من الخطاب الرو ائي إلى الخطاب السينمائي

ريح الجنوب نموذجا

From the novelist discourse to cinematographic discourse - the south wind is a model.

خالف أمال طالبة الدكتوراه

تحت إشراف الدكتور : مالفي عبد القادر

الملخص :

عمل العديد من المخرجين السينمائيين على تحويل الخطابات الروائية لخطابات سينمائية ، هذه الظاهرة لم تغب عن السينما الجزائرية حيث نشهد أفلاما و إن كانت قليلة انتجت انطلاقا من خطاب روائي لكاتب معين ، و هو ما ذهب إليه المخرج الجزائري محمد رياض سليم في انتاج فيلمه ريح الجنوب المأخوذ عن رواية بنفس العنوان للكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة ، و لأنّ لكل من الرواية خصائص تميزها و للسينما تقنيات تقوم عليها فينبغي على المخرج التحلي بالمهارة اللازمة تسمح له بتعديل المقاطع و ترتيبها ثم نقلها وفق ما ابتغاه هذا الآخير انطلاقا من رؤيته السينمائية لمشاهديه ، أحيانا تكون مرتبطة بشخصيات الرواية و أحداثها و أحيانا أخرى تختار نهاية مغايرة لتلك التي وردت في الخطاب الروائي .

الكلمات المفتاحية : الخطاب السينمائي ; الخطاب الروائي ; اللغة السينمائية ; كرستيان ميتز ; ريح الجنوب .

Abstract :

Many filmmakers have worked to transform the narrative discourse into cinematic discourse. This phenomenon has not disappeared from the Algerian cinema, where we are witnessing films and if few were produced from a novelist's speech. This is what the Algerian director Mohamed Riad Selim wrote in his film "Wind of the South" A novel of the same title by the Algerian writer Abdelhamid Ben Haddouka, and because each of the novel characteristics of the distinction and cinema techniques based on the director should have the necessary skill allows him to modify the sections and arrange and then transfer as desired by this latter in view of the cinematic vision of his viewers, Sometimes associated with the personalities of the novel and events and other times choose a different end to those contained in the novelist discourse.

Key words : Cinematic discourse; narrative discourse;Cinematic language; Christian Metz; Wind of the South .

تغذت السينما منذ بداياتها على العديد من الفنون لاسيما الأدب و بالأخص الرواية التي تحول خطابها إلى خطاب سينمائي من قبل مخرجين عالميين وعرب ، إلاّ أنّ طبيعة العلاقة القائمة بين هذين النسقين التعبيريين المختلفين كانت ولازالت محل جدال و نقاش الكتاب و النقاد السينمائيين ، فتعددت الآراء و اختلفت الاتجاهات من أجل وضع هذه العلاقة في إطار محدد لها ، فمنهم من نادى بضرورة وفاء المخرج لخطاب الرواية و عليه يكون الخطاب السينمائي بمثابة ترجمة حرفية له، إلاّ أنّ محدودية مدة الفيلم التي لا ينبغي أن تتجاوز 90 دقيقة تشكل عائقا لتحقيق هذا الوفاء ، و إن افترضنا زيادة المدة فالمشاهد قد يشعر بالملل و الضجر الأمر الذي يمنعه من متابعة الفيلم للنهاية ، زيادة إلى أن الخطاب السينمائي يقوم على أساس الصورة المرئية في تعبيره ما يجعله يختلف في طبيعته عن الخطاب الروائي الذي عماده الكلمة المكتوبة ، فكانت هذه النقطة التي انطلق منها أصحاب الرأي الثاني الذين دعوا بعدم ضرورة مطابقة الخطاب السينمائي للخطاب الروائي ، ذلك لأنّ المخرج لديه رؤيته الخاصة قد تتفق أو تختلف مع رؤية الروائي ، كما باستطاعته التصرف في عنوان و أحداث وشخصيات الرواية وفق منظوره الخاص .

إنّ عملية تحويل أي خطاب روائي إلى خطاب سينمائي يتطلب توفر تقنيات عديدة و عمل مضاعف من قبل المخرج حتى لا يفقد هذا الخطاب محتواه أثناء عملية التحويل من الكلمة إلى الصورة ، ذلك لأنّ الخطاب الروائي يعتمد اللغة المكتوبة وحدها تمكنه من تشخيص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصا داخليا عميقا ، معتمدا في ذلك على عملية المونولوج في حين أنّ الخطاب السينمائي يقوم على تقنية إعادة صياغة الواقع حيث تشكل الصورة المتحركة النتيجة المتوصل إليها حتى و إن كانت هذه الصورة لا يمكنها أن تكون معادلة للدلالة اللغوية ، و إذا كان الروائي يقوم بتأمل الأحداث ثم كتابتها على الورق بغية خلق صورة ذهنية معينة لدى القارئ المتلقي، فإن المخرج السينمائي يعمل على نقل لمشاهدين صورة مباشرة و محددة عن طريق عملية ترتيب الصور و هو ما يعرف بالمونتاج، ومع ذلك فكلى الخطابين (الروائي و السينمائي) ، يعتبر وسيلة للتعبير الذي يعني الإحساس بالشيء والتصور الفردي المنسجم لما يحسه الكاتب و المخرج تجاه واقع معين وخاصة الواقع المتأزم ، كما تتطلب عملية التحويل هذه تقنيات عديدة و عمل مضاعف ، ما يجعل المخرج السينمائي أمام إمكانية الإخلال بمعنى الخطاب الروائي و بالتالي فقدان معناه.

السينما الجزائرية هي الأخرى شهدت تحويل بعض الخطابات الروائية إلى خطابات سينمائية ، بالرغم من الحصيلة القليلة في هذا الميدان ، إلاّ أنّها تبقى تجربة غنية عرّفت بالواقع الجزائري و نقلته إلى

شريحة أكبر من المشاهدين ، و من بين الأعمال الجزائرية التي اعتمدت الخطاب الروائي في إنتاج خطابات سينمائية نجد،رواية "الأفيون و العصا" للكاتب مولود معمري ، قام بإخراجها سينمائيا أحمد راشدي سنة 1969 ، "ريح الجنوب" للروائي عبد الحميد بن هدوقة ، تم إخراجها سينمائيا من قبل المخرج محمد رياض سليم سنة 1975، رواية "صمت الرماد" كتابة قدور محمصاجي هي الأخرى أخرجت سينمائيا من قبل المخرج يوسف عبد الرحمن صحراوي سنة 1976 ، كما نجد أيضا رواية "زيتونة بوهليلات" للروائي مالك حداد ومن إخراج محمد نذير عزيزي سنة 1977 ، أما سنة 1980 قام المخرج السينمائي محمد إفتيسان بإخراج فيلمه "إطلاق النار" المأخوذ عن رواية مالك راوي عنوانها "البذرة في الرحى" ، "الربوة المنسية" عنوان لرواية أخرى من تأليف مولود معمري قام بإخراجها سينمائيا سنة 1997 المخرج عبد الرحمن بوقرموح ، بالإضافة إلى ثلاثية ياسمينة خضرا "موريتوري"،"دوبل بلان"،"خريف الوهم" ، جمعها المخرج عكاشة توتيا تحت عنوان موريتوري و كان ذلك سنة 2007 .

مستويات تحليل الخطاب الرو ائي :

يركز الدارس السيميائي في تحليل خطابه الروائي على دراسة المستوى السطحي والمستوى العميق .

أ- المستوى السطحي : عبارة عن بنية واضحة نتيجة تسلسل الكلمات المؤلفة من قبل الروائي ، تشمل المضمون الروائي و المكون الخطابي .

- المضمون الروائي : لأن الاختلاف عامل أساسي في إنتاج المعنى ضمن الخطاب الروائي ، تسعى الدراسات السيميائية إلى تحديد بنية الاختلاف القائمة بين العناصر الروائية ، داخل المكون الروائي الذي يقوم على" تعاقب حالات و تحولات داخل سياق خطابي ما ، تكون مسؤولة عن إنتاج المعنى ، ومن هنا فالتحليل الروائي هو الذي يهتم برصد تلك الحالات داخل الخطاب الروائي ."[1].

- المكون الخطابي : يعمل على تحديد أنظمة الصور التي " تحتوي عموما على مضمون ثابت يحلل إلى عناصره الأولية ...، و تعتبر الصورة وحدة من المضمون ثابتة و محددة بواسطة نواتها الدائمة حيث تتحقق الافتراضات بشكل متنوع حسب السياقات."[2] ،أما التحليل المعجمي فيعمل على تحديد الكلمات الأساسية في توضيح المعنى الإجمالي للخطاب .

ب-المستوى العميق : يمثل الإدراك العقلي الناتج عن تتابع كلمات الخطاب الروائي و تسلسلها ، لذا ينبغي دراسة شبكة العلاقات المسؤولة عن ترتيب المفردات و المعاني داخل هذا الخطاب ، بالإضافة إلى اهتمامه بالنظام النسقي الذي يسهل عملية الانتقال بين قيم الخطاب الروائي من خلال نسق الأجزاء الصغرى .

سيميائية الخطاب الرو ائي في ريح الجنوب :

رواية ريح الجنوب للكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة من مواليد 09 جانفي 1925 بقرية منصورة ، ولاية سطيف ، تلقى تعليمه الإبتدائي بالمدرسة الفرنسية ، ثم تابع دراسته باللغة العربية في معهد الكتانية بقسنطينة قبل إلتحاقه بجامع زيتونة ، شغل عدة مناصب منها مديرا للمؤسسة الوطنية للكتاب ، و رئيسا للمجلس الأعلى للثقافة ، ثم عين رئيسا للجنة الإذاعة و التلفزيون والسينما، كما تقلد منصب مدير الإذاعة و التلفزيون الجزائري ، بالإضافة إلى عضويته بالمجلس الإستشاري الوطني ، و عمل مخرجا إذاعيا بالإذاعة العربية بباريس ، توفي في 21 أكتوبر 1996 .

أهم مؤلفاته الجزائر بين الأمس و اليوم 1959 ، ظلال جزائرية 1960 ، الأشعة السبعة 1962 ، الأرواح الشاغرة 1967 ، ريح الجنوب 1971 ، نهاية الأمس 1975 ، بان الصبح 1980 ، الجازية والدراويش 1983 ، النسر و العقاب 1985 ، غدا يوم جديد 1992 .

فريح الجنوب أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية ، أنهى بن هدوقة كتابتها يوم 05 نوفمبر 1970 لتنشر من طرف الشركة الوطنية للنشر و التوزيع بالجزائر في 08 نوفمبر 1971 ، تقع الرواية في 270 صفحة قسمت على سبعة فصول ، كل فصل يحمل في طياته وقائع و أحداث بنيت على محورين أساسيين هما الأرض والمرأة ، حيث تناولت أبطالا عديدين فحللت نفسيتهم تحليلا عميقا حتى جعلت منهم رموزا لطائفات تتصارع في كل مجتمع يسعى إلى تحطيم الأغلال لبناء مجتمع نام جديد .

1. الرؤية الرو ائية :

يذهب بن هدوقة من خلال رؤيته أنه لا يمكن إحداث تغيير في العلاقات الاجتماعية بدون إحداث تغيير في العلاقات القائمة مع المرأة لاعتبارها الحجر الأساسي في بناء الخلية الاجتماعية الأولى ، لذا ينبغي توفير الإطار المخصص والإمكانيات اللازمة التي تهيء لها الطريق للتقدم و التطور ، هذا ويعتبر بن هدوقة أنّ حرية المرأة تكمن في تحمل مسؤولياتها لكونها عضو من المجتمع .

تحكي الرواية أحداث وقعت بإحدى القرى الجزائرية خلال فترة الستينيات بالضبط 1964، أين كانت الإشاعات آنذاك قد إنتشرت حول إصلاح الأراضي ، بعد صدور قرارات مارس 1930 المتعلقة بتأميم الأراضي الزراعية ، الأمر الذي دفع أحد إقطاعيين هذه القرية المسمى عابد بن قاضي إلى التفكير في تزويج ابنته نفيسة العائدة من الجزائر العاصمة لتمضية أيام عطلتها الجامعية بالقرية من شيخ البلدية مالك ، الذي كان تربطه به علاقة يشوبها نوع من التوتر و الاضطراب من جراء وفاة ابنته زوليخة على إثر

لغم نصبه مالك مع رفقائه المجاهدين لاستهداف قطار العسكر الفرنسي ، إلاّ أنّ اللغم انفجر بالخطأ على قطار كان ينقل المدنيين و من بينهم زوليخة ، الأمر الذي أثار غضب عابد ابن القاضي فوشى بهم عند قوات الاحتلال و لأجل ذلك كان مالك يتهرب منه كلما لقاه ، إلا أن عابد اغتنم فرصة تدشين القرية مقبرة الشهداء الذين سقطوا في ساحة التحرير ، لتجديد علاقته بمالك حيث دعاه بإلحاح للدخول بيته متحججا بأن زوجته خيرة ترغب في رؤيته ، و ما إن دخل و رأى نفيسة بهت لشدة شبهها بأختيها و خطيبته السابقة زوليخة .

أمام إصرار الوالد على موضوع الزواج و رغبة نفيسة في مواصلة دراستها ، وبعد عدة محاولات للتمرد تقرر الهروب من القرية باتجاه العاصمة متنكرة ببرنوس والدها ، إلاّ أنّها تتعرض في طريق الغابة إلى لدغة ثعبان ما أفقدها وعيها ، و تشاء الصدف أن يجدها رابح الذي أصبح حطابا بعدما قرر ترك رعي الغنم ، لأن نفيسة أهنته بعبارات جرحت خاطره و هزت فؤاده بقوة و كان ذلك بعد اقتحام رابح غرفتها محاولا إرضاء غريزته الجنسية . اصطحب رابح نفيسة إلى بيته من أجل إسعافها ، إلاّ أنّ الخبر وصل لعابد الذي اقتحم منزل الراعي أين نشبت مواجهات دامية بعد محاولة عابد ذبح رابح وما إن شهدت والدة هذا الأخير الموقف تناولت فأسا و ضربت به عابد على رأسه فطرحته أرضا مغمى عليه و بدأت في إسعاف ابنها ، و قامت نفيسة هي الأخرى بالرغم من فزعها إلى إسعاف والدها، لكن أم الراعي تمسك نفيسة و تلقي بها خارج منزلها ، لتسلك هذه الأخيرة الطريق متجهة إلى منزلها ، و بذلك تبوء محاولة فرارها بالفشل .

2. الشخصيات الرو ائية :

تتوزع شخصيات رواية ريح الجنوب على مجموعتين متعارضتين ، تحوي كل مجموعة ثلاث شخصيات ، الأولى تتكون من صانعة الفخار العجوز رحمة ، راعي الغنم رابح ، الشيخ حمودة ، أما المجموعة الثانية فتتكون من نفيسة، المعلم طاهر ، ومالك رئيس البلدية.

نفسية بطلة الرواية شابة تزاول دروسها الجامعية بالجزائر العاصمة ، تطمح إلى حياة غير تلك التي تعيشها والدها و نساء القرية ، تطمح للتحرر و الإستقلالية من عادات قريتها ، ما دفعها تعارض قرار والدها بالزواج ،" الذل الذي عشت فيه أنت لن أعيشه ... أما أنا فلن أدع هذه اللعنة تبلغ من ما بلغت من غيري."[3].

عابد ابن القاضي إقطاعي و أب متسلط ، ما يهمه أملاكه و هيبته أمام أهل قريته، حتى و لو كان ذلك على حساب أبنائه .

العجوز رحمة صانعة الفخار ، رمز للجزائر التقليدية المستقلة ، أما رابح لم يكن يهمه من القرية سوى الرعي و العزف على نايه .

مالك شيخ البلدية الخطيب السابق لشقيقة نفيسة ، شخصية متعلمة و مثقفة ، مالك تعرض لصدمة قوية بسبب موت خطيبته زوليخة جراء إنفجار لغم وضعه هو وزملائه المجاهدين لقطار كان قادم للقرية ، كما أنه دخل في دوامة من المشاعر المختلطة بعد رؤيته نفيسة التي كانت تشبه أختها كثيرا ، و كان لمالك صديق يدعى طاهر " كان معلم في مدرسة القرية و لم تكن سنه تتجاوز خمسا وعشرين سنة . كانت الحرية في نظره شيء جميل جدا لايمكن الحصول عليه بالسلاح و لكن بإعداد المجتمع نفسيا و خلقيا وثقافيا ليكون في مستوى الحرية."[4].

3. الزمن الرو ائي :

يتحدد زمن رواية ريح الجنوب بفترة الستينيات بالضبط سنة 1964، وهذا يتضح جليا من خلال رسالة نفيسة إلى خالتها "قرية ...في ...أوت ...1964"، أين كانت الإشاعات آنذاك قد انتشرت حول إصلاح الأراضي ، بعد صدور قرارات مارس 1930 المتعلقة بتأميم الأراضي الزراعية . تتحرك الأحداث مع طلوع أول شعاع فجر الجمعة حيث يتأهب الرجال للتوجه نحو السوق ، أما النسوة في هذا اليوم يقمن بزيارة المقابر،" كانت ريح الجنوب قد سكتت منذ أن طلع أول شعاع للفجر مصافحا قمم الجبال ومحيّيا من بعيد ما واجهه من تراب القرية التي قضت ليلتها تلك تحت الغبار والدويّ العنيف . وكان اليوم جمعة تتوقف فيه غالبا كل الأعمال بسبب سفر السكان إلى السوق التي موعدها في ذلك اليوم."[5].

4. الفضاء الرو ائي :

أحداث رواية ريح الجنوب وقعت بإحدى القرى الجزائرية ، قرية بوسعادة المعروفة بصناعة الموس البوسعادي الذي ذكره الكاتب " و في الطريق إلى دار الراعي التي تقع على ربوة عالية تلمس الموس البوسعادي الذي كان يحمله على ظهره دائما "[6] ، و كانت هذه القرية تشهد من فترة لأخرى هبوب رياح جنوبية ، كما تنوع الفضاء ما بين داخلي وخارجي ، فالأول تجسد في بيت ابن القاضي وغرفة نفيسة بالإضافة إلى بيت العجوز رحمة المليء بالأواني الفخارية و بيت راعي الغنم رابح الذي كان يقطن فيه رفقة والدته الصماء ، إلى جانب المقهى أين كان يجتمع معظم رجال القرية من أجل معرفة أخبار المدينة ، أما

الفضاء الخارجي فتمثل في فناء منزل ابن القاضي ،و المقبرة الذي كانت وجهة نساء القرية في نهاية الأسبوع لزيارة موتاهم ، و الغابة أين أصيبت نفيسة أثناء محاولتها متنكرة بزي رجل الفرار من القرية .

التنظير اللغوي السيميائي للغة السينمائية :

أثارت مسألة اللغة السينمائية اهتمام العديد من المؤرخين و النقاد السينمائيين ، فتضاربت الآراء حول ما إذا كان للسينما لغة أم لا ، فمنهم من يعتقد بأن السينما هي محاولة التقاط لحظات من الواقع ذات الأبعاد المحدودة عن طريق آليات ميكانيكية معقدة، و عليه لا يمكن القول أن للسينما لغة ، ومن بين الذين تبنوا هذا الإتجاه جون هوارد لوسون، رودولف ايزيهايم ، اندريه بازان و سيرجي ايزنشتاين .

أما أنصار التيار الشكلاني الروسي فوضعوا اللغة السينمائية مقابل اللغة اللفظية، فاعتبروها لغة مركبة من عدة جمل تمثل مشاهد ، و الكلمات تمثل اللقطات ما أكده بيلا بالاش حينما قال : " السينما ستكون فن سابع عندما تفرض أشكال اللغة قواعديا ، فاللقطة هي الكلمة و المشهد هو الجملة . "[7] .

الأمر نفسه أشار إليه بودفكين في قوله :" إن المونتاج هو اللغة التي يتحدث بها المخرج إلى جمهوره ، و اللقطة تمثل الكلمة ، و مجموعة اللقطات تمثل الجملة ، والمشهد يتألف من الصور كما تتألف الجملة من الكلمات."[8] .

المخرج العربي صلاح أبو سيف هو الآخر يضع اللغة السينمائية موضع اللغة اللفظية، حيث يشير إلى أنه : " علينا فهم السينما كلغة ذات أبجدية واضحة و محددة، شأنها في ذلك شأن جميع اللغات الحية ، كاللغة العربية و ما تتضمنه من قواعد النحو والصرف."، يضيف أبو سيف قائلا : " كلما أتقنا قواعد اللغة استطعنا التعبير عن مرادنا بأبسط و أدق الألفاظ بحيث يفهم حديثنا كل من يستمع إليه."[9] ، ويعتبر صاحب مقولة "هذه هي السينما الحقة" لويس دولوك أن السينما " لغة عالمية و وسيلة تخاطب بين الشعوب قادرة على الوصول إلى كل مكان." فضفة العالمية للغة السينمائية تتجلى في امكانية وصولها إلى كل أجزاء العالم من أجل التواصل بين الشعوب.

أما آبل غانس يرى بأن السينما هي : " لغة الصورة التي تعيدنا إلى الوحدات الكتابية التمثيلية البدائية التي لم تجهز بعد ، لأن عيوننا لم تخلق لأجلها."[10] ، فهو بذلك يضع السينما موضع اللغة اللفظية البدائية المبنية على الوحدات الكتابية التمثيلية.

من بين النقاد الذين تناولوا مصطلح اللغة السينمائية نجد أيضا مارسيل مارتن الذي اعتمده كعنوان لكتابه ، يذهب مارتن إلى أن الأفلام الرائدة التي عرفها و تميز بها تاريخ السينما الأمريكية لعبت دور كبير في ظهور و تطور اللغة السينمائية ، ولايمكننا القول بأن السينما كانت تتمتع منذ البداية بلغة ، فبالنسبة له

أن الأفلام التي لاتعتمد على حكي القصص تتحدد فيها اللغة السينمائية بالقص من جهة و باللغة الروائية من جهة أخرى ، أما فيما يخص الأفلام غير الروائية فهي لا تتمتع بأي لغة أو أنها لغة تشبه لغة الأفلام الروائية.

إلاّ أنّ هذا التصور حصر اللغة السينمائية في حيز العناصر التعبيرية السردية التقليدية فأصبح الفيلم يقتصر على جانب الأسلوب فقط ، و من هذا المنطلق تم النظر إلى الفيلم السينمائي على أنه نص لغوي يقرأ كما يقرأ النص المكتوب رواية،قصة،شعر....

إذا كانت اللقطة هي الكلمة و المشهد هو الجملة ، فلابد لوصف لقطة واحدة العديد من الصفحات و لوصف أبسط لقطة قريبة العديد من الجمل ، أما لوصف لقطة عامة ذات تركيب معقد عدد هائل من الجمل ، لهذا يرى جان ماري بيترس أن الحديث عن طبيعة لغة سينمائية سيكون دون معنى و نحن نرى بأن اللغة اللفظية هي الظاهرة اللغوية الوحيدة ، لذا علينا أن نقر بوجود لغات أخرى إلى جانب اللغة اللفظية .

لقد ورد للناقد جان ميتري في كتابه "جمال و سيكولوجيا السينما" بأن السينما لغة لكونها وسيلة اتصال تعمل على تنظيم الأفكار و نقل الآراء ، فهي لغة تعتمد على تعاقب الصور في شكل لقطات متتالية ، كما أن طبيعة هذه اللغة تختلف عن اللسان البشري ، و ذلك لأنها تستمد دلالتها من إعادة انتاج الواقع المحسوس ، فهو بذلك يعتبر اللغة السينمائية لغة جديدة تختلف تماما عن اللغة اللفظية ، الأمر الذي يجعل السينمائي يختلف عن اللغوي .

على عكس ما ذهبت إليه النظرية السوسورية فيما يخص اعتباطية العلاقة القائمة بين ثنائية (الدال/المدلول) على أنها مجرد اتفاق عرفي ، فإن الدلالة السينمائية تقوم على أساس علاقة تشابهية تجعل كل دال بصري أو صوتي يرتبط و يتطابق مع مدلوله ، أي أنّ الإدراك البصري لا تحكمه أي علامات اعتباطية .

هذا وقد عرف حقل تحليل الخطابات الإعلامية عموما ، و الأفلام السينمائية خصوصا نقلة نوعية على يد السيميائي كريستيان ميتز الذي يجادل أولئك الذين يعتبرون اللقطة كلمة و المشهد جملة ، فهو يرى أن اللقطات وحدة حقيقية من إبداع من ينتجها ، تنتج عددا غير محددا من المعلومات غير المرتبة لأنها لا منتهية ، أما الكلمات فوحدة معجمية صرفية افتراضية تتشكل حسبما يستخدمها المتكلم أو المخاطب، و غالبا لها معنى واحد أو أنها متعددة المعاني لكن المعلومة وحيدة ومنظمة ذلك لأنها محدودة ، ويستخلص ميتز من هذا الجدل السيميائي لتحديد ما إذا كانت السينما لغة أم لا " السينما تشكلت كخطاب عند تنظيمها في شكل سردي لتنتج أفعالا ذات معنى."[11].

هذا ويؤكد ميتز ذلك بقوله : " إن الفيلم يروي لنا قصصا مترابطة ، و يقول لنا أشياء كثيرة تقولها أيضا اللغة اللفظية ، لكنه يقولها بطريقة أخرى ، إن الذهاب إلى السينما يعني رؤية هذه القصة."[12]، بمعنى " ليس لأن السينما لغة تستطيع أن تروي لنا قصصا جميلة إنما لأنها روت لنا هذه القصص أصبحت بذلك لغة."[13] ، ففي كتابه "اللغة والسينما" بنى تصوراته انطلاقا من طرح السؤال بأي الطرق و إلى أي مدى تكون السينما مثل اللغة اللفظية ، و حاول توضيح أن لغة الفيلم ليست لغة حقيقية ، فالعلاقة بين الدال و المدلول حسب علم اللسانيات علاقة اعتباطية بينما الدلالة في مجال السينما ترتبط ارتباطا وثيقا بمدلولاتها ، و يرى بأن لكل معنى متاح في الفيلم تدخل فيه شفرة تمكننا من فهمه. هذا و يعتبر ميتز السينما لغة تملك نصوصا تسمى خطاب ذو معنى و عليه ينبغي أن تدرس بقواعدها شأنها في ذلك شأن اللغة ، و من جهة أخرى يفرق بين اللغة و خطاب اللغة فيقول : "خطاب اللغة هو الذي يحدد كيفية اشغال اللغة."[14].

فاللغة السينمائية رسائل ينقلها الفيلم للمشاهد المتلقي من خلال الشفرة الخاصة بلغة السينما، فيتعين على المشاهد فهم و فك و إدراك شفرات الفيلم كما يقع على عاتق السينمائي تقريب عملية الفهم من خلال تركيب الفيلم من عدة لغات تخدم بعضها البعض لتشكل في الأخير لغة جديدة متطورة تمكننا من فهم السينما و عندها فقط سنقتنع بأنها ليست استنساخا آليا للواقع ، بقدر ما هي إعادة تكوين حيوية و فعالة تنتظم فيها عناصر التشابه و التباين في عملية معرفة الواقع."[15].

فخلاصة القول اللقطة لا تشبه الكلمة و المشهد لا يشبه الجملة ، فالكلمات هي علامات اصطلاحية ينفصل فيها الدال عن المدلول ، بينما الصورة هي علامة بصرية تتشابه فيها العلاقة بين الشيء ومظهره ، و يتطابق الدال مع المدلول و بذلك التعقيد الكبير للمعنى يمكن التعبير عنه من خلال الصورة ما يجعل امكانية تحويل الكتب العادية إلى فيلم مشوق و مثير للاهتمام ، يحمل مغزى ودلالة، و عليه ليس فقط النظم التي تعتمد على اعتباطية العلاقة تكون معبرة و غنية بالمعنى.

إذا فاللغة السينمائية لغة ذات طابع و خصائص جمالية تجعل منها لغة تختلف عن بقية الأنظمة اللسانية ، التي تجاوزتها من خلال قدرتها على تصوير أشد الأفكار تعقيدا و نقل أعقد الأحاسيس الإنسانية بشكل جد واضح ، فمع مرور الوقت امتلكت السينما لغتها التي هي عبارة عن إشارات كأي لغة تواصلية أخرى و التي تشكل مجموعة من العناصر السينمائية تشتغل داخل الخطاب السينمائي بالإضافة إلى تركيبتها المتمثلة في المادة ، الشكل ، التعبير و بذلك اكتملت السينما ككيان مستقل بذاته .

التحليل السيميائي لفيلم ريح الجنوب :

فيلم ريح الجنوب للمخرج السينمائي الجزائري محمد سليم رياض من مواليد مدينة بوسماعيل غرب الجزائر العاصمة في 21 نوفمبر 1932 ، لم تبدأ مسيرته السينمائية إلا سنة 1962 بعدما سافر إلى فرنسا و التحق بالمركز القومي للسينما ، إضافة إلى أنه كان عضوا مناضلا بصفوف جبهة التحرير الوطني الأمر الذي جعله يعتقل مرارا من قبل المحتل الفرنسي ، عين محمد سليم رياض مديرا عاما للمركز الجزائري للفن و الصناعة السينمائية إلى جانب عضويته بالجمعية الفنية السينمائية "أضواء"، تم تكريمه سنة 2011 بمهرجان وهران للفيلم العربي ، كما حاز على العديد من الجوائز الوطنية والدولية عن إنجازاته السينمائية مثل الأفلام القصيرة " الموظفون التائهون "، "الشمس ومتيجة " ، أما أبرز أفلامه الروائية الطويلة " سنعود " 1972 الذي تبنى من خلاله القضية الفلسطينية، و" تشريح مؤامرة " 1978 ،" حسان طاكسي " 1982 ، إضافة إلى فيلمه " ريح الجنوب " 1975 المقتبس عن رواية الكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة و التي تحمل نفس العنوان .

صورت مشاهد الفيلم بإحدى القرى الجزائرية ببوسعادة ،ضم نخبة من الفنانين أمثال كلثوم،عبد الحميد رئيس،العربي زكال،نوال زعتر،بوعلام بناني وآخرون ، أما السيناريو بني على ركيزتين أساسيتين تمثلتا في الأرض و المرأة ، إضافة إلى تبنيه قضية الصراع القائم بين الأجيال ، و هو يتلخص في عابد بن القاضي أحد اقطاعيي القرية يسعى إلى تزويج ابنته نفيسة العائدة من الدراسة بالعاصمة لشيخ البلدية مالك للحفاظ على أراضيه و أملاكه ، فيغتنم فرصة احتفال القرية بتدشين مقبرة الشهداء لدعوة مالك و الطلب منه بإلحاح دخول منزله زاعما أن زوجته خيرة ترغب في رؤيته ، و لكن المسعى هو رؤية ابنته نفيسة و الإعجاب بها ثم طلبها للزواج .

تتأزم أحداث و وقائع الفيلم لما تثور نفيسة على والدتها بمجرد إخبارها هذه الأخيرة أنها لن تعود مجددا للعاصمة لأن والدها يرغب في تزويجها ، فتفكر نفسية في كتابة رسالة إلى عمتها تخبرها عن ظروفها الصعبة و الطلب منها القدوم لمساعدتها وإخراجها من الوضع التي تعيشه ، بعد ذلك تقف بجانب نافذة غرفتها منتظرة عودة رابح بالأغنام لتطلب منه مبتسمة و بلطف ايصال رسالتها إلى البريد فطمأنها أنه سيقوم بذلك في صباح يوم الغد و دون أن يعلم أحد .

ابتسامة نفيسة و تحدثها بلطف مع رابح جعلت شيء ما يقع في نفسه نحوها الأمر الذي دفعه للتسلل ليلا إلى غرفتها إرضاء لحاجته الجنسية ، و هنا تقوم نفيسة بطرده من غرفتها شاتمة إياه بعبارات " الراعي الكلب " ، عبارات دمرته نفسيا و أشعلت نار الغضب بداخله ، ما جعله يترك العمل لدى ابن القاضي و البحث عن عمل آخر .

تتوالى الوقائع بموت الخالة رحمة و ما تبعها من أحداث خلال مراسيم الجنازة ، مثل حديث شيخ القرية عن الجنة و النار و عن الاشتراكية ، ثم رد نفيسة الثائر والغاضب عن حديث النسوة أنها رفضت الزواج من مالك بحجة لها من ينتظرها في العاصمة .

وفي الأخير تقرر نفيسة الفرار من القرية باتجاه العاصمة لإكمال مستقبلها الدراسي إلا أنها تتعرض إلى التواء على مستوى رجلها بالغابة أين وجدها رابح و أخذها إلى منزله ليعالجها ، و بعد شفائها تقوم على مواصلة ما بدأت به لكن هذه المرة بمساعدة رابح الذي يرغب هو الآخر في تغيير وضعه ، بينما هما في طريقهما لموقف الحافلة يراهما أحد القرويين فبذهب لإخبار ابن القاضي الذي امتطى حصانه مسرعا إلى هناك لكن دون جدوى ، يصل بعد فوات الأوان ، لأن نفيسة نجحت في الفرار والتخلص من القيود التى فرضت عليها في تلك القرية .

عمل المخرج محمد سليم على الخطاب الروائي لريح الجنوب للكاتب عبد الحميد بن هدوقة ، المجموع في 270 صفحة ، فحوّله الى خطاب سينمائي قابل للعرض على الشاشة لمدة ساعة و سبعة وثلاثون دقيقة وتسعة و اربعون ثانية (1:37:49) ، هذا التحول كان وفق المنظور السينمائي للمخرج الذي حافظ على القضيتين الأساسيتين في بناء الأحداث آلا وهما الأرض والمرأة ، إلى جانب محافظته في بعض المحطات على الشكل الروائي مثل المونولوجات الذي لم يتصرف فيها فأوردها بالعامية ، وذلك لعدم تمكنه و الممثلين من اللغة العربية ما خلق صعوبة في التعبير عن المشاعر و الاحساس الذي لم يصل للمشاهد المتلقي . و مع ذلك نجد بعض الاضافات و التعديلات التي تترجم الرؤية السينمائية للمخرج فنجد على سبيل المثال مشهد لنفيسة و هي بالجزائر العاصمة ، توظيفه اللهجة الشاوية "نعرسوا و تمومنث منسج الخيمر" ، إلى جانب مشهد رابح و هو يدخل منزله ثم يتناول إناء ليقوم بملئه بماء الشكوة ليتوجه إلى الباحة و يعود منها و هو يمسح وجهه بطرف قميصه ، وبعدها يجلس لشرب القهوة التي أعدتها والدته البكماء و بعد الأخذ و الرد بينهما بالإشارات يردد رابح في آخر المشهد " شعال عندي مشفتش يما فالنهار نخرج مع طلوع الفجر فالظلمة، و نرجع مع المغرب فالظلمة " ، من اضافاته أيضا الحوار الذي دار بين نفيسة والراعي بعدما اصطحبها إلى منزله لعلاجها من الإصابة التي تعرضت لها في الغابة و هي تحاول الفرار مرتدية زي رجل ، هذا الحوار ولّد رغبة لدى رابح لمرافقتها إلى العاصمة من أجل الالتحاق بإحدى التعاونيات الفلاحية ، كما نلتمس بعض التعديلات الطفيفة مثل رسالة نفيسة إلى عمتها في الحين كانت رسالتها في الرواية مكتوبة إلى خالتها .

ما ينتقد على فيلم ريح الجنوب هو ذلك المساحة الزمنية المخصصة لتصوير مشاهد مرض العجوز رحمة ثم مراسيم جنازتها و تلاوة القرآن و بعدها حديث النسوة ، حيث استغرق مجموعها حوالي ساعة و دقيقة و ستة عشر ثانية (1:01:16) بالرغم من أن هذه المشاهد ليس لها دور في تحريك الأحداث ، كما أهمل الصلة القديمة التي كانت تربط عائلة ابن القاضي بمالك رئيس البلدية الخطيب السابق لابنتهم الكبرى زوليخة التي لقت حتفها جراء انفجار لغم نصبه مالك رفقة مجموعة من المجاهدين لاستهداف قطار العسكر ، لكن شاءت الأقدار أن ينفجر هذا اللغم على قطار يحمل مدنيين من بينهم زوليخة ، ما أثار غضب ابن القاضي فوشى بهم لدى المستعمر ، كل هذه الأحداث شكلت محور تغير في العلاقات ، ولأن المخرج لم يتناول هذه الأحداث دفع إلى اختزال العديد من المشاهد مثل مشهد لمالك بعد تدشين مقبرة الشهداء و هو يجول في المقبرة ويسترجع ذكرى أيام الثورة و ذكرى خطيبته السابقة بعدما وقع نظره على اسمها مكتوب بإحدى المقابر ما جعله يحس بحزن عميق .

كما أنّ زيارة مالك لبيت ابن القاضي و رؤيته نفيسة لم يظهر أي اهتمام أو اندهاش أو يرمقها بأي نظرة ، فكان طبيعي على عكس ما ورد في الرواية .

اعتمد المخرج في تصويره لمشاهد الفيلم اللقطات القريبة ، المتوسطة و الأمريكية، اللقطة القريبة الغرض من توظيفها ابراز ملامح الوجه بوضوح و تحريك أحداث الفيلم، وهذا ما لم تظهره اللقطة القريبة جدا لوجه رابح و هو يتذكر عبارة نفيسة التي نعتته بها "الراعي الكلب"، لتتحول الكاميرا إلى لهيب النار الذي كان يترجم حرقة و غضب رابح اللذان غابا عن ملامح و جهه ، لقد جاز المشهد بسرعة لدرجة أن المشاهد العادي لم يتمكن من إدراك ما حدث بالفعل ، زيادة على ذلك فالمخرج لم يوظف موسيقى مناسبة ترافق مشهد تسلل رابح لبيت ابن القاضي تخلق نوع من التشويق والذعر لدى المشاهد .

كما اختار محمد سليم نهاية مخالفة تماما لنهاية الرواية ذلك لأنّه أراد نهاية سعيد للأحداث ، ونهاية مقبولة لدى المشاهد ، فجعل نفيسة تنجح في محاولة فرارها من سلطة والدها و من القرية ككل ، وبذلك تتحرر من السجن الذي قيد حريتها ، في حين أراد كاتب الرواية لبطلته الصمود داخل القرية.

شخصيات الفيلم هي الأخرى حافظ عليها المخرج مثلما وردت في الرواية ، إلاّ أنّ تمثيلها لم يكن بنفس مواصفاتها الروائية ، فابن القاضي الرجل الاقطاعي و الأب الانتهازي المتلسط و الحازم ، لم يعكسه الممثل عبد الحليم رئيس حيث كان هادئ وعادي لا تظهر عليه الشدة و التسلط ، و هذا ما ينتقد عليه المخرج كونه لم يختر الشخصية المناسبة لأداء دور ابن القاضي ، لأن هناك أدوار تناسب ممثل ولا

تناسب أخر ، ومع ذلك نلتمس ثورة غضب واضحة على ملامح الممثل أثناء صراخه على زوجته بسبب هروب ابنته من المنزل .

أما نفسية في الرواية فهي تلك الفتاة المتعلمة والمتمردة، الرافضة لاعراف قريتها المقيدة لحريتها وحرية المرأة بصفة عامة ، حيث سعى الكاتب من خلالها إلى إبراز قضية مهمة من قضايا المجتمع الجزائري آلا و هي قضية المرأة و حريتها و تطورها ، و مع ذلك لم توصل نوال زعتر التي أدت دور نفيسة في الفيلم ذلك التمرد ، نعم كانت رافضة للحياة في القرية و ذلك واضح من تدمرها و تأسفها والدائمين فنجدها مثلا في المشهد التي أخبرتها فيه والدتها بعدم العودة مجددا للعاصمة لاستكمال دراستها لأن والدها يرغب في تزويجها ، كانت ردة فعلها لا تترجم انفعالها الشديد من هذا القرار ، حقيقة رفضت الأمر لكن عبارات و ملامح وجهها كانت عادية لم توصل للمشاهد انزعاجها و غضبها الشديد من هذا القرار ، و مع ذلك حافظ المخرج على جعلها الشخصية النسوية المركزية لريح الجنوب و الفتاة العصرية التي تطمح للتعلم و السعي نحو التقدم .

مثلت العجوز رحمة رمز المرأة التقليدية و المناضلة ، صانعة الأواني الفخارية التي لا تخلو منها بيت من بيوت القرية ، فهي تعيش من وراء صناعتها هذه بالرغم من كبر عمرها ، جعلتها التجارب التي عشتها تنطق الأحكام و الأمثال بالرغم من أميّتها فهي مثال المرأة الجزائرية التقليدية و أهمية دورها ومكانتها في المجتمع ، وهذا ما سعت أليه الممثلة كلثوم من خلال دورها لاقتماس شخصية العجوز رحمة ، إلاّ أنّ الممثلة كانت قليلة المعرفة بالحياة الريفية .

رابح راعي غنم ابن القاضي ، و الذي تعود سكان القرية على سماع الأنغام الذي يعزفها على الناي، هذه الشخصية التي تشهد العديد من الأحداث التي تغير مسار حياتها، حيث يترك رابح الرعي بعد نعت نفيسة له بعبارات هزت خاطره " يا الراعي الكلب " ليصبح حطابا .

خيرة المرأة البسيطة و الزوجة المطيعة لزوجها ، وجدت نفسها بين نارين فمن جهة لا تستطيع أن تناقش زوجها بشأن قرار تزويجه ابنته ، و من جهة أخرى لاتقوى أن تقنع ابنتها الرافضة أن تطيع والدها و تخضع للأمر الواقع .

مالك رئيس البلدية ناضل ضد المستعمر الفرنسي و ذلك واضح من خلال استرجاعه ذكريات علاجه من قبل العجوز رحمة بعد اصابته من طرف العسكر ، وبعد الاستقلال ها هو يواصل نضاله من أجل النهوض بالقرية ، لأنه يسعى إلى تأمين حياة أفضل لسكان القرية لذا الجميع يكن له مشاعر الاحترام و

التقدير ، كما يأمل أن يأتي الوقت الذي يأخذ فيه الفلاح حقه في الأرض التي احتكرها الاقطاعيون بعد الاستقلال ذلك لانه يؤمن بمبدأ التساوي بين سكان القرية و يهدف إلى تحقيقه ، أما عن علاقته بابن القاضي مبنية على الحذر و الترقب نتيجة الأحداث التي وقعت بين الشخصيتين ، فمالك يعلم أن ابن القاضي لا يهمه إلا مصالحه و أملاكه .

والدة رابح المرأة البكماء تتواصل مع ولدها بلغة الاشارات ، عالجت نفيسة بعد التواء كاحلها في الغابة و هي تحاول الفرار ، كما تقوم بالمساعدة رفقة مجموعة من النسوة في جنازة العجوز رحمة مثلما هو معروف و معتاد عليه في المجتمع الجزائري .

تم تصوير مشاهد الفيلم بإحدى القرى الجزائرية ذات الطابع الصحراوي ، و هو ما يوضحه المشهد الأول الذي بدأ به الفيلم ، فبحركة بنو رامية من اليسار إلى اليمين للكاميرا برع المخرج في نقل تلك الطبيعة من خلال تصوير مناظر البيوت المبنية بالطين التي تعبر عن بساطة حياة سكان هذه القرية ، إضافة إلى البساتين الخضراء وأشجار النخيل والسلاسل الجبلية ، و قد تنوع فضاء التصوير بين الفضاء المغلق المتمثل في التصوير الداخلي ، أي التصوير داخل إحدى المنازل أو داخل المقهى أما الفضاء المفتوح فتمثل في التصوير الخارجي مثل المقبرة ، الغابة ، فناء المنزل وغيرها، بالإضافة إلى الفضاء المؤقت الذي تمثل في الجزائر العاصمة ، و الفضاء الدائم المتمثل في القرية .

أما فيما يخص الحيز الزماني فالفيلم صور سنة 1975 ، في فصل الصيف ، وقد تنوع التصوير بين الفترات الليلية و النهارية .

طغى على الفيلم اللون الأصفر الذي يعكس الطبيعة الصحراوية إلى جانب لون النخيل و البساتين المتمثل في اللون الأخضر بالإضافة إلى الألوان الفاتحة من خلال الملابس التقليدية لسكان القرية الدالة على بساطتهم .

كما استعان المخرج بالإضاءة الطبيعية فنجد ضوء الشمس في المناظر الخارجية، إلى جانب استعانته بإنارة المصابيح ذات الإضاءة الخفيفة أو ضوء الشموع أو ضوء النار، فكانت الإضاءة تتماشى مع الأحداث و بيئة الفيلم .

أما المؤثرات الصوتية نجد منها من كان طبيعيا مثل زقزقة العصافير و صوت ثغاء الأغنام ، كما نجد صوت الناي الذي كان يناسب الواقع البدوي ، إلى جانب الموسيقى التي رافقت الفيلم من البداية إلى النهاية ، على الرغم من وجود بعض المشاهد كان ينبغي أن ترفق بموسيقى مناسبة لها على سبيل المثال

مشهد تسلل رابح إلى بيت ابن القاضي ثم غرفة نفيسة كان ينبغي أن يرفق بموسيقى تخلق نوع من الإثارة و الفضول لدى المشاهد ، أيضا مشهد موت العجوز رحمة كان ينبغي أن يرفق بموسيقى حزينة ، ثم مشهد هروب نفيسة من المنزل كان ينبغي أن يرفق بموسيقى تخلق نوع من التشويق والانفعال لدى المشاهد إلى ما ستؤول إليه الأحداث فيما بعد .

استطاعت السينما الجزائرية نظرا لامتلاكها تقنيات مبتكرة أن تقدم خدمات مهمة للكثير من الأعمال الأدبية بيما فيها الرواية ، فأضحت علاقة السينما بالأدب و جدلية التحول من الخطاب الروائي إلى الخطاب السينمائي محور اهتمام العديد من الكتاب والباحثين الذين نشر لهم دراسات نظرية وتطبيقية في هذا المجال .

إنّ الفيلم يضيف للرواية طابع جمالي من خلال استعماله الصورة المرئية و من خلال توظيف وسائله و تقنياته الخاصة ، فالخطاب السينمائي يعطي بعدا آخر للخطاب الروائي من خلال الإضافات الجديدة التي لا تسمح بها الكلمة، كما أن السينما تسمح بوصول الرواية عن طريق الصورة المرئية إلى كافة فئات المجتمع ، أمّا مسألة وفاء المخرج لخطاب الرواية تعتمد على رؤيته السينمائية ومهاراته الفنية وبراعته في استخدام التقنيات السينمائية أثناء تعامله مع هذا الخطاب، كما لا يمكن اعتبار درجة الوفاء معيار قياسي للحكم من خلاله عن فشل أو نجاح الفيلم، فهناك أفلام عالمية و عربية لقد قبول و استحسان من طرف المشاهدين ، بل أكثر من ذلك نالت جوائز في مهرجانات الأفلام الطويلة ، تمّ انتاجها انطلاقا من الاعتماد الكلي أو الجزئي للخطاب الروائي ، في حين أن أفلاما أخرى كتب لها سيناريو خاص لإنتاجها حكم عليها بالفشل و لم تلقى الإقبال لدى المشاهد .

الهوامش:

1: جميل حمداوي،الاتجاهات السيميوطيقية:التيارات و المدارس في الثقافة الغربية،شبكة الألوكة، ص 81.

2: نفس المرجع ، ص 94.

3: عبد الحميد بن هدوقة، رواية ريح الجنوب،الشركة الوطنية للنشر و التوزيع،الجزائر ،ص .88،89

4: نفس الرواية، ص72.

5: نفس الرواية، ص7.

6:نفس الرواية، ص 264.

7:عمار محمود ،مفهوم الصورة السينمائية و اللغة و التواصل مع الفيلم،18-08-2016. Eyeoncinema.net

8: قيس الزبيدي ،حول مصطلح اللغة السينمائية،15-11-2017. https://life-incinema.blogspot.com

9: نفس المرجع .

10 : محمد ابراقن ،علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية:دراسة حالة لسيميولوجيا السينما،رسالة دكتوراه،غير منشورة لنيل شهادة في الاعلام و الاتصال،جامعة الجزائر،الجزائر، ص .194

11: فران فينتورا،تر:علاء شنانة ،الخطاب السينمائي:لغة الصورة، ص .9

12: مرجع سبق ذكره:(حول مصطلح اللغة السينمائية).

13: نفس المرجع .

14: خضر الآغا،الخطاب السينمائي: لغة الصورة السينمائية ،07-03-2017،act.fondation.org.ma.

15: سعيد عموري،من النص السردي إلى النص السينمائي:قراءة في اشتغال المصطلحات الأكاديمية للدراسات الاجتماعية و الانسانية،قسم الآداب و الفلسفة،العدد الثالث عشر،جانفي 2015،ص 13 ،22.