مجلة آفاق سينمائية | المجلد: 07 والعدد: 01 | السنة: 2020 | ص 348 – ص 365

تداخل السّردين الروائي والسينمائي ـ الرواية الجزائرية والسينما الإيطالية أنموذجاً

The overlapping of narrative and film narratives - the Algerian novel and the Italian cinema as a model

بلقاسم زوقار*، إشراف: أ. د. علي ملاحي

[1] جامعة يحي فارس المدية، الجزائر، belkacemzouggar1966@gmail.com

[2] جامعة الجزائر2، الجزائر، Doc_ali@hotmail.fr

تاريخ الاستلام: 2019/10/02 تاريخ القبول: 2019/10/17 تاريخ النشر: 2020/06/01

ملخص:

تعتبر الرواية من أهمّ المصادر التي يستلهم منها كاتب السيناريو أفكاره السينمائية وهذا ما لمسناه في السرد الروائي الجزائري والسرد السينمائي الإيطالي، بعد تحويل المنجز الروائي لعمارة لخوص إلى فيلم سينمائي إيطالي" **صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو**".

الرواية الجزائرية لها قدرة على التحوّل والتفاعل، كما أن كل نص روائي متميز أسلوبا وفكراً قادر على المتميز صياغة نص سينمائي ناجح.

الكلمات المفتاحية: السرد الروائي ـ السينمائي ـ التداخل ـ التحول ـ الفضاء السينمائي.

Abstract

The novel is one of the most important sources from which the screenwriter draws his cinematic ideas. The Algerian novel has the potential for transformation and interaction, and each distinctive narrative style and thought is capable of producing a successful script.

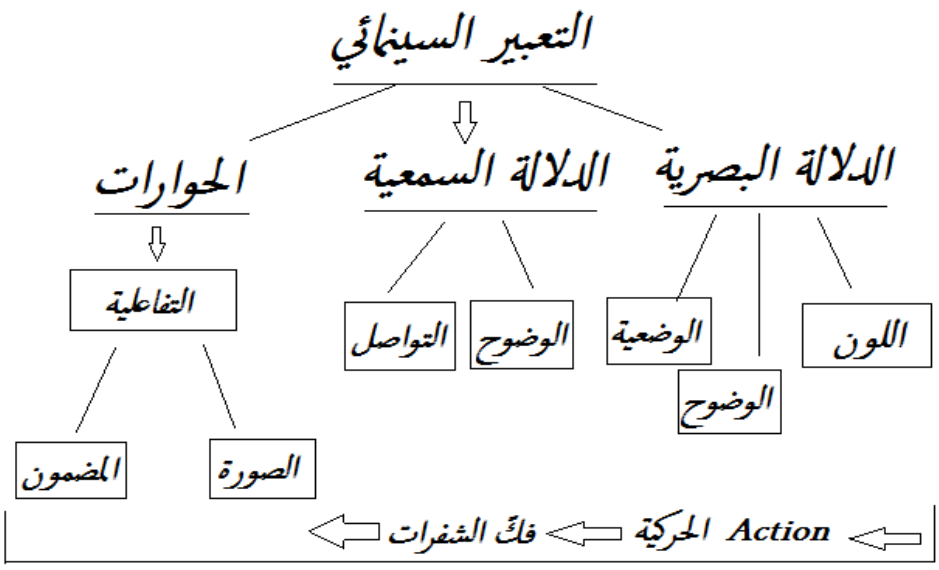
Keywords: Narrative - Film - Interference - Transformation - Film Space.

مدخل:

"النّص السردي هو عبارة عن طريقة سرد مجموعة من الأفعال، والأحداث عن طريق استعمال أحد اللغات التصويرية، كما يضاف إليه الأساليب التعبيرية، كما أنه يعتبر كنوع من أنواع النصوص التي يتخللها العديد من الحوارات، والأوصاف، ويجب أن يتألف من مجموعة من الأوصاف، والحوارات المرتبة بشكل تسلسلي يعتمد على زمن معين أو تحتوي على المنطق، فيجب أن تكون واقعية مرتبطة ببعضها البعض بشكل متناسق"[1]بمعنى؛ أنه يضم مجموعة من التغيّرات على شكل أفعال تقوم بها الشخصيات أو تمر بها على شكل أحداث ذات موضوع واحد غير مشتّتة، إضافةً إلى اشتماله هدفاً واضحاً، سواء أكان صريحاً أم ضمنيّاً للوصول في النهاية إلى عبرة معيّنة؛ أخلاقية أم سياسية اجتماعية.

السرد السينمائي هو مرادف لمعنى السرد في الفن، فهو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة، ومجموعة الإشارات التي تُترجِم الحركة المُتخيَّلة إلى مجموعة من المَشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو، يقول طاهر عبد مسلم:" يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدأين هما: المقروء المتخيل"[2]، بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولا لفهم المضمون، ومن ثمّ التخيل لوضع الصورة الشكلية، أما النص السينمائي هو ترجمة للتعبير، وتكون في ركائز ثلاثة هي: المرئي، المسموع، المتحرك.

يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة البصرية والسمعية وغيرها من التعابير السينمائية للوصول إلى اثارة الحركة ومن ثمّ خلق شفرات ومدلولات المشاهد والأحداث ويمكن توضيحها أكثر من خلال المخطط التالي:



مخطط رقم(01) تفاعلية التعابير السينمائية

هذا التّطوّر الذي صاحب عملية كتابة السيناريو السينمائي وفصله عن عملية الإخراج وجعله مستقلا بنفسه، وخلق أساليبه السردية الخاصة به قد مرّ بمراحل عديدة، حيث استمر النّص السينمائي لفترة طويلة كمجموعة ورقات لا تكتب إلاّ لإثبات خطوات الفيلم وأحداثه وحبكته القصصية، حيث كان يخضع لمعايير الإخراج التي تعتمد على توفير الجمالية التصويرية. "عملية السرد في النّص السينمائي تتميز على النص الروائي بالمساحات الشاسعة التي يمنحها النص السينمائي بجمعه لجميع الفنون الإنسانية، وينقلها في لغة سينمائية"[3] بمعنى؛ أنه صقلها وأعطاها شكلا سينمائيا ذا خصوصية، مما منح عملية السرد مساحة حرة كافية لتشكيل كيفيتها وأشكالها بما يكفل لها الخروج بصيغة نهائية متكاملة.

قال الفيلسوف اليوناني **أرسطو**:" إنّ الفنَّ ليس إلا فعلاً من أفعال المحاكاة"[4]،أي؛ يحاكي الطبيعة والواقع الحدثي والإنساني، وأوجه الحياة المختلفة، وهذه المحاكاة، كما يثبت الناقد والمنظر الشهير **أندريه بازان** حين قال:" تقف في السينما بين مطلبين: **الأول** : تحويل المظاهر الاعتيادية في الحياة إلى مجموعة من الإشارات الجمالية التي تخلق منها قيمة شاعرية عبر رصف المميزات السينمائية كالتصوير والمونتاج والديكورات والتفاصيل الصغيرة التي تمنح الصورة لغة تعبيرية طاغية **الثاني** : الحفاظ على واقعية تلك المظاهر وعدم السير

بها نحو خلق عالم متخيل وحالم وربما فانتازي"[5]، وتظهر مظاهر السرد السينمائي في أشكال عدة ، لعلّ أبرزها :

أ ـ نسق التتابع

" هو النسق الذي يعتمد على سرد الأحداث وفق تراتبية زمنية محددة لا تخرج عن نطاق التتابع المكاني والزماني"[6]، وهو الأسلوب المتبع في أغلبية الأفلام وخصوصا أفلام الروايات الشهيرة. ونلمس هذا في السرد السينمائي الذي صنعته المخرجة وكاتبة السيناريو **ايزوتا توزو**، فهي تساير التتابع الزماني والمكاني الذي ورد في النص الروائي لعمارة لخوص.

ب ـ نسق التداخل:

" هو الذي يعتمد في سرده على تداخل الأحداث فيما بينها ولخبطة أوراق الشخصيات بسبب الارتدادات الكثيرة والقفزات المتعددة من شخصية، أو حدث إلى شخصية أو حدث آخر لتخرج في نهاية الفيلم بنتائج متعددة تتعلق بكل قصة أو شخصية"[7]، هذا ما لا نجده في سيناريو **إزوتا توزو**، فهو بقدر ما غيّرت بعض ملامح الشخصيات و منحها دلالات أخرى، إلا أنه لم يعمد إلى لخبطة أوراق الشخصيات، لأنه لا يمكن بأي حال من الأحوال التلاعب بالشخصيات نظرا لحساسية كل شخصية، بحيث لا يمكنه خلق نسق من التداخل بين شخصية "أحمد" و قريبه"عبد الله بن قدور" و"إقبال أمير الله" البنغالي المسلم، و لا بين "إلزابتا فابياني" و بين "أميديو" الايطالي، و غيرهم من الشخصيات، التي تتداخل فيما بينها ظاهريا ليظهر فيما بعد التنافر و اللاتنجانس.

ج ـ نسق التوازي:

" هو صورة أو وجه آخر لنسق التداخل، إلا أنه يقدم الشخصيات والأحداث المختلفة بصورة متوازية ومتماشية وفق تراتبية زمنية رغم إذابته للرابط المكاني بينها"[8]، فنحس بهذا النسق من خلال مشاهدتنا المعمقة لبعض لقطات الفيلم.

العلاقة متوازية بين "أحمد" المسلم و"أميديو" الايطالي وحتى بين"أميديو" **و**"يوهان فان مارتن" الهولندي، من حيث الحس الوطني بين"ساندرو داندیني "صاحب الحانة و"أميديو" كرمز من رموز روما.

د ـ النسق الدائري:

" هو أن يبدأ الفيلم من نهاية القصة التي يطرحها لكي نرجع حينها إلى الوراء كي نفهمها حتى نصل إلى نقطة البداية، وحينها يتضح مغزى النهاية التي ظهرت كبداية للفيلم"[9]. هذا ما لا نجده في الفيلم، بحيث أن كاتبة السيناريو **ايزوتا توزو** تقيّدت بالترتيب الزماني للأحداث وكان بإمكانه إحداث لعبة سردية، وإدخال المتلقي في دوامة أخرى، إلا أنّه انطلق من حيث انطلق الروائي عمارة لخوص أي من الحياة العادية في الفندق، ومن ثم تطورت الأحداث في بروز جريمة مقتل "القلادياتور"، وأحداث أخرى في مناطق أخرى.

و- نسق التكرار :

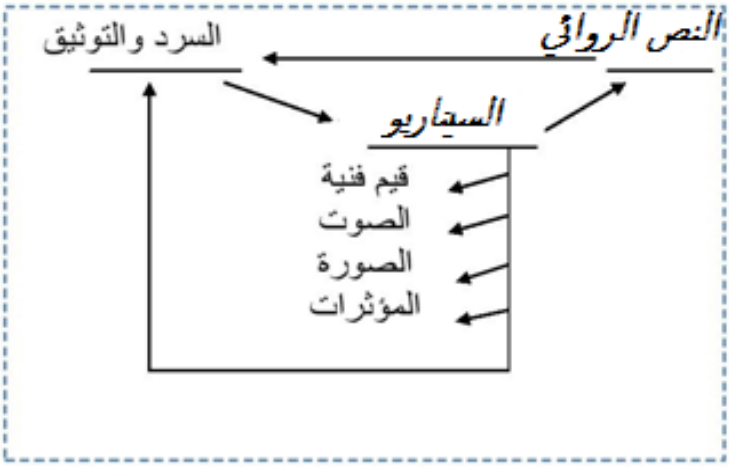
" فيه تتكرر أحداث القصة أكثر من مرة تبعا لما تقتضيه عملية السرد كتعددية الآراء المطروحة ووجوب سرد كل واحدة منها أو لإظهار حقيقة مغيبة أو التركيز على نقطة معينة"[10]، فمنها ما يعتمد على الإبداع أو العمق المختزل في مضمون السيناريو عبر التركيز على كيفية الاعتماد على الأشكال السردية فيه وبناء الأحداث وتركيب الشخصيات والاهتمام الفائق بالالتفاتات والمنحنيات التي تصنع الحبكة القصصية أو وحدة الموضوع.

هذا لا يعني إهمال تأثير الصورة ولكنها لا تكون المعبر الأساسي عن مضامين الفيلم ومنها ما يعتمد على الأسلوب الإخراجي المتجرد الذي يعتمد على نظرة المخرج في طريقة بنائه للأحداث وصياغته لأجواء، وكيفية توظيف عناصره الإخراجية في سبيل توفيره للبلاغة التصويرية المطلوبة، "فلا ينبغي إهمال السيناريو، فهو المعبر الأساسي عن مضامين الفيلم السينمائي"[11]، وهذا يبين قيمة السرد السينمائي الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

المحور الأول: التداخل بين كاتب السيناريو والروائي

المبدع هو المختص في إيصال الأفكار أو القصص أو الروايات أو أي موضوع يريده عبر مجموعة من الاستخدامات الصورية والصوتية التي يتخيلها في ذهنه ويدونها على الورق أو عبر مهاراته في وصف الأحداث وتسلسها المنطقي المؤثر وعبر إمكانيته في بلورة الحوار المتزامن مع السرد، الذي يختص في وصف الحركة والشخصية والمكان والزمان والديكور والإكسسوار والأزياء وما إلى ذلك من عناصر تظهر في الصورة، ويصبح عمل صالح للعرض ويحقق غرض ما.

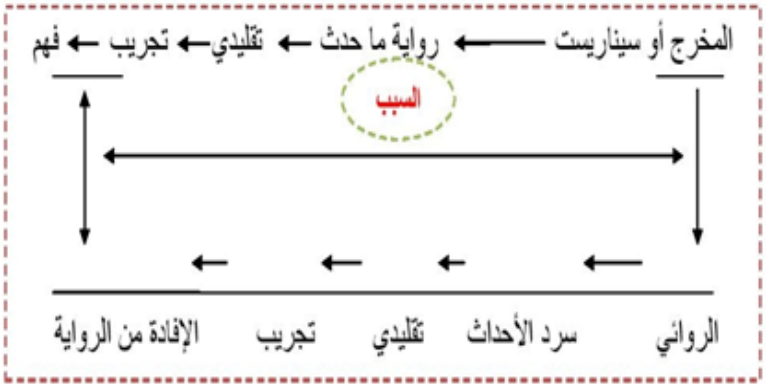
"فى الحقيقة، فإن كاتب السيناريو يتعامل مع ثلاثة، وقد يعمل على سيناريو أصيل أو اقتباس الجماهير، هي ما يُسمى **جمهور التنفيذ**، وهو الذي يتعامل معه بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وتشمل المنتج والموزع والمخرج والممثلين والمصور ومهندسي الديكور والجمهور الثاني هو ما يسمى جمهور المؤسسة السينمائية أو التليفزيونية"[12]، وهو يشمل النقاد والرقابة ولجان المسابقات والمهرجانات، في الداخل والخارج، وما يحكم ذلك من قيم ومفاهيم فنية واجتماعية وأخلاقية وسياسية، والمخطط التالي يوضح ذلك:



مخطط رقم (02) تعالقات النص الروائي بالسيناريو

أمّا الجمهور الثالث فهو **الجمهور العام** الذي يشاهد العمل النهائي على الشاشة. "إنّ كاتب السيناريو يُعيد إنتاج رؤية سبق أن أنتجها الروائي، لذلك يتميز كاتب السيناريو بقدرته على رؤية وإخراج الفيلم الذي يكتبه بشكل مسبق"[13]. إن كاتب السيناريو ومخرج الفيلم المهتم بالإثارة يغيران من واقعية الحدث، ولا يمكن أن يكونا مجردين من إقحام ما ليس حقيقيا في العمل، فالمادة جاهزة، لا تحتاج إلى تأليف بقدر ما تحتاج إلى إعادة صياغة وتكثيف للحوادث، أي يخرج العمل المرئي شيقاً، يتحدث فيه النقاد والمشاهدون عن جزالة النص وقدرة المخرج الفنية، فهذا ما يهم كاتب السيناريو أو المخرج.

يعتبر الناقد السينمائي أحمد بجاوي: "إنّ كتابة الرواية من اختصاص الروائي لا يمكن للسينمائي تعويضه في نقلها"[14]، إلا ما اقتصر حسبه على مساهمة بسيطة يضفيها بعد انتهاء الروائي من عمله:



مخطط رقم(03) تعالقات المخرج أو السيناريست بالروائي

من الضروري أن نتوقف لنلقي نظرة على الفرق بين دور كاتب السيناريو أو المخرج السينمائي ودور الروائي، مع تسليمنا بداية بأن الشكل الروائي للسيناريو يلقى استجابة أوسع ويحظى بانتشار أكبر من الكتابة التاريخية التقليدية. "وإذا كانت وظيفة كاتب السيناريو قد تحولت من "رواية ما حدث" إلى محاولة فهم السبب وراء ما حدث ومحاولة الإجابة عن السؤال الذي يقول لماذا حدث ما حدث؟ إن الروائي لم يكن مضطرًا إلى التفسير أو الإجابة عن أيّ أسئلة. وقد أدى تحوّل وظيفة السيناريست على هذا النحو إلى النيل من "روائية الأحداث ومنح رؤاه الجديدة"، على حين بقيت للروائي ميزة الإفادة من السيناريو في اعادة بنيته الروائية"[15].

المحور الثاني: تحليل الفيلم الروائي

1 ـ عنوان الفيلم:

باللغة العربية: صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو.

بالإنجليزية: Shock of civilizations for an elevator in Piazza Vittorio.

بالإيطالية:Scontro di civiltà per un ascensore a Vittorio Piazza.

2 ـ بطاقة تقنية:

"النوع الفني: فيلم درامي بوليسي.

تاريخ الصدور:15 ماي 2010.

مدة العرض:136 دقيقة.

البلد: ايطاليا.

اللغة الأصلية: الإيطالية.

المخرجة: الإيطالية إيزوتا توزو.

مؤسسة الإنتاج : مؤسسة الانتاج السينمائي روما OVO .

مقتبس من رواية: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟

الكاتب: عمارة لخوص.

كاتب السيناريو: الايطالية إيزوتا توزو"[16].

أ ـ بطاقة فنية للروائي عمارة لخوص:

" **عمارة لخوص** من مواليد الجزائر العاصمة عام 1970، تخرّج من معهد الفلسفة بجامعة الجزائر، واصل دراسته وحصل على الدكتوراه من جامعة روما في الأنثروبولوجيا. يقيم في العاصمة الإيطالية منذ عام 1995. يكتب باللغتين العربية والإيطالية، من أعماله الروائية: روايته الأولى: **البق والقرصان**، في طبعة مزدوجة عربية إيطالية (بترجمة فرانشيسكو ليجّو) في روما عام 1999.

روايته الثانية: **كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟** في الجزائر عام 2003 (منشورات الاختلاف) والطبعة الثانية في بيروت. أعاد كتابة هذه الرواية بالإيطالية وصدرت عام 2006 بعنوان آخر هو "**صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو**"، حيث نالت نجاحا كبيرا في إيطاليا وخارجها، إذ ترجمت من الإيطالية إلى الفرنسية والإنكليزية والهولندية والألمانية وأخيرا إلى الكورية. تم تحويلها إلى فيلم سينمائي من إخراج إيزوتّا توزو عرض في قاعات السينما العالمية.

حاز على جائزة فلايانو الأدبية الدولية عام 2006، إضافة إلى جائزة المكتبيين الجزائريين عام 2008.

وصدرت له القاهرة الصغيرة باللغة الإيطالية في سبتمبر 2010 بعنوان: طلاق على الطريقة الإسلامية في حي ماركوني"[17].

ب ـ بطاقة فنية للمخرجة الإيطالية ايزوتا توزو:isotta toso

"المخرجة الايطالية **ايزوتو توزو:** كاتبة سيناريو ومخرجة من مواليد1988 بروما ايطاليا درست عند كبار المخرجين، عرفت بحبها للروايات المعبرة عن الصراع الثقافي، وكانت تهدف في مشوارها السينمائي ترك بصمة هادفة من خلال الكاميرا. كتبت السيناريو وقامت بإخراج الفيلم بعد ثلاث سنوات من العمل وهذا منذ 2007 ليتم اخراجه في صورته النهائية سنة2010"[18].

ملخص الرواية:

تسير الرواية على وقع جريمة قتل جرت في مصعد عمارة السيد كارنفالي. عُثر على جثة "لورانزو مانفريدي" المدعو "الغلادياتور"، وهو إنسان قميء، عنصري، فقد المعالم الحضارية، وحتى الإنسانية بسبب سلوكاته السلبية التي أثارت اشمئزاز سكان العمارة.

إلى جانب جريمة القتل هناك اختفاء الكلب "فالنتينو"، واختفاء "أماديو" المفاجئ الشخصية المحورية في الرواية الذي توجه له تهمة قتل "لورانزو"، فقط لأنه تشاجر معه ذات مرة. " تقوم الرواية على ثنائية الهوية والعنصرية الى جانب ثنائيات أخرى تشكل ليتموتيفات تحرك الرواية، فشخوصها ينقسمون الى صنفين: هناك المهاجرون المسلمون والمسيحيون من جهة

والإيطاليون الأصليون من جهة أخرى. كل هؤلاء يدخلون في علاقات اجتماعية، وكل واحد يقدم الآخر في صورة مغايرة، ويجعلنا نراه من وجهة نظره"[19].

استخدم عمارة لخوص هذه الثنائية لتقديم ملامح عن المجتمع الإيطالي ومكانة المهاجرين بين ظهرانيه، ويظهر هذا المجتمع بتناقضاته وتعدديته الإثنية ونظرته الى الآخر، ومعاناة هذا الآخر، وكيفية تلقيه هذه النظرة العدائية تارة والمتفهمة تارة أخرى. المهم في رواية عمارة لخوص، ليس أن نكتشف قاتل "لورانزو"، والعثور على الكلب "فالنتينو"، بل في ذلك العواء الذي ينتهي الى كشف حقيقة "أماديو" الذي رضع من الذئبة فعضته.

يشبه "أماديو" "مصطفى سعيد" بطل رواية **موسم الهجرة إلى الشمال** للروائي السوداني **الطيب صالح**، الذي غرق في نهر "الهدسون"، مع اختلاف واحد هو أن "أماديو" قتل نفسه تجنباً للاستلاب ماضيه وهويته و"مصطفى سعيد" تحوّل الى مجرم بعد أن سلبه الغرب.

ج ـ ملخص الفيلم:

في مبنى في "بيازا فيتوريو"، في روما، يحاول الأشخاص من أصول وثقافات مختلفة التعايش، بطريقة أو بأخرى، تحت إبداء عدم الرضا عن بواب "بينيديتا"، يشعر بالغيرة من استخدام ونظافة المصعد. في هذا المصعد بالضبط، مات "لورنزو"، الملقب بالمصارع في ظروف غامضة، لينطلق التحقيق البوليسي في جو درامي تتخلله الصراعات العرقية.

2 ـ تحول رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟" إلى فيلم

"إنّ أهم رابط يجمع بين عالم الفنون الدرامية والرواية هو بدون شك عنصر السرد والقص؛ عنصر الإثارة؛ والحكي، الذي يثير اهتمام المتلقي، كل هذه النقاط تتقاطع بين النص الروائي و السرد السينمائي، ولهذا يسعى العاملون في الحقل السينمائي إلى تحويل الأعمال الأدبية إلى أفلام"[20]، بمعنى؛ أنّه حين يكون العمل الروائي من نفس جنس العمل السينمائي تطرح مشكلة الترجمة، و مدى توافقها مع الأصل، أما حين يكون العمل من لغة وثقافة تختلف عن ثقافة ولغة السينمائي، فعادة ما يلجأ كاتب السيناريو إلى الاقتباس من الأعمال الأدبية العالمية.

في بعض الأحيان تختلف ملامح الأصل، ويبدو العمل الدرامي جديدا مبدعا، وقد يكون هذا الأمر مقبولا إذا ما كان النص غريبا عن البيئة التي نشأ فيها وكتب فيها، أما إذا من الأصل والفرع فلا ينبغي التلاعب به إلى أقصى درجة لسبب واحد ان النص الروائي المحلي لا شك أنه يحاكي البيئة ويعكس تطلعات المجتمع، فلما التلاعب به؟ وهل يحدث هذا فعلا؟ وما موقف النقاد من ذلك؟

في هذا المجال يقول **ألربت فولتوف** "هذا ما يدفع بالكثير من الروائيين إلى رفض العمل السينمائي، والسعي إلى إبعاده عن المؤلف الأصلي، أو على الأقل يبدي الأدباء عدم رضاهم عن الطريقة التي يتم بها تحويل عملهم الروائي أو القصصي إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني"[21].

والحقيقة أنّ الرواية الأدبية تختلف جوهريا عن العمل السينمائي، فالأولى تعتمد على اللّغة والأسلوب أما الثانية فتحول اللغة البشرية برموزها المكتوبة إلى نظام جديد تكون فيه الصورة هي الوسيلة الناقلة للرموز اللغوية، وفي هذا النقل والتحويل يضطر كاتب السيناريو إلى الحذف أو الإبدال بما يوافق الطرح السينمائي للحدث.

فهذا الأمر ينظر إليه الأدباء بارتياب، إذ يعد في نظرهم **خيانة للنص الأصل**، ولعلّ أكثر الأدباء ينظرون إلى الظاهرة على أنّها ترجمة، ولذا يطرحون قضية الخيانة في النقل، مثلما طرحت الفكرة في الترجمة، والإختلاف في أن يكون الناقل وفيا للنص الأصل حرفيا أم يكون الوفاء للمضمون؟

وما دفع ببعض الروائيين إلى رفض الاقتباس آليا، وبعضهم تعامل مع الظاهرة بنوع من الحذر الشديد، والبعض الآخر قبله على أساس أنّه نمط إبداعي جديد يختلف عن النصوص الأدبية، ولكنه مرتبط بها، بحيث يبقى الأدب دائماً الخزّان الأساس للأعمال السينمائية والتلفزيونية، وكذلك المسرحية.

الملاحظ أن المخرجة **ايزوتا توزو** لم تجهد نفسها في تحويل مضمون الرواية إلى قالب فنيّ جديد، ولكنها تعاملت مع النص الروائي بانتقائية، أيْ؛ أنّه اختار الأحداث القابلة للتحويل السينمائي، أمّا باقي الأحداث فأهملتها تماماً، فكلّ المشاهد الفيلمية ما هي إلّا ترجمة للنّص

المكتوب، وكأنّ كاتب السيناريو حوّل النّص المكتوب إلى نصٍّ مرئيٍّ مقسّم إلى مقاطع تفرضها لغة الصورة؛ لغة السينما.

الفيلم في مجمله هو نسخة طبق الأصل للرواية، حتّى الحوار لم يتغيّر، ولا غرابة في هذا إذ الاقتباس ترجمة، بالإضافة إلى أنّ المخرجة لم تبذل مجهوداً في ترجمة النّص الروائي لعمارة لخوص، فهو متواجد ومكتوب بالايطالية، فقط اقتصر الأمر على تغيير في العنوان والحقيقة؛ أنّ النص لم ينطلق من واقع جزائري، لكنّه يدرج شخصيتين جزائرتين: "أحمد" و"عبد الله بن قدور" وهذا لتبيان ظاهرة الاغتراب التي يعانيها العربي في أوروبا عامة والجزائري بصفة خاصة.

"يري بعض النقاد أن المخرج بتحويل رواية " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" إلى فيلم سينمائي أعطاها أبعاداً غير التي رسمها صاحب الرواية المكتوبة، فالفيلم يتتبع شخصيات تتفاعل مع الأحداث، دون أن يكون لهم دخل في صيرورتها، فالمخرجة تبيّن لنا النتائج ولا تهتم بالأسباب"[22].

والحقيقة أنّ الرواية تتداخل مع السيناريو من حيث الأحداث الهامة، إلّا أنّه للمخرج رؤية أخرى يسعي لطرحها، وهذا ما جعل أحداث الفيلم تخرج عن الوجهة التي رسمها الروائي في خطاطته السردية مسبقاً.

3 ـ تحليل الفيلم على مستوى الشخصيات

"الشخصيات في الفيلم ليست بشخصيات واقعية، لكنها تعبر وبشكل مباشر عن وقائع تاريخية حقيقية يجسدها فعل أبطال الفيلم، فالموقف والسلوك خصائص متعلقة بالشخصية مرتبطة بعضها ببعض وماضي الشخصية تظهر إلى حيز الوجود وجهة النظر والسمات والحاجة فالشخصيات في صراع من أجل تحقيق الهدف"[23].

يتمثل هذا الصراع بتعدد القوانين التي تحكم أفعالهم، مثل قانون الظاهر والباطن الذي يوحي بهدف تسعى إليه الشخصية، وقانون التدرج، الذي يوحي بالتسلسل المنطقي للأفعال يوجد في الفيلم شخصيات عنصرية تقبل الآخر "سيلفانيا" عشيقة "أماديو"، صاحب مقهى

"داندیني"، ولا تنظر اليه نظرة عنصرية. وتوجد شخصيات أخرى ترفض هذا الآخر وتعتبره مصدراً للتخلف، حتى لدى أبناء الوطن الواحد نجد النظرة العدائية نفسها.

هناك شخصيات ايطالية لا تكن العداء للقادمين من العالم الثالث فقط، بل تكنه حتى لأبناء وطنها، ويجسد هذه النظرة أستاذ التاريخ في جامعة روما "أنطونيو ماريني" صاحب النظرة العنصرية تجاه الإيطاليين القادمين من الجنوب لتخلفهم وهمجيتهم.

يقدّم الفيلم صورة واقعية عن الكليشيهات التي يملكها الغرب ويكونها عن المهاجرين، ففي ايطاليا كل مهاجر غجري أو ألباني، ولا مجال للنظر الى الإنسان وفق هويته الأصلية. فالإيطالي في هذا الفيلم يجرد المهاجرين من أصلهم، من هويتهم، عبر الكليشيهات، وهنا تكمن أهمية هذه الرواية، فالأشخاص يتحركون وفق علاقتهم بمجتمع قاس، عنصري لا يسمح بالمحافظة على الهوية.

أشخاص الفيلم يجدون أنفسهم أمام خيارين، إمّا الاحتفاظ بالهوية وتقبل أحكام الآخر وعنصريته " بارويز" الإيراني، "عبد الله بن قدور" الجزائري، و " إقبال" القادم من بنغلاديش وإما التنصل من هذه الهوية والذوبان في ثقافة الآخر المتمثلة في شخصية "أماديو".

" تعتبر شخصية "أماديو" بمثابة الشخصية المحورية التي تربط بين هذه الشخصيات المتصارعة في الأصل، ويختلف أماديو عن بقية الشخصيات، فهو لا يعاني العنصرية مثلما يعانيها "بارويز" الإيراني مثلاً، الذي لا يحسن الإيطالية، ولا لطبخ الإيطالي ينظر الى الطبخ هنا من زاوية ثقافية مثلما هي الحال في رواية **سمك الشبوط** للألماني **غونتر غراس**، وتمسك باسمه ولم يفعل مثل " أماديو". لكنه في المقابل فقد شخصيته المهنية، فهو لم يعد ذلك الطباخ الماهر الذي كأنه في إيران، بل تحول الى مجرد غاسل صحون، وفصل "بارويز" من العمل بسبب كرهه للبيتزا، أي بسبب رفضه ثقافة الآخر، وعدم قدرته على الاندماج فيها"[24].

تمكّن "أماديو" من أن يصبح محور الرواية، لأنه تعلم اللغة الإيطالية وأتقنها، وتبحر في الثقافة الإيطالية، يعرف **روما** بشوارعها وأزقتها؟ إنّه إنساني، يتعاطف مع المهاجرين ولا ينظر اليهم نظرة عدائية وعنصرية، كل هذه القيم جعلت منه إنساناً محترماً كسب احترام

حتى أكثر العنصريين، فأستاذ التاريخ" **أنطونيو ماريني**" يخبرنا أن" أماديو" ليس هو قاتل "**لورانزو**"، ويتحاور معه في كثير من القضايا التاريخية.

هذا الاحترام الذي يحظى به أماديو، تم على حساب قيم أخرى، كما تم على حساب ماضيه. إنّ " **أماديو**" الذي يعيش مع" **ستيفانيا ماسارو**" في شقتها في عمارة السيد" كارنفالي" يعاني أوجاع الذاكرة، ويتألّم بمجرد استحضار صور من ماضيه المثقل بالآلام وتقاليد الدم، وهمجية الإرهاب.

وندرك أن تحول شخصية " **أماديو**" الى شخصية محببة لدى الجميع، تم على حساب اسمه الحقيقي، لذلك فإن الرواية التي كتبها عمارة لخوص بأسلوب شيق وممتع هي في نهاية الأمر رواية عبارة عن رواية الذاكرة والجذور. والقارئ الحذق يدرك في بضع صفحات من الرواية أن " أماديو" ليس سوى مهاجر مغاربي، عبر إشارات يقدمها الكاتب، فهو يقول أحياناً إنّه قادم من جنوب الجنوب، وتارة يردّد تاريخ " يوغرطة" ويتبنى مواقفه بحماسة، وبالفعل ندرك في النهاية أن الأمر يتعلق بمهاجر جزائري، أجبرته ظروف الإرهاب القاسية للهجرة فهو بالتالي ليس مهاجراً عادياً؛ بل مهاجر مريض.

صحيح أنّ كاتبة السرد السينمائي الايطالية "**ايزوتا توزو**" لم تغير جوهر الشخصيات، ولم تقم بتجريدها من قيمتها الفنية المتواجدة داخل الخطاب السردي الأصلي، بقدر ما أضفى حركية الإثارة والألوان، فبدت لبعض النّقاد أنّها مغايرة، فرمزية تحول شخصية "أميديو" فيها الكثير من الدلالات، والرموز،" فقد بينت المخرجة صمود الأجناس البشرية المغتربة في ايطاليا أمام الفاشية والعنصرية، ومن جهة أخرى لمحت إلى عدم تعميم العنصرية على كل الايطاليين."[25].

4 ـ تحليل الفيلم على مستوى المكان والزمان

أ ــ الإطار المكاني ـ بنية الفضاءات

من خلال الفيلم، نلاحظ سيطرة الديكور الخارجي، حيث ارتبط هذا الفضاء بدلالات القسوة التمييز العنصري خاصة خلال التحقيق البوليسي من أجل معرفة مقتل "**القلادياتور**"، فكانت البداية في المصعد، أما باقي الأحداث في أماكن مختلفة، أمّا عن الفضاء الداخلي فقد ارتبط مع الحوار الذي يتمخض عنه أحداث جديدة وارتباطه بخيبة الأمل وتألم شخصيات الفيلم.

إنّ بقاء الأحداث داخل **الفندق** أرادتها المخرجة "ايزوتا زوتو"، كما أرادها "**عمارة لخوص**" من باب تبيان مدى قسوة الصراع، أي صراع الحضارات ومدى انغلاقها على نفسها، وكأنّ في ذلك دعوة للانفتاح والخروج الى الأفق؛ فالفندق من الأمكنة الضيقة رغم سعته فالحضارات لا يسعها فندق للحوار أو مجلس أو قاعة محاضرات، بل يسعها بالأفق الرحب وبالتالي حركية أحداث الفيلم داخل الفيلم، وحتّى النّص الروائي فيه دلالة واضحة: **بتر حوار الحضارات،** وبقائها في قوقعة قوامها الصراع؛ والاختلاف. هنا الارتباط بين النّص الروائي والنّص السينمائي بحيز مكاني متقارب، يبدو بسيطا سطحيّاً، أيْ؛ مجرّد مسافات لكن لهما من الدلالة والرمز في الرواية والسردي السينمائي الكثير.

ب ــ الإطار الزماني:

سارت أحداث الفيلم خطيا من البداية إلى النهاية، فلم تكن هناك إشارة إلى تواريخ، المناطق إلا من خلال الحوار فأحداث لفيلم جرت في شهر أكتوبر وهو شهر من شهور السنة كدلالة على ان الصراع الحضاري غير مرتبط بزمن معين، فهو منذ القدم ومتواجد اليوم ومستمر مستقبلا بالنظر الى المعطيات والاحداث الموجودة بين أيدين والتي لا تعطي ملمحا واحدا للانفراج.

"ما أتاحته رواية " **كيف ترضع من الذئبة دون ان تعضك** " من إمكانيات سردية لم تستطع المخرجة السينمائية تحويلها إلى نظام تعبيري مرئي، فجاء الفيلم في النهاية قصة مبتورة حذف منها أساسها الذي تبنى عليه"[26].

هذا ما يثبت النظرية التي نسعى لتأكيدها: أن النص الروائي الجزائري دسم قوي بامكانه منافسة النصوص الروائية العالمية، فالفيلم تحول الى رواية قصيرة، ولكنها في اختصارها منقولة بوفاء تام، وكان غاية المخرجة لم تكن تشبه غاية الروائي، ولكل هدفه الذي ابتغاه من خلال قصة مركزية جمعتهما.

خاتمة:

اتّضح لنا من خلال هذه القراءة التحليلية ما يلي:

ـ أن الرواية الجزائرية جديرة بالدراسة والتحليل، لما تكتسبه من قوة، وقدرتها على التحول والتفاعل مع السرد السينمائي هذا من جهة، ومن جهة اتضح لنا أن النص السرد هو الخطوة الهامة والضرورية لصياغة النص الفيلمي، والنظام الضروري لتحديد المعنى والتحكم فيه بل قاعدة ضرورية؛ ولازمة، وليس اختيارا يتبع الأهواء، وقد تزوّدت السينما حين دخلت عالم السرد بعناصر ثرية متنوعة، غيّرت من مفاهيمها وتطورتها.

ـ النص الروائي يعبر تعبيرا ظاهريا عن الأحداث والشخصيات مستندًا لمبدأيِ المقروء والمتخيّل، أيْ؛ قراءة جوهر النّص، ثمّ يأتي التخيل ليصنع الصورة الشكلية لهذا الجوهر بينما النّص السينمائي، فإنّه يعبّر بوسائل ثلاثة "المرئي، المسموع، المتحرك، وعلى الرغم مما يبدو من توافق إلى حدٍّ ما بين النّص الروائي والسينمائي في تعريفهما للسرد؛ إلّا أنّ عمليّة السرد في النّص السينمائي تتميّز على النص الروائي بالمساحات الشاسعة التي يمنحها النص السينمائي بجمعه لجميع الفنون الإنسانية.

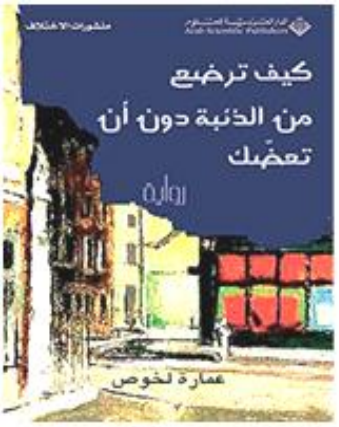
ـ إنّ وسائل التعبير عن المحتوى الروائي تختلف عنه في المحتوى السينمائي "الفيلم"، إذ أن المشاهد السردية الروائية تتكوّن نتيجة التماهي بين النص والقارئ؛ بينما تأتي المشاهد السردية السينمائية تجميعًا بصريًا تعطي المتفرج معطيات مرئية تسمح له بالتماهي معها أو الانفصال عنها، وعلى هذا فما يجمع الفنين: النص السردي في أصله الروائي اللفظي وتقديمه في نصه السردي السينمائي مصوراً بطريقة فيها الجماليّة والتشويق.

هوامش البحث:

1) إبراهيم السعافين، تحولات السرد. دار الشروق، الأردن، ط1 ،1996،ص:56.
2) أحمد بن مرسلي، مناهج البحث العلمي في علوم الإعلام والاتصال. الجزائر، 2000، ص:11.
3) المرجع نفسه، ص:.25
4) المرجع نفسه، ص:.89
5) أحمد مرسي، معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.س، ص:41.
6) الهادي خليل، معالم الحداثة: العرب والحداثة السينمائية. دار الجنوب للنشر، تونس، 1996، ص:33.
7) المرجع نفسه، ص:.23
8) قاسم حول، في السينما والتلفزيون، تأملات سينمائي، دار آنعان للدراسات و النشر، دمشق، 2010، ص:56.
9) المرجع نفسه، ص:89.
10) علي شلش، النقد السينمائي في الصحافة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986، ص:12.
11) مانيا بيطاري، القصة و السينما، دمشق،منشورات وزارة الثقافة،2004، ص:56.
12) محمد أحمد القضاة، التشكيل الروائي و السينما، المؤسسة العربية، بيروت، ط2000،1، ص:53.
13) نفس المرجع، ص:.99
14) مانيا بيطاري، القصة و السينما، مرجع سابق، ص:.89
15) ليث عبد الكريم، لغة السرد في الفيلم، دار الفكر، بيروت،1999،ص:56.
16) المرجع نفسه، ص:.33
17) لوي دي غانييت، فهم السينما، منشورات عيوف ادلقاالت، تينمل للطباعة والنشر، المغرب،2001، ص77.
18) المرجع نفسه، ص:79.
19) وليد ابراهيم، الرواية و المشهد السينمائي، ، دار الأثر،لبنان،2009، ص193
20) مصطفى عبيد، الحل الإخراجي والرواية، مجلة الباحث العالمي، العدد الثامن، بيروت، 2010، ص:15.
21) ألربت فولتوف، السينما آلة وفن، تر، فؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1985، ص:32.
22) أسود فاضل، السرد السينمائي، الهيئة العامة للكتاب، مصر،1997، ص:24.
23) المرجع نفسه، ص:26.
24) لرياحى كمال، حركة السرد الروائي ومناخاته، دار أمية، تونس،2004، ص:89.
25) محقق نورالدين، تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، مجلة السينما العربية، القاهرة، العدد3، 2015، ص:31.
26) المرجع نفسه، ص:33.

ملاحق:

الروائي الجزائري عمارة لخوص



عنوان الرواية الأول

باللغة الإيطالية

المخرجة الإيطالية ايروتا توزو

عنوان الرواية الثاني

صفحة اشهارية للفيلم