

من الخطاب الروائي إلى الخطاب السينمائي: حدود التلاقي والتداخل

قراءة في التجربة الجزائرية .

From the narrative discourse to the cinematic discourse -
the limits of
convergence and overlap, a reading in the Algerian
experience.

بودربالة يسمين*، المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف/ميلة ،

y.bouderbala@centre-univ-mila.dz

تاريخ النشر : 2024/06/01

تاريخ القبول: 2024/04/15

تاريخ الإرسال: 2024/02/26

ملخص:

التداخل الأجناسي الذي فرض نفسه على الواقع الأدبي الحديث حتم عليه تقبل فكرة التعالق بين مختلف فنون الأدب ،ليتعداه نحو فنون سمعية وبصرية أبرزها "السينما " التي فرضت نفسها كبديل لا بد منه للتعبير عن واقع الإنسان بعد أن هيمنت الرواية على هذه الميزة إلى وقت قريب. والسبب الرئيس في ذلك هو تحولات العصر الذي نعيشه. بالتالي المزج بين متعة الكتابة وجمالية الصورة والصوت أضحي مغامرة وجب خوضها، فكان هدف الورقة البحثية معرفة مدى قدرة الرواية المكتوبة على الحفاظ عن خصائصها الأدبية بدخولها مجال الفن السينمائي لاسيما وأننا نستشف حدودا للتداخل والتعالق بينهما. والسينما الجزائرية الميدان الأمثل لتحقيق ذلك على اعتبار أنها كانت تجربة غنية — على قلتها — ساهمت في تسليط الضوء على واقع المجتمع الجزائري وإيصال صوته لشريحة أكبر من المتفاعلين المشاهدين انطلاقا من تحويل خطابات روائية إلى أفلام سينمائية جوهرها وديناميكيتها قائمة أساسا على

* المؤلف المرسل

المضامين الصادقة العاكسة لتطلعات مجتمع؛ معالجة آفاته، مصورة خيالاته المستمدة بالدرجة الأولى من فن الرواية.

الكلمات المفتاحية: الرواية، السينما، التلاقي، التداخل، التجربة الجزائرية.

Abstract:

the gender overlap that imposed itself on the modern literary reality made it necessary for him to accept the idea of interdependence between the various arts of literature, to transcend it towards audio-visual arts, most notably "cinema", which imposed itself as a necessary alternative to expressing human reality after the novel dominated this feature until recently. The main reason for this is the transformations of the era in which we live. Thus, mixing the pleasure of writing with the aesthetics of image and sound has become an adventure that must be undertaken. Algerian cinema is the ideal field for achieving this, given that it was a rich experience - despite its lack - that contributed to shedding light on the reality of Algerian society and making its voice reach a larger segment of the interacting viewers based on the transformation of fictional discourses into cinematic films whose essence and dynamism is based mainly on honest contents that reflect the aspirations of society. ; Addressing his afflictions, depicting his disappointments derived primarily from the art of the novel.

Keywords: The novel, the cinema, the encounter, the overlap, the Algerian experience.

مقدمة:

الأجناس الأدبية في جوهرها ما هي إلا مجموعة روافد تصب في دائرة الابتكار والإبداع إذ لا يخفى على أحد كمية القواسم المشتركة بين هته الأجناس التي وجب استثمارها خاصة مع الديناميكية التي يشهدها العالم اليوم الماثرة على جل مناحي

الحياة بما فيها الشق الثقافي والأدبي، الأمر الذي خلق أنماط فنية جديدة تسمح بمسايرة التطور الاجتماعي والفكري الحاصل. ونقصد هنا الرواية في محاولاتها المختلفة للحفاظ على مقروئيتها بعدها ديوان العرب الجديد بعد تجاوزها الشعر ربحا من الزمن، هذه المكانة المهددة في الوقت الراهن لاختلاف العوامل الاجتماعية والثقافية الفاعلة ما استدعى حولا بديلة على شاكلة التماهي وفنون معاصرة تشق طريقها صعودا نحو أعلى الهرم الثقافي.

تمردت الرواية اليوم على فكرة نقاء النوع فانفتحت على كافة أشكال التعبير اللغوية وغير اللغوية أبرز هذه الأخيرة الفن السينمائي، إذ شكل عامل الاقتباس من النصوص الروائية وتحويلها إلى إنتاجات سينمائية جدلا واسعا وسط النقاد من الجانبين سواء الأدبيين أو السينمائيين وشغل أعلام الباحثين في هذا الشأن خاصة وأن كليهما قد تأثر بالآخر وأخذ عنه فرحنا نلمس تقنيات سينمائية في النصوص الروائية، ونشاهد أعمال أدبية على الشاشة تترجم الكلم المكتوب إلى مشاهد حية. على هذا الأساس كان لزاما بناء الورقة البحثية على دراسة حدود التلاقي والتداخل بين الخطابين الروائي والسينمائي بعده الإشكال الأول الذي يواجهنا خاصة عندما ينتقل الأول ليصب في قالب الثاني باستلهم التجربة الجزائرية كنموذج مختار للمقارنة والتحليل، ما ولد إشكالات فرعية نطرحها فقول: ما هي الأسباب التي أدت إلى التحول الروائي نحو السينما وخلق حوار مع تقنياتها؟ ما العلاقة التي تجمع الرواية والسينما؟ كيف تأثرت الرواية بتطور المجال السينمائي؟ هل كل عمل سينمائي يقتبس من رواية ناجح بالضرورة؟ وإلى أي مدى يمكن للفيلم التعبير عن النص المكتوب بشخصياته؟

من هكذا انطلاقة نتولد لدينا مجموعة فرضيات نصوغها كآلاتي: الرواية والسينما وجهان للمشهد الثقافي الجزائري للتداخل الموجود بينهما، يتفاوت حجم التأثير المتبادل بين النص المكتوب والخطاب المرئي على المتلقي أو المتفاعل معه، الرواية كانت نصا جامدا فاقتدا للحركية والديناميكية قبل ارتباطها بفن السينما، الرواية أصبحت أكثر رواجاً بعد تحويلها إلى أعمال تعرض على الشاشة لأن دائرة تلقيها والتفاعل معها اتسعت على نحو ملحوظ، هناك قطيعة واضحة المعالم بين السينما والخطاب الروائي في الجزائر، إذ نجد تغنيبا للنصوص الأدبية لاسيما عربية القالب منها في القطاع السمعي البصري، هناك أزمة سيناريو في الجزائر .

بما أن الدراسة تعالج موضوع انفتاح الرواية على الفنون السمعية البصرية على غرار السينما، وكيف تخرج من إطارها المكتوب متجهة نحو القالب المرئي المسموع المشاهد، فإن الهدف منها كان إلقاء الضوء على أهم المستجدات التي تواجه القطاع السينمائي في الجزائري ومدى التأثير المتبادل بينه وبين الرواية خاصة وأنها نعلم أن الجزائر بالفعل تعيش أزمة سيناريو لا تلوح حلولها في الأفق القريب، ولم لا

دراسة القطيعة الواقعة بين الخطاب الروائي والسينمائي بالبلد، مع تحديد أوجه التلاقي والتداخل بين العالمين وفق نماذج سينمائية استلهمت أعمال روائيين أو اقتبست منها.

للإجابة عن الإشكالات المطروحة وتأكيد الفرضيات الموضوعية وصولاً إلى الأهداف المرجوة كانت الورقة البحثية تتبع مجموعة مناهج تكاملت فيما بينها انطلاقاً من المنهج التاريخي المعتمد عند تتبع أثر السينما الجزائرية من حيث النشأة والتطور إلى جانب المنهج الوصفي القائم أساساً على دراسة الخصائص المميزة للرواية من جهة والفيلم السينمائي من الجهة الأخرى. ولنا في آليات التحليل والمقارنة حاجة في الجانب التطبيقي الذي يهدف في جوهره إلى المقارنة بين الفيلم والنص الروائي المقتبس منه وتحليلهما للوقوف على التأثيرات المتبادلة بين الجنسين لوضع نتائج نختم بها الدراسة.

1 . بين الرواية والسينما/ حدود التلاقي والتداخل:

إن البداية الفعلية لظهور الجنس الأدبي كانت مع "أرسطو" حين قسم الأدب إلى ثلاث أصناف مكرسا خاصية الفصل التام بوضع حدود وفق معايير معينة خلّق ما يعرف "بنقاء النوع". غير أن هذه الواقعة لم تدم في ظل هذا التطور الحاصل كل يوم والتغيرات الطارئة على الواقع الاجتماعي كل مرة والتي تستدعي أشكالاً تواكب هذا الأخير لتظل محافظة على حركيتها وديناميكيته، ما استدعى التخلي عن الثبات والتوجه نحو خاصية المرونة لتبدأ فكرة تداخل الأجناس الأدبية بالبروز شيئاً فشيئاً حتى أضحت واقعا في ساحة الأدب المعاصر. وهو ما اتجه إليه "محمد غنيمي هلال" حين أقر « أن هذه الأجناس الأدبية غير ثابتة، فهي في حركة دائبة بها تتغير قليلا في اعتباراتها الفنية، من عصر إلى عصر... وفي هذا التغيير قد يفقد الجنس الأدبي طابعه الذي كان يعد جوهرها فيه قبل ذلك» (هلال، 2008، صفحة 118) وهذا تأكيد على مبدأ التغيير والتجدد؛ إذ من الطبيعي أن تتسم الأجناس بصفة المرونة لاسيما وأنها لا تزال تتشكل بالتالي تحمل سمات جديدة يطبع عليها الواقع من سماته خاصة وأن الأديب أصبح ذا السلطة الأكبر على إنتاجه الإبداعي ما يسمح له بقولته بالكيفية التي يراها مناسبة لأفكاره والتي تخدم واقعه الاجتماعي والثقافي كذلك لأن المعايير الجمالية والفنية لجنس أدبي بعينه لم تعد تحكمه إنما له مطلق الحرية في تطويعها بما يلائم طرحه فتجده يتبعها تارة ويثور على أركانها مرات أخرى داخل العمل الأدبي الواحد.

هذا لا ينفي أن الأدب في جوهره واحد مهما اختلفت أشكاله وتعددت الكيفية التي بها يخرج إلى النور ليعانق القارئ فوظيفته الأسمى تبقى تعبيراً عن واقع الكاتب ومجتمعه، وهو ما جعل مختلف الفنون تتجه نحو التمازج والتداخل مقيمة علاقات فنية مع بعضها البعض كاشفة في الآن ذاته عن خصائص نوعية وآليات فنية جديدة لتحقيق

الغرض نفسه. لأن كثيرا منها بالفعل يتجه نحو الزوال بحكم التغيرات الطارئة على العالم والتي تفرض التحلي عن أجناس معينة لم تعد تواكب روح العصر وإنسانه ولنا في هذا وقفة مع ما ذهب إليه الأديب " عز الدين جلاوي" حين قال: « يمكن اعتبار الأجناس الأدبية بخاصة وعموما الفنون كائنات حية، تبرز للوجود ضمن شروط معينة نفسية واجتماعية أساسا، ثم تختفي وتموت لذات الشروط، ثم هي تتدافع وتتنافس وتتآزر، فإذا البقاء فيها للأصلح، وإذا طول العمر وقصره مرتبط بالحاجات التي يلبيها هذا الجنس أو ذاك في علاقته بالنفس والمجتمع وحتى بالطبيعة» (جلاوي ، 2020 ، صفحة 198) بالتالي كان الجنس الأدبي محكوما بعرف المجتمع والتغيرات التي تطرأ على واقع الإنسان فقد يستمر وجوده لسنوات طوال كما هو الشأن مع الرواية التي ما تزال ذات حضور قوي في الساحة الأدبية وقد يقارب الزوال إذا لم يعد مرتبطا بحاجات العصر وقد تشير بنوع من التحفظ إلى فن المسرح ضمن هذه الفئة. والرواية لم تعد تستوعب القوالب الأدبية وحسب(شعر، سيرة ذاتية، مسرح...) إنما تعدتها لما هو غير أدبي كالفن خالقة ما يسمى " بالرواية وتراسل الفنون"، ارتحلت فيها نحوها لتنهل من بينتها وتحثها على التفاعل معها بداية مع الموسيقى مرورا بالرسم التشكيلي وصولا إلى السينما مشكلة أحد أبرز الحوارات الفنية الواقعة في العصر الحديث بين النشاط السينمائي بآلياته السمعية البصرية إلى النشاط الروائي بآلياته الكتابية المحكية السردية.

نستطيع أن نرى أن كلا من السينما والرواية لونيْن تعبيريين يختزلان الرؤى والمواقف التي تعبر عن الفرد وواقعه، قد يختلفان في الشكل الخارجي لتوصيل القضية غير أن تجسيد الغاية واحد خاصة أن لكليهما دور في تحريك عجلة المشهد الثقافي، فالرواية هي ذلك الفن الأدبي الذي يسمح للقارئ بالارتحال نحو عوالم الجمل والكلمات السردية التي تتضمن حكاية يرويها الكاتب غالبا ما تكون مستمدة من تجربة واقعية وإن برزت في قالب الخيال معتمدة تقنيات كتابية عدة أبرزها السرد، الوصف، الحوار، الحكمة، الشخصيات ...، والرواية لها مسارها التطوري عبر العصور المختلفة إذ لم تولد من العدم كانت نتاج تصايف عديد القوالب الفنية قبل أن ترسو في النهاية على صفة شكل أدبي تفوق على آباءه أطلق عليه " الرواية "، مثلا نجد القرن السابع عشر قد عرف هذه الأخيرة على أنها « حكايات مصطنعة لمغامرات غرامية مكتوبة بنثر فني، بغرض إمتاع وتعليم القراءة» (فليت، 2002 ، صفحة 19) قبل أن تعاد صياغة التجربة في الحقبة المعاصرة فتعطينا الشكل المتعارف عليه حاليا. في حين جاءت السينما للتعبير عن الفن الذي يستخدم الصورة المرئية بصيغ احترافية تعرض للمشاهد مترجمة صفحات الورق المكتوبة إلى مشاهد مرئية حية. معتمدة تقنيات مختلفة أبرزها السيناريو، الإنتاج المخرج، التصوير والديكور. فيتكشف لنا الاختلاف بين النوعين لأن الأولى تعبر عن ذاتها بالكلمة أما الثانية تتخذ الصورة قالباً لها. ليبدأ الحديث عن

العلاقة بين السينما والخطاب الروائي وما مدى تداخلهما وقدرتهما على التماهي أو التعاون مع بعضهما البعض خاصة وأن المرنّيات أضحت جوهر الوقت الحالي في ظل تراجع مخيف للخطابات المكتوبة.

يقول " ستيفن أولمان": « يوجد صورتان للكلمة، منطوقة ومكتوبة، وإلى جانب الانطباعات الصوتية المختلفة، التي تتركها الكلمة المنطوقة يجب أن تضاف الصورة المكتوبة» (اولمان، 1975 ، صفحة 43) هذا تكريس لبداية الانفتاح والانتقال بالرواية إلى عالم الفن السابع. فالانتقال من الرواية إلى السيناريو إلى الإخراج يعني جعل الشخصيات التي كانت مجرد متصورات ذهنية على الورق تتحرك على الشاشة فتحس وتنفع وتغضب، وتحويل المكتوب إلى مرئي يتطلب تقنيات وعملا وصناعة لا تتوافر للرواية؛ فالسينما بمجالها المرئي الواسع وإمكانياتها المادية المتنوعة يجعلها تمنح النص فضاء يختلف عن الذي تمنحه إياه الكتابة، على الرغم من التداخل من حيث بعض التقنيات بين الرواية والسينما، حيث استعارت الأولى كثيرا من تقنياتها من السينما، وأمدته كذلك ببعض التقنيات. (حيوش، 2019) ولعل هذا التقارب والحاجة الملحة التي عكسها العصر الحديث هي التي دفعت بالمشتغلين في مجال السينما إلى استلهام النصوص الروائية لخلق تحفهم الفنية والأمثلة على ذلك كثيرة تأتي عليها في عناصر لاحقة.

إن قامت السينما بالنزوع إلى المصنفات الأدبية من أجل تجسيدها فيلما بسبب طبيعتها الفكرية والفنية وقوة بناءها وعظمة غايتها، وهذه التجربة تحققت منذ مدة طويلة حينما عمد المخرجون السينمائيون إلى الانفتاح على الأدب والغوص في مضامينه وأجناسه بغية تجسيدها (شريط، 2013 ، صفحة 25) فبداية عهد السينما كانت صورة مع مؤثرات صوتية لا غير ثم انتقلت إلى مستويات أعلى اقتحم فيها السيناريو الميدان بعد أن بدأ الممثلون في الكلام والتفاعل بلغة منطوقة تعكس موضوع الفيلم؛ مذ تلك الفترة أصبح السيناريو العنصر الفاعل داخل الخطابات السينمائية والمعيار المحكم إليه لتحديد نجاح التجربة من عدمها حتى برزت الأصوات المنادية بأدبيته إذ تقول " بيلا بالاش" مثلا: «: لم يعد السيناريو إكسيسوارا تكتيكيا ... ولكنه أصبح شكلا أدبيا جديرا بقلم الشعراء، ويمكن نشره في كتاب ... وطبعا من الممكن أن تكون السيناريوهات جيدة أو رديئة، كأي عمل أدبي آخر، ولكن لا شيء يمنعها من أن تكون روائع أدبية» (التمساتي، 2001 ، صفحة 57) من هذه الفكرة بدأ الحديث عن تلاقي الرواية والفيلم فالنص الروائي والسيناريو المكتوب حسب هذا المعطى سيتقاطعان لأن صفة الأدبية هي ما تميز الأول عن الثاني فإن زالت كحد فاصل بينهما سنقف أمام قطعة فنية واحدة. فبرزت بذلك سمات أثبتت حدود التلاقي والتداخل بين النوعين ندرجها كالآتي:

- للرواية والفيلم حكاية تعمل التقنيات الفنية المختلفة على عرضها وإبرازها لتحقيق الغرض ذاته وهو دراسة المجتمع وواقع الإنسان تعبيراً عن مشاكله وبحثاً عن حلول لهمومه.

- يستطيع الروائي أن يتعامل مع كل شخص على حدة داخل مجموعة، حيث يروي قصة حياة الأول دون أن يخبر القارئ عن تحركات بقية الأشخاص الحاضرة، والسيناريو السينمائي يقترب من هذه الخاصية فالفيلم لا يلتزم بأن يحافظ على التسلسل المستمر الذي لا ينقطع في المشهد الواحد بل إنه أمر غير ممكن إذ يستحيل إظهار كل الأشخاص الحاضرين في نفس المكان في كل لقطة فيتترك مهمة تخيل حضورهم جميعاً للمشاهد.

- السيناريو مثل الرواية لا يركز على الصراعات ولكنه يواجه الشخصيات بسلسلة من المشاكل في مجرى القصة (التلمساني، 2001، الصفحات 61- 62) وهو همزة الوصل الفعلية بين اللونين بموجب ظهور أصوات تنادي بأدبية السيناريو إذ يعتقد السيناريست "الصادق بخوش"، أن أي عمل روائي يحمل بالفطرة فكرة سيناريو؛ أي أن النص الروائي يحمل بذور سيناريو من حيث المبدأ لأنهما يلتقيان في العديد من نقاط التشابه. لذلك فإن أي نص روائي يحول إلى مشروع عمل سينمائي يتعين عليه أن يتغير من نص أدبي إلى سيناريو، الذي عادة ما يكون في شكل حوارات بين مجموعة من الشخصيات التي يبنى عليها العمل السينمائي، وهذا لا يكون إلا إذا توفر كاتب سيناريو جيد، قادر على تحويل النص الإبداعي الروائي إلى نص مرئي.. (صياح، 2010)

- الاقتباس نقطة التلاقي الأولى بين العمل الأدبي والسينمائي مهما كان نوع هذا الأخير والكيفية التي يأتي عليها، وهو في الآن ذاته المشكل الأكبر المطروح بينهما لأنه غالباً ما أثار مسألة وفاء المخرج لخطاب الرواية من عدمه.

مع هذا نرى من جهتنا أنه يتوجب الفصل أحياناً بين الرواية والفيلم المأخوذ عنها لأن كلا منهما يمثل تجربة متفردة متميزة ومستقلة تشع جوانب مختلفة عند المتلقي، إلى متى ستستمر وصاية الكاتب على نصه؟ والتوهم بأن الرواية بعد أفلمتها ستحمل ذات النسق الخطابي المكتوب الذي عودتنا عليه؟ ما يضير المؤلف إن كانت قراءة المخرج تختلف عن توجهه، تلك ليست خيانة إنما رؤية إبداعية جديدة تستحق النظر خاصة وأن السينما تجاوزت الرواية اليوم من حيث متابعة جمهور المتلقي إذن هو اعتراف بهذا الفن وتأكيد على تفرد. في النهاية كل واحد يمثل نفسه ففجاء العمل الروائي لا يعني نجاحه سينمائياً، وفشله روائياً لا يعد بالضرورة فشلاً على المستوى السينمائي والأمثلة على هذا واردة على أرض الواقع. والسؤال الذي يطرح نفسه الآن في ظل التدفق البصري الذي نعيشه، عالم تسوده الشاشات، هل بقي للرواية قارئون؟

هل سنلجأ يوماً إلى تحويل كافة الروايات إلى أعمال سينمائية في أحسن الأحوال
ستذكرنا بالرواية ذاتها؟

2. استلهام النصوص الروائية في السينما الجزائرية:

السينما ظاهرها قصص تروى بعدسات الكاميرا بمساعدة الحوار، الديكور والموسيقى عمقها انعكاس لتصورات عن المجتمع، تطلعاته، ومشاكله بعيدا عن كونه مجرد ترفيه. والسينما الجزائرية أثبتت تفردا عن باقي الأقطار العربية لأنها ظلت محافظة على هدفها الأسمى في التعبير عن الواقع منذ ظهورها ولم تتجه نحو السينما التجارية التي يسيطر عليها القطاع الخاص في مختلف الدول العربية، لأنها قد ولدت ومعها عوامل حيويتها كفن إنساني ملتزم بقضايا الناس والوطن، وهذا ما ذهب إليه الباحث السوري " جان الكسان" حين قال «السينما في الجزائر كانت إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل إن مجموعة من السينمائيين استشهد أفرادها في هذه الحرب ... كانت الحاجة ملحة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير التي بدأت عام 1954» (الكسان، 1982، صفحة 217) إذن الانطلاقة الأولى للسينما الجزائرية كانت تعبيراً عن واقع الثورة والتمرد على المستعمر الفرنسي لنيل الحرية، فالفاعلين والقائمين على شؤونها أنفسهم نتاج حرب التحرير باعتبار أنهم مقاتلون في صفوف جيش التحرير الوطني. في ظل هذا المخاض الصعب تكونت البذرة الأولى لسينما الجزائر على يد صديق الثورة الجزائرية المخرج الفرنسي " رونييه فونتييه" عندما فتح أول مدرسة للتكوين السينمائي سنة 1957 في جبال المنطقة الخامسة وهذا ما يجعل التأسيس السينمائي قائما على منطلق علمي بعيدا عن كونه مجرد مغامرة، غير أنها لم تستمر سوى لأربعة أشهر، فكان عامي 1960 – 1961 بداية تطوير السينما الجزائرية بإنشاء (لجنة السينما) ثم (مصلحة السينما للحكومة الجزائرية المؤقتة) (الكسان، 1982، صفحة 217). إلا أن فترة النضج الفعلي إن شئنا أن نطلق عليها كذلك كانت بصورة خاصة بعد الاستقلال، حيث أبرزت الأفلام السينمائية في أعوامها الأولى الصراعات الطبقة بعد الاستقلال والسعي نحو التحرر الكامل فكانت إيديولوجية مناهضة للاستعمار معتمدة في نهضتها على خبرات أجنبية (الكسان، 1982، صفحة 220) أما عن أكثر الأفلام نجاحا وصيتا (معركة الجزائر) سنة 1966 الحائز على جائزة " الأسد الذهبي" من مهرجان البندقية عن ذات السنة، و(وقائع سنوات الجمر) سنة 1974 الذي توج بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان كان سنة 1975 .

إذن شكلت الرواية مصدرا من مصادر الإنتاج السينمائي؛ فالسينما وجدت ضالتها في كثير من النصوص لاسيما أن هذا الالتقاء أكد نجاحته، واستثمار مختلف المصنفات الأدبية والاستلهام منها لخلق تحفة سينمائية أضحت أحد الضروريات التي دعا إليها كثير من الأدباء والنقاد السينمائيين على السواء. وليس أدل على ذلك من تلك

السلاسل العالمية التي تركت بصمتها في ميدان السينما وهي مأخوذة عن روايات لاقت رواجاً أكبر بعد الضجة السينمائية التي أثّرت حولها كسلسلة أفلام (هاري بوتر) من إخراج (ديفيد ياتس ...) (المستوحاة من كتب البريطانية " جي كي رولينغ"، أدب تولستوي الذي سحر صناعة السينما في هوليوود ليصبح مادة خصبة لإنتاجاتهم خاصة أن العمل الواحد اقتبس مرات عدة وتعد (أنا كارنينا)، (البعث) الأكثر حضوراً. ومن منا لا يعرف دوستوفسكي ورائعته (الجريمة والعقاب) التي أضحت أفلاماً تحمل ذات العنوان نذكر منها: إخراج " لورنس ماك جيل" 1917، كما اقترحت (الإخوة كارامازوف) سنة 1958 عالم السينما. أما عربياً فالمصري " نجيب محفوظ" كان له نصيب الأسد من الاهتمام، كثير من رواياته شكلت أفلاماً خالدة حاصلة على عديد الجوائز وهو صاحب أكبر عدد روايات تحولت للسينما منذ عام 1960 نذكر منها: (البداية والنهاية، بين قصرين، قصر الشوق، اللص والكلاب، الشاذ، مرامر، الحب فوق هضبة الهرم، زقاق المدق، ثرثرة فوق النيل ...).

لنحط الرحال أخيراً عند الواقع السينمائي الجزائري المستلهم من أعمال روائية، وإن كانت قليلة إلى حد ما مقارنة بمثيلتها المصرية إذ نلاحظ عزوف السينمائيين عن اعتماد نصوص وخطابات روائية ولا نعي سبب ذلك أراجع لرؤية فنية أم لصعوبات تقنية ومادية خاصة وأن الأدب الجزائري يزخر بأعمال تستحق العرض على شاشة السينما. مع ذلك لا تزال هناك نصوص حازت الاهتمام الكافي وأقنعت المخرجين بضرورة الاقتباس منها، لنا وقفة معها كالآتي:

أولاً يطالعنا فيلم (ريح الجنوب) الذي أخرجه سليم رياض سنة 1976 عن رواية تحمل العنوان ذاته للكاتب "عبد الحميد هذوقة" ظهرت سنة 1970، واللافت للنظر أن الكاتب هو من أعاد صياغة سيناريو الفيلم في سابقة قد تعد على الأصابع لأن الكتاب نادراً ما يكتبون سيناريوهات لأفلام مقتبسة عن أعمالهم ولعل هذا ما يفسر حفاظ الفيلم على نفس نسق الرواية من شخصيات وتسلسل أحداث. حول المخرج المتن الروائي الواقع في حدود (270) صفحة إلى خطاب سينمائي قابل للعرض تزيد مدته عن الساعة والنصف حافظ من خلاله على القصبتين الرئيسيتين (الأرض/ المرأة) (حيوش، 2019) وبث من روحه الإخراجية ما يتماشى والطرح لصوغ القضية بالشكل الذي يتلاءم وتطلعات المشاهد من جهة ورؤية المجتمع من الجهة الأخرى، وهو ما فسر وجود تعديلات طرأت على العمل غايرت النص الروائي برزت كالآتي: توظيف اللهجة الشاوية، استبدال هوية الشخصية التي بعثت نفيسة برسالة لها لإنقاذها من الوضع المزري الذي تعيشه في القرية من الخالة إلى العمّة، زيارة "مالك" - الخاطب المحتمل- لبيت "نفيسة" حيث لم يبد أي اهتمام لرؤيتها كان طبيعياً عكس الرواية تماماً، كثيراً ما حذف مشاهد عودة "مالك" بذاكرته إلى أيام الثورة الجزائرية (وهي

كثيرة في الرواية) واختزلها في لقطات قصيرة محدودة، إيراد مشاهد لنفيسة في الجزائر العاصمة تنقل حالتها هناك والكيفية التي كانت بها تعيش قبل عودتها للقرية.

كل هذه التعديلات كانت طفيفة لم تغير في البناء العام للنص الروائي، غير أن التعديل الأبرز كان نهاية الفيلم المغايرة تماما للرواية – ولا نعلم ما إذا كان رغبة من الكاتب أو رؤية سينمائية من المخرج - بعد فرار " نفيسة" من منزلها متجهة نحو المحطة تنوء في الغابة وتجاوبها صعاب داخلها؛ النسخة الروائية تنتهي بمعالجة الحطاب "رابح" لجرحها واصطحابها إلى بيته لتمكث به تسع أيام قبل أن يكتشف والدها الواقعة فيعيدها إلى المنزل بعد شجار نشب بينه وبين رابح، في حين صور الفيلم نجاح عملية الفرار، فالحطاب يعالج قدمها ثم يتفقدان على الذهاب سوية إلى العاصمة لإكمال تعليمهما وفتح آفاق جديدة لحياة أفضل هناك وهو ما حدث بانطلاق الحافلة التي تقلهما بعد فشل " ابن القاضي" في اللحاق بهما، وأغلب الظن أن المخرج أراد بذلك أن تكون نهاية الأحداث سعيدة يتقبلها المشاهد.

والعمل لم يسلم من سهام النقد غالبها كان حول الرؤية الفنية للمخرج التي على حسب مشاهدين وناقدين سينمائيين لم ترتق إلى مستوى تطلعات الرواية نفسها بداية بالاختيار غير الملائم للممثلين الذين لم يتمكنوا من ترجمة أحاسيس و الحالات النفسية المتأزمة للشخصيات مثلا الممثلة " نوال زعتر" في دور نفيسة لم تترجم تمردها على السلطة الذكورية ورغبتها في التحرر من قيود القرية على النحو الذي يحكي تطلعات ومشاكل الشخصية الرئيسية والممثل " عبد الحليم رئيس" في تجسيده دور "ابن القاضي" كان هادئ الطبع لا يعكس تسلط وانتهازية غريمه في الرواية ... كما أن مشهد جنازة " خيرة " أخذ من البناء السينمائي الحيز الأكبر زمنيا الأمر الذي أدى إلى الاستغناء عن مشاهد كان لها فاعلية أعلى على اعتبار أن هذا الأخير ليس بتلك الأهمية في مسار تحريك الأحداث والدفع بديناميكية الصراع. مع ذلك أضاف الفيلم للرواية الشيء الكثير حيث نقله إلى شريحة أوسع من المتلقين، البيئة الصحراوية التي صورت فيها المشاهد ومناظر بيوت القرى وفق فيها المخرج لأنها عكست حالة الشخصيات فجاءت خادمة للمسار العام للموضوع إلى جانب أن التقنيات السينمائية ساهمت في إضفاء طابع جمالي من خلال الصورة المرئية المسموعة، المؤثرات الصوتية التي تساهم في تبليغ انفعالات الممثلين ... وبالعودة إلى التوقيت الذي ظهر فيه الفيلم تاريخيا والقضية التي عالجها آنذاك يتكشف لنا أنه وفق إلى حد بعيد في طرحه وبالصورة التي عرضها فقضية تحرير المرأة من قيود نظام أبوي من خلال تعليمها وبث رغبة التغيير في نفسها كانت مطروحة بقوة وأيضا فكرة الذهنيات المغايرة بين القرى والمدن وما تولده من صراع، مع واقع العمل على القضاء على الأمية المتفشية في الجزائر غداة الاستقلال أنساق تولدت من صميم المجتمع الجزائري فكان الفيلم مواكبا لبيئته الاجتماعية عارضا مشاكله عليها تلقى آذان صاغية.

إلى عالم الفيلم السينمائي (الأفزيون والعصا) للمخرج " أحمد راشدي" الصادر سنة 1969 عن رواية مولود معمري التي تحمل العنوان ذاته (1965)، حيث مثلت الرواية الثورة التحريرية التي قادها الجزائريون ضد الاحتلال الفرنسي عن طريق الدمج بين مختلف الجوانب التاريخية، الاجتماعي، السياسي والفني ما جعلها تتموقع ضمن السياقات المتميزة التي استطاعت أن تشكل مرجعية لها حضورها وآلياتها. عرض الفيلم قصة قرية جزائرية في جميع مظاهرها أثناء المقاومة ساردا تفاصيلها كما رآها الذين عاشوها وتجاوبوا معها وتحملوها، بداية بتخلي البطل الدكتور بشير عن الحياة المترفة متجها نحو أحد جبال مسقط رأسه " تالة " التي دخلت مجال المقاومة رغم التفاوت الكبير في موازين القوى، وفيها تدور حلقات اللعبة القاسية التي تؤدي بسكان القرية إلى مواجهات مؤلمة مع الاستعمار.

وقع الفيلم في حدود الساعتين عمد فيها المخرج إلى تسليط الضوء على الفكرة الاستعمارية المنتشرة " إذا أردت أن تحكم شعباً فاستعمل العصا، فإذا لم تنفع فاستعمل الأفزيون والعصا " قصد تنفيذها بإبراز مدى تلاحم أهل القرية مع الثوار ومساعدتهم لبعضهم البعض في سبيل إفشال المخططات الاستعمارية، لأن الواقع الجزائري أثبت أن استعمال فرنسا للقوة تولد عنه الثقافة الأهالي حول صفوف الثورة. خاصة وأنه ابتعد عن الاقتباس الحرفي نظرا للمحمول الأيديولوجي الذي تنطوي عليه الرواية بالتالي نقلها بحذافيرها يضع الفيلم السينمائي في مواجهة مباشرة مع أيديولوجيات عدة صاغها الخطاب الروائي قد لا يتقبلها المشاهد أو الهيئة المنتجة في تلك الفترة فكان الاقتباس الحر السبيل الأمثل لذلك لأنه يتصرف في نتاجه الإبداعي مع مراعاة جوهر النص الروائي، فاحتفظ المخرج بالعنوان وبعض الأحداث في تسلسل درامي يستمد بريقه من حبكة الرواية. وهو ما عبر عنه الناقد السينمائي اللبناني " إبراهيم العريس" حين قال:« اتجه راشدي إلى أفلمة رواية الكاتب المشاكس مولود معمري التي كانت معروفة من قبل ومقروعة على نطاق واسع، ومحط سجالات متشعبة، كان يعرف أنه إنما يمشي وسط رمال متحركة، فكان أن بالغ في سلوك درب الحذر في تحقيق فيلمه، مسقطا الكثير مما كان في الرواية من نظرات ناقدة مريرة. وهكذا تحول العمل على يديه إلى فيلم ثوري بطولي مناهض للاحتلال الفرنسي، لكنه تحول كذلك إلى نوع من المساءلة "الخجولة" للتاريخ بصدد ما يفعله الجمع بالفرد ودور الفرد حين يجد نفسه منساقا خلف الجمع» (العريس، 2012)؛ حيث يعترف بأن المخرج سلك درب الحذر المبالغ فيه الأمر الذي جعله يسقط كثيرا من المشاهد التي تثري الحبكة الروائية وترتجل بها إلى عوالم مختلفة لأن مولود معمري عرف بمشاكسة القارئ من خلال صب قوالب إيديولوجية في أعماله الروائية تثير الجدل في كل مرة، إلا أن الإيقاع العام للخطاب السينمائي حافظ على ديناميكيته بل ونجح في

مساعدة الواقع الجزائري إبان الثورة منتجا لنا أحد أعظم الأعمال السينمائية الثورية الجزائرية.

إذن لا يمكن نفي مدى النجاح الذي حققه الفيلم لأنه عكس فترة مهمة من تاريخ الجزائر رافق من خلالها الهم الأول للشعب الجزائري الثورة على المحتل الفرنسي لاقتناص الحرية وهو ما عبرت عنه " نورة لحرش " في استطلاع لها على يومية النصر مع الباحث " عبد السلام يخلف " حين قال : « الانطباع الذي نخرج به حين نريد حوصلة الظاهرة هو أن الجزائريين يتذكرون جملة (علي موت واقف) من السينما أي من فيلم المخرج أحمد راشدي (1969) وليس من رواية (الأفيون والعصا) لمولود معمري فهناك سبب أساسي هو أن الصورة تبقى راسخة بالذهن إضافة إلى أن المقرونية قليلة جدا بالجزائر وبالتالي تظهر قوة السينما أكبر من الأدب وحضوره » (لحرش، 2021) فالمتلقي الجزائري علفت في ذهنه الشخصيات السينمائية التي أبانت عن قدرة كبيرة في نقل أحاسيس وانفعالات شخوص الرواية إلى جانب أن المؤسسة السمعية البصرية لها دور كذلك في ترسيخ الفكرة.

الوقفة الثالثة من نصيب فيلم (موريثوري) إخراج " عكاشة تويته " – بتمويل مشترك من وزارتي الثقافة الجزائرية والفرنسية- الذي عد حدث السنة السينمائية عام 2007 لإسألته الحبر الكثير على خلفية خروجه عن النمطية والمقاربات السياسية التي ألقها المشاهد الجزائري في العديد من الأفلام التي تناولت سنوات العشرية السوداء في الجزائر لصالح معالجة جريئة تفضح لأول مرة علاقة الساسة وأصحاب الأموال بالإرهاب، والسيناريو اقتبس هذا الأخير من ثلاثية " ياسمين خضراء " لاسيما روايته التي تحمل ذات العنوان الصادرة سنة 1997 باللغة الفرنسية؛ ويحكي قصة شرطي في زمن الإرهاب يجد نفسه ضحية " مافيا المال " والسياسة، فرغم كونه نزيهاً ومخلصاً في أداء واجبه المهني إلا أنه فصل من عمله بسبب كتاباته الأدبية ليُغتال على يد مجهولين. إذن القصة على تفرد لها في معالجة سنوات الجمر العشر حاولت تقنيد الطرح القائل إن الإرهاب ولد في الأحياء السكنية الفقيرة والأكوخ القصديرية، بل إنه على العكس من ذلك أيضاً وليد أحياء الأثرياء والملاهي الليلية ومخابر الساسة في عاصمة الوطن لأنهم كانوا ملاك القرار.

يضم الفيلم ألمع نجوم الجزائر على غرار " مليكة بلباي"، " سيد علي كويرات"، "سيد أحمد أقومي"، "ميلود خطيب"، " عز الدين بورغدة" ... لخص متن المنتي (200) صفحة في حدود الساعتين (28: 51: 1) ننتبع من خلالها خطوات الشرطي إبراهيم في محاولته لفك خيوط شبكة إجرامية تنشط بالجزائر العاصمة والعقبات التي واجهته من أصحاب الهرم الأعلى في المجتمع سواء كانوا سياسيين،

رجال أعمال، رؤساء سلك الأمن ... واللافت للنظر أن المخرج يدرج مشاهد حية من واقع الحرب التي ضربت الجزائر طوال عشرية كاملة تعكس حجم الدمار الذي لحق بالوطن ماديا وبشريًا تارة ويحاكيها مرات أخرى بتصوير مشاهد الجثث والقتل . كما أن الموسيقى التصويرية كان لها دور كبير في تبليغ أحاسيس الشخصيات وبث التشويق والارتباك ... في نفس المشاهد إلى جانب أن الأغنية التي وردت في نهاية الفيلم كانت ملخصا للفيلم كاملا والهدف منه إذ دعت إلى تنحية الفاسدين من مراكزهم ومحاسبتهم. الملاحظ كذلك على العمل السينمائي أنه وفي للرؤية الروائية فعملية الإعداد السينمائي لم تؤثر عليها لأنها ركزت على المحتوى السردي فوررت المقاطع والفصول كما هي، الشخصيات كانت على نفس الشاكلة نجح الممثلون في التعبير عنها، الفضاء الزماني والمكاني لم يختلف فبطل الفيلم كما بطل الرواية تنقل طوال الأحداث بين الأحياء الفقيرة وأحياء الأثرياء بمعالمهما، السرد الكرونولوجي الذي يعتمد على سرد الراوي للأحداث الذي هو البطل في الآن ذاته، الحوار نقل حرفيا في غالب الأحيان والشئ المضاف منه لا يخل بالمعنى العام للرواية. فوفق المخرج إلى حد كبير في أفلمة هذا الخطاب الروائي والشئ الأبرز الذي أعيب عليه أن الفيلم بني على اللغة الفرنسية واللهجة الجزائرية القليلة الموجودة توضع لها ترجمة فرنسية وكأن الفيلم موجه للاستهلاك الفرنسي وليس للمشاهد الجزائري، وإن كنا نتفهم إلى حد ما هذا الطرح لأن نخبة المجتمع في تلك الفترة كانت ناطقة بالفرنسية والفيلم يصور هالة حياتها المرتبطة بالإرهاب.

ولياسمينه خضرا تجربة أخرى لكن مع السينما الفرنسية عندما حول المخرج المولود بالجزائر " ألكسندر ألكادي " روايته "فضل الليل على النهار" لفيلم يحمل ذات العنوان سنة 2012 وإن طالته سهام النقد لأن الفيلم ورد مختلفا تماما عن الرؤية الروائية؛ تبنى النص من زاوية معينة فمجد الاستعمار عوض التركيز على حنين البطل إلى بلده الذي ولد فيه الجزائر. والسينما اللبنانية مع فيلم (الصدمة) إخراج اللبناني " زياد دويري " عن رواية تحمل ذات العنوان وإن أحدث هذا الأخير جدلا واسعا أدى لمنع عرضه في مختلف الدول العربية مع امتعاض الكاتب نفسه من طريقة تصوير أنساقه الروائية.

إلى فيلم (شاي آنيا) للمخرج سعيد ولد خليفة المنتج سنة 2003 عن رواية (إغفاء الميموزا) لأمين الزاوي، ويحكي في مدة تجاوزت الساعة ونصف عن مجموعة من الأحداث التي تحيط بشخصية مهدي التي يجسدها الممثل الجزائري (ميلود خطيب) في دور كاتب يقطن بالجزائر العاصمة، حيث يستحضر شعور اليأس والكآبة التي حاصرتة بشكل مستمر خلال فترة العنف الإرهابي لنقص الأمن والأمان وما زاد الطين بلة أنه موظف في أحد المصالح المكلفة بالوفيات في بلدية تابعة للعاصمة، إذ أن عدد

ضحايا الإرهاب الهائل يؤرقه ويعذب ضميره مما يجعله ينزوي في فضاء غرفته التي كان يكتب فيها وقائعته على صفحات أوراق منتشرة هنا وهناك أضحت فيه غرفته سجنا لواقعه وأنيسه الوحيد صينية من الشاي تقدمها جارته أنيا التي قامت بدورها الممثلة الفرنسية (أريان إسكاريد) وهي معلمة فضلت البقاء بالجزائر التي اعتبرتها الموطن الأم لأنها مكان ولادتها. إذن الفيلم عالج الحالة النفسية للشباب الجزائري في زمن العشرية السوداء مع تسليط الضوء على فئة من الفرنسيين المولودين بالجزائر بعد الاستقلال. والمخرج اعتمد الاقتباس الحر في تشكيله عالم خطابه السينمائي بما يتماشى ورؤيته السينمائية وذلك واضح أساسا من العنوان المختلف الذي اعتمده. ولنفس الكاتب أعمال روائية صرح في أحد الملتقيات بأن السينمائيين قيد الاشتغال على نقلها إلى الخطاب الفيلمي هي: (وليمة الأكاذيب) من إخراج مالك بن اسماعيل و(أهل العطور) من إنتاج فرنسي جزائري مشترك.

يطالعنا سنة 1976 الفيلم القصير (صمت الرماد) للمخرج الجزائري " يوسف عبد الرحمان صحراوي" عن رواية بالعنوان ذاته من توقيع ابن ولاية البويرة الكاتب " قدور محمصاجي" سنة 1963، في مدة لا تتجاوز (48) دقيقة عرضت لنا قصة كفاح المجاهد (مزاري مختار) خلال حرب التحرير الوطنية قبل استشهاده على يد الجيش الفرنسي الذي أحرقه داخل مخبئه بمنطقة (الدشمية) بالقرب من مدينة (سور الغزلان) فكان هذا الفيلم القصير ثوريا بامتياز يهدف على حد تعبير مؤلف السيناريو الذي هو صاحب الرواية المقتبسة إلى تعريف الأجيال الصاعدة بالضرية الثقيلة التي دفعها شهداؤها الأبرار في سبيل تحرير الجزائر.

وللسينما الأمازيغية بريقها مع (الربوة المنسية) لصاحبها " مولود معمري" الصادرة سنة 1952 التي حولها المخرج " عبد الرحمان بوقرموح" إلى فيلم في تسعينيات القرن العشرين كلل عمله بالنجاح بعد أن فاز بجائزة " الزيتونة الذهبية " في مهرجان الفيلم الأمازيغي في دورته (12) سنة 2012 ويحكي مأساة إنسانية زمن الحرب العالمية الثانية ممثلة في قصة شباب جزائريين عاشوا حياة هادئة بقرية صغيرة في جبال القبائل رغم الصعاب قبل أن يكسر الجيش الفرنسي هذا الهدوء بتجنيدهم لهم للمشاركة في الحرب العالمية الثانية، وقد عرض هذا العمل بالجزائر بتاريخ (19 فيفري 1997). طوال مائة وخمس وثلاثين دقيقة (135) عمل طاقم العمل "جميلة أمزال" في دور عزي، " محند شعبان" في دور مقران، "سميرة أبتوت" في دور دافدا، " عبد الرحمان كمال" ... على تجسيد شخصيات الرواية وترجمة أحاسيسها وتقلباتها النفسية. اللافت هنا أن كلا من المخرج والروائي تلاهما لكتابة حوار الفيلم وهو ما جعل الرؤية بين الخطابين السينمائي والروائي متوافقة إلى حد كبير إلى جانب الإصرار في عرض الثقافة الأمازيغية فالمتمعن من الوهلة الأولى يدرك أن سرد الحدث

السينمائي توقف لبعض الوقت تاركا الفرصة لإبراز عراقة التقاليد الأمازيغية على هيئة (اللباس- الموسيقى- الأغاني الشعبية- الرقص) .

لنا زيارة أيضا إلى رحاب أدب " مالك واري" مع روايته (الحبوب في الرحي) المنشورة سنة 1955 لأن المخرج " محمد أفتيسيان" أقام فيلمه بناء على حبكةها سنة 1980 تحت عنوان (أغصان النار) ، هي قصة ثار ؛ الشخصية الرئيسية [إيدر] يرتكب جريمة قتل فيفر هاربا من الانتقام إلى جنوب الجزائر، لكنه فشل في تحمل مفاه فعدا قريته متحديا الموت لكن المفارقة تأتي برفض والد أكلي [الشخصية المقتولة] الانتقام لابنه وفي المقابل يطلب منه تغيير هويته ونكران عائلته كشرط لبقائه على قيد الحياة. العمل السينمائي لم يرق إلى مستوى تطلعات الكاتب بل أبدى امتعاضه الشديد من الطريقة التي تعامل بها المخرج مع نصه سيما أنه غير نهايته دون استشارته حتى لأنها لم تتوافق مع رؤيته الفنية وذلك في قوله: « محمد أفتيسيان وفريقه تصرفوا نحوي كرجال الأعمال. لقد خانوني. كان الفيلم المقتبس عن فيلم "الحبوب في الرحي" تحت عنوان "أغصان النار"، أسوأ ازدراء اضطرت إلى تحمله في حياتي ككاتب... لم أشاهد الفيلم قط. لكن وفقاً للصحافة فقد صنعوا الفيلم بالشكل الذي يروونه مناسباً، كما لو كان الكتاب ملكاً لهم. وذهب محمد أفتيسيان وفريقه إلى حد تغيير نهاية القصة الأصلية بشكل صريح، قائلين إنهم وجدوا ذلك "غير مقبول" لأن هذا النوع من الانتقام بالنسبة لهم " لم يكن موجوداً بين القبائل"... لقد شعرت بالإهانة الشديدة، لقد كتبت شخصيا إلى إفتيسيان . من المؤكد أنني لا أدعي بأي حال من الأحوال أن أشكك في عمله كمخرج. ولكن ، نظراً لأن العمل المعني بخصني ، فمن الشرعي بالنسبة لي أن أطلع على المشروع، ومن الطبيعي أن أقدم اقتراحات من خلال وضع حواجز ، قبل كل شيء ، حيث لا ينبغي المساس بأي شيء» (Hamouda, 2015) إذن عكس هذا الفيلم الجدل القائم بين الرواية والسينما، وفاء المخرج لكاتب الرواية من عدمها؛ " محمد واري" اعتقد أن له الحق في التعامل مع الفيلم لأنه مستلهم من نصه في حين اعتقد المخرج أن له حق التصرف في النص حسب مقتضياته لأنه سينتج به رؤية جديدة الأمر الذي رفضه الروائي واعتبره ازدراء لشخصه فجوهر قصته استبدل تماما على حد تعبيره ولم يعد يحمل نفس الهدف الذي من أجله وقع روايته.

وفي حديث آخر تلتحق بنا الكاتبة " آسيا جبار" التي نقلت التجربة الأدبية إلى الميدان السينمائي عن طريق امتحانها الإخراج السينمائي لقراءة العشر سنوات؛ سنوات سكنت فيها عن الكتابة للتفرغ لإبداعها في مجال السينما قبل أن تعود أخيرا محملة بأنساق سينمائية عكستها في رواياتها فكانت بذلك أبرز من يمكن دراسته لمعرفة حدود التعلق والتداخل بين العالمين الروائي والسينمائي لأنها تركت بصمتها في المجالين. بداية مع فيلم (نوبة نساء جبل شنوة) المنتج سنة 1978 الذي تحصل على جائزة النقد

العالمي بإيطاليا، حيث كتبت السيناريو بنفسها منذ سنة 1957 تروي فيه وقائع انتقال الشخصية الرئيسية " ليلي " رفقة زوجها " علي " المقعد على كرسي متحرك بسبب حادث ألم به إلى مسقط رأسها في مدينة شرشال الجزائرية لتمكث هناك مقابل جبل "شنة" الشامخ محاذة البحر للبحث عن أخيها الضائع أيام ثورة التحرير أين تتعالق مع نسوة الجبل وتتجاذب أطراف الحديث معهن. الفيلم حفظ للذاكرة الشعبية وعرض للعوادات والتقاليد الجزائرية إلى جانب القصة الرئيسية، فليلى كثيرا ما تنقلت بين النسوة واستمعت إلى حكاياهن وتعرفت على طريقة عيشهن فجد الطابع الشعبي يطغى من أغاني شعبية تعكس روح المقاومة أيام الثورة فكانت الموسيقى الشعبية العنصر الطاغى على العمل السينمائي كما لو أن المخرجة اعتمدت الصوت سلاحا لحفظ هذه الذاكرة وتخليدها، أيضا اللباس التقليدي الجزائري كان موجودا غالبا ما فسح المجال للنساء للتحرك بحرية لعرض لباسهن إلى جانب الرقص الشعبي، كما لا ننسى الإشارة إلى صوت الأطفال الطاغى على الفيلم سيما عند تحلقهم لسماع تاريخهم من أفواه الجدات.

الصوت الأنثوي هو الفاعل داخل العمل السينمائي والمحرك للأحداث غطى ما يقارب (90 %) من الناتج السينمائي مثلته نسوة الجبل، وحتى ليلي في علاقتها وزوجها بدت منقطعة تماما إذ لا يوجد حوار بينهما فالزوج ظهر صامتا لم ينطق كلمة واحدة طوال الفيلم اقتصر دوره على التنقل بكرسيه بين ثنابا المنزل وفنائه للعب مع أبنائه، الخطاب السينمائي انطلق من نقطة النهاية نحو البداية معتمدا تقنية الفلاش باك والشخصية الرئيسية لم يكن لها وجود فعلي محرك للأحداث بل أنتت كسارد يقص علينا ما يحدث لا كمفاعل في الحدث ذاته كل ما كانت تقوم به التنقل بين أرجاء الجبل والاستماع لقصص النسوة ومن ثم تنفرغ للتعليق عليها. واللغة الفرنسية إلى جانب العامية الجزائرية تداخلتا معا ليكونا لغة التواصل داخل هذا العمل.

وصولا إلى فيلمها الثاني الذي يحمل اسم (الزردة أو أغاني النسيان) الصادر عام 1982 من إنتاج المؤسسة العمومية للتلفزيون الجزائري وسيناريو " آسيا جبار" إلى جانب " عبد المالك علولة"، مدته ستون دقيقة يغطي حقبة ثلاثين سنة من 1912 إلى 1942، ركبتها المخرجة من وجهة نظرها الخاصة بحسها الأنثوي لتدين النظرة الدونية للمستعمر الفرنسي إلى شعوب المغرب العربي (الجزائر والمغرب وتونس أساسا...) وثقافتها الغنية والمتنوعة، فكان توثيقا لطبيعة الحياة في المغرب العربي خلال النصف الأول من القرن العشرين من خلال تعليقات، أغاني ومقاطع الموسيقى، أشعار (بالعربية والفرنسية)، صور تكشف عن الوجه الحقيقي للمستعمر الفرنسي وعن بشاعة استغلاله لخيرات بلدان المغرب الكبير واحتقاره واستعباده للسكان المحلية، وغير ذلك من سلبيات الظاهرة الاستعمارية.

وقد علفت الكاتبة عن سبب انحيازها للسينما طوال عشر سنوات فقالت: « فكرت بجدية في أن أكون كاتبة باللغة الفرنسية، لكن في سنوات الصمت هذه عرفت أن اللغة العربية تصعب علي لأنها مختلفة عن لغة اليومي المعيشي، لذلك التحول إلى السينما عندي ليس هجرا للكلمة لصالح الصورة ولكن انحياز للصورة الصوت، إنها القيام برحلة لأصول اللغة» (عيساني، 2016 ، صفحة 356) فالسينما في واقعها بحث عن هوية ضائعة للكاتبة كانت رحلة نحو اكتشاف الذاكرة المغيبة عنها وارتقاء في الجذور ورجوع للماضي الخاص بها خاصة وأن أول أفلامها انطلق من مسقط رأسها.

مولود معمري هو الآخر ساهم في كتابة سيناريو وتعليق فيلم (فجر المعذبين) من إخراج " أحمد راشدي" سنة 1965 في حين وقع " رشيد بوجدره" بصمته على عديد الأفلام منها نذكر سيناريو فيلم (وقائع سنين الجمر) سنة 1975 الغني عن التعريف بالاشتراك مع كل من " توفيق فارس" ومخرجه " محمد الأخضر حمينة" وكذا فيلم (علي في بلاد السراب) من إخراج أحمد راشدي سنة 1978، وسيناريو فيلم (نهلة) لفاروق بلوفة عام 1979 ، وتأليف سيناريو فيلم (غراميات) للمخرج " لطيف لحلو" سنة 1986 .

خاتمة:

صحيح أن الرواية بانتقالها من الخطاب المكتوب نحو الخطاب المرئي تحوز تفردا في أحسن الأحوال، مع هذا لا نجمع على النجاح التام للعملية قد نصطدم بواقع من نوع آخر كخيبة الأمل التي يتلقاها كل من القارئ والمشاهد عندما لا يرتقي الفيلم المعاد إنتاجه إلى مستوى تطلعات متلقي الرواية، وقد وقع بالفعل مع عديد الأفلام السينمائية التي تطرقنا إليها.

لا نستطيع إنكار الهوة القائمة بين الرواية والصناعة السينمائية في الجزائر مع قلة القوالب الروائية التي أتاحت لها الفرصة لترى النور على شاشات السينما، إذ لا نبالغ حين نقول أنها تكاد تعد على الأصابع رغم الكم الهائل من الأعمال الأدبية التي تزخر بها المكتبة الجزائرية والتي تستحق الأخذ بعين الاعتبار لأنها تغطي واقع مجتمع عبر أجيال عدة وهموم إنسانية تمس القضايا القومية والعربية كأعمال " الطاهر وطار" مثلا أو " واسيني الأعرج" في حين كان " ياسمينه خضرا" الأوفر حظا في هذا المجال، واللافت أن الروايات المكتوبة بالفرنسية تفوقت من حيث الاهتمام بتحويلها إلى أفلام في مقابل تهميش غير مفهوم للأثر الذي قد تتركه مثيلاتها ذات القالب العربي. رغم هذا فالسينما الجزائرية قليلة الإنتاج نسبيا نظرا لأنها لا تزال منزوية تحت القطاع العام الأمر الذي يحمل سلبيات بقدر الإيجابيات؛ لأن له دورا في ركودها بسبب الرقابة

المفروضة عليها والتي تأثر بشكل مباشر في السيناريو والرغبة في الاقتباس من روايات فمعظم الأعمال الأدبية الجزائرية ذات بعد إيديولوجي لا يمكن تجاوزه .

في الأخير لا يسعنا إلا القول أن الإشكالية لا تزال قائمة والفصل فيها ينتظر، الأدب يثري السينما بمواضيع ومضامين تستحق العرض سيما منها ما تعلق بواقع الأمة وجوهر الفرد الجزائري في حين أنها تقدم له رؤية فنية تسهم بالصوت والصورة في بلورة الفكرة وتبسيطها لتقريبها إلى المشاهد تحت ظل المقرئية الضعيفة أساسا الأخذة بالتراجع يوما بعد يوم؛ من هذا المنطلق هل تمنح السينما الأدب قيمة مضافة ورواجا أوسعاً، أم أن هذا الأخير يمدّها مادة خامّة لا تنضب تعمل على تطويرها والرفي بها بإثراء محتواها؟ الأصح أن نقول كليهما يكمل الآخر.

• قائمة المراجع:

Hamouda, S. A. (2015, 12 15). *Malek Ouary Journaliste et romancier algérien (1916 – 2001), Le grain subsiste par delà tout*. Consulté le 06 22, 2023, sur algerie360: <https://www.algerie360.com/malek-ouary-journaliste-et-romancier-algerien->

إبراهيم العريس. (11 11, 2012). *تحليل: الأفزيون والعصا (1969)*. تاريخ الاسترداد 06 20, 2023، من سند: صندوق أبو ظبي لدعم الأفلام: <http://www.sanadfilmfund.com/ar/archive>

أحمد حيدوش. (2019). *ريح الجنوب بين الرواية والفيلم*. تاريخ الاسترداد 06 20, 2023، من عبد الحميد بن هدوقة: [/https://www.benhedouga.com/content](https://www.benhedouga.com/content)

برنار فاليت. (2002). *الرواية - مدخل إلى المناهج والتقنيات المعاصرة للتحليل الأدبي*. الجزائر: دار الحكمة.

بلقاسمي عيساني. (6 03, 2016). *منجزات آسيا جبار بين الأدب والسينما*. مجلة علوم اللسان ، الصفحات 351 - 373.

جان الكسان. (1982). *السينما في الوطن العربي*. الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب .

حياة صياد. (1 08, 2010). *الرواية والسينما ..أحدهما أو كلاهما - العلاقة بين الكلمة والصورة حسب كتاب وسينمايين*. تاريخ الاسترداد 21 06, 2023، من جزايريس: <https://www.djazairess.com/alfadjr/157157>

ستيفن أولمان. (1975). *دور الكلمة في اللغة*. القاهرة: مكتبة الشباب.

سنوسي شريط. (2013). *الأدب والسينما: حدود التلاقي والتداخل في التجربة الجزائرية*. آفاق سينمائية ، الصفحات 24- 28 .

عبد القادر التلمساني. (2001). *فنون السينما*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

عز الدين جلاوجي. (2020). *النخلة وسلطان المدينة - مسرحية في أربعة عشر دفترا* . الجزائر : منشورات المنتهى .

محمد غنيمي هلال. (2008). *الأدب المقارن*. مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

نوارا لحرش. (8 11 , 2021). *هل خطفت السينما الثورة من الأدب* . تاريخ الاسترداد 21 06 , 2023 ، من يومية النصر : <https://www.annasronline.com/index.php>