جامعة عبد الرحمان ميرة –بجاية-
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية
رواية ريح الجنوب - أنموذجا

تخصص: أدب جزائري

إعداد الطالبتين:

دليلة بوحاري.

نورية بوحاري.

إشراف الأستاذ(ة):

عمر قلايلية.

السنة الجامعية: 2015/2014

مقدمـــــــــــــــة:

الدخول إلى عالم السينما واكتشاف خباياه، هو دخول في متاهة غير متناهية، إنّه عالم عجيب بكلّ ما يجوبه من عناصر تساهم في بنائه. إنّه عالم ينتقي الأشخاص الذين لهم القدرة على صنع استمراريته، واستمرارية صورته اللامعة في الأفق.لا يمكن لأحد أن ينكر أنّ الفنّ السابع من أبرز اهتمامات الجمهور المتعطش لفنّ الحياة في كل هذا العالم، سواء كان هذا الجمهور من طبقة راقية أو أدنى من ذلك، فالسينما لم تميّز بينهم فيها، بل وأكثر من ذلك، فقد رسمت لعالم آخر هو العالم الماورائي، أين وضعتنا في صورة نمطية، لما يحدث في الفضاء، بل وضعت فضاء خاصا بها، كلّ هذا في سبيل جذب خيال المشاهد، وجعله يرتمي في أحضانها، ويتبع جديدها من قديمها.

قوة السينما تكمن في عدم وقوفها جانبا ضدّ الفنون الأخرى، بل بالعكس من ذلك، فقد نجحت في استثمار هذه الفنون، وجعلتها في خدمتها، وهذا الاستثمار خدمها كثيرا، ومن بين الفنون التي اعتبرت مصدرا مهما للسينما، نجد فنّ الرواية. فلطالما كانت الرواية الوجهة المفضلة للسينما للاقتباس منها، وأخذ أجمل الحكايات المعبّرة.

إنّ تمازج فنّين مختلفين من كل النواحي، فنّ الرواية، الذي يمثل عالم الأدب بمختلف أشكاله، مع فنّ السينما، والذي يعتمد الصورة كوسيلة لكسب جمهوره، وهذا التمازج جعل هناك نوع من التوازي بين كل ما يقرأ، وبين ما يشاهد، وازدادت الرغبة لتتبع مسار هذا الانتقال والتحول من الكلمة إلى الصورة، وازدادت معها المقارنات بين تشكيل قصة على الورق ورسم كل أبعاد حدثها، وبين انتقال هذه القصة إلى السينما لتصبح جزءا لا يتجزأ منها بفعل تلك الصورة التي توظفها السينما في صنع الحدث، وتزيينه بكل ما يمكن أن يضفي عليه واقعية، وتأثيرا في نفسية المشاهد.

نجد أنّ لكل من الرواية والسينما خصوصيتهما، لا يمكن لأحد أن يتعدّاها أو يحدث فيها خللا في تركيبها، فكلا الفنّين يحملان رؤية مختلفة عن الحياة، فإذا كانت الرواية تنظر إليها من منظور خيالي في أكثرها، فإنّ السينما تلعب على وتري الواقعية والخيال، فمهما حاولت الرواية أن تصل إلى الواقع، فإنّها تصطدم بعبارة أنّ كل رواية هي خيال، لكن لا يمكن القول نفس الشيء عن السينما، لأنّ هذه الأخيرة لها القدرة على كسب رهان واقعيتها، بفعل المؤثرات الخاصة بها، وما خدمها أكثر عامل التطور التكنولوجي الذي ليس له حدود، والذي له الأثر الكبير في جذب المشاهد أيضا.

الحديث عن تحويل الرواية من عالم الكتابة إلى عالم أكثر منها هو عالم الصورة المرئية (السينما)، حديث عن تغيير في نظام تركيبها، فهذا الانتقال ليس انتقالا عدميا، بل تصاحبه تغييرات كثيرة، لا يمكن أن ترفع مكانتها، فليس سهلا على السينما أن تساير كل ما هو موجود داخل الرواية،

وليس من السهل كذلك أن تصنع رؤية خاصة بها للحدث الروائي، ضف إلى هذا كلّه أنّه لا توجد قاعدة ثابتة في تحويل الأعمال الروائية إلى السينما، مع قلّة الدراسات التي تتطرق إلى هذا الموضوع، باعتباره موضوعا شائكا يحتاج إلى بحث أوسع.

موضوع بحثنا هذا لا يخرج عمّا سبق ذكره، إذ اخترنا أن نتحدث عن الرواية وهي تنتقل إلى السينما، في موضوع بحثنا الموسوم بـــ: (الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية)، ركّزنا فيه بصفة خاصة على الرواية الجزائرية، ومدى علاقتها بالسينما في وطنها، فالسينما الجزائرية، وما عليها من تحديات لإثبات نفسها في العالم، لم تترك المجال يمرّ دون أن تستثمر في الرواية، وتبرز قدرتها على التعامل مع النّص الروائي، فكان اختيارنا منصبا على رواية (ريح الجنوب) كنموذج لهذا البحث، هذه الرواية التي كانت أوّل رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية، وأول رواية تتحول إلى عمل سينمائي في الجزائر.

غياب الدراسات الأكاديمية حول هذا الموضوع، دفعنا إلى التركيز عليه، وفتح المجال أكثر مستقبلا لدراسات ستكون أعمق وأشمل من هذا البحث، كما أنّه هناك نوع من التقصير من طرف الأدباء والنقاد في التركيز على الموضوع، لأنّه موضوع يتطلب تعمقا في المجال السينمائي، كما يتطلب القدرة على الولوج فيه، والإلمام بكلّ خباياه، فهذه الصعوبة إذن ربّما كانت السبب في غياب الدراسات التي تحدد هذا التحول الروائي إلى عالم الفنّ السابع.

بالتالي كان هذا البحث كمحاولة جادة للإجابة عن الأسئلة التي ربّما ستتبادر إلى ذهن كلّ مهتّم بفكرة التفاعل بين الرواية والسينما، فكان تركيزنا منصبا على الإجابة عن الإشكالية المتمثلة في كيفية تحوّل عمل أدبي روائي إلى السينما؟ ومنه تتفرع أسئلة أخرى عن طبيعة هذا التحول؟ أهو كلّي أم جزئي؟ وباعتبار أنّ نموذج هذا البحث هو فيلم (ريح الجنوب)، فهل الصورة التي حملها هذا الفيلم، هي نفسها في الرواية؟ وما مدى مسايرة الفيلم للأحداث الموجودة في الرواية؟

من خلال هذه الإشكالية قسّمنا هذا البحث إلى مقدمة، و ثلاثة فصول، وخاتمة، في الفصل الأول المعنون بـــ (عناصر بناء الرواية)، ركّزنا فيه على أهمّ العناصر المساعدة في تركيب الرواية بصفة عامة، فعرّجنا فيه للحديث عن الزمن الذي يعتبر المتحكم الأول في الرواية بفعل تلك المفارقات الزمنية والسردية التي نجدها فيه. إلى جانب عنصر آخر لا يقلّ عن الزمن، والذي يسايره في كل شيء وهو المكان، فلا يخلو أيّ حدث من مكان وقوعه، وهذا المكان يتفاعل أكثر مع عنصر الشخصيات التي تسيّر الأحداث وتطوّرها، كلّ هذه الشخصيات التي تتحرك وفق اللغة التي تبرز طبيعتها، وتضفي بروزا أكثر لوقائع الأحداث.

في الفصل الثاني دخلنا إلى عالم الفيلم، وركّزنا على مختلف العناصر والأشكال التي يبنى عليه الفيلم، وهذا وفق عنوان مساير لما يوجد في الفصل، وهو (تركيب الفيلم السينمائي) وفيه

تحدّثنا عن أهمّ ما يتخلل الفيلم، من كتابة السيناريو إلى الشروع في تصويره. فكانت البداية بالحديث عن السيناريو باعتباره الانطلاقة الرئيسية للفيلم، أين تخلق فيه فكرة الفيلم وفيه الإشارة إلى ما سيأتي بعده أثناء عملية التصوير، ثمّ انتقلنا إلى الفيلم نفسه، وأهمّ ما يحدده اللقطة التي تتفاعل مع الصوت الممزوج معها، لخلق وحي الفيلم، والذي لا يمكن أن يتحدد بدون نظرة ثاقبة وهذا بفعل زاوية الرؤية التي تصور من خلالها اللقطات، وما يضفي روحا جمالية للفيلم هو تقنية الإضاءة، واللون الموظفتان فيه، ومن المعروف أنّ الفيلم تتخلله الكثير من الحركة، هذه الحركة تسايرها الكاميرا، ولهذا هناك تحديد مهم من قبل المخرج لموضع الكاميرا .

بعد الانتهاء من عملية التصوير، هناك انتقال لعملية أخرى لا تقلّ أهمية عن الأولى، وعي عملية مونتاج الفيلم، وفيها يتمّ بناء الفيلم كلّه في أحسن ترتيب وتسلسل. فهذه إذن هي العناصر التي ركّزنا فيها في الفصل الثاني من البحث، أمّا الفصل الثالث فأردناه أن يكون تطبيقيا على رواية (ريح الجنوب) بانتقالها إلى الوسط السينمائي، وعنوان الفصل هو (ريح الجنوب من الكلمة من الكلمة إلى الصورة)، فكانت بداية التركيز في دراسة الرواية، واستخلاص أحداثها من حيث زمن، ومكان وقوعها، وكذا دراسة الشخصيات التي تحركها، واللغة المستعملة فيها. تلتها دراسة تحليلية للفيلم ، وتتبع مسار الأحداث من القطات والمشاهد المصورة، وكذا طبيعة المؤثرات الفنية الموجودة فيه، من حيث موقع التصوير، واللون والإضاءة الموظفة فيه.

لتحقيق هذا البحث كلّه اعتمدنا على مصدرين مهمّين، وهما رواية (ريح الجنوب) لكاتبها (عبد الحميد بن هدوقة)، وكذا الفيلم المقتبس منها، والحامل للعنوان ذاته لمخرجه (محمد سليم رياض)، بالإضافة إلى بعض المراجع التي تنوعت بين كتب تتناول كلّ جوانب الرواية، على غرار كتاب (تحليل الخطاب الروائي) لـ (سعيد يقطين)، وكتاب (في نظرية الرواية) لــ (عبد المالك مرتاض)، وغيرها من الكتب، كما اعتمدنا على كتب تركّز على الفيلم السينمائي، وهي كتب مترجمة للعربية، مثل كتاب (أحاديث حول الإخراج السينمائي) لـــ (ميخائيل روم)، (قضايا علم الجمال السينمائي) لـــ (يوري لوتمان)، بالإضافة إلى كتاب (قيس الزبيدي) (في الثقافة السينمائية)، وغيرها من المراجع المذكورة في فهرس البحث. وقد رأينا أنّ هذا الموضوع الذي بحثنا فيه يتطلّب المنهج المقارن لأنّه الكفيل بإحداث مقارنة بين عالم الرواية وعالم السينما، وإبراز خصائصهما، والفروقات بينهما.

ويبقى عامل ندرة المراجع، من أبرز الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث، لكون هذا البحث غير متناول بكثرة، خصوصا عند الباحثين الجزائريين، وكذا غياب الكتب التي تتناول الجانب السينمائي في مكتبة الجامعة، ما اضطرنا إلى التوجه إلى مكتبات أخرى خارج الحرم الجامعي، وحتى تلك المكتبات تعرف ندرة حول الكتب.

لكن كلّ هذا لم يمنعنا من المحاولة، في سبيل فتح باب النقاش حول هذا الموضوع، ليكون فرصة للطلبة الآخرين من أجل إثرائه. ولم تكن هذه المحاولة لتعرف طريقها على أرض الواقع، لولا الأستاذ المشرف الذي وبصرامته الجادة، منح لنا وقته لتوجيهنا في سبيل إنجاز بحث متكامل.

مدخل نظري

لقد كان ظهور السينما بداية لجعل العالم تحت عدسة الكاميرا التي ستنقل الحياة الواقعية والمتخيلة من طرف الجنس البشري في غضون دقائق أو ساعات معدودة إلى شاشات العرض الكبيرة. "فالسينما ميدان سحري تتخذ فيه عوامل كثيرة منها البيئي والسيكولوجي لخلق أفق مفتوح أمام الدهشة والإيحاء، وهي فنٌ جماعي له لغته الخاصة، والتي أساسها الصورة سواء كانت صامتة آم ناطقة."[1]،ولأن ميدانه كبير فمصطلح السينما أخذ حيزا كبيرا من التعريفات، "فتوزعت المواقف اتجاه السينما بشكل مذهل سواء كونيا أو عربيا، فهناك من يرى فيها وسيلة للتعبير الفني والجمالي، وآخر يتعامل معها كتجارة مريحة، والبعض الآخر ينظر إليها كأداة للتسلية والترفيه"[2].

أمّا في الموسوعات العالمية "فقد ورد تعريفها في موسوعة 2005 (Encarta) بأنها (فن تركيب وإخراج الأفلام) وأيضا (هي تقنية الفوتوغرافيا والعرض البصري المتحرك)"[3].

يعود الفضل لظهور هذا الفن إلى الأخوين أغوست ولويس لوميير(frère lumière) "أين عرضا أول إنتاج تقني فني في مقهى بباريس يوم 28 ديسمبر 1897 تتناول حياة وصبر المسيح la vie et la passion de jésus christ."[4]، وانطلاقا من هنا بدأ التطور التدريجي للسينما فكبر الإنتاج الفني وتعددت زوايا منابعها، واللافت للنظر هو توجيه الأدب واستخدامه كقاعدة فنية في كتابة سيناريو الفيلم السينمائي، "فقد توجهت السينما مع بدء نشأتها إلى الاِعتماد على الآثار الروائية المطبوعة وما كانت تقدمه من أساطير، وملاحم، وروايات حروب، وأحداث تاريخية، وروايات اجتماعية"[5]. وبالتالي كان الالتفات إلى المصادر الأدبية والآخذ منها ضرورة للمساهمة في تفعيل دور السينما وجعلها تلعب دورا مهما في إثراء هذه المصادر.

كانت الرواية الوجهة المفضلة للسينما،"فقد مرت تجربة تحويل الأعمال الروائية إلى أعمال سينمائية بمراحل مختلفة، حيث عمدت في البداية إلى تلخيص الأحداث الأساسية في الرواية أو أن

---

(1): عز الدين عطية ، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية غزة، 2010، ص63.

(2):أمل منصور، سؤال الذات في زمن العولمة، تحليل سيميولوجي لفيلم بلود دياموديBlood diamoud، مشروع بحث نظرية القراءة وتطبيق مناهجها في مجالات الأدب والهندسة المعمارية،جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2007/2006، ص2.

(3): المرجع نفسه، ص2.

(4): المرجع نفسه، ص2.

(5): عز الدين عطية ، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص103.

تستعير المشاهد البارزة والمثيرة منها "[1]. وهذا دون الإخلال بِاحترام الرواية، أو مؤلفها، وحتى بعض التغييرات الراجعة إلى النظرة المختلفة للمخرج. " ومن بين الأفلام السينمائية المأخوذة عن روايات عالمية نجد (الحرب والسلام) لتولستوي،(دافيد كوبر فيلد)لتشارلز ديكنز،(الشيخ والبحر) لِرنست همنغواي،(الصراب) لماريو بوزو..."[2].

لم يكن الوطن العربي بمنأى عن هذا الاِكتشاف، فقد وجدت السينما ضالتها في الوطن العربي، حيث كانت البدايات الأولى في مصر "وقد كانت صناعة السينما في مصر،ولا تزال أكبر صناعة من نوعها في الوطن العربي وأكثرها تأثيرًا"[3]. وباعتبارها أول دولة يصل إليها هذا الفن، "فقد كان أول عرض سينمائي في مقهى زواني بالإسكندرية في أوائل كانون الثاني (جانفي عام 1896)"[4]، وكانت هذه الأفلام في مرحلتها الصامتة إلى غاية 1927م. وعرض أول فيلم روائي طويل (ليلى) سنة 1927 لاستفان روستي، إلى جانب فيلم (قبلة في الصحراء) لإبراهيم لاما، "وطبعا لم تكن السينما المصرية لتجد طريقها نحو الاِزدهار والتطور لولا اِعتمادها على روايات بعض الأدباء، وذلك عندما أخذت نصوصها من الأعمال الروائية لنجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس،وغسان كنفاني، وغيرهم"[5].

وعن أول رواية نقلت إلى السينما نجد رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل، "حيث كانت أهم تجربة في السينما المصرية في مرحلتها الصامتة فيلم (زينب) لمخرجه محمد كريم،و عرضا في سينما متروبول بالقاهرة في (12 آذار 1930)، وكانت هذه هي أول مرّة يظهر فيلم على الشاشة مأخوذ من عمل أدبي"[5]، ورغم كونه فيلما صامتا إلاّ أنّه حقق نجاحا كبيرا، فأعيد تصويره عام 1952 ليكون فيلما ناطقا.

انطلاقا من هنا بدأت عملية تحويل أعمال الأدباء إلى الشاشة الكبيرة على غرار (دعاء الكروان) لطه. حسين،(درب المهابيل بداية ونهاية، زقاق المدن) لنجيب محفوظ، (لا وقت للحب) ليوسف إدريس، (بين الأطلال) ليوسف السباعي، (الوسادة الخالية)لإحسان عبد القدّوس.

---

(1): عز الدين عطية ، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص102.

(2): جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، ع51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس، 1982، ص20.

(3): المرجع نفسه، ص23.

(4): عز الدين عطية ا، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص103.

(5): جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، ص24.

أما في سوريا التي وصل إليها هذا الفن عام 1908، والبداية الفعلية عام 1912 على يد حبيب الشماس، فقد سعت إلى إدراج بعض الأعمال الروائية في قلب السينما "فنجد رواية (حبيبتي يا حب التوت)لأحمد داوود التي قدّمها مروان حدّاد للسينما عام1978 و(بقايا صور) للكاتب الروائي الكبير حنا مينا، والتي أخرجها نبيل المالح"[1].

وفتح باب النّقاش حول السينما الجزائرية هو فتح لتاريخ ومسيرة طويلة حاولت أن ترسم معالم لها عالم لا يعترف إلاّ بما تقدّمه من صور ومشاهد حيّة هو عالم الفنّ السابع، وتتبع الجذور التاريخية للسينما الجزائرية يوصل مباشرة إلى الفترة الإستعمارية، بحيث أنّ هذا الفنّ كان من صنع السلطة الإستعمارية طبعا لخدمة مصلحتها ورسم صورة مغايرة للواقع، صورة تمثل التحضّر والسلام في مستعمرة من مستعمراتها الكبيرة، "فلقد تمحورت أهداف السينما الفرنسية، ومنذ نشأتها على محاولة تأصيل بعض المفاهيم المغلوطة عن حقائق الصراع الدائر في الجزائر، إضافة إلى محاولة تقديم صورة هي أبعد ما تكون عن الحقيقة لملامح ذلك الصراع، معتمدة في ذلك على تقنيات التأثير السينمائي على ذهن المشاهد"[2].

لقد دعّمت فرنسا وبشكل كبير النشاط السينموتوغرافي في الجزائر وذلك منذ سنة 1905، أين بدأت موجات المخرجين الفرنسيين تتدفق على الجزائر، والذين اتّخذوا من الطبيعة الجزائرية التي أبهروا بها قاعدة لأفلامهم فنجد فيلم (أبناء الليل les enfants de la nuit) (1921) لجيرار بورجوا (Georges bourgeois)، (اليتيم L'Orphelin) (1920) لجورج بيسكو (pexot Georges)، وروني كلير(René claire)، وفيلم (المسلم المضحكle musulman rigolo) 1937،و(علي يغرف من الزيت Ali soufie à L'huile) و(صراطي المرعب sarati le terrible) لأندري هيغونHugon (André) (1937). "يصور من خلال شخصية(صراتي) القيم الجديدة التي اكتسبتها التشكيلة الإستعمارية في المستعمرة، والقائمة على الجوانب المادية والانفرادية التي تعكس كيانا وذاتا منفصلين عما يحيط بهما، الأمر الذي أنتج اديولوجية قائمة على العنصرية والقوّة"[1].

---

(1): جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، ص115-116.

(2): سليم بتقة، المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر والمنظور، مجلة المخبر، العدد الثامن، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012، ص10.

جلّ هذه الأفلام رسمت صورة مغايرة للمستعمر، وصورة أكثر غرابة هي الأهالي التي أظهرتها هذه الأفلام في صورة التّخلف والوحشية والغرابة، قائمة على الإِحتقار و الإِزدراء غير قابلة للإِحترام، "إنسانا فاقدا للغيرية الطبيعية لدخول الحياة الأوروبية في المدار الإِصطناعي للأنا، إنّه مجرد شخصية بكماء، أو كمبارس يظهر في الحالات العجائبية في أفلام مثل (طارطاران ديطاراسكون) سنة 1934 لبرنار ريمون، (وجوه محجّبة)و(نفوس مغلقة) لروسيل هنري سنة 1931، و(في ظلّ الحريم) لليو ماثيو فهو يفقد هويته واستقلاله"[2].

انطلاقا من هنا كان لابدّ من الدفاع عن الصورة الجزائرية في السينما، وسيكون الردّ بالمثل، إنتاج أفلام تكشف زيف المستعمر وخبثه، فعملت جبهة التحرير الوطني على إنشاء فرع سينمائي تابع لها "فكانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير التي بدأت سنة 1954، وكان لابدّ لهذه السينما أن تنطلق من منطلق علمي مدروس ولا تكون مجرّد مغامرة، لهذا وفي عام 1957 فتحت مدرسة للتكوين السينمائي في الجبال في المنطقة الخامسة، وكان مديرها رونيه فوتيه....هذه المدرسة كانت البداية، وكانت تقوم بمهمة تعليم وإعداد سينمائيين كما كانت تنتج عدّة عروض تلفزيونية...."[3].

وكانت البداية بتصوير أفلام وثائقية تبرز عمل جبهة التحرير الوطني وعمل الممرضات وتطوعهنّ في مداواة الجرحى من المجاهدين، كما عملت على إبراز صورة نضال وكفاح أمّة وشعب مرير يذوق ويلات الاستعمار، أمّا الأفلام الطويلة فقد تمثلت في كلّ من " فيلم (اللاجئون) الذي أنتج بين عامي (1957)و(1958)، وهو فيلم قصير (16مم)، أخرجته سيسيل ديك وجي، والذي كلّفها السجن لسنتين"[1]، والسبب أنّه يحتوي على صور عملية تطهير الجزائريين ونفيهم إلى الحدود الجزائرية التونسية.

إضافة إلى فلمي (ساقية سيدي يوسف 1958) لـبيار كليمون، (الجزائر الملتهبة) والذي أنتج بين عامي (1957-1958) ل رونيه فوتييه، فهذه الأفلام تحتوي على بصمة لمخرجين فرنسيين ساندوا القضية الجزائرية بكاميراتهم، وطبعا كانت هناك بصمات جزائرية خالصة نجدها في فيلم (بنادق الحرّية سنة 1961) لمخرجيه جمال شندرلي ومحمد لخضر حمينة، كما أخرجا معا فيلم (صوت الشعب سنة 1961)، أمّا بعد الاستقلال فإنّ حركة الإنتاج لم تتوقف بل تطورت أكثر.

---

(1): سليم بتقة، المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر والمنظور، ص14.

(2): المرجع نفسه، ص12.

(3): ألكسان جان، السينما في الوطن العربي، ص 217.

(4): المرجع نفسه، ص218.

" وبعدها انطلقت السينما الجزائرية وبصورة خاصة بعد الاستقلال لإنتاج مجموعة كبيرة من الأفلام، فبلغ إنتاج الأفلام الطويلة حتى عام (1974) مثلا حوالي 25 فيلما "[1]، وكان لابدّ من المحافظة على قاعدة إنتاج أفلام تخلّد الثورة والحرب الضروس التي خاضها الشعب الجزائري في سبيل نيل حرّيته، فنجد فيلم (سلم حديث العهد سنة 1964) لجاك شاربي، (فجر المعذّبين سنة 1965) لأحمد راشدي، (ريح الأوراس سنة 1966) لمحمد لخضر حمينة، (حسن طيروا سنة 1968) لمحمد لخضر حمينة، (الخارجون عن القانون) لتوفيق فاس سنة 1969 .

وكلّ هذا لم يمنع التطرق إلى الأوضاع الاجتماعية للشعب الجزائري لما بعد الاستقلال، وهذا بداية من فترة السبعينات التي شاهدت ولادة الديوان الوطني للصناعة والتجارة السينماتوغرافية (ONCIC)، لتبدأ المرحلة الذّهبية للسينما الجزائرية ، أين عرفت إنتاجات سينمائية كبيرة نالت استحسان النّقاد في الوطن العربي وحتى العالم، من خلال المهرجانات السينمائية التي كانت تقام هنا وهناك. فنجد فيلم (شمس سوداء سنة 1967) لدنيز دولا باتونيز " والتي يروي مغامرات مهرّب أسلحة وقطّاع طرق في صحراء الجنوب "[2]، (أسوار من الصلصال سنة 1971) لجاس لويس " والذي يروي قصة فتاة ريفية صغيرة تعيش في أغمان الكآبة في بيوت الطّين في قريتها وتدفعها هذه الحياة التّعيسة التي تلازمها كلّ يوم إلى نهاية محتومة وهي الهرب "[3]. (مغامرات بطل) لمرزاق علواش، (زيتون أبو الحيلات) لنادر محمد عزيز، (تشريح مؤامرات) لمحمد سليم رياض، (فيلم سنعود سنة 1972) وهو فيلم يسرد بسالة الفدائيين في الدّفاع عن فلسطين لمحمد سليم رياض وتأتي سنة (1975) لتشعل اسم السينما الجزائرية في أضخم المهرجانات العالمية هو مهرجان (كان السينمائي الدّولي)، أين تحصّل فيه فيلم (وقائع سنين الجمر) على السعفة الذهبية لمخرجه محمد لخضر حمينة ، الذي كان قد نال قبل ذلك جائزة الكاميرا الذّهبية في نفس المهرجان عن فيلمه (ريح الأوراس سنة 1966).

مثلت الرواية الجزائرية تجربة فعّالة بالنسبة للمخرجين السينمائيين، الذين استثمروها أحسن استثمار، فقد أصبحت الرواية منبع خصب لهم قدّموا من خلالها بصمتهم الفنّية الخاصة في عالم السينما، وسمحت لهم باكتساب خبرة كبيرة في كيفية التعامل مع النّصوص الأدبية . والبداية كانت مع فيلم (معركة الجزائر سنة 1966) لمخرجه الإيطالي جوليو بنتيكورفو، اقتبسه من السيرة الذاتية للمجاهد والممثل ياسف سعدي " الذي عايش معركة الجزائر ووقائع محاصرة السلطة العسكرية

---

(1): جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، ص219.

(2): المرجع نفسه، ص243.

(3): المرجع نفسه، ص244.

للفدائيين الجزائريين في قلب العاصمة الجزائرية طيلة أسابيع، ليأتي الفيلم مفعما بالحرارة الدرامية والمقاربة الواقعية "[1].

كما تواصلت سلسلة الاقتباس إلى سنة (1969) مع فيلم (الأفيون والعصا) لمخرجه أحمد راشدي، الذي تعاون مع الكاتب الجزائري الكبير مولود معمري صاحب الرواية المعنونة بالفيلم نفسه " فلقد أعطى أحمد راشدي بعدا جماليا قويا للنّص الروائي الذي صدر في خمسينيات القرن الماضي، وأضفى عليه بعدا دراميا من خلال اللغة السينمائية مما أتاحت له التعاطي مع النّص الروائي الأصلي بحرية المبدع الواعي بقيمة النّص المكتوب "[2]. كما قام المخرج الإيطالي فيسكونتي ليتسيانو بتحويل رواية أمبرتو إيكو بعنوان (الغريب) إلى عمل سينمائي سنة (1968). ليتبعها فيلم (نوة) سنة (1972) لمخرجه عبد العزيز طولبي المقتبس عن المجموعة القصصية للروائي الطاهر وطّار الذي يبرز الأوضاع الاجتماعية في ظلّ المرحلة الاشتراكية التي مرّت بها الجزائر.

كما تمّ تحويل كل من روايتي (الحريق) و(الدار الكبيرة) إلى عمل تلفزيوني ضخم ما بين (1971-1972) على يد المخرج الكبير مصطفى بديع ليبث سنة (1974)، وقد حقق مشاهدة عالية من طرف الجمهور، ونال استحسانهم، " وخلافا لهذا العمل التلفزيوني، فإنّ الفيلم الذي أثار الكثير من النّقاش والجدل حول العلاقة بين الرواية والسينما في الجزائر، ويتعلق الأمر برواية (ريح الجنوب) للفقيد عبد الحميد بن هدوقة النموذج والتي اقتبسها سينمائيا المخرج محمد سليم رياض بالعنوان ذاته سنة (1975) الذي حمل معه الأفكار الإيديولوجية للثورة الاشتراكية، وبداية لتحرر المرأة "[3].

ولم يتوقف الحال عند هذا الأمر حيث " شارك الروائي الطاهر وطّار المخرج السينمائي أحمد العلام في صياغة فيلم (الحواجز) الذي يغوص فيه المخرج في التعقيدات الفردية والجماعية أمام التحولات الحاصلة في المجتمع، فيما اقتبس المخرج محمد نذير عزيزي قصة كتبها الشاعر والأديب الفقيد مالك حداد للإذاعة بعنوان (زيتونة بوهليلات) سنة (1977) يتعرض فيها إلى أزمة عميقة تعرّض إليها بطل الفيلم المتقلب بين حياته العاطفية وخدمة الأرض التي دفعت بالكثير إلى التوجّه نحو المدينة، لينتهي الفيلم بحالة من الجنون والتيه في فيافي تلك القرية المعزولة عن العالم "[3].

---

(3): مجموعة من المؤلفين ،الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، ، المكتبة الوطنية الجزائرية، دط، دس، ص42-43.

(2): المرجع نفسه، ص42.

(3): المرجع نفسه، ص44.

(4): المرجع نفسه، ص44-45.

كما قام أحمد راشدي بإخراج فيلم (علي في بلاد السراب)، سيناريو وحوار لـرشيد بوجدرة. ومن هنا يبرز أنّ فترة السبعينات كانت للتركيز على المشاكل الاجتماعية، وحتى الاقتصادية التي خلفتها فترة غداة الاستقلال.

تلتها فترة الثمانينات التي كانت فرصة حقيقية للتعاطي مع النّصوص الروائية " من خلال الفيلم (أحداث متنوعة) المقتبس عن أربعة قصص قصيرة لزهور زراري تتمحور أغلبها حول المعايشة لأحداث الثورة والنضال الفردي والجماعي المتداخل بالحب والحنين والأمومة "[1]. ليعود المخرج علي غانم ويخرج فيلمه (امرأة لابني) المقتبس عن روايته التي تحمل العنوان ذاته، والتي تعالج موضوع الزواج التقليدي والعصري داخل المجتمع الجزائري. ومن هنا تظهر أنّ العادات التقليدية والمشاكل الاجتماعية كانت الطابع الأبرز للسينما الجزائرية على امتداد فترتين متعاقبتين، وذلك بأفلام عرفت كيف تصل للجمهور وفقا لنظرته ومعايشة للواقع.

لكن سرعان ما انقطع حبل الإنتاج السينمائي الجزائري بدخول الجزائر لعشرية عصيبة عصفة بالبلاد، " وبعد هذا عرفت فترة التسعينات نوعا من الركود نتيجة الأزمة الأمنية التي عرفتها الجزائر والتي عرفت بالعشرية السوداء، استهدف فيها الإرهاب الطبقة المثقفة بشكل كبير. لتظلّ الأوضاع على حالها إلى غاية الألفية الجديدة، أين قرر بعض المخرجين العودة إلى منابع الرواية لرسم صورة سينمائية جديدة، من بينهم المخرج غوتي بن ديدوش في فيلمه (الجارة) سنة (2002) المقتبس عن المجموعة القصصية للكاتبة الجزائرية هجيرة بن الميهوبي، وحذا حذوها كمال دهان الذي أخرج فيلم (المشتبه بهمLES SUSPECTS) المأخوذ عن رواية لطاهر جاووت (LES VIGILES) كما صاغ المخرج سعيد ولد خليفة النّص الروائي للكاتب أمين الزاوي بعنوان (إغفاءة الميموزة) في فيلم أراد له عنوان (شاي آنيا)...قبل هذا تمكن المخرج عبد الرحمان بوقرموح من تحقيق (الربوة المنسية) عن رواية بالعنوان ذاته للكاتب الفقيد مولود معمري، وصدر الفيلم سنة (1998) ناطقا باللغة الأمازيغية وشكلّ نوعا من التعاطي مع النّص الروائي والهوية الأمازيغية "[2].

رغم كلّ هذه الأفلام، إلاّ أنّ الاقتباس من الرواية أصبح شكلا محدودا جدا مقارنة بالدول الغربية وحتى بمصر ذاتها، وحتى إن وجدت فإنّها لا تصل إلى الهدف المرجو منها. وليبقى التركيز على الأدب ضرورة حتمية تفرضها الظروف لأنّه لطالما دلّ التاريخ أنّ الفيلم المأخوذ عن عمل أدبي يلقى

---

(1): مجموعة من المؤلفين، الرواية الجزائرية مسارات وتجارب، ص45.

(2): المرجع نفسه، ص46-47.

نجاحا ساحقا أكثر من الفيلم الذي يعتمد على نظرة سينمائية بحتة، وليس له أيّ قاعدة أدبية، وإن كان هذا ليس دائما، لكن يبقى التركيز على الأدب وسيلة داعمة للسينما ككل، لكي تصل إلى هدفها المرجو، وهو تصوير مغاير للحياة وإيصاله إلى ذهن المشاهد لكسب ودّه وتفاعله معها .

الفصل الأول:

عناصر بناء الرواية

- عناصر بناء الرواية:

تعتبر الرواية جنس أدبيّ حديث الظهور له مكانته في الساحة الأدبية، وقد كانت الرواية ولا تزال تحتلّ مكانة مهمة لدى القرّاء والكتّاب على حدّ سواء، ومهما تعددت مضامين واتجاهات الرواية، إلاّ أنّها تقوم على أسس ونظام موحد في تشكيلتها، وما يحددها هو العناصر التي تتركب منها والتي تساهم في نسجها دون أن يكون هناك خلل ما بين تلك العناصر، سنشير هنا إلى أربعة عناصر أساسية نجدها في التركيبة الروائية، والتي تساهم في بناءها وهي: الزّمن، المكان، الشخصيات، واللغة.

I. الزّمـــــــــــــن :

يعتبر الزمن عنصر مهمّ في بناء الرواية، بحيث أنّه يشير إلى وقت حدوث الفعل فيها وهو المحور الرئيسي الذي تلعب فيه الشخصيات أحداثها، ومن المعروف أنّ الزّمن يقوم على ثلاثة خطوط رئيسية هي: الماضي، الحاضر والمستقبل وقد " اشتغل الروائيون أنفسهم بمختلف وجوه الزّمن، بعد أن أدركوا أنّ أعراف سرد قصصهم وأساليبها مشدودة إلى الزّمن بإحكام، ولم يعد هناك أيّ كاتب حديث بارز لم ينشغل بمشكلة الزّمن كوسيط في الحياة ومعالجة علاقته كوسيط في الرواية."[1]، هذا الاهتمام الكبير بالزّمن جعل الكاتب يتعمد خلق خلط وتشابك ما بين الأزمنة، حتى أنّنا نجد كاتب رواية يعمد إلى استعمال زمن (المستقبل) في بداية الرواية ، ليتحول في لحظة إلى زمن (الماضي).

تعود بداية الاهتمام بالزمن في النص الروائي إلى القدّيس (أوغوستين) الذي " نظر إلى الزمن كخبرة أو فكرة أو أيّ شيء حاضر، ووجد أنّ بناء أيّ تسلسل زمني ذي مغزى يعلل الماضي بوساطة الذاكرة كشيء معين مضى، ويعلل المستقبل بوساطة التوقع كشيء مقبل "[2]، ومنذ ذلك الوقت أصبح الزمن يأخذ حيّزا كبيرا في دراسات النقاد والمحللين.

1. أنواع الأزمنة:

لا يمكن أن تبنى الرواية بدون زمن، فالزمن هو الذي يحدد الأحداث، ويتحكم فيها، ويجعلها تسير وفقا منظوره، " يمارس الزمن في القصة على شكل نظام وتنتج خلفيته الدلالية من علاقته الداخلية مع العناصر الأخرى، والتي تشكل بنيته السردية التي تحدد تقنيات سرد القصة وزمنها، ويتأتى على زمن السرد أن يحافظ على التتابع المنطقي للأحداث المروية، أو أن لا يتقيد بتتابع الأحداث المنطقي، وتنشأ عندئذ مفارقة بين زمن القص، وزمن القصة. "[3]. وعلى هذا نجد أنّ الرواية تسير وفق نوعين من

---

(1): قيس الزبيدي، في الثقافة السيميائية، مونوغرافيات، تصوير زياد عبد الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013، ص36.

(2): المرجع نفسه، ص36.

(3): قيس الزبيدي، في الثقافة السيميائية، مونوغرافيات، ص36.

الأزمنة، كل واحد منهما يتميز بطابع خاص، الأزمنة الخارجية والأزمنة الداخلية:

1.1- " الأزمنة الخارجية:

هي (زمن السرد) وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب) وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، و (زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود، حيث تعيد القراءة بناء النّص، وترتب أحداثه، وأشخاصه، ويختلف استجابة القارئ من زمان إلى زمان، ومن مكان إلى مكان.

2.1-الأزمنة الداخلية:

تتمثل في (زمن النّص)، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و (زمن الكتابة) و (زمن القراءة) "[1]. وقد لا يظهر للقارئ العادي هذا التحديد في الأزمنة، لأنّ تركيزه ينصبّ فقط لداخل الرواية وزمنها دون أن يبحث خارج الرواية.

وهذا التنوع في الأزمنة يطلق عليه جيرارد جينيت (G.Guenette) (بالمفارقات الزمنية) ما بين زمن القصة وزمن الحكي، والتي تدرس حسب ثلاث وحدات أساسية:

1.2.1- " المحدد الأول:

علاقة الترتيب الزمني (Ordre) بين تتابع الأحداث في المادة الحكائية (Diégése)، وبين ترتيب الزمن الزائف وتنظيماتها (Disposition) في الحكي.

2.2.1- المحدد الثاني:

علاقة المدة أو الديمومة (Durée) المتغير بين هذه الأحداث أو مقاطع حكائية، والمدة الزائفة (Pseudo-Durée) (الطول للنّص) وعلاقتها في الحكي: علاقة السرعة التي هي موضوع مدة الحكي.

3.2.1- المحدد الثالث:

علاقة التواتر (Fréquence) بين القدرة على التكرار في القصة والحكي معا."[2].

---

(1): محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، - دراسة-اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص106.

(2): سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 1997، ص76.

2. المفارقات الزمنية:

ترتكز الرواية بصفة جلية، على مجموعة من الأساليب التي يستعملها الكاتب للتحكم أولا في أحداث الرواية، وثانيا لخلق نوع من التشويق والفضول في نفسية القارئ، ومن بين هذه الأساليب نجد ما يسمى بالمفارقات الزمنية، والمقصود بها التحكم في استعمال الزمن، ويظهر هذا في اللعب بالزمن إمّا باستباق الأحداث في الرواية، أو تأخيرها حسب رؤية الكاتب واستنادا إلى المحدد الأول والذي يتعلق بترتيب الزمن " وفق تتابع الجمل على الورق "[1]، نجد أنّه هناك حالات عودة إلى الوراء في الزمن أثناء السرد، وتعرف هذه العودة (بتقنية الاسترجاع).

1.2- الاسترجاع (الاستذكار):

" ويقصد به، استرجاع حدث سابق على الحدث الذي يحكى "[2]. كأن يستمر الراوي في تقديم الأحداث تسلسليا، وفجأة يتوقف عند شخصية معينة، وهي تسترجع ذكرى أو حادثة حصلت معها، فينكسر الزمن التسلسلي ليرجع إلى زمن الحدث الماضي. وهذا الاسترجاع نوعان:

1.1.2- " استرجاع داخلي:

يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية.أي استرجاع لأحداث تساير أحداث الرواية، أين تكون المدة قصيرة بينها وبين الأحداث الآنية.

2.1.2- استرجاع خارجي:

يعود إلى ما قبل بداية الرواية "[3]. هو تذكر لأحداث وقعت منذ زمن طويل، غايته الكشف عن ماضي شخصيات الرواية.

---

(1): محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص108.

(2): سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، ص77.

(3): محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص110.

2.2-الاستباق:

" حكي شيء قبل وقوعه "[1]، وتعدّ هذه التقنية طريقة يلجأ إليها السارد " في محاولة لكسر الترتيب الخطي للزمن، فيقدم وقائع أخرى، أو يشير إلى حدوثها سلفا، مخالفا بذلك ترتيب حدثها في الحكاية"[2]. فالاستباق رواية لأحداث سابقة لأوانها، ويمكن توقع حدوثها، فهو تقديم لحدث قبل وقوعه، بمعنى تصوير مستقبلي لحدث سيأتي مفصلا فيما بعد.

3. تقنيات زمن السرد:

أمّا فيما يخص المحدد الثاني ألا وهو المدّة (Durée) فإنّ جيرارد جينيت حاول في هذا العنصر دراسة علاقة المدّة بين زمن الحكي وزمن القصة، لإبراز مدى سرعة وبطء الأحداث فيها، وهذا وفق أربع صيغ هي:

1.3- الوقفة:

" تظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى الوصف، الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئا أو مكانا، أو شخصا "[3]. وهنا يميل الراوي إلى التوقف عن عرض الأحداث، بغرض التعرض لوصف شيئا ما إن كان شخصية أو مكان ما.

2.3- المشهد:

يمثل " محور الأحداث، ويخصّ الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات"[4]. يحاول الراوي أن يكسر رتابة عرض الأحداث، فينسحب ليترك المجال للشخصيات لأخذ الكلمة لخلق مشهد فيما بينها. (وكلا من المشهد والوقفة الغرض منهما هو إبطاء السرد).

---

(1): سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص77.

(2): عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيرى شلبي (الأمالى لأبى علي الحسن: ولد خالى)، تقديم إبراهيم الهواري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط الجيزة 1، 2009، ص116.

(3): محمد عزام، شعرية الخطاب الروائي، ص113.

(4): المرجع نفسه، ص.114

3.3- التلخيص:

" تقوم بدور مهم يتجلى في المرور على فترات زمنية، يرى المؤلف أنّها غير جديرة باهتمام القارئ، فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزائها، بحيث تتحول من جرّاء تلخيصها إلى نوع من النظرات العابرة "[1].فالخلاصة هنا هي سرد لأحداث وقعت في سنوات، أو أشهر، أو ساعات واختزالها في صفحة أو سطر قليلة دون الولوج في تفاصيلها.

4.3- الحذف:

" يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها وقد يكون الحذف صريحا يذكره الراوي أو ضمنيا، لا يصرّح به، وإنّما يستدلّ عليه القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني"[2]. كأن يستطرد الراوي قائلا مرّت سنتان أو ثلاثة أشهر، دون أن يعطي أي تفصيل عمّا حدث في تلك المدة. (والغرض من التلخيص والحذف، هو تسريع للسرد وتقديم الأحداث).

بالنسبة للمحدد الثالث الذي يقوم على خاصية التكرار أو التواتر بين الحكي والقصة، فإنّ (جنيت) "انطلق في تحديده من كون الحدث أيّ حدث ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أن يعاد إنتاجه، أي يتكرر مرّة أو عدّة مرات في النّص الواحد "[3].

4. التكرار:

قسّم (جنيت) التكرار إلى أنواع:

1.4- التكرار الانفرادي:

حيث " نجد خطابا واحدا يحكي مرّة واحدة ما جرى مرّة واحدة، وهذا هو العادي.

2.4- التكراري:

نجد خطابات عديدة تحكي حدثا واحدا، وقد يكون ذلك من شخصية أو من عدّة شخصيات.

---

(1): محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص112.

(2): المرجع نفسه، ص113.

(3): سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص78.

3.4- التكراري المتشابه:

فنجد من خلال الخطاب الواحد الذي يحكي مرّة واحدة أحداثا عديدة متشابهة أو متماثلة "[1].

وقد اتخذ (جيرارد جنيت) رواية (مارسيل بروست) (البحث عن الزمن الضائع) نموذجا للدراسة لحلّ المفارقات الزمنية للرواية حيث اعتبرها " ذات تعامل نوعي مع الزمن باعتبارها (رواية زمن) لها وعيّ خاص بالزمن وتلعب معه بواسطته لعبا جميلا "[2].

تبقى هذه الدراسات حول الزمن غربية محظى بمنظور لساني، " ولو توجهنا إلى الدراسات العربية حول الزمن، فإننا سنجدها مازالت تقبع تحت سلطة النحو العربي التقليدي، وخضوعها للإعراب والتدقيق الذي يتم البحث عنه بتوظيف عنصر الزمن لتصحيح عملية الإعراب، وبالتالي فإنّ الزمن لا يستخرج إلاّ عن طريق السياق الذي تأتي منه الجملة "[3]. فلا نجد دراسة عربية عن زمن إلاّ ووضعتها في نطاق النحو والإعراب، وما دون ذلك فإنّه اقتباس عن الدراسات الغربية، والنسج وفق مناهجها.

---

(1): سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص78.

(2): المرجع نفسه، ص79.

(3): المرجع نفسه، ص83 –بتصرف-.

II. المكـــــــان:

يلعب المكان دورا بارزا في حياة الإنسان بشكل عام " فالإنسان من خلال حركته في المكان، يقوم برسم جماليات هذا المكان، والمكان بدون الإنسان عبارة عن قطعة من الجماد لا حياة ولا روح فيها، كذلك فإنّ الإنسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه، يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان، فإذا به كالفنان الذي يختاره من الألوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنية ويساعده على أن ينقل ما يريد أن يقول "[1].

1. 1- المكان لغة:

نجد أنّ كلمة المكان في معجم لسان العرب تعرف على أنّها الموضع، والجمع أمكنة كقذال وأقذلة وأماكن جمع الجمع "[2]، وتحمل هذه الكلمة الدلالة نفسها في المعاجم العربية الأخرى التي تشير إلى " أنّ المكان هو الموضع، وتعني التوسع المكاني، وتطلق على وكنات الطير والمنازل ونحوها، وأيضا تعني الاستقرار والوجود والثبات في مكان ما وجمعها أمكنة وأماكن "[3].

1. 2- المكان اصطلاحا:

يشير المكان إلى البيئة الجغرافية المحددة، التي يعيش فيها الإنسان، ولهذه البيئة " خصائصها الطبيعية والمناخية، والجيولوجية والأركولوجية، والانثروبولوجية، كما لها ذاتيتها التاريخية "[4]. ووفقا لهذا، فإنّ المكان يتحدد أكثر من خلال طبيعة البشر المحيطة به، سواء كانت من البشر أو من الجماد، فالمكان متعدد ومختلف باختلاف ما يوجد حوله.

والروائي لا يختلف عن هذا الفنان، حيث أنّه يختار المكان الذي تدور فيه أحداث روائية ذلك أنّ " المكان مرآة تعكس على سطحها صورة الشخصيات، وتنكشف من خلالها بعداها النفسي والاجتماعي"[5].

---

(1): شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994، ص96.

(2): ابن منظور، معجم لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، مراجعة عبد المنعم خليل إبراهيم، ج13، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص510.

(3): مصطفى عطية جمعة، تجليات المكان في الرواية، المفهوم والعلامة والتأويل، نقطة ضوء، 2015/02/3.

(4): آمال سعودي، حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مقدمة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، 2007/2008، ص120.

(5): عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص138.

والبحث عن هذا المكان ليس بالأمر الهيّن، لأنّه يتطلب من الروائي الدّقة في تحديد المكان الذي يتناسب مع الشخصيات الروائية، وكذا مع الأحداث التي يجسّدها والزمن الذي يجب أن يكون مع خط موازي للمكان. " ومن هنا يصبح المكان في الرواية ليس مظهرا تزويقيا، ولكنّه جزء أساسي من هندسة الرواية ومعماريتها، بمعنى أنّ جمالياته تتفق وتتناسق وتتماشى مع جماليات الرواية الكلية، ولا يخرج عنها بكل حال من الأحوال، باعتبار أنّ المكان شخصية منسجمة بغيرها في جماليات الرواية الكلية، وباعتبار أنّ المكان في حركة أخذ وعطاء مع شخصيات وأحداث الرواية، يتوجّه بوجهتها ويرتبط بحركتها، ويقوم بما يدفع أحداثها إلى الأمام دائما "[1].

2. تعدد المصطلح (المكان، الفضاء، الحيّز):

أهم ما لاحظناه في دراسات الباحثين للمكان هو اختلافهم في تحديد المصطلح الأنسب، فهناك من يتمسك بمصطلح المكان، وهناك من يفضل استخدام مصطلح الحيّز، وهناك من يتعدّاه إلى مصطلح آخر للمكان وهو الفضاء، وهؤلاء وضعوا اختلافات مابين المصطلحات الثلاث، وإن كان هناك دارسين لا يفضلون التطرق إلى هذه الاختلافات ويفضلون اعتبارها مرادفات فيما بينهم.

فمثلا (حميد الحمداني) في كتابه (بنية النّص السردي)، يؤكد على مصطلح الفضاء في الرواية وتعليله لذلك " أنّ الفضاء في الرواية هو أوسع، وأشمل من المكان ،إنّه مجموعة الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة حكائية، ثمّ إنّ الخط التطوري الزمني ضروري لإدراك فضائية الرواية، بخلاف المكان المحدد، فإدراكه ليس مشروط بالسيرة الزمنية للقصة [2]. فاختيار (حميد الحمداني) لمصطلح الفضاء ما ردّه إلاّ لكونه يدلّ على الشمولية والتوسع، يحمل في طياته كل الأحداث في الرواية، وكذا زمن ومحل وقوعها.

إذا كان (حميد الحمداني) يفضل استعمال مصطلح (الفضاء) للدلالة على شمولية ورحابة المكان في الرواية وعدم تقيّده وحصر الأحداث، فإنّ (عبد الملك مرتاض) يتوجّه إلى استعمال (الحيّز). " لأنّ مصطلح (الفضاء) قاصر بالقياس إلى الحيّز، لأنّ الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جاريا في

---

(1): شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، ص96.

(2): حميد الحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، آب 1991، ص64.

الخواء والفراغ، بينما (الحيّز) لدينا ينصرف استعماله إلى النتوء، الوزن والثقل والحجم والشكل "[1].

أي أنّه يعتبر الفضاء مصطلح جامد يشمل كل ما ليس به حركة، والحيّز مصطلح يحمل في طياته كل الأشكال مهما اختلف حجمها أو ثقلها. " فانتشار استعمال (الفضاء) في النقد العربي المعاصر يرجع إلى كثرة الترجمات المقدمة في هذا المجال لا غير "[2]

كما يتفق (مرتاض) مع (حميد الحمداني) في أنّ " للمكان حدود تحدّه، ونهاية ينتهي إليها، والحيّز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضربه كتاب الرواية، فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيّز من بين مشكّلات البناء الروائي كالزمان، الشخصيات واللغة "[3].

ومهما يكن من تعدد واختلاف في استعمال المصطلح الأنسب للمكان، فإنّ تقسيم المكان وتحديد مظاهره يكاد يكون واحدا.

3. مظاهر الفضاء (المكان، الحيّز):

للفضاء أشكال معينة يبرز من خلالها غاية الكاتب ووجهة نظره داخل العمل الروائي، فنجد:

3. 1- الفضاء كمعادل للمكان (الفضاء الجغرافي):

" يفهم الفضاء في هذا التصور على أنّه الحيّز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي "[4]. فيجد هنا القارئ مكانا يشبه تماما المكان الواقعي، وأحيانا يطابقه، فهنا الفضاء الجغرافي حقيقي لكن دلالاته في الرواية تكون مغايرة، ومتخيلة.

3. 2- الفضاء النّصي:

" الحيّز الذي تشغله الكتابة ذاتها باعتبارها أحرف طباعية على مساحة الورق (...)، فهو المكان الذي تتحرك فيه عين القارئ"[5]. فهذا الفضاء يمتلك حدودا لا يتعداها، ومساحته مرسومة وفق الورق

---

(1): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والإعلام، عالم المعرفة، العدد24، ط1، الكويت،ديسمبر1998،ص121.

(2): المرجع نفسه، ص122.

(3): المرجع نفسه، ص125.

(4): حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص53.

(5): محمد عزام، شعرية الخطاب السردي –دراسته-، اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص74.

الذي كتب فيها هذا النّص.

و " هذا الفضاء ليس له ارتباط كبير بمضمون الحكي، ولكنّه مع ذلك لا يخلو من أهمية إذ أنّه يحدد أحيانا طبيعة تعامل القارئ مع النّص الروائي أو الحكائي عموما وقد يوجّه القارئ إلى فهم خاص للعمل "[1].

3. 3- الفضاء الدلالي:

قد يعمد الكاتب إلى إعداد مكان لأحداث روايته، لكن هذا المكان صعب الوصول إليه لأنّه مجازي وغير حقيقي، وتوظيفه يكون لإثارة مخيلة القارئ. فهذا الفضاء " يشير إلى الصورة التي تخلقها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام"[2].

3. 4 - الفضاء كمنظور أو كرؤية:

يتمثل هذا الفضاء في كونه " زاوية النظر التي يقدّم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي"[3]. فكلّ كاتب إلاّ وله نظرة مختلفة عن نظرة القارئ وبالتالي فضاء أحداثه سيكون وفق معرفته التامة بالمكان الذي ستجرى فيه الأحداث، لأنّه الأعلم بحركات شخصياته.

لو نظرنا إلى نوعية المكان من زاوية مركز الأحداث فنجد أنّه يأخذ مظهرين هما:

3. 1.4- المكان المغلق:

يبرز المكان المغلق الأحداث في الرواية بشكل كبير، ويجعل القارئ يتعرف فيه على أصغر التفاصيل، "وهو المكان الذي حددت مساحته ومكوناته، يبقى فيه الإنسان فترات طويلة من الزمن سواء بإرادته أو بإرادة الآخرين، مؤطّر بحدود هندسية وجغرافية، قد يكشف هذا المكان عن الألفة، والأمان، كما أنّه قادرا أن يكون مصدر للحزن، وكمثال عن ذلك نجد البيت كمأوى اختياري، أو السجن كمكان إجباري "[4]. ونجد أنّ تقنية استعمال الأماكن المغلقة كثيرة في الرواية، إذ أنّها تحمل

---

(1): حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص56.

(2): المرجع نفسه، ص62.

(3): المرجع نفسه، ص62.

(4): مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص43-44.

دلالات معينة، يتّخذها الكاتب لإبراز الأحداث داخل الرواية، وجعلها تتماشى مع مغزى معين، مثل السجن الذي يدل على تقييد الحرية.

3. 2.4المكان المفتوح:

" عكس المكان المغلق، والأمكنة عادة تحاول البحث في التحولات الحاصلة في المجتمع، وفي العلاقات الإنسانية الاجتماعية، ومدى تفاعلها مع المكان "[1]. ونجد مثال على هذا: المدينة، الحيّ، الشارع...فهو مكان يعكس الأحداث بشكل واسع، ويجعلها مفتوحة على كل الاحتمالات، ضف إلى هذا أنّه يفتح المجال أكثر للشخصيات للعبها أدوارها.

4. علاقة المكان بالشخصية:

إذا بحثنا في العلاقة ما بين المكان والشخصية، فإننا سنجدها علاقة متكاملة متجانسة لا يمكن الفصل بينها، " حيث أنّ المكان وبالرّغم من أهميته بالنسبة للرواية، إلاّ أنّه لا يتبلور، ولا يتشكل إلاّ من خلال الشخصيات التي تشغله، وتصنع الأحداث، وتكشف عن أثر المكان بها، وأثرها في هذا المكان "[2]. فلا يوجد مكان في الرواية دون أن يكون فيه شخصيات تتحرك فيه، وتبرز جوانبه المخفية.

ضف إلى ذلك أنّ " حركية المكان وشموليته تنبثق من حيوية الشخصية ومن سيولة المكان المتدفقة دون توقف"[3]. وكأنّ المكان خلق للشخصية أو العكس، فلا تقتدر الشخصية أن تتحرك إلاّ بمعية المكان. " فعندما تتفاعل الشخصية مع المكان بكل أبعادها، يدخل المكان عنصرا فاعلا في تطور الشخصية وبنائها وطبيعتها، التي تكتسب منه الدلالة وتعطيه معناه الهندسي المحض إلى فضاء المكان والعلاقات المتشابكة والأحداث التي تجري ضمنه "[4]. يصبح هنا المكان صانعا للحدث بقدر ما تلعب فيه الشخصية أدوارها .

تبرز هناك ظروف معينة تتحكم في اختيار الكاتب لمكان أحداث روايته، وكذا التفاعل ما بين الشخصيات، والصراع القائم بينها، يدفع بدوره إلى رسم المكان الذي سيقام عليه هذا الصراع، " ولعلّ سطوة المكان في النّص الروائي تكمن أحيانا في تلك المحاولات التي يفرضها الواقع العنيف المغيّب عن الوعي والضارب بجذوره العميقة والقاسية داخل الذات،

---

(1): مهدي عبيد، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص95.

(2): المرجع نفسه، ص188.

(3): المرجع نفسه، ص188.

(4): المرجع نفسه، ص190.

وأيضا داخل المجتمع نفسه من خلال السيطرة التي تفرضها بعض الشخصيات العميقة المتسلطة على من يعيشون فيه "[1].

وهذا ما تبرزه الشخصيات في الرواية " فسطوة المكان تستمد خطوطها من المواجهات التي تحتويها مستويات الصراعات الدائرة بين العديد من الشخصيات في هذا المكان، حيث ينشأ حصار خاص يلف المكان ويعطي له خصوصية محددة... ومن سطوة تلك الشخصيات وهيمنتها تتحكم هي في التشكيل الخاص بالتاريخ السردي لخصوصية ذلك المكان وكذلك نشأته "[2].

وأحيانا يكون اللعب بالمكان وتحويله إلى بقعة مظلمة يعطي نظرة سلبية لنظيره من الواقع، " ولا شكّ أنّ عنف الشخصيات التي تسكنه، وتحوله إلى بؤر مغلقة مغيبة القانون وتمارس فيه كل أنواع المسكوت عنه بطريقتها الخاصة... وحيث تجرّد سطوة المكان واشكاليته الخاصة هذا العالم المطروح على الساحة من كل المعاني والعلاقات المرتبطة بالإنسان "[3].

5. علاقة المكان باللغة:

نجد أنّ هناك علاقة خاصة بين الروائي والمكان، لأنّه يخلق هذا المكان، انطلاقا من إحساسه الذي يوحي له بصفة المكان الذي يريده، " ولعلّ في ارتباط الروائي بالمكان الذي يشكله، أهم ما يكسبه حميمية خاصة وقدرة على التماهي مع أبعاده ورسم جغرافيته على نحو يجعل من المكان الروائي قوة فاعلة قادرة على تحريك السرد والمساهمة في بناء الحدث الروائي[4].

قد يلعب الروائي بخيوط المكان أين يقدر أن يجعله مكانا واقعيا تارة، ومكان متخيلا تارة أخرى. "وتتراوح صور المكان في العمل الروائي، فإمّا أن يكون متخيلا كله، أو امتداد للواقع، أو يأتي واقعيا صرفا، لكن الغالب على الظنّ أنّ كثيرا من الروائيين يتجهون إلى الإيحاء بواقعية المكان، رغبة منهم

---

(1): شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون، دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حوس الدولية، ط1، الإسكندرية، 2006، ص94.

(2): المرجع نفسه، ص94.

(3): المرجع نفسه، ص95.

(4): عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص139.

في إقناع القارئ بواقعية الأحداث [1]. لكن هذا المكان يختلف عندما يكون داخل العمل الروائي، "ذلك أنّ المكان الروائي قبل أن يصبح جزءا من الفضاء الروائي يختلف على نحو كبير عنه بعد دخوله في لحمة السرد، إذ المكان الواقعي قبل النّص ملك عام لا يمتلك الفنان تغيير ملامحه، ولكنّه ما أن يتحول إلى جزء من الفضاء الروائي، حتى يصبح خيمة خاصة تلقي بظلالها على الحدث، تلك الخيمة التخييلية، ينسجها الروائي وفق ما يتناغم وبنية السرد، وعندئذ يكتسب المكان تألقه الفنّي بقدر حضور الشخصية فيه "[2]، فكثيرا ما نجد أسماء لأماكن موجودة في الواقع لكن شكلها ووجودها يتغير أثناء توظيفها في الرواية بفعل السمات التي يضيفها الروائي إليه.

حتى أنّ المكان يتغيّر مفهومه في الرواية عند الانتهاء من كتابتها وتوجهها نحو القارئ، "حيث يصبح القارئ صانعا للمكان، وشريكا في تكوينه، ويكون حضوره لديه بقدر حضوره فيه، ولا ريب في أنّ ثقافة القارئ، ووعيه بجغرافية المكان يلعبان دورا مهما في استكمال ملامحه ورسمه بصفاته المائزة"[3]. ولكن يبقى الإشارة إلى أنّه مهما كان المكان واقعيا فإنّه حين دخوله إلى عالم الرواية يتحول إلى مكان خيالي افتراضي، حتى وإن وجدت بعض الإشارات التي تدلّ على واقعيته باعتبار أنّ الرواية خيال، فما يوجد داخلها يرتبط بإطار خيالي أيضا.

---

(1): عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص140.

(2): المرجع نفسه، ص140.

(3): المرجع نفسه، ص140.

III. الشخصيات:

إنّ الذي يرسم الأحداث في الرواية، ويتحكم في مجرياتها هو الشخصيات، فلا تخلو أيّ رواية من هذا العنصر الرئيسي، " فالشخصيات تسخر لإنجاز الحدث الذي وكّل الكاتب إليها انجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات إجراءاته وتصوراته وأيديولوجيته، أي فلسفته في الحياة"[1].

فليس غريبا أن نجد مدى التأثير الذي تكسبه الشخصية الروائية في القرّاء، حتى أنّك تجد نفسك متشبها دورها، وهذا يرجع إلى " قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إيّاها الروائي، يجعلها في وضع ممتاز حقا، بحيث بواسطته يمكن تعرية أيّ نقص، وإظهار أيّ عيب يعيشه أفراد المجتمع، وحيث يقرأ النّاس تلك الشخصية في رواية من الروايات العظيمة، يقتنعون، أو يخادعون أنفسهم أنّهم مقتنعون، بأنّ تلك الشخصية تمثلهم على نحو ما، وبما رأوا أنفسهم فيها على هون ما "[2].

بل يتعدى الأمر إلى أبعد من ذلك عندما يتوهم القارئ أنّ تلك الشخصية الروائية واقعية، وأنّ الدور الذي لعبته في الرواية دور حقيقي مقتبس من الواقع، فالشخصية عندهم: " شخصا فيزيقيا، أي كائنا بشريا ذا وجود واقعي قلّما يحمل النّص السردي في مألوف العادة من دلالات قوية وبارعة توهم ببعض ذلك، فيقع القارئ الساذج في الخديعة السردية [3]، فتتحول الشخصية "لصورة مقلوبة للذين يحيون المجتمع، مما أهّل الشخصية أن تكون صورة دقيقة، أو قريبة من الدقة لحقيقة المجتمع وواقعه"[4]. وانطلاقا من هذا تبرز طبيعة الروائي الذي يعرف كيف يحمّل الشخصية الروائية أفكارا يستنبطها من الواقع المعاش من فكر المجتمع وعقليته.

وقد حظيت الشخصية الروائية بدراسات عديدة وأخذت أبعد من ذلك عندما أثارت الجدل حول أحقيتها في أخذ الحيّز الكبير من الاهتمام والدراسة. " فلم يحتدم النقاش حول أيّ مشكل من مشكلات السرد، بمقدار ما احتدم حول الشخصية "[1]. فبرز جدال ما بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة أو الحديثة، في مدى تعاملها مع الشخصية، في حين أنّ الأولى تعامل الشخصية " على أساس أنّها كائن

---

(1): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص76.

(2): المرجع نفسه، ص79.

(3): عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار العرب للنشر والتوزيع،ط4، وهران، 2007، ص90.

(4): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص84.

(5): المرجع نفسه، ص90.

حيّ له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسنّها، وأهوائها، وهواجسها، وأمالها، وسعادتها، وشقاوتها..."[2]. وبمعنى آخر فقد كانت الشخصية بالنسبة لهم قاعدة أساسية، تنبني عليها الرواية، وبالتالي يجب التركيز عليها، وعلى أدقّ تفاصيلها. " فكان الرأي هنا، ينصرف إلى التعصب للشخصية، وإلى أنّها جزء من العالم الذي يحياه إمّا خيرا أو شرا"[3]، وقد نال هذا الاهتمام الكثير من الاستحسان. " وإنّ البراعة والحقّ نقول، كل البراعة فتتمثل في أعمال القاضين والروائيين التقليدين بحكم هذا الموقف في رسم شخصياتهم، وكل هذا من أجل إثبات الشبه الكامل بين الشخصية الورقية (التي يطلق عليها بعض النّاس الشخصية الفنية) والشخص الفيزيقي ذي الوجود الواقعي"[4].

ومن أجل هذا الغلو في الاهتمام بالشخصية وإعطائها أكثر ما تستحقه، أقامت الرواية الجديدة وكتابها ثورة عليها. " فحاولوا أن يحبطوها، ويسفهوها تسفيها ساخرا: قلبوا الموازين، وذهبوا في التطرف إلى أبعد الحدود فرفضوا هذه الشخصية جملة وتفصيلا"[5]، ولم يكن هذا العداء من العدم، بل أرادوا من خلاله أن يعطوا الحق للعناصر الأخرى، وعدم الرضوخ لعنصر على حساب آخر. "فالنظرة الجديدة إلى الشخصية في العمل السردي تنحو منحى لغويا، ذلك أنّ النظرة الجديدة إلى الشخصية أمست تنهض على التسوية المطلقة بينهما وبين اللغة والمشكلات السردية الأخرى "[6].

1. أنواع الشخصيات:

أول ما نجده في أيّ رواية، شخصية معينة تلعب دورا رئيسيا ومهما تسمى بـــ:

1. 1- الشخصية الرئيسية:

الشخصية الرئيسية " وهي التي تكون مركز الرواية، وهي الظاهرة في الرواية، وتخدم الهدف الأساسي، وتسير الحدث الجذري، وتمثل الزمن الأكبر من زمن العرض "[7]. وهنا يمكن أن يقول أنّها هي من يحرك خيوط الأحداث ويتحكم في زمام الشخصيات الأخرى.

---

(1): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، ص76.

(3): المرجع نفسه، ص79.

(4): عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، ص91-92.

(5): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص90.

(6): المرجع نفسه، ص82

(7): عز الدين عطية ا، الدراما التلفزيونية، مقوماتها وضوابطها الفنية، ص210.

1 .2- الشخصية الثانوية:

الشخصية الثانوية " وهي التي تساعد على تفاعل الأحداث فهي تساعد البطل على إظهار شخصيته، وتوضيح قراراته، وتساعد الجمهور على معرفة الكثير عن تفصيلات الصراع "[1]. فهي تعتبر مهمة وعلى نفس مرتبة الشخصية الرئيسية، لأنّها تمثل المحرك الذي يدفع بالأحداث ، إلى جانب الشخصية الثانوية شخصيات فرعية أخرى منها:

1. 1.2- "الشخصية المعاونة:

وهي شخصية توضع في خدمة الشخصية الرئيسية، ولهذا يطلق عليها المعاونة أو المساندة.

1. 2.2- الشخصية النكرة:

وهي الشخصية التي تظهر في العمل لأداء وظائف عابرة، وهي لا تحتاج لإعطاء سمة أو علامة مميزة"[2].

وكما نجد شخصيات لا تظهر كثيرا في الحدث الروائي إلاّ نادرا وتختفي أحيانا وتظهر أحيانا أخرى كـــ:

أ) - الشخصية المدورة:

تعرف هذه الشخصية " بالمركبة المعقدة، التي لا تستقرّ على حال، ولا تصطلي لها نار، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنّها متغيرة الأحوال، ومتبدلة الأطوار"[3]، فهي ذات قدرة على التأثير، وذات قدرة على تغيير أسلوب حياتها وفق الأحداث التي تطرأ عليها.

ب)- الشخصية المسطحة:

الشخصية " البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغير ولا تتبدل في عواطفها، ومواقفها، وأطوار حياتها بعامة"[4]. فهي شخصية عادية لا تأثر في أحداث الرواية بأيّ شيء، تمشي وفق رؤية الكاتب، دون أن

---

(1): عز الدين عطية ا، الدراما التلفزيونية، مقوماتها وضوابطها الفنية، ص210.

(2): المرجع نفسه، ص210-211.

(3): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص89.

(4): المرجع نفسه، ص89.

تكون لها أيّ بصمة.

كما قلنا هذا التقسيم ليس تقسيما شاملا عند جميع الباحثين، فمثلا (فليب هامون PH.HOMOW): يقسم الشخصية إلى ثلاثة أنواع:

❖ **"الشخصيات المرجعية:**

وضمنها نجد الشخصيات (التاريخية، والشخصيات الأسطورية، والشخصيات المجازية، والشخصيات الاجتماعية)، وكل هذه الأنواع تميل إلى معنى ثابت تفرضه ثقافة يشارك القارئ في تشكيلها.

❖ **الشخصيات الواصلة الناطقة باسم المؤلف:**

وأكثرها تعبّر عن الرواة والأدباء والفنانين.

❖ **الشخصيات المتكررة:**

ذات الوظيفة التنظيمية، وهي التي تبشر بخير أو تنذر في الحلم "[1].

ليأتي (فلاديمير بروب) في (كتابه مورفولوجيا الحكاية) سنة (1928) ويعطي تصنيفا مغايرا للشخصيات، " هذا التصنيف انطلق من ضرورة دراسة الحكاية اعتمادا على بنائها الداخلي، لا على التصنيف الخارجي أو الموضوعاتي "[2]. فنوعية الشخصية عنده تتحدد وفق الدور الذي تلعبه في الرواية، أي أنّ تصنيفه يستند إلى 31وظيفة التي توظف داخل العمل الروائي، من هذه الوظائف نحدد: الشخصية الخيّرة من الشريرة.

هذا التنوع في تصنيف الشخصيات لم يقف عند (بروب)، بل تعداه إلى (غريماس) الذي "نظر إلى الشخصية كوظيفة نحوية، ذلك أنّ تحديد الشخصية بالفعل إنّما ينبع من مفهوم (نحوي)، إذ ليس هناك من وجهة نظر نحوية، فعل دون فاعل، أو فاعل دون فعل...وهذا المفهوم الألسني للفاعل قابل للتطبيق على مستوى القصة "[3]. وقد جسّد (غريماس) هذا الطرح فيما يسمى النموذج العاملي الذي يستند إلى الأفعال التي تقوم بها الشخصية وهذه الأفعال هي: العامل الذاتي، والعامل الموضوعي.

---

(1): محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، ص13.

(2): المرجع نفسه، ص13.

(3): المرجع نفسه، ص16.

2. أهمية الشخصية في العمل الروائي:

لا يوجد حدث بدون إن يكون وراءه شخصية تجسده، فالشخصيات الروائية ككل تعمل على تحريك الرواية، ونسجها في أحسن صورة، " إنّ الشخصيات هي التي تكون واسطة العقد بين جميع المشكلات الأخرى، حيث أنّها التي تصطنع اللغة، وهي التي تبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تصطنع المناجاة، وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها، وعواطفها "[1]. فإذا انعدمت الشخصية في العمل الروائي، فسيكون هناك خلل في أحد هذه المكونات السردية، حيث "لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية"[2]. و " الحيّز يخمد ويخرس إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة: الشخصيات "[3]

---

(1): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص91.

(2): المرجع نفسه، ص91.

(3): المرجع نفسه، ص91.

IV. اللّـــــــــــغة:

لا يمكن أن يكتمل أيّ عمل فنّي دون أن يكون وراءه لغة راقية تساعد مستعملها على كسب أكبر قدر ممكن من الجمهور الواسع الذّوق والمتطلبات، " فكلّ لغة تركض في نظام يجسّد مدى عبقريتها، ومدى قدرتها على الأداء، وإلى أيّ حدّ يمكن أن يرقى مستوى النّسج فيها من خلال استعمالات أدبائها ومبدعيها لها "[1]. والرواية باعتبارها عملا فنّيا بامتياز لا تستغني عن هذه اللغة الراقية، فهي التي تملك مفتاح نجاح الرواية من عدمها، وهي التي تضفي بصمة خالصة عليها، وتكشف عن الإمكانيات الفعلية للكاتب، ومدى قدرته على التّحكم في مجريات أحداث الرواية عن طريق اللغة الموظفة فيها، وبالتالي " أساس أيّ عملّ إبداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كلّ شيء "[2].

اللغة الروائية ليست كأيّ لغة تستعمل في الحياة اليومية، وإنّما تمتلك خاصية مميزة تتمثّل في تحوّلها داخل العمل الروائي، وخروجها عن المألوف في أكثر من موقف، وهذا طبعا لا يكون إلاّ بأيادي خفيّة تتحكّم في مجرى هذا التحوّل، وهي أيدي الكاتب، " فالكاتب الكبير لممارسته الطويلة للغة وتعامله معها، يستأنس بها وتستأنس به فيجد كلّ منهما شيئا من الرّغبة في الانزياح (L'écart) عن المعنى الأول إلى معنى ثاني، فتتسع الدلالة وتغنى "[3].

إنّ هذا التّحكم في اللغة، والخروج عن المألوف، ينشأ عنه كذلك نوع من الامتزاج في استعمالها، بحيث نجد داخل العمل الروائي مستويات معينة للغة، وهذه المستويات تأخذ نمطا معينا من الألفاظ، تصنّف في خانة الفصحى أو العامية، أو قد تكون هذه الألفاظ سرّية لا تخرج من نفسية متلفظها أو شخصياتها.

---

(1): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص96.

(2): المرجع نفسه، ص109.

(3): المرجع نفسه، ص107.

1. مستويات اللغة:

تكاد أغلب الدراسات تجمع أنّ النصوص الروائية تتّخذ قاعدة ثابتة لا تراجع عنها، وهي أنّ كتابة اللغة تكون " وفق ضربين لا خروج عنهما، وهما ضرب يتمثّل في سرد ولغته فصحى، وضرب آخر حوار ولغته عامية، وكما أنّه لا يجوز كتابة السرد بالعامية، فإنّه لا يجوز كتابة الحوار بالفصحى "[1]. فحافظت الرواية العربية في أغلبها على هذا النّمط المألوف، ظنّا منها الحفاظ على ركيزة الرواية، واستقطابا لقرّاء ذو اللهجات المختلفة في جلّ الأقطار.

ومنه فالمستوى الأول من مستويات اللغة يتمثّل في:

1. 1- لغة السرد:

هي اللّغة التي ينسج بها العمل الروائي إجمالا، وتقوم على اللغة الفصحى فتغلب على التّشكيل الروائي، " إنّها لغة تجسّد اختيار المفردة المعبرة عن المعنى بلا تزايد أو نقصان"[2]. وتغلب هذه اللغة على محور الأحداث، فتكون أداة بيدّ السارد في وصفه للمكان أو الشخصيات، وكذا كلّ ما من شأنه أن يمنح الحكاية أسلوبا راقيا ومشوقا يجذب إليه أكبر عدد ممكن من القرّاء، وهذا بفعل اللغة المحكمة التي يفهمها هؤلاء.

1. 2- لغة الحوار:

" الحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة واللغة السردية ويجري الحوار شخصية وشخصية أخرى، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي "[3]، وتأتي أهمية الحوار في كسره لنمط السرد في الرواية، أين تميل هذه الأخيرة إلى الاعتماد على السرد بكثرة، ما قد يبعث في نفسية القارئ شعورا بالملل والضجر، فيأتي الكاتب إلى توظيف الحوار لكسر هذا الروتين السردي، وبعث نوعا من الحيوية والتشويق في القارئ.
وتعتمد لغة الحوار على العامية أحيانا والفصحى في أحيان أخرى وهذا وفق الموضوع والشخصية الموظّفة فيه، فلا يغفل الكاتب على مستوى شخصياتهم التي يوظّفونها لأنّ اللغة تقاس عليهم، فإذا " كان في الرواية شخصيات عالم لغوي، وصوفي، وملحدّ، وفيلسوف

---

(1): ينظر، عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد،ص110.

(2): عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص197.

(3): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص116.

وفلاّح، ومهندس وطبيب وأستاذ، فإنّ على الكاتب أن يستعمل اللغة التي تليق بكلّ هذه الشخصيات "[1].

والحوار هنا أشكال فنجد كلّ من:

1. 1.2- الحوار التناوبي:

وهو حوار يجمع بين شخصين أو أكثر، وقد سميّ بالتناوبي " بسبب تفاوت الشخصين أو أكثر في أخذ الكلمة "[2]. وهو أكثر ما نجده في أغلب الروايات، التي تتخذه لإبراز الحدث الذي تدور بينها.

1. 2.2- الحوار الترميزي:

وهو الحوار " الذي يميل إلى التلميح والإيحاء بعيدا عن التقريرية والمباشرة الظاهرة والأطروحات الزائدة "[3]. فيهدف كلا المتحاورين إلى عدم التعمق فيه، وإنّما التكلم بشكل سطحي مرمز وما على الطرف الآخر إلاّ أن يفهم المعنى، ويفك دلالته.

1. 3.2- الحوار المجرّد:

وهو الحوار " الذي ينشأ بفعل الموقف الذي يضع المتحاورين في وضع معيّن داخل المشهد، ليقترب في تكوينه إلى حدّ كبير من المحادثات اليومية بين النّاس "[4]. أي أنّه حوار سطحي، كالحوارات اليومية التي لا هدف فيها بين المتحاورين.

توظيف الحوار في الرواية يجب أن لا يأخذ حيّزا كبيرا فيها، لأنّه كلّما زاد توظيف الحوار كلّما زادت حدّة الخروج عن التّشكيل الروائي ككل، ولهذا " الحوار الروائي المتألق يجب أن يكون مقتضبا ومكثفا، حتى لا تغدو الرواية مسرحية، وحتى لا يضيع السارد والسرد جميعا عبر هذه الشخصيات المتحاورة على حساب التحليل، وعلى حساب جمالية اللغة، واللعب بها"[5].

---

(1): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص104.

(2): ينظر، بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، دراسة تحليلية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، ع13، جامعة الموصل، 1434ه-2013م، ص4.

(3): المرجع نفسه، ص7.

(4): المرجع نفسه، ص11.

(5): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص116.

1. 3- لغة المونولوج:

يعتبر المونولوج من العناصر التي تلعب دورا كبيرا في العمل الروائي، فهو "خطاب طويل، تنتجه شخصية واحدة ولا يوجّه إلى شخصيات أخرى "[1]، فهو بالتالي " الكلام غير المسموع وغير الملفوظ، الذي تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية التي تكون أقرب ما تكون إلى اللاوعي "[2].

إنّ ما يميّز المونولوج عن الحوار هو اختياره لشخصية واحدة فقط تقوم بتقمّص دورين يجسّدان الذات نفسها، فكثيرا ما يمنح المونولوج العمل الروائي بصمة خاصة، ومتميّزة يصبح توظيفه مفروضا في أكثر الأحيان .

ويأخذ المونولوج طابعين، وهذا حسب وضعية الشخصية التي ارتبط بها فنجد:

1. 1.3- مونولوج داخلي:

وهو " مونولوج غير منطوق يتألف من الأفكار اللفظية للشخصية "[4]، يعتمده الكاتب ليبرز أفكار الشخصية وتصوراتها ومدركاتها دون أن يكون هناك تدخل من قبل السارد.

1. 2.3- مونولوج خارجي:

أو ما يصطلح عليه بالمناجاة، وهو " حديث النفس للنفس، واعتراف الذات للذات، لغة حميمية تندسّ ضمن اللغة العامة المشتركة بين السارد والشخصيات، وتمثل الحميمية والصدق والاعتراف والبوح...ولقد اغتدت المناجاة في أي عمل روائي يقوم على استخدام تقنيات السرد العالية، تنهض بوظيفة لغوية وسردية لا يمكن أن ينهض بها أيّ مشكل سردي آخر "[5]. فهو مونولوج منطوق، أين يسمع فيه صوت الشخصية دون أن يكون هناك متلقي، إنّه حديث الشخصية مع نفسها.

---

(1): جيرارد بيرنس، قاموس السرديات،ترجمة السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة، 2003، ص115.

(2): بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، ص13.

(3): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص120.

(4): بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، ص125.

(5): عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص120.

تأتي أهمية المونولوج في أنّه " أداة فنية تعمل على كشف الشخصية من الداخل فضلا عن الحالة الشعورية التي تنطوي عليها الشخصية، كما أنّه دليل على وئام الشخصية وانسجامها مع الواقع الخارجي فتسعى إلى عرض همومها وأمانيها وتصوراتها عن الحياة والنّاس عبر حديث داخلي يتصل بالعالم "[1]، عندما لا يوجد من يسمع الشخصية فإنّه تحيل جميع التخيلات والمكبوتات إلى ذاتها، أين تتمكن من الإفصاح عمّا بداخلها، في محاولة منها للبحث عن الطمأنينة والراحة، وفي غياب أيّ طرف آخر يمكن أن يساعدها في ذلك، ولهذا قيمة المونولوج كبيرة أين تفسح المجال أكثر لكي يكومن هناك تعريفا أكثر لصاحب المونولوج، وإبراز تصوراته المخفية عن الحياة.

---

(1): بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، ص14-15.

الفصل الثاني:

تركيب الفيلم السينمائي

I. بناء السيناريو:

يعتبر السيناريو عالم رحب ومتجانس بمختلف الأنماط والصفات والبنيات القائمة على خطّ واحد من إمكانيات، وتفاعلات، بين الأستوديو والعاملين فيه، وبين الشركات الإنتاجية الرّاعية لمختلف الأفلام مهما كان حجمها، فكلّ بنية عاملة أو داخلة في العمل السينمائي، إلاّ وكان لها دور مهمّ في تجسيد المعنى الحقيقي للسينما وكأنّ الذي يدخل في هذا المجال من صناعة الأفلام ينفصل عن حياته الواقعية العادية، ليتمكّن من الولوج لعالم آخر يصنع واقعا مغايرا يضيف له نكهة الخيال والتّصور لما وراء الواقع، وهذا لا يعني أنّه يفلت الخيط الذي يربطه بالحياة الواقعية، بل بالعكس من ذلك فإنّه يحوّل هذا الخيط إلى وسيلة لتحويل وتحريف الحياة من زاوية أخرى، هذه الزاوية ترسمها عين تشبه إلى حدّ كبير عين الإنسان البشري، هي الكاميرا هذه العين التي تصوّر كلما تريده وفق ما تريد ومن أيّ منظور تريده كذلك، ولا شيء يغيب عنها .

مهنة إنتاج الأفلام السينمائية مهمة صعبة وشاقة في نفس الوقت ولا أحد ينكر ما يعانيه صنّاع الأفلام في هذا الميدان، إلى حدّ أنّ نجاح الفيلم من عدمه يرتبط بحياة العامل فيه فإذا كان الفيلم ناجحا، كان صانعه ناجحا، وإذا فشل في حصد الجمهور، اعتبر أنّ حياة صانعه منتهية لا محالة وأنّ مستقبله المهني انتهى واضمحلّ، إلاّ للذين كان الحظّ معهم فهؤلاء يعاودون النّهوض مجددا. فصناعة الأفلام تمرّ بمراحل عديدة لتصل في النّهاية إلى شاشة العرض، وتبدأ مراحل إنتاج الفيلم في البداية في تشكيل القصّة المراد تصويرها، وهذا ما يسمى (السيناريو).

1. مفهوم السيناريو:

لقد أخذ السيناريو الحيّز الأكبر في الدراسات السينمائية باعتباره نقطة الانطلاق في صناعة الفيلم، وقد تباينت الآراء حول المكانة الحقيقية له مقارنة بالعناصر السينمائية الأخرى، إلاّ أنّ الإجماع يكاد يكون واحدا في كون السيناريو القلب الحقيقي للفيلم، وهو الذي يصنع نجاح الفيلم من عدمه " إنّ الفيلم الجيّد يبدأ من خلال السيناريو الجيّد، ومهما حاولت عملية الإخراج والتي تعتبر المحك النهائي والفاصل في تدارك أخطاء الكتابة، وأن ترفع العيوب في النّص، إلاّ أنّ السيناريو تبقى له الكلمة الفصل في جودة العمل"[1].

(1): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص288.

فمنذ ظهور السينما إلاّ وكان هناك سيناريو يجسّد العمل على الورق، ويضع كل الروتشات سواء الصغيرة أو الكبيرة، على الورق لتدرس جيدا وتدقق قبل بداية تصوير الفيلم، و" كلمة السيناريو مأخوذة من الايطالية وكانت تعني (ديكور) "[1]، والتّعريف العام للسيناريو يعني " الفيلم مكتوب على الورق، وهو السرد التفصيلي لمشاهد الفيلم باستخدام لغة الصورة معا، وهو يشكلّ وسيطا نوعيا بين الرواية والصورة المعروضة على الشاشة، حين يقوم السيناريو على سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النّص الروائي، وشكله (المقروء المتخيّل) إلى شكله الثلاثي (المرئي، المسموع، المتحرّك) من خلال الصورة والصوت وحركة الشخصيات، وحركة الكاميرا، فهو عملية كتابة بالصورة مع إيحاء موازنة بين الصورة وبين التعبير، فاللغة أيّا كانت الأحوال ومنها السينمائية تعيد إنتاج الواقع من خلال الخطاب (السمع/بصري) وتعيد إنتاج الحدث والموقف، والسيناريو لا يأخذ شكله النهائي إلاّ من خلال الفيلم على الشاشة "[2]. وبالتالي فالسيناريو عبارة عن الواجهة الخلفية للفيلم على الورق، أين يصوّر فيها بطريقة لغوية بحتة تركيبها هو الكلمات.

2. كاتب السيناريو:

قد يشير العمل السينمائي إلى المخرج،أو المنتج، أو الممثل وغيرهم ممن ينتمي إلى العمل الفنّي، ولكنّه قليلا ما نجد ذلك الاهتمام يحظى به كاتب السيناريو مع أنّه الأولى والأجدر أين يحظى بتقدير أكبر باعتباره صاحب الفضل الأكبر في رسم معالم سيناريو الفيلم . " فالسيناريست (اللفظ الانجليزي لكاتب السيناريو) هو الذي يتخصص في كتابة السيناريو المعدّ لإنتاج الفيلم السينمائي، ومهمته تكمن في صناعة فكرة النّص على الورق ورسم الشخصيات وتطويرها، وتحديد البناء القصصي الدرامي للعمل، وعمله هذا لا يتحدد على إيجاد الفكرة والقصّة فقط وإنّما يتعدّ إلى وضع حوار الشخصيات وتقطيع القصّة إلى لقطات ومشاهد حركية، مع إبراز مكان الأحداث وزمانها، وتبيان مناظرها ومنظور الكاميرا وغيرها من الأشياء "[3].

---

(1): ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات، تحت إدارة ميشيل ماري، ترجمة فائز بشور، دون معلومات نشر، ص92.

(2): عز الدين عطية،الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص292-293.

(3): ينظر، المرجع نفسه، ص293.

وهنا يتّضح لنا جليّا أنّ السيناريست يقوم بجهدّ مهم لتجسيد ورسم سيناريو متكامل، يضم كلّ الجوانب التي من شأنها أن تساعد في تحقيق نجاح الفيلم، وتظهر في نفس الوقت مدى الإجراءات المعقدة التي على السيناريست أن يمرّ عليها ليحظى المخرج بسيناريو جيّد جاهز للتّصوير.

3. خطوات كتابة السيناريو:

يعتمد السيناريست على مراحل معينة يقوم من خلالها برسم عام لملامح الفيلم، وواجهته الخلفية والأمامية على حدّ سواءّ، وتتمثل هذه المراحل في:

1.3- الفكرة أو الموضوع:

كلّ سيناريو يبدأ بفكرة معينة تخطر في ذهن الكاتب، مهما كان حجمها أو نوعها، هذه الفكرة تمثّل البوابة الرئيسية التي ستفتح للكاتب للولوج إلى تحديد الموضوع الذي سيبنى عليه الفيلم، إذا " أساس الفيلم هو الفكرة والمادة، فالفكرة هي مضمون الفيلم الذّهني، والمادة هي مضمونه الموضوعي، ويرتبط الاثنان أحدهما بالآخر، ولا تنفع فكرة ما لم يستطع المؤلف أن يترجمها إلى حكاية متطابقة ومبتكرة، وتعطي ترجمة فكرية للدخول تماما في الحكاية "[1].

وأحيانا لا تكون هناك مشكلة في إيجاد الفكرة، وإنّما في كيفية صياغتها و تحويلها إلى قصّة مكتملة الجوانب، وهنا يجب أن تظهر خبرة وفطنة السيناريست أين عليه أن يتعامل معها تعامل النّحات مع الصخرة .

2.3الملخّص:

وهو السيناريو الأولي، حيث يبدأ فيه الكاتب أو السيناريست بتطوير فكرته على شكل قصة ذات بناء درامي لها بداية، وسط، ونهاية، " وهو يتكون من عدّة صفحات، وينقسم إلى الموقف أو المشكلة التي تنطلق منها الأحداث وتحدد فيها الشخصيات، ثمّ التطوير بحيث يتمّ فيه بحث الاحتمالات للحدث الأساسي في الوصول للذروة التي تمهّد للعمل ثمّ اختام أو الحلّ المنطقي، وتحدد النهاية "[2].

طبعا يجب في هذه المرحلة أن يتحكم الكاتب في البناء الدرامي لأنّه هناك شروط معيّنة فيها، يجب أن يعرف كيف يستغلّها، منها:

---

(1): قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، ص115-116.

(2): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص302-303.

1.2.3- البداية:

هي عنصر مهمّ لأنّها إذا ما عرف السيناريست كيفية تنظيمها فسوف يسهل عليه الولوج إلى العناصر الأخرى، دون أيّة صعوبات. " بحيث تعتبر عرضا منهجيّا للموضوع والشخصيات والموقف الذي يمكن أن يكون بعكس المثير، يمكن أن يكون هادئا وهذا غالبا ما يكون أكثر تأثيرا من البداية الدرامية المثيرة، سيحاول فيها الكاتب أن يسيطر على الانتباه، ويبرز فيه أو يكشف فيه مكان الأحداث "[1].

2.2.3- الوسط:

فيجسّد فيه الكاتب الأحداث وتطوّرها بدقة أكثر أين سيكون بحيث هناك " توسّع في الناحية القصصية، وذكر التفاصيل والقصص الفرعية، ومقومات الحبكة، وتفاصيل الشخصيات، وفيها يقع مجمل الصراع "[2].

3.2.3- النّهاية:

قد يظنّ البعض أنّ وضع نهاية لقصّة فيلم ما سهلة، وإنّما السيناريست يرى عكس ذلك لأنّ النّهاية تتطلّب التفكير مسبقا في ردّة فعل الجمهور، الذي أغلبه يفضّل النهايات السعيدة على الحزينة، وأحيانا إذا لم يجد نهاية يتوقّعها أو تشبع توقعاته في الفيلم يندم على مشاهدته، وبالتالي " النّهاية غالبا هي أصعب جزء في كتابة القصّة "[3]. ولهذا على الكاتب أن يتماشى وفق بداية ووسط القصّة، فالشخصية الشريرة يكون مصيرها الهلاك دائما، أمّا البطل فإنّه سينجح في مهمّته في الأخير، لكن هذه ليست ركيزة أساسية بحيث أنّه يمكن أن نجد عكس ذلك وهذا طبعا يكون وفق مخيّلة كاتب السيناريو وحده .

3.3 - المعالجة:

بعد الانتهاء من كتابة السيناريو الأولي أو ما يعرف بالقصّة (الملخّص)، ينتقل السيناريست إلى مرحلة أساسية أخرى هي مرحلة المعالجة وهي " المرحلة التي تتوسط بين القصّة الأصلية وسيناريو التصوير "[4]. وفيها يشير الكاتب إلى بعض الأمور دون أن يتوغّل أو يستطرد فيها

---

(1): ينظر، أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ترجمة مصطفى محروم، دون معلومات نشر، ص17-19.

(2): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص303.

(3): أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، ص20.

(4): المرجع نفسه، ص27.

" أين يكون فيها تخطيط مؤقت للمشاهد وأجزاء تجريبية (...) فالمعالجة أرضية اختيار جديدة للأفكار الجديدة هذه الأفكار تستوضع في فصول أشبه بفصول الكتاب، تسهّل الرجوع إليها ودراسة أجزاء الفيلم "[1]. فمرحلة المعالجة مرحلة تقييمية للفيلم على الورق، وفيها بعض الإشارات تشير إلى كيفية التصوير، والمكان، وكذا الصورة واللقطة، وبنائهما.

4.3- السيناريو التصويري:

هي المرحلة النهائية من كتابة السيناريو وهو ما يسمى بالنّص النّهائي، حيث يضع الكاتب النقاط على الحروف ويكمل نهائيا كتابة السيناريو. " فهو النّسخة التقنية النهائية والمتفتّحة للمعالجة "[2].

يعطي السيناريو التصويري تصورا واضحا عن الفيلم القادم، حيث سيقدّم فيه السيناريست "تخطيطات للديكور وللملابس، وبل تخطيطات أوّلية للميزانسين كلّه، أي كلّ تحرّكات الممثلين، وأيضا تحرّكات الكاميرا "[3]. وبالتالي فإنّ دور السيناريست في هذه المرحلة يتمثّل في " وضع الفيلم على شكل لقطات مختصرة، واضحة الهدف، ثمّ تدمج في شكل مشاهد ومقاطع للحصول على الفيلم وعليه أن يكون ملما بسلّم اللّقطات، وأنواعها، ومسمياتها وبالتأطير وزوايا الرؤية"[4]. وبعد هذا ينتهي دور السيناريست الذي وضع مخطط كل الفيلم، ويسلمه إلى المخرج ليضيف عليه لمسة أخرى، ولكن هذه المرة ليس على الورق وإنّما على الواقع.

4. السيناريو المقتبس:

أهمّ خاصية في العمل السينمائي هو اعتماد هذا الأخير على الأدب كنوع من المراجع التي تنهل منها الأفلام، فلا طالما سمعنا بتحويل روايات كثيرة ناجحة إلى أعمال سينمائيةّ، وقد " أكّد تاريخ السينما على أنّ الرواية من روافدها العامة لما قدّمته لها من نصوص صنعت مجدها، وما تزال تلك النّجاحات العديدة لتلك الأفلام التي قامت على روايات كـ (ذهب مع الريح) لـ (مارغريت ميتشل)، و(أنا كارينا) لـ (تولستوي)، و(غادة الكاميليا) لـ (يوماس)، وغيرها من

---

(1): أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، ص27-30.

(2): المرجع نفسه، ص30.

(3): ميخائيل روم، أحاديث الإخراج السينمائي، ترجمة: عدنان مدانات، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1981، ص82.

(4): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص300.

الأفلام النّاجحة عالميا، ولكن الذي أكّدته الدراسات أنّه ليست كلّ رواية قابلة للأفلمة، وأنّ الرواية شيء والسينما شيء آخر، كما أنّه من حقّ المخرج أن يفرض رؤيته للفيلم، لأنّه يضحّي ببعض الأدب لصنع فيلم جديد"[1]. فنجد مادتين مختلفتين يصنعها كاتب الرواية من جهة، وكاتب السيناريو من جهة ثانية، لكنّ الصورة التي يريد أن يوصلها الفيلم غير الصورة التي أوجدتها الرواية، " فالأديب يتأمل الأحداث ثمّ يصورها على الورق، بينما السينمائي مطالب بتحويل كلّ فكرة إلى حركة منظورة، ومن خلال عمليهما يبدو الاختلاف بينهما، فالأديب ينقل إلى القارئ صورة ذهنية، أي معنى، وهو المعنى الذي يولد في الذّهن الصورة (...) وأمّا السينمائي فينقل إلى مشاهده صورة مباشرة ومحددة عن طريق عملية ترتيب الصور أو ما يعرف بالمونتاج "[2]. وهناك من يجد في الصورة الذهنية شيء كاف ليتخيل ويرسم الشخصيات والأحداث، مثلما هناك من يحتاج إلى صورة حيّة واقعية بدون أي حاجة للخيال ليستشف الأحداث، لكن أيهما يلجّ إلى العمق، الرواية أم السينما؟ رغم أنّ القصّة قد تكون واحدة، أو أقرب إلى التكامل، فنجد أنّ " المعنى أوسع وأعمق من الصورة المرئية لأنّه يشمل ما يرى وما لا يرى، هو ما يجعل السينما تقف أمام الأدب لكن لم تلج أغواره وهو ما كان يلاحظ عند من قرءوا الأعمال الأدبية العظيمة ثمّ رأوها على الشاشة ."[3]. ونتج عن هذا التذبذب في قصة الرواية والسينما نفور الجمهور المشاهد من الأفلام المقتبسة عن الرواية، في أغلب الأحيان، ولو أنّ هناك من يتقبل هذا الاختلاف ويراه ضرورة يفرضه الإبداع.

دراسة اقتباس السيناريست من الرواية تدفعنا إلى الولوج في كيفية تحويل مادة روائية ما إلى سيناريو سينمائي يجسّد في الشاشة العملاقة، وهل هذا الاقتباس كامل أم جزئي ؟

من الملاحظ أنّ أغلب كتّاب السيناريو يأخذون الفكرة التي قامت عليها الرواية من بدايته إلى نهايته، وإن ركّزوا على البداية فسيهملون النهاية ويحولونها حسب رؤيتهم الخاصة، وهذا ما يجسّد في سيناريو فيلم (ريح الجنوب) نموذج بحثنا، وهناك من يغامر ويأخذ كلّ النّص الروائي ويحوّله كما هو إلى فيلم دون أيّ حذف أو أيّ تغيير، وهذا ما يدفعه إلى الوقوع في فخ التكرار وغياب اللّمسة الإبداعية، وهذا ما يجسّد في فيلم (الغريب) لمخرجه الايطالي (لوتشيانو

---

(1): كريمة ناوي، رواية الغريب لألبير كامي، من الرواية إلى الفيلم، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع6، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، جانفي 2010، ص163-164.

(2): كريمة الإبراهيمي، الرواية والسينما، علاقة تكامل ، السينما الجزائرية نموذجا، موقع الأساتذة والباحثين في اللغة العربية، 2009/1430، ص1.

(3): المرجع نفسه، ص1.

فيسكونتي) سنة (1967) المقتبس عن رواية تحمل نفس العنوان (لألبير كامي)، وقد تعرّض الفيلم إلى جملة من الانتقادات بسبب التطابق الموجود بين كلّ من الرواية والفيلم. " فقد انتقلت الرواية من لغتها المكتوبة إلى اللغة المرئية أو الصورة دون أن تفقد شيئا من روحها أو تفرغ من محتواها، ومنه فإنّ المخرج قد استطاع أن يبقي على أفكار، وعلى صور بطله – ميرسو- "[1].

ومن خلال هذا نستنتج أنّ كلّ اقتباس عليه أن يتبعه إبداع في نفس الوقت، وهذا الإبداع يجب أن يتحدد وفق رؤية السيناريست من جهة، والمخرج من جهة أخرى، والذي عليه أن يمتلك حرية التصرّف في الأعمال المقتبسة، ففيلم (الغريب) مثلا لم يحقق النّجاح الذي حققته الرواية لأنّ "مخرجه كان مقيّدا بالرواية بنسبة مئة في المائة لتعليمات السيدة (كامي) التي لم تسمح واشترطت تحويل الرواية كما هي، ومنه فإنّ المخرج لم يتدخّل في الفيلم فكان أن قدّم رواية على الشاشة، ولم يقدّم فيلما سينمائيا لأنّه بذلك لم ينتقل من الكلمة إلى الصورة ولم يخلق جمالا سينمائيا بل أدبيا"[2].

(1): كريمة ناوي، رواية الغريب لألبير كامي، من الرواية إلى الفيلم، ص161.

(2): المرجع نفسه، ص164.

(3): كريمة الإبراهيمي، الرواية والسينما، ص2.

II. اللقطة:

السينما عالم ينقل الواقع بطريقة مختلفة، ومن زاوية نظر أكثر اختلافا، فباعتبار أنّها " عالم من الصّور، عالم يشبه الواقع لكنّه ليس هو الواقع ذاته، فعالم السينما لا يتحدد بالواقع كلّه بل بأجزاء منه تكون على مقاس الشاشة، والكاميرا هي الغصب الحقيقي للسينما، حيث تتحرّك في هذا الواقع، تختار ما تظهره للمشاهد، تقتطعه من الواقع وتبرزه في إطار محدد داخل الشاشة."[1].

هذا الإطار المحدد يعرف باللقطة، التي تنقل في ثواني معدودة صورة مجزّأة من الفيلم " فاللقطة هي الوحدة التي يتركب منها الفيلم السينمائي، تنظر بواسطة المخرج الذي يأخذ بعين الاعتبار وجود عدد هائل من الظروف، وإذا لم يأخذها المخرج بعين الاعتبار، فإنّ الفيلم سينقسم إلى جزئيات منفردة، إلى لقطات منفردة، ولن يتجمّع ضمن حدثّ مدرك ومتطور على نحوّ متماسك."[2].

تحديد عدد اللقطات وحجمها لا يكون ضمن صلاحيات المخرج وحده، بل يتجسّد قبل بداية التَّصوير في السيناريو التّصويري حيث يحدد الكاتب " رقم اللقطة، وكذا موضع التّصوير فيها، حجمها وأسلوب تصويرها "[3].

ثمّ يأتي بعده المخرج الذي يتكفّل بها للربط بين هذه اللقطات والموازنة بين أحجامها. " فكلّ لقطة تعكس جزءا من العالم أو تعبّر عنه، إنّ المخرج إذ يركّب لقطته ويضع النّاس والمواد داخلها يبدو كمن يعيد إحياء جزء من الحياة على الشاشة "[4].

---

(1):كريمة الإبراهيمي، الرواية والسينما، ص2.

(2): ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص67.

(3): ينظر، المرجع نفسه، ص80.

(4): المرجع نفسه، ص80.

1. أنواع اللقطات:

هناك أنواع مختلفة للقطة تتحدد أثناء التصوير، وفقا لرؤية المخرج، أين تكون تصوير هذه اللقطات يكون وفق موضع الكاميرا من حيث القرب أو البعد من الموضوع، لهذا نجد أنّ اللقطات أنواع:

1.1- لقطة قريبة:

" إثبات الشيء المعروض بشكل واضح وقريب هدفها هو تسكين حركة الأشياء "[1]. يتحدد في هذه اللقطة جسم الممثل من مسافة قريبة، فيبرز فيه الرأس والكتفين فقط، يأتي دور هذه اللقطة في كونها تمنح للمشاهد ملامح وتعابير الممثل، وكذا وضعيته النفسية والعاطفية إزاء حدث معين.

2.1- لقطة قريبة جدا:

والتي تعمل على إبراز وجه الشخصية بصورة كبيرة. " ولذلك يتمّ الإحتفاض بها بوجه عام لمناسبات التركيز الخاص على ردّ الفعل الذي يظهره تغيير الوجه "[2]. لهذا نجد أنّ المخرج يركّز في هذه اللقطة على عضو معيّن من جسم الممثل كعينيه، أو يديه، أو وجهه بأكمله على سبيل إظهار ردّة فعل معينة له.

3.1- اللقطة المتوسطة:

تحصر مشهد عرض الشخصية من الركبة إلى الأعلى. فهي تعرض جسم الممثل بطريقة نصف كاملة، وتبرز وجهيهما وخما يقابلان بعضهما في حوار معين بينهما.

---

(1): ينظر، أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، ص31.

(2): المرجع نفسه، ص.31

4.1- اللقطة المتوسطة القريبة:

تصوّر الشخصية " بين الوسط والركبتين إلى أعلى الرأس "[1]. تجمع هذه اللقطة شخصيتين معا وتبرز وجهيهما وهما يقابلان بعضهما في حوار معين بينهما.

5.1- اللقطة العامة المتوسطة:

" يتمّ التركيز فيها على تصوير الموضوع أكثر من المكان الخلفي للمحيط "[2]. تعطي المظهر الكامل للممثل من أعلى رأسه حتى القدمين، في محاولة من المخرج إبراز حركة وقوفه ودلالتها.

6.1- اللقطة العامة:

" أكبر بقليل من اللقطة المتوسطة العامة، تكون الكاميرا أبعد مما يكفي لأن تشمل مجموعة كبيرة أو ازدحام صغير من النّاس "[3]. فهي لا تركّز على الممثل وحده، وإنّما تتعداه إلى كل ما يحيط به، سواء كان متحركا أو ساكنا، تجعل المشاهد يستكشف جغرافية المكان ومحتواه.

7.1- اللقطة الكبيرة:

تشمل كلّ التّفاصيل التي يريد المخرج أن يبرزها بهدف إعطاء نظرة أوضح. مثلا يشير فيها المخرج إلى أحد أعضاء الممثل، سواء كانت العينين، أو الفم، أو اليدين وهذا عندما تستخدم لبعث حركة معينة.

8.1- اللقطة الكبيرة جدا:

وهدفها " إظهار تفاصيل بصورة أكبر مما تسمح به اللقطة التقليدية "[4]. فنلاحظ أنّ المخرج

---

(1): أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، ص51.

(2): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص427.

(3): أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، ص64.

(4): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص429.

يقرب بالكاميرا لتصوير موضوع معين، وهذا القرب هدفه الإحاطة أكثر بتفاصيل صورة الموضوع المصور، كأن يشير مثلا إلى بصمة الأصبع، مثل الأفلام (البوليسية) أين يكتشف الشرطي دليل ما فيعمد المخرج إلى تكبير اللقطة لإبراز هذا الدليل للمشاهد.

ويأتي توظيف هذه اللقطات بحسب وجهة نظر المخرج، وطبيعة المكان الذي تصوّر فيه هذه اللقطات، وتظهر أهميتها في أنّها " قادرة على الحركة مثلها مثل الكلمة، ومنه فهي قد ترتبط بغيرها من اللقطات وقد تعزل تبعا للدلالة التي تحملها، كما تلعب اللقطة دورا هاما في ارتباطها بعنصر الزمان والمكان إذ لا يقاسان إلاّ بكونهما عنصران متداخلان "[1]. ولهذا على المخرج أن يدقق في كلّ التفاصيل المتعلقة باللقطة لأنّها " الخلية الأولى لعملية المونتاج."[2].

---

(1): كريمة الإبراهيمي، الرواية والسينما، ص2.

(2): المرجع نفسه، ص2.

III. الصوت:

لقد كان ظهور السينما أكبر حدث عرفه العالم منذ (1895)، وقد بدأت أفول انتشارها بشكل واسع بين الكثير من دول العالم، فقد عرف النّاس يومئذّ كيف يجسّدون الواقع أو بعض ما يعيشونه في ملخّص مجمل يصل إلى سبعة دقائق أو أقل كذلك، والآن يتجاوز الساعتين بأكملهما، إنّ صورة السينما أخذت تذوب في وجدان المشاهدين وتستلهمهم أكثر في مدى توظيفها لتقنيات جديدة تضيف للفيلم إحساسا أكبر بواقعيته، وفهما أكثر للأحداث المجسّدة فيه.

أهمّ ما يعرف عن السينما في بداياتها هو غياب كلّي للصوت فيها، فالأفلام التي كانت تصوّر، كانت تعتمد على أسلوب الإشارات والإيماءات فيما بين الممثلين، فلا وجود لصوت الممثل وحركته أو أيّ موسيقى أخرى، وإنّما كانت الحركة هي الأساس في الفيلم، فكان على الممثل أن يدرس جيدا حركاته ويتمرّن عليها أكثر كي يقدر على إيصال رسالة الفيلم للمتفرّج ويكون قادرا على جذب انتباهه جيدا لما يحاول أن يقوله، ولو أنّ هناك بعض المشاهد يكتب فيها الحوار الذي يدور بين الممثلين أسفل الشاشة، ولكن هذا إن وجدا فهو بصفة خاصة ومحدودة ولا يشمل الفيلم كلّه.

وقد عُرفت السينما في هذه الفترة (بالسينما الصامتة) لغياب الصوت الكلّي في أفلامها " كانت السينما وقتها تسمى السينما الصامتة، والنّاس الذين أحبّوا هذه السينما وثقوا بها، فاعتادوا مشاهدة أفلامها على النّحو التالي: يمثل الممثلون ويتحاورون فيما بينهم، ولكن الجمهور لا يسمع ما يقولون، بل يقرأ كلامهم مطبوعا على الشاشة "[1]. والغريب في كلّ هذا أنّ الجمهور لم يكن متذمرا من نوعية هذه الأفلام، بالعكس فقد زادهم هذا استمتاعا وتشوقا للفيلم، يدفعهم في كلّ مرّة إلى تشغيل عقولهم لفهم رسالة الممثل.

غياب الصوت إذا " لم يكن يثير استغراب أو استهجان أحد من النّاس في الحياة اليومية يتعاملون مع الصورة والصوت البشريين معا، فإنّهم في فترة السينما الصامتة قبلوا بغياب الصوت ولم يسمحوا لذلك الغياب أن يؤثّر على قناعتهم بواقعية الصورة التي يرون وبحقيقتها،

---

(1): عدنان مدانات، غرائب الأيام في خفايا الأفلام، كلام السينما، إتحاد كتاب العرب، ط1، 1994، ص12.

وهكذا كان النّاس ودون أن يفطنوا لذلك، يكتفون بنصف الحقيقة فقط ويعتبرون الحقيقة كاملة، لأنّ نصف الحقيقة هذا يقدّم لهم على نحوّ مزوّق، ومزيّن ومدعوم بوسائل تأثير اصطناعية متعددة ومختلفة"[1].

1. بداية اكتشاف الصوت:

بقي الأمر على حاله، أفلام بدون صوت، وجمهور يتردد إلى صالات العرض، فلا يشاهد إلاّ ممثلين يجسّدون أحداثا وفق حركة صامتة جامدة الأحاسيس والعواطف في نفسية الجمهور، ليبدأ توافد هذا الأخير يتضاءل بشكل كبير، وهذا كلّه بسبب اختراع جديد بدأ في الظهور وهو (الراديو) ففي " عام 1926 لم يعد النّاس يقبلون على حضور الأفلام كما من قبل بسبب ظهور الراديو، أصبح جميع النّاس يفضلون الاستماع على المشاهدة "[2].

ولهذا كان لابدّ من إيجاد حلّ لإعادة الجمهور إلى صالات العرض، كما كان في السابق ولأنّ الحاجة دائما تدفع إلى صنع أشياء غير متوقعة، فقد كان " دافع الإفلاس الذي كانت تتخبّط فيه شركة (وارنر) هو الذي وضع الشركة في لحظة غير متوقعة لأن تكون أكبر الشركات الإنتاجية في الساحة السينمائية، والتي يعود لها الفضل الكبير في دخول الصوت إلى السينما، عندما تشبثت بفكرة الأفلام الناطقة، فأنتجت أولّ فيلم ناطق في تاريخ السينما وهو فيلم (مغنّي الجاز) سنة (1927) من بطولة (آل جولسون) وإخراج (ألان كروسلاني) وقد عرض في أكتوبر من نفس السنة، أين لقي رواجا كبيرا لم يسبق له مثيل "[3].

ازدادت علاقة السينما بالجمهور، وتمكنت أكثر في استقطابه بسبب توظيف الصوت في الفيلم "لقد حصلت السينما على سلاح جبّار-الكلمة- واغتنى محتوى الأفلام السينمائية كثيرا، وحصل الإنسان عبر الشاشة على إمكانية التفكير بعمق، إنّ كلّ عالم الصوت المتنوع قد توغل

---

(1): عدنان مدانات، غرائب الأيام في خفايا الأفلام، كلام السينما، ص12.

(2): رياض عصمت، ذكريات السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، سوريا،2005، ص68.

(3): ينظر، عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص496-497.

في المجال السينمائي الصامت، لقد كان ذلك ثورة حقيقية لا تشبه أبدا اكتشاف اللون ، الشاشة العريضة، التصوير المجسّم (الستريو) "[1]. وبدأ الناس يجرون مقارنة ما بين السينما الصامتة، والناطقة.

حيث " تبيّن للنّاس أنّهم كانوا على ضلال، وتعرّضوا لخدعة كبرى، إذ اعتقدوا أنّهم كانوا يرون صورة غير ذلك، لأنّها ناقصة بدون صوت، وبدأ النّاس يسمعون الممثلين في الأفلام ويسمعون حتى أصوات الطبيعة، إضافة إلى الموسيقى فازداد تأثرهم بهذه السينما وتعمق إيمانهم بها "[2].

ولم يكن اختراع الصوت من عدم فقد " كان يعني زيادة الهيمنة على عقول وعواطف النّاس وزيادة السلطة، وإمكانية استخدام وسائل جديدة للتزويق والتجميل والتأثير الاصطناعي على النّاس بهدف خداعهم وتمرير الوهم الذي تعرضه عليهم "[3].

لقد كان هناك في البداية اعتراضا كبيرا من طرف نجوم السينما الصامتة على استخدام الصوت داخل الفيلم، وفي مقدّمتهم نجم الكوميديا الصامتة (تشارلي تشابلن) "بحجّة أنّه يفسد نقاء الفنّ السينمائي "[4].وفعلا كانت الأفلام الناطقة الأولى شبيهة جدا بالصامتة، فكانت معظم الفصول فيها تتم بدون نصّ وفقط من حين لآخر كان يظهر الممثلون المتكلمون، كان الممثلون في تلك الأوقات يظهرون في لقطات طويلة جدا"[5]، مما دفع للحوار لأن يكون طويلا أحيانا ومبتذلا أحيانا أخرى .

في المقابل كان هناك ترحيب واسع بفكرة الصوت، بل واعتبرت من الكماليات الضرورية التي يحتاجها الفيلم ليصل إلى ذهن المشاهد وهذا لا يكون إلاّ باحترام شروط توظيفه، ولهذا نجد " السينمائيون السوفييت، (ايزنشتين والكسندروف وبودوفكين)، فقد توصلوا منذ عام (1928)

---

(1): ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص13.

(2):عدنان مدانات، غرائب الأيام في خفايا الأفلام، كلام السينما، ص13.

(3): المرجع نفسه، ص13.

(4): رياض عصمت، ذكريات السينما، ص68.

(5): ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص48.

إلى مقولة أكثر تماسكا، إذ دافعوا عن نظرية جديدة تقول بأنّ الجمع بين الصورة المرئية والمسموعة معللا فنيا، لا أن يتمّ بصورة آلية، وأوضحوا أنّ عدم التّزامن بين الصورة والصوت هو الذي يكشف هذا التعليل، وقد تبيّن فيما بعد متانة هذه النظرية في إرسائها لقواعد العلاقة، ليس بين الصورة والصورة فحسب، بل أيضا بين الصور الفوتوغرافية والكلام "[1]. فصار الصوت يرافق الصورة، وأصبحا جزءا لا يتجزأ في أيّ فيلم.

2. أشكال الصوت السينمائي:

الصوت لا يمثل الكلام الذي يخرج من أفواه الممثلين فقط، وإنّما يتعدى إلى أصوات نسمعها بدون أن نعرف مصدرها، أو أصوات نسمعها وتكون ممزوجة بحدث أو حركة معيّنة تضيف لها إثارة وتشويق أكثر، فكثير من الأصوات والرّنات يصعب إيجاد نظير لها في الصورة، ولهذا نجد أنّ الأصوات في الفيلم تأخذ أشكال معيّنة وتصنّف بحسب استعمالها:

1.2- الأصوات الطبيعية:

الأصوات الطبيعية " هي الأصوات المستمدّة من الطبيعة نفسها، مثل أصوات الريح والمطر، وتغريد الطيور وصراخ الحيوانات...وغيرها "[2]. فلا دخل لأيّ مؤثرات مركبة، وتعتبر جد مهمة في العمل السينمائي، لأنّها تمنح الفيلم واقعية أكثر بفعل ارتكازه على الطبيعة.

2.2- الأصوات البشرية:

الأصوات البشرية وهي أكثر ما نجده داخل الفيلم " وهي التي يصدرها الإنسان أو يشارك في صنعها"[3]. وهذا النّوع من الأصوات يأخذ بدوره أشكالا معيّنة فنجد فيه:

---

(1):يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، م.قيس الزبيدي، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2001، ص29.

(2):عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص498.

(3):المرجع نفسه، ص498.

1.2.2- الحوار:

إنّ ما يعتمد عليه الفيلم هو الحوار بين الممثلين الذي يشكل مشاهد معينة، ويأخذ الحوار امتيازات كثيرة في تركيبة الأصوات، لأنّه المهيمن على حلّ الأحداث فيه. " التقدّم السلس للحوار يدعم استمرارية الصورة إلى حدّ كبير، وعامل الاستمرارية المتّصلة بين السطور في اللقطة هو أمر جدير بالاعتبار، مع وجوب التأكّد من التقدم المطرد للأفكار المتراكمة التي تبني القصة نفسها، والذي يعتبر الحوار جزءا مهما منها، مما يستدعي العناية باستمرارية الحوار والتنقلات بين اللقطات والمشاهد"[1].

ويتنوع إيقاع الحوار داخل الفيلم بحسب موضع توظيفه " ففي المشاهد التي تتطلّب إيقاعا سريعا يجب أن يكون الحوار قصيرا، والكلمات موجزة والأجوبة سريعة، وعلى العكس من ذلك في المشاهد الأقل سرعة، يجب أن يكون الحوار أطول والأسطر أكثر تمهلا "[2].

2.2.2- الموسيقى:

تمثّل الموسيقى الإطار العام للأحداث والصور، لهذا نجد أنّها أخذت حيّزا كبيرا من الاهتمام والدراسة خصوصا داخل الفيلم السينمائي، وقد رافقت السينما منذ ظهورها " يخبرنا تاريخ السينما بأنّ أول صوت بدأ يرافق عروض صورها الصامتة منذ عام 1898 كان صوت الموسيقى، عندئذ بدأ الجمهور لأول مرّة يرى صور الفيلم ويسمع في الوقت نفسه صوت موسيقى تعزف بين قاعات العرض، وحينما ابتكرت طريقة لطبع الموسيقى على شريط الفيلم عام 1926، كانت أول صوت يضاف إلى الصور المتحركة، وبدأ يظهر تدريجيا نوع جديد من الموسيقى يسمّى الموسيقى السينمائية، وأصبحت موسيقى الفيلم مع الزّمن، ترشّح أيضا للأوسكار وينال مؤلفها جوائز ذهبية في المهرجانات الدولية "[3].

---

(1): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص281.

(2):المرجع نفسه، ص281.

(3):قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، ص20.

أصبح اليوم الاهتمام بالموسيقى ذو أهميّة كبرى، لأنّها تضفي بصمة جمالية على الفيلم ككل " ومن المعروف أنّ للموسيقى استخدامات كثيرة في الفيلم، يستخدمها بعض المخرجين للقضاء على فترات الصمت غير المعبرة، ويستخدمها البعض الآخر للتعبير عن حالة نفسية أو تأزم المواقف الدرامية، ويستخدمها البعض كنوع من أنواع الإيقاع الخاص بالعمل "[1].

توظيف الموسيقى في الفيلم لا يتأتى بشكل اعتباطي، إذ أنّ كل صورة وكل لقطة في الفيلم تجسد معنى معين، وهذا المعنى يحتاج إلى موسيقى تبرزه أكثر، وتضفي عليه بصمة واقعية، " تأتي إشكالية استعمال الموسيقى في الفيلم من طبيعة الموسيقى، ومن طبيعة الصورة، فالصورة حسّية تعزل وتعيّن، والموسيقى تجريدية تعمّم، ولهذا تكون وظيفتها التعبيرية ثنائية، فهي إن تدل على صور وأصوات من طبيعة مختلفة، فإنّ تأثيرها يعمّق دلالات الفيلم ومعانيها"[2].

إنّ اجتماع الموسيقى مع الأحداث والمواقف في الفيلم، يجعل من عاطفة المشاهد تتأجج، وتبرز إحساسه ومشاعره ككل فتجده يحزن و يبكي عند استخدام موسيقى تثير الحزن، ويفرح عند استخدام موسيقى تبعث على المرح والتفاؤل. "وبما أنّ للموسيقى جمالية خاصة، اهتمّ رجال السينما بالتقليل من استخدامها في الفيلم لشدّة تأثيرها على عاطفة المشاهد، والموسيقى بقدر ما هي هامة للفيلم فإنّها خطيرة في الوقت ذاته على الفيلم إذا لم يحسن استعمالها "[3].

3.2.2- الضجيج:

هناك أصوات نسمعها داخل العمل السينمائي دون أن نرى صورتها ولكن المشاهد يستطيع أن يميّز فيما بينها، وتعرف هذه الأصوات بالضجيج " فأيّ حركة لابدّ أن يصحبها نوع من الصخب، ومن المستحيل أن نرى على الشاشة بندقية تطلق دون أن يسمع صوت الرّصاص، أو أن نرى قطارا دون أن نسمع صوت عجلاته على القضبان، وليس هذا مثيرا في حدّ ذاته، لأنّه أمر بالغ الوضوح، ولكن العملية تصبح شيئا يستحق الدراسة إذا عكسناها، فهناك أنواع من الضّخة تعبر عن ألوان من الحركة، فإذا كان الصوت له طابع خاص أمكن أن نستنتج الحركة

(1): موريس رفيق جورجي، مملكة الفن السابع، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1998، ص32.

(2): قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، ص20.

(3): موريس رفيق جورجي، مملكة الفن السابع، ص32.

التي أنتجت ذلك الصوت"[1]. فكم من مرّة رأينا فيها البحر يصحب صوته الذي هو عبارة عن أمواج، كما يعتبر ضجيج السيارات والضوضاء في الشوارع من بين الضجيج الذي يسمع داخل الفيلم.

وبالتالي فإنّ الضجيج كشكل من أشكال الصوت في العمل السينمائي يضيف بصمة متميّزة عليه، ويسمح بخلق ترابط وتوازن بين الأشكال الأخرى، وأحيانا يقتل الرتابة الموجودة في استعمال تلك الأشكال.

---

(1): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص511.

IV. زاوية الرؤية:

إنّ متطلبات العمل السينمائي كثيرة ومعقدة في نفس الوقت، فليس من السهل أن تكتب سيناريو فيلم ما، وليس أيضا أن تبدأ بتصويره دون أن تركز على عناصره المتشعبة والمختلفة، لأنّ تصوير أيّ فيلم، يدفع إلى القيام بترتيبات ودراسات دقيقة قبل وبعد التصوير من قبل المخرج. " إنّ المشاهد في السينما متنوعة مثلما هي الحياة متنوعة ومع أيّ قطعة من الحياة تعامل المخرج السينمائي، فإنّ عليه إيجاد الحل الدقيق للمشهد، سواء جرى في حقل ضخم وواسع، أو في أيّ مكان آخر مضغوط ضمن حدود غرفة صغيرة "[1].

لكي يكون التصوير في مستوى مميز، على المخرج أن يختار زاوية معينة في تكوين لقطته، وهذه الزاوية لا تكون عشوائية التصوير، وإنّما تتماشى مع عناصر التصوير الأخرى كالممثل، والكاميرا " فالاختيار الصحيح لزاوية الكاميرا، يعطي الكاميرا الإمكانية للتعبير عن وعيها الانفعالي من خلال تغير مكانها من لقطة لأخرى"[2]. وبالتالي فإنّ الكاميرا هي عين الفيلم ككل، والاهتمام الجيّد بها، وبوضعية تركيبها يعدّ بمثابة تحكم كامل بالفيلم، فالكاميرا تبرز لنا كمشاهدين مدى التفاعل الموجود بين الممثلين وتحركانهم المستمرة التي تجري وفق حركة الكاميرا وزواياها.

و " يتم تصنيف الزوايا على أساس توظيفها أو على أساس مكان آلة التصوير بالنسبة للموضوع المصور، وهي تعكس موقف المخرج تجاه موضوعه "[3]. وهذا الموقف يحدد علاقة المخرج بالموضوع المراد تصويره، وتتحدد أكثر هذه العلاقة مع رؤية الكاميرا.

---

(1): ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص20.

(2): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص439.

(3): المرجع نفسه، ص440.

1. أنواع الزوايا:

قلنا سابقا أنّ أي نية في تصوير مشهد ما، يجب فيه أولا أن يتم تحديد كيفية تصوير، وإنّ هذا لا يكون إلاّ برؤية أو نظرة ثاقبة من قبل المخرج، يحاول من خلالها أن يبحث عن المكان أو الموقع المناسب لوضع كاميراته، هذا الموقع يسمح له بتحديد زاوية رؤيته للموضوع المصور لهذا " هناك تنويعات عديدة لزوايا التصوير، بقدر ما هناك مخرجون وممثلون ومصورون يجبرونها"[1]. وترتبط زوايا التصوير في أغلب الأحيان بحركة الممثل حيث " تنتج حركات وزوايا الكاميرا تأثيرات معينة، تنعكس على تلقي المشاهد من حيث الفهم والتعاطف مع الممثلين والفعل، إذ أصبح الممثل واعيا للحركة التي تقوم بها الكاميرا خلال التحضير فإنّه يستطيع اللعب (مع) أو (عكس) تأثير حركة الكاميرا وزاويتها، على سبيل المثال توحي حركة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل بسيطرة من قبل الشخصية ، إنّهما حركة وزاوية تأكيديتان [2]. ومن هنا يمكن القول أنّ زاوية التصوير تركز على الممثل، وحركته وكيفية تمثيله للدور على أحسن وجه.

لهذا نجد هناك أربعة زوايا تصوير رئيسية يتم فيها مراعاة البعد والاتجاه:

1.1- زاوية عليا:

أثناء التصوير، نجد ما يسمى بزاوية عليا " وفيه توضع الكاميرا أعلى من الشخصية موضوع اللقطة، موجهة إلى الأسفل "[3] وتأتي ميزة هذه الزاوية في كونها " تمنح الشعور بالحرية وتنشط وتعطي ديناميكية وفاعلية "[4]. وبهذه الزاوية يمكن رؤية وضعية الممثل، وكذا ما يحيط به سواء كانوا أشخاصا أو جمادا.

---

(1): ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، ص97.

(2): المرجع نفسه، ص103-104.

(3): المرجع نفسه، ص101.

(4): موريس رفيق جورجي، مملكة الفن السابع، ص.29

2.1- زاوية منخفضة:

عكس الزاوية العليا " توضع الكاميرا أخفض من الشخص موضوع اللقطة موجهة إلى الأسفل "[1]. تبرز هذه الزاوية التفاصيل الصغيرة من ملامح الممثل.

3.1- زاوية مستوى الممثل:

وفيه " توضع الكاميرا في زاوية موازية لمستوى العينين "[2].ويعاب في استعمال هذه الزاوية أنّها " تعطي انطباعا بالملل والرتابة "[3]. ويمكن لهذه الزاوية أن تأخذ مكان عيني الممثل، وهذا عندما تركز النظر على ما يرى.

4.1 - زاوية التصوير من اليسار أو اليمين:

في هذه الزاوية " لا أهمية إن كان منظرا طبيعيا، فالمسافة هي التي توضح العلاقة بين الموضوع والمنظر الكلي، وأهمية الموضوع تحدد من خلال حجم الصورة "[4]. يأخذ المخرج وضعية معينة في التصوير، وهذا باختياره لجهة التصوير، وبعد ذلك يركز على موضوع المراد تصويره وهذا الموضوع سيكون محددا بحسب زاوية تصويره.

الهدف من هذه الزوايا هو إعطاء واقعية أكثر للموضوع المصور، وهذا بتنويع أماكن وزوايا التصوير، " كل زاوية كاميرا تغير التكوين ضمن فضاء يحدث فيه الفعل، وتغيّر تلقينا للحادثة، يتعاون الممثلون ذو الخبرة، مع قدرات الكاميرا، لكي يغيروا من التلقي ويؤسسوا لمزاج ومناخ معينين وذلك عن طريق تعديل سلوكهم حسب تلك القدرات، عندما تكون الكاميرا في لقطة قريبة على وجهي ممثلين خلال شجار بينهما، فإنّ ذلك يعطي جوّا مشحونا، يجب على حركة الممثلين في هذه الحالة ألاّ تكون مشحونة بالتوتر في علاقتهما مع الكاميرا، كيلا يصبح التوتر مبالغا فيه"[5].

وتبقى رؤية المخرج ونظرته الحاذقة هي القاعدة الأساسية التي تتحدد من خلالها زاوية التصوير .

---

(1): ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، ص 101.

(2): المرجع نفسه، ص101.

(3): موريس رفيق جورجي، مملكة الفن السابع، ص29.

(4): المرجع نفسه، ص29.

(5): ماري إلين أبراين، التمثيل السينمائي، ص105.

٧. تقنية اللون والإضاءة:

لعلّ أكثر ما يجذب المشاهد في الفيلم هو مدى نجاحه في استخدام الألوان والأضواء المدرجة فيه، فالشخصيات والأحداث والحيّز تظهر أكثر في الألوان الموظّفة، واللون والضوء ليسا مجرّد تقنيات جانبية توظف في الفيلم، بل هي أكثر أهمية، وتتطلب دراسة وتمحيص جيّد قبل توظيفها، لأنّ طبيعة اللون والضوء تبرز طبيعة الفيلم كذلك.

1. اللـــــــون:

رافق اللون السينما منذ بداياتها، فكان يمثّل عنصرا مهما في تركيبتها، الذي لا يمكن الاستغناء عنه، وقد كانت أولى الألوان في السينما والمستخدمة بكثرة اللون الأبيض والأسود، ولكن هذا لا يمنع من استخدام ألوان أخرى للدلالة على حدث معيّن، " ففي فترة السينما الصامتة كانت تتم صياغة الفيلم باللون الأحمر، أينما كان هناك مشهد حريق ويصبغ باللون الأزرق أينما كان هناك مشهد ليلي "[1].

وكانت الحاجة إلى اللون تتزايد خصوصا في محاولة بعض الفنانين تجسيد الواقع الطبيعي الذي يزخر بألوان عدّة متنوعة، ما استدعى البحث عن طرق جديدة لتوظيف الألوان في الفيلم، " فحاول (جورج ميليس) تلوين الكادر لقطة لقطة، حيث قام بتوظيف سيدات يعملن على التلوين اليدوي، وخطى (جريفيث) في فيلمه (مولد أمة) خطاه، أين صبغ الصورة بعدة ألوان متتالية تعبيرا عن معنى الحدث، ثمّ تطورت طرق الصبغ والتلوين، وانتشرت حتى وصلت إلى ما عرف بطريقة (الكينيماكلر) (1910)، والتي أعطت مدى واسعا للألوان بالجمع بين الألوان الأحمر والأخضر، والحصول على بقية الألوان "[2].

تقنية توظيف الألوان لم تحد دون تصوير الأفلام كما كانت في البداية، " فالفيلم الملون مع بداية ظهوره في أواخر الثلاثينات لم يستطع أن يقضي على الفيلم الأسود والأبيض نهائيا، وظلّ الفيلم الأسود والأبيض رغم التقدّم في الألوان على شعبيته المعهودة، لأنّه يُمكِن المخرج من إحراز شكلية الصورة وأسلوبها، ولكن مع ذلك لم يمنع من أنّ دخول الألوان إلى السينما قد فتح مرحلة جديدة في تاريخها، وترسّخ ذلك مع وصول تقنية الألوان إلى دقّة كبيرة، واستطاعت أن تضيف شكلا جديدا من الغنى الفني إلى الشاشة"[3].

---

(1): قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، ص153.

(2): ينظر، عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص475.

(3): المرجع نفسه، ص476.

1.1- قيمة اللون:

قيمة اللون تبرز جليّا في مدى توافقها مع الموقف أو الحدث الدرامي، لقد " عدّت الألوان عنصرا فنيا في تركيبة الفيلم، لقدرته على ربط علاقات وإضافة معان، وإثارة مشاعر، فالألوان رموز متعارف عليها، تقترن بحالات نفسية واجتماعية، الأزرق يقترن بالحزن، والبنّي بالإحباط، والأحمر بالمأساة، والأخضر بالحسد، والأصفر بالغيرة أو البذخ، رموز تشعّ بالفرح وأخرى بالحزن، بعضها يوتّر، وبعضها يهدئ"[1]. فكل لون إلاّ وله دلالة معيّنة في الفيلم، هذه الدلالة تكون مخفية، ليأتي المشاهد ويفكها بحسب معرفته بهذه الألوان.

ما تزخر به الطبيعة من ألوان منح شعور بالانبهار بها، فنجد هناك من يريد أن ينقل لون الطبيعة كما هو في الشاشة، ولكن هذا لا يمكن أن يتحقق لأنّ " قيمة اللون لا تكمن في التطابق الواقعي للون الطبيعي، وإنّما تكمن قيمته في التعبير الإنساني والفنّي، والرؤية الدرامية التي يوصلها هذا الفن، كما نرى في الأفلام الموسيقية واستخدام الألوان فيها بصورة متكررة ومؤثرة، حين يتطلّب الفيلم الموسيقي بهجة الألوان، بسبب أنّه شكل مصطنع من أشكال الفيلم، وقد شكل اللون عنصرا مهما من عناصر الجذب والإثارة لهذه النوعية من الأفلام، ونجد مثل هذا التأثير للألوان في الأفلام الكوميدية، أو الرومانسية الخفيفة، كما يستخدم اللون كذلك في الأعمال التاريخية المتّسمة بالفخامة"[2]. نوعية الفيلم إذا هي التي تحدد نوعية الألوان التي تستخدم فيه، ومن المعروف أنّ الأفلام تعبّر عن فترة معينة من فترات التاريخ الإنساني وأشكاله، لهذا نجد أنّ اللون البنّي يطغى كثيرا على الأفلام التاريخية، بعكس اللون الأحمر ومزجه بالألوان المختلفة التي تشير إلى طبيعة الفيلم الرومانسي، والعاطفة التي تجمع بين ممثليه.

2.1- اتجاهات التعامل مع اللون:

1.2.1- الاتجاه الواقعي:

" وهو أن نرى اللون على طبيعته كما تراه العين، وهنا علينا أن نعي أنّ اللون الواقعي كما تراه العين، لا يمكن تحقيقه في السينما أو التلفزيون على الإطلاق، ولكن المسألة تقريبية ولذلك نحن نكتفي بمحاولة مشابهة أو مشاكلة الواقع "[3]. إنّ الألوان الموجودة في الطبيعة ألوان خالصة، نقيّة، بعكس الألوان الموجودة في الفيلم السينمائي الذي يطغى عليه نوع من التركيب والمزج لخلقه في صورة مشابهة للون الطبيعي.

---

(1): قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، ص153.

(2): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص477.

(3): المرجع نفسه، ص479.

2.2.1- البعد الجمالي أو الزخرفي:

يضيف اللون الكثير من الجمال والبهجة (إذا كان من الألوان المشعة) للفيلم، بحيث أنّه كلما كان اللون ذا صبغة مميزة وغير مألوفة، فإنّه يجعل المشاهد يتأمل ويركز أكثر على الصورة الملونة به، وقد يبعث السرور في نفسيته، كما أنّه قد يتعدى استعماله لأن يكون وسيلة لتزيين الجوانب المحيطة بالفيلم خصوصا إذا كان الفيلم يصور فترة تاريخية، فإنّ الزخرفة بالألوان تقربه أكثر من تلك الفترة.

3.2.1- البعد الدرامي الانفعالي:

للون تأثيرات معينة، ولهذا فالتركيز عليه يكون شديدا من طرف المخرج، أين يحاول من خلاله أن يجذب المشاهد ويؤثر فيه، فهو ذو بعد درامي انفعالي يقصد به "ارتباط اللون بمعنى أو انفعال معيّن، للتأثير على المشاهد، وخلق الجو النفسي الخاص بالموقف الدرامي "[1]. فكثير ما نجد استخدام اللون الأسود لتكملة مشهد يصور حالة حزن، أو بالعكس من ذلك، أين نجد مشهدا ما يصور حالة الفرح كا يوم زفاف مثلا، أين يكثر فيها اللون الأبيض (خصوصا في ملابس الممثلين) ليتماشى مع هذه المناسبة.

يبقى كيفية استخدام اللون وإدراجه في أحسن صورة ليتماشى مع جلّ المشاهد في الفيلم بيد المخرج المسؤول الأول عن ذلك، باعتبار أنّ اللون " ظلّ لمدّة خاضعا لقيود فرضتها طبيعة الإمكانيات التقنية للشريط الفيلمي، وبالتالي ظلّ بعيدا عن الانصياع لرغبة الفنان، واختياره الحرّ...ولهذا لم يكن طوال تلك المدّة يشكل حقيقة فنية، لأنّه كان يقلل من الإمكانيات المتوفرة، أمام الفنان بدل أن يضاعفها، وهكذا لم يستطع اللون اقتحام حقل الفن، إلاّ بعد أن أصبح مستقلا واكتسب هويته الذاتية (...) وخضع في كلّ مرّة لرغبة المخرج وقراره الفني "[2]، فعدم وجود الإمكانيات اللازمة لتحويل الألوان ومزجها فيما بينها جعل من اللون الأسود والأبيض يطغى على الأفلام القديمة، منذ ظهور السينما وهذا إلى غاية تمكن الإنسان من التوصل إلى كيفية خلق الألوان في الفيلم، وأصبح اللون غاية ووسيلة بيد الفنان. و" السينمائي المبدع لا يعتمد في رموز الألوان التي يستخدمها على دلالاتها الشائعة إنّما ينطلق منها، ليحقق ألوانه، وفقا لمعالجة أسلوبية خاصة بفكرته الفنية "[3] .

---

(1): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص480.

(2): يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص28.

(3): قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، ص153.

2. الإضـــــــــــــاءة:

من بين العوامل المساعدة على إبراز العمل الفنّي وإخراجه في أحسن صورة (الإضاءة) " فبدون إضاءة لا توجد رؤية، وبدون إضاءة لا توجد صورة "[1]. ويتضح دور الإضاءة في الفيلم انطلاقا من كونها " وسيلة لإظهار الأشياء، وتمكين الكاميرا من رؤيتها دون توظيفها لأيّ غرض آخر، كما أنّها ذات تأثير درامي، أين يتم تنظيمها والتحكم بها لخلق تأثيرات جمالية ونفسية درامية لخدمة المعنى في العمل الدرامي المرئي "[2].

وتتميز الإضاءة في أنّها من " المؤثرات الفنية المتمركزة في إعطاء الضوء دوره في إكمال أسلوب الديكوباج الخاص، فمثلا تتم الإضاءة من الأسفل لإبراز الوجه مما يضفي مسحة من الرهبة عليها "[3]، حتى في توظيف هذه الإضاءة يتم احترام زمن توظيفها باختلاف زمن الحدث، إن كان في النهار أو الليل.

1.2- أنواع الإضاءة:

تختلف الإضاءة حسب توظيفها في الفيلم، وكذلك العنصر الموجه إليه فنجد:

1.1.2- التصوير ضدّ الضوء:

من بين أنواع الإضاءة التصوير ضدّ الضوء " وهذا ما يسمى الصورة الظلية (سيلوت)، وينتج عنها تحديد معالم الموضوع المصور، ولكن بشكل ظلال وطيف، ويستخدم هذا النوع من الإضاءة في تصوير المواقف العاطفية والخيالية، أو إضفاء معالم الغموض على وجه الممثل كي لا يتم التعرّف عليه "[4]. فكم من مرّة نجد نوعا من الضوء الخافت أثناء تصوير ممثل وممثلة وهما في موقف عاطفي، وكأنّ هذا الضوء يأتي من السماء وهذا كلّه لإضفاء ورومانسية أكثر بينهما.

2.1.2- إضاءة رئيسية أو مركزة:

تعمل هذه الإضاءة على إعطاء ضوء أكثر لمكان التصوير" وهي إضاءة موجهة بصورة مباشرة، وهي المصدر الأساسي للإنارة، وهي تعمل على إبراز الأشياء، وتزود كل الساحات بالضوء، وهي تظهر بشكل بقع ضوئية مستديرة، وهي شديدة التباين وظلالها قوية، ويمكن التحكم في مصابيحها "[1]. وتستخدم هذه الإضاءة بشكل كبير أثناء التصوير الداخلي في

---

(1): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص463.

(2):ينظر، المرجع نفسه، ص463

(3): موريس رفيق جورجي، مملكة الفن السابع، ص44.

(4): المرجع نفسه، ص44.

(5): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص470-471.

الأستوديو أين توضع مجموعة من المصابيح الكبيرة في جوانب مختلفة للمكان الذي ستصور فيه.

3.1.2- إضاءة خلفية:

هناك إضاءة لا تظهر على الشاشة تسمى بالإضاءة الخلفية، وهي" إنارة معاكسة تتكون من مصادر ضوئية موضوعة على اتجاه الكاميرا وراء الشخص المطلوب تفليمه (تصويره على فيلم) والذي يظهر ضمن هالة من نور "[2]. غاية هذه الإضاءة هو إخفاء ملامح الممثل، وإبراز جانبه الخلفي فقط، فهو تركيز على إظهار الأشياء المحيطة بالممثل، ورسم لجوانب المكان المتواجد فيه.

4.1.2- إضاءة الملابس:

حتى الملابس المستعملة في التصوير تملك إضاءة خاصة بها أين " تستعمل لإبراز اللون الحقيقي للملابس، وتوضيح الألوان الغامقة منها، وبالأخص درجات الرمادي "[3]. فلون ملابس الممثل لا يظهر بشكل جلي أمام الكاميرا، ولهذا يستعين المخرج بالإضاءة، هدفها إظهار لون الملابس خصوصا من حيث درجتها، أين تكون هناك ملابس ذات ألوان سطحية وأخرى غامقة، ما يستدعي ضرورة التحكم في درجة إشعاعها أمام الكاميرا.

5.1.2- إضاءة العين:

إضاءة العين " تستخدم لإظهار بريق العين، والقضاء على ظاهرة العين الحمراء الناتجة عن ضعف الإضاءة، وتكون مصدر ضوئي صغير للغاية قريب من عدسة الكاميرا "[4].

هذه الإضاءة لا تؤثر على أجواء التصوير ولا بالمكان، هي إضاءة خافتة تكون موجهة لوجه الممثل وبالضبط لعينيه لإبرازهما بشكل طبيعي.

6.1.2- إضاءة مساعدة أو تكميلية:

هناك إستعمال لإضاءة ثانوية أو ما يسمى بإضاءة مساعدة " تستعمل لملء مساحات الظلال الناتجة عن الإضاءات الأخرى، وهي ناعمة ومنتشرة، وأقلّ شدّة من غيرها، وتتم بواسطة كشافات عاكسة تؤدي إلى تباين أقل، وتسهم في إظهار منطقة وسط بين الإضاءة الشديدة ومنطقة الظلال "[1].

2.2- مصادر الإضاءة:

" الإضاءة الموظفة داخل العمل الفنّي، تأتي من مصادر مختلفة، فنجد هناك:

---

(1): ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ص9.

(2): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص472.

(3): المرجع نفسه، ص472.

(4): المرجع نفسه، ص.471

1.2.2- مصادر طبيعية:

فقد يلجأ المخرج إلى الاستعانة بما تقدمه الطبيعة من طاقة فيستغلها لتضفي إضاءة جديدة على فلمه، ومن بين هذه المصادر نجد الشمس ذات الضوء الساطع والجميل في نفس الوقت وكذا القمر للإضاءة الليلية، وحتى ضوء النهار بكل ما يحمله من إبرازات مختلفة للطبيعة .

2.2.2- مصادر ضوء كهربائية:

يتطلب العمل السينمائي الاعتماد على الأستوديو في تصوير بعض المشاهد، إن لم نقل أكثرها وهذا حسب الحاجة إليه، ولهذا يحتاج المخرج إلى إضاءة تساعده في ذلك، فيستعين بالإضاءة المعتمدة على الطاقة الكهربائية، كالأقواس الكهربائية، المصابيح...وغيرها.

3.2.2- مصادر إضاءة غير كهربائية:

بعض المشاهد في الفيلم تتطلب استخدام لضوء غير قوي، وفي نفس الوقت يضفي جوّا شاعريا مميزا، لهذا يعمد المخرج إلى استخدام لبعض الوسائل التي تمدّ ضوءا خفيفا ومشعا في نفس الوقت وهذا أثناء التصوير في الفترة الليلية، فتستخدم النار كا عنصر للإضاءة كذلك ضوء الشمعة، الذي يستعمل كثيرا في الأفلام التاريخية القديمة"[1].

3. 2- أهمية الإضاءة:

للإضاءة أهمية كبيرة، قد لا يراها البعض فهي ذو خاصية خفية، " نظرا لعدم قدرة الكاميرا على الرؤية مثل العين البشرية، لأنّها بحاجة إلى إضاءة كافية بشكل كبير لجعل التصوير واضحا، جعل للإضاءة أهمية خاصة، وذلك من الناحيتين الفنية والدرامية "[2]. فالناحية الفنية ترتكز على إيصال صورة واضحة المعالم والتشكلات للمشاهد، وجعله يحسّ بنوع من الراحة أمام تلك الصورة، فمثلا لو عرضت عليه صورة غير واضحة للممثلين لا يظهرون بشكل جيد، وبإضاءة خافتة، تجده يملّ من المشاهدة وهو يحاول أن يفك ملامح ذلك الممثل، وبالتالي ستخلق في نفسه نوع من الملل والضجر، والناحية الدرامية للإضاءة تتجلى في كونها تزيد شحن المشهد المصور إن كان رومانسيا فإنّ الإضاءة تتكفل برسم إضاءة شاعرية لهذا المشهد، فتزيد روعة الرومانسية وتشحن معها عاطفة المشاهد، تأثرا بذلك المشهد، كما تتجلى أهميتها في طريقة استعمالها " باستخدام نوع وطبيعة الإضاءة المناسبة على الصورة، يمكن أن تغير من ملامح

---

(1): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص466 –بتصرف-.

(2): المرجع نفسه، ص468-469.

وجه الإنسان، فيمكن استخدامها لإخفاء عيوب الجلد، أو تخفيف البروز الظاهرة للفك، أو إضافة الامتلاء للفم الرفيع، أو حتى تنعيم الشعر وإظهار النجم، أو النجمة أكثر جمالا وأناقة مما عليه في الواقع، بواسطة مصابيح الإضاءة يمكن كذلك تكوين الشكل، والبناء الداخلي لجو الفيلم، وتستخدم كذلك كوسيلة لجذب انتباه المتفرج، وإلى كل ما له مغزى في كل لقطة"[1].

---

(1): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص469.

VI. موضع الكاميرا:

يستند الفيلم ككل أثناء التصوير على مدى رؤية المخرج لموضع الكاميرا، فلابدّ أن تكون هناك دقّة في التحديد لموضع التصوير، وكل ما له علاقة بتشكيل الفيلم، ولأنّ الكاميرا هي قاعدة الفيلم، فإنّ إيجاد أرضية مناسبة لوضعها هو الأهم " في السرد السينمائي يُستبدل بتيار الحياة تيار فيلمي وبكلمات النص صور تتشكل من أسطح وظلال، وبتفاصيل السرد الأدبي تركيز العدسة، بحيث تصير العين – أداة الرؤية- استعارة للوعي، ويصير التماهي مع عين الكاميرا طريقة تحد بها وجهة النظر سبيلا للتعبير عن نفسها، فالمخرج لا يصف تفاصيل الواقع الحياتي، بل يترك للكاميرا التي تتطابق عينها مع عينه أو مع عين إحدى شخصياته أن تلعب دور المشاهد، ومن خلال حركة الكاميرا التي تجذب الانتباه لما تركز عليه وتؤكده من تفاصيل تخضع للحذف أو التصوير يحاول المخرج أن يقنعنا بأنّ الحياة يجب أن توصف وتفسر بنحو بعينه دون سواه "[1].

تلعب عدسة الكاميرا دورا مهما في إيصال الصورة الواضحة للمشاهد، تبرز له كل ما يحيط به وكل ما لا يقدر أن يلاحظه بكل تفاصيله، ولهذا على المخرج أن يحسن التعامل معها، ولا يتركها تنفذ من يده لأنّها محور الفيلم كله، وقدرتها على إبراز الملامح العامة للمنظر الموجهة إليه، " فالعدسة لا تعيد خلق مظاهر الموضوع كاملة رغم قدرتها على خلاف اللوحة، على أن تتحرك محركة كل شيء، ومن هنا ينقسم عالم الأشياء الملموسة إلى مناطق مرئية وأخرى غير مرئية، وبمجرد أن تتحرك عين الكاميرا، يتولد سؤال عما تراه وما لا تراه عما يدخل حيّز الوجود وما يبقى خارجه"[2]، فالكاميرا تأخذ جزءا من الواقع، أو أجزاء منه، حسب ما تقدر أن تلتقطه، وتعرضه على المشاهد الذي يمكنه أن يكمل تلك الأجزاء وفق رغبته.

في تصوير أيّ فيلم يتم مراعاة مدى ثبات أو حركة الكاميرا، لأنّه من خلالهما تنتج صورة الفيلم، وبالتالي معرفة كيفية مقابلتها للشاشة وعين المشاهد على حدّ سواء وهذا على الرغم من عدم قدرة الكاميرا " أن تلتفت وأن تنتقل في الفضاء بنفس السهولة التي تفعل بها ذلك العين البشرية، إنّ الكاميرا أكثر ثقلا وأقلّ حركة، ومع ذلك فقد تكون حركة الكاميرا معبرة جدا "[3]، فالعين البشرية تلاحظ وتشاهد كلما تريده، لكن الكاميرا تتحرك وفقا لرغبة حاملها المتحكم بها وهو المخرج، فحركتها إذا محدودة في نطاق ضيق.

---

(1): حسنة عبد السميع، سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلان التلفزيوني، عين الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2005، ص 16.

(2): المرجع نفسه، ص16.

(3): ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص123.

1. حــركة الكاميـــــــرا

قبل الشروع في التصوير، يجب دراسة كيفية وضع الكاميرا، وتوجيهها إلى العنصر المراد تصويره، وهذا كله يتم انطلاقا من السيناريو الإخراجي، وهو المرحلة الأخيرة من مراحل إعداد السيناريو " بالرغم من أنّ وسيط كاتب السيناريو هو الكلمات، الكلمات المنطوقة، كلمات الوصف، كلمات التوجيهات، فهو كاتب متخصص يرى الأشياء ليس كثيرا في شرائط السيلولويد(*) من أجل أن يجمعها المونتير(**) ويتلاعب معها بقدر ما هي مثل الحياة المنظورة من خلال عدسة آلة تصوير سينمائي، فيستطيع كاتب السيناريو المبدع المجدد أن يبدع تقنية للكاميرا ويقدم طرقا جديدة لم تكن من قبل قد حدثت بالنسبة لأيّ مصور "[1]. وهذا ما أشرنا إليه سابقا، في كون كاتب السيناريو يشير أثناء عرضه لسيناريو الفيلم إلى كل ما يخصّ طريقة التصوير، حتى موضع الكاميرا وحركتها.

طبعا هذا لا يتحقق مع المخرج الذي يعتبر المسؤول الأول في تطبيق رؤى السيناريست(***) وتنفيذها مع إبراز وجهة نظره في الموضوع ومع ما يتماشى كذلك مع رؤيته التي تعتبر الرؤيا الأدق في موقع التصوير. " إنّ رؤية المخرج هو الرؤية الأنضج والأكثر سينمائيا من كل كتاب القصة أو السيناريوهات بسبب معرفته الكبيرة بأدواته السينمائية وكذلك الأفكار الجمالية والدرامية التي يعتمد عليها الفيلم السينمائي أساسا "[1]، المخرج معروفا عنه أنّ الكاميرا هي رفيقته الدائمة، يوجهها كيفما يشاء، ولأيّ غرض يريده، فيضفي عليها لمسته الإبداعية التي تظهر أكثر في الفيلم.

التصوير بالكاميرا، يكون وفق نمطين أساسيين حيث " يتكون في السينما من مجموعة لقطات مختلفة الأحجام، يمكن تصوير اللقطات بكاميرا متحركة أو ثابتة "[2]. وتنقسم إلى قسمين:

- الأولى : حركة أسس الكاميرا مع ثبات الحامل.

- الثاني: حركة الكاميرا كلها مع الحامل.

(*): شريط السيلولويد، هو ما يعرف بشريط التصوير الفوتوغرافي، وهو شريط يجمع جلّ لقطات الفيلم.

(**): المونتير، كلمة فرنسية تعني المنتج، وهو المكلّف بتقطيع وتركيب مشاهد الفيلم، بطرقة تسلسلية في الأحداث.

(1): أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، ص51.

(***): السيناريست، كلمة فرنسية يقصد بها كاتب السيناريو.

(2): ماهر مجيد إبراهيم، صلاح محمد طه، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة، المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، ص201.

(3): ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص58.

1.1- حركة رأس الكاميرا مع ثبات الحامل:

لأنّه لا يمكن أن تحمل الكاميرا على الكتف لوقت طويل بسبب ثقلها، فإنّه يُرجع إلى استعمال حامل الكاميرا، هذا الحامل يمكّن من التصوير بطريقة تناسبية أكثر وبدون أيّ عناء، وينتج عن هذا التصوير الثابت للكاميرا مجموعة من القطات، أبرزها:

2.1.1- الحركة الأفقية (pan):

تعرف هذه الحركة بحركة " بان" ويقصد بها " التحرك من خط أفقي في الاتجاه الذي يريد المصور أن يصوره، ويتمّ هذا بتحريك يد حامل الكاميرا، وليس بتحريك الحامل نفسه الذي يظلّ ساكنا "[1]، وتبرز أهمية هذه الحركة في " الإحساس الواضح بنقطة الرؤية الموحدة، في الإحساس الدقيق بالمكان الحقيقي وبالزمان الحقيقي، لهذا بالذات أصبحت اللقطات الطويلة المتحركة، تستخدم بخاصة في أفلام (المؤلف) تلك الأفلام التي تسعى للوصول إلى عرض متشابه مع الحياة على نحو خاص[2]. من خلال هذه الحركة يمكن وتتبع حركة الممثلين داخل المشهد في حركة أفقية.

3.1.1- الحركة العمودية (tilt):

كما يمكن أن تتحرك الكاميرا عموديا وتغير مكانها من خلال " رفع الكاميرا إلى أعلى أو أسفل من وضعية ثابتة فيعني حركة عمودية "[3]. " ولهذه الحركة عدة وظائف دلالية تمنح الفعل المعروض، دلالات تعبيرية تخدم السرد الفيلمي، إذ أنّها تعبر عن وجهة خط الشخصية الدرامية أو صانع العمل فيما هو معروض (...) ومتابعة الحركة التي تكون صعودا أو تسلقا أو نزولا"[4]. ومثال عن هذه الحركة، ممثل داخل منزله، تصوره الكاميرا وهو يهمّ بنزول الدرج، فتتبعه الكاميرا وهو يقوم بالفعل.

4.1.1- حركة دولي: (Dolly):

حركة أخرى مع ثبات الحامل تعرف بحركة دولي " عندما تكون الكاميرا على (دولي) فإنّها

---

(1): عز الدين عطية ، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص67.

(2): ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص123.

(3): ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، ص103.

(4): ماهر مجيد إبراهيم، صلاح محمد طه، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة، المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، ص194.

قابلة أن تتحرك إمّا نحو الشخص موضوع اللقطة أو بعيدا عنه "[1]. ويمكن لهذه الحركة أن " تركز انتباهنا على تفاصيل صغيرة ضمن إطار الصورة، هذا التركيز السريع للانتباه يمكن أن يزيد التوتر، ويعطي دلالة أكبر للحركة، ويضاعف عدد التفاصيل التي ترتبط بها الشخصية، ويغير إيقاع الفعل في المشهد ويمكن لحركة دولي[*] بعيدا عن الممثل أن تنتج التأثير ذاته الذي تحرزه موسيقاه تنتقل من عزف آلة مفردة إلى ألحان أوركسترا تشارك بأكملها"[2]. فهذه الحركة تمنح المتلقي إحساسا بأنّه على وشك أن يرى شيئا أو حديثا غير متوقعا.

2.1- حركة الكاميرا كلها مع الحامل:

بعض المشاهد في الفيلم تتطلب تحريك الكاميرا، ولهذا يتم تحريك الحامل الذي وضعت عليه في محاولة لتتبع الموضوع المصور، والإشارة إلى أدقّ التفاصيل فيه، ولهذا نجد مجموعة من الحركات تندرج ضمنها وهي:

1.2.1- حركة (تراكينغ) والتي تعرف أيضا بالحركة الموازية (Track):

الحركة الموازية " وتعني الكاميرا ذاتها تتحرك جانبيا بصورة أفقية نحو الشخص موضوع اللقطة"[3]. كما أنّها "تنتج من حركة آلة التصوير مع الحامل بصورة أفقية أو موازية للموضوع، ويمكن أن تكون إلى اليمين (Track-right) أو إلى اليسار(Track-left)، ولمسافات طويلة فتكشف بهذا عن علاقة الموجودات بالمنظور، كذلك يمكن أن تعطي، استمرارية للزمان والمكان وتسمح برؤية أكبر قدر ممكن من الموجودات، مانحة بذلك ما هو معروض دلالات الغضب أو الفرح حسب الموضوع الدرامي "[4]. لنأخذ مثلا مشهد لممثل يجسّد عملية مطاردة، فإنّ الكاميرا في هذه الحالة توضع على منصة تتحرك على قضبان حديدية، وفي اتجاه محدد لتصاحب حركة الممثل، وإبراز تفاصيل وملامح وجهه وهو يقوم بفعل المطاردة.

---

(1): ماري إلين أبراين، التمثيل السينمائي، ص103.

(*): دولي Dolly، تعرف بحركة التتبع، أين يعمل المخرج بواسطتها بالاقتراب أو الابتعاد من الجسم المراد تصويره.

(2): ماري أبراين، التمثيل السينمائي، ص104.

(3)، المرجع نفسه، ص103.

(4): ماهر مجيد إبراهيم، صلاح محمد طه، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة، المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، ص195.

2.2.1- حركة آلة التصوير على رافعة (Crane):

يضطر المخرج إلى تصوير بعض المشاهد التي فيها الكثير من الحركة كالمعارك مثلا، فيستعين برافعة صممت أساسا لتحمل الكاميرا من خلالها " يمكن لهذه الحركة أن تمزج عددا من الحركات وترتبط معا (...) وهي من أفضل الحركات في الحفاظ على استمرارية الزمان والمكان، وبناء اللقطة، المشهد، بإعطاء تشكيل ينسجم وتعبيرية اللقطة، يساهم في تعميق الدلالات المطلوبة "[1]. وهدف هذه الحركة هو خلق تأثيرات درامية معينة في نفسية المشاهد نتيجة انخفاض وارتفاع الكاميرا في جميع الاتجاهات.

---

(1): ماهر مجيد إبراهيم، صلاح محمد طه، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة، المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، ص195.

VII. المونتـــــــــاج:

لا ينتهي عمل المخرج من التصوير حتى يبدأ عمل آخر أكثر أهمية منه، وهذا العمل يتمثل في ترتيب جلّ اللقطات المصورة تصويرا اعتباطيا، وجعلها تتماشى مع العمل ككل، وذلك حين يقوم المسؤول عن المونتاج والذي يعرف بالمونتير باستلام زمام الأمور وتنفيذ الفيلم على أحسن وجه.

مهمة الإنتاج ليست بالأمر الهيّن حيث " يتكون الفيلم في بنائه الفنّي من لقطات ومشاهد وفصول، وبعد انتهاء التصوير نجد أنفسنا أمام عدد كبير من الصور المطبوعة والأشرطة المصورة داخلها آلاف اللقطات المختلفة الأحجام لوجوه وأشياء، ضف إليهم الصوت والحوار وتسجيلات الموسيقى، والمؤثرات الصوتية، ما يفرض على المونتير جمع تلك اللقطات لبناء فيلم متكامل ولا تأتي هذه المرحلة إلاّ بعد الانتهاء من مرحلة التصوير، التي يكون فيها المخرج والمصور ملمين بها من حيث أحجام اللقطات، والتكوينات داخل اللقطة، وزوايا التصوير "[1]. فالفيلم يولد مبعثرا وغير متجانس بين عناصره، ولا يعرف طريقه للمشاهد، إلاّ بوسيلة واحدة هي (المونتاج)، ومن هنا يتحدد أنّ هذا الأخير يمثل نصف الفيلم ككل، فمنذ وجود السينما، إلاّ وكان وراءها مونتاج يساير تلك الأفلام.

1. مفهوم المونتاج:

يعرف المونتاج بأنّه " إحدى أكثر الوسائل السينمائية غنى بالدراسة والتحليل، وفي نفس الوقت أكثرها إثارة للجدل والمساجلة "[2]، ويأتي الاهتمام بالمونتاج في كونه يمثل الفيلم بأكمله، وهذا انطلاقا من أنّه عبارة عن " عملية فنية، يتم من خلالها ترتيب اللقطات والمشاهد بتناسق وبأسلوب فنّي دقيق يتعلق بالانتقال من لقطة إلى أخرى ولحظة الانتقال وكيفيته والمدة التي تستغرقها الصورة على الشاشة، إضافة إلى ضرورة الإبقاء على وجود الصورة والصوت المصاحب لها"[3]. فاللقطة تصبح بلا أهمية مع نظيراتها من اللقطات الأخرى، ويتوجب أن يكون هناك وسيلة لتوحيدها فيما بينها كعنصر واحد، " لابد للمونتاج أن يتجاوز عزل واستقلالية اللقطة، ليضمها إلى وحدات من اللقطات الأخرى، عندئذ لا تنشأ المعاني من حاصل جمع

---

(1): ينظر، عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص533-534.

(2): يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص79.

(3): كريمة الإبراهيمي، الرواية والسينما، ص3.

اللقطات، إنّما في وحدة معنى معقدة من مستوى أعلى "[1].

2. أهمية المونتاج:

للمونتاج أهمية كبيرة في الفيلم، إلى جانب كونه عصي الفيلم، فإنّه يسمح بخلق حركة أكثر داخله، " فجمع لقطتين يؤدي إلى تنظيم الحركة والمكان، ذلك أنّ لقطة الفيلم كقاعدة ليست غير متحركة، بل هي دائما أو تقريبا دائما في حركة. ولكن ، حتى إن كانت اللقطة ثابتة كليا، فإنّه عندما ستلتصق مع اللقطة المجاورة، سينشأ الإحساس بالحركة "[2]. فجمع لقطة فيها شخص ينظر إلى البحر مع لقطة أخرى لشخص يزيح نظره نحو الشمس تجعل المشاهد يحسّ بنظر ذلك الشخص وهو يتحول بنظره.

كما أنّ المونتاج يسمح بتوليد أفكار جديدة تخدم الفيلم ككل، " إنّ اللقطات التي تتجمع فيما بينها، تولد ما يمكن اعتباره فكرة جديدة نوعا ما، وهذه الفكرة ربما لم تكن موجودة في اللقطات المصورة، إنّ اللقطات المونتاجية هي التي ولدت هذه الفكرة "[3].

قد يغيب من أحد المشاهد إضافة لقطة لصورة البحر أو سراب الطيور مثلا، ويأتي المخرج ووفق لرؤيته للمشهد وما ينقصه ليضيفهما، ويمكن أن يكون العكس، أي أنّ مشهد ما يأخذ الكثير من الوقت بفعل اللقطات المصورة فيه، فيقوم المنتج بحذفها ليخلق نوعا من التوازن بين المشاهد ككل.

إنّ عمل المنتج لا يكون عشوائيا أو اعتباطيا، وإنّما يأخذ نظرة ثاقبة من طرفه فكل تركيب خاطئ للفيلم قد ينجرّ عنه خلق الرتابة والعشوائية فيه، " المونتاج لا يعني مجرد تركيب وإلصاق كادر بآخر حتى النهاية، بل هو فنّ إبداعي تفكيري يهدف إلى الكشف عن الرؤية الفنية والإبداعية لمحتوى الفيلم، وإظهار الإبداع الشخصي للمؤلف، وهو فنّ معبر عن فكر العاملين بالفيلم، عاكس لاتجاهاتهم وميولهم للموضوع، فالمونتاج وسيلة تعبيرية للكشف عن المنطق في تحليل الأفلام أو البرامج، وعكس الاتجاهات والأفكار، وتنطلق دراسة المونتاج من اعتباره تقنية رئيسية في

---

(1): قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، ص129-130.

(2): ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص161.

(3): المرجع نفسه، ص160.

صناعة الفيلم، فهي تحدد الأشكال المتنوعة لعنصري الزمان والمكان "[1]. ومن خلال كل هذا يظهر أنّ المونتاج رابط لجلّ العناصر التي يحتويها الفيلم بطريقة منظمة.

3. أشكال المونتاج:

قد لا تتراء للمشاهد طريقة المونتاج في الفيلم، كما لا يمكن له أن يميز كيفية الجمع بين اللقطات، ولكن الدارس للفنّ السينمائي يقدر أن يعرف كيف يقوم المنتج بذلك، وهذا وفق رؤيته الخافتة، ولهذا نجد أنّ المونتاج يأخذ أشكال ومظاهر معينة حيث " يمكن تمييز نوعين من المونتاج السينمائي: جمع لقطة بأخرى وجمع لقطة بنفسها مع أو بدون تغيير في الكيفية، فعندما تأتي لقطة ثابتة وطويلة في أعقاب لقطات قصيرة وديناميةٍ يمكننا أن نرى في ذلك نتيجة لمونتاج من النوع الثاني، (حيث ترتبط اللقطة بنفسها). وفي حين تؤدي منتجة اللقطات المختلفة إلى إبراز الربط الدلالي بينها جاعلة من هذا الربط الحامل الرئيسي للدلالات، يقوم مونتاج اللقطة الواحدة بالتقليل من أثر الربط إلى حد جعله غير محسوس، ويتم التراكم الدلالي بصورة تدريجية. لهذا السبب، وبالرغم من أنّ المونتاج بطبيعته يفترض التقطيع واللاإستمرار، فإنّ هذا التقطيع ينمحي ويتلاشى أمام المشاهد أثناء العرض مع الانتقال التلقائي، الضمني من لقطة إلى أخرى "[2]. ومن هنا يخيّل للمشاهد أنّ اللقطات في الفيلم بطريقة سلسلة ومترابطة، وكأنّها صورت في نفس الوقت، ودون أن يكون تكسير فيما بينها.

وهذا بصفة عامة، لكن هناك بعض الأشكال التي قد لا يعرفها المشاهد ولا تتراء له أثناء مشاهدته للفيلم، لعدم قدرته على التمييز أشكال الانتقال من لقطة لأخرى، ولكن المهتمين بعملية المونتاج وفصولها، يحددون أشكال المونتاج " تكمن القضية في أنّ التباين، الاختلاف، هو قانون المونتاج: تباين الزوايا، تباين الأحجام، الاتجاهات، المحتوى، الحركة...والخ "[3]، وتتحدد أشكال المونتاج على النحو التالي:

1.3- مونتاج تناوبي:

يعتبر هذا النوع من المونتاج الأكثر تداولا واستعمالا، أين يرتكز فيه (الميزانسين)* على ربط لقطتين تجسدان الحدث نفسه، أو حتى حدثان مختلفان لكن يملكان خاصية مشتركة وهو

---

(1): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص541.

(2): يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، ص103.

(3): ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ص169.

(*): الميزانسين، الحركات التي يؤديها الممثل داخل الفيلم ، ووضعيته فوق الخشبة.

مكان وقوعهما، وهذا بترابط منطقي يجعل المشاهد لا يدرك هذا التوليف كأن تكون هناك لقطة لشخص وهو يفتح بابا، تليها بطبيعة الحال لقطة أخرى له وهو داخل المنزل، حيث " يناوب بين لقطات من متتاليتين أو عدة متتاليات، بحيث يخرج أفعالا تقع في أماكن مختلفة في وقت معا، وهكذا يمكن إظهار وملاحقين كلا بدوره، وهم ينطلقون في أماكن متقاربة إلى حدّ ما دون أن تكون كلها ميدان واحد، أو إظهار أعمال تترافق علاقتها الزمنية بعلاقة تماثل"[1].

2.3- مونتاج قصير:

من خلال هذا المونتاج " يمكن عن طريق تعاقب لقطات قصيرة جدا، إحداث مؤثر يوحي بالتسارع "[2]. هذا المونتاج لا يتعدى ثلاث ثواني أو أكثر، بحيث أنّ الغرض منه القفز عن الموضوع دون أن يكون فيه أي خلل بالمعنى أو بالصورة.

3.3- مونتاج خفي:

شكل من أشكال المونتاج " يقال عن التجميع أنّه خفي عندما تخفي الوصلات انقطاع القصة المكاني الزمني، وينتسب هذا الشكل إلى السينما الكلاسيكية وإلى جمالية الشفافية "[3]. أيّ حدث إلاّ وله مكان وزمن وقوعه، ويمكن أثناء التصوير أن يتغيّر المكان بحيث يكون التصوير داخل الأستوديو.

4.3- مونتاج متوازي:

مونتاج متوازي " خلافا للمونتاج المتناوب، يناوب سلسلات من الصور، ليست بينها أيّ علاقة تزامنية ولكونه استطراديا ولا سرديا فهو يستعمل لأغراض نظرية ترميزية في كثير من الأحيان، بغية خلق مؤثرات تتعلق بمقارنة أو تضاد "[4].

5.3- المونتاج بين الصورة والصوت:

وهو ما يعرف بـــ (المكساج) " وهي آخر خطوات المونتاج حيث يقوم بها مهندس الصوت بالتعاون مع المونتير، وبحضور المخرج، وهي من أشق العمليات، ونحتاج إلى دقة شديدة، وحرص للوصول إلى نسخة العرض، ومن ثم إلى شريط الصوت الضوئي، وفيها يتم مراعاة الصوت والصورة، وإضافته إليها، وتنسيق الصوت مع حركة الشفاه، وإضافة المؤثرات

---

(1): ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ص69.

(2): ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ص70.

(3): المرجع نفسه، ص71.

(4): المرجع نفسه، ص71.

الصوتية، وتحديد مستويات الصوت، والظهور والاختفاء التدريجي، أو الدخول والخروج المفاجئ للأصوات المختلفة"[1]. وكثيرا ما نجد بعض الأفلام التي لا يتناسب فيها الصوت مع الصورة، وهنا يحدث خلل في الفيلم، ويدفع المشاهد إلى الملل والنفور منه، ضف إلى هذا أنّ استعمال الأصوات في غير محلّ الصورة أمر غير مقبول، أين ما نجد مشهدا حزينا تستعمل فيه موسيقى عادية لا تتناسب مع ذلك المشهد والعكس صحيح.

4. وظائف المونتاج:

يقوم المونتاج بوظائف تساعد الفيلم على تجاوز بعض الأمور التي يريد أن يمر بها المخرج لضيق الوقت، ضف إلى ذلك أن " تطور المونتاج قد أنار مفهوم اللقطة وأكسبه وضوحا أكثر، كما بين ذلك الجانب المتواري والموجود دائما في أيّ فيلم فنّي"[2]. ويمكن حصر هذه الوظائف في ثلاثة أشياء:

1.4- تغيير المنظر:

إنّ المخرج لا يتقيّد بأيّ ترتيب أثناء التصوير، فيمكن أن يبدأ من وسط الأحداث ثم ينتقل إلى النهاية إلى أن يصل إلى تصوير المشاهد الأولية، فوظيفته هي تصوير المشاهد وفق ما سطره والأوقات التي تتطلب ذلك إن كان في النهار أو الليل، أمّا من ناحية الترتيب بين هذه اللقطات فإنّ المهمة تقع على المنتج. " حيث يقوم المونتير بتغيير المنظر وفقا السيناريو، سواء بإنهاء الحدث وإظهار حدث جديد أو الانتقال من مكان لآخر، ومن زمن لآخر، لضرورة درامية، أو لتطبيق الحدث المتغير. فهو الذي يحدد إن كان سيكمل المشهد، يصور حفلة مثلا أو يتجاوز إلى حدث مغاير له كأن يتحول إلى جريمة قتل تبرز مشهدا جزئيا.

4. 2- الحذف والاختصار:

نحذف ونختصر كل ما هو زائد، أو غير ضروري، مهما كان طول المادة المصورة وهذه مسألة ليست سهلة، لأنّ عواقبها تكون وخيمة ما لم يحسن استخدامها لأنّ بعض الحذف قد يحدث خللا في الدراما، أو تقص في المعلومة، أو إحداث ربكة في الإيقاع. فكم من الأفلام تجاوز فيها المنتج بعض المشاهد، ما خلق نوع من كسر للقطات بين الفيلم، وانتقالا مفاجئا حمل معه هفوات للفيلم، وهذا ما يظهر في فيلم (ريح الجنوب) نموذج البحث، الذي خلق نوع من الرتابة في أغلب لقطاته، نتيجة لذلك الانتقال المفاجئ فيما بينها.

---

(1): عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص553.

(2): يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، ص44.

3. 4 - <u>جعل المشاهد يخلق المشهد بنفسه</u> عن طريق ترتيب وتركيب اللقطات "[1]. أحيانا المشاهد يتعرف على سير الأحداث من أول وهلة، ذلك أنّه يدرك هذا الانتقال في اللقطات، فتجد المشاهد يملك فكرة معينة لما ستنتقل إليه الأحداث ونهايتها، وبالتالي سيملك إنتاجا خاصا به يحسّ وكأنّه داخل في الفيلم وكأنّه هو الموجه للأحداث.

---

(1): ينظر،عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص535-536.

الفصل الثالث:

ريح الجنوب بين الكلمة والصورة

- رواية ريح الجنوب بين الكلمة والصورة:

العمل الأدبي بكل ما ينبني عليه من تفاصيل يملك خاصية مميزة، تطغى عليه وتميزه عن الأعمال الأخرى، هذه الخاصية هي الكلمة المعبرة، الجاذبة للقارئ، والمؤثرة فيه، فالروائي قبل أن يشرع في بناء روايته، يبحث في الكلمة المناسبة التي ستفتح له الطريق للولوج إلى عالم رحب من الكلمات الأخرى.

رواية (ريح الجنوب) وبكل الظروف المحيطة في كتابتها، جسّدت قيمة هذه الكلمة وكيف أثرت في الكثير من القراء إلى حدّ التفكير في انتشالها من حيّز الكتابة، إلى حيّز آخر أقوى منها، هو حيّز يشبه إلى حدّ كبير الواقع، إنّه حيّز الصورة، وبالتالي سيطغى نوع من الشعور بالاختلاف وتضارب في الأفكار عندما تأخذ رواية وتقرأها، وتحسّ بها، تتخيّل شخصياتها وأحداثها، ثمّ تتحول هذه الرواية إلى مجموعة من الصور تقدر من خلالها رؤية تلك الشخصيات، وأماكن تواجدها، ويمكن حينها أن تُنزع جميع الأفكار التي بنيتها حول الرواية، كما يمكن أن تجذبك أكثر. بفعل ذلك التأثر بالصورة، وهذا ما حدث في رواية (ريح الجنوب) التي وضعت بين الكلمة والصورة، وفتحت المجال للمقارنة بين كلمتها وصورتها، وأمام هذه المقارنات يطغى التساؤل حول مدى محافظة الفيلم على ما جاء في الرواية من أحداث وشخصيات، وإن كانت هذه المحافظة ايجابية أو سلبية لأنّها لم تؤثر في المشاهد الذي يتطلع إلى التجديد والتذوق، وبالتالي كسر نمط الأحداث التي بنيت عليها الرواية.

I. الرواية:

عرفت الجزائر ثورة أدبية تخللها ظهور أسماء لأدباء رسموا معالم أدبهم في العالمية، أين اتّخذوا من الكلمة كمحاولة رمزية لإبراز انتمائهم لبلدهم، وكذا المساهمة في الدفاع عنه من أيدي الغادرين به، ولم تكن هذه المهمة باليسيرة، إذ أنّهم اضطروا أن يكتبوا بقلم ولغة غيرهم، أو بالأصح أن يتخذوا لغة المستعمر كوسيلة لمواجهته، فأنتج ما يسمى بأدب جزائري مكتوب باللغة الفرنسية، لكن سرعان ما أزيل هذا الحاجز (حاجز الاستعمار) وتبلورت محاولات عديدة للعودة إلى اللغة الأم، والكتابة بالعربية، فكانت رواية (ريح الجنوب) (لعبد الحميد بن هدوقة) أوّل رواية جزائرية باللغة العربية، تجمع في طياتها كل العناصر الفنية للرواية، وهذا رغم وجود محاولات قبلها، لكن لم تكن بالمستوى المطلوب " إذ أنّ المحاولات التي سبقتها (غادة أم القرى لأحمد رضا حوحو، والطالب المنكوب لعبد الحميد الشافعي، والحريق لنور الدين بوجدرة) على الرغم من أهميتها بصفتها تمثل البداية الأولى لفنّ الرواية في الجزائر، فإنّها لا تعدوا أن تكون مجرّد

محاولات أولى على درب هذا الفنّ "[1].

صدرت رواية (ريح الجنوب) عام (1971) وقد أحدثت ضجّة كبيرة في الساحة الأدبية الجزائرية، لأنّ هذه الرواية كانت بمثابة النبوءة لما سيحصل في الجزائر، من خلال ما يسمى بقانون الثورة الزراعية. تقع هذه الرواية في ثلاث مئة وسبعة عشرة صفحة، وتتناول قصة الأرض والفلاح وما يقدر أن يفعله في سبيل المحافظة على أرضه، كما تناولت قصة قرية يبحث أهلها عن لقمة استمرارية عيشهم في ظلّ الظروف الطبيعية والاقتصادية المزرية.

أمام كل هذا، فإنّ (ريح الجنوب) رواية تسلط الضوء على المنعرج الحاسم الذي ستواجهه المرأة في سبيل كسب رهان حريتها، والدفاع عن نفسها كامرأة لها حقوق قبل الواجبات، فرسمت صورة لامرأة مثلت الجنس الأنثوي، تحارب لتتحرر من سلطة الذكر المتسلط.

بنيت الفكرة العامة للرواية حول، رجل يدعى (عابد ابن القاضي) يملك من الأراضي والمواشي ما يوازي نصف أملاك قريته، لكن كلّ هذه الأملاك لا تشفع له أمام القانون الذي ستصدره الحكومة حول الإصلاح الزراعي، ما يعني أنّه سيفقد أرضه وأملاكه، وأمام هذا كلّه سيرسم خطة تجعله ينفلت من هذا القانون وبالتالي يُبقي على ممتلكاته دون أن تُمسّ، ولكن ليحقق مراده هذا سيتنازل عن أغلى ما يملك إنّه شرفه المتمثل في ابنته (نفيسة)، هذه المرأة التي تمثل نموذج صراع، أو بالأحرى الصورة المعاكسة لنظيرتها من نساء القرية، فهي ذات مستوى تعليمي كبير، درست في الجامعة، وعاشت أغلب مراحل حياتها في المدينة، فنفيسة تجسّد الطعم الذي سيتخذه والدها في جذب رئيس البلدية (مالك) صهره السابق واللاحق في نفس الوقت، وهذا عندما يفكر في تزويج ابنته له، ليضرب عصفورين بحجر واحد، أوّلا يكون صهرا لرجل يتبوأ مركزا مرموقا، كلمته تعلو فوق كل شيء، ثانيا يضمن المحافظة على أرضه ويؤمن عليها من هذا القانون الذي سيصدر.

لكن دائما ما لا تجري الرياح بما لا تشتهي السفن، لأنّ خطة (عابد ابن القاضي)، ستصطدم بعناد ابنته المتعلمة والمتمردة على كل أشكال الحياة في القرية، إذ أنّ (نفيسة) وبعد أن تسمع بخطة والدها، تعتزم القيام بثورة عليها، هذه الثورة لم يكن أحد من نظيراتها من نساء القرية يجرؤ حتى على التفكير فيها، وعلى من؟ على والدها، ولو أنّها لن تواجهه وجها لوجه، إلاّ أنّها ستحيك خطة للفرار من منزل والدها ومن القرية ككل التي وجدت فيها عنصرا للتخلّف والبداوة، وكأنّها لم تولد فيها قط.

---

(1): مصطفى قاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، ص7.

تبدأ (نفيسة) في تنفيذ خطتها أين تهرب من المنزل، لكن جهلها العام بطرق القرية يجعلها تسلك طريقا خاطئا، فتكون ضحية لعضة أفعى تكاد تؤدي بحياتها، لو لا أنّ الراعي (رابح) يصل في الوقت المناسب لانقاضها، فيكون بمثابة العنصر المساعد في قضية فرارها، فبعد أيام نقاهة قضتها (نفيسة) في منزل (الراعي)، يسمع ابن القاضي بمكان وجودها، فيهرع مباشرة إلى هناك أين ستحدث مواجهة بين (الراعي) المنقذ و(الوالد)، لتكون النهاية مأساوية لكليهما، ويتلاشى حلم (نفيسة) في العودة إلى العاصمة لاستكمال دراستها، وبفشل خطتها.

هذه إذن الجزئيات التي بنيت عليها الرواية ككل، فرواية (ريح الجنوب) رواية تمثل جلّ قرى الجزائر غداة الاستقلال، وما تخللها من صعوبات في لمّ شتات ما خلّفه المستعمر من نتائج سلبية على الشعب الجزائري، الذي كان إبان الاستعمار في حالة مقاومة ضدّ غريب استولى على وطنه بالقوة، وبعد الاستقلال مقاومة من نوع آخر، هي مقاومة ضدّ الفقر واللاعدل، ضدّ الذين يملكون حقوقا ولا يحترمون حقوق غيرهم، وفوق هذا يتعالون عليهم، ولكن (ريح الجنوب) وضعت خطا بين هذا وذاك، لأشخاص قاوموا الاستعمار في الماضي، وسيحددون مقاومتهم ضدّ الذين لا يحترمون العدل بين النّاس ويبذلوا جهدهم في سبيل رسم مستقبل زاهر ومتطور، يعيدون فيه الأمل للذين فقدوه.

جسّدت هذه الرواية نظرة مسبقة للمستقبل الجزائري، أين وضعت خطوطا عريضة لما سيعرف فيما بعد بالثورة الزراعية في ظلّ النظام الاشتراكي، هذه الثورة مبنية على قاعدة أنّ الأرض لمن يخدمها، وبالتالي هناك تساوي بين الفلاحين الذين ستأخذ من بعضهم أراضي لا يجب أن يملك الكثير منها، لتمنح للبعض الآخر لخلق توازي مشترك بينهم، وهذا كلّه في إطار المصلحة العامة التي يفرضها القانون بهدف بناء اقتصاد وطني متين.

لكن هل تناولت الرواية هذا الطرح الثوري الزراعي بكل تفاصيله، أم أنّه كان مجرّد نقطة عابرة مرّ بها الكاتب ليصل منحى آخر؟.

في بداية الرواية نجد أنّ (عابد ابن القاضي) قد وصلته الأخبار حول ما تنوي الدولة إصداره فيما يخصّ الإصلاح الزراعي، ما يحدث في نفسه نوعا من الأسى والخوف لما ستؤول إليه مكانته ومرتبته لكونه معنيا بهذا القانون أكثر من غيره باعتبار أنّه يملك من الأراضي ما يوازي نصف ما تملكه قريته، لهذا نجده مهموما في بداية الرواية " وتنهّد تنهّدا حزينا وهو يرى الغنم أمامه، ذلك أنّ الإشاعات التي كانت بدأت تروّج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي، حول الإصلاح الزراعي قضت مضجعه وصارت منشأ همومه ومحل تفكيره الدائم "[1].

---

(1): عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2012، ص5.

لكن سرعان ما يتلاشى هذا الهمّ ولو لبرهة، لأنّه وجد حلاّ ربما سيخرجه من ضيقه، أين "خطرت بباله فكرة قديمة، وهو يرى نافذة حجرة (نفيسة) ما تزال مغلقة فكرة بعثت في نفسه سرورا غامضا، وكان مضمونها يتلخص في تزويج ابنته (نفيسة) (بمالك) شيخ البلدية "[1]، هذا الخوف من فقدان أرضه جعله يضحي بابنته، وطبعا هذه التضحية لم تكن الأولى ولا الأخيرة، فشعاره كان دائما "الأبناء هم الحلّ "[2].

الغريب أنّ ما نجده في الرواية يؤكّد أنّ أغلب سكان القرية لا يتحادثون في هذا القانون، وكأنّه لا يعنيهم، فالرواية كلّها تسقط مسألة الإصلاح الزراعي في ذهنية (ابن القاضي) في أكثر المواقف، دون غيره ولو استثنينا شيخ البلدية (مالك)، الذي ينتظره بفارغ الصبر لتنفيذه في أسرع وقت "الإصلاح... الإصلاح لا أعبث مطلقا، الإصلاح الزراعي هو السبيل الوحيد "[3].

ضف إلى ذلك أنّ سكان القرية تظهر عليهم ملامح الجهل والأمية، حتى أنّهم لا يعرفون مفهوم (الاشتراكية) التي أتت بهذا القانون، قانون الإصلاح الزراعي، وإذا كان هذا فكيف سيعرفون ما لهم من حقوق وواجبات؟ ويظهر هذا جليّا في ليلة دفن العجوز (رحمة)، حيث سيتحول الحديث في الفقه والتوحيد بين شيخ القرية وسكّانها إلى مسألة (الاشتراكية) ورغم ثقافة الشيخ فيما يخصّ المسائل الدينية إلاّ أنّه يقف عاجزا أمام هذا السؤال " ما هي الاشتراكية يا (الشيخ صادق) "[4]، ولكي يتملّص من السؤال حوله إلى مصدر لغوي لا أكثر.

ويشتدّ الحديث أكثر بعد أن يتدخل (عابد ابن القاضي) ليصرف النظر عن هذا الموضوع، ليرد عليه أحد الفلاحين بقوله: " أنت والاشتراكية أعداء نعرف هذا، لأنّك تخاف على أرضك أمّا نحن الذين لا نملك شيئا فلا نخاف الاشتراكية ولا غيرها "[5]، ليتحول الحديث مباشرة بعد شعور (ابن القاضي) بالغضب إلى تلاوة القرآن. ففي هذه المواقف فقط نجد حديثا عن الاشتراكية والثورة الزراعية، لا غير.

---

(1): ريح الجنوب، ص6.

(2): المصدر نفسه، ص56.

(3): المصدر نفسه، ص270.

(4): المصدر نفسه، ص217.

(5): المصدر نفسه، ص220.

من خلال هذا نستنتج أنّ الأمور المتعلقة بالثورة الزراعية والاشتراكية مرتبطة في الرواية بالفئة الواعية بأهمية هذا القانون دون سواهم، وتتمثل في (ملك) شيخ البلدية، و(عابد ابن القاضي) الشخصية الثرية التي تحسب لمستقبلها ألف حساب، والتي ستكون ضدّه.

1. زمن الرواية:

اختار (عبد الحميد بن هدوقة) زمن الرواية انطلاقا من العنوان ذاته، فنجد أنّه قد عمل على وصل أحداث الرواية ومكانها بالزمن الذي سيكون مناسبا جدا لمستوى الأحداث، التي ستجرى ضمن طبيعة يغلب عليها الطابع الصحراوي القاسي والذي يتسم بظروف صعبة من حيث المعيشة والتأقلم، خصوصا لغير المتعود كثيرا على تلك الأجواء مثل (نفيسة) وتتماشى الأحداث مع إطار زمني هو فصل الصيف الحار، الذي يجعل سكان القرية تحت رحمة الحرارة الشديدة، والغبار المتطاير بين الفينة والأخرى، ما يجعل القرية تدخل في دوامة من الكآبة نتيجة هذا الجو القاتم الذي يحدثه ريح القبلي " أصبحت القرية كئيبة حزينة تغطي سمائها زوابع الغبار، وتتصارخ في جنباتها رياح هوج، فإذا هي شهباء لهباء، يستعر فيها الحرّ استعارا "[1].

يلعب هذا الزمن دورا مهما في إبراز الملامح العامة لشخصيات الرواية ككل بحيث أنّنا نجد أنّ الكلّ مبتغط من هذا الفصل (الصيف)، ذلك أنّه يحمل ميزة سلبية على سكان القرية لتصبح " حياة الفلاح في هذه القرية متحالفة ضدّها الطبيعة وبعض الملاك. وأشدّ الكوارث الطبيعية هنا الجفاف، السيل و(القبلي) "[2].

فهذا الصيف القاتم هو الذي جعل (نفيسة) تنفر مما حولها، سواء كانوا من سكان القرية أو الجماد المحيط بها من منازل تعبر عن مرتبة أصحابها، " أكاد أتفجر! أكاد أتفجر في هذه الصحراء!"[3]، هذا هو إذن الشعور الذي يخلقه فصل الصيف في نفسيتها، إنّه الانفجار، الذي يتقاسمه معها سكان القرية " إذا تحركت ريح الجنوب التي يسميها سكان الناحية (القبلي) وكان الفصل ضيفا فإنّ القرية المركزية تمثل للزائر الأجنبي مشهدا حزينا يؤلم النفس والنظر، تشبه القرية التي تصورها عدسات المصورين بعد النكبات الحربية أو الكوارث الطبيعية، ولو رأيت القرية حينئذ من طائرة (هليكوبتر) لمثلث واديا كثير التعاريج، لا يسيل فيه الماء ولكن يمتلئ بالغبار واللهب ! "[4].

---

(1): ريح الجنوب، ص224.

(2): المصدر نفسه، ص224.

(3): المصدر نفسه، ص9.

(4): المصدر نفسه، ص89.

فزمن الأحداث وهو فصل الصيف يجعل القرية تقبع تحت تأثير مما يأتي به من غبار ودويّ عنيف، وجوّ قاتم، يجعل القرية شاحبة وحزينة، وهذا ما يتكامل مع وقت وفاة (رحمة) أين تنسجم هذه الوفاة مع نفسية سكان القرية الذين يصابون بالإحباط والأسى، لاعتبار ما كان للفقيدة من معزّة كبيرة في قلوبهم، وما يكمل حزنهم هو (ريح القبلي) الذي هبّ ليلة دفن العجوز (رحمة) "والحقيقة أنّ لريح القبلي دخلا كبيرا في هذا الضيق الذي استولى على النفوس، وهذا الجوّ الكئيب الذي غشي القرية. أصبح الناس وأصبحت القرية إذن في حزن سواء كان سببه موت العجوز أو الخسائر التي حلّت بالفلاحة أو شيئا آخر. فقد كان هذا الحزن واضحا في كل الوجوه"[1].

1. 1- المفارقات الزمنية في الرواية:

اتسمت رواية (ريح الجنوب) بنوع من التلاعب بالزمن حيث تفنن الكاتب في رسمه للأحداث بين الماضي والحاضر، وهذا كله لإعطاء القارئ صورة توضيحية للأحداث التي ارتبطت وبشكل كبير بماضي الشخصيات، وأكثر ما دلّ على ذلك هو تقنية الاسترجاع الموظفة بكثرة.

يظهر أكثر هذا الاسترجاع في بداية الرواية مع شخصية (نفيسة) التي أعادت سرد حياتها قبيل العطلة الصيفية، وكيف كانت تقضي الوقت مع أصحابها في الجامعة، ومشاعرها اتجاه زميلها (رضا) "أصدقائي من الطلبة؟ هم يودون من الفتاة كل شيء ما عدا الزواج. رضا أجملهم وأشدهم حياء، لم ينجح في الامتحان بيد أنّه لا يتخلف عن دروسه !...لكن الامتحان (كعصا الأعمى) كما يقولون...لو قضيت هذه العطلة في الجزائر لا استطعت أن ألقاه. لكن ما الفائدة؟ هو شديد الحياء، إذا قال لي (صباح الخير) يحمر وجهه بينما رفاقه الآخرين هم والخجل في اتجاه متعاكس: ينادونني(الصغيرة)...لست أدري لماذا؟ "[2].

يتواصل الاسترجاع مع شخصية (رحمة) التي تقدم لنا ما حصل في عام (البون) وهو العام الذي توفي فيها زوجها. " وكان عام (البون) هذا من أعوام الحرب العالمية الثانية، وعملية تقسيط بيع المواد الغذائية على السكان امتدت من حوالي (1941) إلى سنة (1949). وكانت معظم سني الحرب جدب ومجاعة. فشمل ذلك التقسيط القرى والمداشر. وكان لكل أسرة ورقة بها عدد

---

(1): ريح الجنوب، ص224-225.

(2): المصدر نفسه، ص8.

أفرادها يستظهر بها صاحبها في نهاية كل شهر لدى البائع المعتمد من طرف السلطة الحاكمة لشراء بعض المواد الغذائية كالدقيق والزيت والصابون والقهوة والسكر وكان ما يوزع على السكان من غذاء، فاسدا في معظمه. فانتشر الوباء في القرى، فكان الموت يحصد الناس حصدا..."[1].

أهم ما ركّزت عليه الرواية هو العداوة التي تجمع بين (مالك) رئيس البلدية و(عابد ابن القاضي)، وهذه العداوة لم تكن حديثة إنّما ترجع إلى قبيل الاستقلال، ولهذا طغى عنصر الاسترجاع حول تاريخها، أين بدأت العداوة بينهما حين طلب (مالك) من ابن القاضي دفع غرامات كنوع من المساعدة للثورة، وشح (ابن القاضي) ومكره دفع به إلى رسم خطة تجعله يخرج من حيّز هذه الغرامات بدون أن يدفع – ولو أنّه في البداية رضخ- وتتمثل هذه الخطة في تزويج ابنته الأولى (زليخة)، التي كانت على قدر من الجمال والعلم (بمالك) المجاهد، وهو ما تحقق لكن هذه المصلحة لم تدم طويلا، حيث أنّ الكاتب يعود بنا إلى استرجاع ما حدث في صيف 57 أين " جاء (مالك) مع بعض رفاقه إلى القرية في مهمة وإذا به يعلم أنّ خطيبته قادمة من الجزائر في الغد ! وكان هو اليوم المحدد لتنفيذ المهمة التي جاء من أجلها "[2]، وتنتهي هذه المهمة بمأساة لم يتوقعها أحد، " وبدل أن يمر القطار العسكري إذا بقطار المسافرين يقبل من بعيد، يشق الأرض شقا في شخير وسخط ويأس...وكان اللغم ينتظر في صمته الثائر..ينتظر أي قطار ليجعل منه أكواما من قزدير وحديد. كل ما شاهده (مالك) أثناء الثورة لم يكن شيئا بالنسبة لتلك اللحظة المريعة التي رأى فيها الحديد والبشر تتطاير إلى حتف رهيب ! ووقعت المأساة التي أزالت منذ ذلك اليوم بسمة السرور عن شفتي (مالك)، ومحت من عينه ذلك النور الحالم إلى الأبد. وكانت (زليخة) تلك الفتاة التي تشبه القمح من بين القتلى ! "[3].

فهذه الحادثة كانت منعرجا حاسما في علاقة (بن القاضي) و(مالك)، فمنذ تلك اللحظة سار الحقد إلى (ابن القاضي)، وأصبح واشيا لدى السلطات الاستعمارية حيث أنّه دلّ على مكان المجاهدين رفقاء (مالك)، فكانت النهاية أن انقلبت عليه، الذي بتصرفه هذا دمّر قريته والقرى المجاورة له، وفقد ضحية أخرى من أبنائه، فبعد (زليخة) أتى الدور على (الحسن) ابنه ذو الثانية

---

(1): ريح الجنوب، ص28.

(2): المصدر نفسه، ص61.

(3): المصدر نفسه، ص62.

عشر، " لم يعلم أحد بأنّ (بن القاضي) هو الذي كان سببا في خراب القرية ما عدا (مالك) الذي استطاع فيما بعد أن يتعرف على الحقيقة تعرفا يؤيده الحدس أكثر من الحجة "[1].

الاسترجاع للأحداث السابقة، كان يهدف من خلالها بثّ نوع من الموازنة بين الماضي والحاضر، ماضي (ابن القاضي) في البحث عن مصلحته، وأداة ذلك ابنته (زليخة) وهذه المصلحة باءت نهايتها بالفشل وحاضر (ابن القاضي) في عودة المصلحة من جديد لتخدمه في محاولاته للانفلات من هذا القانون (الإصلاح الزراعي) لكن هذه المرّة بأداة أخرى هي ابنته (نفيسة)، ولكن ليتحقق هذا كلّه عليه أولا استعادة ثقة (مالك)، من خلال الابنة الشبيهة (بزليخة)، والتي تكاد تكون صورة مطابقة لها، وهي (نفيسة).

يتواصل خط الاسترجاع مع شيخ البلدية (مالك)، هذا المجاهد الشاب، الذي يحترمه جلّ سكان القرية، لأنّه في الماضي قاوم الاستعمار دفاعا عن قريته ووطنه ككل، وفي الحاضر مازال يسير على خطى المقاومة، لكن مقاومة من نوع آخر، هي مقاومة في سبيل تطوير القرية، وتحريرها من كل ما يجعلها تقبع في مستنقع الجهل والأوهام، فكان دائما يجد أنّ السبيل لذلك هو القيام بثورة أخرى "إنّ الثورة المسلحة حررتنا من الاستعمار ولم تحررنا من الأوهام، يجب القيام بثورة أخرى لكن من يقوم بها؟ المدرسة وحدها لا تكفي.."[2].

نجد أنّ الأحداث تعيد نفسها مع (مالك) كما لو أنّها تحصل في لحظة آنية، فدخوله لبيت (ابن القاضي) ورؤيته لـ (زليخة) وبروز مدى إعجابه بها، يتكرر في مشهد آخر في الحاضر، أين نجده يعاود الرجوع إلى ذلك المنزل وتعرفه بأختها (نفيسة)، لكن هذه الصورة لم تحمل المشاعر ذاتها التي حملتها الصورة الماضية، لأنّ (مالك) في هذه النقطة تتوقف مشاعره أثناء مقابلته لـ(نفيسة)، التي تكاد تحمل كل صفات أختها من جمال وعلم، (فمالك) هنا أحسّ بنوع من الذهول " ما إن وقع نظره على (نفيسة) حتى أحسّ كأنّ شيئا انفتح فجأة في قلبه ! فبهت لما يرى.. إنّها (زليخة) التي وقف منذ ساعات أمام قبرها أثناء التدشين تقف أمامه الآن حيّة ! "[3].

وجد مالك في هذا الموقف نفسه في حيرة تامّة اختلطت عليه الذكريات " طبعا كانت لحظات الذهول قصيرة ولكن بالنسبة لمالك كانت لحظات نفسية لا تقاس بالزمن، لحظات ارتفعت فيها حجب النسيان وحجب الأيام فإذا الذكريات في نفسه كأنّها شمعة ! وإذا الصور يراها واضحة

---

(1): ريح الجنوب، ص64.

(2): المصدر نفسه، ص64.

(3): المصدر نفسه، ص70.

الأجزاء كأنّها انطبعت في تلك اللحظة على نفسه ! هل الصدف تسخر من الناس إلى هذا الحدّ، فتريهم من ضعفهم أبلغه عندما يظنون أنّهم أشدّ ما يكونون مناعة وبعدا عن كلّ انفعال وتأثر؟ أم الزمان هو الذي يسخر فيبرز ككل في لحظة لتصير كل الحسابات والتقديرات سخفا وعبثا ! أم التعدد هو نفس الوحدة والأسماء مهما اختلفت فهي لمسمى واحد في نهاية التحليل؟"[1].

هذا ما طبعه المشهد في نفسية (مالك)، شخص يمتحن من خلاله بين ماضيه وحاضره إلى حدّ أنّه لا يعرف صيغة هذا التحول ايجابية أم سلبية؟. لكن يبقى أنّ هذا الزمن يتكرر دائما حتى لا يشعر به أحد.

تتواصل تقنية الاسترجاع في الرواية، وهذه المرّة مع المعلم (طاهر)، فيعمد الكاتب هنا إلى تقديم نبذة عن حياة (طاهر)، منذ صغره والتحاقه بالمدرسة، وكيف كان ذا سلوك طيب ومرتبة علمية تجعله متميزا عن جلّ أقرانه من سكان القرية. ليصبح فيما بعدا معلّما فيها " ولم تكن سنّه تتجاوز خمسا وعشرين سنة. كانت الحرية في نظره شيئا جميلا جدا لا يمكن الحصول عليه بالسلاح ولكن بإعداد المجتمع نفسيا وخلقيا وثقافيا ليكون في مستوى الحرية."[2].

ما يلاحظ في أحداث الرواية هو كثرة الاسترجاعات للأحداث السابقة، وإخضاعها إلى الأحداث التي تقع في الحاضر، وكان الهدف من خلالها هو التشابه فيما بينها، وغياب الاستباق في الأحداث ما عدا في الفصل الخامس، الذي استبق فيه الكاتب مرض العجوز (رحمة)، وهذا عندما يخبر الطفل (عبد القادر) والدته (خيرة) بمرض العجوز.

---

(1): ريح الجنوب، ص70-71.

(2): المصدر نفسه، ص85.

1. 2- توظيف تقنيات زمن السرد في الرواية:

عمد الكاتب إلى توظيف بعض التقنيات الهدف منها إمّا تسريع زمن الأحداث أو إبطائها، فنجد أنّ تسريع الأحداث يظهر في الحذف الذي تخلل بداية الرواية، حيث عادت (نفيسة) إلى القرية منذ قرابة خمسة عشرة يوما، فلم يشر الكاتب إلى ما حدث في هذه الفترة، التي قضتها (نفيسة) في القرية، فمرّ عليها دون أيّ تفاصيل تذكر.

ووظّف الكاتب تقنية التلخيص في الأحداث، وهذا قبيل تدشين مقبرة لأبناء الشهداء الذي تخللته بعض النزاعات حول " أحقية أحد الأشخاص في الدفن فيها، باعتباره لم يكن من الذين استشهدوا في الحرب على المستعمر "[1]. فنلاحظ هنا نوعا من التلخيص في الحادثة، فالمهم ليس الخلاف بقدر ما يكون هذا التدشين بداية جديدة، " ومن يدري قد تكون هذه المقبرة التي ترمز إلى التضحية من أجل الحياة الحرّة بداية لاتفاقات أخرى بين السكان فيعون واقعهم وحياتهم ويستبدلونها بواقع أفضل وحياة أليق..."[2].

التسريع في الأحداث يتكرر مع العجوز (رحمة)، التي تقدم لنا تلخيصا وهي برفقة الراعي لما حدث أثناء انتشار مرض (التيفوس) أو (ريح التركة) كما يسمونها، فطوال ثلاثة أشهر أخذ المرض يحصد الأرواح الواحدة تلو الأخرى ، وهذا ما جعل والدة الراعي (رابح) تصاب بالبكم " هبّ مرض على القرية في إحدى السنوات العجاف لم يسلم منه إلاّ القليل. بقينا حوالي ثلاثة أشهر لا نعرف إلاّ المآتم، حتى صار الناس لا يبكون موتاهم من كثرة الموت إيه يا بني...كم أخذ ذلك المرض من شباب وجمال ! بيوت عن آخرها خربت ولم يبقى بها من يزند نارا. تلك السنة لا مثيل لها في السنين التي أعرفها إلاّ سنين الحرب، فيما أخذت من رجال. "[3].

كما لم تخلو الرواية من إبطاء للسرد، وهذا انطلاقا من الإكثار من الوقوف على مختلف الأحداث في الرواية، ومن ذلك انشغال الراوي بوصف مرض (رحمة) ، " وكانت العجوز رحمة منذ أن سقطت بقفة التراب قد ساءت حالتها الصحية. وبالرغم من ذلك لم ترد الاستسلام، وظنت أنّها تستطيع أن تواصل عملها إلى ما لا نهاية. وهكذا عندما أتمت التراب الذي كان عندها ذهبت

---

(1): ريح الجنوب، ص47-48.

(2): المصدر نفسه، ص48.

(3): المصدر نفسه، ص150.

كعادتها إلى المحفر الذي تجلب منه التراب الحرّ الخاص بصنع الأواني، وعندما رجعت لبيتها شعرت بعياء بالغ وبثقل في رأسها فأخذت سجادة قديمة من حلفاء كانت في فناء الدار فوضعتها في مكان ظليل ونامت فوقها. ولما استيقظت وجدت جسمها يكاد يلتهب نارا من كثرة ما تعرضت للشمس. قامت تتعثر وكانت تحس أنّ أعضاءها لم يعد بينها انسجام في الحركة ولا قوة فيها. "[1].

ليبطئ السرد في مونولوج تتجاوز فيها (رحمة) ما هي عليها، من آلام وهذيان، إلى تحسّر بهذا الوضع الذي وجدت فيه نفسها، وحيدة، حتى في آخر ساعات حياتها، لتتخيل نفسها آنية بين الأواني التي صنعتها " أنا آنية ! أنا فخار، من يشتريني؟...أنل أحسن من كل الأواني..الفخار لا يتكلم وأنا أتكلم..من يشتريني؟ أن آنية، أصلح للماء، للطعام، للزهور...انظروا إلى النار التي تلتهمني...إنها تصهرني لأزداد جمالا ! أنا آنية أصلح للماء، للطعام، للزهور...أنتم لستم أواني. أنتم مازلتم طينا. لم تصقلكم يد مثل التي صقلتني، ولا صهرتكم نار مثل التي أنا فيها...انظروا إلى النار، لم تعرفوا الشيخوخة والوحدة، لم تعرفوا الحمى...أنا آنية أصلح للماء، للطعام، للزهور...من يشتريني؟ "[2].

إنّ هذا المونولوج الذي وظفه الكاتب في شخصية العجوز (رحمة)، فتح المجال للتأمل النفسي وحوار الذات، مما يسمح بالغوص في أعماق شخصيتها في لحظة زمنية معينة، حيث قام الروائي بوقف حركة الزمن الخارجي، ليطفوا على العالم الداخلي للعجوز (رحمة) في سرد للحاضر الذي كانت فيه.

إنّ الحالة التي وصلتها العجوز (رحمة) بفعل مرضها، تعاد بصورة مقابلة لها أثناء الثورة عندما كان (مالك) في نفس الحالة، ونفس الهذيان من شدّة الحمّى، وتكفل (رحمة) بعلاجه "اختفت العجوز (رحمة) شيئا فشيئا في نظره، واختفى كل من كان وما كان بالبيت... لم يعد يرى (خيرة)، ولا (نفيسة)، ولا (عبد القادر) الجالسين قرب العجوز..ورجعت به الذكرى إلى ماض بعيد: يوم أن كانت العجوز (رحمة) صحيحة وهو جريح محموم عندها"[1].

---

(1): ريح الجنوب، ص160.

(2): المصدر نفسه، ص164-165.

(3): المصدر نفسه، ص171.

إذا هذا هو الزمن يخترق رواية رتابة (ريح الجنوب)، بحيث يحدث في نفسية القارئ نوعا من التحدّي لربط أحداث هذه الرواية، في ظلّ هذا التصارع ما بين الماضي والحاضر، وكذا تعدد الأحداث فيها، فكلّ زمن إلاّ وله حدث مؤثر، ليس على واحد من سكانها بل على كلّ القرية، التي يتشارك سكانها أحداثها إن كان في الماضي أو الحاضر، فلا شيء يخفى هنا في هذه القرية النائية، التي تنتقل فيها الأخبار بلمح البصر، وكذلك الزمن الذي يمرّ عليها، دون أن يشعر به سكانها.

2. المكان الذي تدور فيه أحداث الرواية:

لم يكن هذا الزمن ليلعب بالرواية وأحداثها، لو لا حسن اختيار الكاتب للمكان الذي ستجرى فيه قصة (ريح الجنوب)، وعلى العموم فقد كان الكاتب موفقا في ذلك إلى حدّ ما، فقد تماشى كثيرا هذا المكان مع طبيعة الشخصيات، وكذا ما تحمله تصرفاتها من أحداث تتخلل القرية.

لقد جسّد الكاتب المكان المثالي عندما قام باختيار قرية - لم يذكر اسمها – تقع ضمن القرى التي تتميز بالطابع شبه الصحراوي، وهي منطقة داخلية من مناطق الجزائر الشاسعة، وتظهر جليّا طبيعة هذه القرية أنّها من المناطق التي تطلّ على جبال (جرجرة) الشاسعة، وهذه القرية محصورة ما بين حرارة الصيف وبرودة الشتاء، ما يثير نفسية سكانها، ويجعلهم يمتازون بعقلية متقلبة المزاج.

إنّ هذه القرية أبرز تحدّ للأحداث التي تتخلل الرواية، فنجد أنّها السبب الأول لما ستؤول إليه الأحداث فيها، فهذه القرية هي التي تجعل نفيسة تتمرد عليها، وتصفها بأبشع الصفات حتى يكاد يخيّل للقارئ أنّها هي قبر لحياة سكانها، لا يصلها شيء حتى الهواء. " حتى النوم لا أستطيع أن أنام ! ليتني لو نمت حتى تنقضي هذه الشعور...كل شيء هنا يحرّم الخروج حتى الشمس !...لكن أيّ فائدة في الخروج إلى الخراب؟ أظنّ أنّ القنابل الذرية التي يتحدثون عنها لا تستطيع أن تجعل مكانا أشدّ خرابا من هذه القرية...الصمت، الصمت ! أكاد أجن من هذا الصمت قد تكون يقظة الموتى في أحداثهم تشبه يقظتي هذه "[1].

إنّ دراسة المكان في رواية (ريح الجنوب) تضفي إلى تصنيفه وفق مظهرين أساسيين انقسمت بينهما أحداث الرواية، فنجد هناك أماكن مغلقة متمثلة في بيت (ابن القاضي)، وكذلك بيت العجوز (رحمة)، وبيت (رابح) الراعي، إلى جانبها أماكن مفتوحة مثل القرية، المقبرة، المقهى.

---

(1): ريح الجنوب، ص.6

2. 1- الأماكن المغلقة:

إنّ أول مكان يقابل قارئ الرواية هو منزل (عابد بن القاضي) هذا المنزل الذي لا يكاد يختلف كثيرا عن منازل القرية، لكنه يحمل طابعا متميزا كونه يمثل عائلة (ابن القاضي)، هذه العائلة التي تملك الكثير من الأراضي والمواشي، وأوّل شيء يركز عليه الكاتب في هذا المنزل هو حجرة (نفيسة) "الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطلة على جزء من البستان. ارتفاعها سبعون سنتمترا وعرضها خمسون سنتمترا. وفي هذه المساحة السرير القديم الذي تنام عليه (نفيسة)، وخزانة أشدّ قدما منه حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها وقرب الكوة منضدة ومقعد خشبي "[1].

إنّ هذه الحجرة تعتبر منعرجا حاسما في علاقة (نفيسة) بقريتها، أين تمثل سجنا لا تقوى الخروج منه، تكبت شعورها وتدفنه وراء جدران هذه الحجرة فهي أفضل مكان بالنسبة لها مقارنة بالحجرة المقابلة لها، أين تجتمع فيها عائلتها لأنّها " لا تستطيع النوم مع أمها وأخيها في الفراش العائلي، كما هي العادة لدى سكان القرية. فهي تفضل هذه الحجرة الضيقة على الذوبان النهائي في الأسرة "[2].

ثم يعرّج الكاتب إلى وصف حجرة أخرى من حجرات المنزل، " الحجرة التي يجتمع فيها كل أفراد العائلة، والتي هي في نفس الوقت تعدّ بمثابة حجرة الاستقبال وحجرة الأكل، وأحيانا المطبخة ولا سيما في الشتاء. ثم هي أيضا نفس الحجرة التي فيها أم (نفيسة)..."[3].

ما يميز هذه الحجرة أنّه " ليس في هذه الحجرة ما يلفت النظر فهي كآلاف البيوت القروية المعدّة لاجتماع أفراد الأسرة، في أحد حيطانها ألصقت لوحة مستطيلة، فوقها علب وحقن وزجاجات، وفي الحائط المقابل علقت غرابيل وأوان فخارية من ذات المعاليق. في الزاوية صندوق كبير من خشب أخضر اللون ، به رسوم لحيتان وورود، هو صندوق أم (نفيسة) الذي تحفظ به أثوابه ومصوغاتها وكل مقتنياتها..."[4].

---

(1): ريح الجنوب، ص7.

(2): المصدر نفسه، ص7.

(3): المصدر نفسه، 17.

(4): المصدر نفسه، 17.

ويعتبر منزل (عابد بن القاضي) من بين المنازل التي تكثر فيها الحركة، " فكثير ممن لهم صلة بها أقارب وفلاحين أصبحوا غادين رائحين حولها، فهي التي تستقبل ضيوف القرية بعد إتمام تدشين المقبرة. وليس الضيوف وحدهم الذين سيتناولون الطعام فيها، بل كل السكان الحاضرين سواء دعوا للغداء أم لا، فالعادة هي العادة "[1].

المكان الثاني الذي ركّز فيه الكاتب على تجسيد أحداث روايته هو منزل العجوز (رحمة)، هذه العجوز التي لا تملك أيّ شيء يجعل منزلها يختلف عن منازل القرية، سوى أنّه المكان الذي تمارس فيها هوايتها المفضلة وهي صنع الأواني الفخارية ذات النقوش المتنوعة. هذا المنزل الذي وجده الراعي (رابح) أثناء اصطحابه للعجوز (رحمة) إليه، وجده " قاعة بيت زواياها مظلمة، انبثت فوقها أوان فخارية جديدة وقديمة ومعتمدة منها الجاهز للاستعمال ومنها ما يزال في الطور الأول من التهيئة ومنها ما يزال طينا"[2].

هذا المنزل يحمل ذكريات عديدة للعجوز (رحمة)، فهو المنزل الوحيد الذي تركه لها زوجها، كما أنّه يحمل ذكريات كذلك (لمالك) شيخ البلدية، ففيه قضى فترة نقاهة امتدت لثلاثة أشهر كاملة، هذه الذكريات حملت معها وصفا لما بداخله " كان الموقد حفرة صغيرة في الأرض بزاوية البيت وإلى جانبه أثافي ثلاث ما تزال نظيفة لم يسودها الدخان. وعلى أثفية منها قنديل صغير مصنوع من علب أغذية المصبرات التي راجت بالجزائر بعد الحرب العالمية الثانية "[3]، إنّ هذه الدار عرفت سكونا لسنوات طوال لم تستطع ساكنته (رحمة) أن تملأ في محياها سوى بالأواني الفخارية التي تصنعها، لكن بعد وفاتها صارت الحركة فيها لا تتوقف، أين دخلها الكبير والصغير، دخلوها ليلقوا عليها نظرة أخيرة قبل أن تغلق برحيل روح صاحبته. " ولم تمرّ الساعات الأولى من صباح ذلك اليوم حتى امتلأت الدار وفناؤها بالنساء والعجائز والأطفال. وهي أول مرّة عرفت فيها دار العجوز هذا العدد العديد من الرواد فإذا ما ألفته من سكون طوال الشهور والسنين صار ضجة عارمة وحياة صاخبة وإذا موت صاحبتها يضفي عليها جوا من الحياة لم تعرفه يوم الزفاف ! "[4]. فلم يكن لهذا البيت أن تدبّ فيه الحياة إلاّ بعد وفاة العجوز، لكن هذه الحياة مؤقتة سرعان ما ستذهب مع الزمن ومع النسيان.

---

(1): ريح الجنوب، ص54.

(2): المصدر نفسه، ص140.

(3): ريح الجنوب، ص173.

(4): المصدر نفسه، ص201.

الجهة الثالثة التي اتخذها الكاتب مركزا لأحداث الرواية، هي منزل الراعي (رابح)، فهذا المنزل مقارنة بالمنزلين الآخرين، لا يحمل صفة منزل بأتمّ معنى الكلمة " فالكوخ الذي تسكنه أمه البكماء لا يبعد عن دار (ابن القاضي) أكثر من خمسمائة متر. يقع في ربوة مشرفة على بساتين عبارة عن بعض أشجار الفواكه كالتين والمشمس والخوخ والكروم، وشجر الدفلى النابت على حفافي مجرى الماء، أو الوادي كما يسميه السكان، وهذه البساتين ممتدة من أعلى إلى أسفل على طول مسافة حوالي كيلومترين، أي إلى منتهى الجهة الشرقية المقابلة "[1]، إلاّ أنّه يستشهد نهاية مأساوية لأحداث القصة، وقبلها سيكون المأوى الأول والأخير (لنفيسة) بعد هروبها من منزل والدها، لتسيل الدماء في هذا المنزل دماء الراعي (رابح)، ووالد (نفيسة) (عابد بن القاضي) .

2. 2- الأماكن المفتوحة:

يقابل هذه الأماكن المغلقة في الرواية، أماكن مفتوحة جسّدها الكاتب في أماكن تجمع السكان ومن أبرزها (مقهى القرية) والوحيد الذي يجده السكان من الذكور متنفسا لهم من رتابة الحياة اليومية التي تميز القرية " الحاج (قويدر) صاحب المقهى أمام (الأوجاق) يمسك بيده اليسرى مجموعة من المخالب الصغيرة بطريقة عجيبة وباليمنى ملعقة يضع بها البنّ والسكر في المغالي على النمط التركي القديم "[2]، فهذا المقهى يمثل مركز الأحداث في القرية، فكلّ شيء لا يخفى فيه، حتى أبسط الأشياء يعرفها سكانها انطلاقا من المقهى، فمثلا عندما تواجد (رابح) في أحد أيام الصباح بهذا المقهى، عرف الجميع من لحظتها أنّه ترك العمل كراعي عند (ابن القاضي)، لأنّه غير متعوّد على الذهاب إلى هناك في الصباح. باعتباره وقت رعي الغنم.

ضف إلى هذا أنّ خبر موت العجوز سيعرف من خلال هذا المقهى، (فمالك) أوّل شخص توجّه إليه ليخبره بموت العجوز (رحمة) هو الحاج (قويدر) صاحب المقهى الذي سيذيع الخبر من هناك، كذلك خبر هروب الفتاة (نفيسة) سيكون على كل لسان سكان القرية[3].

---

(1): ريح الجنوب، ص90.

(2): ينظر، المصدر نفسه، ص306.

(3): المصدر نفسه، ص117.

المقبرة كذلك لا تختلف عن المقهى، فإن كانت مركز الدفن الموتى، فهي كذلك مركزا لمعرفة بعض الحقائق المخفية أحيانا والظاهرة أحيانا أخرى، تمثل بالنسبة للقرية ككل مكانا مقدّسا، ويحظى بزيارة أسبوعية من لنساء القرية، " الطريق الموصلة إلى المقبرة هي الوحيدة التي لا تكثر فيها الانعراجات والصعود والهبوط في هذه القرية، والمكان الذي تقع فيه المقبرة أحسن موقع اعتدالا وانشراحا. لكن الموتى وإن أخذوا من القرية أجمل مكان فهم لم يستطيعوا فرض احترام مقرهم الأبدي على الناس، عندما وصلت العجوز ونفيسة وأمها إلى المقبرة كانت ثلاثة أحمرة ترعى فوق القبور !..."[1].

وفي هذه المقبرة يخلّد السكان ذكرى شهدائهم أثناء حرب التحرير، في هذه المقبرة التي كانت العجوز تتردد عليها كل أسبوع لزيارة زوجها المتوفى، ترجع إليها ولكن هذه المرّة كواحدة من هؤلاء الأموات في المقبرة.

إذا المقبرة مكان مفتوح يرسم الحقيقة المرّة التي تصيب سكان القرية، حقيقة الموت الذي لا يفارقهم، وسيبقى يذكرهم بنهايتهم، كما يذكرهم بموتاهم.

2. 3- تداخل بين الأماكن المفتوحة والمغلقة:

على أنّ تقسيم هذه الأماكن إلى مفتوحة ومغلقة، لا يعني تداخلها قياسا بالأشخاص المسموح لهم بالتواجد هناك، فمثلا المقهى، صنّفناه على أنّه مكان مفتوح، يجد فيه رجال القرية متنفسا لهم لنسيان انشغالهم وهمومهم، والتركيز فيه على شرب القهوة ولعب الدومينو، ولكن يكون مغلقا عندما نقاربه بنساء القرية، فهنّ لا يمكنهنّ دخوله فهو للرجال فقط ، وبالتالي فهو مكان مفتوح للرجال ومغلق للنساء.

كما يتداخل المقهى بين كونه مفتوحا ومغلقا في نفس الوقت، كذلك نفس الشيء بالنسبة للمقبرة، فهي مكان مغلق عندما تجمع داخلها موتى القرية لا أحد يحسّ بهم وهم داخلها، لكن تصبح مفتوحة يوما من أيام الأسبوع لدخول نساء القرية لزيارة هؤلاء الموتى، وبالتالي النسوة يقدرن على الاجتماع فيها، فتصبح مجالا للالتقاء، ولو لبرهة محدودة.

---

(2): ريح الجنوب، ص21-22.

3. الشخصيات المحركة لأحداث الرواية:

إنّ ما يبني الأحداث في الرواية، ويجعلها تتفاعل أكثر، هي الشخصيات التي تعتبر قاعدة متينة يرتكز عليها الكاتب أكثر، فنجده يجتهد في جعل هذه الشخصيات ذات بنية فاعلة، ومتماسكة فيما بينها، تسهم أكثر في إثارة فضول القارئ وتشويقه.

قام (عبد الحميد بن هدوقة) في اختيار شخصيات روايته (ريح الجنوب)، وفق النمط الذي تسير فيه الأحداث، وكذا مدى تماشيها مع طبيعة الزمكان في الرواية، وهذا بهدف التحكم أكثر في الأحداث بخط سلس وواضح، دون أن يكون هناك نوع من الاضطراب الذي قد يولده توظيف شخصية تكون غير منسجمة مع باقي الشخصيات، أو لا تملك أدنى معرفة عما ستؤول إليه الأحداث، لهذا نجد أنّ أغلب شخصيات رواية (ريح الجنوب)، قد اتسمت بروح التفاعل والتمازج مع طبيعة الأحداث، ضف إلى هذا أنّها كانت تلعب على محورين، محور الماضي ومحور الحاضر، دون أن يكون هناك أيّ تغيير في صفاتها، بالعكس بل زادتها محافظة أكثر على تفكيرها وعقليتها.

أغلب الروايات تظهر الشخصية وفق نمطين لا ثالث بينهما، شخصية شريرة وشخصية خيرة، لكن رواية (ريح الجنوب) لا تفتح المجال لتصنيف هذه الشخصيات وفق هذا النمط، وهذا بسبب الأدوار التي تتغير من شخصية لأخرى، وتغيّر معاملتها من حالة لأخرى، وبالتالي لا نعرف إن كنّا سنصنّفها شريرة أو خيرة، ولعلّ أبرز شخصية تجسد هذه الحالة شخصية (عابد ابن القاضي).

3. 1- شخصية عابد ابن القاضي:

تلعب شخصية (عابد ابن القاضي) على محور الأحداث ككل، فنجد أنّ الكاتب استهلّ روايته بهذه الشخصية، التي ستبدأ رسم مشروع الأحداث وفق نظرتها العامة والتي تبحث عن كيفية فتح طريق لتجسيد مصلحتها المتمثلة في تجنب نمط تطبيق قانون التسيير الذاتي عليها، ومنه فإنّ هذه الشخصية ستلعب على محور الشر، أي أنّها ستكون عاملا ضدّ المصلحة العامة، لكن هل الكاتب حمّل هذه الشخصية جميع الصفات والمميزات التي تشير إلى أنّها شريرة؟

إنّ الرواية ككل تشير إلى أنّ هذه الشخصية إقطاعية تحيل إلى واقع وجود بعض الأشخاص الذين امتلكوا أراضي أكثر غداة الاستقلال، وأصبحوا أسيادا على قراهم، ويمتلكون نصف ما يملك سكان القرية، فمن الضروري إذا أن تبرز شخصية (عابد ابن القاضي)، كشخصية متسلطة، تمثل الأمر الناهي في بيتها، لا أحد يعرض كلمتها، حتى فيما يخصّ زواج ابنته (نفيسة) ، فإنّ القرار بيده هو من يزوجها بمن يشاء، ولو ضدّ رغبتها.

ولقد أبرز الكاتب شخصية (عابد ابن القاضي) بالعودة إلى ماضيها، الذي يتصف كذلك بصورة سوداء، باعتبار أنّه كان من (الحركى)، الذين باعوا وطنهم في سبيل بعض الدراهم والأملاك، وهذا حين أعلم السلطات بمكان المجاهدين انتقاما منهم بعد موت ابنته (زليخة)، خطأ عندما فجّر (مالك) القطار الذي كانت فيه، كما أنّ كان يبحث عن مصلحته دائما، والدليل تهربه من دفع الغرامة التي وجبت عليه من طرف المجاهدين، وذلك بتدبير زواج ابنته (زليخة) من (مالك) " كانت غايته الحفاظ على نفسه وماله، والحفاظ على سمعته تجاه الثورة وتجاه الاستعمار"[1].

حتى بعد ما مرّ به من مصائب بموت ابنته (زليخة)، وابنه (حسن)، إلاّ أنّ النزعة المتسلطة والمصلحية، بقيت كما هي بعد الاستقلال، " الطريقة إذن لم تتغير، ولو أنّ الزمان تغيّر، ولو أنّ بعض الممثلين قد تغيّروا، وفلسفة القصة في النهاية هي...فلسفة نفعية"[2]، (فنفيسة) الابنة الثانية ستكون ضمن نطاق مصلحته أيضا، وستعيد التاريخ نفسه.

كما قلنا فإنّ شخصية (عابد ابن القاضي) تلعب على محورين، وكما أنّ الكاتب عدد سلبيات (عابد ابن القاضي)، فإنه لم يترك المجال ليبرز خصاله التي يتميز بها أمام أقرانه من أعيان القرية، فها هو ذا يشرف على إطعام سكان القرية بمناسبة تدشين مقبرة الشهداء، كما أنّه أشرف على (فدوة) العجوز (رحمة) عند وفاتها، ضف إلى هذا أنّه، يتعامل مع سكان القرية بطريقة عادية لا يشوبها أيّ نوع من التكبّر، يتواجد في نفس المقهى الذي يتواجدون فيه، ويظهر هذا التواضع أيضا عند ترك الراعي (رابح) العمل عنده، " ولعلّ أبلغ مميزات (عابد ابن القاضي) سعة باله، وقدرته على السكوت. فهو سواء كان راضيا أم ساخطا فلن يدع سخطه ولا رضاه يمسّ هدوءه واتزانه. كل من عمل يقدر فيه ذلك. فإذا تخلف الراعي يوما من عمله فليس هناك ما يدعوه لأن يقيم القيامة. قد يكون تعب وقد يكون سهر فلم يفق من نومه، وقد يكون ركب رأسه لسبب أو لغير سبب فلم يأت ..فمهما كان الأمر فإنّ لكل معسرة ميسرة، وسعة البال أليق بصاحب المال..."[3].

---

(1): ريح الجنوب، ص57.

(2): المصدر نفسه، ص64.

(3): المصدر نفسه، ص129.

وبعد هذا أين يمكن أن ندرج هذه الشخصية؟ شريرة أم خيرة؟ ولو أنّ الكاتب صنفها ضمن النطاق الأول خصوصا في قتله للراعي (رابح) بعد معرفته بتواجد ابنته عنده، إلاّ أنّ هذا لا يعدو أن يكون دفاعا عن الشرف، وأيّ واحد من سكان القرية كان لينحو نحوه، فهذه إذن شخصية (عابد ابن القاضي)، التي حاول الكاتب أن يمنحها دور الشريرة التي تقف في وجه الخير، وتحاول كل ما استطاعتها البحث عن مصلحتها فقط، دون أيّ اعتبار للعائلة ومكانتها، لكنها تملك بعض الصفات الحسنة.

3. 2- شخصية مالك رئيس البلدية:

تعتبر هذه الشخصية من بين الشخصيات المواجهة (لعابد ابن القاضي)، بحيث أنّها تجسّد تعاكسا تاما معها، فـ (مالك) يمثل الرجل المثالي ذو القيم النبيلة والذي ظلّ محافظا عليها طيلة حياته، فقبل الاستقلال كان أول من حمل السلاح ضدّ المستعمر "لم يحمله اضطرارا ولا عن جهل، كان يعي معنى الثورة ضدّ استعمار سيطر على أرض عشرات وعشرات السنين"[1]، كان هدفه أن يرجع الوطن لأصحابه مهما كانت التضحية، لهذا نجد أنّ مكانته في القرية تزداد يوما بعد يوم، إلى جانب هذا كلّه فإنّ كفاح (مالك) لم يقف ضدّ الاستعمار فقط، وإنّما تعدّاه غدة الاستقلال ليكون كفاح ضدّ حياة أفضل لسكان القرية، على اعتبار أنّه شيخ البلدية (المير) فإنّ واجبه يحتّم عليه ذلك.

الكلّ يحترم (مالك)، ويقدّر تفانيه في تطوير القرية، إلاّ (عابد ابن القاضي) فإنّه لا ينفك يفتعل مناسبة إلاّ ومدحه فيها. ليس تعظيما من قدره إنّما نفاقا فنجده " أكثر توددا إلى (مالك) وتقربا منه. يفتعل المناسبات للتعظيم من شأنه وذكر كفاحه وإخلاصه للثورة والوطن"[2]، لكن (مالك) بحكم فطنته وحق معرفته (بابن القاضي) يدرك هذا، ويعرف أنّ هذا التودد دائما وراءه مصلحة ما، في السابق كان السبب كسب مصاهرته للتهرب من دفع الجباية المفروضة عليه، واليوم نفس الشيء، لكن لمصلحة أخرى هي عدم انتزاع أرضه منه.

لقد ركّز الكاتب على هذه الشخصية كثيرا، فهي تمثل نموذج للتحرر والتطور في نفس الوقت، أين حمّلها مجموعة من الأفكار الاشتراكية، منها ضرورة وجود تساوي بين سكان القرية، وعليه (فمالك) وحده يجب أن يعظ الناس بضرورة خدمة الأرض، لأنّها هي أساس البقاء والازدهار " هم الشعب، هؤلاء الفقراء...آه لو عرفوا فقط قوتهم الحقيقية واستعملوها

---

(1): ريح الجنوب، ص57.

(2): المصدر نفسه، ص55.

كما ينبغي لأدركوا أنّ الأرض مهما كان أديمها فهي صالحة للخصب"[1]. لكنّ أن يكون له ذلك، وسكان القرية مازالوا يقبعون في مستنقع الأوهام والخرافات التي مازالت تسيطر عليهم، فنجد (مالك) يتأمل حال سكان القرية، ويرثي لحالهم " كان يشعر أنّ عزلته تزداد أكثر فأكثر وأنّ حياته بهذه القرية التي أحبها وخاض حرب التحرير من أجلها، من أجل تغيير وجهها القاتم "[2].

رغم قوة (مالك) وإيمانه الشديد بدوره كشيخ القرية، إلاّ أنّ هذا لم يمنع بوصول نوع من اليأس في تفكيره، " إنّ هذه الحياة أخذت بمرور الأيام تنكشف عن تفاهتها وعقمها، وأنّ العهود التي قطعها على نفسه أثناء حرب التحرير، بأن يبقى في القرية التي رأى أول نور على أديمها، مهما كان الأمر، أن تلك العهود أملتها أحلام كانت تكتحل بها عيون كل أولئك الذين قضت مضاجعهم أحراش الجبال والغابات في الليالي الطويلة، ليالي الموت والأمل..وأن الحقيقة التي تمخض عنها الاستقلال لم تكن في الحسبان بالأقل في حسبانه هو "[3].

إنّ مالك يجسّد الفئة القليلة التي تعمل من أجل وطنها بدون أيّ مقابل، الفئة التي حاربت ولا زالت تحارب ضدّ الذين يبحثون عن مصلحتهم دون غيرهم (فمالك) إذن يمثل الضمير الحيّ، المخلص، والمتفاني في كل الظروف من أجل حياة أفضل لسكان قريته.

3. 3- شخصية نفيسة:

تمثل نفيسة في رواية (ريح الجنوب)، المرأة العصرية، المتفتحة والمتحررة، إنّها الجبل الصاعد الذي سيقوم بثورة كبيرة في إرساء حق المرأة في مختلف المجالات، وحق المساواة بينها وبين الذكر المتسلط والقامع لحريتها، (نفيسة) هي الشخصية التي ستحمل نقاطا سوداء عن قريتها، فلا تقضي أغلب فترات حياتها فيها " الصلاة...لا يعرفون هنا إلاّ الصلاة والموت أما الحياة فهي وساوس شيطان !..."[4]،هذه هي صورة القرية بالنسبة لنفيسة، وهذا ما يثير فيها كل هذا الكره والاشمئزاز.هي تشفق على نساء قريتها بسبب ما تتعرض له من قمع واستبداد الرجل، " هذه المرأة التي في الإرث لها نصف حظ الرجل، وفي الحياة لاحظّ لها معه مطلقا، فهو أبدا السيد سواء كان زوجا، أو أبا، أو ابنا،..وهي التي لا تمنح لها حرية الخروج إلا ثلاث مرات في عمرها: الأولى من بطن أمّها والثانية خروجها إلى دار زوجها والثالثة إلى قبرها !"[5].

---

(1): ريح الجنوب، ص200.

(2): المصدر نفسه، ص209.

(3): المصدر نفسه، ص209-210.

(4): المصدر نفسه، ص12.

(5): المصدر نفسه، ص239.

إنّ أفكار (نفيسة) تجاه الرجل تكاد تكون سوداوية إنّ " الرجل مهما كانت مظاهرهم فهم أمام المرأة إمّا ضعفاء منافقون أو أشداء متغطرسون "[1]، فلا يختلف رجال قريتها عن الذين في المدينة، فهم سواسية، الرجل رجل، (نفيسة) لن تختلف عن نساء قريتها "فكل ما سمعته وقرأته (نفيسة) عن المرأة هاهي ذي تواجه حقيقته المرّة لأول مرّة، فلا غرابة إذن أن تشعر بتعاسة الحظ الذي جعلها امرأة"[2]، لكن مع فرق كبير، هو أنّ (نفيسة) امرأة متعلمة، تعليمها جعلها تدرك مصاعب الحياة، وامتحانها، ولهذا سترفض هذا الزواج التقليدي الذي لا يأخذ بموافقة المرأة، وكأنّها سلعة تباع وتشترى بيدي صاحبها فقط. فنفيسة لن تقبل بهذا الأمر، وستواجه كل شيء في سبيل حريتها، فهاهي ذي تدفع بأمها قائلة: " الذل الذي عشت فيه أنت لن أعيشه !كوني أما لغيري إن شئت. وليكن أبا لمن أراد، أما أنل فلن أدع هذه اللعنة تبلغ مني ما بلغت من غيري. لست امرأة. أفهمت؟ لست امرأة !"[3].

هذا التحدّي الذي ستخوضه (نفيسة) لم يسبقها إليه أحد، فمن هي التي تجرؤ على كسر كلمة والدها؟ وتتحدى أعراف القرية؟ سوى فتاة متعلمة تعرف أنّ هذه القيود المفروضة على المرأة يجب أن تنكسر، " إنّ المرء ولو وصل به الأمر إلى أقسى محنة في حياته، فإنه مع ذلك تبقى له حرية اختيار موقفه "[4]، وحرية (نفيسة) تكمن في هروبها من المنزل، هذا الهروب الذي سيتخلله إعداد لخطة محكمة ستبوء بالفشل، بتضييع (نفيسة) لطريق الهروب، وهذا إن دلّ على شيء، فإنّه سيدل أنّ (نفيسة) غريبة عن القرية، ودخيلة عنها بدليل أنّها لا تعرف الطريق الذي ستسلكه، ولا موعد القطار الذي يمرّ على القرية لو لا مساعدة أخيها (عبد القادر) دون قصد منه.

ما تحمله النهاية من أحداث يجعل أفكار (نفيسة) تتداعى، فبعد إصابتها بلدغة الأفعى ومساعدة الراعي (رابح) لها، والذي كانت قد أهانته بسبب دخوله إلى غرفتها، تجد في بيته الأمان، ولو لبعض الوقت، أين ستشهد معركة دامية بين والدها والراعي ستغيّر نظرتها لهذه الأمور في الحياة، " كانت تسير ولكن ليس في هذا الطريق المقمر الذي ينحدر أمامها ولكن في فيلم الحوادث التي وقعت منذ قليل وتذكرت كيف كانت تشعر بالحقد على أبيها وهو واضع ركبته على بطن الراعي، ثمّ كيف تحول هذا الحقد إلى حنان بعد أن ضربته المرأة البكماء

---

(1): ريح الجنوب، ص238.

(2): المصدر نفسه، ص240.

(3): المصدر نفسه، ص103.

(4): المصدر نفسه: ص240.

بالفأس ووقع على الأرض والدماء تتدفق من رأسه"[1]. ستفشل خطتها في الهروب، لكن يبقى أنّها حاولت بكل جهدها أن تبرز أنّ المرأة لم ولن تستسلم، وأنّ محاولتها هذه ستكون بداية للانفتاح الذي سيشهده المجتمع اتجاه المرأة، وأنّ دورها يكون دائما إلى جانب الرجل، في خط متوازي في سبيل الوصول لحياة أفضل من التساوي بينهما.

3. 4- شخصية العجوز رحمة:

إذا كانت (نفيسة) تمثل الجيل المتحرر (جيل ما بعد الاستقلال)، فإنّ العجوز (رحمة) تمثل جيل المرأة الجزائرية التقليدية ككل، (فرحمة) بما تملكه من أخلاق عالية ومتميزة جعلها تحظى بمكانة مميزة بين سكان القرية، أكسبتها كل الاحترام والتقدير، " تلقى سكان القرية نبأ وفاة العجوز بتألم وتأثر بالغين، فقد كانت شخصيتها تمثل في كل خيال نموذجا للمرأة العاملة، للأم الحنون "[2]، شخصية (رحمة)، شخصية محببة للقلب، أبرز فيها الكاتب امرأة مجاهدة في سبيل وطنها أثناء الثورة، وهذا بمساعدتها (لمالك) في تضميد جراح أصيب بها في الحرب مدة ثلاثة أشهر، كذلك حبها وإخلاصها الوفي لزوجها، التي ظلت ذكراه لا تفارقها بدليل زيارتها لزوجها كل يوم جمعة مدة عشرين سنة، دون كلل أو ملل، وما زادها ذلك سوى وفائها لعملها دون هذه السنين، أين كانت تجابه الحياة لوحدها دون سند، تعتمد على ما تبدعه يداها من صنع لأواني فخارية، تؤرخ لمختلف الأحداث التي مرّت عليها. فعملها هذا ينبع من إحساسها العميق به فهاهي تعترف: " ليست يداي هما اللتان لم تهتديا إلى صنع ما أريد، إنّما عقلي هو الذي لم يجد الصورة التي تطابق إحساسي.."[3].

إنّ العمر الذي مرّ على (رحمة) لا يمرّ دون أن يكون وراءه حدث، هذا الحدث يبقى دائما خالدا في عقلها، وكأنّ (رحمة) تجسّد لنا ذاكرة تاريخية لقريتها، فقد عايشت مختلف الأحداث، وأصبحت بمثابة صندوق داخله جلّ الأسرار. إنّها تتذكر عام (البون)، تقسيط بيع المواد الغذائية، وهو العام الذي مات فيه زوجها، كذلك تتذكر المرض الذي أدّى بأكثر سكان قريتها والذي عرّفته (بريح التركة) أو (التيفوس)، كما أنّها أبدعت " رسما يشبه إطار الغربال أو الطبل وفي

وسطه شكل منجل "[4]، والذي أرّخته للعام الذي باع فيه (الحاج صالح) رأسه على القرية. هي إذن فنانة " وفنّها أكسبتها إياه السنون الطويلة التي عاشتها، وأكسبها إياه العمل المتواصل الذي لم

---

(1): ريح الجنوب، ص317.

(2): المصدر نفسه، ص200.

(3): المصدر نفسه، ص24.

(4): المصدر نفسه، ص152.

تنقطع عنه طوال حياتها، وأكسبتها إياه الوراثة فقد كانت أمها صانعة فخار، ثمّ أكسبها إياه شغف دائم وطموح متواصل نحو الإتقان. كانت كلما شرعت في صنع آنية أفرغت في إنشائها كل جهدها وكل حنانها وكل شوقها، ورسمت عليها كل ما يجري حولها من أحداث، وما يعتمل في نفسها من عواطف. رسمت ذلك خطوطا مستقيمة أو متكسرة، متوازية أو متلاقية، ومن جميع تلك الخطوط تبرز في النهاية رسوم جميلة الهندسة وأشكال تعبر عن ذكريات وأحداث لا يفهم رمزها الناس. لم تكن تهتم بالناس أن يفهموا زخرفتها أولا يفهمون، فهي ليست مؤرخة إنّما صانعة فخار."[1].

صحيح أنّ العجوز (رحمة) امرأة تقليدية مثل نساء القرية، لم تتعلم قط ولم تدخل أيّ مدرسة أو دور تعليم، لكنّ اهتمام الكاتب بها كان واضحا، فقد جسّدها في صورة المرأة الحكيمة، والعصامية، علمتها الحياة الكثير، بحكم تجربتها، تسدي الحكم لسكان القرية، فهاهي تعي (خيرة) بكيفية تعاملها مع ابنتها دون أن يكون هناك جدال بينهما، وهاهي تعلمها أنّ الحياة تقدّم نحو المستقبل وليس عودة للماضي الأليم " لا تبكي يا (خيرة)، إنّ أيام الأحزان تقابلها أيام المسرات. والثورة الآن انتهت. ونحن سعداء في أرضنا. من ظنّ أنّنا نحيا حتى الآن !ألا تذكرين تلك الأيام السوداء التي عشناها؟ كانت أياما تشبه القرون. ومع ذلك انقضت والحمد لله. هددت فرنسا وزمجرت وملأت الأرض والسماء دويا، ولكنها في النهاية انكسرت وبقيت الأرض لأهلها.."[2]. لتواصل مؤكدة !" إيه يا بنيتي ! من حلّ أجله دفناه وبكيناه، ومن نجا حمدنا له النجاة. وهكذا الحياة. لكن جراحنا لا ينبغي أن تبقى مفتوحة يا خيرة، يجب تضميدها ولنحمد الله على كل حال"[3].

شخصية (رحمة) تمثل تلك المرأة التقليدية التي جابهت ولا زالت الحياة بحلوها ومرّها، دون أن تعتمد على أحد في سبيل لقمة عيشها البسيطة، فكما كانت الأواني الفخارية التي تصنعها هذه العجوز أول حرفة تتعلمها، وتتقنها أحسن إتقان، وأنيسها لستين سنة، فقد كانت هذه الأواني الفخارية آخر شيء ستتذكره " أنا آنية ! أنا فخار، من يشتريني؟...أنا أحسن من كل الأواني..الفخار لا يتكلم وأنا أتكلم..من يشتريني؟ أنا آنية، أصلح للماء، للطعام، للزهور..."[4].

---

(1): ريح الجنوب، ص175-176.

(2): المصدر نفسه، ص33.

(3): المصدر نفسه، ص34.

(4): المصدر نفسه، ص164.

4. لغة الرواية:

تجسد لغة الرواية الإطار العام للأحداث ككل، حيث أنّ اللغة تعدّ بمثابة الخيط الرفيع الذي يمرّ بكل التفاصيل في الرواية سواء كانت صغيرة أو كبيرة، فيعنى الكاتب عناية كبيرة بها، فاللغة السليمة والموحية هي الجاذب الأكبر للقارئ، والفاعلة في التأثير به. وإذ ما اتسمت اللغة بهذه الصفات، فإنّ الرواية ككل تصبح ناجحة بفعل اللغة الناجحة في توظيف مستويات عدّة داخل الرواية وهذا طبعا لا يعني أنّ التقيّد بمستوى واحد يعدّ فشلا ذريعا بل يمكن التحكم في هذه المستويات انطلاقا من فطنة الكاتب ومعرفته الكلية بمدى تسلسل الأحداث في روايته وانسيابها.

ينطلق (عبد الحميد بن هدوقة) في توظيفه للغة في رواية (ريح الجنوب) في الاعتماد على السرد بكثرة، أين وصل بين الشخصيات والأحداث في الرواية، معتمدا اللغة الفصحى كغاية في ذلك، وطبعا هذا ليس بالشيء الغريب، كون هذه الرواية مثّلت البداية في الكتابة الروائية باللغة العربية في الجزائر، فلغة هذه الرواية تعبّر عن حقبة جديدة في الكتابة بأسلوب سردي يربط بمختلف جوانب الأحداث بلسان فصيح، سلس، ومفهوم لدى العام والخاص.

وانطلاقا من هذه اللغة السردية ركّز الكاتب على كثير من الجوانب الدقيقة والصغيرة التي قد لا يكون القارئ يمعن فيها، ومن ذلك، الاعتماد على الوصف الدقيق لأبسط الأشياء، فها هو يقدم لنا القرية التي تمثل مركز أحداث (ريح الجنوب) مركّزا على سكانها من حيث معيشتهم وألبستهم، وكذا الطرقات، والأواني، وحجرات منازلهم ومن ذلك وصفه لحجرة نوم (نفيسة) " الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطلة على جزء من البستان. ارتفاعها سبعون سنتمترا وعرضها خمسون سنتمترا وفي هذه المساحة السرير القديم الذي تنام عليه (نفيسة)، وخزانة أشدّ قدما منه حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها وقرب الكوة منضدة ومقعد خشبي"[1].

إنّ هذا الانسياب في أدقّ التفاصيل يتواصل في وصف الكاتب للعجوز (رحمة) "يظهر وجه العجوز رحمة من خلاله كورقة تين في أواخر أيام الخريف، تعلوه صفرة داكنة. وكانت خطوطه وانكماشاته تدلّ بوضوح على أنّ السبعين سنة التي عاشتها صاحبته لم تمض مضيا كريما، وكانت عيناها الكليلتان تنظران إلى الموقد نظرات فيها غضب حزين. وكان رأسها مغطى بمناديل حشية من قماش، مربوطا ربطا وثيقا بعصابة من (شاش) صار لونها أبيض رماديا لشدة ما تعرضت للدخان. بينما وضعت على ظهرها حائكا من صوف مشدودا إلى صدرها بإبزيم من

---

(1): ريح الجنوب، ص7.

فضة على شكل هلال."[1]، وهنا يظهر جليّا أنّ الكاتب يستوعب جيدا شخصيات روايته، ومدى معرفته الجيدة لها، ولا يقتصر الأمر على الشخصيات فقط، وإنّما يتعدّاه لأماكن تحركاتها، فمثلا يحدد لنا اتجاه المقبرة فيرد: " الطريق الموصلة إلى المقبرة هي الوحيدة التي لا تكثر فيها الانعراجات والصعود والهبوط في هذه القرية ! والمكان الذي تقع فيه المقبرة أحسن موقع، اعتدالا وانشراحا."[2].

إنّ الكاتب يحاول بجهد أكبر أن يكسر رتابة السرد المتواصلة، فيعمد إلى توظيف الحوار كوسيلة لذلك، ويعدّ الحوار أداة مهمة في يد الكاتب لأنّه يقدم الشخصية بشكل جيّد للقارئ. ولهذا نجد أنّ (عبد الحميد بن هدوقة) لا يترك الأحداث تمرّ بدون أن يبرز مدى التواصل بين الشخصيات في حواراتها المختلفة، ومن ذلك حوار(نفيسة) مع أمّها، كاشفا عن العلاقة السطحية بينهما نتيجة لذلك الشعور المكتنف داخل (نفيسة)، شعور بالغربة والضيق، ولم تقدر الأم على فهمه، وتظهر هذه الحوارات مجرّدة يومية بين سكان القرية، بين (خيرة) والعجوز (رحمة)، وبينها وبين (رابح) صاحب المقهى، و(الحاج قويدر) و(مالك) شيخ البلدية...تظهر كلّها مصاحبة ليوميات سكان القرية.

يلعب الحوار دورا بارزا في رسم مشهد بين (مالك) شيخ البلدية وصديقه (طاهر) المعلم يخلق جوّ تشوبه الذكريات من جهة والمشاعر الإنسانية من جهة أخرى، فيبرز ذلك أثناء تدشين مقبرة الشهداء، وتأمل (مالك) قبر (زليخة)، الذي يفيض بذكريات كثيرة عنها، فينساب حوار تناوبي بين (مالك) و(طاهر)، وفي جملة معبّرة، يقول (طاهر): "دع الموت يبك ضحاياه، إنّ حاجة الأحياء إليك تفوق حاجة الأموات "[3]، يهدف فيه هذا الأخير لخلق أمل في نفسية صاحبه ودرءا لحزنه. فيوظفهما الكاتب في حوار آخر لكن هذه المرة يتّسم بالعفوية والأحاسيس التي انبثقت من (مالك) أثناء رؤيته (لنفيسة)، وهنا يأتي (طاهر) ليزيد هذه العواطف في مشهد تغزلي (بنفيسة).

-"(قل، هل رأيتها؟)

- (رأيتها)

- (هل هي جميلة؟)

---

(1): ريح الجنوب، ص173-174.

(2): المصدر نفسه، ص21.

(3): المصدر نفسه، ص66.

- (جميلة)

- (جمال مدني أم ريفي؟)

- (سماوي !) "[1].

على أنّ كل هذه الحوارات الموظفة من طرف الكاتب لكسر رتابة الأحداث، لا تضاهي الحوار الذي جمع بين كلّ من (مالك) و(عابد بن القاضي)، نظرا للعلاقة التي تكتنف كل واحد تجاه الآخر، فإنّ الحوار الذي وضعه الكاتب بينهما زاد من شدّة الأحداث وعمقها، كاشفا في حوار ترميزي الشعور بينهما، (فمالك) يحمل ضغينة تجاه (ابن القاضي)، لكون هذا الأخير لا يعرف سوى مصلحته، وهذه المصلحة هي التي باع من أجلها وطنه، ومازال يبحث في كيفية تجنب القانون الذي سيأخذ أرضه وأرض أمثاله. لهذا نجد (ابن القاضي) يتحمل كل التلميحات التي تشبه إلى حدّ كبير إهانة مباشرة له، في حوار معه ليلة دفن العجوز (رحمة) كلّ هذا في سبيل أن يفتح معه موضوع الزواج بابنته، فاتسم هذا الحوار بالكثير من الترميزية التي فهمها كل واحد عن الآخر، وخلق جوّا مشحونا بينهما لكن بقي هذا الحديث يتّسم بالترميزية بعيدا عن المباشرة، كل واحد يفهم معنى كلام الآخر " حياتنا كلها مرّت في التخوف والحذر، قبل الاستقلال كنّا نعيش تحت الظلم فتعودنا حياة الظلم. وجاء الاستقلال فإذا بظلم الأمس يستمر وتزداد عليه الضرائب الجديدة .

- (أيّ ظلم هذا الذي تعرضت إليه في عهد الاستقلال).

- (أنت أدرى مني، تقولون أنتم رجال الحكم. إن الأرض لمن يخدمها، ولكن هل فكرتم في أنّ الناس لا يحبون خدمة الأرض؟ إنّ المقاهي مكتظة بالناس ونحن لم نجد مستأجرا واحد للحصاد.

- (إذا كنت نلت من خدمة أرضك كل هذا العذاب ولست مدفوعا لذلك حبا في المال، فلماذا لا توزعها على الفلاحين بنفسك، وبذلك تنال راحة نفسك، وبذلك تنال راحة نفسك، وتتخلص من هذه الضرائب التي تشكو منها. كما تنال حمد العام والخاص).

---

(1): ريح الجنوب، ص80.

- (قلت لك إنّ الناس لا يحبون خدمة الأرض، كيف تريد أن أنال حمد الخاص والعام بإعطائهم ما لا يحبون؟)

- (إنّ الناس لا يحبون خدمة أرض الغير، لا يحبون أن يبقوا عبيدا إلى الأمد) "[1].

أهم ما ركّز عليه الكاتب (عبد الحميد بن هدوقة) في هذه الرواية هو إظهار نفسية شخصيات روايته، وكلّ ما يجوبها من خواطر تبرز بوضوح صراعها النفسي المرير مع الحياة، وكفاحها الأزلي في سبيل البحث عن الذات المفقودة فيها، ولهذا تتخلل عملية السرد الكثير من الوقفات تجسّدها لغة المونولوج التي اتخذها الكاتب كثيرا في إبراز شخصية (نفيسة)، هذه المراهقة التي تتسم بكثير من الاضطرابات تجاه أهلها وقريتها، وسكانها، يدفعها عدم قدرتها على مواجهتها صراخة، لإطلاق عنان هذه الأفكار إلى خلق جوّ خاص بها، تطرح فيه أفكارها ومشاعرها، فهاهي منذ البداية في مناجاة مع نفسها "لا، لا، لا أستطيع أن أتزوج الآن..دروسي، حياتي هذه..يجب أن أنهي دراستي أولا، وأغير حياتي بعد ذلك..إنني مجنونة أفكر في الزواج وأنا لا أعرف أحدا، ولا يعرفني أحد..."[2].

هذه المناجاة لا تقتصر فقط على (نفيسة)، بل تبرز أكثر مع المعلم (طاهر)، الذي يجد نفسه في حالة من المناجاة مع حياته التي يستعرضها منذ أن كان طفلا إلى غاية أن وجد نفسه معلما في قريته، لكن هذه الحياة لم تكتمل لأنّه لم يجد من تشاركه هذه الحياة، ولو أنّه انتبها (لنفيسة) إلاّ أنّه يدرك تمام الإدراك أنّه لن يحظى بها " أبحث عن نفسي بين رجلي...كم أنا تائه ! أحببت أن أسخر من مالك فسخر بي ولم أنتبه. أليس من الغباء أن أسأل عن فتاة رجلا خطبها أو سيخطبها؟ أسأله كيف هي؟...أليس من الطيش أن أحب فتاة بدون أن أراها ولو مرة؟ فتاة لا تعرفني ولا أعرفها، أحببت لمجرد ما سمعت عنها ولمجرد ما أوحت به إليّ سيماء أخيها. "[3].

إنّ هذه المناجاة التي تنبع من ذاتية الشخصيات تزداد أكثر لتنقلب إلى أعماق النفس، أين لا يسمع أحاديثها أحد وإنّما تبقى مدفونة في القلب، حتى اللسان لا يقدر أن يعبر عنها، مثلما لا يقدر (رابح) أن يصف حالته وشعوره بعد الكلام الذي سمعه من (نفيسة)، والذي ظنّ أنّه ستبادله المشاعر التي يكنّها لها، لكن عبارة (الراعي القذر) كانت هي الحقيقة التي صدمته، والتي جعلته

---

(1): ريح الجنوب، ص212-213.

(2): المصدر نفسه، ص8.

(3): المصدر نفسه، ص87-88.

يكظم غيظه، وجعلته يدخل في صراع داخله مع نفسه " القذر ما معنى القذر؟ تعني أنني ذو رائحة كريهة، أو أنّ أثوابي وسخة أو أني فقير لست مساويا؟...أثوابي ككل الرعاة إذا كانت بها رائحة فهي رائحة الغنم، والغنم لها رائحة وهي لأنّها لبست غنمي أنا، لا أنال منها إلاّ عذاب القرّ والحرّ، وهذه الرائحة الكريهة التي جعلتها تقول لي : (الراعي القذر) لاشك أنّها لا تعني الرائحة الكريهة، إنّما بدل أن تقول: (أيّها الراعي الفقير) (قالت أيّها الراعي القذر). فهمت الآن ما تعني، تعني فقري ما في ذلك شك "[1].

رؤية (مالك) للأوضاع في القرية، وتفكيره الدائم في مشاكلها وكيفية إصلاحها، جعلت الأفكار تتداعى عليه بقوة لا يعرف منها مخرجا، فأصبح يحدث نفسه بنبرة حزينة ومتشائمة: " كل المشاريع، كل الآمال، كل الأشياء الهامة هي في حقيقتها الغائية مثل وقع الأقدام ! وحياتي وحياة الآخرين مثل وقع الأقدام، الأيام كذلك مثل وقع الأقدام. الجديد يمحو القديم...ثم ماذا؟ "[2]، هذه هي الحياة عند (مالك) عبارة عن وقع الأقدام، فإذا توقفت الأقدام عن الحركة توقفت الحياة، وتوقف معها كل شيء يبعث الأمل، والفرح، والبسمة، والسعادة.

كل شخصية من شخصيات الرواية إلاّ ولها لغتها الباطنية التي تجعلها تعبر عمّا لا تقدر أن تريه لشخصية أخرى، وكيف لا، وهذه القرية بطبيعتها القاسية تدفع بها إلى الانزواء على نفسها، لعلّ هذا يمنحها شعورا بوجودها أمام الذين لا يشعرون بها، فالكاتب هنا أوجد نوعا من الحرية لشخصياته في سبيل إطلاق حريتها، وإبراز كل شخصية وصفاتها. كل هذا في الإطار العام للأحداث دون أيّ خروج عن السياق العام فيها.

---

(1): ريح الجنوب، ص147-148.

(2): المصدر نفسه، ص188.

II. سيناريو الفيلم:

النجاح الذي حققته (رواية ريح الجنوب)، دفع بعض الفنانين السينمائيين للاهتمام بها، والتفكير في تحويلها إلى السينما بكل تفاصيلها من حيث الفكرة التي بنيت عليها، وهي الإصلاح الزراعي وسلبياته على بعض الأشخاص الذين يتملكهم الطمع، كما أنّ أحداث الفيلم لم تخرج عن التركيز على نفيسة باعتبارها بطلة الفيلم إلى جانب شيخ البلدية ورحمة، وعابد بن القاضي الذي يمثل الطرف الثاني من حيث كونه أداة سلبية تقف في وجه ابنته الراغبة في عدم الزواج والعودة إلى العاصمة لاستكمال دراستها.

من خلال كل هذا نستشف تلك الرغبة من قبل مخرج فيلم (ريح الجنوب) في الحفاظ على نفس ريتم الأحداث، ولو أنّ النهاية تأتي بخلاف الرواية أين أراد المخرج أن يمنح نهاية سعيدة، بالسماح لنفيسة بتحقيق رغبتها والنجاح في مسعاها مع الراعي رابح، هذا الراعي الذي لم يكن في الرواية سوى شخصية ثانوية تعمل لدى ابن القاضي، ومعجب بابنته، هذه الأخيرة لا تعطيه أي حساب، لكن الفيلم أعاد بعض القيمة لرابح، التي لم يعرف فيها سوى الراعي لا أكثر، والهروب مع نفيسة سيمكنه من التعرف إلى عالم أكبر هو عالم المدينة، ولو أنّ المخرج لم يصل إلى ذلك الجانب، وإنّما اتخذ من الحافلة التي سيركبها رابح،ونفيسة هي نقطة النهاية.

رواية (ريح الجنوب) تتناول في قضية الأرض والمرأة في حدود ثلاثمائة صفحة، وهي القضية التي استرعت انتباه (محمد سليم الرياض)، كونها قضية تهم المجتمع الجزائري ككل ولا تقتصر على قرية أو مدينة واحدة، فهي قضية وطنية أبرزت عادات وتقاليد المجتمع الجزائري إبان الاستقلال، وما تخلله من الاهتمام بإبراز هذه التقاليد على الشاشة الكبيرة، فالمجتمع الجزائري تحكمه العادات والتقاليد قبل الدين، والواقع أظهر ذلك كما أظهر السلطة الذكورية على الأنثى في مختلف المجالات، ولم يكن هذا إلاّ نتيجة لتخلف المرأة وعدم قدرتها على تمييز حقوقها من واجباتها.

لم يختلف (محمد سليم رياض) عن هؤلاء الذين وجدوا في أنّ هذه القضية يجب أن تبرز إلى الوجود، ويجب أن تعرف جيدا ليكون هناك حلاّ لها، وهذا الحلّ لا يكون إلاّ بإعطاء لمحة عن امرأة تحدّت هذه الأعراف غير عادلة في سبيل تحرر المرأة ككل وليس تحررها هي فقط، ففيلم (ريح الجنوب) الذي اقتبسه (محمد سليم رياض)، وأشرف على كتابة السيناريو – من راية تحمل العنوان ذاته (لعبد الحميد بن هدوقة)- والذي أشرف بدوره على الحوار الذي يجمع بين الممثلين في الفيلم، جمع قضية المرأة والأرض في حدود ساعة وسبعة وثلاثين دقيقة، والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هو هل نقلت الرواية إلى السينما كما هي، دون أي تجاوز في الأحداث؟ وهل وفق

الممثلون في الفيلم أخذ الصفات التي حملتها شخصيات الرواية؟ وهل ستكون النهاية نفسها ذات مأساوية وحزن؟

1. تحليل بعض مشاهد الفيلم:

يبدأ مشهد الفيلم بلقطة بعيدة يصوّر فيها المخرج القرية التي سترتكز عليها الأحداث،

- الصورة (1)-

تتحرك الكاميرا في حركة موازية تبرز القرية وهي في منطقة شبه صحراوية ذات منازل عادية من طين، تحيط بها أشجار النخيل، وورائها قمم جبلية.

ينتقل المخرج إلى مشهد آخر يظهر فيه الراعي رابح في لقطة متوسطة ومن زاوية رؤية فوق الممثل، يخرج أغنام عابد بن القاضي ليرعاها مع تحرك الكاميرا بثبات الحامل في حركة متابعة، لإبراز وجه الراعي،

- الصورة (2) -

الصورة (1): محمد سليم رياض، فيلم ريح الجنوب، الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية، 1975غ،11ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 1د و46ثا.

دون أن يكون ذلك أين يحدث هناك قطع في المشهد، بالانتقال إلى مشهد يجمع بين عابد بن القاضي وابنه عبد القادر في لقطة متوسطة يتحضران للذهاب إلى السوق، ثم من خلف الممثل بزاوية عليا تظهره وهو يسير، وبالتالي لحدّ الآن لم يظهر وجه الراعي وكأنّ المخرج يتعمد إخفاء وجهه.

- الصورة (1)-

يرجع المخرج إلى عابد بن القاضي في لقطة بعيدة وهو خارج من منزله، يميل بوجهه إلى اليمين موجها بصره إلى نافذة ابنته المغلقة، فتتحرك الكاميرا في لقطة قريبة جدا لتصوير هذه النافذة.

- الصورة (2)-

ما يعاب هنا هو ذلك الانتقال المفاجئ في اللقطات، فبدلا أن تلصق اللقطة التي تظهر الراعي رابح وهو يخرج الغنم مع لقطة تحركه في الطريق مع الغنم أيضا، يتم كسر هذا الانتقال ما يخلق نوعا من الرتابة في نفسية المشاهد .

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 1د و9ثا.

الصورة (2): 1د و46ثا.

تتواصل الأحداث، وهذه المرة مع نفيسة –بطلة الفيلم- أين صورها المخرج وهي فوق سريرها في لقطة قريبة تبرز ملامحها دون أتظهر أيّ علامات غضب في مونولوج طويل وبصوت مرتفع،

-الصورة (1)-

تتحدث عن ضيقها من بقائها في القرية وامتعاضها من ذلك ، وفي زاوية مستوى النظر تنتقل الكاميرا مع عيني نفيسة لتصور الغرفة التي تنام فيها،

-الصورة (2)-

فجأة يحدث انتقال متوازي مع ذكريات نفيسة وهي موجودة في المدينة في لقطة عامة وهي بين مجموعة من الناس في الجامعة

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 2د و3ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 3د و1ثا

-الصورة (1)-

ثمّ ينتقل المخرج إلى مشهد ذي لقطة عامة في حركة تراكينغ (لنفيسة) وهي تمشي، مع التنوع في اللقطات بين القرية والمتوسطة أثناء مشيها، مشيحة بنظرها إلى الوراء وكأنّ شخصا ما يتبعها، و ملامح وجهها تشير إلى نوع من الاضطراب،

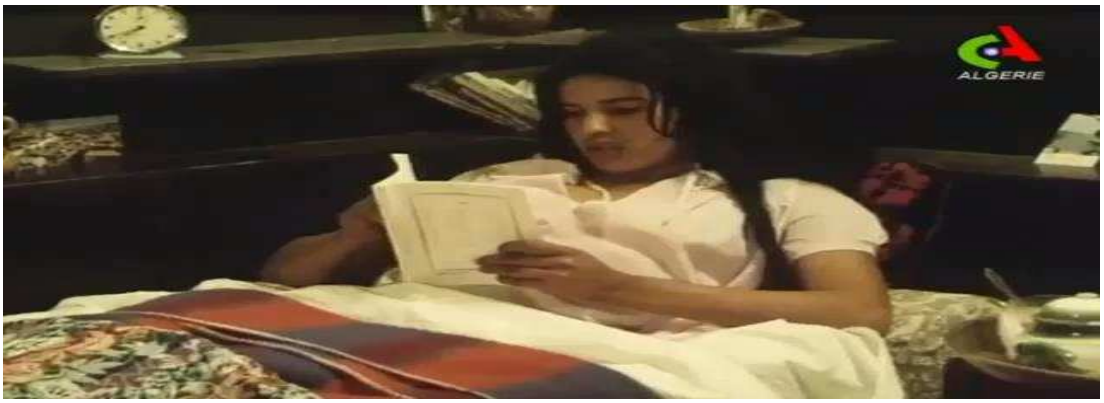
-الصورة (2)-

سرعان ما ينقطع المشهد ليرجع إلى مشهد آخر يصور نفيسة وهي مع بعض زميلاتها في لقطة متوسطة تبرز عليهنّ ملامح الفرح. وهنا يحدث خلل في الجمع بين اللقطتين، بحيث أنّ اللقطة الأولى صورت فيها نفيسة وهي في الجامعة، ثمّ اللقطة الثانية وهي خارجة منها تسير في شوارع العاصمة، ثمّ لقطة أخرى وهي داخل الجامعة، تمّ لقطة متوسطة وهي تنتظر الحافلة وسط مجموعة من الأشخاص، فهنا يطهر خلل في المونتاج أين يحسّ المشاهد من وراء هذا الانتقال العشوائي بعدم وجود رابط بين هذه اللقطات .

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 3د و8ثا.

الصورة (2)، المصدر نفسه، 4د و5ثا.

إنّ هذا التحول إلى الماضي في ذكريات نفيسة وحياتها في المدينة قبيل العطلة، ينكسر بعودة المخرج إلى تصوير مشهد لنفيسة فوق سريرها، وفي لقطة قريبة تبرز فيها وهي حاملة كتابا تقرأه بصوت مرتفع متصفحة إياه عشوائيا.



-الصورة (1)-

إلى أن تصل العجوز رحمة، واستقبال نفيسة لها.

- الصورة (2)-

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 5د و35ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 6د و21ثا.

وفي لقطة متوسطة يدور حديث بين النسوة الثلاث خيرة، نفيسة، ورحمة وهنّ يتحدّثن

-الصورة (1)-

ينتقل المشهد إلى لقطة بعيدة حول المقبرة أين تتجه النسوة الثلاث.

-الصورة (2)-

فنجد أنّ تسلسل الأحداث لا يتغير بين الرواية والفيلم، فبعد الحديث عن محاسن ومساوئ القهوة، هاهنّ ينتقلن إلى المقبرة وهاهي العجوز رحمة تتحدث أمام قبر زوجها نفس الحديث الموجود في الرواية، وتقدّم الآنية التي صنعتها.

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 7د و26ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 8د و51ثا.

-الصورة (1)-

ولعلّ ما تجاوزه المخرج هنا هو حديث خيرة أمام قبر أمها، كما أنّ هناك حذف للمشهد الذي يبرز فيها خيرة وهي حزينة من عدم مبالاة ابنتها، وكذا شكايتها لرحمة بسبب كسلها، ورفضها مساعدتها.

من هذه المشاهد التي جمعت النسوة الثلاث، ينتقل المخرج ليبرز لنا حفل تدشين مقبرة الشهداء، وفي لقطة قريبة يظهر لنا المخرج ملامح سكان القرية أثناء التدشين والتي غلب عليها الصمت وقراءة سورة الفاتحة ترحما على الشهداء.

-الصورة (2)-

وفي حركة موازية تظهر هذه الجموع التي حضرت تدشين المقبرة، ومكان التدشين.

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 10د و20ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 16د و37ثا

لتتواصل عملية التصوير أين يقوم المخرج بتنويع للقطات قريبة وبعيدة تظهر سكان القرية وهم في دار عابد بن القاضي يتناولون الوليمة التي أعدّها بمناسبة التدشين،

-الصورة (1)-

المشهد الذي يأتي بعده هو عندما يطلب عابد من مالك شيخ البلدية الدخول إلى المنزل، وفي لقطة بعيدة تظهر دخول مالك إلى الحجرة التي تتواجد فيها النسوة،

-الصورة (3)-

لا يظهر هذا الأخير أيّ تعجّب من رؤية نفيسة مثلما صورته الرواية، وليس هناك أيّ استرجاع للماضي لتذكر خطيبته الأولى زليخة وأخت نفيسة، وكأنّه يعرف نفيسة منذ وقت طويل، ضف إلى هذا كلّه أنّه لم يبدي أيّ امتعاض من دعوة ابن القاضي له عكس ما صورته الرواية، بل الفيلم صور مالك في وضعية مرتاحة وكأنّ لا عداوة بينه وبين ابن القاضي، والشيء الذي وفق فيه

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 18د و26ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 19د و9ثا.

المخرج وحافظ فيه على نفس رؤية الرواية، هو إبرازه لملامح نفيسة وفي لقطة قريبة والحياء بان عليها، والدليل أنّها بقيت مطأطئة الرأس طيلة المشهد الذي يجمع عائلتها بمالك دون أن تنطق بكلمة واحدة

-الصورة (1)-

يظهر الاقتباس المتواصل من الرواية من طرف المخرج (محمد سليم) أين هذه المرّة يبرز الحوار الذي جمع بين مالك وصديقه طاهر لم يتغير، وفي لقطات قريبة يتحادثان حول نفيسة،

-الصورة (2)-

أين يحاول طاهر أن يأخذ ولو كلمة من مالك حول إذا كان معجب بنفيسة أم لا، لكن تهرب مالك يحول دون ذلك، وبعد لقطة بعيدة تصور ريح القبلي وهي تهب على القرية في منظر يريد من خلاله المخرج الإشارة إلى الحرارة المرتفعة في ذلك اليوم،

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 20د و20ثا.

الصورة(1): المصدر نفسه، 21د و56ثا.

-الصورة (1)-

ثمّ ينتقل إلى مشهد يجمع بين خيرة التي تقوم بالتنظيف وابنتها نفيسة والتي كانت تحمل كتابا بيدها مسترسلة في القراءة،

-الصورة (2)-

فجأة تنطق الأم وتخبر ابنتها أنّها لن ترجع في الخريف إلى العاصمة لاستكمال دراستها، دون أيّ حرج وتخوف من ردّة فعلها، وكأنّه كلام عادي بين الممثلين، وحتى ردّة فعل نفيسة ليست نفسها كما صورتها الرواية، تبدي بعض الاستغراب من ذلك القرار وتقف وترمي الكتاب فوق السرير، وحتى هذا لا يبرز غضبا شديدا، ثمّ تدخل غرفتها وتقفل الباب، وكان من الأجدر لو أحدثت صوتا بالباب للدلالة على غضبها، فهاهي في لقطة متوسطة تتحرك وسط الغرفة، تارة أمام المرآة،

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 24د و8ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 24د و56ثا.

-الصورة (1)-

وتارة أخرى أمام النافذة لتردد بلغة فصحى " الحرية الممنوحة تشبه خبز الصدقة" على مرتين،

-الصورة (2)-

لتخرج إلى أمها وتردد أنّها ترفض الزواج، حتى أنّ المخرج أظهر بلقطة قريبة ملامح نفيسة وهي تواجه أمّها،

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 25د و9ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 25د و13ثا.

-الصورة (1)-

لم يكن هناك أيّ ملامح غضب، كأنّ الممثلة هنا تعيد ما كتب لها في الورقة، إعادة اعتباطية دون أيّ تكلّف للزيادة على هذا الكلام، كاستعمال اليدين كوسيلة لإظهار الرفض أو القيام بحركة أمام الأم كالمشي أمامها مثلا. في هذا المشهد الذي كان يجب أن يكون فيه تركيز أكبر من طرف المخرج، لأنّه اللحظة التي ستغير مجرى حياة نفيسة وعلمها بنوايا والدها، أين كان عليه أن يرشد الممثلتان إلى طريقة التمثيل، وإبراز نوع من الصراع بين الأم وابنتها كما في الرواية.

في مشهد ليلي وأمام ضوء الشمعة تجلس نفيسة في مكتبها التواضع، وضوء خافت تصدره تلك الشمعة، تبرز ملامحها البريئة انسجاما مع لقطة قريبة وهي تكتب رسالة لخالتها بالعاصمة لكي ترجو منها مساعدتها أمام رغبة والدها في تزويجها. تقرأ هذه الرسالة بصوت خافت وبحركة موازية تنسحب الكاميرا شيئا فشيئا لترينا المكان كلّه،

-الصورة (2)-

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 26د و2ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 26د و56ثا.

وبانتهاء نفيسة من الكتابة ينتقل المخرج إلى مشهد آخر وهو مشهد يبدأ بتصوير القرية بلقطة بعيدة من فوق منزل عابد بن القاضي،

-الصورة (1)-

لتتحرك الكاميرا شيئا فشيئا إلى عودة الراعي رابح رفقة عبد القادر من الرعي وإدخالهما للماشية للإسطبل،

-الصورة (2)-

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب،

الصورة (2): المصدر نفسه، 27 و32ثا.

وبحركة عمودية للكاميرا تطلّ نفيسة من النافذة لتنادي على الراعي رابح

-الصورة (1)-

لتنتقل زاوية النظر من الأعلى إلى الأسفل تصور رابح وهو يهمّ تجاه نافذة نفيسة، وبزاوية منخفضة للكاميرا يدور حديث بينهما حيث تسلمه رسالة ليبعثها بنفسها إلى خالتها.

-الصورة (2)-

والمشهد الأكثر إثارة، هو المشهد الذي يصور رابح يهمّ بالدخول إلى بيت القاضي ليلا وبالضبط إلى غرفة نفيسة، هنا يعتمد المخرج على ضوء خفيف ذو إضاءة مساعدة أين سيستعمل مصباحا غير مشع كثيرا، وإنّما سيرتكز فقط على رابح فيكون نصف وجهه ظاهرا والنصف الآخر لا يظهر، وهذا رغبة من المخرج في إبراز هذا الحدث الليلي.

الصورة (1) والصورة (2): فيلم ريح الجنوب، 27د و35- 28د و3ثا.

-الصورة (1)-

لحدّ الآن يظهر الربط بين هذه اللقطات ربطا تناوبيا، فالحدث نفسه، والمكان نفسه، والزمان نفسه، إلى أن يدخل إلى غرفة نفيسة، وهنا ينكسر هذا الربط، حيث ستبرز لقطة قريبة جدّا لرابح مع ضوء خافت لا يظهر ملامحه جيدّا والكاميرا موجهة صوبه وهو ينظر إلى نفيسة في هذا المشهد لا تظهر، ليتوجها إلى النافذة، ثمّ لقطة تصور رابح وصوت نفيسة يسمع تأمره بالخروج،

-الصورة (2)-

يظهر هنا خلل في الربط، فكان يجب أن تكون هناك لقطة لنفيسة وهي ترى أمامها رابح، لأنّ الرواية برزت رؤية رابح لنفيسة وهي عارية، لتنهال عليه بالشتائم، ربّما لم يقدر المخرج أن يصور نفيسة وهي عارية، لكنّه على الأقلّ كان يمكن أن يجعلها تنام بملابس نوم محتشمة، ولا يتغاضى عن هذا المشهد ككل لأنّه أحدثا هناك خلل في الجمع بين لقطة رؤية رابح لنفيسة دون أن تظهر، ثمّ لقطة أخرى لرابح وهو يقفز من النافذة ويجري مسرعا خارج منزل عابد بن القاضي.

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 29د و11ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 31 و34ثا.

شتم نفيسة لرابح بعد فعلته تلك، جعل المخرج يواصل التصوير ليلا وأمام ضوء النّار تبرز ملامح رابح،

-الصورة (1)-

وهي ملامح الأسى والحزن لما قالته نفيسة، وليست ملامح الغضب الذي ستجعله يرمي الناي الذي يحمله أثناء رعيه، والعصا، وكذا البرنوس لتحترق بالنّار ، لتكون نهاية لعمله عند ابن القاضي.

بعد قرار رابح ترك العمل لدى ابن القاضي، سيكون هناك مشهد يجمع بين الرعي وأمه البكماء،

-الصورة (2)-

هذا المشهد الذي يتميز بغياب الحوار بينهما، وهنا نقصد الحوار الذي يسمع ويفهم، ويحلّ محله، حوار من نوع آخر، حوار بالإشارات، وغياب صوت الممثلين عوضه المخرج بصوت

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 32د و49ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 34د و21ثا – 35د و54ثا.

آخر تمثل في الضجيج الذي يسمعه المشاهد، فنسمع صوت لزقزقة العصافير، وهو صوت طبيعي نتج من البيئة التي صوّر فيها هذا الفيلم، وكذا خطوات الممثلين كان لها أيضا صدى تبرز تحركهما داخل المكان، وقبل نهاية المشهد ينطق رابح ويخبرها بسبب تركه للعمل، والمشقة التي كان يتكبّدها.

يظهر جليّا تسلسل الأحداث ما بين الرواية والفيلم، وهو ما يبرز في مشهد دخول رابح إلى المقهى،

-الصورة (1)-

وكذا استغراب الناس من ذلك، وإسراع رابح لإنقاذ العجوز رحمة بعد سقوطها وحملها إلى منزلها.

-الصورة (2)-

الصورة (1)، فيلم ريح الجنوب، 36د و56ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 40د و35ثا.

يليها مشهد لمرضها وهي داخل منزلها، مرض رحمة سيكون فرصة ليجتمع كلّ من مالك ونفيسة، فبنظرة سريعة تنظر إليه وينظر إليها، في مشهد صامت أمام جسد رحمة الذي يكتنف وجهها اصفرارا وسوادا في عينيها، مع توجيه ضوء خافت غير شديد لرسم طابع واقعي عليها وهي تحتضر.

-الصورة (1)-

ينتقل بعدها مالك إلى زاوية من زوايا الغرفة وأمام الموقد، وهنا سيكون استرجاع للماضي أين كان مالك مصابا، وفي نفس المكان الذي وضعت فيه رحمة.

-الصورة (2)-

هذه الأخيرة تظهر في هذا المشهد وهي أمام الموقد تسأل مالك عن حالته، سرعان ما ينقطع هذا الاسترجاع ليعود إلى لقطة لمالك في ثانية وهو يحدّق بزوايا الغرفة، ثمّ يعود إلى الماضي وإلى رحمة وهي تصنع الفخار. كلّ هذا يحصل بطريقة سريعة، وبربط سريع للقطات دون أن يجعل من المشاهد يستوقف نظره لكي يستوعب ما يحدث في المشاهد.

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 50د و48ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 51د و57ثا.

إنّ هذا الاسترجاع إذن لا يرتبط بالرواية وحدها، وإنّما بالفيلم كذلك، أين تكون تقنية الاسترجاع تعرف بالفلاش باك (flache back)، وكان على المخرج أن يطيل فيها ليستوعب المتفرج بسبب هذه العودة وعلاقتها بالحاضر المتناول.

بعد الوفاة، يظهر مالك وهو في مشهد مصور في المقهى وإعلام عمي قويدر بوفاة العجوز رحمة، ثمّ دخول ابن القاضي إليهما، ومعرفته بموت رحمة،

-الصورة (1)-

يبدأ بإصدار الأوامر، المشهد كما صوّرته الرواية، لكن الاختلاف أنّ مالك لم يبدي أيّ امتعاض أو غضب مما بدر من ابن القاضي، مشهد عادي صوّر بلقطات قريبة ينهيه بالانتقال إلى مشهد يجمع مالك، وابن القاضي، وغيره أمام طاولة صغيرة يحتسون القهوة ويتفقون على أمور تجهيز الجنازة.

-الصورة (2)-

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 55د و57ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 58د و38ثا.

في لقطة بعيدة ومن فوق التلال، يصوّب المخرج الكاميرا في وضعية ثابتة، على مشهد للقرية تبرز السكان وهم يتوافدون على منزل رحمة لحضور الجنازة،

-الصورة (1)-

في جوّ مهيب يسوده الحزن، يتخلله وجه لامرأة عجوز في لباس تقليدي وهي تندب العجوز رحمة،

-الصورة (2)-

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 1سا و28د.

الصورة (2): المصدر نفسه، 1سا و1د و18ثا.

في المقابل لقطة تظهر نفيسة مستندة إلى الجدار تظهر حالة الحزن لوفاة رحمة،

-الصورة (1)-

في مقابلها امرأة تتحدث عن خصالها المتوفاة، إنّ هذا المشهد يكاد يكون واقعي، لأنّ المخرج حاول أن يبرز حالة الجنازة التي تقام، نساء يبكين وأخريات يتحدّثن دون أيّ توقف، هو مشهد مكرر عن الواقع، وعن عدم احترام لأيّ أصول وآداب الجنازة.

ما يؤخذ على المخرج هو إطالته في تصوير مشاهد وفاة وجنازة رحمة، والتي أخذت حيّزا كبيرا في الفيلم، وكان يمكن أن يستغني عنها، وأن يركّز على الأهم، ولعلّ الأهمّ هنا هو قضية الإصلاح الزراعي التي لم تذكر طول زمن الفيلم، إلاّ في مشهد ليلي جمع بين شخصية مالك، وشخصية طيب هذا الفلاح الذي يتناول مع مالك معانات الفلاح في القرية، ليسترسل مالك في الحديث عن قرب الانفراج، لتكون الأرض كالماء، والهواء ملكا للجميع في هذا المشهد بالضبط، سيظهر ذلك الاضطراب في العلاقة بين مالك وابن القاضي، عندما يقوم مالك بترك ابن القاضي وحده ويتحجج بتعبه.

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 1سا و1د.

- الصورة (1)-

تظهر شخصية عابد بن القاضي في الفيلم، أثناء مرض نفيسة، أين تبرز في مشهد يجمع بينه وبين زوجته،

-الصورة (2)-

عندما يخبرها أنّ مرض ابنته كاد يعصف بمخططه في تزويجها من مالك. ملامح التسلط تبرز كثيرا عند ابن القاضي عندما تقترب الكاميرا وتصور وجهه وهو يصرخ على زوجته، وأنّه يعرف قدره وشرفه، ويعرف كيف يحافظ عليهما، بدون أن تعلّمه، في هذا المشهد فقط تبرز ملامح ابن القاضي لا أكثر.

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 1سا و8د و7ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 1سا و91د و29ثا.

كما قلنا سابقا هناك نوع من التقصير في ربط اللقطات ببعضها البعض، ربطا محكما وسلسال في الفيلم، ويظهر هذا مع المشهد لخلق تسلسل للأحداث، يظهر هذا مع المشهد الذي يجمع ابن القاضي والمعلم طاهر،

-الصورة (1)-

ففي لقطة قريبة أين يكون هناك حوار بينهما لا يكتمل سرعان ما ينتقل إلى مشهد آخر يجمع بين طاهر ومالك،

-الصورة (2)-

فكان على المنتج أن يترك الحوار يبدأ ولا يقطعه لمعرفة السبب من الاجتماع بينهما، هذا الخطأ كذلك يتواصل مع مشهد لنفيسة وهي تلبس برنوسا وتصعد التلة، وهو مشهد لهروبها.

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 1سا و21د و54ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 1سا و22د و37ثا.

-الصورة (1)-

وكان على المخرج أن يصوّر قبل هذا المشهد، مشهدا آخر وهي تخطط للهروب، وكيفية خروجها من المنزل، إنّ هذا الانتقال السطحي خلق نوعا من الرتابة في الفيلم، وعدم تسلسل للأحداث فيه عكس الرواية، فالمشاهد التي كان على المخرج أن يتنازل عنها ولا يرتكز عليها، صوّرها، والمشاهد التي كان يجب أن يركّز عليها لم يعطها الكثير من الوقت.

وظّف المخرج في مشهد هروب نفيسة نوعا من الاسترجاع للأحداث بطريقة سريعة، قبل أن تتعثر وتصاب في رجلها، ليس بلسعة الأفعى كما في الرواية وإنّما، احتواء في الكاحل فقط،

-الصورة (2)-

وبعد فترة نقاهة في منزل رابح، هاهو مشهد لهما وهما يهمان بالذهاب إلى محطة توقف الحافلة.

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 1سا و24د و35ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 1سا و25د و19ثا.

-الصورة (1)-

وعندما يركبان الحافلة لقطة أخرى، وبحركة مصاحبة للكاميرا وهي داخل الحافلة، تصوّر ابن القاضي يلحقهما وهو على صهوة جواده.

-الصورة (2)-

لتكون النهاية بنظرات بين (رابح) و(نفيسة) وهما يبتسمان.

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 1سا و32د و59ثا.

الصورة (2): المصدر نفسه، 1سا و37د و33ثا.

-الصورة (1)-

هذه هي النهاية السعيدة التي اختارها المخرج لتكون مخالفة لنهاية الرواية، وهو الاختلاف الوحيد، ما عدا ذلك، فإنّنا نشعر أثناء مشاهدتنا للفيلم أنّه طبق الأصل للرواية من أسماء الشخصيات إلى الحوار الذي يدور بينهما، وكذا الأحداث الرئيسية والثانوية،وحبذا لو كان هناك نوع من التجاوز في أحداث الرواية، ما قد يسمح بخلق جوّا من الإثارة والتشويق في الفيلم، ولا يمكن أن نلوم المخرج (محمد سليم رياض) على ذلك، لأنّ هذا الفيلم، يعتبر أول تجربة له في الاقتباس في الرواية، ولم يكن سهلا عليه بفعل رغبته في الإبقاء على ركيزة الأحداث في الرواية.

الصورة (1): فيلم ريح الجنوب، 1سا و37د و42ثا.

2. المؤثرات الفنية:

بالنسبة للمؤثرات الفنية الأخرى، فإنّ الأحداث تماشت كثيرا مع موقع التصوير الذي اختاره المخرج، وهي طبيعة شبه صحراوية، وفي قرية بسيطة، وسكان بسطاء، تبرز حياة هؤلاء السكان لكنّ الاختلاف يكمن في منزل ابن القاضي الذي ظهر في حلّة عصرية بديكور يتماشى مع منازل المدينة، وكلّ هذا مقارنة مع المنازل الأخرى، كمنزل العجوز رحمة، الذي وفق فيه المخرج في تصويره على أكمل وجه، منزل بسيط جدا يظهر ساكنه أنّه من الفقراء، لا شيء ملفت فيه، مجموعة من الأواني الفخارية، سرير من الفلين يكاد يلامس الأرض، ولا يقي صاحبته من البرودة أو الحرارة.

بالنسبة للموسيقى، فهي كذلك تماشت مع الأحداث وكذا موقع التصوير، موسيقى بدوية في أكثرها، ولو أنّ المخرج كان بإمكانه أن ينوع فيها، من حيث المشاهد التي تمثل بعض الرومانسية كمشهد نظرات نفيسة ومالك ، وموسيقى حزينة في مشاهد موت العجوز رحمة. وحتى هروب نفيسة كان يمكن أن يتخلله نوعا من موسيقى تشويقية تدبّ في نفسية المشاهد نوعا من الانفعال لما سيحدث بعدها .

الحديث عن الإضاءة ليس بالشيء الكثير، بحيث ركّز المخرج على إضاءة طبيعية تتمثل في الشمس المطلة على القرية في المناظر الخارجية، أمّا المناظر المصورة في الداخل فتنوعت في استعمال المخرج لمصابيح ذات تأثير إشعاعي بسيط وخفيف، وفي الليل كذلك، إمّا يكون هناك ضوء الشمعة أو ضوء النّار، وحتى إنارة باستعمال مصباح عادي، وهذا كلّه محافظة على الطابع الواقعي للفيلم وأحداثه.

يغلب على الفيلم مختلف الألوان، وبالأخصّ اللون الأصفر الطبيعي الذي يبرز الطبيعة شبه الصحراوية للمنطقة، وكذا اللون الأخضر لأشجار النخيل والأراضي التي تظهر في بعض المشاهد، وألوان الملابس الفاتحة، والتي تظهر طبيعة سكان القرية ولباسهم التقليدي سواء عند النساء أو الرجال.

اقتباس عمل روائي ما، إلى السينما يكون إمّا كاملا بالمحافظة على الفكرة الأساسية، وكذا على الأحداث والشخصيات، وإمّا جزئيا، بحيث يكتفي فيها المخرج بالفكرة الرئيسية وإعادة صياغة الجزئيات الأخرى، كالأحداث وما ستؤول إليه، وأسماء الشخصيات، وإعادة تكييف دورها في الفيلم. بالنسبة لرواية (ريح الجنوب) فإنّ المخرج (محمد سليم رياض)، أراد المحافظة على كامل عناصرها دون أن يخلّ بها، وهذا ما تجسّد في الفيلم الذي يحمل العنوان ذاته، ويبرز هذا الاقتباس التام، في تركه للأحداث تمشي وفق الرواية حتى أسماء الشخصيات وحواراتها، والاختلاف الوحيد كان في النهاية، فبدل أن تكون هناك نهاية مأساوية كالرواية، حوّلها إلى نهاية

سعيدة مسايرة لنهاية أفلام تلك الفترة، أين يفضل المشاهد نهاية سعيدة، تترك في نفسيته ارتياحا وسرورا أكثر.

خاتمة

خاتمـــــــــــــــة:

مثلت الرواية بمختلف توجهاتها المنبع الخصب للسينما، لتنهل منها هذه الأخيرة وتقدم أجمل الأعمال الفنية وأرقاها، محققة بذلك نجاحا ليس له مثيل، ولتكون نقطة مهمة للسينما في الاعتماد على مصدر أدبي هو الرواية، ومهما قيل عن هذا التوجه إلى الرواية على أنّه ضعف في إمكانيات السينما، لعدم وجود قاعدة متينة في رسم قصة محكمة للفيلم، إلاّ أنّ التاريخ يقفز على كل هذه الأقاويل ويشهد أنّ الأفلام المقتبسة من الروايات، أفلام حققت أعلى مشاهدة، وكان لها ذكرى لدى الجمهور المتعطش لكل ما تقدّمه.

ودراستنا هذه التي ركّزت على الرواية الجزائرية بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية، أفضت إلى استنتاج للإشكاليات المطروحة في مقدمة البحث، أين توصلنا إلى أنّ كل عمل أدبي إلاّ وله خصوصياته، ومن بينها الرواية التي تبنى وفق أجزاء معينة، هذه الأجزاء لا يمكن أن تستغني عنها الرواية، لأنّها تعتبر بمثابة الأعمدة، إذا هوت هوى بيت الرواية. ومثله العمل السينمائي يشعّ عبر مجموعة من العناصر التي تسير به حتى يقوم بذاته، ويصبح في صورته الأوضح للتأثير على المشاهد.

الحديث عن الاقتباس من الرواية، هو حديث كذلك عن الانتقال من عمل أدبي قاعدته المتينة هي الكلمة، إلى عمل فنّي آخر يعتمد كل الاعتماد على الصورة في نقل الأحداث والوقائع. فكلا العملين ذا خصائص ومميزات مختلفة عن الأخر، أو بالأحرى كل واحد منهما مستقل بنفسه، فإذا كانت الرواية تعتمد على الورق في بنائها على الأحداث المتصلة بالزمن، والشخصيات، وكذا أماكن تواجدها، فإنّ الفيلم يختلف كليّا عن ذلك، باعتبار أنّ التحضير المسبق له يكون على الورق، أين يُوضع فيه تخطيط كامل قبل البدء في تصويره، وعندما يحين الوقت لذلك، فإنّ الاهتمام يؤول إلى العناصر التي ستركبه، من وسائل بصرية، وسمعية تنقلها الكاميرا بكلّ دقّة وتحكم، أي أنّ تجسيده سيكون على الواقع، ثمّ إنّ نهاية التصوير لا يعني اكتمال الفيلم، وإنّما ستليه مرحلة أكثر من مهمّة هي مرحلة الإنتاج، في هذه المرحلة فقط، ستجمع عناصر الفيلم لقطة بلقطة، وأيّ خلل فيها، خلل بالفيلم كلّه.

وحول طبيعة تحول نص أدبي إلى عمل سينمائي، فإنّ هذا البحث أفضى إلى كون عملية الاقتباس تسير على نمطين، الأول يمكن أن نجد فيه اقتباس كامل يحافظ على فكرة الرواية، أمّا النمط الثاني، فيتمثل في كون الاقتباس يكون جزئيا، وهذا بالتركيز فقط على اقتباس الفكرة التي تقوم عليها الرواية، ثمّ إيجاد صيغة أخرى في تركيب الأحداث وكذا أدوار شخصياتها.

وكان فيلم (ريح الجنوب) هو نموذج هذا البحث، هذا الفيلم الذي جسّد حقبة من حقب الجزائر إبان الاستقلال، متّسما بالواقعية في رسم حياة قرية من قرى الجزائر، استنادا إلى عمل أدبي هو

رواية (عبد الحميد بن هدوقة) والتي تحمل العنوان ذاته. حمل هذا الفيلم كل الأفكار والذهنيات التي ركّز عليها كاتب الرواية، من أحداث وشخصيات، وكذا صورة الأماكن في الرواية، ولهذا يمكن أن نصنّف هذا الفيلم وفق النمط الأول، أي أنّه اقتباس كامل من الرواية، من طرف المخرج بكلّ ما جاء فيها، بداية بالعنوان الذي كان نفسه في الفيلم، إلى الأحداث المتدرجة تصاعديا، مرورا بالشخصيات التي منحت نفس الأسماء في الفيلم، إلى غاية نهاية الفيلم، والتي فضّل فيها المخرج أن تكون نهاية سعيدة بدل الرواية التي كانت حزينة، ولكن هذا لم يغيّر من منطلق الأفكار، والقصة في الفيلم.

يمكن للاختلاف الموجود ما بين الرواية والفيلم في بعض الأحيان، أن يعطي رؤية مختلفة للاقتباس، فإذا كانت الرواية تركّز على كل شيء سواء كان محضورا أو لا، فإنّ الفيلم مقيّد في ذلك، خصوصا في المجتمع العربي المحافظ، وبالتالي سيتغير التركيز على نوعية الأحداث، وستكون هناك نظرة مختلفة لها، ولكن يبقى هذا مرتبط بالرؤية الأصح للمخرج والكاتب، فلكلّ منهما نظرته الخاصة لعمله، على أن تكون هذه النظرة لا تحدث تنافرا في الأحداث.

وما يمكن قوله في خاتمة هذا البحث، هو أنّ قضية الاقتباس من الرواية من القضايا القليلة الاهتمام في السينما الجزائرية، أين تعرف إنتاجات متباعدة ومحدودة في الأفلام، رغم الإمكانيات المادية والبشرية التي تمتلكها، ضف إلى هذا عدم وجود كتب ودراسات تتناول هذا الموضوع وكيفية تشكيله على أرض الواقع، فقضية الاقتباس من الأمور التي يتجنّبها المخرجون، الذين يفضلون الاعتماد على أفكار كتاب السيناريو، وخبرتهم في ذلك،على التوجه إلى الرواية للنهل منها، خوفا من الفشل من جهة، وغياب الخبرة الكافية في التعامل مع النص المقتبس من جهة ثانية.

المجال مازال مفتوحا للخوض في تجربة الاقتباس، ودراسة مختلف جوانبه وهذا كلّه إثراء للرواية والفيلم معا، فتجانسهما أثبت على مرّ السنين مدى النجاح الذي يقدّمه كلّ واحد منهما للآخر، وهذا لم يؤثر إطلاقا على مكانتها، بل بالعكس زاد الاهتمام بهما أكثر، فالرواية لها قرّائها، والفيلم له جمهوره المتتبع لكل جديد الفنّ السابع.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا- المصادر:

1- عبد الحميد بن هدوقة، ريح الجنوب، دار القصبة للنشر، دط، الجزائر، 2012.

2- محمد سليم رياض، ريح الجنوب، الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية، 1975.

ثانيا- المراجع:

1- أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، تر: مصطفى محروم، دون معلومات نشر.

2- جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع51، دط، الكويت، مارس، 1982.

3- جيرارد بيرنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2003.

4- حسنة عبد السميع، سيميوطيقا اللغة وتحليل الخطاب، الإعلان التلفزيوني، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، دط، 2005.

5- حميد الحمداني، بنية النص السردي – من منظور النقد الأدبي – المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، آب، 1991.

6- رياض عصمت، ذكريات السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، سوريا، 2005.

7- سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، ط3، بيروت، لبنان، 1997.

8- شاكر النابلسي، جماليات المكان في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1994.

9- شوقي بدر يوسف، الرواية والروائيون، دراسات في الرواية المصرية، مؤسسة حرس الدولية، ط1، الإسكندرية، 2006.

10- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، البحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والإعلام، ع24، ط1، الكويت، ديسمبر، 1998.

11- عبد الملك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، دار العرب للنشر والتوزيع، ط4، وهران، 2007.

12- عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، دراسة في ثلاثية خيري شلبي (الأمالى لأبى علي الحسن ولد خالى)، تقديم: إبراهيم الهواري، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، الجيزة، 2009.

13- عدنان مدانات، غرائب الأيام في خفايا الأفلام، كلام السينما، إتحاد كتّاب العرب، ط1، 1994.

14- قيس الزبيدي، في الثقافة السينمائية، مونوغرافيات، تصوير: زياد عبد الله، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2013.

15- ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2012.

16- ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، تر: فائز بشور، دون معلومات نشر.

17- مجموعة من المؤلفين، الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، المكتبة الوطنية الجزائرية، دط، دس.

18- محمد عزّام، شعرية الخطاب السردي – دراسة – إتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.

19- مصطفى فاسي، دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، دط، الجزائر، دس.

20- مهدي عبيدي، جماليات المكان في ثلاثية حنا مينة (حكاية بحار- الدقل- المرفأ البعيد)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دط، دمشق، 2011.

21- موريس رفيق جورجي، مملكة الفن السابع، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 1998.

22- ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر: عدنان مدانات، دار الفارابي، ط1،

بيروت، 1981.

23- يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، مقدمة: قيس الزبيدي، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دط، دمشق، سوريا، 2001.

ثالثا- المعاجم:

1- ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: عامر أحمد حيدر، مراجعة: عبد المنعم خليل إبراهيم، ج13، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

رابعا- المجلات العلمية:

1- أمل منصور، سؤال الذات في زمن العولمة، تحليل سيميولوجي لفيلم بلود ديامود BLOOD DIAMOUD، مشروع بحث نظرية القراءة وتطبيق مناهجها في مجالات الأدب والهندسة المعمارية، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر،2009.

2- بسام خلف سليمان، الحوار في رواية الإعصار والمئذنة لعماد الدين خليل، دراسة تحليلية، مجلة كلية العلوم الإسلامية، ع13، جامعة الموصل، 1434ه/2013م.

3- سليم بتقة، المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي، المضمر والمنظور، مجلة المخبر، ع8، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2012.

4- كريمة ناوي، رواية الغريب لألبر كامي، من الرواية إلى الفيلم، منشورات مخبر تحليل الخطاب، ع6، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، جانفي، 2010.

5- ماهر مجيد إبراهيم، صلاح محمد طه، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة / المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، الأكاديمي، ع52، 2009.

خامسا- مذكرات التخرج:

1- أمال سعودي، حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الأعرج، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، جامعة محمد بوضياف، مسيلة، 2007-2008.

2- عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية، غزّة، 2010.

سادسا- المواقع الالكترونية:

1- كريمة الإبراهيمي، الرواية والسينما، علاقة تكامل، السينما الجزائرية نموذجا، موقع الأساتذة والباحثين في اللغة العربية، 1430ه/2009م http://arabeagreg.on.ma.

2- مصطفى عطية جمعة، تجليات المكان في الرواية، المفهوم والعلامة والتأويل، نقطة ضوء، 2015/02/03.

الفهرس:

مقدمة.....1- 4

مدخل نظري.....6– 13

الفصل الأول: عناصر بناء الرواية.....15 -37

- الزمن.....15- 20

- المكان.....21 - 27

- الشخصيات.....28 - 32

- اللغة.....33- 37

الفصل الثاني: تركيب الفيلم السينمائي.....39 -77

- بناء السيناريو.....39 - 45

- اللقطة.....46 - 49

- الصوت.....50 - 56

- زاوية الرؤية.....57 - 59

- تقنية اللون والإضاءة.....60 - 66

- موضع الكاميرا.....67 - 71

- المونتاج.....72- 77

الفصل الثالث: ريح الجنوب من الكلمة إلى الصورة.....79-137

- الرواية.....79- 83

- زمن الرواية.....84 - 91

- المكان الذي تدور فيه الأحداث.....92 - 96
- الشخصيات المحركة لأحداث الرواية.....97-103
- لغة الرواية.....104 - 108
- سيناريو الفيلم..... 109- 137
- تحليل بعض مشاهد الفيلم.....110 - 135
- المؤثرات الفنية.....136 - 137
- خاتمة.....139- 140
- **قائمة المصادر والمراجع**..... 142 - 145
- **الفهرس**..... 146 - 147