

دينامية التلقي بين الأدب والسينما : رواية "مالك الحزين" وفلم "الكيت كات" نموذجاً

Reception Dynamics between Literature and Cinema: A Case Study of the Novel 'The Sad Melancholic' and the Film 'Kit Kat'

سليمان يوسف^{*1}

jouseph.b08@gmail.com

¹ جامعة وهران 1 أحمد بن بلة ، وهران ، (الجزائر)

تاريخ النشر: 2024/12/05

تاريخ القبول: 2024/08/03

تاريخ الاستلام: 2024/04/02

ملخص:

دراسة تلقي الأعمال الفنية والأدبية من أكثر صنوف النقد ثراء وجدة ، هذا المقال يتناول دراسته في عمليين ثريين وهما رواية مالك الحزين وفلم الكيت كات حيث سيتم دراسة مظاهر تخيب أفق انتظار المتلقي في كلا العمليين وكذا مظاهر تخييبه الذي قد يخلق مسافة جمالية من نوع ما، سيتم الاستناد على المرتكزات النظرية لنظرية التلقي التي أرساها الألمانين: ياكوبس وآيزر، وفي أثناء ذلك سيتم مناقشة اختلافات تلقي الرواية والفيلم وخصوصيات الأسلوب الروائي والأسلوب السينمائي وتأثير الفيلم المقتبس من الرواية على الرواية سلباً أم إيجاباً تشير الدراسة أنّ الفيلم السينمائي غير مطالب أن يكون نسخة حرفية من الرواية وإنما للعمل السينمائي أدواته الخاصة التي إذا أحسن طاقم العمل استغلالها سيفجر مكامن إبداع ما كانت لتبلغها الرواية، والرواية الجيدة كذلك تغري بالتقديم السينمائي وتساعد عليه بنفس الدرجة.

كلمات مفتاحية: تلقي ، الأدب ، السينما ، مالك الحزين ، الكيت كات .

Abstract:

Study of the reception of artistic and literary works represents one of the most enriching and substantial branches of criticism. Our article delves into this study through the analysis of two rich works: the novel "The Heron" and the film "EL-Kit Kat." In both works, we will observe manifestations of the disappointment of the recipient's expectations, as well as aspects of disappointment that may create a certain aesthetic distance, relying on the theoretical foundations of Reception Theory established by the Germans: Jauss and Iser. Simultaneously, we will discuss issues such as the differences in receiving the novel versus the film, the stylistic characteristics of narrative and cinematic styles, and the impact of the film adaptation on the novel, whether negatively or positively.

Our approach in this research assures that the cinematic adaptation is not obliged to be a literal copy of the novel, but rather, the cinematic work has its own tools. If the film crew exploits these tools effectively, it can unleash creative potentials that the novel might not have achieved alone. Similarly, a good novel entices cinematic adaptation and supports it to the same extent.

Keywords: Reception; literature; Cinema; The Heron ; EL-Kit Kat.

jouseph.b08@gmail.com

* المؤلف المرسل:

مقدمة:

هذا البحث ليس تعريفاً بالرواية أو بالفيلم وإنما دراسة لأنماط التلقي في كلا العاملين لأن تلقي القراء للرواية لا شك يختلف عن تلقي رواد السينما للفلم والتلقي للفلم بعد قراءة الرواية يختلف عن تلقيه قبله، وتلقي الفيلم في فترات زمنية متباعدة مختلف باختلاف تلقيه من فئات مجتمعية متنوعة .

لم يشاهد مشاهد فيلم الكيت كات إلا وانطبع في مخياله صورة الضير " الشيخ حسني " كما صورها الفيلم وإن كان العمل الأدبي ركز أكثر على كل المهمشين ويصعب الجزم أن شخصية الشيخ حسني هي الشخصية الرئيسية لأنه ألح على تناول المهمشين والمقصيين واختار لتمثيلهم حي الكيت كات الذي نشأ فيه الكاتب .

هذا البحث ينتهج الإطار النظري الذي طوره ياكوس وآيزر ضمن نظرية التلقي لفهم كيفية استجابة الجمهور للوسائط الإعلامية مثل الأفلام والأدب. وتقتض النظرية أن الوسائط الإعلامية لا تنقل مجرد معلومات، بل تُشفر رسائل يقوم المتلقي بفكها ، بالاستعانة بذلك الإطار النظري تتضح عمليتي التشفير والفك يعتبر المنتج (مثل المخرج أو الكاتب) كتابة أو تشفير رسالة في العمل الإعلامي يقوم الجمهور بفك تلك الرسالة وفهمها بطريقة مختلفة استناداً إلى خلفيتهم وتجاربهم الشخصية .وكذا مسألة أنماط القراءة وهي الطرق التي يمكن للجمهور أن يفهموا ويتفاعلوا مع الرسالة المشفرة.

كل تلك أسئلة يثيرها هذا الموضوع الرحب لا ندعي تناولها بصفة شاملة في هذا البحث وحسبنا أن نفتح مجالات لدراسة فهمنا للأدب والسينما ومناهج النقد فيهما التي تظل حبيسة المجتمعات الأكاديمية أو حبيسة صفحات الكتب ما لم تجرب على الإنتاج الإنساني في أشكاله المختلفة.

بناء على ذلك يُطرح التساؤل التالي: كيف تؤثر السينما على الروايات هل تزيدها بهاء أم تضر بها وهل صحيح أن السينما تحصر خيال المتلقي وتقيدته؟

1. المهّاد النظري

التلقي أوسع من أن يطلق بعمومه على النصوص السردية لأنها بالأساس لا يتم تلقيها إلا عبر المسح البصري للكلمات أي القراءة لذلك استبدل مصطلح نظرية القراءة بنظرية التلقي أو بنظريه استجابة القارئ وظهر لها ممثلون أبرزهم ستانلي فيش وهيرتس ، قامت هذه النظرية على اكتاف عالين من مدرسة كونستانس الألمانية وهما فولفانغ آيزر وهانز روبرت ياكوس نقطة الإنطلاق عند ياكوس يبدأ من " تاريخ الأدب بوصفه حافزاً لدراسة الأدب " (عبد الناصر حسن محمد، 2002، ص 10) و نقطة الانطلاق عند آيزر في السؤال عن كيف يكون

للنص معنى لدى القارئ وما المعنى إلا نتيجة التفاعل بين النص والقارئ المعنى أثر يمكن ممارسته و ليس موضوعاً يمكن تحديده

تاريخ النص هو على وجه التحديد تاريخ تلقيه وتجسده المتلاحقة عبر التاريخ ولفهم النص نأخذ في الحسبان تلك التجسيدات و تحليل التلقي والقراءات ، فأنماط التلقي ليست دائماً ذاتية بل تنشئ أفقا اجتماعيا عاما حيث جماعة من المتلقين يصدر عن أفق تاريخي واحد و أيديولوجية متشابهة مما يسمح بالوصول إلى نتائج مشتركة و تأويل متشابه

فعل القراءة والتلقي لا يتحقق من خلال التفاعل بين النص والقارئ فحسب بل من خلال التفاعل بين جماعات القراء وأنماط التلقي المتعاقبة .

هناك أربعة مفاهيم تمثل ركيزة نظرية التلقي وهي: أفق التوقعات، المسافة الجمالية، ملء الفجوات، القارئ الضمني .

1. أفق التوقعات

عند ياكوبس " هو مجموعة من المعايير الثقافية والطروحات التي تشكل الطريقة التي يفهم بها القراء ويحكمون من خلالها على عمل أدبي ما في زمن ما " (حسن البنا عز الدين ، 2008، ص 15) ، يمكن للناقد أن يتقدم ليقرر المكانة الأدبية لعمل ما عن طريق قياس المسافة بين العمل والأفق ، والقيمة الجمالية لنص ما تقاس بمدى قدرته على تخيب أفق توقعات قارئ النص وإذا لم ينجح النص في ذلك الخرق يعدّ نصاً من الدرجة الثانية استقى ياكوبس مفهوم أفق التوقعات من "جورج جدامير" الفيلسوف الألماني ومفهومه عن أفق الأسئلة ومنطق السؤال والجواب والذي يعني باقتضاب أن كل تفسير للأدب الماضي إنما نشأ من حوار بين الماضي والحاضر وأنها في محاولتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما نعتمد في ذلك على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها وأنها تسعى في الوقت نفسه إلى اكتشاف الأسئلة التي كان النص ذاته يحاول الإجابة عنها في حوارها الخاص مع التاريخ.

استخدم ياكوبس أفق التوقعات في وصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور

2. المسافة الجمالية

لأفق التوقعات مستوى آخر يتكون مع بداية تلقي العمل فينخرط المتلقي في أحداث العمل ويبني لنفسه أفق توقعات للأحداث القائمة وربما يضع نهاية للعمل حسب أفق توقعاته وباستمرار عملية القراءة إما أن الأفق الذي بناه القارئ يتوافق مع أفق النص وهنا يشعر المتلقي بالرضى ولكن النص لا يأتي بشيء جديد وإما أن أفق

النص يأتي مخالفاً لأفق توقعات المتلقي التي بناها أثناء قراءته وهنا تحصل صدمة في أفق توقعات القارئ لأن النص خيب أفق توقعاته ويبدأ في بناء أفق توقعات جديد وكسر لهذا الأفق وهذه العملية في رأي نظرية القراءة تسمى المسافة الجمالية وتخلق تأثيراً جمالياً وتعطي للمتلقي دوراً وتجعله مشاركاً في إنتاج المعنى عن طريق التفاعل

3. ملء الفجوات

يقول آيزر أننا في النص الأدبي نستطيع فقط تخيل الأشياء غير الحاضرة والجزء الحاضر يمنحنا المعرفة لكن الجزء غير المكتوب يمنحنا القدرة على استخدام مخيلتنا لتمثل الأشياء ومن دون عدم التحديد والفراغات لا يمكننا التخيل " لأن النص بوصفه مادة علائقية لا يُقدّم سوى جوانب مرسومة، مُخللة بفجوات وغيابات وبياضات، تتحقق معه كأشكال جمالية ذات صبغة تشيدية" (طائع الحداوي 2006، ص 07)

استفاد آيزر من انجاردن الذي كان يرى أن الموضوع الجمالي يتكون فحسب من خلال إدراك القارئ والاثنان ومعهم يابوس تأثروا الهرمينوطيقا وبفلسفة هوسرل الظاهراتية التي تقول أنه لا وجود للأشياء خارج وعي الذات . عمل آيزر على التفرقة بين النص وتعيين النص والعمل الفني فالنص هو موضوع هناك من المؤلف كي نقرأه أما تعيين النص وتحققه في عقل القارئ نتائج نشاطنا من خلال ملء الفراغات. والعمل الفني ليس هو النص ولا تعينه بل هو نقطة اندماج النص والقارئ فنحن نعيد قراءة أنفسنا وقراءة الآخرين خاصة عندما نقرأ الأدب.

التواصل الأدبي عند آيزر علاقة تفاعلية في اتجاهين في حين رأى انجاردن أن الرسالة تنتقل في اتجاه واحد من النص إلى القارئ رأى آيزر أن العمل الفني الأدبي يقع خارج هذه الثنائية فلا هو معين بصورة نهائية ولا هو مستقل بذاته ولكنه يعتمد على الوعي ويتشكل في هيكل أو بنية تقوم في أجزاء منها على الإبهام الناشئ عما تشتمل عليه من فجوات أو فراغات يتعين على القارئ ملؤها، ومن ثم فإن العمل الأدبي في حاجة دائمة إلى النشاط الإنساني الذي يُعمل فيه القارئ خياله من أجل أن يكمل العمل ويتحقق.

4. القارئ الضمني

القارئ الضمني أو القارئ الفعلي مصطلح سكه آيزر ليعرف التفاعل بين النص والقارئ ولحلحلة مشكلة المعنى في النصوص الأدبية " فرأى المعنى في إطار كونه نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ أي بوصفه أثراً يمكن ممارسته وليس موضوعاً يمكن تحديده " (عبد الناصر حسن محمد، 2002، ص 36)

والأثر الأدبي " لا يكتب ولا يبرز للوجود إلا موصولاً بالقراءة، إذ القارئ هو الذي يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل ... إنّ النص نداء، وإنّ القراءة تلبية للنداء" (المصطفى عمراني 2011 ص 30)

فالقارئ الضمني لا ينتمي إلى النص ولا ينتمي إلى القارئ بل إلى كليهما " فالعمل الأدبي ليس نصاً تماماً وليس ذاتية القارئ تماماً ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين " (روبرت هولب : 2000، ص 230)

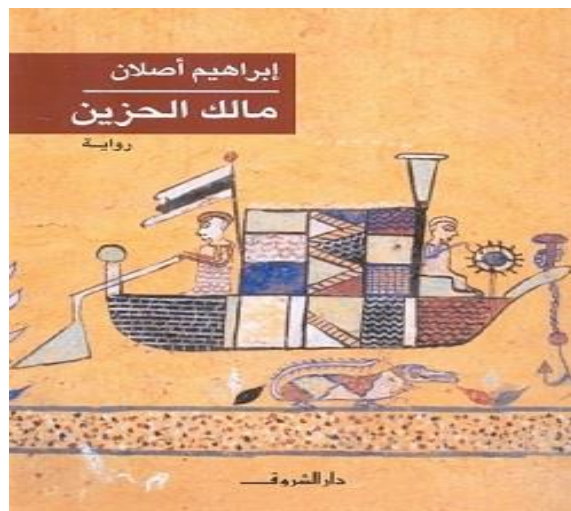
القارئ الضمني و القارئ الفعلي شخص واحد مستجيب للنص بطرق مختلفة وعلى مستويات مختلفة من الوعي تنظر نظرية القراءة إلى النصوص بوصفها نصوصاً مفتوحة على نحو جزئي وبوصف الاستجابات التي تولدها جزئية كذلك من خلال قرائها المعنى الذي يصنعه قارئ ما مشمول داخل حدود يفرضها النص نفسه .

2. دراسة ديناميات التلقي في رواية مالك الحزين وفلم الكيت كات

رواية مالك الحزين للروائي المصري إبراهيم أصلان (1935-2012) كتبها خلال 10 سنوات في الفترة الممتدة من : 1972-1981 ، تقع الرواية في 156 صفحة وقد نشرت أول مرة سنة 1983 عن دار الشروق، وقد تُرجمت مالك الحزين تحت مسمى (The Heron) للإنجليزية ترجمها إليوت كولا (Elliott Colla) ، تدور أحداث رواية مالك الحزين في حي إمبابية الشعبي بالضبط في ضاحية الكيت كات التي عاش فيها في عدد كبير من الشخصيات تقارب التسعين شخصية ، " ويسرد الكاتب في هذه الرواية قصة أناس بسطاء وعاديون يشغلون مهناً بسيطة في ذلك الحي مصوراً حياتهم اليومية، فهم يعانون من مشكلات نفسية واجتماعية واغتراب من نوع آخر خاص بها ولكلّ منهم حكايته؛ فمنهم من يعاني من الوحدة والغربة ويحاول الخروج من تلك الحالة بطريقة فكاهية، وآخرون يشكون من عدم إيجاد عمل مناسب يحصلون من خلاله على قوت يومهم " (شهلة لبسيس، رقية ضيف، 2017، ص 115)

وتُشكّل الشخصيات تجتمعا شعبيا دائما في المقهى الرئيسي في الحيّ المعرض للهدم حيث أن المعلم صبحي الذي يمثل سلطة المال والبرجوازية يريد شرائه ثم هدمه وإقامة عمارة مكانه كما أن الحي كله مهدد بالزوال بعد أن تتواتر الأخبار أن بعض الانجليز القدماء ادعوا ملكيتهم للحي ويريدون طرد السكان منه .

شكل 01: رواية مالك الحزين ،إبراهيم أصلان ، دار الشروق



الكيت كات هو فيلم دراما مصري من إنتاج سنة 1991 عن رواية ابراهيم اصلان " المالك الحزين"، ، والفيلم من إخراج وتأليف داود عبد السيد ، بطولة محمود عبد العزيز و أمينة رزق ، نجاح الموجي وغيرهم احتل " الكيت كات" المركز 24 في قائمة أفضل مئة فيلم في السينما المصرية، وحظي باهتمام نقدي وجماهيري فاق التوقعات، حيث استمر عرضه بدور السينما لأكثر من 20 أسبوعاً.

تدور أحداث الفيلم في حارات "الكيت كات"، حيث يعيش الشيخ حسني، مع أمه وابنه، ورغم فقدته للبصره إلا أنه لم يفقد الحس بالحياة ولم يسلّم أبداً أنه أعمى، ولم يفقد حسه الكوميدي وشغفه بالموسيقى والغناء بعد أن فشل أن يصبح شيخاً أزهرياً ، وفشل أن يصير منشداً، وابنه المتمرد على واقعه ويريد السفر للخارج بعد يئسه من إيجاد عمل في بلده ويحاول اقناع والده لكي يبيع البيت الذي ورثه عن ابيه ليسدد له مصاريف السفر ولكنه يتفاجؤ أن والده باع البيت منذ زمن مقابل الحشيش ، وفي نهاية الفيلم بعد خصام يتقبل الولد والده بكل عيوبه

الشكل 02 : برومو فلم " الكيت كات "



1- أفق التوقعات والمسافة الجمالية بين الرواية والفيلم :

1. مظاهر تخيب أفق التوقعات

أفق التوقعات كما رأينا انبثق من دراسة الأدب ولكنه كذلك حاضر في تلقي السينما لأننا في كثير من الحالات قبل أن نشاهد حتى الإطار الأول من فيلم أو عرض، نكون قد قررنا بالفعل المسار الذي سنسلكه في "قراءة" العمل أو تلقيه ، خاصة إذا ما كان الفيلم يتناول موضوعاً يتحدى معتقداتنا الخاصة، أو ثقافتنا، أو تجاربنا الحياتية، فقد نكون مستعدين لمعارضة آراء الفيلم قبل رؤيته، وفي بعض الأحيان يمكن أن يكون هذا مجرد استجابة حقيقية ولاوعية لتأثير التسويق للفيلم

أ- في الرواية :

الرواية واقعية جداً ، شخصياتها كثيرة وصلت للتسعين شخصية كتبها صاحبها بعد معاشة دامت عشر سنوات في حي إمبابة وحارة الكيت كات الحي الذي نشأ فيه وبالتالي لم يكن الكاتب بحاجة لأية حبكة للرواية لقد كانت الأحداث تكتب نفسها كما عايشها في أيامه طبعاً مع لمسات أدبية فنية خيالية من قبله . " وقد وجد أصلاً نفسه مضطراً للتوفيق بين نقيضين: كيف يصف واقعا شديد البؤس والضيق، داخل نص أدبي رحب غني بالحياة دون أن يقع في فخ تجميل الفقر وتجميل حياة الفقراء والمهمشين بما ليس فيها، بحيث لا يتسامح القارئ مع الظروف التي تحيا فيها شخصيات الرواية، وفي الوقت نفسه لا يفقد تعاطفه وإحساسه بهؤلاء المدهوسين تحت رحى سوء الطالع وغياب العدل" (شريف مراد ، الجزيرة نت ، 2022/01/19)

من الصعب القول أن الشيخ حسني الأعمى هو الشخصية الرئيسية في الرواية إنه واحد من ضمن هؤلاء الناس هكذا أراد الكاتب أن يقول بينما نجده بارزا جدا في الفيلم كبطل أوحده بحضوره القوي والمساحة الواسعة له فيه وهذا من الفروق الواضحة بين الأسلوب السينمائي والأسلوب الروائي " أن السينما عرفت وتعرف دائما البطل المركزي الذي يطغى بحضوره على الآخرين ويستقطب اهتمام المشاهدين، إلا أنها لا تستطيع إخراج هؤلاء الآخرين من حيز دائرة الضوء المرئي، ومن ثم يصبح وجوده موازيا لوجود البطل المركز. فالسينما لا تعرف الاستقطاب الكامل وتمرير الآخرين عبر وعي منفرد كما عرفت الرواية (صلاح فضل، 2003 ، ص 199)

ب- في الفيلم :

الفيلم كانت شخصياته أقل ، واعتمد على التكثيف للشخصيات والأحداث والمشاعر "إننا حينما نحمل الكاميرا ونصطدم بظاهرة فإننا نتخذ وضعاً جسدانياً أمام الظاهرة، وعندئذ تضبط" العدسة على جانب معين منها ولا نصور الظاهرة كاملة. إننا نغزل عناصر ونركز على أخرى وتركيزنا هذا يبدو في تكوين اللقطة. ثم بعد أن نصور ظواهر عديدة قد تستغرق فيلماً يمكن عرضه في عشرين ساعة، ننقي منها عند المونتاج مادة تكفي للعرض في ساعة ونصف. هنا نحن "نضبط" فكرتنا عن الموضوع، تماماً كما يعد الروائي مسوداته للنشر. (صنع الله إبراهيم ، 2005 ، ص 72)

يتناول البحث مظاهر تخييب أفق انتصار المتلقي الذي خلق مسافات جمالية من خلال بعض المشاهد في الفيلم والرواية

1. يتناول الفيلم تلقي شخصيات ذوي الاحتياجات الخاصة عند المتلقي/المتفرج ، إن أفق الانتظار المتوقع هو الانغلاق والانزلال والجد والكد حتى يرضي الشخص المعاق المقربين منه وحتى يُظهر أنه ليس أقل من الأصحاء ، غير أن ذلك لم يظهر في شخصية الشيخ حسني الذي ظهر مرحاً أغلب الوقت ، من هنا تظهر

عبقريّة المخرج في تصوير شخصية المعاق أنه ذو عيوب ومزايا ، يشرب الحشيش ويغني يحب ويكره ويدخل السينما ، يخادع ويمزح ، يغضب على ابنه حين يقل أدبه ، ويغني معه في آخر الفيلم في جلسة صفاء وإن كانت هناك مشاهد أظهرت حزناً عميقاً غائراً في نفس بطل الفيلم " الشيخ حسني " ربما كان يتصنع تلك الفكاهة ليهرب منه ولا يريد أن يتذكره إنه يجرؤ فقط أن يصرح بحزنه أمام " العم مجاهد " الذي يعدّ بمثابة والده

- مشهد الشيخ حسني والعم مجاهد من أقوى المشاهد السينمائية في الفيلم وفي السينما العربية لما يحمله الحوار من دفء والمناخ العام للمشهد من حزن بداية من الموسيقى التصويرية إلى توقيت التصوير في تبشير الفجر الأولى . بدأت حبكة الفيلم بالحوار بين الشيخ حسني والعم مجاهد وانتهى الفيلم بمحاورة بينهما ولكن في المحاورة الأولى كان العم مجاهد حياً وعاتب الشيخ حسني على تصرفاته الخاطئة وعلى تعاطيه الحشيش وفي المشهد الختامي كان العتاب من الشيخ حسني للعم مجاهد ولكنه اعتذار مغلف بلوم خفي أكثر .

زاوية التصوير " close up " التي اختارها المخرج بحيث تكون زاوية النظر هي العم مجاهد ينظر للشيخ حسني يظهر ما قلناه من تعابير وجهه المشحونة بالوم والرتاء لحال الشيخ حسني الذي باع بيتاً يملكه مقابل الحشيش .

شكل 03: مشهد في أول فيلم الكيت كات يجمع الشيخ حسني و"العم مجاهد" -الصورة من الفيلم -



أما في المحاورة الثانية بين الشيخ حسني والعم مجاهد والتي جات في آخر الفيلم كما تظهر الصورة التالية

شكل 03: مشهد في آخر فيلم الكيت كات يجمع الشيخ حسني و"العم مجاهد" -الصورة من الفيلم -



لا يظهر المخرج الذي اختار زاوية توصير لا تبين وجه العم مجاهد ليخدع المتفرج الذي يظن أن الشيخ حسني يخاطب شخصاً حياً وطبعاً لأنه كفيف لا يستطيع أن يستبين أن العم مجاهد ميت وقد خدعنا جميعاً حين شاهدنا الفيلم لأول مرة وانتضرنا أن يفرغ الشيخ حسني كل حوارهِ وما بداخله من اعتذار ولوم خفي للعم مجاهد حتى نتفاجئ أن العم مجاهد كان ميتاً ربما منذ زمن و أن الألوان قد فاتت للاعتذار .

لا شك أن تخييب أفق انتضارنا ذاك قد خلق مسافة جمالية رائعة تتجاوز ذلك الشعور بالغيب الخفيف نتيجة شعورنا بالخداع اللذيذ ولكن سرعان ما يتحول كل ذلك إلى قيم جمالية من نوع ما .

في الرواية لم يكن التركيز منصبا أكثر على شخصية الضير فموت العم مجاهد في الرواية هو تمثيل من الروائي لكيفية عيش المهمشين وموتهم فهم يعيشون مهمشين ويموتون مهمشين وهذا ما قالته الرواية ، ولم يركز الفيلم على تلك النقطة على الأقل في هذا المشهد الذي تركزت الصورة فيه أكثر على بطل الفيلم ، حتى أن العم مجاهد ليست له مساحة كبيرة في الفيلم إلا مشهدين مشهد في أول الفيلم ومشهد في آخره ، طبعاً مع وجود عذر قوي لصناع الفيلم أنه لا يمكن إتاحة الفرصة لكل شخصيات الرواية التسعين أن تحكي قصتها في فلم مدته ساعتين .

مثلاً صورت الرواية كما الفيلم باقي الشخصيات بعيوبها وحسناتها و بأسمائهم : الهرم بائع الحشيش، الشيخ عبيد (الشيخ جنيد في الرواية) ، رمضان الفطاطري ، رويح ، المعلم صبحي صاحب القهوة ... الخ وشخصية الابن المتمرّد على واقعه

في الرواية كان التركيز على المهمشين والمقصيين في الفيلم لم نلمس كثيراً ذاك الجانب وإنما وجدنا حياة زاهرة بالأحداث والشخصيات والمواقف ، ملؤها التناقضات الصارخة في المجتمع ، و الطابوهات الخفية ، وربما تكون قيود السلطة منعت " داوود عبد السيد " من إيصال صوت المهمشين صريحاً واضحاً وإن كان قال كل شيء ضمناً من خلال أحداث الفيلم وشخصياته .

من مظاهر تخييب أفق انتضار المتلقي في الفيلم كذلك هو الكوميديا والكوميديا السوداء فقد كانت لمسة من الفيلم ولم يكن لها وجود واضح في الرواية التي كانت واقعية أكثر .

2. مظاهر عدم تخييب أفق الانتظار

- لم يخيب الفيلم أفق التوقعات في صورة المرأة في السينما التي غالباً ما تُصور على أنها مثيرة للإغواء وهو الذي حدث في الرواية بالنسبة ليوسف ابن الشيخ حسني مع فاطمة أو للخيانة كما حصل مع رويح زوجة سليمان الصايغ أو لزوجة المعلم حسني ، حتى علاقة الشيخ حسني بأم رويح لم تخرج عن تلك الصورة النمطية للمرأة والتي لم تخلق أية مسافة جمالية لأنها اتسقت مع أفق انتظار المتلقي ولم يأت بجديد .

أو في خيالات الشيخ حسني عن سبب فقدته للبصر حيث جعل الفيلم سبب فقدته للبصر هو نظره خلصة لامرأة في النيل ساعة الفجر وأصابته لعنة فقد البصر "والنساء عند داود عبد السيد أغلبهن ضائعات والزوجات خائنات كما عند بازوليني ، فيلم الكيت كات يذكرنا بشخصيات نساء بازوليني في أفلامه و حكايات كانتربيري وليالي ألف ليلة وليلة إن الواقعيين المصريين تأثروا بأساليب رواد الواقعية الإيطالية الجديدة ، فقد كان تأثير بازوليني واضح في داود عبد السيد لنظرته للمرأة وعلى الرغم من أن المرأة عنده خائنة ، ولا أخلاق لها إلا أنه أعطاها الحق لحاجتها الجسدية " (محمد شاكر ، 2022 ، ص 22)

● شخصية يوسف النجار في الرواية و الفيلم تحمل سمات متشابهة وسمات مختلفة حيث أن اختيار إسم يوسف وما يحمله من دلالات سيميائية دينية ووالده الضرير تتوافق مع أفق التوقع ، هي محاولة لإسقاط المخزون الديني على الرواية . والشخصية جوهريّة في الرواية أكثر من الفيلم ومثلت عودة الابن إلى حضن أبيه في الفيلم بعد الخصام بينهما إسقاطاً كذلك لعودة النبي يوسف لحضن والده يعقوب بعد غياب كذلك ولكن غياب يوسف في الفيلم والرواية لم يكن غياباً بالجسد وإنما كان اغتراباً بالروح وانعزالاً عن واقع لم يكن يستطيع أن يتحمّله وأن يتعايش معه .

● كما يتوافق أفق انتظار المتلقي مع شخصية المعاق في نقطة حب الكلام والثرثرة (في الرواية والفيلم) فالأعمى الذي لا يستطيع إلا أن يُعمل خياله وليس له حصان إلا الخيال وهذا ما ظهر جلياً في آخر مشاهد الفيلم حين يجلس الشيخ حسني وابنه في جلسة صفاء ويغنيان معا أغنية شعبية تتحدث بوضوح على حرية إطلاق حصان الخيال

شكل 4: أغنية "يا لا بينا تعالوا" صورة من الفيلم



يا لا بينا تعالو نسيب اليوم في حاله
وكل واحد منّا يركب حصان خياله
هنهرب م النهاردة ونهرب م المكان

ونظير ونظير .. نظير مع نسمة شاردة

ونروح لايايم زمان

دي إيه؟ دي مدبغة علشان صنع الجلود

ودي إيه؟ دي مصبغة علشان صبغ الجلود

لكن ورا الصباغة والألوان والدباغة

فيه جلد كان جمل، وجلد كان حمل

وأهه كله بيتعمل جزمة وحزام وشنطة

فيه جلد مالوهش لون وجلد بألف لون

لو تغسله بصابون يطلع لونه أونطة

سيبك م المدبغة وصباغة المصبغة سيبك

وبص بص شوف، شوف الناس والظروف

يمكن تلقى الذيابة لابسة فروة خروف

يمكن تلقى الغلابة في أول الصفوف

إن الأغاني الشعبية في الفيلم بالطبع غير موجودة في الرواية وهي إضافة من صناع الفيلم ، أضافت تلك الأغاني زخماً شعبياً على الفيلم (أغنية ورق الفل : مهداه من الفنان سيد مكايي إلي الفنان محمود عبد العزيز * أغنية الصهبجية:تأليف صلاح جاهين , تلحين سيد مكايي * أغنية يلا بينا : تأليف سيد حجاب , تلحين إبراهيم رجب * الموسيقى التصويرية للفلم : مقطوعة بيسكاليا : تأليف الموسيقار راجح داوود)

وكانت شديدة الارتباط بشخصية بطل الفيلم وأحداثه وقد أضافت له بعداً من الفن الشعبي الأصيل لأنها أغاني ذات طابع شعبي من النوع غير المبتذل ، فنلاحظ الأغنية الأخيرة في الفيلم المذكورة أعلاه تبعث كثيراً من الأمل والسخرية من الواقع بالهروب على حصان الخيال مع شذرات في الأغنية عن حال " الغلابة " في المجتمع الذين في أوقات الخطر دائماً ما يكونون في أوائل الصفوف لصد الأخطار .

سعى صناع الفيلم إلى جعل بطل الفيلم يتلائم مع طبيعة البطل في المخيال الجمعي خصوصاً في التجمعات الشعبية ، مثلما صور الفيلم : البطل الذي يتسم بالذكاء وخفة الدم والمكر والشهامة ومواهب الغناء .

● لم تخب الرواية كذلك ونفس الشيء بالنسبة إلى الفيلم أفق الانتظار في رمزية مكان القهوة ومركزيته في المجتمع الشعبي المصري فهذا المكان كان حاضراً بقوة في الرواية والفيلم .

• من مظاهر موافقة أفق توقعات المتلقي وعدم كسره هي صورة الأعمى الذي يحب الغناء والموسيقى تتقاطع مع نماذج لامعة في المجتمع المصري : ك " سيد مكاي" و " الشيخ إمام عيسى" حيث جمعهما فقد حاسة العمى وبروز حاسة الفن .

وإن كانت شخصية الشيخ حسني في الفيلم كما يرى البحث أقرب لشخصية "سيد مكاي" بنفس حشجة صوته العتيق التي تبث في النفس كل متطلبات الأحياء الشعبية العتيقة ، وإن كانت الصورة النمطية للأعمى في المجتمع المصري والعربي عموماً هو اتجاه الأعمى لحفظ القرآن وترتيله وتبني مهنة الشيخ كما حدث لطفه حسين مثلاً بدايته وما حدث للشيخ حسني ولكنه فشل في أن يكون شيخاً أزهرياً ، وتتقاطع شخصيته هنا مع شخصية الشيخ إمام الذي بدأ حياته مقرئاً للقرآن ثم اتجه للموسيقى وظل محتفظاً بلقب الشيخ كما حصل لبطل الرواية الذي يعشق الطرب إلا أنه يحمل لقب شيخ .

3. العلاقة بين الأسلوب السينمائي والأسلوب الروائي

ليس كل روائي له أسلوب سينمائي كما يقول صلاح فضل ويرى " أن إبراهيم أصلان لديه حاسة سينمائية في السرد مستدلاً على ذلك بمشهد من " وردية ليل " التي أرى أن فضلاً قد أقحم العديد من التعليقات على ذلك المشهد لكي يدلل على ما يذهب إليه في الأسلوب السينمائي " (محمد شاكر، 2022 ، ص 150)

فإبراهيم أصلان من كتاب الستينات والسبعينات : الجيل من الكتاب أمثال إبراهيم صنع الله الذين تركت هزيمة 1967 في نفوسهم جروحاً غائرة ، وبالتالي فشعور الاغتراب عند يوسف في الرواية كان مبرراً لأنه كان يحملهما جميعاً وليس هما فردياً كما في الفيلم .

من المعلوم أن الأسلوب السينمائي يُعنى أكثر بالمكان على حساب الزمان عكس الرواية رغم أنهما وجهان لعملة واحدة نلاحظ في هذه الصورة :

شكل رقم : 05 الصورة من الفيلم



صورة الشيخ حسني وهو يجر العربة التي وضع فيها جثة العم مجاهد ويسير بها في زقاق خال والزقاق يضيق شيئاً فشيئاً كلما تقدم في السير وهو مشاهد مشحون بالدلالات منها أن الحياة بعد موت العم مجاهد تضيق عليه شيئاً فشيئاً كلما استمر في العيش وكلما سار به قطار الحياة .

" السينما تركز سلطة المكان على الزمان، معتمداً في ذلك على اعتماد السينما على الفضاء البصري وتحريك المشاهد " فالرواية تعبر باللغة _ وهي منطوقة أصلاً والكتابة المكانية مجرد تثبيت شكلي لها _ وتؤدي للشعور بمرور الزمن . أما السينما فهي ترسم مفارقة المكياج " في تغيير الشعر من السواد إلى البياض، وتغضن الملامح وتهذلها، وتحول ألوان الأشياء والطبيعة، كي تشير إلى مرور الزمن عبر قيم تشكيلية مرئية . فتتبع أشكال المكان هو وسيلة السينما للتعبير عن الزمان (صلاح فضل ، 2003 ، ص 192- 193)

بعد هذا الاستعراض تخلص الدراسة إلى أن الفيلم يعدّ بشكل من الأشكال مؤلفاً ثانياً للعمل وإن كانت أدواته تختلف عن العالم الروائي " بينما يستخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية كمفردات لغته الفنية؛ سواء كانت الكلمة أو اللون أو الصوت، فإن مؤلف السينما -وهو المخرج - يستخدم عناصر من مستوى مادي ومعنوي وبشري في تشكيله لنصه. فهو يكتب الفيلم بقلم يتكون من المناظر والممثلين والسيناريو والكاميرا وغيرها. وهو عندما يعيد المشهد ويضبط الضوء والزوايا وملامح الممثل إنما يعدل في مسوداته مثل الشاعر الذي يشطب كلمة قلقة ليسجل غيرها أكثر انسجاماً . فمفردات الفيلم _ وهي اللقطات تتركز في تكوينها بعناصر تقنية وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها، فهي إذن لغة شديدة التركيب إذا قورنت بغيرها من اللغات التي تسمى طبيعية أو فنية (صلاح فضل ، 2003 ، ص 187) .

غير أنه من زاوية أخرى أكثر التصاقاً بنظرية التلقي فالمخرج هو متلق للرواية كغيره من المتلقين وتتفاوت درجات التلقي من مخرج لآخر بناء على قدراتهم وثقافتهم ومرجعياتهم .

خاتمة:

بعد استعراض تلقي رواية مالك الحزين وفيلم الكيت كات المستلهم منها، يتضح أن العمل السينمائي ليس مطالباً بأن يكون نسخة مطابقة للرواية لأن ما ينشده مشاهد السينما مختلف عن أفق توقعات قارئ الرواية وتتجلى عبقرية المخرج والممثل في النقاط ما يصلح للفلم من الرواية مع الحفاظ على الهيكل العام لها والروح الكامنة في الرواية وبذلك يصبح الفيلم إبداعاً ثانياً موازاً للرواية و مضيفاً لها من ألقه وتوجهه المرئي .

يجب أن نعي تماماً الزمن الذي نعيش فيه ، زمن لم تعد الضمائر البشرية قادرة على استيعاب قطع كبيرة من الوعي أو الأدب خاصة في العقود الثلاثة الأخيرة ، لذلك فإن طريقة تدفقه في شكل شذرات يجمع بينها الأديب بمهارة هو ما يضمن له حسن الاستقبال لذلك فإن فيلم الكيت كات يبدو أكثر رسوخاً في المخيال الشعبي لدى

المتلقين من رواية مالك الحزين وقد أسدى الفيلم بحق خدمة كبيرة للراوي و للعمل الروائي فلولا لصلت الرواية حبسية التداول بين نخبة المثقفين والقراء ولما وصلت فكرتها لقطاعات أوسع .

بفضل التكتيف الذي تخلقه السينما وبفضل الجو العام للعمل : من إضاءة وديكور وموسيقى تصويرية وتعابير الممثلين وهندامهم ونظراتهم ودموعهم وكل تلك التفاصيل الدقيقة .

والرواية أيضا أسدت خدمات لصناع الفيلم فمن دون ان يحب الممثل المتمكن الشخصية و يتمثلها في خياله ووجدانه فلن يكون قادرا أن يبدع فيها ،فلولا أن تكون كتابة الشخصية في الرواية بكل تفاصيلها وخصوصياتها مشاعرها أثرت في الممثل لما تفجرت مكان الإبداع لديه ، فالكتابة الجيدة بدورها توظف الحس الفني للممثل كما تدفن الكتابات الرديئة الكثير من المواهب .

في ختام البحث، تُظهر النتائج أن رواية مالك الحزين وفيلم الكيت كات يشتركان في كونهما كانتا ثورة ضد العجز غير أن ثورة الفيلم السينمائي كانت " مشاكسة لسلطة النص الأدبي نحو رؤية جديدة نحو ما حدث عندما قام داوود عبد السيد بتحويل رواية إبراهيم أصلان "مالك الحزين" من ثورة المثقف الثائر إلى أنشودة تترنم بحب الحياة " (محمود سلمى ، 2022 ، ص491) .

ختاما نقول أن طغيان الكتابات التجارية على السينما أفقدها الكثير من المتلقين المتذوقين للأدب والسينما والوقت الذي كانت فيه السينما تعتمد على النصوص الروائية وتُجسّدُها كان عصرا ذهبيا لكلا الفرعين .

الإحالات وقائمة المراجع:

المؤلفات

- إبراهيم أصلان : (1998) مالك الحزين - رواية - ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر .
- صلاح فضل : (2003) أساليب السرد في الرواية العربية ، دار المدى للثقافة والنشر ، سوريا .
- صنع الله إبراهيم : (2005) يوميات الواحات ، دار المستقبل العربي ، الطبعة الأولى .
- عبد الناصر حسن محمد : (2002) نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، دار النهضة العربية ، القاهرة ،
- طائع الحدادي : (2006) معنى القراءة: قراءات في تلقي النصوص، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الثانية
- حسن البنا عز الدين (2008) قراءة الآخر / قراءة الأنا - نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر - الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، الطبعة الأولى .
- روبرت هولب : (2000) ترجمة عز الدين إسماعيل :نظرية التلقي - مقدمات نقدية - المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، الطبعة الأولى .
- المصطفى عمراني(2011) :مناهج الدراسات السردية وإشكالية التلقي روايات غسان كنفاني نموذجاً، عالم الكتب الحديث، فاس المغرب .

الرسائل

- شهلة لبسيس، رقية ضيف: (2016-2017) سيميائية الشخصية في رواية مالك الحزين، مذكرة ماستر : لغة وأدب عربي ، جامعة حمة لخضر ، الوادي ، الجزائر .

المقالات

- شريف مراد : (2022/01/19) مالك الحزين.. كيف صور إبراهيم أصلان حياة المهمشين في القاهرة؟ الجزيرة نت ، ، <https://aja.me/cc2prz>
- محمود سلمى : (2022) آليات السينما الروائية في معالجة النصوص الأدبية المصرية وعلاقتها بإنتاج المعنى - دراسة سيميولوجية ، المجلة المصرية لبحوث الرأي العام ، المجلد 21 ، العدد 01 ، مصر
- محمد شاكر : (2022) توظيف الواقعية في الفيلم السينمائي الكيت كات أنموذجاً، جامعة ديالى كلية الفنون الجميلة قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية ، العراق
- ممدوح فراج النابي : (2022) مالك الحزين لإبراهيم أصلان - من الأيديولوجيا المحايثة للمكان إلى الأيديولوجيا المضادة للسلطة ، مجلة الكلمة ، العدد 58 .
- فتيحة شغيري : (2016) إشكالية التلقي بين الرواية والفيلم ، مجلة علوم اللسان ، عدد خاص بمؤتمر الأدب والسينما ، جامعة الأغواط ، الجزائر .