مجلة آفاق علمية ISSN: 1112-9336
المجلد: 12 العدد: 02 السنة 2020 ص 276 - 296

تاريخ الإرسال: 2019/10/08 تاريخ القبول: 2020/01/29
تاريخ النشر: 2020/04/26

الفيلم الروائي في السينما الجزائرية الثورية
–الأفيون والعصا- لـ(أحمد راشدي) أنموذجا

Feature film in Algerian revolutionary cinema
(Opium and stick) as a model

زبيدة بوغواص
جامعة صالح بوبنيدر – قسنطينة 3–
zebida.boughouas@univ-constantine3.dz

الملخص:

شكلت الرواية الجزائرية كغيرها من الروايات العالمية مصدرا لكتابة جديدة، من حيث إعادة إعدادها واقتباسها للسينما، خاصة تلك التي تحمل المرجعية الثورية، لتركز هذه الورقة البحثية على نموذج للدراسة، وهي رواية "الأفيون والعصا" لمولود معمري، التي أخرجها أحمد راشدي، للبحث عن مختلف الصيغ الفنية السينمائية التي اعتمدها هذا التحويل، وعن مدى التوافق بين الكتابة الروائية والكتابة المشهدية السينمائية.

الكلمات المفتاحية: الفيلم الروائي، الرواية، السينما الجزائرية، الثورة، السرد.

Abstract:

The Algerian novel, like all the other international novels, has been a source of new writing, in terms of the preparation and adaptation of the cinema, in particular of revolutionary reference, This research paper is based on a model of study, the novel "Opium and the stick" of Mouloud Maamari, directed by Ahmed Rachdi, and Search the different cinematographic artistic formulas adopted by this

transformation, and the compatibility between fiction and scenic writing.

Keywords: feature film, novel, Algerian cinema, revolution, narrative.

زبيدة بوغواص ، ZEBIDA.BOUGHOUAS@UNIV-CONSTANTINE3.DZ

1.مقدمة:

السينما كفن حديث ما فتئ يأخذ من الأدب مادته لإخراج الأفلام، مما يدل على العلاقة الوثيقة بين الرواية والسينما مع السنوات الأولى من ظهور هذه الأخيرة، حين بدأت الأفلام تأخذ من الرواية العالمية، وتحولها إلى أفلام ناجحة، هذا يعود إلى طبيعة الرواية التي تضم إمكانات السينما في حركتها البصرية، فاستحالت إلى كتابة بالصورة وهذا مع بداية القرن العشرين.

الرواية الجزائرية بدورها شكلت مصدرا لكتابة جديدة ومرجعية عبر السينما، وباستقراء ريبرتوار الإنتاج السينمائي يطالعنا موضوع الثورة تيمة قامت عليها هذه السينما اعتمادا على ما أنتجته في هذا المضمون، وهي إعادة كتابة للتاريخ الثوري الجزائري اعتمادا على المتخيل الروائي، خاصة وأن السينما الجزائرية تميزت بوضع خاص، كما يقال أنها ولدت وسط الصراع، فقد نشأت من قلب حرب التحرير، والإنتاج السينمائي الوطني واكب الحرب التحريرية ضد الاستعمار الفرنسي، محاولا توظيف الفيلم الثوري كأداة لتوعية الجماهير وتدعيم الشخصية الجزائرية للوقوف ضد مخططات الاستعمار، مما جعل هذا الإنتاج يتصف بالحيوية سواء أثناء الثورة أو بعدها، ولقي صدى واسعا سواء على المستوى المحلي أو العربي، أو العالمي، وهو ما فتئ يعزز عملية التذكير بالثورة ومبادئها والتوثيق لأهم أحداثها وشخصياتها.

كانت الرواية من المصادر الأساسية التي استعين بها لتقديم هذا المضمون عن طريق الاقتباس/Adaptation، وهي عملية تسمح بتحويل النص الروائي إلى الشكل السينماتوغرافي،لأنه النص الذي يتداخل فيه الخيال بالواقع، والمرئي باللامرئي، يسعى من خلاله الروائي إلى كتابة جديدة تنزع نحو كل ما هو بصري ومشهدي. لهذا أردنا أن يكون موضوعنا مركزا على دراسة هذه العملية التي اعتمدتها السينما الجزائرية ذات البعد الثوري في إنتاجها، ومن هذا المنطلق اتجهت الإشكالية نحو البحث عن مساهمة الكتابة الروائية في ثراء التجربة السينمائية الجزائرية ذات البعد الثوري، وعن مختلف الصيغ الفنية التي اعتمدها الفيلم السينمائي المقتبس من الرواية، ومدى الانسجام بين الكتابة القرائية والكتابة المرئية لتقديم المضمون الثوري.

لمعالجة هذه الإشكالية عمدنا إلى اختيار عينة من الأفلام الثورية التي أنتجتها السينما الجزائرية بعد الاستقلال، والتي اقتبستها من الرواية الجزائرية، وقد وقع اختيارنا على فيلم "الأفيون والعصا"، الذي أخرجه أحمد راشدي، وألف روايته مولود معمري، وهو الاختيار الذي جاء على أساس أنها من الروايات التي نالت نجاحا في طريقة إعدادها للسينما، وعدّ الفيلم من النماذج التي تناولت موضوع الثورة، الذي شكل تيمة أساسية في موضوعنا اعتمادا على ما هو روائي تخييلي، عن طريق سيناريو حاول أن يلائم بين ما هو كتابي وما هو مرئي، ويمكن أن يكون تأكيدا على ثراء ريبرتوار الرواية الجزائري، وعلى قدرتها على التحول، وعلى الحاجة إلى إعادة قراءة وفق الصورة المرئية التي أضحت ثقافة تمتلك قوة الإغراء بالتمثيل والتشخيص.

سيتم عرض هذه الدراسة باعتماد أدوات التحليل والمقاربة الوصفية الجمالية للوقوف على مدى الانسجام بين الكتابتين: الروائية والسينمائية لتقديم مضمون ثوري

استطاع تخليد مواقف وأحداث هي من صميم ثورة التحرير الكبرى، وإعادة إنتاج اللحظة الثورية حربيا في ميدان الفن السابع، وهذا وفق العناصر التالية:

1. الفيلم الروائي: المفهوم والمجال

يقول برسام/Berson عن الفيلم الروائي بأنه الفيلم الخيالي " Fiction Film" الذي يعتمد في سرده السينمائي على بناء مؤلف روائي ابتكاري، وهناك ما يقابله وهو الفيلم التسجيلي الذي يعتمد على الواقع المباشر، ومادته هو الواقع الموضوعي والحياة في الشكل الذي تعاش فيه، وكما يقول روبرت فلاهرتي: "تصوير الحياة في الشكل الذي تعاش فيه"، بمعنى أن مادته تختار من الطبيعة دونما تأليف، وهذا بالاعتماد على التنقل والملاحظة والانتقاء من الحياة نفسها[1]؛ بينما الفيلم الروائي يستلهم القصة من الواقع، لكنه يعتمد على خيال المؤلف والمخرج وقدرتهما على الابتكار دون أن يقيد بهذا الواقع، يستعان فيه بالممثلين لتجسيد شخصيات الرواية وتمثيل أحداثها وأداء مواقفها، ويصور عادة في الاستوديوهات حيث يكون الديكور عنصرا من عناصر البناء الفيلمي، وقد يلجأ فيه إلى التصوير من المواقع الحقيقية، ويعتمد في الصوت على عنصر الحوار أساسا[2].

من جهة يعتمد فن التمثيل في الفيلم الروائي من الناحية الجمالية والفلسفية واللغوية على ما يمكن أن نطلق عليه تعبير المجاز، وما يسمى "إعادة بناء الواقع" من خلال نموذج مصاغ سلفا في قالب أدبي ووفق تصورات عن الحياة والناس في علاقة درامية موروثة غالبا عن الماضي، هذا المفهوم في السينما يلخص نوعا من الاتفاق المسبق بين المبدع والمتلقي، وفي مجال السينما يكون هناك ما يمكن تشبيهه باتفاق غير مكتوب بين الجمهور والممثلين، حيث يكون المشاهد على علم بأن ما يراه على الشاشة هو أداء تمثيلي، ولكنه يقتنع داخليا بأن ما يراه الواقع نفسه، وهو ما يحقق التأثير لدى المشاهد، وهذا يعني أنه يوافق مجازا هذا الوضع، إذ أنه فعلا لا

يرى الواقع بل صورا معكوسة عنه من خلال المبدع يستعمل في مجال السينما المفردات الأساسية للغة السينمائية، التي تشكل الصورة المتحركة للوصول إلى المتلقي.

بهذا المفهوم تمكنت السينما من تطويع الفنون الأدبية، وبخاصة الرواية، فقدمت الرواية التجريبية والرواية التاريخية، والبوليسية والذهنية وغيرها، على اعتبار أنها متن لعوالم متخيَّلة،وتسرد وقائع مغامرات تخيلتها الذات الكاتبة وتصورتها، وهذا تأكيد على أن الأدب يعد أحد المراجع الأساسية لها، وأحد الخزانات الكبرى لتدفقها[3]، وهو ما أثبتته التجارب الفنية العالمية، فثلثي الأفلام مقتبسة من روايات ربما بنسب تصل إلى 65% أو أكثر، وإن هذا الاقتباس لم يكن مجرد تحويل السرد الروائي إلى حوار، بل إنه تعايش مع الشخصيات "بلحم ودم" وبشكل مباشر عن طريق الصورة البصرية، حيث يكون العنصر الأساسي فيها هو العرض والمشاهدة[4]، ومن التجارب التي تم فيها تحويل الأدب إلى السينما يمكن أن نذكر مسرحية "معرفة الجسد" لكاتبها مايك نيكولاس، و"الجريمة والعقاب" لدوستويفسكي، و"الشيخ والبحر" لهمنغواي، و"أوليفر تويست" لديكنز، ورواية "مائة عام من العزلة" لغابرييل غارسيا ماركيز"[5].

في السينما العربية تكون الريادة للسينما المصرية بأول رواية للأديب محمد حسين هيكل وهي رواية "زينب" التي تم تحويلها إلى فيلم سينمائي بالعنوان ذاته، لتتوالى التجارب في حقب متتالية مع روايات نجيب محفوظ مثل رواية "بداية ونهاية"، و"بئر الحرمان"، و"قصر الشوق"، وروايات توفيق الحكيم، "الخروج من الجنة"، و"طريق الفردوس" و"ويوميات نائب في الأرياف"، وأيضا الكاتب السوري غسان كنفاني حيث اقتبست السينما من رواية: "رجال في الشمس" فيلم "المخدوعون"، و"ما تبقى لكم" فيلم "السكين"، و"عائد إلى حيفا فيلم "عائد إلى حيفا"، ورواية "برقوق

نيسان" فيلم "زهرة البرقوق"، وهي تلتقي مع تيمة الواقع الفلسطيني المحتل، هذا بالإضافة إلى روايات إحسان عبد القدوس، ويوسف إدريس، وثروت أباظة، وموسى صبري وغيرهم من الأدباء، وهو الأمر الذي تم أيضا في الرواية الجزائرية.

تنوع الإنتاج السينمائي في الجزائر واتصف بالحيوية سواء أثناء الثورة أو بعدها، وهذا بفضل الفيلم الروائي، فكان التاريخ الثوري مادة خصبة لسلسلة من الأفلام التي رغم نزوعها الروائي تعد توثيقا لمرحلة هامة من تاريخ الجزائر، فلا غرو أن تجعل أيضا السينما الجزائرية منذ الاستقلال إلى حدود 1975 من حرب التحرير الوطني موضوعها المركزي، إلى درجة أنه أدى الأمر ببعض النقاد إلى نعت هذه التجربة بكونها أنتجت "سينما قدماء المجاهدين"[6].

من أبرز الأفلام التي تم اقتباسها من الرواية، وحتى من السيرة الذاتية فيلم "معركة الجزائر" التي أخرجها المخرج جيولو بونيكورفو/Gillo Pontecorvo" سنة 1966، عن السيرة الذاتية التي كتبها المجاهد "ياسف سعدي" في مذكراته "ذكريات معركة الجزائر"، وفيلم "نوة" الذي اقتبسه عبد العزيز طولبي سنة 1972م، عن المجموعة القصصية للروائي الطاهر وطار، ونذكر رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة التي قام بإخراجها محمد رياض سليم سنة 1975، كما أخرج عبد العزيز طولبي فيلم "نوة" سنة 1972، عن الروائي الطاهر وطار، وكتب الروائي رشيد بوجدرة سيناريو وحوار لأفلام ثورية ولعل الإشارة تكون للفيلم الذي نال السعفة الذهبية بمهرجان "كان" الدولي عام 1975، والذي حمل عنوان "وقائع سنين الجمر" حيث قام بإخراجه للسينما محمد لخضر حامينا سنة 1974، ولعل العنوان دال على المتن الذي تناول تراجيديا الحرب مع المستعمر الفرنسي، ورواية "صمت الرماد" للكاتب قدور محمصاجي التي أخرجها للسينما يوسف عبد الرحمن صحراوي عام 1976، وفيلم "الربوة المنسية" للمخرج عبد الرحمن بوقرموح، اقتبسها عن رواية كتبها

مولود معمري بالعنوان نفسه سنة 1952م، وقد حملت تلك الأفلام صور الحرب المرعبة اكتسب من خلالها هؤلاء المخرجين احترافية عالية في مجالهم.

يعد أحمد راشدي من رواد السينما الثورية، ومن أفضل من وظف الروائي في أفلامه للتوثيق للثورة وأحداثها وتضحيات شهدائها، ولا غرو في ذلك فقد بدأ حياته السينمائية بالأفلام الوثائقية بداية بفيلم "استفتاء" سنة 1962، ومرورا بـ"فجر المنبوذين" سنة 1965، وهي أفلام تمكنت من تصوير الوقائع الحية عن حرب التحرير، كما تمكن من إخراج العديد من الأفلام الخيالية ذات البعد الثوري، وكان أولها فيلم "الأفيون والعصا/L'opium et le bâton" الذي اقتبسه من رواية الأديب مولود معمري بالعنوان ذاته سنة 1969، وقد أظهر فيه تحكما على مستوى الإخراج، هي التجربة الرائدة التي أسست لمسيرته السينمائية في ظل نشوة الاحتفاء بالانتصار، انطلاقا من إيمانه بالفن في تلك الفترة التأسيسية والارتقاء بالفن السينمائي الجزائري، بكل مكوناته لتمثُّل الواقع الثوري ليس بمحاكاته فقط بل بخلقه من جديد والنفاذ إلى خباياه ولعل البحث في هذا العمل –الاقتباس من الرواية– يعود إلى أسباب منها:

أولا: استثمار نجاح الرواية لإنجاز أفلام تعتمد على روايات أحبها الجمهور.

ثانيا: محاولة السينما أن تكتسب لدى النخب مكانة كتلك التي يحظى بها الأدب.

ثالثا: أن عملية الاقتباس من الأدب يعد حلا لغياب كتاب السيناريو المحترفين.

ومهما كانت الأسباب فالنتيجة أن "السينما استوعبت أشهر الأعمال الروائية العالمية، وقدمت للرواية خدمة جليلة إذ أوصلتها إلى الإنسان العادي في كل الدنيا برغم اختلاف اللغات، وهكذا اختصرت السينما للمشاهد الزمان والمكان، ووفرت كل شيء في الزمن الحاضر، ولم يخل الأمر من متعة للمؤلفين للروايات الأدبية، وهم يرون أبطالهم يتحركون أمامهم على الشاشة"[7]، على الرغم من أن كليهما يشكل كيانا

مختلفا اعتمادا على السمات التجنيسية التي تميز الأنواع الفنية، إلا أنهما يلتقيان عند الجذر الموحد، وهو ما يسمح بإمكانية المقاربة الفنية بينهما.

2. السرد الروائي ومظاهر الصورة السينمائية المشهدية

تعد الرواية من الأجناس الأدبية التي نهلت من فنون الصورة البصرية، لأنها تتضمن "أي شيء يحكي، أو يعرض قصة، أكان نصا أو صورة، أو أداء، أو خليطا من ذلك"[8]، كما تقوم على الصراع حين تظهر شخصياتها و"هي تتصارع طورا وتتحاب طورا آخر، لتنتهي في النص إلى نهاية مرسومة بدقة وعناية شديدة"[9]، فالفنون التي تعتمد الصورة والمشهد كالمسرحية، والأفلام...الخ هي سرديات، لتصبح إنجازا بصريا مسرحيا أو سينمائيا، وعليه كانت استفادة الرواية من تلك الفنون التي بدورها استفادت من الرواية من خلال الاقتباس، وهذا يعود إلى طبيعة الرواية التي تكتسب خصائص فكرية وجمالية جديدة، وهو ما يجعلها تتصف بالتمرد، لعدم استقرارها على شكل ثابت[10]، حين صارت تراهن على المتلقي عن طريق توظيفها للصورة.

إنه التداخل بين الأدب والفنون البصرية، وهو ما ذكره الروائي، والرسام، والمصور إبراهيم نصر الله حين سئل عن هذا التعالق مع أعماله، فقال: "في ظني، من الصعب أن أكتب السرد الذي أريد، والشعر الذي أريد بعيدا عن كل ما يمكن أن يغنيهما، فالفنون هي روافد أساسية للأدب، مثلما هي الفلسفة والعلوم والدراسات الأنثروبولوجية (...) فهي ليست مجرد ديكورات للنص الأدبي، بل تتحول أحيانا كثيرة لتصبح جزء منه"[11]، والرواية قد استفادت من الفنون البصرية، وقد تحقق هذا من خلال تعدد الأصوات فيها، اعتمادا على توليد مجموعة من المفردات البصرية التي تتحول إلى رموز دالة تسهم في خلق المعنى، وتستعين بالصورة البصرية عن طريق الكلمة واللغة والحوار، إذ أنها تمثل نصا متحركا، فقد أصبحنا الآن نتحدث عن تحويل النص إلى ثقافة الرؤية، والسمع والمشافهة، عن طريق الصورة.

فالروايـة أفـادت مـن الفنـون السـمعية–البصـرية ومنهـا الفـن السـينمائي، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصيب جمالياتها الخاصة فحين نتأمل المنجز الأدبي في هذا النوع "نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة"[12]، وهو ما يظهر في توظيف تقنيات الفنون البصرية التي تعتمد الصورة في المقام الأول في بنيتها السردية، التي تعتمد على السرد والشخصيات والفضاء، وتوظف تقنيات تلتقي فيها مع السينما، مثل الحكاية، والوصف، والحبكة، والصراع...وغيرها، وهي في مجموعها تعد التشكيل الجمالي والفني للمادة الحكائية[13]، مما جعلها تفيد من لغة الكاميرا والسيناريو والزاوية، والمونتاج واللقطة...وغيرها، ويجعلها تقترب من الصورة المتحركة التي يمنحها الفيلم السينمائي، على أساس أن هذا الأخير يقوم على الحكاية التي تستدعي عناصر يشترك فيها مع الرواية كالسرد الذي يعطي للفيلم طابع الحكي، فكليهما يقدم لمجموعة من الأحداث من خلال الشخصيات، اعتمادا على الحكاية في تتابع أحداثها عن طريق العرض الذي يكون مساويا لفعل السرد الروائي، وهو ما يجعل الرواية والفيلم شكلين للون واحد، وهو فن السرد سواء عن طريق اللغة المكتوبة، أو عن طريق الصور المرئية، إلا أن الاختلاف الجوهري بينهما يكمن في طبيعة الوسيط على مستوى التلقي، ففي الرواية يتصور المتلقي الأحداث، أما في السينما فهو يراها مجسمة عن طريق التقنيات السينمائية، وهي الظاهرة الفنية التي جعلت الاقتباس من الرواية ممكنا، وقد حفل به المشهد السينمائي العالمي والعربي والمحلي.

3. العناصر السينمائية في الفيلم"الأفيون والعصا": (الحكاية، الفضاء، اللقطات)

تعد رواية "الأفيون والعصا" لمولود معمري" أنموذجا للاقتباس السينمائي، ولعل طبيعة الرواية، هو الذي جعل أحمد راشدي يحول الرواية إلى فيلم، حيث نجد تقنيات سينمائية تحوزها هذه الرواية في بنيتها السردية، من أهمها السرد الممزوج

بالوصف الذي يقترب من وظيفة الكاميرا حين تسلط الضوء على مشهد أو شخصية، على اعتبار أن المشهد الوصفي في الرواية يقوم على مبدأ الحركة المادية للموقف الدرامي، وتصوير الصراع اعتمادا على الرؤية البصرية التي تقوم بإشراك الحواس حيث التنوع في الوقفات الوصفية بين الصراع الذي ركز على سياسة الاستعمار الفاشلة، إبرازا للبعد الاستعماري، وما يخطط له من سياسة الترغيب والترهيب "الأفيون والعصا" كما عبر عنه العنوان، وحاول أحمد راشدي تشغيل آلياته لتحويل هذا المضمون إلى المشهد السينمائي وفق عناصر أساسية هي:

1.3 الحكاية: الثورة والصراع

إن كل تجربة إخراجية لفيلم سينمائي مرتبطة بحكاية، والحكاية هي مادة الفيلم، يليها سرد معين وفق نظام ترتيبي لمجموعة من الأحداث لواقع عبر عنه عبر سلسلة من اللقطات[14]، وفيلم "الأفيون والعصا" أنتج عن عمل روائي للكاتب مولود معمري، وهو فيلم بني على واقع معيش، رتب له المخرج أحمد راشدي سيناريو وشخصيات، وفضاء يطابق أصل الأحداث التي وردت في الرواية، وجرت زمن الثورة، والمتلقي للفيلم يلاحظ أنه يذهب بمخيلته إلى العيش في زمن الفيلم مع الأبطال الذين مثلوا الدور بإتقان وحبكة متينة، ومثلوا شخصيات الرواية التي صنع منها راشدي عالمه السينمائي.

الفيلم يقدم حكاية سكان قرية "تالا" الجزائرية، ومشاهد حياتهم اليومية، التي تصور هول ظروف هذه الحياة في ظل استعمار غاشم، لم يستطع أن يخضعه بالتزوير والتنويم، فاتخذ من القهر والتعذيب والعصا سياسيته بعد ذلك، وهو ما توحي به تيمة العنوان "الأفيون والعصا"، فهي حكاية تحكي الأمس حيث الأكواخ، والفقر، والعنف والموت... وهو ما يؤكده هذا المقطع في الرواية: " جرب معنا الفرنسيون في البدء التضليل...ولإقناعنا استعملوا كل مفاتنهم (...) وفي كتبهم علمونا (...) جان

دارك، نـابليون (...) إنهـم لـم يتمكنـوا مـن جـذب أنظارهـا الهاربـة (...) لا يـرون إلا بريق الكراهية (...) واعتقدوا بأننا جاحدون (...) ولم يتبق لهم إلا استعمال الطريقة الأخرى (...) منـذ ثـلاث سـنوات نحـن نُبحـث، نُسـجن، نُضـرب، نعـذّب (...) نقتّـل بمختلف الطرق لكي نرضخ ...للعقل أو القوة، نُفتّن (...) الأفيون والعصا"[15].

إن السارد في الرواية يقترب من ملامح الصراع لمسافة قريبة جدا ليطلعه علـى بعـض التفاصـيل الدقيقـة الدالـة، حيـث الاهتمـام بالبعـد الثقـافي والتعليمـي، والأشـكال المختلفـة مـن الترغيـب والترهيـب، وهـذا لإظهـار تمـايز طبيعـة الشـعبين: الفرنسـي والجزائـري، فـ"السـارد هـو المخـرج المصـور الـذي يطـرح المـدلولات والمعـاني بإطار متخيل يتلقاه القارئ بوعي وثقافة، لاسيما أن ثمة ما يتعالق مع المادة الحكائية للمقروء أو المرئي داخل مخيلة القارئ نفسه"[16].

الفيلم لا يحصـر نفسـه داخـل الأحـداث السـردية التـي توثـق ليوميـات كـل مواطن جزائري زمن الثورة، وإنما يربط بينها وما يجري من تخطيط من أجل إنجاح الثورة، ومن مظاهر هذا التخطيط استجابة مصطفى كاتب الذي أدى دور بشير إلى نداء الثورة، وجسد ذلك موقفه اتجاه وطنه، وشجاعة الفرد الجزائري، حين تخلت هذه الشخصية عن حياة الرفاهية التي كانت تعيشها في العاصمة، على أساس أنه كان طبيبا، ومثقفا، وهو محسوب على الحي الفرنسي بالعاصمة.

كمـا يعمـل سـكان القريـة علـى تجميـع قـواهم وتوحيـد صـفوفهم مـن أجـل التحرير، وتجلى ذلك في التحاقهم بالثورة التحريرية التي لم تنحصر في مكان واحد، وإنما امتدت إلى كل ربوع الوطن، في تجانس بين كل الفئات الشعبية، لهذا يبين لنا المخرج راشدي من خلال متوالية سينمائية بالغة الذكاء عملية الاتصال التي تتم بين جميع أفراد الشعب للالتحاق بالثورة في الجبل لمواجهة الاستعمار، وقدم لنا فضاء ثوريا بامتياز، تجلى في القرية التي ترمز إلى المهمّش، والثوري في مقابل المدينة

التي تشكل المركز، والحماية، وحاول من خلالهما التوثيق للفضاء أثناء تواجد الاستعمار الفرنسي، ومعايشة هذا الفضاء لأحداث ثورة التحرير الكبرى وهذا عبر المتخيل انطلاقا من الروائي إلى السينمائي، اعتمادا على التعاقب الزمني وعلى التواصل في المكان، حيث نجد خط الحكاية متواصلا له بداية ووسط ونهاية.

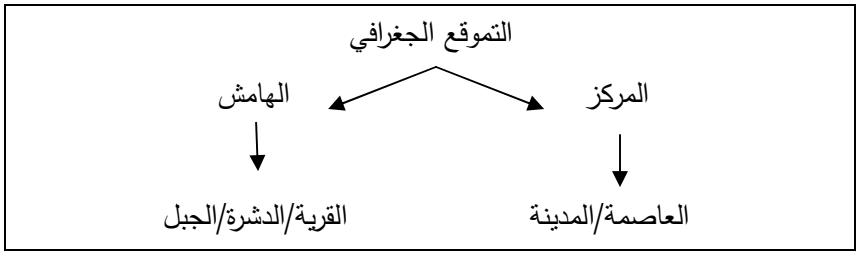
هو الخط السردي الذي يلتقي مع ما هو درامي، ومع ما هو موافقا للرواية التي اقتبس منها الفيلم، حيث استطاع أحمد راشدي في الفيلم أن يشكل من هذه البنية السردية في الرواية لوحة مشهدية بانورامية عبرت عما أراده الروائي مولود معمري، من حيث التجسيد الفعلي لتلك الأيقونات الثورية (الشخصية، المكان، الزمان، التأثيث...) التي عكست واقعا تاريخيا قام على القهر إبان فترة الاستعمار الفرنسي، من خلال استرجاع الذاكرة الثورية من خلال الرواية والفيلم، وهو الأمر الذي دفع بالسينما الجزائرية إلى الوصول إلى العالمية في فترة السبعينيات خاصة.

2.3 الفضاء الفيلمي: المدينة/القرية:

يعد العرض الفيلمي ممارسة سيميوطيقية، وممارسة سوسيو ثقافية تدخل المشاهد في الإنتاج المشروط لمعنى العلامات المترامية في فضاء العرض السينيمائي، لأن المخرج يعمد إلى فعل التجسيد البصري أكثر من فعل التخيل القرائي، عاملا على تنظيم الفضاء الفيلمي تنظيما متلاحما، وعيا منه أن العرض حدث مكاني منبثق من إستراتيجية سياسية وثقافية محددة، ومن ثم تغدو الحكاية المؤفلمة تعبيرا فرجويا، وكتابة إخراجية واضحة من أجل تشكيل العلامة السينمائية، ويغدو الفضاء لغة يستطيع التعبير عن مغزى الحكاية ومضمونها وبشكل أقوى من اللغة العادية.

يتخذ فيلم "الأفيون والعصا" من مدينة الجزائر العاصمة حالة مثلى لاستطلاع أشكال القهر والعنصرية والتهميش بعد أن أصبح التموقع الجغرافي الذي

رسم حدوده هذا الاستعمار قائما على ثنائية: الهامش والمركز والتي يمكن تمثيلها بالشكل التالي:



تمثل العاصمة فضاء جغرافيا مركزيا حضاريا للمعمرين والقليل من المثقفين الجزائريين، وهو ما أوحى به المشهد الأول من الفيلم، حيث نجح في تجسيد هذا المعنى بقوة، والأهم هو أنه وضح العلاقة بين السلطة الاستعمارية والمثقف الجزائري، حيث تحاول هذه السلطة أن تستميل الطبقة المثقفة إلى صفها، وهو ما يجعل من هذه الإضافة وثيقة جمالية نطالع عبرها اليوم الواقع السياسي والاجتماعي الذي كان، والقيم السائدة فيه، مع الوعي بأن هذا العمل الإبداعي المتحول لوثيقة دالة على زمنه هو قراءة خاصة لمبدعه، وهو ما سيُنبئ عنه في مشهد لاحق، حين يعود بشير إلى قريته، ويجري بينه وبين الضابط الفرنسي حوارا مضمونه ، أن سكان القرية أناس بسطاء، يجب حمايتهم من التضليل، وقد ضرب له المثل بأخويه "بلعيد" الذي كان يظهر لهم أنه في صف فرنسا، و"علي" الذي يعد من الثوار الذين غرر بهم[17]، وهي بمثابة مفردات توثق للواقع السياسي القائم آنذاك.

أما القرية قرية "تالة" فهي المهمش الذي يعبر عن سياسة الاستعمار وفكره الذي يعتمد على مقولة الأنا/المتحضر، والآخر البدائي/المتوحش، وهي بمكانة الأرضية التي ستنسج حولها الأحداث، ولعل المكان هو أول ما يواجه الجمهور عن طريق الكاميرا، وهو ما تراءى لنا حين عودة بشير إلى قريته، التي تقع في مناطق

جبلية معزولة عن المدينة، وهي في مجموعها تشكل أكواخا متهرئة يسكنها الجوع، وهو ما يشي به الحوار الذي جرى بين بشير وعائلته (الأم والأخت) إثر عودته داخل الكوخ، وهو يسمع بكاء الطفل بسب الجوع وهي السياسة الاستعمارية التي تسعى لإذلال سكان القرية وإخضاعهم.

إن الإيحاء بهذه الحقيقة التي يريد صانع هذا الفيلم توثيقها والتي جسدها في المشهد الثاني في الفيلم هي طريقة لخلق المعنى في ذهن الجمهور المتفرج من خلال نسيج الفيلم ككل، البحث عن فهم ما يراه ويشاهده، فذلك يساعد على إدراك أن ما يشاهده هو صور من "الواقع" لكنها ليست الواقع نفسه، وتتوقف قدرة الفيلم على النجاح في إقناع المشاهد بهذا، وفي جعل تلقيهم يتجاوب مع واقعيته المفترضة، فقد وجد المخرج مناطق جديدة للتعبير في هذا الفيلم، وتصوير قبح الواقع الاستعماري.

كانت قرية "تالا" الفضاء الذي حملت أحداث تاريخية أثناء الثورة التحريرية، وروت تاريخها، على أساس أنها ترمز إلى كل قرى الجزائر، التي تم مسحها من الخريطة الجغرافية، فمثلا قرية "إذغم" قرية صغيرة مسحت من الخارطة يوم 13 فبراير 1957، تقع على حافة غابة ثيلة في منطقة " قنزات" معقل من معاقل جيش التحرير، انتقاما للهجمات المتكررة للمجاهدين"[18]، وعليه فلا غرو أن يأتي فضاء القرية/الجبل/الدشرة، يطابق لهذه الحقيقة، بل ويوثق لها دراميا.

3.3 اللقطات : الصورة والدلالة

يرى رودلف آرنهايم أن فن الفيلم يعتمد على تناول ما هو مرئي تقنيا، لا ما هو مرئي طبيعيا، وهو نتاج للشدّ والجذب بين التمثيل والتحريف للواقع، فهو لا يقوم على الاستعمال الجمالي لشيء في الدنيا، بل الاستعمال الجمالي لشيء يقدم لنا هذه الدنيا[19]، فالعملية السينمائية لها خصائصها، فرغم أن الصورة في الفيلم السينمائي تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع، وفي مقدمتها الحركة والصوت، إلا أنها في النهاية تبقى

صورة خيالية، وهي ما تجعل الفيلم السينمائي فنا[20]، وذلك اعتمادا على إمكانيات تعبيرية فنية والبراعة في استخدامها، وهي تتراوح بين ما هو جمالي وبين ما هو درامي وبين ما هو رمزي، هذا حسب توظيف حركة الكاميرا واللقطة السينمائية التي تتنوع بين اللقطة القريبة والمتوسطة والبعيدة، والقريبة والواسعة، وهذا حسب البعدين: الجمالي والدرامي الذي يرنو إليه مخرج الفيلم، وعلى هذا الأساس يمكن أن نسترشد ببعض تلك الإمكانيات للبحث عن دلالات بعض المشاهد السينمائية في فيلم "الأفيون والعصا" الدالة على ثنائية: الثورة/الاستعمار، وهذا حسب حركة الكاميرا وتجسيدها للصورة المرئية للفيلم.

بداية يمكن الإشارة إلى أن الفيلم يبدو ظاهريا في وفاق منطقي مع الاتجاه الروائي، بما أنه يدعونا إلى من خلال شخصيات الفيلم وقصته إلى التحول عبر فضاءات الثورة حسب منظومة مشهدية تراوح بين اللقطات الكبيرة والقريبة التي تركز على جزئيات الحياة اليومية وتفاصيلها للفرد الجزائري أثناء الثورة، وفي ظل تواجد استعمار غاشم، واللقطات العامة والبعيدة التي تبسط أمامنا بانوراميا القرية، الجبل والدشرة، مع أنه يمكن القول "إنه في مجال الفن السابع ليس هنالك تقنيات تخص السينما الروائية وتقنيات تخص السينما الوثائقية، إذ أن اللغة واحدة، وما يميز بين هذا الجنس وذاك هو المقاربات والرؤى في سرد حكاية ما وفي التعامل مع الواقع"[21]، وسنحاول التركيز على نوعين من هذه التقنيات وهي اللقطة العامة واللقطة القريبة.

أ.**اللقطة العامة:** وهي اللقطة التي تحتوي على كل الموضوع، أي كل الجسم المراد تصويره، مثل اللقطة الافتتاحية التي بدأ بها الفيلم، حيث تم تصوير الشخصية الرئيسية بشير وهو في بيته بالعاصمة، وقد أعطيت له صورة كاملة وهو يهم بفتح الباب لأحد المجاهدين الذين أتوا لطلب مد يد المساعدة للثورة من هذه الشخصية التي لا نعرف عنها شيئا، إلا ما تقدمه لنا هذه اللقطة، وهو البعد الخارجي

والفيزيولوجي الذي أظهر بشير في أحسن حال، وكأنه لا يعيش في بلد فيها استعمار، وشعبه يعاني من ويلاته.

كما أن هذه اللقطة العامة قد شملت أيضا التعريف بالمكان، البيت الذي يسكنه بشير في العاصمة، وكذا بيت العائلة في قرية "تالة"، وقد شملت كل محتوياته، وأعطتنا فكرة عن محتوياته، ووصفا عاما للمكان، وقد أوحى الأول بحياة اليسر، والرفاهية، أما الثاني فقد فضح الواقع المزري الذي تعيشه الأسرة الجزائرية في الأرياف نتيجة قهر الاستعمار وظلمه، وأثره على المستوى الاجتماعي للفرد الجزائري.

ب.اللقطة القريبة والقريبة جدا: عندما بدأت السينما لم ترد اللقطة القريبة على ذهن الفنان السينمائي، بل كان يقتصر على استخدام اللقطة العامة، فقد كانت أولى اللقطات السينمائية التي صورها الأخوان لوميير عبارة عن لقطة عامة لعمال المصنع أثناء خروجهم من المصنع، ولقطة عامة لأسرة تتناول الغذاء في الحديقة، ولكن ما لبث الفنان أن اكتشف الفنان السينمائي قدرة الكاميرا على التقاط اللقطة القريبة التي تعد اكتشافا في عالم اللغة السينمائية، حيث تعمل على توضيح التفاصيل الدقيقة، والتشويق، والتعبير الرمزي، وغيرها من الوظائف[22].

وهي التقنية التي استخدمها راشدي في الفيلم لتخصيص الأشياء وأدق الجزئيات وتضخيمها، تبرز الأشياء والتفاصيل وحدة الفوارق بين المستعمَر والمستعمِر، وتنبئ بانطلاق شرارة الاحتدام بين الطرفين، هذا التكبير والتضخيم يحيل المشاهد إلى هول الأشياء، وإلى ضرورة تمرين النظر على التدقيق في جزئيات تبدو هامشية، إلا أنها توحي باحتجاج الفرد الجزائري على معاملته كحيوانات، فهو يسعى إلى استجلاء ما خفي ودنس ومتوحّش، وقد اقترنت هذه البنية الدرامية التي تعتمد

على التجزئة في سلم اللقطات بالمونتاج جراء المقارنات والتصادمات والانفعالات والمفارقات الاجتماعية والسياسية التي يحدثها بين مستويات مختلفة.

وتبدو هذه اللقطات أكثر في الفيلم في مشهد قتل المجاهد (علي) الذي وقع شهيدا أمام سكان القرية، حيث شكلت أحد عناصر التشويق والجاذبية في الفيلم، حيث كانت لقطة الكاميرا ثابتة وقريبة جدا من وجه (علي) الذي أظهر ابتسامة، قبل قتله من طرف جنود الاستعمار في فضاء خارجي في ساحة القرية أما الحشود من سكان القرية، وهي رمز للمكان كله، بالإضافة إلى ذلك فهي تكاد تكون خلاصة لكل أحداث الفيلم، ورمزا عاما لعلاقة شخصية (علي) بالمكان، حيث سوف يطلق عليه الاحتلال الرصاص، ويموت موت الشرفاء، وهو الأمر الذي يؤكد أنها علاقة متينة بالأرض التي ولد فيها، ونشأ فيها وضحى من أجلها في سبيل تحريرها، ويكون من أهم مشاهد الفيلم وأقواها، حيث ينجح الفيلم في هذا المشهد في تحقيق الإثارة والمشاركة الوجدانية مع أهل القرية الذين ينفجرون بالتحدي من خلال الزغرودة الجماعية المجلجلة في وجه جنود الاحتلال وبنادقهم.

ولعله يحسن القول هنا إن من أهم عوامل نجاح هذا المشهد هو إسناد هذا الدور إلى ممثل محترف يتقن فن المغامرة من خلال فن التشخيص والتمثيل سيد علي كويرات، وهكذا استطاع راشدي أن يرقى بالسيناريو من مستواه الأدبي إلى مستوى تخييلي بصري متكامل، مع ما تتميز به اللقطات الفيلمية في مجملها – أيضا– وفي أسلوبه الأسلوب الهوليودي في تقديم المعارك، مما جعله يفتقد إلى بعض خصوصيته المحلية الجزائرية، وقد سئل المخرج عن إتباعه هكذا طريقة فبرر بقوله: "أردت لفيلمي...أن يكون أكثر جماهيرية"[23]، وهي عملية التلقي التي يرنو إليها كل من الأديب والفنان المخرج، وكل مبدع في كل الفنون والآداب، وهو التلقي الذي جعل من رواية "الأفيون والعصا" تكون مرجعا للفيلم الثوري الجزائري، ولا غرو

في ذلك والسينما الجزائرية كما يذكر الباحث الأكاديمي قدور جدي أنها كانت وليدة حرب التحرير، وإحدى المعطيات التي أفرزتها، بل إن مجموعة من السينمائيين أستشهد أفرادها في هذه الحرب ونذكر منهم: فاضل معمر زيتوني، عثمان مرابط، مراد بن رايس، صلاح الدين السنوسي، وغيرهم.

وهي مدينة ببقائها بعد الثورة للأفلام الثورية "حيث عمدت السينما إلى إعادة حكي الإرث الثوري من وجهة نظر خاصة، لذلك سارعت الدولة الجزائرية بعد الاستقلال إلى تمويل وإنتاج كل تلك الأعمال السينمائية التي من شأنها أن تروج لتاريخها البطولي المجيد داخليا وخارجيا"[24]، وهذا ما يبرر إعادة بناء الواقع الروائي من طرف المخرج السينمائي وفق محاكاة فكرية وفنية معينة، وعلى ارتباط الفن الروائي غير المباشر بالواقع المرئي وتنظيمه له اعتمادا على ما هو روائي/خيالي، وبتوظيف آلياتها كالإيقاع والحركات واللقطات، وتعدد الأمكنة...وغيرها.

4.خاتمة:

خلاصة القول إن هناك جوانب أخرى في اللغة السينمائية تستحق البحث، واكتفينا بالعناصر التي وردت في الدراسة والتي رأينا أنها قد تقربنا مع ما يوثق للثورة من خلال الفيلم الروائي للنموذج المقدم، والإجابة عن الإشكالية التي تبحث في الصيغ التي وظفها الفيلم المقتبس عن الرواية للتوثيق للثورة التحريرية ، كما يمكن أن نجمل ما توصل إليه البحث في نقاط منها:

–إن فيلم "الأفيون والعصا" يعد من الأفلام التي وثقت للثورة، وتمثّل الواقع الثوري ومساءلته شكلا ومضمونا، ليس فقط بمحاكاة الرواية التي اقتبس منها، بل أيضا بخلقه من جديد والنفاذ إلى خباياه.

-إن أحمد راشدي قد تعامل مع النص الروائي بانتقائية، أي أنه قام باختيار المقاطع النصية التي تتماشى والمشهد السينمائي، -باعتباره كاتب سيناريو- حوّل النص المكتوب إلى نص مرئي مقسّم إلى مقاطع تفرضها لغة الصورة.

-أعطى أحمد راشدي بعدا جماليا قويا للنص الروائي الذي صدر في خمسينيات القرن الماضي، وأضفى عليه بعدا دراميا من خلال اللغة السينمائية، مما أتاحت له التعاطي مع النص الروائي الأصلي بحرية المبدع الواعي بقيمة النص المكتوب.

-إن السينما الجزائرية ارتبطت بالواقع المحلي، ومع ذلك استطاعت أن تتجاوزه إلى العالمية التي كانت تطمح إليه، وهذا من خلال منح البعد الإنساني للثورة الجزائرية وأهدافها على مستوى المضمون، وتوفر عنصر الجاذبية والإبهار على مستوى التشخيص والتمثيل والتقنيات السينمائية، فنالت إعجاب الجمهور.

5.المراجع

1- قيس الزبيدي: المرئي والمسموع في السينما، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006، ص168.

2- محمود سامي عطا الله: الفيلم التسجيلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1995، ص.10

3- منى سعيد الحديدي: الفيلم التسجيلي (تعريفه، اتجاهاته، أسسه وقواعده)، ط2، دار الفكر العربي، القاهرة، 1990، ص10.

4- مجموعة من المؤلفين: السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، ط1، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2014، ص311.

5- المرجع نفسه، ص313.

6- ينظر جان الكسان : السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، ع51، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1982، ص20.

7- مجموعة من الباحثين: السينما العربية تاريخها ومستقبلها ودورها النهضوي، مرجع سابق، ص.399

8- يان مانفريد: علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، تر: أماني أبو رحمة، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، 2011، ص51.

9- عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، دار الغرب للنشر، وهران، 2005، ص30.

10- بن جمعة بوشوشة : التجريب وارتحالات السرد الروائي المغربي، المغاربية للنشر، 2003، ص64.

11- حوار مع إبراهيم نصر الله: الرواية تحمي كتابها من الأنظمة المستبدة، منشور على الموقع http://www.alquds.co.uk/?p=44149 تاريخ الدخول 2019/08/10، ساعة الدخول 10:22.

12- صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، سوريا، 2003، ص189.

13- ينظر: آمنة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، 1997، ص20.

14- بوشعيب المسعودي: الوثائقي أصل السينما، ط1، مطبعة وراقة المتحدة خريبكة، المغرب، 2011، ص24.

15-voir, Mouloud MAMMERI: L'opium et le Bâton (roman), édition la découverte, 2édition, Paris, 1992.

16-شاكر عجيل صاحي الهاشمي: تمثلات السينما في رواية حذاء فيلليني لوحيد الطويلة، لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية/ ج1 /العدد 31، 2012م، ص419.

17- نقلا عن سيناريو فيلم" الأفيون والعصا" (الدقيقة 15)

18- جودي أتومي: وقائع سنين الحرب في الولاية الثالثة (منطقة القبائل 1956-1960)، جرائم بدون عقوبات، وزارة المجاهدين، د.ط، د.ت، ص48.

19- دادلي أندرو: نظريات الفيلم الكبرى، تر: جرجس فؤاد الرشيدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص.35

20-Rudolph Arnheim : Film as art, University of California, 1957, p12

21- مجموعة من المؤلفين: الفلم الوثائقي مقاربات جدلية، ط1، مركز الجزيرة للدراسات، قطر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2011، ص50.

22- هاشم النحاس: اللغة السينمائية، مجلة الفكر المعاصر، ع8، الهيئة المصرية العامة للكتاب أكتوبر/ديسمبر 2017، ص87.

23- مجموعة من المؤلفين: السينما الجزائرية، جمعية نقاد السينما المصرية، ص97.

24- جدي قدور: الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، مخطوط أطروحة دكتوراه علوم، جامعة وهران، الجزائر، 2010، ص104.