# الصورة واللغة السينمائية في الرواية المعاصرة
# رواية برج الرومي أبواب الموت لسمير ساسي
# أنموذجا -

طالبة دكتوراه مفتاح نبيلة
كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة سيدي بلعباس

لقد اكتست الرواية المعاصرة حلّة التجديد في أغلب عناصرها، فعندما نتأمل مشاهدها نجد أنّ الأسلوب السينمائي قد بدأ يتسلّل إليها عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكاتب فمثلاً مؤلفة رواية "هاري بوتر" "جيكي رولينغ" "J.K. Rowling" نجحت على المستويين الروائي والسينمائي هذا لأنها امتلكت حاسة سردية وظفتها باقتدار ووعي كاملين فأصبحت كل أجزائها الروائية تُتلقى قراءة وصورة [1]. كما لا ننسى أعمال "نجيب محفوظ" الروائية التي تحولت إلى أفلام سينمائية في العصر الحديث وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أنه قد يكون بالإمكان تحويل روايتي برج الرومي: أبواب الموت لسمير ساسي ورواية سرادق الحلم والفجيعة لعز الدين جلاوجي إلى مشروعين سينمائيين بغض النظر عن بعض المقاطع التي قد لا تصلح إلا أن تكون روائية بحتة كالإغراق في الوصف مثلاً.

وإذا كان كاتب الرواية يستخدم الكلمة في التعبير عن أشياء مادية ومحسوسة، فإن مؤلف السينما – وهو المخرج- يستخدم عناصر من مستوى مادي ومعنوي وبشري في تشكيله لنصه، فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والممثلين والسيناريو والكاميرا وغيرها، كما أنه عندما يعيد تغيير المشهد أو الحوار فإنه بذلك يعدّل مسوداته كالشاعر أو المخرج المسرحي أو كاتب المسرحية [2].

## 1- الصورة السينمائية:

تحتوي كل رواية على لغة ومجموعة من الصور السردية المحكية والموصوفة، كما تتشكل السينما من هذين العاملين الأساسيين بالرغم من أن البداية الأولى للسينما كانت عبارة عن الصورة لا غير كأفلام "تشارلي تشابلين" "Charlie Chaplin" الذي كانت أفلامه صامتة وموحية في الوقت نفسه.

"رولان بارث"Roland Barthesيرى أن الكتابة في علاقتها بالصورة تتحقق عبر وظيفتين:

أ- **وظيفة الترسيخ** (Ancrage) تكون فيه الصورة متعددة الدلالات ولا تقرب المعنى إلا من خلال النص اللغوي الذي يوجه إدراك المتلقي بحيث يحدده مجاله التأويلي وأكثر ما تشيعه

هذه الوظيفة في الصورة الثابتة كالصورة الفوتوغرافية الصحفية والملصقات الإشهارية [3]، وكأنّ الصورة في هذا الموقف لا غنى لها عن اللغة بأي شكل من الأشكال.

ب- **وظيفة التدعيم** (Relais): وفيه النص اللغوي يضيف دلالات جديدة للصورة بحيث أنّ مدلولاتها تتكامل وتنصهر في إطار وحدة أكبر قد تكون هي الحكاية في الشريط السينمائي مثلاً، وتندر هذه الوظيفة في الصورة الثابتة لكنها شائعة في الصور المتحركة كالفيلم السينمائي والتلفزي والرسوم المتحركة [4]. فنلاحظ بذلك أن اللغة عامل أساسي في تحديد أبعاد الصورة وتمييزها بسمات أوضح وأدق، فتحلّ محلّ تدعيم لخلق صورة عديدة تكون أكثر تعبير وإيحاء.

إن الصورة السينمائية عبارة عن رسالة حضارية وثقافية تحمل في طياتها مضمونا معينا يراد تبليغه، فهي في النهاية وسيلة تبليغ وأداة تواصل وجسر بين المتلقي والرسالة المحمولة إليه [5].

## 2- الصورة والتصوير في الرواية:

إن استخدام الروائي لخاصية الوصف والإغراق فيه، ما هو إلاّ طريقة من طرق التصوير الفني لظاهرة من الظواهر مهما

كانت نفسية أو اجتماعية أو سياسية، والمقصود من هذين المصطلحين - الصورة والتصوير- هو **"التعبير والانعكاس"** [6] أي أنّ الرّوائي يعبّر وصفا لكي ينعكس أثر ذلك الوصف على المتلقي ويجسده بالطريقة التي تحلو له.

فالصورة الروائية هي ما يقال أو يعبَّر عنه من أحداث وشخصيات، وهناك خلفية الصورة التي تتجدد باتجاه الكاتب الثقافي والديني في عملية التعبير والتصوير، وخلفية الصورة هذه هي التي يجب أن تستأثر اهتمام المخرج السينمائي وتشدّ انتباهه لتقوده نحو إيحاءات ملهمة في إنتاج المشاهد [7].

مؤلف الرواية لا يكتب من عدم وإنما من تراكم معرفي مكتسب من فكر الجماعة، لينحصر دوره كمبدع في إعطاء صورة لهذا الفكر الجماعي مع تقديمه في شكل صياغة خيالية، فيترتب عن المنتج المحكي مبدأين هما **المضمون العميق/ الصورة** لتوازيها ثنائية الجماعة/ المبدع، فالمضمون تنتجه الجماعة ويهتم المبدع بإنتاج الصورة لتتحقق فيما بعد الثنائية التقليدية **الشكل/ المضمون** ومن ثم إلى بنية سطحية وأخرى عميقة، فالأولى تتمثل في "الصورة" والثانية تتمثل في **مضمون الصورة الاجتماعي** [8]. وبسبب هذا المنطق تتعدد وتختلف القراءات عند المتلقين على اختلاف مؤهلاتهم وتصنيفاتهم

العادية والفنية في تخيل وتجسيد الصور المتلقاة من خلال المنتجات المحكية المختلفة.

### 3- الصورة وانعكاسها سينمائياً في رواية برج الرومي: أبواب الموت.

برج الرومي: أبواب الموت لسمير ساسي هي رواية تحكي عن تعذيب المساجين الإسلاميين والسياسيين في السجون الفرنسية، كما أنها تحتوي على العديد من الصور التعبيرية البشعة والمشينة كون أحداثها كلها حقيقية وكاتبها هو من عاش الأحداث بأدق تفاصيلها، لذا فقد تشد انتباه واهتمام العديد من المخرجين السينمائيين لتصيد الوقائع والأحداث وعرضها على المشاهد « فقد استطاعت السينما أن تفرض نفسها كوسيلة اتصال فعالة، تثير المتلقي عن طريق تحقيق التفاعل بينه وبين ما تطرحه من أفكار في كلّ عمل سينمائي حيث يعمل صناع السينما على إيصالها من خلال الرسالة (الفيلم)، وذلك باستثمار مكوّنات الصورة السينمائية من صوت وصورة وقصة» [9].

#### أ- صورة بشاعة التعذيب:

السجين هنا يسرد ما يندى له الجبين، فالتعذيب في سجن برج الرومي غير إنساني ويفوق الوحشية كقوله: «

والجلاّد يلعب بالمثقب الآلي لا يبالي وهو يتلذّذ بقارورة من زجاج كسّر أعلاها تخترق دبرك وأنت تُشدّ إليها كخيمة إلى وتد في يوم عاصف، ولا تعجبنّ إذا وضع الملح على جسدِك المشحن بالجراح التي خطّتها موس أبي المغاليق كلوحة فنان. تشكيلي يلاحق عقاباً في زوايا مدينة أطفئت أنوالها ليلة عيد ميلاد» [10]. إنه هنا يعرض مشهدا يكاد يكون مفصلاً وموحيا، هو يصف معذّباً غير مبالي بفظاعة صنيعه وكأنه يقوم بعمل عادي واعتيادي جعل قلبه قاسياً وخالٍ من البصيرة والحياء، وعندما ينعته بالتلذذ نجده يتبعه بوصف لطريقة تعذيب خادشة للحياء، حتى أن "أبا المغاليق" كان يتمادى في خطّ الجراح على أجساد المساجين فشبّهها السارد هنا بلوحة فنان تشكيلي، فلو انعكس هذا الوصف إلى السينما كمشهد مصوّر فإنه « سيوهم بالواقعية أكثر مما توهم بها الرواية لأن السينما ستُظهر تركيبة مختلطة بين اللفظي والبصري» [11] لذا فقد تفوق السينما الرواية في ميزة الاقتراب من كونها تشكل « وجه من وجوه الذاكرة الإنسانية، ذاكرة حية تنبض بالحياة، والحركة والألوان والأحجام والأشكال وذات كلمات في عنف وعنفوان الرمز والدلالة» [12] ما يجعلها أكثر ترسخا بالذهن والذاكرة من حيث تجسد المشاهد والصور بطريقة مرئية بصرياً.

وفي مشهد آخر يقول السارد: وعجائب أبي المغاليق كلما ثبت الجسد ضد واحدة منها أسرعت الأخرى إليه

كإسراع النجم إذا انقضّ للرّجم وأتبع بعضها بعضا حتى إذا لم يعد في جسدك موضع تنزل فيه إبرة أنزِلت إلى سرداب لا يسعك مليء أجساداً مزّقت كلّ ممزّق فلا تسمع إلا همساً وأنيناً، مظلمٌ لا يلجه الضوء إلا من كوّة صغيرة بالباب يفتحها أبو المغاليق ليلقي فيها طعاماً لو شمه الكلب لم يلعق طعاماً منذ بضعة أيام لولى هاربا وله صراط [13]. قد يشكل هذا الوصف صورة سينمائية غنية وموحية ففي هذه الفقرة المكونة من بضعة أسطر جمع فيها السارد بين الوصف التعذيبي والمكاني والبشري دفعة واحدة مما يجعل المخرج هنا يستهلك الكثير من الطاقات المادية والبشرية لإخراج وتصوير هذا المشهد، كأن يختار الشخصيات التي تمارس التعذيب والشخصيات التي تُعذّب، ثم يختار المكان ويؤثثه بما يليق عليه من مظاهر كالظلمة وأدوات التعذيب ولطخات الدماء، ضف إلى ذلك خبراء الماكياج الفني، وخبراء الأزياء، « فالصورة في الرواية عبارة عن جملة من الأفكار والتصورات التي تحملها الذات عن الآخر وقد تكون صوراً خاطئة تحتاج إلى تصحيح وتقوم من خلال الإخراج السينمائي» [14].

## ب- صورة السجن في رواية برج الرومي: أبواب الموت لسمير ساسي:

تحمل الرواية في كل طياتها صورة حية لمعاناة السجين، فكما هو مصرح في هامش الغلاف « أن من يقرأ النص

يكتشف بأن الأوجاع أثقل من اللغة» يقول الراوي في هذا المقطع: « إذا سقطت قد تنعم قليلاً برضا أبي المغاليق، يعطونه رغيفا مضافا خلاف بقية المساجين الذين يعيشون على رغيف واحد يوميا، قد يضاف لك بعض الوقت عند الخروج إلى الفسحة اليومية لكن سقوطك يزداد بمقدار الوقت المضاف إن لم يكن أكثر، عندها تمشي في الناس تتغشى وجهك ظلمة لا يلمح معالمها إلا من ظل واقفا إنها ظلمة الساقطين بلا شك...» [15]. كان يمارس على السجناء ما يستحي اللسان ذكره، وفي هذا المقطع إشارة على تشجيع ساسة السجن للسجناء على بيع أنفسهم وشرفهم وكرامتهم، ليمنحوهم مقابل ذلك وجبات وأوقات إضافية في الاستراحة لكن هؤلاء - السجناء- كان يغشى وجوههم الظلمة والدناءة من شرّ ما فعلوه. أما بطل الرواية هنا الذي يتقمص شخصية فخر الدين لم يرضخ لسفالتهم ما كلّفه ذلك غاليا في قوله: « سألته نفسه لماذا ترفض السقوط؟ أتخاف أن يشوه وجهك أم أن طبع الرجولة فيك يأبى ذلك» [16]. وبتتبع مسار الحكي نشير إلى أن طبع الرجولة في الشخصية البطلة هنا هو من يأبى ذلك، « لأن العناصر اللغوية هنا تكتسي دلالة حية وتصبح جزءاً من نظام أوسع» [17] يجعلها تشكل صورة أكثر وضوحاً عن السجين ومعاناته، و«لأن التنويع في الصورة عنصر أساسي في تشكيل

الأثر الابتهاجي للمتلقي» [18] فإنه قد يتسنى للمخرج السينمائي أن يعتمد كثيراً على هته الصورة السردية التي قد تفتح مجالاً واسعا لحركة الكاميرا وتنوّع مشاهدها عن السجين ومعاناته النفسية والجسدية.

### 4- اللغة السينمائية:

لكل فنّ لغته الخاصة « ومصطلح اللغة السينمائية من المصطلحات المعاصرة، نظراً لظهور النقد السينمائي الذي رافق مجال الصورة والقلم وتكنولوجيا نقل المعلومات» [19]، فحالياً أضحت اللغة تلازم الصورة السينمائية في العرض، « فاللغة وسيلة سمعية auditive وهي مناسبة من ناحية أخرى وبطريقة مباشرة عن التعبير البصري، لأن الصورة الفنية للغة تحمل في طياتها صوراً لغوية عديدة ومعنى ذلك أن التعبيرات السمعية تعمل جنباً إلى جنب مع التعبيرات البصرية الحسية وأنّ هذا التعاون يخلق إفراز تأثير خاص» [20]، وكأنهما وجهين لعملة واحدة لا يمكن الفصل بينهما إلا في حالات نادرة.

ولو تعمّقنا في اللغة السينمائية نجدها « مكونة من صور هي إعادة إنتاج للواقع دون وسيط تشرعة (codage) اعتباطية فالسينما ليست لغة بلا شرعة بل هي لغة مهيكلة بعدد كبير من الشرعات الخاصة بينما العديد من الشرعات الأخرى ليست خاصة بالسينما وهي (الشرعات العامة)» [21].

بنفس ترتيب حدوث الوقائع يحمل كل منها رقماً موضحاً به مكان حدوثه» [25]، فإن كان السيناريو يحتوي على الملاحظات التقنية والفنية ويجعل أرقاما معينة لتحديد الأحداث فإنه بذلك قد يكون أكثر دقة وتمحيصا في دراسة الفكرة المعالجة داخل النص السينمائي.

كما أن السيناريو السينمائي يكتب بلغة يتميز بها عن باقي الفنون ما يجعلها خاصة من حيث نوعيتها، فهو موجه إلى طبقة معينة من الفنيين الذين يمتلكون مهارة تحويله إلى فيلم سينمائي، زد على ذلك جانب دور الكلمة في كتابة السيناريو يكون مؤقتا لوصف كلّ ما يمكن سمعه ورؤيته [26].

وبالعودة إلى الرواية فإنها تعد من « أهم مصادر السيناريو السينمائي، كما أنها والفيلم شكلان للون واحد من ألوان الفنون، وهو فن السرد، سواء عن طريق اللغة المكتوبة، أو عن طريق الصور المرئية، إلا أن كليهما يقدم السرد لمجموعة من الأحداث من خلال الشخصيات هذا ما يجعل الفيلم السينمائي أقرب ما يكون للشكل الفني للرواية حيث يعتمد في الأساس على الوصف والسرد» [27].

## ب- اللغة وانعكاسها سينمائياً في رواية برج الرومي: أبواب الموت لسمير ساسي:

قد لا يتمكن المخرج السينمائي الاعتماد على اللغة الروائية بكلّ ما حذافيرها في صياغة سيناريو الفيلم وذلك كما علمنا أن

السيناريو يتفرّد ببعض خصوصياته عن سابقته -الرواية-، وذلك لأن هذه الخيرة تكون مطلقة غير مقيدة بأرقام وحسابات تضبطها « أما السيناريو المعد عن رواية ما، فكثيرا ما يسبب خلافات قد تنشب بين الروائي والسيناريست والمخرج على حد سواء، نتيجة التغييرات التي تجرى على النص الروائي» فهو إن صحّ القول يعيد فبركة أو صياغة اللغة من جديد وقد يعتمد على الحوار ليطبق على ألسنة الشخصيات لكن ما يطغى على الرواية هنا هو اللغة الشعرية والإغراق في الوصف والحديث عن النفس ما قد يجعل المخرج السينمائي يلجأ إلى تغيير الكثير من المقاطع لتتماشى ومبتغاه الفني كأن يستعمل هذا الحوار الذي دار بين السجينين:

« قال صاحبي: دخلنا معتركا تغلب عليه أخلاق اللئام كثيراً وما كنا نجاري أخلاق أناسه فلماذا دخلناه ونحن نعلم ما هو ما هم وما نحن.

قلت: دخلناه لنصبغه بصبغة أخلاقنا ونطهّره من الدّرن الذي علق به.

قال: السياسة لا أخلاق لها وقد دخلناه ونحن نعلم ذلك وأوتينا من حيث نعلم وهذا في السياسة عين الحمق.

قلت: لم يكن حمقا ولكن أردنا أن نقيم الحجة على كل الساسة في المدينة حتى لا يكون لهم علينا حجة يوماً ما» [28].

الحديث هنا يدور بين نادم عمّا لحق به ومبرّر لما هم فيه من ظلم ونكد، والظاهر أنه قد يعتمد المخرج على هذا الحوار، إلاّ أنه قد يخرجه بلغة جديدة يختلف فيها التعبير وأدوات الربط والمفردات أو قد تحوّل إلى لهجة عامية [29] ما كون المخرجين عامة قد لا يولون اللغة الأهمية القصوى بنسخها في نصوصهم كما هي بقدر ما يولونها أهمية ما تحمله من صور وتعابير توصلهم إلى مبتغاهم المنشود في تركيب مشاهدهم ودراسة حركة الكاميرا في ذلك..

الهوامش:

[1] - ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المحبة، دمشق، 2009، ص 189.

[2] - ينظر: المرجع نفسه، ص 187.

[3] - سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي (قراءة في اشتغال المصطلحات)، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية، العدد 13، جانفي 2015، ص 15.

[4] - المرجع نفسه، ص 15.

[5] – ينظر: سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية (خبايا صناعة الصورة)، دار الراية، الأردن، د.ط، 2013، ص35.

[6] – مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية (دينامية التخييل وسلطة الجنس)، دار الأمان، الرّباط، ط1، 2012، ص 47.

[7] – ينظر: المرجع نفسه، ص 49.

[8] – ينظر: المرجع نفسه، ص 63.

[9] – سليمان الحقيوي، سحر الصورة السينمائية (خبايا صناعة الصورة)، ص 115.

[10] – سمير ساسي، "برج الرّومي: أبواب الموت"، منشورات كارم الشريف، تونس، ط4، 2012، ص21.

[11] – ينظر: وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دار الوسام العربي، عنابة، الجزائر، ط1، 1431هـ– 2011م، ص 211.

[12] – عبد الغني بومعزة، إطلالة على السينما (قراءات نقدية سينمائية)، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص 5.

[13] – الرواية، ص 21.

[14] – ينظر: مصطفى الورياغلي، الصورة الروائية (دينامية التخييل وسلطة الجنس)، دار الأمان، الرّباط، ط1، 2012، ص 167.

[15] – الرواية، ص 22.

[16] – الرواية، ص 23.

[17] – ينظر: سلوى عبد الحليم، "الصورة في الرواية" لستيفن أولمان... جماليات السرد www.lahayat.com (14/ 06/ 2016، الساعة 11:24).

[18] – هانئ أبو الحسن سلام، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، دار الوفاء، مصر، ط1، 2008، ص 261.

[19] – سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي (قراءة في اشتغال المصطلحات)، ص 14.

[20] – هانئ أبو الحسن، جماليات الإخراج بين المسرح والسينما، دار الوفاء، مصر، ط1، 2008، ص 87.

[21] – محمود إبراقن، التحليل السيميولوجي للفيلم، تر: احمد بن مرسلي، ديوان المطبوعات الجامعية، 2006، ص 17.

[22] – ينظر: المرجع نفسه، ص ص 17 – 18.

[23] – سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، ص 15.

[24] – ينظر: محمود إبراقن، ما هي السينما؟، ج2، منشورات المبرق، الجزائر، ط1، 2013، ص 271.

[25] – من الموقع الإلكتروني: https://www.yabeyrouth.com (29/ 09/ 2017، الساعة 18: 12).

[26] – ينظر: عدي عطا حمادي الياسين، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، دار الوراق، الأردن، ط1، 2011، ص25.

[27] – ينظر: المرجع نفسه، ص ص 121 – 122 – 123.

[28] – الرواية، ص 133.

[29] – محمد سالم محمد الأمين طلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر (دراسة نظرية تطبيقية في سمانطيقا السرد)، دار الانتشار العربي، بيروت – لبنان، ط1، 2007، ص 79.