تلقّي الفيلم الروائي الجزائري بين السينما والرواية "ريح الجنوب" أنموذجا

Receiving the Algerian narrative film between cinema and novel (Wind of the South) as a model.

العيفة نور الهدى[1]، عبد العزيز بوشلالق[2]

[1] جامعة محمد بوضياف –المسيلة–،

[2] جامعة محمد بوضياف –المسيلة–، chelaleg@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2018/12/21 تاريخ القبول: 2019/04/20 تاريخ النشر: 2019/06/01

Abstract:

The text and his writer contributed to the birth of a new kind of reception called: the film reception, where the industry became after my new speech, with which he made a composite film language, so that receiving a different audiovisual appearance is all the difference from visual receiving only. This research paper is based on a model of study, the novel "Wind of the South " of the son of the "between text and scenery."

What is the difference between (the critical receiver) and the (receiver)? How is the Algerian feature film received? What changes in the narrative literary text when it passes from optical to audiovisual reception? Can he serve that novel or ruin it? What is the difference between a literary critic and a film critic?

Keywords: novel, film, movie, viewer, receiver, reader, director.

المؤلف المرسل: عبد العزيز بوشلالق، **الإيميل**: chelaleg@gmail.com

مقدمة:

يبقى النص الأدبي عقيما إلى حين تلقيه وهو حال الرواية، فإن لم يقع هذا الإبداع الأدبي بين أيدي القراء المتلقين لا ينجب أبدا، لأنه يبقى حبيسا بين دفتي الكتاب، ومجرد حبر، لكن عملية القراءة هي التي تنعش النصّ الأدبي بإعطائها إياه نفسا جديدا وروحا ثانية. مما يؤدي إلى ميلاد نصوص أخرى من النص الأول الأصلي، فيكون هناك النص الأول الأصلي وما ينتج من نصوص أخرى نتيجة للتأويلات والقراءات والتحليلات يمكن تسميتها بالنصوص الفرعية أو النص الإبن، وهو دليل على أهمية المتلقي وعملية القراءة والفهم. لقد كانت هناك دراسات عديدة ونظريات ومناهج كرّست الكثير من وقتها، وكان موضوع اهتمامها المتلقي، لأن العملية الإبداعية تدور حول أقطاب ثلاثة، لا يمكن تجاهل قطب منها، أو إسقاط آخر والاهتمام بعنصر على حساب الآخر، وهذه الأقطاب هي: المبدع /الكاتب الإبداع /النص القارئ /المتلقي وهذا الأخير هو محور حديثنا.

ظهرت نظرية القراءة والتأويل منهجا يهتم بقطب القارئ /المتلقي. وأما عملية الفهم والتلقي فتسمى ب:نظرية القراءة والتأويل أو نظرية جماليات التلقي، وقد انبثقت من الغرب وبالتحديد في ألمانيا جاءت هذه النظرية على أنقاض نظريات ومناهج سابقة، اهتمت بأحد أقطاب الإبداع، وأهملت قطب القارئ، لتأتي هذه النظرية وتعلن حياة القارئ /المتلقي وأهميته في إنتاج المعنى، فالمناهج السياقية مثلا انصب جل اشتغالها على السياق مهملة النص كنواة أساسية، ثم جاءت نظريات ومناهج نسقية، أرجعت الاهتمام بالنص، كونه هو الجوهر في عملية الدراسة والبحث، ومنها كان الاهتمام بالكاتب /المبدع كالأسلوبية إلى أن جاءت نظرية جماليات التلقي كدعوة صارخة للاهتمام بالقارئ /المتلقي إذ عارضت بعض المبادئ والأفكار، وسعت في تطوير بعضها والانطلاق منها، فاستطاعت بذلك أن تحقق نقلة نوعية في الانتقال والتحول من قطب المؤلف _النص إلى قطب المؤلف _القارئ.

هذه النظرية ما هي إلا نتاج لفلسفات وفكر كان سائدا، فالفلسفة واللسانيات كانتا ولا تزالان أعمدة ارتكزت عليها النظريات السابقة، ولازالت تعتبر هذه النظرية نظرية للتواصل الأدبي.

حيث سعت إلى إعادة بعثه من جديد وتجديده كما يوضح رائدها الأول هـ.ر.ياوس معنى المصطلحيين: «التلقي يعني الاستقبال والتملك والتبادل. أما الجماليات فيقصد بها: كيفية فهم الفن عن طريق تمرسنا به بالذات، أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية، تلك التي تأسست عليها ضمن صيرورة الإنتاج _التلقي _التواصل كافة تجليات الفن "[1]، وبالتالي كان لجماليات التلقي فضل في الجمع والاهتمام بجميع عناصر العملية الإبداعية دون إغفال أيّ عنصر من العناصر الثلاثة، مركزة ومسلطة الضوء أكثر على عنصر القارئ /المتلقي.

وللتعرف أكثر عن هذه النظرية وجب علينا التعريج وإعطاء لمحة بسيطة عن الأصول المعرفية والفلسفية والتقنيات والإجراءات، التي تقوم عليها. إنّ "التأويلية تطالب بالكشف بتقنيات خاصة عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: الأدب الإنساني والتوراة "[2]

إضافة إلى المسافة الجمالية التي تعني" البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، ويمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من خلال تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها "[3] فالأعمال الجيدة عنده تقاس على مدى أفق انتظار الجمهور /المتلقين /القراء، لأن النص يخرج للوجود بفعل القراءة. أما جهود فولفغانغ أيزر: فقد انطلق من نفس النقاط التي انطلق منها ياوس وهي الوقوف ضد مبادئ المقاربة البنيوية والاشتغال والاهتمام بدور المتلقي في إنتاج المعنى، لان النص حسب رأييه ليس وجودا مستقلا مكتفيا بذاته كما رأى البنيويون، فالنص لا يكون كذلك إلا إذا استهلك من قبل القراء، وهنا شبه بالنقد الماركسي الذي يقوم على الاستهلاك وبالتالي فان إنتاج المعنى _عنده_ يتم كنتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، ومن ثم فإن العمل الأدبي ليس نصا بالكامل، كما أنه ليس ذاتية القراءة، إنما هو تركيب والتحام بين الاثنين"[4]

لقد بنى أيزر آراءه وأفكاره على آراء وأفكار من سبقه، أهمها آراء انغاردن كالقول بمسألة: مواقع اللاتحديد، وتعداده للقراء وتركيزه على القارئ الضمني، ليعطي للقارئ/المتلقي دورا بارزا ومهما، أهمه ملء مواقع اللاتحديد (الفراغات) للوصول والوقوف على المعنى الحقيقي والتام للنص الأدبي.

المتن:

1ـ التلقي من الأدب (الرواية) إلى السينما في الجزائر

يبقى الأدب لصيقا بالمتلقي، لأنّه بعمومه والرواية بالخصوص لا قيمة لها ولا ذوق ولا نكهة إلا عندما يتم استهلاكها وقراءتها فهما وتأويلا، للوصول إلى معنى تام، والمساهمة في بناء نص جديد بروح جديدة، على يد القراء لأن "القراءة مجرد برهة دلالة، يعيش القارئ خلالها النص ومعانيه الدلالية التي أثارها في مخيلته"[5].

ومثلما عرف الإبداع والكتابة الروائية في الجزائر مطبات، عرف التلقي هو الآخر هذه المطبات، لأنه لصيق بالجنس في حد ذاته، فلا رواية دون تلقي وقراءة، ولا تلقي دون نص روائي، وبما أن هذا الجنس كان غريبا بعض الشيء عن الساحة الأدبية الجزائرية في البداية وإن وجد بعده مجموعة من المبدعين والكتاب والروائيين كتبوا وأبدعوا وناقشوا مواضيع جد حساسة ومهمة في المجتمع الجزائري، اعتبرت طابوهات ومسكوت عنها في مجتمع محافظ منغلق، مجتمع خرج من ويلات استعمار لينصدم بويلات إرهاب _العشرية السوداء_ فقتل الكثير من مثقفي وقراء وصحفي تلك الحقبة ، وبما أن القارئ /المتلقي يجب أن يكون ذا ثقافة، وقبلها يكون متعلما يجيد القراءة، ليستطيع الغوص في أعماق الرواية والتفاعل معها، ويستطيع تأويلها من خلال مخلفات سابقة ومعارف متربصة، ويكون ذا دربة ودراية ونظرة واعية يستنطق من خلالها الرواية، لما تحتويه من أسرار مبطنة بين السطور حاول المبدع /الروائي أن يوصلها للقارئ /المتلقي بطريقة غير مباشرة .

2 ـ تلقي الرواية الجزائرية:

إن إشكالية التلقي في الخطاب السردي الروائي الجزائري، وذلك على المستوى الداخلي للنص، يعدّ عملية إبداع تتقاذفها ثلاثة أقطاب هي: الكاتب/الروائي⟵الكتاب/النص⟵المتلقي/القارئ.

هذا الأخير هو من يحاول إدراك الخطاب الروائي وفهمه وتأويله والإحاطة بعوالمه، وذلك في إطار صيرورة تلقيه، باعتبار ذلك ضرورة نقدية أدبية، لأنه ينهض على ثالوث شهير.

السارد⟵ السرد ⟵ المسرود له.

وبالتالي فإن الرواية بالتحديد لاعتبارها خطابا وجب تلقيه وموجّه لمتلق/قارئ، فإن هذه العملية تختلف عند مرورها في الخطاب الروائي الجزائري على خلاف الخطابات السردية الأخرى، فاستنطاق مضامين الرواية الجزائرية يجب على المتلقي أن يكون مسلحا بأسلحة معرفية عديدة، لأنه يصعب التعامل مع هذا النص، وذلك لاختلاف وتغير مواطن الجمال فيه، ولأن الرواية كغيرها من الخطابات الأدبية الأخرى هي ظاهرة إنسانية ذات أبعاد ثقافية وتاريخية ونفسانية، وبما أن الرواية الجزائرية لطالما كانت نصا/خطابا يعزف على أوتار مختلفة، وهذا ما يدفعنا لدراستها وتسليط الضوء عليها وفتح شهية البحث والدراسة، لأنها تحمل الكثير. كما يحاول الكاتب /الروائي إيصالها، لأنها تحمل صراعات وانكسارات وقضايا عديدة في ثوب الراهن.

تحمل الرواية الجزائرية عند متلقيها جانبين واتجاهين :فينومينولوجي ظواهري وهرمونيوطيقي تأويلي، وبين ما يقال ويصرح به، وبين ما هو مسكوت عنه، يبحث عنه القارئ من خلال عملية القراءة والفهم، ولأن النص/الرواية بعمومها والجزائرية بالخصوص كتبت بثلاث أيد : يد الكاتب الروائي ويد الرواية ويد القارئ، بل إن الرواية كتبت للقارئ ..وكما سبق الذكر فقد عرفت ووجدت نظرية التلقي والتأويل في الغرب، إلا أن العرب اهتموا بعد ردح من الزمن بهذه النظرية "ففي المجال الأدبي كانت ظروف التلقي الأدبي تفرض على المبدع أن يفرض إبداعاته بنفسه على أكبر عدد من المتلقين في الأماكن المتاحة لذلك (...) وقد ارتبطت عملية التلقي والتأويل بردود أفعال النقاد تجاه النصوص الأدبية، النثرية منها والشعرية "[6].

صعب التعامل مع هذه النظرية كغيرها من النظريات الغربية التي اجتاحت العالم العربي، من خلال تطبيقها على النصوص العربية خاصة الروائية، وبما أنهم عرفوا تأخرا في وصول ومعرفة جنس الرواية، وبعدها النظريات النقدية كنظرية القراءة والتلقي. لذلك عانت في الجزائر أضعاف ما عانت في الأقطار العربية، ممّا ولّد تأخّرا كبيرا في مواكبة التيار الأدبي والنقدي. لذلك لم تكن نظرية القراءة والتأويل في الجزائر كغيرها، خاصة في تعاملها مع الرواية، وذلك لأسباب عايشتها البلاد من استعمار وإرهاب جعل عجلة التلقي عندها بطيئة. إلا أنه ومع مرور الزمن استطاعت الساحة الأدبية الجزائرية أن تلد أقلاما إبداعية كثيرة، وانتعش إنتاج هذا الجنس في الجزائر رغم كل العقبات

والظروف، ليتشكّل الخطاب الروائي على أيدي النقاد والقراء، خطاب حمل معه معاناة صاحبه ومجتمعه.

ولكي تكتمل عملية الإبداع فقد مرّت بالثالوث الإبداعي، الذي سبق ذكره، ووجب أن يكون هناك تلق وقراءة وتأويل وفهم، فالنصّ الموقوت المحمل بالفراغات، يجب على الناقد /القارئ /المتلقي أن يملأها، وبصعوبة الجنس الروائي في حد ذاته يصعب الوصول إلى المعنى. فكلما كانت الرواية جيدة كان تأثيرها قويا ووقعها مهما على المتلقي لأنه تستهويه القراءة وتدفع به للبحث عن المعنى، ولذلك أصبحت الرواية إبداعا من جهة الروائي وتذوقا من جهة القارئ.

3 ـ تلقي الفيلم الروائي الجزائري بين السينما والرواية (ريح الجنوب أنموذجا):

عرف التلقي في حدّ ذاته تغيرا وتطورا مثله مثل الأجناس الأدبية، والروائية بالخصوص، فبعدما كان سمعيا وذلك في مرحلة التدوين، أصبح قرائيا ثم مع التطور التكنولوجي وتطور الفنون وظهور التقنيات أصبح سمعيا بصريا، وبظهور المسارح التي كانت تتحول فيها الروايات إلى نصوص مسرحية تنتقل إلى خشبة المسرح أمام جمهور متلق، لذا اتسعت دائرة المتلقين، وبعد ذلك وجدت السينما، فاتسعت رقعة التلقي إلى أكثر من فرد واحد، يحمل رواية يقرؤها بهدوء، ويسعى جاهدا لفهم ما يرمي إليه الكاتب، إلى جمهور غفير مختلف الطبقات ومتفاوت الأعمار ومتنوع الخلفيات الفكرية والسياسية.

فهناك ما تقوله الرواية، وتمتنع عن قوله السينما كالسياسة مثلا، ولأن الروائيين أكثر جرأة ويدركون جيدا أن السياسيين لا يقرؤون أعمالهم أو لا يفهمون معناها، فإن في السينما قد يخاف المخرج أن يصل الفيلم لهم فيصادر، ويمنع من العرض وقد يسجن أصحابه. "وقد فرض التلقي الأدبي على المتلقي ألوانا معينة من فنون القول، التي تتماشى مع عملية الجهر في الأداء" [7]. لأن اللغة في أي عمل فني هي الأساس في إحداث الجماليات الفنية، وهي من تشحن الانفعالات القابعة في نفس المتلقي، لذلك يولد من النص الواحد نصوص عديدة "ولعل السبب في تعدد القراءات والتأويلات، هو تعدد المترادفات في اللغة العربية التي تحمل معان حسب سياق الأسلوب الذي وضع فيه "[8].

تتميز اللغة العربية بظاهرة التعدد في المعاني لكلمة واحدة، وتعدد الأوجه النحوية، فما يخرج من تأويلات للنص الأدبي أو الروائي الجزائري راجع إلى تفاعل القراء معه. وبما أن "القراءة هي نشاط مكثف وفعل متحرك"[9] فإن القارئ يسعى جاهدا إلى الغوص في أعماق الرواية، وهذا رهان واضح وصريح على ذائقة المتلقي، ومدى تفاعله وقدرته على مل ء تلك الفجوات، ونعني هنا بالقراءة المنتجة وليست أي قراءة. لأن" الفنون التعبيرية والأجناس الأدبية التي تلج عالم السرد، توحي بأبعاد عدة، ودلالات متعددة، فهي بكل تأكيد فنون مجردة من أبعادها المتداولة، وأجناس مختلفة عن تحققها المنتشر عن حضورها الفعلي في النص السردي "[10]

يقع تداخل بين الرواية والسينما، وهذا يعني انتقال السينما إلى سياق تعبيري جديد، لأن ثنائية الرواية والسينما في الجزائر شغلت ومازالت تشغل الروائيين والسينمائيين والنقاد والقراء، وهناك من يرى أن السينما انتعشت وازدهرت بفضل استلهامها من الرواية.

سينما ⟵ استلهام ⟵ رواية

لأنها تحول الرواية إلى مشاهد فيلمية (فيلم) تنتقل من خلاله الأحداث والشخصيات، الموجودة على الورق إلى مشاهد أي من المجرد إلى الملموس، والسؤال المطروح الذي يفرض نفسه هو: هل تصح المقارنة بين الرواية كنص والسينما كفن، مع العلم أن لكل منهما خصوصيات وجماليات؟

أصبحت هناك صناعة تقوم بتحويل الأعمال الروائية إلى سيناريوهات، فأكبر جائزة تقدم للروائي، هي تحويل روايته إلى فيلم، ويتحول من خلاله نصه من نص مكتوب إلى سمعي بصري متحرك، والسينما لا تقتبس الروايات المهمشة غير الناجحة، بل تقتبس الروايات العظيمة، فكل رواية جزائرية يتم التهافت عليها لإنتاجها فيلما سينمائيا أو تلفزيونيا لأن حيث" أغوتها نداءات الأدب منذ اختراع السينما، وكلما ظهرت رواية سارعت السينما لاقتباسها وإن كان الأمر لا يخلو من انتصارات مهمة حققتها السينما مع مخرجين كبار "[11] ومع ذلك تبقى الرواية رواية والسينما سينما، فالرواية رغم أنها لا ترى ولا تسمع، إلا أنها تتفوق في كثير من الأحيان أو غالبا على السيناريو المحول إلى فيلم .كما أن التلقي يختلف من الرواية إلى السينما .

رواية ← متلقي (واحد)←وجود رقابة←ع تح.عمر المتلقي

سينما←متلقي(جمهور)←رقـابـــة ← تحديد عمر المتلقي

↓ ↓ ↓

النص الروائي اختلاف الطبقات 12^{+}

↓ ↓ ↓

سيناريو اختلاف الأديان 18^{+}

وأيضا: رواية جزائرية (روائي)←فيلم سينمائي (مخرج)

↓ نص /كتابة ورق سيناريو↓

النص البكر الأول النص المتغير (الثاني) التلقي

↘ ↙

تلقي مقروء تلقي سمعي بصري

4 ـ ريح الجنوب بين الرواية والسينما

تعدّ رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة أول رواية جزائرية مكتملة، صدرت سنة 1971، وهي من بين أفضل الروايات الجزائرية وكذا العربية، تحكي عن الجزائر في نهاية ستينات القرن الماضي، وتدور أحداثها في قرية ريفية جزائرية، بطلتها نفيسة ذات الثماني عشرة سنة، طالبة جامعية بالجزائر العاصمة، تعود في العطلة الصيفية إلى قريتها محملة بأحلامها، كان أبوها إقطاعيا اسمه عابد بن القاضي، حاول تزويجها إلى رئيس البلدية ذي 44 سنة، طمعا منه بألا يطبق عليه قانون تأميم الأراضي الزراعية.

تصور هذه الرواية معاناة المرأة الجزائرية ووضعيتها المأساوية، خاصة في الريف وهذه المعاناة تعمم على المرأة العربية عموما. إضافة إلى تصوير مظاهر البؤس وانتشار الجهل والأمية والخرافات والاعتقادات الخاطئة، التي نخرت المجتمع الجزائري. اشتهرت الرواية وذاع صيتها داخل الجزائر وخارجها، لذا أغرت المخرجين والمنتجين وكتاب السيناريو لتحويلها إلى فيلم سينمائي، كما أغرت القراء /المتلقين بقراءتها.

تحولت هذه الرواية إلى فيلم، نال شهرة أقلّ مما أخذته شهرة الرواية، لكن هذا لا يعني عدم شهرة الفيلم وإن حدثت تغيرات كتغير النهاية مثلا. وبالتالي تم نقل ما هو مكتوب إلى عالم سمعي بصري، تتجسد فيه الصورة والمشهد، عندما تتحول إلى سيناريو، وذلك حسب رؤية المخرج، فيتحول معها التلقي أيضا من تلقي مقروء إلى تلقي سمعي بصري، أو ما يسمى اليوم _التلقي السينمائي، صناعة جديدة تتدخل فيها تقنيات عديدة وتتغير معها التسميات.

متلقي الرواية	متلقي الفيلم
يتفاعل مع الرواية أثناء عملية القراءة	يتفاعل مع الفيلم أثناء عملية المشاهدة
قد يجد صعوبة في الفهم أحيانا والوصول للمعنى وملء الفراغات /قد يمل من القراءة /صعوبة اللغة العربية الفصحى وتأويلها.	تفاعل أكثر مع الصوت والصورة (التجسيد)/فهم أكثر /الإنسان بطبعه ينطبع في ذهنه الصوت والصورة /لا يمل من المشاهدة.

تضيف السينما إلى هذه الأعمال أبعادا جديدة، لأنها تخرجها من جدران الكتاب "لتغدو تحفا سينمائية لا يمل المرء مشاهدتها مرة تلو الأخرى، وكلما ضاق النص اتسعت السينما، وكلما اتسع النص غرقت السينما فيما هو متوقع منها، من قبل القراء، الذين يبدون إخلاصهم للنصوص الأدبية أشبه بشيء مقدس"12 لأن السينما من الفنون السباقة لاستلهام الرواية والاستفادة منها لأنها اتجهت أكثر" نحو خصوصية خطابها ومنطلق سردها، أي تصبح هي المركز البؤري لأي عملية اقتباس أو تحويل أو إعادة تمثيل لوقائعها"13.

عند إعادة البناء السيناريستي للرواية، تخرج عن إرادة الكاتب، لأن سلطته وسيطرته غالبا ما تنتهي، ولأن السمعية البصرية تعوّض مشروعية التصرف والسيطرة،"فما أن تتم عملية التعاقد الرسمية، لتحويله من طبيعته السردية إلى الطبيعة السمعية البصرية، أو الطبيعة التمثيلية، حيث ينتهي دور الكاتب عند بداية اشتغال السيناريست وفريق الهندسة والتركيب المشهدي، والإخراج السينمائي، الذي ينتقل العمل من الرواية السينمائية إلى السينما الروائية " 14 أي يعاد صياغة الرواية حسب تقنيات الفن السينمائي.

وعند الحديث عن التلقي "فمجرد التحول من الرواية السينمائية إلى السينما الروائية، ينفتح المجال على نوع آخر من التلقي والتقنيات، التي تعبث بمسارات السرد، الذي يبقى مرجعا ونصا علويا ونموذجا خطيا، لكل الاختراقات الميتا سردية التي انفتح عليها وسمح بها " 15 عندها نصبح أمام تلقّ جديد، وهو التلقي السينمائي كما سبق الذكر، ترى المخرجة الجزائرية حفصة زيناي كوديل أن "الانتقال من الكتابة إلى الإخراج حلم، لأنه نقل الشخصيات التي كانت فوق الورق"16 وهذا يعني شيئا واحدا هو صعوبة الانتقال.

اقتربت السينما الجزائرية من الرواية وأخذت منها واستلهمت "رغم الحصيلة القليلة في هذا الميدان إلا أنها تبقى تجربة غنية عرفت بالواقع الجزائري ونقلته إلى شريحة أكبر من المشاهدين"17 لكنّ السينما لم تقف فقط على موضوع الثورة، بل تعدته إلى مواضيع اجتماعية أخرى منها" ريح الجنوب" لابن هدوقة.

الرواية بقلم عبد الحميد بن هدوقة	الفيلم من إخراج محمد سليم رياض
بطلة الرواية نفيسة	بطلة الفيلم نوال زعتر
أب البطلة عابد بن القاضي	
الرواية أكثر من 350صفحة	الفيلم ساعة وخمسة وثلاثون دقيقة
العنوان: ريح الجنوب	عنوان الفيلم: ريح الجنوب

إذا جئنا لأحداث الرواية فهي تبدأ كالآتي: "كانت ريح الجنوب قد سكنت منذ أن طلع أول شعاع للفجر مصافحا قمم الجبال، ومحييا من بعيد ما واجهه من تراب القرية، التي قضت ليلتها تلك ....."[18] كان الصباح على القرية يوم الجمعة بعد عاصفة من الريح، ثم تظهر أول شخصية في الرواية وهي شخصية ابن القاضي وابنه الصغير، حيث كانا يساعدان الراعي، بينما نفيسة تحاور نفسها، متذكرة حياتها في العاصمة، ثم يأتي مشهد الوليمة التي حضرت بمناسبة تدشين مقبرة للشهداء، بعد ذلك تخبر الأم ابنتها نفيسة بقرار والدها بتزويجها. بينما يشاهد للراعي وهو يتذكر نفيسة ثم يتسلق غرفتها ويقف متمعنا جسدها، تطرده وتبخل في دوامة من التفكير، كيف يتحقق لها الهروب، ثم تصاب في الغابة ويساعدها الراعي، فيهربان معا باتجاه العاصمة.

بينما يبدأ الفيلم بظهور الراعي وقطيعه ثم نفيسة تتحدث عن حياتها بالعاصمة، وعدم رضاها عما يحصل في القرية، ثم مشاهد لبيت ابن القاضي واستقبال العجوز ثم الحديث عن عقلية أصحاب القرية المتحجرة والصعبة والرجعية، ثم الاحتفال بتدشين المقبرة، ورؤية مالك لنفيسة، التي لم تثره ولم تذكره بخطيبته كما في الرواية بعدها تخبر الأم ابنتها بقرار والدها بتزويجها، مما يحدث قلقا لدى نفيسة والراعي. يقرر الراعي تغيير مهنته لأن نفيسة شتمته، في حين أن مشهد تسلق الراعي لغرفة نفيسة ووقوفه الطويل أمام جسدها، الذي كان في الرواية مطولا بينما اختصره المخرج في ثوان، وهو يتأمل النار، ويتذكر كلام نفيسة. وبما أن هذا الحدث ضروري جدا في تغير الأحداث وتطورها، لأنه في الفيلم سبب لعدم فهم الأحداث وغموضها، وفي مقابل ذلك أطال المخرج في مشهد موت العجوز رحمة، الذي أخد مساحة كبيرة من الفيلم، ثم انتقل المخرج إلى قرار البطلة في الهرب، بتنكرها بزي رجل وإصابتها في الغابة ومساعدة الراعي لها وحديثهما عن الدراسة وغيرها وقرارهما الرحيل إلى العاصمة.

النهاية في الفيلم على عكس الرواية، حيث كسر أفق القارئ /خرق أفق الانتظار: ففي الفيلم يستل ابن القاضي سكينه، ويلحق بابنته والراعي، لكنهما ينجحان في الهروب، بعد أن يركبا الحافلة وينتهي الفيلم بابتسامة البطلين لبعضهما. أما في الرواية فتفشل البطلة في الهروب وتعود إلى منزلها." وعليه فالمخرج ملزم باختيار أدق العناصر الدرامية والاستغناء عما لا أهمية له."[19] وهذا ما يقوم به المونتاج كعملية سينمائية مهمة، حتى يلاحظ المتلقي /المشاهد والقارئ وينصدم من تركيز المخرج على عناصر لم يكن لها دور مهم في تطوير الفيلم، وإغفال أخرى لها دور مهم في تطور الأحداث.

مثال: موت العجوز المطول في الفيلم (حوالي عشرين دقيقة) في الفيلم.

_إهمال مشهد تسلق رابح الراعي، الذي كان له أثر كبير في تطور الأحداث.

_إهمال شخصية الأب ابن القاضي في الفيلم في حين أنه شخصية مهمة وقوية في الرواية.

شخصية الأب مثلا تصورها الرواية على أنها شخصية قوية، ذات كلمة ورأي إقطاعي، متلهف لجمع المال، في حين كسر أفق التوقع في الفيلم: شخصية عادية ظهر في مشاهد قليلة لا تبدو عليه مظاهر الغنى والبذخ.

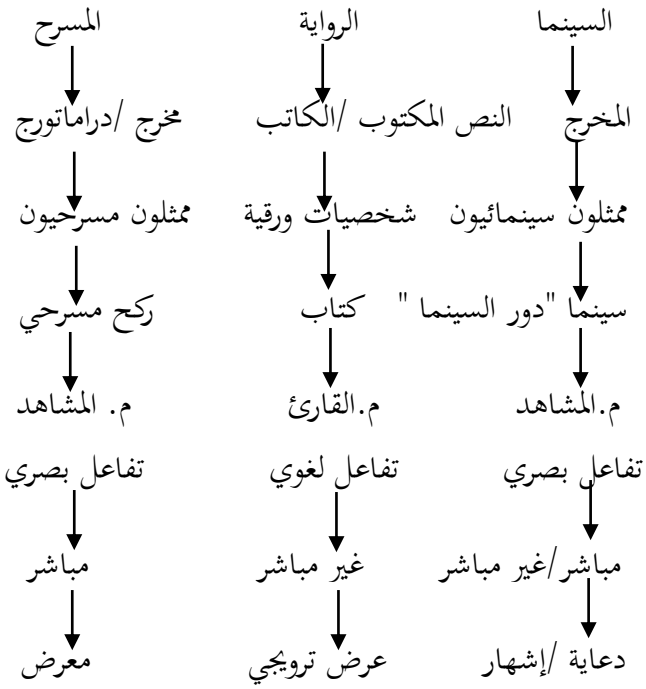
تختلف شخصية نفيسة في الرواية كليا عن الفيلم، ففي الأولى فتاة متمردة، ترفض الرضوخ. أما في الفيلم فشخصيتها ضعيفة. كما بدا تمثيل معظم الممثلين مصطنعا متكلفا مبالغا فيه، وهذا ما أحدث شرخا لدى المتلقين، في تلقيهم للرواية وللفيلم، وكان التفاعل مختلفا.

5 ـ الرواية بين السينما والمسرح:

بما أن القارئ عند قراءته وتلقيه للرواية يعايش أحداثها، ويتعاطف مع شخصياتها. ويتصور أماكنها، والديكور في الفيلم هو من يعطي صبغة واقعية تجعل المتلقي/الجمهور يقتنع بواقعيته كفيلم. لذا يمرّ صنع الفيلم السينمائي بمراحل عديدة وأشخاص كثيرين، منهم الكاتب والمصور والممثلون والمخرج.... الخ. خاصة إذا كان الفن السينمائي ينسج في قصة أو رواية أو مسرحية، فيختار النص الخام "الرواية أو المسرحية "ويحولها إلى فيلم سينمائي ضخم، تحت عدسات كاميرات المخرج، والألوان والمونتاج والموسيقى والصوت.

تتشابه السينما والمسرح لأن فيهما روحا وحركة وممثلين مجسدين للشخصيات الورقية في النص، بشكل حقيقي، وكل منهما يحتوي على سيناريو ومخرج وديكور وإضاءة ...الخ. لكن الفن السينمائي يتميز عن الفن المسرحي لأن السينما أكبر وأشمل إنتاجا وممثلين ومخرجين وديكورا، ولأن المخرج السينمائي يتنقل هو وطاقمه إلى أماكن مختلفة للتصوير، وبالتالي يأخذ الفيلم جهدا عقليا وجسديا كبيرا من المسرحية، كما يأخذ وقتا طويلا. ووجب على الناقد بذلك أن يكون أكثر إدراكا للعملية الفنية الإبداعية المعقدة، وهذا ما يجعل الفرجة على السينما أكثر عمقا وإمتاعا من المسرح، فالمسرحية يكون فيها الأداء مباشرا، وبالتالي يكون التفاعل مع المتلقي /المشاهد مباشرا. أما السينما/الفيلم فيكون فيها التفاعل غير مباشر لأن اللقطات تعاد في الفيلم أكثر من مرة للوصول إلى اللقطة والمشهد الأحسن. فمن خلال قراءة النص الروائي "يؤدي ذلك إلى أفلام جيدة جدا وأفلام سيئة جدا (...) إنني لا أحلل الفيلم خلال قراءته للمرة الأولى "20 ومن الرواية إلى السينما والمسرح يولد السيناريو "أما مادة السيناريو فتاتي من مصادر متعددة، لأن الأستديو يرسل السيناريو أحيانا مع العرض قاطع وتاريخ بداية، وهذا بالطبع هو الأفضل، لأن الأستوديو مستعد لتمويل

الفيلم ، وتصل السيناريوهات من الكتاب والوكلاء والنجوم "21 وبالتالي وجب أن يكون هناك نص روائي رائع، حتى يتحول إلى فيلم أو مسرحية، فيصنع أحيانا الفيلم أو المسرحية ليس بدافع الشغف، بل بدافع الحاجة "لقد صنعت فيلمين لأنني كنت بحاجة إلى المال وصنعت ثلاثة أفلام لأنني أحب العمل، ولا أستطيع الانتظار طويلا.



إن النتائج التي يمكن الوصول إليها في هذا المقال تتلخص فيما يلي:

ـ قد تكون الدعاية بإعلان، وقد لا تكون تيمة الفيلم هي عموده الفقري لمساره الدرامي، فالتيمة هي التي تقرر خصوصية كل اختيار.

ـ إن ما يدور عنه الفيلم سوف يحدد كيف سيتم اختيار الممثلين، وكيف يبدأ الفيلم وكيف سيقسم إنتاجه وكيف سيتم مونتاجه وتأليف موسيقاه التصويرية، ومزجه الصوتي والطريقة التي تظهر بها

العناوين، ومع اعتبار وجود شركة إنتاج قوية كيف سيتم عرضه، إن ما يدور عنه الفيلم سوف يحدد طريقة عرضه.

ـ الميلودراما سمة مسرحية بارزة تضفي مصداقية، وفيها يكون للخط القصصي الأهمية القصوى، وكل شي خاضع للقصة، والحتمية هي العنصر الرئيس في الدراما المصنوعة جيدا، وللمثلين دور هام في نجاح العمل أو إخفاقه "إنهم فنانو أداء وفنانو الأداء أشخاص معقدون.

ـ يبدأ الفيلم بمشهد للقرية من فوق، ثم يتوسط الشاشة عنوان الفيلم مكتوب باللون الأحمر، ثم تأتي مشهد للراعي وهو يرعى أغنامه بملابس بسيطة. يدل هذا على بساطة أهل القرية وفقرهم، بالإضافة إلى الإشارة إلى الهوية الجزائرية من خلال تراثها من اللباس، فالراعي يلبس عمامة بيضاء فوق رأسه وسروالا فضفاضا وبرنوسا، ثم تتوالى مشاهد نفيسة، وهي ترتدي ملابس عصرية في منزلها وفي الجامعة.

ـ يدل هذا التأويل على الطبقة المثقفة التي تنتمي إليها نفيسة كما يدل على التحرر والاستقلالية، ثم يأتي مشهد زيارة العجوز لنفيسة، التي كانت ترتدي ملابس مختلفة عن الزائرة فتعكس سنها الشبابي وخلفيتها الثقافية، لقد كانت تدرس في العاصمة بعيدا عن سكان القرية، الذين مازالوا محافظين على عاداتهم وتقاليدهم، التي رأتها نفيسة متحجرة رجعية. لكن عند الذهاب إلى المقبرة ترتدي نفيسة اللحاف أو الحايك فيدل هذا على احترام الموتى، ويعكس الدين الإسلامي والثقافة العربية وبالتحديد الجزائرية "حرمة الميت "وعند الرجوع إلى المنزل، حيث تجلس نفيسة مع العجوز ووالدتها نازعة اللحاف /الحايك بعد أن غيرت ملابسها عند مناقشتها لموضوع حرية المرأة، وهذا ما عكسته ملابسها، التي كانت مختلفة عن اللباس التقليدي للام والعجوز، وحتى عند جلوسها مع مالك والعجوز ووالدها كانت ترتدي نفس الملابس، وتحمل كتابا تطالع فيه، وهذا يدل على تمسكها بأفكارها التحررية الرافضة للرضوخ الأسري والاجتماعي.

ـ في آخر الفيلم لما تهرب نفيسة مع الراعي كانت ترتدي ملابس عصرية مغايرة تماما لملابس القرية المحافظة، فالمرأة في الريف والقرية لا ترتدي مثل تلك الملابس. مما يدل على استمرارها ومقاومتها لأفكار وعادة القرية المضطهدة للمرأة، وتمسكها بتحررها ومبادئها، وحتى ملابس الراعي تغيرت في

الأخير، مما يدل على تبنيه لأفكار نفيسة وموافقته لها على كل ما تقوم به. لذلك هرب معها إلى المدينة.

ـ وأخيرا يمكننا القول:إن نظرية القراءة والتأويل أو التلقي لاقت نجاحا واضحا في العالمين العربي والغربي، ووجدت تطبيقات لها في نصوص سردية وشعرية، إلا أنها بقيت قليلة ونادرة مقارنة بغيرها، رغم وضوح آلياتها الإجرائية.

ـ إن المتعة والفائدة " غاية الفن وهما اللتان تميزانه عن سواه من الأفكار الإنسانية، والرواية والسينما لا تخرجان عن هذين الإطارين، لأن الإنسان لا يجد من يعبّر عنه تعبيرا صادقا مثل الفن"22.

هوامش المقال:

1- هانس روبرت ياوس: جماليات التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر رشيد بن جدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004، ط1، ص101.

2- ناظم عودة الخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، الأردن، 1998، ص75.

3- روبرت سي هول: نظرية الاستقبال، تر:عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1992، ص55.

4- المرجع نفسه، ص102.

5- أحمد بوحسن: نظرية الأدب (القراءة، الفهم، التأويل) نصوص مترجمة، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2005، ص30.

6- محمد يوب: نظرية التلقي والتأويل في النقد الأدبي عند العرب، القدس العربي، العدد 8323، ديسمبر 2015، ص12.

7- المرجع نفسه: ص14.

8- عوادة نجاة كريمة: التلقي وإشكال التأويل عند بول ريكور: تحت إشراف، مزيان بن شرقي (دكتوراه)، كلية العلوم الاجتماعية، جامعة وهران 2، الجزائر، ص16.

9- المرجع نفسه ،ص20.

10- إبراهيم نصر الله: السينما والرواية: علاقة تأثير وتأثر، النصر، الجزائر، نشر يوم 29.06.2015 . 23:06.

11- www djazairess com

12- المرجع نفسه.

13- محمد الأمين بحري: السينما والرواية علاقة تأثير وتأثر، النصر، الجزائر، 29.06.2015. 23:06. www djazairess com

14- المرجع نفسه.

15- ينظر: ريح الجنوب بين الرواية والفيلم، أحمد حيدوش، جامعة تيزي وزو، الجزائر، www.benhedoug.com/conten 13:45 29/09/2018.

16- محمد الأمين بحري: مصدر سابق.
17- حفصة زياني كوديل: من الكتابة إلى الإخراج، جريدة الجيل، عدد13، 1993، ص17.
18- المرجع نفسه ص18.
19- عبد الحميد بن هدوقة: ريح الجنوب، المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع، ط5، الجزائر، (دت)، ص7.
20- حفصة زياني كوديل: مصدر سابق، ص23.
21- سيدني لوميت: فن الإخراج السينمائي، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، ط1، 2014، ص16.
22- المرجع نفسه، ص17.
23- هيام عبيد زين عطية: التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية (البعد المرئي للنص)، جامعة القادسية كلية الآداب، قسم اللغة العربية، ص3.