ريح الجنوب : بين رواية " عبد الحميد بن هدوقة " وفيلم "محمد سليم رياض"- دراسة في أفلمة الرواية

" Rih aldjanoub " between the novel "Abdul Hamid bin Hudouqa" and movie ' Mohamed slim Riadh '

د. زهورشتوح

جامعة باتنة1 كلية اللغة والأدب العربي والفنون

chettouh.lettre86@gmail.com

تاريخ الإرسال:2018/10/18	تاريخ القبول: 2019/05/24	تاريخ النشر : 2019/07/15

ملخص البحث

وإذا كان المتلقي للنّص الرّوائي هو ذاته المتلقي للعمل السينمائي فهو يرغب أن يرى مطابقة بين الصورة الذهنية التي شكّلها وبين الصورة البصرية التي سيشاهدها، وتعتبر رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة من الروايات الجزائرية الناضجة حسب النقّاد ليس على المستوى الفني فحسب، بل وعلى المستوى الموضوعي كذلك لمعالجتها الجيّدة للرمزية التي احتلتها المرأة في هذا العمل، فهي تلك الأرض التي يرتبط بها الفرد الجزائري، وهي أيضا ذلك الوطن الذي ينتظر من ابن الاستقلال التطوير من خلال ثورته على النظام الإقطاعي الذي خلّفته فرنسا.

وتأتي هذه المقالة للوقوف على مدى تطابق الاقتباس وتوافق الأحداث بين نص الرواية والعرض الصوري السينمائي لها، فهل يصطبغ الفيلم بروح الرواية، وتفرض هذه الأخيرة هيمنتها عليه؟أم أنه يخرج عنها؟

الكلمات المفتاحية: النّص الروائي،المتلقي، العمل السينمائي.

Abstract:

If the reader of the text is himself the spectator of the film, he would like to find a certain conformity between the mental image that he conceived and the visual image that he will look at. Abdelhamid Benhedouga's novel "Vent du sud" is one of the most mature Algerian novels according to literary criticism, not only on a technical level, but also on the objective level, because it has approached with brilliance "the feminine symbolism". Indeed, the woman in this work is the symbol of the nurturing land with which the Algerian is linked, and it is also the symbol of the mother country who expects his sons to be freed from the feudal system left by French colonization.

In this paper, we try to determine the extent to which there is a correspondence between the events described in the text of the novel and the

events exhibited in the cinematographic work, in other words, is the film impregnated by the spirit of the novel, That is to say the novel managed to impose its hegemony on the film? Or, conversely, the film is out-text?
Key words : The novelist text,the reader,the spectator of the film.

مقدمة

تمتد علاقة السنيما بالرواية إلى بداية ظهورها، حيث اعتمدت لضمان نجاحها على النصوص الروائية العالمية التي حققت النجاح وقت ظهورها، ومن ثم انتقلت الكثير من الروايات إلى السينما على غرار رواية " أوليفر توست" لتشارلز ديكنز، و" الجريمة والعقاب " لديستوفسكي، و" هوى وكبرياء" لجين أوستين، " العجوز والبحر" لهيمنغواي، " العطر" لباتريك زوسكند، " قلب الليل " لجوزيف كونراد، " دون كيشوت" لسرفانتس، " دعاء الكروان " لطه حسين، " قنديل أم هاشم " ليحي حقي، "الوسادة الخالية " لإحسان عبد القدوس، " المخادعون " لغسان كنفاني، " عرس الزين" للطيب صالح، " عمارة يعقوبيان " لعلاء الأسواني، وغيرها من روائع الروايات في الأدب العالمي والعربي .

ولا شك أن السينما قد تعرضت لغوايات الرواية منذ ظهورها، فعمدت بذلك إلى اقتباس الروايات المهمة لتحقق نجاحات باهرة كما حدث مع رواية " ذهب مع الريح " لفرجيينيا وولف، و" زوربا" لنيكوس كزانسكي وغيرهما، وبذلك نجد أن الرواية تمثل المادة الأولية لنوع محدد من السينما، يعرف بالسينما الروائية[1]، ذلك لأن السرد الذي هو روح الرواية قد غدا << حقيقة في الأفلام الروائية ... وعملية تبنى بها معظم الأفلام الروائية>>[2]، وهو يمثل في السنيما " اتجاه الدراما "[3]ونظريات السرد السينمائي مفرطة في الدراما، والأدب أحد اهتماماتها [4]

أولا_العلاقة بين الرواية والسينما :

تعد الرواية أحد الفنون التي تعتمد السرد في بنائها، بما فيه من وصف وحوار إلى جانب الصراع في بناء عوالم الشخصيات، وحبكة في تحقيق وحد البناء العضوي، أما السينما

فهي فن التصوير المتحرك، الذي يتحرك في صورة " فيلم سينمائي" يشاهده جمهور في دور السينما أو على شاشة التلفزيون ،ويتميز الفيلم السينمائي بتقنياته الخاصة .

وتعد العلاقة بين الرواية والسينما علاقة تاريخية وطيدة، وهي في أساسها علاقة جدلية، إذ لا تزال الرواية من أهم المصادر التي اقتبست منها العمال السينمائية وذلك لعمق تناولها للواقع الإنساني بكل أبعاده وتجلياته، كما ولجت الرواية المجال السينمائي وحطمت بعض تقنياته الكلاسيكية، وأكسبته تقنيات جديدة هي من صميم الرواية المعاصرة، وذلك من خلال التشاكل الزماني والمكاني، وتكسير البنية الخطية التقليدية والبناء المعقد للشخصيات، ومن هنا اعتقد كثير من الخبراء أن تحويل الروايات والقصص الأدبية إلى أفلام سينمائية حقق لها نجاحا باهرا وأكسبها عمقا ملحوظا مما شجع المخرجين السينمائيين العالميين على خوض هذه التجربة .

يذكر الباحث "محمد الأمين بحري" في حوار بجريدة " النصر "[5]أن النجاح السينمائي للفيلم المقتبس له فضل على رواج النص الروائي وانتشاره بين القراء، ويذكر على سبيل المثال روايات " هاري بوتر" لجوان كاثلين رولين، و"الكونت دي مونتي كريستو" لإسكندر دوماس، و" مادام بوفاري" لغوستاف فلوبير، و" زقاق المدق" ،"الحرافيش"، " اللص والكلاب" لنجيب محفوظ و" عائد من حيفا " لغسان كنفاني، " الحريق" لمحمد ديب، و" ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي، وهو ما يؤدي إلى منح قراءات متجددة لهذه النصوص الروائية .

مما تقدم يتضح لنا أن التأثير والتأثر بين الرواية والسينما عملية قائمة ومتبادلة في شكل علاقة جدلية مستمرة، لاسيما أن هناك العديد من النقاط المشتركة التي تجمع بين هذين الحقلين الجديدين المنفتحين على مختلف الفنون، فإذا كانت الرواية سردا طويلا باللغة التي تقدم صورا متخيلة، فإن السينما سرد بالصورة المتحركة، وكل من الرواية والسينما يروي حكاية أو قصة، ويقدم شخصيات وحبكة بأسلوب معين، وكل منهما يتسم بدينامية التغير والتحول القادر على مواكبة تحولات العصر، وهي الدينامية التي قد تفضي بهما إلى أشكال غير متوقعة .

إن هذا التأثير والتأثر، وهذا التشابه لا يعني التماهي، فالفرق يبقى شاسعا بين الحقلين لاختلافات كثيرة : فالرواية عمل إبداعي فردي، لا يتطلب _ ماديا_ سوى ورقة وقلم، في حين أن السينما عمل إبداعي جماعي، يتطلب أموالا طائلة، وجهودا كبيرة، وانسجاما بين أعضاء فريق العمل الكبير، كما أن السينما لا تكتفي بتقنيات السرد الروائي مثل ما هي، بل إنها تعمد إلى تطويعها وتحويلها، حسب مقتضيات حاجتها الأساسية، وبذلك تبقى الرواية جنسا أدبيا قائما

بذاته، له خصوصياته ومميزاته التي ترسم تخومه وآفاقه، وتظل السينما _أيضا _ ذلك الحقل الفني الخاص .

وبهذا تتوقف العلاقة بين الأدب والسينما على كيفية تطويع الأدب كبعد مجرد إلى نص سينمائي قوامه الحركة والصورة، وتقديم الشخصيات والأمكنة والأزمنة بشكل يرسخ في ذاكرة الجمهور << ولقد جرت تخمينات مختلفة حول أن من ربع إلى خمس الأفلام الطويلة قد تم إعداده عن نصوص أدبية >>[6]، يقول الناقد السينمائي " مارشال مكلوهان " : << الفيلم يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم الكتب، ومن هنا فإن الصورة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الغرض الذي تحققه المفردة اللغوية للكاتب >>[7] .

ويوافق هذا الرأي المخرج " جريفت " الذي صرح بأن أغلبية أعماله السينمائية مقتبسة أو مأخوذة من روايات " تشارلز ديكنز"[8]، فعملية التحويل من النص الأدبي إلى الفيلم السينمائي تعد بمثابة إعادة إنتاج معنى وشكل النص وفقا لمعايير وأسس جديدة يعتمدها الفن السينمائي.

وبهذا حين يطرح سؤال الاقتباس فإننا نعثر على عدد لا بأس به من الأجوبة، باعتبار أن كل جواب، أو كل معالجة سينمائية ترتبط بطبيعة وشكل الاقتباس الذي يقوم به المقتبس بحكم أنه يجد نفسه أمام اختيارات وأنماط متنوعة في طرق تحويل النص الأدبي إلى فيلم .

وعلى هذا الصعيد، تعترض المرء مسألة الوفاء، وهل يكون الوفاء للبناء السردي، أم للمضمون، أم للشكل ؟ واعتمادا على أي مقاييس يمكن اعتبار الاقتباس فعل إبداع ؟ وما هي المهارات الفكرية والتخييلية التي تجعل لمر يلاحظ بأن إعادة تملك النص الأصلي تنتج قراءة جديدة له اعتمادا على مقتضيات الكتابة السينمائية ؟

في هذا السياق يعتبر " جان كلود كاريير" وهو أحد كبار من حولوا أعمالا روائية إلى سيناريوهات، بأنه لا يمكن ترجمة أو تحويل شكل أو نمط فني إلى نمط آخر بدقة، لأن فعل الاقتباس، هو في العمق فعل إبداع مادام يعمل على إعادة كتابة النص الأدبي بالاستناد إلوسائل السينما[9] .

والظاهر أن اقتباس رواية ما يفترض حسب " محمد نور الدين أفاية " << نسيان النص المكتوب للانخراط كلية، في مسلسل تصور وبناء وإنجاز العمل السينمائي ضمن الشروط المطلوبة للكتابة السينمائية، بل من الممكن المغامرة بالقول إن علاقات وهمية أكثر مما هي علاقات حقيقية، قد تحصل الاستفادة المتبادلة على أصعدة كثيرة (ولتجربة " نجيب محفوظ" و" صلاح أبو سيف "

غنية في هذا الصعيد)، ولكن التخيل الروائي مغاير في كليته عن التخيل السينمائي، لأن الاقتباس في واقع الأمر هو صياغة درامية للنص الروائي، على أساس أن هذه الصياغة تتم في مواجهة مشكلتين محددتين : التعبير اعتمادا على الحركة، وجمع هذه الحركة ضمن زمن مكثف>>[10] .

وخارج نطاق الاقتباس تبدو نقاط الالتقاء بين السينما والرواية قليلة جدا، ذلك أن السينما يمكن أن تعالج قضايا يتناولها التخيل الروائي مثلا، كرصد فترة تاريخية، أو تقديم حياة شخص أو مجموعة أشخاص، أو تناول أزمة ما ... إلخ، ولكن السينما لا تقوم بتصوير هذه الموضوعات بنفس السهولة، ذلك أن لكل موضوع خصائصه وأبعاده وتقنياته، فيضطر السينمائي إلى الاختيار أو التركيز على لحظات بعينها، << لدرجة يلاحظ على السينمائي ميله الدائم إلى الإيجاز واقتراح شذرات أو مقاطع من عمل أدبي أو تاريخي كبير >>[11] .

وقد ركز " جان جاك أنو " بشكل لافت على ما يخدم سرده للتحقيق البوليسي في اقتباسه رواية " اسم الوردة " لـ" أمبرتو إيكو "، الأمر نفسه في طريقة الاقتباس نجده عند " جان كلود كاريير" والمخرج الألماني " شلوندروف" لرواية " مارسيل بروست " المعنونة بـ "بحثا عن الحلم الضائع " التي حيرت كل كتاب السيناريو في العالم، بسبب أسلوب كتابة مؤلفها الصعب في بناء شخوصه وكيفية تقديمهم في الزمن .

وفي كثير من الأحيان يضطر السينمائي إلى استعمال صيغ إيحائية مختلفة، بسبب صعوبة التمكن سينمائيا في بعض أنماط التخيل الروائي وبهذا فالسينما لها قدرة لا فتة على الاقتصاد في القول والإظهار وإبراز المواقف، ولاشك كذلك في أن للرواية وسائلها في ذلك، غير أن للغة الطبيعية أزمنتها وللغة السينمائية إيقاعها الحاضر دوما، حتى وإن عالج الفيلم لحظة ماضية، فإن استرسال اللقطات يبدو وكأنه مرهون بلحظة تلقيه وإدراكه .

ثانيا_علاقة الرواية الجزائرية بالسينما :

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

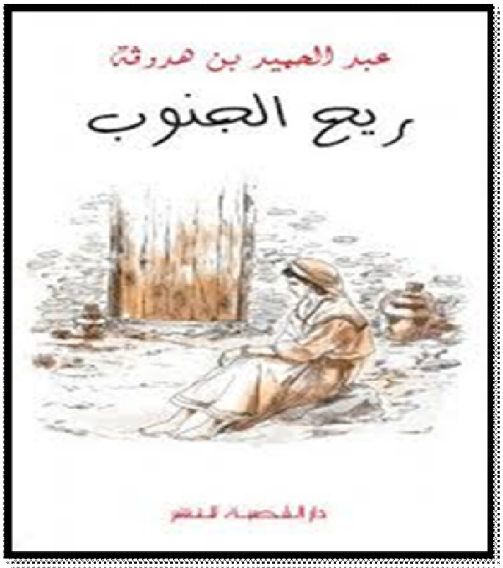
لقد ولدت السينما الجزائرية أثناء حرب التحرير، ويعود الفضل في ظهور أول عمل وثائقي حول هذه الحرب للمخرج الفرنسي الذي التحق بصفوف جبهة التحرير وهو المخرج " رينيه فوتييه"

بفيلمه " الجزائر تحترق " وعام 1957م بدأ العمل السينمائي الجزائري بمجموعة من السينمائيين منهم : " جمال شندرلي "، "أحمد راشدي"، " محمد لخضر حامينا "، ثم توالت الأفلام السينمائية مثل " الليل يخاف من الشمس " لـ"مصطفى بديع " عام 1965م، وفيلم " ريح الأوراس" لـ"لخضر حامينا" سنة 1966م، ونأتي بعد هذا إلى رصد علاقة الرواية الجزائرية بالسينما، والتي توضحت معالمها وبرزت بعد مرحلة الاستقلال بشكل خاص، حيث كان في هذه الفترة اقتباس الرواية في السينما الجزائرية الوفر حظا إذا ما قورن بفني القصة والقصيدة والمسرحية، بداية بالفيلم الثوري " معركة الجزائر " « la battaile d'alger » سنة 1966 لمخرجه الإيطالي " جوليو بونيكور " المقتبس عن السيرة الذاتية التي كتبها المجاهد " ياسف سعدي "، لتليها رواية "الأفيون والعصا " « l'opium et le baton » عن رواية الكاتب " مولود معمري" أخرجها إلى السينما " أحمد راشدي " عام 1969م، ليليها بعد ذلك الفيلم الاجتماعي " ريح الجنوب " المقتبس عن رواية " عبد الحميد بن هدوقة "، أخرجه سينيمائيا المخرج " محمد سليم رياض " سنة 1975م، لتتواصل هذه العلاقة بين الرواية والفيلم إلى سنوات الثمانينيات مع اهتمام المخرجين بأعمال الروائية الراحلة "آسيا جبار " وقد وجدوا في أعمالها تعلق المرأة بالوطن فترة الثورة، واستنهاضها لها فترة الاستقلال << والمرأة في عالم آسيا جبار الروائي تظهر في صورة المرأة المجاهدة أثناء حرب التحرير، والمرأة التي تشكل الواقع الجزائري بكل ما يحمله هذا الواقع من تقاليد تحافظ عليها بعض النساء وتثور عليها بعضهن >>[12] .

ثالثا_"ريح الجنوب" من الرواية (النص) إلى الفيلم (الصورة) :

تعتبر رواية " ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة من الروايات الجزائرية الناضجة حسب رأي النقاد، فهي في بنائها الفني فاقت روايات سبقتها مثل " غادة أم القرى" لـ"رضا حوحو" أو "الحريق" لـ" محمد ديب " يقول " أحمد منور" : << وتكون غادة أم القرى إرهاصا بالرواية وتكون الحريق على مافيها من نقائص فنية تطورا طبيعيا لهذا الفن، وتكون ريح الجنوب النموذج الأفضل >>[13]، ونضج هذه الرواية ليس فقط على المستوى الفني، بل حتى على المستوى الموضوعي لمعالجتها الجيدة للرمزية التي احتلتها المرأة في هذا العمل، فهي تلك الأرض التي يرتبط بها الفرد الجزائري، وهي أيضا ذلك الوطن الذي ينتظر من ابن الاستقلال التطوير من خلال ثورته على النظام الإقطاعي الذي خلفته فرنسا .

وقد تناولت الرواية أبطالا عدة، فحللت نفسيتهم تحليلا عميقا، حتى جعلت منهم رموزا لطائفات تتصارع في كل مجتمع يسعى إلى تحطيم الأغلال لبناء مجتمع جديد، فرسم الكاتب بذلك مجموعة من الشخصيات تتحرك في فضاء الرواية، فـ"نفيسة" طالبة ثائرة على أوضاع قريتها وسلطة والدها الإقطاعي الانتهازي الذي يسعى إلى تزويجها من شيخ البلدية من أجل الحفاظ على أراضيه الزراعية، و" رحمة " صانعة الفخار تحاول أن ترسم وقائع الثورة على فخارها، وغير ذلك من الأشخاص الذين نكاد نعرفهم ونراهم في كل قرية من القرى الجزائرية، لذلك كانت لهذه الرواية مكانتها المرموقة في الأدب الجزائري الحديث، وكانت لها أهميتها الكبرى في وسط القراء، بتجاوزها الطابع المحلي إلى الطابع العربي والعالمي .



1_"ريح الجنوب" الرواية :

تنطلق الرواية في صباح يوم الجمعة، أين يستعد " عابد بن القاضي " للذهاب إلى السوق مع ابنه " عبد القادر"، فيقف قرب المنزل متأملا أراضيه وقطيع الغنم الذي يقوده الراعي " رابح" وعلى صدره هم ينغص راحة باله، ذلك أن هناك إشاعات بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي حول الإصلاح الزراعي، ثم خطرت بباله فكرة بعثت في نفسه السرور حين نظر من الخارج إلى غرفة ابنته "نفيسة"، يتلخص مضمونها في تزويج ابنته إلى " مالك" شيخ البلدية والذي يقوم بتأميم الأراضي، ليليها مشهد لنفيسة تحاور نفسها في مونولوج طويل وتتذكر حياتها في العاصمة .

ثم تتوالى مشاهد للقرية ونشاطها خاصة المتعلق بتدشين مقبرة للشهداء الذي سقطوا أيم حرب التحرير، فيستقبل " عابد بن القاضي" أهل القرية في بيته رغبة منه في التأثير في "مالك" وإعادة ربط ما بينهما من صلات قديمة فـ"مالك" كان خطيب " زليخة" ابنة "عابد بن القاضي"

والتي استشهدت أيام الثورة، حين أعد "مالك" ورفاقه من المجاهدين لغما كان من المفترض أن يستهدف قطارا عسكريا، لكنه بالخطأ استهدف قطارا مدنيا كانت"زليخة" من ركابه، مما أثار غيظ "ابن القاضي" فوشى بالمجموعة لقوات الاحتلال فأثر ذلك في نفس " مالك" وأصبح يتهرب منه، يلي هذا مشهد للأم تخبر "نفيسة" بعدم عودتها إلى الدراسة لأن والدها قرر تزويجها، فترفض بشدة لأنها لا ترغب بالبقاء في القرية، كما أنها لا تريد الزواج بشخص يكبرها سنا ولا تعرفه جيدا.

وحين يصر الأب على قراره وتفشل في صده، تستنجد بعمتها المقيمة في الجزائر برسالة تطلب من "رابح" أن يحملها إلى القرية المركزية ويضعها في البريد، فيعجب بها "رابح" لأنها تكلمت معه بلطف، وظنها معجبة به، فقرر زيارتها ليلا، وبالفعل يقوم بذلك وعندما تده فجأة أمام سريرها تدفعه وتشتمه :"اخرج من هنا أيها المجرم! أيها القذر أيها الراعي القذر "، فخرج مطأطأ رأسه حزينا، وبقيت تلك الكلمة المؤلمة تدوي سمعه، ليقرر ترك الرعي ويشتغل حطابا .

يلي هذا مشهد للفتاة وهي تفكر في طريقة للهرب، فتضع خطة محكمة للهروب وتقرر تنفيذ خطتها يوم الجمعة، فتخرج متنكرة مرتدية برنس والدها حتى لا يعرفها أحد، لقد حاولت "نفيسة" أن تحقق برنامج الهروب الذي تسعى من خلاله في الحقيقة إلى تحرير المرأة في القرية الجزائرية، التي تدهورت فيها الحياة وتأزمت <<إني أهذي أبحث عن تحرير المرأة ولم أستطع تحرير نفسي إلا بالانتحار>>[14]، ومن هنا يمكننا أن نعتبر مغامرة هروب "نفيسة" على أنها تشكل أزمة ثقة في القيم التي يفرزها فضاء القرية[15]، وتتجه إلى المحطة عبر طريق ذا طابع غابي، فتضل ويلدغها ثعبان، فيغمى عليها، ويصادف أن يجدها "رابح" ويتعرف عليها، ويعود بها إلى بيته أين يعيش مع والدته البكماء، ولا يطلع والدها لأنها لا تريد العودة << دار أبي لن أعود إليها أبدا >>، لكن الخبر يشيع في القرية فيعلم والدها، يعزم على ذبح "رابح" فينطلق إلى بيته ويهجم عليه بقوة شاهرا موسه، فتسرع أمه إلى فأس ضاربة " عابد بن القاضي" على رأسه فيخر صريعا، فتنصرف الأم مسعفة ابنها، والبنت مسعفة أباها، ثم قامت الأم ودفعت "نفيسة" إلى خارج البيت، وبدأت تصرخ، فأقبل الناس فزعين، واتجهت "نفيسة" عائدة إلى بيت والدها، بعد أن فشلت محاولتها في الهرب .

2_ ريح الجنوب الفيلم :

البطاقة التقنية لفيلم ريح الجنوب

المخرج : محمد سليم رياض.

سيناريو:محمد سليم رياض عن رواية " ريح الجنوب " لعبد الحميد بن هدوقة.

المنتج:الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية .

مدة العرض:ساعة وسبع وثلاثون دقيقة وخمس وثلاثون ثانية .

تاريخ العرض:1975م.

نوع الفيلم :سمعي بصري.

لون الفيلم :ألوان.

3_تحليل الفيلم :

حقق الفيلم السينمائي " ريح الجنوب " الاقتباس المطابق، فكان هناك توافق بين أحداث العرض السينمائي والنص الروائي، والمقصود هنا بالتطابق تحديدا تراتبية الأحداث الموجودة، علما أن المخرج " سليم رياض " قد حذف أحداثا وأضاف أخرى جديدة، فلم يخل المخرج بذلك لأنه على علم ووعي أن المتلقي المشاهد يقوم بتتبع أحداث فيلمه مع رغبته الشديدة واللاشعورية أن يجد انسجاما بين أحداث ما يراه وبين أحداث ما قرأه، وهذا الانسجام سيحقق نجاح الفيلم والرؤية كذلك، ولو حدث العكس _ أي عدم التطابق في تراتبية الأحداث _ فإن هذا المتلقي سيعيش بلبلة، ليجد مخرجا لها بأن يرتب وحده الأحداث أو أنه لا يكمل مشاهدة الفيلم << فعند مشاهدة الفيلم الروائي يتبنى المشاهد هدفا واحدا هو تنظيم الأحداث في تسلسل زمني، وإذا قدمت لنا الرواية الأحداث دون تسلسل زمني لا نجد بدا من أن نلجأ إلى قدرتنا على إعادة تنظيمها حسب مخططاتنا، ولكن مثل هذه الأفلام تتعرض للخطر لأنها سببت لنا البلبلة >>[16]، والملاحظ

أن المشاهد (المتلقي) قد تعود على هذه التراتبية في تسلسل الأحداث التي يقدمها السيناريو التقليدي، وهو الأكثر انتشارا في البلدان العربية، يقول "محمد رضا" :<< السيناريو التقليدي هو ذلك القائم على سرد الحكاية مقسمة إلى مقدمة وحبكة ونهاية، فإن القصة _ بصرف النظر عن إتقان أو عدم إتقان شخصياتها هي التي يشاهدها المتفرج في المقدمة >>[17]، وإن رغب السيناريست في تغيير تنظيم الأحداث فيجب أن يكون تنظيمه ذاك محكما ليتفاعل معه المتلقي المشاهد لنكون بذلك أمام سيناريو غير تقليدي هذا الأخير هو الذي << يفكر بسرد غير مشروط للحكاية ذاتها ،كأن ينتقل بين التواريخ بلا حواجز فيبدأ من المستقبل أو من النهاية ويعود أدراجه >>[18].

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا :

هل حافظ سيناريو الفيلم على ما جاء في الرواية ؟

يبدأ الفيلم بمنظر للراعي وقطيعه ثم تظهر " نفيسة" تتحدث عن غضبها من القرية وعودتها إلى الوراء وتذكر حياتها بالعاصمة، ثم مشاهد لبيت"ابن القاضي" واستقبال العجوز رحمة من طرف العائلة وحديث عن عقلية القرية المتحجرة كما تراها الفتاة، ثم لقطات لأهل القرية وتدشين المقبرة والاحتفال ببيت "ابن القاضي" ورؤية"مالك" للفتاة التي لم تثره ولم تعده إلى الوراء كما في الرواية لتذكر خطيبته "زليخة " .

بعدها لقطة للأم وابنتها إذ تبلغها بعدم عودتها إلى العاصمة وقرار الفتاة بالعودة مهما كلفها الأمر، يتأزم الأمر فتظهر نفيسة قلقة، ويظهر الراعي " رابح" يعاني نفس القلق بعد تذكره للإهانة التي تلقاها من "نفيسة" التي وصفته بالكلب ورميه لأمتعة الرعي في النار وقراره بالتوقف عن هذه المهنة .

يمكن أن نتوقف هنيهة عند مشهد تسلق الراعي "رابح" لبيت الفتاة "نفيسة" ووقوفه أمام جسدها العربي كما هو في الرواية، اختصره المخرج "سليم رياض" في ثوان تجسدت في لقطة متوسطة تظهره وهو يتأمل النار ويتذكر الجملة التي أسمعته إياها نفيسة :يا الراعي الكلب، والمشاهد للفيلم لا يفهم ما حدث ،إذ أن الحدث كان سريعا والانتقال من اللقطة السابقة إلى هذه اللقطة لم يعبر بشكل جيد عن المشهد الذي صوره الكاتب أثناء الرواية .

ويلي هذا المشهد للقرية وللراعي وتذمره من حرفة الرعي، ومشهد طويل جدا يتعلق بموت العجوز "رحمة" والذي أخذ جل وقت الفيلم، وينتقل بنا "محمد سليم رياض" إلى لقطات للفتاة ومرضها ثم قرارها الهرب بعد أن تتأكد من المسافة بين البيت والمحطة وساعة مرور الحافلة من أخيها، ثم تنكرها في زي رجل ومغادرة البيت وإصابتها في الغابة وإسعاف الراعي لها وحديثها معه عن الدراسة وأهميتها وعن الفلاحة أيضا وبعدها قرارهما الرحيل معا إلى العاصمة .

ثم يظهر "ابن القاضي" وهو يستل السكين ويمتطي الفرس ويلحق بهما وهنا يحدث توازي في اللقطات، إذ يظهر الوالد مسرعا على فرسه ومن الجانب الآخر ابنته والراعي يسرعان نحو المحطة لمدة دامت الخمس دقائق وعند وصول الحافلة وتوقفها أمامهما كان "ابن القاضي" خلفهما بالحصان ويستقلان الحافلة ويحاول اللحاق بهما ويفشل، وينتهي الفيلم وهما ينظران إلى بعضهما مبتسمين، وهذا بخلاف الرواية التي أراد فيها الكاتب لأبطاله نهاية أخرى تمثلت في فشل هرب الفتاة وعودتها إلى البيت .

ف"نفيسة" الفتاة الجامعية المثقفة في عمل "ابن هدوقة " اضطرت للبقاء في القرية بعد ما وقع من أمر خطير لوالدها "عابد بن القاضي"<< وقررت مغادرة بيت الراعي والرجوع إلى دار أبيها، لأن تطور الحوادث قلب مشروعها رأسا على عقب، فهي كانت تعتزم السفر إلى الجزائر في هاته الليلة، ولكن بعد كل ما وقع لم يعد ممكنا هذا السفر >>[19]، وبهذا يتحقق الانتصار لعالم القرية على عالم المدينة، والغلبة للبداوة على الحضارة – لكن الفيلم انتهى بهروب "نفيسة" إلى العاصمة، وقد اعترض الروائي "ابن هدوقة " نفسه على هذا التغيير لأن هدفه كان << أن الفتاة الجزائرية مهما تعلمت وتطورت تعود إلى أصلها وجذورها >>[20].

بينما كان مقصد المخرج "محمد سليم رياض" ينحو منحى آخر، فهو يرى أن المرأة الجزائرية قد تحررت من القيود وصار بإمكانها إثبات ذاتها <<أما المخرج فيرى أنه على الفتاة البحث عن حريتها دون الرجوع إلى الوراء>>[21] .

فإذا كانت نهاية الفيلم تختلف عن نهاية الرواية، فلم احتفظ المخرج بالعنوان ذاته لـ"عبد الحميد بن هدوقة" ؟ذلك أن "ريح الجنوب" حسب المبدع هي التغيرات الجديدة الإيجابية التي ستخرج الجنوب من تخلفه ليعرف معنى الحضارة بفضل التنوير العلمي الذي تمثله الشخصية الرئيسة

"نفيسة" ومن جهة أخرى : **ما هي رمزية عنوان الفيلم مادامت هذه الفتاة المثقفة قد قررت مغادرة الجنوب لتقصد الشمال ؟**

هل يعني من جهة أخرى أن المخرج يريد أن ينقل إلينا أن التخلف سيكون لصيقا بالجنوب عكس الشمال الذي ينتظر التغيير والتطور ؟

4_ حركة الكاميرا : (الصورة)

ن أهم ما يميز السينما باعتبارها المنظومة التي << تعيد إنتاج الحركة بناء على لحظة عادية، أي بناء على لحظات متساوية البعد يتم اختيارها بحيث تعطي انطباعا بوجود حركة مستمرة، وكل منظومة أخرى تعيد إنتاج الحركة بنظام تقطيعات تعرض بحيث تمرر بعضها بالبعض الآخر أو بحيث تتبدل ...>>[22]، وتعمل الكاميرا على التقاط حركات متعددة ومتنوعة، قد تكون الحركة من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، فالزوايا التي تأخذها الكاميرا في عملية التقاطها للمكونات الداخلية للفيلم، من شخصيات وأحداث وفضاءات أزمنة هي التي تحدد خصوصية الصور المقدمة، وحدودية تتابعها بالتالي حسب نظام شمولي يتحكم في عملية توليفه وإعطائه صبغته النهائية، وحركات الكاميرا تساهم في تحقيق ثلاث وظائف كبرى، أولها الحركة التي تساهم في منح الزمان صورته، كما تعطي للمكان امتداده الفضائي، إضافة إلى كونها الوسيلة التي تحقق بها الشخصيات في الفيلم وجودها الفعلي المتوهم، وثانيها توفير التسلسل الحدثي وربطه بعضه ببعض من أجل خلق مسار سردي متكامل، وثالثها المونتاج، الذي يسهم بشكل جلي في خلق دلالات الفيلم الكبرى ومنحها أبعادها المعنوية، فعملية الربط بين لقطة سينمائية وأخرى يتولد عنه تحديد فكرة معينة، يسعى المخرج من خلال توليفه ذاك إلى إيصالها.

وإذا كانت السينما تعتمد على اللقطة فإن تصوير ما هو مهم هو الذي يمنح الفيلم قيمته ومنه فنجاح الفيلم السينمائي يكمن في توجيه الكاميرا أكثر من أي شيء آخر، و"ريح الجنوب" اعتمد لقطات قريبة وكبيرة وأخرى بعيدة ومتوسطة .

ومعلوم أن اللقطة القريبة تبرز ملامح الممثل بوضوح ويكون لها الأثر البالغ في تطور أحداث الفيلم، ففي أحد المشاهد التي يظهر فيها الراعي "رابح" وهو يتأمل نافذة نفيسة يظهر مباشرة في لقطة تبين ملامحه وهو يتأمل النار تارة ومنزل "ابن القاضي" تارة أخرى، وهذه اللقطة

القريبة لوجه رابح لم تبرز غضبه، ومن خلال تقلص عضلات وجهه بدا عاديا، وكأن ما وقع له مع الفتاة لم يؤثر فيه، والحقيقة هي العكس، فقد ترك مهنة الرعي ثم كان رحيله إلى العاصمة .

وفي مشهد آخر لـ"نفيسة" تظهر تبرمها وغضبها من قرار والدها فتظهر غاضبة من خلال لقطة قريبة لملامح وجهها المتقلص ثم مباشرة تظهر في الغابة ترتدي برنسا وتحمل حقيبة وكأن هناك قطعا في الأحداث وكان يجب أن تفصل اللقطتين لقطة أخرى تبين تفكيرها في كيفية الهرب وقبله التفكير في الانتحار .

كما أن التركيز على أهم الأحداث في الرواية هو ما يكسب الفيلم جمالا، وعليه فالمخرج ملزم باختيار أدق وأهم العناصر الدرامية والاستغناء عما لا أهمية له، وتستطيع السينما إبراز العناصر الهامة وحذف ما لا حاجة إليه، وهي التي تتوقف عليها عملية المونتاج وهي العملية الأساسية في الخلق الفني السينمائي .

إن الملاحظ على فيلم "ريح الجنوب" تركيزه على عناصر لم يكن لها أي دور في تطور أحداث الفيلم أو في تركيبه، فمشهد موت العجوز رحمة الذي استغرق حوالي العشرين دقيقة من وقت الفيلم، لا دور له وكان بإمكان المخرج الاستغناء عنه دون أن يحدث خلل في الفيلم .

وعلى العكس من ذلك نجد المخرج يهمل مشهدا هاما ورد في الرواية وهو دخول الراعي "رابح" لغرفة "نفيسة" وما تبعه من أثر في تطور أحداث الفيلم، فاكتفاء المخرج "سليم رياض" بلقطة تذكر الراعي لجملة " يا الراعي الكلب " لم يسهم البتة في درامية الأحداث ،كما أن " ابن القاضي" تم تصويره في لقطات قليلة على الرغم من أنه شخصية محورية وهامة في الفيلم، فدوره وموقفه هو الذي يدفع بابنته " نفيسة" إلى الهرب.

5_ صور الشخصيات :

تلعب صورة الممثل دورا هاما في الفيلم، مما يتطلب من الممثل جهدا كبيرا ليتمكن من إقناع المشاهد بما يقدمه، من حيث قوة شخصيته وقدرتها على تقمص الدور المسند إليها وإقناع المتفرج بها، أولى شخصيات الفيلم هي "نفيسة" حاولت الممثلة "نوال زعتر" أن تمنحها طاقة لكنها بدت في الرواية شخصية متمردة لا تشبه الفتيات الأخريات << إنها تكره العمل، تكره أن تكون مثل أي بنت >>[23]، وهي ترفض كونها كبش فداء لحسابات لا دخل لها بها، كما ترفض هذه الأنوثة التي تجلب لها الذل :<< الذل الذي عشت فيه أنت لن أعيشه... لست امرأة أفهمت ؟ لست

امرأة >>[24]، أما شخصيتها في الفيلم فبدت ضعيفة رغم محاولتها الهرب والعودة إلى العاصمة حيث نجحت في نهاية الفيلم .

بدى تمثيلها مصطنعا ليس فيه أي إحساس فني، قد يعود ذلك لصغر سنها وقلة خبرتها في تلك الفترة، أو قد يعود إلى المخرج "محمد سليم رياض" الذي لم يقم بتوجيه الممثلين توجيها جيدا، ولكن كل هذا لا ينفي كون التمثيل موهبة وخبرة، وفي هذا يقول "والتر كينجسون" :<< الممثل ليس أعجوبة ميكانيكية تستطيع أن تتظاهر بعدد من العواطف >>[25]، وإنما هو مجرد شخص يقوم بلعب أدوار يجسد من خلالها حالات الآخرين تجسيدا مقنعا .

الشخصية المحورية الثانية في الفيلم هي شخصية الأب "عابد بن القاضي" هذا الرجل الذي يصوره الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" قويا إقطاعيا يتلهف لجمع المال بشتى الطرق، أب متسلط داخل الأسرة، والمالك لمستقبل أولاده فهو يصرخ في وجه زوجته :"أنا قررت أن تتزوج وقراري قضاء"[26]، وللحفاظ على أراضيه من التأميم والإصلاح الزراعي الذي تعتزم الدولة إقامته عمل على تزويج ابنته "نفيسة" من "مالك" شيخ البلدية : << لولا ما يخشاه من ضياع أراضيه لاستطاع أن يدعها تعود إلى الجزائر لمواصلة دراستها، ولأمكنه أن لا يرغمها على الزواج إذا لم تكن راضية ... لكن الموقف يدعو إلى السرعة، فالإشاعات المتعلقة بالإصلاح الزراعي كثر دورانها على الألسنة >>[27]

وقد بدت شخصية "عابد" في الفيلم عادية تكاد تخلو من علامات التسلط والطمع، بل بدا رجلا بسيطا يملك قطيعا من الغنم، كما بدا بيته لا يختلف عن بيوت أهل القرية فلم تظهر عليه مظاهر الغنى ولا تبدو على أسرته إلا في لقطة واحدة حينما كان يتحدث مع زوجته بأنه أعطى كلمته ولا يمكن أن يتراجع عنها .

وإن كان المتلقي القارئ للرواية يشعر بتواصل الشخصيات في النص، إلا أنه يفتقد لهذا الشعور في الفيلم السينمائي، ومثال ذلك غياب التواصل الحواري بين أم نفيسة ومالك، فقد عبرت الشخصية الأولى عن فرحتها بزيارة شيخ البلدية لمنزلها، لكنه وبدلا من الترحيب بكلامها رأينا تلك الشخصية تقرر مغادرة المنزل فجأة .

والملاحظ أن هذه المشاهد القائمة على اللاتواصل الحواري حاضرة بنسبة لا يستهان بها في الفيلم وهذا من شأنه خلق بلبلة وتوتر في نفسية المتلقي المشاهد .

6_التعدد الصوري في فيلم "ريح الجنوب" :

يجد المتلقي المشاهد لفيلم "ريح الجنوب" نفسه أمام كم هائل من التعدد الصوري الذي يعكس ثقافة المجتمع الجزائري، وهنا يمكن أن نتساءل :

هل هذا التنوع الثقافي موجود في الرواية ؟ وهل قدمها المخرج حسبما وردت في نص "ابن هدوقة" ؟ لا خلاف أن للصورة الأثر الأكبر من اللغة المكتوبة، وقد حرص المخرج "محمد سليم رياض " على ربط المتلقي المشاهد بطبيعة البيئة الريفية وبنائها العمراني البسيط وبلباس أهلها التقليدي، وقد نجح المخرج في تجسيد المنظر الواقعي قدر المستطاع فظهرت في الفيلم صور برية واقعية شبه صحراوية تكاد تطابق الوصف الذي أصبغه عليها الكاتب في الرواية، ولأن المتلقي لم يجد اختلافا بين ما قرأه وما شاهده، فهذا يعني نجاح المخرج في الاقتباس الجيد للنص الروائي << ظهرت لنا صور متنوعة وموحية عن القرية التي جرت فيها الأحداث، فشكلت للقارئ تصورا عن العادات والتقاليد والطقوس الشعبية واللباس والأكل وكل المظاهر الاجتماعية التي تخص تلك المنطقة >>[28]

ويمكن أن نمثل للتطابق في الملامح الاثنوغرافية بين الفيلم والرواية في الآتي :

-الأواني الفخارية التي قدمتها الخالة "رحمة" لنفيسة وأمها .

-الوشم المزين لجبهة الخالة "رحمة ".

-لباس الحايك الذي ارتدته الخالة "رحمة" و"أم نفيسة" و"نفيسة" أيضا في زيارتهن لمقبرة القرية يوم الجمعة .

-البرنوس (اللباس الرجالي المتوارث) الذي يمثل ذاكرة كل الجزائريين .

-زيارة المقابر يوم الجمعة وهو تقليد ما زال موجودا في المجتمع الجزائري .

-وضع الأواني الفخارية في القبور كما فعلت الخالة "رحمة" مع قبر زوجها التي ستمتلئ بماء المطر ليشرب منها الطير .

-الإطعام الجماعي الذي يزينه طبق الكسكسي دائما، وإن ظل هذا التقليد لصيق الأرياف .

-توظيف الأمثال الشعبية الجزائرية .

-شكل تأثيث البيت القروي القائم على البساطة .

7_الموسيقى التصويرية :

إن الموسيقى مثلها مثل باقي العناصر تلعب دورا في تناسبها مع الحدث والتعبير عنه والموسيقى التصويرية لفيلم ريح الجنوب قدمها الموسيقار المرحوم "الشريف قرطبي"، ونحن ندرك ما للموسيقى من تأثير في المتلقي المشاهد << وهناك عناصر لا تتضمنها الرواية مثل الموسيقى التصويرية التي تستخدم مخلفية للأحداث تشارك في التعبير عن الحالة النفسية للشخصيات، وتشارك في تهيئة الموقف الدرامي >>[29]، وقد رافقت الموسيقى البدوية الجينيريك، بشكل جيد وفي بعض اللقطات على مدار الفيلم، غير أن ما يلاحظ على بعض المشاهد هو ابتعاد الموسيقى عن مدلولها، فهي اللقطة التي يظهر فيها "رابح" بعد أن طردته "نفيسة" بدت عادية ولم يكن فيها أي تعبير عن الأثر النفسي الذي تركه فيه صد الفتاة، كما أنه عند هروبه رفقة الفتاة رافقتها موسيقى هادئة، وكان من المستحسن أن ترافقهما موسيقى تحدث قلقا وتشويقا في نفس المتفرج.

وخلاصة القول أنه مهما لوحظ على الفيلم من نقائص نقول أنه ليس من السهل نقل نص قائم أساسا على السرد والوصف إلى نص مرئي أساسه الحوار، ولئن كنا نتفق مع ما قاله الروائي "عبد الحميد بن هدوقة" نفسه من أن مجهودات المخرج "محمد سليم رياض" يجب أن تقدر وتحترم << ويبقى مع ذلك أن المخرج سليم رياض بذل مجهودا لو توفرت له الإمكانيات المادية والبشرية لأدى إلى بروز عمل سينمائي جيد >>[30]

ويمكن أن نقول أن فيلم "ريح الجنوب" هو فيلم شكل نقطة هامة في تاريخ السينما الجزائرية وشكل تواصلا هاما بين السينما والأدب، ومنه بين الكلمة والصورة ن كما يبقى من الأعمال السينمائية الجزائرية الرائدة التي شكلت نقطة تحول من مرحلة السينما الثورية أو الأفلام التي تناولت حرب التحرير ووجهها المشرق إلى مرحلة لا تقل أهمية عن الأولى ألا وهي إبراز صورة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال والظروف التي عايشها خاصة في السنوات الأولى التي تلت الاستقلال، كما تشيد بضرورة عودة السينما الجزائرية مرة أخرى للتعامل مع نصوص الروائيين التي تنقل بصدق صورة المجتمع وتغيراته السريعة .

ويبقى أمل الروائي دائما بانتقال نصه المكتوب إلى فيلم سينمائي بهدف استقطاب أكبر قدر من جمهور المتلقين من جهة وإظهار قدرته على مقاربة الواقع الاجتماعي من جهة أخرى، ولن

يتحقق هذا إلا بتوكيل عمله إلى مخرج متمرس لا يظلم إبداعه بل يسعى إلى إنارة جوانب جديدة منه تضمن شهرته من ناحية وتحافظ على مكانته ككاتب من ناحية أخرى .

هوامش :

[1]_ دانيال فراميتون : الفيلموسوفيا (نحو فلسفة للسينما) تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة ،ط1، 2009، ص: 177.

[2]_ المرجع نفسه ،ص :177.

[3]_المرجع نفسه ،ص :177.

[4]_المرجع نفسه ،ص :177.

[5]_ جريدة النصر : السينما والرواية (علاقة تأثير وتأثر)، استطلاع : نوارة لحرش، الاثنين 29 جوان 2015م .

[6]_ لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب) تر: جعفر علي، تينمل للطباعة والنشر، مراكش، 1993م، ص: 03.

[7]_ زكريا محمود، العلاقة بين الرواية والسينما، الموقع www.nouhworld.com

[8]_ بتصرف عن : لوي دي جانيتي، فهم السينما ،ص: 04

[9]_ محمد نور الدين أفاية، الاتصال والانفصال فيما بين الروائي والسينمائي، مجلة السينما العربية، العددان 3و4 صيف_خريف 2015 ،ص: 128.

[10]_ المرجع نفسه، ص: 128.

[11]_المرجع السابق ،ص: 128.

[12]_ مونة بن الشيخ، الرواية والخطاب السينمائي، دراسة في الرواية السينمائية بالجزائر (رسالة دكتوراه)، جامعة الجزائر ،2011_2012م،ص : 45.

[13]_ أحمد منور، ملامح أدبية، دراسات في الرواية الجزائرية، دار الساحل للنشر والتوزيع، 2008م، ص:17 .

[14]_عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ط5 ،د،ت، ص: 217.

[15]_ينظر : رشيد بن مالك، مقدمة في السيميائية السردية، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000م، ص: 102

[16]_دراسات مختارة في السرد والسينما، ترجمة مركز اللغات والترجمة، مصر ،د،ت د،ط ،ص: 93.

[17]_محمد رضا، سر السيناريو في الفيلم الروائي، مجلة العربي، وزارة افلام الكويتية، الكويت، ع: 472، 1988م، ص: 124.

[18]_ المرجع السابق، ص:124.

[19]_ عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص: 316.

[20]_مونة بن الشيخ، الرواية والخطاب السينمائي، ص: 26.

[21]_المرجع نفسه، ص: 26.

[22]_ جيل دولوز، السينما _ الصورة _ الحركة، ج1، تر: جمال شحيد، بيروت، 2014م، ص: 22.

[23]_عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، ص : 28

[24]_المرجع نفسه ،ص: 89.

[25]_والتر كينجسون، روم كاوجيل، رالف ليفي، الإذاعة بالراديو والتلفزيون ،تر: نبيل بدر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، 1965م،ص: 05.

[26]_ ريح الجنوب، ص: 90.

[27]_ المرجع نفسه ،ص: 91.

[28]_ مونة بن الشيخ، الرواية والخطاب السينمائي، ص: 114.

[29]_المرجع السابق ،ص: 92.

[30]_أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية والفيلم ،دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر ،2008م،ص: 58.