

آليات أفلمة الرواية في السينما الجزائرية / ريح الجنوب أنموذجا.

**Mechanisms of turning a fiction into a movie in the Algerian novel
The novel "Wind of the South" by Ibn Hudaouqa as a model.**

عبد القادر زرار.

جامعة يحي فارس: المدينة - الجزائر -، zerarabdelkader2018@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/10/24 تاريخ القبول: 2020/04/08 تاريخ النشر: 2020/06/01

الملخص:

تجربة تحويل نص روائي إلى فيلم سينمائي، من التجارب الرائدة في مجال الفن، حيث يتم فيها إبراز الفروق بين الرواية والفيلم وهذه الفروق تُعد من الضروريات في اكتشاف العملية التحويلية، وتحقيق هذه التجربة الفنية لا يتأتى إلا وفق آليات تحويلية معينة كالحذف والتلخيص والتركيز والترجمة وغيرها، وهو ما يُعتبر عملا إبداعيا رفيعا.

وفي هذا البحث تم تناول رواية ريح الجنوب لـ "عبد الحميد بن هدوقة" وكيف تم تحويلها وفق آليات محددة، وهذا ما جعلنا نكتشف رواية درامية بامتياز، لما توفرت عليه من أحداث متسارعة ومسيرة للحياة الاجتماعية في حقبة من تاريخ الجزائر.

الكلمات المفتاحية: رواية - فيلم - آلية - تحويل - جنريك - مونتاج.

Abstract:

The experience of transforming narrative text into a film is one of the leading experiences in the field of art, that's why the differences between the novel and the film are highlighted, these differences are necessary to discover the transformation process. The realization of this technical experience can only be achieved according to certain transformative mechanisms such as ellipse, summary, focus, translation, etc., which make it a creative work. ...

We are trying by taking the "South wind" novel of "Abdel Hamid Ben Houdouka" as study to focus on how it was converted according to specific mechanisms; this is what made us discover a dramatic novel par excellence, because of the availability of accelerated events and social life in an era of Algerian history.

Key words: Novel - Film - Mechanism - Conversion - Generic - Editing.

1- مقدمة:

تتدرج عملية تحويل الفن الروائي إلى عمل سينمائي تحت الإطار العام لتحويل عمل فني منتج وفق قيود معينة إلى عمل فني آخر وفق قيود مغايرة، سواء تعلق الأمر بتحويل الأسطورة إلى نص مسرحي أو ملحمي أو تحويل رواية أو قصيدة إلى فيلم درامي؛ فتحويل عمل روائي إلى فيلم سينمائي يمر وفق آليات محكمة تترجم هذا المنتج الأدبي إلى منتج درامي، لقد تعددت الاصطلاحات على هذه الظاهرة، كما ظهرت أنواع الإعداد أو الاقتباس وذلك حسب الطريقة التي يتعامل بها المقتبس مع الأثر الأدبي حرفي وحر[1]، وعلى وفق هذه الآليات نتطرق إلى معالجة النص الروائي "رياح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، الذي تمّ تحويله إلى فيلم سينمائي. بحيث سنعمل على رسم بطاقة فنية لكل من الرواية، ومن ثمّ نجلّي الآليات المستعملة في عملية التحويل، وفي الأخير نختم المقال بالنتائج المتوصل إليها.

انطلاقاً من هذه التكهّنات نطرح عدة تساؤلات منهجية:

- ما هي أهم الآليات المتدخلة في هذا التحويل؟
 - هل نجح المخرج في مسعاه التحويلي أم لا، إن كان نعم، فيم تجلّى هذا النجاح؟
- إنطلاقاً من هذه التساؤلات نلج موضوع بحثنا بالتطرق إلى أهم المحاور:

1- البنية الفنية لرواية رياح الجنوب.

2- البنية الفنية لفيلم رياح الجنوب.

3- آليات تحويل رواية رياح الجنوب إلى فيلم.

1- البنية الفنية لرواية ربح الجنوب.

1-1- بطاقة فنية للرواية:

معلومات عامة	
العنوان	ربح الجنوب
الكاتب	عبد الحميد بن هدوقة: عبد الحميد بن هدوقة وُلد بتاريخ 09 جانفي 1925م وتوفي بتاريخ 21 أكتوبر 1996م، صاحب أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية، "ربح الجنوب" التي نشرت في سنة 1971م.
نوع الرواية	حقيقة تصويرية
اللغة	العربية الفصحى
دار النشر	دار القصة للنشر : www.ibtesamah.com/vb .
سنة النشر	2012م
عدد الصفحات	322
غلاف الرواية الأول	 "ربح الجنوب" أول رواية صدرت سنة 1971 عن المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر والتي سترجم إلى الفرنسية في سنة 1975
جائزة الرواية	الجائزة التقديرية الأولى في الرواية 1987

1-2- الفكرة العامة للرواية:

تتمحور الفكرة العامة للرواية حول فترة التيه التي عاشتها الجزائر بعد الاستقلال، حيث يروي ابن هدوقة هذا الواقع من خلال إلقاء الضوء على العديد من الشخصيات التي تسكن

قرية جزائرية صحراوية. بداية من الإقطاعي ابن القاضي الذي يسعى للحفاظ على ثروته حتى لو كان على حساب تزويج ابنته ممن لا ترغبه. ونفيسة هي تلك الصبية التي عاشت حياة المدينة ودخلت في صراع بينها وبين الواقع البدوي، المثقفة الجميلة المتهورة التي تسعى دائما للرقى ببنات جنسها لحياة أفضل. ومالك شيخ البلدية الذي جاهد بالسلاح ضد المستعمر، ويجاهد داخليا بعد الاستقلال لإحلال العدل والمساواة بين فئات المجتمع. مروراً بالراعي الذي يمثل الشاب البدوي الطموح، ذو الثقافة المحدودة والذي أغرم بنفيسة لمجرد ابتسامه، وأخيراً رحمة صانعة الفخار، التي تُعدُّ رمزا لتاريخ القرية وأمهم جميعاً، وهوسها بأوانيها الفخارية وأحلامها مما يعطي دلالة على تمسك أهل القرية بعاداتهم وتقاليدهم.

1-3- البعد الدلالي لأسماء الشخصيات:

تعتبر الشخصيات من أهم العناصر المكونة لبنية الرواية ولا غرو في أن الدراسات الحديثة قد نظرت للشخصية نظرة مغايرة لما كانت عليه من قبل، وتعاملت معها تعاملًا خاصًا؛ حيث نظر التحليل البنيوي إليها بمثابة دليل (signe)؛ له وجهان أحدهما دال (signifiant) والآخر مدلول (signifié)؛ فتكون الشخصية بمثابة (دال) تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها [2]. أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها [3]، ولهذا يهتم بها الروائي جيداً ويهتم بكل تفاصيلها حتى الأسماء التي يختارها لهذه الشخصيات لا تكون بطريقة اعتباطية أو عشوائية بل مختارة بعناية ولها دلالات قوية في النص الروائي، في رواية "ريح الجنوب" نجد الكاتب أعطى لكل اسم حقه، جعل له معاني ودلائل تكمل الحدث والنص الروائي.

1-4- بنية الشخصيات: التشكل والدلالة.

سأحاول الكشف عن مختلف الدلالات التي تبوح بها أسماء الشخصيات من خلال وظيفتها في السرد، ونفسياتها التي تظهر من خلال سماتها الخلقية أو مكانتها الاجتماعية. نفيسة: اسم علم مؤنث عربي، معناه: المال الكثير [4]، ويعني أيضا الغالية الثمينة المرغوبة [5] ولقد وُفق الرواي في اختياره لاسم بطلته الرواية، فنفيسة تُعد الفتاة المتعلمة ذات الشخصية القوية المُتمردة على كل ما يكبح حريتها، وهي الفتاة التي يرغب فيها الجميع، وهذا ما جعل نفيسة تسترسل في مجموعة من التخمينات تنتهي بها إلى تذكر ما قرأته ذات يوم: الحرية الممنوحة تشبه خبز الصدقة. [6]

وهي الشخصية النسوية المركزية في هذه الرواية وهي البطلية الرئيسية وعلى منوالها نسج الروائي باقي الوقائع والأحداث حيث صوّر لنا الكاتب الحياة التي تعيشها، كونها شخصية مثقفة وطالبة بجامعة الجزائر تقيم عند خالتها ولا تزور عائلتها إلا في العطلة الصيفية.

والملاحظ في هذه الرواية بروز شخصية "نفيسة" في هذا الجو المشحون بالقلق والضيق ووصف تلك الحالات التي تتراوح بين الألم والحزن، وهذا ما جعلها تقول: "أكاد أتفجر في هذه الصحراء، ثم تضيف: كل الطلبة يفرحون بعظلمهم أما أنا فعظمتي أقضيها في منفى" [7]. عابد بن القاضي: معنى عابد مُتعب خادم [8]، وفي الرواية نجد هذه الشخصية تأخذ هذا البعد الدلالي لعابد الذي يُعتبر عابد المال والثروة، حيث يفعل كل شيء من أجل الحفاظ عليه وتحصيله، حتى وإن كان على حساب فلذة كبده.

وهو فلاح كبير قبل الاستقلال متعاون مع الاستعمار يسعى للحفاظ على أملاكه يسعى جاهداً للتقرب من مالك رئيس البلدية بدافع الحفاظ على ممتلكاته يفتعل المناسبات لتعظيم من شأنه وذكر كفاحه. [9]

مالك شيخ البلدية: مالك هو كلمة عربية أصيلة مشتقة من كلمة الملك وهو الذي بحوزته الشيء ويملك التصرف فيه، وجدير بالذكر أن مالك هو اسم الملاك خازن النار [10]، حيث نجد هذه الشخصية في الرواية تتمتع بمميزات كثيرة كحب الدقة، ودائما ما يكون منظم وعقلاني، ويعرف جيدا متى يتخذ القرار ويسيطر على عواطفه، دائما ما يكون متفوق في عمله ومتقن له، ويتسم بالهدوء كما أنه جيد في وضع الخطط والاستراتيجيات، وهذا ما نلمحه في شخصية مالك.

لهذا نجد الكاتب يقدم شخصية "مالك" في هيئة رجل هادئ مطاوع مخلص متأمل في واقعه وفي لغيره، فقد مثل وعي الكاتب المباشر بالحياة والواقع وقد مثل الضمير الحي والمخلص الذي جسده فترة ما بعد الاستقلال. [11]

العجوز رحمة: يدل اسمها على الخير والنعمة وفي التَّنْزِيلِ الْعَزِيزِ ﴿وَإِذَا أَدْقْنَا النَّاسَ رَحْمَةً مِنْ بَعْدِ ضَرَاءٍ مَسْتَهْمٍ﴾ (يونس/ 21) [12] نعم العجوز رحمة تمثل الخير والبركة والنعمة لأهل القرية، وهي أم الجميع، وهي مخلص لوطنها ولزوجها الذي مازالت تزور قبره كل يوم جمعة منذ عشرين سنة بالإضافة إلى تجاربها في الحياة فإن الأمثال والحكم دائما تنسب لها، فبموتها توالى النكبات والأحزان وتشردم أهل القرية.

رابح الراعي: لقد أخذ رابح من اسمه نصيب في الرواية نجده دائما يحرص على الربح والفائدة، فتجده دوما يُحاول التحسين من وضعه المعيشي.

هو شاب بسيط يعمل في الفلاحة لدى "ابن القاضي" راعي عنده، صاحب الناي يسعى للإثارة على واقعه ورفضه من خلال نايه الذي يعبر عنه بالأحاسيس المختلفة التي تكتنسه.

[13]

عبد القادر أخ نفيسة: عبد القادر من الأسماء المتداول بكثرة في البيئة الجزائرية وذلك تيمنا بالولي الصالح عبد القادر الجيلاني الذي يُعتبر من علماء المسلمين.

2- البنية الفنية لفيلم ربح الجنوب.

2-1- بطاقة فنية عن فيلم ربح الجنوب:

معلومات عامة	
العنوان	ربح الجنوب -vent du sud-
من إنتاج	الديوان القومي للتجارة والصناعة السنماتوغرافية
بلد الإنتاج	جمهورية مصر العربية
سنة الإنتاج	1975م
مدة الفيلم	01:37:58
نوع الفيلم	روائي طويل
اللغة المستخدمة	اللغة العربية + اللغة العامية
إخراج	محمد سليم رياض: وُلد المخرج محمد سليم رياض بتاريخ 21 نوفمبر ببوسماعيل شمال الجزائر وتوفي بتاريخ 27 يونيو 2016م بناربون جنوب فرنسا، مخرج سينمائي وكاتب سيناريو جزائري، أخرج عدة أفلام مشهورة منها "ربح الجنوب" (1975).
تأليف	عبد الحميد بن هدوغة
مدير تصوير	دحو بوكرش
مسؤول الصوت	رشيد بوعافية
مونتاج	رايح دعبوز
مدير الإضاءة	عبد الرحمان عبدلي
مدير الإنتاج	عبد الحليم ناصف
تمثيل	العربي زكال -نوال زعتر -كلثوم- عبد الحليم رئيس -بوعلام بناني -دوجة الشاشي وآخرون

		غلاف إشهاري لفيلم ربح الجنوب
--	---	---

2-2- ملخص الفيلم:

بدأ الفيلم بمشهد جينريكي يتجسد في قطيع الغنم والراعي وذهاب عابد بن القاضي مع ابنه عبد القادر إلى السوق، ثم عرّج الفيلم على نفيسة التي كانت متدمرة من حياة القرية بين جدران أربعة، ترقب مرور وقت العطلة الدراسية، وهي تتذكر الحياة الجامعية، وهذه المرحلة تُعتبر مرحلة فاصلة في باقي أحداث الفيلم، كأنّ الجينريك يُلخص الفكرة العامة التي تدور حولها الأحداث، وبعدها بدأ المخرج ببث الأحداث والمشاهد، فبدأ بمشهد جلوس نفيسة إلى جانب العجوز رحمة صانعة الفخار التي دخلت معها في حوار طويل حول القهوة، وحرية المرأة وطبيعة نفورها من عقلية القروي، وبعدها مشهد مصاحبة نفيسة أمها والعجوز رحمة إلى المقبرة وتأمل الحمار وهو يرقى على القبور، ومخاطبة العجوز رحمة زوجها الميت وشكواها له حالها، ثم مغادرتهم المقبرة، أثناء عودتهم إلى البيت صادف الراعي رابح وهو يتغنى بالناي في فحوى الطبيعة الجامحة، وبعد عودتهم إلى البيت أكملت نفيسة للعجوز رحمة حديثها عن حرية المرأة، بعد ذلك بثّ مشهد تجسّد فيه الحديث عن الأوضاع المعيشية والفلاحية في القرية، تتخلله مناظر الحياة اليومية التي يعيشها المجتمع البدوي، ويختتم المشهد بحفل تدشين مقبرة القرية للشهداء. مشهد تم فيه استقبال عابد بن القاضي مالك شيخ البلدية لتناول القهوة، ثم خروج مالك من بيت عابد بن القاضي ولقاءه بصديقه الأستاذ حيث دار بينهما حديث حول نفيسة وقضية الزواج التي شغلت الرأي العام والخاص. ثم انتقل المخرج إلى مشهد نفيسة وهي إلى جانب أمها التي تعدّ الطعام في حين تقرأ هي كتاباً،

فتبلغها الأم بعدم عودتها إلى العاصمة بعد نهاية العطلة، وهذا ما جعل نفيسة تكتب رسالة إلى عمتها تتحدث فيها عن الأوضاع المزرية التي وصلت إليها حرية المرأة في قريتهم، بعدها عرج على مشهد رابح وهو يدخل بيته صباحا بعد ليلة قضاها خارج البيت يوم ذهب إلى نفيسة وجرى بينهما ما جرى من الخصومة بعد تسلله إلى غرفة نومها وتعبير نفيسة له بلفظة "يا الراعي الكلب"، ثم سؤال الأم عن عدم عودته إلى البيت ليجري بينهما حوار بالإشارات، ثم وهو يجلس في المقهى يتأمل لاعبي الورق، ثم وهو مع أحد الشيوخ يعرب له عن إصراره تغيير مهنة الرعي، ثم وهو يحمل العجوز رحمة بعدما أغمي عليها إلى بيتها المليء بالأواني الفخارية حيث دار حوار بينهما فيما يخص حياة أمه الزوجية ومستقبله المهني وموقفه من قضية رعي الغنم، بعدها انتقل إلى مشهد تجسد فيه تكفلت عائلة ابن القاضي رفقة مالك بالعجوز رحمة أثناء مرضها، وتذكره أيام الثورة عندما كانت شابة وكان هو جريحا عنده تسهر على مداواته ومواساته. وكذلك مشاهد دفن العجوز وتلاوة القرآن، والحديث عن الدار الآخرة، ويختتم المشهد بالحديث عن الثورة الزراعية، ولما أوشك الفيلم على النهاية تناول المخرج مشهد حالة نفيسة النفسية المتدمرة وتلقي العلاج من طرف الشيخ بالبخور وذبح عنزة سوداء، وانتهى المشهد بإلحاح ابن القاضي على مالك بواسطة صديقه المعلم من أجل الفصل في مسألة زواجه من ابنته نفيسة. مشهد تتكرر نفيسة وهروبها من البيت، وسقوطها وانكسار ساقها، وإسعاف رابح لها وأخذها إلى بيته ومعالجتها، ومن ثم هروبها رفقة رابح، وتواصل المشهد برؤية أحد الشيوخ لنفيسة ورابح وهما في طريقهم إلى الحافلة من أجل مغادرة القرية وإخبار والدها ابن القاضي، وانتهى الفيلم على مشهد إدراك نفيسة ورابح الحافلة وركوبهما قبل أن يدركهما ابن القاضي والد نفيسة، وكان ذلك المشهد رهيبا، لأنه ودّ لو لحق بهما لقتلها، كل هذه المشاهد جاءت بالتوازي مع الأحداث الروائية ما عدا المقطع الأخير الذي حدث فيه التغيير.

3- آليات تحويل الرواية إلى فيلم:

إنّ الانتقال من الرواية إلى السيناريو إلى الإخراج، أي الانتقال من الكتابة إلى التصوير يعنى جعل الشخصيات التي كانت مجرد متصورات ذهنية على الورق تتحرك على الشاشة

فتحس وتتفعل وتغضب، ومن هنا تحويل المكتوب إلى مرئي يتطلب تقنيات وعملا وصناعة لا تتوافر للرواية، فالسينما بمجالها المرئي الواسع وإمكانياتها المادية المتنوعة يجعلها تمنح النص فضاء يختلف عن الفضاء الذي تمنحه إياه الكتابة، على الرغم من تداخل بعض التقنيات بين الرواية والسينما.

المعروف في عالم النقد الأدبي استفادة الرواية الحديثة من تقنيات السينما، بيد أن الأدب كان أسبق إلى تزويد السينما بكثير من التقنيات، ففي بداية القرن استخدم جورج ميله المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه. وقد ادعى كريفت بأن أبرز تجديد أثر في السينما كان مأخوذا من صفحات ديكنز، وأوضح ذلك إيز نشتاين في مقال تحت عنوان: "ديكنز وكريفت والفيلم اليوم" [14]

ويتم تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي وفق عدة آليات نذكر البعض منها على سبيل القصر لا على سبيل الحصر:

3-1- الاختزال: الاختزال الذي يتم في هذا تحويل هو اختزال أحداث متشعبة وكثيرة في الرواية إلى مقطع قصير في الفيلم، ويتم هذا الاختزال عن طريق الحذف والتجاوز.

3-1-1- الحذف: الحذف في اللغة: القطع والإسقاط؛ جاء في الصحاح: "حَذَفُ الشَّيْءِ: إِسْقَاطُهُ. يُقَالُ: حَذَفْتُ مِنْ شَعْرِي وَمِنْ ذَنْبِ الدَّابَّةِ، أَيْ أَخَذْتُ... وَحَذَفْتُ رَأْسَهُ بِالسَّيْفِ، إِذَا ضَرَبْتَهُ فَقَطَعْتَ مِنْهُ قِطْعَةً" [15] وفي لسان العرب: "حَذَفَ الشَّيْءَ يَحْذِفُهُ حَذْفًا قَطَعَهُ مِنْ طَرَفِهِ وَالْحَجَّامُ يَحْذِفُ الشَّعْرَ مِنْ ذَلِكَ... وَالْحَذْفُ الرَّمْيُ عَنْ جَانِبٍ وَالضَرْبُ" [16].

والحذف في الأعمال الأدبية يتم عن طريق حذف أحداث من الرواية واكتفاء بجزء منها أثناء تمثيلها في الفيلم، لأن الكلمة عالم من المجردات الذهنية، بينما الصورة عالم حسي بصري، وهذا الاختلاف يتبعه بالضرورة اختلاف في التلقي، فقارئ الرواية ذهني الوظيفة، متخيل ثم مؤول، بينما المشاهد بصري الوظيفة، واقعي ثم مؤول، وعليه فإن آلية العلاقة

بين الرواية والسينما هي علاقة اختزال المكتوب إلى صورة، وهذا الاختزال ينتج عنه الاستغناء بالصورة ومدى شموليتها عن الوصف السردي المسهب في الرواية [17].

ونجد هذا الحذف في عدة مقاطع من الفيلم، نذكر: في مشهد تدشين مقبرة الشهداء يحذف من الفيلم عودة مالك بذاكرته إلى أيام الثورة حيث تذكر زليخة خطيبته التي ذهبت ضحية حادث القطار الذي فجره هو بنفسه فانتابه بعد هذا التذكر حزن عميق، وهذا ما تجسّد في مقطع من الرواية جاء فيه: وفي صيف سنة 57 جاء مالك مع بعض رفاقه إلى القرية في مهمة وإذا به يعلم هناك أنّ خطيبته قادمة من الجزائر في الغد! وكان هو اليوم المحدد لتنفيذ المهمة التي جاء من أجلها ... وحلت الساعة الحادية عشر، وبدل أن يمر القطار العسكري إذا بقطار المسافرين يُقبل من بعيد، يشق الأرض شقا في شخير وسخط ويأس ... وكان اللغم ينتظر في صمته الثائر... ينتظر أي قطار ليجعل منه أكواما من قزدير وحديد. كل ما شاهده مالك أثناء الثورة لم يكن شيئا بالنسبة لتلك اللحظة المريعة التي رأى فيها الحديد والبشر تتطاير إلى حتف رهيب! وقعت المأساة التي أزلت منذ ذلك اليوم بسمّة السرور عن شفتي مالك، ومحت من عينيه ذلك النور الحالم إلى الأبد. وكانت زليخة تلك الفتاة التي تشبه القمح من بين القتلى! [18].

كما تمّ حذف مشهد رايح وهو يقتل ثعبانا عندما ذهب لإحضار الماء للعجوز من القرية حيث وجده قريبا، وتمثل هذا الحدث في هذا المقطع من الرواية:

أخذ آنية من طين وخرج إلى ((المراح)) (فناء الدار) حيث قربة الماء معلقة في مكان ظليل، وإذا به وهو يحل شريط الحلفاء المربوط به فم القربة لاحظ نقطتين لامعتين لمعانا مُخضرا تحت حجر كبير، أسفل قربة الماء، فأحس برعشة تسري في عموذه الفقري ومفاصله وقال:

- ((ثعبان! ثعبان يتبرد هنا أو ضفدعة! يجب أن أسرع فأناول العجوز الماء ثم أعود إليه)) ...

وبعدما أسعفها أخبرها عن الثعبان الذي وجده وهو بصدد العودة إليه ليقتله.

- ((إنني رأيت ثعبانا تحت حجر قريب من قربة الماء، سأذهب لأقتله وأعود)).

- ((هو... ثعبان! رأيته مرات هنا، ولم أستطع قتله: خذ العصا يا رابح!))

وكأن ذكر الثعبان أعاد إليها شيئا من نشاط وحيوية. وأردفت قائلة:

- ((اضربه إلى نصفين وإلا فلا تتمكن نه)) [19].

بعد ذلك قتله، وهذا المقطع من الرواية لم يرد في الفيلم بل ورد مباشرة رؤية رابح للعجوز رحمة وحملها إلى بيتها...

3-1-2- التجاوز: وهو تجاوز أحداث روائية وعدم تمثيلها في الفيلم كما حدث في مشهد رابح وهو يتأمل النار متذكرا شتيمة نفيسة (يا الراعي الكلب) ثم يرمي كل ما له علاقة بالرعي، ويتجاوز المخرج مشهد الراعي وما دار بينه وبين نفيسة، وهذه بعض الأحداث الروائية المتجاوز عنها:

وصل رابح إلى النافذة الخارجية لغرفة نفيسة فوجدها مغلقة، وحاول أن يفتحها فلم يستطع، كانت مشدودة بذراع حديدية من الداخل، فغضب وأحس أن مهمته بدأت تتعقد... وقف لحظات مطرقا حائرا وكاد يغير رأيه نهائيا وينصرف لكنه لم يستطع الانصراف بدون أن يحقق رغبته. وقرر أن يفتح السور مهما كلفه ذلك....

ولما استوى فوق السقف رأى وسط الدار هادئا عاديا. لبث هناك لحظات مفكرا في الهبوط. هل يقفز أم يزيل بعض القرميدات الواقعة على حائط الغرفة ليتمكن من النزول بسهولة؟ ...

رأى رابح السرير الذي تنام فوقه نفيسة فاقترب منها فإذا هي عارية! فأحس كأن شيئاً عنيفاً هز كل كيانه..... فاقترب من السرير حتى كاد يلتصق به. وضع يده على فمها فإذا هي تقفز مذعورة!

فقال لها بلطف:

- ((لا تخافي أنا رابح ! لا تخافي (...)).

جذبت بأقصى ما استطاعت من سرعة غطاها بيد ودفعته عنها بأخرى. وكانت من شدة البغظة أحست كأن صاعقة نزلت عليها.

- وقالت في اختناق

- ((اخرج يا مجرم!)) ...

- ((أخرج من هنا يا أيها المجرم! أيها القدر أيها الراعي القدر!)) [20].

نشاهد أنّ المخرج استبدل قول نفيسة للراعي في الرواية -((أخرج من هنا يا أيها المجرم! أيها القدر أيها الراعي القدر!))- بقول آخر في الفيلم - (يا الراعي الكلب)- وتجاوز أحداث طابوهية ربما لضرورة فنية وأخلاقية، لأنّ تمثيل مثل هكذا أحداث منافية للسينما الجزائرية المحافظة.

3-2- الترجمة:

الترجمة بمعنى تَرْجَمَان/ تَرْجُمان/ تَرْجُمان [مفرد]: ج تَرَجِمٌ وتَرَاجِمَةٌ: مترجم، ناقل الكلام من لغة إلى أخرى [21]، أما المقصود بالترجمة فهو إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل، وإعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه. وفي رواية ربح الجنوب تمّ ترجمة الفعل الروائي إلى فعل سينمائي عن طريق ترجمة بعض المؤشرات الدلالية في الرواية إلى أفعال حقيقية تتجسد من خلال شخصيات تمّ اختيارها من طرف المخرج، وقد نجح أيّما نجاح في هذا المسعى، إلا أنّ ترجمة لغة الرواية إلى لغة الفيلم لم تكن ترجمة حرفية بل كان هناك

استعمال اللغة العربية ممزوجة باللغة العامية في الفيلم، وعدم المحافظة على نفس النسيج اللغوي المتجلي في الرواية، بالإضافة إلى الانحراف ببعض المشاهد إلى منحى آخر غير المتجلي في الرواية، كما حدث في نهاية الفيلم، الذي انتهى على مشهد إدراك نفيسة ورايح الحافلة وركوبهما قبل أن يدركهما والد نفيسة، فالمخرج كان ذكي حين جعل المشهد الأخير فيه الكثير من المعاني الأب التراثي ذو النمط القديم يحمل سلاحه على صهوة جواده أما ابنته فهي تحمل قلمها وكتابها وتسير بها السيارة التي تمثل زمن السرعة وركب الحداثة والتطور وتمضي قدما إلى مركز العلم والمعرفة معها راعي الغم الذي أصلحته وجعلته يرغب بالعلم والمعرفة وضرورة التغيير .. هذا المشهد فيه الكثير من المعاني الراقية أفضل من مشهد الرواية الذي كان سوداويا لا معنى فيه سوى التشاؤم والرجعية، عكس نهاية الرواية التي كانت مأساوية كما جسدها الروائي في هذا المقطع: كانت تسير ولكن ليس في هذا الطريق المقمر الذي ينحدر أمامها ولكن في فيلم الحوادث التي وقعت منذ قليل .. وتذكرت كيف كانت تشعر بالحدق على أبيها وهو واضع ركبته على بطن الراعي ثم كيف تحول هذا الحدق بعد أن ضربته المرأة البكماء بالفأس ووقع على الأرض والدماء تتدفق من رأسه! وتذكرت أيضا كيف تحول تقديرها وعطفها على الأم وهي ترى ابنها يهاجم ظلما ويُلقي على الأرض ليذبح[22]. فالمخرج هنا خان ترجمة الأحداث، لأن كل أفلمة لنص أدبي، تُعتبر في شكل أو في آخر خيانة لهذا النص... إذ نعرف أن الترجمة مهما كانت دقيقة من لغة إلى أخرى، تُعتبر خيانة فكيف إذا كانت من فن إلى فن آخر يختلف عنه لغة ومضمونا. [23]

إن الترجمة إذن، هي بدورها سيرورة دلالية مغايرة تبدأ من لحظة استخلاص المادة الدلالية المجسدة للدليل التفكري من النص المصدر واختزالها بعد تجريدها من قيود الجنس والتفكير بها بوصفها دليلا مصدرا لدليل خاضع لقيود جنس أو فن آخر... إلا أن التقيد بحدود الموضوع الحصري الذي يود المقال معالجته، يفرض تجاوز خصوصيات الترجمة المحاكاتية التي تصبح في مثل هذا الوضع ترجمة مضاعفة ومعقدة لأنها من جهة لا تتم وفق عبر تسنين أحادي[24]، كما هو الأمر في الترجمة عبر اللغوية أو في

الترجمة من لغة طبيعية إلى أخرى، بل تقوم هنا على ترجمة الدليل الناتج عن سنن أولي (هو سنن اللغة الطبيعية) وعن سنن ثانوي (هو سنن الكتابة الروائية)[25] إلى دليل مركب يقوم على تعددية سننية مفتوحة ومتفاعلة (الكلام والصور والموسيقى والأصوات، وتركيباتها..). ومن جهة ثانية لأن المرور من النص الروائي إلى الفيلم لا يتم إلا عن طريق وساطة السيناريو. ومعنى كل هذا باختصار ووضوح أنه سيتم تجاوز إشكالية علاقات الأنواع السننية فيما بينها...

3-3-المواعمة:

ويقصد بها هنا التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل الشخصيات، والمواعمة هنا تتم عن طريق مواعمة أحداث الفيلم لأحداث الرواية وتجسد هذا في معظم فصول الفيلم ما عدا بعض الجزئيات فمثلا عندما رأى مالك نفيسة أثناء مرافقته لابن القاضي إلى بيته، لم يظهر أي شيء يدل على اهتمامه بها، إذ لم يعرها أي اهتمام ولو بنظرة عكس ما نجده في الرواية المتجسد في هذا المقطع: دخل مالك بدون أن يبدو عليه أي تحرج أو اضطراب، ولكن ما إن وقع نظره على نفيسة حتى أحس كأن شيئا انفتح فجأة في قلبه ! فبهت لما يرى .. إنها زليخة التي وقف منذ ساعات أمام قبرها أثناء التدشين تقف الآن أمامه حية[26].

وأیضا في مشهد العجوز في الرواية عندما أفاقت من غيبوبتها أقسمت للراعي أن تحضر له الطعام وراحت تخرج جرة السمن متحذثة عن العام الذي باع فيه الحاج حمودة رأسه[27]، فإنها في الفيلم تظهر وهي تحضر الأكل لرابح وتحذثه عن والديها.

والنهاية التي كانت عكس ما تجسد في الرواية، انطلاقا من هذا الفهم فإن التحويل الذي يتم في هذه المرحلة هو ترجمة تأويلية للنص في كليته.

وإذا كانت هذه السيورة تحاول المواءمة بين النص الروائي والفيلم، فإن موضوع المواءمة لا يمكن أن يرتبط إلا بالدليل التفكري الذي يستنتجه المسؤول عن كتابة السيناريو من النص الروائي، ليجعله منطلقا لإنتاج الفيلم. وبهذا الشكل يكون الدليل التفكري نتيجة لتلقي السيناريست أو المخرج للنص الروائي، ومن ثمة يكون نواة دلالية لمختلف المراحل المجسدة للشريط، وبذلك يغدو الدليل التفكري شرطا لوجود التعالق بين مدار حديث[28] العاملين: العمل الروائي والعمل السينمائي المؤول له.

إن جعل المواءمة بين العاملين مرتبط بالدليل التفكري الذي يُعتبر وصفا موضوعيا لآلية تحويل السرد إلى عرض.

3-4-الاختصار:

الاختصار مصدر اختصر... شكل مختصر لعبارة أو كلمة،[29] والاختصار في الكلام هو الإيجاز دون إخلال بحذف شيء منه والمختصر المفيد: ما قلّ ودلّ، والاختصار في التحويل من الرواية إلى الفيلم، هي أن يأتي المخرج بمقطع من الرواية ويوظفه بشكل مختصر دون الإخلال بنص المختصر، والحقيقة أنّ فن الفيلم يشوّه الأعمال الإبداعية المشهود لها بالبراعة، عند اقتباسها عن طريق التبسيط والحذف والاختصار وجعلها صالحة لجمهور السينما العريض الذي لا يهمنه من الإبداع سوى فيلم يستحوذ على ذهنه البسيط[30]، كما تمّ اختصار تذكر مالك لأيام الثورة التي جمعت بالعبور في لقطة قصيرة جدا دون الإخلال بهذه الأحداث.

3-5-الإضافة:

ويتم من خلال إضافة بعض المقاطع للفيلم من أجل اكتمال المشهد الروائي، كل مشهد تكتبه يجب أن يكون متصلا بالخيط القصصي، إذا لم يكن متصلا ببنية الحبكة بأكملها، لا تستخدم هذا المشهد، حتى لو كان مشهدا رائعا[31]، وهذا ما فعله المخرج لما أضاف

مشهد النسوة إلى المشهد الروائي - نفيسة وسط هذا الحشد من النساء والأطفال والذباب الذي انتقل هو أيضا من كل الجهات القرية ودورها إلى دار العجوز-[32]، وهن يتحدثن عن فتيات القرية وعن نفيسة بصورة خاصة ورفضها للزواج من شيخ البلدية، حيث تثور الفتاة في وجوههن وتذكرهن بأنهن في مأثم.

3-6- التركيز:

ويتم من خلاله التركيز على فصل من فصول الرواية وإعطائه أكثر من حقه كما تتم التركيز على مشهد مرض العجوز رحمة وموتها وجنازتها وحديث النسوة عنها وقراءة القرآن في جنازتها، حيث أخذ هذا المشهد وقتا طويلا قياسا إلى المشاهد الأخرى، حيث دام هذا المشهد حوالي خمسة وعشرون دقيقة، أما في الرواية فقد تجسّد في ثمانية وثمانون صفحة بداية من هذا مقطع: وكان قد رأى العجوز رحمة منذ مدة عائدة من المحفر، سالكة الطريق الذي تسلكه دائما فتابع مشيها الوئيد حتى اختفت عن عينيه[33]، إلى هذا المقطع: تفرق الناس نساء ورجالا وذهب كل في شأنه، ولم يبق ببيت الفقيدة إلا عائلة ابن القاضي ورايح وراعي الغنم وأمه[34]. وهذا إن دلّ فإنما يدل على أنّ العجوز رحمة تمثل تاريخ القرية، ماضيها وحاضرها، آلامها وآمالها، جدّها وهزلها، قوتها وضعفها، إنّها أم الجميع، إنّها تمثل هوية المجتمع الجزائري.

3 - خلاصة:

هذه بعض آليات تحويل الرواية إلى فيلم وقد نجح فيها المخرج أيما نجاح لأنّه استطاع أن يوفّق في لباس الفيلم لباس تسلسل الأحداث، مع بعض التغيرات البسيطة في تمثيل الأحداث خاصة الفصل الأخير بالموازاة مع نهاية الفيلم. وهذا ما يجعل بعض الروايات يتم إنتاجها سينمائيا أكثر من مرة لميزتها الدرامية، مع اعتبار أن الصورة عند المخرج هي اللبنة الأولى في الفن السينمائي كما الكلمة عند كاتب الرواية.

وتعد الرواية من أهم مصادر النصوص المستخدمة في الدراما، كما يرى البعض أن الرواية الجيدة هي التي تتحول إلى فيلم بسهولة، وفي المقابل الفيلم السينمائي يخدم العمل الروائي بمزيد من الرواج والانتشار، إلا أن عملية التحول من الكلمة إلى الصورة تُعد من الأعمال الشاقة.

6- هوامش المقال:

- [1] - مادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، دط، الفن السابع، دمشق سوريا، 2005م، ص 14.
- [2] - حميد لحميداني : بنية النص السردى، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ، دت، ص 51.
- [3]- المرجع نفسه: ص ن.
- [4] - حنّي نصر الحنّي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها، ط3، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، 2003م، ص 103.
- [5] - وليد ناصيف، الأسماء ومعانيها، دار الكتاب العربي، القاهرة، ط1، 1996م، ص 286.
- [6] - عبد الحميد بن هدوقة، ربح الجنوب، دط، دار القصة للنشر، الجزائر، 2012م، ص 103.
- [7] - المصدر نفسه: ص 9.
- [8] - حنّي نصر الحنّي، قاموس الأسماء العربية والمعربة وتفسير معانيها: ص 50.
- [9] - مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصة للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت، ص 9.
- [10] - المعجم الوسيط، مَجْمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م، ص 886.
- [11] - عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث (تأريخا و أنواعا و قضايا)، ديوان المطبوعات الجامعية، ط5، الجزائر، 2009، ص 209.
- [12] - المعجم الوسيط، مَجْمع اللغة العربية: ص 335.
- [13] - مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، ص 23.
- [14] - لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دط، دار الرشيد، بغداد 1981، ص 418.
- [15] - الصحاح في اللغة 1 / 120.
- [16] - لسان العرب: 9 / 40.

- [17] - حسن النعمي: جدل الخطاب بين الرواية والسينما، موقع منتديات القصة العربية، arabicstory.net التاريخ: 1- 4 - 2015م، التوقيت: 18-38.
- [18]- عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب: ص 61-62.
- [19] - المصدر نفسه: ص 142-143.
- [20]- المصدر نفسه: من ص 122-123-124-125.
- [21] - أحمد مختار بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصر، ط1، مج 1، عالم الكتب، 2008م، ص 288-289.
- [22]- عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب: ص317.
- [23] - ابراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة - تاريخ الأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته-، دط، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2010م، ص 7.
- [24] - A.J. Greimas, Du sens, éd. Seuil, 1970, p13.
- [25] U.Eco, Lector in fabula, Traduit de l'italien par M.Bouzaher, 1985, p101.
- [26] - عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب: ص 70.
- [27] - المصدر نفسه: ص145.
- [28] - ينظر: أ. إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1996م، ص113-117.
- [29] - معجم اللغة العربية المعاصر، أحمد مختار بمساعدة فريق عمل: ص 649.
- [30] - طه حسين عيسى الهاشمي، تجنيس السيناريو - موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية-، الدار الثقافية للنشر، ص147.
- [31] - راشي فريدمان بالون، المرشد في الكتابة السينمائية والروائية، تر: إيهاب عبد الحميد، دار ميريث، شارع قصر النيل، القاهرة، ط1، 2015م، الفصل التاسع.
- [32]- عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب: ص 202.
- [33] - المصدر نفسه: ص137.
- [34] - المصدر نفسه: ص225.