البعد الاجتماعي للفيلم الروائي – فيلم ريح الجنوب أنموذجا-

عشاب آمنة *
جامعة حسيبة بن بوعلي الشلف(الجزائر)a.achab@univ-chlef.dz

تاريخ الاستلام: 2021/06/01 تاريخ القبول: 2021/06/03 تاريخ النشر: 2021/06/20

الملخص:

يعد الفيلم شكلا سرديا ذو بنية معقدة، نظرا لطبيعته التكوينية التي تنهض على الصوت والصورة معا فهو يوظف مختلف التقنيات السينمائية في نسيجه السردي والذي يعكس أبعاده الجمالية .

إنّ الفيلم كوسيط تعبيري يترجم العديد من القيم الاجتماعية، فيبدو أكثر ملامسة للواقع، ليصبح صورة معبرةعنه.

ومن هذا المنطلق سنسعى في ورقتنا البحثية الموسومة بـ:"البعد الإجتماعي للفيلم الروائي-فيلم ريح الجنوب أنموذجا- "إلى الإبانة عن مختلف الأبعاد الاجتماعية في فيلم "ريح الجنوب "..باعتباره نتاجا سينمائيا يعكس صورة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال.

الكلمات المفتاحية : الفيلم الروائي ، البعد الاجتماعي ، فيلم ريح الجنوب ، التصوير الفنّي.

Abstract :

The film is a narrative form with a complex structure, due to its formative nature that relies on both sound and image. It employs various cinematic techniques in its narrative texture, which reflects its aesthetic dimensions.

The film as an expressive medium that translates many social values, so it seems more in touch with reality, to become an expressive image of it.

From this point of view, we will seek, in our research paper, entitled "The Social Dimension of the Narrative Film - The Wind of the South as a Model" - to demonstrate the various social dimensions in the

المؤلف المرسل*

movie "The Wind of the South"...as a cinematic product that reflects the image of Algerian society after independence.

Keywords: feature film, social dimension, south wind film, artistic photography.

تُعدّ السينما فنّا من فنون التعبير والتواصل، شهده القرن العشرين، وقد شكّلت بوتقة انصهرت واندمجت فيها مختلف الثقافات والفنون، فخلقت بذلك حالة تجريبية في قمّة الإبداع التفاعلي. ذلك أنّها مزيج فنّي جمع بين الكلمة والصورة . كما أثّرت السينما على الأدب، حيث ساهمت في رواج الأعمال الأدبية الكلاسيكية والمعاصرة بتحويلها إلى أفلام، فوسّعت بذلك من نطاق جمهور الأدب، ذلك أنّها عرّفت بروايات كانت لم تنل شهرة في عالم القراءة .

1- هوية السرد السينمائي:

يشغل السرد أهمية كبرى في مجال السينما، لأنّه ببساطة (وفوق كلّ شيء ما هو إلاّ الخطوة الضرورة لصياغة النص الفيلمي، وهو حجر الزاوية في تكوين وتحديد المعاني، وذلك أنّ المعنى يبدوحسب كلّ النظم والمعايير معتمداً على التحديد).[1]كما أنّه يتخذ خصوصيته في تقديم المادة الحكائية الفيلمية[2].

في تأسيس الفيلم. وقد أورد **"فاضل الأسود"** في كتابه:"السرد السينمائي" تعريفات عدّة للسرد السينمائي تتفق جلّها في كون : السرد هو مجموع الأحداث والوقائع المرتبة في نظام سلسلة من المشَاهد، وهناك من يُقدِّم تعريفاً شاملاً للسرد حيث يرى أنّه يجمع بين المتلفظ به، وما لا ينطق به أو المسكوت عنه.باعتبار أنّ المعنى يتحدّد من خلال عمليات الحضور والغياب، في حين يصف البعض السينما الحكائية بأنّها ذاتية وغير موضوعية، لأنّها تعتمد على منظور رؤية شخصية معينة في تصميم المشاهِد.[3]

ما يمكننا قوله، أنّ مفهوم السرد السينمائي لا يخرج عن نطاق مفهوم السرد بصفة عامة في كونه سلسلة من الأحداث المتوالية والمرتبة وفق نظام

المؤلف المرسل*

معيّن، غير أنَّ السرد السينمائي يتميّز بخصوصيته كفن يَتَّخِذُ الفيلم كوسيط تعبيري. لهذا (يتعلق أسلوب السرد السينمائي بالإدراك القبلي والبعدي من خلال رؤية سيميائية للصورة في الفيلم ونظيرتها العلامة في النص، وكلاهما يشكل أساسا رسالة تكوّن أجزاؤها تفاعلا يكثّف دلالات الوحدة الأيقونية في مستوى أكبر يدرج خارج إطار السينما وليكن مثلا سياق ثقافي معين أو اتجاهات سينمائية في فترة ما.)[4] ، فأسلوب السرد السينمائي يعتمد على كل ما هو مرئي ومسموع في تمثيل القيم التعبيرية.

إنّ السرد السينمائي دعامة أساسية لبناء الفيلم إذ (هو القيمة أو المقولة المحورية أو المقولة الوحيدة للتحليل على مستوى الفيلم كله)[5]. ففي تحليل الفيلم نتتبع الطريقة التي تمَّ بها عرض الأحداث وتقديم الشخصيات، والزمان والمكان بتقنيات سينمائية.

لهذا نرى أنّ السرد السينمائي (بالرغم من كلِّ شيء هو سرد يستخدم السينما، ولهذا فهو لا يعكس فقط القوانين العامّة لكلّ قصة، ولكن أيضاً يعكس الملامح الخاصة المتضمنة في السرد من خلال الفيلم والحكاية اللفظية ليست النوع السردي الوحيد...وعلينا أن نلتفت إلى الخِبرة السردية السينمائية)[6]. فالسينما لها لغتها الخاصة التي تعبّر بها، بالإضافة إلى الوسائل الفنية كالمؤثرات الفنية البصرية والسمعية التي تحدِث تشويقاً في نفسية المتفرج فيغوص في عالم ما يشاهده.

يذهب البعض إلى أنّ السينما اختراع لا مستقبل له، ذلك أنَّ صناعة الفيلم بلغت أوَّجّها واستنفذت كلّ طاقاتها. فالفيلم السينمائي حقَّق كلَّ الأغراض التسجيلية التي شغلت رواد السينما في نقل وتسجيل الحركات والمواقف.[7] لكن بدخول السينما عالم السرد، فقد تطور فن الفيلم كثيراً، لما تزوَّدت به السينما من تقنيات حديثة ومتنوعة.[8] فالسينما بذلك هي مزيج من اللفظي وغيره من الوسائل التعبيرية الأخرى. وتمثِّل كلّها دالاً يخدم الحقل السردي.

2- خصوصية السرد السينمائي :

تعد السينما قراءة جديدة ومغايرة للنص الروائي بحيث أخرجته من عالم الكتابة إلى عالم الصورة، وهذا برهان لاشك فيه، على انفتاح النص الذي دعت إليه البنيوية، حيث (سمح القول بانفتاح النص بالكشف عن تعدد دلالاته، وتعدد قراءاته، وليس على امتلاكه دلالة واحدة يختزنها، ومعنى ذلك أنَّ كلّ قراءة تتيح

المؤلف المرسل*

إمكانية الكشف عن دلالة مختلفة، هذا التعدد جعل القراءة إعادة إنتاج للنص، ولم تبق تبعاً لذلك استهلاكاً للنص)[9]، ومثل ذلك السينما التي جعلت من الرواية فيلماً فمنحتها أفقاً مغايراً، وأبعاداً دلالية متنوعة.

فرضت السينما وجودها في ساحة الفن، وإن كانت ولادتها متأخرة عن باقي الفنون (فرصيدها الفني والجمالي على جدته أشد رهافة وتركيبا وعمقا في الزمن مما يبدو للوهلة الأولى)[10] وهذا لأنّها فن معاصر استفاد ممّا سبقه من الفنون حيث (يعدّ اكتشاف الصورة المتحركة هو آخر مرحلة من مراحل تطور البحث الإنساني عن التعبير الأمثل : فبعد المرور بالرسم والنحت والتصوير والرقص، عرف الإنسان اللغة التي بها نثر وشعر ومسرح، وأخيرا كانت الصورة آخر حصيلة التأمت فيها خبراته الحضارية والفكرية والتقنية، وبذلك استطاعت" الصورة " أن تستحوذ على جميع آليات الفنون السابقة لها لتعرضها بشكل جديد من زواياها ومنظوراتها الخاصة وهذا منبع كثافة خطابها وخصوصية شفراتها وإحالاتها)[11] ، من هنا نرى أنّ السرد السينمائي سرد مكثف شديد التعقيد لتنوع تركيباته ، وهو بذلك يتخذ خصوصيته التي تكسبه مكانة هامة .

إنّ هذا الدور الحساس الذي تشغله السينما ، جعل الأقلام تلتف حولها في الساحة النقدية تأصيلا لها واعترافا بها كشكل فنّي صداه واسع وبالغ التأثير، حيث (استطاع أن يستحوذ على اهتمام العامة والخاصة من مشاهدين ونقاد ومثقفين، فإلى جانب تحقيق المتعة يعد فن السينما أحد الوسائل المهمة التي تسهم في تشكيل وعي الجمهور وصياغة ذوقه ووجدانه. وفضلا عن كونه رسالة بهذا المعنى فهو أيضاً صناعة مهمة إذا أحسن استثمارها والإفادة منها في زيادة الدخل القومي، إلى جانب دورها الخطير في توجيه الرأي العام وإشاعة وترسيخ القيم والاتجاهات التي ينشدها المجتمع في مسيرة بنائه الحضاري)[12].فالسينما بذلك فن حضاري راقي لا يحقق المتعة فقط ، بل يساهم في بناء الفرد والمجتمع والوطن.

كما أنّها أثبتت جدارتها وقابليتها في التفاعل مع النصوص كيفما كانت طبيعتها، حيث (أضحى السرد السينمائي بفعل آليته المتعددة قادرا على امتصاص جميع الخطابات والفنون وتحويلها إلى خصائص داخلية تخدم غاياته الفنية وبنائه الشكلي معاً)[13] معتمدا في ذلك على استخلاص الفكرة السينمائية

المؤلف المرسل*

من العمل الأدبي، والتي تتعرض للتعديل وفق ما يتناسب مع الإخراج السينمائي.

إنّ براعة استيعاب العمل الأدبي وتحويله سينمائيا تعود إلى خصوصية اللغة السينمائية إذ لها (أساليبها الحكائية والسردية الخاصة ...، وهذه الأساليب لم تنبثق طفرة واحدة، فتاريخ الفن هو بحث دائب متواصل سعيا إلى الحصول على أكبر إطار تعبيري يستوعب ما يجيش في النفس الإنسانية من رؤى وخيالات)[14].

ويدلّ هذا على أنّ الأسلوب السينمائي متجدد مواكب لتطورات العصر ومتطلباته ممّا يجعله قادرا على التجاوب مع النصوص الأدبية خاصة الروائية منها.

يكشف التفاعل السينمائي مع النصوص على أنّ النص السينمائي في حدّ ذاته نصا مفتوحا على القراءة خاصة مع النص الروائي، وهذا لشدة التناسب بينهما والذي فتح مجال التداخل والتواصل إذ(من المناسب هنا أن نشير إلى أنّ الأسلوب السينمائي أشبه بأسلوب الرواية منه بأسلوب المسرحية، فالطريقة التي تعرض بها الرواية قصتها، وهي الوصف والسرد في الأساس، يمكن مقارنتها بالطريقة التي ينتهجها الفيلم، وهي الصور)[15] فكل من الرواية والفيلم يعتمدان الوصف والسرد في تبليغ المحكي للمتلقي، إلاّ أنّ الاختلاف بينهما يكمن في الجانب التقني المرتبط بخصوصية كل فن .

إنّ هذه التغذية المرتدة بين الرواية والسينما تؤكد حتمية (الترابط القوي الحاصل بين السينما والآداب والفنون الأخرى . فقد بدأت السينما وكأنّها مسرح مصور، وانفتحت بعد ذلك على الأعمال الأدبية (الروائية تحديدا) وعلى الفنون التشكيلية والموسيقى ، قبل أن تستثمر منتجات التكنولوجيا الحديثة، وعلى رأسها التكنولوجيا الرقمية)[16]، فأهم خصائص الأسلوب السينمائي تتمثل في قدرته على امتصاص النصوص وتحويلها سينمائيا بإخضاعها لشروط اللغة السينمائية .

كان للرواية النصيب الأوفر من ذلك لأنّها (الشكل الأدبي الأقوى والتعبير الأنسب عن واقع يتغير بسرعة)[17] كما يكشف هذا الترابط القوي عن تأثر كل منهما بالآخر، وعن وجود علاقات متبادلة بينهما أنجبت ما يسمى " بالفيلم الروائي "، لهذا يتأكد لنا أنّ (النص السينمائي (الفيلم) بهذا المعنى هو حقل دلالي مترامي الأطراف، تمدّ لغته عروقها إلى عديد من الروافد لتتجاوز

المؤلف المرسل*

المسموع والمرئي والمتوقع، ولتقيم علاقات ومقارنات بين الممكن وغير الممكن)[18] ، لأنّ الفيلم الروائي هو حالة تفاعلية بين الرواية والسينما تخضع لسلطة الأسلوب السردي السينمائي الذي يتميز بالانفتاح على النصوص والقدرة على امتصاصها وتحويلها سينمائياً .

3- علاقة السينما بالمجتمع :

تعدّ السينما فنّا جماهيريا بامتياز تعبّر عن قضايا المجتمع، وموجهة للجمهور بمختلف فئاته، وهذا ما جعلها تنال شهرة واسعة ذلك أنّها تعبّر عن روح الشعب. كما (تتجلّىخصوصية الإبداع السينمائي في علاقته بالمجتمع، إذ لا يمكن فهم السينما أو تفسيرها معزولة عن المجتمع، والعلاقات التي تربط بين المنتجين والمستهلكين لهذا الإبداع الثقافي، ومن هذا المنظور فإنّ كلّ إنتاج ثقافي كيفما كان يرتبط بهذا الشكل أو ذاك بالمجتمع)[19].

من هنا نرى أنّ السينما مرآة عاكسة للمجتمع، وهذا ماجعلها أكثر شعبية مقارنة بالفنون الأخرى. لذا تزايد اهتمام مختلف الباحثين والنّقاد والسّينمائيين بهذا الفن لكونه (جامع الفنون ورمز الكمال الفنّي)[20] فهو ذو خصوصية تركيبية معقّدة شاملة لمختلف الفنون .

نظرا للصّلة الوثيقة بين السّينما والمجتمع ،يذهب البعض إلى اعتبار (الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمّة تساهم في رسم قوانين حركة وديناميكية المجتمع وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان والمجتمع . فالفيلم لم يعد يضع وجها لوجه ظواهر عالم متجانس من الموضوعات ، بل عناصر من الواقع غير متجانسة تماما)[21]،كما نرى أنّ الفيلم الذّي يحقّق نجاحا باهرا في الوسط الجماهيري هو الذّي ينشأ من رحم الواقع الاجتماعي حاملا آلامه و آماله.

بالإضافة إلى أنّ (السينما حملت على عاتقها مهام التربية والتثقيف والتوعية لتكون السّينما حقا تاريخ مضيء له، فهي بالتالي مرآته لأنّها تؤرّخ أدّق تفاصيل حياة الإنسان)[22] وبما أنّها تؤرّخ لحياة الإنسان فهي تشمل مختلف جوانبها الاجتماعية ، السياسية ، التاريخية والثقافية.لذا يرى البعض أنّ الفيلم هو قبلكلّ شيء إخراج اجتماعي[23] ،(.M وهذا يؤكّد أنّ (الفعل السينمائي هو وليد النبضة الاجتماعية ، يتأثّر بالمجتمع ويؤثّر فيه في قالب جدلي تكاملي وتبادلي)[24]

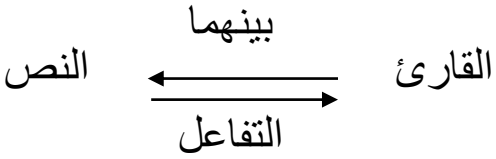
4- الفيلم الروائي رسالة فنيّة تواصلية :

المؤلف المرسل*

إنَّ الحقل التفاعلي الذي جمع بين الرواية والسينما، نتج عنه ما يسمى بالفيلم الروائي الذي يعدّ حالة من التهجين السردي، تكشف عن تعايش الأدب مع فن السينما نتيجة أسلوب التحول السردي القائم على سياسة الامتصاص والتحويل ،إذ أنَّ (السينما طوَّرت الفنون التشكيلية وطوَّرت كتابة الرواية من زاوية أنَّها أضافت بحكم تركيبها الزمني الكثير للرواية، والشكل الروائي تغيَّر بعد مجيء السينما والفنون البصرية والفنون التشكيلية تغيَّرت بعد مجيء السينما).[25] فالفنون تتفاعل فيما بينها وتستفيد من توظيف تقنيات جديدة لتحقيق جماليات الإبداع.

أثبت هذا الأمر فعلا أنّ السرديات منذ أن استوت علما قائما بذاته، وهي تسعى لفتح مجالات وآفاق جديدة للبحث والاستكشاف، حيث أنّها وسعت مجال موضوعها ليشمل السرد حيثما وجد : الصورة والحركة [26].وهذا ما أسماه**"سعيد يقطين "**بالسرديات الجديدة أو المتجددة ، أو السرديات التوسيعية . التي تمّ فيها الانتقال من السرد الأدبي إلى السرد غير الأدبي[27] . بذلك يتضّح لنا أنّ للسرديات آفاقها ومشاريعها التي تطمح لأن تُكوّن نظرية شاملة لمختلف الفنون الحكائية انطلاقا من العلاقات الحوارية القائمة بينها.

إنَّ قراءة السينما للرواية هي حالة تفاعلية باعتبار أنَّ هناك معادلة تتحقق بين النص والقارئ شكلها كالتالي :[28]



شكل-1-

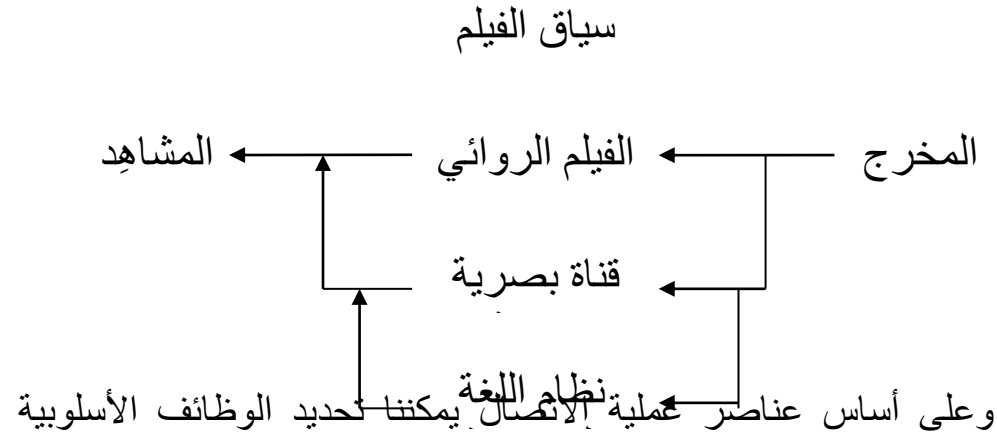
تقوم هذه المعادلة بإشراك القارئ في استنطاق النص والولوج إلى عالمه، ولا يمكن للسينما أن تجعل من الرواية فيلماً دون قراءتها قراءة واعية فاحصة ودقيقة تمكنها من استئصال الفكرة النواة ومحاورها الكبرى التي تشتغل عليها.

هذه القراءة الجيدة للرواية ترسم الخطوط العريضة للفيلم التي من خلالها يشكّل السيناريست المادة الحكائية للفيلم الذّي يعدّ رسالة فنية معقدة لأنَّه نظام ثلاثي الأبعاد يتشكل من صورة وصوت وحركة، وإنَّنا نرى أنَّ استحسان السيناريست لقراءة الرواية التي لها قابلية التحويل السينمائي ليست بالضرورة

تلك الرواية التي تتمتع بشعرية السرد أو جماليات التصوير الروائي وإنَّما التي تشِع فكرتها النواة بدلالات موحية تفتح آفاقاً نحو عوالم أخرى.

إنَّ الفيلم الروائي بصفته نصاً سينمائياً ورسالة فنية- (فمبدعو الفيلم بكلّ توجهاتهم لابدّ أنّهم يهدفون إلى إيصال رسالة معينة ، وبأسلوب معين كذلك)- [29] ، نجده يختص بوظائف أسلوبية نحاول أن نُبينها على ضوء ما وضحه **"رومان جاكبسون"** Roman Jakobsonفي منهجه الوظيفي،حيث (يشير هذا النموذج إلى كلّ مكونات ومراحل تحقق التواصل، ونظرا لطبيعته الشاملة من جهة وتمثيليته الواقعية من جهة أخرى ، فإنّه ينفتح على كلّ التنوعات الممكنة للغة . كما أنّ فحص كلّ مكون من هذه المكونات يفتح آفاقا لاكتشافات جديدة)[30] ،على اعتبار أنّ (كلّ اتصال بشري لغوي يحمل بالضرورة هذه العناصر، سواء كان اتصالاً مباشراً أو غير مباشرٍ. والوسائل اللغوية التي يتم بها التوصيل تختلف تبعا لعوامل كثيرة ، ولكن تبقى لها بعض الثوابت التي تتحكم في هيكل البناء اللغوي ويمكن أن تكون مفتاحاً له)[31]، فهو نموذج سائر المفعول على مختلف الخطابات التواصلية حيث حدّد من خلال نظريته عن التواصل اللغوي أنَّ للرسالة ست وظائف لغوية[32] .

بالاعتماد على نموذج **"جاكبسون"** لوظائف اللغة الستة، وبالنظر إلى خصوصية الفيلم الروائي انطلاقا من عناصر العملية التواصلية الرئيسية الممثلة في المخطط التالي :



وعلى أساس عناصر عملية الاتصال يمكننا تحديد الوظائف الأسلوبية للفيلم الروائي **فيما يلي:** وظيفة تواصلية تعبيرية، وظيفة جمالية، وظيفة إفهامية، وظيفة انتباهية، وظيفة ميتالسانية (ماوراء اللغة)، وظيفة إشهارية[33].

5-فيلم ريح الجنوب وثيقة اجتماعية :

المؤلف المرسل*

فيلم جزائري اجتماعي مقتَبس من رواية ريح الجنوب، عالج الفيلم قضية اجتماعية ذات محورين هما: (الأرض والمرأة)، حيث نلاحظ تغيراً طفيفاً في طرحه لقضية الأرض مقارنة بما جاء في الرواية، وهذا لاختلاف الفترة الزمنية بين كتابة الرواية وإنتاج الفيلم.

من هنا نجد أنَّ الفيلم لم يُركز على قضية الإصلاح الزراعي كثيراً، لأنَّه صُوِر في منتصف السبعينات (1975م)، وتميزت هذه الفترة بالنسبة لقضية الأرض بالشروع في تطبيق الثورة الزراعية. وهذا ما جعل الفيلم يتخلى عن بعض مشاهِد التوتر الداخلي التي عاشها "عابد بن القاضي"، لأنَّه تماشى مع ظروف إنتاجه.

وما نلاحظه على الفيلم أنّه حاول توضيح إيديولوجية معينة تتمثل في نظرة المجتمع الريفي للمرأة، حيث حرَمها أبسط حقوقها: حقها في التعلم، حقها في اختيار زوجها، وحقها في أن تحيا حياة كريمة.

لكن نفيسة الفتاة المثقفة كان لها الدّور البارز في رفض الوضع من خلال إيمانها بضرورة تحقيق ذاتها.

برز صراع في الفيلم بشكل جَلي بين اتجاهين فكريين متضاربين، تمثّل الاتجاه الأول في عادات وتقاليد المجتمع الريفي وقوانينه الوضعية المجحفة في حق المرأة كتزويجها في سن مبكرة مثل ما وضّحه حديث النّسوة في موت العجوز "رحمة". ومنعها من مواصلة دراستها لأنَّ مستقبلها في زواجها كما هو الحال مع "نفيسة"، وأنَّ المرأة ليس لها الحق في الخروج من البيت مثل الرجال كما صوّره التمييز القائم بين نفيسة وأخيها عبد القادر.

أمَّا الاتجاه الثاني فمثلته "نفيسة" وما تميزت به من فكر تحرري من قيود المجتمع، ووعي بدور المرأة في النهوض بالمجتمع.

وفي فيلم "ريح الجنوب" نلاحظ أنّ المخرج يهيئ المقدمة السردية للفيلم ليجعله أكثر إثارة عن طريق شدّ انتباه المتلقي من خلال المشاهِد الأولى، حيث نلاحظ مثلاً في المشهد الأول الشاب "رابح" هو الذي يرعى غنم "عابد بن القاضي" بدلاً من ابنه "عبد القادر" الذي يطلب من والده أن يأخذه معه إلى السوق. وهذا نصُ الحوار الذي جرى بينهما:

-عبد القادر: بوي نروح معاك.

-سي عابد: يلا حبيت

-عبد القادر: واش ندو العَوْدة ولاَ البْغَل

المؤلف المرسل*

-سي عابد: لا، ندوا البغل، عادا ماشية في السوق.

أمَّا المشهد الثاني الذي يُظهر لنا "نفيسة" مستلقية على سريرها وهي تخاطب نفسها قائلة:(آه ياربي لو كان نقدر، نرقد حتى يفوتو هذا الشْهُرْ اللي مازالوا. لَهْنَا ما يقدر بْنَادَمْ لا يخرج ولا يعمل حتى حاجة. حَتَى الشَمْسْ...حتى الشمس...تَحرم الخروج منها، لكن وين يخرج بنادم...الدنيا كلها خراب، كأنَّ قنبلة ذرية هَدْمت هذي الدشرة الحزينة، ما كان فيها إلاَّ الصمت، الصمت...).

بالمقارنة بين هذين المشهدين، والكلام الذي جرى خلالهما نستنتج أنَّ للرجل الحق في الخروج، والذهاب إلى السوق، أمّا المرأة فلا حق لها ، لأنَّ قانون الدشرة يفرض ذلك، فكُلُّ شيء يُحرِم الخروج فيها.

لكن "نفيسة" الفتاة المثقفة التي درست في الجامعة بالجزائر ترفض هذا الوضع الذي تحيا فيه، وترى أنّه سجن بالنسبة للمرأة ، لذا تدعو من خلال الفيلم إلى تحريرها من عبودية الظروف القاسية والتقاليد الاجتماعية المجحفة في حقِّها من خلال ما يتردد على لسانها من جمل تكشِف عن وعي المرأة المثقفة وحقِّها في الحياة وفي إثبات وجودها في المجتمع.

وخير دليل على ذلك الحوار الذي جرى بين "نفيسة" والعجوز "رحمة" التي زارتهم في بيتهم. ونذكر منه ما يلي:

-العجوز رحمة: عبد القادر، وين غْدا.

-نفيسة: إيه، راح للسوق مْعَ بابا.

(...)

-نفيسة: لكن الناس كِيفْ يتحدثوا بالشَّرْ في لْمَرا إذا خرجت، على خاطر جاهلين، ما يفهموا حتى شِي، مَالاَ لْمَرَا تَبْقَى دِيمه خْدِيمَة هي ثاني عَنْدْها حَقْهَا وحُرِيَتْها، ولاَّ نَبْقَاوْ دايماً مَتْأَخرين يا خَالَة.

كذلك ما قالته "نفيسة" للنساء اللواتي بَدَأْنَ الحديث عن قصص مختلفة عن الزواج كالزواج في سن مبكرة، وقضية زواج "نفيسة" من مالك شيخ البلدية، فقاطعتهم قائلة: (الدراسة هي نهاية معيشة الحيوان اللي راكم تعيشوا فيها نتوما...هذي الحياة لازم تتوقف...والنْسا لازم يْحَسُو بللي عندهم دور في تطور المجتمع).

إنَّ الرؤية الفنية للفيلم توافقت إلى حد كبير مع ما جاء في الرواية، خاصة في الشخصيات وأدوارها، فمثلاً "نفيسة بقيت هي الشخصية المحورية

التي تستقطب عدداً من الشخصيات، وتقيم علاقات معها، تتبلور من خلالها بشكل جلي.

كذلك الأمر بالنسبة لـ "عابد بن القاضي" الذي قدّمه الفيلم كشخصية إقطاعية، و "سي مالك" كشخصية ثورية لها حضور سياسي ووعي قومي، وخير ما نستدِل به قوله في الفيلم (الثورة المسلحة حرتنا من الاستعمار وما حرتناش من الأوهام، يلزم ثورة أخرى لتحرير الشعب من الخرافات).

أمَّا الشخصيات الثانوية فتمثلت في العجوز "رحمة" التي أفنت حياتها في صنع الأواني الفخارية، و"خيرة" والدة "نفيسة" التي لا رأي لها سوى الموافقة على كلِّ ما يقوله زوجها.

كما أظهر الفيلم شخصية "رابح الراعي"، شخصية بسيطة، أمية، توقف عن رعي الغنم ويطمح لتغيير حياته نحو الأفضل.

أمَّا الطفل "عبد القادر" أخو "نفيسة" فهو شخصية مدلَلَة، لها امتيازات خاصة في العائلة لطبيعتها الذكورية.

لكن هذا التوافق الفنّي بين الفيلم والرواية لم يكن كُلياً، وإنَّما أكثر ما ظهر على مستوى الشخصيات وفاعليتها في المسار السردي.

ويتخذ الفيلم منحى آخر في النهاية، يخالِف به النهاية التي جاءت في الرواية، فيرى "أحمد رميتة" أنّ الفيلم ينتهي نهاية سعيدة مخالِفاً بذلك النهاية المأساوية التي جاءت في الرواية.[34]

أمَّا "عمر بن قينة" فيُرجِع سبب هذا الانحراف إلى أنَّ المؤلف لم يُوَفَق أدنى توفيق في إعداد النهاية إعداداً جيداً، وهذا ما جعل المخرج يتصرف حين حوَّل الرواية إلى عمل سينمائي.[35] فتمثلت النهاية في ركوب "نفيسة" و"رابح الراعي" الحافلة المتجهة نحو الجزائر، ولَحاق والدها بهما، وحتى هذه النهاية يرى "عمر بن قينة" أنَّها (نهاية بدورها غير مجدية (...)، فهي أولاً لا تُقدِم حلاً عملياً..دائماً صالحاً لغير نفيسة...وهي ثانياً تمثل في الهروب شكلاً تمردياً قد يراه البعض غير أخلاقي، وقد يراه البعض تعبيراً عن موقف ضعف يمتطي الهروب وسيلة لحلِّ المشكلات).[36]

ما لمسناه من خلال ما ذكره "عمر بن قينة" أنَّه عالج النهاية من منظور اجتماعي وأخلاقي وليس من منظور فنّي، حيث نرى أنَّ المخرج اختار لفيلمه نهاية مفتوحة، لا هي بالسعيدة ولا المأساوية، وبهذا أشرَك المشاهِد في رسم النهاية، هل يمكن لعابد بن القاضي اللحاق بهما خاصة وأنَّه رأى الحافلة وعرَف

المؤلف المرسل*

اتجاهها ؟، وما مصير الفتاة "نفيسة" بعد ذهابها إلى الجزائر ؟، هل ستمكث هناك دون عودة !؟ وكيف لها ذلك!؟.
إنَّنا نرى أنَّ هذه النهاية تتناسب مع حِدَّة الصراع الفكري القائم في الفيلم، حيث يبقى الاختيار مختلفا بتباين الأفكار ووجهات النظر بين طبقات المجتمع، والأهم من ذلك هو أنَّ المخرج حاول إيصال فكرة مفادها أنَّ للمرأة قيمة في الأسرة وفي المجتمع، ومن الضروري رعايتها رعاية خاصة.

هوامش البحث:

[1]-فاضل الأسود: السرد السينمائي-خطابات الحكي- تشكيلات المكان –مراوغات الزمن-، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،2007، ص:141 نقلا عن :
Ogden ,G.K&I.A.Richards ,the Meaning of Meaning ,london :I.und humpheries,196.

[2]- ينظر :
André Gaudreault :Du Littéraire au Filmique – système du récit-, Ed : Nota bene , Nathan, Armand Colin,paris,1999,p :109-119.)

[3]-للتفاصيل ينظر : المرجع نفسه، صص : 142، 143.

[4] - من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات ، أ. سعيد عموري ، الأكاديمية للدراسات الإجتماعية والإنسانية – الآداب والفلسفة-، ع 13، جانفي 2015، ص:17.

المؤلف المرسل*

[5]-فاضل الأسود : السرد السينمائي، ص: 143 نقلا عن : Bill Nicholas :Movies&Methods,IBD , p :394.

[6] -المرجع نفسه ص:140 نقلا عن :
JuriZotman :Semiotics of cinema ,op-cit,p :68.

[7]-ينظر: المرجع نفسه، ص :142 نقلا عن :
James Monaco :How to readAfilm,Newyork.oscford, univ.press,1981,p :133.

[8]- فاضل الأسود: السرد السينمائي، ص : 142.

[9]-سعيد يقطين: من النص إلى النص المترابط-مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي-المركز الثقافي العربي، ط1، 2005، ص: 120.

[10]- د. صلاح فضل : أساليب السرد في الرواية العربية ، دار المدى للنشر ، ط 1، 2003، ص : 193.

[11]-محمد سالم محمد الأمين الطلبة : مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، مؤسسة الانتشار العربي –بيروت- ، لبنان ، ط1 2008، صص: 79 ، 80.

[12]- علي أبو شادي : سحر السينما ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط، 2006، ص:7.

[13]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر ، ص : 173.

[14]- المرجع نفسه ، ص: 79.

[15]- ألبرت فولتون : السينما آلة وفن ،تر : صلاح عز الدين وفؤاد كامل ، مكتبة مصر ، دط ، دت ، ص : 323.

[16]- د. عز الدين الخطابي : تأملات في السينما، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، ط1 2014، ص : 35.

[17]- ميشال بوتور : بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط3، 1986،ص : 67.

[18]- محمد سالم محمد الأمين الطلبة : مرجع سابق ، صص : 80 ،81 .

[19]- إنجليز ديفيد : جون هونستن ، مدخل إلى سوسيولوجيا الثقافة ، تر: لما نصير ، المركز العربي لأبحاث ودراسة السياسات ، بيروت ، ط1، 2013، ص: 21.

[20]-فؤاد الكنجي : أهمية السينما في المجتمع ، الحوار المتمدن ، ع:5102، 2016/3/13، (www.m.ahewar.org،

[21]- أرنولد هاوزر : الفن والمجتمع عبر التاريخ ،تر: د/ فؤاد زكريا ، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، ج1، بيروت ، 1981، ص: 501.

[22]- فؤاد الكنجي : مرجع سابق.

[23]- voir: DRISSjaidi ;cinégraphiques(cinèma et société),almajal,rabat ,1995,p :6.

[24]- Eric Rohmer ,pascal Bontzer, édition de l étoile, cahiers du cinéma , collection « auteurs », paris 1991,p :70.

[25]-د.محمد كامل القليوبي: حياة بلا ضفاف، المهرجان القومي السادس عشر للسينما المصرية، 2010، ص: 131.

[26]- ينظر: سعيد يقطين: السرديات والتحليل السردي – الشكل والدلالة- ، المركز الثقافي العربي ، ط1، 2012، ص : 29.

المؤلف المرسل*

[27] -ينظر: المرجع نفسه ، صص : 199،200
[28]-ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي-مقدمة نقدية، تر: د.عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط1، 1994، ص: 97.
[29]- د. العلوي لمحرزي : مرجع سابق، ص: 161.
[30]- عبد القادر الغزالي : اللسانيات ونظرية التواصل، دار الحوار ، ط1، 2003 ، ص: 39.
[31]- الأبعاد الوظيفية والجمالية للاتجاه البنيوي في النقد العربي المعاصر ، إعداد : مصطفى مهدي فرج البرملي ، إشراف : د. عز الدين إسماعيل عبد الغني – رسالة دكتوراه - ، جامعة عين شمس –كلية الآداب- قسم اللغة العربية ، سنة 1992، ص: 38.
[32]-ينظر: رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص: 27.
-ينظر أيضاً: فاطمة الطبال بركة: النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 1993، ص: 65.
[33]- ينظر: آمنة عشاب : الأسلوب السردي من الروائي إلى السينمائي – أشكاله ، تقنياته، ووظائفه - ، أطروحة دكتوراه 2016/2015 ، ص:311-334.
[34]- ينظر: العمال والفلاحون في السينما الجزائرية: أحمد رميتة، إشراف: د/نور الدين حقيقي، جامعة الجزائر، 1985-1986، رسالة لنيل شهادة الماجستير في علم الاجتماع الثقافي، ص : 200.
[35]-ينظر: عمر بن قينة : الريف والثورة في الرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، 1988، ص : 35.
[36]- المرجع نفسه، ص : 36.