

أدب المرأة الجزائرية من الرواية إلى السينما

- نوبة نساء جبل شنوه ل: آسيا جبار أنموذجا -

مراح مراد: إشراف الدكتور شرقي محمد

جامعة وهران 1 أحمد بن بلة

المنتجة اختزاله ومنتجته إلى ما يقارب الـ(5) ساعات وهو ما رفضه بشدة مخرج الفيلم كون هذه الساعات الخمس لا تعطي الرواية حقها، فقد ذهب ستروهايم بعيدا عندما حاول إيجاد معادل بصري لكل كلمة موجودة في الرواية.

السينما وسيط بصري تتمتع بإمكانية الإيجاز والانتقال السريع بين الأحداث أو الأزمنة والأماكن والشخصيات واختزال بعض فصول الرواية فمثلا في فيلم المخرج (أيفان بيتريف) المأخوذة عن رواية (الإخوة كارامازوف) للعبقري (ديستوفسكي) نجد أن المعد حذف فصل المفتش الأعظم الذي كتبه (إيفان كارامازوف) والذي يستغرق في الرواية أكثر من (100) صفحة على الرغم من أهمية هذا الفصل الذي يعرف القارئ بأسلوب ومنط تفكير شخصية إيفان، مع هذا فإن طول الفيلم تجاوز الثلاث ساعات مع جهود السينارست والمخرج للمحافظة على روح النص الروائي الأصلي.

وإذا أردنا التحدث عن السينما والرواية فلا بد من الوقوف على النماذج المتفردة في الإعداد السينمائي للرواية وخير من يمثله (ستانلي كوبريك) الذي أعد أفلام مهمة عن روايات أدبية مثل (أوديسا الفضاء (200) عن رواية آرثر كلارك و(لوليتا) عن نص (ناباكوف) و(عيون مغلقة باتساع) عن (آرثر شنتزلر) و(البرتقالة الميكانيكية) عن (أنتوني بيرجس). فقد كتب سيناريوهات هذه الأفلام ولم يلتزم إطلاقا بنصوص الروايات وأحدثها فقد كانت يبحث عن

كثير الحديث عن الاقتباس الفني من الرواية إلى السينما من طرف المعد الدراماتوجي (المخرج/ سينارست)، وعن التزامه بالنص الأدبي الروائي الأصلي والمحافظة عليه، وكيفية إيجاد المعادل البصري للنص المكتوب في الرواية.

فجاءت بعض الأفلام نقل حربي للرواية كرواية (سكوت فيتزجيرالد) عن تهمشم الحكم الأمريكي (غاتسبي العظيم) بفيلم من إخراج (جاك كلايتون) وضع له السيناريو المخرج فرنسيس كوبولا ذائع الصيت، لكن البعض الآخر أثر السير في طريقة مغاير محدثا بعض التغيرات على النص الروائي الأصلي، فهو إما يعيد بناء مقطع أو حدث من الرواية ثم يبني عليها فلمه الخاص أو يعيد هيكلية بناء شخصية، إن الأمثلة كثيرة على هذا النوع من الاقتباس وأفضل مثل على ذلك فيلم (المريض الإنكليزي) للمخرج (توني مانغيللا) المأخوذ عن رواية الكاتب (مايكل أونداتجي).

هذه الإشكالية بين الرواية والفيلم ليست وليدة اليوم بل هي منذ الاكتشاف الأول للسينما وتذكر في هذا الصدد المحاولة الأولى التي قام بها المخرج (فون ستروهايم) لرواية (فرانك نورس) الشبح، وما حدث بعدها من مشادات ومعارك مع منتجي الفيلم الذي استغرق طوله (10) ساعات لضخامة الرواية التي فيما إعادة الشركة

الفكرة والروح وهو ما أثار الخلاف بينه وبين ناباكوف أثناء العمل على رواية (لوليتا) في النهاية يقول ناباكوف إنني بدأت عندما أنام أحلم بفيلم كوبريك وليس بروايتي. وأعتقد أنه لو تسنى إلى آرثر شنتزلر مشاهدة الفيلم الذي أخرجه كوبريك (عيون مغلقة للاتساع) عن قصة (حلم مزدوج) لما اعترض عليه مطلقا... فقد استنزف المخرج مع السينارست (فريدريك روفائيل) كل مخيلتهما في إعادة تشكيل النص الفيلمي بنفس الأسلوب والجو العام الذي كتب به شنتزلر قصته فقد عرف كوبريك كيف يوجز الفكرة الفلسفية النفسية للرواية وهو ما يذكره (روفائيل) بكثير من المتع في كتابه (سنتان مع كوبريك).

ومن العلامات المهمة في الإعداد السينمائي للرواية ما نجده في رواية الحرب والسلام بنسخته الأمريكية والروسية. فالفيلم الأمريكي اختزل الرواية وأما روحها فجاء فيلما باهتا وباردا رغم حشد النجوم فيه على عكس النسخة الروسية التي أخرجها (سيرغي بوندراجوك) التي جاءت في أكثر من (6) ساعات وبتفاصيل مهمة وحيوية وبنماذج إنسانية محبوكة جيدا ونقل للروح وأجواء الرواية الأصلية وتصوير وإخراج متقن هذا شيء قليل من فيض عن الاقتباس السينمائي من الرواية وهو ما يؤشر على أهمية السينما كجنس أدبي تعبري مستقل عن الرواية، سواء بطريقة الاقتباس الحرفي أو بالتعبير من خلال الإيجاز والاستعارة، مع هذا يبقى لكل من السينما والرواية كيانه الخاص المستقل.

مرة أخرى تثار قضية المرئي والروائي وإشكالية الاقتباس السينمائي، ومرة أخرى نتناسى أن كل واحد منهما هو جنس مستقل بذاته، ولكن السؤال الأجدى يبقى هو لماذا التحول والاقتباس؟ علما أننا ندرك مسبقا أن

هنالك العديد من الأفلام قد كتبت خصيصا للسينما وعلى يد كتاب (سينارستيه) مهرة ودون الرجوع إلى أي نص أدبي وهذا يعني أنه ليس من هنالك قصور في المخيلة، ولكن ربما يكمن الجواب في السر الكامن بلعنة الرواية وسطوة الكلمة، مثلما هي لعنة المرئي ورؤية الشخصيات مجسدة، إنها جمالية الخلق وإعادة الخلق، مع هذا كثيرون خرجوا وهم يهزون رأسهم أسفا لاعتين المخرج والسينارست لتشويهم النص الروائي رغم أن بعض هذه الأفلام عظيمة فعلا، لكنها دون عظمة الرواية نفسها، يقول المخرج (جوست جيكين) عن تحويله رواية لورنس الرائعة عشيق الليدي تشاترلي تستهويني منذ أمد بعيد كرواية كلاسيكية مليئة بالإثارة وكان طموحي دائما هو أن أصورها بشكل يساوي نصها الأصلي) كلام لطيف ولكن التصريحات الدعائي شيء والفيلم الذي رأيناه شيء آخر، فيما نجح البعض بجعل نصه المرئي يفوق النص الروائي بكثير مثلما فعل المخرج (توني مانغيللا) بفيلمه (المريض الإنكليزي) المأخوذ عن نص مايكل أونداتجي، لقد جعل مانغيللا للنص الروائي (روحا) مفقودة عند قراءتنا للرواية.

تبدو العملية شائكة ومعقدة لذلك رفض أغلب الروائيين تحويل نصوصهم الأدبية إلى نصوص مرئية مجسدة على الشاشة، فيما تفهم بعضهم قيمة النص المرئي كونه جنسا أدبيا مختلفا له قوانينه ولغته الخاصة مثلما للرواية لغتها، وهذا بالضبط ما جابهه المخرج الفرنسي (جان جاك آنو) حين حول اثنتين من أهم روايات القرن العشرين إلى نصين سينمائيين، اسم الوردية عن رواية (أمبرتو أيكو) والعاشق عن رواية (مارغريت دورا)، يتحدث (آنو) عن اقتباسه لهذين النصين وعلاقته بالكاتبين وكيف تعملا مع منجزه فيقول (حين أردت تحويل هاتين الروايتين إلى السينما

2- التعريف بضرورات المعالجة الفيلمية المختلفة للنص الادبي.

العلاقة بين الفيلم والرواية:

احتلت العلاقة بين الأدب الروائي والفيلم السينمائي مكانا مهما في معظم ما كتب عن السينما من أفكار نظرية ورؤى تطبيقية وصار البحث في مناطق الالتقاء والافتراق بين هذين الفنون مجالاً لكثير من الأبحاث والدراسات ومحورا دارت حوله الآراء المختلفة والمقولات المتضاربة.

إن محاولة إعادة النظر في كل ما قيل في هذا الموضوع وتكرار الآراء لن يخدمنا في شيء فلكل فريق حججه وآراءه ومرجعياته الفنية والفكرية التي أدت به إلى التزام وجهة نظر بعينها، ولذا فإننا لن نتوسع في مداخلات هذا الأمر ووجوهه إلا بما يقدم لنا مدخلا صالحا لرؤية هذه العلاقة، وبما يجعل هذا المدخل طريقا ممكنا ننطلق فيه إلى مهمتنا الحقيقية في هذا البحث وهي مهمة تطبيقية في أصلها وإن كانت غير بعيدة عن الرؤية النظرية.

ثمة رأيان متناقضان حول علاقة السينما بالرواية، وثمة منطقة تمتد بين هذين النقيضين، كما هي العادة بين كل نقيضين:

الرأي الأول: وهو الشائع كثيرا، يرى أن العلاقة بين الرواية والفيلم علاقة واجبة وشديدة القوة، وتنطلق هذه النظرية من نقاط الاشتراك الكثيرة بين الفنون ومن موروث السينما الذي اعتمد كثيرا من الروايات في تحقيق الأفلام عنها وإعدادها، ويمكن القول أن هذا الأمر لا يعني الرواية حسب بل هو يشمل علاقة السينما بالمرح أيضا، حيث تشترك هذه الفنون الثلاثة في الطابع السردى لها، أي أنها

جوهت بموقفين مختلفين من قبل كاتبى الرواية، فشخص مثل أمبرتو أيكو كان متفهما لمنطق أن السينما جنس مستقل بذاته عن جنس الرواية فقال لي بالحرف الواحد: جان ليكون هذا فيلمك ولتكن هذه روايتي، لكن الصعوبة التي واجهتها كانت مع مواطني الفرنسي مارغريت دورا فقد كانت متزمتة وإعادة قراءة سيناريو الفيلم أكثر من مرة بل أرادت أن تظهر الشخصيات مثلما كتبتها هي لا مثلما رأيتها أنا، كان العمل معها متعبا وقاسيا)... ولكن ماذا كانت النتيجة لقد ظهر فيلم اسم الوردة بنسخة سيئة عن رواية عظيمة وظهر فيلم العاشق هو الآخر دون مستوى الرواية لكن كلا النصين المرئيين كانا يجملان رؤية صانعه جان جاك آنو وليس رؤية كاتبه، فهل خان المخرج الرواية؟ لا نستطيع قول ذلك إذا ما فكرنا بأن الجسد استنطق النص من خلال وصفه الذي يحاكي طبيعة النص الساقط- إن صحت العبارة- أي المتحول، فمن بياض الورقة الناصع بالكلمات إلى بياض الشاشة الأنصع الممتلئ حركة والذي يستنطق مفهوم الآخر بتبعية معرة ليلتقط كل ما هو مكتوب دون الرجوع إلى حيثيات النص الباكر، موقفا أيكو ودورا تعطينا قراءة متفهمة وواعية لأهمية النص المرئي مجسد كتابيا على الشاشة، مثلما يفهم المخرج النص الروائي مكتوبا صوريا على الورق.

من هنا جاءت مشكلة البحث وهو كيفية المعالجة السينمائية السردية للنص الإشكالي السردى وضرورات المعالجة؟

يهدف البحث إلى:

1- قراءة سردية لواقع الصورة وفعل الشبه والاختلاف وآلية التغيير.

يرى أن أداء الممثلين هو قيمة مهملة عند كل المنظرين في هذا الباب، فالممثل يمكن أن ينجح في نقل ما يعجز عنه البناء البصري في لغة السينما، أو في أقل تقدير يمكنه أن ينقل للمتلقي الخطوط العامة والأساسية من تلك الأفكار التي - بدونها - يستحيل على الفيلم أن ينقلها بوسيلة من وسائله البصرية الممكنة.

الرأي الثاني: النقيض في أمر العلاقة بين الرواية والفيلم، فهو ما صرح به بعض السينمائيين مثل انغمار برغمان حيث يرى أن الفيلم لا علاقة له بالأدب فطبيعة الاثنين ومادتهما مختلفتان عادة، وهو ما توسع في التعبير عنه السينمائي - الروائي ألان روب غرييه في حوار معه (أن نرى تطابقات معينة بين جمل وصور أرى ذلك عدم الجدوى وأمرًا خطيرا بالنسبة لي: هما مادتان مختلفتان كلياً بل متعارضتان، أنا أوصل إنجازاً أشرطة وكتابة روايات ولن أشرطة برواياتي ولا روايات بأشريطي، لأنهما فعاليتان منفصلتان تماماً. ويمكنك أن ترى كل العلاقات التي تربطها بين السينما والأدب بالنسبة لي لا أرى أية علاقة)(*).

إن هذه الرؤية المتطرفة تبدو استعراضية ومجانية أكثر من كونها حقيقة بل إن فيما يفعله غرييه وبرغمان ما يدحض ما ذهبوا إليه، فقد استفاد غرييه من ما يسمى (رؤية الكاميرا) في إيجاد تقنية فنية في رواياته (أن الموضوعية السينمائية المهدف الذي يسعى إليه الكاتب الرواية فهو يرى أن العنصر اللغوي الملائم للرواية الجديدة إنما هو الصيغة البصرية الوصفية التي تكتفي بأن تقيس وتقوم وتحدد وتصف³.

أما برغمان فقد اعتاد على كتابة سيناريوهات أفلامه بصورة أدبية، أي بوصفها نصوصاً لغوية أدبية وليس

تسرد أحداثاً مع ملاحظة مساحة الحرية في هذا الطابع بين فن وآخر، فمختص مثل إيتيان فيزيلييه يعبر عن هذه العلاقة (تبدو لي هذه القرابة إيهامية أكثر مما هي حقيقية. يجب أن نرى أن السرد الروائي في خطوطه الأساسية يمكن أن يشكل مادة درامية كما يمكن أن يشكل مادة روائية، وأن ما يميزه الرواية هو طريقة معينة في تناول القصة ونموها وإغنائها بإطار خارجي وتقطيعها إلى عدة أمكنة ومزجها بتحليل مجرد، وفي الواقع فإن هذه المميزات الروائية هي بعيدة عن أن تكون قابلة للاستيعاب في السينما)¹... ومما قاله فيزيلييه هو ما يعبر عنه موريس بيجا: (أن الأدب المكتوب يستطيع أن يعبر عن الأفكار تعبيرا اقتصاديا أفضل مما يستطيع أن يفعله الفيلم، وهذا أمر يتفق عليه كثير من المهتمين بالموضوع ويعتقد الكثير من الناس أن ذلك ينطوي على نتيجة مفادها أن الأدب وسيلة (فكرية) أما الفيلم فميدانه (العواطف)². وعلى الرغم من اتفاق الدارسين والنقاد على هذه الصعوبات أو وجوه الاختلاف العميقة بين الرواية والفيلم إلا أن ثمة أمرين تجدر الإشارة إليهما:

1- أن كثيرا من المبدعين السينمائيين كانوا يحاولون باجتهاد ردم هذه الهوة وهي ((فكرية)) الرواية، بإيجاد معادل بصري أحيانا أو الاستفادة من تقنيات السينما ووسائل إنتاج المعنى في اللغة السينمائية للتعبير عن الأفكار المجردة التي تحملها الرواية.

2- أن كل المنظرين الذين تعرضوا لهذه العلاقة أهملوا عنصرا غاية في الأهمية يسهم في ردم الهوة ونقل الأفكار المجردة سينمائيا فعلى الرغم من عجز الرؤية البصرية - وهي وسيط الفيلم - عن إيجاد معادل بصري مضبوط ومعيارى يمكن الركون إليه دون التباس للأفكار الباطنية والرؤى التحليلية المجردة في الرواية، على الرغم فإن الباحث

بمعادلاتها البصرية أو نصوصا سينمائية بصرية كما هو الحال سيناريو فيلم (سوناتا الخريف)⁴.

إن كلام هذين المبدعين يصدق على مفهوم الاقتباس لا على مفهوم الفن الروائي فهما قد أفادا من الرواية و إفادة غير مباشرة وإن لم يقتبسا عملا روائيا بعينه وبحولاه إلى فيلم سينمائي... ويرى الباحث الدكتور طه الهاشمي أن تطور فني الرواية والسينما سوف يطيح بهذه النظرية الجزئية للعلاقة بينهما (لقد تطور أساليب السينما شأنها شأن الرواية إلى القضاء على مفهوم الإبطال واختفاء الحبكة وغيره من عناصر السرد والوصفية وهي بهذا تعبر بصدق عن الزمن الذي نعيشه)⁵، بمعنى آخر أن عنصرًا تداخل النصوص وتلاحم الأجناس يمكن أن يكون عنصرا لتداخل الفنون دون هيمنة فن على الآخر في الصيرورة الإبداعية النهائية إلا بالقدر الذي يتحكم به الوسط الإبداعي الذي ينتمي إليه النص المنتج... إن شكل العلاقة الفعلية بين الرواية والفيلم هو الاقتباس ومعلوم أن الدارسين يضعون الاقتباس في ثلاثة أنواع حسب ما قسمها لوي دي جانيتي:

أولا: الإعداد غير المشدود وهو (بمجرد فكرة وموقف أو شخصية مأخوذة من مصدر أدبي ثم يتم تطويرها بصورة مستقلة)⁶.

ثانيا: الإعداد الأمين وهو (بمحاولة إعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفيلمي محافظا على روح المصدر الأساس قدر الإمكان)⁷ لقد شبه أندريه بازان المعد الأمين بالمترجم الذي يحاول أن يجد المعادلات للأصل.

ثالثا: الإعداد الحرفي/ الأدبي وهو أن (الاختلافات بين الإعداد الأمين وغير المشدود والحرفي هي في جوهرها

مسألة درجة وفي كل حالة يقوم الشكل السينمائي لا محالة بتغيير المضمون الأصلي الأدبي)⁸.

إن الذي يبدو لنا من خلال ما عبر عنه لوي دي جانيتي هو أن تغيير الوسط يفرض بالضرورة إلى تغيير المضمون وبالتالي فإن أي إعداد سينمائي مهما كانت أنواعه هو مختلف ضرورة عن الأصل الأدبي بدرجة أو بأخرى، والأمر الذي يوله جانيتي اهتماما هو إمكانية تداخل أنواع الإعداد الثلاثة في عمل سينمائي واحد. فالفصل الذي نلاحظه في كلامه يوحي بانعدام إمكانية استخدام نوعين من الإعداد بل وجود استخدام نوعين من الإعداد بل وجود استخدام أكثر من نوع واحد، فالرواية المليئة بالأحداث الثانوية ستضطر المخرج أو المعد السينمائي إلى تكثيف هذه الأحداث بصورة ما تسهم في نقل الحدث الرئيسي، وفي هذا الأمر يتوجب عليه أن يداخل بين الإعداد غير المشدود من خلال اختياره حدثا رئيسا أو موقفا مركزيا أو شخصية محورية يقيم عليها فيلمه وهي كذلك في الأصل الأدبي الذي نقل عنه، والإعداد الأمين الذي يجعله يحافظ على الخط العام للأصل الأدبي من خلال الاختصار والتكثيف ومراعاة الفكرة الأساسية ومقاصد الرواية الرئيسية، أما محاولته إيجاد معادلات بصرية مطابقة لما هو موجود في مواضع من الأصل الأدبي فهي إعداد حرفي لا محالة، وهكذا ففي كل فيلم تقريبا تتداخل الأنواع الثلاثة للإعداد كلها في صياغة الرؤية الفيلمية للنص الأدبي غير أنها لا تمتلك الأهمية ذاتها. ومعنى هذا أن مبدأ الهيمنة هو الذي نصنف الفيلم حسب نوع معين من الإعداد، فالأنواع كلها متوافرة ولكن النوع المهيمن هو الذي يصبغ الفيلم بطابعه دون أن يلغي وجود النوعين الآخرين ولكنه من خلال

لقد اقتربت السينما من الأدب وخاصة الرواية في جل الآداب، وكان للسينما الجزائرية نصيب في اقتربها من الرواية، ورغم الحصيلة القليلة في هذا الميدان إلا أنها تبقى تجربة غنية، عرفت بالواقع الجزائري ونقلته إلى شريحة أكبر من المشاهدين.

تحاول هذه الدراسة الخوض في موضوع السينما والرواية من خلال البحث عن صورة الرواية الجزائرية على الشاشة الفضية، كيف كانت هذه العلاقة؟ هل بنيت على وفاق أم على تصادم؟ هل استطاعت السينما الجزائرية أن تبرز وجه المجتمع الجزائري من خلال بعض النماذج المقتبسة إليها؟ وهل وفق - ربح الجنوب - كفيلم مأخوذ عن رواية في ربط العلاقة بين فنين مختلفين؟

والأدب الجزائري في رحلته الطويلة قبل الاستقلال وبعده، احتل مكانة هامة على مستوى الآداب العالمية وليست العربية فقط، تجلّى ذلك من خلال النصوص وخاصة الروائية المكتوبة باللغتين الفرنسية والعربية على حد سواء.

لقد شكل الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية نقطة هامة في تاريخ الأدب الجزائري الحديث، فقد اتخذ أولئك الكتاب من لغة المستعمر وسيلة للتعبير، لكنه لم يفقد روحه الأصلية، فمن - طاوس عمروش - و - جميلة دباش - إلى - محمد ديب - و - مالك حداد - ومن - مولود فرعون - و - مولود معمري - إلى - كاتب ياسين - و - آسيا جبار - ووصولاً إلى الذين كتبوا بعد الاستقلال بالفرنسية كانت رحلة الأدب الجزائري، كما شكلت الأعمال الأدبية المكتوبة بالعربية رصيда لهذا الأدب أيضا.

هيمنته وأهميته البارزة يغطي عليها ويحتل مساحة أكبر منهما.

إن الإعداد المتأني والذكي هو الذي يحافظ على جوهر النص الروائي ويعطي للفيلم بنيته الخاصة التي تنسجم مع فكرة النص الأدبي الأساسية وتقاطعها في بنائه الروحي.

ثانيا: أن عناصر اللغة السينمائية علامات مساعدة للتعبير عن أفكار الكاتب السردية كالمونتاج والإضاءة وحتى أداء الممثل.

السينما فن قبل كل شيء. إنها لا تقدم متعة فقط بل تسعى إلى تقديم الحقيقة. تسعى إلى منح مشاهديها أجمل صورها. وحينما تصبح الثقافة السينمائية في المجتمع تقليدا جماهيريا فانه سيفهم دور السينما. سيفهم دورها على أنه توعية وثقيف و أنها عملية فكرية لا تقل أهمية عن الفنون الأخرى.

إن المهمة الأولى للعمل الإبداعي هي تكسير الحواجز، والمبدع حر منذ البداية وبدون ذلك لا يكون جنون المبدع شكلا مفيدا حين ينتبه للأشياء المحيطة به حتى ولو انتقد⁹، هذا ما قالته المخرجة الجزائرية - حفصة زباني كوديل - التي ترى أن الانتقال من الكتابة إلى الإخراج حلم، لأنه خلق لشخصيات كانت فوق الورق، ومن هنا فتحويل نص مكتوب إلى نص مرئي يتطلب تقنيات عديدة وعمل مضاعف.

هي الحقيقة التي تخاف السينما من أن تخل بها من خلال تعاملها مع النص الأدبي قصة كان أم رواية، الخوف من أن يفقد النص الأدبي محتواه بعد تحويله من لغة مكتوبة إلى لغة مرئية.

علاقة آسيا جبار بالسينما لم تأت فجأة أو من خلال فيلمها "نوبة نساء جبل شنوه"، بل هي علاقة وطيدة استطاعت من خلالها أن تعبر كما استطاعت عن طريق الصورة أن تنقل للمشاهد أكثر المشاهد المعقدة.

عرفت آسيا جبار كروائية، لكن علاقتها وطيدة بعالم السينما المعتمد على الصورة. تقول عن هذه العلاقة: "قمت بتدريس مقياس حول السينما والمسرح بكلية الجزائر. ولكن قبل هذا كانت لي علاقة أكثر واقعية مع الجمهور لأنني لمدة ثلاث سنوات قمت بباريس بإخراج أعمال للمسرح. وقبله أيضا كتبت مسرحية الفجر الدم (Rouge L'aube)، التي أخرجها مصطفى كاتب. هذه المسرحية كتبت لتمثل على الحدود أثناء حرب التحرير"¹⁰.

هذا الاتصال بالسينما والمسرح كتابة وتدرسا، فتح أمامها فرصة الوصول إلى الإخراج. لقد انتقلت جبار من الأدب إلى السينما. وتقول عن تجربتها: "لفترة طويلة، بالنسبة لي، السينما لم يكن معترفا بها كشكل فني لأنها لا توصل الشعور بالزمن (...). كما تفعل بعض أنواع الكتب أو الموسيقى المنتجة في زمن محدد. ترى كل شيء يتحرك أمامك وأنت فيه. لست أبدا في الجمهور (...). في السينما هذا ما أريد توظيفه"¹¹.

إن السينما ومن خلال قدراتها، تذهب أبعد من الكتاب، إذ تمنح للسينمائي جمهورا أوسع. لكن "الرسالة المضاعفة بألف، لا تهمني أبدا"¹². هكذا تقول آسيا جبار رغم أن كل المهتمين بهذا الحقل يؤكدون أن السينمائي ومن خلال الفيلم، بإمكانه إيصال رسالته إلى أكبر شريحة ممكنة من المجتمع.

وإذا كانت الرواية الجزائرية قد عرفت تطورا، فإن السينما الجزائرية كان لها حضورها أيضا، وتأتي في مقدمتها السينما الثورية التي طرحت قضية ثورة التحرير بكل ما فيها من ألم وقوة وقهر وأمل، ولعل اعتراف كبار مخرجي العالم بعظمة السينما الجزائرية لدليل على قيمتها وقيمة ما قدمته.

لقد ولدت السينما الجزائرية أثناء حرب التحرير، ويعود الفضل في ظهور أول عمل وثائقي حول هذه الحرب التحريرية للمخرج الفرنسي الذي التحق بصفوف جبهة التحرير وهو المخرج-رينيه فوتيه-بفيلمه-الجزائر تحترق-، وعام 1957 بدأ العمل السينمائي الجزائري بمجموعة من السينمائيين منهم جمال شندرلي وأحمد راشدي ومحمد لخضر حامينا، ثم توالى الأفلام السينمائية مثل-الليل يخاف من الشمس-لمصطفى بديع عام 1965 وفيلم-ريح الأوراس- للخضر حامينا عام 1966 وفيلم-تجيا يا ديدو- لمحمد زينات عام 1971 وغيرها من الأفلام، وقد انتعشت السينما الجزائرية في السبعينات والثمانينات بالعديد من الأفلام، وخاصة الأفلام التي حاولت أن تستمد وجودها من الواقع الجزائري وتصوير أوضاعه سلبا وإيجابا، كما شكلت الأفلام التي قامت على نصوص أدبية علامة مميزة في مسيرة السينما الجزائرية وعلى رأسها-الأفيون والعصا L'opium et le baton - عن رواية الكاتب- مولود معمري- والمخرج- أحمد راشدي-.

تعتبر آسيا جبار من أهم الروائيات في العالم من خلال أعمالها الروائية الكثيرة التي شكلت مسارا روائيا لا يمكن إنكاره. بدأت مسيرة فاطمة الزهراء إيمالاين، وهو الاسم الأصلي لآسيا جبار، أثناء الثورة التحريرية الجزائرية بروايتها "العطش (La soif)" لتستمر حتى آخر أعمالها.

يقوم النص على أحداث عديدة تتأرجح بين الحقيقة والخيال: "وفيه تصور جبار جانبا من حرب التحرير الجزائرية ودور المرأة الجزائرية في هذه الحرب. وهو مزيج م الروائي والتسجيلي، ويسير في اتجاه تجريبي وجمالي متميز"¹⁶.

تعود ليلي المهندسة الجزائرية لتغوص في الماضي وتنخرط في أوساط النسوة العجائز وحتى الشبابات. تعود رفقة زوجها الذي يجلس على كرسي متحرك اثر حادث حصان وقع من عليه. تعود إلى حيها الأول ومنطقتها المسماة "شرشال"، إذ يقف جبل شنوه محاذيا البحر حيث سواحل مدينة تيبازة.

تعود ليلي لتبحث عن أخيها الذي اختفى أثناء حرب التحرير. فتنقل من امرأة إلى أخرى، ومن هذا إلى ذلك. ومن خلال تنقلاتها، تعتمد الكاتبة على طريقة العودة إلى الورا (flash back) التي تعتمد عليها في رواياتها الأخرى، لتسجل بعض أحداث حرب التحرير حيث الثوار والذاكرة الشعبية التي ظلت تختزل تلك الصور.

يُظهر النص علاقة الزوجين، ليلي وعلي، المنقطعة تماما فهما لا يتبادلان أي حوار. يظهر الزوج الصامت، وتظهر الزوجة على العكس منه، إذ تقود سيارتها وتتجول في كل الأمكنة.

تعود ليلي إلى وطنها وإلى مسقط رأسها لتسمع صوت الذاكرة، الذي يعيدها إلى الثورة التحريرية، إلى نساء بلدها وإلى طفولتها. تنتهي ليلي باستعادتها لأخيها، بل لذاكرة جماعية حيث تجد هويتها الضائعة والتي تكفلت نسوة جبل شنوه بإعادتها وصياغتها من خلال الالتصاق بالماضي والمحافظة عليه، ومن خلال اللغة العربية، حيث تقول الكاتبة في هذا:

ولعل هذا ما جعل الفرق واضحا بين السينما والأدب، حسب جبار، إذ ترى أن "الأمر مختلف (...). السينما لن تكون أبدا مزادا بسيطا، شخصيات متضادة أو حبكة. لأجل هذا أقول إن الأدب يعطيك حرية أكثر، تكون في الوقت ذاته أكثر فردية وأكثر جماعيا. الرواية، الأدب تسمح لك بأن تتعمق أكثر. السينما تسمح لك باقتحام ميادين أخرى"¹³.

اختلاف السينما عن الأدب لا يعني ذلك انفصالها عنه. إنهما فنان يكادان يكونان متلازمين. والسينمائي حين يشرع في تصوير فيلمه لا يعني ذلك أنه انفصل نهائيا عن الأدب، عن الكلمة.

أما آسيا جبار، كأديبة وسينمائية، فإنها وهي تعمل على فيلم "نوبة نساء جبل شنوه" تقول:

"بهذا الفيلم أيضا أقوم بالأدب، أمر من الأدب المكتوب إلى الأدب الشفوي. أؤكد دورا للتوصيل. في بداية هذا المشروع بدأت بالاستماع لحكايات النساء. قمت بهذا العمل في منطقتي الأصلية (جبل شنوه). لقد قُبلت من طرفهن، ليس لأني كاتبة، ولكن لا، لي روابط بوسطهن. وأنا أستمع، كانت هناك صور تتشكل في خيالي شيئا فشيئا والفيلم يتشكل أيضا"¹⁴.

وهكذا فإن جبار قد استلهمت كل هذه الأحاديث لتتخذ منها جانبا وثائقيا في فيلمها "نوبة نساء جبل شنوه". كتبت جبار "نوبة نساء جبل شنوه" عام 1957 وحولته إلى فيلم عام 1978. ويعتبر هذا الفيلم أول أعمالها السينمائية. لفت انتباه النقاد الأجانب والعرب بصورة كبيرة"¹⁵.

على تقنية العودة إلى الوراء (flash back) ويقوم الفيلم على مقاطع ستة وضعتها الكاتبة من خلال السيناريو.

يبدأ المقطع الأول بمقدمة (جينيريك) يردد:

(O toi qui en passant. Regarde ou rêve)

"أوه. أنت أيها المار، أنظر إلى الحلم..."

(Donne de toi même l'illusion de la réalité)

"أعطي من نفسك لوهم الواقع"¹⁹.

وفي المقطع الثاني يُقدم الزوجان، وهنا تردد ليلى:

("Oh, je revient enfin chez moi")

"أوه. أخيرا عدت إلى حيث أنا"²⁰.

وفي المقطع الثالث تظهر الوجوه والطبيعة. تظهر

العجائز والفتيات الصغيرات ويُسمع صوت ليلى:

(je le :chercherai)

"سأبحث عنه"²¹.

والفيلم يطرح الكيفية التي تجعلنا نقرأ التاريخ من خلال الصورة والصوت. وهذه القراءة وضحتها الروائية من جانين: الأول أن الفيلم يعالج مرحلة بين 1954 و 1962، أي فترة حرب التحرير، فتقدم ذلك من خلال شهود عن المرحلة. وهنا يتجلى الجانب الوثائقي في الفيلم.

والجانب الثاني يتعلق بالأحداث التاريخية البعيدة

حيث تستعين هنا بصور تظهر التاريخ الجماعي كمشهد يجمع الجندات والأطفال يروين لهم هذا التاريخ.

تؤكد آسيا جبار وهي تتحدث عن فيلمها هذا:

"فيلمي ليس صعبا. ما أطلبه من الجمهور هو قليل من الجهد"²².

"عملي في السينما هو مظهر من الإبداع مع اللغة العربية، اللغة الحية، اللغة الشاسعة. بفضل الصور أخرجت اللغة من فضاءها القديم المغلق. لقائي بلغة طفولتي حيث أنجزنا الفيلم"¹⁷.

تحول هذا النص إلى فيلم عام 1978 على يد الكاتبة نفسها بعد أن عملت بالحقول السينمائي فكان عملاها "الزردة" و"نوبة نساء جبل شنوه"، الذي كان ثمرة تعاون بين النص النسوي والسينما.

وعلى الرغم من هذه العلاقة الشائكة بين الرواية والفيلم التي لم تحسم لصالح أي منهما، فقد ظلت الرواية رافدا هاما للسينما. لكن تبقى الخصوصية إذا تعلق الأمر بنص لامرأة وتخرجه امرأة أيضا.

إن علاقة الرواية بالسينما، ما زالت تطرح إشكالات عديدة، تتعلق بالجانبين الفني والتقني كذلك. وكما يؤكد لوي دي جانيني، فإن التساؤلات صارت تطرح حول "الكلمة المكتوبة والكاميرا، وحول الأدب والمعادل السينمائي، مما أدى إلى ظهور مصطلحات جديدة كالإعداد غير المشدود والأمين والإعداد الحربي"¹⁸. وكل هذه التساؤلات لم تبتعد عن اقتباس السينما من الرواية.

وآسيا جبار لم تبتعد عن هذه العلاقة، فقد كتبت سيناريو نصها وحولته إلى فيلم، اعتمدت فيه على جانب وثائقي وجانب خيالي.

ومن خلال عودة ليلى إلى وطنها، تعود إلى أحداث الثورة والماضي الزاخر بالعادات والفلكلور الذي يتجدد بنوبة النساء في مغارة الجبل.

يُقدم الفيلم على نسق دائري، وهو نسق ينطلق من نقطة نهاية الأحداث ثم يرتد إلى الماضي من خلال الاعتماد

"في الخارج، ومن النافذة، الصباح المشمس. إنه الحاضر الذي يمر بين جمع الموسيقيين. إنها الموسيقى، رقصة الأجساد على حافة المتوسط"²⁶.

وليس بعيدا عن هذا الجو تظهر المغارة العجيبة في عمق الجبل المطل على البحر حيث تجتمع النسوة ليرقصن على نوبات موسيقية مرفقة بضربات البندير (الدف). إنه الفرح: "فرح النساء فيما بينهن"²⁷.

إن المغارة في الفيلم بمثابة مساحة من الحرية متاحة للنساء وخاصة للعجائز لإيقاظ الذاكرة ومحاولة الإمساك بأحداث التاريخ. كما أن الجبال وخاصة جبل شنوه تبرز كشاهد على ذاك التاريخ، ففي هذه الجبال كانت المعارك تدور بين المجاهدين والعدو، وهناك اختفى ذاك الأخ الذي عادت ليلى للبحث عنه هنا.

النوبة لعبت دورا في الفيلم، كموسيقى عرفتها جل سواحل المتوسط، وقد أضفت على حركات النسوة في المغارة جوا ساحرا، خاصة وأنها تتراوح بين حركات سريعة وأخرى بطيئة. وقد امتزجت أصوات النسوة بمقاطع موسيقية للفنان بلة برتوك، مقاطع في مجملها فلكلورية. وهنا تقول آسيا جبار:

"اعتقدت أنه بإمكانني إنجاز فيلم كقطعة موسيقية. تذكرت النوبة الأندلسية القائمة على حركات مختلفة"²⁸.

لقد قدمت المخرجة النسوة في أكثر من مشهد من خلال عرض النوبة ممتزجة بصوت المياه. إنها الذاكرة الممتزجة بالتاريخ المتماوج بين الحقيقة والخيال. إنها الهوية التي تفتش عنها ليلى، وتظهر من خلالها في نهاية الفيلم الذي دام تسعين دقيقة. ويرتفع الصوت بالغناء مرفقا بالرقص والدق على البندير. إنها الحرية التي تنشدها آسيا

يعود هذا الفيلم إلى ذاكرة الجزائر الجماعية ليعيد رسم الماضي من خلال حديث النسوة/العجائز عن حرب التحرير. والفيلم حسب مخرجته:

"يتعلق الأمر بفيلم بحث على مستويات متعددة. أولا على مستوى الفضاء: إظهار الاختلاف الموجود بين الفضاء النسوي-الداخلي، والفضاء الذكوري الخارجي في مجتمعنا. وأيضا على مستوى اللغة، وظفت العربية الدارجة"²³.

لقد اهتمت جبار بالمرأة فكانت مادتها الأساسية، وهي ليست مادة جامدة، بل من خلالها تطرح الكاتبة/السينمائية أفكارها ومنه فإن: "آسيا جبار قد أدخلت النساء التاريخ"²⁴.

هذا التاريخ الذي ظلت ذاكرة النسوة في جبل شنوه تحفظه.

وعن هؤلاء النسوة تقول جبار:

"لا يتعلق الأمر تحديدا بتممين المرأة، ولكن ببساطة بالنظر والاستماع للنساء، النظر إليهن في حاضرن، فيما يقمن به اليوم"²⁵.

هذا الاهتمام بالمرأة أتاح لها الاقتراب منها أكثر في الفيلم بعد الروايات العديدة التي لم تخل من الحديث عن المرأة.

بحثت المخرجة في التراث الجزائري، واستلهمت التراث الموسيقي من خلال مقاطع موسيقية ل بلة برتوك، الذي عاش بمنطقة بسكرة عام 1913. وكان هذا من خلال توظيف المخرجة لمصطلح "النوبة" التي تعود إلى عهد العباسيين، وهي تلك المقاطع الموسيقية المتناوبة:

10- Tamzali wassyla. En attendant Omar gatlato.regards sur le cinéma algérien. Editions Alger1979.p109./ e n a p,

11- المرجع نفسه. ص110.

12- المرجع نفسه. ص110.

13- المرجع نفسه. ص111.

14- Bensalama Mohand .cinéma action du Maghreb. N14. Printemps 1981. Paris. P106.

15- هنري عازار، ظافر. نظرة على السينما العالمية المعاصرة. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. بيروت. ط1. 1987. ص329.

16- المرجع نفسه. ص329.

17- Sanson Herve. Assia djebar ou le subterfuge. P67.

18- جانيتي، المصدر السابق، ص481-493.

19- تامزالي، وسيلة. المرجع السابق. ص102.

20- المرجع نفسه. ص102.

21- المرجع نفسه. ص102.

22- المرجع نفسه. ص102.

23- بن سلامة، محند. المرجع السابق. ص107.

24- 15-Marie Françoise Levy. L'Algérie vue par son cinéma. Une documentation. Préparé par Jean-Pierre Brossard/tiscanova.locarno.p68

25- Wassyla Tamzali. Les 2 écrans .n5.juillet.1978. p48.

26- ديجو، جان. المرجع السابق. ص52.

27- بن سلامة، محند. المرجع السابق. ص107.

28- ديجوجان. المرجع السابق. ص55.

جبار من خلال جل أعمالها. إنها الحرية التي تريدها للمرأة الجزائرية لتخرج إلى الضوء دون تنكر ودون خوف.

إن تحويل هذا النص من الكلمة إلى الصورة كان نتيجة اهتمام الكاتبة بمجال السينما أو بالصورة عموماً. إضافة إلى أن نجاح العمل يعود ليس فقط لنجاح النص المكتوب، بل وأيضاً للإخراج، وخاصة إذا كان كاتب النص هو في الوقت نفسه مخرج الفيلم، كما هو في حال "نوبة نساء جبل شنوه". ويمكن آسيا جبار من فرض وجودها في السينما إضافة إلى شهرتها كروائية.

الهوامش

1- أيتيان، فيزلييه، السينما والأنواع الأدبية، ت: طلال سيف الدين، مجلة الثقافة الأجنبية، ع3، بغداد، 1982، ص45.

2- موريس بيجا، الفيلم والأدب، ت: يونيل يوسف عزيز، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، ع1، 1986، ص22.

(*) سيناريو فيلم سوناتا الخريف، تك ابتسام عبد الله، ينظر ملحق مجلة الثقافة الأجنبية.

3- مقابلة مع ألان روب غرييه، هل الأدب والسينما فعاليتان منفصلتان، أجراه جان جاك بروشيبي، ت: محمد بوكاج، مجلة الأفلام، العراق، ع4، 1988، ص112-113.

4- ألان روب غرييه، الجن والمتاهة، لقاءات أجراها: شاعر نوري، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص135.

5- طه الهاشمي، مصدر سابق، ص21.

6- لوي دي جانيتي، فهم السينما، ت: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981، ص489.

7- جانيتي، المصدر السابق، ص490.

8- جانيتي، المصدر السابق، ص493.

9- حفصة زبناي كوديل. من الكتابة إلى الإخراج. جريدة الجليل. عدد11. من 10 إلى 16 فيفري 1993، ص17.