

تمظهرات الفن السينمائي في الروايات الجزائرية

أ/ خديجة كروش
جامعة باتنة - الجزائر

إن الفنون المختلفة التي أبدعها الإنسان تتماثل في كونها وسيلة للتعبير عن ذاته وعن العالم، لتصوير إيقاع الكون والحياة الذي يتلقاه بحواسه في صورة جميلة مؤثر موحية قابلة للتأويل ويعد الفن السينمائي والأدب مجالين مشتركين لتركيز كليهما على ما هو لغوي وبصري، ومن الفنون الأدبية النثرية التي تتماس مع السينما الرواية فهناك علاقة بينهما أثارت اهتمام الروائيين والسينمائيين. الأمر الذي أدى إلى طرح السؤال: من المستفيد من الآخر الرواية أم السينما؟ خاصة أن هذه الأخيرة قد استفادت من الرواية منذ ظهورها فسارعت إلى اقتباسها واستلهامها وتحويلها إلى فيلم فحولت الحياة من تفاصيلها وهي على ورق إلى حياة حقيقية، من خلال الألوان والأضواء والمشاهد المختلفة ويمكن أن تتأثر الرواية نفسها بالسينما فيصبح النص بصريا وذلك بنقل بعض التقنيات أو بعض الموضوعات الشائعة التي تعالجها السينما . وتطرح هذه العلاقة بحدة إذا ما تعلق الأمر بالرواية أما ماعدا ذلك كالمسرح أو الشعر فلا تطرح بحدة ولا بطريقة شائكة¹.

إن التساؤل الذي يطرح حول العلاقة القائمة بين الرواية و السينما، طرح لعلاقة بين فنيين وهي علاقة لا تقتصر في طرحها على المستوى المحلي إنما تتجاوزها إلى المستوى العالمي لأن الفن "لغة عالمية تصل إلى المتلقي بكل تنوعاتها اللغوية والثقافية ، ليعكس حضارة فكر، مجتمعات وأمم"². يعتمد الأول لغة الكلمات

¹- إن الأسباب في ذلك كثيرة فمن الصعب تحويل نص شعري طويل مثل الأرض الخراب لإليوت مقارنة بتحويل الأوديسة، أو رواية مسز دلاوي لفرجينيا وولف مقارنة باقتباس جاتسي العظيم للروائي جيرالد فيتز جيرالد الا حين تؤخذ هذه الأعمال الحديثة سينمائياً.

²- صبا قيس الياسري: الفن ودوره الاجتماعي والتربوي وإمكانية التفعيل في المجتمعات العربية، م دراسات الكوفة، ع21مجلة الكوفة، العراق، 2011، ص8

في عملية تحقيقه بينما الثاني يعتمد لغة الصورة مقرونة أحيانا بالصوت الملفوظ، يطرح هذا التساؤل أكثر من إجابة، خصوصا في مجتمع عالمي جديد، يعرف نفسه بأنه يمثل حضارة جديدة هي "حضارة الصورة" على اعتبار أن المجتمعات السابقة، كانت تمثل حضارة الكلمات، خاصة إذا عرفنا أن الصورة تساوي أو تفوق الكلمة أدركنا أهمية هذا التمييز واستطعنا أن نلمس بعض دلالاته المتخفية.

إن تقنيات الصورة اليوم تستوعب التخيل المجتمعي المعاصر وتمنحه آفاقه الكبرى، غير أن عملية الاستيعاب هاته تتم في زخم ثقافي شامل يساهم في تكوينه أيضا وبنفس العمق عناصر ثقافية أخرى في مقدمتها الأدب بجميع أجناسه والفن التشكيلي بشتى مدارسه والمسرح بمختلف تجلياته، وبالمناطق نفسه أيضا، فإن دراسة العلاقة بين الكلمات والصور، لا يعني أبدا تفضيل الكلمات، على اعتبار أن الصور تظل دائما ناقصة. متخذين من جنس الرواية ممثلا للكلمات ومن فن السينما ممثلا للصورة، على أساس أن هناك ائتلافات مفاهيمية وتقنية توحد بينهما، حتى وإن اتخذت في كل واحد منهما شكلا سيميائيا مختلفا.

تتميز الرواية كجنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة، بكونها تتأسس على عنصر السرد في المقام الأول، هذا السرد الذي يتقاطع مع عنصر الوصف، حيث يشكلان معا إيقاعا تحكمه بنية حدثية منبئية على توالي الأسباب والمسببات الناتجة عنها، إضافة إلى وجود سارد وشخصيات وفضاءات وأزمنة، وهي بذلك تلتقي مع مجموعة من الأجناس الأدبية الأخرى في هذا الجانب، كجنس الحكاية والقصة، لكن ما يميزها هو كونها تبقى جنسا أدبيا هجينا غير مكتمل، قابلا لاحتواء مختلف هذه الأجناس وصهرها في بنائه من جهة، وقادرا على تفكيك بنياته المشار إليها وتجاوزها عن طريق تفكيكها وإعادة بنائها من جهة أخرى، وهو ما يجعل من عملية تعريفها مسألة صعبة، إذ إن عملية التعريف هاته تظل في الغالب مرتبطة بنموذج سبق تحقيقه وتم في الغالب تجاوزه. ولعل هذا ما جعل ميخائيل باختين يجد أن تعريف الرواية لا يجد له جوابا بعد بسبب تطورها الدائم³.

³ - ميخائيل باختين: الملحة والرواية، تر. وتق: جمال شحيد، كتاب الفكر العربي 3، بيروت، 1983، ص 66.

إلا أنها مع ذلك وبالرغم من تنوعاتها هاته، وبدءا من طورها الواقعي حتى طورها الأكثر حدة والمتمثل في الرواية الجديدة وما بعدها، تظل محكومة، شأنها في ذلك شأن الحكاية، بمسار سردي ملزم بترابط منطقي ومكون من سلسلة من الوظائف الفاعلة في إمكانية تتابع أحداثها. كما أن السارد فيها، هو الذي يقوم بلعبة ترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي. وهو ما يؤهلها، في مقابل الأجناس الأدبية الأخرى، لأن تتحول إلى فيلم سينمائي، خصوصا إذا علمنا أنها تلتقي مع كثير من عناصر بنائه، وأولها السرد، على اعتبار، أن السرد يمكن أن تحمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، كما يمكن أن تحمله الصورة ثابتة كانت أم متحركة.

لكن هذا السرد إذا كانت عملية تحقيقه في الرواية تتم بواسطة اللغة، أي بواسطة متواليات جميلة، كل جملة منها تحقق معنى دلاليا خاصا بها، لكنها في المقابل تشكل مع باقي الجمل الأخرى التي تجاورها المعنى الكلي للعمل الروائي المتواجدة فيه، فإنه في الفيلم السينمائي، يتحقق عن طريق الصور أي عن طريق متواليات صورية، كل صورة منها تقدم معنى دلاليا خاصا بها، لكنها مثلها في ذلك مثل الجملة في اللغة، تساهم في تشكيل المعنى الدلالي العام للفيلم وهي تتصل بباقي الصور المكونة له، وكما أن اللغة، ليست حيادية، إذ أنها تحمل معها ذاتية كاتبها وثقافته، فإن الصورة هي الأخرى، بما أنها تحمل دلالات تحل محل الكلام الذي نعرفه في الرواية فإنها تتجاوز كونها مجرد التقاط لواقع عيني مقرر سلفا، ذلك أن زاوية التقاط هذه الصورة تنقذها من طابعها الميكانيكي المحض وتسمو بها نحو الفن. وهي التي تحدد الفرق بين الصور المتعددة المأخوذة لنفس المشهد الواقعي الواحد، كما أنها هي التي تمنح للصورة الملتقطة دلالتها الخاصة، فإذا كان الروائي، يعيد خلق تجاربه المستمدة من الواقع من خلال فعل الكلمات وكيفية التعبير بها، مستعملا زوايا نظر خاصة به، مستغلا كون المعاني التي نستمدّها من الوسط اللغوي، تتجاوز بطبيعتها التخيلية المعاني التي نعيشها بالفعل داخل المجتمع، فإن هذا لا يمنع، حتى وإن تطلب الأمر مجهودا أكبر، من المخرج السينمائي، تجاوز

واقعية التصوير الفوتوغرافي وتشكيل واقع خاص به ومطبوع ببصماته الفردية وهو يقوم بتصوير واقع محدد سلفا.

إن كلا من الرواية والسينما، له عالمه الخاص في التعبير السردي، فكل منهما جنس مختلف من الفنون، قائم بذاته، وله أبعاد جمالية متفاوتة، مع ذلك فإن الاختلاف لا ينفي وجود بعض من التشابه، وما بينهما من جذور مشتركة، من تماثل وتباين وعلاقة تأثيرية تبادلية. إن الاختلاف لا يُنكر تجاورهما، فكل من الصورة السينمائية والأدبية صور ممتدة زمانيا ومكانيا، وأن أحد الفوارق الأساسية بينهما أن السينما تستمد خصوصيتها من الصورة المتحركة فعليا، أي الصورة المرئية أو المطبوعة، بينما يركز الأدب على الصورة المتخيلة. إلا أن الرواية والسينما تبحثان كلاهما عما يسمى بالتفاعل بين الشخصية والجمهور، كما أن سلوك قارئ الرواية قد يكون مشابها لسلوك مشاهد الفيلم. إضافة إلى أنه إذا كان الأدب وسيلة للتعبير فإن السينما تمكنت من ذلك من خلال ما يسمى بكاميرا القلم " هذه الصيغة التي ابتدعها ألكسندر استروك عام 1948 تؤكد الفكرة القائلة بأن السينما أصبحت وسيلة تعبير أو أصبحت خطابا مثلها مثل بقية الفنون وبأن المخرج فنان يستعمل الكاميرا ليعبر عن فنه كما يفعل الكاتب بالكلمات".⁴

ولعل الحكاية هي من نقاط الاشتراك بين الرواية والفيلم السينمائي كذلك، خاصة في عنصر الحبكة التي تعد القاسم المشترك بين الفيلم والحكاية، والحبكة كمصطلح من العناصر المكونة للعمل الأدبي والفني ولكنها في حد ذاتها لا تهم إلا الكاتب أو المؤلف لأنها مخطط يصبح في النهاية قطعة من الحياة كما تخيلها المبدع، والحبكة أيضا ليست مهمة للمتلقي (القارئ أو المتفرج) وما يهم المتلقي هو البناء الدرامي.

إن بداية السينما كانت بمساعدة الرواية، إذ استعانت السينما بروايات حتى تصنع ذاتها أما بداية تأثر الرواية بالسينما فتتعلق ببدايات تطور مكوناتها كالسرد والتسلسل الحدثي والشخصيات والفضاء والزمان. وفي هذا المقام تستوقفنا

⁴ - ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر:فائز بشور، ص 13

http://www.mohamedrabee.com/books/book1_7280.pdf

الحركة الروائية المعروفة التي وظفت تقنيات السرد الفيلمي، وهي حركة الرواية الجديدة، خاصة لدى روادها أمثال آلان روب غرييه⁵، نتالي ساروت، جان ريكاردو، كلود سيمون، ميشال بوتور، وغيرهم.. وقد توسلوا جميعا تقنيات السرد الفيلمي على مستوى السرد الروائي وبناء الحكاية، وعلى مستوى إبلاغ المضامين الفكرية والفلسفية الجديدة وبحكم جدتها لم تلق إثر ظهورها الاستجابة الضرورية من لدن الناشرين، ويعود الفضل في التعريف بها وانتشارها إلى دار نشر مينوت التي تعاملت معها سينما آلان روب غرييه، الذي وظف التقنيات السينمائية بشكل واسع، الأمر الذي دفع المشتغلين في هذا الميدان إلى التعامل معه في أعمال كثيرة.

وقد تزامن ظهور هذه الحركة الأدبية مع بروز مفاهيم جديدة في الكتابة الروائية على يد كتاب ومنظري هذه الحركة، كان لها أثر كبير في التحولات التي عرفها الفن الروائي منذ منتصف القرن الماضي، ومن أبرز هذه المفاهيم الرؤية السردية الخارجية، "ذات الاتجاه الجديد المستمد مفهومه من مخترعات التكنولوجيا الحديثة ومن فن السينما تحديدا وخاصة (الكاميرا)"⁶، كما نجد كذلك مفهوم الشخصية التي كانت تشكل مكونا رئيسيا في بناء الرواية الكلاسيكية ودعامتها الأساسية، ولذلك فإنها تقتضي تقنيات محددة في السرد والوصف واللغة والحوار تنسجم مع وظائفها وتصب في إبراز معالمها، لكن هذا الأسلوب تغير مع بروز المفهوم الجديد لدى هذه الحركة، الذي فقدت معه الشخصية ملامحها وهويتها ووظائفها الكلاسيكية، لذلك أصبح من الضروري التعامل معها تعاملًا فنيا مختلفا مما أثر بصورة جلية في بناء النص الروائي ككل والعلاقات التي تجمع بين مكوناته.

ومن هنا وجدت الرواية ضالتها في الفن السينمائي، فنتالي ساروت التي اشتغلت في أعمالها على بعدين أساسيين هما: اللغة والأفكار، اتخذت من الحوار الذي يدور بين الشخصيات تقنية أساسية في الكتابة. أما آلان روب غرييه فاختار تقنية الوصف كأداة أساسية في الكتابة، وذلك بالارتكاز على العين (الرأي) التي قامت مقام الكاميرا في نقل الأشياء والحركات (الأفعال)، لذلك اعتبر جان ريكاردو هذا الوصف

⁵- المرجع نفسه، ص 19.

⁶- أمّنة يوسف: تهجين الاتجاه في سرد ما بعد الحداثة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دار الفارس، عمان ط1، 2012، ص 23.

وصفا مبدعا وخلاقا يتم انجازه من موقع يكتفي فيه الروائي (أو السارد) برصد الأوصاف والمظاهر الخارجية دونما تدخل أو تعليق.

وفي هذا السياق لابد من تسجيل حقيقة مهمة في تاريخ الرواية العربية، وهي أن حركة الرواية الجديدة (ظهرت في أوائل خمسينيات القرن الماضي) كان لها تأثير ملحوظ في تطور الكتابة الروائية في الأدب العربي، ومن أهم مظاهره هو الانفتاح على تقنيات الكتابة السينمائية، وتوظيف تقنيات السرد الفيلمي، وقد بدأ ذلك مع ما يسمى في مصر بجيل الستينيات، نذكر منهم : نجيب محفوظ و صنع الله إبراهيم ، إلى جانب كتاب آخرين أمثال محمد زفزاف وربيع جابر وهاني الراهب وقد شمل هذا التأثير مختلف العناصر البنائية في الرواية، وذلك بفضل تبني مفاهيم جديدة في طرائق السرد، والحوار، واللغة، غير أن هذا التوجه لم يعرف انتشارا واسعا، فإذا كانت السينما العربية (المصرية تحديدا) قد تعاملت مع الإبداع الروائي واستلهمت منه عالمها التخيلي، فإن انفتاح النص الروائي على السينما ظل محدودا واقتصر على أعمال روائية محددة تشكل علامة مميزة في الكتابة الروائية في الأدب العربي، ونشير هنا إلى أن الخطابات النظرية والنقدية اتسع نطاقها من غير أن يكون لها انعكاس وتجسيد ملموس على صعيد الإنجاز الفعلي، ولذلك فإن عددا من النصوص حافظت على النمط الكلاسيكي في بناء الرواية، وهذا ما يلاحظ أيضا في تعامل السينما العربية بعد مرحلة السبعينيات والثمانينيات، بحيث تراجع التعامل مع الإبداع الروائي الأصيل، الأمر الذي أثر سلبا على جانب التخيل في الفيلم (الجانب الحكائي) وأيضاً على جوانب أخرى وفي مقدمتها الأداء (التمثيل) الذي وقع في التكرار والنمطية في العديد من الأعمال.

ولا شك أن الرواية الجزائرية قد دخلت عالم السينما من خلال الأفلام التي عرضت بعد أن استلهمت في الأصل من روايات مثل ثلاثية محمد ديب، نوة لرشيد بوجدره وغيرها.. وقد اخترنا لإظهار تأثير الرواية بالسينما ثلاث روايات الأولى مقتطفة من الثلاثية وهي: الحريق لمحمد ديب و الثانية : ذاكرة الجسد لأحلام مستغاني باعتبارهما كما سلف الذكر مثلتا كفيلا و الثالثة رواية خرفان المولى لياسمينه خضرا الذي اقتبست بعض الأفلام من رواياته كفضل الليل على النهار. ولكن قبل البدء في إظهار تجليات تأثير الرواية بالسينما ألا ، يمكن طرح السؤال لماذا يلجأ

الروائيون وبالأخص الجزائريون إلى الاستعانة بالسينما؟ وهل هذه الاستعانة مقصودة أم لا ؟.

في الحقيقة إن الحديث عن أسباب لجوء الروائي إلى أن يمتح من الفن السينمائي موضوعاته السائدة أو آلياته متشابك ومتشعب لتعلقه بما هو ذاتي وموضوعي، نفسي، اجتماعي، اقتصادي، فني وغير ذلك. فالفن الروائي شأنه شأن كل الفنون والأجناس الأدبية الأخرى تطرأ عليه تغيرات صادرة عن تغيرات محلية وعالمية على كافة المجالات. كما أن استلهاهم تقنيات سينمائية يعد نوعا من الخروج عن السائد الروائي الكلاسيكي المتسم بالتعقيد فيحاول الروائي أن يبدع " نصا سرديا ينبثق من أفكار عميقة ورؤى خاصة ومواقف فلسفية تتشكل في ظل رؤية موضوعية وفنية ذات امتدادات شديدة التنوع والاختلاف يجسدها حرص الروائي على إظهارها بالصورة المثلى والتشكيل الفني الأمثل بما تنطوي عليه الصورة الروائية والتشكيل الفني من تقانات سردية خاصة، وآليات متنوعة تعمل على تشكيلها تشكيلا جماليا ⁷ .

وبالتالي يجد الروائي نفسه ينقب في السينما عن مسالك بنائية جديدة تكون قريبة من الواقع المعاش وربما هذا الاستلهاهم من السينما هو الذي ولد فنا روائيا هجيناً، منعتقا من أجناسيته متسما بها ، سطحيا يتميز بالتعقيد لجمعه بين أجناس فنية مختلفة .

وقد يعود تأثر الروائيين بالسينما كذلك إلى عوامل نفسية وذاتية تتعلق بالمبدع نفسه فبعض "المبدعين يتقنون أكثر من جنس أدبي أو فني، مثل الشاعر العراقي " مظفر النواب " فهو واحد من مؤسسي الحركة التشكيلية في العراق مع كونه ملحنا ومغنيا ونظرا للتقارب والتأثير المتبادل بين الأجناس الأدبية والفنية ، فقد يتم إبداع جنس أدبي أو فني هجين من جنسين أو أكثر من أشكال الإبداع، وهو ما يمكن أن

⁷ - محمد صابر عبيد، سوسن البياتي: جماليات التشكيل الروائي، دراسات في الملحمة الروائية، مدارات الشرق لنبيل سليمان، دار الحوار للنشر، سوريا، 2008، ص 37.

نسميه وحدة أجناس الإبداع"⁸ كما أن بعض الروائيين يقومون بتحويل رواياتهم إلى سيناريو لصالح السينما الأمر الذي يؤثر عليهم أثناء الكتابة الروائية يقول محسن الرملي وهو كاتب عراقي: "في تجربتي لكتابة السيناريو، وجدت المنتج والمخرج يطالباني بإدخال مشاهد متنوعة بقصد إرضاء أوسع مساحة ممكنة من الأذواق المتلقية، فطلب مني إدخال مشاهد: عنف، جنس، مطاردة، بكاء، حادث/ أكشن. وغيرها أما في الرواية فلا ضرورة لإدخال كل هذا التنوع إلا أنني لا أنكر بأنه بقي حاضرا في ذهني أثناء الكتابة الروائية .."⁹ " إن هذا الإقرار بإمكانية استغلال التقنيات أو الموضوعات الرائجة في السينما يؤكد على هذا التأثير المتبادل ويثبته.

وقد يكون الروائي كذلك مطالعا على الأعمال السينمائية وعلى الذين يكتبون السيناريو، فنجد أحلام مستغانمي في ذاكرة الجسد تقول على لسان خالد: "تذكرت وقتها تلك المقولة الرائعة للشاعر والرسام جان كوكتو الذي كتب يوما سيناريو فيلم يتصور فيه موته مسبقا فتوجه إلى بيكاسو وإلى أصدقائه القلائل الذين وقفوا بكونه ليقول لهم بتلك السخرية الموجهة التي كان يتقنها: <<لا تبكوا هكذا... تظاهروا فقط بالبكاء... فالشعراء لا يموتون إنهم يتظاهرون بالموت فقط!>>"¹⁰

وقد يتعلق الأمر كذلك بالشهرة التي لا تنال إلا من خلال الإتيان بالجديد المغاير والمختلف عن الآخرين سواء على مستوى الدلالة أو البناء، ونقصد بالشهرة هنا أن تتعرف أكبر نسبة من المجتمع الجزائري على الروائي من خلال الموضوع الذي عالجه خاصة أن الجزائريين يعانون من إشكالية تدني المقروئية لعدة أسباب يضيق المقام لذكرها هنا، ومن ثم فإن اللجوء إلى هذه التقنيات والموضوعات إما أنه يسهل قراءة الرواية لاقتربها من بناء الفيلم الذي تعود عليه القارئ أو يبسط تحويلها إلى فيلم قابل للعرض السينمائي مما يفتح المجال أمام الروائي ليكون

⁸ - فيصل غوادرة: تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر 24/22 تموز 2008 قسم اللغة العربية، جامعة اليرموك م 2، إشراف نبيل حداد محمود درابسة، عالم الكتب الحديث، الأردن 2009. ص 76.

⁹ - محسن الرملي: السينما والرواية علاقة تأثير وتأثر، نورة لحرش، جريدة النصر www.annasronline.com/.../14617-2015-06-29-22-06

¹⁰ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، نوفل، بيروت لبنان 2013، ص 234.

معروفا. هذا في مقابل الرواية الكلاسيكية المحتفظة بعناصر بنائها التقليدية التي لا تسير الزمن .

تمظهرات المكونات السينمائية في الروايات الثلاث:

أولا الفلاش باك:¹¹

إن الزمن السينمائي قد كان في بدايته هو الزمن المتسلسل الذي يحاول التقاط الزمن الواقعي للتسلسل الحداثي للقصة. ولكنها سرعان ما تخلت عن ذلك، عن طريق اللعب، من خلال المونتاج المولد للحركية الصورية المشكلة له، خالقة بذلك إيقاعا خاصا بها، الذي ليس هو بالتالي إيقاع الحركة وحدها وإنما إيقاع لصور الحركة. فالمونتاج يوحد وينظم السيرورة الزمنية عن طريق تقديم اللقطات السينمائية وفق ما تحمله من دلالة، تجعل الواحدة منها تلي الأخرى، أو عن طريق التلاعب في عملية الترتيب. من طريق لعبة الفلاش باك، وهو ما نجد له مثيلا أيضا في تعامل السرد الروائي مع الزمن المنطوي داخله، لكن السرد السينمائي، وبالضبط الفيلمي منه موضوع اشتغالنا، يفتقر إلى الإشارات الفضائية المصاحبة للزمن اللفظي، وهو ما دفع صناع الفيلم، بتوجيه مخرجه إلى تعويض ذلك عن طريق استعمال مجموعة من التقنيات والإشارات البصرية، المنفتحة والمنغلقة على الألوان المختلفة، هذه الألوان التي قد تعبر عن أفكار رمزية، إضافة إلى قدرتها على إبراز خصائص الأشياء، ونقل اهتمام المتلقي-المشاهد، من نقطة زمنية أو فضائية معينة إلى أخرى من أجل خلق إيهام بالوجود الزمني لدى المتلقي-المشاهد. وهو ما يجعل من الزمن في السينما لا يتجاوز كونه زمنا حاضرا باستمرار، حتى لدى استعادته للزمن الماضي أو استشرافه للزمن المستقبل، إذ أنه يمر في لحظة زمنية حاضرة بالنسبة للمتلقي-المشاهد.

يرتبط مصطلح الفلاش باك بالسينما ويقصد به " انقطاع التسلسل الزمني أو المكاني للقصة أو المسرحية أو الفيلم لاستحضار مشهد أو مشاهد ماضية، تلقي الضوء على موقف من المواقف أو تعلق عليه "¹² ولقد ارتبطت هذه التقنية في

¹¹- تتعد ترجمات الفلاش باك فمها من يصطلح عليه: الاسترجاع الفني، العودة إلى الوراء، الارتداد ...

¹²- استرجاع فني. ينظر: <https://ar.wikipedia.org/wiki/>

ظهورها بالسينما التي تعالج أفلاما بوليسية ويبحث فيها عن خيوط الجريمة وثم يعود الفيلم بالوقائع إلى الماضي وإلى ما حدث . وقد سيق هذا المصطلح من معجم المخرجين السينمائيين ، حيث بعد إتمام تصوير المشاهد يقع تركيب المصورات ، فيمارس عليها التقديم والتأخير دون أن يكون بعض ذلك نشازا¹³. ولهذه التقنية عدة أهداف ترتبط بالمقام الذي وظفت فيه.

فكيف وظفت هذه التقنية في الروايات الجزائرية المختارة للدراسة ؟
إن الروايات قيد الدراسة : تختلف في توظيفها لهذه التقنية إذ نجدها حاضرة حضورا مهيمنًا في ذاكرة الجسد بينما نجدها متناثرة في مشاهد قليلة في رواية خرفان المولى ، والحريق . ولعل الاستعانة بتقنية الفلاش باك في هذه الروايات جعلت الأحداث كلها والشخصيات وإن كانت تعيش في الحاضر ترتبط بالماضي ، كما جعلت المتلقي يقترب من فهم الشخصية أكثر من خلال الاسترجاع لأحداث وحوارات ماضية ، ففي رواية الحريق وردت هذه المشاهد التي تخضع لتقنية الاسترجاع :

" كانت لي أرضي ، هي قطعة صغيرة من الأرض . أنت لا تتذكرها طبعًا .
- لا أتذكرها . أنت لا تتذكرها طبعًا .
- لا أتذكرها ، ولكن لا بد أنها كانت قطعة صغيرة جدا من الأرض ..
- ولكنها كانت أرضي أنا ، وكانت لي بهائي ، وكان لي بذاري ... وكانت لي بقرتي صغيرة من أبقار هذه البلاد ...
- صح ؟ كان لك بقرة ؟

كان لي بيت صغير أيضا وكنت أعيش حياة سعيدة مع زوجتي وابني الصغيرة ريم...¹⁴ "

" وتذكر عمر دار سبيطار ، فتخيلها قاسية شريرة على عهده بها ، إنها ترتفع حوله فجأة في هذه الحقول . وتأخذ تبحث عنه بكل ما فيها من أيد ممدودة . إن الأرواح التي تسكن الدار الكبيرة تحاصره من جميع الجهات ، وترسل إلى قلبه

¹³- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي ، معالجة تفكيكية سيميائية ، مركبة لرواية زقاق المدق، د، م، ج، الجزائر، 1995، ص 217.

¹⁴- محمد ديب :الحريق، تر: سامي الدروبي، دار الهلال، ع 263، القاهرة، نوفمبر 1970، ص 56.

نفثاتها المسمومة دام ذلك لحظة قصيرة لحظة تراءى له كل شيء في أنفائها أسود قاتما" ¹⁵.

إن استرجاع الأحداث السابقة يرتبط بالمقام الذي وظفت فيه ، فالمتلقي في المشهد الأول يكتشف الواقع السعيد ، والمريح الذي يعيشه الإنسان الجزائري قبل الاستعمار مقارنة بما يعيشه بعده ، فعودة الماضي أصبحت شبه حلم جميل يصعب تحقيقه . أما المقطع الثاني على لسان عمر فإن الماضي فيه يرتبط بالخيال ، حيث يتذكر دار سبيطار ويمزجها بالخيال ليدل مشهد الاسترجاع على عمر الصبي وأحلامه في أن يبقى في الريف الذي ينسيه حياة البؤس والشقاء .

أما في ذاكرة الجسد فإننا نجد الاسترجاع كما سلف الذكر حاضرا حضورا مهيمننا ، فشخصية خالد تعود بالمتلقي مرات عدة إلى الذاكرة من ذلك هذا المقطع الذي يحدث فيه حياة ثم يسترجع الذكريات وكأن البطل لا يستطيع العيش في زمنه الحاضر :

ـ "ع السلامة .. جوز يا ولدي جوز..

قاتلتها وهي تشرع باب الدار أخيرا وتمسح دموعها . ثم أعادت وهي تسبقني >>جوز ..جوز << بصوت عال كإشارة موجهة لأمك التي ركضت عند سماع هذه الكلمات ، ولم ار غير ذيل ثوبها يسبقني ، ويختفي خلف باب أغلق على عجل " ¹⁶.

كما يستحضر كذلك مقابلته للطبيب الذي أشرف على عملية بتر ذراعه :

" وعندما سألني ذات مرة ، وهو يكتشف ثقافتي ، هل كنت أحب الكتابة أو الرسم ، تمسكت بسؤاله وكأنني أتمسك بقشة قد تنقذني من الغرق ، وأدركت فورا الوصفة الطبية التي كان يعدها لي . قال :

ـ إن العملية التي أجريتها عليك أجريت مثلها عشرات المرات على جرحى كثيرين فقدوا في الحرب ساقا أو ذراعا وإذا كانت العملية لا تختلف فإن تأثيرها النفسي يختلف من شخص إلى آخر ، حسب عمر المريض ووظيفته وحياته الاجتماعية

¹⁵ - المصدر نفسه ، ص 23.

¹⁶ - أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 103.

...وخاصة حسب مستواه الثقافي، فوحده المثقف يعيد النظر في نفسه كل يوم ويعيد النظر في علاقته بالعالم من خلال الكتابة والرسم ..¹⁷ .
وقد أدى توظيف هذه التقنية السينمائية إلى تطويل الأحداث وعدم الكشف عن ماضي الشخصيات للوهلة الأولى، إنما بالتدرج عن طرق الاسترجاع. أما في رواية خرفان المولى فلا نكاد نعثر على هذه التقنية إلا نادرا وقد استغلها الكاتب لتبرير سلوك الشخصيات من ذلك:

" كنت تجبرني على ارتداء الغندورة طوال السنة، حتى في الصيف، وتجبرني من سوق إلى سوق، كي تخفي في قلنسوتي الفواكه التي تختلسها. حينما يقبض علينا في حالة تلبس تشير إلى بالإصبع وتنتظاهر بالاستنكار، في الوقت الذي أتلقى فيه الضرب المبرح وبعدما نفر بجلدينا تخطف مني الغنيمة ولا تترك لي حبة خردل "¹⁸ .
إن هذا الاسترجاع تم من خلال شخصية زان القزم الذي اغتنم فرصة سير الإرهاب في قرية غاشيمات سير النار في الهشيم وركز جهوده لجمع الثروة بواسطة التعاون مع الإرهاب، يأتي تاج عصمان وأمير الجماعة بعد أن يتم تمشيط المنطقة من قوات الدفاع الذاتي والجيش يرتعي ليلا على باب بيت زان القزم الذي يرفض مساعدته ويبرر ذلك بهذا الاسترجاع .

ثانيا: حركة الكاميرا :

لعل أهم ما يميز السينما باعتبارها المنظومة التي " تعيد إنتاج الحركة بناء على لحظة عادية، أي بناء على لحظات متساوية البعد يتم اختيارها بحيث تعطي انطباعا بوجود حركة مستمرة وكل منظومة أخرى تعيد إنتاج الحركة بنظام تقطيعات تعرض بحيث تمرر بعضها البعض الآخر أو بحيث تتبدل .."¹⁹ .وتعمل الكاميرا على التقاط حركات متعددة ومتنوعة ، قد تكون الحركة من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، أو " حركة فوقية، تكون فيها الكاميرا على ركيزة -عربة ودعامة مرقبية تسمح بتحول عمودي في زاوية الرؤية، وتكون الركيزة- العربة مركبة على

¹⁷-المصدر نفسه، ص54.

¹⁸ - ياسمينه خضرا: خرفان المولى، تر:محمد ساري، دار الفاراب، بيروت، لبنان، ط 1، 2011، ص 252.

¹⁹ - جيل دولوز: السينما- الصورة- الحركة- ج1، تتر:جمال شحيد، بيروت، 2014، ص 22.

ثلاث عجالات بحيث تنتقل بسهولة حركة دائرية: تكون فيها الكاميرا فوق محورها العمودي أو الأفقي، مما يسمح لها برؤية شاملة لما تقوم بالتقاطه حركة متوسطة، تكون فيها الكاميرا فوق آلة رافعة، ويتم انطلاقاً منها تصوير اللقطات البين - بين²⁰. وقد تكون لقطات الكاميرا عن قرب كذلك أو عن بعد .

إن الزوايا التي تأخذها الكاميرا في عملية التقاطها للمكونات الداخلية للفيلم، من شخصيات وأحداث وفضاءات أزمنة، هي التي تحدد خصوصية الصور المقدمة، وحدودية تتابعها بالتالي حسب نظام شمولي، يتحكم في عملية توليفه وإعطائه صبغته النهائية، وحركات الكاميرا تساهم في تحقيق ثلاث وظائف كبرى، أولها الحركة، التي تساهم في منح الزمان صورته كما تعطي للمكان امتداده الفضائي، إضافة إلى كونها الوسيلة التي تحقق بها الشخصيات في الفيلم وجودها الفعلي المتوهم، وثانيها توفير التسلسل الحداثي وربطه ببعضه ببعض من أجل خلق مسار سردي متكامل، وثالثها المونتاج، يساهم بشكل جلي في خلق دلالات الفيلم الكبرى ومنحها أبعادها المعنوية، فعملية الربط بين لقطة سينمائية وأخرى يتولد عنه تحديد فكرة معينة، يسعى المخرج من خلال توليفه ذاك إلى إيصالها.

إن كل واحدة من الحركات السابقة التي تتمركز فيها الكاميرا يقدم لنا نوعاً من الصور، تحددت وظائفه التعبيرية وفق النسق الكلي للفيلم الذي وضع فيه، وضمن الإطار المخصص له، ذلك أن المساحة في أعلى الإطار، وكما يمكن أن ترمز للقوة والسلطة والطموح والجسم الموضوع هنا يبدو وكأنه يسيطر على كل العناصر الصورية تحته. كما أن القسم الأسفل قد يرمز للخنوع والضعف، والاستسلام. أما إذا أراد المخرج التعبير عن دواخل الشخصيات وهو ما رأينا أن عين الكاميرا تكاد أن تعجز عن القيام به، بخلاف اللغة الروائية، فإنه في الغالب يلجأ في هذا الصدد إلى الاستخدام الدينامي للخطوط، ذلك أن الصورة المكونة من الخطوط المائلة المكثفة يمكن أن توحى بالصخب الداخلي الذي تسعى الشخصيات للتعبير عنه، في حين أن الخطوط الأفقية أو حتى العمودية تحمل معنى السكون المصاحب

²⁰- نورا لدين محقق: تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، مجلة فكر ونقد، ص: 1

للشخصيات المعبر عنها. إن الإطار بشكل عام الذي تتواجد فيه الصورة السينمائية يعتبر وسيلة تعبير جمالية تتميز مدى قوتها وضعفها حسب الرؤية الإخراجية المتحكمة في عملية توجيهها. إلا أنه مع ذلك، فوجهة النظر، أو اللعبة التبثيرية للأشياء، تظل أقل منها في الفيلم مما هي عليه في الرواية.

إن الرؤية السينمائية عن طريق حركات الكاميرا ليست لا موضوعية تماما ولا ذاتية تماما أيضا إذ إن أصالتها الفنية تكمن بالأساس في قدرتها على جعل المتلقي-المشاهد للفيلم نفسه يعيش داخل عالم الفيلم من جهة وخارجه من حيث استطاعته الانفصال عن أحداثه من جهة أخرى. وهو الأمر الذي دفع منذ البداية الكثير من المخرجين إلى استثمار تقنية الرؤية من الخارج، حيث يتم تقديم أحداث الفيلم في تزامن مع الإدراك الذي يتولد لدى شخصياته من جهة والمتلقي-المشاهد له من جهة أخرى. لكن وكما هو أمر الفن دائما، سواء كان في السينما أو الرواية، فإن المبدع الحق هو الذي يستطيع بحسه الفني أن يخلق اللحظة الفنية وبالتقنية التي يراها هو مناسبة لها، كما يستطيع تجاوز التقنيات واستعمالها الحرفي إلى إبداع استعمال جديد، لا يستطيعه إلا هو دون سواه، ولا يتناسب إلا مع رؤيته الخاصة. عن طريق دمج موقف لجميع الإمكانيات المتاحة له، من صورة وصوت ولون، وأداء، في بوتقة فنية متكاملة، خالقا بذلك وحدة منسجمة بين شخصيات الفيلم وفضاءاته وأزمته.

لقد تنوعت حركات ولقطات الصور في الروايات الثلاث ولكل منها دلالتها فهذا المشهد في رواية الحريق :

" من أعلى الأراضي المزروعة ،ومن منحدرات السفح ،ومن الحقول الممتدة إلى تحت ،كان المزارعون الآخرون من بني بوبلان يرون هؤلاء الثلاثة وقد اجتمعوا يتحدثون .كانوا يستطيعون أن يراقبوه من مسافة بعيدة دون أن يحركوا ودون أن يظهروا " ²¹

تدل هذه الحركة الفوقية على أعين أهالي القرية، قرية بني بوبلان التي لا تخفى عنها شيء إنها تراقب كل الحركات والسكنات ،والدلالة نفسها نجدها في رواية خرفا

²¹- محمد ديب : الحريق ص 45.

ن المولى فالإرهابيون قد سيطروا على كل القرية : " عبر النافذة ، أبصر قادة قطيعا من الغنم يرعى ، وبعض السيارات القليلة المسروقة التي يستخدمها بعض أعضاء وحدته ، والخيام المختبئة تحت الأغصان والسجين المقيد من أسفل الشجرة".²² أما الحركة من الأسفل نحو الأعلى فهي ماثوثة خاصة في روايتي ذاكرة الجسد ، والحريق ففي رواية محمد ديب نجد :

"ورفع ((الرقم)) يده وهوى بها على وجه حميد في صفعة قوية . اهتز رأس حميد".²³ وترمز هذه الحركة إلى الظلم الذي يعانيه الجزائري في دفاعه عن أرضه وعرضه ومقوماته . أما في خرفان المولى فكأن القارئ يشاهد فيلما بوليسيا حيث ورد في الرواية :

"أسرع الإرهابيون باتجاه الطابق السفلي حيث اجتمع الأطفال والنساء حاولت والددة رئيس البلدية ، الكفيفة ، تهدئة ذويها،..."²⁴ وهذه الحركة تدل على الملاحقة والانتقام حيث صعد الإرهابيون إلى أعلى ثم نزلوا إلى أسفل لإنهاء حياة رئيس البلدية وعائلته.

وقد نعثر على تبادل الحركات من الأسفل نحو الأعلى ثم نحو الأسفل كما هو الحال في هذا المقطع من رواية ذاكرة الجسد :

جدران حديقته الصغيرة ، وتمتد وتتدلى عناقيد ثريات سوداء وسط الدار وشجرة الياسمين التي ترتعي وتطل من السور الخارجي ،..."²⁵

أما بالنسبة للقطات فنعثر على اللقطة عن قرب التي تعكس بعدا جماليا بتبيان ملامح الشخصية والتي نجدها حاضرة في الروايات الثلاث فهذا المشهد من رواية الحريق يبدي حالة البؤس البادية على الشخصية بسبب الاستعمار :

" وفي وجهه الذي لا يكاد يبين من الظلام يشع تعبيره عن فرح كان يهتز في أعماق عينيه المزمومتين التماع ضعيف ، وكانت هذه النشوة تختفي في لحية تأكل وجهه تقريبا"²⁶.

²² - ياسمينه خضرا ، خرفان المولى ، ص 153

²³ - المصدر السابق ، ص 111.

²⁴ - ياسمينه خضرا: خرفان المولى ، ص 191.

²⁵ أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد ، ص 104.

أما في خرفان المولى فهذا المقطع ينم عن القدرة الكبيرة على تركيز الشخصيات بسبب الأحداث المتسارعة التي تقود القرية إلى الدمار والخراب:
"توقفت سيارة قريبهم آمال جعفر وهاب رأسه خارج البوابة فمه مفتوح على اتساعه ووجهه كامن خلف نظرات شمسية ضخمة".²⁷

الصورة السمعية والبصرية:

إن الصورة هي أساس العمل السينمائي ، إنها لقطة متحركة يدخل معها المتلقي في حالة إدراك وتقبل. فهي تجعله يعايشها ويخيل له بأنها واقعية. ولا ترتبط الصورة بالبصر فقط فقد تكون سمعية، أو لفظية. وقد احتفت السينما منذ ظهورها بالصورة أيما احتفاء من خلال التركيز على مكوناتها: كالألوان، الإضاءة، الديكور، وملامح الممثلين وطريقة أدائهم وأماكن تواجدهم وكيفية تحركهم حتى توهم المتلقي بأنه أمام صورة واقعية أو معقولة. وقد وظفت الروايات الجزائرية السابقة الصورة: البصرية والسمعية حيث توفرت البصرية على المكونات السابقة، وتمثلت الصورة السمعية في الغناء. ففي رواية ذاكرة الجسد نجد هذه الصورة البصرية:

"هاهي ذي قسنطينة...وها هو كل شيء أنت وها أنت تدخلين إلي ، من النافذة نفسها التي سبق أن دخلتها منذ سنوات مع صوت المآذن نفسه، وصوت الباعة، وخطى النساء الملتحفات بالسواد، والأغاني الصادحة من مذياع لا يتعب ((...ياالتفاحة..خبريني وعلاش الناس والعلة بيك))"²⁸

إذ تنقل لنا عين الكاميرا عن طريق عين خالد صورة بصرية تضم خطى النساء الملتحفات بالسواد، وخطى الرجال نحو المسجد كما نسمع أصواتا، صوت المآذن وصوت الغناء، صوت الباعة، إنها جملة من المتناقضات التي تحملها لنا هذه الصورة التي حاولت الروائية فيها التركيز على مكونات الصورة السينمائية كالألوان والصوت.

²⁶- محمد ديب: الحريق، ص 14.

²⁷- يسمينة خضرا: خرفان المولى، ص 73.

²⁸- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 11

كما نجد في صورة أخرى تركيزاً على الشخصيات ، كما تركز الصورة السينمائية على الممثلين حيث ورد في الرواية:

" أتابع في نظرة غائبة، خطواته المتجهة نحو المسجد المجاور .وما يليها من خطوات لمارة آخرين، بعضها كسلى وأخرى عجلت متجهة جميعاً نحو المكان نفسه".²⁹

كما نجد كذلك مكونات الصورة السينمائية حاضرة في الصور البصرية لرواية خرفان المولى حيث يركب الروائي الصور من المكونات السابقة ويضيف إليها حاسة الشم والديكور الذي يدل على أحد الأسواق الشعبية للقرية:

"عاد إلى الساحة العمومية يتسلى بالنظر إلى الباعة المتجولين للسوق الأسبوعية وهم يعدون خيامهم المغبرة، غصت البطحاء بالشاحنات والعربات القديمة في فوضى عارمة يتنقل المتسوقون من رف إلى آخر يتشممون السمك يزنون البطيخ ويتردون الذباب الذي يحاصر قطع اللحم المعروضة على لوحات خشبية متسخة".³⁰

كما تتصف رواية ذاكرة الجسد والحريق بتوظيف الصورة السمعية مقارنة برواية خرفان المولى التي لا نعثر فيها على صورة سمعية غنائية ففي رواية الحريق نجد سليمان الفلاح يغني :

يا إما يا ميمة

غني لنا أغنية جميلة

فالقدر تغلي

والطعام طيب "³¹

كما نجد خضرة تدندن :

بذرت بذور اليانسون

فاستهوت العصافير شذاها

فجاءت إلى حديقتي

²⁹- المصدر نفسه: ص 12.

³⁰- المصدر السابق ، ص 40.

³¹- محمد ديب:الحريق، ص 16.

هششت على العصافير أطردها

العصافير الحمر الحزينة

لن تهاجم بعد اليوم طفلي "32

إن حضور هذه الصورة السمعية هو استحضار لواقع كان يتمتع فيه الجزائري بالسعادة ، حين كان لا يعرف الجوع من خلال خدمة الأرض التي تعد ملكا له ولأجداده قبله .

أما حضور الصورة السمعية في رواية ذاكرة الجسد فهو حضور قوي عند الاقتراب من نهايتها بزواج حياة أين استغلت الروائية فرصة توظيف هذه الصور السمعية لتوافق الحالة التي تعيشها الشخصيات :

"((يا ديني ما أحلالي عرسو .. بالعوادة ..

الله لا يقطعوا عادة ..

وانخاف عليه ..خمسة . والخميس عليه))

تعلو الزغاريد "33

" قالوا العرب قالوا

ما نعطيوا صالح ولا مالمو

قالوا العرب هميات

ما نعطيوا صالح باي البايات ..)) "34

خاتمة:

نخلص إلى أن لكل من الرواية والسينما مميزاته إلا أن الرواية وعلى وجه الخصوص الجزائرية قد استفادت من السينما بطريقة مقصودة كما هي الحال في الاسترجاع الفني أو الفلاش باك ، وربما يكون بعضها الآخر غير متعمد كالحركات التي تشبه إلى حد بعيد حركة الكاميرا والصور السمعية والبصرية .وقد وظفت هذه المكونات السينمائية توظيفا مختلفا قد يعود إلى طبيعة الموضوع المعالج ، فنجد

32- المصدر نفسه، ص 25.

33- أحلام مستغانمي: ذاكرة الجسد، ص 336.

34- المصدر نفسه، ص 359.

الفلاش باك حاضرا كثيرا في رواية ذاكرة الجسد مقارنة بروايتي الحريق وخرفان المولى كما نجد الصورة البصرية حاضرة في الروايات الثلاث، والسمعية تغيب في خرفان المولى وقد منح هذا التأثير بالسينما الروايات جمالية تفتح آفاقا لدخول العالم السينمائي .

