب الثانوية في القصة لتناسب مع الإيقاع السريع للمسلسل التلفزيوني، حيث تم التركيز على النقاط الرئيسية (الحب، الصراع الداخلي، الحرب)، ولكن تم حذف أو تلخيص بعض الأحداث التي قد تكون بطيئة أو معقدة.

أما الفلاش باك والذكريات التي رويت في النص الأصلي بشكل أدبي داخلي عبر تسلسل الزمان والمكان، بينما في المسلسل، تم استخدام الفلاش باك بطريقة أكثر تكراراً وبأسلوب مرئي مباشر للتعبير عن الصدمات النفسية التي يعيشها الأبطال، مما جعل العمل أكثر ديناميكية، لكنه فقد بعض عمق السرد الداخلي.

وبالتالي، يمكن القول بأنّ المخرج قد نجح جزئياً في تجسيد الدلالة الفيلمية لعناصر البناء الروائي، حيث قدّم تفسيراً بصرياً للمعنى الموجود في الرواية، مُخضّعاً هذه الأخيرة لمتطلبات الدراما التلفزيونية العربية التقليدية، على حساب العمق الأدبي والفلسفي الذي ميّز نص أحلام مستغانمي، لذا يمكن القول إن المسلسل اقترب من القصة، لكنه ابتعد كثيراً عن روحها.

في الواقع، أردنا أن نلّم ونجمل في بحثنا هذا تحليلاً شافياً وافياً، إلا أنّ الكمال في البحث العلمي شبه مستحيل، نكون قد أغفلنا جانباً من الدراسة لا محال.



خاتمة الدراسة:

تشكل الرواية الأدبية إحدى أكثر الفنون تداخلا مع الفيلم، ويعود ذلك لطبيعة العلاقة الوطيدة بين الفنين، فهما يعتبران شكلين لنوع واحد، ألا وهو السرد، سواء عن طريق اللغة المكتوبة أو عن طريق عناصر الفيلم الفنية الجمالية (السمعية - البصرية) من خلال سرد الأحداث في تتابع صوري، إذ يتحول السرد من مجرد حكي كلامي إلى سرد عن طريق الصوت والصورة.

ويعتبر الاقتباس أهم آلية يعتمد عليها المتخصصين في عملية تحويل النص الروائي إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني درامي، فالأقتباس هو بمثابة إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم، والقصة إلى مسرحية، بمعنى يتحول نص الرواية كأثر لغوي مكتوب ومقروء إلى صورة تختزل الأفكار والمعاني والدلالات، معتمدة في ترجمتها على الحركة والصوت، وبالتالي نقل الكلمات والمفردات إلى مشاهد بشرط المحافظة على جوهر النص الأدبي الأصلي، وبالتالي فالاقتباس بالحقل البصري هو تغيير شكل فني أدبي كالرواية بقلبها ومعالم بنائها إلى شكل آخر مغاير يتمثل في الفيلم، فهو إعادة خلق إبداعي جديد تتباين صيغته التعبيرية عن الأصل والمصدر الذي اقتبس منه.

ما يقودنا للقول، بأنه على الرغم من وجود تلك العلاقة الوطيدة بين الفنين، إلا أنّ المنطق السردى في النص الروائي والدراما التلفزيونية فيه نوع من الاختلاف، وذلك بسبب الاختلافات الجوهرية بين الشكلين الأدبيين من حيث الأسلوب، الوسيلة، فكل منهما يعتمد على تقنيات سردية خاصة به تتيح بناء المعنى بطرق مختلفة.

فالزمن الروائي مثلا، يتم التحكم الكامل فيه بالانتقال بين الأحداث عبر فترات زمنية مختلفة من غير أن تلتزم بترتيب زمني صارم، كما تتيح الرواية للكاتب استكشاف الزمن الداخلي لشخصياته بشكل موسع، والوقت هنا لا يتعلق فقط بالأحداث المقررة، بل أيضًا بتجربة الشخصيات للزمن، مثل الانتظار، الذاكرة، والشعور بالعمر، وهذا يعطي للرواية حالة تأملية حيث يركز السرد على التفاصيل الدقيقة، يمكن أن يستغرق الزمن في الرواية فترة طويلة للتعبير عن صراع داخلي أو تطورات صغيرة في الشخصيات، كما يمكن للقارئ التفاعل مع الزمن بشكل أبطأ وأعمق.

عكس الزمن في المسلسل، الذي يكون مُقيدا حسب مدة الحلقة والموسم، وبالتالي الأحداث تتبع ترتيبًا زمنيًا أكثر وضوحًا، وفي الكثير من الأحيان يكون هناك حاجة للانتقال بسرعة بين الأحداث لتفادي الملل أو الفوضى البصرية، كما يمكن أن يحدث ضغط زمني على الأحداث لتناسب مع إيقاع العمل التلفزيوني، مما يتحتم على الدراما التلفزيونية تسريع الأحداث دون التفريط في بناء الشخصيات أو الحبكة، ما يعني أن الحوارات سريعة والمشاهد موجزة.

والنتيجة هنا إيقاع أسرع، حيث لا يتيح العمل التلفزيوني مساحة كبيرة للتمهل في التفاصيل الداخلية، وهو ما يمكن أن يؤثر على العمق النفسي للشخصيات.

ومن بين أهم العناصر البنائية لكلا الجنسين التعبيريين هي توسيع أعماق الشخصيات، فالرواية تتيح تفسيراً مفصلاً للأفكار والعواطف الداخلية للشخصيات، فيمكن للراوي أن يصف التفاصيل النفسية والذكريات الخاصة بكل شخصية، بل أنه يدخل إلى أعماق الذات عبر التأملات الداخلية والمونولوجات الطويلة.

أما التعبير البصري واللفظي في المسلسل، فيتم ترجمة المشاعر الداخلية فيه إلى حركة وصوت، ويتحتم على المخرج أن يظهر الأحاسيس والمشاعر عبر تعبيرات الوجه، لغة الجسد، والموسيقى بدلاً من الاستناد إلى الوصف النصي الطويل، وضرورة التركيز على الحدث أكثر من التفكير، نظرًا لوجود محدودية زمنية، يتعين أن تكون الشخصيات أكثر دراية بالحوار والعمل المرئي، مع أقل حاجة للغوص في مشاعرهم الداخلية في بعض الأحيان.

وعلى ضوء تلك الاختلافات الموجودة بين كلا الفنين، والتي قد تؤثر على بناء المعنى الأصلي، ما يحتم على كاتب السيناريو الالتزام والتركيز على كيفية الموازنة بين ضرورة الاختصار والحفاظ على جوهر الرواية، والذي يعدّ من أهم الإشكاليات التي تواجه أي كاتب يعمل على اقتباس أدبي، فالرواية غالباً ما تكون غنية بالتفاصيل النفسية والرمزية، بينما الدراما التلفزيونية تعمل في إطار زمني محدود، وتحتاج إلى إيقاع أسرع، مما يُجبر السيناريسات على التضحية ببعض العناصر، دون الإخلال بروح العمل الأصلي.

ومن بين أهم الآليات التي يعتمد عليها السيناريسات لتحقيق هذه الموازنة، هي الفهم العميق لجوهر الرواية قبل البدء بالتحويل، فيُجري قراءة تحليلية عميقة للرواية ليحدد ما هو "الجوهر" الذي لا يمكن الاستغناء عنه، ففي حالة رواية مثل "ذاكرة الجسد"، قد يكون الجوهر هو، الصراع بين الحب والواجب الحنين إلى الوطن، الهوية الثقافية والسياسية، وأيضاً الذاكرة كقوة حية في تشكيل الشخصيات.

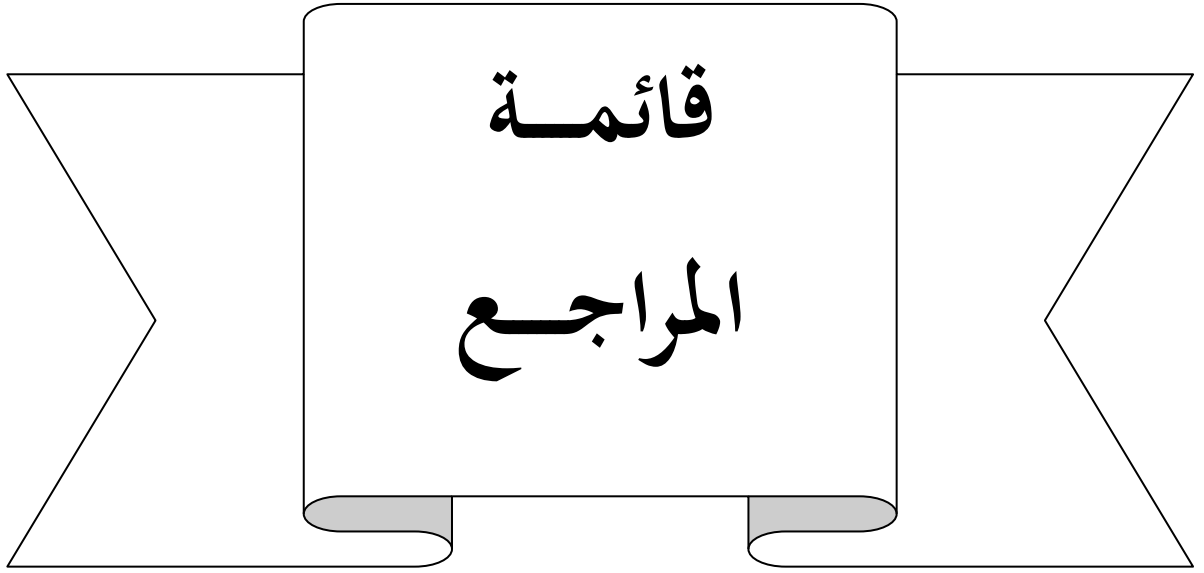
والنتيجة هنا، على كل مشهد أو حوار في المسلسل أن يخدم واحداً أو أكثر من هذه القيم الأساسية، إضافة إلى أهمية تحديد المحاور الأساسية وبناء السيناريو حولها، بدلاً من نقل كل أحداث الرواية حرفياً، ويتم استخلاص خطوط السرد الأساسية، مثل العلاقة العاطفية المركزية، الماضي السياسي، أو صدمة الفقد، مع ضرورة التخلي عن التفاصيل الثانوية التي لا تخدم الحبكة أو تعمق الشخصيات الرئيسية.

وكمثال على ذلك، حذف شخصية ثانوية لا تؤثر على تطور البطلة، مع دمج بعض وظائفها في شخصية موجودة.

أيضا، من أبرز وأهم الآليات التي يعتمد عليها كاتب السيناريو، هو التحويل من "الوصف الداخلي" إلى "الدراما المرئية"، فالرواية تعتمد على المونولوج الداخلي والتأملات الفلسفية، بينما المسلسل يعتمد على الحركة والمشهد والصورة، وعلى المخرج هنا ترجمة الشعور لا القول، فبدلاً من سرد شعور الشخصية بالحزن، يصور لحظة صامتة مع إضاءة قائمة أو موسيقى حزينة.

فالسيناريست ينجح في الموازنة عندما يحترم روح الرواية ويدرك أبعادها العميقة، ويختصر بكاء دون أن يُفترغ النص من معناه، مع أهمية بناء معنى النص بلغة بصرية ودرامية تتناسب مع طبيعة الشاشة، فيُبدع في الترجمة لا في التكرار وبهذا، يصبح العمل الدرامي نصاً جديداً يحمل روح النص الأصلي، لكن بلغة مختلفة لغة الصورة، الحركة، والإيقاع.

ختاماً، يمكن القول بأنّ المسلسل الدرامي فن مرئي يعتمد على المشاهدة (صوت، صورة) تتحول فيه الكلمات الروائية إلى صور ولقطات يرسمها كاتب السيناريو، فعملية كتابة السيناريو يتخللها الكثير من الخطوات الواجب احترامها كالفكرة، رسم الشخصيات وأدوارها، معالم بنائها، الحبكة، الصراع، الحوار. وبالتالي فإنّ مخرج ومعدّ العمل الفني يكون هدفه الأكبر هو خلق الحياة لموضوع الفكرة التي اقتبست من النص الأصلي (الرواية) من خلال بناء الفضاء الدرامي، فهذا الأخير يشكل الشخصيات بمستوياتها وأبعادها الجسدية والنفسية والاجتماعية، ثم لغة هذه الشخصيات التي يصنعها الحوار والمونولوج، الديكور والإكسسوار، ويضاف لهم صناعة الجوّ العام من خلال أصوات الأجواء والمؤثرات السمعية، في مقابل ذلك، فلا بدّ للاقتباس من لمسات إخراجية تضفي للمسلسل جماليته التي وجد لأجلها وعلى الصورة تأثيرها السحري المعهود، فحقيقة الاقتباس تكمن في أخذ القليل من الشيء لا كلّ مع مواءمة للعمل الأصلي وهذا هو جوهر الاقتباس، والمواءمة تعني التوافق الواجب تحقيقه بين النص الأصلي (الرواية) والعمل الفني (المسلسل)، أي التوافق بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل الشخصيات، إضافة لذلك، فإنّ للمخرج الحق في أن يحذف أو يضيف من نص الرواية بعض العناصر الوصفية والسردية، وكل المشاهد التي تخدم القصة الأساسية أو تسهم في تطور صراعه الدرامي، لذلك فإنّ مدى إسهام حدث أو شخصية ما في تقوية (ديناميكية الصراع) الدرامي أو إضعافه، هو المقياس في اعتماد ذلك الحدث أو الشخصية وتبينها درامياً أو إهمالها.



فهرس الدراسة:

الكتب:

- 1- أبو هيف عبد الله: النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية، دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
- 2- ابراقن محمود: هذه هي السينما الحققة، ط1، بن غازي، 1995
- 3- ابراقن محمود: المبرق قاموس موسوعي للإعلام والاتصال، الجزائر: منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، 2004
- 4- ابراقن محمود: التحليل السيميولوجي للفيلم، ترجمة: مرسللي أحمد، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 2006
- 5- ابراهيم عبد الله: السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992
- 6- ابراهيم عبد الله: السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)، ط3، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2000
- 7- ابراهيم عبد الله، موسوعة السرد العربي، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
- 8- ابن منظور، لسان العرب، ط3، بيروت: دار صادر، 1992
- 9- ابن منظور، لسان العرب (ج1)، دار إحياء التراث العربي ومؤسسة التاريخ العربي، 1993
- 10- ابن منظور أبو الفضل، جمال الدين كرم: لسان العرب، ط6، بيروت: دار صادر، مج 1، 1997
- 11- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر: بيروت، مج 2، 2000
- 12- أرسطو، فن الشعر، ترجمة وتعليق وتقديم حمادة إبراهيم، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، 1982
- 13- ارغنايم رودولف، فن السينما، ترجمة: عبد العزيز فهمي، القاهرة: المؤسسة المصرية للتأليف والنشر، د ت
- 14- الأسود فاضل، السرد السينمائي، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996
- 15- البحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1990
- 16- الجيار مدحت، السرد الروائي، قراءة في نصوص دالة، ط1، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008
- 17- الحسان إحسان محمد، الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، 1996
- 18- الحكيم توفيق، فن الأدب، مصر: دار مصر للطباعة، د.ط، د.ت

- 19- الحمداوي جميل، مدخل إلى السينما المغربية، من السينما الوطنية إلى السينما الأمازيغية، ط1، الرباط: دار المعارف الجديدة، 2010
- 20- الحميداني حميد، بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط3، الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي، 2003
- 21- الخطيب محمد كامل، نظرية الرواية، دمشق- سوريا: وزارة الثقافة، 1990
- 22- الرازي عبد القادر، الصحاح مختار، لسان العرب، القاهرة- مصر: دار المعارف، مجلد 14، 1977
- 23- الرازي عبد القادر، الصحاح مختار، مادة سرد، تحقيق: إبراهيم زهوة، بيروت- لبنان: دار الكتاب العربي، 2005
- 24- الزبيدي قيس، بنية المسلسل الدرامى التلفزيونى نحو درامية جديدة، ط1، سوريا: قد مس للنشر والتوزيع، 2001
- 25- الزبيدي قيس، في الثقافة السينمائية، مونوغرافيات، ط1، القاهرة: شركة الأمل للطباعة والنشر، 2013
- 26- الزغبى سمير، جماليات السينما، نظرية وتقنية إنشاء الفيلم، ط1، تونس: دار النقوش العربية للنشر والتوزيع، 2010
- 27- العالم محمود أمين، العيد يمنى، سليمان نبيل، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية، ط1، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1986
- 28- العجمي محمد ناصر، في الخطاب السردى (نظرية غريماس)، د.ط، الدار العربية للكتاب، 1993
- 29- العسكري أبو هلال، الفروق في اللغة، ط1، بيروت- لبنان: دار الآفاق الجديدة، 1991
- 30- الفقى صبحي إبراهيم، علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق: دراسة تطبيقية على السور المكية، القاهرة: دار قباء، 2000
- 31- ألكسان جان، السينما في الوطن العربي، الكويت: عالم المعرفة، 1978
- 32- النادي عادل، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1، تونس: مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، 1987
- النجار وليد، قضايا السرد عند نجيب محفوظ، بيروت: دار الكتاب اللبناني، 1985
- 33- انبرونل أدري، سيناريو الفيلم السينمائي : تقنية الكتابة للسينما، تر: مصطفى محرم، دمشق: وزارة الثقافة، 2007
- 34- انجريس موريس، منهجية البحث العلمى فى العلوم الانسانية، ترجمة صحراوي أمين وآخرون، ط2، الجزائر: دار القصبة، 2006
- 35- أنجريس موريس، منهجية البحث العلمى، ترجمة بوزيد مغري، كمال بوشرق، سعيد سعدون، الجزائر: دار القصبة للنشر، 2011

- 36- باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، ط2، الرباط: دار الأمان،
- 37- بحراوي حسن، بنية الشكل الروائي، ط2، الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي، 2009
- 38- بحوش عمار، مناهج البحث العلمي وطرق إعداد البحوث، ط3، بن عكنون- الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية الساحة المركزية، 2001
- 39- بحيري سعيد، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، ط1، لبنان: مكتبة لبنان ناشرون - لوانجمان، 1977
- 40- بدري عثمان، بناء الشخصية الرئيسية في الروايات لنجيب محفوظ، ط1، بيروت: دار الحدائية، 1986
- 41- بقشي عبد القادر، التناص في الخطاب النقدي والبلاغي، ط1، المغرب: إفريقيا الشرق، 2007
- 42- بن زريل عدنان، النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، سوريا- دمشق: اتحاد الكتاب العرب، 2000
- 43- بن عبد الرزاق الحسيني محمد وآخرون، تاج العروس، دار الهداية، مج18، دت
- 44- بن مكرم جمال الدين محمد، أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، بيروت: دار صادر، مج6، د.ت
- 45- بن مكرم جمال الدين محمد، أبو الفضل ابن منظور، لسان العرب، مادة (بني)، إعداد وتصنيف: يوسف خياط، دون طبعة، بيروت: دار لسان العرب، دون سنة
- 46- بن هدوقة عبد الحميد، الملتقى الدولي العاشر للرواية، الجزائر: مطبعة دار هومة، د.ت
- 47- بوزيد سامي، الأدب العربي الحديث، ط1، دار المسيرة للنشر والتوزيع، 2015
- 48- بوعزة محمد، تحليل النص السردي - تقنيات ومفاهيم، ط1، الرباط: الدار العربية للعلوم، بيروت: دار الأمان، الجزائر: دار الاختلاف، 2010
- 49- بوجيرة محمد بشير، الشخصية في الرواية الجزائرية، الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1983
- 50- بياجيه جان، البنوية، تر: عارف منيمنة ويسير أوبري، ط2، بيروت، باريس: منشورات عويدات، 2008
- 51- ترحيني فائز، الدrama ومذاهب الأدب، ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1988
- 52- تودوروف تزفيتان: الأدب والدلالة، تر: الحسين سبحة وفؤاد فصا، ط1، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، 1992
- 53- تيمور محمود، دراسات في القصة والمسرح، القاهرة - مصر: المطبعة النموذجية، (د ت)
- 54- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، بيروت- لبنان: دار العالم للملايين، 1984
- 55- جوتيران فرانك، فنون السينما، تر: التلمساني عبد القادر، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، الج1، 2005

- 56- جيرمي هاوثرورن، مدخل إلى دراسة الرواية، تر: نايف الياسين، ط8، دمشق: مؤسسة النوري للطباعة والنشر والتوزيع
- 57- حداد قيس، تعال إلى حيث النكهة ، رؤى نقدية في السينما، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، أغسطس 2009
- حسان علاء السعيد، نظرية الرواية العربية في نصف الثاني من ق 20، ط1، عمان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، 2004
- 58- حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق، ج2، القاهرة: الهيئة المصرية للكتاب، 1990
- 59- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة: مطبعة دار الشعب، 1981
- 60- حمدي إبراهيم محمد، نظرية الدراما الإغريقية، القاهرة: الشركة المصرية العالمية، 1994
- 61- خطابي محمد، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، بيروت: المركز الثقافي العربي، 1991
- 62- خمري حسين، نظرية النص من بنية المعنى الى سيميائية الدال، ط1، منشورات الاختلاف والدار العربية للعلوم ناشرون، 2007
- 63- خوخة أشرف فهمي، الأسس الفنية لكتابة السيناريو والإخراج التلفزيوني، الإسكندرية: دار المعرفة الجامعية، 2011
- 64- دايك فان، علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات، ترجمة: سعيد بحيري، ط1، مصر: دار القاهرة للكتاب، 2001
- 65- درويش عبد الرحمان، الدراما في الراديو والتلفزيون، المدخل الاجتماعي للدراما، مصر: مكتبة نانسي دمياط، 2005
- 66- ديتر فيهجر، هنيه من فولفجانج، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح العجمي، ط1، جامعة الملك سعود، 1999
- 67- دي جانتي لوي، فهم السينما، تر: جعفر علي، منشورات عيون، المكتبة السينمائية، د ب، د ت
- 68- دي سوسور فرديناند، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: غازي يوسف ونصر مجيد، بيروت: دار نعمان للثقافة، 1984
- 69- راند محمد عبد ربه، عكاشة محمد صالح، فن كتابة السيناريو، ط1، عمان- الأردن: دار الجنادرية للنشر والتوزيع، 2009
- 70- رشدي رشاد، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة: مكتبة الانجلو مصرية، 1981
- 71- رولان بارت، درس السيمولوجيا، ترجمة: بن عبد العالي، ط3، دار توبقال للنشر، 1993

- 72- روم ميخائيل، أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مدنات، ط2، عمان: دار مجد لاوي للنشر والتوزيع، 2007
- 73- رياض سعد، الشخصية أنواعها أمراضها وفن التعامل معها، ط1، القاهرة: مؤسسة اقرأ، 2005
- 74- ريكور بول، الوجود والزمان والسرد، ترجمة وتقديم: سعيد الغانمي، ط1، بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1999
- 75- زايد عبد الصمد، مفهوم الزمن ودلالته، د.ط، تونس: الدار العربية للكتاب، 1988
- 76- زكريا إبراهيم، مشكلات فلسفية: مشكلة البنية أو أضواء على البنيوية، القاهرة: دار مصر للطباعة، د.ت
- 77- زكريا القاضي عبد المنعم، البنية السردية في الرواية، ط1، الناشر عن الدراسات والبحوث الإنسانية الاجتماعية، 2009
- 78- زلط أحمد، مدخل إلى علوم المسرح، مصر: دار الفضاء للطباعة والنشر، 1999
- 79- سكر إبراهيم، الدراما الإغريقية، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1968
- 80- سلافسكي ستان، أعداد الممثل، تر: شريف شاكر، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية: دمشق، د.ت
- 81- سلمان عبد الباسط، الإخراج والسيناريو، ط1، القاهرة: الدار الثقافية للنشر، 2006
- 82- سنقوقة علال، المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، ط1، الجزائر: رابطة كتاب الاختلاف، 2000
- 83- شتيوي أشرف، السينما بين الصناعة والثقافة -دراسة نقدية- القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2008
- 84- شرشال عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص (دراسة)، منشورات اتحاد كتاب العرب: دمشق، 2006
- 85- شعبان هيام: السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2004
- 86- شكري عبد الوهاب، النص المسرحي (دراسة تحليلية للأصول)، القاهرة: مؤسسة حورس الدولية، 2007
- 87- شلش عبد الرحمن، مدخل إلى الفنون المسرحية، مطابع مرامر: السعودية، 1983
- 88- صالح صلاح، سرديات الرواية العربية المعاصرة، ط1، القاهرة، 2002
- 89- طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1، الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي، 1998

- 90- طه عبد الرحمان، في أصول الحوار و تجديد علم الكلام، ط2، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000
- 91- عاشور عمر، البنية السردية عند الطيب صالح، الجزائر: دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، 2010
- 92- عباس إبراهيم، تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، الجزائر: منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، 2002
- 93- عبد الدبس محمد، مهارات التصوير الالكتروني وتصميم البرامج التعليمية و إنتاجها، ط1، عمان: دار الصفاء للنشر والتوزيع، 2000
- 94- عبد زيد عطية هيام، تقنيات سينمائية في الرواية الحديثة (البعد المرئي للنص)، العراق: جامعة القادسية، د ت
- 95- عثمان عبد الفتاح، بناء الرواية دراسة في الرواية المصرية، ط1، القاهرة- مصر: مكتبة الشباب، 1982
- 96- عزام محمد، النص الغائب: تجليات التناس في الشعر العربي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2001
- 97- عزام محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة (دراسة في نقد النقد)، منشورات اتحاد العرب، دمشق، 2003
- 98- عزام محمد، شعرية الخطاب السردية (دراسة)، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العربي، 2005
- 99- عفيفي أحمد، نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، القاهرة: زهراء الشرق، 2001.
- 100- عقيل مهدي يوسف، جاذبية الصورة السينمائية -دراسات في جماليات السينما، ط1، بيروت- لبنان: دار الكتاب الجديد المتحدة، 2001
- 101- عطا عدي، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، ط1، الأردن: دار البداية للنشر والتوزيع، 2011
- 102- عناني محمد، السيميوطيقا ضمن كتاب المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم انجليزي-عربي، لبنان: مكتبة بيروت 1996
- 103- غنيمي هلال محمد، النقد الفني الحديث، بيروت: دار العودة، 1973
- 104- فرايليش سيمون، الدراما السينمائية، ترجمة: منافخي غازي، ط1، سوريا: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما 1994
- 105- فضل صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1987
- 106- فضل صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، عدد 164، غشت 1992

- 107- فيلد سيد، السيناريو، تر: سامي محمد، بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، 1989
- 108- فيلد سيد، لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، ترجمة: الجمل أحمد، سوريا: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 1991
- 109- فولتون ألبرت: السينما آلة وفن، تر: صلاح الدين وفؤاد كامل، ط1، مكتبة مصر، القاهرة، 1958
- 110- قسومة الصادق، نشأة الجنس الروائي بالمشرق العربي، ط1، تونس: دار الجنوب للنشر، 2004
- 111- كحلوش فتحية، بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري، ط1، بيروت، عمان: مؤسسة الانتشار العربي، 2008
- 112- كرام زهور، الرواية العربية وزمن التكون - من منظور سياقي-، ط1، الدار العربية للعلوم، 2012
- 113- كريستيفا جوليا، علم النص، ترجمة: الزاهي فؤاد، ط2، المغرب: دار توبقال للنشر، 1997
- 114- كيروم حمادي، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، دمشق: المؤسسة العامة للسينما، 2005
- 115- لايوس اجري، فن كتابة المسرحية، تر: خشبة دريني، القاهرة: مكتبة الانجلو مصرية، 1963
- 116- لحميدان حميدي، بنية النص السردى (من منظور النقد الأدبي)، ط3، الدار البيضاء- المغرب: المركز الثقافي العربي، 2000
- 117- لوكاش جورج، نظرية الرواية، تر: الحسين سحبان، ط1، الرباط: منشورات التل، 1988
- 118- لندجرن ارنست: فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، الإدارة العامة للثقافة، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، القاهرة، 1959
- 119- مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعد مكاي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1964
- 120- مارتن ولاس، نظريات السرد الحديثة، ترجمة: جاسم محمد حياة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1998
- 121- مالك عبد الباسط سلمان، التشويق، رؤيا للإخراج في الدراما السينمائية والتلفزيون، ط1، الدار الثقافية للنشر (د،م،ن)، 2001
- 122- مبروك مراد عبد الرحمان، بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي أمودجا (1967-1994)، مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989
- 123- مجموعة من المؤلفين، الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، المكتبة الوطنية الجزائرية، دط، دت
- 124- محمد رضا حسين رامز، الدراما بين النظرية والتطبيق، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1972
- 125- محمد سعيد أبو طالب، علم مناهج البحث، العراق: دار الحكمة للطباعة والنشر، 1990

- 126- مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية (تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، 1998
- 127- مرزوقي سمير وشاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، تونس: الدار التونسية للنشر، د.ت
- 128- مرشد أحمد، البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، ط1، بيروت- لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2005
- 129- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناس، ط3، الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 1992
- 130- مفتاح محمد، التشابه والاختلاف، ط1، الدار البيضاء\بيروت: المركز الثقافي العربي، 1996
- 131- مفتاح محمد، المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط1، الرباط: المركز الثقافي العربي، 1999
- 132- مفقودة صالح، أبحاث الرواية العربية، ط1، الجزائر: منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، 2008
- 133- هندي صالح ذيب، أثر وسائل الإعلام على الطفل، الطبعة الرابعة، عمان: دار الفكر، 2008
- 134- هينكل روجر، قراءة الرواية، تر: رزق صلاح، القاهرة: دار غريب، د.ت
- 135- يسري نوفل، المعايير النصية في السور القرآنية، ط1، دار النابغة للنشر والتوزيع، 2014
- 136- يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، 1993
- 137- يقطين سعيد، الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997
- 138- يقطين سعيد، انفتاح النص الروائي: النص و السياق، ط2، الدار البيضاء/ بيروت: المركز الثقافي العربي، 2001
- 139- يوسف آمنة، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، 1997
- 140- يوسف عقيل مهدي، جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما، ط1، المملكة المتحدة: دار الكتاب الجديدة، 2001
- 141- يوسف وغليسي، الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، د.ط، جامعة منتوري- قسنطينة: منشورات مخبر السرد العربي، 2007

الجرائد والمجلات العلمية:

- 142- أبو هيف عبد الله، بتصرف عن مقالة المصطلح السردى تعريباً وترجمة في النقد العربي الحديث ، مجلة جامعة تشرين للدراسات والبحوث العلمية، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، المجلد 28، العدد 1، 2006
- 143- إدريس سامية، اقتباس الأدب في السينما، مجلة الخطاب، جامعة عبد الرحمان مبرة، بجاية، الجزائر، عدد 18
- 144- الحجيلي حسن، التناس والأجنسية في النص الشعري ، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع 205 ، ج 26، أيلول، 1996 .
- 145- المناظرة، (مجلة فصلية تعنى بالمفاهيم والمناهج - ملف خاص حول البنية) مفهوم البنية للدكتور الزواوي بوغورة، جامعة قسنطينة، العدد الخامس، جوان 1992
- 146- جيرالد ارس فيلب: فن المسرحية، تر: صدقي خطاب، دار الثقافة: بيروت 1966، ص 365، مجلة كلية الآداب / العدد 98 صلاح محمد طه 503
- 147- رجب مهدي، الاقتباس السينمائي للأعمال الأدبية، مجازفة التحويل والتحويل، جريدة البناء اللبنانية
- 148- رواينية الطاهر، الفضاء الروائي في الجازية والدرأوش لعبد الحميد بن هدوقة في المبني والمعنى، مجلة المساءلة، يصدرها اتحاد الكتاب الجزائريين: الجزائر، العدد الأول، 1991
- 149- زبير أحمد، المكان في العمل الفني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، العدد 129، مارس 2006
- 150- سيزار قاسم: بناء الزمن الروائي، تقديم وعرض: محمد العيد تاورته، مجلة الأدب، جامعة قسنطينة: الجزائر، ع 5، 2000
- 151- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص عالم المعرفة، العدد 164، 1992
- 152- عبد مسلم طاهر، مشاهد -السيناريو من الشكل الأدبي إلى النوع السينمائي-، جريدة الاتحاد، العدد 10672.
- 153- علوان قاسم، محاولة لتحديد معنى المصطلح : النص السينمائي أو السيناريو .العدد 1843
- 154- فراس عبد الجليل الشاروط، الرواية والسينما، مجلة الحوار المتمدن، عدد 966، سبتمبر 2004
- 155- فراس عبد الجليل عبد الأمير الشاروط : السرد الروائي ...السرد الفيلمي، ضرورة المعالجة الفيلمية، مجلة القادسية مج 12 ، ع2 ، 2009
- 156- كراكي محمد، البنى اللغوية، مجلة اللغة والاتصال، جامعة وهران: الجزائر، ط5، 2009
- 157- لذة النص، ترجمة محمد الرفرائي ومحمد خير بقاعي، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد 1990، 10
- 158- لشقر حسن، فكرة المكان وتطور النظرة إليها، مجلة عمان، العدد 129
- منى الحديدي: اللقطة، مجلة الإذاعات العربية، شركة فنون للرسم والنشر، تونس، العدد 02، 2002

الرسائل الجامعية:

- طه حسن الهاشمي: تجنيس السيناريو، أطروحة دكتوراه مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، 1996
- 159- بوحاري دليلا، مذكرة الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية، بجاية، جامعة عبد الرحمان ميرة 2015 / 2014
- 160- بوشحيط مراد، هوليود والحكم الأمريكي، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، 2005
- 161- حبور دلال، بنية النص السردي في معارج ابن عربي (بحث مقدم لنيل شهادة ماجستير)، 2005
- 162 حنون علي، الشكل وإغناء المضمون في الدراما التلفزيونية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية الفنون الجميلة: جامعة بغداد، 1989
- 163- ساعاتي أمين، تبسيط كتابة البحث العلمي من البكالوريوس، الماجستير وحتى الدكتوراه، المركز السعودي للدراسات الإستراتيجية: مصر، الطبعة الأولى، 1991
- 163- شاوش جمال شعبان، صورة الإرهاب في السينما الجزائرية -دراسة تحليلية سيميولوجية -، رسالة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 2008
- 164- شرشار عبد القادر، تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، عن: عبد الخالق فرحان شاهين، أصول المعايير النصية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة الكوفة، 2012
- 165- صباح براشدي: إعداد دراماتورجي لنص أدبي -ممسرحة رواية الكيمياء لـ "بلبلو كويلو" أنموذجا، مذكرة ماستير في الفنون، كلية الآداب والفنون واللغات، جامعة سعيدة، الجزائر، 2015-2016
- 166- عيدة مسبل العمري، الترابط النصي في رواية "النداء الخالد" لنجيب الكيلاني، دراسة تطبيقية في ضوء لسانيات النص، رسالة ماجستير، 2009.
- 167- فايزة يخلف، دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلامية، دراسة تحليلية سيميولوجية لعينة من إعلانات مجلة "الثورة الإفريقية"، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، جوان 1996
- 168-فايزة يخلف: خصوصية الإشهار التلفزيوني الجزائري في ظل الانفتاح الاقتصادي - دراسة تحليلية سيميولوجية لبنية الرسالة الاشهارية، أطروحة دكتوراه في علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر، 2004-2005
- 169- فوغالي باديس، بنية القصة الجزائرية القصيرة عند المرأة، رسالة ماجستير، جامعة منتوري: قسنطينة 1996

معاجم وقواميس:

- 170-أبادي الفيروز، القاموس المحيط، تر: محمد البقاعي، ط1، دار الفكر للطباعة والنشر، 2003
- 171- إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، اسطنبول- تركيا: المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر، ج2، 1960
- 172- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، دار الفكر، ج5، 1979
- 173- البعلبكي روجي، قاموس المورد، عربي انجليزي، ط7، بيروت: دار العلم للملايين، 1995
- 174- التونجي محمد، المعجم المفصل في الأدب، ط2، بيروت: دار الكتب العلمية، 1999
- 175- المنجد في اللغة والإعلام، ط1، بيروت: دار المشرق، 1991
- 176- جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط2، بيروت: دار العلم للملايين، 1984
- 177- جورنو ماري - تيريز، ميشيل ماري، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2007
- 178- جورنو ماري تيريز، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فايز بشور، باريس: جامعة السوربون الجديدة، د.ت
- 179- حمادة إبراهيم، معجم المصطلحات الدرامية، القاهرة: دار المعارف، 1985
- 180- كامل المهندس ومجدي وهبه، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، بيروت: مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، 1983
- 181- مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، ج2، 2004
- 182- مختار أحمد، معجم اللغة العربية المعاصرة، مكتبة لسان العرب، عالم الكتب، ج3، 2008
- 183- مطلوب أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، بغداد: مطبعة المجمع العلمي العراقي، ج1، 1983
- 184- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، 2003

الوزارات والمراكز الرسمية:

- 185- إبراهيم عباس: تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، منشورات المؤسسة الوطنية للاتصال، الجزائر، 2002
- 186- إبراهيم عبد الله: السردية العربية - بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992
- 187- البحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990
- 188- البحراوي حسن: بنية الشكل الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: المغرب، 2009

- 189- الحميداني حميد: بنية النص السردى من منظور النقد الأدبي، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2003
- 190- الخطيب محمد كامل: نظرية الرواية، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، 1990
- 191- انبرونل أدري: سيناريو الفيلم السينمائي: تقنية الكتابة للسينما، تر: مصطفى محرم، وزارة الثقافة، دمشق، 2007
- 192- خطابي محمد: لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، ط1، المركز الثقافي العربي: بيروت، 1991
- 193- ساعاتي أمين: تبسيط كتابة البحث العلمي من البكالوريوس، الماجستير وحتى الدكتوراه، الطبعة الأولى، المركز السعودي للدراسات الإستراتيجية، مصر، 1991
- 194- سيد فيلد: لغة السيناريو من الفكرة إلى الشاشة، تج: أحمد الجمل، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 1991
- 195- طه عبد الرحمان، اللسان والميزان أو التكوثر العقلي، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء: المغرب، 1998
- 196- طه عبد الرحمان: في أصول الحوار و تجديد علم الكلام، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000
- 197- علي أبو شادي: لغة السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 2006
- 198- فرايليش سيمون: الدراما السينمائية، ترج: غازي منافخي، ط1، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، سوريا، 1994
- 199- ماري - تيريز جرونو، ميشيل ماري: معجم المصطلحات السينمائية، ترج: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2007
- 200- مرتاض عبد المالك: في نظرية الرواية (تقنيات السرد)، عالم المعرفة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، الكويت، 1998
- 201- مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناس، ط3، المركز الثقافي العربي، البيضاء/ بيروت، 1992
- 202- مفتاح محمد، التشابه والاختلاف، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء\بيروت، 1996
- 203- مفتاح محمد: المفاهيم معالم، نحو تأويل واقعي، ط1، المركز الثقافي العربي، الرباط، 1999
- 204- مفقودة صالح: أبحاث الرواية العربية، ط1، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، 2008
- 205- نحاس هاشم، دراسات في السينما العربية، بغداد: وزارة الإعلام العراقي، 1977

- 206-ولاس مارتن: نظريات السرد الحديثة، ترجمة: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، مصر، 1998
- 207-يقطين سعيد: تحليل الخطاب الروائي، ط2، المركز الثقافي العربي، 1993
- 208-يقطين سعيد: الكلام والخبر (مقدمة للسرد العربي)، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997
- 209-يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، قسنطينة، د.ط، 2007

المواقع الإلكترونية:

- 210- المصطفى الاسماعيل: الأدب والسينما، تحويل الروايات إلى أعمال سينمائية، عمل شاق، موقع أنفو، الموقع الإلكتروني Ahdath.info/ 33762 ، تاريخ وساعة الإطلاع عليه 16.02.2018، 21:54.
- 211- حسن عادل: أشهر الأفلام الأمريكية أصلها روايات، ساسة بوست، 22 مارس 2014، الموقع الإلكتروني:
- <http://www.sasapost.com/from-novel.to.htm> ، تاريخ وساعة الإطلاع عليه: 17.11.2020، 14:10
- 212- ربما المسمار :كتابات على الشاشة، في مناسبة بيروت عاصمة عالمية للكتاب ،جريدة المستقبل، الجمعة 8 يناير 2010 الموقع الإلكتروني 384598 : <http://almustaqbal.com/article> : تاريخ وساعة الإطلاع عليه 17.11.2020، 14:10
- 213- كه بلان محمد :الصورة السينمائية في حيز مسرود، الصباح الجديد، الموقع الإلكتروني: <http://newsabah.com/newspaper/135579> ، تاريخ وساعة الإطلاع عليه :19:54. 16.02.2018

المراجع باللغة الفرنسية:

- 214-Aumont Jaques, Marie Michel, L'Analyse des films, Nathan Université ,Paris,1989
- 215- Bernard Ianizet. Ahmad silem, Dictionnaires en cyclopedique dissidences de information et de la communication, Ellipse, édition marketing, 1997
- Christian Metz, Film Language, Edition Oxford, 1980

- 216-Gerard Genette, Figures III, coll poétique, Ed, Seuil, 1972
- 217-Ivan Michel, **Le cinéma et ses techniques**, nouvelle édition technique européennes, Paris, 1982
- 218-Jean Piaget, **le structuralisme**, 6ème ed, P.U.F, Paris, 1974
- 219-Marc Ferro : **Analyse de film, analyse de société**, 6ème édition classique Hachette, Paris 1979
- 220-Paul Ricoeur, **du texte à l'action**, Paris Edition du Seuil, 1986
- 221-Phyllis Hartnoll the Oxford companion to theatre Oxford, Oxford University Press, 1991
- 222-Roger Odin, **Cinéma et production de sens**, édition Armand Colin, 1990
- 223-S.R. Kenean, **Native Fiction**, London, 1984
- 224-Sun Thon Ham, Tony Purvis Television Drama : **Theories and identities**, New York : Palgrave Macmillan, 2005
- 225-La rédaction : **la diérèse, cinéma action**, revue trimestrielle, n°58 **Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de la théorie du langage**, Classique Hachette, 1986
- 226-Youri Lotman, **Sémantique et esthétique du cinéma**, Edition Sociales, Paris
- 227-William Goddard, **Leland Poague, Film Criticism**, Edition Lowstate- univ press, 1982



ملحق رقم (01): مغلف رواية "ذاكرة الجسد"



ملحق رقم (02): ملصق مسلسل "ذاكرة الجسد"

فهرس المحتويات:

مقدمة

- 1- إشكالية موضوع الأطروحة..... 7
- 2- تساؤلات الدراسة..... 8
- 3- أسباب اختيار الموضوع 9
- 4- أهمية موضوع البحث وقيمتة العلمية..... 9
- 5- أهداف الدراسة..... 10
- 6- منهج الدراسة..... 12
- 7- أداة الدراسة..... 13
- 8- أدوات جمع البيانات..... 15
- 9- مجتمع البحث وعينة الدراسة..... 16
- 10- تحديد المفاهيم والمصطلحات..... 17
- 11- الدراسات السابقة..... 26
- 12- موقف الدراسة الحالية من الدراسات السابقة..... 29

القسم النظري

- 32..... الفصل الأول: معالم بناء السرد الروائي والسرد الفيلمي
- 33..... المبحث الأول: بنية النص الروائي
- 33 المطلب الأول: النص وتعريفاته
- 33..... أولا: التعريف اللغوي للنص
- 35..... ثانيا: التعريف الاصطلاحي للنص
39.,..... ثالثا: الترابط النصي
- 40..... رابعا: مميزات النص الأدبي
- 41..... المطلب الثاني: مدخل عام للسرد الروائي
- 42..... أولا: مفهوم السرد وأنواعه
45. ثانيا: أشكال السرد
- 46 ثالثا: مكونات السرد الأساسية

المطلب الثالث: مفهوم البنية السردية.....	47
أولاً: تعريف البنية	47
ثانياً: تعريف السردية	50
ثالثاً: البنية السردية	51
المبحث الثاني:أسس البناء السردى فى الرواية	52
المطلب الأول: فى مفهوم الرواية	52
أولاً: تعريف الرواية.....	53
ثانياً: نشأة الرواية	54
ثالثاً: أنواع الرواية ومميزاتها	56
المطلب الثانى: عناصر البناء السردى	58
أولاً: الزمن السردى للرواية	59
ثانياً: الفضاء كبنية سردية	65
ثالثاً: بنية الشخصيات.....	68
المبحث الثالث: السرد الفيلمي وخصائصه	70
المطلب الأول: خصائص السرد الفيلمي	70
أولاً: فى مفهوم السرد الفيلمي.....	70
ثانياً: تقنيات السرد الفيلمي.....	72
المطلب الثانى: الكتابة الأدبية والدرامية	74
أولاً: السرد فى السينما والتلفزيون.....	74
ثانياً: الانتقال من السرد الروائى إلى السرد الفيلمي	77
الفصل الثانى: البناء الدرامى فى المسلسل التلفزيونى	79
المبحث الأول: الأسس المرجعية للدراما التلفزيونية	81
المطلب الأول: مدخل عام للدراما التلفزيونية	81
أولاً: مفهوم الدراما التلفزيونية.....	83
ثانياً: الدراما التلفزيونية.....	83
ثالثاً: أنواع الدراما التلفزيونية	84
المطلب الثانى: تطور البناء الفنى للدراما	86
أولاً: تعريف البناء الدرامى.....	87
ثانياً: العناصر البنائية للعمل الدرامى	88

93.....	ثالثا: أوجه الاختلاف والتشابه بين النصين الأدبي والدرامي
95.....	المبحث الثاني: السيناريو من الشكل الأدبي إلى الدرامي
95	المطلب الأول: السيناريو و مبادئه
95.....	أولا: تعريف السيناريو
98.....	ثانيا: فصائل (شرائح) السيناريو
101.....	ثالثا: التكوين الشكلي للسيناريو
106.....	رابعا: السيناريو في الفيلم الدرامي الروائي
107.. .	المطلب الثاني: الاقتباس من الرواية إلى الفيلم
107....	أولا: مفهوم الاقتباس
109....	ثانيا: بدايات الاقتباس السينمائي
111.....	ثالثا: أنواع الاقتباس السينمائي
113.....	رابعا: الاقتباس السينمائي خيانة ضرورية
114.....	المبحث الثالث: اللغة السينمائية
114.....	المطلب الأول: مدخل عام للغة السينمائية
114.. .	أولا: تعريف اللغة السينمائية
116.....	ثانيا: خصائص اللغة السينمائية
116.....	المطلب الثاني: عناصر اللغة السينمائية
117.....	أولا: الأوضاع الخاصة
126.....	ثانيا: الأوضاع غير الخاصة
129.....	ثالثا: إنتاج المعنى في الأفلام
131.....	رابعا: مستويات إنتاج المعنى في الأفلام
135.....	القسم التطبيقي
136.....	الفصل الثالث: التحليل السيميولوجي لمسلسل "ذاكرة الجسد"
138.....	المبحث الأول: مسلسل "ذاكرة الجسد" لـ "إسماعيل نجدة أنزور"
138.....	المطلب الأول: بطاقة فنية عن المخرج - الكاتبة - كاتب السيناريو
141.....	المطلب الثاني: بطاقة فنية للمسلسل
142.....	المطلب الثالث: ملخص المسلسل

المبحث الثاني: التحليل السيمولوجي الدلالي للمسلسل	145
المطلب الأول: التحليل التعييني للمقاطع المختارة	
أولاً: التقطيع التقني	146
ثانياً: القراءة التعيينية	191
المطلب الثاني: التحليل التضميني للمقاطع المختارة	216
المطلب الثالث: نتائج التحليل السيمولوجي	290
الاستنتاجات العامة	302
خاتمة	307
قائمة المراجع	311
فهرس المحتويات	