الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي :...../.....

رقم التسجيل : ط1. 23085093317

رقم التسجيل: ط2. 23085087245

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص : أدب جزائري

بعنوان :

التفاعلات الفنية بين الأدب الجزائري والسينما في رواية " ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة

إعداد الطالبتين :

صغيري رزيقة

منوار سميحة

الأستاذ المشرف :

بوخالفة فتحي

أعضاء اللجنة المناقشة		
اسم ولقب الأستاذ	الجامعة	الرتبة
د. طيهار نسيبة	جامعة محمد بوضياف المسيلة	رئيسا
د. فتحي بوخالفة	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مشرفا ومقررا
د. جاب الله سمير	جامعة محمد بوضياف المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية : 2024/ 2025

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

تصريح شرفي

(خاص بالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز البحث)

أنا الممضي أسفله السيد(ة) : صغيري رزيقة ..... الصفة: طالب

الحامل لبطاقة التعريف رقم: 206137874 .....

الصادرة بدائرة : حمام الضلعة ..... بتاريخ: 2020/11/02

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز عمل بحث

مذكرة ماستر عنوانها: التفاعلات الفنية بين الأدب الجزائري والسينما
في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجا

من إشراف الأستاذ: منتصر بوخالفة

أصـرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية

في إنجاز البحث المسجل أعلاه ، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

التاريخ: 2025/06/12

إمضاء المعني

مصادقة البلدية

شوهد عن التوقيع
12 جوان 2025

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف – المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

تصريح شرفي

(خاص بالتزام بقواعد النزاهة العلمية لانجاز البحث)

أنا الممضي أسفله السيد(ة) : ...منوار سميحة..... الصفة: طالب

الحامل لبطاقة التعريف رقم: .....197599100.....

الصادرة بدائرة : .....حمام الضلعة..... بتاريخ: 2017/08/15

المسجل بكلية الآداب واللغات قسم اللغة والأدب العربي والمكلف بإنجاز عمل بحث

مذكرة ماستر عنوانها: التفاعلات الفنية بين الأدب الجزائري والسينما رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة أنموذجا.

من إشراف الأستاذ: ...فتحي بوخالفة.....

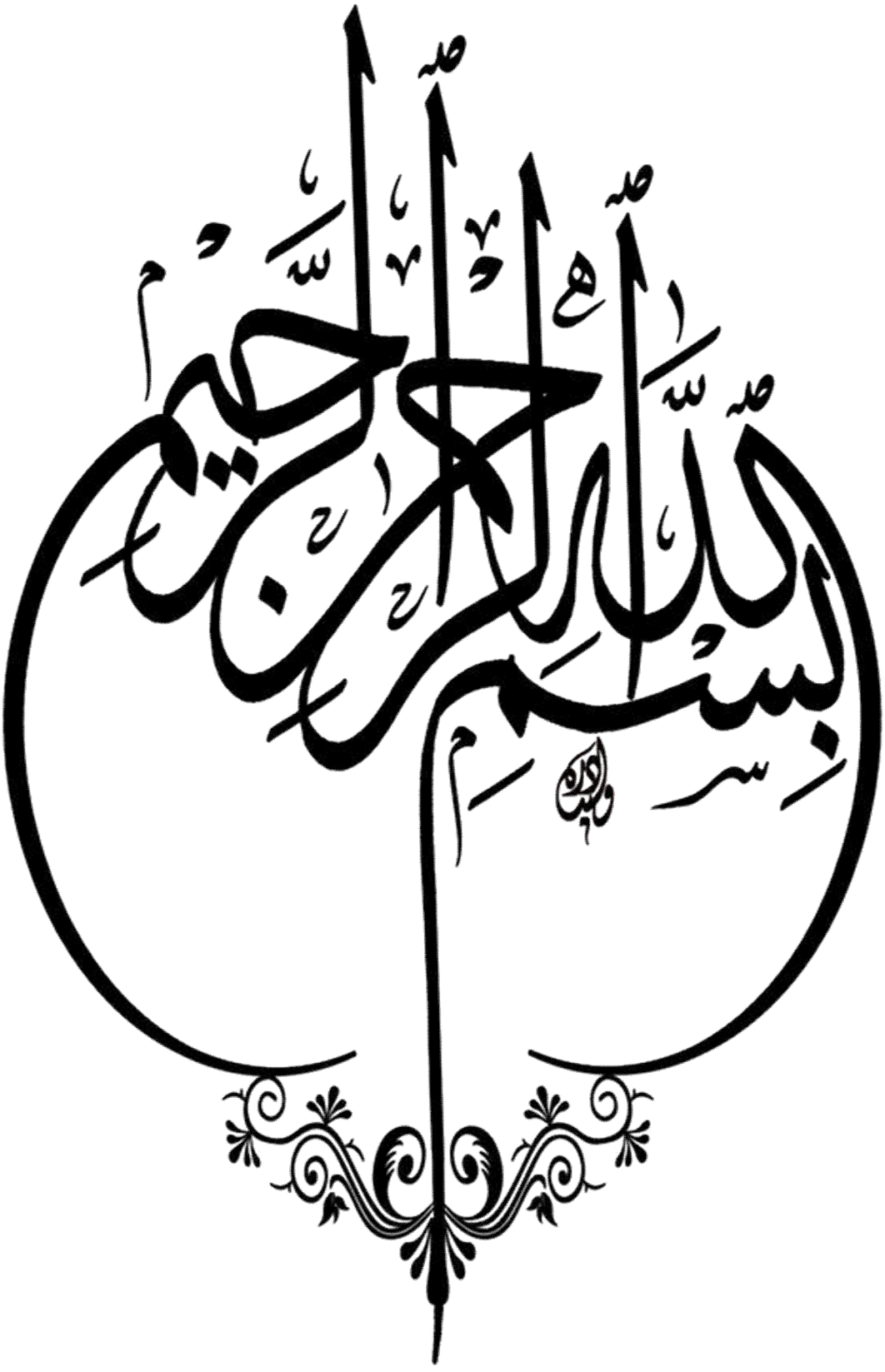
أصـــرح بشرفي أنني ألتزم بالمعايير العلمية والمنهجية والأخلاقية والنزاهة الأكاديمية في إنجاز البحث المسجل أعلاه ، وأتحمل مسؤولية مخالفة ذلك.

مصادقة البلدية التاريخ: 12 جوان 2025

شوهد و صودق من أجل إمضاء
السيد: ...
وتسوغ به: 12 جوان 2025

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي
و بتفويض منه
مفوض الحالة المدنية
رشيد معزوز

إمضاء المعني


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وتقدير:

الحمد لله الذي علمنا ما لم نكن نعلم ، ونشكرك اللهم ما أعطيتنا من النعم.

بسم الله الذي جعل نور العقول وعلمها.

فبالحمد نبدأ الكلام، وبالشكر نتوسط المقام ، وبالعمل والاخلاص نحقق الأحلام .

اللهم اجعل أول عملنا هذا صلاحا، وأوسطه فلاحا ، وآخره نجاحا.

أولا وقبل كل شيء نشكر الله عز وجل الذي وفقنا في إنهاء هذا العمل المتواضع كما نتقدم بخالص عبارات الشكر والعرفان والتقدير إلى كل من ساعدونا في إنجاز هذا البحث العلمي ونخص بالذكر الأستاذ : "فتحي بوخالفة" حفظه الله الذي لم يبخل علينا بعلمه ونصائحه وتوجهاته القيمة التي مهدت لنا الطريق لإتمام هذا العمل والذي كان لنا في العلم مرشدا وفي المعاملة أخا، مع تمنياتنا له بالمزيد من النجاح والتوفيق في حياته العملية والعلمية. وهنا لا تكفينا الكلمات لوحدها لإيفاءه حقه فنترك جزاءه لله سبحانه وتعالى.

كما لا ننسى أن نتقدم بالشكر الجزيل لكافة أساتذة قسم اللغة العربية وآدابها وطلبته الكرام والأستاذة طيهار نسيبة رئيس لجنة المناقشة ، والأستاذ المناقش جاب الله سمير

و نتمنى لهم التوفيق والسداد.

و الله في عون العبد ما دام العبد في عون أخيه.

الإهداء

الحمد لله معين العلماء، ومتمم النعم، والصلاة والسلام على سيدنا معلم الانسانية وخير هاد إلى الحكمة .

أهدي ثمرة جهدي إلى :

والدي العزيزين ، اللذين كان أساسا رحلتي إلى التي علمتني أن الحياة كفاح . إلى رمز الصبر والتحدي إليك أمي .

و السند الذي لا يكل واليد التي تمسك بي إلى زوجي مولود شريك دربي و

حين تعصف الصعاب ، فأنت نعمة الله التي تضيء عالمي .

إبنتي الغالية ألاء، وابني الغالي أنس : قلعة الشكر تعجز عن رد جميل صبركم البريء ، وحبكم الذي كان وقود لاستمراري .

إلى أختاي : سلمى و صبرينة وزوجها محمد وابنتيها : وصال و هزار

إلى إخوتي : ياسين وابنيه عومار و عبيد .

و سفيان، وسمير وزوجته أميرة، وفارس .

شركاء العمر ودرع الأمان فما كان لهذا النجاح أن يكتمل لولا تشجيعكم وضحكاتكم التي تذيب هموم الطريق .

-إلى كل الأهل والأقارب .

-إلى أصدقائي الأعزاء : رفقاء الدرب الذين صنعوا من رحلة البحث ذكرى جميلة

إلى أختى وشريكتي في العمل رزيقة .

نهدي ثمرة جهدنا المتواضع .

منوار سميحة

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم.

الحمد لله وكفى والصلاة على الحبيب المصطفى وأهله ومن وفى، الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، وبفضله تنال الغايات الذي وفقنا لتثمين هذه الخطوة في مسيرتنا الدراسية لمذكرتنا هذه ثمرة الجهد والنجاح بفضله تعالى

مهداة

إلى والدي الغاليين اللذين كانا نور دربي وسراج أملي، شكرا على كل لحظة دعم ومساندة

إلى رفيق روحي، الذي أعاد إلي ثقتي بقدرتي على التقدم، الداعم الأكبر في حياتي زوجي العزيز "الضيف"

إلى زينة حياتي وبهجتها، إلى من حلت بركة وجودهم في حياتي أولادي "عيسى، رهف وزياد " . راجية أن أكون مصدر فخر ودعم وقوة لهم.

إلى سندي وقوتي وملاذي، إلى من شد الله بهم عضدي فكانوا خير معين إخوتي "العيد و محمد " وأخواتي الحبيبات " حورية ، سعيدة وحسيبة "

إلى مديري صاحب أعظم فضل "الميلود صغيور"

إلى أختي الحبيبة وشريكتي في هذا العمل "منوار سميحة"

إلى أحسن من عرفني بهم القدر، إلى من تحلو بالإخاء

و تميزوا بالوفاء صديقاتي وكل زملائي في العمل...

صغيري رزيقة

مقدمة

مقدمة :

تعتمد الرواية على اللغة في رسم الملامح الداخلية والخارجية للشخصيات، بينما يعيد الخطاب السينمائي صياغة الواقع، بواسطة تقنيات إخراجية مضافة حتى لا يضيع محتوى الخطاب الروائي أثناء تحويل الكلمة إلى الصورة. وبحيث تؤدي الصورة أيضا الدلالة المرجوة من خلال انتقال الرواية من نص إلى مشهد سينمائي.

وتعد عملية تحويل الخطاب الروائي عموما إلى فيلم سينمائي من الأمور الصعبة لأنها تحول عملا فنيا له سمات خاصة إلى عمل فني آخر بصورة مختلفة، مما يكسب الكلمة فضاء مغايرا عن الفضاء الذي تكسبه إياه الكتابة رغم تداخل بعض تقنيات الرواية والسينما.

والجزائر باعتبارها إحدى الدول التي شهدت ميلاد السينما بأفلام وثائقية إبّان ثورة التحرير، استمر المخرجون بعد الاستقلال في إنتاجها بشكليها الوثائقي والروائي لما لها من دور محوري في الترويج للقضية ومحاكاة قصص واقعية . ثم تطوّرت مع بروز التقنيات الجديدة التي أصبحت تقدّم الأفلام من خلالها في قالب فني جمالي، وأعادت الحكومة تشكيل هياكل السينما التي ألغيت في سنوات مضت بفعل أزمات سياسية واقتصادية وأعلنت دعمها لجيل الشباب الذي يتّخذ من الفيلم القاري وسيطا تعبيريا له، من خلال صندوق خاص لدعم الإبداع ماديا وتفعيل نشاطات مختلفة كالتظاهرات والمهرجانات السينمائية التي تقام للفيلم القاري، مما حفّز السينمائيين على إبراز مهاراتهم الإبداعية بعيدا عن التكاليف الإنتاجية الضخمة التي يتطلّبها فيلم طويل، وتبنّي مختلف الاتجاهات والأساليب الجمالية والفنية في الإعداد والتحوير والإضاءة والإخراج والمونتاج.

ولقد اخترنا موضوع " التفاعلات الفنية بين الأدب الجزائري والسينما في رواية ريح الجنوب " للكاتب عبد الحميد بن هدوقة ، للبحث في الفروق بين الخطاب الروائي وشكله الجديد في الفيلم السينمائي و للتقرب أكثر من عالمه وخصائص كتابته ، وكذا اشتغال الخطاب الروائي من خلال المرئية التي اكتسبها في ظهوره على شكل فيلم سينمائي، لذا جاء

بحثنا هذا يستند على التساؤل الآتي: كيف يمكننا رصد التفاعلات الفنية بين "الخطاب الروائي والسينما في رواية "ريح الجنوب"؟

لقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع لأسباب ذاتية وأخرى موضوعية ، فالذاتية تتمثل في الاهتمام الشديد بالرواية الجزائرية خاصة بأفلمتها وذلك بادراك درجة الاهتمام الذي حظي بها موضوع الخطاب في عديد من المجالات الأدبية ، وأن هنالك محاولة للذات لدراسة الرواية بتناقضاتها العاطفية والجمالية والفنية ، ورغبتنا في دراسة أحد أهم أعمال بن هدوقة " ريح الجنوب" من أروع الأعمال المدونة خصبة للدراسة والمترجمة الى فيلم تم تصويره لاحقا.

أما الدوافع الموضوعية فنذكر منها :

ابراز العلاقة بين النص الأدبي والاخراج التلفزيوني بالإضافة الى : القيم الجمالية بين النص الأدبي والإخراج التلفزيوني .

إذ كان هدفنا من هذا البحث دراسة كيفية تحويل الرواية إلى فيلم وتحليل الجوانب الفنية والتقنية في ذلك.

وقد تطرقنا لهذا الموضوع نظرا لأهميته التي تكمن في إبراز القيمة الجمالية للنص الأدبي " الرواية " بحكم أنه لاقى رواجا وشهرة في تلك الفترة الانتقالية للوطن (بعد الاستقلال)

كذلك أن النص الأدبي جاء في فترة حاسمة مرحلة تغييرية سياسية وهي مرحلة (الثورة الزراعية)التي كانت ما بين احتكار الأراضي الزراعية وتقسيمها على الفلاحين، ولما احتواه النص الأدبي من قيمة جمالية وطنية لذلك تم تقديمه كفيلم تلفزيوني .

معتمدين في ذلك على المنهج التحليلي المقارن بين الرواية والفيلم

ومنه جاءت ورقة البحث محاولة الإجابة عن بعض التساؤلات التالية :

- ما لذي يجعل من الفيلم ما عملا فنيا جميلا؟
- فيما تتجلّى الأبعاد الفنية والجمالية في الفيلم الروائي الجزائري – ريح الجنوب– ؟

– ما هي خصائص الفيلم الجزائري – ريح الجنوب– عن باقي الأنواع السينمائية الأخرى، وكيف كانت بداياته في العالم؟

– كيف ساهم الفيلم الروائي – ريح الجنوب– في التعبير عن الواقع الجزائري وتمثيل فضاءاته؟

– ماهي الدلالات الضمنية التي ينطوي عليها القالب السردي الموظّف في فيلم ريح الجنوب؟

للإجابة عن هذه الإشكالية: قمنا بوضع خطة لاحظنا أنها قد تعيننا في دراسة الفنية بين الرواية والفيلم ، فجاء بحثنا في فصلين وخاتمة ، تناولنا في المقدمة أسباب اختياره والخطة أما الفصل الأول (الفصل النظري): فتطرقنا إلى العلاقة الجدلية بين الأدب والسينما ، توقفنا عند أهم العناصر التي أدرجناها في هذا الفصل، النص الادبي، نشأة السينما وتطورها في الجزائر، السيناريو والإخراج، التحوير ، الصورة الفنية السنمائية وأخيرا الاقتباس .

أما الفصل الثاني(الفصل التطبيقي): فتناولنا فيه "ريح الجنوب" بين النص والفيلم، كانت عبارة عن دراسة تطبيقية تناولنا فيه جماليات الوصف الادبي والسينمائي والحدث والشخصيات والفضاء المكاني والزماني للرواية والفيلم وأخيرا تناولنا العلاقة الفنية بين رواية " ريح الجنوب " كحدث سردي وحدث سينمائي.

والخاتمة: كانت عبارة عن أهم النقاط المستخلصة في نهاية البحث.

قد اعتمدنا على مجموعة من المصادر والمراجع أهمها :

هلتون جوليان: نظرية العرض المسرحي / لقط عبد القادر: من فنون الادب المسرحية

عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب/ جميل حمداوي: مدخل إلى المنهج السيميائي

وخلال بحثنا هذا واجهنا بعض الصعوبات نذكر منها :

1- تحمل مشقة السفر الى الجزائر العاصمة للحصول على المدونة الأصلية " ريح الجنوب " ، كذلك صعوبة الحصول على صور هاتفية للسيناريو والمكتوب باللغة الأجنبية بـ أكثر من 90 صفحة

ولا يسعنا في ختام هذه المقدمة الا أن نتقدم بجزيل الشكر لأستاذنا المشرف الذي ساعدنا على انجاز هذه المذكرة والذي لم يبخل علينا بتوجيهاته القيمة وآراءه السديدة

وبعد حمد الله وشكره الذي أمدنا بالإرادة والعون على إتمام بحثنا هذا نتوجه بالشكر الجزيل

الفصل الأول

العلاقة الجدلية بين الأدب والسينما

أولا: النص الأدبي

ثانيا : السيناريو

ثالثا : الإخراج

رابعا : التحوير

خامسا: نشأة السينما وتطورها في الجزائر

سادسا: الصورة الفنية السنيمائية:

سابعا : الإقتباس

الفصل الأول: العلاقة الجدلية بين الأدب والسينما

أولا: النص الأدبي

1. مفهوم النص لغة

جاء في مقاييس اللغة: "النون والصاد أصل صحيح يدل على رفع وارتفاع وانتهاء في الشيء... ونصصت الرجل: استقصيت مسألته عن الشيء حتى تستخرج ما عنده. وهو القياس، لأنك تبتغي بلوغ النهاية"[1].

ويقول ابن منظور: "النص: رفْعُك الشَّيْءَ. نَصَّ الْحَدِيثَ يَنُصُّه نَصًّا: رفَعَه. وَكُلُّ مَا أُظْهِرَ، فَقَدْ نُصَّ.....وأَصل النَّصّ أَقصى الشَّيْءِ وغايتُه"[2].

وفي تاج العروس "أَصْلُ النَّصِّ: رَفْعُك لِلشَّيْءِ وإظهاره فهو من الرفع والظهور ومنه المنصة.... نَصَّ الشَّيْءَ (يَنُصُّهُ) نَصّاً: حَرَّكَهُ ". يقول أيضا "النَّصُّ: الإِسْنَادُ إِلى الرَّئِيسِ الأَكبَر. والنَّصُّ: التَّوقِيفُ. والنَّصُّ: التَّعْيِينُ على شَيْءٍ مَا، وكُلُّ ذلِكَ مَجَازٌ، من النَّصِّ بمَعْنَى الرَّفْعِ والظُّهُورِ"[3].

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

2. مفهوم النص اصطلاحا

يذهب عبد القاهر الجرجاني في تحديده لمفهوم النصّ، وقواعد تشكيله، بالتزامه منهجاً فكرياً منظَّماً، إذ قال: "واعلم أنْ ليس النظم إلا أنْ تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رُسمت لك فلا تُخِلُّ بشيء منها "[4]. فالنصُّ باصطلاح الجرجاني هو (النظم)،

[1] ابن فارس ، مقاييس اللغة ، مادة " نصص"، تح: محمد عوض مرعب وفاطمة محمد أصلان، دار الاحياء ، بيروت ، جزء 1 ، 2001 ، ص526

[2] ابن منظور ،لسان العرب ، مادة نصص ،دار بيروت ، ج13، 1987 ص257.

[3] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس مادة نصص، ط3 ، الكويت ، 1998، ص895

[4] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز ، تح : محمود شاكر ، مكتبة خانجي ، بيروت ، دط ، 1996، ص421

أو التضام وإنَّ بناء النصِّ وإنتاجه لا يكون إلَّا بقوانين وآلياتٍ خاصة وهي قوانين النحو وأصوله.

أما النص عند (برينكر BRINKER) فإنّه تتابُعٌ مترابطٌ. ويُستنتجُ من ذلك أنّ الجملة بوصفها جزءاً صغيراً ترمزُ إلى النصّ، ويمكن تحديد هذا الجزء بوضع نقطة، أو علامة استفهام، أو علامة تعجّب، ثم يمكن بعد ذلك وصفها على أنها وحدة مستقلّة نسبيا[1] .

أمّا (فاينرش H.WEINRICH) فيرى أنّ النص" تكوينٌ حتميٌ يُحدّدُ بعضُه بعضاً، إذ تستلزم عناصرُهُ بعضَها بعضاً لفهم الكُلّ؛ لأنّ النصّ– في أصله– مترابطُ الأجزاء، والفصل بينها يؤدّي إلى عدم وضوحِ النصّ وإلى عدم تحقّق الفهم. ويفسّر هذا بوضوح من خلال مصطلحي(الوحدة الكلية)، و(التماسك الدّلالي للنص)[2] .

ورأى كلٌ من هاليداي HALIDAY ورقية حسن R.HASSEN أنّ كلمة "النص" في علم اللغة تُستخدمُ للإشارة إلى أيّ فقرة، منطوقة أو مكتوبة، مهما طالت أو امتدّت، شريطة أن تكون وحدة دلالية متكاملة. فالنصُّ" يمكن أن يكون منطوقاً أو مكتوباً، نثراً أو شعراً، حواراً أو منولوجاً، يمكن أن يكون أي شيء، من مثلٍ واحد حتّى مسرحيّة بأكملها، من نداء استغاثة حتّى مجموع المناقشة الحاصلة طوال اليوم في لقاء هيأة"[3].

وأفضلُ نظرةٍ للنصّ أنّه وحدةٌ دلاليةٌ، وهذه الوحدةُ ليستْ وحدة شَكْلٍ ولكنّها وحدةُ معنى. لذا فإنه – أي النص– يتّصل بالعبارة أو الجملة بالإدراك لا بالحجم[4].

أما " النص " في اصطلاحات المحدثين العرب ، فقد تنوعت تعريفاته بتنوع التخصصات العلمية ، وبتنوع الاتجاهات ، والمدارس المختلفة .

و من أبرز تعريفات النص في الدراسات العربية المعاصرة تعريف (طه عبد الرحمن) الذي يعده : « كل بناء يتركب من عدد من الجمل السليمة مرتبطة فيما بينها بعدد من

---

[1] سعيد حسن بحيري ،علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، ، مكتبة لبنان ناشرون- الشركة العالمية للنشر، لونجمان،ط1، 1997م، ص 103.

[2] المرجع نفسه ، ص 108.

[3] محمد خطابي، لسانيّات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص 13.

[4] أحمد عفيفي، نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، ،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001م، ص 22

العلاقات . » [1] و من المحاولات الأخرى لتعريف النص ، محاولة (محمد مفتاح) ، التي انطلق فيها من منطلقات ثلاثة ، أولها : تجاوز ثنائية الحقيقة والاحتمال ومن خلال ذلك ينبغي تجنب الرؤية التقليدية للنص باعتبار أحادية معناه ، و شفافيته ، وحقيقته وصدقه ، فيكون النص كل ما دل على الحقيقة وعلى الاحتمال ، وعلى الممكن . والمنطلق الثاني : تدرج المفهوم ، حيث النص يطلق على الحقيقة ، و على المكتوب المتحقق في كتابته علاقات متواشجة بين المكونات المعجمية و النحوية و الدلالية و التداولية في زمان و مكان معينين ، و المكتوب الذي لا تتحقق فيه تلك العلاقات ليس نصا ، و يسمى اللا نص ، فإذا كان المكتوب مزيجا مما تحققت فيه تلك العلاقات مع بياض ، وعلامات سيميائية أخرى كالرسومات والأشكال سمي نصا .

و يعتمد المنطلق الثالث على تدريج المعنى ، و ينبغي أن يؤخذ لذلك في الحسبان حجم النص ، و نوعه ، واختلاف درجة دلالة النص باختلاف نوعه ، وباختلاف درجة دلالة الجمل في النص نفسه [2]، ويعتمد محمد مفتاح هنا على تقسيمات القدماء في درجة الدلالة من المحكم حتى المتشابه .

من جملة المعاصرين الذين تناولوا مفهوم النص نجد (عبد الملك مرتاض) ، فمن حيث الشكل لا يحدد هذا الأخير(النص) من خلال كمه أي من خلال الجملة أو مجموعة الجمل داخل النص ، فهو يرى أن النص : « لا ينبغي أن يحدد بمفهوم الجملة ، ولا بمفهوم الفقرة التي هي وحدة كبرى لمجموعة من الجمل ، فقد يتصادف أن تكون جملة واحدة من الكلام نصا قائما بذاته مستقلا بنفسه ، و ذلك ممكن الحدوث في التقاليد الأدبية كالأمثال الشعبية و الألغاز و الحكم السائرة و الأحاديث النبوية التي تجري مجرى الكلام وهلم جرا » [3]. أما من حيث الدلالة ، فهو شبكة المعطيات الألسنية والبنيوية والإيديولوجية، كلها تسهم في إخراجه إلى حيز الفعل والتأثير ، ومن هنا يستند عبد الملك مرتاض على نظرية القراءة في تحديد مفهوم النص : « فالنص قائم على التجددية بحكم مقروئيته ، وقائم على التعددية

[1] طه عبد الرحمان ، النحو والمنطق الصوري ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1999، ص83
[2] محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري استراتجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4، 2005، ص102
[3] عبد الملك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ، دار هومه الجزائر، د ط ، 2007 ، ص56

بحكم خصوصية عطائيته تبعا لكل حالة يتعرض لها في مجهر القراءة ، فالنص من حيث هو ذو قابلية للعطاء المتجدد المتعدد بتعدد تعرضه للقراءة ، ولعل هذا ما تطلق عليه جوليا كريستيفا (إنتاجية النص) لأنه يتخذ من اللغة مجالا للنشاط فتراه يتردد إلى ما يسبق هذه اللغة ، محدثا بعدا بين لغة الاستعمال اليومية وهي اللغة المسخرة لتقديم الأشياء والتفاهم بين الناس . والحجم الشاغر للفاعليات الدالية ، فتنشط اللغة التي هي الأصل الأدبي في كل مرحلة من مراحله و مظاهره . »[1]. .

أما "نور الدين السد" فينطلق من رؤية لسانية ،لا تعتمد تقسيم الخطاب إلى نفعي وآخر فني ، بل تصنف النص تصنيفا نوعيا ، وبذلك أصبح النص الأدبي عنده . لا يمثل إلا أحد الأنواع النصية العديدة ، ومنها : النص الديني ، والنص القضائي ، والنص السياسي ، وغير ذلك من النصوص الأخرى . و يضيف نور الدين السد قائلا : « إن القارئ ، و السياق ، و وسائل الاتساق ، أركان جوهرية و حاسمة في تمييز النص عن اللانص ، فمتكلم اللغة ، العارف بخصائصها ، هو وحده القادر على أن يحكم بنصية ما تلقاه ، إما أنه يشكل كلا موحدا ، و إما هو جزر من الجمل و التراكيب لا يربطها رابط »[2] ، لذلك كان الاتساق . اللغوي . مقوما أساسيا في الحكم على نصية أي نص من عدمها ..

إن الترابط بين أجزاء النص أبرز الخصائص التي تسم النص بالنصية فالنص ليس « مجموعة جمل فقط لأن النص يمكن أن يكون منطوقا أو مكتوبا ، نثرا أو شعرا ، حوارا أو مونولوجا ، يمكن أن يكون أي شيء من مثل واحد حتى مسرحية بأكملها ، من نداء استغاثة حتى مجموع المناقشة الحاصلة طوال يوم في لقاء هيئة ، والنصية تميز النص عما ليس نصا ، فالنصية تحقق للنص وحدته الشاملة ، ولكي تكون لأي نص نصية ، ينبغي أن يعتمد على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تخلق النصية ، بحيث تسهم هذه الوسائل في وحدته الشاملة ، ولتوضيح ذلك نضرب المثل الآتي : (اقطف قليلا من الزهور ، ضعها في مزهرية قاعة الاستقبال) ، غني عن البيان أن الضمير (ها) في الجملة الثانية يحيل قبليا

[1] المرجع نفسه ، ص56
[2] نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة ، ط1، 2010، ص122

إلى (الزهور) في الجملة الأولى "[1]، وما جعل الجملتين متسقتين هو وظيفة الإحالة القبلية للضمير (ها) ، وبناء على ذلك فإن الجملتين تشكلان نصا.

وعلى هذا الأساس نقول إن النص وحدة كلامية مكونة من جملتين فأكثر ، تحقيقا أو تحقيقا و تقديرا ، منطوقة أو مكتوبة ، لها بداية ونهاية تتحدد بها ، وتتداخل مع منتجها و لغتها في علاقة عضوية ثابتة ، وهي تتجه إلى مخاطب معين أو مفترض ، ويمكن أن تصاحب تلك الوحدة الكلامية بعض الإشارات السيميائية غير اللغوية التي قد تؤثر فيها .

3. مصطلح النص الأدبي:

الأدب هو بالدرجة الأولى نص تتحقق كينونته بواسطة نظام خاص من العلاقات اللغوية والأنماط التعبيرية. وإذا كان مصطلح النص يشير « إلى سلسلة مترابطة من مجاميع الجمل والملفوظات التي تشكل وحدة بفعل تماسكها اللساني والدلالي» [2]فإنه يمثل «إشكالية معقدة وكبيرة في النقد الحديث، وذلك لأنه لم يعد يقتصر على دلالاته المعجمية والاصطلاحية المعروفة، بل راح يكتسب دلالات جديدة، ويتداخل مع عدد من المصطلحات المجاورة مثل مصطلحي الخطاب discoure والعمل أو الأثر الأدبي Work.»[3]

وإذا كان المفهوم الحديث للنص عامة والنص الأدبي خاصة قد تبلور بفضل الأبحاث الرائدة التي قدمتها اللسانيات المعاصرة بمختلف اتجاهاتها فسيؤدي تباين طرائق تعامل تلك الاتجاهات ومقاربتها للبنيات اللغوية للنص إلى بروز تحديدات مفاهيمية متعددة له حاول كل واحد منها أن يركز على الجوانب والخصائص التي بدت مهمة في تصوره.

أ. مفهوم النص الأدبي عند رومان يا كبسون:

يرى رومان يا كبسون أن تحديد النص الأدبي يتم انطلاقا من مجمل الصفات التي تشترك فيها جميع الأعمال الأدبية وتميزها عن سواها، وذلك عبر تحديد عنصر الأدبية فيها، إذ ان موضوع علم الأدب حسب قولته الشهيرة « ليس هو الأدب، بل

[1] جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998.ص36
[2] برند سبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية دراسة الأسلوب-البلاغة، علم اللغة النصي، تر: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ط1.ص27
[3] فريد الزاهي، علم النص، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991، ص11

الأدبية»[1]والمقصود بالأدبية مختلف المقومات والعناصر التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا وتتمثل أساسا في الخصائص البنيوية والوظائف الشعرية التي تميز مكوناته الصوتية والتركيبية والإيقاعية.

ويتحدد مفهوم يا كبسون للنص الأدبي باعتباره رسالة انطلاقا من الوظائف الست التي يحددها للتواصل اللغوية وهي: الوظيفة الانفعالية وتتعلق بالمرسل، والوظيفة الافهامية وتتصل بالمرسل إليه، والوظيفة الاتصالية وترتبط بالقناة التي تتم عبرها الرسالة والوظيفة المرجعية وتهم السياق أو المرجع ، والوظيفة اللسانية الواصفة وتتعلق بسنن التخاطب، والوظيفة الشعرية وتركز على الرسالة بصفتها رسالة وعلى وسيلتها اللغوية في جميع مظاهرها ووجوهها.[2]

حيث يشير ياكبسون، انطلاقا من تحليله لهذه الوظائف، إلى أن النص الأدبي خطاب مغاير للخطابات اللغوية الأخرى بالنظر إلى وظيفته الشعرية، لأنه لا يستهدف غاية تواصلية تروم الإخبار، وإنما هو صياغة مقصودة لذاتها، ذلك "أن الوظيفة الشعرية تقوم على لفت الانتباه إلى الرسالة بصفتها رسالة، والخيرة تكرر بانتظام وحدات متعادلة"[3]. ففي الشعر، مثلا، تتحول المقاطع أو النبرات إلى وحدات وزنية، ومن ثم، لم يعد الأمر يرتبط بنظم دلائل وحسب، وإنما بإبراز توازنات أو تعادلات في التسلسل المنطقي نفسه.

ب. مفهوم النص الأدبي عند كريستيفا:

يتحدد مفهوم النص عند جوليا كريستيفا باعتباره جهازا يخرق اللغة، فيعيد توزيع نظامها عن طريق الربط بين كلام إبلاغي يروم الإعلام المباشر، وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه" الامر الذي يعني أن النص – وكل نص ما – يمتص أجزاء من نصوص أخرى سابقة أو معاصرة ويستثمرها لحسابه، لتشتغل ضمن أفقه الأدبي الخاص.

[1]فاطمة الطبال بركة ، رومان جاكبسون النظرية الألسنية ، مكتبة شغف ، مصر ، د ط ، ص 14
[2]المرجع نفسه، ص15
[3]المرجع السابق، ص 16

فالنص عادة لا يتشكل من عدم، ولا يظهر من فراغ، وإنما ينجلي «في عالم مليء بالنصوص الأخرى، ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه، وهي عملية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله – قد يقع النص في ظل نص أو نصوص أخرى، وقد يتصارع مع بعضها. »[1].وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر. وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النص...

يعتبر مفهوم التناص عنصرا مهما في تحديد ماهية النص الأدبي عند كريستيفا؛ إذ إن كينونة كل نص بصفة عامة، ونص أدبي بصفة خاصة تتحدد في تصورها من خلال تناصه او تعالقه مع ملفوظات سابقة؛ والتناص عند كريستيفا: «ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى، الأمر الذي يجيز القول «(...) إنه قانون جوهري» [2]في عملية البناء النصي، لأن كل النصوص تتم صناعتها عبر امتصاص، وفي الآن نفسه عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصيا.

ومن شأن هذا القول أن يضعنا أمام اتساع مجال الحقل التناصي، وذلك عبر الاهتمام بالنصوص المودعة في رحم نص مركزي ما، باعتبارها متضمنة لخطابات اجتماعية مختلفة ألوانها، مما يجعل التناص ليس مجرد وجود نص لاحق في علاقة مع نص سابق أو متزامن أعاد كتابته، بل يصبح علاقة بين كل ما يتشكل كنص وما هو خارج عنه، ومن هذا المنطلق يكتسب مفهوم النص مشروعية اتساع مجاله، ليشمل كل نتاجات الإنسان بصفتها دليلا أديولوجيا، يمكن تحليل ميكانيزماته بمفهوم التناص.

وبناء على ذلك، يتضح أن منتج النص لا يكتب تلقائيا من ذاته واعتمادا على فردانيته وطاقاته الإبداعية، ولكنه يستلهم –بوعي أو بدون وعي– وسائل أسلافه ،محولا الواقع من واقعيته ليعكسه على مستوى النص انعكاسا تغدو مرآته مكسورة، وهو في ذلك يوظف خريطة

[1] جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص13.
[2] المرجع نفسه ، ص 13

موروثه الثقافي والاجتماعي لأنه: «لافكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمكانية ومحتوياتهما، ومن تاريخه الشخصي، أي من ذاكرته.»[1]

ويقوم النص الأدبي في تصور كريستيفا على أساس ثنائية النص الظاهر/النص التوليد: فالنص الظاهر لفظي يتمظهر من خلال المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية؛ أما النص التوليد فيتم تكوينه من خلال عمليات الهدم والبناء والتحويل التي تلحق البنيات العميقة للملفوظات، بشكل يبرز إنتاجية الأثر وقابليته للقراءات المتعددة، مادام النص ملكا للجميع، وليس في مقدور أي كان ادعاء امتلاك حق تحديد معناه الأحادي الدقيق، وهو الأمر الذي نبه عليه رولان بارت.

2-3- مفهوم النص الأدبي عند بارت:

يندرج توظيف رولان بارت لمصطلح النص الأدبي في سياق الرد على الاتجاه الكلاسيكي في النقد وتجاوز تصوره التقليدي للعمل الأدبي، ومن ثم يقوم مفهومه للنص الأدبي على اساس المقارنة بينه وبين مفهوم "العمل الأدبي"، وإبراز مزاياه وخصائصه مقارنة بهذا الأخير.

وفي هذا السياق لاحظ صبري حافظ أن مفهوم النص عند بارت تمخض عن إعادة نظره في العلاقات القائمة بين العمل الأدبي من جهة، والكاتب والقارئ والمؤلف من جهة أخرى، وقد أدى به ذلك إلى استنتاج أن الفرق بين مفهومي العمل والنص الأدبيين يعود إلى «أبعادهما المنهجية والشكلية والإشارية وعلاقتهما بمسألة الأصل والتعددية والمتعة والقراءة»[2]

فخلافا للعمل الأدبي، لا يعتبر النص شيئا ملموسا ومحددا، فهو يحتاج إلى البرهنة عليه وتبينه باستمرار، لكونه «يبلور نفسه وفقا لمجموعة معينة من القواعد، إنه لا يوجد إلا في اللغة. فهو كتابة، نشاط، إنتاج، وهذا يعني أن النص يمكن أن يتجاوز العمل، أن يمتد عبر عدة أجزاء، وأن يتشكل في مراحل وصور وأشكال مختلفة»[3]. كما أن النص الأدبي لا ينحصر ضمن التقسيمات المعروفة للأجناس الأدبية ولا يتقيد بالحدود القائمة بينها، لان ما

[1] عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989، ص60.
[2] رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط1، 1994، ص10-11.
[3] محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 1994، ص 16.

يمكنه من الاستمرارية «قدرته على الإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها (...) فالنص هو الذي يخترع الحدود، وهو الذي يجترحها ويعصف بها. إنه يؤسس نفسه فيما وراء الحدود المفروضة، ويعيد دائما تحديد ذاته من خلال هذا التجاوز المستمر، ومن خلال طاقته الفذة على الاستبعاد»[1]

وعلى المستوى الدلالي يعد النص الأدبي إشارة مفتوحة على عدد غير متناه من المشيرات والمضامين، في حين " أن العمل الأدبي إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لعدد من التفسيرات المحدودة التي تتسم بالثبات كل مرة؛ بالانغلاق. إنها اللانهائية في مقابل المحدودية[2]" . ومن ثم، يكتسب النص الأدبي قيمته وخصوصيته من تنوع معانيه وانفتاحه على عدد غير متناه من القراءات والتأويلات، يقول بارت بهذا الصدد: «(...) إن تعريف الأثر الأدبي ذاته يتغير: فهو لم يعد واقعة تاريخية وإنما أصبح واقعة أنتروبولوجية نظرا لأن أي تاريخ لا يستنفذه، كما أن تنوع المعاني لا يترتب عن نظرة نسبية إلى العادات الإنسانية، ولا يدل على ميل المجتمع إلى الخطأ، وإنما يدل على استعداد الأثر الأدبي للانفتاح. وكون الأثر يمتلك في وقت واحد معاني متعددة، فذلك ناتج عن بنيته، وليس عن عطب في عقول من يقرؤونه»[3]

فخلافا لتصورات النقد الكلاسيكي الذي توهم أن كل عمل أدبي ينطوي على معنى ثابت ومحدد، وأن مهمة الناقد تنحصر في اكتشافه وإبرازه وتفسيره، اعتبر رولان بارت أن النص الأدبي معطى غير مغلق أو مكتمل المعنى، وإنما هو نظام من العلامات والرموز الإيحائية المنفتحة والمتجددة التي توحي بمعاني مختلفة للإنسان الواحد، ذلك أن لكل نص عددا وافرا من المعاني، وان معانيه وتأويلاته تتعدد حسب تعدد قرائه واختلاف شروط قراءاته وسياقاتها التاريخية والمعرفية؛ إذ أن النص في تصوره "ليس موضوعا، ولكنه عمل واستخدام، وليس

[1] الطيب العزالي قواوة، من نحو الجملة إلى نحو النص، جامعة العربي التبسي، كلية الآداب واللغات، مجلة الرسالة لدراسات والبحوث الإنسانية، مخبر الدراسات الإنسانية، الجزائر- تبسة، مج 2 العدد السابع، جوان 2018، ص19

[2] بشير ابرير، السيميائية وتبليغ النص الأدبي، ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي)، منشورات جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر، 1995، ص232

[3] رولان بارت ، نقد وحقيقة ، مرجع سابق ،ص17

مجموعة من الإشارات المغلقة المحملة بمعنى يجب العثور عليه، ولكنه حجم من الآثار التي لا تكف عن الانتقال»[1]

وانطلاقا من ذلك، أكد بارت أن من شروط تعدد معاني النص الأدبي وتنوع تأويلاته التخلص من سلطة المؤلف ووضع حد لتدخله في توجيه عملية قراءة النص وتحديد قصده، فالعلاقة – أي علاقة الأبوة – بين النص وصاحبه تنتهي بمجرد إخراجه إلى الناس وتقديمه للقراءة، إذ يوكل بعد ذلك أمر تحديد معناه إلى القراء، ويصبح من حقهم وحدهم تأويله وتفسيره، إلا أن «هذا لا يعني أنه لا يحق للمؤلف العودة إلى النص والتعليق عليه، ولكنه يفعل ذلك باعتباره ضيفا على النص كالآخرين. فالأنا التي كتبت النص ليست أنا حقيقية، وإنما انا ورقية.»[2]

ومن الجدير بالملاحظة في هذا السياق أن التصور المفهومي للنص الأدبي لدى بارت يتقاطع مع شبكة من المفاهييم المركزية في نسقه النظري والمنهجي وينبني عليها كالنقد وعلم الأدب والقراءة.

ثانيا : السيناريو

1. **مفهوم السيناريو**

من المعروف" أن لفظة سيناريو Scénario كلمة إيطالية تعني العرض الوصفي لكل المناظر واللقطات والمشاهد والحوارات التي سينبني عليها الفيلم بطريقة مفصلة على الورقة من التقطيع حتى التركيب والمونتاج".[3] ولم يحظ السيناريو بالاهتمام إلا مع استقلال السينما باعتبارها فنا له خصوصياته الفنية والجمالية والتقنية على غرار الفنون الجميلة الأخرى، وصار هذا الفن بعد ذلك يلقب ضمن شبكة الفنون الجميلة بالفن السابع. وازدادت قيمة السيناريو مع الفيلم الناطق سنة 1927م مع فيلم "مغني الجاز" ألان گروسلاند Alan

[1] بشير ابرير، السيميائية وتبليغ النص الأدبي ، مرجع سابق، ص233
[2] فريد الزاهي، علم النص، مرجع سابق ، ص210
[3] طاهر محسن منصور الغالبي و الاستاذ وائل محمد صبحي إدريس, السيناريو و العملية التخطيطية (مفاهيم اساسية), دار وائل للنشر و التوزيع عمان ،2012، ص 48

Groslandوأصبح للسيناريو متخصص يسمى بالسيناريست يتعاقد معه المنتج من أجل صناعة الأفلام، وقد يكون السيناريست كاتبا أو شاعرا أو مخرجا أو هاويا أو محترفا.

وإذا كان الفيلم عبارة عن قصة مصورة ومشخصة حركيا تروى للجمهور على الشاشة الصغيرة أو الكبيرة أو هو فن سرد القصة بالصور، "فإن السيناريو هو التخطيط للفيلم على الورق، أي إنه تخطيط للقصة السردية الحكائية في شكل لقطات ومقاطع ومشاهد وحوارات على الورقة لكي تكون قابلة للتشخيص والتمثيل الدرامي في الأستوديو الداخلي أو الخارجي"[1].

وللتوضيح أكثر: فكاتب السيناريو هو الذي يضع حوارات مكثفة مقتصدة على ألسنة شخصيات محددة بدورها بدقة على عدة مستويات: سيكولوجيا وأخلاقيا واجتماعيا وسلوكيا عن طريق تقطيع القصة إلى مقاطع ومشاهد ولقطات حركية مع إبراز أمكنة الأحداث وأزمنتها وتبيان مناظرها ومنظور الكاميرا والديكور والإكسسوارات والإضاءة والمؤثرات الصوتية والموسيقية.

ومن هنا، فالسيناريو عبارة عن شريط سردي ووصفي يهدف إلى تقديم الأحداث والشخصيات والفضاء الزمكاني مع تقديم كل المعلومات الضرورية إلى المشاهد عبر مكونات الحبكة السردية. "وهناك نوعان من السيناريو: سيناريو خاص يتعلق بالسينما، وسيناريو عام يوجه إلى المسرح والإذاعة و التلفزيون وغير ذلك من الاختصاصات الإعلامية"[2].

و السيناريست له مكانة محترمة في مجال صناعة السينما، وله ضمانة تشريعية وحماية قانونية مادام هو صاحب الحق ومالك العمل الذي يقوم عليه الفيلم.

ولا يجوز للمخرج أو المنتج إطلاقا أن يتعديا على حقوق السيناريست أو كاتب السيناريو، فلا بد من تعاقد موثق ومثبت قانونيا ، لكي تصبح الشراكة قانونية ، وبالتالي، يصبح العمل مشروعا وقابلا للتمويل والدعم من قبل المراكز السينمائية الوطنية.

[1] محمد حسين هيكل و د. هاشم فوزي العبادي, السيناريو الاستراتيجي التخطيط – البناء – التنفيذ ، عمان، دار الرضوان للنشر و التوزيع 2015 ، ص125

[2] المرجع نفسه ، ص 125

2. العوامل التي تتحكم في السيناريو:

يراعي السيناريست في بناء قصته ثلاثة عوامل رئيسية، وهي: التوازن، والتوقيت، والاقتصاد.

التوازن :

ويعني هذا أن قصة السيناريو لابد "أن تكون متوازنة في عناصرها متناسقة في محطاتها السردية التي تستند إليها الحبكة القصصية"[1]. فالتوازن هو الذي يحقق النجاح للفيلم، فالعناصر لابد أن تتضامن وتتشابك داخل نسق فيلمي متوازن في علاقة بالتوقيت والمتفرج الذي لا يستطيع متابعة الفيلم في جلسة واحدة أكثر من ساعتين. كما يستوجب التوازن مراعاة عدد المشاهد في علاقتها بمدة الفيلم ، وتحقيق الانسجام بين البداية والعقدة والنهاية، وضبط الوقت بشكل متوازن بين المشاهد.

ويقصد "أوزويل بليكستون Oswell Blakeston " بالتوازن : "القصة المتكاملة التي تترك المتفرجين قانعين بأن كل عنصر من عناصر القصة قد نال نصيبه من الأهمية. والتوازن والتوقيت يتداخلان. ولكن من الممكن أن تجد توقيتا جيدا في قصة ما دون أن تجد فيها توازنا جيدا." [2]

ويفهم من هذا التعريف أن جميع العناصر المكونة للقصة ينبغي أن تكون متوازية ومتوازنة. وللتمثيل: فالفيلم الذي يستغرق ساعتين يتكون تقريبا من 120 مشهدا، كما ينبني السيناريو على ثلاث محطات سردية أساسية وهي: "البداية ، وعقدة الحبكة أو ما يسمى بالصراع، والنهاية التي فيها يتم حل المشكل الذي يواجهه البطل أو الشخصية المحورية". [3]

فإذا أردنا أن نقسم هذه المشاهد بشكل متوازن، علينا أن نعطي الأهمية الكبرى للصراع مع الإكثار من المشاهد بالمقارنة مع البداية والنهاية ، لذا نخصص للبداية والنهاية ثلاثين مشهدا، بينما نخصص للصراع ستين مشهدا باعتباره أهم مرحلة في عملية الكتابة السردية

[1] مجيد الكرخي، التخطيط الاستراتيجي بالسيناريو ،عمان ، دار المناهج ، ط1 ، 2018، ص21
[2] محمد حسين هيكل و د. هاشم فوزي العبادي, السيناريو الاستراتيجي التخطيط – البناء – التنفيذ، ص126
[3] المرجع نفسه ، ص127-128

والمعالجة الدرامية المعقولة. ويضفي هذا التقسيم على الفيلم نوعا من التوازن على مستوى التقبل والقراءة. كما أن الاتساق والانسجام ووضوح المقروئية بالإضافة إلى المتعة والفائدة من العناصر التي تساهم في توفير التوازن الهرموني والتركيبي للفيلم السينمائي.

التوقيت :

و يعد التوقيت عنصرا مهم في بناء السيناريو، "فكل لقطة أو مشهد أو مقطع لابد أن يخضع فضاؤها السردي للتوقيت المقنن والمحدد بطول مدة الفيلم الذي يتراوح بين 90 و120 دقيقة في جلسة واحدة" [1]. فمن المعهود أن المتفرج لا يمكن أن يجلس أكثر من هذه المدة ؛ لأنه يحس بالملل والضجر والضيق أمام الأفلام الطويلة.

ويمكن للكاتب في مجال الرواية أن يكتب الكثير من الصفحات بل مجلدات، فهو غير مقيد بالوقت؛ لأنه حر في كتابته التخييلية، فهو يكتب لقارئ ضمني متفرغ للكتابة. ولكن السيناريست غير حر فهو مقيد بمدة الشريط ومدة الفيلم، ومقيد كذلك برغبة المتفرج الذي لا يستطيع أن يجلس أكثر من ساعتين. إذاً، لابد أن يراعي السيناريست التوقيت أثناء كتابة الجملة السردية السينمائية و يكيفها حسب مدة العرض، ولابد أن يراعي وقت المشاهد وغيرها من العناصر الأخرى التي تدخل في إطار صناعة الفيلم.

وعليه " يضع كاتب السيناريو خطة لفيلمه الذي يستغرق مدة زمنية تقريبية، ثم يقسم خطته إلى عدد محدد من اللقطات. وفي الوقت نفسه، يتحتم عليه أن يكون لديه فكرة تقريبية عن طول كل لقطة. وغالبا ما يتحدد طول اللقطة على أساس الحس الفني الذي اكتسبه كاتب السيناريو من طول المران وتمكنه من ناحية التوقيت. كما أن هناك قاعدة عامة تحتم التركيز على المشاهد الهامة وذلك بإعطائها زمنا أطول للعرض. أما عن توقيت دخول الشخصيات وخروجها، وكذلك المناظر، فإن كاتب السيناريو ليس مقيدا بقيود الدراما المسرحية."[2].

[1] محمد حسين هيكل و د. هاشم فوزي العبادي, السيناريو الاستراتيجي التخطيط – البناء – التنفيذ، ص129
[2] مجيد الكرخي، التخطيط الاستراتيجي بالسيناريو، مرجع سابق ،ص24

3. خطوات السيناريو:

قبل الانطلاق في السيناريو لابد من بلورة فكرة درامية صالحة للتشخيص والتمثيل السينمائي وتشكيلها في فكرة محورية مثل: الصراع بين الحب والكراهية. وبعد ذلك يلتجئ كاتب السيناريو إلى كتابة ملخص أو سينوبسيس Synopsis في صفحة إلى ثلاث صفحات. ومن خلال فكرة السيناريو، يمكن الحديث إما عن سيناريو أصيل وإما عن سيناريو مقتبس. وبعد ذلك يطوع السيناريست ما يكتبه من حوارات وحبكة سردية حسب إيقاع الشريط وطول الفيلم ومدة عرضه في قاعة السينما[1]. ويبدأ الكاتب في تحديد الجمل السينمائية أو اللقطات التي تتغير بتوقف الكاميرا، لينتقل بعد ذلك إلى ترقيم المشاهد التي تتغير بتغير الزمان والمكان والشخصيات.

وهناك من الكتاب من يراعي أثناء كتابة حوارات السيناريو مستلزمات التصوير والإخراج السينمائي، إذ يحدد المناظر والإكسسوارات وطبيعة الكاميرا وزوايا التأطير وسلم اللقطات وطبيعة الصوت والمؤثرات الموسيقية والتأشير على مدة اللقطة والمشهد والمقطع طوال الفصول الثلاثة (إن كاتب السيناريو لابد أن يعالج قصته الحركية معالجة درامية، حيث يطرح في الفصل الأول القضية أو المشكل، وفي الفصل الثاني يعقد الأمور والأحداث ليبلغ عبرها التعاقب السردي مداه الدرامي بطريقة جدلية تصاعدية، ليخف الصراع الجدلي في الفصل الأخير بإيجاد الحل أو نهاية للمشكلة).

ويعني هذا أن السيناريو يستند إلى إيجاد فكرة سينمائية عامة، وتوضيحها في ملخص عام، واللجوء إلى التعاقب وتتابع الصور التي توضح العقدة في اتساقها وانبنائها وتوازنها وتسلسلها، وكتابة الحوارات على ألسنة الشخصيات.[2] ولكن لابد من تخطيط هندسي سينمائي وتقني لكل تمفصلات الحبكة مرسومة على الورق سيساعد المصور والمخرج والموسيقي على تنفيذ الفيلم وخلقه في أحسن صورة وأبهى حلة.

أما السينوبسيس Synopsis فيلخص لنا كل مراحل السيناريو، ويعرض غالبا في قاعة

[1] المرجع نفسه، ص24-25
[2] المرجع السابق ، ص 25

العرض أمام الجمهور إما في شكل ملخص مثبت في جنيريك الملصق، وإما في شكل صور منتقاة بدقة تبين مسار الفيلم حركيا وجدليا.

4. آليات وتقنيات السيناريو:

يستحضر السيناريست أثناء كتابة السيناريو جميع التقنيات والآليات التي تستعمل في تحضير وصناعة الفيلم. لذا لابد أن يكتب السيناريو في شكل لقطات مختصرة واضحة هادفة محددة، ثم تدمج في شكل مشاهد ومقاطع قصد الحصول على الفيلم. ويستحسن أن يكون كاتب السيناريو على علم بسلم اللقطات الذي يتنوع إلى الأنواع التالية:

*اللقطة العامة: تلتقط فيها لقطة عامة وكلية لمجال ما سواء أكان ديكورا أم فضاء أم منظرا عاما، ويمكن أن نشاهد فيه مجموعة من الأشخاص. أي إن اللقطة العامة هي التي تنقل لنا الجو العام والفضاء الكلي الذي ستجري فيه الأحداث[1].

*اللقطة المتوسطة: تصور الشخصيات بشكل كلي داخل ديكور معين.

*اللقطة القريبة: تلتقط صورة الشخصية أو الشيء بشكل مقرب حيث يحدد الوجه أو الذراع أو اليد بطريقة مقربة واضحة.

*اللقطة الكبرى: تلغي هذه اللقطة المساحة والبعد وتلتقط شيئا مكبرا واحدا.

*اللقطة الكبيرة جدا: تلتقط الأشياء وأجزاء من الشخصية بشكل مفصل كبير بطريقة "الزومZoom "، فتكبر العينان أو يكبر الفم مثلا.[2]

ومن الأفضل أيضا أن يلم كاتب السيناريو بالتأطير Cadrageوزوايا الرؤية التي تنقسم إلى زاوية الرؤية المحايدة العادية، وزاوية الرؤية من أعلى إلى الأسفل التي توحي في بعدها السيميولوجي بالانكسار والسقوط والهبوط والتردي والانحدار؛ لأن هذه الزاوية تهدف إلى تقليص أو تصغير الشخصية أو الشيء.

[1] سعد العنزي و د. يعرب عدنان السعيدي ، بحث فلسفة نظرية السيناريوهات و منهجيتها ، جامعة بغداد – كلية الادارة و الاقتصاد – قسم ادارة الاعمال ، 2011 ، ص42

[2] أنجليز ديفيد، جون هونستن، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة لما نصير، المركز العربي لأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط 1، 2013. ص204

ومن جانب آخر، يستحب لكاتب السيناريو أن يعرف حركات الكاميرا ليعرف طرائق التشخيص والتمثيل وزوايا النظر. ومن ثم، فالكاميرا قد تكون ثابتة المدار (الحركة البانورامية السريعة) أو دائرية أو متحركة أو مرتفعة ككاميرا الزرافة التي تتخذ اتجاهات متنوعة أثناء التقاط صور السهرة والحفلات الغنائية . ويمكن الحديث عن كاميرا يدوية تحمل على الكتف، وكاميرا الترافلينگ Travelling و الكاميرا الثابتة واستعمال عربة Chariot الموضوعة فوق السكة Rails والكاميرا المحمولة بواسطة السيارة وكاميرا الزوم. Zoom

ثالثا : الإخراج :

1. مفهوم الإخراج

يعرف الاخراج المسرحي بأنه "فعالية ابداعية مدركة وذو صلة وثيقة بطاقة الخيال"[1]، فلا بد من ان تكتمل الصورة المسرحية من خلال عناصر العرض التي تحتوي هذا الاخراج، فلا يقوم العرض المسرحي بدون تأسيس على كلمة، مهما كانت اهميتها، ومهما كان مضمونها الفكري، ولا قيام لعرض مسرحي بدون فنانين يحملون هذه الكلمة ويجسدونها ويوصلونها لفظا ومنطوقا ومضمونا للمتلقي، ومهما كانت وسيلة التعبير عندهم فقد يكون التمثيل بلغة الصمت و التكلم او الرقص بأنواعه او الغناء او العزف او كليهما معا. اما التعبير فهو ايضا عنصر مهم، فالفنانون الذين يصممون الديكورات ، والذين يضعون الازياء والموسيقى والاضاءة لهم دورهم ايضا. اما المتلقي فهو العنصر الاخر الذي لا يقل عن سابقيه درجة من حيث الاهمية ، والمشارك في صياغة الصورة المسرحية، ومهما كان نوع هذا المتلقي او درجته فان له تأثيرا كبيرا ومهما في وضوح الصورة التركيبية للعرض المسرحي . الا أن المشكلة تتعلق باتباع الكيفية الاسلوبية التي على وفقها يصاغ "الى تقديم العرض المسرحي الذي تتوفر فيه كل مستلزمات الخلق الفني والجمالي من منأى عن التقليد"[2]. فمثلا عندما يتبع المخرج الاتجاه الواقعي يفترض ان يكون العرض مزدانا بشئ من السمة التعبيرية الدالة لكي لا يكون العرض منسوخا بنحو الى رقيب، او حينما يلجأ الى

[1] حمدان فراس خالد ، تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الاردني المعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998 ، ص27

[2] عبد المنعم الحنفي ، ايليا كازان والاخراج المسرحي، مجلة المسرح المصرية، العدد (4)، 1964، ص 24-.

الاتجاه التجريبي، فينبغي ان يكون العرض محتشدا بالصور غير التقليدية، أي أن يكون ذا نزعة تجريبية عائمة بالقيم الفنية والجمالية التي تسرد ذهن المتلقي وتمتصه.

2. اتجاهات الإخراج

يقترن مصطلح اتجاه الإخراج بمصطلح (الاسلوب) الذي يعرفه ايفرت أم شريك وريشارد موريل بانه " طريقة التعبير او حالة التعبير التي يتعامل معها الفنان مع مادته الفنية لتحقيق الابداع المطلوب وهو البصمة الشخصية التي يضعها الفنان على عمله[1]. "

ويمكن تحديد اتجاهين تخص جميع جوانب العرض (التمثيل ، الاخراج ، الاضاءة ، الازياء وملحقاتها) وهذان الاتجاهان هما [2]:

1- التمثيلي الذي يعتمد على تمثيل الحياة على خشبة المسرح بعوامل الايهام المختلفة .

2- التقديمي : الذي يعتمد على تقديم صورة ممسرحة للحياة على خشبة المسرح من غير استخدام عوامل الايهام .

وهناك اتجاه ثالث يجمع بين الاتجاهين .

ويذكر المؤلفان نفسهما في مكان اخر من كتابهما ان هناك اسلوبا تركيبيا استخدمه الروسي فيزفولد مايرهولد واسلوب التمسرح الذي لجأ اليه الالماني ماكس راينهارت والاسلوب الرمزي الذي اعتمده جوردن كريك [3]. وبناءا عليه يمكن تحديد الاتجاهات الاخراجية بشكل دقيق وواضح ، ولم تتطرق المراجع الى ذلك التحديد وركزت في غالبيتها على الاتجاهات والمدارس والاساليب في التأليف المسرحي إبتداءا من الكلاسيكية القديمة للاغريق ومرورا بالرومانتيكية والواقعية والطبيعية والرمزية والتعبيرية والسريالية وانتهاءا بمسرح العبث بل وحتى اتجاه المسرح الملحمي والمسرح الوثائقي لبرتولد برخت و بيتر فايس انما يخص التأليف اولا وليس الاخراج . ومع ذلك يمكن ان يتطرق البحث الى سمات بعض الاتجاهات الواضحة في المسرح الاوربي الحديث.

[1] هلتون جوليان ، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994)، ص242
[2] لقط عبد القادر، من فنون الادب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت/، 1987، ص271.
[3] المرجع نفسه ، ص272

لذلك على المخرج ان يستخدم أسلوبه بشكل مناسب والعرض المسرحي المراد تقديمه وفق المكونات الظاهرة التي تشمل الازياء، والديكور، والموسيقى .... الخ من العناصر المسرحية الاساسية للعرض المسرحي، والمكونات غير الظاهرة التي تشمل كل افكار المخرج التي تبقى في ذهنه.

يذهب (جسنر) على العكس من المخرجين التعبيرين الذين اتجهوا كلية الى نصوص الكتاب التعبيريين المعاصرين ، فانه " يبحث عن تراث السابقين عن أعمال يقدم لها ، من خلال اتجاهه في الاخراج ، تفسيرات معاصرة ، تعالج القضايا التي تطرحها اللحظة السياسية والاجتماعية ، فقدم شكسبير ، موليير ، شلر وغيرهم "[1]. ونستطيع أن نجد في (جسنر) تطبيقا واضحا وقويما ومقبولا للتفسير المعاصر للنصوص السلفية ، دون ان يكون هذا من خلال تشويه النص، او تزييفه ،او اقتباسه ، بل من خلال تصوره للديكور والازياء ومن خلال الاداء الموجه توجيها علميا ومن أهم الأعمال التي تقوم دليلا على اتجاه (جسنر) مسرحية (هاملت) لشكسبير حيث تقدم الامير هاملت كثائر فوضوي ضد مجتمع متفكك ومنهار .

يمثل الممثل بالنسبة لجسنر كونه حامل للفكرة اكثر من مفسر لها ، ولا يجسد الشخصية نفسها انما يكون مترجما لحالات الروح [2]، فضلا عن اكتساب اداءه الفيزيقية بالدرجة الاولى ، ولهذا فان الممثل اقرب ما يكون للراقص الذي يعبر بكل عضلة في جسمه عن معاني الرقص ، فالجسم الانساني شكل وكتله يجب ان يتوافق مع حالة الروح لكي يتوصل الى ترجمة بلاستيكية لهذه الحالة .

اتجاهه في الاخراج ، الذي يستغني فيه عن الديكور الواقعي " كقسمة بارزة لمجموعة سلالم التي اشتهرت باسم (ليسنر تربك) – أي سلالم ليسنر– "[3]. وتميز ذلك في مسرحية (رتشارد

(1) عبد القادر لقط ، من فنون الادب المسرحية، مرجع سابق، ص192.

(2) بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة، ت: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، 1991) ، ص109.

(3) مارتن هاتس ، الدراما الالمانية الحديثة ، ت: وجيه سمعان ، م: محمد بندور (الشرق الاوسط : المجلس الاعلى للفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، 1966) ، ص231 .

الثالث) لشكسبير . ويفضل خشبة المسرح العارية ، حيث لا ديكور يجذب اهتمام المتلقي ويصرفه عن التركيز على اداء الممثل ، وكثير ما يلجأ الى استعمال مركب عظيم من الدرجات ، تتحرك عليها الشخصيات ، أي مكان النص . وتعتبر المسرحية أعلاه كمثال مهم لاتجاهه الاخراجي ، حيث تجري الاحداث الرئيسة لهذه المسرحية كلها على مركب الدرجات العظيم الذي يشغل وسط المسرح ، وقد غطى باللون الاحمر (لون الدم) ، دون ان يعير أي اهتمام للمعطيات التاريخية في الديكور او الازياء ، بل يكتفي بالتكثيف اللوني الذي يوضح تفسيره .

تقدم الاضاءة "لا بشكل عام بل اضاءة مناطق ، او بقع او فلاشات ، يجب ان تعزل الممثل عزلا كاملا عن العالم الذي يحيط به ، وقطع علاقاته نهائيا بالعالم الخارجي وبالشخصيات الاخرى .. انها اضاءة قوية ولكن مركزة ومحددة .. تهيء مناخا رمزيا وتعبيريا. وهي تعادل المنظر المسرحي ، وتخلق علاقات وانكسارات بين الشخصيات ، وهي تتبع الاحداث لا لتضيفها وتوضحها ، ولكن لتفسرها في مراحلها المختلفة "[1].

اما بقية العناصر المسرحية فانها توظف التركيز على روح الدراما ، بما يؤدي الى شكل من اشكال الانصهار بين هذه العناصر والدراما نفسها.

رابعا : التحوير

1. ماهية التحوير

تناول محمود البسيوني التحوير على أنه " اصطلاح في الفن يعني أحيانا كثيرة تشويها في الطبيعة ، وأحيانا أخرى المبالغة التعبيرية بالتكبير والتصغير والحذف والاضافة لزيادة إيضاح صفات معينة أو تأكيد بعض القيم ، ولفت النظر إليها لما تتضمنه من ابتعاد عن المظهر العادي أو الشكل الموضوعي للأشياء"[2].

(1)بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة، مرجع سابق ،ص118

[2] Grodzicki ,August, Polish Theatre Directors , Warsaw :Interpress Publishers, Copyriht by Interpress, 1979, P. 155.

كما قدم ثروت عكاشة تعريفا للتحوير على أنه " الطريقة التي يبني بها الفنان أشكاله لتحقيق أسلوب ما يستخدم عند التعبير عن موضوع ما ، فيطرأ عليه تغيير معين كثير ما يكون غير مطابق لشكله ومظهره الطبيعي ، والتحوير هو الذي يحدد في النهاية أساليب الفنانين المختلفة"[1].

ويمكن تقديم مفهوم التحوير على نحو يجمع بين ما سبق أي صياغة قصدية لشكل جديد ينتمي الى الشكل الأصلي ولكنه لا يطابق من خلال بعض العمليات الادائية كالمبالغة والتبسيط ، والحذف والاضافة وغيرها ، مما يؤدي الى تغيير نسب الشكل وتشويهه أو تجميله أو اختلاطه بآخر أو تضمينه لبعض المعاني التعبيرية التي يقصدها الفنان أو اكتسابه لطابع فني مخالف لطبيعته الواقعية.

2. التحوير بين الابداع والابتكار

عرف الفنانون التحوير في كل العصور سعيا لتضمين أعمالهم بالعديد من المضامين الثقافية والسيكولوجية المختلفة ، ورغبة في ابتكار أعمال تتسم بالتجديد والتحرر من الشكل الواقعي فضلا عن تضمينها جماليات أخرى تتناسب واستخداماتها على نحو يزيد على التجميل فقط.

يقول محمود بسيوني:" إن ما تقدمه المدارس والإتجاهات الفنية, من فكر جديد ونوعية أداء خاصة لرؤى جمالية مستحدثة قد تنعكس آثارها على مجالات الحياة المختلفة، بل وتؤثر في شكلها ومظهرها، فالفن التشكيلي لم يعد تكراراً لشيء معروف من قبل، ولم يعد يستخرج كنتيجة حتمية لتعاليم مسبقة أو لقواعد محفوظة[2]."

وهذا ما يؤكد أن الفنان بطبيعته مجرباً، فهو يسعي دائماً لتقديم الجديد بصفة مستمرة، ومجال الأشغال الفنية على وجه الخصوص, مجالاً يتطلب البحث الدائب والتجريب المستمر لشموليته على مختلف الخامات, فهو مجال مفتوح على مصرعيه لكل فنان يطرق بابه،

[1] ثروت عكاشة ، المعجم الموسوعي للمصطلحات الفنية ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ، ط1 ، 1990، ص96
[2] محمد البسيوني ، الثقافة الفنية والتربية ،مرجع سابق ، ص283.

خاصة وأن مختلف ما يقدم من فنون على الساحة الفنية على مستوى العالم هو في صميمه أشغال فنية.

أما عن علاقة التحوير في الفن والعلم, فتكمن في القدرة الإبداعية لدى الإنسان سواء أكان عالماً أو فناناً، ولذلك يبدو أنه ليس هناك فرق جوهري بين التجريب في الفن والعلم, نتيجة ذوبان الفوارق بين الفن والعلم في هذا العصر، حيث أن كليهما " يلاحظ الظاهرة ويضع لها الفروض ويسجل نتائجها"[1]، فالتجريب الذي يتميز بالأداء الجديد والفكر الإبداعي, سواء أكان في مجال الفن أو مجال العلم يكون مصدره واحد، أما الإختلاف فقط فيكون في أساليب الإجراءات العملية والنتائج المترتبة على ذلك .

بمعني أن نتائج العملية الإبداعية التجريبية في العلم يمكن تعميمها، الأمر الذي يختلف في مجالات الفنون التشكيلية، حيث أن الهدف من التجريب, في الفن هو إيجاد رؤى جديدة, لإدراك علاقات تشكيلية غير مألوفة، لذلك فان نتائج الفكر التجريبي في العلم, يوجد تشابه بين الناس، إذ يمكن تعميمه في صورة تطبيق عملي، أما في الفن فيوجد اختلافاً حيث تتميز الفرديات، ومن هنا قيل: "أن الناس يختلفون فناً ويتشابهون علما"[2] وبذلك فالمقصود بالتجريب هنا ليس في وضع مخطط ثابت, لا يتغير أثناء الممارسة الفنية، وإنما يتطلب الوعي بكل متغيرات هيكل العمل الفني.

وهكذا يمكن التنقل بين مفاهيم التجريب والتأليف والتوليف, لتعلن هذه التتابعية أن هناك مفهوم شمولي, يدفع الفنان إلى ممارسة فنه من خلال إنتقائه للتقنية والأسلوب, الذى يعينه على إخراج فكرته في صورة عمل فني, أياً كان شكل هذا العمل ومجاله, ألا وهو "الإبتكار" ذلك المفهوم الذى "تعددت تعريفاته من رجال الفلسفة وعلم النفس والتربويون, ومن رجال الفن أنفسهم, ولكل منهم مدخله في التعريف, وإن كانت تصب جميعهاً في أن الابتكار يعنى تفرد المبتكر, بقدرته على إنتاج ما لم ينتجه الآخرون ، إلا أن كل التعريفات, تبحث الابتكار في بعدين رئيسين، الأول منها معنى بطرق دراسة الابتكار العملية التي تثمره،

[1] سيرل البرت، الفن المصري القديم ، تر: أحمد زهير ، مطبوعات الهيئة المصرية للآثار ، القاهرة ، 1990، ص91
[2] المرجع نفسه ، ص 191

والثانى معنى بالناتج الابتكاري ذاته"[1]، وقد ناقشت كل المدارس النفسية الابتكار بدءاً بالتحليل النفسى لفرويد, حتى مدرسة المعلومات, مروراً بالجشطلت والسلوكية والمعرفية، ولكل منها مدخله النظري, وإطاره التجريبي ونتائجه القيمة في إطار المفهوم العام لكل مدرسة، وقد استطاع "تايلور" في 1959 أن يجمع أكثر من مائة تعريف للإبتكار, وقام بتحليلها وتصنيفها, فوجدها تنقسم إلى خمسة مستويات, يندرج تحتها فئة المبتكرين[2] الذين يتصفون بالأصالة والطلاقة والمرونة, وتتميز أعمالهم بالجدة والفرادة والمعاصرة والمحملة دائماً بالقيم الفنية الصحيحة.

وبذلك تتضح أهمية التحوير , في كونه يساعد في تنمية العملية الإبتكارية لدى ممارسى الفن، حيث يتيح القدرة على التجريب, من خلال إستخدام العديد من الخامات المختلفة الطبيعية والصناعية. مما يؤكد على أهمية دور الخامة, في إثراء المشغولة الفنية بالعديد من القيم الجمالة والملمسية.

طالما أن العمل الفني, شكل معبر بلغة وسيطة, فإن مراعاة الإمكانات التشكييلية والتعبيرية لذلك الوسيط, تكون ذات أهمية, حتى تصبح الخامة مناسبة للشكل, وما يتضمنه من محتوى تعبيري، وقد أضاف الفنان وسائط أخرى, بغرض تأكيد الخصائص التشكيلية والتعبيرية للخامة التي تسود عمله الفني، فمن المعروف أن الضوء يتأكد بالظل والليونة تتأكد بالصلابة إلى آخره، فكل شئ يتأكد بضده وتبرز سماته وتكثف, عندما يقترن بسمات مضادة. وهنا نجد أن الجمع بين خامتين من طبيعة مضادة في عمل فني واحد, يبرز إمكانات كل منهما.

اذن التحوير هو عمل فني يتطلب استعداد ذهني وينميه المشاهد والدراسة ، حيث يستخدم فيه الفنان نوعان من البحث والتجريب كمنطلق لصياغة عناصر الطبيعة سواء اعتمد في ذلك على القانون البنائي للأشكال أو اعتمد على خياله أو استخدم منطق تشكيلي جمالي يختلف عن منطق بناء هيئة العنصر، في الطبيعة بحثا عن صياغات جديدة تعبر

---

[1] عفيف البهنسي ، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة ، الكويت ، ط1، 1979، ص102

[2]حسن الحديثي ، تحديد الاتجاهات الاسلوبية في تصميم المنظر المسرحي العراقي ، اطروحة دكتوراه ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2000 ، ص63 .

عن مضمون بعينه أو كنوع من معالجات قضايا التشكيل أو التعبير برؤى مختلفة عن الرؤى التقليدية.

خامسا: نشأة السينما وتطورها في الجزائر

دخلت السينما باعتبارها فرجة وفنا في الجزائر في نفس الفترة تقريبا التي ظهر فيها هذا الاختراع، على يد الفرنسي لويس لوميار نظرا للظروف التاريخية والاستعمارية التي مرت بها الجزائر.

وقد عرفت الجزائر قبل ميلاد السينما الوطنية "ما يسمى بالسينما الاستعمارية[1]" ، هاته الأخيرة التي تعاونت لزمن طويل مع الإدارة الاستعمارية ، فلو صنفنا أشرطة ميغيش وشركة الأنوار كأشرطة إخبارية نجد أن الفهرس وثائقي معروف بفهرس المشاهد 1895–1905 يشير الى وجود حوالي ستين فلما مخصصا لبلدان المغرب.

هذه السينما الاستعمارية مرتبطة بمصالح الدولة المستعمرة واديولوجياتها، فهي لا تمثل الواقع بحيثياته إلا بما يتعلق بالجانب الجمالي للطبيعة الجزائرية الخلابة، بل هي في كثير من الأحيان تعطي صورة مشوهة ومثيرة للسخرية عن الانسان الجزائري ولقد ارتبط ظهور السينما العالمية بالجزائر كمسرح طبيعي واستديو أكثر جمالا لالتقاط أولى الصور.

بداية نشأة السينما في الجزائر في الأصل مرتبط بنشأة السينما العالمية بفضل الظروف التاريخية والاستعمارية ، وارتباط الفرنسيين كمخرجيهم بالجزائر وانبهارهم بأريافها وجمال طبيعتها ، الى أن اندلعت الحرب التحررية الوطنية حيث تزامنت بصفة جد طبيعية مع نهضة ثقافية حقيقية في الجزائر. نتكلم هنا عن السينما الاستعمارية باعتبارها جزء من السينما الجزائرية بالرجوع الى التاريخ فقد كانت تعطي صورة مشوهة عن الانسان الجزائري[2] إلا أنها كانت تعالج مواضيع متعلقة بالواقع الجزائري .

وقد شرعت السينما الجزائرية في تنظيم نفسها وذلك بانشاء لجنة السينما التي كانت مرتبطة بالحكومة المؤقتة للجمهورية الجزائرية بين سنتي 1960– 1961 ، ثم في تنظيم نفسهها

[1] عبد الرزاق هلال، تاريخ السينما صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية ، رافال ، الجزائر ، 2013، ص104
[2] أحمد رمينة ، العمال والفلاحون في السينما الجزائرية ، رسالة ماجستر في علم الاجتماع، جامعة الجزائر، 1986، ص96

وذلك بتأسيس مصلحة السينما للحكومة المؤقتة ، وأخيرا بإقامة مصلحة للسينما تابعة لجيش التحرير الوطني ، وشهدت هذه المرحلة أولى الأفلام الجزائرية ، اذ أن هذه الأفلام أعدت في ظروف صعبة بوسائل مادية محدودة ، حيث أن الشعب كان يواصل كفاحه المسلح [1].

و نذكر من بين هذه الأفلام :

1) اللاجئون 1957

2) الجزائر الملتهبة 1958

3) ساقية سيدي يوسف 1958

4) بنادق الحرية 1961

هذا الإنتاج المعتبر الذي حظيت به تلك المرحلة رغم الظروف الصعبة في مختلف المجالات ينبع من تفطن القيادة السياسية في تلك المرحلة لأهمية السينما كأداة للرد الإعلامي على العدو التي كانت تشن حملات يومية على الثورة التحريرية ولغياب تخطيط شامل لواقع السينما والوسائل السمعية البصرية [2]بوجه عام ، ارتباط بانعدام سياسة ثقافية شاملة رغم أن المواثيق الوطنية تشير الى أهمية الجانب الثقافي.

لقد مرت السينما الجزائرية بعد الاستقلال بمرحلتين مهمتين من حيث التطور الأيديولوجي لأصحابها فقد "طغى على السينما الجزائرية غداة الاستقلال موضوع واحد ، هو موضوع الثورة التحريرية التي عولجت من زاوية استرجاع الهوية الوطنية ومعاناة الشعب وكفاحه"[3] فكانت المرحلة الأولى تأسيسية لهذا النوع من الفنون، وكان السينمائيون يتخبطون في إشكالية تحديد هويتهم بالنسبة للآخر الذي يمثله الغرب، وفي المرحلة الثانية وبالتحديد في الثمانينيات من القرن العشرين، تحدث القطيعة بين السينمائي وهويته نتيجة للانتكاسات، التي ما فتئت تنخر أمجاد الأمة في عصرها الحديث، وتحدث الردة ويتحول السينمائي من حامل لآمال وآلام مجتمعه إلى سينمائي فقط، وتغدو بذلك الصناعة الفيلمية الهدف الأسمى

[1] المرجع نفسه ، ص97

[2] جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني ، منشورات بحر المتوسط ، بيروت، 1968، ص555

[3] أحمد رميتة ، مخرجون وسينما جزائرية ، دار المغرب ، وهران ، 2013، ص131

لكل عامل في هذا الحقل من الفنون، إلى درجة الاستسلام للطموحات الفردية بمعزل عن سيرورة الواقع والتاريخ، ولكيلا نحيد عن النقد الفني الموضوعي نقول إن المجال السينمائي يحكمه المقياس الفني قبل كل شيء، فلا يجوز التأريخ للفن السابع بمنظار سياسي محض بعيدا عن منطق الفنون، ولهذا نؤكد على تنوع الأنماط السينمائية في الجزائر، فمن الناحية التاريخية يمكن أن نقسمها إلى سينما ما قبل الاستقلال وإلى ما بعده.

إن الفضاء الجغرافي هو العامل المشترك بين القسمين، فالسينما القبلية هي سينما المستعمر، بطلها مغامر أوربي وقائد عسكري فرنسي، أما السكان الأصليون فلا يظهرون إلا في صور مشوهة لا تعكس الحقائق الواقعية، وكان على الجزائريين انتظار الاستقلال السياسي كي يصبحوا موضوعا حقيقيا للقصص السينمائية، وهذا الغياب عرفه الأدب قبل السينما، وصدرت صرخات مدوية من الروائيين الجزائريين في العهد الاستعماري، بالرغم من اتخاذهم اللغة الفرنسية وسيلة لكتابتهم، حيث لفتوا الانتباه إلى أوضاع الشعب الجزائري، والأهم من ذلك الالتفات إلى العنصر العربي المسلوب الحقوق، والذي يعيش على هامش الحياة، وتحويله إلى بطل أي إثبات ذاته المستقلة عن المستعمر، ويتجسد ذلك بخاصة في رواية " زواج موسى" للمخرج مفتي الطيب الذي يصور قصة شاب مهاجر عاد الى وطنه ، لكنه يصادف صعوبات في التأقلم ، وهي قضايا تأخذ اهتمام الشعب الجزائري"[1] . وكذلك مسلسل (الحريق) للمخرج مصطفى بديع سنة 1974، وكذلك روايات مولود فرعون ومنها (أبن الفقير) (والدروب الصاعدة)، وكانت رواية مولود معمري الأفيون والعصا الأكثر حظا، ويمكن تحديد مرحلة الستينيات كميلاد فعلي لسينما ما بعد الاستقلال، وهي تضم الإنتاج الخاص والعام، وكذلك سينما المهجر ثم الإنتاج المشترك الذي برز بأعمال عالمية منها (معركة الجزائر) للمخرج الإيطالي (جيلو بنتكرفو) سنة 1966 و (الغريب) (للوكينو فشكنتي) سنة 1968 وكذلك (زاد) (لكوستا جافراس) 1968، ونعثر في هذا النوع على فيلم طريف لمغامرات الوسترن السباجيتي (ثلاثة مسدسات ضد سيزار) للمخرج الإيطالي (إينزو بيري)، بمعية المخرج موسى حداد سنة 1967.

[1] حورية حراث ، الأيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري، دراسة نصية لفلم معركة الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2013، ص66

وقد انتابت السينما الجزائرية في التسعينات حالة من التدهور ، كاسدة من الناحية الميدانية فصدور أي فلم جزائري جديد لم يحدث ضجة إعلامية بل لم يعد يلفت الانتباه والسبب الأساسي يعود الى اهمال السوق الداخلية لقاعات العرض "[1] . فالمجتمع الجزائري عرف ذهول ناتج عن الصراعات السياسية والاجتماعية .

سادسا: الصورة الفنية السنيمائية:

1. مكونات الصورة السينمائية

تعتبر الصورة السينمائية هي الدال في السينما ، وهي عكس اللغة اللفظية التي تعتمد على العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول ، اذ يقول كريستيان ماتز: " ان الدال صورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصورة ، اضف الى ذلك أمانة التصوير الفوتوغرافي التي تجعل الصورة جد مشابهة"[2] . فلقد جرت محاولة تعريف بين عناصر اللغة السينمائية بالرجوع الى المصطلح الأدبي بغية إيجاد المعادلات بين الفيلم والرواية ، والمشهد تواجهه الجملة ، والحبكة يواجهها المونتاج والكلمة تواجهها الصورة .."[3].

يعد السيناريو، نص شكل (وسيطاً نوعياً) بين الرواية . أو النص الأدبي عموماً . وبين الصورة المعروضة على الشاشة. وإذا كانت شيفرات الرواية تتغلغل في شبكة المرويات وبدوافع الشخصية، فان شيفرات السيناريو تتغلغل في شبكة التعبير الظاهري المباشر بمعنى ان السيناريو يقوم على سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النص الروائي وشكله الثنائي (المقروء / المتخيل) الى شكله الثلاثي (المرئي / المسموع / المتحرك)، ونقصد بالمتحرك توفر عنصر الحركة من خلال حركة الشخصيات وحركات آلة التصوير الكثيرة والمتنوعة وحركات الأشياء داخل (إطار الصورة) وثمة مرحلة فاصلة إذن بين النصين ترتكز عليهما آلية التحويل.

ولذا نجد ان الصورة المرئية قد وجدت أرقى تجلياتها ومستويات رهافتها ورقيها مع تلك الأعمال الروائية التي أتاحت مباشرة تفكيك النص الروائي الى عناصره المرئية. ولذا ابتعد

[1] المرجع نفسه ، ص99
[2] فراس خالد ، تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الاردني المعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998 ، ص27
[3] المرجع نفسه ، ص28

كتّاب السيناريو لأسباب فنية عن الأعمال الباطنية والضمنية و الداخلية وروايات تيار الوعي والهواجس النفسية الداخلية وانشغلوا طويلاً بالرواية الأقرب الى لغة الصورة.

ان السينما لا تغادر تلك المعطيات الموضوعية التي تكون النسيج الروائي وسيل المدركات الحسية التي تعبّر عنها الشخصيات في النص، لكنه لا ينغمر في متاهات النص ولا ينقاد الى تداعيات شخصيات، بل انه يدفع قُدماً باتجاه إيجاد تحولات و متغيرات، وباتجاه تصعيد النص وتصعيد الأحداث فيه.. فإذا كان هنالك متسع للشخصيات في رواية الدكتور زيفاغو لباسترناك لتتأمل وتحلم، فانها تحولت على يد (ديفيد لين) في الشريط الذي يحمل الاسم نفسه، الى عالم آخر يعج ويفيض بالتحولات والشخصيات محاصرة بمعاناتها واشكالياتها وحاجاتها، تدرأ عن نفسها تلك الوقفات الطويلة والتأملات التي لا يحدها زمان.

2. التأثير السينمائي

واعتباراً من العام 1914، بظهور شريط (مولد أمة) للمخرج (جريفيث) تأسست مفاهيم للسرد السينمائي عبر السيناريو. بمعنى ان (اللغة المرئية)، إن جاز التعبير، صارت لها (سرديتها الخاصة)، وصارت لكاتب السيناريو قراءته الخاصة للنص وأدواته التعبيرية التي يقدم عبرها النص. لقد نظر جريفيث الى الأفلام على انها "قصص يمكن أن تُحكى بواسطة ترتيب اللقطات بدلاً من الكلمات."[1]

ولعل هذا المفهوم هو الذي ينشغل به كتّاب السيناريو المحترفون باعتبار السيناريو (عملية كتابة بالصورة)، فكثيراً ما يتوقف عند مهارات الشاعر في صنعه للصور الشعرية التي تتنوع الى صور سمعية وبصرية وشمّية وغيرها، أما لدى كاتب السيناريو، فان نصَّه يحتشد بهذه الصور جميعاً ولا سبيل إلا بإيجاد موازنة بين الصور وبين التعبير. فاللغة أياً كانت الأحوال ومنها اللغة السينمائية تعيد انتاج الواقع.. فالخطاب السمعي بصري يعيد انتاج الحدث والموقف، ففي أفلام السيرة مثلاً يتم إعادة انتاج التتابع الزمني للأحداث

[1] كروتوفسكي جيرزي ، نحو مسرح فقير، ت: كمال قاسم نادر ، دار الحرية للطباعة، بغداد 1982 ، ص17-18.

المرتبطة بالشخصية موضوع السيرة، وان إحالات هذا الخطاب وتحقق إعادة انتاجه للحدث والزمن إنما تقترن بالهدف وهو المتلقي الذي سيدرك مدى حركة الخطاب وآثاره.

وإذا كانت ممارسة اللغة عند بنيفست تقدم وضعاً لتبادل الحوار، بالنسبة للمتكلم، إذ يُمَثّل الواقع وبالنسبة للمستمع يُعاد خلق هذا الواقع، فان المسألة بالموازاة فيما يتعلق بالخطاب السمعي البصري هنالك مساحة يتحرك فيها هذا الخطاب ويقدم واقعاً مستعداً بشخصياته وأحداثه، قريب من الصورة الافتراضية التي يدركها المتلقي نظراً، لأن عملية التلقي هنا تقوم على موازنة وموازاة بين عالمين: افتراضي، وواقعي .

فالسينما منذ بدايتها قد فجرت مناقشاتها الجادة حول مدى تأثيرها الأخلاقي ، والفكري على المتلقين ، وعلى الرغم من الشبه الظاهري بينها وبين المسرح كوسيط سمعي بصري ولكن فعاليتها وحيويتها وانفتاحها على العالم ، وقرب شببها من الواقع كان أكثر من المسرح ، لذلك كان اعجاب الجمهور بالشاشة السينمائية مبنيا على اعتقاده بفضل السينما سوف يشاهد الحياة كما هي، فلم يكن يتصور قط أن هذه الحياة يمكن أن تقدم له كما يمكن أو أن ينبغي أن تكون وعلى هذا الأساس ظهر مفهوم العرض [1]. بمعنى أن عملية تأثر المتلقي يبدأ من عملية المشاهدة التي تتميز بها السينما .

سابعا :الاقتباس

كثيراً ما قد يحدث تحويل الروايات إلى أفلام سينمائية، وهذا يكون من خلال شراء حقوق الملكية الفكرية من كاتب الرواية، فيمكن حين ذلك تحويلها إلى فيلم سينمائي، وفي معظم الأحيان قد يلجأ كتاب السيناريو إلى ما يعرف بالاقتباس السينمائي، وهذا ما سنحاول التعرف عليه خلال بحثنا هذا بالتعريف به وصولاً إلى ذكر أنواعه، فما الذي يمكن أن يقصد بالاقتباس السينمائي؟ وما هي أنواعه التي يمكننا أن نجده عليها[2] ؟

[1] فراس خالد ، تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الاردني المعاصر، مرجع سابق ،ص28-29

[2] فراس خالد ، تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الأردني المعاصر، ص 28-29

تعريف الاقتباس :

نقوم بتحديد التعريف العام لغة واصطلاحاً أولاً، قبل التطرق لمفهوم الاقتباس السينمائي .

1 – **لغة :** جاء في لسان العرب

القبس هو : شعلة من النار واقتباسها، الأخذ منها [1].

ذكرت لفظة " القبس" في القرآن الكريم إذ قال الله عز وجل : « إذ رأى ناراً فقال لأهله امكثوا إني آنست ناراً لعلي آتيكم منها بقبس و أجد على النَّارِ هُدًى»[2].

2– **اصطلاحا:** غرف في المعجم المفصل على أنه :

استخدام الأديب كلامًا لغيره شاهدًا وتأييداً، شريطة أن يضعه بين ؟؟؟ متي التنصيص، ويشير في الحاشية أي المصدر الذي اقتبس منه، فهو إعادة صياغة نص أدبي، كأن يحول الأديب المسرحية إلى قصة، أو يعيد كتابة نص قديم إلى أسلوب حديث [3].

إن الاقتباس يعد عاملاً مساعدا في الكثير من الأمور المتعلقة بالنصوص الأدبية والكتابات والمؤلفات، حيث يتم الاستعانة بالنصوص والدراسات السابقة للتجديد في المحتوى الأدبي .

يمكننا تعريف الاقتباس السينمائي كالآتي :

اختص الاقتباس السينمائي بالنقل من مصادر موجودة سلفاً كالرواية أو المسرحية، أو السيرة الذاتية أو القصة، أو كتاب حظى بشهرة ما، أو من الأفلام السينمائية الموجودة سابقاً، كما هو الحال في السينما المصرية حيث نجد الكثير من الأفلام فيها مأخوذة – مقتبسة – عن أفلام سابقة لها عرف جبور عبد النور الاقتباس في معجمه على أنه تعديل أثر أدبي

[1] ابن منظور، لسان العرب مادة قيس، ج 6، ص 167.

[2] القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع سورة طه، الآية 10، ص 10 .

[3] محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، 2، 1999، ص 120.

وبخاصة روايات الموضوعة للقراءة، لتصبح صالحة للمسرح أو السينما [1] على الرغم من الرواية والمسرحية والفيلم يشتركون جميعًا في بعض الخواص إلا أن لكل مجال منهم تقنيات مختلفة تميزه عن غيره .

يقول سد فيلد في كتابه السيناريو : " إن اقتباس السيناريو من كتاب أو رواية أو مسرحية أو مقالة هو أشبه ما يكون بكتابة سيناريو أصلي، أن " تقتبس معناه أن تترجم ، وسطا "Medium" إلى "وسط آخر ... "بمعنى آخر أن الاقتباس سيناريو" كتاب يعني تغيير الثاني (الكتاب) إلى الأول السيناريو، وليس مطابقا أحدهما للآخر، إنهما ليستا رواية أو مسرحية معدتين لتكونا فلمين سينمائيين بل هما شكلان مختلفان تفاحة وبرتقالة .[2] بمعنى ذلك أنه ينظر إلى الاقتباس بوصفه شكلا من أشكال السيناريو إلا أنه مرتبط بنص سابق في تشكله .

لما يعرف الاقتباس بأنه: " القدرة على خلق المناسب أو الملائم عن طريق التغيير التعديل، تحوير شيء لخلق تغيير في البناء والوظيفة والشكل مما ينتج عنه تعديلاً أفضل " [3].

إن الانتقال من الرواية إلى السينما عمل فني يعتمد على مسألتي التقنية و الأسلوبية في تحويل المادة الأصلية إلى مادة بصرية جديدة .

بناء على التعريفين السابقين تستطيع القول بأننا نقتبس سيناريو عن رواية أو مسرحية أو مقالة، فإننا بصدد تغير شكل إلى شكل آخر، ونكتب سيناريو مستمدًا من مادة أخرى، أي أن هناك فارقاً جوهرياً بين السيناريو والاقتباس، يتمثل في كون الأول يكتب دون أن يعتمد على مصدر موجود سلفا، حين الاقتباس يُبنى على قصة موجودة مسبقاً .

---

[1] جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان 2 1984، ص 29 30

2سد فيلد، السيناريو، شركة مدبولي القاهرة، مصر ، (د. ط)، 2016، ص 183

3سد فيلد، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

هكذا"فالاقتباس السينمائي هو عبارة عن تحويل قصة ما من وسيط إلى وسيط آخر"، وهذا التحويل عبارة عن عملية نقل الكتابة إلى الصورة وستشهد هذه العملية تحريفاً وتعديلا للنص الأصلي لما يتناسب مع الوسيط البصري .

أنواع الاقتباس السينمائي :

يجمع أغلب الدارسين على أنه هناك وجهان للاقتباس السينمائي، رغم تعدد الأدوات الإجرائية وتباين الدراسات في مجال الاقتباس، فهو يشمل مظهرين أساسيين هما: الاقتباس الحرفي والاقتباس الحر، يتم تحديدهما مادة بالتركيز على درجة الأمانة أو الخيانة للنص الأصلي، أي مدى تقيد الكاتب الاقتباس بالنص المترجم، سنتعرف على كل واحد منهما بتحديد مفهومه وأبرز خصائصه، من خلال الإجابة على هذين التساؤلين: فما مفهوم كل من الاقتباس السينمائي الحرفي والاقتباس الحر ؟ وما هي أهم خصائصهما ؟

1/الاقتباس الحرفي :

يعرف الاقتباس الحرفي بكونه الاقتباس الأصلي والجوهري، لأنه خال من التنويعات المركبة أو المبهمة، "ويتحدد في نقل عمل روائي إلى الشاشة مع احترام الحد الأدنى" التدخل المباشر السيناريست أو المخرج المقتبس، وتتطلب هذه الطريقة الاقتباس مطابقة وملائمة المعطى الروائي الأبعاد معطى آخر سيكون سينمائياً»[1].

مما سبق تفهم أن هذا النوع من الاقتباس يكون فيه تدخل كل من المخرج وكاتب السيناريو حد محدود، فدورهما إنما يقتصر على تحويل الكلمات الموجودة في الرواية كما هي إلى صور بصرية متحركة من أجل الحفاظ على خصوصية العمل لأصل .

يعرف الاقتباس الحرفي بوصفه إعداداً أمينا للنص الأصلي في الإعداد الأمين تعنيه العبارة يحاول إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفيلمي محافظا على روح المصدر

[1] حمادي كيروم الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكى الفيلمي سلسلة الفن السابع منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2005، 14 ص

الأساسي قدر الإمكان. ولقد شبه أندريه بازان المعد الأمين بالمترجم حيث يحاول أن يجد المعادلات للأصل. بالطبع إن بازان كان يدرك الفروق الأساسية موجودة بين الوسيطين». [1] وهو الأمر الذي يجعل كاتب السيناريو أمام " فهو من جهة يخضع لقوانين اللغة البصرية"، ومن جهة ثانية مطالب بأن يلتزم بخصوصية النص الأصلي، وقوانين اللغة السينمائية كما هو معروف مختلفة عن قوانين اللغة العربية الأدبية، مما يجعله يعمل على أن يوازن بينهما من الأفضل الموازنة بينهما وحين نقول الإعداد الأمين للنص الأصلي، فإن هذا لا يعني أبدا نقله في كليته جملة وتفصيلاً أي أخذ الكتابة " وردت دون تغيير في مضمونها كلمة بكلمة"، لأن هذا الأمر شبه مستحيل، للغة الأدبية شديدة التعقيد .

2.1الاقتباس الحر :

يقصد بالاقتباس الحر من الرواية إلى السينما ذلك: التحريك الواعي واللاواعي للمعرفة والكفاءة الثقافية القادرة على التعرف على ما يسمى بالذاكرة الداخلية النص الأصلي، أي للرواية، بمعنى البحث عن المواد الثقافية المكونة للنص من " تفكيكها وإعادة توزيعها". إن عملية إعادة التوزيع هذه التي سيقوم " الإبداع الفيلمي ستحرك بدورها لدى المشاهد"، كفاءة القراءة والمعرفة ثقافية المرتبطة بالمتخيل الجماعي» [2].

يمكننا القول من خلال الشاهد العلمي السابق إن هذا النوع من الاقتباس الحر إبداع خاص يعتمد على استثمار النص الأصلي وتغييره إلى وسيط آخر، ليعيد توزيع معطياته ووحدات المعنى فيه مما يعمل على توليد معان وأشكال دالة جديدة أخرى محتملة .

إن ظاهرة الاقتباس بهذا المعنى « سيرورة عبر نصية معقدة جدا، وهي إبداع ثقافي يعتمد على التأويل الثلاثي، ويتحقق هذا الانجاز الثلاثي من العمليات الآتية :

[1] لوي دي جانيتي، فهم السينما – السينما والأدب، تر: جعفر على منشورات سيون، المغرب، 1993، ص 22

[2] حمادي كيروم ، مرجع سابق، ص 22

-عملية القراءة .

عملية الكتابة السيناريو (السيناريو) .

عملية الكتابة الفيلمية (الإخراج)»[1].

تكمن المشكلة الحقيقية للمعد ليس في كيفية إعادة إنتاج المضمون للعمل الأدبي لكن كيف يبقى قريبا من المعلومات الخام لمادة مضمونة ..... [2]

إذا يقوم الاقتباس الحر على مبدأ التفاعل بين الفيلم وأصله الأدبي، و" يتخذ الفيلم وجوده المستقل لأنه يمكن أن تكون إعادة حكي الرواية مرة ثانية يجعلها أكثر جمالاً ومتعة"، لأنها تصبح عندئذ رواية أخرى مختلفة، لذلك فإن أمام السينمائي ثلاث خيارات أن يتماثل عمل المخرج مع عمل كاتب الرواية، أو أن يتماثل مع الرواية بشكل أحسن، أو يقدم طريقة مختلفة وبشكل أفضل .

وإن الاقتباس الحر حر بالفعل، لأن مثيله الاقتباس الحرفي مقيد بالرواية الأصلية التي عليه أن يضل لصيقا بها إلى حد الأمانة، ونحن هنا لسنا بصدد مقارنة قيمية تفضيلية نحكم فيها على الاقتباس الحرفي بالإخفاق ونمجد بها الاقتباس الحر لنجاحه في الخيانة. إن الاقتباس الحرفي يتأسس على بحث عن مشابهة العمل السينمائي للعمل الأدبي»[3] وفي هذه الحالة يصبح الاقتباس بارداً و غير فاعل، في حين يتأسس الاقتباس الحر في نظرية " ستطيقيا التلقي والتواصل بين المقتبس والعمل الأدبي بناء على إنتاجية الخبرة الجمالية، وفي هذه الحالة يتخذ الاقتباس شكلا فنيا حيا و مستقلاً. [4]

[1] لوي دي جانيتي، مرجع سابق، ص 75.

[2] حمادي كيروم، المرجع السابق، ص 23

[3] حمادي كروم، المرجع السابق، ص 24

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

نستنتج مما سبق أن الرواية تعتبر نقطة الانطلاق ونقطة الوصول بالنسبة للاقتباس الحرفي، فهي بمثابة للمرجع والأساس الذي لا يمكن لتخلي عنه بأي حال من الأحوال، أما بالنسبة للاقتباس الحر فإن هذه الأخيرة تعتبر نقطة انطلاق دون أن تكون نقطة وصول، فهي تتجه تصور المخرج، الذي يقوم بإجراء تعديلات على النص الأصلي لأهداف غايات فنية .

ومن خلال تعريف كلا النوعين نخلص إلى النتيجة الآتية والتي مفادها أن الاختلاف بين الاقتباس الحرفي والاقتباس الحر لا تكمن في نتيجة العمل بحد ذاتها أهي شبيهة بالعمل الأصلي؟ أم لا؟ لكن التمايز بينهما مرتبط بالطريقة التي يتبعها كل من السيناريست والمخرج المقتبسان للعمل في الكشف عن الموهبة الإبداعية والرؤية الخاصة بكل أحد منهما .

الفصل الثاني

ريح الجنوب النص الأدبي والفيلم

أولا: الحدث بين التصوير الأدبي والإخراج السينمائي

ثانيا : الشخصية بين التصوير الأدبي والسينمائي

ثالثا: تحوير الزمن الأدبي

رابعا : المكان الأدبي والمكان السينمائي

خامسا: جماليات الوصف الأدبي والسينمائي

سادسا : العلاقة الفنية بين رواية ريح الجنوب كحدث سردي وحدث سينمائي

الفصل الثاني :

أولا: الحدث بين التصوير الأدبي والإخراج السينمائي

يعد الحدث أهم عنصر في الرواية، ففيه تنمو المواقف وتتحرك الشخصيات، وهو الموضوع الذي تدور القصة حوله، بحيث يعتني الحدث بتصوير الشخصية في أثناء عملها ولا تتحقق وحدته إلا في بيان كيفية وقوعه في المكان والزمان بالفاعل و الفعل لأن الحدث هو خلاصة هذين العنصرين، وأهم هذه العناصر التي يجب توفيرها في الحدث القصصي هو عنصر التشويق وفائدة هذا العنصر تكمن في إثارة اهتمام المتلقي وشده من بداية العمل القصصي إلى نهايته وبه تسري في القصة روح نابضة بالحياة والعاطفة، ويعد كذلك زمن الحدث أهم هذه العناصر، وهو ينطوي على مجموعة من الأزمنة وهي "زمن الحبكة وزمن القصة، وزمن العمل القصصي نفسه ،ثم زمن قراءته"[1]. ويمثل الحدث العمود الفقري في ربط عناصر الرواية ولا يمكن دراسته بمعزل عنها وهو الذي يبث الحركة والحياة والنمو في الشخصية وعلى أثره يجري تقييمها وينكشف محتواها، وتتحد علاقاتها بما يجري حولها، وبذلك يضيف الحدث فهما جديد الوعي الشخصية بالواقع[2] الصورة الأدبية هي التركيب القائم على الإصابة في التنسيق الفني الحي لوسائل التعبير التي ينتقيها وجود الشاعر –أعني خواطره ومشاعره وعواطفه– المطلق من عالم المحسات ليكشف عن حقيقة المشهد أو المعنى، في إطار قوي نام محسن مؤثر، على نحو يوقظ الخواطر والمشاعر في الآخرين.

فالأديب في نشوة العمل الفني، وغمرة التكوين الداخلي للصورة في نفسه، يحسن بتجرد تام من أثقال المادة، ويصير "هو في ذاته خيالا وفكرًا وشعورًا وعاطفة، مجردًا من الماديات، و الوجود المطلق للأديب"[3] ، يشعر بوجوده، ومن خلاله يرى وجود الغير، ويعرف حقائق المعاني والمحسات معرفة حقيقية، فالوجود يرى ذاته في الآخرين وعملية الكشف هذه عن

[1] – صبيحة عودة زعرب، غسان كنفاني جماليات الخطاب الروائي،دار مجد لاوي ،د ط، ص134

[2] – المرجع نفسه،ص210

[3] مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، مرجع سابق ،ص159

حقيقة المعنى أو الشيء من خلال وجود الأديب بالتنسيق السابق بين وسائل الإفصاح المختلفة هي الصورة الأدبية أو الشعرية.

وعندئذ ستتحول كل جزئية مما سبق إلى خلية تحمل في ذاتها وجودها الحقيقي، ولا يتم لها ذلك إلا بعد امتزاجها بالأجزاء الأخرى، ويتخذ كل جزء مكانه ليبث الحياة في المجردات والمحسات والحالات النفسية والإنسانية والعواطف والنماذج البشرية وغيرها، وتكون الجزئيات في كل ما سبق كالخلايا في الإنسان الحي تمامًا، والتي هي مصدر وجوده الحقيقي؛ لأن كل خلية فيه تتفاعل مع بقية الخلايا؛ والأمر كذلك في كل كلمة خلال بناء الأسلوب، فتصير الكلمة في موقعها من الجملة أو البيت كائنا حيا في ذاتها، وروحا تتجاوب مع أخواتها؛ لأن الكلمة لا تظهر حيويتها إلا في جوها الملائم لطبيعتها في الصورة " وهذا العمق في الصورة جعل البعض يتعجل في الحكم على الصورة بأنها أسطورية؛ لأنها تتسم بالغموض والإبهام ولا يمكن توضيحها لتقرب من الفهم والإدراك فقال هي: "الإدراك الأسطوري الذي تنعقد فيه الصلة بين الإنسان والطبيعة"[1].

والصورة ليست كما هي في الواقع والطبيعة، ليست فكرًا مجردًا؛ لأنها مشدودة إلى عالم الفكر الوجداني من جهة، وإلى عالم المحسات من جهة أخرى وهذا هو الفرق الواضح في الجوهر بين الصورة التي خرجت من معالم الفن المصبوغ بالمشاعر والخواطر والعواطف، وبين الصورة المحسة في الطبيعة التي لم يحدد الفن العلاقات بين أجزائها. وتوضيح أسرار العلاقات بينها هو مناط الجمال في فن التصوير الأدبي .

تعد ريح الجنوب أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية ، أنهى بن هدوقة كتابتها يوم 5 نوفمبر 1970 لتنشر من طرف الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر في 8 نوفمبر 1971 تقع الرواية في حوالي 270 صفحة ، قسمت على سبعة فصول كل فصل يحمل في طياته وقائع وأحداث بنيت على محورين أساسيين هما الأرض والمرأة حيث تناولت أبطالا

[1] مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الاندلس للنشر والتوزيع ، مصر ، 1996، ص158

عديدين فحللت نفسيتهم تحليلا عميقا جعلت منهم رموزا لطائفات تتصارع في كل المجتمع يسعى الى تحطيم الأغلال لبناء مجتمع نام جديد.

أما بالعودة الى فيلم ريح الجنوب نجده يأتي ضمن سلسلة أفلام وطنية أنتجها المخرج السينمائي الجزائري محمد سليم رياض ، كانت مدة عرض الفيلم حوالي ساعة وسبع وثلاثين دقيقة ، وقد صورت مشاهده بإحدى القرى الجزائرية " قرية بوسعادة" بالضبط في جبل الهامل ، ويضم الفيلم نخبة من الفنانين أمثال كلثوم في دور العجوز رحمة ، وعبد الحميد رئيس في دور عابد بن قاضي والعربي زكال في دور مالك ، ونوال زعتر في دور البطلة نفيسة وآخرون .

يبدأ الفيلم بمنظر للراعي وقطيعه ثم تظهر –نفيسة– تتحدث عن غضبها من القرية وعودتها إلى الوراء وتذكر حياتها بالعاصمة. ثم مشاهد لبيت –ابن القاضي–واستقبال العجوز –رحمة–من طرف العائلة وحديث عن عقلية القرية المتحجرة كما تراها الفتاة. ثم لقطات لأهل القرية وتدشين المقبرة والاحتفال ببيت–ابن القاضي– ورؤية–مالك– للفتاة التي لم تثره ولم تعده إلى الوراء كما في الرواية لتذكر خطيبته–زليخة–.

بعدها لقطة للأم وابنتها إذ تبلغها بعدم عودتها إلى العاصمة وقرار الفتاة بالعودة مهما كلفها الأمر. يتأزم الأمر فتظهر –نفيسة–قلقة ويظهر الراعي–رابح–يعاني نفس القلق بعد تذكره للاهانة التي تلقاها من –نفيسة–التي وصفته بالكلب ورميه لأمتعة الرعي في النار وقراره بالتوقف عن هذه المهنة.

وللإشارة فمشهد تسلق الراعي لبيت الفتاة ووقوفه أمام جسدها العاري كما في الرواية اختصره المخرج في ثوان تجسدت في لقطة متوسطة تظهره وهو يتأمل النار ويتذكر الجملة التي أسمعته إياها –نفيسة–(يا الراعي الكلب) والمشاهد للفيلم لا يفهم ماحدث إذ أن الحدث كان سريعا والانتقال من اللقطة السابقة إلى هذه اللقطة لم يعبر بشكل جيد عن المشهد الذي صوره الكاتب أثناء الرواية.

ويلي هذا مشاهد للقرية وللراعي وتذمره من حرفة الرعي ومشهد طويل جدا يتعلق بموت العجوز –رحمة– والذي أخذ جل وقت الفيلم. وينتقل المخرج إلى لقطات للفتاة ومرضها ثم قرارها الهرب بعد أن تتأكد من المسافة بين البيت والمحطة وساعة مرور الحافلة من أخيها.ثم تنكرها في زي رجل ومغادرتها البيت وإصابتها في الغابة وإسعاف الراعي لها وحديثها معه عن الدراسة وأهميتها وعن الفلاحة أيضا وبعدها قرارهما الرحيل معا إلى العاصمة.

ثم يظهر –ابن القاضي–وهو يستل السكين ويمتطي الفرس ويلحق بهما وهنا يحدث توازي في اللقطات إذ يظهر الوالد مسرعا على فرسه ومن الجانب الآخر ابنته والراعي يسرعان نحو المحطة لمدة دامت الخمس دقائق وعند وصول الحافلة وتوقفها أمامهما كان – ابن القاضي– خلفهما بالحصان ويمتطيان الحافلة ويحاول اللحاق بهما ويفشل وينتهي الفيلم وهما ينظران إلى بعضهما مبتسمين. وهذا بخلاف الرواية التي أراد فيها الكاتب لأبطاله نهاية أخرى تمثلت في فشل هرب الفتاة وعودتها إلى البيت.

والمعلوم أن "اللقطة القريبة تبرز ملامح الممثل بوضوح ويكون لها الأثر في تطور أحداث الفيلم"[1]، غير أنه وفي اللقطة التي يظهر فيها الراعي وهو يتأمل نافذة–نفيسة– يظهر مباشرة في لقطة تبين ملامحه وهو يتأمل النار تارة ومنزل –ابن القاضي– تارة أخرى. هذه اللقطة القريبة لوجه–رابح–لم تبرز غضبه ومن خلال تقلص عضلات وجهه بدا عاديا وكأن ما وقع له مع الفتاة لم يؤثر فيه والحقيقة هي العكس، فقد ترك مهنة الرعي ثم كان رحيله إلى العاصمة. كما أنه في لقطة ل–نفيسة– تظهر تبرمها وغضبها من قرار والدها فتظهر غاضبة من خلال لقطة قريبة لملامح وجهها المتقلص ثم مباشرة تظهر في الغابة ترتدي برنسا وتحمل حقيبة وكأن هناك قطع في الأحداث وكان يجب أن تفصل اللقطتين لقطة أخرى تبين تفكيرها في كيفية الهرب وقبله التفكير في الانتحار.

[1] فران فينتورا ، الخطاب السينمائي، تر: علاء شنانة ، الهيئة السورية للكتاب ، سوريا ، ط1 ، 2012

كما أن التركيز على أهم الأحداث في الفيلم هو ما يكسبه جماله، وعليه فالمخرج ملزم باختيار أدق وأهم العناصر الدرامية والاستغناء عما لا أهمية له ولعل هذا ما أكده–بودفكن– .

وأن هذه الإمكانية التي تتوفر للسينما، إمكانية إبراز العناصر الهامة وحذف ما لاحاجة إليه، وهي التي تتوقف عليها عملية المونتاج وهي العملية الأساسية في الخلق الفني السينمائي.

وهذا قد افتقده فيلم –ريح الجنوب–حيث ركز مخرجه على عناصر لم يكن لها أي دور في تطور الفيلم أو حتى في تركيبه. فلقد ركز المخرج على أحد العناصر وهو موت العجوز– رحمة– وأطال في تصوير الفيلم مرضها وموتها ونقل جنازتها وحديث النسوة عنها فاستغرق حوالي عشرين دقيقة من وقت رغم أن هذا العنصر لا دور له ويمكن الاستغناء عنه نهائيا دون أن يحدث خلل في الفيلم.

في حين كان إهمال مشهد هام في الفيلم وهو تسلق –رابح–الراعي ودخوله إلى غرفة– نفيسة–وما كان له أثر في تطور أحداث الفيلم. فالاكتفاء بلقطة للراعي يتذكر فيها جملة–يا الراعي الكلب– لم يسهم في درامية الأحداث والإشارة بجملة لم تكن كافية. إضافة إلى تصوير الأب–ابن القاضي–في لقطات قليلة، في حين أنه شخصية أساسية وهامة في الفيلم، إذ أن دوره وموقفه هو الذي يدفع إلى هرب الفتاة ومنه نهاية الفيلم.

ولعل هذا ما جعل المخرج المجري–ميكلوش يانتشو– صاحب فيلم–تراتيل حمراء– يقول: "قلة منا(يعني المخرجين) أولئك الذين ينجحون في أن يقولوا بجلاء ما يشاؤون وما يحسون[1].ومن هنا منشأ الشكل المعقد بإفراط، المفهوم أحيانا من قبل دائرة من الناس محدودة للغاية. طبيعي أن لغة الفن ينبغي ألا تكون بدائية، لكن وضوح القول شرط ضروري لا بد منه لوجود الفن السينمائي كفن جماهيري وديمقراطي" [2].فالفن ومنه الفيلم يجب أن يُقدم

[1]حفصة زيناي كوديل، من الكتابة إلى الإخراج. جريدة الجيل،عدد11.من 10الى 16 فيفري 1993،ص17.

[2]كمال رمزي، احتجاجات متوالية من أجل العدالة، مجلة العربي، تصدر عن وزارة الإعلام الكويتية،ص116.

بطريقة توصيلية للجماهير وهذا يعتمد أساسا على إدارة المخرج للممثلين ومراقبة حركاتهم وأقوالهم أثناء التصوير.

وفيلم –ريح الجنوب– قُدم بلغة مهتزة، إذ بدت في بعض اللقطات وكأنها مقحمة على الفيلم وهذا بعد نقل المقاطع اللغوية كما وردت في الرواية. ففي المشهد الذي جمع– مالك– وصديقه– المعلم يقوم المعلم تاركا –مالك– وهو يردد بالفصحى بعد أن كان الحوار بالعامية: إن نهايات الكلمات نوافذ تشرف على آفاق لا تحد. فالطريقة التي تفوه بها الممثل بهذه الكلمات بدت غير صادقة ومتطفلة جدا وخارجة عن نطاق الحوار.

كما أن لغة البطلة–نفيسة– كانت بعيدة عن جو الفيلم وكأنها تعيش في عالم منفرد. كما بدت متكلفة وهي تقرأ تلك الجملة(في الأوقات الصعبة تبقى لنا حرية الاختيار)فقد بدت وكأنها تحفظ جملة صعُب عليها حفظها وكان يستحسن أن تردد تلك الجملة ترديدا داخليا حتى يكون لها صدى.

ولعل كل ذلك كان "بسبب أن السيناريو كتب باللغة الفرنسية"[1].أما الشخصية التي أقنعتنا بدورها فكانت شخصية العجوز–رحمة– إذ بدا حديثها صادقا، نابعا من عمق امرأة عايشت وضع القرية وخبرت الحياة. فدورها في –ريح الجنوب– لم يختلف عن دورها في –ريح الأوراس. إذ قال فيها أحد النقاد السينمائيين:"...فيلم بسيط، لا يعتمد على سخاء الإنتاج الضخم مثل –وقائع سنوات الجمر– ولكن ينطلق مع بطلته كلثوم السيدة العجوز في رحلة بحث طويلة مضنية عن ابنها الوحيد محمد شويخ .الأم في هذا الفيلم، قوة روحية هائلة، استشهد زوجها وتم القبض على ابنها والزج به في أحد معاقل المعسكرات...استشهاد الأم هنا يبدو كمرثية رقيقة، مفعمة بالتعاطف والتبجيل لكل الأمهات العربيات اللاتي دفعن الكثير من أجل الأبناء. والوطن .فشخصية العجوز–رحمة– بدت قوية تحمل كل معاني الكرم البدوي والبساطة القروية.

[1]سعيد مراد، جولات في عوالم سينمائية، دار الفارابي، ط، 1988..ص116.

إن صورة الممثل تلعب دورا هاما في الفيلم. لأنه يبدو للمشاهد في صورة ماثلة أمامه وهذا يتطلب من الممثل جهدا كبيرا ليقنع المشاهد به. وهذا على عكس الممثل الإذاعي الذي يترك للمستمع تكوين صورته كيفما شاء، وهذا ما جعل–جورج برنز– يصف الفرق بين الإذاعة والتلفزيون الذي يظهر فيه الممثل مثله مثل السينما فيقول:"...أعتقد أن الإذاعة كانت أيسر بكثير لأن المستمع كان يخلق صورتك في ذهنه ويحدد بأحاسيسه رأيه فيك كيفما يريد، أما في التلفزيون فعليك أن تحقق له هذه الصورة "وهي بالنسبة لي تحتاج لعمل كثير من الماكياج للوصول إليها"[1].فشخصية الممثل تسهم في بناء الفيلم، من حيث قوتها وقدرتها على تقمص الدور المسند إليها وإقناع المتفرج بها.

والشخصية التي لم تكن مقنعة أكثر في الفيلم هي شخصية الأب–عابد بن القاضي–.إذ تصوره الرواية الرجل القوي والإقطاعي المتلهف على جمع المال بشتى الطرق، وهو الأب المتسلط في أسرته والمالك لمستقبل أبنائه فهو يصرخ في وجه زوجته: "أنا قررت أن تتزوج وقراري قضاء"[2].وقد بدت شخصيته في الفيلم، شخصية عادية لا تبدو عليه علامات التسلط والطمع .بل بدا رجلا بسيطا يملك قطيعا من الغنم كما بدا بيته لا يختلف عن بيوت أهل القرية بحيث لا تبدو عليه مظاهر الغنى. ولا تبدو سلطته على أسرته إلا في لقطة يحدث فيها زوجته بأنه أعطى كلمته ولا يمكنه التراجع عنها.

وأما الشخصية الثانية التي لا يمكن التعاطف معها فهي شخصية –نفيسة–إذ حاولت الممثلة–نوال زعتر– أن تمنحها طاقة لكنها بدت في الرواية ، شخصية متمردة لا تشبه النساء الأخريات" إنها تكره العمل، تكره أن تكون مثل أي بنت.." [3]. وهي ترفض أن تكون كبش فداء لحسابات لا علاقة لها بها، كما ترفض هذه الأنوثة التي لم تجلب لها إلا الذل:

[1]والتر كينجسون، روم كاو جيل، رالف ليفي، الإذاعة بالراديو والتلفزيون، تر: نبيل بدر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر .الدار المصرية للتأليف والترجمة.1965.ص03.

[2] عبد الحميد هدوقة ، ريح الجنوب ، دار القصبة للنشر، الجزائر، 1971، ص28

[3]عبد الحميد هدوقة ، ريح الجنوب ، ص29

"الذل الذي عشت فيه أنت لن أعيشه...لست امرأة. أفهمت؟ لست امرأة."[1].أما في الفيلم فقد جاءت شخصيتها ضعيفة رغم محاولتها الهرب والعودة إلى العاصمة حيث نجحت في نهاية الفيلم.

لقد جاء تمثيلها مصطنعا ليس فيه أي إحساس فني، قد يعود ذلك إلى المخرج الذي لم يوجه الممثلين جيدا ولكن هذا لا ينفي كون التمثيل موهبة وخبرة" الممثل ليس أعجوبة ميكانيكية تستطيع أن تتظاهر بعدد من العواطف"[2].وإنما هو كائن يقوم بتمثيل أدوار يجسد من خلالها حالات الآخرين تجسيدا مقنعا.

كما أن للديكور دور في إعطاء الفيلم صبغة فنية وواقعية. فالتصوير قد يكون في مواقع حقيقية وهذا يمنح الفيلم صدقا إذ يجعل المشاهد يقتنع بواقعية ما يشاهده. وقد يلجأ المخرج إلى ديكور اصطناعي يحاول من خلاله تجسيد المنظر الواقعي قدر المستطاع. وفيلم –ريح الجنوب– صور برية واقعية، شبه صحراوية تكاد تطابق الوصف الذي أصبغه عليها الكاتب في الرواية.

والموسيقى مثلها مثل باقي العناصر تلعب دورا في تناسبها مع الحدث والتعبير عنه. والفيلم رافقته موسيقى بدوية أثناء الجينيريك وفي بعض اللقطات على مدار الفيلم. غير أن ما يلاحظ على بعض المشاهد، هو الموسيقى التي ابتعدت كثيرا عن مدلولها. ففي اللقطة التي يظهر فيها –رابح– بعد أن طردته –نفيسة– بدت عادية ولم يكن فيها أي تعبير عن الأثر النفسي الذي تركه فيه صد الفتاة. كما أنه عند هروبه رفقة الفتاة رافقتهما موسيقى هادئة وكان الأفضل لو رافقتهما موسيقى تحدث في نفس المتفرج نوعا من القلق والتشويق للنهاية.

ويمكن القول بأن فيلم –ريح الجنوب–فيلم شكل نقطة هامة في تاريخ السينما الجزائرية وشكل تواصلا هاما بين السينما والأدب، ومنه بين الكلمة والصورة. كما يبقى من الأعمال السينمائية الجزائرية الرائدة التي "شكلت نقطة تحول من مرحلة السينما الثورية أو الأفلام

[1] المصدر نفسه ، ص29

[2] كمال رمزي،احتجاجات متوالية من أجل العدالة، مرجع سابق ، ص117

التي تناولت حرب التحرير ووجهها المشرق ،إلى مرحلة لا تقل أهمية عن الأولى ألا وهي إبراز صورة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال"[1] والظروف التي عايشها خاصة في السنوات الأولى التي تلت 1962.

و المفارقة الجميلة بين الفيلم ونص رواية "ريح الجنوب" هو المشهد النهائي حيث نجد في النص الأدبي محاولة نفيسة للهرب بعد تقدم مالك لخطبتها، فتعرضت للدغة ثعبان أين عثر عليها رابح فيحملها إلى بيته لمعالجتها، يصل الخبر إلى والدها فيتوجه مباشرة إلى بيت الراعي وتقع المأساة، فتفشل خطة نفيسة بالهرب وتهب ريح الجنوب؛ وفي هذا المشهد إشارة من بن هدوقة إلى الحال كيف يؤول عند تضارب المصالح والرغبات وأن المشاكل لا تُواجه بالهرب وإنما بالمواجهة، وعبّر بريح الجنوب عن ما يعتمل في النفس الإنسانية لحظة الانهزام ونزول الألم.

أما نهاية الفيلم الذي أخرجه "سليم رياض" فإن النهاية مختلفة، حيث استطاعت نفيسة أن تهرب مع الراعي إلى العاصمة قبل أن يتمكن والدها من اللحاق بهم، وبهذا أراد المخرج أن ينقذ الجزائر (المتمثلة في نفيسة) في دعوة منه إلى الالتفاف حول الجزائر وإنقاذها مما هي فيه.

ثانيا : الشخصية بين التصوير الأدبي والسينمائي

تحتل الشخصية مكانة عالية في كونها عنصر فعال في الرواية ومحركها الأساسي فقد تكون مرآة عاكسة للواقع ، فيمكن القول أن الشخصية " مؤشر دال على المرحلة الاجتماعية التي تعيشها وقد تعبر عنها اذ تكشف عن نظرتها الواقعية للعالم ، فالشخصية لها قدرة على التفاعل مع الزمن سواء كان الماضي أو الحاضر"[2]. وقد اهتم النقد الشكلاني ممثلا في فلاديمير بروب ونقد الدلالة ممثلا في أبحاث غريماس بالشخصية الروائية وحاولا معا تحديد هويتها في الحكي بشكل عام من خلال مجموعة أفعالها دون اهمام العلاقة التي بينها وبين

[1] سعيد مراد، جولات في عوالم سينمائية ، مرجع سابق ، ص118.

[2] عبد الملك مرتاض ، مرجع سابق ، ص71

مجموعة الشخصيات الأخرى التي تحتويها الرواية وقد توسعت هذه الأبحاث الشكلانية والدلالية في دراسة الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في الحكي لا دراسة بعدها النفسي كما رأينا في الرواية التقليدية فليست الشخصية واقعا حنينا بل هي عندهم على حد تعبير ميشال زرافا " بطل الرواية هو شخص في الحدود نفسها التي لا يكون فيها علامة على رؤية ما للشخص"[1]. فالشخصية الحكائية ليست ملازمة لذاتها وملكا لنفسها ولا تتمتع بالاستقلال كامل داخل النص الحكائي وهذا ما جعل فليب هامون يقول" الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر ما هي تركيب يقوم به النص"[2].

وعليه تعد الشخصية "أحد العناصر الرئيسية التي يتجسد بها فحوى القصة، وتعد ركيزة الراوي الأساسية في الكشف عن القوى التي تحرك الواقع من حولنا وعن ديناميكية الحياة وتفاعلاتها".[3] فهي بمثابة الموارد الفكري الذي يربط أجزاء النص ببعضها البعض والأساس الذي تبنى عليه باقي المكونات ولولاها لما وجدت الحيلة للحيوية والمجسدة لها في ثنايا النص.

كما انها كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم بأحداث بشرية، والشخصيات تكون مهمة أو أقل أهمية، مستقرة أو مضطربة وسطحية أو عميقة. ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظاهرها، وفقا لتطابقها مع أدوار معيارية"،[4] فهي تحمل جميع الصفات التي تعبر عن الإنسانية.

[1] المرجع السابق ،ص 85

[2] حميد الحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، مرجع سابق، ص50

[3]: حسن سالم هندي اسماعيل، **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسة البنية السردية)**، دار المكتبة حامد، عمان، ط1، 2014، ص 43

[4] : جير الدبرنس، **معجم المصطلح السردي، تر : عابد خزندار**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 12.

والتشخيص هو محور التجربة الروائية، كانت الغاية الأساسية من ايداع الشخصيات الروائية، هي أن تمكننا من فهم البشر ومعاينتهم"،[1] أي أن تكون الشخصية تعكس ما هو في الواقع.

يرى 'حميد الحميداني' أن الشخصية تكون بمثابة الدال من حيث أنها تتخذ عدة اسماء أو صفات تلخص هويتها، أما الشخصية كمدلول فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة الجمل المتفرقة في النص أو بواسطة تصريحاتها واقوالها وسلوكها فان صورته لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته، ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع"،[2] الشخصية وجهان الأول هو الوجه الدال والثاني هو الوجه المدلول فتكون الشخصية بمثابة الدال من خلال تحديد أسماء الشخصية وتحديد هويتها أما كمدلول فهو ملخص اقوالها وسلوكها ما يتحدث عنه الروائي في الرواية حول الشخصية.

رواية "ريح الجنوب" لا تعتبر فقط رواية تقليدية تحكي قصة شخصيات محلية، بل إنها تمثل جزءًا من الأدب الجزائري الحديث الذي بدأ يبرز بقوة بعد الاستقلال. ساهم عبد الحميد بن هدوقة من خلال هذه الرواية في تأسيس نمط أدبي جديد يعتمد على تصوير الواقع الاجتماعي والثقافي في الجزائر بأسلوب يجمع بين السرد الروائي والتحليل الاجتماعي. الرواية تسلط الضوء على التحولات التي طرأت على المجتمع الجزائري في ظل الاستعمار الفرنسي، ومحاولة الجزائريين البحث عن هويتهم بعد نيل الاستقلال.

تُعد الرواية أيضًا نقدًا للمجتمع الجزائري في تلك الفترة، حيث يبرز الكاتب من خلال الشخصيات الرئيسية الصراع الداخلي الذي عاشته الجزائر بين التمسك بالتراث والانفتاح على الحداثة. استخدم عبد الحميد بن هدوقة رموزًا متعددة مثل الرياح، والتي تمثل في الرواية عنصرًا قويًا ومؤثرًا يحرك الأحداث، ولكنه أيضًا يحمل في طياته الخطر والانقسام.

ومن بين الشخصيات التي يمكن استظهارها في فيلم ريح الجنوب :

[1] : صلاح صالح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 102.

[2] : حميد لحمداني، **بنية النص السردي**، مرجع سابق، ص 51.

1- شخصية نفيسة :

وهي فتاة جامعية تفكر في مواصلة دراستها واختيار زوجها بنفسها، ترى أن المرأة في قريتها لازالت تعاني الظلم والحرمان من أبسط حقوقها ، ونضرب مثلا على ذلك بالمشهد الذي يكشف عن الحوار الذي جرى بين نفسية والعجوز رحمة ، حيث تبين من خلاله نفسية أنها مسجونة على خلاف أخيها عبد القادر بصفته رجلا في نظر المجتمع ، حيث تقول نفسية:" المرا عندها حقها وحريتها ، والناس لي يهدروا في المر ايلا خرجت على خاطر جاهلين"[1].

تسعى نفيسة لممارسة وطنيتها داخل أسرتها أولا ، محاولة توعية أهلها بحق المرأة في التعليم وفي اختيار زوجها برضاها.

ترى نفسية أن " الحرية الممنوحة تشبه خبز الصداقة" لهذا ترد على قرار زواجها بمخاطبة أمها بما يلي :" قوليلو ما نزوجش ومنبطلش قرايتي ونروح للدزاير مهما كان الحال" [2].

تعد شخصية نفيسة بؤرة مركزية في الرواية والفيلم نظرا للدور الذي تؤديه، فهي تصارع الجهل الذي يسود العائلة والمجتمع من خلال اثبات فاعلية المرأة في بناء المجتمع ، وأن لها حقوقها وواجباتها مثلها مثل الرجل وهو ما كشف عن جوهرها في عدة مواقف ، نذكر المشهد الذي يكشف عن زيارة المقبرة في الجمعة كعادة اجتماعية ، حيث نلاحظ أن نفيسة تتألم للدواب التي تسرح في المقبرة وترى ضرورة بناء سور لها.

كما يكشف موقفها الواعي بضرورة توفير العلاج أثناء مرض العجوز رحمة باستدعاء طبيب القرية عن ادراكها للوضع المزري الذي تعيش فيه في القرية، فالعلاج من أولويات حقوق الانسان.

ان هذه المواقف تكشف على أن نفيسة تبذل جهدها وسط مجتمع جاهل لتمارس حقوقها وواجباتها وهو الأمر الذي لقي تباينا بين مؤيد ومعارض ضمن شخوص الفيلم.

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص43
[2] المرجع نفسه ، ص 43

2- شخصية السي مالك:

هو شخصية سياسية ، مثقف ، شارك في الثورة الجزائرية ، ويشغل في الفيلم منصب شيخ البلدية الذي يبذل جهده في سبيل خدمة قريته والحفاظ على العدل والمساواة بين سكانها" هذا هو الشعب ، هذو الفقراء ، كانوا يعرفوا قوتهم وشجاعتهم ، كون الظلم والجوع يموتوا في هذي البلاد"[1].

كما له مواقف أخرى مثل تشييد مقبرة الشهداء ، ومواقف اجتماعية كتكفله بجنازة العجوز رحمة حيث مثلت حدثا اجتماعيا تعاون فيه كل سكان القرية لتشييع جنازة هذه المرأة الوحيدة.

3- شخصية العجوز رحمة:

وتسمى في الفيلم بالخالة رحمة ، حرفتها صناعة الأواني الفخارية حيث تسعى كل يوم لاتقانها هي امرأة عاشت الثورة ولها خبرة في الحياة، تتألم لحال شعبها بعد الاستقلال ، تحافظ على العادات الاجتماعية ، حيث تذهب كل جمعة لزيارة المقبرة ، وهنالك تخاطب زوجها" منعرفش لاش يبنو في الجوامع ، الناس ما عادت لا تخدم ولا تصلي ، من نهار الاستقلال الناس قاعدين في القهاوي غير للقيل والقال"[2]. فالعجوز رحمة تتأسف على الحالة التي يعيشها سكان أهل القرية حيث أهملوا خدمة الأرض ، وأغلب شبابها هاجروا وأصبحوا يفضلون الجلوس على المقاهي بدل العمل.

4-شخصية رابح الراعي :

هو شاب في مقتبل العمر ، اشتغل في رعي الغنم عند " عابد بن القاضي" كان مخلصا في عمله ليوفر قوت يومه له ولأمه ، الى يوم جاء أهانته نفيسة عندما أراد التقرب منها قائلة: " يا الراعي الكلب" [3]. فتوقف عن العمل وسافر الى الجزائر العاصمة بحثا عن عمل آخر.

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص89
[2] المرجع نفسه ، ص152
[3] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص120

رابح الراعي هو شاب امي ، لكن له مواقف إنسانية تكشف عن روحه الوطنية ، ومن ذلك نذكر مواقفه مع العجوز رحمة التي أنقذها بعدما لدغتها أفعى " رابح الدنيا كلها كحلة والبلاد كي السجن لازم الأشياء تتغير لازم تتبدل" .

الشيخ: يلا لازم تتبدل مالا عليكم انتوما لي تبدلوها ، أما احنا فاتنا الوقت[1] .

وكخلاصة لما سبق نستنتج أن الشخصيات في الرواية والتمثيل السينمائي شكلوا أقطاب رئيسية في تجسيد الأبعاد الإنسانية والثقافية ، اذ يذهب بارسوتر الى " اعتبار المثقفين بأنهم متخصصون في الأمور الثقافية التي يصنعونها فوق الاعتبارات الاجتماعية اليومية المعتادة"[2]. فهما يسعيان الى بث الوعي السياسي والاجتماعي والثقافي في القرية.

ثالثا: تحوير الزمن الأدبي

يعتبر الزمن أحد الأساسيات التي يقوم عليها العمل الروائي فهو كوسيط أو همزة وصل بين المكونات الأخرى، فالزمن هو لمعة المكونات الروائية لا يمكن الاستغناء عنه فهو محور الحياة كما هو محور الرواية والرواية هي فن الحياة.

فالزمن السردي: " هو مجموع العلاقات الزمنية، السرعة، التتابع، البعد، بين المواقف .والمواقف المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمان والخطاب المسرود والعملية المسرودة".[3] فهو الفترة التي يتم فيها السرد.

كما أن" الزمن يمثل محور الرواية وعمودها الفقري الذي يشد اجزائها كما هو محور الحياة ونسيجها، فالرواية فن الحياة، والأدب مثل الموسيقى فن زماني لأن الزمان هو وسيط الرواية كم هو وسيط الحياة".[4] ويقصد به أن لا حياة بدون زمن.

والزمن هو : " ذلك الكيان الهلامي الإنسيابي الذي عرفه الإنسان من خلال توصيفات متعددة متباينة تحولت وتطورت عبر تطور الوسائل المساعدة الوعي الإنساني".[5]

---

[1] المرجع نفسه ، ص 122

[2] الزنيدي عبد الرحمان ، المثقف العربي بين العصرانية والإسلامية ، دار اشبيليا للنشر ، الرياض ، ط1، 2009، ص26

[3] : الفيروز آبادي، **القاموس المحيط** ،مصدر سابق، ص 199.

[4] : مها حسين القصراوي، **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص 23.

[5] : جيرالد برنس، **قاموس السرديات، تر : السيد إمام**، كبريت النشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص 207.

وعليه يكون الزمن هو الإيقاع النابض في الرواية بكل ما ينطوي عليه من حركة وسرعة وبطء.

والزمن من أهم العناصر الأساسية في بناء الرواية، لأنه : " يؤثر في العناصر الأخرى وينعكس عليها، الزمن حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلا من مفعولها على العناصر الأخرى"،[1] أي أنه لا يمكننا تصور حدث روائي خارج الزمن.

والزمن في الرواية لم يعد قائما على التسلسل المنطقي والتعاقب، إنما تداخلت أبعاد الزمن الروائي وتشابكت في الرواية الحديثة خاصة، فلم تعد تركز على تصوير الشخوص والأحداث بقدر ما تهتم بإبراز المتغيرات النفسية التي تحدث داخل الإنسان نتيجة إحساسه بالقلق بإيقاع الزمن.

لقد تجاوز الروائي تسلسل الأزمنة الى حالة تداخل الأبعاد مستخدما التقنيات الحديثة في تشكيل الزمن الروائي " أصبحت القصة أو الرواية يمكن أن تختلط فيها الأزمنة".[2]

وما يمكن القول أن الزمن في الرواية زمن مرن يتحرر من قيوده، يتسع ويتقلص وتتجلى مهمة الرواية في خلق إحساس بالمدة الزمنية الروائية والإيهام التام بأن ما يعرفه الروائي هو واقعي محسوس".[3]

اذن فتشابك أبعاد الزمن في الرواية الحديثة يجعل القارئ يعيد تنظيم الأحداث في ذهنه، فعنصر الارباك وفوضى الكتابة والأشياء هنا تعيد تنظيم الأشياء وتوازنها.

1-الاسترجاع:

ان أول ما يلفت انتباه القارئ هو تقنية الاسترجاع التي برع الراوي في توظيفها، بحيث يعد الاسترجاع شكلا من أشكال السرد الاستذكاري الذي يعتمده السارد للعودة الى الزمن الماضي لاستحضار وقائع ماضية ودمجها في الحاضر.

---

[1] : سيزا قاسم، **بناء الرواي**، دار التنوير، بيروت، ط1985، ص 38.

[2] : المرجع السابق، ص 39.

[3] : محمدي عبيدي، **جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا**، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2011 ، ص 299.

حفلت رواية " قيثارة مدين" بمجموعة من الاستذكارات، التي شكلت نقطة عودة لخلفيات الشخصيات وما تحمله من ذكريات نذكر منها:

أ. الاسترجاع الخارجي:

يتمثل الاسترجاع الخارجي في استرجاع أحداث ماضية لها علاقة بأحداث الرواية الرئيسية وشخصياتها الأساسية ومسارها الزمني وهو" إتمام الفهم أو تدارك النقص أو توضيح الغموض في محتوى الرواية"[1]. وجدنا الراوي وظف الاسترجاع الداخلي ليتمكن من العودة الى الأحداث السابقة.

يقول الراوي : " الشاذلية ... ألا تعرفين الشاذلية بنت الحسن الشاذلي؟ إنها القهوة يا بنتي ، وسيدي حسن الشاذلي هو الذي اهتدى إليها وعرف سرها ... هو بنتي، سيدي حسن الشاذلي رضي الله عنه عرف الناس بها وأول من شربها"[2] .

" ليس كل الناس فقراء ، وليس كلهم أشحاء ولكنهم جميعا مفرطون ، لا يتذكرون المقبرة إلا يوم الدفن"[3].

" مات في عام البون وكان عام البون هذا من أعوام الحرب العالمية الثانية ، وعملية تقسيط المواد الغذائية على السكان امتدت من حوالي 1941 الى 1949 وكانت معظم سنين الحرب سنين جدب ومجاعة ، فشمل ذلك التقسيط القرى والمداشر"[4].

" ... لو رأيت عرقي يتصبب وأنا أرقم آنية أو أصقلها .. لو رأت ماذا ستصير إليه أتعابي وعرقي لو عرفت كل ذلك لأدركت أن التعلم بالكلام حلم من الأحلام"[5] . نجد من خلال هذه الاسترجاعات أن البيئة بعد الاستقلال كانت صعبة اذ أن الماضي حمل الكثير من المشاكل الإنسانية وهو الفقر والحياة الصعبة.

[1] غزال فاطمة، مرجاوي أمال، البنية الزمنية في الرواية عابر سبيل لأحلام مستغانمي ، المركز الجامعي ، البويرة ، ص15
[2] عبد الحميد هدوقة ، ريح الجنوب ، ص24
[3] المرجع نفسه ، ص 24
[4] عبد الحميد هدوقة، ريح الجنوب ، ص28
[5] المرجع نفسه ، ص 40

أ. الاسترجاع الداخلي:

تتضمن هذه التقنية أحداث تعود الى ما قبل الحكاية الأولية ، ويشمل مواقف أو حوادث ماضية التي حدثت قبل الحاضر السردي، وبالتالي تناول الكاتب هذا النوع من الاسترجعات ليتمكن القارئ من الاطلاع على معلومات إضافية تساعد على فهم حدث حاضر الحكاية انطلاقا من محاولة ربط أحداث الماضي بالحاضر ، ومنه نذكر مجموعة من النماذج للاسترجاعات الداخلية في رواية.

" لو أن الزمان كالفيلم وأيامه كالمشاهد وأجريت عملية تركيب جديد فأزيل اللغم من الجسر ، وأزيل انقلاب القطار و ازيلت قنبلة القرية وما تبعها من قنابل ، وأزيلت كل السنوات التي مرت بعد ذلك حتى اللحظة التي دخلت فيها هذه الحجرة ، لكانت هذه الآن زليخة بدل أن تكون نفيسة ولكنت أنا الآن خطيبها الجندي التي تسمع بقدومها فجاء لرؤيتها"[1]

" ان الفرنسية التي تعلمتها ستحيد بها لا محالة عن الطريق السوي" [2].

" كانت زليخة حينئذ في حوالي الثامنة عشر من العمر تقيم بالجزائر لدى خالتها ، ولاحظ ما تتحلى به زليخة من جمال وحيوية ولاحظت هي ما يبدو على مالك من قوة وذكاء ، ولاحظ عابد بن القاضي ما يجري بينهما من تبادل نظرات مغتبطة"[3].

2-الاستباق:

يشكل الاستباق الى جانب الاسترجاع شكل ثاني من المفارقات الزمنية، التي يوظفها السارد ليبتعد بالسرد عن مجراه الطبيعي، ويعرف هذا النوع من الترتيب الزمني بأنه تصوير مستقبلي لسرد بعض الوقائع التي لم يتم حدوثها بعد بمعنى التطلع الى المستقبل القادم.

فالاستباق يعد بمثابة" الإعلان عن حدث يكشفه السارد للقاري"[4].

[1] المرجع السابق، ص74

[2] المرجع نفسه ، ص12

[3] المرجع نفسه ، ص59

[4] غزل فاطنة ومرجاوي أمال، البنية الزمنية في رواية عابر سبيل، ص20

أ. الاستباق الداخلي:

الاستباق الداخلي وهو استباق السارد لأحداث الحكاية دون أن يتطلب منه الخروج عن القصة الأولية بمعنى استباق داخلي يقع داخل مدى الحكاية الأولى معتمدا على التنبؤ والاستشراف.

ومن بين الاستباقات الداخلية نذكر:

" لو أستطيع أن أصنع آنية واحدة توحي لناظرها بما توحي به هذه الفتاة"[1].

" لن تخرج من أتون هذه الحمى إلا رمادا"[2].

" المرأة هي المرأة سواء عاشت بالجزائر أو بالبادية لكنها جميلة لم أدري أبدا أنها جميلة لهذه الدرجة"[3].

ب. الاستباق الخارجي

هو تقنية سردية يعتمد على التأويلات التي تقوم على التنبؤ لاحقا ويكون خارج عن مسار القصة الروائية. ومن أمثلة الاستباق الخارجي في رواية "ريح الجنوب" نذكر:

" كانت أمك جميلة يا رابح لا كما تراها ، الآن كانت بين أترابها تعد أجمل فتاة لم تولد بكماء انها ريح التركه سببها مرض على القرية في احدى السنوات العجاف لم يسلم منه إلا القليل بقيت حوالي ثلاثة أشهر لا نعرف إلا المآسي حتى صار الناس لا يبكون موتاهم من كثرة الموت"[4]

" إنه خطيب زليخة ألا تتذكرين ؟ " [5]

" في يوم من الأيام منذ تلك الحادثة الرهيبة التي جرح فيها لم يقف بيننا" [6].

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب، ص154
[2] المرجع نفسه ، ص 156
[3] المرجع نفسه، ص 105
[4] المرجع نفسه ، ص 112
[5] المرجع نفسه ، ص72
[6] المرجع السابق ، ص34

3- نظام السرد في الرواية:

يقوم نظام السرد على تقنيتين هما: تسريع السرد وابطاء السرد ، وتشمل تقنية تسريع السرد على تقنيتين هما : الخلاصة والحذف ، وتحتوي تقنية ابطاء السرد على تقنيتين هما المشهد والوقفة.

أ. تسريع السرد:

1. الخلاصة:

لقد أوجز الكاتب بعض الأحداث في بضعة سطور أو صفحات ، كتلك الليلة التي أقيمت فيها القدوة للعجوز رحمة في بيت ابن القاضي فقد اختصر الراوي الأمور التي قام بها المدعوون في بضعة سطور في قوله: " مضى علي عندكم تسعة أيام"[1].

وفي مقطع آخر نجد الراوي يقول بإيجاز:" كل الطلبة يفرحون بعطلهم أما عطلتي فأقضيها في المنفى" [2]. لم يتح الحديث عن حياة نفيسة في المدينة .

وفي مقطع آخر يتكلم الراوي عن حياة القرية بالنسبة للمرأة على لسان نفيسة قائلا: " إن أمي تمنعني من الخروج هنا.. في هذه القرية الخالية ، بينما في الجزائر حيث في كل خطوة رجل أخرج دون أن ينكر علي أحد ذلك فلماذا الخروج هنا عيب وهناك لا"[3]. فحرية المرأة في الخروج بالنسبة للمدينة ، أما خروجها في القرية عيب وهذا ما لاحظناه في هذا المقطع الموجز.

فالحياة بالمدينة حدث رئيسي لكن الكاتب لم يعطه الأهمية الكافية لأنها مركز العلم والتقدم والحرية التي تتوق إليها البطلة كما يعد العنصر المقابل للقرية.

2. الحذف:

تجاوز عبد الحميد بن هدوقة بعض المراحل في روايته عن طريق تقنية الحذف، واكتفى بالإشارة الى ذلك بوضع نقاط الحذف في متن نص الرواية.

---

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب 3، ص59

[2] المرجع ر نفسه ، ص 10

[3] المرجع نفسه ، ص 38

" الانسان يجب أن يرى الحياة دائما بعيون المستقبل لا بعيون الماضي..."[1]

" عندما أحفر الطين ، لا أفكر في الغد القريب ولكن في الغد البعيد ، البعيد ... لأن التراب يجب أن ييبس ثم ترقم وتزخرف ثم توضع في الفرن ..."[2]

" لا شك أن ريح الجنوب مقبلة"[3].

ألم الكاتب بكل الجوانب التي تعيشها القرية البائسة في ظل مخلفات هذه الريح الجنوبية ، والجانب الذي قطعه ولم يتوقف عنه هو عدم سرده لحياة الشخصية البطلة وأين قضتها ولم يذكر شيئا عن حياتها .

ب. ابطاء السرد

1. المشهد:

مثل المشهد في الرواية اعتماد الوصف في كثير من المقاطع السردية ليأخذ حيزا كبيرا منها ، مما يساعد على ابطاء الحكي والصعود به الى النهاية.

ونجد الكاتب يقول:" دار ابن القاضي معروفة لدى العام والخاص ولكن رابح الراعي كان يعرفها معرفة أخرى .. كان يعرف عدد شجيرات التين في الجهة الشمالية للدار ثلاث وشجرة لوز أخرى من البطم وفي الجهة الغربية خمس شجرات صفصاف وكرمة وشجرة رمان ، أما في الجهة الشرقية فلم يكن فيها شجر ما عدا شجرة لوز .."[4]

وفي مقطع حواري آخر نجد الكاتب يقول: "

– ألم تسرح اليوم يا رابح؟

– لا

– لعلك جئت الي في حاجة واستحييت أن تخبرني ؟

– لا شيء حملتك الى البيت لأنك كنت مغمى عليك

– اه ، نسيت يابني ، صرت أنسى كل شيء ، أنسى الخير وأنسى الشر

[1] المرجع السابق، ص 75
[2] المرجع نفسه ، ص 76
[3] المرجع نفسه ، ص113
[4] المرجع نفسه ، ص 88

– قل لي يا رابح ، لماذا لم تسرح اليوم ألم تتخاصم مع ابن القاضي ؟

– لا لم أتخاصم معه ولكن ..."[1].

أثناء الحوار: " فأجابت العجوز في صوت متقطع وقد أخذت جفونها ترتفع قليلا:

– نعم ؟

– عمتي رحمة ، لاباس؟

– أين أنا؟

– إنك بدار عمتي رحمة ، لاباس؟

ومدت يدها كأنها تبحث عن شيء ، فيمسكها رابح ونادى:

– عمتي رحمة ، لاباس؟

– لاباس ، أحس بالالتهاب في حلقي وصدري "[2].

وفي مقطع آخر يقول الراوي وهو يسأل العجوز: "– عمتي رحمة ألا تحبين أن أناولك الدواء؟

– نعم ، نعم ... أود أن أشرب ماء بارد"[3].

نلمس في هذا الحوار وصف العجوز رحمة لحالتها الصحية التي شعرت فيها بالتهاب الحلق والصدر لوعي منها بأنها قد تكون نزلة برد.

وفي مقطع آخر نجد :" ان الناس لا يحبون لا خدمة الأرض ولا غير الأرض ظنوا أن الاستقلال يعطيهم الراحة والعيش الكريم ، فسدت طبائع الناس ، وفسد حتى كلامهم صاروا يتشدقون بالكلمات لست أدري من أي مكان أتوا بها "[4]. ومن جراء هذا الحوار استخلص مالك خوف بن القاضي على مصالحه وحقده على الفلاحين، الذين بدؤوا يعيون حقوقهم واعتبروا أن الثورة لم تنته اذ عليها أن تقتلع أمثال هؤلاء الرجعيين.

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص156
[2] المرجع نفسه ، ص141
[3] المرجع السابق، ص 181
[4] المرجع نفسه ، ص 182

2. الوقفة:

هذه التقنية تعمل الى جانب المشهد على ابطاء حركة السرد ،وهذا الوقف قد يكون بقصد الوصف لأن الوصف يعطي زمنا مبينا ، حيث تبدو الأشياء والكائنات لحظة وصفها كما لو كانت مجمدة الذي يجعل منه كأنه يحدث توقفا في مجرى الزمن [1].

يصف الراوي نفسية بقوله :" ها هي ترى على شفتيها الرقيقتين شيئا ساحرا... ثم ذلك الثغر الفاتن ... بياضه الناصع ...ثم هذان الهذبان الطويلان اللذان يعطيان للنظرات عمقا وجمالا ، ثم هذان الحاجبان الغريبان... ليس هناك فتاة لها حاجبان كثيفان شعرهما بهذه الصورة ومع ذلك فهما في الوجه نموذج في الجمال"[2].

ثم يصف ملامح الراعي في قوله:" رابح الذي حرمته الحياة مما ينمي عقله منحته جمالا لم تستطع رثاثة أبوابه ولا خشونة معاشه واخفائه ، اذ ضحك ارتسمت على خديه حفرتان صغيرتان وارتسمت على نظراته أشعة تظهر ورائها عينان سوداوان كأجمل ما تكون عليه العيون"[3].

رابعا : المكان الأدبي والمكان السينمائي

للمكان في النصوص الروائية أهمية كبيرة لا تقل عن أهمية الزمان على الرغم من أن تحليلات السرد الأدبي قد اهتمت أكثر بمنطق الأحداث ووظائف الشخصيات، وزمن الخطاب.

وهذا ما أشار إليه الروائي "جاستونباشلار" في كتابهpoétique de l'espace ،عندما قام فيه بدراسة القيم الرمزية المرتبطة بالمنظر التي تتاح لرؤية السادة والشخصيات سواء في أماكن اقامتهم كالبيت والغرف، أو في الأماكن المنفتحة الخفية أو الظاهرة، المركزية والهامشية.[4]

[1] ضياء عبد الرزاق ، ازاد عبد الله محمد خورشيد ، مرجع سابق ، ص10

[2] عبد الحميد هدوقة ، ريح الجنوب ، ص37

[3] المصدر السابق، ص189

[4] : ينظر: حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، مرجع سابق، ص (25،26).

ينطلق ريستون في كتابه من الفلسفة الظاهرية يربط بشكل خاص بين المكان وعلاقته بالإنسان، والدلالة التي يمكن أن يؤديها تنوع أشكال المكان و يركز في بحثه هذا على الأماكن التي تربط بحياة الإنسان في مراحل حياته المختلفة ومستوياته الاجتماعية المتعددة، فلا يبقى المكان مجرد أبعاد هندسية بل يحمل قياسا حسية وجمالية ويدفع إلى التذكر والتخيل " إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ولا أبعاد هندسية وحسب، فهو مكان قد عاش فيه البشر ليس بشكل موضعي فقط بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكشف الوجود في حدود تتسم بالحماية في مجال الصور، لا تكون الخلافات المتبادلة بين الخارج والألفة متوازية".[1]

" حاول النقاد الغربيون التمييز بين المصطلحات الآتية : الحيز، الموقع، الفضاء، والتي تندرج جميعا في مفهوم المكان، وقد ميز المنظرون الألمان بين مكانين الأول عنوانه : المكان المحدد الذي تظبطه الإشارات كالمقاسات والأعداد، أما الثاني فهو الفضاء الدلالي الذي تؤسسه الأحداث ومشاعر الشخصيات في الرواية وبذلك نجد أن الفضاء يلعب دورا مهما وأساسيا في التحليل الروائي".[2]

وهذا الفضاء يعني في مفهومه الفني مجموع الأمكنة التي تظهر على امتداد بنية الرواية مكونة بذلك فضائها الواسع، الشامل، وفي هذا الفضاء تبرز صلة من الثنائيات الهندسية والتي يطلق عليها الناقد البنيوي ' يوري لوتمان' بالتقطبات المكانية التي تسهم في تشكيلها النماذج الاجتماعية والدينية والسياسية والأخلاقية وذلك في شكل تقابلات (سماء / أرض) أو تركيبة سياسية واجتماعية (طبقات عليا / دنيا)،[3] الكاتب الروسي ' لوتمان 'يعد من الأوائل الذين عبروا على جمالية المكان بأسلوب علمي حيث يقول : " المكان مجموعة من الأشياء المتجانسة (من الظواهر أو الحالات أو الوظائف، أو الأشكال المتغيرة...) تقوم

[1] : غاستون باشلار، **جماليات المكان**، مرجع سابق، ص 31.

[2] : حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)**، مرجع سابق، ص 25.

[3] : عبد الملك مرتاض، **تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)**، مرجع سابق، ص 99.

بينها علاقات سميت بالعلاقات المكانية المألوفة / العادية (مثل الاتصال، المسافة)".[1] أما 'هنري ميتران' " يعتبر أن المكان هو مؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة".[2]

1-المكان المغلق:

" يكتسب المكان وجودا من خلال أبعاده الهندسية والوظيفية التي يقوم بها ، فاذا كانت الفضاءات المفتوحة امتداد للفضاء الكوني الطبيعي مع تغيير تفرضه حاجة الانسان المرتبطة بعصره، فان الحاجة نفسها تربط الانسان بفضاءات أخرى يسكنه ويحميه من الطبيعة" [3].

أ. البيت:

من الأماكن التي يحس المرء فيه بالأمن والاطمئنان عادة، وضمنه تتكون العلاقات الإنسانية وتتحقق فيه أواصر المحبة التي تربط أفراد الأسرة ببعضهم البعض، لكن قد يكون هذا المكان مكان قلق وإزعاج بالنسبة للشخصية وذلك كله يتجسد من خلال علاقة الشخصية بهذا المكان، وما يثيره من أحزان وذكريات وآلام، فقد عانت الشخصيات في الرواية من وجودها ضمنه ومنهم جيم: "كنت مثل حيوان أليف في البيت جلبته زوجته ضد إرادته، ووجد نفسه مجبرا على الاهتمام به من أجلها."[(4)]

ولقد قدم لنا الراوي وصفا للبيوت الواردة في الرواية باعتبارها أماكن إقامة للشخصيات بدءا بدار ابن القاضي خاصة غرفة نفيسة التي فصل في وصفها " الغرفة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك بها كوة خارجية مطلة على جزء من البساتين ، وارتفاعها سبعون سم ، وفي هذه المساحة السرير القديم الذي تنام عليه نفيسة ، وخزانة أشد قدما من حيث حقيبتها

[1] : يوري لوتمان وآخرون، **مشكلة المكان الفنية**، الدار البيضاء، عيون مقالات، ط 1، 1988، ص 96.

[2]Henri Mettrand : le Discours duromms, p 194.

[3]الشريف حبيلة، بنية الخطاب الروائي، عالم الكتب الحديث ، الأردن ، ط1، 2010، ص204

[4] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 138.

وأثوابها ..."[1]. ركز الكاتب على الأبعاد الهندسية ليبين الحالة النفسية التي تعانيها ولها رغبة في الاستقلال برأيها.

ب. المقبرة :

المقبرة أو الجبانة أو التربة ، هو مكان يدفن فيه الأموات سواء بشكل فردي أو جماعي ، ويعد القبر هو المثوى الأخير الذي ينام فيه الانسان نومه الابدي وهو المكان الأخير الذي يذهب اليه كل من ذاق الموت.

وقد وصفها الراوي أنها تحتل أحسن موقع في القرية " الطريق المؤدي إليها لا يكثر فيه الصعود والنزول "[2] . مكانها كان مبرمج لإنشاء مدرسة ، فالشخصيات تستحضر الماضي وتحن إليه كالأم خيرة التي تحن الى أمها خيرة وهي ترى الحياة من خلال زاوية نظر أمها.

ج. القرية

تندرج القرية في الرواية ضمن الأماكن التي تمنح الإنسان شعورا بالانتماء والاستقرار والراحة قدمها الراوي باعتباره مكان إقامة الشخصيات بدءا بدار ابن القاضي " وبعد حوالي ساعة من خروجها من الدار وصلت الى مكان ضليل تغطيه أشجار الصنوبر... ولكن القرية لا تظهر من هذا المكان كذلك ، فهو جاء في منخفض من الأرض تملؤه أشجار الصنوبر والعرعر ، لا تظهر من خلالها إلا قمم الجبال المحيطة من تلك الجهة"[3]. أسهب الكاتب في وصف المحيط الطبيعي للقرية واكتفى بالإشارات القليلة ، يوحي ذلك بالفراغ وانعدام الحياة "فمن دار ابن القاضي إلى الجبال المطوقة للقرية "[4]. ومن الأصوات التي يعرفها سكان القرية الريح القبلي وهو صوت يشبه الغضب ويوحي الي الحزن والعزلة، وصوت الرعد حين يأتي الحصاد.

[1] المرجع نفسه ، ص 17
[2] المرجع نفسه ، ص20
[3] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص241
[4] المرجع نفسه ، ص 241

2-المكان المفتوح:

أ. المدينة

تحتوي الرواية على أماكن مفتوحة متعددة، حدودها متسعة ومفتوحة كما أنها تشكل مكانا رحبا للشخصيات، ومن بين هذه الأماكن نجد المدينة، وهي مكان واسع يتميز بكثرة حركة الناس وتنقلها فيه، وهي تتكون في الأصل من أماكن السكن لما تحمله من نسيج عمراني يتداخل مع النسيج الاجتماعي الذي تؤثثه العلاقات الاجتماعية القائمة بين سكانها لتعبّر عن مختلف مظاهر الحياة، وقد كان للمدينة ظهور كثيف في ثنايا هذه الرواية ونجد تعلق نفيسة بالمدينة كان نتيجة احساسها بالراحة والاستقرار النفسي والعاطفي فيها، على عكس القرية التي تسبب لها الاختناق " مسكينة أمي ، لو عرفت الجزائر لبكت لرجوعي"[1]. انبهت نفيسة بالمدينة وجمالها لدرجة أنها ودت تعلم كل ثقافتها " وأصالتها كتعلمها لشؤون منزلية ، وغض نظرها عن كل ما يتعلق بالشؤون المنزلية المتعلقة بالقرية " لا أحسن اعداد الأطعمة التي تصنع بالبادية يا خالة"[2]

ب.الشوارع والطرقات:

تعد من الأماكن المفتوحة والعامة تضم عدة مرافق كالمقاهي والمحلات والصالونات وغيرها، كما نميز اختلافا في الأحياء من مكان لآخر فهناك الأحياء الشعبية والتي تكون عادة مكتظة، أما الأحياء الراقية فتكون أكثر هدوءا. ويعد الحي من أكثر أسماء الأمكنة التي تدل على معنى الحياة التي تعكس حيويتها" والأرض التي تمر بها الطريق تكثر فيه الانخفاضات والارتفاعات والشعاب مما يمدد طول المسافة وإضافة الى صعوبة المكان فقد تحالفت الطبيعة مع هذا الأخير ضد نفيسة "[3]. فنفيسة عندما قررت الهرب لم تفكر فيما قد يواجهها في الطريق إلا هدف واحد وهو الوصول الى المحطة ، والانطلاق الى العاصمة " مضت

[1] المرجع السابق ، ص10
[2] الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ص10 عبد
[3] المصدر نفسه ، ص240

في طريقها بين لسعات الشوك ولفحات الحر، ولولا إرادتها القوية في الوصول الى المحطة مهما كان الحال"[1].

ج. المقهى:

يعد المقهى أحد الأماكن المفتوحة في الرواية وذلك لكونها تستقطب عامة الناس من كل الطبقات والشرائح الاجتماعية، تجري فيه مختلف الحوارات والنقاشات. كان ظهور المقهى في بداية الرواية.

إضافة الى الأمكنة المنغلقة نجد الأماكن المنفتحة بحيث تتميز بالحرية والانفتاح يتحكم بها الزمن يعد" المكان المفتوح حيز مكاني خارجي لا تحده حدود ضيقة يشكل فضاءا رحبا وغالبا ما يكون لوحة طبيعية في الهواء الطلق"[2].

عكست المقهى في ريح الجنوب اهتمامات روادها وحالاتهم الاجتماعية ونسق الحياة التي يؤدونها " مالك لا يدخل المقهى إلا للحصول على المعلومات والأخبار أو تكليف من ينقلها ، ورابح الراعي يدخل المقهى بدافع الفضول لا أكثر"[3]. فيمكن القول أن ذهاب سكان القرية للمقهى تضييع للوقت حينما قرر القروي ترك العمل والركون الى المقاهي عسى أن تمطر السماء عليه ذهبا.

خامسا: جماليات الوصف الأدبي والسينمائي

يرى جيرار جينات أنّ تصوّر وصف خال من السّرد أسهل من تصوّر سرد بلا وصف[4] إذ هما متداخلان بشكل قويّ وبنسب متفاوتة جدّا[5]. ولمّا كان الأمر كذلك ارتأينا أن نركّز جهدنا أساسا على المقاطع الوصفيّة أي تلك المقاطع التي "تظهر في شكل وحدة أسلوبيّة متمتّعة باستقلال نسبيّ ومزوّدة ببعض العلامات"[6] التي "تعلن للقارئ أنّ الملفوظ سيندرج أو

[1] المصدر نفسه ، ص241

[2] وريدة عبود، المكان في القصة القصيرة الجزائرية ، ص51

[3] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص151

[4] Gérard Genette, *Frontières du récit* in *L'analyse structurale du récit*, C*ommunications 8*, 1966, réédité in collection Points, Seuil 1981,P162.

[5] المصدر نفسه، الصّفحة ص180ا.

[6] Philippe Hamon*, Introduction à* ***l'analyse du descriptif***, op.cit, P180.

قد اندرج في مقطع غلب عليه الوصف وأنّ "عقد" قراءة جديد سيقوم في النّصّ – أو قام فيه بعد – وأنّ القارئ سيكون – أو كان – في وضع مخاطبة جديد ذي أفق انتظار جديد أيضا."[1]

جاءت المقاطع الوصفيّة الكثيرة في "ريح الجنوب" مختلفة قصرا وطولا واحتلّت من النّصوص مواقع مختلفة. إلاّ أنّ المرويّ له لا يجد، مهما كان موقع المقطع الوصفيّ، أيّة صعوبة في توقّع ظهوره من جهة وفي التّعرّف إليه من جهة أخرى. فهو يُدرَج وفق طرائق سرعان ما تصبح, بسبب تواترها منذ النّصوص الأولى, أساليب وعلامات تخلق آفاق انتظار لدى المرويّ له وتجعل ظهور الوصف "طبيعيّا".

ويمكن القول إنّ ظهور اسم جديد سواء دلّ على مكان أو شخص أو شيء أو ترتيب عدديّ يجعل المرويّ له ينتظر أن يوصف سواء طال الوصف فشكّل مقطعا أو قصر فكان بضع صفات وسواء تلا الوصفُ الاسمَ مباشرة أو تأخّر قليلا أو كثيرا. وإنّا لنرى في تخييب أفق انتظار المرويّ له الظّرفيّ دليلا على أنّ النّصوص وإن اختلفت من جهة عناوينها ومضامينها مندرجة في نصّ أوسع يكسبها دلالاتها ووظائفها الحقيقيّة. وإنّ حرص الرّاوي على إقامة "عقد وصفيّ" مع المرويّ له واحترامَه بنوده يبيّنان أنّ الوصف في "ريح الجنوب" خاضع لخطّة محكمة في نصّ ظاهره التّفتّت والتّشظّي يبدو فيه الانتقال في المكان والزّمان فجئيّا غير محسوب والانتقالُ من الموصوف إلى المرويّ أمرا لا يخضع لغير ذاكرة الرّاوي.

تعدّ وجهة النّظر الواصفة من المبادئ المنظّمة لكلّ خطاب وصفيّ[2]. وبما أنّ الموصوفات من شخصيات وأمكنة وأزمنة وأفعال وأشياء عناصرُ من الحكاية فإنّ الرّوائيّ، الواقعيّ بالخصوص، يعمد، في حالة السّرد بضمير الغائب، إلى تفويض الرّؤية إلى شخصيّة مشاركة في الأحداث لها من المؤهّلات ما يسمح لها بممارسة دورها رائية فلا يختار الأعمى للوصف البصريّ ولا غير المختصّ لوصف ما يتطلّب معرفة مختصّة

[1] المرجع السّابق،ص 151

[2] J-M Adam, *Le récit*, collection Que Sais-je? PUF, 1984,P56.

كالآلات وغيرها. ومن نتائج هذه الضّرورة اعتمادُ رؤية متغيّرة[1] وفقا لنوع الموصوف من جهة وخلقُ وضعيات[2] تبرّر الوصف وتمهّد له حتّى يكون مندرجا في سياق النّصّ من جهة أخرى.

ولكنّ الأمر يختلف نسبيّا في "ريح الجنوب" فوجهة النّظر المعتمدة هي وجهة نظر الشّخصيّة المحوريّة

ينهض الوصف في النّصّ السّرديّ بوظائف متعدّدة ليست محلّ إجماع بين المنظّرين الذين استعنّا بنتائج بحوثهم رغم انطلاق جميعهم من نصوص قصصيّة واقعيّة. فجينات مثلا فطن إلى وظيفتين كبيرتين[3] في حين استكشف فيليب هامون خمس وظائف أمّا مؤلّفا "النّصّ الوصفيّ" فذكرا، استنادا إلى "المنظّرين الواقعيين" ثلاث وظائف كبرى للوصف وضبطا له أصنافا أربعة منها الوصف الزّخرفيّ الذي عدّه جينات وهامون وظيفة.

وسنحاول، انطلاقا ممّا وصل إليه هؤلاء المنظّرون، رصد الأدوار التي نهض بها الوصف في " ريح الجنوب " آخذين بعين الاعتبار خصوصيات النّصّ الثّقافيّة والأدبيّة.

تتكشف ثقافة الكاتب الروائية أو القصصية من خلال دقة الوصف للشخصيات، وسير الأحداث، والمكان والزمان.. وقد اتكأ عليه كثيراً دون أن يخل بانسجام الأحداث والشخصيات، أو يحدث انفصاماً بين القارئ والنص، إذ كان كثيراً ما يجري الوصف في رواية ريح الجنوب حيث ينتقي الراوي الأشياء التي يقدمها للقارئ ويصوغها في شكل ينسجم مع طبيعة البناء اللغوي الروائي في مجمله ليرسم صورة لبيئة اجتماعية ولفضاء انساني في القرية ، فركز اختياره على الأثاث والأواني واللباس ، كمؤشرات تفيد في تعيين الدلالة

[1] : Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972,P207.

[2] Philippe Hamon, *Qu'est-ce qu'une description*? in *Poétique* 12, 1972, p. 473

.

الاجتماعية النابعة من منور ثقافي خاص يقيم أحكامه على الأشياء بناءا على مواصفات ثابتة[1].

حيث وصف الراوي دار العجوز رحمة " عندما رجعت الى بيتها شعرت بالعياء بالغ وبثقل في رأسها فأخذت سجادة قديمة من حلفاء كانت في فناء الدار فوضعتها في مكان ظليل ونامت فوقها"[2].

كما وظف أسلوب الوصف للمشرب والمأكل لمعرفة نوعية الأكل وقيمته هي من تكسبه دلالات اجتماعية ، ففي الرواية نجد العجوز رحمة حين عبر الطبخ الشعبي في الريف عن مستواها البسيط في العيش الذي اقتصر على الحد الأدنى الضروري للبقاء، ويدل اعداد الطعام على كرمها " أخذت صفحة من طين فوضعت فيها دقيقا، ثم أعادت الجلد الدقيق الى مكانها ، وراحت تبحث عن قدر صغيرة من الطين أيضا لا تستعملها الا نادرا فأخذتها وغسلتها... ثم اوقدت النار وقربت الاثافي من الموقد ..."[3]. باستثناء هذه الفقرة لهذا النوع من الطعام والسبب معروف اذ تدور احداث الرواية في قرية فقيرة.

وصف الكاتب الحالة النفسية لمالك بعد وفاة العجوز رحمة وانتقالها الى حياة البرزخ " أما مالك فارتسمت في نفسه صوة تمثل العجوز رحمة وفي شكل تمثال من الطين ، ثم تتحول الى آنية فخمة وسط فرن ناره متأججة ، تخرج منه وقد احمرت فأشبهت اللهب ثم تصير شيئا فشيئا كوما من الرماد"[4]. اعتمد الكاتب في هذا المقطع على الوصف لتصوير حالة مالك النفسية والغوص فيها وتقديمها كلوحة فنية ظاهرة للمتلقي رغم أن هذا التصوير هو من داخل نفسية مالك فيقوم السارد بنقلها بطريقة وصفية تشد خيال المتلقي.

نجد في هذا المقطع مشهد حواري دار بين مالك وعمي الحاج :

" – أحبت التراب طول حياتها وها هي اليوم تعود إليه.

– لتصير ترابا كبقية التراب.

[1] عمر عيلان ، الاديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، ص289

[2] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص 160

[3] المصدر نفسه ، ص 145

[4] المصدر ننفسه، ص192

– الموت يا بني خاتمة المطاف لكل حي

– لعبة ...

فاستفسر الشيخ قائلا:

– الموت أم الحياة

– كلاهما"[1].

هذا تعبير غير معهود ذو طبيعة إيجابية ويقصد به دلالات أخرى أن العجوز أحبت التراب أحبت الدنيا ، لأن التراب يقصد به الدنيا ، وتعلقت العجوز بالدنيا لكن الموت أخذها.

وفي مقطع آخر نجد الراوي يقول:" دفع الباب الأسود الغليظ برجله فانفجرت أمامه قاعة بيت ، زواياها مظلمة انبثت فوقها أوان فخارية جديدة وقديمة ومتعددة منها الجاهز للاستعمال ومنها ما يزال في الطور الأول من التهيئة"[2] . نجد من خلال هذا المقطع أن البيت القديم متهالك ورث ، استعمل الراوي أسلوب لغة تصويري بطريقة حكائية بحتة.

ونجد أن الأسلوب اللغوي للرواية في كثير من المقاطع بأسلوب لغوي فصيح أو أقرب الى الفصيح على لسان السارد ، واللغة المستخدمة هي قريبة للفصحى للتقرب من الحياة ومن العصر وهذا الأسلوب يجذب القارئ ويجعله يعيش داخل الرواية وإدخال أساليب منزاحة وتراكيب مختلفة يجعلنا نعيش داخل عالم روائي بنكهة شعبية حياتية.

أدّى ذلك إلى تبنِّي الإنتاج السينمائي لتلك اللهجات فيما يُقدّمه من أعمال نأتْ عن اللغة الأمّ، لتحاكي لهجة المجتمع الذي تنتمي إليه، ممّا نتج عنه تعزيز القطيعة بين الإنسان العربي ولغته الفصحى، وأصبحت اللغةُ العربيةُ لغةً أكاديميةً منهجيةً للتّدريس فقط، ولم تعد لغة تواصل وتقارب بين الشعوب العربية[3]. وأصبح المشاهدُ العربي يجاهد كي يفهم تلك اللهجات من خلال الإنتاج السينمائي الذي أدّى إلى تقسيم الهوية العربية والتّباعد فيما بينها، رغم العوامل الجغرافية والثقافية والدينية والتاريخية المشتركة.

[1] المصدر السابق ، ص192

[2] عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب ، ص140

[3] عمر عيلان ، الاديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، ص248

الأديب حين يكتب لا يكتب للسينما وإنما يكتب لإيصال فكرة عظيمة وفْق ما يراه، وأرى أن السينما قد تزول ولكن الأدب لا يزول.. وأعظم الأعمال السينمائية هي تلك التي ارتكزت على روايات لكُتّاب عمالقة مثل: عبد الحميد بن هدوقة.

دائمًا الرواية التي تتحول إلى عمل سينمائي لا تُؤْخذ بِحَرْفِيّتها فهي تخضع لرأي المخرج والمنتج والسيناريست.. ومع ذلك، يبقى للأدب روعته ورؤْنقه. وتبقى للكلمة سحرها، سواءٌ كانت مكتوبة أم مسموعة أم مرئية ، وقد أضاف الفيلم للرواية طابع جمالي من خلال استعماله الصور المرئية من خلال توظيف وسائله وتقنياته الخاصة ، فالخطاب السينمائي يعطي بعدا آخر للخطاب من خلال الإضافات الجديدة التي تسمح بها الكلمة.

سادسا : العلاقة الفنية بين رواية ريح الجنوب كحدث سردي وحدث سينمائي

عمل المخرج السينمائي الجزائري محمد سليم رياض على الخطاب الروائي لريح الجنوب للكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة ، المجموع في حوالي 270 صفحة فحوله الى فيلم سينمائي قابل للعرض على الشاشة لمدة حوالي ساعة وسبع وثلاثين دقيقة وتسع وأربعين ثانية ، هذا التحول كان وفق المنظور السينمائي للمخرج الذي حافظ على القضيتين الأساسيتين في بناء الأحداث ألا وهما الأرض والمرأة.

كما أن الانتقال من الرواية الى السيناريو الى الإخراج، أي الانتقال من الكتابة الى التصوير يعني جعل الشخصيات التي كانت مجرد متصورات ذهنية على الورق تتحرك على الشاشة، فتحس وتتفعل وتغضب، ومن هنا تحويل المكتوب الى مرئي ، يتطلب تقنيات وعمل 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. ويتم تحويل الرواية الى فيلم سينمائي وفق عدة آليات نذكر البعض منها:

1- المواءمة:

ويقصد بها هنا التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص- المصدر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص-الهدف. ومعنى ذلك أن المواءمة تتجاوز مستوى الأجناس وقيودها لترسو عند علاقة النص بالعمل. وتعود صوابية هذا القول إلى كون القيود العام لبعض الأجناس وإن كانت محققة للحد الأدنى لشرط المواءمة، فإن عددا من النصوص المفردة المنتمية لها تستعصي على التحويل إلى أعمال جنس آخر موائم للجنس الأصلي لتلك النصوص. وقد جاءت رواية ريح الجنوب والفيلم نموذجا لذلك " دخل مالك بدون أن يبدو عليه أي تحرج أو اضطراب، ولكن ما 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 أمامه حية"[1] . وأيضا في مشهد العجوز في الرواية " عندما أفاقت من غيبوبتها أقسمت للراعي أن تحضر له الطعام وراحت تخرج جرة السمن متحدثة عن العام الذي باع فيه الحاج حمودة رأسه"[2]. واذا كانت هذه السيرورة تحاول المواءمة بين النص الروائي والفيلم ، فإن موضوع المواءمة لا يمكن أن يرتبط إلا بالدليل التفكيري الذي يستنتجه المسؤول عن كتابة السيناريو ، فجعل المواءمة بين العملين مرتبطة بالدليل التفكيري الذي يعتبر وصفا موضوعيا لآلية تحويل السرد إلى عرض.

إن الإجراء الأول الذي يتعين إنجازه لكي يصبح النص الروائي مهيأ لكي يتحول إلى شريط، هو تحويله إلى سيناريو، أي إلى حوارات بين مجموعة من الشخصيات، وإلى أوصاف موازية محددة لكل ما يهم هذه الشخصيات وأفعالها وأماكن وجودها[3]. وتعتبر هذه المرحلة الوسيطة فعلا لغويا يترجم الفعل الأول، أي أنها تعتبر في نفس الوقت تمثلا للنص الروائي وتمثيلا مقيدا له، على اعتبار كون صفة (التقييد) هنا، تعني التمثيل الجديد المقيد

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص45
[2] المصدر نفسه ، ص52
[3] عمر عيلان ، الاديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة ، ص156

بما فوق التسنينات الخاصة بجنس السيناريو. انطلاقا من هذا الفهم فإن التحويل الذي يتم في هذه المرحلة هو ترجمة تأويلية للنص في كليته. ذلك أن تحويل السرد إلى حوار، وإلى محددات مكانية وزمانية لمواقع وديمومات الحوار، وإلى محددات عملية للمتحاورين، نتيجة لسيرورة تدلالية (سيميوزيز) ذهنية، 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.

2-التحويل:

يقصد بالتحويل هنا نقل الصورة الدلالية متراكبة مع الصورة الشكلية المظهرة لها في النص-المصدر، وذلك باعتبار الصورة تجليا ذهنيا مخصوصا للعمل الأول في ذهن الذات القائمة بفعل التحويل. وشرط التلازم بين الصورتين يعني أن حضور الأولى لا يكون إلا عبر، ومن خلال، الثانية. ويعني ذلك أن التحويل هو وصف لمحاولة إعادة إنتاج معنى وشكل النص وفق نفس وسائل المحاكاة المعنوية انطلاقا من صور مادية لنفس تلك الوسائل المحاكاتية " شعرت نفيسة بمضايقة العجوز لها ولم تجد بما تفسر ذلك ، فهي تدرك أن العجوز ليست ثرثارة ولا ملحاحا، ولكنها بخصوص تعلم اعداد أطعمة البادية ها هي ذي تلح الى حد بعيد ... طبعا لم تفكر أن أمها هي السبب وأن ما يجري من إشاعات حول خطبة مالك لها له دخله في هذا الالحاح من طرف العجوز"[1]. وفي مقطع آخر "هل تستطيعين صنع الأواني ان حدثتك عن كيفية صنعها؟ كلا يا عزيزتي . إن الحديث لا يكفي.."[2]. ففي هذا المقطع عمل المخرج على تجسيد هذا المشهد بشكل تحويلي من فكرة الى عمل ملموس يمكن للمشاهد أن يتحسسه. وينتهي هذا الفعل عند التحقق الكامل للنص المصدر في ذهن الذات المحولة في شكل خطاطات ذهنية، تجعل إمكانية التحويل إلى عمل فني آخر ممكنة.

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب، ص40
[2] المصدر نفسه، ص40

3-الترجمة:

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. ويعني ذلك أن الترجمة هنا هي ترجمة لوسائل المحاكاة المادية الإظهارية، فعلى سبيل المثال فإن الشخصية الروائية التي نتعرف عالمها من خلال أوصاف وأقوال نقرأها، تترجم إلى العمل السينمائي بواسطة حضور إنسان فعلي، يجري تمييزه عما هو عليه في الواقع بفضل تلقيه المؤشرات التي كانت مميزة للشخصية في الرواية، وذلك عن طريق تجسيد تلك المؤشرات مفصلة انطلاقا من التفعيل المعكوس لآليات الاختزال (أي أن الآليات الذهنية التي استخدمت في اختزال النص الروائي إلى الفكرة المجردة التي يعتقد أنها في الأصل كانت مسؤولة عن الشكل الروائي، هي نفسها التي يجب أن تستخدم بشكل معكوس لكي يتم المضي من جديد من تلك الفكرة المجردة التي هي اختزال للنص-المصدر، إلى العمل السينمائي. ويقتضي ذلك بطبيعة الحال استعمال وسائل تجسيدية خاضعة لما فوق التسنينات المتحكمة في إنتاج الشريط. ومن الواضح أن شكل التحويل هذا هو الذي فرض تسمية عملية التحويل تلك بالترجمة المحاكاتية " كانت تسير ولكن ليس في هذا الطريق المقمر الذي ينحدر أمامها ولكن في فلم الحوادث التي وقعت منذ قليل ، وتذكرت كيف كانت تشعر بالحقد على أبيها وهو واضع ركبتيه على بطن الراعي ، ثم كيف تحول هذا الحقد 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 ويلقى على الأرض ليذبح"[1] فجعل المواءمة بين العملين مرتبطة بالدليل التفكري فقط مع الاكتفاء بربط الفعل الترجمة بالأدلة المجسدة لما فوق التسنينات الخاصة بجنس السيناريو، ليعتبر وصفا موضوعيا لآلية تحويل السرد إلى عرض، وذلك بسبب كون هذا التحويل بفعل خضوعه

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص136

لمرحلتين ولعدد من الأنواع السننية، غالبا ما ينحو إلى جعل ما كان دليلا–مصدرا (النص الروائي) يصبح مجرد دليل–ذاكرة للعمل السينمائي.

4- التركيز:

ويتم من خلاله التركيز على فصل من فصول الرواية وإعطاءه أكثر من حقه كما يتم التركيز على مشهد مرض العجوز رحمة وموتها وجنازتها وحديث النسوة عليها وقراءة القرآن في جنازتها حيث أخذ هذا المشهد وقتا طويلا قياسيا بالنسبة الى المشاهد الأخرى ، حيث دام هذا المشهد حوالي خمس وعشرين دقيقة أما في الرواية فقد تجسد في ثمانية وثمانون صفحة" وكان قد رأى العجوز رحمة منذ مدة عائدة من المحفر ، سالكة الطريق الذي تسلكه دائما فتابع مشيته حتى اختفت عن عينه"[1]. وفي مشهد آخر " بقيت العجوز في هذه الاستطرادات الطويلة المتتالية تحدث زوجها الميت عن كل ما دب وهب في القرية. أما نفيسة فكانت جالسة الى جانب أمها وكانت دموع هذه تسيل على خدها وكانت تقول في نفسها

- ايه يا أمي العزيزة أودت بحياتك الحرب أنت والحسين وتركتني وحدي للشقاء"[2].

وفي مشهد آخر في قول نفيسة للراعي :

- اخرج أيها المجرم

- أخرج من هنا أيها المجرم ، أيها القذر، أيها الراعي القذر"[3]. نجد أن المخرج قام بتغيير لفظ قذر ومجرم الى قوله في الفيلم " اخرج أيها الراعي الكلب " وذلك مراعاة لأخلاق العائلة الجزائرية وضرورة لأخلاقيات المهنة.

[1] المصدر نفسه ، ص 120
[2] المصدر نفسه ، ص153
[3] المصدر نفسه ، ص154

5- الحذف:

ويقصد به هنا الحصيلة الدلالية الناتجة عن سيرورة تدلالية تأويلية، وهي حصيلة تتم في الذهن بشكل سابق على تحقيق النص –المصدر في عمل فني مغاير من حيث وسائل المحاكاة. وينصب هذا الفعل الذهني على الدليل التفكيري (أي على النواة الدلالية المجردة والسابقة على كل التمفصلات الدلالية المتحققة سواء في وسائل البناء المستنتجة من خلال اللغة الإظهارية مثل الحبكة في كل أنواع الحكي، أو في وسائل الإظهار نفسها..

أما ما يتصل بالملاحظة الخاصة بالحذف ، فيتجلى في ضرورة حذف بعض الأدلة الجزئية، التي تكون مع ذلك هامة في صياغة دلالة النص الروائي، ومن بين نماذجها ما يعرف بالتعليق، الذي هو نوع من الخطاب الذي يصدر عن السارد العالم بكل شيء، والذي يكون موضوعه ليس الحدث، ولكن إما كشف حقيقة سلوك الشخصية والتي هي نفسها تجهلها، أو كشف حقيقة ما سيترتب عن سلوكها ، وجاء في الحذف في هذا المقطع" ها هي ذي ابنتي الى جانبي ، لا تحرك ساكنا ، ولا تأبه لدموعي أو أحزاني...

وخاطبت أمها الميتة في نفسها:

أنا كانت دمعي امتدادا لدموعك يا أماه وكان سروري بسرورك ..."[1].

وفي مشهد آخر : " آه يا خالة ... كانت زليخة كالوردة ، ذهبت حياتها وهي في مقتبل العمر ذهبت ضحية بريئة ... وغلبت الدموع خيرة ، وهي تتحدث عن هذه الذكرى الأليمة التي ذهبت فيها إبنتها زليخة ضحية تقدير خاطئ أثناء الثورة كما ذهبت الآلاف من الجزائريين ..."[2]. تم حذف مقتل زليخة وتمت الإشارة للحادثة فقط. ولم يرد في الفيلم كيفية مقتلها بل دللت على ذلك. وفي مقطع آخر : " .. فغضب وأحس أن مهمته بدأت تتعقد. فكر فيما ينبغي أن يفعله : هل يدق باب النافذة دقا خفيفا لعلها تستيقظ فتفتح له؟ ولكنها لم

[1] المصدر السابق ، ص 27
[2] المصدر السابق ، ص33

تكن معه على موعد ... ثم من يدري لعلها تظن أن هناك سارقا فتصيح ... أما الباب الخارجي فهو يعرف أنه مغلق بعمود ضخم مسند عليه من الداخل . وإذ فلم يبق إلا سور الدار يجب أن يقتحمه ويحاول أن يدخل مع الباب ، فمهما كان ذلك خطيرا فهو أقل خطرا من الدق"[1]. نلمس من كثرة الحذف أن هنالك نوعا من الاضمار والخوف الذي يمتلك الشخصية وبالعودة للفلم نجد أن الخوف كان باديا على الشخصية مما يعين المشاهد على فهم الصورة بشكل يتجسد في مخيلته.

ومنه هذه بعض آليات تحويل الرواية الى فيلم وقد نجح فيها المخرج ، لأنه استطاع أن يوفق في جعل الرواية "ترتدي لباس الفيلم متسلسل الأحداث ، مع بعض التغيرات البسيطة في تمثيل الأحداث خاصة الفصل الأخير بالموازاة مع نهاية الفيلم"[2]، وقد كانت الترجمة هي الأكثر اقترابا من النص–المصدر ، بحيث لا يمكن أن تكون إلا منطلقة من الدليل التفكري نفسه. لأن ذلك وحده كفيل بمجاوزة الاختلافات العديدة التي هي قائمة أصلا بين الشكلين التعبيريين للرواية والسينما.

[1] عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب ، ص123

[2] عبد القادر زرار، آليات أفلمة الرواية في السينما الجزائرية ، ريح الجنوب أنموذجا، مجلة آفاق ،جامعة يحي فارس ، المدية ، ع1 ، 2020، ص268

خاتمة

خاتمة :

وفي الأخير نخلص الى مجموعة من النتائج أهمها:

- أضحت علاقة السينما بالأدب وجدلية التحول من الخطاب الروائي إلى الفيلم السينمائي محور اهتمام كتاب باحثين نشر لهم دراسات نظرية و تطبيقية في هذا المجال .
- يقوم العمل الروائي على آليات ثابتة وأساسية لا يمكن إنجاز المبنى الحكائي من دونها، ولكن يمكن التلاعب بمواقعها، ومساحة هذه المواقع وترتيبها واتساقها وفق مخيلة الكاتب ورؤيته وطريقته الفنية التي سيعمدها في إنجاز الرواية، تتجلى هذه الآليات في لغة الرواية، شخصياتها الزمن والمكان الروائيين .
- تعد عملية تحويل الرواية أو المنتج الأدبي عموما إلى فيلم سينمائي من الأمور الشاقة والصعبة لأنها تحول عملا فنيا له سمات خاصة إلى عمل فني آخر بصورة مختلفة، مما يكسب الكلمة فضاء مغايرا عن الفضاء الذي تكسبه إياه الكتابة رغم تداخل بعض تقنيات الرواية والسينما. وانتقال الرواية من نص إلى خطاب سينمائي يحتاج إلى تقنيات مضاعفة حتى لا يضيع محتوى الخطاب الروائي أثناء تحويل الكلمة إلى صورة، فالرواية تعتمد على اللغة في رسم الملامح الداخلية والخارجية للشخصيات، بينما يعيد الخطاب السينمائي صياغة الواقع، بحيث تؤدي الصورة الدلالة المرجوة.
- تعد طبيعة العلاقة القائمة بين آليات العمل الروائي علاقة متشعبة ومتداخلة مع الوظيفة التي تؤديها هذه الآليات ضمن المبنى الحكائي ودورها الفعال والمؤثر في مجرى حركة السرد الروائي، فكانت رواية ريح الجنوب الأرضية الخصبة التي تتألف ضمنها آليات العمل الروائي ومكونات الخطاب في علاقات لها صفات متميزة يؤدي تلاقيها إلى إنتاج عمل فني رواني غاية في الإبداع .
- عرفت السينما الجزائرية عددا قليلا من المخرجين الذين خاضوا تجربة الاعتماد على الخطاب الروائي في انتاج أفلامهم السينمائية، من بينهم المخرج الجزائري محمد رياض

سليم الذي جعل الصورة تكسب ريح الجنوب فضاء يختلف عن ذلك الذي منحته إياه الكلمة .

– ركز المخرج رياض سليم من خلال فيلم ريح الجنوب على صراع الأجيال، جيل عايش الثورة متمسك بتاريخه و ثقافته رسمت معالم ماضيه، وجيل الاستقلال يأمل في مستقبل متطور متحرر من رواسب الماضي، إلى جانب الصراع بين قوة السلطة التي يمثلها الرجل والقوة الخاضعة لها يمثلها العنصر النسوي، حيث رأي للمرأة ولا صوت يعلو على صوت أبيها أو زوجها، هي المؤتمرة المطبعة لقيم وتقاليد توارثتها المرأة الجزائرية الريفية وحفظتها عن ظهر قلب. بالرغم من اختيار المخرج نهاية سعيدة مخالفة لتلك النهاية الدموية والحزينة التي وردت في خطاب الرواية، إلا أنه حافظ إلى جانب العنوان على تسلسل سير أحداثها وشخصياتها الأمر الذي يجعله يصنف ضمن الاتجاه الذي نادى بضرورة وفاء المخرج للخطاب الروائي .

– اعتمد المخرج رياض سليم على الوصف كما يفعل القصصي حيث قدم عرضا يصف الشخصيات وعمل على تقدمها من خلال أعمالها، وفي كل الأحوال سواء خلص الفيلم للرواية أم لا ، سيكون قد قدم معروفا بعرضها وتعريفها للجمهور الواسع، وإن كان يحمل رؤية المخرج لا الكاتب.

– استعمل الكاتب عبد الحميد بن هدوقة تقنية المزاوجة بين الفصحى والعامية في الرواية فعكس اللحمة الجميلة التي تتكون منها الثقافة العربية عامة.

– عمل المخرج رياض سليم على إعادة ترتيب منطقي وزمني للأحداث، فإن إعادة ترتيب المقاطع، ناتج عن السيرورة التأويلية من قبل كاتب السيناريو قبل أن تكون ناتج سيرورة تأويلية للمخرج ومعنى ذلك أيضا أن نقل النص إلى عمل سينمائي، وفق الإجراءات السابقة، هو في الواقع ليس تحويلا ولكنه مجرد استنباط مستوحى من النص.

ملاحق

ملاحق :

التعريف بالكاتب:

عبد الحميد بن هدوقة (1925 – 1996) أديب وروائى جزائرى، له مؤلفات شعرية ومسرحية وروائية عديدة ترجمت لعدة لغات، أكسبته نشأته فى الأوساط الريفية معرفة واسعة بنفسية الفلاحين وحياتهم، ما جسده فى عدة روايات تناولتها الإذاعات العربية، إلا أن شهرت الكاتب اكتسبها بعد تحويل روايته "ريح الجنوب" إلى فيلم سينمائى أخرجه محمد سليم رياض عام 1976.

من أبرز أعماله رواية بان الصبح 1980 ورواية نهاية الامس 1975 و رواية ريح الجنوب 1970 . وديوان الشعر الأرواح الشاغرة 1967 وعدة مجموعات قصصية.

ملخص رواية ريح الجنوب :

حاول الكاتب عبد الحميد بن هدوقة في هذه الرواية إبراز الواقع المُعاش بعد الثورة الجزائرية، ومعالجة موضوع مهم وهو الأرض والمرأة بصورة خاصة، وسعي المرأة لكسر قيود المجتمع، وفقًا لما ورد عن الباحثة مريم حماد في بحثها عن هذه الرواية.

حسب ما ورد عن الأستاذ عمار حلاسة في دراسته لهذه الرواية يُشار إلى أنّ الكاتب اختار عنوان روايته هذه بدقة وذكاء، فقد أدى دورًا في إضاءة النص والكشف عن بعض مكنوناته؛ إذ إنّ لفظ "ريح" جاء مُعبرًا عن القدر العنيف من الهزات التي تعترض المجتمع الذي تدور فيه أحداث الرواية، لذلك وظّفها الكاتب بمعناها التراثي لما سيحدث فيه، ونسبة الريح إلى " الجنوب" تجعل القارئ يتوجّه بأنظاره إلى ريح محددة ذات علامات معينة، فكان لفظ "الجنوب" رمزًا اختاره الكاتب ليُبرز من خلاله طبيعة الريح التي يقصدها.

تدور أحداث رواية ريح الجنوب في (القرية) الجزائرية، وجزء منها في (الجزائر العاصمة)، إذ برزت فيها ثنائية القرية والمدينة، وبصورة عامة تقسم الأماكن في هذه الرواية إلى أماكن مغلقة (مثل البيت والغرفة) وأخرى مفتوحة (مثل الشارع والمقهى)، وقد جاءت هذه الثنائية لتجعل القارئ في حالة من النشاط الفكري وتُثير لديه الكثير من التساؤلات.

نفيسة: هي فتاة جميلة ومثقفة، تتميز بأنها ذات شخصية مضطربة وقلقة وخائفة، وقد قضت جزءًا من حياتها عند خالتها في العاصمة، الأمر الذي جعلها ترفض العيش في قريتها.

رحمة: هي امرأة كبيرة في السن، تواجه صعوبة في الحركة والمشي، قضت حياتها في القرية وصناعة الفخار، وهي امرأة محبوبة من أهل قريتها.

رابح الراعي: هو شاب أُمي لم يتلقَّ أي تعليم، قضى معظم حياته في رعي الأغنام، ويعد شخصية سعيدة بالرغم من صعوبة حياته، لكنه في نفس الوقت كان يشعر بالوحدة والشوق، وقد ظهر ذلك من خلال عزفه على الناي.

عابد بن القاضي: هو والد نفيسة، يعد شخصًا مُنافقًا ومخادعًا، وهو من مُلّاك الأرض الكبار، إذ يملك نصف أراضي القرية.

مالك: هو شخصية متزنة يغلب عليها الحزن واليأس، له هيبة وحضور بين أهل القرية.

الشخصيات الثانوية

تدور أحداث رواية ريح الجنوب بين عدد من الشخصيات الثانوية، حسب ما ورد عن الباحثة مريم حماد في بحثها حول سيميائية الشخصيات في هذه الرواية، وهي:

سي الطاهر: هو صديق مالك تربطه به علاقة بعيدة عن الكُلفة والمجاملة، وكان يعمل معلمًا في القرية، وهو شخصية بسيطة ومحبوبة.

الحاج قويدر: هو صاحب المقهى، رجل تجاوز السبعين من عمره ويتمتع بصحة جيدة، وهو شخصية تتمتع بالأمل والتفاؤل.

خيرة: هي والدة نفيسة وزوجة عابد بن القاضي، كانت تشعر بالحزن إزاء تصرفات ابنتها معها، وهي امرأة طيبة لكنها تعيش حياة القهر والذل.

عبد القادر: هو شقيق نفيسة وابن عابد بن القاضي، طفل مُطيع ويساعد الآخرين.

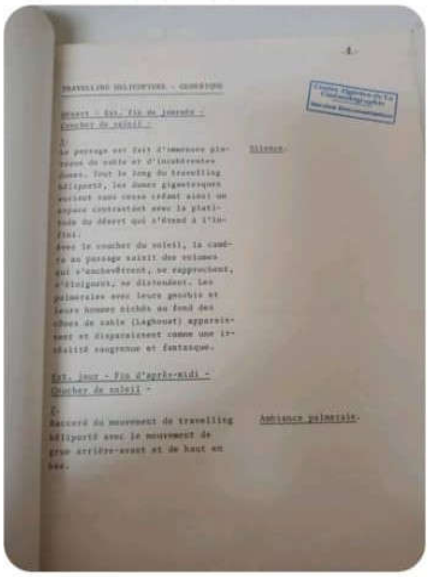
تنطلق أحداث الرواية في صباح يوم الجمعة –وهو يوم السوق–، ويستعد عابد بن القاضي للذهاب إلى السوق مع ابنه عبد القادر، ويقف قرب الدار متأملًا أراضيه وقطيع الغنم الذي يقوده الراعي رابح، ويفكر بالإشاعات التي بدأت تُروّج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي حول الإصلاح الزراعي، ثمّ خطرت بباله فكرة بعثت في نفسه السرور حين نظر من الخارج إلى غرفة ابنته نفيسة، يتلخص مضمونها في تزويج ابنته من مالك شيخ البلدية الذي يقوم بتأميم الأراضي، وفي ذلك الوقت كانت نفيسة داخل غرفتها تعاني من الضيق وتشعر بالضجر، وفجأةً تهدأ من حالة الاضطراب، عندما تسمع صوت أنغام حزينة كان يعزفها الراعي رابح بعد أيام تحتفل القرية بتدشين مقبرة لأبناء الشهداء الذين سقطوا أيام حرب التحرير، فيستقبل عابد بن القاضي أهل القرية في بيته رغبة منه بالتأثير في مالك، ويسعى لإشاعة خبر خطوبة مالك من ابنته نفيسة على الرغم من تحفظ مالك، فتعلن خيرة هذا الخبر لابنتها التي ترفض بشدة لأنها لا ترغب بالبقاء في القرية، وحين يصر الأب على قراره تستنجد نفيسة بخالتها التي تسكن في الجزائر العاصمة.

تمر الأيام ويبقى الأب مصممًا على تزويج ابنته لمالك، فتفكّر نفيسة طويلًا في حل لمشكلتها، وتقرر الفِرار في النهاية، وتضع خطة محكمة للهروب، وتقرر تنفيذ خطتها يوم الجمعة لأن الرجال يتوجهون إلى السوق بينما النساء يتوجّهن إلى المقبرة، فتخرج متنكرة مرتدية بُرنس والدها حتى لا يعرفها أحد، وتتجه إلى المحطة عبر طريق يبدو كالغابة

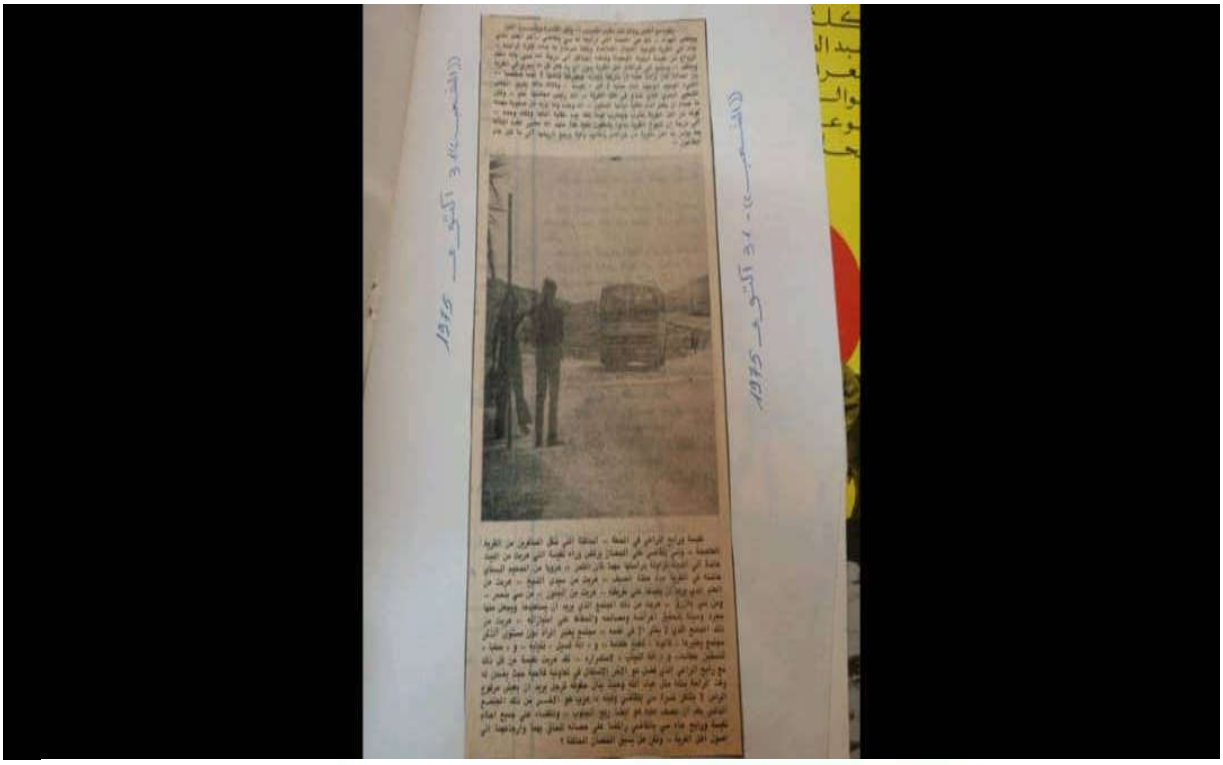
فيلدغها ثعبان ويغمى عليها، ويصادف أن يجدها رابح –الذي أصبح حطابًا– فيتعرف عليها ويعود بها إلى بيته لتعيش مع أمه البكماء، ولا يُخبر والدها بذلك لأنّها لا تريد العودة.

يشيع الخبر في القرية ويعلم والد نفيسة بوجودها عند رابح ويعزم على ذبحه، فينطلق إلى بيته ويهجم عليه بقوّة، فتنهار قوى رابح وتُسرع أمه إلى فأس ضاربة عابد بن القاضي على رأسه، وتسيل الدماء من رأسه ومن عنق رابح، وتتصرف الأم مسعفة ابنها والبنت مسعفة أبيها، بعد ذلك تدفع الأم نفيسة إلى خارج البيت وهي تصرخ، فتعود نفيسة إلى بيت أبيها بعد أن فشلت محاولتها في الهرب.

VENT DE SABLE
FILM DE MOHAMED LAKHDAR-HAMINA


TRAVELLING HORIZONTAL - GENERIQUE
Désert - Ext. Fin de journée -
Coucher de soleil -
Silence.
Ambiance palmeraie.

LE VENT DU SUD
ريح الجنوب
VHS
PAL
un film de MOHAMED SLIM RIAD
KELTOUM
abdelhalim RAIS
larbi ZEKKAL
elhadj CHERIF



CINEMA
LE VENT DU SUD
L'antagonisme entre l'ancien et le nouveau au profit de qui ?

المراجع

قائمة المصادر والمراجع :

- **القرآن الكريم**

أولا:

أ/ المصادر

1. عبد الحميد بن هدوقة ، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر ، الجزائر ، ط3 ، 2012.
2. عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز ، تح : محمود شاكر ، مكتبة خانجي ، بيروت ، د.ط ، 1996

ب/القواميس

1. ابن فارس ، مقاييس اللغة ، تح: محمد عوض مرعب وفاطمة محمد أصلان، دار الاحياء ، بيروت ، جزء 1 ، 2001
2. ابن منظور، لسان العرب مادة قبس، ج 6، ص 167.
3. ثروت عكاشة ، المعجم الموسوعي للمصطلحات الفنية ، مكتبة لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، مصر ، ط1 ، 1990
4. جيرالد برنس، **قاموس السرديات، تر : السيد إمام**، كبريت النشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003
5. محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، ط3 ، الكويت ، 1998

ثانيا : المراجع

3. أحمد رميتة ، مخرجون وسينما جزائرية ، دار المغرب ، وهران ، 2013
4. أحمد رمينة ، العمال والفلاحون في السينما الجزائرية ، رسالة ماجستر في علم الاجتماع، جامعة الجزائر، 1986
5. أحمد عفيفي، نحو النص: اتجاه جديد في الدرس النحوي، ،مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، 2001م
6. أنجليز ديفيد، جون هونستن، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة، ترجمة لما نصير، المركز العربي لأبحاث ودراسة السياسات، بيروت، ط 1، 2013. ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998

7. برند سبلنر، علم اللغة والدراسات الأدبية دراسة الأسلوب–البلاغة، علم اللغة النصي، تر: محمد جاد الرب، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1991

8. بروك ، بيتر ، النقطة المتحولة، ت: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، القاهرة: مطابع الاهرام التجارية، 1991) ، ص109.

9. بشير ابرير، السيميائية وتبليغ النص الأدبي، ضمن كتاب (السيميائية والنص الأدبي)، منشورات جامعة عنابة باجي مختار، الجزائر، 1995، ص232

10. جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان 2 1984.

11. جميل عبد المجيد، البديع بين البلاغة واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998

12. جورج سادول ، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني ، منشورات بحر المتوسط ، بيروت، 1965

13. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب،

14. جير الدبرنس، **معجم المصطلح السردي، تر : عابد خزندار**، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003

15. حسن سالم هندي اسماعيل، **الرواية التاريخية في الأدب العربي الحديث (دراسة البنية السردية)**، دار المكتبة حامد، عمان، ط1، 2014

16. حفصة زيناي كوديل، من الكتابة إلى الإخراج.جريدة الجيل،عدد11.من 10الى 16 فيفري 1993

17. حمادي كيروم الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكى الفيلمي سلسلة الفن السابع منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 2005.

18. حورية حراث ، الأيديولوجيا في الفيلم التاريخي الجزائري، دراسة نصية لفلم معركة الجزائر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، 2013

19. رولان بارت، نقد وحقيقة، ترجمة د. منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، بيروت، ط1، 1994

20. الزنيدي عبد الرحمان ، المثقف العربي بين العصرانية والإسلامية ، دار اشبيليا للنشر ، الرياض ، ط1، 1995

21. سد قليد، السيناريو، شركة مدبولي القاهرة، مصر ، (د. ط)، 2016.

22. سعد العنزي و د. يعرب عدنان السعيدي ، بحث فلسفة نظرية السيناريوهات و منهجيتها ، جامعة بغداد – كلية الادارة و الاقتصاد – قسم ادارة الاعمال ، 2011

23. سعيد حسن بحيري ،علم لغة النص: المفاهيم والاتجاهات، ، مكتبة لبنان ناشرون– الشركة العالمية للنشر، لونجمان،ط1، 1997م

24. سيرل البرت، الفن المصري القديم ، تر: أحمد زهير ، مطبوعات الهيئة المصرية للآثار ، القاهرة ، 1990

25. صلاح صالح، **سرديات الرواية العربية المعاصرة**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003

26. طاهر محسن منصور الغالبي و الاستاذ وائل محمد صبحي إدريس, السيناريو و العملية التخطيطية (مفاهيم اساسية), دار وائل للنشر و التوزيع عمان ،2012، ص 48

27. طه عبد الرحمان ، النحو والمنطق الصوري ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1999

28. عبد الرزاق هلال، تاريخ السينما صورة الجزائري على الشاشات الفرنسية ، رافال ، الجزائر ، 2013

29. عبد الملك مرتاض ، نظرية النص الأدبي ، دار هومه الجزائر، د ط ، 2007

30. عدنان بن ذريل، النص والأسلوبية، دراسة منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1989،

31. عفيف البهنسي ، جمالية الفن العربي، عالم المعرفة ، الكويت ، ط1، 1979

32. غزال فاطمة، مرجاوي أمال، البنية الزمنية في الرواية عابر سبيل لأحلام مستغانمي ، المركز الجامعي ، البويرة 2013

33. فاطمة الطبال بركة ، رومان جاكبسون النظرية الألسنية ، مكتبة شغف ، مصر ، 2012

34. فران فينتورا ، الخطاب السينمائي، تر: علاء شنانة ، الهيئة السورية للكتاب ، سوريا ، ط1 ، 2012

35. فريد الزاهي، علم النص، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991
36. القط عبد القادر، من فنون الادب المسرحية، دار النهضة العربية، بيروت/، 1987
37. كروتوفسكي جيرزي ، نحو مسرح فقير، ت: كمال قاسم نادر ، دار الحرية للطباعة، بغداد 1982
38. لوي دي جانيتي، فهم السينما – السينما والأدب، تر: جعفر على منشورات سيون، المغرب، 1993.
39. مارتن هاتس ، الدراما الالمانية الحديثة ، ت: وجيه سمعان ، م: محمد بندور (الشرق الاوسط : المجلس الاعلى للفنون والاداب والعلوم الاجتماعية ، 1966) ، ص231 .
40. مجيد الكرخي، التخطيط الاستراتيجي بالسيناريو ،عمان ، دار المناهج ، ط1 ، 2018
41. محمد التونجي، المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، ج 1، 2، 1999.
42. محمد حسين هيكل و د. هاشم فوزي العبادي, السيناريو الاستراتيجي التخطيط – البناء – التنفيذ ، عمان، دار الرضوان للنشر و التوزيع 2015 ، ص125
43. محمد خطابي، لسانيّات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م
44. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر دراسة تحليلية نقدية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط5، 1994
45. محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط4، 2005
46. محمدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، 2011
47. مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الاندلس للنشر والتوزيع ، مصر ، 1996،
48. مها حسين القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004
49. نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دار هومة ، ط1، 2010

50. هلتون جوليان ، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1994)

51. والتر كينجسون، روم كاو جيل، رالف ليفي، الإذاعة بالراديو والتلفزيون، تر: نبيل بدر، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر. الدار المصرية للتأليف والترجمة.1965.

رابعا : الرسائل الجامعية والمجلات

1. حسن الحديثي ، تحديد الاتجاهات الاسلوبية في تصميم المنظر المسرحي العراقي ، اطروحة دكتوراه ،كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 2000.

2. الطيب العزالي قواوة، من نحو الجملة إلى نحو النص، جامعة العربي التبسي، كلية الآداب واللغات، مجلة الرسالة لدراسات والبحوث الإنسانية، مخبر الدراسات الإنسانية، الجزائر– تبسة، مج 2 العدد السابع، جوان 2018، ص19

3. عبد المنعم الحنفي ، ايليا كازان والاخراج المسرحي، مجلة المسرح المصرية، العدد (4)، 1964

4. فراس خالد ، تجارب الشباب الاخراجية في المسرح الاردني المعاصر ، رسالة ماجستير ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، 1998

خامسا : المراجع باللغة الأجنبية

1. Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972,P207.
2. Gérard Genette, *Frontières du récit* in *L'analyse structurale du réci*t, C*ommunications 8*, 1966, réédité in collection Points, Seuil 1981,P162.
3. J-M Adam*, Le récit*, collection Que Sais-je? PUF, 1984,P56.
4. Philippe Hamon*, Introduction à l'analyse du descriptif*, op.cit, P180.
5. Philippe Hamon, *Qu'est-ce qu'une description*? in *Poétique* 12, 1972, p. 473

فهرس المحتويات

شكر وعرفان .....

إهداء .....

مقدمة : ..... أ

الفصل الأول: العلاقة الجدلية بين الأدب والسينما 6

أولا: النص الأدبي 6

ثانيا : السيناريو 15

ثالثا : الإخراج : 21

رابعا : التحوير 24

خامسا: نشأة السينما وتطورها في الجزائر 28

سادسا: الصورة الفنية السنيمائية: 31

سابعا :الاقتباس 33

الفصل الثاني : ريح الجنوب – النص الأدبي والفيلم.....42

أولا: الحدث بين التصوير الأدبي والإخراج السينمائي 42

ثانيا : الشخصية بين التصوير الأدبي والسينمائي 50

ثالثا: تحوير الزمن الأدبي.....55

رابعا : المكان الأدبي والمكان السينمائي 63

خامسا: جماليات الوصف الأدبي والسينمائي 68

سادسا : العلاقة الفنية بين رواية ريح الجنوب كحدث سردي وحدث سينمائي 73

خاتمة : 82

ملاحق : .....

التعريف بالكاتب: .....

فهرس المحتويات:

قائمة المصادر والمراجع : .....

الملخص :

يسعى هذا البحث الى تسليط الضوء على فنية وجمالية تحويل الخطاب الروائي الجزائري الى مشهد سينمائي وذلك من خلال نموذج لرواية – ريح الجنوب– والفيلم المقتبس عنها ، وكيف تمظهرت الصورة المرئية للشخصيات والأماكن في نظر المشاهد ، حيث ترتكز هذه الدراسة على أسس عناصر فنية كالحدث والشخصيات والازمنة والأمكنة والتي عبرت عن صدقه الفني لهذا الجنس الأدبي.

الكلمات المفتاحية:

السينما – الرواية – الإخراج – السيناريو – الخطاب

Abstract :

This study seeks to shed light on the artistry and aesthetics of transforming narrative discourse into a cinematic scene. This is done through the example of the Algerian novel "Southern Wind" and the film adapted from it, and how the visual image of characters and places manifests itself in the viewer's eyes. This study is based on the foundations of artistic elements such as events, characters, times, and places, which express the artistic authenticity of this literary genre.

Keywords:

Cinema - Novel - Directing - Screenplay - Discourse