آليات البناء الإيديولوجي، قراءة في النقد السينموروائي. "الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي" للناقد "السعيد عموري"، أنموذجا

The Mechanisms of Ideological Construction: A Reading of Cinema-Literary Adaptation Criticism. Ideology and Meaning Production in the Cinema-Literary Narration" Case Study: Al-Saeed Amouri

زيبوش حورية[1]

[1] المركز الجامعي مرسلي عبد الله تيبازة (الجزائر)، zibouche.houria@cu-tipaza.dz

الاستلام: 22-01-2023 القبول: 18-04-2023

ملخص:

نرتئي من خلال هذه الدّراسة إلى التعرّف على المسار الذي انتهجه الناقد في دراسته النقديّة التي كانت عبارة عن مزج بين النصّ الرّوائي والسينمائي، وقد وقع اختيارنا للعنوان "آليات البناء الإيديولوجي" والتي من خلالها نرصد الآليات المنتهجة في قراءة سيرورة إنتاج المعنى في السرد الرّوائي والسينمائي كمقاربة بين خطابين ، كما أطلقنا مصطلح "السينموروائي" كائتلاف جنسي نحاول من خلاله معرفة مراحل التشكيل الخطابي الذي ينجم عنه البناء الإيديولوجي، مع أنّ الناقد قدّم في دراسته آليات التشكيل السينمائي و إنتاجية المعنى ورصد أهم أشكال الخطاب الرّوائي، كما ستكون لنا وقفة حول التشكيل الخطابي من خلال دراسته التطبيقيّة والتي كانت حول الرواية المصريّة "عمارة يعقوبيان" للكاتب"علاء الأسواني" والمقدّمة في الآن نفسه فيلم سينمائي للمخرج "مروان حامد".

كلمات مفتاحية: الرواية.، السينما.، التوليفة السرديّة.، التشكيل الخطابي.، الإيديولوجيا.

Abstract:

This paper sheds light on the study of cinematographic critic Al-Saeed Amouri which adapted literary texts for the cinema. We have chosen the title "Mechanisms of Ideological Construction" aiming to examine the workings of meaning production in the literary and cinematic narration and to establish an analogy between these two discourses. Thus, we coined the compound word “cinema-literary” through which we attempt to better fathom the stages involved in the discursive formation of ideological construction. Indeed, the critic presented

in his study the mechanisms of cinematic formation, the production of meaning, and the most important forms of literary discourse. Moreover, we will consider the discursive formation in the Egyptian novel "The Yacoubian Building" by the writer "Alaa Al Aswany" which has been adapted as a movie by the director Marwan Hamed.

Keywords: Novel; cinema; narrative synthesis; rhetorical formation; , ideology.

المؤلف المراسل: زيبوش حورية، **الإيميل**: houriazibouche88@gmail.com

1.مقدمة:

تعدّ الرّواية بناء فنّياّ جماليّا ترصد من خلال تشكيل سردي نوعا فكريا وإيديولوجيّا مضمرا وراء الخطاب الرّوائي، كذلك السينما باعتبارها فنّا جماليّا على غرار ما يسعى إليه الفنّ الرّوائي هي رسالة يتوجّه بها المرسل إلى المشاهد، غير أنّ تعالق كلا الفنّين في إنتاجية نفس الموضوع بشكلين يختلفان بحسب آداء كلّ فنّ فالأوّل مكتوب والثاني معروض على الشاشة لهما بعض خصوصيات الإرسال والتلقّي والتي بدورنا نحاول مقاربتها من خلال كتاب نقدي عالج فيه الناقد السرد السينمائي وفي نفس الوقت السرد الرّوائي باعتبار تحوّل الرّواية إلى فيلم، محاولين استقراء آليات البناء الإيديولوجي في كلا العملين وكذلك تحوّل العمل الرّوائي إلى مشهد فيلمي عبر السيناريو الذي يعدّ النقلة النوعيّة لإعادة تشكيل الأدب فنّياّ وسينيمائيّا، ومنه نحاول طرح الإشكالية الآتية : ماذا قدّمت الرّواية للفنّ السينمائي؟، وماذا أضافت السينما للأدب؟ وهل التشكيل الخطابي في الرواية نفسه في السينما أم يختلف؟

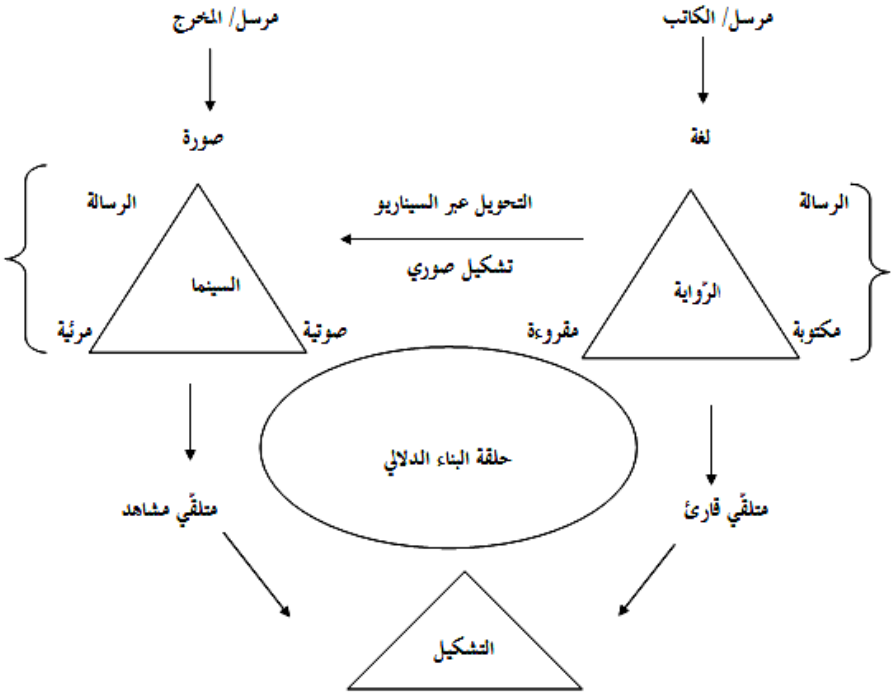
اعتمدنا في دراستنا على المنهج السيميائي المناسب لطبيعة الدراسة والتي تعتمد على قراءة العلامة في كلا الخطابين، العلامة اللّغويّة في الرّواية والعلامة الأيقونيّة في المشهد السينمائي، وكانت الدّراسة نظريّة حول المقاربة النظريّة التي تطرّق إليها الناقد يتبعها جانبا تطبيقيّا حول المقاربة التطبيقيّة في عمارة يعقوبيان رواية وفيلم.

2. التوليفة السرديّة بين الرّواية والسينما (حول المقاربة النظريّة)

1.2 سرد خطّي/سرد صوري:

نحاول من خلال العنوان الحديث عن طبيعة السرد المقدّم في كلا النصّين، وبذلك نعرض البنية الشكلية لكلا العملين الأدبي (الرّواية) والفنّي (السينما).

تُعدّ السينما كفنّ إعلامي من الفنون التي لطالما بنت العديد من أعمالها بتعالقها مع الأدب وبالأخصّ الرّواية كفنّ أدبي نظرا لتألّق العمل في ساحته الأدبيّة يُرشّح ليقتحم الفنّ السينمائي وينال بذلك الصدارة في كلا الفنّين، حيث "تواجه الكثير من المخاطر هذه العمليّة الفنّيّة التي تتضمّن تحويل الرّواية إلى الفيلم، لأنّها بالطبع تقع في مواجهة شرسة مع القرّاء المتأثّرين بالعمل والمعجبين به والساعيين نحو رؤية عمل سينمائي يحمل قدرا عظيما من الجودة بنفس القدر الذي تحمله الرّواية" (عرفان، 2019، صفحة 43) ، حيث ينتظر المتلقّي من العمل السنمائي أن يكون بنفس مستوى العمل الأدبي أو يضيف له ما لم تستطع الرّواية الوصول إليه، هذا وقد تحتوي اللّغة السينمائية بوصفها خطابا صوريا، خطابا سمعيّا بميزة وهي توضيح الدلالة للمتلقّي بصيغة مباشرة أكثر منه في النصّ الرّوائي أو الكلامي كما أشار إليه الناقد، ذلك أنّ الصورة والصوت أبلغ في التأثير على المتلقّي من النصّ المكتوب، فبين النصّ السينمائي والمتلقّي علاقة تأثير المشهد في المتلقّي وتأثّر هذا الأخير بدوره بالمشهد السينمائي الذي تتدخّل فيه عدّة عناصر لتشكيله، وبالتالي الصورة "يعتمد عليها كأساس وعنصر لغويّ قار في اللغة السينمائية " (عموري، 2016، صفحة 11)فإذا تحدّثنا عن الصوت مثلا سواء الصادر من محكيّ الشخصيّة ونبرته لها دلالة على حالة الشخصية، كذلك الصوت الخارجي الذي يصاحب الصورة في أغلب الأحيان له دلالة قويّة على مجريات الحدث المقدّم، فالصورة والصوت أهمّ عنصرين لهما قابلية التأثير في المتلقّي بغضّ النظر عن بقيّة العناصر، فالمتلقّي لا تهمّه بقية العناصر بقدر ما تهمّه الصورة والصوت المعبّر عنها، أمّا بالنسبة للصورة كأيقونة مثلما عدّها الناقد "في الاصطلاح السيميوطيقي فإنّ الصورة تنضوي تحت نوع أعمّ يطلق عليه مصطلح الإيقون (icon)" (عموري، 2016، صفحة 11)، وهو بمثابة رمز للغة المرئيّة التي تنشأ عن لغة مكتوبة كالرّواية التي " هي تعبير عن رؤية العالم وهي رؤية تتكوّن داخل جماعة أو وظيفة معيّنة في احتكاكها بالواقع، وصراعها مع الجماعات الأخرى، إنّ دور المبدع هو إبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة لها؛ أي أنّه يعبّر من خلالها عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي إليها أو يعبّر عن أفكارها، وهذا يعني أنّ المبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكريّة في العمل الرّوائي، ولكنّه مبرزها، وموضّحها فقط " (ساكر، 2017، صفحة 191)لخدمة الواقع وما يترصّده من أحداث مختلفة برؤى مختلفة؛ حيث نمثّل لذلك بالشكل الآتي:



يظهر كلا العملين مميّزات خاصة في بناءهما السردي الرواية كلغة مكتوبة ومقروءة، والسينما كصورة صوتيّة ومرئيّة تتميّز بالحركة أيضا، لكن كلا العملين الفنّيين يترقّبهما متلقّي أحدهما قارئا والآخر مشاهدا، فيحدث لدى كلا المتلقّيان ما يُعرف بالبناء الدلالي من خلال الأشكال السرديّة وأسلوب السرد في النّصين، من شخصيّات وأحداث وزمان ومكان التي تكوّن حلقة بناء دلاليّ من خلاله أجزاءه الدالة على معاني متعدّدة تتمّ من خلالها بناء المعنى الذي ينتهي بالتشكيل الخطابي " ذلك أنّ على مستوى المكوّن السردي يتمّ الاهتمام بالعلاقات المضمرة، تلك التي لا نقرؤها وإنّما نحسّ بوجودها فحسب" (قجور ع.، 2015، صفحة 36)الذي بدوره يصنع الإيديولوجيا في كلا العملين، وهذا ما سنعرضه في النقاط القادمة من الموضوع قيد الدّراسة.

3. الشخصيّة السينموسرديّة ومراحل التطوّر أو الرّقي الإيديولوجي

تعدّ الشخصيّة عنصرا مهمّا في البناء السردي للحدث الرّوائي، كما أنّ لهذا الأخير الدور الفعّال في بناء الشخصيّة؛ حيث "صار لها وجودها المستقلّ عن الحدث في علاقة عكسيّة للنظرة الأرسطيّة تجعل من بناء

الأحداث أساسا لمعرفة أكثر عن الشخصيّة" (عموري، 2016، صفحة 36)، حيث تتوالى المعارف لدى الشخصيّة بتوالي الأحداث وعلاقتها بظروف تواجدها، فقد "عرفت الشخصيّة في السرد الرّوائي وجهات نظر تحاول فهم العلاقة بين البطل والعالم وما يمثّله أحدهما للآخر، وذلك لمعرفة مستويات الوعي عند الشخصيّة" (عموري، 2016، صفحة 37)، وهذا لا يتشكّل دفعة واحدة، وإنّما يكون عبر مراحل عديدة في مسارها التصاعدي؛ حيث يتشكّل الوعي عند الشخصيّة من خلال مجموع الأفكار والأهداف التي تسعى إليها وكذا الأفعال التي تقوم بها المكوّنة للفكر والوعي الذي يتآلف مع غيره مشكّلا إيديولوجيا معيّنة فهي –الشخصيّة– عبارة عن "مورفيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجيّا بالدلالة كلّما تقدّمنا في قراءة النصّ" (بحراوي، 1990، صفحة 213)؛ حيث تظهر الشخصية في بداية السرد فارغة من محتواها الإيديولوجي ثمّ سيرورة الأحداث التي تصنعها الشخصيات هي من تعرّفنا على الشخصيّة ومراحل توالدها الإيديولوجي والبناء الدلالي لتموقعها في العمل السردي، "إنّ الشخصيّات تعتبر دعامة للمضامين الدّلاليّة المستثمرة في الخطاب السّردي، وبالتالي هي عبارة عن وحدات منتشرة من المعاني التي تبنى تدريجيّا في عمل قصصي ما، لتشكّل في الأخير بطاقتها الدّلاليّة .. والتي تميّزها عن غيرها من الشخصيّات في إطار نظام التقابلات الذي يحدّد في سياق العمليّة السّرديّة نمط الشخصيّة (نمذجتها الشكليّة والمضمونيّة)، دورها ووظيفتها، دالها ومدلولها" (حماش، 2007، صفحة 13)، إذ أنّ الشخصيّة تكوّن فكرها بتواصلها مع شخصيّات أخرى ثمّ تتفرّد بوجهة نظرها التي قد تتوافق أو تتصارع مع الآخر معلنة أحقّيّتها في بناء مدلولاتها.

إنّ الشخصيّة في الرّواية تختلف عن مثيلتها في العمل السينمائي، لأنّه "من ناحية أن الشخصيّة في الرّواية تحمل فكرا وفلسفة من خلال أداة الكتابة، بينما في السينما تحمل الفعل ورد الفعل للوصول إلى المتلقّي، وهي التي تميّزها عن تكوينها الرّوائي"(عموري، 2016، صفحة 42)، كذلك الشخصيّة في العمل الرّوائي مقيّدة بتدخّل السارد في كلّ مرّة ليمنحها الحقّ في ظهورها ولو كان بصيغة مباشرة فقد يظهر في البناء السردي، أمّا في السينما فالشخصيّة لها كلّ الحرّيّة في عرض ذاتها وأفكارها شكلا ومضمونا وما تتقبّله أو ترفضه من الطرف الآخر، وبالتالي تمنح للمتلقّي فرصة التعرّف عليها من خلال تجسيدها المادي قبل الفكري؛ حيث لا يجد صعوبة في تشكيل الشخصيات في مخيّلته مثلما يتعرّض لها في كيانها الرّوائي" فإخبار الشخصيّة عن أفكارها في العمل السينمائي لا يُعدّ كافيا إلاّ إذا تجلّى في سلوكاتها وفي ردود أفعالها عبر مسار العمل السينمائي، في حين لا يكون ذلك أساسيّا في العمل الرّوائي طالما يعتمد على السرد

الكلمي" (عموري، 2016، صفحة 42)؛ حيث تتبع أفعال الشخصيّة يعبّر عن محتواها الفكري الذي ينبني بعد استدراج الشخصيات إلى مراحل تطوّر الأحداث وتعالقها بها.

إنّ مراحل التوالد الإيديولوجي في الحدث السينمائي له علاقة وطيدة بدور الشخصيّة كعلامة أيقونيّة في إظهار وإبراز آراءها ومحتوياتها الفكريّة وتعالقها بباقي الشخصيات فهي "في بداية الفلم لا تمثّل إلاّ أيقونة مباشرة بتقديم مستوى واحد بين الدال والمدلول، وكأنّ المستوى الأوّل بطاقة تعريف(الشكل والهيئة والبيئة..) ثمّ تتدرّج في حالات اللاتوازن ونشوب الصّراع، ثمّ بعد ذلك تظهر كعلامة مغايرة أو متطوّرة عن التمظهر الأوّل" (عموري، 2016، صفحة 43)، وبالتالي فإنّ الحامل الإيديولوجي عند الشخصيّة ينتج وفق سيرورة تصاعديّة لمتتاليات حدثية فعليّة صوريّة يظهر من خلالها التجديد الفكري الذي يصدر عنها، على عكس الشخصيّة الرّوائيّة فإنّ الحامل الإيديولوجي ينتج وفق سيرورة تصاعديّة لمتتاليات حدثية فعليّة لكنّها كلاميّة يظهر من خلالها التجديد الفكري الذي يصدر عن كلامها وأفكارها، لأنّ الرّوائي أوّل ما يمنح الشخصيّة هو التعبير عن أفكارها للوصول إلى المتلقّي، في السينما هو ما يمنحه السيناريست للشخصيّة في التعبير عن أفعالها التي تمنح للمتلقّي اصطياد أفكارها، وبالتالي فعلها يعبّر عن فكرها. كذلك ما يحدث تطوّرها عن الصورة التي ظهرت بها في الأوّل هو دخول تلك الشخصيات في الصراع الذي يُكسبها نوعا من الإضافة في تشكيل الشخصيّة الجديدة والمتطوّرة فكريّا إلى غاية النضج الإيديولوجي، "حيث تهتمّ الكثير من الأفلام السينمائيّة بعرض الصّراعات النفسيّة الداخليّة المسيطرة على البشر والمؤثّرة فيهم، والتي تنجم عن الصدمات والمشاكل والأزمات التي تسيطر عليهم في فترات حيواتهم المختلفة خاصة في فترة الطفولة (عرفان، 2019، صفحة 60)، كذلك بشأن الصراع الخارجي والمتمثّل في نشوب الصراع بين الشخصيات فيما بينهم ممّا يشكّل حلقة جدل تساهم أيضا في البناء الفكري في العمل السينمائي.

1.3 الشخصيّة/ الممثّل، الحامل الإيديولوجي (حول المقاربة التطبيقيّة):

1.1.3الشخصية في عمارة يعقوبيان : رواية

تحدّث الناقد عن شخصيّة لم تكن مخيّرة في توجّهها الإيديولوجي، وإنّما كانت مرغمة ومجبرة جرّاء الظروف القاسية التي عاشتها ومرّت بها، الفقر، الحرمان من الالتحاق بكلّية الشرطة كونه يفقد الوساطة، فقدان الحبيبة، هذا ما تعرّض له البطل "طه الشاذلي" من ظلم وتعسّف، شاب "ذو بنية قويّة وأخلاق مثاليّة، يحافظ على دينه، اجتهد في الدراسة حتّى نال الثانوية العامة بتفوّق" (عموري، 2016، صفحة 52)، وبعد الالتحاق بالجامعة تصادف بصحبة طالب متديّن غيّر مجرى حياته الفكريّة والتي صنعت منه

الشاب المعادي للسلطة التي حرمته من أدنى أسباب العيش الكريم باسم الدولة الإسلاميّة، تبلورت الأفكار العديدة إلى صناعة فكر ثائر على الفكر الآخر(السلطة) ممّا يخلق الصراع الإيديولوجي، حيث تظهر شخصيّة المثقّف في الرّواية بمثابة الحامل الإيديولوجي المضاد للظلم والتحيّز، شخصيّة أرادت أن تصنع تحرّرها وتنتقم ممّن هتك عرضها تحت وطأة التعذيب وهو معصوب العينين بعد قيادته المظاهرة التي تدعو إلى الدولة الإسلامية؛ حيث نجد الشخصية مرغمة إيديولوجيّا على إيجاد حلّ ووسيلة تحاول من خلالها الحدّ من ظلم وجبروت الطرف الآخر المتسلّط والظالم والمتمثّل في السلطة، وجدت ضالتها في الجماعات الإرهابيّة التي تدّعي باسم الإسلام هويّتها الجهاديّة ضدّ الدولة، نمثّل لها بهرم قاعدته السلطة ثمّ المثقّف والذي يمثّل طه وغيره الذين تعرّضوا لاضطهاد السلطة، وكذا الجماعة الإرهابيّة التي كانت بمثابة القوة الضاربة واحتضنت وعي الشخصيات المشتّت بفكر أكثر ضراوة ممّا سبقه باسم الدين والجهاد في سبيل الله، الآيات التي صلّى بها طه وأصحابه صلاة الفجر مستعدّين للقيام بعمليّة الاغتيال، "فليقاتل في سبيل الله الذين يشرون الحياة الدنيا بالآخرة، ومن يقتل في سبيل الله فيقتل أو يغلب فسوف نؤتيه أجرا عظيما " (القرآن الكريم، آ74، سورة النساء) والانتقام ما زاد من تشكيل الإرغام الإيديولوجي إلى الردع بالقانون الذاتي وهو عملية اغتيال الضابط من قِبل طه بمساعدة الجماعة ثمّ انفلاته في تنفيذ العملية لوحده عند تعرّفه على الضابط الذي قام بتعذيبه بعد استرجاعه تلك اللحظات .

2.1.3الممثّل في عمارة يعقوبيان: فيلم

قدّم الناقد صورة عن الممثّل؛ حيث "يعتبر الممثّل في السينما حالة خاصة في بناء المشهد أو اللقطة، وأحد وسائل التعبير السينمائيّة" (عموري، 2016، صفحة 43)، فهو بمثابة حلقة وصل بين بقية الأدوات السينمائيّة ويُعدّ عنصر هام لا يمكن الاستغناء عنه في المشهد الصوري، كما يختلف موقع الممثّل من عمل إلى آخر، ففي المسرح يكون الممثّل في علاقة مباشرة مع الجمهور وتكون عدسة الكامرا يتحكّم فيها المشاهد، فهي ما يتلقاه المشاهد من ردود أفعال الممثّل "ومن هذه الناحية يفترض قابلية قراءته سيميائيّا كإحالة على الدور الذي يتقمّصه، ويكون الديكور ثابتا وتابعا للممثّل بحيث يتركّز عليه الاهتمام أكثر" (عموري، 2016، صفحة 44)، فالممثّل المسرحي يجب أن يراعي جميع شروط العرض المسرحي من موقعه الخاص على خشبة المسرح، وكذلك طريقة عرضه وإيماءاته ونبرة صوته وغيرها لأنّه في موقع مباشر مع الجمهور، وأمّا في الفيلم الإخباري فيكون الممثّل بمثابة الشاهد على الموضوع قيد العرض "يكون

الإنسان فيه بنفس مستوى الأشياء التي تظهر حوله وكأنّها نماذج " (عموري، 2016، صفحة 44) يدلّل بها عن أقواله مثبتا صحّتها من عدمها.

إنّ الشخصيّة في السينما تكون أكثر تميّزا عنها في الرّواية أو المسرح، ذلك أنّها في السينما تمنح الكامرا الشخصيّة في إبراز المظاهر المراد التعبير عنها وتقوم بتجزيء حركات الشخوص مثل " جذب الانتباه نحو تفاصيل المظهر الخارجي بتفعيل أدوات التصوير الرقمي مثلا أو غيرها، كإطالة لقطة أو التركيز على جزء من الجسم أو تكرار اللقطات" (عموري، 2016، صفحة 46)، ممّا يجعل الصورة هنا أكثر تعبيرا ودلالة منها في المسرح أو السرد الرّوائي.

نأخذ على سبيل المثال رؤية المخرج للممثّل "طه" المقبل على عمليّة الاغتيال " ذات مغزى علامي مكثّف بالنظر إلى سرعة المشهد المطلوبة... فالمخرج اعتمد على تباطؤ حركة الكاميرا ليعطي فرصة لإدخال مجموعة مشاهد تعذيب متواترة.." (عموري، 2016، صفحة 61)، تعدّ تلك الصور بمثابة الدال التي تحيل إلى مدلول القيام بفعل الانتقام وهو قتل ضابط المخابرات الذي طالما انتظر طه تلك اللّحظة.

تجتمع كلّ الأحداث وتتشكّل بواسطة أداة فاعلة في البناء السينمائي وهي الممثّل باعتباره أيقونة العمل الصوري، وحسن اختياره من أبرز مراحل نجاح العمل " فوحده الممثّل قادر على أداء الدور وتمثيل واقع السينما، ووحده القادر على إنجاح الفيلم، لتعدّد عناصره اللّغويّة" (عموري، 2016، صفحة 62) و إيماءاته التي لها دور بالغ في إيصال دلالة مميّزة وكاملة للمتلقّي، " ففي مشهد الاغتيال وعند لحظة الاسترجاع التي اعتبرناها الفاصلة في تمثّل فكرة الانتقام، نجد أهمّ لغة أدت وظيفة الاستذكار هي لغة العين وصورة الذهول التي أرادها المخرج ووظّفها الممثّل، على اعتبار أنّها معرفة قبليّة عند المتفرّج الذي يملك الحدّ الأدنى من معرفة لغة الجسد" (عموري، 2016، صفحة 62) التي تكشف عن المراد من الإيماءات التي تصدر عن الممثّل والتي توضّح صورته الفكريّة عن الدور الذي بصدد تقمّصه.

4 قضايا الزمن في العمارة بين الرّواية والسينما:

تظهر الصيغة السرديّة أو زاوية الرؤية "بصوت الراوي العليم الذي ميّز السرد في الرّواية" (عموري، 2016، صفحة 55) ، حيث يعدّ الراوي عليما بكلّ أحداث الرّواية وتفاصيلها وهذه التقنيّة "اعتمدت على التفصيل الدّقيق الذي لم يدع لفتة تأويل للمتلقّي" (عموري، 2016، صفحة 55)؛ حيث يقوم الراوي بتقديم جلّ المعلومات بتفاصيلها للمتلقّي.

وأمّا بخصوص تقنية الاسترجاع فتُعدّ "علامة توظيف سينمائي وبؤرة تحول سيرورة السرد وبخاصة توظيفها في الفيلم الذي اعتمد على عمليّة تكرار سريعة ومتواترة للمشاهد المخزونة في ذاكرة طه مع المشهد الحي لحظة التقاء طه مع الضابط" (عموري، 2016، صفحة 57) ، وبالتالي جمع بين مشاهد عاشها طه في الماضي مع المشهد الحاضر الذي هو بصدد عرضه (الإنتقام) كردّة فعل عمّا تذكّره من مشاهد، فتعالقت تقنية السرد الحاضر بالماضي لتوضّح دلالة الفعل أو السبب في حدوث فعل الإنتقام، كما نلاحظ أنّ الاسترجاع يساهم في تبرير الفعل الحاضر للمتلقّي الجديد (المشاهد) الذي فاتته مثلا الأحداث السابقة إلى إدراكها أو الوصول إلى دلالة معيّنة من خلالها، ففي الرّواية أيضا تميّزت تقنية الزمن بالاسترجاع، فالمشهد السينمائي يختلف في سرده لعملية الاغتيال عن المقطع السردي في الرّواية لكنّه يحافظ على الدلالة العامة للسرد، " ولكن العلامات الفاعلة في بناء النسق الدلالي للحدث تختلف، بحيث تبدو أكثر غنى وكثافة بتفعيل آليات المونتاج" (عموري، 2016، صفحة 58)، ومنه فالعلامات الفاعلة تتطلّب قراءة علاماتيّة سيميائيّة تبحث في مضمرات الخطاب الصوري.

5. التشكيل الخطابي بين النصّ والسينما:

إنّ العمل الرّوائي المنسج شكلا والهادف مضمونا يكون بالدرجة الأولى مرشّحا لينال الصدارة وبهذا تتدخّل السينما بوصفها أداة فاعلة في العمليّة الإبلاغيّة إلى توسّطها بين العمل الأدبي والمتلقّي لإبرازه كأدب وفنّ في نفس الوقت ممّا يجمع بين الشكلين الفنّيين لإعطاء رؤية شاملة عن عالمين تخييليين يوظّفان الواقع وصراعاته، "فتحويل الرّواية إلى فيلم يضيف إلى عالمها إشارات جماليّة بتفعيل أدواته وأساليبه المعتمدة على الصورة البصريّة، كما ترى أنّ الفيلم يُعدّ واسطة جماليّة من خلال القراءات المتعدّدة له التي تعتبر واسطة تلقيّ أفضل وأسهل للرّواية" (عموري، 2016، صفحة 25)؛ حيث قدّمت الرّواية للفنّ السينمائي النصّ القابل للتحوير (حيث ليس كلّ نصّ روائي يكون قابلا للعرض السينمائي) بصفته – النصّ الرّوائي– المادة الخام و الموضوع النظري القابل لإقامة الجدل الفكري على غرار ما تصنعه الشخصيّات الرّوائيّة، وأمّا العمل السينمائي يتمثّل في الجهد التطبيقي لما أقامه الفنّ الأدبي (كعمل تنظيري) وتشكيله مرئيّا وإبرازه أكثر إلى الوجود بتجسيده الصوري ليتلمّس حقيقته المتلقّي المشاهد ويجد نفسه يعيش الحدث المشاهَد أكثر منه المتخيَّل الرّوائي بصفته واقع، وبالتالي أفضى العمل السينمائي للأدب

الطابع الجمالي الواقعي بالنسبة للمشاهد والسريع الفهم لما تُبلّغه الصور من دلالات مباشرة لا إضمار عليها تساهم في بناء الوعي الفكري لدى المتلقّي.

إنّ ما قد نلمسه في العمل السينمائي هو تحويل بعض المقاطع السرديّة للعمل الرّوائي بتصرّف المخرج أو السيناريست وفق ما يتطلّبه العرض، لأنّ ليس كلّ ما تعرضه الرّواية يمكن توفيره على خشبة العرض السينمائي، فاللمخرج حرّية إبقاء النصّ الرّوائي على ما هو عليه أو تحويله مع الإبقاء على الدلالة العامة للحدث الرّوائي وإلاّ يكون الاختلاف المتباين إلى إخراج عمل سينمائي جديد لا يتعالق مع النصّ الرّوائي، هذا ما توصّل إليه الناقد من خلال عنصر المشهد السينمائي، "إنّ المقطع الفيلمي الذي يقابل مقطع سردي في عمليّة اغتيال الضابط تختلف في سردها للعمليّة وتحافظ على الدلالة العامة، حيث تتمّ عمليّة الاغتيال وموت طه ولكن العلامات الفاعلة في بناء النسق الدلالي للحدث تختلف؛ بحيث تبدو أكثر غنى وكثافة بتفعيل آليات المونتاج" (عموري، 2016، صفحة 58) بين تغيير في علامة الشخصيّة أو علامة الحدث الرّوائي وفق ما رصده الناقد في جدول عرض من خلاله عناصر مشهد الاغتيال بين الرّواية والفيلم، فهناك بعض المشاهد توافقت في كلا العملين وهناك ما اختلفت لطبيعة ما أملته ضرورة الإخراج السينمائي " ومن دون شكّ إنّ المقاطع المختلفة هي رؤية المخرج السيناريست للنصّ السردي وكيفيّة تحقّقه السينمائي المثلى وهي مقاطع تتّصل بآليّات التحويل وإنتاج معاني جديدة إمّا عن طريق (إضافة) للنصّ الرّوائي وتكون إضافة علاميّة، أو اختزال تفتح أفق التأويل وتعمل على مشاغلة ذاكرة المتفرّج بالإحالات خارج كادر الشاشة" (عموري، 2016، صفحة 58) ممّا يجعل المتلقّي يرى المشاهد كوقائع تحيله إلى العالم الذي هو بصدد عيشه ومشغول البال يحاول إيجاد حلولا لذلك بصفته الناقد المضمر، هذا ما تسعى إليه السينما ببثّ عنصر التشويق لدى المشاهد والذي يضفي في كلا الحالتين إلى التشكيل الخطابي الذي يروم إلى البناء الإيديولوجي لدى المتلقّي الذي يسعى إليه كلا العملين الفنّيين.

1.5 العلامة السرديّة/ العلامة الصوريّة (الأيقونيّة) في العمارة

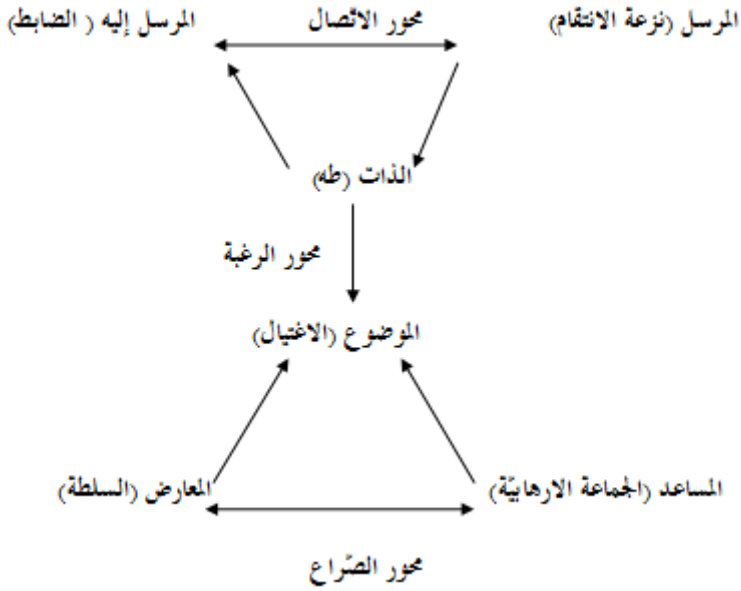
1.1.5العلامة السرديّة

نعتمد في التحليل الخطابي للرّواية على عنصرين مهمّين في التحليل السيميائي السردي وفق مبدأ "قريماس" هما النموذج العاملي والمربّع السيميائي اللّذان يوضّحان التشكيل الخطابي في النصّ الرّوائي، والصّراع الإيديولوجي القائم في النصّ، حيث

تطرّق الناقد إلى الحديث عن تجربة الاغتيال كنموذج سردي في كلّ من المقطع السردي الرّواية والمشهد السينمائي، حيث كانت عبارة عن دراسة سيميائيّة تحت عنوان "سيميائية العلامة السردية (الاغتيال)" ، اعتمد المقطع السردي " على تقنيّة الاسترجاع الزّمني التي جعلت الحدث يخرج عن إطاره المنتظر إلى حدث أكبر وأكثر دلالة" (عموري، 2016، صفحة 54)، نمثّل التقابل العلائقي بين الذات والموضوع بمحور الرغبة؛ رغبة طه في اغتيال الضابط، والتقابل العلائقي بين المرسل والمرسل إليه بنزعة الانتقام لدى الذات(طه) من المرسل إليه أو المستقبل (الضابط) الذي يمثّل محور الاتّصال بنزعة الانتقام من الضابط، وكذا التقابل العلائقي بين المساعد والمتمثّل في الجماعة الإرهابيّة والمعارض وهي السلطة بتشكيل محور الصراع.

نمثّل كلّ ماسبق من خلال التحليل السيميائي القريماسي :

-النموذج العاملي



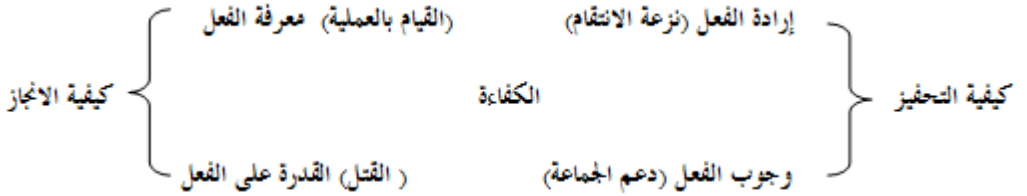
هنا يظهر كلّ عنصر الذي يمثّل الدور العاملي كعلامة سيميائيّة له علاقة مع الذات التي بدورها تتعالق مع موضوع القيمة الذي يظهر من خلاله ملفوظ الحالة اتّصالي حيث حقّقت الذات رغبتها في الانتقام واغتيال الضابط.

-البرنامج السردي

يتحقّق البرنامج السردي عندما يكون تاما بتوفّره على العناصر الآتية:

1/التحفيز أو التحريك وهي تحفيز الذات للقيام بموضوع قيمة، والذي مثّلته نزعة الانتقام لدى الشخصية طه ودعم وتحفيز من قِبل الجماعة الإرهابيّة.

2/الكفاءة فهي تتحقّق من خلال عنصرين مهمّين هما كيفية التحفيز وكيفية الانجاز.

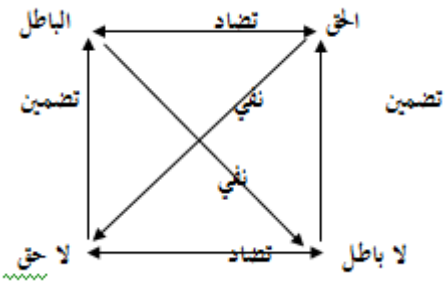


إنّ ذات الإنجاز لا يمكنها تحقيق موضوع القيمة ما لم تتوفّر على الكفاءة اللازمة لذلك، وتنشا الكفاءة من خلال توفّر الذات على بعض من كيفيات الفعل الأربعة أو كلّها، وتحقّقت الكفاءة اللازمة من خلال توفّر الذات (طه) على عناصر تحقيق موضوع القيمة (الاغتيال) من خلال نزعة الانتقام التي نشأت جرّاء الظروف القاسية التي تعرّض لها طه وأصحابه الذين أضافوا له شحنة الانتقام، وموافقة الذات على القيام بعملية الاغتيال وتوفّر القدرة على قتل الضابط.

3/الأداء وهو التعرّف إلى النتيجة التي آل إليها وضع كفاءة ذات الانجاز موضع تنفيذ (قجور ع.، 2013، صفحة 130)، وقد تحقّقت باغتيال طه للضابط.

4/الجزاء كان من خلال تحقيق الرغبة في الانتقام استنادا إلى القيام بعملية قتل الضابط.

-المربّع السيميائي



2.1.5العلامة الصوريّة (الأيقونيّة)

يعدّ الخطاب الصوري أبلغ من الخطاب الخطّي، ذلك أنّ الصورة أبلغ دلالة من الكلمة والصورة الثابتة أقلّ تعبيرا من الصورة المتحرّكة، كما أنّ الصورة المصحوبة بصوت أو قول أكثر دلالة من غيرها الصامتة "فاقتران الكلمة أو القول بالصورة يعطي دلالة مميّزة عن دلالتهما منفصلتين، إنّها دلالة إضافية وموسّعة" (عموري، 2016، صفحة 14) لأنّها تعبّر لفظا ومعنى عن المقصديّة التي يرى فيها المتلقّي المشاهد الواقع أكثر من اللّغة التعبيريّة التخييليّة، إنطلاقا من مشهد الاغتيال السينمائي لعمارة يعقوبيان نحاول رصد التشكيل الخطابي في العمل السينمائي.

-مشهد الاغتيال أنموذجا:

***صورة الفضاء**

كان المشهد بمكان مفتوح يدلّ على رحابة الفكر المسلّح والذي يسعى إلى إعلام الغير بما يفعله إيمانا منه بأحقّية أفعاله ودعوة للآخر للالتحاق به فقد كان وسط الشارع أمام بناية تجاورها بنايات عديدة، حتى سؤال طه للشابين والضابط على التوالي عن شارع الديوان يوحي إلى أنّ السائل عليم بالبلد ويبحث عن أمر ما، وأمّا الزمن فكان ليلا لما لليل من خصوصيّة في نظر الجماعة وسهولة في إنجاز العمليات؛ حيث يوحي الظلام إلى الغدر وأنّه ميقات مناسب لحبك المكائد والمؤامرات دون التعرّف عليهم وأنّ الليل أمان لهم وتسهيل لحركاتهم. هذا ما احتواه فضاء المشهد.

***صورة الممثّل (طه/ الضابط)**

إنّ أوّل ما يلفت انتباه المتلقّي المشاهد في المشهد الفيلمي الممثّل طه كشخصية بطلة حملت اللّواء الفكري رغم خروجه عن القاعدة الفكريّة الإنسانيّة والتي كان سببها الاضطهاد الذي مارسته عليه السلطة والتي مثّلتها شخصيّة الضابط كعلامة أيقونيّة، يظهر طه في عملية الاغتيال التي جرت في المدينة بشكل عادي لا تظهر عليه علامات الانتماء إلى الجماعة الإرهابية شكلا مثلما رسخ في ذهن المشاهد، غير ملتحي، بثياب الشاب المدني المتحضّر التي تحمل ألوان (الأبيض والأزرق) التي تدلّ على الرغبة في حياة أفضل وتحقيق المطالب والرغبات، كما يستدلّ المتلقّي أنّ فكر الجماعات المسلّحة لم يعد في الجبال فحسب وإنّما غزا بدوره المدن ليكون وسط الناس بثياب وأناقة لا يُشتبه فيها والقضية أصبحت وسط الأمكنة العامة.

ننتقل إلى العلامات الصورية لدراسة التشكيل الخطابي لدى كلّ من الممثّل طه والذي يمثّل الجماعة الإسلاميّة والضابط الذي يمثّل السلطة في حلبة الصراع الإيديولوجي، إنّ " الشكل الصوري للموضوع يضمن حقيقته وتتماهى القيمة مع الموضوع المرغوب " (مالك، البنية السردية في النظرية السيميائيّة،

2001، صفحة 19) تحصيله وتحقيقه، حيث نجد طه يقترب من المكان المراد به لتنفيذ العمليّة بحجّة الاستفسار عن مكان وإذا به يتعرّف على الضابط الذي قام بتعذيبه فتتغيّر مجريات الخطّة إلى الانتقام لنفسه، حيث نجد إيماءاته توحي بالدهشة، واقتراب الكامرا إلى عينيه لترصد الوجع الذي تعرّض له طه والذي بثّ فيه الحقد والثأر البادي على نظراته الحادة بلون بنّيّ والتي تدلّ على الغموض وضبابية النفس التي تحمل في طيّاتها ألم وحقد دفين يبحث عن الانتقام خاصة عند سماع صوت القداحة مع تدخين الضابط للسيجارة، وما زاد من الرغبة في الانتقام طريقة ردّ الضابط على سؤاله الذي يذكّره بالتجبّر والتسلّط الذي مارسه عليه لحظات التعذيب التي استرجعها لحظة لحظة والتي زادت من الغلّ و الحقد عليه حيث منح الحوار القصير للضابط فرصة النظر إليه و أنّ وجه طه مألوفا لديه، حيث لمسنا ذلك من إيماءة وجه الضابط وبالأخصّ عينيه التي توضّح ذلك مع ميله ماسكا السيجارة، حيث تعدّ لغة الحوار من بين آليات البناء السردي في العمل السينمائي " تمثّل لغة الحوار السينمائي أمرا هاما وضروريّا لخلق فيلم مميّز وجذاب، حيث تعتمد الأفلام العظيمة على حوارات مميّزة ودافئة بكلّ تأكيد، كما يعمل السيناريو المتقن على خلق بيئة حماسيّة وشيّقة ليحصل المشاهد في النهاية على جمل رنانة ومؤثّرة" (عرفان، 2019، صفحة 69) فالحوار القصير بينهما أدى إلى تغيير خطة العمليّة المبرمجة وبالتالي استغلّ طه فرصة التراجع لسحب المسدّس مع متابعة الضابط النظر إليه قصد التعرّف عليه، وما كان على طه سوى الالتفات نحوه وإطلاق النار عليه بلا خوف ولا تردّد. توالى المشهد بعرض التشابك الذي لم ينته من الوهلة الأولى وإنّما مقاومة الضابط للنار ومساعدة مراقبيه في إطلاق النار على طه الذي قاوم ذلك أيضا، حيث يؤول المشهد رغبة كلا الطرفين في البقاء والمقاومة مع سقوط الطرف الآخر، كما يعرض المشهد إمساك طه للمسدّس مجدّدا بعد سقوطه ونهوضه من جديد ليصيب الضابط بطلقة نصب عينيه، حيث يوحي المشهد إلى أنّ طه خبير في إطلاق النار وأنّها ليست أوّل مرّة يقوم بعملية كهاته علاوة على أنّه توجّه نحو الضابط رغم موته وأفرغ ماتبقّى من طلقات على جثّة الضابط المطروحة على الأرض وهي علامة على محاولة طه إفراغ كلّ الحقد والغلّ الذي تحوزه نفسه والذي عبّأه الطرف الآخر وحمّلها إياه رغما عنه والتي صقلها الشرّ الذي أصبح في نظره استحقاقا ومطلبا شرعيّا. ينتهي المشهد بإطلاق النار من قبل مساعد الضابط على طه وسقوطه جنبا إلى جنب أمام الضابط، حيث تدلّ الصورة على البقاء ندّا لندّ بين الجماعة الإرهابيّة التي وقعت في اللاعقلانيّة المفرطة والسلطة كأداة طاغية ومتسلّطة على الذات الإنسانيّة والتي تمثّل الحكم غير الراشد جرّاء ما حالت إليه أحداث العمل السينمائي.

6. خاتمة

توصّلنا من خلال دراستنا إلى أنّ تحوّل الرّواية كعمل أدبي إلى فيلم سينمائي يعني أنّها نالت الصدارة في حقلها الأدبي وبالتالي ترشّح لأن تكون أكثر تميّزا في الحقل السينمائي لتكون أكثر مبلغا وقيمة لدى المتلقّي المشاهد والناقد أيضا؛ حيث قدّمت الرّواية للسينما النصّ بموضوعه وسرديته وجانبه الشكلي التخييلي بامتياز وما كان على النصّ السينمائي إلاّ إضفاء عليه طابع التحويل والتحوير المناسب له وإضافة له عنصرين مهمّين جدّا وهما الصورة والصوت كأقوى دليل يساهم في بناء دلالات خطابيّة تؤول إلى ما بعد الخطاب المراد وهو الخطاب المضمر في المشهد والذي ربّما لا تستطيع الرّواية البوح به أو لا يستطيع القارئ الولوج إليه، كما كان لدور الممثّل أهمّيّة قصوى في العرض المباشر بالنسبة للمشاهد على عكس الشخصية في النصّ الرّوائي التي قد يتنوّع تشكيلها لدى القراء ويختلف، إلاّ أنّه تبقى الشخصيّة السينموسرديّة الحامل الإيديولوجي للنصّ السينيموروائي. إنّ الدراسة النقدية التي تقدّم بها الناقد كانت إضافة جديرة للنقد الجزائري من خلال عرضه قراءة مغايرة للقراءات التي تعرضها الساحة النقديّة، حيث ساهم في إبداء تحوّل الرّواية باعتبارها أدبا إلى فنّ سينمائيّ كان لكلا العملين إضافة للآخر ليكتملا في نسيج خطابيّ يتجاوز فيه المشهد السينمائي باعتباره علامة صوريّة المشهد الرّوائي باعتباره علامة لغويّة، لأنّ الخطاب الصوري يكون أشمل وأعمّ لمختلف المستويات الطبقية للمشاهد عكس الرّواية التي تكون لمستويات قرّائيّة معيّنة.

7. قائمة المراجع:

القرآن الكريم، آ74، سورة النساء.

جويدة حماش. (2007). *بناء الشخصيّة (مقاربة في السرديّات)*. منشورات الأوراس.

حسن بحراوي. (1990). *بنية الشكل الرّوائي* (الإصدار ط1). بيروت: المركز الثقافي العربي.

حسيبة ساكر. (2017). علاقة الإيديولوجيا بالأدب. *مجلة إشكالات* ، *مجلد6* (عدد3).

رشيد بن مالك. (2001). *البنية السردية في النظرية السيميائيّة*. الجزائر: دار الحكمة.

رشيد بن مالك. (2000). *قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص* (الإصدار ط1). الجزائر: دار الحكمة.

سعيد عموري. (2016). *الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي*. ألمانيا: نور للنشر.

عبد المالك قجور. (2013). *مبادئ في السيميائيّة* (الإصدار ط1).

عبد الملك قجور. (2015). *الطاهر وطار (تقنيات السرد)* (الإصدار ط1). الجزائر: دار الأمل.

معتز عرفان. (2019). *تأمّلات سينمائية (الفنّ السينمائي والفكر الإنساني)*. دار عرفان للنشر.