

إشكالية التلقي بين الرواية والفيلم

أ/ فتيحة شفيري

جامعة امحمد بوقرة – بومرداس (الجزائر)

ملخص:

يحظى النص الروائي باهتمام السينما العالمية عامة والعربية خاصة، فكثيرة تلك الأعمال التي حققت نجاحا كاسحا، والسبب أنها استطاعت أن تكشف مكنونات هذه النصوص واكتشاف معانيها الخفية التي قصدها المؤلف أو حتى التي لم يقصدها أو يُشر إليها. وتعتبر النصوص بهذا كنوزا حقيقية لرؤية سينمائية جادة.

ليس أساس نجاح الفيلم السينمائي فقط الإمكانات المادية الهائلة التي تُوفر له، وليس كذلك فقط وجود مخرج محترف، بل ركيزته التي لا يُمكن تجاهلها وتجاوز وجودها هو المتلقي، فإذا لم يستحسن هذا المتلقي ما يُشاهده بالفيلم السينمائي سيعرف فشلا ذريعا.

يكون السبب الرئيسي في فشل هذا العمل السينمائي عجز المخرج وحتى الممثلين في مطابقة القراءة النصية مع القراءة المرئية، فالمتلقي للنص الروائي يسعى من خلال قراءته إلى بناء فضاء ذهني لهذا النص، فهو الذي يُشكل أ مكنته ويرسم شخوصه بل وكذلك يُحدد مقاصده وأهدافه، وبهذا يتحقق للنص الروائي قيمته لوجود هذا التجاوب والتفاعل بينه وبين هذا المتلقي الذي اهتم بدوره العديد من الكتاب والدارسين ومثال ذلك ما طرحه جون بول سارتر من سؤال جوهري لمن نكتب؟ فهو يرى أن الفن لا يوجد إلا من أجل الآخر وبه.

وإذا كان هذا المتلقي للنص الروائي هو ذاته المتلقي للعمل السينمائي فهو يرغب أن يرى مطابقة بين الصورة الذهنية التي شكّلها وبين الصورة البصرية التي سيُشاهدها، فإذا تمت هذه المطابقة يعني نجاح أفق انتظار هذا المتلقي وبالتالي نجاح الفيلم المشاهد، أما إذا لم تتم هذه المطابقة فهذا يعني تحطم أفق انتظار المتلقي ويعني كذلك فشل الفيلم السينمائي، ونستحضر هنا ما ذهب إليه الكاتب البرازيلي باولو كويلو الذي يرفض أن ينتقل النص المقروء إلى نص مشاهد لأن ما رسمه المتلقي في ذهنه لن يتحقق مع النص المشاهد وهذا

ما حدث فعلا مع نصوص روائية معروفة مثل "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة.

لكن هناك أفلام سينمائية عربية كثيرة هي ناجحة لأنها حافظت هي الأخرى على تحقيق المطابقة بين النص المقروء والنص المرئي المُشاهد، وسنبرز كل هذا في مداخلتنا التي عنوانها "إشكالية التلقي بين الرواية والفيلم".

مدخل:

ارتبطت السينما بالرواية ارتباطا وثيقا، بينته التجارب السينمائية العالمية على مر العصور¹ فالسينما باختلافها عن الأدب لا يعني ذلك انفصالها عنه، إنها فنان يكادان يكونان متلازمين، والسينمائي حين يشرع في تصوير فيلمه لا يعني ذلك أنه انفصل عن الأدب... عن الكلمة¹، وهذا التكامل بين الرواية والسينما لم تهتم به الدول الغربية فقط، بل نجد له حضورا عند الدول العربية حتى وإن عرفت هذه الدول تباينا في هذا الاهتمام وفي وعيها بقيمة النص الروائي.

تعد مصر الدولة العربية السبّاقة في تحقيق هذا التلاحق منذ ثلاثينيات القرن الماضي وصولا إلى عصر الألفية ، لتحذو الدول العربية الأخرى حذوها لكن ببعض الاحتشام ولنا في الجزائر خير مثال، فهي وإن اعتمدت في أفلامها السينمائية على إبداعات روائيين فإنه اعتماد حسب رأينا قليل، فعلى القائمين على الشأن السينمائي الجزائري الوعي بقيمة النصوص الروائية التي تهتم دائما برصد المتغيرات الاجتماعية.

ومهما يكن من أمر فالمتلقي في مقارنة مستمرة بين ما يقرؤه من نص روائي وبين ما يشاهده من فيلم سينمائي، فإذا لاحظ من خلال هذا التقابل وفاقا فإننا نقول إن التفاعل بين هذا الطرف الأساسي وبين ما هو مقروء ومشاهد قد تحقق، وإذا لمس هذا المتلقي خلافا بينا وواسعا بين المقروء والمُشاهد فإننا نقول حينها إن التفاعل مغيب ليرتبط الفشل بالرواية والفيلم معا.

مفهوم التلقي وسيورته الزمنية :

¹ - كريمة ناوي، آسيا جبار بين الرواية والفيلم، مجلة الحكمة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ع 17، 2013، ص 248

لا تأخذ النصوص الإبداعية قيمتها إلا بتفاعل المتلقي معها، فهو الذي يمنح لها وجودا من خلال تقديمه لدلالات جديدة، ليُصبح بذلك المنتج الآخر غير المنتج الأصلي، علما أنّ هذه الدلالات لن تُقدّم من قبل متلق واحد بل سيقدمها متلقون عديدون مادام هذه النصوص الإبداعية قائمة على القراءة المفتوحة «يكون كل فعل للقراءة اكتشافا جديدا لبعد من أبعاد النص المجهولة ولطبقة من طبقاته الإيحائية، مادام النص عبارة عن لوحة فسيفسائية، وفضاء مفتوحا»²، فالعلاقة بين هذا النص وهذا المنتج الجديد ستكون علاقة تفاعلية متواصلة.

لم يكن الاهتمام بالمتلقي حديث العهد، بل كان له وجود في القديم مع أرسطو مثلا الذي أبرز ذلك من خلال تنظيره للتراجيديا، فالمتلقي للعمل حسب سيّماطيف مع الشخصيات التراجيدية الممثلة أمامه وتعاطفه ذاك يكون خاصة عند بلوغ الحدث التراجيدي ذروته، مثلما هو الحال مع فقاً أوديب لعينيّه بعد معرفته لحقيقته أنه ابن أمه وزوجها في الوقت نفسه، وهذا التجاوب بين المتلقي والشخصية التراجيدية يسميه أرسطو بالتطهير.

ونعتبر أن ما قام به ابن خلدون في مقدمته وتحديدًا في فصولها الأخيرة إدراك عميق لصورة المتلقي الذي جاء بمفهوم القارئ المبدع، فإذا تمكن المتعلم حسب العلامة من حفظ مضامين النصوص فأكد سيستقيم لسانه وتستوي ملكته لينسج على منوالها نصوصا جديدة «لابد من كثرة الحفظ لمن يروم تعلم اللسان العربي، وعلى قدر جودة المحفوظ وطبقته في جنسه وكثرتة في قلته تكون جودة الملكة الحاصلة عنه للحافظ»³، وهذا ما يُقر به النقاد دائما من أن المبدع لن يكون كذلك إلا بالقراءة المتواصلة والمكثّفة لنصوص غيره.

ولم يتوقف الأمر بالعلامة عند هذا الحد، بل قدّم لنا صنفا آخر للمتلقى الذي يُطلق عليه في الدراسات المعاصرة بالمتلقي الناقد، فقد كان شعراء عصر الجاهلية يعرضون أشعارهم على أهل البصر كما سماهم ابن خلدون فيجيزون ما يجيزون

²- المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجًا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 29

³- عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، الفصل الثامن والعشرون، في أنّ حصول الملكة بكثرة الحفظ وجودتها بجودة المحفوظ، دار الكتاب العربي، لبنان، ط2، 1989، ص 529

من الأشعار ويرفضون ما هو أهل لذلك «اعلم أن الشعر كان ديوانا للعرب، وكان رؤساء العرب منافسين فيه وكانوا يقفون بسوق عكاظ لإنشاده وعرض كل واحد منهم ديباجته على فحول الشأن وأهل البصر لتمييز حوله»⁴، فالمتلقي الناقد يقوم كما قام به أهل البصر من معاينة النص واستحسان إيجابياته وتبيين سلبياته، ونذكر من خلال إبرازنا لجهود ابن خلدون أن العلامة على وعي كبير بوجود علاقة تفاعلية بين النص وقارئه لتنتج هذه العلاقة إما إبداعا ذاتيا أو نقدا موضوعيا بناءً.

لم يكن للمتلقي صدى عند أصحاب المنهج البنيوي الذين اهتموا بالنص في ذاته ولذاته، فجمالياته مرتبطة باللغة والعلاقات التي تؤسسها «أما المنهج البنيوي فقد اختزل أبحاثه بتركيزه على النص، حيث التجأ إلى تفتيت الجمالية الأدبية بواسطة منظومة من العلاقات المنغلقة التي تعمل داخل بنية النص الداخلية»⁵، لتأتي مرحلة ما بعد البنيوية التي أعادت للمتلقي دوره المنوط به.

ويعود الفضل في إبراز هذا الدور وتبيين أهميته إلى جهود هانز بير يابوس وفولفانغ ايزر رائدا مدرسة كونستانس، هذه الجهود التي أسست ما يُسمى بـ "جمالية التلقي" أو *Esthétique de la réception*، التي جعلت المتلقي هو المركز «تنطلق هذه النظريات من جعل المتلقي هو المركز في تحديد معنى النص»⁶، وبما أنه كذلك فهذا يعني أن مسؤوليته مهمة وأساسية وهي إعادة تشكيل نص جديد محايث للنص الأصلي «ينتج القارئ في تلقيه نصا محايثا للنص الأصلي، على اعتبار أن حركية المعنى داخل النص لا يستقر على المعنى الواحد»⁷، وبهذه القراءات المتعددة المرتبطة بالعديد من المتلقين سيحقق النص استمراريته عبر الزمن.

⁴ - المصدر نفسه، الفصل التاسع والأربعون، في ترفع أهل المراتب عن انتحال الشعر، ص 531، 532

⁵ - مناهج الدراسات السردية، ص 73

⁶ - مخلوف بو كروح، أثر تكنولوجيا الاتصال في تلقي الخطاب الفني، مجلة فكر ومجتمع، طاكسيج. كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ع2، أفريل 2009، ص 11

⁷ - عبد النور إدريس، التمثلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، منشورات دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، ماي 2015، ص 67

1- تلقي الأعمال السينمائية:

تُعتبر السينما أكثر الوسائل التواصلية نجاحاً في نقل صورة المجتمع وتغييراته المتنوعة، لتلغي بمعالجتها كل الحواجز والطبقات القائمة في هذا المجتمع أو ذاك «تحوّلت السينما إلى لسان حال العديد من الأمم والمجتمعات، يُعبر عن الماضي والمستقبل بحلوله ومره خيره وشرّه، فقد تحوّلت إلى أكثر الوسائل التواصلية شيوعاً لدى الناس لإسقاطها العديد من العوامل التي يصعب شرحها أدبياً»⁸، وتأثيرها يبلغ مداه إذا وُجد تأليف نصي يرصد المجتمع في تغييراته وينقل عمق الشخصيات الواقعية وطباعها المختلفة وأمزجتها المتباينة «لابد لكي تُرسم الشخصيات أن يكون المؤلف قديراً في تحليل العواطف، عليماً بطبائع النفوس، كما أنه لا بد له أن يكون على إطلاع واسع بالمعاني الإنسانية التي تشغل الأفكار البشرية»⁹، باختصار فالسينما هي المجتمع.

واقتران السينما بهذه الصورة موجود خاصة في الدول الأوروبية التي أولت حكوماتها أهمية كبيرة لهذه الوسيلة التواصلية لإدراك تأثيرها الكبير والمتواصل في المتلقي المشاهد، الذي سيؤسس شخصيته وأفكاره وفقاً لتأثيرات الصورة السينمائية فيه «إن السينما لها أثرها العظيم في الحياة الاجتماعية وقد قدرها الأوروبيون والأمريكيون حق قدرها، فقد أدركوا ما سوف تحدثه من انقلاب كبير في حياة الأمم، لذلك أولوها عنايتهم وشمّلوها برعايتهم»¹⁰، وإذا قارنا هذا التواصل الثقافي بين المتلقي الغربي والصورة السينمائية بنظيره في الدول العربية وخاصة بالجزائر لوجدنا بونا شاسعاً بين الطرفين، فقاعات السينما عندنا قليلة جداً، وبعضها الآخر مقفل وحالتها يُرثى لها، بل حتى الثقافة السينمائية تكاد تكون شبه مغيّبة في المجتمع لارتباطها بأحكام معيارية مغلوطة.

⁸ -محمد عبد الكريم قادري، سينما الأقليات، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، ع660، نوفمبر 2013، ص 136

⁹ -محمد حلمي، السينما والمجتمع، المكتبة الثقافية، مصر، دط، دت، ص 15

¹⁰ -المرجع نفسه، ص 7

ولا يعني هذا أن السينما في الجزائر لم يكن لها اهتمام قبلي، فلقد تمظهر وجودها قبل مرحلة الاستقلال التي أطلق عليها النقاد بالسينما الكولونيالية رغم موضوعاتها المرتبطة بالمجتمع الفرنسي وثقافته الغربية «صُورت بعد الحرب العالمية الثانية العديد من الأفلام الأقل شهرة إلى غاية 1954 وكانت حصيلة هذه المرحلة من الزمن ما يقارب ثمانين فيلما مطولا تُصنّف كلها ضمن السينما الكولونيالية ولكن هذا لا يمنعنا من اعتبارها ضمنا سينما جزائرية قبلية»¹¹، ولم تتأسس سينما جزائرية خالصة إلا بعد الاستقلال لتعرف انتعاشا مميّزا أثرت في المتلقي المشاهد في تلك الفترة وصولا إلى عصرنا هذا، علما أن هذه الأفلام حسب النقاد كانت تعرض على الجمهور الجزائري أولا، ليتم عرضها خارجها في إطار المهرجانات السينمائية العالمية مثلما كان حال فيلم "ريح الأوراس" للمخرج لخضر حامينا الذي نال بفضله جائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان الدولي سنة 1975 «أما الانطلاقة الفعلية للأفلام السينمائية المطولة فتعود إلى فترة الاستقلال مع الفيلم التاريخي "الليل يخاف من الشمس" لمصطفى بديع 1965، و"ريح الأوراس" للخضر حامينا 1966 مرورا بـ "تحيا يا ديدو" لمحمد زينات سنة 1971 وغيرها من الأفلام الجادة»¹²، وسلسلة الأفلام في هذه الفترة طويلة نذكر منها فيلم "معركة الجزائر"، "عطلة المفتش الطاهر"، "عمر قتلاتو"، "حسن نية"، وغيرها، ومع فترة التسعينيات تشهد السينما الجزائرية ركودا بسبب طبيعة الفكر الثقافي الذي كان سائدا آنذاك الذي اضطّر بالعديد من المخرجين والممثلين لمغادرة الوطن، وإن وُجدت أفلام في تلك الفترة فقد كانت دون المتوسط إن لم نقل ضعيفة رغم مشاركة أسماء لامعة فيها مثل فيلم "لحن الأمل" و"made in"، لتعرف السينما الجزائرية بعض الانتعاش في عصر الألفية مع جهود محمودّة لبعض المخرجين أمثال بلقاسم حجاج "ريح النسيان" 2003 ويمينة شويخ «رشيدة» في السنة نفسها.

¹¹ - أحمد بلية، السينما الجزائرية، الواقع والآفاق، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، ع563، أكتوبر 2005، ص 129

¹² - السينما الجزائرية، الواقع والآفاق، ص 129

ومهما يكن من أمر فيجب جذب المتلقي الجزائري مرة أخرى إلى السينما بفتح قاعات جديدة وإعادة تهيئة القديمة منها أو المهملة، وتكثيف الحصص السينمائية في التلفزة والراديو، مع وضع سياسية سينمائية واضحة المعالم للنهوض بهذا الفن العالمي.

2- المتلقي بين الرواية والسينما:

تناول رواية ما سينمائيا هدفه إبراز جمالية النص المكتوب من زاوية المخرج المتمكن المتعود على قراءة ما يقع بين يديه قراءة متعمقة لينقل تلك الأسطر صورا مؤثرة تستقطب المتلقي المشاهد، ويعكس هذا الانتقال الاحتفاء المتواصل بالأدب الشفوي والارتباط الدائم به رغم ما تعرفه الحياة من تطورات سريعة، وهذا الارتباط بالشفوي مرة أخرى يراه المبدعون متنفسا آخر لأعمالهم واستقطابا أكثر للعديد من المتلقين «كل المهتمين بهذا الحقل يؤكدون أن السينمائي ومن خلال الفيلم بإمكانه إيصال رسالته إلى أكبر شريحة ممكنة من المجتمع»¹³، وقد اعتبر بعض النقاد أن بالنسبة إلى المخرجين مغارة علي بابا الغنية بالنصوص الأدبية.

وقد يتناول أكثر من مخرج الرواية ذاتها لكن هناك من ينجح في زيادة شهرتها وهناك من يُخفق في ذلك «وتختلف المعالجة السينمائية من مخرج إلى آخر باختلاف عمق المعارف الثقافية والمهارات المهنية والتجارب الحياتية»¹⁴، والأفضل لو تناول المخرج رواية تُحاكي الواقع الذي ينتهي إليه، والهدف من ذلك ربط المتلقي المشاهد بالبيئة التي يعيش فيها، ليضمن هذا المخرج بذلك تفاعل المتلقي من جهة ونجاح عمله الإخراجي من جهة أخرى «لكل فرد تماشيا وبيئته، نظرتة الخاصة والثاقبة لأشياءه التي تُمكنه من اختراقها وتفجير معالمها الجمالية والفكرية»¹⁵، ولنا في أعمال نجيب محفوظ وعبد الحميد بن هدوقة خير مثال على ذلك.

اهتمت السينما المصرية بروايات العديد من المبدعين مثلما كان الحال مع أعمال نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي، ويوسف إدريس

¹³ -آسيا جبار بين الرواية والسينما، ص 248

¹⁴ -عيسى شريط، فلتكن السينما الجزائرية، جزائرية، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ع 3، ماي/أيار 2003، ص 48

¹⁵ -فلتكن السينما الجزائرية، جزائرية، ص 49

ولطيفة الزيات، وعبد الحليم عبد الله وغيرهم، وقد فتح هذا التعامل نجاحا كبيرا للسينما المصرية وانتعاشا مميّزا لها «تعد السينما المصرية بحق الأعرق تاريخا والأكثر تنوعا وإنتاجا في تاريخ السينما العربية برمتها»¹⁶، وتظل روايات نجيب محفوظ أكثر الأعمال رواجاً في السينما، من ذلك روايته "بداية ونهاية" التي أخرجها سينمائيا صلاح أبو سيف سنة 1960، وقام بتمثيلها ثلة من الممثلين المصريين منهم فريد شوقي (الأخ الأكبر)، وكمال حسين (الأخ الأوسط) وعمر الشريف (الأخ الأصغر)، وكانت أمينة رزق في دور الأم وسناء جميل في دور البنت. وتعد هذه الرواية أولى أعمال محفوظ التي انتقلت من السرد المكتوب إلى التمثيل البصري.

ترصد هذه الرواية الواقع المعيش المبني على الطبقية الاجتماعية التي خلقت بونا شاسعا بين أفراد المجتمع الواحد، واهتمام الروائي بهذه الطبقة لم يرتبط فقط بهذا العمل بل انعكس في جل ما كتب «إن نجيب محفوظ ببساطة واقعي في كل إنتاجه الأدبي، لأنه يُصور الشقاء الإنساني دونما قيد أو شرط»¹⁷، ويستحضر المتلقي واقعه ويسعى للبحث عنه في تفاصيل الفيلم، وهذا البحث والتقصي الممارس هدف الفيلم السينمائي الذي يسعى إلى استنفار معارف المتلقي وخبراته «عند مشاهدتنا عرضا سينمائيا نستمد مخططاتنا من معاملاتنا في حياتنا اليومية، وعلى أساس مخططاتنا نصل إلى استنتاجاتنا»¹⁸، وما انتحار نفيسة (سناء جميل) إلا تأكيد على هول الطبقية الاجتماعية التي وقف المتلقي المشاهد على حيثياتها من بداية الفيلم إلى نهايته.

وانتقال روايات نجيب محفوظ إلى السينما يطرح إشكاليات عديدة أولى هذه الإشكاليات اختصار الفيلم السينمائي للسرد الحافل بالأحداث والشخصيات الذي يشكل أساس النص الروائي، وهنا تتأسس الصعوبة كيف يسعى السيناريست والمخرج السينمائي إلى تطويع هذا الكم الهائل من الأحداث والشخصيات؟ وكيف سيحافظان على التأثير نفسه الذي حققته الرواية؟، من خلال قراءتنا للعديد من

¹⁶ - السينما الجزائرية، الواقع والآفاق، ص 128

¹⁷ - عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1997، ص 224

¹⁸ - دراسات مختارة السرد في السينما، ترجمة مركز اللغات والترجمة، مصر، دط، دت، ص 93

الآراء السينمائية التي اهتمت بفيلم "بداية وبداية" لصالح أبو سيف تبين لنا ذلك المجهود الكبير الذي قام به المخرج الراحل مع السيناريسست صلاح عز الدين لتطويع جمالية رواية نجيب محفوظ سينمائيا «حيث لجأ كاتب السيناريو إلى الحذف الكامل لبعض الفصول، والدمج بين أحداث فصلين أو أكثر وذلك بعمليات وتصرفات فنية مشروعة»¹⁹، وعند مشاهدتنا للفيلم لم نشعر مطلقا بوجود هذا الحذف، بل رحنا نتابع الأحداث الفيلمية كما تابعتها في النص الروائي والسبب حسب رأينا محافظة المخرج والسيناريسست على عنصر التشويق الذي تقوم عليه أحداث الرواية من جهة والإبقاء على تسلسلها التراتبي من جهة أخرى.

كما سعى السيناريسست إلى تجاوز الوصف الواقعي الدقيق الذي يمتاز به أسلوب نجيب محفوظ الروائي مستعينا بإياه بوسيلتين هما المناظر وحركة الشخصيات «إن تحرر التأليف السينمائي من قيد الوصف والأسلوب الكتابي، يعني التركيز على المناظر والحركة، فالأولى وصف تفاصيل ما يُراد إبرازه في الصورة، والثانية وصف تفاصيل الأوضاع التي يقف فيها الأشخاص حتى تبرز المعاني من حركاتهم»²⁰، وقد وقفنا من خلال تقنية المناظر (الصورة) على عدة تفاصيل ثقافية ترتبط بالحياة المصرية منها الحارة الشعبية بشوارعها الضيقة وكثرة ناسها، وكذلك طبيعة البيت المصري، الذي عكس الطبقة الموجودة في ذلك المجتمع، فهناك بيت العائلة الفقير الخالي تقريبا من الأثاث وغير المدهون، والبيت الذي يقدم فيه عمر الشريف دروسا لأحد أبناء الطبقة الغنية المؤثث والمدهون، وقد عملت الصورة السينمائية على نقل هذا التباين بشكل واضح مؤثر «إن الصورة ليست معطى جاهزا بريئا، لكنها حمالة أوجه ومائعة المعنى، بإمكانها أن تقول في لحظة ما تعجز آلاف الألفاظ عن البوح به»²¹، وتسعى الصورة في الفيلم عادة إلى تقويض خيال المتلقي المشاهد، ويتأكد ذلك فعلا إذا عاد هذا المتلقي مرة أخرى للنص الروائي، ليطمئن خضوعه التام للصور السينمائية التي اختزنت في عقله «صار الإنسان في

¹⁹- حسن حداد، بداية ونهاية، مجلة هنا البحرين، 11 أغسطس 1993

²⁰- السينما والمجتمع، ص 14

²¹- عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية، دار محاكاة للدراسات والشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2013، ص 74

الغالب عبدا للصورة أينما توجهه يسير في ديدنها، فإذا كان الإنسان هو مبدع الصور، إلا أن هذا الإبداع نفسه يتحول إلى قهر وسلطة»²²، وبالتالي نقول إن المتلقي هما خاضع لا مبدع.

وقد وقفنا من خلال الوسيلة الثانية المتمثلة في حركة الشخصيات على عدة مشاهد أبرزت هذه الحركة من بينها بقاء نفيسة المتواصل خلف آلة الخياطة وانتقالها المستمر إلى دكان البقال الذي استغلها جنسيا وتسبب في انحرافها الأخلاقي، وهناك مثلا حركة الأم في غسلها للثياب وهي في تعب ظاهر وغيرها من المشاهد التي لم تختلف تماما عن تلك التي رسمها نجيب محفوظ بقلمه الإبداعي لنكون هنا أمام الاقتباس المطابق الذي حقق نجاحا للفيلم السينمائي وشهرة للرواية، والدليل على ذلك استمرار السينما المصرية النهل باستمرار من كتابات الراحل نجيب محفوظ.

وما زاد من تأثير الحركة أيضا صوت الشخصيات الذي كان يتماشى وطبيعة المواقف التي ينقلونها إلى المتلقي المشاهد، من هنا نقول إن السينما لا تؤثر من جانب الصورة فقط بل كذلك من جانب الصوت، فثنائية(الصورة/الصوت) ضرورية في العرض المرئي«فاللغة الفيلمية إذن تتكون من اللغة البصرية واللغة السمعية والتعاليق بينهما، ودراسة اللغة الفيلمية تستوجب دراسة اللغتين أولا والعلاقة بينهما ثانيا»²³، ففيلم "بداية ونهاية" كان مكتمل التأثير قصة وسيناريو وإخراجا ليضمن بهذا تلقيا مستمرا متواصلا.

وما زاد من ارتباط المتلقي المشاهد وتفاعله مع الفيلم توظيف الموسيقى التصويرية التي أنجزها فؤاد الظاهري، لتكون دافع المتلقي الآخر في مواصلة مشاهدة الأحداث والتفاعل معها خصوصا عند بلوغها ذروة التعقيد مثل اكتشاف نفسية لخداع سلمان البقال الذي وعدها بالزواج بعد أن استسلمت لأطماعه الجسدية، ولم يقف اللون الأبيض والأسود وهو سمة الأفلام العربية القديمة حاجزا بين تفاعل المتلقي المشاهد وهذا العرض السينمائي الناجح.

²²- السيميائيات البصرية، ص 75

²³- الصورة الفيلمية وإشكالية السرد السينمائي، ص 54

وحديثنا عن الألوان يقودنا حتما للحديث عن الإشكالية الثانية القائمة بين المتن الروائي والفيلم السينمائي وهي كيف تتطابق صورة الأمكنة التي شكّلها القارئ في ارتباطه بالنص الروائي مع صورة الأمكنة المعروضة عليه في الفيلم؟، نحن ندرك أن الرواية تنقل المتلقي القارئ إلى أماكن متعددة يؤثثها بطريقته ويستغل خياله لرسم أبعادها، وهو لا يقوم بهذا مع المكوّن المكاني فقط، بل مع كل جزئيات النص الروائي «لكي يُلمّ القارئ بالنص ويفهمه يجب أن يفهم كل ما يحيط بالنص من الداخل والخارج، وهذا الذي قال عنه شلير ماخر كلية النص، أما الجزئي من النص فهو بنيته وتراكيبه وأساليبه والأفكار التي يحملها النص»²⁴، وإذا تحدثنا عن المكان فإن أول ما سيقوم به المتلقي عند مشاهدته للفيلم السينمائي المقارنة بشكل لا شعوري بين ما قرأه من وصف واقعي لهذا المكوّن السردى وبين ما هو معروض أمامه، فالبيت مثلا الذي كانت تقطن به العائلة الفقيرة-عائلة علي صبري- الأرضي المطل على الحارة الشعبية الذي يعكس الوضع الاجتماعي الهامشي الذي تعرفه هذه العائلة خصوصا بعد وفاة معيلها الأول (الأب) متطابق مع ما جاء في الرواية، بل ويشعر المتلقي المشاهد بالراحة أيضا عندما يجد أن المخرج حافظ كذلك على الانتقال المكاني الجديد لهذه العائلة بعد أن ارتقى حسنين إلى صف الضباط.

نُقدم بعد هذا إشكالية جديدة هي كيف جسّدت شخصيات الفيلم السينمائي الجانب السيكلوجي للشخصيات الورقية؟، الجواب عن هذا التساؤل سيكون إيجابيا أولا لأنّ الرواية أوكلت إخراجيا لصلاح أبو سيف وهو مخرج متمكّن كما ذكرنا آنفا، الذي استطاع أن ينقل إلينا كل المشاعر المحتمدة التي عرفها كل فرد في الأسرة الفقيرة، ثانيا تمكّن السيناريست من فهم عميق لهذا الجانب وسعيه الحثيث إلى نقله بصدق من النص الروائي إلى شاشة العرض، ليجد المتلقي المشاهد نفسه في هذه الشخصيات السينمائية. كما لا ننسى أن للممثلين قدرة وتمكّن في تقمص أدوارهم ونقل صادق ومؤثر لأمزجة الشخصيات التي تقمصوها، فقد استطاعت أمينة رزق-هذا معروف عنها- تقريب صورة الأم المعذّبة التي أنهكتها حالة الفقر التي تحياها وأولادها. كما تمكّن فريد شوقي من التأثير في المتلقي

²⁴- حورية قادري، النص وجمالية المتلقي، مجلة حوليات جامعة بشار، جامعة بشار، ع 13، 2013، ص 203

المشاهد من خلال تواصله الكبير مع حياة المخدرات والبلطجة لنقف من خلال ذلك على وعي هذه الشخصية بالماضي والحاضر والغائها للمستقبل لأنها لا ترى نفسها فيه.

ويجب الوقوف عند دور عمر الشريف المجسد لصورة الإنسان الأناني الذي لا يفكر إلا في نفسه، فلم يهتم أن تكون نقود أخيه الأكبر وسيلته في تحقيق حلمه (ضابط بالجيش) متناسيا في الوقت نفسه تعب أمه وأخته نفيسة الخياطة، ووضوح نموذج هذه الشخصية في الفيلم جاء ذاته في الرواية، إنه النموذج البشري الذي يفكر في المستقبل لا غير لأغيا كل اهتماماته بالحاضر والماضي، لكن هذه الأنانية تزول عندما يقرر هذا الضابط الانتحار، هذه النهاية المتطابقة في الفيلم والنص الروائي قدمتها هذه الشخصية بمهارة كبيرة، لتكون فعلا من أكثر الشخصيات تأثيرا في الفيلم كما كانت في الرواية «تمثل الشخصية علامة داخل نسيج الخطاب الروائي، وتلعب الشخصية في السينما دورا كبيرا في العمل الدرامي لما تقوم به من أفعال تعمل على خلق الصراع الذي ينمو ويزيد من حركته وتفاعله»²⁵، وقد تحقق هذا التأثير بفعل قدرة هذه الشخصية على نقل جانبها السيكولوجي من توتر وخوف واضطراب في لغة الحوار، بالإضافة إلى سرعة حركتها، وكانت كل هذه التفاصيل عاملا مساعدا لتصعيد الأحداث وتفاقم حدتها.

ورغم نجاح السينما المصرية في استثمار للنصوص الروائية المتنوعة، إلا أنها عرفت مثل السينما الجزائرية السقوط في مستنقع الربح التجاري مستغنية في مراحل زمنية عن الرواية لتعتمد فقط على تأليفات لا تمت للواقع المصري بصلة وقد أطلق النقاد المصريون على هذه الإنتاجات السينمائية بـ "أفلام المقاولات".

ونأتي بعد ذلك إلى رصد علاقة الرواية الجزائرية بالسينما، التي توضح خاصة بعد مرحلة الاستقلال «كان اقتباس الرواية في السينما الجزائرية الأوفر حظا مقارنة بالقصة والقصيدة والمسرحية، نبدأها بالفيلم الثوري معركة الجزائر الذي أخرجه الإيطالي جوليو بونيكور 1966 المقتبس عن السيرة الذاتية التي كتبها

²⁵- مونة بن الشيخ، الرواية والخطاب السينمائي، دراسة في الرواية السينمائية بالجزائر (رسالة دكتوراه)، إشراف عبد الحميد بوراوي، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011، 2012، ص 71

المجاهد ياسف سعدي، أما الرواية الثانية هي الأفيون والعصا لمولود معمري أخرجها إلى السينما أحمد راشدي عام 1969، وبعدها يأتي الفيلم الاجتماعي ربح الجنوب المقتبس عن رواية بن هدوقة أخرجها للسينما محمد سليم رياض سنة 1975²⁶ لتتواصل هذه العلاقة بين الرواية والفيلم إلى مرحلة الثمانينيات مع اهتمام المخرجين بأعمال الروائية الراحلة آسيا جبار، الذين وجدوا في أعمالها تعلق المرأة بالوطن فترة الثورة واستنهاضا لها فترة الاستقلال «والمرأة في عالم آسيا جبار الروائي تظهر في صورة المرأة المجاهدة أثناء حرب التحرير، والمرأة التي تُشكّل الواقع الجزائري بكل ما يحمله هذا الواقع من تقاليد تُحافظ عليها بعض النساء وتثور عليها بعضهن»²⁷.

وتعتبر رواية "ربح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة من الروايات الجزائرية الناضجة حسب النقاد، فهي في بنائها الفني فاقت روايات سبقتها مثل "غادة أم القرى" لرضا حوحو أو "الحريق" لمحمد ديب «وتكون غادة أم القرى إرهاصا بالرواية، وتكون رواية "الحريق" على ما فيها من نقائص فنية تطورا طبيعيا لهذا الفن، وتكون "ربح الجنوب" النموذج الأفضل»²⁸، ونضج هذه الرواية ليس فقط على المستوى الفني، بل حتى على المستوى الموضوعي لمعالجتها الجيدة للرمزية التي احتلتها المرأة في هذا العمل، فهي تلك الأرض التي يرتبط بها الفرد الجزائري، وهي أيضا ذلك الوطن الذي ينتظر من ابن الاستقلال التطوير من خلال ثورته على النظام الإقطاعي الذي خلّفته فرنسا، دون أن نتجاوز اهتمام الروائي بالعلاقة العاطفية الطاهرة التي جمعت رابح الراعي بنفيسة التي شجها دارسو الرواية بطهارة العلاقة التي جمعت بول وفرجيني في رواية "الفضيلة" للمنفلوطي.

حقق الفيلم السينمائي ربح الجنوب الاقتباس المطابق، فكان هناك توافق بين أحداث العرض السينمائي والنص الروائي والمقصود هنا بالتطابق تحديدا تراتبية الأحداث الموجود -علما أن المخرج حذف أحداثا وأضاف أخرى جديدة-، فلم يخل

²⁶- الرواية والخطاب السينمائي، ص 25، 26

²⁷- كريمة ناوي، آسيا جبار بين الرواية والفيلم، ص 45

²⁸- أحمد منور، ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص 17

المخرج بذلك لأنه على علم ووعي أن المتلقي المشاهد يقوم يتتبع أحداث فيلمه مع رغبته الشديدة اللاشعورية أن يكون هناك انسجام بين أحداث ما يراه وبين أحداث ما قرأه، وهذا الانسجام سيحقق نجاح الفيلم والرواية كذلك، ولو حدث العكس- عدم التطابق في ترابعية الأحداث- فإن هذا المتلقي سيعيش بلبلة، ليجد مخرجاً لها بأن يرتب وحده الأحداث أو أنه لا يكمل مشاهدة الفيلم «فعند مشاهدة فيلم روائي يتبنى المشاهد هدفاً واحداً هو تنظيم الأحداث في تسلسل زمني، وإذا قدمت لنا الرواية الأحداث دون تسلسل زمني لا نجد بداً من أن نلجأ إلى قدرتنا على إعادة تنظيمها حسب مخططاتنا، ولكن مثل هذه الأفلام تتعرض للخطر لأنها سببت لنا البلبلة»²⁹، والملاحظ أن المتلقي العربي قد تعود على هذه الترابعية في الأحداث الذي يقدمها السيناريو التقليدي وهو الأكثر انتشاراً في البلدان العربية «السيناريو التقليدي هو ذلك القائم على سرد الحكاية مقسمة إلى مقدمة وحبكة ونهاية، فإن القصة –بصرف النظر عن إتقان أو عدم إتقان شخصياتها هي التي يشاهدها المتفرج في المقدمة»³⁰، وإن رغب السيناريست في تغيير تنظيم الأحداث فيجب أن يكون تنظيمه ذاك محكماً ليتفاعل معه المتلقي المشاهد لنكون بذلك أمام السيناريو غير التقليدي «السيناريو غير التقليدي هو الذي يفكر بسرد غير مشروط للحكاية ذاتها، كأن ينتقل بين التواريخ بلا حواجز فيبدأ من المستقبل أو من النهاية ويعود أدراجه»³¹.

ومهما يكن من أمر فيجب التوقف عند تفاصيل معينة في مقابلتنا بين الرواية والفيلم، وسنبداً بالنهاية التي لم تكن متطابقة فنفيصة الفتاة الجامعية المثقفة في عمل ابن هدوقة اضطرت للبقاء في القرية بعد ما وقع من أمر خطير لوالدها عابد بن القاضي «وقررت مغادرة بيت الراعي والرجوع إلى دار أبيها، لأن تطور الحوادث قلب مشروعها رأساً على عقب. فهي كانت تعزم السفر إلى الجزائر في هاته الليلة،

²⁹- دراسات مختارة في السرد والسينما، ص 93

³⁰- محمد رضا، سر السيناريو في الفيلم الروائي، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، ع 472، 1998، ص 124

³¹- المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ولكن بعد كل ما وقع لم يعد ممكنا هذا السفر»³²، لتكون نهاية الفيلم هروب نفيسة إلى العاصمة بعد أن رفضت قرار زواجها القهري من شيخ البلدية مالك (الممثل الراحل العربي زكال) الذي رغب فيه والدها بشدة خدمة لمصالحه، وقد اعترض الروائي ابن هدوقة على هذا التغيير، لأن هدفه كان «أن الفتاة الجزائرية مهما تعلمت وتطورت تعود إلى أصلها وجذورها»³³، بينما كانت غاية المخرج محمد سليم رياض منحى آخر هو أن المرأة الجزائرية قد تحررت من القيود وصار بإمكانها إثبات ذاتها «أما المخرج فيرى أنه على الفتاة البحث عن حريتها دون الرجوع إلى الوراء»³⁴، فإذا كانت نهاية الفيلم كما ذكرنا تختلف عن نهاية الرواية، فلم احتفظ المخرج بالعنوان ذاته لابن هدوقة، ذلك أن ريح الجنوب حسب المبدع هي التغيرات الجديدة الايجابية التي ستخرج الجنوب من تخلفه ليعرف معنى الحضارة بفضل التنوير العلمي الذي تمثله الشخصية الرئيسية نفيسة؟

كما نتساءل ماهي رمزية عنوان الفيلم مادامت هذه الفتاة المثقفة قد قررت مغادرة الجنوب لتقصد الشمال؟ هل يعني من جهة أخرى أن المخرج يريد أن ينقل إلينا أن التخلف سيكون لصيقا بالجنوب عكس الشمال الذي ينتظر التغيير والتطور؟ هذه إشكاليات مازلنا نطرحها كلما شاهدنا هذا الفيلم لتبقى إجاباتها علامات استفهام متواصلة.

ومن التفاصيل الأخرى للفيلم السينمائي اللغة الموظفة في الحوار، فمن الطبيعي ألا تكون لغة عربية فصحي كما جاءت في الرواية، وهنا نطرح الإشكاليات التالية: كيف ستكون هذه اللغة؟ هل هي دارجة خالصة أم مزيج بين الدارجة والفصحي؟ وطرح المتلقي الجزائري لمثل هذه الإشكاليات سببه أن الأفلام الجزائرية لم تحدد وجهتها اللغوية، فأحيانا توظف القالب اللغوي الأول (دارجة خالصة)، وأحيانا تستخدم القالب الثاني (المنزج بين الدارجة والفصحي). ومن أمثلة هذا المنزج بين

³²-عبد الحميد بن هدوقة، ربح الجنوب، دار القصة للنشر، الجزائر، 2012، ص 316

³³- مونة بن الشيخ، الرواية والخطاب السينمائي، ص 26

³⁴- الرواية والخطاب السينمائي، ص 26

* برنامج "فيلم من كتاب" تقديم درية شرف الدين، إخراج سهيل إلياس، إنتاج الشرق الأدنى للإنتاج الفني،

الدارجة والفصحى تلك الفقرة التي قرأتها نفيسة من قصة "الإخوة كرامازوف"، فكان من المفروض وهي تقرأ فقرة من الكتاب أن تعتمد اللغة الفصحى، أو تعبر عنه باللغة الدارجة، فلم تقم هذه الشخصية حسب رأينا بإيصال رسالتها (الاستغلال البشري المتواصل) للمتلقى المشاهد، لكنها حققت هدفها-الرسالة-في النص الروائي المكتوب. ونقف عند مشهد مهم في الفيلم مادمنّا نتكلم عن لغة الشخصيات، فقد استعملت نفيسة اللغة العربية الفصحى عند قراءتها للرسالة التي سوف تبعثها لعمتها، وهنا نقول إن التطابق موجود بين مستوى الشخصية واللغة التي وظفتها، وهذا نجاح آخر يضاف إلى سلسلة النجاحات التي حققها الفيلم.

والأمر نفسه عند أم نفيسة التي وظفت في حوارها الخارجي مفردات باللغة العربية الفصحى لتنطقها نطقا قريبا من العامية-تكسير شكلها العربي الفصحى-، وكذلك الحال مع شيخ البلدية مالك الذي أظهر هذا المزج في حواراته مع الخالة رحمة أو مع ابن القاضي أو حتى مع صاحب المقهى، لكننا يجب الإشادة بلغة الخالة رحمة التي كانت دارجة بنسبة كبيرة جدا، لتحقيق بنطقها للغة أهل الريف تأثيرا فينا، وبسبب ذلك رحنا نتابع بشغف دورها في الفيلم.

وإذا كان هذا المزج وسيلة المبدع والمخرج في أن معا في تقريب القصة من المتلقى العربي خاصة بحكم أن لهذا المتلقى حكم مسبق على صعوبة لغتنا الدارجة، فإنه كان من الأفضل لو أعتمدت اللغة الدارجة الصافية لإبراز وبشكل واضح صورة الشخصية الجزائرية الواقعية، وكان على ابن هدوقة باعتباره واضع الحوار أن يقف عند هذه النقطة جيدا ويهتم بلغة الشخصيات السينمائية، بل نحمل المخرج أمرا آخر هو عدم تكلم الشخصيات في الأغلب بلهجة أهل الريف بما أن الفيلم والرواية تقومان على وحدة المكان العام وهو القرية الريفية.

وينجح الفيلم حسب الروائي عيد الحميد بن هدوقة إذا تعاون الكاتب والمخرج معا، وهذا ما أشاد به المبدع ذاته في أحد البرامج التلفزيونية*. وقد تحقق ذلك عندما قام الروائي عبد الحميد بن هدوقة بوضع الحوار للفيلم، لتتنقل كل شخصية من خلاله اهتماماتها وانشغالاتها التي تختلف بالضرورة عن تلك المرتبطة بالشخصية الأخرى، فقد ظهرت نفيسة (نوال زعتر) الشخصية القوية في كل أحداث

الفيلم لتقدم بذلك صورة المرأة الجزائرية المناهضة لكل من يحاول استعباد ذاتها، كما ظهرت قسوة والدها (عبد الحليم الرئيس) وتعننته في حواراته مع ابنته ومع زوجته وخاصة مع راجح الراعي، وتمكنت الخالة رحمة-الفنانة القديرة كلثوم- من التأثير في المتلقي المشاهد في حوارها الهادئ مع بقية الشخصيات التي عكست حسب المبدع الجزائر بروحها التقليدية، كما قدّمت أم نفيسة دوجة- طيبة المرأة الريفية وسذاجتها الكبيرة وذاتها الطيّعة لزوج متجبر، وهناك أيضا راجح الراعي- بوعلام بناني- الذي عكس سذاجة أهل الريف وطبيتهم مع الكبير والصغير.

وإن كان المتلقي القارئ يشعر بتواصل الشخصيات في النص الروائي، فإنه وفي الفيلم السينمائي يفتقد لهذا الشعور، ومثال ذلك غياب التواصل الحوارية بين أم نفيسة ومالك، فقد عبرت الشخصية الأولى عن فرحتها بزيارة شيخ البلدية لمنزلها لكنه وبدلا من الترحيب بكلامها رأينا تلك الشخصية تقرر مغادرة المنزل فجأة، ومثل هذه المشاهد القائمة على اللاتواصل الحوارية حاضرة بنسبة لا يستهان بها في الفيلم وهذا من شأنه خلق بلبلة وتوتر في نفسية المتلقي المشاهد. إن اللاتواصل الحوارية إشكالية كبيرة في هذا الفيلم بل وفي كل الأفلام والمسلسلات الجزائرية.

ويجد المتلقي المشاهد نفسه أمام كم هائل من التعدد الصوري الذي يعكس ثقافة المجتمع الجزائري، وهنا نطرح الإشكاليات الآتية: هل هذا التنوع الثقافي موجود في الرواية؟ وهل قدمها المخرج حسبما وردت في نص ابن هودوقة؟ ، ولأن الصورة لها الأثر الأكبر من اللغة المكتوبة، فقد حرص المخرج محمد سليم رياض على ربط المتلقي المشاهد بطبيعة البيئة الريفية وبنائها العمراني البسيط، ولباس أهلها التقليدي ، ولأن المتلقي لم يجد اختلافا بين ما قرأه وما شاهده، فهذا يعني نجاح المخرج في الاقتباس الجيد للنص الروائي «ظهرت لنا صورا متنوعة وموحية عن القرية التي جرت فيها الأحداث، فشكّلت للقارئ تصورا عن العادات والتقاليد والطقوس الشعبية واللباس والأكل وكل المظاهر الاجتماعية التي تخص تلك المنطقة»³⁵، ويمكن أن نعدد هذا التطابق في الملامح الاثنوغرافية بين الفيلم والرواية في الأمثلة التالية:

- الأواني الفخارية التي قدمتها الخالة رحمة لنفيسة وأُمها

³⁵ - الرواية والخطاب السينمائي، ص 114

- الوشم المزين لجبهة الخالة رحمة
- لباس "الحايك" التي ارتدته الخالة رحمة وأم نفيسة ونفيسة أيضا في زيارتهن للمقبرة القرية يوم الجمعة.
- البرنوس (اللباس الرجالي المتوارث) الذي يمثل ذاكرة كل الجزائريين.
- زيارة المقابر يوم الجمعة وهو تقليد مازال موجودا في المجتمع الجزائري.
- وضع الأواني الفخارية في القبور كما فعلت الخالة رحمة مع قبر زوجها التي ستمتلى بماء المطر ليشرب منها الطير.
- توزيع الصدقات-طهي الكسكسي غالبا- على الفقراء تذكرا للميت وطلب المغفرة له، وهي عادة مازالت هي الأخرى قائمة في كل مناطق الجزائر.
- الإطعام الجماعي الذي يزينه طبق الكسكسي دائما، وإن ظل هذا التقليد لصيق الأرياف والغائب الأكبر في المدن.
- توظيف الأمثال الشعبية الجزائرية.
- شكل تأثيث البيت القروي القائم على البساطة.

طريقة صنع الأواني الفخارية التي شرحتها الخالة رحمة لشيخ البلدية .
ولا ننسى أن نركز على اهتمام المخرج في المحافظة على التفكير الاجتماعي الذي ساد مرحلة ما بعد الاستقلال وهو رفض وجود الإقطاعيين الذين استحوذوا على خيرات البلاد، فقد أعلن رايح الراعي لأحدهم رفضه استمرار الخضوع للعابد بن القاضي، فهو لن يسرح بأغننامه مرة أخرى، هذا الرفض مثلما قام في الفيلم كان موجودا كذلك في النص الروائي، لكن شخصية الراعي في الفيلم ظهرت أكثر وعيا تجاوزت سمة السذاجة التي تمظهرت في النص الروائي، وهنا نطرح الإشكالية الآتية: هل مثل هذه الإضافات المرتبطة بالشخصيات الروائية ستؤثر في متابعة المتلقي المشاهد للفيلم؟، الأكيد أن ابن هدوكة وباعتباره مؤلف الحوار أراد توسيع دور الراعي لنقل بشكل واع التفكير الاجتماعي السائد فترة ما بعد الاستقلال، وهذه الإضافة نعتقد أنها مرغوبة من قبل المتلقي المشاهد فهو في لا شعوره يرفض أي صورة من صور الاستعباد.

ومن التفاصيل الأخرى التي نقف عندها الموسيقى التصويرية التي قدمها الموسيقار المرحوم الشريف قرطبي، لنطرح الإشكالية الآتية: هل وفقت هذه

الموسيقى في ترجمة الجانب السيكلوجي لشخصيات العمل؟ نحن ندرك ما للموسيقى التصويرية من تأثير في المتلقي المشاهد«وهناك عناصر لا تتضمنها الرواية مثل الموسيقى التصويرية التي تُستخدم كخلفية للأحداث تشارك في التعبير عن الحالة النفسية للشخصيات، وتُشارك في تهيئة الموقف الدرامي»³⁶، ونعتقد أن هذه الموسيقى موفقة وتناسب مع موضوع الفيلم عامة: تحرر المرأة من ربق العادات والتقاليد لخلق سوي لذاتها باعتبارها منارة المجتمع الجزائري فترة ما بعد الاستقلال.

نتحدث كذلك عن تفصيل آخر هو صورة الأمكنة لنطرح الإشكالية الآتية: هل حافظ المخرج على الأمكنة الروائية وتفصيلها؟، وبالمقارنة بين الفيلم والنص الروائي نجد أن هناك محافظة على الأماكن العامة ذاتها مثل القرية الريفية، المقبرة، المقهى... إلخ ، عاكسا المخرج في الوقت نفسه علاقة الشخصيات النفسية بهذه الأمكنة، فنفيسة في توتر شديد تجاه بيت عائلتها بالقرية، معلنة باستمرار رفضها التواصل معه والدليل هروبها لمطالعة الكتب، عدم رغبتها في مساعدة والدتها في أعمال البيت، حديثها اللامنقطع عن رغبتها الجامحة في العودة إلى العاصمة لمواصلة دراستها، مثل هذا التوتر وقفنا عنده في الرواية، لكن في بعض لقطات الفيلم لا يصلنا هذا التوتر كما شعرنا به ونحن نقرأ عمل ابن هدوقة، وقد نغير السبب إلى تجربة نوال زعتر-نفيسة- البسيطة جدا في مجال التمثيل في تلك الفترة - فترة السبعينيات-، والشعور بحدة التوتر وانعدامه قام تقريبا مع كل شخصيات الفيلم.

ومهما لاحظنا من نقائص في الفيلم نقول إنه ليس من السهل نقل نص قائم أساسا على السرد والوصف إلى نص مرئي أساسه الحوار، ونتفق مع ما قاله ابن هدوقة نفسه من أن مجهودات المخرج محمد سليم رياض يجب أن تقدر وتحترم«ويبقى مع ذلك أن المخرج سليم رياض بدل مجهودا لو توفرت له الإمكانيات المادية والبشرية لأدى إلى بروز عمل سينمائي جيد»³⁷ ، وما ينقص فعلا عروضنا

³⁶- الرواية والخطاب السينمائي، ص 92

³⁷- أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية والفيلم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران ، الجزائر، 2008، ص 58

السينمائية الجزائرية هو هذا الكم اللازم من الإمكانيات المادية والبشرية بالإضافة إلى الحرية في التعبير عن الثقافة الجزائرية المتنوعة «ولتكن السينما الجزائرية فضاء تتشكل عليه فسيفساء الثقافة الجزائرية المتنوعة والثرية أين يمارس الفعل الإبداعي السينمائي بكل حرية»³⁸ ، كما نشيد بضرورة عودة السينما الجزائرية مرة أخرى للتعامل مع نصوص الروائيين، التي تنقل بصدق صورة المجتمع وتغيراته السريعة.

خاتمة:

أصبح الروائي مهتما بانتقال نصه المكتوب إلى فيلم سينمائي، والهدف كما ذكرنا في تحليلنا هو استقطاب واسع لجمهور المتلقين من جهة ولتبيين قدرته في مقارنة الواقع الاجتماعي من جهة أخرى، وأمل الروائي هذا لن يتحقق إلا بتوكيل عمله إلى مخرج متمرس لا يظلم إبداعه بل يسعى إلى إنارة جوانب جديدة منه تضمن شهرته من ناحية وتحافظ على مكانة كاتبه من جهة أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. عبد الحميد بن هدوقة، ربح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012.
2. عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، المقدمة، الفصل الثامن والعشرون، في أن حصول الملكة بكثرة الحفظ وجودتها بجودة المحفوظ، دار الكتاب

المراجع:

3. أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية والفيلم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، 2008.
4. أحمد منور، ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.
5. المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي، روايات غسان كنفاني نموذجا، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011.

³⁸- عيسى شريط، فلتكن السينما الجزائرية، جزائرية، ص 49

6. دراسات مختارة السرد في السينما، ترجمة مركز اللغات والترجمة، مصر، دط، دت،
7. عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، قضايا العلامة والرسالة البصرية، دار محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 20.
8. عبد النور إدريس، التمثيلات الثقافية للجسد الأنثوي، الرواية النسائية أنموذجا، منشورات دفاتر الاختلاف، المغرب، ط1، ماي 2015،
9. عثمان بدري، بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ، دار الحداثة للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1986
10. محمد حلمي، السينما والمجتمع، المكتبة الثقافية، مصر، دط، دت،

المجلات:

11. أحمد بلية، السينما الجزائرية، الواقع والآفاق، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، ع563، أكتوبر 2005،
12. حسن حداد، بداية ونهاية، مجلة هنا البحرين، 11 أغسطس 1993م
13. محمد رضا، سر السيناريو في الفيلم الروائي، مجلة العربي، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، ع472، 1998.
14. حورية قادري، النص وجمالية التلقي، مجلة حوليات جامعة بشار، جامعة بشار، ع13، 2013.
15. عيسى شريط، فلتكن السينما الجزائرية، جزائرية، مجلة الاختلاف، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، ع3، ماي/أيار 2003.
16. كريمة ناوي، آسيا جبار بين الرواية والفيلم، مجلة الحكمة، مؤسسة كنوز الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ع17، 2013.
17. محمد عبد الكريم قادري، سينما الأقليات، مجلة العربي، الكويت، ع660، نوفمبر 2013.
18. مخلوف بوكروخ، أثر تكنولوجيا الاتصال في تلقي الخطاب الفني، مجلة فكر ومجتمع، طاكسيج. كوم للدراسات والنشر والتوزيع، الجزائر، ع2، أبريل 2009.

الرسائل الجامعية:

19. مونة بن الشيخ، الرواية والخطاب السينمائي، دراسة في الرواية السينمائية بالجزائر (رسالة دكتوراه)، إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، 2011، 2012.

