جامعة محمد خيضر - بسكرة

برعاية مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري

بالتنسيق مع:
مخبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي
في المعالجة اللغوية وتحليل الخطاب

الأدب والسينما

-من النص المكتوب إلى السمعي البصري-

أعمال ملتقى وطني (حضوري وعن بعد)
يومي: 08/07 نوفمبر 2023

تحت إشراف:
أ.د. آسيا جريوي

تنسيق:
د. سناء بوختاش

مؤسسة الباحث العربي

الأدب والسينما

– من النص المكتوب إلى

السمعي البصري –

جامعة محمد خيضر– بسكرة

برعاية مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري

بالتنسيق: مع مخبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي في المعالجة اللغوية وتحليل الخطاب

الأدب والسينما

– من النص المكتوب إلى السمعي البصري –

أعمال ملتقى وطني (حضوري وعن بعد)

يومي: 08/07 نوفمبر 2023

إشراف:

أ.د/ آسيا جريوي

تنسيق:

د/ سناء بوختاش

مؤسسة الباحث العربي

مؤسسة الباحث العربي للنشر والتوزيع

النّاشر: **مؤسسة الباحث العربي للنشر والتوزيع – الجزائر**

الطبعة الأولى: **1446 هـ – 2024 م**

ردمك (ISBN): **978-9969-9844-4-6**

إيداع القانوني: **11 / 2024**

عنوان العمل: **الأدب والسينما –من النص المكتوب إلى السمعي البصري**

اسم المؤلف: **مجموعة مؤلفين/ إشراف: أ.د/ أسيا جريوي**

مقر المؤسسة: **شارع اسماعيل يفصح – باب الزوار / الجزائر العاصمة**

البريد الالكتروني: elbahitheelarabi@gmail.com

صفحة المؤسسة على الفيسبوك:

https://www.facebook.com/profile.php?id=61564532583964&mibextid=ZbWKwL

الهاتف: **0654410522**

جميع حقوق النشر الورقي والإلكتروني والمرئي والمسموع محفوظة للمؤلف وغير مسموح بتداول هذا الكتاب بالقص أو النسخ أو التعديل إلا بإذن من الناشر.
ويكون الكاتب مسؤولا عن كل تبعة أدبية أو مادية أو نظامية تنشأ عن جميع مطالب تتعلق بمادة الكتاب أو محتواه أو رسومه. ©

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات.	**05**
الأهداف العلمية والتقنية.	**09**
النتائج المتوقعة.	**09**
الديباجة.	**10**
اللّجنة العلميّة للملتقى.	**11**
كلمة الافتتاح.	**14**
فضل الليل على النهار ؛ بين الرواية والفيلم Ce que le jour doit à la nuit..... .....أ.د/صالح مفقودة، جامعة بسكرة.	15
موضوع الثورة التحريرية بين السرد الروائي والتجلّي السينمائي (فيلم الأفيون والعصا لمولود معمري) أنموذجا..... د/ بوزيدي محمد، جامعة تيارت.	31
الملحمة التاريخية لسيرة البطل "عمر المختار" بين الكتابة والترجمة السينمائية، قراءة لفيلم أسد الصحراء..... أ.د/ آسيا جريوي، جامعة بسكرة.	42
جمالية السّرد من النصّ الورقي إلى النصّ السّينمائي، رواية فلم "ما تخبئه لنا النّجوم" لـ: جون غرين – أنموذجا..... أ/ نجاة كعبوش، جامعة سطيف 2.	51
تجربة أفلمة الرواية للسينما، قراءة في نماذج..... أ/ حيزية مكي، جامعة وهران1.	66
الشخصية في الأفلام السينيمائة الموجهة للطفل – دراسة تحليلية للفيلم الكرتوني الملك الأسد للمخرج روجر ألار/ روب مينكوف–..... د/ زقاي صارة و د/ بوطولة أمينة، جامعة قسنطينة.	77
إشكالات النقل السينمائي للنص الروائي –قراءة في تجربة نقل أدب نجيب محفوظ..... .....د/ فتيحة دخموش، المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة.	85
تقنيات السرد بين الرواية والسينما مقاربة سيميائية في رواية باب الشمس – أنموذجا..... .....د/ سهام نجاري، جامعة بومرداس.	93
أفلمة المسرح..... .....أ.د/ بن الدين بخولة، المركز الجامعي الأغواط. د/ العلجة حرايز، جامعة باتنة 1.	118
فلسفة الموت بين الأدب والسينما ـ قراءة في أفلمة النوم عند قدمي الجبل لحمور زيادة..... ..... أ/ نور الهدى بهتان، جامعة سطيف2.	127
نقد وتحليل الفلم السينمائي المصري "الفيل الأزرق" للكاتب والسيناريست أحمد مراد والمخرج مروان حامد..... د/غانية راجية، جامعة بسكرة.	139
الرواية من النص المكتوب إلى الفيلم السينيمائي فضل الليل على النهار أنموذجا..... ..... أ/ بوبعيو صفاء، جامعة قالمة.	149

الرواية الجزائرية من السياق الروائي إلى النسق الفيلمي "موريتوري" لياسمينة خضرة أنموذجا..... .....أ/ كريمة منصور، جامعة مستغانم.	163
التجربة الدرامية من الأثر الروائي إلى الخطاب السمعي البصري "نماذج مختار"..... .....أ/ سارة سكيو، جامعة باتنة1.	172
الرّواية والسينما، مقاربة سيميائيّة في العلامة اللّغويّة والصّوريّة..... ..... أ/ حورية زيبوش، المركز الجامعي تيبازة.	183
ارتحال الكولاج والمونتاج من عوالم الفنون إلى عالم السرد الروائي الحداثي –قراءة في المنجز الروائي الجزائري–..... د/عائشة العشمي، جامعة المدية.	197
آليات اشتغال الزمن بين الرواية والسينما..... ..... أ/ مارية تيقاني، أ/ آسيا تيقاني، أ.د/ نبيلة تاوريريت، جامعة بسكرة.	215
قصص الأطفال من النص إلى الفيلم الكرتوني، سلسلة (قصص الإنسان في القرآن) أنموذجا..... .....د/ سامية بوعجاجة، جامعة بسكرة.	221
لحظة اغتيال يولويس قيصر –النّص والمشهد السّينمائي من منظور تأويليّ–..... .....د. صليحة سبقاق، جامعة بسكرة.	236
الكلمة بين التصوير الفني والدلالة التاريخية –مسرحية الجثة المطوقة لـ: كاتب ياسين أنموذجا–..... .....د/ أحمد تاوليليت، جامعة بسكرة.	251
جدلية بلاغة الصورة والكلمة في فيلم ورواية فتاة القطار لباولا هوكينز..... .....د.علي رحماني، جامعة بسكرة.	253
نجيب محفوظ بين الأدب والسينما وآليات تحرير القلم من عبودية الكتابة إلى البعث الضوئي رواية الطريق أنموذجا..... أ/ نور الهدى روابح، جامعة برج بوعريريج.	264
تيمة العنف في الفيلم الروائي السينمائي –دعاء الكروان لطه حسين–..... .....أ/ بوقفة صبرينة، جامعة تبسة.	280
المرجعية الأدبية للفيلم السينمائي..... د/ هني كريمة، جامعة تلمسان.	290
الرواية والترجمة السينمائية رواية فضل الليل على النهار لياسمينة خضرا أنموذجا..... .....أ/ بوسيس حنان، جامعة سكيكدة.	302
جمالية تلقي الرواية المترجمة "البؤساء" أنموذجا مقاربة وفق آلية الرمز..... .....أ/ كريمة ترغيني، جامعة بسكرة.	310
الهوية وانشطار الذات في الخطاب الروائي الجزائري –قراءة في رواية "الانطباع الأخير" لـ: مالك حداد .....أ/ فاروق علي عريوة، جامعة البليدة 2 – أ/ راوية بلقليل، جامعة بسكرة.	321
الهوية في الرواية العربية بين الصدام والتواصل "خرافة الرجل القوي" لـ: بومدين بلكبير أنموذجا.....	327

.....أ/ محمد جعيدي، جامعة المدية – أ/ مصطفى ولاش، جامعة البليدة 2.	
الترجمة والرواية من منظور مفاهيمي..... .....أ.د/ ليلى سهل – أ/ صبرين عطية، جامعة بسكرة.	337
الترجمة والرواية قراءة في المصطلح والمفهوم..... أ/ دلال حوحو، جامعة بسكرة.	342
الصراع الهوياتي والتثاقف في رواية بم تحلم الذئاب؟.....أ/ يمينة بن الشيخ، جامعة مستغانم.	349
تحولات النسق الثقافي في النص المترجم رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" أنموذجا..... .....د/ ناجي صالحي، جامعة ورقلة– أ/ بوبكر تميم، جامعة حمه لخضر الوادي.	362
الرواية من الكتابة إلى الشاشة "أفلام الكارتون نموذجا."..... .....أ/ نهاد خلوف، جامعة بسكرة، أ/ فادية بوفروة، جامعة جيجل.	374
المشاهد السينمائية في رواية شيفرة دافينشي – مقاربة سردية.....أ/ عابد بن سحنون، جامعة تيارت.	381
السينما والرواية: إشكالية التأثير والتأثر..... د /أميرة بوغقال، جامعة خنشلة.	395
إلياذة هوميروس من السرد الملحمي إلى السرد الفيلمي..... د/ أسماء غجاتي، جامعة المسيلة.	407
من قضايا الأدب والسينما؛ الاقتباس السينمائي وسلطة المؤلف .....د/ مكي سعد الله، جامعة تبسة.	417
إشكالية التلقي بين الرواية والفيلم..... د/فاطمة مختاري، جامعة الأغواط.	421
التصوير السردي والمشهدية السينمائية دراسة في المفاهيم..... ..... أ/ عشور بوضياف، أ.د/ الياس مستاري، جامعة بسكرة.	448
قراءة نقدية وتحليلية لأعمال سينمائية–نماذج تطبيقية–..... .....د/ بولعباس عبد الرحمان، جامعة باتنة1.	460
تقنيّات السّرد الفيلمي في الرّواية الجديدة (أفلمة الرّواية) –نماذج مختارة..... .....أ/ لطيفة صميدة، جامعة بسكرة.	477
الأدب والسينما: علاقة تفاعلية خصبة (من الحرف إلى الشاشة)..... ..... د/ جمال زيان، جامعة البليدة2.	484
الخطاب الثوري بين الرواية والسينما ذاكرة الجسد أنموذجا..... .....د/ إيمان صباغ، الجزائر2.	494
أفلمة الرواية في السينما الجزائرية قراءة في تجربة الأفيون والعصا بين الرواية وسيناريو الفيلم..... ..... د/ بن عزوزي عبد الله، جامعة مستغانم.	508
الأدب والسينما: المحايثة وجماليات التناص التصويري.....أ. د/ فايزة يخلف، جامعة الجزائر 3	517
جمالية الانتقال من التجريد الي التجسيد، رواية الأفيون والعصا أنموذجا.....	525

..... د/ رابح بوصبع، المركز الجامعي آفلو.	
المقاصد التّكاملية بين العمل الأدبي والإنتاج السّينمائي دراسة في أشكال التّرويج الإبداعي، وتنويع الفعل القرائي..... ..... أ/ فضيلة لواني، المركز الجامعي تيبازة_ أ/ عبد القادر طواهرية الملياني، جامعة وهران1.	533
ترجمة ألف ليلة وليلة إلى أفلام كرتون، السندباد البحري، أنموذجا..... .....أ/ مناصرية زينب، جامعة خنشلة.	542
أساليب التمثيل المسرحي والسينمائي (حدود الائتلاف والاختلاف)..... ..... أ/ سرير زكرياء، جامعة وهران1.	552
تجليات الأزمة الهوياتية الجزائرية إبان الثورة التحريرية فيلم الأفيون والعصا لأحمد راشدي . أنموذجا .....أ/ آية حفظ الله، د/ أمال دهنون، جامعة بسكرة.	560
البعد الاجتماعي لأفلام الكرتون قراءة في نموذج كرتوني..... ..... د/ مشقوق هنية، د/ جميلة قرين، جامعة بسكرة.	572
الجسد: علامة للتبليغ أو ممرا للنسق القيمي بين النّص الروائي والسينما _رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا..... د/ معلم فريدة، د/ طراد محمد، جامعة سطيف.	580
أفلام الكرتون في المجتمعات الغربية من فعل السخرية المعلن –إلى فعل التأثير والتوجيه المضمر نماذج تطبيقية مختارة..... أ/حسين بوفناز ، جامعة سطيف02.	589
النَّص السَّردي بين الخطاب الروائي والمشهد السينمائي– نماذج مختارة.....د/ وهيبة عجيري.	599
اختتام الملتقى الوطني	603
توصيات الملتقى	604
ملحق الصور	607

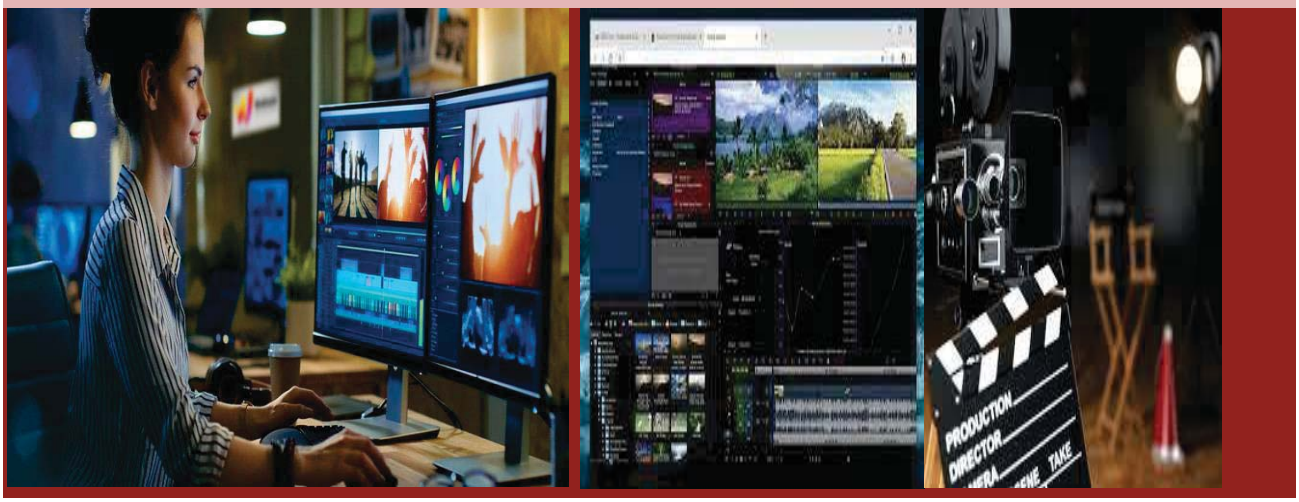
الملتقى الوطني

حضوري و بتقنية التحاضر المرئي (عن بعد) Google Meet حول:

الأدب والسينما – من النص المكتوب إلى السمعي البصري–

يومي: 08/07 نوفمبر 2023

في قاعة المحاضرات الكبرى



مديرة المخبر: د/آسيا جريوي

رئيسة الملتقى: د/ آسيا جريوي

رئيس اللجنة العلمية: أ.د/ إلياس مستاري

الأهداف العلمية والتقنية:

نسعى من خلال الملتقى الوطني إلى:

– تعليم الطالب كيفية الاستفادة من الدراسات المختلفة للأدب الغربي والعربي ومدى ترجمة النصوص المكتوبة إلى السمعي البصري.

– اكتساب الطالب معرفة حول اختلاف التقنيات في السينما للنص الواحد.

النتائج المتوقعة:

- معرفة الآداب الأجنبية والعربية وبالأخص الجزائرية المكتوبة بلغات مختلفة والمترجمة إلى السينما.
- تفاعل الطالب مع اختلاف الثقافات للفنون المختلفة وزيادة في اكتساب مفاهيم مختلفة.
- معرفة الاجراءات النقدية والمقاربات المختلفة في التحليل السمعي البصري.

الديباجة:

عرفت النصوص الأدبية تطورًا واسعًا وانتشارًا باستعمال التقنيات الحديثة والعصرية للسمعي البصري، حيث احتضنت السينما أضخم الأعمال الأدبية التي تعود إلى مؤلفين في مختلف الفنون الأدبية: (الرواية، الشعر، الملحمة، القصة، السيرة، المسرحية...)، التي ترجمت إلى مختلف الأفلام والمسلسلات الدرامية والكوميدية والكرتونية والتاريخية والبوليسية والواقعية. كما انجذب عدد كبير من الشخصيات الأدبية المعروفة إلى هذا الوسط السمعي البصري من مختلف أنحاء العالم لإخراج أعمالهم بصورة جديدة وبأسلوب فني جمالي واسع في التمثيل والتصوير وبجودة عالية في التقنيات وهندسة الصورة المتحركة والسمعي البصري، مما أدى إلى ظهور التنافس من جهة والاقتباس الفلمي من جهة أخرى.

وعلى الرغم من أن تاريخ السينما يشهد على أن أعظم الأعمال السينمائية التي اعتمدت على نصوص أدبية كرواية (عناقيد الغضب) لـ"شتاينبيك"، و"ذهب مع الريح" لـ"مرغريت ميتشل"، و"أنا كارنينا" لـ"تو لستوي"، و"قصر الشوق وبين القصرين" لـ "نجيب محفوظ"، و"دعاء الكروان" لـ"طه حسين"... وغيرها من الأعمال الناجحة التي اقتبستها السينما من الأدب، وهو ما يحولنا فلسفيًّا إلى ضرورة التأكيد على أهمية الاقتباس. إن الحديث عن تيمة الاقتباس يحيلنا إلى معاينة الكيفيات التي يتم من خلالها تأسيس الموضوع الجمالي للفيلم.

إن الاقتباس من العمل الأدبي وعالم الفكر والخيال إلى عالم الصورة والتمثيل والديكور أوجد علاقة يشوبها نوع من التوتر أحيانا بين المنتج الروائي والمنتج السينمائي، جوهر التوتر هو عن مدى قدرة السينما على ترجمة ونقل العمل الأدبي بكل حيثياته. ثم إلى أي حد يمكن التزام الصورة ومحافظتها على واقع النص الأصلي وأدبيته؟ وهل يمكن ترجمة النص المكتوب إلى نص درامي سمعي بصري وسيلته الصورة من دون الإخلال بروح المعنى؟ هل نجح المنتج السينمائي في ترجمة العمل الأدبي؟ هل السينما زادت من شهرة العمل الأدبي أم أنها شوهت العمل الأدبي من خلال الضعف في الديكور والمنتاج والتصوير؟ هل للتمثيل دور قوي في إبراز العمل الأدبي؟ وهل المتلقي أو الجمهور له دور في الكشف عن مدى جودة أو رداءة التصوير السينمائي؟ وما هي الآراء النقدية حول ذلك؟ وغيرها من الأسئلة التي تدور في فلك السينما وعلاقتها بالأدب.

وعلى هذا الأساس جاءت المحاور كالآتي:

1/ علاقة الأدب بالسينما.

2/ التناص التصويري بين العمل الأدبي والسمعي البصري.

3/الرواية والترجمة السينمائية.

4/ المسرح والسينما.

5/ الشعر والملاحم والسير والترجمة السينمائية.

6/ القصص وأفلام الكرتون –نماذج تطبيقية–.

7/ السينما وأدب الطفل –نماذج تطبيقية–.

8/ الأديب والمنتج السينمائي.

9/ موقف الجمهور والقراء والنقاد من تحول النص المكتوب إلى السمعي البصري.

10/الأدب والترجمة السينمائية بين الجودة والرقابة –نماذج تطبيقية–.

11/ قراءة نقدية وتحليلية لأعمال سينمائية –نماذج تطبيقية–.

12/ الأعمال الأدبية العربية والجزائرية والترجمة السينمائية.

13/ الأعمال الأدبية الأجنبية والترجمة السينمائية.

14/ من النص المكتوب إلى التصوير السينمائي (الكلمة والصورة الناطقة).

15/ دور السمعي البصري في حفظ التراث والتاريخ الأدبي.

16/ الأدب والسينما بين القديم والحديث.

مواعيد هامة:

– تاريخ استقبال المداخلات: 2023/01/10 إلى 2023/04/05.

– تاريخ القبول: 2023/04/10.

– تاريخ الملتقى الوطني: يومي 08/07 نوفمبر 2023.

– الإرسال عبر الإيميل: assia.prof2015@gmail.com

أعضاء اللجنة العلمية:

أ.د/ أمحمد بن لخضر فورار

أ.د/ صالح مفقودة

أ.د/نصيرة زوزو

أ.د/ فاطمة الزهراء بايزيد

أ.د/ الياس مستاري

أ.د/ نبيلة تاوريريت

أ.د/ طارق ثابت

أ–د/ أحمد شوقي حواجلي

أ.د/ آمال منصور

أ.د/ علي بخوش

د/ آسيا جريوي

د/ سايحي حنان

د/ توفيق مسعدية

د/ نوال مدوري

د/ أمال دهنون

د/ سامية بوعجاجة

د/ شهيرة زرناجي

لجنة التنظيم:

1-الأساتذة:

أ.د/ نعيمة سعدية

أ.د/ حياة معاش

أ.د/ ليلى سهل

د/ أحمد تاوليليت

د/ هنية مشقوق

د/ وهيبة عجيري

د/ فاطمة دخية

د/ يسمينه عبد السلام

د/ صفية علية

د/ جميلة قرين

د/ نسيمة قط

د/ عبد الكريم قطاف تمام

د/ بركات محمد الأمين

د/ بوختاش سناء

د/ هطال زهر اليوم

د/ ناجي صالحي

أ/ ربيعة بدري

أ/ طراد محمد

2-طلبة الدكتوراه

- نور الهدى غرابة
- ترغيني كريمة
- حوحو دلال
- حسني فتيحة
- سارة هروشة
- سارسة حياة
- راوية بقليل
- عتاب عجيرة
- نوح بوزيان
- شويطر عبد الرحمان
- أسامة أحمد
- لطيفة صميدة
- تيقاني مارية
- تيقاني آسيا
- آقطي حاتم

كلمة الافتتاح

لرئيسة الملتقى د/جريوي آسيا

بعد بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين أما بعد:

الحضور الكرام السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

أساتذتي الأفاضل والطلبة الأعزاء باسمكم جميعا أرحب بالأساتذة الكرام:

- **السيد عميد كلية الآداب واللغات الأستاذ الدكتور:** إبراهيم كتيري
- **السيد رئيس قسم الآداب واللغة العربية الأستاذ الدكتور:** أبوبكر زروقي
- **السيد رئيس اللجنة العلمية:** د/ إلياس مستاري
- **السيدة مديرة مخبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي:** د/ نعيمة سعدية
- السيد مدير مخبر المتخيل النقدي المعاصر في الدراسات الحديثة لجامعة خنشلة
- أعضاء خلية الجودة والتقنيين
- الأسرة الإعلامية
- الأساتذة المتدخلون والمشاركون في الملتقى عبر التواصل الاجتماعي من مختلف ولايات الوطن (جامعة هران1، جامعة باتنة 1، تيارت، سطيف، الجزائر 2، الجزائر 3، خنشلة، الوادي، قسنطينة، آفلو، قالمة، مستغانم، تبسة، تيبازة ، المدية، برج بوعريريج، تلمسان، سكيكدة، جيجل، المسيلة، الأغواط، معسكر، البليدة(2).

تحية طيبة نرسلها لكم من جامعة بسكرة، وأشكركم على المساهمة في فعاليات الملتقى الوطني والشكر موصول إلى كل المنظمين والساهرين والمساهمين على هذا الملتقى، وكما ندعو للقائمين عليه بالتوفيق والنجاح وسعيدة جدا كوني رئيسة الملتقى الوطني الافتراضي بتقنية التحاضر المرئي والموسوم (الأدب والسينما –من النص المكتوب إلى السمعي البصري).

فقد ساعدت الترجمة في الكشف عن كثير من الأعمال الروائية الغربية والعربية، فكانت جسرا نحو امتداد الثقافات إلى القارئ العربي ونقل كثير من الأعمال العربية إلى القارئ الغربي، والتداخل الثقافي للمترجم وللمبدع ساعد في إبراز النصوص الروائية المختلفة ونشرها إلى أوسع نطاق. مما اختلفت الهويات في ذلك في الرواية المترجمة. كما اختلفت اللغة المستعملة في إيصال النص الروائي إلى القارىء العربي أو الغربي، ويسعى الملتقى إلى الغاية المنشودة من خلال ما تقدمونه من محاضرات ومداخلات التي أتمنى أن تفيد الجميع.

والسلام عليكم ورحمة الله.

فضل الليل على النهار؛ بين الرواية والفيلم

Ce que le jour doit à la nuit

أ.د صالح مفقوده

جامعة بسكرة

ملخص:

سنقوم بمقارنة بين رواية فضل الليل على النهار للكاتب الجزائري ياسمينة خضرا والفيلم الذي يحمل العنوان نفسه وتقوم المقارنة على العناصر الآتية:

1- الاقتباس ونعني به اقتباس الفيلم من الرواية، وطبيعة هذا الاقتباس.

2- العتبات الواردة في الرواية وفي الفيلم وتتبع الأبعاد المتعلقة بها.

3- الأحداث الواردة في الرواية والواردة في الفيلم.

4- الشخصيات المستخدمة في الرواية من جهة والمستخدمة في الفيلم.

كما سنتطرق على الموسيقى والأغاني في الفيلم باعتبارها العنصر الضروري في السينما.

أخيرا سنقوم بتقييم هذا العمل السنمائي من حيث كونه عملا فنيا له فكرة يؤديها ورسالة يوصلها للمتلقي.

تقديم:

فيلم فضل الليل على النهار هو فيلم من إخراج ألكسندر أركادي، يستمر العرض ساعتين وأربعين دقيقة. أدى البطولة في هذا الفيلم فؤاد آيت عطو، وهو من أصل مغربي لعب دور يوسف/ جوناس، أما إيميلي فقد مثلت دورها نورا أرنزدر، ومثل الفنان الجزائري محمد فلاق دور الصيدلي عم يونس.

وبفضل هذا الفيلم المستند على الرواية، فقد أوصل ياسمينة خضرا كلمته للفرنسيين " وقام بمواساتهم فيما فقدوه من ذكريات لتلك الحقبة الجميلة بالنسبة لهم، لكنه دافع في المقابل عن حق الجزائريين في تقرير المصير من خلال دفاعه عن يونس وهويته وجذوره". (بن الشيخ، 2022)

مخرج فيلم فضل الليل على النهار هو الفرنسي الشهير، ألكسندر آركادي، الذي بدأ المشاهد الأولى من الفيلم الموسوم ب "فضل الليل على النهار"، بمدينة حمام الأنف التونسية ثم في الجزائر وفرنسا، ويمثل هذا العمل السينمائي الهام الذي تتجاوز ميزانيته 17 مليون أورو، مرحلة فاصلة في حياة المخرج، وهو ما أكده في تصريح له لإحدى المجلات الفرنسية المختصة في السينما، فرواية ياسمينة خضرا حسبه "هي عبارة عن حالة إنسانية استثنائية، من شأنها أن تعيد النظر في إرث العلاقات التاريخية بين الجزائر وفرنسا، ذلك التاريخ المليء بالصدام"، والفيلم هو إنتاج مشترك بين فرنسا والجزائر، ويسلط الضوء على حقبة الثلاثينيات من القرن العشرين، الفترة التي عرفت احتفال فرنسا الكبير بمناسبة الذكرى المئوية لاحتلال الجزائر سنة 1930، كما شهدت بروز

الحركة الوطنية الجزائرية وأثمرت ميلاد جبهة وجيش التحرير الوطني الجزائري الذي قاد ثورة الاستقلال بداية من الفاتح نوفمبر من سنة 1954. يذكر أنّ السيناريست دانيال سانت أمور، هو من أشرف على كتابة سيناريو الفيلم وحواراته، وهو سيناريست وكاتب فرنسي من مواليد مدينة معسكر. (سرتاج، 2011)

الاقتباس: معلوم أن بين الأجناس الأدبية والسينما علاقة وثيقة للغاية، فسواء أكان الأمر يتعلق بالمسرح أو الشعر أو السرد . فإن لذلك علاقة بالسينما عن طريق ما يسمى بالاقتباس الذي تقابله في اللغة الأجنبية Adaptation ومن الألفاظ الدالة على ذلك نجد: التحويل– التحوير – الأفلمة – الترجمة – التكييف – الأفلمة – الاستنبات... لكن الكلمة الغالبة هي مصطلح الاقتباس الذي هو موجود في تراثنا الثقافي ومستخدم في البلاغة، وهو يتضمن فكرة التحوير، وعلى ذلك فالاقتباس في تعريف عبد النور جبور: "1– تعديل أثر أدبي وبخاصة الروايات الموضوعة أصلا للقراءة، لتصبح صالحة للعرض للمسرح أو للسينما" وهو أيضا: 2" نقل أثر أجنبي إلى لغة أخرى بعد إدخال تعديلات على النص الأصلي، وأحيانا على الأفكار الواردة فيه، فإذا اقتصر الأخذ على الفكرة وشيء من المضمون فهو اقتباس معتدل عادة، وإذا شمل الأخذ معظم ما جاء في الأصل، فهو مسخ له" وهو كذلك :3" تحديث أثر قديم، إما من حيث إعادة عرضه بطريقة مشوقة، وإما بتبسيط مفرداته وعباراته ليصبح مألوفا لدى القراء" وهو 4" تضمين الكلام نثرا كان أو نظما شيئا من القرآن أو الحديث أومن مصطلح العلوم على وجه غير مشعور به" (جبور، 1984) وبذلك نرى أن لفظة الاقتباس أولى من غيرها من الألفاظ، فهي مستخدمة في تراثنا، وهي دالة دلالة كافية على ما وضعت له.

ويميز الدكتور حمادي كيروم بين نوعين من الاقتباس، الاقتباس الأمين ويسميه اقتباسا حرفيا، والاقتباس غير الأمين وهو الاقتباس الحر، كما يعتبر الأستاذ حمادي أن الاقتباس عملية لا تخلو من مظاهر استتيقية سواء تعلق الأمر بالعمل السينمائي ذاته، أو بكيفية تمثل العمل المقتبس عنه، وكيفية تحليله (الرياحي، 2020)

ولا يعني الاقتباس مطلقا التطابق بين الفيلم والرواية المقتبس منها، ولذلك نجد سد فيلد يقول: " إن اقتباس السيناريو من رواية أو كتاب... هو أشبه مايكون بكتابة سيناريو أصلي، أن تقتبس معناه أن تترجم وسطا إلى وسط آخر... إن اقتباس سيناريو من كتاب يعني تغيير الثاني (الكتاب) إلى الأول (السيناريو) وليس مطابقة أحدهما للآخر، إنهما ليستا رواية ومسرحية معدتين لتكونا فيلمين سينمائيين بل هما شكلان مختلفان؛ تفاحة وبرتقالة" (فيلد، 1989)

على الرغم من التصرف الكبير في الفيلم واختلافه عن الرواية، إلا أن الكاتب أعرب عن رضاه بالفيلم ورأى فيه خدمة للرواية، بل وعبر عن بالغ تأثره بالفيلم إلى درجة البكاء، جاء في تصريح له: أنه بكى عندما كتب هذه الرواية، الشيء الذي لم يقع له مع غيرها، فقد كتب – إلى غاية إجراء الحوار ما يربو عن الخمس والثلاثين

رواية، والوحيدة التي أبكته هي رواية فضل الليل على النهار، وعندما اقتبس منها الفيلم بكى مرتين مرة خلال المونتاج، ومرة عند العرض [1]. (replay)

ومع رضا المؤلف بهذا الاقتباس إلا أن الفيلم كان يختلف عن الرواية، ويعبر عن اهتمام ورؤية المخرج الفرنسي، يقول محمد ساري مترجم الرواية" **يجب الأخذ بعين الاعتبار نقطة مهمة، وهي أن لكل مخرج أهدافا معينة يدخل منها بوابة الاقتباس، قد يقتبس ما يريده هو من الرواية وليس كل الرواية مثلما حدث مع ألكسندر أركادي المعروف أنه من الأقدام السوداء، فما أعجبه في الرواية هو وضعية وحياة المعمرين الذين كانوا يعيشون في قرية ريو سالادو، أما بقية الأحداث فلا تخدم رؤيته كفرنسي، ولا حتى الجمهور الذي يتوجه إليه ويستهدفه.**" (خليفة)

يمر الاقتباس بخطوات أساسية أوردها محمد الرياحي نقلا عن حمادي كيروم في كتابه لاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2005، ص 12 "القراءة وتمثل العمل الأصلي: ويجدر في القراءة أن تكون شافية للإجابة عن الأسئلة، التي من شأنها أن توضح قصدية العمل الروائي ورؤيته، وأن تساعد على النفاذ إلى المستويات الخطابية للعمل مما يمنحه تصورا عاما حول الكيفية التي يمكن إعادة بناء العمل الروائي وفق مقتضيات اللغة السينمائية.

الكتابة السينارية: في هذه المرحلة من الاقتباس، يقوم السيناريست بدور جسر وصل بين العمل الأدبي وبين العمل الفيلمي، إذ يتكفل بالتوفيق بين التعبير بالكتابة، والتعبير بالصورة؛ أي أنه يحول الرواية من السرد والوصف إلى مشاهد حوارية قوامها الحركة والفعل.

الكتابة الفيلمية: وهي المرحلة الأخيرة حيث يتم النقل النهائي للعمل الروائي من صيغته اللغوية إلى صيغته البصرية بناء على قيود وآليات الوسيط الجديد، الذي يضم مجمعا تتعالق فيه اللغة اللفظية واللغة البصرية واللغة الموسيقية. (الرياحي، 2020)

العتبات: اختار ياسمينة خضرا العتبة النصية الممثلة في عبارتين إحداهما مقتطفة من رواية الطاعون لألبيير كامي يقول فيها "في وهران، كما في مكان آخر بسبب نقص الوقت والتفكير، نكون مجبرين على أن نحب بعضنا بعضا دون أن نعرف"، والعبارة الثانية لـــغابرييل غارسيا ماركيز [2]يقول فيها:

1- J'ai pleuré quand j'ai écrit ce livre je ne sais pas combien de livre, 35 ou je ne sais pas. C'est le seul roman qui m'a fait pleurer, J'ai pleuré deux fois quand j'ai vu le film pendant le montage et pendant la projection.

2- غابرييل غارسيا ماركيز، روائي كولومبي متحصل على جائزة نوبل للآداب، تم سجنه أثناء الثورة الجزائرية، بشبهة أنه جزائري، قال عن ذلك: فجأة حاصرت الشرطة مخرج مقهى أو إحدى حانات العرب في نهج سان ميشال، وقامت بالاعتداء بالضرب على كل من ليس له ملامح مسيحية، وكنت أحدهم بسبب ملامح وجهي، وقد اقتادتني الشرطة مع المعتقلين الجزائريين إلى زنزانة في محافظة

"أحب الجزائر لأنني أحسست بها جيدا". فبالنسبة للعبارة الأولى للكاتب البير كامي فهي مستمدة بالفعل من كتاب الطاعون. أما الفيلم فيبدأ بمقولة لأحد الشعراء "لو تمكنت من فهم ماترويه الأمواج، فستتمكن من المشي على المياه، لم أتطلع من قبل أبدا إلى المشي على المياه". ce que le jour doit à la nuit)أجمل فيلم فرنسي جزائري ، فضل الليل على النهار(.s.d ,

تتراوح اللغة في الفيلم بين اللهجة المحلية، واللغة الفرنسية، ولا يراعى في ذلك أي اعتبار لمقتضى الحال، بل توزع التعابير هكذا عشوائيا، فنجد أم يونس وكذا أباه يتحدثان بالعربية تارة وبالفرنسية تارة أخرى وكأن الهدف هو المزج اللغوي فقط، وتخلو لغة الحوار من الدقة، فالعم محي الدين وهو يخاطب ابن أخيه يقول عن نفسه وبالعربية أنه خاله مما يدل على عدم الدقة بتاتا.

الأحداث: لا تتطرق الرواية إلى عائلة يونس، ولا يبحث يونس عن عائلته الأصلية، وليس هناك ما يشير إلى ذلك، وهو أمر غير مبرر في الرواية. لكن الفيلم يخبرنا بكل وضوح بوفاة الأم والبنت، حيث يقبل أحدهم ناقلا خبر الوفاة مخبرا أنه شهد ذلك بأم عينه، بل لقد نقل دمية الطفلة إليهم. كما أهملت الرواية الحديث عن مصير الأب عيسى الذي ظل يتراءى للابن متخيلا إياه. بدلا من ذلك ظل البطل يبحث عن إيميلي في كل مكان؛ في الجزائر وخارج الجزائر، فمن أجل إيميلي يجوب أحياء وهران، ومن أجلها يسافر إلى مرسيليا حيث تتنكر له، ويسافر بعد وفاتها ليتم استقباله من طرف ابنها ميشال الذي يسلمه رسالة تركتها الأم ليونس، وإذا كانت الرواية تخوض في تفاصيل كثيرة عن لقاء يونس برفاق الأمس وحنينه لهم وحنينهم إليه وإلى الجزائر، وتُصور المأدبة المقامة هناك ومجالس الشرب، والرغبة الملحة ليونس للقاء كريستوف الذي لا يحضر مع الأصدقاء مما ينغض على يونس رحلته، بل وينسى نفسه وهو في المطار ولا يعود إليه رشده إلا بعد مقابلة كريستوف عندها يقفل راجعا إلى الجزائر، أما في الفيلم فنجد كريستوف يتقابل مع يونس في المقبرة عند قبر إيميلي، وتنتهي الرواية عند هذا الحد.

يخبرنا يونس في الرواية أنه قرأ آيات من سورة يسن على قبر إيميلي، وهو يعلم تماما أن هذا غير مقبول، يقول يونس "قرفصت **قرب قبر إيميلي، ضممت أصابعي على مستوى شفتي وتلوت آيات قرآنية. ليس الأمر مستساغا ومع ذلك أفعله .في عيون الأئمة والقساوسة، نحن مختلفون، ولكننا متساوون في نظر المولى . قرأت الفاتحة، ثمّ آيتين من سورة ياسين**". (خضرا، صفحة 279)

سان جيرمان دي بري. وقد شعرت بالإهانة، لأنه في أفكارنا المسبقة في أمريكا اللاتينية، فإن السجن يعني العار...في الحبس كان وضعي أكثر خطورة لأنه بجانب اعتقال الشرطة لي ظنا منهم بانني جزائري، فإن نزلاء الزنزانة من الجزائريين كانوا لا يثقون في، خاصة أنني لم أكن أفهم ولا كلمة واحدة من أحاديثهم بالعربية، إلى أن توطدت علاقتي بأحدهم،في إحدى الليالي وهو أحمد طبال، وكان طبيبا مناضلا في جبهة التحرير الوطنية الجزائرية الذي قال لي: أن تكون سجينا بريئا أفضل من أن تكون مذنبا، وقد توطدت علاقتنا بعد إطلاق سراحنا، وتحول إلى أحد أعز أصدقائي في باريس، وبفضله عملت لصالح جبهه التحرير الوطني الجزائرية، وقد توفي بعد استقلال بلاده.

ولكن الفيلم لا يتطرق مطلقا لهذه الجزئية باعتبارها لأتضيف شيئا للمتفرج في نظر مخرج الفيلم في حين أنها على مستوى الرواية تحمل فلسفة معينة لفئة من الناس تنظر نظرة مرة للدين، وهو ما يشير بجلاء للوضعية التي كانت تعيشها البلاد خلال موجة المد الإسلامي. ويبدو أن يونس ليس إلا امتداد لعمه محي الدين الذي بدوره لم يكن يرى في الاندماج مع الفرنسيين أي مشكل دون أن يمس ذلك من وطنيته، وعلى نفس الفكرة سار الفتى، لكنه يبدو أنه صحح مسار عمه فيما يتعلق بالزواج من إيميلي، فبالرغم من إصرارها على الارتباط به واستعدادها للتضحية من أجله إلا مانعا غير واضح منعه من ذلك، هذا المانع لم يستطع هو التعرف عليه ولا تبريره، وحتى نحن كقراء لا نستطيع استيعابه إلا في ضوء اللجوء إلى أعماق النفس، حيث البطل يريد وضع حد للارتباط الرسمي بالطرف الآخر، وكأن هناك مانع أوطابو يمنع هذه العلاقة التي ما كان لها أن تستمر.

شخوص الرواية والفيلم: ليست الشخصية وحدها من تسهم في تطور الحدث، وإن كانت هي أبرز عنصر من العناصر الفاعلة، فإلى جانبها يوجد الجماد وتوجد المشاعر والمؤسسات والحيوان؛ وكلها يمكن أن ندرسها باعتبارها فواعل في العمل السردي، كما في العمل السينمائي، غير أننا هنا سنركز على الشخصية، باعتبارها تمثل موقف الصراع وتشير إلى الطبقة أو الفيئة المعبر عنها. وتتكون الشخصية من أبعاد جسدية واجتماعية ونفسية، وبطبيعة الحال، فإن الشخصية في الرواية هي أساسا كائن ورقي لا يحيل إلا لعناصر العمل الروائي، ولا يمتلئ إلا بفعل القراءة، أما الشخصية في الفيلم فهي مجسدة بالصوت والصورة، فهي قريبة من الشخصية الواقعية، ووجودها إلى جانب عناصر أخرى يسهم بدرجة كبيرة في الاستيعاب واستحضار الأحداث، وبالموازنة بين العملين نجد نفس الشخوص الموجودة في الرواية موجوة في الفيلم، لكن هنأك بعض التغيير فعلى سبيل المثال؛ نجد زوجة الصيدلاني محي الدين المسماة جيرمين، لكن هذه المرأة يسميها الفيلم مادلين، وليس جرمين، ويختلق الفيلم شخصة أخرى هي شخصية الخادمة زهرة كعاملة في بيت محي الدين، وهي غير موجودة أصلا في الرواية، فضلا عن ذلك يستغني الفيلم عن ذكر كثير من الشخصيات مثل:

بطاقة فنية للفيلم

العنوان: فضل الليل على النهار

Ce que le jour doit à la nuit

الموضوع: ثورة التحرير الجزائرية

تاريخ الصدور: 2012

اللغة: عربية – فرنسية

المخرج: الكسندر أركادي

المؤلف: ياسمينة خضرا

البطولة: فؤاد آيت عطو

نورا أرنزيدير

محمد فلاق

الموسيقى: أرماند أمار

التوزيع: WILD BUNCH

الأصوات في الفيلم:

معلوم أن الصوت في السينما لا يشكِّل العنصر الأساسي في الفيلم، فالعبرة بالصورة، "إن الحوار في السينما ليس سوى قيمة صوتية كعنصر من عناصر مادتها، على اعتبار أن السينما وسط مرئي أساسًا، لا يحضر فيها المنطوق إلا حينما تستهلك كل الوسائل التعبيرية البصرية الأخرى". (لبويري)

ولذلك تحرص الأفلام على الاختصار في استخدام الأصوات، في حين تعطي الأهمية للصورة، ومع ذلك يبقى للغة أهميتها، وحين ننظر في اللغة في الفيلم نجدها مزيجا بين الفرنسية والعربية الدارجة، ولا تخضع اللغة لمقتضيات الأحوال، بل هي مزج عشوائي بين اللغتين، فقد نجد الأم تتكلم العربية ثم في موقف آخر تتكلم الفرنسية، والغريب في الأمر أن محي الدين وهو يسلم على ابني أخيه عيسى يقول لهما وبالعربية: أنا خالكم، وبديهي أن يقول لهما أنا عمكم، هذا يدل على أن النص مكتوب ومترجم إلى العربية والمترجم لم يراع الدقة، فوقعت مثل هذه الأخطاء غير المبررة على الإطلاق. لقد وقع الفيلم في أخطاء، وكان ذلك بسبب الترجمة، في حين ترتفع اللغة إلى مستوى شعري حين تكون على لسان الأوربيين، أو حين يكون النقل من الرواية، وتغلب على لهجة الممثلين العرب اللهجة القبائلية، باستثناء بطل الفيلم محي الدين الصيدلاني الذي ينطق جيدا فرنسية وعربية. والفيلم بأكمله مترجم كتابة للعربية.

الشخوص بين الرواية والفيلم:

- يونس- جوناس

يونس: هو البطل الرئيس في الرواية كما في الفيلم، حيث تتبع الرواية حياته باعتباره شاهدا على الأحداث منذ أن كان طفلا، وإلى أن صار جدًّا.

سيّد جوناس، كم لديك أطفال؟

بنت وولد... اثنان

والأحفاد

- خمسة، إن الصغير الأخير الذي سأزوجه الأسبوع المقبل تحصّل على لقب بطل الجزائر في الغطس البحري، ولكن افتخاري وأملي يرتكز خاصة على نورة، حفيدتي في الخامسة والعشرين من عمرها تسيّر إحدى أكبر دور النشر في البلد". (ياسمينة، صفحة 281)

فالرواية تمتد على مدار مايقدر بثمانين سنة، حيث تضعنا الرواية بدءا في عام 1930 وتستمر إلى مابعد وفاة إيميلي التي وضع على قبرها تاريخ ميلادها ووفاتها 1930-2008 والكاتب يذكر أن يونس يكبرها بثلاث سنوات

"- اسمي يونس

- وأنا إيميلي

- سأقفل ثلاث عشرة سنة بعد ثلاثة أسابيع

- أما أنا فاحتفلت بسنواتي التسع في نوفمبر الماضي". (ياسمينة، صفحة 87)

فإذا كان ميلاد إيميلي عام1930 فإن ميلاد يونس، يفترض أن يكون العام 1927 لكننا نجده مع مطلع الرواية يبلغ العاشرة "أحمل سنواتي العشر كأعباء ثقيلة". (ياسمينة، صفحة 07)

شخصية يونس شخصية نامية متطورة انتقالية، فهو بدءا ذاك الفتى المنتمي لأسرة فقيرة، ثم سرعان ما ينتقل لبيت عمه لتتحول حياته، يتغير اسمه فيصير جوناس ويدخل المدرسة ويخلف عمه في الصيدلية، ويكون صداقة مع أبناء المعمرين، وفي الوقت نفسه يساعد رغما عنه الثوار. لقد مكنته صفاته الجسدية وظروف العيش من جعله موضع إعجاب من كثير من النساء بدءا بزميلته في الدراسة لوسات إلى إيزابيل التي تنكرت له بعد ما علمت أنه عربي وأن اسمه يونس، إلى رغبة كازيناف في وصاله وتحقيق رغبتها معه إلى هيام إيميلي به دونما جدوى فقد رفض الارتباط بها، ولكنه بقي طوال حياته يبحث عنها بالرغم من صدها له. لم يهنأ له بال، فقد زار قبرها ووقف عنده وقرأ على قبرها شيئًا من القرآن الكريم، وتسلم من ابنها ميشال رسالة منها ليونس تعبر فيها عن مسامحتها له وتطلب في الوقت ذاته عفوه وصفحه، الأمر الذي أراحه. وقد مكنته هذه الرحلة من الالتقاء بالأصدقاء

القدامى، ولم يتخلف منهم ما عدا كريستوف، مما حز في نفسه وجعله تائها في المطار لم يلتحق بطائرته، ولكن كريستوف يظهر أخيرا؛ فيتعانق الصديقان عناقًا حارًّا، ويلتحق يونس بالطائرة، وتنتهي الرواية.

وفي الفيلم يظهر يونس مرتديًا طربوشًا أحمر وعباءة كلباس السكان، وما إن ينتقل إلى بيت عمه حتى يصبح مثل الأطفال الأوروبيين، ولكنه مع ذلك يبقى محتفظًا بإحساسه العميق بالانتماء للشعب الجزائري، فما كان لتغير اسمه إلى جوناس، ولا مخالطته للأوربيين أن تنسيه أصله. في الفيلم وخلافا للرواية يلتقي بإيميلي في بيت عمه وهي تتعلم العزف على البيانو.

بعد الاستقلال، يظهر يونس بمظهر الشيخ، هو وأصدقاؤه القدامى ممن اضطرتهم الظروف إلى الرحيل عن البلاد، وخلافا للرواية يلتقي يونس مع كريستوف في المقبرة عند قبر إيميلي، هناك يودعه وينتهي الفيلم، وبذلك نجد البطولة في الرواية وفي الفيلم هي ليونس / جوناس ، وهي رواية نامية متطورة ببدايتها يبدأ العمل وينتهي عندها أيضا، وهي تبدو في الفيلم بالصور الآتية:

- طفل قروي يوصل الطعام لوالده العامل في الحقل، يرتبط بكلبه الأليف.
- طفل يعيش لدى عمه، يزاول دراسته في المدرسة.
- شاب يعيش رفقة أقرانه حياة اللهو والسمر، ولكنه يحمل دوما فكرة الانتماء لشعب عربي مسلم، ولأسرة فقيرة معدمة، وأب غائب عن البيت لا يُعلم مصيره.
- رجل يعيش وضعا صعبا بين الانتماء للثوار أو أخذ سبيل الحياد.
- شيخ ينتقل إلى فرنسا.

عيسى: هو أب يونس، رجل مجد يعمل من أجل استعادة أرضه المرهونة، ولكن القائد دبر له حيلة ماكرة، فأرسل من يحرق له المحصول وقت موعد حصاده، وبذلك وقع مكرها على تسليم الأرض، والتوجه بعائلته إلى وهران، وهناك أراد أن يبدأ من جديد لكنه لم يفلح، فكان قد سلم ابنه لأخيه الصيدلاني، بينما تدهورت أحواله، ثم اختفى نهائيا من مسرح الأحداث. عيسى يتميز بالاعتزاز بالنفس، والاعتماد على النفس، وقد كاد أن ينجح في إقامة مشروع مع شريك، لكنه تعرض للسطو والاعتداء من مجرم خطير في جنان جاتو هو ألمورو، ومن هنا قرر عيسى قتل المعتدي، الذي يموت فعلا مطعونا بخنجر، الأمر الذي أراح السكان من هذا الوحش، ولكن عيسى بعدها أدمن الشرب، وتشرد، بل واختفى، وعبثا حاول أخوه البحث عنه، وحاولت زوجته انتظار عودته، يضع الفلم حدا بإخبار أحد السماسرة بأنهم فتشوا عنه في كل مكان فلم يجدوه، وكذا الأمر في الرواية "عاد بليس السمسار والرجال الثلاثة الذين كلفهم عمي بالبحث عن أبي بخفي حنين. لقد بحثوا عنه في محافظات الشرطة، في المستشفى، في المواخير، في المزابل، في الأسواق، ولدى حفاري القبور والصعاليك، والسكارى، والسماسرة... لقد تبخر أبي". (ياسمينة، صفحة 73)

غير أن الابن يونس ظلت تتراءى له صورة أبيه طوال حياته. يقول الكاتب: "ولكنني رأيت أبي مرارًا، تقريبًا كل عشر سنوات، تارة وسط سوق أو بداخل ورشة، وتارة بمفرده في زاوية زقاق أو على مستودع مهمل... أبدًا

لم أتمكن من الاقتراب منه. ذات مرة، اقتفيت أثره إلى غاية الدرب، متأكدا أنني سأحاصره هناك، وكم كانت دهشتي حينما وجدت المكان فارغا.. انتهى بي المطاف إلى الاقتناع بأن أبي لم يكن من لحم ودم ذلك أنه كان يرتدي دائما نفس المعطف الأخضر، المتلمص من التمزق، وتقلبات المواسم، إلى غاية اليوم، وفي آخر أيام عمري، يحدث لي أن أراه من بعيد، مقوس الظهر تحت معطفه الأخضر الأبدي، يعرج ببطء". (ياسمينة، صفحة 116)

إن عيسى مثله مثل أخيه يمثلان جيل الآباء، وسينسحبان من المشهد لجيل الأبناء ممثلا في يونس ومن في سنه وبذلك تساير الرواية الأجيال والأحداث.

السيدة كازيناف: هي أم إيميلي، وهي أرملة تعرفت على يونس على الشاطئ، ودبرت معه لقاء في بيتها، ومارست معه الزنا، الأمر الذي اتخذته حجة لرفض إقامة علاقة بينه وبين ابنتها. كان أول لقاء بينهما يوم هبت الريح في الشاطئ، وذهبت بمظلة السيدة، حتى توقفت عند يونس. يقول الكاتب: "تدحرجت المظلة على الرمل في دورات عديدة، حاول جان كريستوف أن يمسكها، ولكنه فشل، لو نجح لتواصل مسار حياتي عاديا، ولكن القدر غير ذلك، رست المظلة عند قدمي، ومددت يدي لالتقاطها" بعدئذ سلم المظلة لصاحبتها فشكرته على ذلك: "أنت لطيف جدا سيد جوناس... عفوا، سمعت أصدقاءك ينادونك هكذا". (ياسمينة، صفحة 118)

وفي الفيلم تتمدد السيدة على الشاطئ، وتأخذ الريح شالها الخفيف، الذي يقع في يد يونس، فيسلمه إياها، ويحدث أن تزور الصيدلية طالبة مرهما، وبعد تحضيره يوصله يونس إلى بيتها بدراجته الهوائية، يدخل البيت ويقوم بمساعدتها في وضع المرهم، ويكون اللقاء الجنسي بين الاثنين برغبة وتشجيع منها، يقول يونس عن هذه التجربة:

"كانت تجربتي الأولى كرجل، اكتشافي الحميمي الأول، وذلك يسكرني، يكفي أن أنفرد بنفسي ثانية واحدة، كي أجد نفسي ثانية في ألذ عاطفة الرغبة". (ياسمينة، صفحة 125)

والغريب أن المرأة رفضت استقبال يونس مرة أخرى، رغم محاولاته المتكررة، هذه المرأة هي نفسها أم إيميلي التي هامت حبا بالفتى، ولكن الأم وقفت لذلك بالمرصاد، فذهبت ليونس وألحت عليه ألا يقترب من الفتاة، باعتبار ذلك يدخل في زنا المحارم، وأخذت منه وعدا بالقسم، وفي الفيلم تذهب به إلى الكنيسة لتأكيد ذلك، جاء في الرواية على لسان السيدة كازيناف: "سأكون صريحة معك سيد جوناس، أنت مسلم مستقيم حسب معلوماتي، وأنا كاثوليكية، لقد رضخنا للحظة ضعف في حياة سابقة، أتمنى من المولى أن يغفر زلتنا... إنها سقطة يتيمة بلا مستقبل، ومع ذلك يوجد ذنب لا يُغتفر ولا يُحتمل، زنا المحارم" (ياسمينة، صفحة 167)

إيميلي: تقتسم البطولة مع يونس، إيميلي الفتاة التي أحبها منذ الصغر، ولكنه رفض الارتباط بها في الرواية لأسباب نفسية أكثر منها منطقية، وهي في الفيلم بسبب تحذير ورفض والدتها.

كان أول لقاء بين الاثنين في الرواية في الصيدلية، فقد كانت إيميلي تأتي لأخذ حقنة كل أسبوع، وهناك تعارفا ودس يونس في كتابها زهرة. أما في الفيلم، فقد كانت الفتاة تتعلم العزف على البيانو في بيت عمه، ثم يلتقيان لاحقا يتعارفان من جديد، سألته:

"ماذا تفعل في الحياة السيد جوناس؟

لصوتها عذوبة عين جبلية، تلفظت السيد جوناس تماما مثلما كانت تفعل أمها، تشد على "س" محدثة في نفسي الأثر نفسه محركة الأوتار نفسها" (ياسمينة، صفحة 164)

فتهيم به الفتاة، ولا تقتنع بغيره، ولكنه يظل رافضا الارتباط بها غير عالم حتى بسبب هذا الموقف غير المبرر، مما اضظرها إلى قبول عرض والدتها بالزواج من سيمون الذي دخل في شراكة مع أمها، وهكذا تتزوج وتنجب ابنا هو ميشال، ويتم اغتيال زوجها، فتتوجه رفقة وليدها من ريو صالادو إلى وهران، ويظل يونس باحثا عنها طالبا ودها، وهي تصده صدا عنيفا.

ولكن يونس يبقى يلاحقها حتى بعد سفرها إلى فرنسا، حيث قابلها هناك عام 1964 وصدته أيضا فعاد إلى الجزائر، ولم يمت حبها في قلبه، وعندما سمع بوفاتها أبى إلا أن يذهب إلى مارسيليا ويقف عند قبرها ويذر فوقه بقايا الزهرة التي دسها لها ذات يوم في الكتاب، والتي أعادتها له لما يئست من الارتباط به، تلا على قبرها بعضا من القرآن، وتسلم من ابنها ميشال رسالة تركتها ليونس.

إيزابيل: إيزابيل حفيدة الجد روسيليو أكبر ثري في ريو صالادو، كانت جميلة نوعا ما، بعينين كبيرتين زرقاوين، وشعر طويل يتدلى على ظهرها، كانت متصنعة، وقد أحبت جوناس دون علم منها أنه عربي، وأن اسمه يونس، لكن بمجرد علمها بذلك تنكرت له، ورفضت الارتباط به والتعامل معه "صاحت بلهجة قاطعة:

- لا أ ريد أن أراك ثانية

ثم صرخت من استغرابي:

- لماذا؟ لماذا كذبت علي؟
- لم أكذب عليكِ أبدا
- أي نعم لم تكذب؟ اسمك يونس، أليس كذلك؟ يوــ نس... لماذا تسمي نفسك جوناس؟
- جميع الناس ينادونني جوناس... ماذا يغير في الأمر؟

صرخت بقوة كادت تخنقها: – يتغير كل شيء.

كان وجهها المحتقن بالأسى يرتعد

- نعم، يتغير كل شيء

ثم وبعد أن استرجعت أنفاسها، قالت بلهجة قاطعة:

- لسنا من عالم واحد سيد يونس، وزرقة عينيك غير كافية.

وقبل أن تصفق مصراعي النافذة في وجهي شهقت شهقة ازدراء، وأضافت:

- إنني من عائلة روسيليو، هل نسيت؟ هل تتصورني متزوجة مع عربي... الموت أفضل". (ياسمينة، صفحة 90)

هكذا انقلبت إيزابيل فجأة، فبعد أن كانت معجبة بيونس، تفتخر بتقديمه لأقرانها، وتدعوه للحفلات، صارت ترفضه رفضا مطلقا، وكان ذلك سببا في اعتداء كريستوف عليه اعتداء وحشيا إرضاء لخاطرها، ورغبة في التقرب منها، والتماس ودها، كما كان لهذا الموقف أثره في نفس يونس، فقد أشعره أنَّه غير مرغوب فيه من الطرف الآخر.

وبالرغم من توتر العلاقة بين إيزابيل ويونس إلا أنها لم تكن موافقة على ظلمه، والاعتداء عليه بتلك الوحشية، فكان ذلك مدعاة لاعتذار كريستوف من يونس، وتقديم هدية له عربون صداقة، خاصة وأن يونس رفض أن يصرح باسم من اعتدى عليه سواء في القسم أو في البيت، أما إيزابيل فقد تزوجت لاحقا بكريستوف، وهي التي حثته على مقابلة يونس عندما سافر إلى مارسيليا، رغم أن العلاقات بينهما كانت قد انقطعت بسبب اتهام كريستوف ليونس أنه أخذ منه إيميلي، وكان ذلك سببا في اختفائه مدة من الزمن، ثم التحق بالجيش، وعند استقلال البلاد، كان الثوار سينتقمون منه، ولكنهم قدموا خدمة ليونس بإطلاق سراح صديقه السابق كريستوف الذي لم يكن ممتنا لأحد، والذي ظل متحفظا على يونس، ولم ينس أحقاده إلا بعد لقائه بيونس في مرسيليا.

جان كريستوف لامي: من الشخوص الأساسية في الرواية والفيلم، كان يكبر يونس بسنة واحدة، وكان ابنا لبوابين، فلم تكن بذلك تسمح له أحواله بالذهاب بعيدا، ولذلك فقد رغب في الارتباط بإيزابيل حفيدة روسيليو، وبسببها اعتدى بالضرب المبرح على يونس، وبسببها أيضا اعتذر منه، وقدم له هدية ممثلة في حصان خشبي، وكانت تلك بداية صداقة حقيقية بين الفتية.

لكن حدث توتر بين كريستوف وإيزابيل، فتحول نحو إيميلي، وهنا شك أن يونس يقف في طريقه فثار ضده وعاداه، وهام على وجهه، واختفى مدة من الزمن، ثم ظهر وتبين أنه التحق بالجيش، وأصلح وضعه مع إيزابيل وتزوجا، ومنحه أصهاره منزلا بوهران، فغادر ريوصالادو، وبقي يكن الحقد ليونس رافضا أي تصالح معه. وبالرغم من أن الثوار قد أعفوا عنه بعد الاستقلال بسبب أنه صديق يونس، إلا أنه لم يعترف بذلك، ولم يطلب العفو من أحد.

ولكن يونس كان قلقا بسبب عدم التصالح مع كريستوف، وبقي كذلك إلى أن تقابل الاثنان في المطار في النص الروائي، أما في الفيلم، فبمجرد أن يستقبل ميشال يونس، ويخبره أن أصدقائه في انتظاره، يسأل عن كريستوف وحين يعلم بعدم حضوره، يكاد يصاب بالدوار، فيتناول حبة دواء رادا ذلك إلى كبر السن، ويرفض الذهاب للأصدقاء، ويقوده ميشال مباشرة إلى المقبرة حيث قبر إيميلي، ويسلمه الرسالة التي تركتها وأوصت ابنها

ميشال بتسليمها ليونس، وعند القبر يقرأ يونس الرسالة، ونصها موجود في الرواية، وفي هذه الأثناء يحضر جون كريستوف.

بينما كان يونس يناجي إيميلي عند قبرها، إذ به يسمع صوت كريستوف وقد أقبل، ويتعانق الصديقان بشدة، يتحدثان عن الجزائر، ويدعو يونس كريستوف لزيارة الجزائر قائلا له:

- إنه وطنك أيضا.

فيجيب كريستوف:

- لا، لم يعد كذلك، لقد أجبرونا على المغادرة، حقائبنا مترعة بالأشباح، أنا لم أنس شيئا، الجزائر قطعة من جسدي، أفضل أن أحتفظ بها كما كانت، لن أعود إليها أبدا... ويتعانق الصديقان ثانية، ويقول كريستوف بالعربية ليونس: تبقى على خير، وينبهه إلى الرسالة حتى لا تأخذها الريح، وينتهي الفيلم.

جلول: من الشخصيات التي لعبت دورا مهما في الرواية كما في الفيلم شخصية جلول، وهي شخصية نامية متطورة، فقد بدأ جلول خادما ذليلا لدى أندري، فكان يتعرض لألوان القهر، والعذاب، كان سيه أندري يعذبه "لقد بعثه مرة ثلاث مرات إلى القرية، تحت شمس قائضة. المرة الأولى ليشتري له السجائر، المرة الثانية علبة كبريت؛ المرة الثالثة، لأن السيد طلب سجائر الباصطوص، وليس الشاربونتيي" ولم يكتف أندري بذلك، بل أرسله للمرة الرابعة، وعندما تدخل فابريس لمنعه عن ذلك قال له أندري: "لا تتدخل جوزي. أنت لا تملك خدما ولاتعرف طبيعتهم... إن العرب مثل الأخطبوط؛ يجب أن تضربه كي يتمدد" (ياسمينة، صفحة 102)

ومرة أخرى ضربه أندري بقوة، وتلك المرة كان السبب غضب المسلمين في الأوراس، جاء في الرواية على لسان يونس: "رفع قميصه واستدار كي يريني الخدوش على ظهره، لم يتوان أندري من استخدام الصوط كي يؤدب خادمه" (ياسمينة، صفحة 132) ولم يأت جلول ليحكي قصته ليونس، بل ليطلب مالا، فمنحه يونس أكثر مما طلب، وأوصله إلى بيته بالدراجة. كما تعرض جلول للتعنيف عندما قُتِل جوزي، بحجة الإهمال أو التواطئ مع القتلة.

جلول هذا سيتحول مع قيام الثورة إلى ثوري شرس، وهو من أجبر يونس على مساعدة الثوار، وبعد الاستقلال يشكر يونس على الدعم الذي قدمه للثورة وله شخصيا، ومن أجل ذلك يطلق سراح كريستوف باعتباره صديقا ليونس، ويساعد يونس في التنقل إلى وهران بحثا عن إيميلي.

غير أنه وخلال فترة التسعينيات، يتعرض جلول للقتل برصاص الإرهابيين، كان ذلك على يد حفيده، وقد كان قد أخذ تقاعده من الجيش برتبة كولونيل، تم قتله بخرطوشة بندقية صيد، وهو جالس عند باب بيته، يشم هواء المساء الطري، وقاتله هو حفيده، ذلك ما أخبر به يونس أصدقاءه في مرسيليا. (ياسمينة، صفحة 285)

الموسيقى:

تلعب الموسيقى التصويرية دورًا حساسًا في رسم معالم إضافية للقصة لا يمكن كتابتها، وإيصال مشاعر لا يمكن للممثل تقمصها أو النطق بها، فهي اللمسة الأخيرة التي تغلف المشهد السينمائي بسحر خاص ينقل المشاهد إلى عالم آخر، يسكنه أبطال العرض الذي يشاهده، (نجار، 2020) فالموسيقى بذلك تعمل جنبا إلى جنب مع العناصر الأخرى المتمثلة في التصوير بالكاميرا، والمونتاج والإضاءة، والديكور، فهي ترفع الإحساس بالمشهد.

إن الجملة الموسيقية "ليست هي التنغيم حسب، وإنما يأتي وجودها داخل النسيج الدرامي في معظم الأحيان مُكملاً للمعنى، ومُثريا للخلفيات غير المرئية كدواعي الحزن والبكاء والأرق والقلق والخوف والحيرة والتردد، أو الحالات الأخرى المُغايرة كالفرح والضحك والعواطف والسخرية" (القاضي، 2022)

يبدأ الفيلم بموسيقى حزينة تصاحب المنظر البانورامي لحقول القمح الذي ينتظر البطل نتاجها، ويعمل القايد على الاستيلاء عليها، وتسود الموسيقى الحزينة كثيرا من المشاهد، وقد تربط الموسيقى بين مشهد وآخر، كصوت البيانو الذي نسمعه أولًا ثم نجد إيميلي تعزف على البيانو في بيت محي الدين، حيث تعلمها مادلين العزف.أما الأغنية التي جاءت في الفيلم فهي موسيقى من تأليف الملحن اليهودي الفرنسي من الأصول المغربية "أرماند أمار" أما كلمات الأغنية فتعود لقصة مالك بن عقيل العذري الذي أنشدته معشوقته أبيات للشاعر عبد الله بن الدمينة الخثعمي ، والتي جاء فيها:

وأنت الذي أخلفتني ما وعدتـــــــــي وأشمت بي من كان فيك يلومُ

وأبرزتني للناس ثـم تركـــــــــــتني لها عرضًا أُرمى وأنت سلـــيمُ

فلو أن قولًا يَكْلُمُ الجســـــــــم قد بدا بجسمي من قول الوشاة كلوم

هذه الأغنية، كانت عند خروج عيسى رفقة ابنه يونس للبحث عن عمل، ووسط السوق، نسمع هذه الأغنية التي كانت بمثابة تمهيد لفكرة الفيلم، والتي تصدق أكثر على علاقة إيميلي بيونس الذي خان عهدها.

أما موسيقى نهاية الفيلم فهي من الأغنية القبائلية الشهيرة أفافاينوفا، والتي لها بعد ثقافي واجتماعي في الثقافة الشعبية الجزائرية حيث تحكي الأسطورة قصة تضحية فتاة من أجل إخوتها وأبويها.

بعد يوم من العمل الشاق في قطف الزيتون أطبق الليل على الحقول، عادت الفتاة الجميلة الى البيت، لكن والدها العجوز لم يتجرأ على فتح الباب لها خوفا من أن يكون الطارق وحشا يفترس أطفاله الصغار. وأمام هذا الخوف، طلب الكهل إينوفا من ابنته أن تحرّك أساورها حتى يتعرف عليها ويفتح لها الباب، لتدخل وتنضم لإخوتها الصغار المتحلّقين على الموقد يستمعون لحكايات والدتهم العجوز. وفي سبعينيات القرن الماضي، تحولت الأسطورة إلى أغنية أمازيغية غناها المطرب الراحل آيت ايدير (الجزيرة الوثائقية، 2019)

موضوع الثورة التحريرية بين السرد الروائي والتجلّي السينمائي (فيلم الأفيون والعصا لمولود معمري) أنموذجا.

د/ بوزيدي محمد

جامعة تيارت

ملخص:

لطالما كانت الثورة من أهم التيمات التي ركّزت عليها شاشة السينما في الجزائر، حيث كان للثورة التحريرية الأثر البالغ في التعبير عن أهم قضاياها وأحداثها ومختلف تفاصيلها في بداياتها الأولى؛ والمتابع لأفلام السينما الجزائرية سيلاحظ حتما أنّ السينما الجزائرية استطاعت في فترة سبعينيات القرن العشرين أن تنحصر ضمن السرد التاريخي لوقائع وأحداث الثورة الجزائرية بمختلف التجليات من خلال متابعة فردية وجماعية لشخصياتها وأبطالها، فكانت بمثابة المدوّنة التاريخية التي وثّقت أهم أحداثها التاريخية عن طريق الفن السينمائي وجمالية تقنياته البصرية.

هذا الأمر الذي جعل من مختلف المبدعين كُتّابا وفنانين أن يركّزوا في أعمالهم على الاشتغال على موضوع الثورة باعتباره رائجا ومتقبلا على جمهور المتلقين.

هذه الورقة البحثية المتواضعة سنسعى إلى تسليط الضوء على قضية الأدب والسينما وأهم الجماليات الفنية التي تتسم بها الأعمال السينمائية ذات السيناريوهات الأدبية الروائية من خلال رواية (الأفيون والعصا) لمولود معمري والتي أنتجت فيلما سينمائيا يحاكي بعض أحداث الثورة التحريرية من منظور مختلف.

مقدمة:

تعتبر الفنون منبرا من المنابر التي تعبّر عن قضايا المجتمعات ومظاهرها، كما تعدّ انعكاسا لحضارات الإنسان وشكلا من أشكال التواصل الجمالية، ولكلّ فنّ من الفنون طريقته الفنية في التأثير والتعبير عمّا يجول بخاطر الفنان أو الأديب، وقد عرف الأدب بجمالياته وفنونه نثرا وشعرا؛ أمّا الشعر فقد تميّز بالوزن والقافية والأسلوب والبلاغة، وأمّا النثر فقد عرف بخصائصه السردية التي تميّزه عن الشعر، وبالخيال والعاطفة والواقعية في سرد الأحداث؛ وكذا عناصره البنائية والسردية خاصة في الأجناس القصصية التي تجذب القارئ بمفاجآتها وحبكتها وتسلسلها ومتعة التأثير فيها، وقد عرفت الرواية المعاصرة ثورة وتمرّدا على خصائص الكتابة الكلاسيكية القديمة، حيث راح الكتاب يخوضون تجاربهم الروائية مستلهمين موضوعاتهم من التاريخ القديم والحديث ومن الأساطير والعجائب وغير ذلك، هذا ما جعل المخرجين السينمائيين يختارون لأعمالهم أجمل الروايات وأمتعها لنقلها إلى شاشة السينما.

والأدب أسبق من السينما وكلا الفنّين يحاولان تحقيق المتعة وتصوير مختلف المشاعر والأحاسيس إضافة غلى نقل الحقائق والقضايا المطروحة في المجتمع، فالخطاب الأدبي إضافة إلى ما تمتلكه الصناعة السينمائية

وتقنياتها من جماليات استطاعت التأثير في الجماهير بكل فئاتها وأجناسها[1]. وتشترك السينما مع الأدب في كثير من السمات خاصة خاصة في التسلسل الزمني والاستمرارية في سرد الأحداث، فالأدب خطاب مكتوب يعتمد في وصف الحدث على الحبكة وعنصر المفاجأة وتقنيات توظيف الزمن المتعدّدة وكذلك المكان والشخصيات، أمّا طريقة التفاعل بين هذه العناصر ومدى تأثيرها ترتكز أساسا على ما يبنيه الكاتب في شكله الروائي وقد استطاعت الدراسات النقدية المعاصرة أن ترسم طرقا عديدة وتطرح نظريات عديدة تهتم بقضايا السرد وخصائصه مثل ما قام به الفرنسي جيرار جينيت في كتابه خطاب الحكاية الذي فصّل فيه كثيرا دارسا كل ما تعلق بتقنيات السرد القصصي وخاصة التقنيات الزمنية[2].

أمّا السينما فلها تقنياتها المشهدية في سرد ما جاء في الرواية وتعتمد على التسلسل الزمني الذي يخضع لنظام اللقطات والمونتاج ودلالات زوايا التصوير والحركة التي تشتغل عليها الحركة، فهي تترجم ما يرويه الكاتب بفنياتها التصويرة كما يمكن لصفحة من القصة أن تعبّر عنها لقطة واحدة. العلاقة بين الأدب والسينما غائية مستقبلية كل منهما يحاول بوسائله الخاصة تغيير واقع معاش وطرح قضايا متعدّدة والتعبير عن خواطر الإنسان[3]، إذا فكل فنّ مستقل متفرّد بتقنياته وأساليبه التي تسعى كلها إلى تحقيق غاية واحدة هي التأثير في المتلقي.

إنّ عملية نقل الأدب وخاصة الرواية أو الفنون القصصية تحتاج من المخرج تهيئة ومن السيناريست إعداد خاص وقراءة ثانية إرشادية وتوجيهية للمخرج الذي ينقلها إلى مشاهد وصور ذات تأثير درامي وسينمائي فيه من التقنيات التي تعتمد على وسائل تكنولوجية وآلات وأشياء كثيرة تصاحب الكاميرا من أجل صناعة ذلك المشهد الذي يخترق المشاهد بتأثيراته السينمائية. ويلتقي الأدب بالسينما في بعض العناصر كما يختلفان في أخرى؛ فيلتقيان مثلا في: الإبداع والتشويق، والكناية والتلميح، والإستعارة، كما يختلفان في المادّة والشكل والآليات الإجرائية[4].

فيلم الأفيون والعصا: هو فيلم سينمائي جزائري هام يحكي أحداث ثورة التحرير الجزائرية، مقتبس من أحد روايات الأديب الجزائري مولود معمري ويعتبر الفيلم رمزا معهما في الالتقاء بين فن السينما والأدب، قام بتصويره المخرج الجزائري المغمور "أحمد راشدي" سنة 1970، أما قصته الأصلية الأولى فقد صدرت سنة 1955 بشكلها

---

[1] ينظر: بوزيدية راضية، زعيمن لمياء، بين الأدب والسينما، مجلة علوم اللسان، جامعة الأغواط، مارس 2016، ص2.

[3] ينظر: جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المشروع القومي للترجمة، ط2،1997،ص45.

[3] ينظر: سنوسي شريط، الأدب والسينما: حدود التلاقي والتداخل في التجربة الجزائرية، مجلة افاق سينمائية، جامعة وهران، عدد1،2013،ص25.

[4] ينظر: رواية شاوي، التفاعل بين الأدبي والسينمائي، (العلاقة والحدود)، مجلة أفاق سينمائية، جامعة وهران، عدد1، جوان 2022، ص162.

الروائي الناطق باللغة الفرنسية، ولقد عودنا الكاتب مولود معمري بتناوله للمواضيع الشيقة الباعثة لأساليب الإثارة والصالحة في كتابتها كسيناريوهات للسينما الجزائرية خاصة لما يكون انتماؤه القبائلي عنصرا إيجابيا في معالجة مختلف القضايا التي تدور أحداثها بمنطقة القبائل، فبعد فيلم "الأفيون والعصا" يعالج المخرج "بلقاسم حجاج" أحد رواياته قالبا سينمائيا بعنوان "الربوة المنسية سنة 1966[1]، إن البطولات الثورية التي حدثت حقا في الأوراس وجبال جرجرة ومناطق القبائل كانت ملهمة للعديد من المبدعين الجزائريين سواء في الكتابة الروائية أو الإخراج السينمائي وهذا راجع إلى أهمية الموضوع المطروح والمتمثل في وصف أحداث الثورة التحريرية، هذه الأخيرة التي بقيت قديما وحديثا أيقونة للإبداع السينمائي في الجزائر، وفيلم الأفيون والعصا أحد الأفلام الذي استطاعت أن تبرز لنا وحيثية الاستعمار الفرنسي وقمعه للشعب الجزائري في القرى والأرياف، وقرية "تالة" في هذا الفيلم نموذج لإحدى القرى الجزائري التي عانت وقاست الأمرين جراء ما عاثه فيها بعض ضباط فرنسا من تعذيب وتقتيل وتضييق على أهلها كبارا وصغارا، وربما قرية "تالة" في الفيلم تنبهنا وتطلعنا على وحشية فرنسا التي سطرت أهدافها قبلا وأظهرت أنيابها في اختيارها لأهم المناطق الخصبة في الجزائر وتمركزها في القرى والأرياف "إن القوات الفرنسية قاتلت الجزائريين بوحشية وأيضا صادرت أراضيهم الخصبة وممتلكاتهم المهمة حرمتهم من مصادر أرزاقهم كقطع بساتين النخيل وإفراغ المطامير من مخزونها من القمح والشعير..كما تصادر المواشي والدواب..."[2] نعم ولم تكتف بهذا القدر بل راحت تدمر القرى وتحرق الأراضي الصالحة للزراعة، وعلى العكس من محتوى الأفلام الثورية المعاصرة التي تحاكي البطولات الفردية مثل "فاطمة نسومر" و "مصطفى بن بولعيد" و "كريم بلقاسم" و "العربي بن مهيدي" وغيرها، إلا أن فيلم الأفيون والعصا يصور لنا بطولة جماعية، إنها قرية كاملة تتستر على المجاهدين وتمدهم بالإخبار وتطعمهم ومتى يبلغ شبابهم فالغابة والجبال والكهوف مأواهم ومستقرهم ومقرا لإدارة عملياتهم ضد فرنسا، وفي هذا الفيلم يفند المخرج الجزائري أحمد راشدي الفكرة الاستعمارية القبائلية أنَّه إذا أرادت أن تحكم شعبا وتسيطر عليه فاستعمل العصا، فإذا لم تنفع وفشلت مهمتك في السيطرة فاستخدم الأفيون والعصا"[3]، إن جرائم فرنسا لا تعد ولا تحصى وليست هذه القرية التي ناضلت وكافحت ضد الاستعمار مطالبة بالحرية والعيش بسلام إلا مثال عن القرى التي أبيدت عن آخرها ودفن أهلها أحياء وأزيلت عن الوجود.

إن غيرة الأديب الجزائري مولود معمري على وطنه، جعلته يبدع في كتابة هذه الرواية التي أراد من خلالها كشف القناع الفرنسي وتسليط الضوء على أحد الجرائم الوحشية التي تبنتها فرنسا لقمع الشعب الجزائري ومحاولة إحباط الجهود الثورية في كامل الوطن، فبعد أن فشلت في ردع المجاهدين بمختلف الطرق المأساوية بدأت بحملات

---

[1] ينظر: عدة شنتوف، السينما الجزائرية بين الأمس واليوم، دار الغرب للنشر والتوزيع، د ط، د ت، ص 119.

[2] العربي منور، تاريخ المقاومة الجزائرية في القرن التاسع عشر، دار المعرفة، الجزائر، 2006، ص 184.

[3] ينظر: عبد الكريم قادري، من الثوري الجماعي إلى تمجيد الفرد البطل، مجلة الرافد، العدد 194، 2013، ص 106.

الإبادة الجماعية للقرى والأرياف بغض النظر عمن يعيشوا فيها من نساء وشيوخ وأطفال، وهذه الطرق طبعا سيكون لها تأثير على الثورة ومجاهديها، إن سيناريو هذا الفيلم الروائي هو أحد الأمثلة عن سياسة فرنسا اتجاه إحدى القرى الجزائرية التي رفعت راية الجهاد، أما الأمثلة الحقيقية فهي طبعا لا تحصى نذكر منها قرية "فوملال (قنزات) التي عرف سكانها بمساهماتهم الكبيرة في حرب التحرير الوطنية، فقد التزمت المنطقة بالمقاومة وارتباطها بالمجاهدين، وفي أحد الأيام لاح في الأفق سرب من طائرات B29 و B26 انطلقت في اتجاه القرية وبدأت بإطلاق القنابل الضخمة فلم يسلم من القرية إلا من كان خارجها، وهناك قرى أخرى حدث لها نفس الأمر مثل "تازلا شهيدة" وهي قرية صغيرة تقع على غابة البيبان وقرية "تيغليت" إفري وقرية "إدغم" وكلها أبيدت عن آخرها[1].

ومن خلال هذا العمل الأدبي حاول المخرج "أحمد راشدي أن يعرض للمشاهد الجزائري رؤية مشهدية تترجم أحداث هذه المعركة الثورية الجماعية ضد الاستعمار الفرنسي على شكل قالب سينمائي ممتع وباعث للإثارة عبر مختلف المشاهد الدرامية المشوقة، وطبعا لقي هذا الفيلم ترحيبا على نطاق واسع من المشاهدين حيث يرى النقاد السينمائيون أنه قد اعتمد على الأسلوب الأمريكي في تصعيد الأحداث وتصوير شدة المعارك بين الجبال وعلى حدود قرية "تالة"[2]، هذا ما جعل المخرج أحمد راشدي يضع بصمته في الإخراج السينمائي الجزائري خاصة لما تكون جاملة لموضوع الثورة حيث اعتاد المخرج على تعرضه لمثل هذه المواضيع وتقديسه لتاريخ الجزائر وثورتها المجيدة، ومهما كان من إيجابيات كثيرة تسجل على الفيلم فإنه لا يخلوا من بعض النقاط السلبية خاصة في طريقة معالجة رواية "الأفيون والعصا"، حيث للمخرج السينمائي حرية وسلطة على السيناريو الذي اختاره، لأن أحداث الفيلم ركزت كثيرا على معاناة أهل القرية وأقرباء المجاهدين فيها، كما أظهرت صداقة فرنسا وحبها للجزائريين من خلال شخصية الجندي الفرنسي الذي أطلق سراح "علي" وراح يتعاون مع المجاهدين مقتنعا بظلمهم وبجدوى هذه الحرب الاستعمارية، وليس هذا فقط بل طالت المشاهد التي أظهرت شدة شخصيات "الحركة" متمثلة في شخصية "الطيب" على أهل القرية أكثر من ضباط فرنسا، ولم تكن شجاعة المجاهدين وبطولاتهم مجسدة إلا في المشاهد الأخيرة من الفيلم[3]، وعلى الرغم من القيود التي يفرضها هذا السيناريو الروائي إلا أن المخرج لا يمنعه ذلك من إبراز بسالة وتضحيات المجاهدين على طريقة الأبطال الخارقين التي نشاهدها في السينما المعاصرة حتى وإن قلت مشاهد هذه الأحداث الدرامية، والسينما المعاصرة لا يهمها التجسيد الموضعي بقدر ما يهمها الانتماء الوطني والقومية والانتصار لتاريخها وتمجيد أبطالها إضافة إلى الإتقان السينمائي وتوظيف التقنيات الحديثة، وعدم

---

[1] ينظر: جودي تومي، ووقائع سنين الحرب في الولاية الثالثة (منطقة القبائل 1962-1996)، منشورات ص ريم، بجاية، 2013، ص 144.

[2] ينظر: رضا الطيار، الفلاح في السينما العربية، المؤسسة العربية، ط1، 1980، ص 57.

[3] ينظر: فيلم الأفيون والعصا، سيناريو، مولود فرعون معمري، إخراج أحمد راشدي، شريط DVD.

ترك المجال لاستفحال الثغرات السينمائية، حيث أن بعض المشاهد الدرامية في فيلم الأفيون والعصا كانت غير واضحة لشدة ظلمتها فالمخرج أراد أن يطرح أحداث المعركة التي وقعت ليلا لكن المشاهدة فيها كانت شديد العتمة ولا يستطيع المشاهد التفريق بين المجاهدين والقوات الفرنسية إلا عندما تكون الكاميرا أمام أوجههم مباشرة أو عندما تبزغ الشمس بسرعة البرق بعد تصوير المشاهد الليلية، ومع هذا فإن فيلم الأفيون والعصا كان من بين الأعمال السينمائية التي لقيت إقبالا وإعجابا كبيرا بمجرد محاكاته لأحداث الثورة؛ فكيف إذا كانت تقنياته في تصوير المشاهد الدرامية سائرة على نهج السينما العالمية؟ إن موضوع حرب التحرير له أثر كبير في وجدان الشعب الجزائري مهما كانت رداءة أو جودة التصوير السينمائي فيه، وهذا ما جعل المخرج أحمد راشدي يكتفي بهذا القدر من النجاح حيث يقول بأن "المقياس الوحيد للنجاح في نظري هو الجمهور فإذا أقبل على الفيلم فهذا يعني أنه جيد"[1]. وربما هذا ما جعله وفيا إلى رؤيته الذاتية لوظيفة الفن السينمائي، لأن ما يهمه هو صناعة الأفلام للمشاهد العادي، لكنه تناسى بهذا التذوق الجماهيري المحترف والمثقف، لأن أبطالا من أمثال "بن بولعيد" و"العقيد لطفي" و"كريم بلقاسم" لا يمكن محاكاتهم بمشاهدة درامية بسيطة للمشاهد الجزائري، وإلا فكيف وصلنا مجد هؤلاء الأبطال الذين حرروا بلدا عظيما بقدر الجزائر، بل يجب على المخرج السينمائي لما يتعامل مع شخصيات مثل هؤلاء أن يضخم حركاتهم وأفعالهم ومشاهدهم حتى وإذا اقتضت الضرورة إلى الإفراط في تعظيم شخصياتهم مثل ما نشاهده اليوم من الأفلام السينمائية المختلفة في العالم، كما أن أدوارهم تعكس لنا حقيقتهم التي كانوا عليها في الواقع، وحتّى الكاتب"مولود معمري" لهذه القصة لاحظ جمود التأثير الدرامي وعدم نقل كل ما ورد في الرواية، وبالرجوع إلى تصريحاته ذكر أن ما يعاب على فيلم "الأفيون والعصا" أنّه لم يحترم إطلاقا المضمون الذي جاء به مبتعدا بذلك عن التحليل الموضوعي للحرب التحريرية في منطقة القبائل وهو التحليل الذي لا يتم إلاّ بنقل الوقائع التاريخية التي جرت بين الجانبين وعدم تهميش وتصغير الدور البطولي الكبير للعقيد عميروش قائد الولاية الثالثة[2]، بل ظهرت في الفيلم شخصيات أخرى ربما تكون ثانوية إذا ما تم تسليط الضوء على شخصية "العقيد عميروش"، وبهذه الرؤية يتضح بأن المخرج قد غير في حيثيات الفيلم المقتبس على عكس ما أراد له الكاتب، وعدم التقاء الموضوع الأساسي أو فهمه بين المؤلف للسيناريو أو المخرج حتما سيؤدي إلى طرح بعض التناقضات أو الاختلافات التي لا تصب في عملية نجاح هذا الفيلم السينمائي.

لقد سارت أحداث الفيلم من المدينة إلى القرية حاملا لواءها الطبيب "البشري لزرق" أحد الغيورين على وطنهم أراد أن يكون عضوا فعالا في الثورة من خلال احتياجات الأشقاء المجاهدين إلى خبرة وكفاءة وتجربة هذا

---

[1] بغداد أحمد، مخرجون وسينما جزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع. د ط، د ت، ص 83.

[2] ينظر: محمود إبراقن، ما هي السينما؟، الجزء الثاني، منشورات المبرق، ط1، 2014، الجزائر، ص 148.

الطبيب في معالجة الجرحى والمرضى في الجبل، حيث لم يستطع تحمل عبء معاناة أهل القرية من شدة الظلم والعذاب الذي يلقونه ولم يتراءى له طريقا أفضلا للعيش خير من طريق الجهاد والتعاون مع الثوار، وعلى الرغم من العيش الرغيد الذي كان يعيشه في الجزائر العاصمة والحياة المترفة غبر أن نفسه أبت أن تصنع المجد بين الجبال والغابات قرب قرية "تالة"[1].

إن فيلم "الأفيون والعصا" أحد الأفلام التي تحكي لنا الواقع المرير الذي عاشته القرى والأرياف الجزائرية إبان الاستعمار الفرنسي، جرت أغلب أحداثه بين فضاء القرية والريف والجبال حيث اشتدت المعارك بين المجاهدين والقوات الفرنسية، طبعا أغلب موضوعات الثورة تفوض على المخرج السينمائي تصوير أحداثه بين فضاءات القرى والأرياف وبين البوادي وشعاب الجبال.

الخصائص الفنية للمكان بين الرواية والفيلم:

انتقلت بنا حافلة الأحداث في فيلم الأفيون والعصا منذ الوهلة الأولى من فضاء المدينة الذي جرت أحداثه في بضع دقائق إلى فضاء القرية الذي دارت فيه كل الأحداث فيما بعد، فكانت قرب "تالة" المكان الدرامي الرئيسي الذي حمل رواية الأفيون والعصا، إضافة إلى توظيف المخرج إلى فضاء القرية فقد وظف أيضا بعض المشاهد الدرامية في الأرياف والجبال والغابات التي استعان بها كمكان ملائم لوقائع المعارك والكمائن بين المجاهدين وعساكر قرية "تالة" وهذه الأمكنة طبعا خادمة لمصالح المجاهدين حيث تعينهم على التخفي والترصد ونصب الكمائن الموقعة بالعدو، كما استطاع المخرج أحمد راشدي أن يبرز الدور المهم لهذا المكان الدرامي المتمثل في أعالي الجبال وبين مسالكها الوعرة. إن الهدوء الذي يبعثه فضاء القرية والريف لم يتجسد في فيلم الأفيون والعصا، إذ أن الموضوع الأساسي يريد أن يكشف حقائق معاناة الأرياف والقرى وأهلها فترة الاستعمار الفرنسي وإلى ما خلفه من آثار سلبية، وعليه فإن ذلك الانطباع الجميل عن أماكن الريف والقرية سيختفي بين دقائق الفيلم لأنه سيكون مناقض لما يريد الكاتب والمخرج معا إبرازه من أحداث في هذه الفترة من الزمن، وكان لمكونات الفضاء الدرامي التي وظفها المخرج في الفيلم دلالات عديدة نذكر منها:

أ) قرية تالة: لقد كانت قرية تالة في فيلم الأفيون والعصا أرضية لأحداث جرائم الاستعمار الفرنسي، واختيارها فضاء لهذا الفيلم كان بمثابة نموذج عن القرى التي تمت إبادتها ورمزيتها تعبر عن بسالة أهلها ورفضهم للاستعمار والذل والهوان، فكانت صرخة صامتة في وجه العدو، رمزا للصمود والنضال والتعاون الجماعي، إن العرض الجماعي لبطولات أفراد القرية جعلت المخرج يقحم كثير من المشاهد الدرامية بين فضاءها في أروقة الطرقات والأحياء الضيقة وداخل البيوت وعلى الرصيف وعلى حوافها وكان اختيار المخرج لموقعها دقيقا ملائما مع الحدث

[1] فيلم الأفيون والعصا.

الثوري، حيث هي مبنية على التلال تحيط بها الغابة والخروج منها مباشرة يؤدي للجبل مما يجعلها مكانا وموقعا ثوريا ممتازا ليحمل ثلة من الثوار أبو العيش في ظل الظلم والفساد.

مثلما نشأت السينما من رحم الثورة نشأت الرواية الجزائرية مرتبطة بعالم الريف فكانت القرية كما في واقع الحياة المجال المفتوح الذي يوحي بالحرية وفضاء مركزيا للهوية الوطنية فانطلقت الثورة أيضا من الريف كرد فعل على محاولات تغيير أصالة المجتمع الجزائري ومحو ثقافته وعاداته وتقاليده[1]، واحتضنت البوادي والمداشر الثورة معلنة الكفاح ضد أحد القوى العالمية سياسيا واقتصاديا وعسكريا، وهذا ما حاولت رواية الأفيون والعصا معالجته من قضايا اشتدت بؤرها في هذه الميادين، "وحتى الرواية الجزائرية التي ولدت في رحاب ثورة شعبية وتشكل كتابها بمفاهيم هذه الثورة، وعاشوا تجربتها كاملة من حرب التصوير إلى تحديات الاستقلال إلى خطط البناء والتطوير هؤلاء الروائيون الذين ساقهم انتماؤهم القوى إلى الريف..."[2] إن هذه الفكرة تجعلنا نتأمل في مدى الارتباط الوثيق بين ثلاثية الثورة، القرية، والسينما إذ أن العناصر الثلاث كل لا يتجزأ من محور عام ترأسه حرب التحرير، فكتاب الرواية الغيورين على الوطن من أمثال مولود معمري وارتباطهم الوثيق بروح البيئة الجزائرية التي احتضنت الثورة، هي ما جعلت المخرجين السينمائيين يبدعون في أعمالهم من خلال علاقة الأدب بالسينما ومدى القيمة الفنية التي تنتج عنهما، وفيلم الأفيون والعصا خير مثال على هذا، فهذه الرواية وإن اختصر أحداثها أحمد راشدي فقد أدت وظيفتها الأدبية الفنية كما حققت نجاحا في العمل السينمائي هذا لأنها تلامس وجدان المجتمع الجزائري وتحكي تاريخه ووقائعه كما تصف بيئته الطبيعية التي أنجبت رجالا أحرارا صمدوا في وجه المستعمر الفرنسي، إن قرية تالة وبتصميمها الهندسي المتشكلة من مختلف المنازل ذات الطابع الجبلي وضيق مساحتها كانت متوافقة مع الأحداث التي روتها شخصياتها حيث كان تجسيد عدد شخصياتها موازيا لعدد مساكنها التي توحي بذلك المقدار من النسمة، لأنه لما اجتمع سكان القرية واحتشدوا في إحدى ساحاتها بأمر من عساكر فرنسا كان عددهم ضئيلا مقارنة بمساحتها، مما يجعل المشاهد يعتقد حقًّا أنَّها قرية قد استمدت من شموخ الجبال كبرياءها فانضم شبابها وكهولها وكل من له قدرة على تحمل صعاب الجهاد والثورة إلى مسار الكفاح المسلح للدفاع عن الشرف والوطن، ولذلك خيم الحزن عليها واندثرت حركة النشاط فيها وتحمل النساء والشيوخ والأطفال فيها قسوة المعاناة من الأمراض والجوع والجور الذي فرضته عليها القوات الفرنسية، أما صناديدها فقد احتضنتهم الغابة بين أشجارها والجبال بين كهوفها.

---

[1] ينظر: أحمد طالب، جماليات المكان في القصة القصيرة الجزائرية، م س، ص 277.

[2] محمد حسن عبد الله، الريف في الرواية العربية، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 92.

ب) الغابة والجبل: لقد كانت الطبيعة بمظاهرها المختلفة عونا وسندا للمجاهدين الجزائريين أثناء الثورة، إذ أنهم أصحاب الوطن الأصليين فكان لهم دراية واسعة بشعابها وبراريها. ومن خلال فيلم الأفيون والعصا استطاع المخرج أن يبرز دور الطبيعة خاصة المناطق الجبلية والغابية في التصدي لهجمات العدو ونصب الكمائن المختلفة، وبما أن الثورة الجزائرية قد قامت باسم الله أكبر يكشف أحد المجاهدين عن العناية الإلهية التي غمرتهم وهم على نهج الكفاح أن كل مظاهر الطبيعة قد ساعدتهم في مهماتهم، فها هي الرياح تهب عاتية تمنع الطائرات من تسديد قذائفها بوسط غابة "بني ملول"، وأما بعض سكان المداشر والأرياف الواقعة بين سفوح الجبال فقد كانت تجهز للمخابر السرية تحت الأرض لكي يستخدمه المجاهدون المطاردون، وأما أشجار الفواكه المختلفة الثمار فقد كانت مكانا ممتازا للتخفي والتمويه، وأما الحيوانات مثل الكلاب والذئاب التي تفر عادة من الإنسان فقد تفاعلت وتأقلمت مع الثوار، وحيث ما كانت تشتم رائحتهم تنحاز لهم وتبقى مستأنسة بهم وأصبحت دليلا لهم من خلال تركيز نظراتها الحادة على جهة الجنود الفرنسيين[1]، وبالنسبة للحمير والبغال فكانت وسيلة تعنيهم في حمل أثقالهم والسلاح والمرضى والجرحى، وقد وظف المخرج "أحمد راشدي" بعض هذه المكونات العامة لفضاء القرية، إضافة إلى توظيفه فضاء الغابات والجبال مكانا دراميا لتفاعل أحداث الثورة من خلال عدى معارك وقعت ومناوشات تمكن فيها المخرج من إظهار جمال الطبيعة الجزائرية خاصة في أعالي الجبال متمثلا ذلك في أشجار الزيتون ومختلف الثمار وجريان الماء من المنحدرات[2]، لقد كان فضاء القرية في الفيلم متناظرا مع الغابة والجبل مشكلين باندماجها فضاء دراميا لائقا بأحداث الفيلم الثورية، حيث جرت الأحداث الأولى في القرية بوصول الدكتور "البشري لزرق" وتناوله أطراف الكلام مع أصحاب القرية وتقصيه عن أخبارها وأحوال المجاهدين ثم توجه إلى بيته حيث الوالدة والأخت "فروج" مستأنسا بقربهم، ولم يلبث إلا أياما حتى صاحبه دليل المجاهدين إلى حيث مقر اجتماعاتهم داخل أحد الكهوف، وكان أحد البيوت في الجبال همزة الوصل بين المتطوعين للجهاد والثوار، وحتى كلمة السر التي يستخدمها المجاهدون مستمدة من وحي طبيعة البراري والغابات فكان لقاء التعارف والتواصل يتم بعبارة "كاين بزاف حلوف الغابة".

لقد سارت أغلب الأحداث في الفيلم متوازية بين قرية "تالة" وضواحيها من الجبال والغابات حيث كانت المشاهد الدرامية المصورة في القرية مكانا لتناقل الأخبار بين أهل القرية وقرارات عساكر فرنسا المفاجئة ضد أهلها وتعذيبهم والتضييق عليهم للاعتراف بمكان تواجد المجاهدين ومن يدعمهم ويأويهم ويطعمهم، في المقابل كانت المشاهد الدرامية المصورة في الجبال مكانا ساخنا وأرضية حاملة أحداث القتال وتبادل إطلاق النار وتارة أخرى

---

[1] ينظر: مذكرات الرائد هلايلي محمد الصغير، شاهد على الثورة في الاوراس، دار القدس العربي، وهران، 2012، ص 192.

[2] فيلم الأفيون والعصا، سيناريو، مولود معمري، إخراج أحمد راشدي.

مكانا لإدارة العمليات والكمائن ضد القوات الفرنسية، ومما يسبق يتضح أن المخرج السينمائي وهو يحاكي أحداث ثورة التحرير وأهما معاركها لا يمكنه الاستغناء عن توظيفه لهذه الفضاءات الدرامية المتمثلة في الأرياف والقرى والبوادي وبين الجبال، لأنه لا يمكن احتضان شدة الحروب والثورات بعيدا عن هذه المناطق.

أ) البيت الشعبي: يرتبط وجود البيوت الشعبية بعالم القرى الصغيرة التي لم يزل العيش فيها سائرا على البساطة ومختلف العادات والتقاليد الشعبية، وهذه البيوت بسيطة البناء لا تعقيد فيها تجسدت في قرية "تالة" النموذج الذي اختاره المخرج "أحمد راشدي" فضاء دراميا لعمله السينمائي في أحد القرى الواقعية من بلاد القبائل قرب بلدية "الأربعاء آيت إيرثن" الذي استطاع من خلاله أن يأخذ المشاهد إلى قلب المعركة التي انطلقت من هذه القرية الصغيرة، إن توظيف القرية كديكور واقعي، لا يترك مجالا للشك بحقيقة حدوث هذه الأحداث، وخاصة إذا كان شكل هذه المساكن موحيا بموقعها بين الجبال، لأنها كانت صغيرة ذات الأبواب والنوافذ الخشبية بأحجام صغيرة وسقفها من القرميد مائلا على الجهتين شبيها بالأكواخ الخشبية، وقد تمكن المخرج من إبراز مظاهر البداوة والعادات الشعبية داخل هذه البيوت من خلال تصوير الأحداث داخل بيت الدكتور "البشير لزرق" والبيت الريفي الذي يقطنه "براهيم بن براهيم" وسط الغابة من أجل التواصل والاستخبارات بين السكان والمجاهدين، وقد كان إقحام هذين المنزلين في عرض الأحوال الداخلية التي يعيشها سكان القرية وظيفيا دلاليا، فدلالات البيت الشعبي الذي يسكنه البشير يوحي بحالة من الحزن والأسى، الذي تجلى في عدم وجود الطعام وجوع الأطفال وبكائهم، والحالة البيئية التي وجد عليها أمه وأخته "فروجة" وكذا الشيق والبرودة وبساطة الأشياء في الداخل حيث كانت هناك فقط بعض الأواني الطينية وفراش رث والموقد التقليدي الذي كانت الأم تسخن فيه القهوة[1]، لكن مع ذلك كان هناك حب وألفة بين الأهل ومكان لتبادل الحوار والتخفيف من شدة البؤس بين أفراد العائلة، دائما ما كانت البيوت القروية دالة على الدفء والحنان والجمالي الطبيعي وعفوية وكرم أهله وغناهم بالقناعة، لكن المخرج أراد أن يعرض الحالة السلبية للبيت القروي من أجل التوفيق بين الحالة الاجتماعية التي يعيشها أهل القرية في ظل الاستعمار الفرنسي وبين الموضوع الثوري الذي يفرض عليه تجسيد هذه المظاهر من خلال إبراز تضحيات أهل قرية "تالة" وشدة معاناتهم لأنهم ساعدوا المجاهدين على تقوية همهم للكفاح المسلح وإخراجهم من الحالة التي هم فيها. أما بيت "براهيم بن براهيم" الواقع وسط الغابة وهو أحد حراس المنطقة يظهر على هيئة الرجل المدني، فقد وصل إليه الدكتور البشير لزرق بعد تعليمات أحد المجاهدين بالسير إلى الإمام مسافة كيلومتر واحد كي تجد أحد البيوت الخشبية متخذا شكل الكوخ فقل لصاحبه "يوجد كثير من الخنازير هنا" لكي يستقبلك جيّدًا ويعطي التعليمات

[1] فيلم الأفيون والعصا.

اللازمة[1]، وقد كانت دلالات توظيف هذا الكوخ الواقع وسط الغابة كنقطة ارتكاز لدى المتطوعين الجدد للالتحاق بزمرة المجاهدين، لم يذكر الكاتب مولود معمري تفاصيل شكل هذا البيت، أما المخرج "أحمد راشدي" فقد جعله منزلا من المنازل الريفية منعدم الوسائل والأثاث، إلا ما كان من أواني لتحضير القهوة ومائدة وكراسي أما في الخارج فكان بجانبه مخبأ سري مبني من الأخشاب، وكان هذا البيت واقعا أعلى التل ليكون مناسبا لوظيفته كمركز للتواصل يسهل عملية اكتشاف كل من يقترب من المنطقة وهذا ما وقع حقا لما أتى بعض عساكر قرية "تالة" رفقة الكلاب حيث رآهم الحارس من بعيد فأمر الدكتور البشري لزرق بأن يختبئ. لقد كان تجسيد البيت الشعبي القروي عاملا مهما في عرض هذه الأحداث الثورية ومقربا للمشاهد مصداقية هذا الحدث من خلال الاختيار الملائم لموقع القرية والمساكن التي اتخذت شكل الأبنية الواقعة قرب التلال والغابات.

د) المرأة القروية: لا يمكن للثورة الجزائرية أبدا أن تنسى المجهودات الجبارة والتضحيات الكبيرة التي قدمتها المرأة المناضلة فترة الاستعمار الفرنسي، بل كان دورها موازيا لدور الرجل المجاهد، فهي الأخرى أخذتها الغيرة على الوطن أيما مأخذ ومن أجل القضية الوطنية استطاعت أن تقدم كل قوتها في سبيل الوقوف ضد المستعمر الفرنسي "إن المجاهدة لا تعرف الشعب ولا تبالي بالموت تتنقل ليلا ونهارا في الربى والجبال الشامخة وتعالج المرضى وتسعف الجرحى داخل المغارات والكهوف وتسير مسافات شاقة لتلبي أوامر المسؤولين متحدية القوى الفرنسية فهي تبذل كل ما في وسعها لإنقاذ المجاهدين المصابين..."[2]، ومن خلال ما سبق يمكن القول أن دور المرأة الجزائرية والقروية خاصة كان بارزا لو لم يكن أقل شأنا من مهام المجاهدين، أما المرأة القروية في فيلم "الأفيون والعصا" فقد تم تصويره لنا من جانب المعاناة الكبيرة التي لقيتها من "الحركى" وبعض القوات الفرنسية نتيجة تكتمها على أسرار المجاهدين، فقد تم التضييق على أهل المجاهدين الدكتور البشير لزرق وأخوه "علي" وتعذيبهم لأنهم من العائلة التي كان أغلب أفرادها في الجبل مشاركين في الثورة، كما تم حجز النساء عن أولادهم وتجويعهم لمدة أيام لكي تعترف النسوة بما يريده ضباط فرنسا لكن هذا لم يزدهم إلا إصرار على التكتم مبتغين بذلك التضحيات بحياتهن على أن يقلن كلمة واحدة، وهذا يبرز بعض المواقف الشريفة التي قدمتها المرأة خلال تلك الفترة، فالمرأة الريفية المناضلة تعرضت لعذاب مرير وانتهاك حرمتها وامتهان كرامتها فكلما يسجل المجاهدون بعض الانتصارات على الأعداء. تشن القوات الفرنسية حملة إبادة على المنازل من تعذيب وحرق وتحطيم وتدمير وإتلاف الطعام وتحطيم الأواني، وهذا ما تجلى في فيلم الأفيون والعصا في النهاية لما قام الثوار بنصب الكمائن وتسجيل خسائر فادحة في صفوف العدو حيث تم جمع أهل القرية بعد الدخول القوي على المنازل عنوة وتخريبهم

---

[1] Voir: MOULOUD Mammeri, l'opium et le bâton, édition la découvert, 1992, page 93.

[2] أنيسة بركات، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص 35.

ثم القصف الشامل الذي خلف في قرية "تالة" جرحى وموتى وحطام للأبنية والمساكن، بل دفن الناس أحياء في منازلهم، لقد أظهر فيلم الأفيون والعصا جانبا من جوانب التضحيات الكبيرة التي قدمتها المرأة خلال الثورة التحريرية وقد سجل لنا التاريخ والأدب أسماء من ذهب من بين النسوة اللواتي قدمن أنفسهن وأموالهن فداء للوطن من أمثال وريدة مداد، وهيبة قبائلي، فضيلة سعداف، وحسيبة بن بوعلي، ومريم بوعتورة، جميلة بوحيرد وجميلة بوعزة، وغيرهن كثير[1]، ممن صمدن في وجه العدو وحملن السلاح والقنابل ووضعها في الأماكن المناسبة التي خطط لها جيش التحرير الوطني، كما استطاعت السينما الجزائرية أيضا أن تجسد لنا بطولات المرأة ومواقعها العظيمة وفضلها الكبير في الثورة من خلال عدة أفلام معصرة من بينها فيلم "فاطمة نسومر"، وعلى الرغم من محاولة المخرجين سرد أحداث الشخصيات الثورية ببطولاتها الفردية، إلا أنها لم تخلوا من بعض الأدوار الثانوية للمرأة الجزائرية وما حققته من مجهودات مع باقي المجاهدين.

لقد كان الفضاء الدرامي في فيلم الأفيون والعصا موافقا لأحداث هذه الحكاية التي جرت في إحدى القرى الجزائرية الواقعة في الجبال وبين الغابات، ربما لم يغفل الكاتب مولود معمري في تفاصيل هذا الفضاء القرية المتمثل في قرية تالة إلا قوله أن مسقط رأس الدكتور البشري لزرق كان بقرية تالة الواقعة قرب الجبال، أولها كان "رمضان" المنسق الوطني لأحداث هذه المعركة يحدث "البشير لزرق" بذكرياته الجميلة في هذه القرية عندما ذكر له فترة الصغر ولعبهما حافيي القدمين على الثلج، أو عندما كان يحرس الخراف على التلال ويقوم بصنع المزامير والعزف عليها أو جريهما في الوديان ومرورهم على الينابيع المائية المنحدرة من الجبال[2]، إن هذه الأوصاف التي تناولها الكاتب مولود معمري استطاع المخرج أحمد راشدي أن يجعلها نقطة انطلاق في اختياره للفضاء الدرامي الذي سيحمل بقية الأحداث، كما وظف الكاتب شخصية "البراح "التي عرفت قديما في القرى القبائلية الصغيرة وهي ظاهرة محلية ومن العادات القديمة في قوله "يا ناس الخير والشرف، الله يعطكم البركة، هناك اجتماع، توجهوا إلى الساحة"[3]، فكل هذه الأحداث التي حملتها سطور هذه الرواية لم يغفل عنها المخرج وقام بقولبتها فيلما سينمائيا للمشاهد الجزائري يحكي أحداث معاناة قرية من القرى الجزائرية فترة الاستعمار الفرنسي.

---

[1] ينظر: أنيسة بركات درار، نضال المرأة الجزائرية خلال الثورة التحريرية، م س، ص 52.

[2] Voir: MOULOUD Mammeri, l'opium et le bâton, page 460.

[3] Voir: MOULOUD Mammeri, Op,Cit, page 90.

الملحمة التاريخية لسيرة البطل "عمر المختار" بين الكتابة والترجمة السينمائية

–قراءة لفيلم أسد الصحراء–

أ.د/ آسيا جريوي

جامعة بسكرة

تمهيد:

للسينما الدور الكبير في النشر العالمي حيث يصل الفيلم إلى الكثير من المشاهدين والجمهور في الدقيقة الواحدة، فهي من أهم وسائل الاتصال كما أن قوة الإبهار التي تمارسها السينما على الناس جعلت منها إحدى أهم وسائل الاتصال، يذكر "جان مينري" أن مصطلح "السينما" يمثل ثلاثة محاور مختلفة منها[1].

1/ في الأول يرمز إلى وسيلة تسجيل ميكانيكية، وهنا يعتبر أقل من الفن، فهو مجرّد (Une photographie animée) صورة متحركة.

2/ في المقام الثاني يعتبر الفن السينمائي بمثابة لغة؛ حقيقة مصوّرة (Un fait filmique)

3/ وفي الأخير يعتبر وسيلة للنشر؛ أي حقيقة سينمائية (Un fait cinématographique)

ومنه فإن للسينما الدور القوي في النشر تساعد على التعريف بالسياحة وتخليد التاريخ والحفاظ على التراث المادي واللامادي ولعل الأفلام الوثائقية والتاريخية ساهمت بالقدر القوي في ترسيخ الفكرة والمعلومة بالصور إلى المشاهد العربي والأجنبي ولعل من الأفلام التاريخية العربية (فلم عمر المختار) الذي صوّر بالقوة سيرة البطل ومعاركه ضد المحتل الإيطالي وتبقى براعة الأداء وجودته إلى تألق وبراعة الممثل (أنطوني كوين) الممثل الأمريكي الذي يحترم العرب والدين الاسلامي فجسّد بالتمثيل صورة الانسان العربي القائد للمعارك الانسان العربي المحارب لأجل وطنه ونيل الحرية. فكيف تتجلى الملحمة التاريخية لسيرة البطل (عمر المخار) بين الكتابة والترجمة السينمائية من خلال فلم (أسد الصحراء)؟

من هو عمر المختار؟

البطل عمر المختار الأسطورة الرجل الليبي الذي قاوم المحتل الإيطالي بكل شراسة في المعارك، (عمر المختار) "البطل السيد عمر المختار بن عُمر المنفي الهلالي الشهير المعروف بعمر المختار الملقب بشيخ الشهداء وشيخ المجاهدين ، وأسد الصحراء هو قائد أدوار السنوسية في ليبيا وأحد أشهر المقاومين العرب والمسلمين ينتمي إلى بيت فرحات من قبيلة منفة الهلالية، التي تنتقل في بادية برقة"[2].

---

[1]– ينظر: حسينة يوسفي، عزوزوبن عمر، دور السينما في التعريف بالتراث اللامادي الجزائري –فلمي الإرث والرّحل (نماذج)، مجلة آفاق سينمائية، المجلد07، ع2، 2020، ص 558، 559.

[2]– ينظر: أسد الصحراء، من الموقع :https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3 /2023/04/02

البطل عمر المختار بين الكتابة والترجمة السينمائية:

1/ كتاب (عمر المختار حياة عظيمة):

نشر كتاب يحمل عنوان (عمر المختار حياة عظيمة) للمؤلف علي محمد محمد الصلابي عن دار النشر المعرفة، عدد الصفحات 65 صفحة غير أن صورة الغلاف التي نجدها على الكتاب ليست لعمر المختار البطل العربي الليبي بل للممثل الأمريكي أنطوني كوين الذي جسّد دور عمر المختار في فيلم أسد الصحراء.

وكما نشر كتاب آخر بعنوان (حياة عمر المختار) للمؤلف: محمود شلبي، صدر عن دار الجيل بيروت، لبنان، الطبعة 6، 1996. وجاء الكتاب في 200 صفحة يتناول العناصر الآتية: (مقدمة، في خريف الامبراطورية العثمانية، الدعوة السنوسية تنتشر، الأمارة تسعى إلى السنوسية، العصر الذهبي للدعوة السنوسية، قتال الفرنسيين، الحرب الإيطالية –الليبية، عمر المختار في المعركة، تركيا تسلم ليبيا إلى إيطاليا.

يقول الكاتب محمود شلبي: "رب قائل يقول لماذا أدخلت عمر المختار في سلسلة أبطال الإسلام... وهو ليس صحابيا ولا تابعيا ولا تابع التابعين؟! أقول: بل هو أحق بالبطولة من التابعيين، لأن الثبات على الحق في زمان ابتعد الناس فيه عن الحق... أدل على البطولة... من الثبات على الحق... في زمان يجد المجاهد فيه أعوانا على الحق... فانبعاث عمر المختار. ليقاتل إمبراطورية، وحده ومعه حفنة من الرجال... دليل البطولة، وآية فخر، ولم يكن هذا في القرون الأولى من الإسلام... ولكن في هذا العصر" [1].

[1]– محمود شلبي، حياة عمر المختار، دار الجيل بيروت، لبنان، ط6، 1996، ص 7، 4 .– وليد بدران، عمر المختار أسد الصحراء الذي أصبح رمز المقاومة المستمر في ليبيا، من الموقع: https:// www.bbc.com/2023/04/04

سيرة عمر المختار:

ولد عمر المختار عام 1862 في قرية (زاوية جنزور) في برقة شرقي ليبيا، توفي والده وهو صغير اتجه منذ طفولته لتعلم القرآن في زاوية القرية وتوجه بعد ذلك إلى واحة جغبوب، معقل الدعوة السنوسية حيث درس الفقه والحديث والتفسير واللغة العربية على أيدي كبار مشايخ الدعوة وعلى رأسهم المهدي السنوسي[1].

وفي سنة 1897 كلفه المهدي السنوسي أن يكون شيخا لبلدة تسمى (زاوية القصور) بمنطقة الجبل الأخضر، وقد حصل في تلك الفترة على لقب (سيدي) الذي لم يكن يحضى به إلا شيوخ الحركة السنوسية الكبار، وقد عاش عمر المختار أيضا لسنوات في السودان التي كان فيها حضور قوي للحركة السنوسية، نائبا عن المهدي السنوسي حيث أقام المختار في (قرو) غربي السودان ثم عيّنه المهدي شيخا لزاوية (عين كلك). ويُذكر أنه أُطلق عليه منذ الرحلة إلى السودان لقب (أسد الصحراء) وتقول الرواية أنه دافع عن الذين كانوا معه في الرحلة ضد أسد هددهم ، فبدلا من ترك جمل للأسد كي ينصرف عنهم، امتطى جواده وأطلق النار صوب الأسد وانطلق يطارده ثم عاد لهم برأسه [2].

وبعد وفاة محمد المهدي السنوسي ثاني رجال الحركة السنوسية عام 1902، عاد عمر المختار مجددا إلى برقة ليعين مجددا شيخا لبلدة زاوية القصور، حيث رحب العثمانيون (كانوا يحكمون ليبيا وقتها) بإدارته للمنطقة بحسب ما تورد وكالة أنباء الأناضول[3].

- عمر المختار مقاتل ضد المحتلين:

وقبل الحرب ضد الإطاليين بسنوات قاتل المختار البريطانيين أيضا على الحدود المصرية الليبية في مناطق البردية، والسلوم ومساعد وخاض معركة السلوم عام 1908 التي انتهت بوقوع البلدة في أيدي البريطانيين كما

---

[1] – محمود شلبي ، حياة عمر المختار.، الموقع نفسه.

[2] – المرجع نفسه.

[3]– المرجع نفسه.

شارك عمر المختار أيضا في القتال الذي نشب بين السنوسية والفرنسيين في المناطق الجنوبية في السودان، إضافة إلى قتل الفرنسيين عندما بدأ استعمارهم لتشاد عام 1900 وفي عام 1911 أعلنت إيطاليا الحرب على الدولة العثمانية التي كانت تحكم ليبيا ودخلت قواتها للأراضي الليبية، وفي عام 1912 أعلنت روما ليبيا مستعمرة إيطالية، ومنذ ذلك الوقت قاد المختار البالغ وقتها من العمر 53 عاما المقاومة الليبية ضد الإطاليين لنحو 20 عاما، أوقع خلالها خسائر فادحة بصفوف الإطاليين، وقد شهدت ليبيا عقب الاحتلال الإيطالي عددا من المعارك الكبيرة بين المقاومة بقيادة المختار والقوات الإيطالية، منها معركة (درنة) في ماي 1913 التي دامت يومين، وانتهت بمقتل 70 جنديا إيطاليا وإصابة نحو 400 آخرين، ومعركة (بوشمال) عند عين ماره في أكتوبر عام 1913، فضلا عن معارك (أم شخنب) و(شلظمية) و(الزويتينة) عام 1914 والتي كان يتنقل خلالها المختار بين جبهات القتال ويقود المعارك. [1]

- الجهاد حتى الموت:

وفي كتاب: (عمر المختار شهيد الاسلام وأسد الصحراء) نجد إشارة إلى مواقف تدل على شجاعة الرجل وكرمه (فقد أراد العودة إلى برقة للجهاد لكن مشايخ قبيلته حاولوا منعه عن ذلك، لكبر سنه ولأن الراحة والهدوء لا زمان له ، ولأن السنوسية تستطيع أن تأخذ قائدا غيره، فغضب غضبا شديدا، وقال لمحدثيه: إن ما أسير فيه هو طريق الخير، ومن يبعدني عنها فهو عدو لي، ولا ينبغي لأحد أن ينهاني عنها، وهذه الكلمات تدل على نفسية عمر المختار، وأنه كان يريد أن يقاتل ويقاتل حتى يستشهد، ويلقى الله شهيدا، وهذه نفسية المؤمن المخلص الصادق ، الذي يخلص لبلاده، ويضحي في سبيلها لتحقيق أهدافها.

وقد وفد من شيوخ قبيلته، ضعاف العزيمة، يائسين من الجهاد، فقابلهم بقلبه الحي المشتعل وعرّفهم أن الحياة في الجهاد والاستشهاد، وأن الحياة الساكنة الضائعة هي الموت البطيء) [2] ولقد استمر عمر المختار في محاربة الايطاليين رغم تسليم تركيا ليبيا لإيطاليا.

و(في 11 سبتمبر 1931 نجح الايطاليون في أسر "عمر المختار" بعد معركة قتل فيها جواده وتحطمت نظارته، وبعدها بثلاثة أيام في 14 سبتمبر وصل القائد الإيطالي "غراتسياني" إلى بنغازي، وأعلن على عجل انعقاد المحكمة الخاصة 15 سبتمبر 1931 وفي الساعة الخامسة مساء اليوم المحدد لمحاكمة "عمر المختار" صدر الحكم عليه بالإعدام شنقا.

---

[1] – محمد محمود اسماعيل، عمر المختار شهيد الاسلام، وأسد الصحراء،مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة ،مضر، دط، دت، ص10.

[2]– وليد بدران، عمر المختار أسد الصحراء الذي أصبح رمز المقاومة المستمر في ليبيا ، من الموقع: https:// www.bbc.com /2023/04/04

وفي صباح اليوم التالي للمحاكمة أي في 16 سبتمبر 1931 تم إعدام المختار شنقا أمام شعبه، من أقوال "عمر المختار" المشهورة قوله لقادة الإحتلال الإيطالي حينما طالبوه بالاستلام والكف عن مقاومتهم (نحن لن نستسلم، ننتصر أو نموت) وفي عام 1943 انتهى الإحتلال الإيطالي لليبيا)[2].

2/ فليم أسد الصحراء:

ترجمت سيرة وقصة عمر المختار إلى فيلم أسد الصحراء الذي شخّص بكل تقنيات التصوير الملحمة التاريخية لسيرة البطل عمر المختار.

- الصورة الإشهارية للفيلم السينمائي أسد الصحراء:

الإطار: وهو فضاء الصورة البصرية للفيلم (أسد الصحراء) جاء في شكل مستطيل أفقي مناسب للبث التصوري المباشر للفيلم وقد استغرق البث 166دقيقة.

التنظيم الداخلي: يشتمل التنظيم الداخلي للفيلم المحور العمودي: يقسم الصورة إلى قسمين في جهة اليمين الممثل دور سالم وعلى اليسار الممثل دور غراستياني والممثل دور موسوليني، وفي الوسط النقطة المركزية للصورة تجسد الممثل دور عمر المختار.

ونقطة النور تتمركز في الوسط لتنتشر على مساحة الصورة مؤشر لتمركز البطولة والقوة والإيمان والتحدي والمقاومة.

التنظيم الجمالي: فالصورة يمكن أن تنقسم إلى أربع أسطر متموضعة في ثلث الصورة والتقاطعات لهذه الأسطر هي نقاط القوة، حيث تنبثق الصورة من وسط الصحراء ليطغى اللون الأصفر لون الرمال على الفضاء البصري ويبقى لتركيب اللغوي في أسفل الصورة.

أحداث الفيلم:

تدور أحداث الفيلم في ليبيا عام 1929حول البطل الليبي عمر المختار[1] الذي يقف ضد الاستعمار الإيطالي ويقود الثورة الليبية فيضطر "موسوليني" إلى إرسال الضابط "رودولفو غراتسياني" من أجل التصدي للثورة هناك، ليحاول القضاء على زعيمها عمر المختار.

-**تصنيف العمل:** العمل تاريخي أنجز سنة 1981 / 166 دقيقة.

-**المخرج:** الفيلم تحت إخراج (مصطفى العقاد)

-**مساعد المخرج:** علي أحمد سالم.

-**تأليف وسيناريو وحوار:** (هاري كريج)

-**موسيقى تصورية:** موريس جار

-**ماكياج / ماكيير:** حمدي أحمد

-**مونتاج / مونتيير:** جون شيرلي.

-**تصوير / مدير التصوير:** جاك هيلد يارد

-**الإنتاج:** المنتج (مصطفى العقاد)

-**شركة (فالكون) للإنتاج العالمي**

- **البطولة:** قام بتمثيل دور (عمر المختار) الممثل الأمريكي الشهير "أنطوني كوين" بترجمة الصوت الممثل المصري "عبد الله غيث".

[1]- عمر المختار 1981، من الموقع: https:// elcinema.com/2023/04/03

-طاقم العمل أبرز الممثلين :

اسم الممثل	دوره في الفيلم
أنطوني كوين	عمر المختار
أوليفر ريد	غراتسياني
إيرين باباس	مبروكة
أندرو كير	سالم
رود ستايجر	موسوليني
رودو لفو بيجوتي	إسماعيل
إليونورا ستاثوبولو	أم علي
إيهاب الورفلي	الطفل علي

1- المشهد الاستهلالي للفيلم:

يبدأ الفيلم بمشهد الصحراء في ليبيا وصورة لقافلة من الجمال ثم تصوير مناظر طبيعة ليبيا من جبال وبساتين ووديان وصورة لقطيع من الأغنام وبساتين النخيل وحقول الزيتون وحقول القمح والبوادي، هو مشهد تصويري لليبيا الخضراء الغنية بثرواتها الطبيعية والحيوانية، يعكس المشهد نوع من الاستقرار والهدوء الذي يسبق العاصفة، ثم يليه مشهد من الأرشيف التاريخي يسرد أثناء ذلك الراوي أحداث تاريخية في تلك الحقبة.

2- من مشهد الكمين:

وضع عمر مختار كمين في طريق الجيش الإيطالي للإيقاع بهم باستخدام المتفجرات في الحقول، ونجح وانتصر على الأعداء، مما أثار إعجاب الضابط الإيطالي (غراتسياني) الملقب بجزار ليبيا في الخطة العسكرية المدهشة، والصورة التالية توضح ترقب عمر المختار مع أعوانه العملية التي كلف بها رجاله ومدى نجاح خطة الكمين. رؤية انتصاره فيها أمام هزيمة الأعداء.

وكما برع مدير التصوير في إبراز الصو الناطقة للمشاهد، حيث نجد المشاهد يقف أمامها وكأنها صور حقيقية ناطقة، وهذا يعود إلى الصناعة السينمائية القوية لترجمة الملحمة التاريخية بكل التقنيات الفنية الرائعة لإخراج الفيلم في أحسن مشاهد تصويرية، وكما نلحظ أن الموسيقى التي كانت ترافق المشهد في انتصار جيش عمر المختار تتناص مع فيلم الرسالة أثناء مشهد انتصار المسلمين في معركتهم مع قريش ونزولهم من الجبل مخالفين الأوامر.

3- مقطع لخطته في الصحراء والتغلب على الإيطاليين:

نلحظ في الفيلم التخطيط العسكري الممتاز لعمر المختار والتغلب على قوات الإحتلال حتى في الصحراء، امتاز بذلك بقوة الذكاء في التصميم، كما أن الممثل أنوطي برع وتألق في تقمص شخصية عمر المختار محترما الدين الإسلامي والحضارة العربية، فقد استطاع أن يوهم الكثير من الجمهور العربي في البداية أنّه عربي وليبي، حتى أنه أثار إعجابهم حول بطولته، أخذت إيطاليا الشعب الليبي إلى الصحراء للمعتقل لكي يستلم عمر المختار، فيموت عمر مختار شنقا أمام شعبه مقابل فك أسرهم، وهي قمة التضحية لرجل بطل شهيد المسلمين الليبي عمر المختار.

خاتمة:

لقد جسد الفيلم تصويرا لحقائق تاريخية في فترة المستعمر الإيطالي على أرض ليبيا ومدى مقاومة الشعب الليبي لاستبداد وظلم المستعمر، ولقد كان الصراع محورا جوهريا في الفيلم حيث ترك وقعه على الجمهور والمشاهد، وذلك لمدى قوة الإنتاج وقمة التصوير للملحمة التاريخية، أسد الصحراء، التي كانت نصا مخطوطا لمحطات

البطل التاريخي عمر المختار في شكل سيرة متداولة، ومنه فقد استطاعت السينما ترجمة النص المكتوب إلى السمعي البصري من خلال مشاهد تصويرية أكثر تأثيرا وتعبيرا لدى المشاهد العربي والأجنبي، مما تمكنت من حفظ التاريخ والتراث معا للأجيال.

المراجع:

1- حسينة يوسفي، عزوزوبن عمر، دور السينما في التعريف بالتراث اللامادي الجزائري –فلمي الإرث والرّحل (نماذج) ، مجلة آفاق سينمائية ، المجلد07، ع2، 2020.

2- أسد الصحراء، من الموقع :https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A302/04/2023/

3 –محمود شلبي ، حياة عمر المختار ، دار الجيل بيروت ، لبنان ، ط6، 1996.

4 –وليد بدران، عمر المختار أسد الصحراء الذي أصبح رمز المقاومة المستمر في ليبيا ، من الموقع https:// www.bbc.com /2023/04/04.

5 –محمد محمود اسماعيل، عمر المختار شهيد الاسلام، وأسد الصحراء،مكتبة القرآن للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة ،مضر ، دط، دت

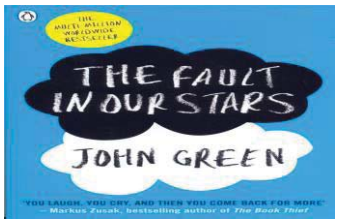
جمالية السّرد من النصّ الورقي إلى النصّ السّينمائي
رواية فلم "ما تخبئه لنا النّجوم" لجون غرين" – أنموذجا –

أ/ نجاة كعبوش
جامعة سطيف 2

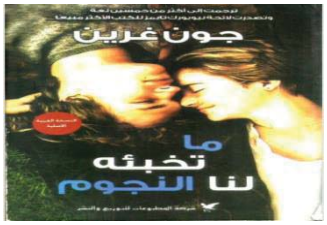
الملخص:

تزخر جلّ الأعمال السّردية في العصر الحديث بالصّورة الجمالية الفنيّة التي تجعل من العمل الأدبي مستفزّا مشوقا لمتلقيه، وضمن هذه الدّراسة سنحاول أن نقدم مقاربة فنيّة "تأويليّة مقارنة" بين العمل الروائي و العمل السينمائي لرواية فلم "جون غرين" (JOHN GREEN) تحت عنوان : جمالية السّرد من النص الورقي إلى النص السينمائي "رواية فلم " ما تخبئه لنا النجوم" لجون غرين "– أنموذجا – ، ففي هذا العصر تعتبر الرواية من أهم الفنون النثرية التي لاقت اقبالا واسعا عبر الفنون السمعية البصرية ،حيث قامت بتجسيد لغة الورق على أرض الواقع بتحويلها إلى لغة السينما عن طريق التناسج باعتمادها الصّور الحيّة المرئيّة، وهذا ما فعله العديد من المخرجين السينمائيين بتحويل النص الخطي إلى نص سمعي بصري بصورة جديدة وبأسلوب فني جمالي واسع في التمثيل والتصوير بجودة عالية في التقنيات وفي هندسة الصورة المتحركة والسمعي البصري.

الكلمات المفتاحية: الجمالية – السّرد – الرواية – السينما.



1–النسخة الأجنبية الأصلية



2– النسخة العربية المترجمة

مقدمة :

تطورت الرواية إلى درجة أنها لم تعد تقبل التوثيق التقليدي، وراحت تتشظى في أشكالها وأساليبها وموضوعاتها ودلالاتها لتفجر سيلا فنيا حجبت عنه الفنون الأخرى. ويعود الفضل في ذلك إلى مجموعة من المبدعين الأدبيين وتفاعلهم مع هذا التطور من خلال المزج والتنويع لطرائق السّرد الواقعية وتكييفها مع المتخيلة وبثّ شبكتها في العمل السردي، فانفتحوا على مغامرات النص الأدبي ،حيث قدموا أعمالا أدبية أكثر إبداعية وجاذبية جعلت المتلقي يغوص مضامينها و إصابة سهم الدهشة فيه. حيث تحاورت الصورة السردية المكتوبة مع الصورة السردية المرئية لأنها أكثر الأجناس الأدبية جذبا للقرّاء فأثّرت وتأثّرت بهذا المجال.

وهذا ما جسده العمل الروائي **"لجون غرين" (JOHN GREEN) في رواية " ما تخبّئه لنا النجوم"**، فمن جمال سرديّته وتأثيره على المتلقي تحوّل إلى فلم سينمائي بالعنوان نفسه معتمدين في ذلك على التسلسل الزمني للنص الروائي، فنال بذلك شهرة واسعة. فوقع اختيارنا على جمالية السّرد بإبراز نقاط التلاقي والاختلاف بين الفنين . ذلك أن الخيال الأدبي حلّق إلى أبعد آفاقه بالولوج إلى مختلف النصوص الأدبية خاصة عالم السّرد لأنه مخلوق أكبر من محيطه وواقعه ، فهو جزء من الحلم الإنساني الخالد و نزيف الذات المهمشة و صوتها

وصراخها المدوي. وانطلاقا من هذه الدراسة سنحاول الإجابة على بعض الإشكاليات المهمة، منها : – **ماذا نقصد بالرواية؟ و هل حافظت الرواية على أبعادها الدلالية والجمالية بتحويلها إلى عالم السمعي البصري ؟– ما مدى تأثّر الرواية بالسينما ، وأيهما أثر على الآخر ؟**

1–1: ضبط المصطلحات : يجدر بنا قبل أن نقف على مضمون الدراسة أن نعرّف الرواية ونناقش العلاقة بين الفنين الروائي والسينمائي.

1–2: الرواية:

لغة: ورد في لسان العرب **لابن منظور** (روى) على البعير. ريا: استقى. رواية: حمله ونقله. و(الراوي): راوي الحديث أو الشعر: حامله وناقله (ج) رواة. ومؤنث هذه الكلمة (الرواية). ويقال (روى) تزود بالماء. وروى فلان في الأمر نظر فيه، وتفكر. بمعنى تمهل فيه. (والرواية) القصة الطويلة (محدّثة)[1] .

اصطلاحا: هناك اختلاف وجدل دائم حول توحيد مصطلح هذا النوع الأدبي بين مجمع النقاد، وذلك راجع لاتساع هذا الفن الذي يتفق على أنه نتاج فردي إبداعي يولد من ذاتية المبدع مما يتبين لنا أنها تخرج من أحكام الواقع وحقيقته فيقف اختيارنا على تعريف **(مصطفى عبد الغني)** لأنه أقرب لواقع الرواية ف : " هي المرآة السحرية التي تقوم بعكس الأحلام وتحويلها إلى صورة مرئية " [2] فالرواية في نظره سحرية مبنية على نص خيالي . وفي قول آخر ل**(عبد الملك مرتاض)** الذي يرى أن: " الرواية ملحمة ذاتية تتيح للمؤلف أن يلتمس من خلالها معالجة الكون بطريقته الخاصة" [3] ، فهي " جنس أدبي راق " [4] وهذا أكبر دليل على رقيه يحمل الكثير من الأحداث والشخصيات تتداخل فيها جميع العناصر و تتشظى؛ فهي نسيج معقّد يحمل أكثر من مظهر وصورة .

فالرواية تحمل في صفاتها لوحة فنية مترابطة الألوان، تضع القارئ في موضع المشاهدة والاستمتاع، وهذه الفنية يتحكم في درجاتها فكر الروائي وحده وطريقته في صنع الأحداث. وهنا تكمن فعالية التأثير، من خلال شاعرية لغتها التي يظهر فيها غموض السّرد وتعقيد التراكيب، الذي يفتح بدوره المجال لأكثر من قراءة وأكثر من تأويل.

2– الرواية المكتوبة والرواية السينمائية:

الرواية قديمة العهد حديثة النشأة لأنها فنّ يحمل خصائص وسيمات أدبية تميزها عن باقي الأجناس والفنون الأخرى، فنضوجها اكتمل في القرون الأخيرة عند الغرب وانتقل بفعل الاحتكاك إلى العرب، فأثرت وتأثرت بغيرها من الفنون الأخرى نتيجة تلاقح الأجناس الأدبية والفنية ، وكان لهذا التأثير دور واضح في ظهور أجناس جديدة تحمل خصائص وسيمات مختلفة، عما هو متعارف عليه. ومن بين هذه الفنون التي أثر بعضها على بعض؛ الرواية والسمعي البصري من تلفزيون وسينما.

---

[1] - ابن منظور، لسان العرب، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988، ص1645.

[2] - مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص13.

[3] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص13 .

[4] - المرجع نفسه ، ص27.

3- العلاقة بين الرواية والسينما :

العلاقة بين الأدب وغيره من الفنون علاقة جدلية، فيها تواصل حضاري معروف وهناك ترابط بين الفنون في أساليب فنية مركبة، وعملية الربط تلك بين الأدب وسائر الفنون لا تعني أن هذه الأنواع الفنية خاضعة لتاريخ واحد وأحكام موحدة، بل على العكس لكل فنّ مادّته وأساليبه.[1] ، ف" في العصر الحديث توصل باحثوا هذه الفنون إلى أن الفنون تفسر بعضها بعضا من جوانب متعددة وكثيرا ما تشرح الأعمال الفنية تصوير عمل أدبي معين، والعكس وهنا ظهرت لغة الفن لتلتقي مع لغة الأدب"[2] .

والرواية في هذا العصر لها علاقة قوية بالفنون السمعية البصرية هذا الأخير الذي يعتبر " جملة من العلامات اللغوية وغير اللغوية؛ لغوية متمثلة في الكلام الذي ينطق به الممثلون وغير اللغوية من أحاسيس وشحنات انفعالية، مصاحبة لإلقاء النص المكتوب"[3]

والسمعي البصري هو عملية بعث إشارات بالصوت والصورة تنتقل إلى الحواس مباشرة لتؤثر في المتلقي. ومن أشهر أنواع السمعي البصري السّينما والتلفزيون؛ هذا الأخير الذي يستحوذ على مشاهديه، فهو يسيطر على بصرهم من خلال تركيز الانتباه على صورة متحركة ناطقة متغيرة محصورة في إطار محدود.[4]

فالعلاقة القائمة بين بين الرواية والفنون السمعية البصرية من سينما وتلفزيون هي علاقة تأثير وتأثر " وقد أثيرت قضية العلاقات بين الفنون في أواخر الستينات. ولا سيما العلاقة بين الرواية والسينما(...) برز ذلك مع نزوعات التحديث الأدبي نحو اختراق التقاليد القائمة لهذا الجنس الأدبي أو ذاك"[5]. فالعلاقة بين الرواية والفلم قديمة، ونجد لكل منهما طريقة كتابته الشخصية وخصائصه البنيوية، تميزه عن الأجناس الأخرى، وربما تميزت علاقة السينما بالرواية بشكل خاص في كونها " اقتبست منها العديد من الروايات منذ بدايتها الأولى ففي النصف الثاني من القرن العشرين لا نلقى جنسا أدبيا أحظى لدى القراء، بالقراءة والمتابعة والنقد كجنس الرواية، وقد ساعدها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة، أن كثيرا من الإبداعات الروائية تحوّل اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة، في معظم أقطار العالم، مما جعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق وترد عليهم في عقر دارهم من أكثر من وسيلة إعلامية"[6]

وجهد الأديب وبناؤه الفني وخياله المبدع وأسلوبه الممتع جعل من عمله السردي يحظى باحترام وترحيب في مجال السينما وجذب الناس للمشاهدة ومقارنته بالأصل الأدبي. وعند المقارنة نجد بعض الأعمال السينمائية تخرج تحفة نادرة تزيد الأصل المكتوب جمالا على جمال، وعمقا على عمق، وبعض الأعمال الأدبية المكتوبة يبقى لها سحرها الورقي الخاص، والعمل السينمائي يقوم بالتفسير والتجسيد بصفة لا متناهية، واقتباس الرواية الأدبية للسينما

---

[1] - ينظر: شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، ص ص193،192.

[2] - المرجع نفسه، ص 190.

[3] - محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي –النادي الأدبي بالرياض، بيروت، ط1، 2008، ص16.

[4] - فتح الباب عبد الحليم سيد، ابراهيم ميخائيل حفظ الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963،ص14.

[5] - عبد الله أبو هيف، النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، ص130.

[6] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص27.

أو للتلفزيون أمر محمود، لأن الاستناد إلى نص أدبي ذي بناء متماسك، وإلى شخصيات إنسانية مقنعة في صراع وتفاعل، تسهم جميعا في إعطاء العمل الفني قيمة وعمقا أكبر[1] ،وهذا ما نجده في عملنا البحثي **لرواية "جون غرين" "ما تخبئه لنا النجوم"**، هذه الرواية التي تحمل وتزخر بالعديد من المتفجرات الجمالية ، فلا يمل القارئ من قراءتها والمشاهد من مشاهدتها بعد أن تحولت لفلم سينمائي أكثر من رائع.

وفي هذا المجال يقول **ستيفن أولمان:** " يوجد صورتان للكلمة، منطوقة ومكتوبة، وإلى جانب الانطباعات الصوتية المختلفة، التي تتركها الكلمة المنطوقة يجب أن تضاف الصورة البصرية لشكلها المكتوب، كما تضاف لها مجموعة أخرى من انطباعات الحركة"[2].

والفن الروائي هيمن في العصر الحديث على الأجناس الأدبية، مما أدى إلى هيمنته على الفن السابع بشكل كبير، عن طريق استعارة بعض المفاهيم الأدبية والأسلوبية، في بنية العمل الفلمي، بخلق صور متخيلة ومفترضة عند المتلقي، لبعث الدلالات المحفزة للذاكرة. وقد لاقت الرواية ترحيبا كبيرا في السينما وهذا على الأرجح راجع لاستخدام الرواية بعض التقنيات السينمائية، التي استفاد منها الروائي المعاصر في بنائه للنص السردي

4- جدلية العلاقة بين المكتوب والمرئي:

هناك سؤال دائم يزور أفكارنا وهو: هل العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة اقتباس نصوصا فقط ؟ ونحن نرى أن هذه العلاقة فيها التقاء واختلاف، تحتم معها صيغا للتأثير المتبادل، ومن هنا فالمنهج المناسب للكشف عن السّمات الفنية التي تتمتع بها الرواية كنص مكتوب والرواية كنص سينمائي .ومن هنا نجد جدلا قائما بين الفنّين، ويكمن الجدل القائم بين النص المكتوب والنص الشفهي (المرئي) في أنهما عملين ووجهين لعمل أدبي واحد، والصراع يبنى بين ثقافة الكلمة وبلاغتها الشفهية، وثقافة الصورة[3] ففي عصرنا اليوم " النص لم يعد فقط في شكله التعبيري المعهود، بل أصبح نصا مبثوثا مرسلا بالصوت والضوء والحركة باتجاه أن يكون له سطوة علينا فقد تطورت وسائل البث وتقنيات انتاج النصوص"[4] فللكلمة صورتان منطوقة ومكتوبة.

فالنص المكتوب يشمل على التصوير والتعبير يخبر ويعبر ما يقتضيه الإخبار عن الأشياء الخارجية وتصويرها من تقنيات غير ما يقتضيه التعبير عن الإحساس بالشيء وتبليغه، ولكن تبقى الكتابة هي الشكل الخارجي المرئي منفردا يشارك الكاتب، بواسطة الحروف الصامتة، همومه وأفكاره، يتعاطف معه أو يتخذ موقفا مغايرا له، فنحن بهذا المعنى نسمع الكاتب بأبصارنا، أما الشكل في النص المرئي فهو ينطلق من الكلمة ليصير صورة حية وصوتا مسموعا. فالكلمة في العمل السينمائي منذ وضعها الأول تولد بصيرورتها وتحولها، فهي قد كتبت لتصير ألوانا مرئية، حية في إطارها الزماني وفي مجالها المكاني، كتبت لتصير أصواتا مسموعة، كتبت لتنسلخ عن الفردية لتلتحق بالجماعة، لتستقطب المضامين والجماليات التي يمنحها إياها المخرج والمصور ومهندس

---

[1] - رياض عصمت، السينما والأدب، www.afak.cinemasy.com ، 2021/09/18، 22:46.

[2] - ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشير، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص43.

[3] - ينظر:- السيد ابراهيم ، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، ص213.

- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، ص ص 14،6.

[4]- يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، ص19.

الصوت وصناع الديكور ومركب الشريط، فالكلمة المكتوبة ينشئها ويقرؤها الفرد. في حين الكلمة السينمائية تؤلفها جماعة ويقرؤها الجميع [1] ، فالعمل الأدبي المكتوب يحمل علاقة مباشرة بين الكاتب والقارئ، بأداة اللغة بكل تقنياتها ودلالاتها ومجازاتها، فاللغة بواسطتها يتحقق الاتصال والتفاعل والتأثير، فهي الطاقة التي يستخدمها الكاتب للتعبير، ويستخدمها بدوره القارئ للتأويل والتحليل، أما بالنسبة للنص المرئي فالعلاقة تتم مباشرة بين المتفرج والفيلم المعروض أو المسلسل، أي على المستوى السمعي والبصري بالتالي فإن اللغة هنا تفقد تقريبا تلك الأهمية، ولا تمتلك الوظيفة ذاتها للتأثير في المشاهد، مع هيمنة الصورة والصوت والحوار، والمؤثرات السمعية والبصرية. " فهي تستحوذ على الإعجاب بالتوجه إلى الحواس مباشرة دون حاجة إلى فترة للتأمل والتفكير في حين أن الأدب يعتمد كليا على واسطة رمزية تقف بين المشاهد والشيء المشاهد، الممثل بالرمز "[2].

فاللغة الأدبية تقوم على الحروف والكلمات أما السينما تعتمد على الكاميرا والإضاءة والصوت والموسيقى والألوان والملابس والمونتاج، في تمديد وإثراء وتعميق المنظور أو المادة. والفارق الأساسي بينهما يكمن في الطريقة التي بها يتم انتاج الصورة في كلا الوسطين وكيفية استقبالها. فالسينما تقدم صورا متتابعة، تفرض نفسها على المتفرج بماديتها وليس بلجوئها إلى التجريد، أما بالنسبة للنص المكتوب فالقارئ لا يكتفي بالقراءة فحسب بل يذهب إلى قراءة مابين السطور، باعتماده على نشاطه التخيلي وحكمه الخاص. "والصراع القائم بينهما المسؤول الأول عنه هو النقد،(...) لقد فصل أرسطو النص الدرامي المكتوب عن العرض المسرحي المرئي والمسموع ووضعه في في مرتبة أعلى باعتباره أدبا يقرأه المثقفون في أبراجهم العاجية، ويتأملونه في عزلة هادئة بعيدا عن صخب الحياة وفي مأمن من مخالطة العامة"[3]

وعلى الرغم من كون السينما تجتهد في مجاوزة الرواية والتفوق عليها فقد كان يعتقد في أول ظهور للسينما أن مستقبل الكتاب مهدد، ولكن السينما تبوأت مكانتها" من حيث لم يفقد الكتاب من مكانته قيد أنملة، بل ربما ازدادت هذه المكانة تمكنا وتحصحصا. فالأدب السردي يجب أن يظل راقيا ما أمكن، وذلك على الرغم من جماهيرية الرواية التي ربما يطبع من العنوان الروائي الواحد الناجح في بعض العواصم الغربية ملايين النسخ"[4]

5- علاقة المتلقي بالنص المكتوب والنص المرئي:

لا ننكر ما للكلمات المكتوبة من وقع في نفوس القراء، وما لها من تأثير، على أفكارهم وسلوكهم وآرائهم فهي تطبع في نفوسهم شعورا بالتألق مع مضمونها ومحتواها، بأسلوبها الشعري الراقي والأنيق، الذي يعتبر سلاحا ذو حدين، الأول هو تأثير موضوعاته الإيجابية، والثاني سهولة نفوذ الموضوعات السلبية إلى عقول القراء وقلوبها بطريقة سلسة وجذابة " فالكلمات تتداخل مع الأفكار وترتبط بها ارتباطا وثيقا، فهي بالتالي تؤثر عليها كبيرا"[5]

---

[1] - ينظر: خلفة بن عيسى، الرواية السينمائية: استجواب مع مجموعة من المبدعين، صص10،11.

[2] - أ.أ مندولا، الزمن والرواية، ص268.

[3] - نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، ص ص13،14

[4] - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص256.

[5] - ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ص197.

ولكن نلمح أن هناك إصراف عديد من القراء عن قراءة الكتاب وذلك أن النص الروائي يعاني من الانحصار والتهميش، بفعل هيمنة ثقافة الصورة والصوت على المتلقي، واهتمامه، مما أثر سلبيا في هذا المتلقي وعلاقته بالكتابة،حيث طغت وسائل الإعلام على الصورة المحملة بالإيحاءات والدلالات، والمعتمدة على التكثيف والاختزال، فهي توفر عددا من المعلومات في أقل حيز وبأسرع وقت، فقلصت بذلك من فعل القراءة للمكتوب. فالألفاظ في النهاية ليست ألوان والعين ليست أذنا أو الأنف قلبا ومهما كان التعبير باللفظ بارع التصوير فإنه لا يستطيع أن يؤدي ذات المهمة التي يقوم بها التعبير بالخطوط والألوان والأنغام الموسيقية، التي لا ترتبط بمضمون محدد، ولا يصل إلى درجة اللقطة[1]

فالوسائل التكنولوجية خاصة السمعية البصرية تلعب دورا بالغ الأهمية في كيفية التأثير على القارئ. فالمشاهد يتأثر ببرامج التلفزيون تأثرا كبيرا على مستوى العقل والسلوك ووالوجدان، لتضمنه " من امتداد زمني وعناصر من التشويق والتمثيل والإخراج تغري بالمتابعة"[2]

فالموضوع الذي يطرحه الفيلم انتقل من دفتي الكتاب ليصبح خارج نطاق الصفحات والسطور، ويحظى بفعل ذلك الاهتمام والنقد المباشر والجماعي من قبل المشاهد، الذي يعيش مع هذا الاثير بكل أنواعه، بصدق مشاعره، وخالص أحاسيسه، بعيدا عن استبداد الكلمة المكتوبة إلى ما يشاركها من سحر واغراء الصوت والصورة والألوان، ومناظر تسحر المشاهد وقد تدوم معه تلك المشاهد إلى ما بعد المشاهدة.

ولكن يبقى أن الصورة الذهنية في النص تؤوّل إلى عدة صور، وما نشاهده في الصورة السينمائية هو التأويل الأول والأخير للصورة الواحدة، وهو ما يراه المخرج من خلال تجسيده للفكرة في حين أن الصور التي يرسمها القارئ للنص هي كثيرة ومتعددة وقد تتغير من قراءة إلى أخرى ومن قارئ إلى آخر. فتأثير الرواية المكتوبة والرواية المرئية على المتلقي متفاوتة الدرجات وعلاقة المتلقي بهما أنه حين قراءة الرواية يستطيع اختيار الوقت والمكان، والتوقف والتأمل والمتابعة عن القراءة ثم استئنافها .

أما الفيلم وليس الفيديو لا يتوقف حتى يتأمل المتلقي ما يراه ويمعن التفكير فيه فهو يفرض علينا واقعا مباشرا وفوري، أما الرواية تتيح الوقت للتأمل والتفكير والتخير حيث أن القارئ هنا إيجابي وفي عملية انتاج مزدوجة مع الكاتب عكس المشاهد للفلم فهو سلبي لا يكلف نفسه فالمخرج قد قام بالمهمة وجسد فكرة معينة لامفر منها تنطبع في ذهن القارئ. فمخرج الفيلم " يحرص أن يشد اهتمام القارئ (من أوله إلى نهايته) بأن يثير لديه أكبر قدر من الانفعال والتطلع إلى تطور الأحداث ومصائر الشخصيات"[3]

6- تمظهرات جمالية السرد في رواية/فلم "ما تخبئه لنا النجوم" "لجون غرين" من الكتاب إلى الشاشة " :

بمناقشة موضوع نقل العمل الروائي إلى فلم سينمائي يتوجب علينا أن نبحث عن أهم النتائج المترتبة على ذلك؟ هل ينعكس هذا الفعل بالإيجاب على النص الأدبي الورقي؟ أو ينعكس عليه بالسّلب؟ حيث أن اختلاف الوسطين يستدعي تغيرات جذرية في حالة التحويل، فشخصيات الرواية وأزمنتها وأمكنتها مجردة بينما في الفلم

---

[1] - ينظر: محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، ص5

[2] - عبد القادر القط، الكلمة والصورة دراسات في القصة والرواية ودراما التلفزيون، المركز القومي للآداب، القاهرة، 1989، ص191.

[3] -المرجع نفسه، ص201.

مادية مجسدة محسوسة أمام عين المشاهد وتفكيك تلك البنية المتكاملة في الرواية وهدمها عند تحويلها . وهذا ما سنعرضه في رواية/فلم "**ما تخبئه لنا النجوم**"(**The Fault in Our Stars**) "**لجون غرين**"(**JOHN GREEN**) .

لا شك في أن شعوراً سينتابك بأنك بصدد رواية قد تدفعك إلى الاكتئاب، أو أنك أمام عمل أدبي يقترب من التراجيديا أو المأساة، فتبحث في الصفحات الأولى من الرواية عن الكلمات والجمل المأساوية التي تليق بمعاناة الأبطال، وربما تهرب من القراءة مؤثِراً سلامة المزاج والقلب

لكن رواية "ما تخبِّئه لنا النجوم"، للكاتب الأميركي "جون غرين"، جاءت مغايرة للتوقعات السابقة فقد رصدت معاناة مريضين بالسرطان، لكنها جاءت رغم ذلك مفعمة بالأمل. وعنوان الرواية الأصلي هو "الخطأ في نجومنا The-Fault in Our Stars"، ترجمها "**أنطوان باسيل**" وصدرت ترجمتها العربية عن شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، تم تحويلها إلى فيلم سينمائي في عام 2014، من إخراج الأميركي "**جوش بون**"، بطولة كل من الممثلة الأميركية "**شايلين وودليّ**، ومواطنها المغني والممثل"**أنسيل إلغورت**". بطلا الرواية شاب وفتاة مصابان بالسرطان، جمع بينهما الكاتب ليدخل بنا إلى الجانب النفسي والحياة اليومية لكل منهما، وكيف سيواجهان الحياة، وما هي نظرتهما للمستقبل القريب جداً

وفقاً لتوقعات الأطباء التي تتسم بالسلبية أكثر من الإيجابية .

"**هازل**" فتاة تبلغ من العمر 17 عاماً، تعاني سرطاناً بالرئة ألزمها في سن مبكرة أن تعتاد العوائق وتتعلم كيف تصاحبها؛ كجهاز التنفس "مستوعب الأكسجين" الذي تحمله معها أينما ذهبت، وأنابيب الكانيولا التي أصبحت جزءاً من طقوس حياتها. "**غاس**"، **أو** "**أغسطس واترز**" كما اعتادت هازل أن تناديه، شاب في الـ17 من عمره، مصاب بسرطان العظام الذي أفقده إحدى ساقيه، ومهدَّد بفقد عضو آخر من أعضاء جسده في المستقبل، وتلك أصعب أعراض المرض ومعاناته: أن تتعايش مع فكرة أن يهاجمك المرض مرة أخرى في المستقبل بعد أن تظن أنك تماثلت للشفاء فبطلا القصة يعانيان أخطر أمراض العصر "السرطان" . وكل هذه الأحداث والمشاهد والصور نقلت إلى النص السينمائي المرئي بحذافرها، فالمخرج لم يغير أي شيء ، فعندما تشاهد الفلم تجد اقتباسا كبيرا وعدم التحوير في النص الورقي، وعكس ذلك صحيح عند قراءتنا للنص المكتوب وهذا ما زاد في جمالية الفلم وتحفته الفنيّة كذلك المخرج لم يغير في أسماء أبطال الرواية، فقد كان أمينا. فالمشاهد كأنه يقرأ النص المكتوب كان اللقاء الأول بين (غاس وهازل) في إحدى مجموعات الدعم النفسي التي تُعقد أسبوعياً، وتضم مجموعة ممن يحاربون مرض السرطان وممن تعافوا منه وتغلبوا عليه؛ يروى كل من الحاضرين تجربته؛ ليجد كل منهم الدعم والقوة فى تجارب الغير، وهذا ما يظهر في الأسطر التالية من قول الكاتب،

والمشاهد من العمل السينمائي الذي نلمس منه تقاربا كبيرا .

يقول المؤلف: " مرّ خمسة آخرون قبل أن يصلوا إليه، ابتسم قليلا لمّا جاء دوره، صوته منخفض ومثير للغاية. << اسمي أغسطس واترز، وأنا في السابعة عشرة، أصبت منذ عام ونصف العام إصابة طفيفة بالغرن العظمي....إلى أن قال (باتريك) << قد تودّ يا أغسطس أن تشارك المجموعة مخاوفك....>> "[1]

وكانت (هازل) خجولة من الكلام ولكن قرّرت ان تتكلم الآن معقبة على قول (أغسطس) " رفعت يدي قليلا وقال (باتريك) على الفور، وقد بدا عليه السرور: " هازل ، وأنا متاكدة من أنه افترض أنني أخذت أنفتح على الآخرين...نظرت إلى أغسطس واترز الذي بادلني النظرات،...قلت: " سيأتي وقت نصبح فيه كلنا أمواتا. سيأتي زمن لن تبقى فيه كائنات بشرية تتذكّر وجود أيّ كان، أو أن أجناسا قامت بأيّ شيء على الإطلاق. لن يبقى أحد ليتذكّر أرسطو أو كليوباترا، ..."[2] ويظهر هذا النص المكتوب في المشهد التالي لمخرجه:

وفي موقع آخر مشابه النص المرئي للنص المكتوب : " وقف منتصبا –أغسطس– لكنّه حافظ على مسافة بيننا بحيث لم أضطر إلى مدّ عنقي لأنظر في عينيه، سألني: <<ما اسمك؟>>. <<هازل>>، "كلا، اسمك الكامل>>، <<هازل غريس لانكستر>>[3]...وتوالت بعد ذلك العديد من الكلمات سردها القاص ولكن حذفها المخرج من المشهد

[1] - ماتخبئه النجوم لنا، ص19.

[2] - ما تخبئه النجوم لنا، ص21.

[3] - ماتخبئه...ص23

حتى يزيد من فنّيته وجاذبية المشهد، فصاحب المشهد ذهب مباشرة للسرد التالي: " ...<<لماذا تنظر إليّ هكذا؟>>، ابتسم (أغسطس) نصف ابتسامة، <<لأنّك جميلة، وأنا أستمتع بالنّظر إلى الأناس الجملاء، وقرّرت منذ فترة ألّا أحرم نفسي أبسط ملذّات الوجود...سخرت مما قاله أو تنهّدت أو زفرت ثم قلت: << أنا لست جميلة >>"[1] ويظهر ذلك في المشهد الموالي: "

وفي موضع آخر من السرد المكتوب مطابق إلى حدّ كبير السّرد المرئي، بقول الكاتب عن حديث دار بين (هازل) و (أغسطس): " ...ثمّ مدّ أغسطس واترز <<يده إلى جيبه وأخرج، من بين كلّ الأمور، علبة سجائر. فتحها ودسّ سيجارة بين شفتيه. <<هل أنت جاد؟ >> سألته. <<أتعتقد أن ذلك رائع؟ آه، يا إلهي، لقد أفسدت الامر برمّته>>. << أيّ أمر؟>> سأل وقد استدار صوبي. وتدلّت السيجارة غير المشتعلة من زاوية فمه غير المبتسمة...هناك دائما عيبا ما بالتأكيد . وعيبك– آه يا إلهي– هو أنّك، على الرّغم من إصابتك بسرطان فظيع، تدفع المال لشركة لتنال، بالمقابل المزيد من السّرطان الذي يحتمل أن تصاب به. دعني أؤكّد لك أن عدم القدرة على التّنفّس أمر فظيع، ...<<عيب؟>> سأل والسّيجارة في فمه... أجبت، وأنا أشيح بوجهي عنه: <<عيب قاتل>>...استدرت صوبه <<إنّها لا تقتلك إذا لم تشعليها>>، قال مع وصول والدتي إلى المنعطف. <<ولم يسبق لي قط أن أشعلت واحدة. الأمر لا يعدو كونه أسلوبا في التصرّف..كما ترين: تضعين الشيء القاتل بين أسنانك تماما، لكنّك لا تمنحينه القوّة للقيام بعملية القتل>>."[2]

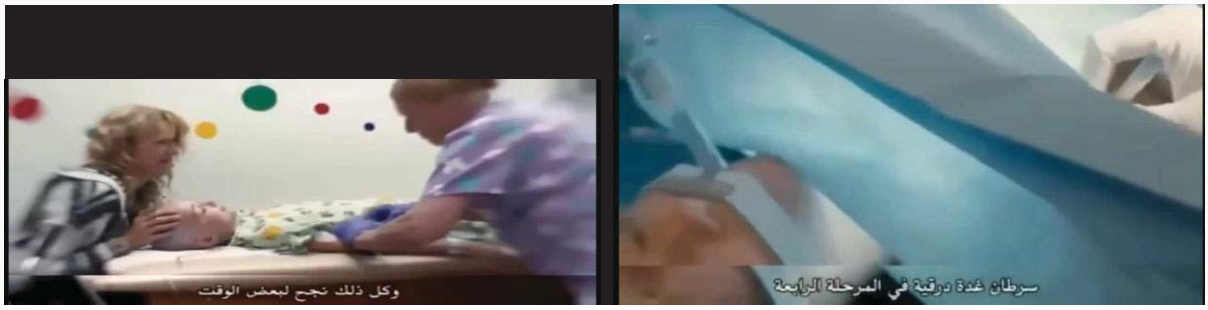
ويظهر في المشهد التالي انطلاقا من صورة المشهد :

[1] - ما تخبئه ص 24. 25 .

[2] - ما تخبئه النجوم ، ص27 . 28. 29.

ولكن ا لاختلاف هنا الذي يعتلي مشاهد الفلم بعض الحركات والإيمات من بعض الاشخاص وهذا شيء طبيعي يضاف من أجل إبراز جمالية المشهد. وقد تغاضى كذلك المخرج عن بعض الأحداث المكتوبة نظرا لقصر زمن الفلم...وأيضا حتى لا يتسرب الملل إلى الفلم إذا عرضت بعض الاحداث الثانوية ، فالمخرج قام باختيار المشاهد التي تترك أثرا كبيرا في نفس المتلقي./ المشاهد..

ويقول المؤلف في موضع آخر مشابه للمشهد حين تحدثت (هازل) عن بدايات مرض السرطان : " أخبرت أغسطس بالمراحل العامة لمعجزتي : تشخيصي في المرحلة الرابعة من سرطان الغدّة الدرقية وأنا في الثالثة عشرة...خضعت لعملية جراحية ....، ثم علاج بالأشعة، ثمّ جرّبوا بعض العلاج الكيميائي لأورام رئتيّ، تقلّصت الأورام، ثمّ اتّسعت. وقد أصبحت عندها في الرابعة عشرة. بدأ الماء يملأ رئتي.أخذت ملامح الموت تبدو عليّ إلى حدّ بعيد..."[1] ونوازيه بالمشهد هنا بالتقاط صورة لتقريب المشهد وتوظيحه.....



[1] - ما تخبئه النجوم ، ص33.

لكن علاقة **(هازل وغاس)** اتخذت بعداً آخر حين جمع بينهما شغف واحد بكتاب "محنة عظيمة"، ذلك الكتاب الذي ترك كاتبه نهايته غير محددة، ما جعل (هازل وغاس) يذهبان إلى أمستردام للقاء الكاتب للإجابة عن تساؤلاتهما.وفي تلك الرحلة، تجمع بينهما قصة حب بسيطة ومختلفة التأثير على كل منهما، فقد جعلت العلاقة من هازل، التي ظنت أنها ستكون أول من يفارق الحياة؛ فتاة صاحبة هدف لا بد أن تعيش من أجله، تؤمن بأنها أوفر حظاً من غيرها حتى ممن لا يعيشون تجربتها الصحية نفسها. أما غاس، فأصبحت لديه حبيبة تُشعره بأن له إرادة قوية حين يحاول تحقيق أحلامها البسيطة ومشاركتها إياها، فقد وجد كل منهما في الآخر ميداناً مختلفاً للنضال من غير ميدان محاربة المرض.

أهم ما يميز علاقة هازل وغاس في الرواية، هو مناقشاتهما المستمرة حول واقعهما وحياتهما، تلك المناقشات التي رصد الكاتب من خلالها معاناة المريض الحقيقية، التي تكمن في الألم الذي تسببه نظرات التعاطف والشفقة من الآخرين، ومبادرة الغير لتقديم المساعدة في أي وقت، وفي أحيان أخرى قد تقتله كلمات الدعم التي يرددها المحيطون من دون مناسبة. تلك التصرفات التي نظن أنها إيجابية ونكتشف مع الرواية أن لها تأثيراً سلبياً على المريض؛ فهي تشعره بالاختلاف وأنه في حاجة دائمة للناس من حوله.

رصدت الرواية نوعين مختلفين من المواجهة وقوة التحمل التي تشكل نوعين من الثقافة من خلال دور عائلة المريض؛ ففي حين بدا والدا **(هازل)** متعايشين مع الأمر الواقع للدرجة التي جعلتهما يدرسان كيفية مساعدة وتوعية الآخرين ممن يعيشون مشكلة مرض ابنتهما، بينما كان **والدا (غاس)** ينتظران قرار القدر بشأن ولدهما باستسلام تام .كما لفت الكاتب الانتباه إلى موضوع مهم يشغل كل إنسان، وهو البقاء أو الخلود. أو بالمعنى الأدق: كيف يترك ذكرى وبصمة في الحياة تبقى بعد رحيله، تلك الرغبة التي يعمل الأصحاء طيلة حياتهم من أجل تحقيقها، فما بالنا بمن تشغله فكرة النجاة، وهو النهاية القريبة لحياته، ولم يتجاوز طور المراهقة؟!

وأهم ما يميز الرواية أنها متناغمة من كل جوانبها؛ فملامح الأبطال بسيطة وكذلك الأحداث وأسلوب سردها السلس رغم صعوبة تجربة الأبطال، الأمر الذي يُشعرك في كثير من الأحيان وأنت تقرأ الرواية بأنك بصدد قصة قصيرة رغم عدد صفحاتها **الـ335** صفحة. وهذا ما حاول تجسيده المخرج في فلمه الذي يحمل العنوان نفسه.

في آخر صفحات الرواية، لم يأت الكاتب بنهاية خارقة للأحداث؛ بل جاءت النهاية مناسبِة لحياة الأبطال وواقعية وفقاً لتنبؤات الأطباء وما يفرضه الأمر الواقع، وقد أعطى ذلك للرواية مصداقية أكبر، لكن الكاتب وضعنا أمام حقيقة واحدة كان يبحث عنها طيلة الأحداث، وهي أنك حين تملك قلباً يعرف كيف يحب وما يستطيع أن يفعله من أجل سعادة من يحبهم، فأنت باقٍ إلى الأبد حتى ولو أصبحت مجرد حكاية، فمن المحتمل أن يقرأها أحد في يوم من الأيام.

و**جمالية السرد** نلمسها عند قراءتنا للرواية فنلمح صراعا بين المبدع الورقي والمبدع السينمائي وأيهما يفوز باللقب. فالعمل السينمائي أنعش الرواية أكثر وفتح لها باب الشهرة والنجومية حتى من طرف الفئة غير المثقفة. وهذا التقارب الفني بين العملين لا ينفي وجود الاختلاف الذي نلمسه في الانتقال من مستوى العمل الورقي إلى العمل السينمائي،

وهنا سنجري عملية المقارنة الأساسية *فبعد مراجعة رواية وفيلم "ما تخبئه لنا النجوم" للروائي "جون غرين"* في الرواية قصة مراهقين على هذه الشاكلة، يلتقيان في إحدى حلقات الدعم المخصّصة لمرضى السرطان، ومنذ الجلسة الأولى ومن خلال حوار العيون والنظرات والابتسامات التي تفتر عنها شفتي **(هازل وغاس)** نعرف أنّ كل واحدٍ منهما وقع في حبّ الآخر.

تعاني الصبيّة **(هازل غريس)** من سرطان الغدة الدرقية الذي تطوّر ليصل إلى رئتيها ما يجعلها تلتقط أنفاسها بصعوبةٍ إذا لم تستعن بأنبوب الأوكسجين المتصل بالعبوة التي ترافقها في كل مكان. والتي يتوجب تبديلها كل ست أو ثماني ساعات، وهذا بحدّ ذاته شقاءٌ آخر، إذ عليها مراقبة أنفاسها والناس –كل الناس– يتنفسون بتلقائيةٍ وبساطة.

أما الشاب **(أغسطس واترز)** والمكنّى ب **(غاس)** يعاني من الغرن العظمي وهو شكلٌ من أشكال سرطان العظام، وقد نال منه المرض فقُطعت إحدى قدميه وصار يمشي مستعيناً بواحدةٍ أخرى خشبية؛ فخسر بذلك متعة ممارسة كرة السلة، هوايته المفضّلة. وفي كلا الحالتين يوشك المرض أن يتغلغل في الجسدين اليافعين مدركين أنّ بينهما وبين الموت خطوة.

يعشّش الحبّ أكثر فأكثر في القلبين الصغيرين، وتتوطّد بينهما علائق الغرام السعيد ويترافقان في نزهاتٍ وادعة في ربوع المدينة الهادئة. ليزورا في اليوم التالي بيت الكاتب (بيتر فان هوتن) وهما لملاقاته في حماسٍ وتشوّقٍ لا نظير له كما توضحه الصورة .

يُفاجَأ الشابان بشخصية الكاتب الحقيرة، إذ يكتشفان أنّه وصل في عهر الأخلاق إلى القاع، وأنّه ليس إلا سكّير مدمن فقد حسّه الأدبي والأخلاقي والذوقي مرّةً واحدة. وأنّ ظنونهما حول شخصية الأديب الأريب المثقف (الجنتل) ما هي إلا محض أوهام، وأنّه لشدّة وضاعته وكأنّه يحمل راية الخسّة بين النّاس. يرجع مكسورا الخاطر إلى بلدهم إنديانا/أمريكا، وقد زادهم ذلك اللقاء التعيس ألماً واحتضاراً، وهنا يبدأ العدّ العكسي لحياة غاس بالإسراع ليلقى الشاب النبيل حتفه وسط أهله ومحبيه في فصلٍ تراجيديٍّ وبكائيّةٍ حزينة أضمن للقراء معها (وعلى الأخص الفتيات ذوات المشاعر الهشّة) دموعاً يسيرة الانهمار.

وبالمجمل هي رواية جميلة، لكن سيصادف القارئ فيها نواحٌ كثير وحزنٌ مرير، وانتحابٌ لاينقطع ودمعٌ لايندفع، ومشاعرٌ مختلطة بين الفقد والفراق ووداع العشّاق، فكأنّ الرواية مرثيةٌ وحفل تأبينٍ كبير لمرضى السرطان الذين قضوا بسببه.[1] وقد جسد المخرج هذه الأحداث بشكل فني رائع، تجعل المشاهد يتأثر كثيرا ويبكي لبكائهم.

ونسطيع توثيق ذلك انطلاقا من هذه الصور المقتطفة من الفلم

ففلم (The fault in our stars) المقتبس عن الرواية. قدّم المخرج **(جوش بون)** في فيه نقلاً حرفيّاً دقيقاً للرواية، فلم يجتهد في نقل الصورة التي تخيّلها القارئ أصلاً ولم يستخدم تقنياتٍ إخراجية جديدة، فاستخدم المخرج سياسة (نسخ/لصق) وتتبّع فصول الرواية فصلاً فصلاً لدرجة أن قارئ الرواية سيتوقع سيناريو وحوار المشاهد التالية دون تكلّف وعناء .

أداء الممثلين الشابين شايلين وودلي، وآنسل ويلغورت واقعي ومقنع جداً (تم ترشيح الممثل آنسل ويلغورت لجائزة الغولدن غلوب عن دوره في هذا الفيلم ولم يحصل عليها)، وفوجِئت بمشاركة الممثل المحنّك وليام دافو (مرشّح لأربع أوسكارات) بدور الكاتب بيتر فان هوتن وأبرع بتجسيد الدور بمهارة. مع لفت النظر أنّ الكاتب بيتر فان هوتن كان وبحسب الرواية أصلع بدين، وفي الفيلم كان نحيف وبشعرٍ طويل! وشكر الكاتب على غض النظر عن إضافةٍ مملة وردت في الرواية وهي زيارة أختي غاس مع أزواجهن وأولادهن بيت العائلة في الفترة التي كان فيها غاس مُشرفاً على الموت، هذه الفقرة لم تخدم الرواية وحذفها من مشاهد الفيلم إجراءٌ ناجح[2]

الفلم طويل نسبياً (ساعتين وربع)، وموسيقاه التصويرية الهادئة تتناغم وأحداث الفيلم وطبيعته الباردة، شخصياً أصنّفه كفلم أكثر من جيد، وهو من الحالات النادرة التي أعتبر الفيلم فيها منافساً للرواية من حيث المتعة.

يتفاوت تأثير النص المكتوب والمرئي على المتلقي، فالرواية قبل ارتباطها بالسمعي البصري كانت نصا جامدا لقي شهرة ورواجا عند ظهوره بصورة مرئية ، نجحت دراما "جون غرين" بتجسيد الرواية المكتوبة على الورق لتراها عين المشاهد. ساهمت الدراما التلفزيونية بطرح ذاكرة الجسد بشكل جيد لتكون بصورة مرئية ترقى للمستوى الفني للرواية. فالرواية قبل ارتباطها بالسمعي البصري كانت نصا يحمل خصائص وسيمات وعند ظهورها في صورة مرئية غاب بعضها . فلغة النص المكتوب "ماتحمله لنا النجوم" انطلاقا من الفلم المصور. صدم توقعات القراء، وأضاف شهرة للرواية، سمحت لمن لم يقرأ الرواية أن يطلع عليها في صورتها المرئية.

الكتابة على الورق له خصائصه البنيوية عكس الابداع السينمائي باعتباره كتابة على الصورة بحيث تنقل من واقعها المكتوب المرتبط بالطبقة المثقفة إلى طبيعة تصويرية تلتقي وبأعين المثقف بشكل، والعادي بشكل آخر.

---

[1] - ينظر: حسين قاطرجي، رحلة مع كتاب مراجعات أدبية ونقدية،https://hussein-katerji.com/2023/02/15.

[2] - ينظر: المرجع نفسه.

ويكمن تأثير الأحداث من خلال الكلمات، وما يتبادر في مخيلة القارئ من أفكار وأحداث قد تهز كيانه، والفلم كان تأثيره مباشرا من خلال لقطات الحب والأمل .

صحيح أن مخرج الفلم صور أحداث الرواية بصورة جذابة مشوقة مستفزة إلا أن زمن الفلم كان أسرع في سرده من زمن الرواية وكذلك عناصر الحكي السردي المكتوب وخصائصة أتي في الفلم بصورة زمنية متسلسلة مواترة. طبقا للرواية.

وقارئ النص المكتوب تتهاطل عليه التأويلات من خلال فك الرموز وقراءة مابين الأسطر في البحث والكشف عن المستور بينما النص السينمائي قدم بشكل مباشر من خلال تجسيد الصورة المكتوبة على الفلم السينمائي فالشخصيات والأماكن والأحداث كانت بارزة واضحة لا تحتاج لتعمق كبير وتفكير وبحث ... فالذي يشاهد الفلم دون قراءته للرواية يستسهل عليه فهمها ، وهكذا فالسينما مكملة للرواية والرواية متممة للسينما كل منهما يعانق الآخر ولا يتخلى عنه، فهناك روايات عرفت عن طريق السينما وهناك افلام اشتهرت بواسطة عملها السردي الكتابي.

الخاتمة:

من خلال ما سبق نجد أن الرواية قد انفتحت على الكثير من الفنون الأخرى، وكان من أبرز تلك الفنون فن السينما والتلفزيون، ومن خلال التداخل بين هذين اللونين ظهر فن جمالي جديد مزج بين متعة الكتابة وجمالية الصورة والصوت. وهذا التمازج أدى إلى نوع من التأثير المتميز لدى المتلقي. من خلال استخدام بعض التقنيات السينمائية في الرواية، واستخدام الرواية كعنصر أساسي في السينما والتلفزيون، فقد استفادت الرواية من السينما والتلفزيون، كما استفاد التلفزيون والسينما من الرواية، ومحك نجاح كل منهما هو مدى قوة تأثيره على المتلقي.

نجد أن الكثير من النصوص المكتوبة قد ساعدت كثيرا في تعميق الفكر السينمائي، والارتفاع به إلى مستويات عليا، وعلى العكس من ذلك إذ نجد أن ثمة نصوصا عظيمة، لكنها في الاخراج شوهت تشويها. ويعود هذا إلى عملية الاقتباس القابل للمد أو البسط، بمعنى الاضافة التي قد تجعل من النص المقتبس يبتعد بشكل ملحوظ عن النص الأصلي، بل يحدث أن يتناقض معه.

رواية "ما تخبرنا به النجوم"، كانت تسعى لصنع الأمل من أجواء محبطة. كانت تحكي عن تهديدات يعيشها المراهقون، واعتداءات نفسية يمارسها التلاميذ الأقوى والأسوأ أخلاقاً.

قائمة المصادر والمراجع :

المصادر:

1- جون غرين، ما تخبئه لنا النجوم، تر:أنطوان باسيل، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر. ط1، 2015.

المراجع العربية:

1- سعيد يقطين، السرد العربي مفاهيم وتجليات، رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 2006.

2- الطاهر روابنية، السيميائية والنص الأدبي، أعمال ملتقى معهد اللغة وآدابها جامعة باجي مختار، عنابة،دط، الجزائر، 1995.

3- شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، عز الدين للطباعة والنشر، ط1، 1985.
4- مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
5- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)، المركز الثقافي العربي – النادي الأدبي بالرياض، بيروت، ط1، 2008.
6- فتح الباب عبد الحليم سيد، ابراهيم ميخائيل حفظ الله، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1963.
7- عبد الله أبو هيف، النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والسرد، اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2000.
8- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية" بحث في تقنيات السرد" ، عالم المعرفة، الكويت، 1998.
9- السيد ابراهيم ، نظرية الرواية دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
10- يمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.
11- خلفة بن عيسى، الرواية السينمائية: استجواب مع مجموعة من المبدعين، الرواية والرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
12- نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1999.
13- محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح" قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، الجزائر، 2007.
14- شفيق البقاعي، الأنواع الأدبية مذاهب ومدارس (في الأدب المقارن)، عز الدين للطباعة والنشر، ط1، 1985.
15- عبد القادر القط، الكلمة والصورة دراسات في القصة والرواية ودراما التلفزيون، المركز القومي للآداب، القاهرة، 1989.

المراجع الأجنبية:

1- أ.أ مندولا، الزمن والرواية، تر: بكر عباس، دار صادر، ط1، 1997.
2- ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، تر: كمال محمد بشير، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975.

المعاجم:

1- محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات،
2- ابن منظور، لسان العرب، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988.
3- أبي الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، ج4، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، ط1، بيروت، 1411هـ/1991م.

مواقع الانترنيت :

1- رياض عصمت، السينما والأدب، www.afak.cinemasy.com ، 2021/09/18، 22:46.

تجربة أفلمة الرواية للسينما، قراءة في نماذج عالمية وعربية.

أ/ حيزية مكي.

جامعة وهران 1.

الملخص:

تبحث هذه الورقة في تجربة نقل أدب الرواية والسرديات الروائية إلى سرديات السينما والأفلام الروائية، وتبلور مصطلح "الأفلمة" وأنواع الاقتباس كلٌ بخصوصياتها، والتي تقدم قراءة بصرية سردية إما مشابهة تمامًا للنص الروائي، فتكون نقلًا أمينًا بدرجة ثانية أو ثالثة، أو تكون مختلفة أي بتصرف من المؤلف الثاني للعمل (السيناريست/المخرج)، فتقدم قراءة جديدة تسمى الرؤية الإخراجية أو الفنية، كما سنتطرق إلى نماذج روائية رائدة عالميا تحظى بمكانة أدبية عظيمة على عرش الأدب العالمي وسنبحث في خصوصيات نقلها إلى السينما، خاصة تلك الروايات التي تكررت مرات أفلمتها منذ ظهور السينما منذ 1895.

مقدمة:

إن ثنائية الرواية والسينما هي من أشهر الثنائيات في عالم الأدب والفنون البصرية، ذلك أن المتفحص للشكلين الفنيين ينتبه إلى التقاطعات بين بنية الرواية والفيلم، فالمقطع يقابل الفصل، والمشهد يقابل الفقرة، واللقطة تقابل الجملة، والصورة تقابل الكلمة، أما السرد فتقابله عملية المونتاج... إلخ. والرواية هي "شكل فني نثري طويل نسبيا، يعكس عالما من الأحداث والعلاقات الواسعة والمغامرات المثيرة والغامضة، وتكمن فيه ثقافات إنسانية وأدبية مختلفة. أما الفيلم فيعرف على أنه "حكاية تُروى بالصور"، وهو عبارة عن سلسلة من الصور المسجلة على شريط، يتضمن موضوعًا/قصة تُعرض عن طريق جهاز العرض في قاعة تُسمى قاعة سينما. فكلا الشكلين إنما هما شكلان سرديان يرويان حكاية ما. الفرق أن الرواية ترويها بالكلمات، أما الفيلم فيرويها بالصور. ورغم أن السينما ظهرت تسجيلية على يد الإخوة لوميير في فرنسا سنة 1895، إلا أنه سرعان ما تفطن روادها إلى ضرورة "أن تسرد" وإلا فقدت بريقها. فقدم جورج ميليس أفلامًا تروي قصصًا، منها أفلام مقتبسة عن روايات، مثل "رحلة إلى القمر" سنة 1902 الذي اقتبسه عن رواية جورج فيرن "من الأرض إلى القمر" الصادرة سنة 1865، أما عربيا فيؤرخ لرواية "زينب" الصادرة سنة 1913 لمحمد حسين هيكل كأول رواية عربية أُفلمت سنة 1930 في فيلم "زينب" للمخرج محمد كريم. لا يغيب علينا طبعًا أن السينما تعتمد على موروث بشري هائل من المخيال الشعبي المتنوع من أساطير وخرافات وأشعار وغيرها، والرواية هي أحد أهم المصادر التي تعتمد عليها السينما في تقديم قصص رائعة للمشاهد. وعليه، جاءت هذه الدراسة لتبحث في إشكالية نصها: ما هي خصوصيات نقل الرواية إلى السينما؟ وما هي الرؤية الفنية التي تجعل من العمل المنقول نسخة مميزة، تجعله قراءة حصرية للرواية؟ على أن نناقش ذلك من خلال بعض النماذج السينمائية الرائدة.

1- الرواية، اقتباسها إلى السينما:

على عكس التاريخ المعلوم لميلاد فن السينما سنة 1895 بفرنسا ذات أمسية من أحد أيام ديسمبر على يد الأخوين لويس و أوغست لوميار، بواسطة جهاز السينماتوغراف الذين اخترعاه، حيث تحركت الصور لأول مرة، فإن لا تاريخ معلوم لنشأة الرواية، حيث يذهب المؤرخون إلى أن الرواية قد تكون بدأت في مرحلة الصيد، عندما كان الصيادون يعودون من رحلات صيدهم ويعقدون حلقات حول النار، ثم يروون ما جرى لهم في رحلة الصيد، وقد يطلق الراوي العنان لخياله فيروح يختلق الأشياء التي لم تحدث له حقا ولم يرها أبدا، من وحوش وغيلان ونساء وساحرات وغيرهم، فتشخص له الأبصار والأذان وقد يصدقونه أو لا ولكنهم يثارون بتلك الحكايات فينتظرونها في الليلة الموالية وهكذا، وربما أيضا قد بدأت الروايات من أسمار الملوك، حيث يروي سامر الملك على مسامعه تاريخ الأمم وحكاياتها، ولعله يذهب في المبالغة قليلا ليرضي مسامع الملك، وربما ظهرت الرواية قبل ذلك في – الميثولوجيا السومرية القديمة جدا– واقتبس هذا المصطلح عن حنا عبود، التي تذكر نزول الإلهة ليليث إلى الأرض كل يوم لتهز مهد طفل وتروي له حدوتات النوم، وقد تكون الروايات نشأت مع الحروب والغزوات، حينما كان الرواة من الشعراء يروون ويتغنون ببطولات أقوامهم و أبطالهم ومن يدفع لهم، فيجوبون البقاع ليغنوا بطولات أقوام وهزائم أخرى، ولعلها نشأت لسبب آخر (عبود، 2002، الصفحات 7-9)، لكنها قطعا قد نشأت بفضل الإنسان وخياله، وهي جزء لا يتجزأ من الموروث البشري الشعبي المسمى المخيال، والذي هو في مفهومه "خزان رمزي واسع وكثيف، يختزن صورًا ورموزًا وحكايات وأساطير وقصص... وهو فعل تأويلي للعالم..." – واقتبس – إن المخيال يمنح للإنسان الذي يتحرك داخله حسب مستويات الواقع المتفاوت والمصطرع، يمنح الصراع الذي يعيشه يوميًّا في علاقته بذاته وفي علاقته بالآخر يمنحهم معنى حينما وفي بعض الأحيان يُفتقد المعنى... في زمن تختلط فيه الأمور وتلتبس الأحوال، يصبح المخيال هو الملجأ كما الدين وكما الفن، هو أفق قد يكون تعبيرًا عن انسداد كما قد يكون تعبيرًا عن الحرية... (النويري، 2009). يتحدث النويري عن أن الحكايات والأساطير والقصص، التي هي مصدر مهم من مصادر كتابة الرواية، هي أيضًا كما يشير جزء من المخيال الذي يمنح الإنسان معنى للحياة ومظاهرها ولتفاعلات الطبيعة والوجود من حوله. إنها بشكل ما تفسير وضعي لما يثير تساؤلاته وحيرته، وهي نتاج صراعه الأول ومواجهته للطبيعة والقوى التي راح يفسرها تفسيرًا ما ورائيًا على أنها قوى خارقة وآلهة...الخ، وراح يمنحها شكلاً وهيئة واسمًا، ويتقرب منها، ويضحي لها، وينشئ لها أساطير وخرافات وقصصًا.

الفيلم هو حكاية أيضا، تروى بالصور كما تروى الرواية بالكلمات، وهو "عبارة عن سلسلة من الصور المسجلة على شريط، يتضمن الموضوع الذي يعرض عن طريق جهاز العرض" (عقاب، 2014/2013) وكلاهما

يرويان حكاية سردية. عندما ظهرت السينما ظهرت تسجيلية، وسرعان ما انتهى انبهار الناس بحركة الصور على الجدار والقماش الأبيض، ولكن جورج ميليس في فرنسا وإدوين بورتر في أمريكا كانا من الأوائل الذين تفطنوا لقوة السينما عندما تروي، فاستخدم ميليس الروايات ليروي حكايات أفلامه،واستخدم إدوين بورتر الأحداث الحقيقية، ثم راحت السينما بعد ذلك تستخدم الروايات والأساطير والشخصيات الخيالية، وتسمى هذه العملية بالاقتباس، ويعرف الاقتباس على أنه "إضافة ونسخ النصوص التي تعود إلى مؤلف معين، وتضمينها في النصوص التي يجري العمل على إنشائها" (ذياب)، ويعرف أيضًا على أنه "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر، وذلك كتحويل المسرحية إلى فيلم أو القصة إلى مسرحية" (منصور، 2019).

أي أن الاقتباس هو عملية يقوم المقتبس من خلالها بنقل وتضمين نصوص أو مقاطع منها في نصه. أو لنجعل الكلام أوضح، هو نقل سرد معين من نص هيئته المكتوبة إلى هيئة مكتوبة أخرى، مثل اقتباس نص روائي إلى نص مسرحية، أو اقتباس حكاية شعبية أو خرافة، أو إلى هيئة مرئية أو غير ذلك، وتضمينها بشكل كامل أو جزئي وتحويرها بما يوافق الرؤية الفنية الشخصية للناقل.

وعرف أيضا على أنه "تناول معالجة سينمائية عن رواية حتى و إن قام المؤلف نفسه بإخراجها...". (قاسم، 2017)، إذن في السينما تسمى عملية الاقتباس بالمعالجة السينمائية للنص الروائي، لأنها تتغلغل إلى أعماق النص الذي يتميز بكونه أدبيا جدا وسرديا جدا، يعتمد على الوصف والنحو والبلاغة وما إلى ذلك، على عكس النص السينمائي المسمى سيناريو ، يقول سيدفيلد: "عندما تعبر عن فكرتك بإيجاز ووضوح بلغة الحركة والشخصية، عندما تعبر عنها كاسم علم – قصتي تدور حول هذا الشخص في هذا المكان وهو يفعل شيئا ما تكون قد بدأت بإعداد نصك السينمائي (فيلد، 1989)، فالنص في السيناريو أو تتابع المشاهد لا يحتاج سوى إلى عملية الوصف في شكل محدود جدا، لا يحتاج إلى الكثير من النعوت والأحوال، ولا إلى استخدام البلاغة والاستعارة والكناية والتشبيهات، يكفي أن تقول في جملة بسيطة ما تقدم شخصيتك على فعله وأين تفعله ومتى، أما لماذا تفعله فهو أمر سيظهر لاحقا خلال الأحداث أو هو مبرر بالفعل من خلال ما سبق.

أحيانا ما يفترض أن يكون المقطع المقابل للفيلم من الرواية، قد يصف أحداثا تم تجاوزها أو استبعادها، أو اختصارها، لأن السيناريو ليس نصا مستقلا مكتفيا بذاته، لا نريد أن نوسمه بالجفاف، ولكنه ليس مثل النص الروائي في تركيبته وبنيته الدرامية السردية الوصفية المبالغ بها أحيانا، بلغة مركبة و بليغة، وليس مثل الفيلم الذي يعتمد على الصورة وأدواتها من لقطات وزوايا وحركات كاميرا وما إلى ذلك، وهنا تتجلى ماهية المعالجة السينمائية، فكأنها شكل من أشكال فحص النص الروائي وتمحيصه ليُنتقى منه ما يصلح ويناسب الشاشة ويستبعد ما لا يرى فيه المخرج عازة أو لازمة درامية.

وعملية الاقتباس أنواع: مباشر وغير مباشر، أو حرفي وغير حرفي. فأما المباشر الحرفي فيقتبس الفكرة كلمة بكلمة، أما الثاني فيكون باقتباس الفكرة وإعادة صياغتها صياغة أخرى، مثل فيلم "الجميلة النائمة" / Sleeping Beauty 1959 المقتبس عن قصة بنفس الاسم للفرنسي شارل بيرو /Charles PERRAULT، قدم كل من إريك لارسون / Eric LARSON، ليه كلارك / Les CLARK و فولفانج ريثرمان / Wolfgang REITHERMAN القصة الاعتيادية للقصة، الأميرة الجميلة التي تلعن بالنوم الأبدي عندما تبلغ 17 سنة من قبل ساحرة شريرة تدعى ماليفسنت زارت قصر الأميرة يوم تعميدها لتنغص فرحة المملكة بالمولودة الجديدة... إلخ، ولكن في Maleficent 2014، يقدم المخرج روبرت سترومبرج / Robert STROMBERG ماليفسنت والحكاية ككل في رؤية فنية جديدة، لقد قدم فيلما رائعا دراميا وثريا بصريا وفنيا وزاوية أخرى تظهر سبب شر ماليفسنت وهو إعادة صياغة للفكرة الأصلية، منحها روحا جديدة.

إن عملية الاقتباس السينمائي تتقاطع مع عدة أشكال أدبية وفنية أخرى، فقد يقتبس للسينما من المسرح، أو من الحكاية الشعبية أو من الأوبرا وغيرها، أما تلك العملية التي تعتمد على نقل رواية إلى الشاشة وتحويلها إلى فيلم تسمى وبشكل أدق بـ" أفلمة الرواية.

2– أفلمة الرواية:

ورد مصطلح أفلمة على أنه: نقل وتحويل Transition نوع أدبي، أو فني ، لصالح عالم الفيلم، مثل أفلمة مسرحية، أو أفلمة رواية، وهي هنا ليست بمعنى نقل الجنس الصرف لأي نوع إلى عالم الفن السابع، وإنما تكييفه بحيث تتبدى السينما أنها لا تقوم بنقل مباشر للعمل الأدبي، ولإنما يخضع عبر آلياتها إلى تحولات تطال تقطيع النص الأصلي من زاوية رؤية السيناريست، ثم المخرج الذي يثري ويطور المادة الحكائية" (بومسلوك، 2016)، إذن مصطلح الأفلمة هو بشكل واسع يتخذ كل أشكال الاقتباسات التي يقوم بها السينمائيون ، أو الأعمال التي تنقل إلى السينما، فروميو وجولييت، وعطيل، وهاملت، وعربة اسمها الرغبة / A Streetcar named desire، كلها أفلام مقتبسة عن مسرحيات عالمية، أول ثلاثة منها لشكسبير، والأخرى للأمريكي تينيسي ويليامز، فيلم طروادة، وأوليسيس / Ulysses 1954، 300، وغيرهم مقتبسين عن إلياذة هوميروس، فيلم جوبز 2013، شخصيات مخفية / Hidden Figures 2016 مقتبسين عن قصص حقيقية، وهكذا.

أما أفلمة الرواية هي عملية تكييف الرواية لتصبح نصا جاهزا للسينما، من أشهر الروايات المؤفلمة نذكر سلسلة روايات هاري بوتر السبعة، والتي يقابلها فيلم لكل جزء، ملك الخواتم، الهوبيت ذهب مع الريح لمارغريت ميتشل، ساحر أوز العجيب لليمان فرانك بوم و أخرجها فيكتور فلمينغ كما أخرج فيلم ذهب مع الريح 1939 لكليهما، فيلم فتاة القطار، عربيا، فيلم الحرام لهنري بركات وأيضا دعاء الكروان، فيلم الفيل الأزرق، هيبتا، محليا، رواية ريح الجنوب لبن هدوقة، و التي حولها سليم رياض إلى فيلم بنفس الاسم عام 1975، Morituri 2007

لعكاشة تويتة عن رواية بنفس الاسم لياسمينة خضرا... إلخ، تضمن كل هذه الأفلام وغيرها خصوصيات تخضع لها هذه العملية المسماة بالأفلمة ندعوها بآليات وشروط أفلمة الرواية، نذكرها في ما يلي:

أ. **الاختزال والتجاوز:** هي عملية حذف وتجاوز بعض الأحداث المتشعبة والكثيرة وربما الثانوية في الرواية التي لا يؤثر تجاوزها، من خلال عمليتي الحذف أي عملية قطع بعض الأحداث الطويلة، فالعملية الوصفية في الرواية تعتمد على عملية سردية طويلة ومعقدة، أما التجاوز فهي عملية ترك بعض الأحداث الروائية وتجاهل نقلها إلى الفيلم وتمثيلها.

ب. **الترجمة:** هي عملية إعادة تجسيد المختزل في شكل مفصل ، وإعادة إنتاج المؤشرات الدلالية في أشكال مادية منسجمة مع وسائل محاكاة الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه، ترجمة الفعل الروائي إلى فعل سينمائي، لا تكون عملية ترجمة لغة الرواية إلى لغة الفيلم لم تكن ترجمة حرفية، فتستخدم غالبا رواية ممزوجة بالعامية، في السينما العربية هناك مصطلح شهير يدعى "التمصير" وهي عملية تمصير الأعمال الفنية مثل مسرحيات، ونصوص روائية، وأفلام سينمائية، فعملية تمصير النص الروائي أو الفيلم هي تتعدى الترجمة إلى عملية المواءمة، ومصطلح التمصير ليس الوحيد من نوعه، فهناك مصطلح جزأرة الذي يشير إلى عمليات صب الأعمال الأدبية في قالب جزائري، أذكر منها الشائع جدا، وهي مسرحيات موليير ومسرحيات بريخت.

ج. **المواءمة:** هي شكل من أشكال التوافق بين المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل الشخصيات، عن طريق موائمة أحداث الفيلم لأحداث الرواية، حيث أنه لا يعقل أن تحيد الشخصيات عن أصلها في الرواية أو عن ملامحها وأفعالها، وإلا فإنه يخلق بعدا آخر يحيد عن الرواية برواية أخرى للأحداث، ومع ذلك يلجأ بعض المخرجين عادة إلى إحداث بعض التغيير، لغايات شخصية، أو اجتماعية، أو سياسية... إلخ، قد يدعو البعض ذلك باللمسة الإبداعية للمخرج أو المؤلف.

د. **الاختصار:** هي عملية إيجاز في نقل النص واقتباسه دون إفقاده معناه، وهو عملية تحويل النص الروائي إلى مشاهد سينمائية، دون إخلال أو إحداث اضطراب في سلامة البنية الدرامية للفيلم.

هـ. **الإضافة:** تماما كمقابل للحذف، تكون الإضافة بقصد إثراء فعل أو أحدث ما، حيث يلجأ المخرج إلى استخدامه لهدف ما، يرى في الأمر ضرورة درامية، أو لأن المشهد الروائي جاف أو مختصر السرد، ولكن المخرج يضيف إليه ليجعله أكثر ثراء، وليمنحه حياة و منه فهو لا يتم إلا لغاية، فقد تكون الإضافة تركيزا أو اختصارا لنصوص ومشاهد كثيرة.

و. **التركيز:** يتم التركيز على بعض المقاطع من الرواية في نقلها إلى السينما وجعلها مشاهد محورية، عن طريق إثراءها بصريا وسرديا وحواريا. (زرار، 2020، الصفحات 10-17)

3- تشكل الرؤية الفنية/الإخراجية:

"الرؤية هي المشاهدة، أو التحقق من وجود شكل في المخيلة ويسعى للتحقق، وهذه المشاهدة تعتبر تصورا أو رؤية عند تخيلها، وحين تتحقق تصبح إبداعا، لأنها اكتملت بالتحقق و اشترطت في أنها جديدة ومبتكرة" (أمل، 2011، صفحة 100)، ومنه فإن الرؤية الفنية هي رؤية لها شكل في مخيلة الفنان، يحاول بما يملكه من إمكانيات وموهبة وأدوات الإبداع والصنع أن يمنحها شكلاً وهيئة مادية. فتتحقق العملية الإبداعية التي يشترط فيها الجدة والابتكار، وإلا فهي نقل ونسخ وليس خلقًا. فالإبداع رؤية والرؤية إبداع، يعبر عنه أمل نقلا عن هرمان هسه بأنه ما "يعبر بالإنسان من قدراته إلى مستوى آخر". ويعود ويعبر أمل عن هذا المستوى الآخر في قوله: "المستوى الآخر هو المضاف، هو المجهول، غير المطرق، إنه الكون بشكل آخر، إنه الجديد ولو كان أضعف تعبير" لأن المبدع حسبه مسكون بـ "هوس النظرة الصحيحة" (أمل، 2011، صفحة 101).

إذن، إن جدلية الإبداع التي تنص على الجدية والابتكار تضعنا أمام فكرة مفادها أن الإنسان قادر على خلق كامل، على ابتكار ما من خلفية له، على صنع المجهول، أو كما يشير إليها أمل بـ "الخلق والابتكار من وحي الإنسان نفسه". ولكنه، أي الإنسان، نتاج التحام وصراع نصفين اثنين هما القلب والعقل، أو كما سمتهم الميثولوجيا الإغريقية باللوغوس (العقل) والميثوس (القلب). وسمي هذا بالصراع الداخلي، ودعي أيضًا بالعقل واللاعقل، أو المنطق والعاطفة، المادة والروح، الشعور واللاشعور... إلخ. اللوغوس يرتكز إلى المنطق الذي لا يتقبل الأشياء التي لا يستطيع تحليلها وتجريدها وتفسيرها منطقيًّا ورياضيًّا. أما الميتوس فيعتمد على الصور، ذاك أن الإنسان منذ ميلاده يرى الصور التي تتراكم لديه، فيروح يتخيل ويتصور ويحلم بالصور، والميتوس لا يعرف التجريد ولا يحاول أن يدركها منطقيا بل يسبح وينتج المزيد، بل ويستعين بالتخيل لينتج معاني لما يصعب عليه تفسيره منطقيا ورياضيا. (أمل، 2011، الصفحات 23-25)، وصراع خارجي نستطيع أن ندعوه بالهابيتوس كما دعاه بيير بورديو أو التطبع الذي ينص على أن الإنسان هو نتاج مجتمعه و محيطه، ومهما يخال نفسه محصنا فإنه لا مفر له من التأثر به، أيضا بالعودة للحديث عن الفن فهو تلك القدرة التي تمنح الواقع شكلا آخر غير الذي يكتسيه وهنا تكمن ماهية الإبداع فهو تلك القدرة على إعطاء المضامين أشكالا جديدة، المضامين هي ذاتها الخير ذاته والشر ذاته وتيماتهم واحدة منذ البداية، لكن تشكيلها في قوالب جديدة هي ما يمنح الإبداع روحا فريدة على لفت الانتباه، وهنا يتميز الفن وتنجح الرؤية الفنية. (أمل، 2011، صفحة 103).

4- قراءة في نماذج سينمائية عالمية:

4 – 1 آنا كارنينا بين الرواية 1878 والسينما (فيلم آنا كارنينا 2012/ فيلم نهر الحب 1960):

قدمت رواية آنا كارنينا لليو تولستوي المكتوبة 1878، من أشهر أعمال الأدب الروسي، وهي ثاني أشهر أعمال تولستوي بعد الحرب والسلام، إن لم نقل تفاوتها في بعض مناطق العالم، ويتم تصنيف الرواية على أنها

من أفضل ما قدم في الأدب الإنساني العالمي، حيث لا توجد لغة لم تترجم إليها أو لسان لا يعرف القصة، تتحدث الرواية باختصار عن آنا سيدة متزوجة تقع في حب رجل آخر يدعى فرونسكي، ويهيمان ببعضهما وتصر آنا على الطلاق من زوجها لترتبط بحبيبها و لكنها بعد شدة ومرض يساندها زوجها فيهما تشعر بامتنان يمنعها من هجره، ثم بعد تعافيها تعود وتصر على الانفصال عن زوجها، وتعود إلى حبيبها وبعد شد وجذب في علاقتها مع فرونكسي من غيرة وهجران ولوم، تسير آنا نحو محطة القطار وتلقي بنفسها أمام أحد القطارات لتنهي ألمها وحياتها.

وقدمت الرواية إلى السينما مرات ومرات في السينما العربية العالمية، اخترنا أن نستعرض الفروق بين نسختين اثنتين على مستوى عناصر البنية الفنية لكل من النسخة الأجنبية الفيلم المعنون بآنا كارنينا 2012 إخراج البريطاني جو رايت، والنسخة العربية "نهر الحب" 1960 إخراج الرائع عز الدين ذو الفقار، في النقاط الآتية:

الرواية:	**الفيلم الأجنبي 2012**	**الفيلم المصري 1960**
الزمان: خلال حكم القيصر، قبل الثورة البلشفية أي تقريبا قبل 1880.	تم الحفاظ على الزمن في أحداث الفيلم، ويظهر ذلك من خلال استخدام القطار البخاري، الأزياء، ومظاهر الطبقة الارستقراطية، والحرب.	تدور الأحداث في سنوات 1974 إلى 1948، ذلك أن خالد ضابط يستشهد في حرب 1948.
المكان: روسيا	روسيا	مصر
الشخصيات:	الحفاظ على الأسماء الأصلية كما جاءت في الرواية (آنا كارنينا، كارنين، فرونسكي، ليفين، كيتي، ستيفا، دوللي، سريوزا، الكونتيسة ايفانوفنا). آنا كارنينا شابة ثرية من الطبقة الأستقراطية متزوجة وأم لصبي.	آنا كارنينا نوال، دوللي صفية، الأخ ستيفا ممدوح، الابن هاني بدل سريوزا، فرونسكي أصبح خالد، كارنين أصبح طاهر، الكونتيسة ايفانوفنا اصبحت فاطمة هاتم، لا وجود لكيتي ولكن ظهر صديق لخالد يدعى وصفي و هو رسام. خيرية زوجة طاهر الأولى.

		أما نوال فهي فتاة من الطبقة العامة يعيلها شقيقها المحاسب لدى طاهر.
اللغة: الروسية / أما النسخة الإنجليزية فهي الأكثر شيوعا.	استخدام اللغة الإنجليزية.	استخدام اللهجة المصرية المستندة أساسا على اللغة العربية أو كما تسمى بعملية تمصير العمل الفني.
الحدث:	خلال زيارة مفاجئة لبيت شقيقها تقيم آنا كارنينا لفترة هناك وتتعرف على فرونسكي، وقد كانت تعرفت على والدته قبل ذلك في رحلة القطار، ليبدأ شغفهما ببعض.	أما في النسخة المصرية فمن وجهة نظر ذو الفقار فقد أسس للعمل من بداية معرفة نوال بطاهر وارتباطهما بسبب ضغط طاهر على شقيقها المحاسب الذي سرق منه، ثم في رحلة القطار يرى خالد نوال مباشرة ويقع في حبها.
الحبكة:	تضطرب علاقة آنا كارنينا وفرونسكي بعدما إقامتهما معا، وضغط المجتمع عليهما، فيتخلى عنها بين حين وآخر، ورغم أن زوجها يسامحها إلا أن ضمير آنا لم يحتمل وقع ذلك وانتحرت.	الحبكة أكثر تعقيدا، حيث يطلق طاهر نوال وتضطر للبقاء مع خالد، الذي يضطر للرحيل لأجل الحرب أين يستشهد وتضيع حياة نوال دون حبيبها وابنها، فتنتحر لشدة حزنها.

بينما دائما ما تكون النسخة الأجنبية لفيلم آنا كارنينا من الرواية نقلا شبه أمين عن أحداثها، ويصر المخرجين على الحفاظ على سلامة بقية العناصر الفنية وارتباطها ارتباطا وثيقا بأحداث رواية تولستوي، جاءت النسخ العربية مختلفة، في رؤية فنية مختلفة كليا عن أحداث ووقائع الرواية، والتي تكون لسبب تاريخي بداية، ذاك بسبب الاختلاف الشاسع بين الثقافة الغربية والعربية، حيث يرجح أن أحداث الرواية تقع في فترة حكم القيصر خلال العقد السادس إلى السابع من القرن 19، ذاك أن الرواية صدرت في 1878، حيث اشتعلت الحرب خلال العقود الأخيرة من القرن 19 بين الإمبراطورية الروسية والعثمانية، أما مصر فكانت تقبع تحت راية الاحتلال البريطاني

الذي سيطر عليها سنة 1882 وإلى غاية 1922 (الرحمن، 2019)، وعندما نتفقد آليات الأفلمة التي طبقت على النسخة المصرية وفروقاتها عن الرواية نحصي ما يلي:

تجدر الإشارة إلى أن صاحب سيناريو "نهر الحب" 1960 هو مخرجه عز الدين ذو الفقار بالاشتراك مع يوسف عيسى سيناريست ومخرج أيضا بدوره، بمعنى أن الشكل الذي قدمه ذو الفقار لمضمون آنا كارنينا المعتاد هو جوهر العملية الإبداعية التي يرتكز عليها الفن ككل، حيث قام مؤلفي السيناريو بموائمة النص مع مضمون الرواية وصراع الشخصيات، بموائمة التيمات ولكن مع صبها في قوالب تتناسب مع خصوصية الثقافة العربية المصرية وقيم المجتمع المصري الذي تختلف عن قيم المجتمع الروسي حتى رغم فارق الزمن بينهما، كما ولجأ ذو الفقار إلى الترجمة حيث قام رفقة عيسى بتمصير الرواية الروسية بما يناسب وطبيعة السينما المصرية التي تركز على المشاعر الجياشة المبالغ بعفتها وبتمثيلها المفرط الحساسية.

4 – 2 هاملت الألفية الثالثة في السينما:

يشار إلى هاملت على أنها رواية وغالبا مسرحية على أنها ترجح أن تكون رواية مسرحية، ألفها الرائع وليام شكسبير بين سنوات 1600 و 1602 وتأتي في مصادر أخرى أنها بين 1599 و 1601، وهي من أكثر المآسي الإنسانية تمثيلا وشهرة في التاريخ، " وملخصها أن الأمير هاملت ينتقم لأبيه الذي قتله عمه، ثم تزوج أمه. وأضاف شكسبير مظاهر العنف، معتمدا على الآلام النفسية لهاملت وجعل منه رمزا للإنسانية "..." وشخصية هاملت من أشهر الشخصيات، منذ أن شوهدت أول مرة على خشبة مسرح في لندن، لا شخصية واقعية، بل شخصية خلقها خيال شاعر، فتجسدت في خيال الحضارة أكثر مما تجسد أي رجل عاش التاريخ وصنعه"يقول قاسي نقلا عن اسماعيل سراج الدين. (الرحمان، 2016، الصفحات 116–117)، في السينما قدم فيلم هاملت مرات عديدة أيضا، سنة 1948 للمخرج لورانس أوليفيه والذي قام ببطولة الدور وحصل عنه على جائزة أوسكار أفضل ممثل، وقدم أيضا سنة 1996 من كتابة و إخراج و بطولة كينيث بيرناه، الذي يشتغل كثيرا على أفلمة أعمال شكسبير، ولكن النسخة المميزة والتي قدم فيها المخرج مايكل ألميريدا عن نص سيناريو كتبه بذاته هو فيلم هاملت 2000، وقدم ألميريدا قراءة عصرية عن هاملت حيث نجح بتكييف و موائمة مضامين هاملت الكلاسيكية المحتجزة في قصور الدانمرك الحجرية إلى ناطحات سحاب نيويورك خلال بداية الألفية الثالثة، حيث هاملت هو طالب سينما شاب، أما مكان الأحداث فنقل من قلعة السينور إلى فندق السينور بنيويورك، حينما يستولي العم كلوديوس على الشركة بدل المملكة بعد وفاة شقيقه والد هاملت، أما أوفيليا السيدة النبيلة والزوجة المحتملة لهاملت فهي مصورة هاوية في النسخة العصرية، تأخذ صورا كثيرة للورود بواسطة آلة التصوير الفورية بدل أن تحمل أزهارا حقيقة كما تفعل أوفيلية شكسبير، والتي بدل أن تغرق في النهر كما يشار إليها غالبا في اللوحات الفنية التي صورت وفاة أوفيليا بعد جنونها، فإن أوفيليا الحديثة تنتهي غارقة في نافورة بجانب الفندق، أما ليرتس فانتقاما لوفاة أخته أوفيليا

يطلق النار على هاملت بدل أن يقتله بسيف مسمم، ثم ينتهي به الأمر بانتحاره بنفس المسدس (Almereyda, 2000)، ما قدمه مايكل ألميريدا هو رؤية فنية إخراجية قمة في الإبداع، استخدم فيها آليات الأفلمة بل و استطاع أن يقدم شكلا حديثا لمضمون يعد من أكثر المآسي الإنسانية تداولا، وهو بذاته قدم قراءة وخلقا ثانيا لشخصية خلقها خيال شكسبير منذ قرون، بل وكيفها لتناسب العصر الذي ندركه نحن كمتلقين تماما لأننا نعيشه، لقد قدم "تطبعا" لشخصية هاملت 2000 بمقومات مجتمعات العولمة التي تستخدم المسدس بدل السيف، والمحامين بدل الجنود، والصور بدل الورود الحقيقية.

خاتمة:

لأنَّ السينما تستعين بأكثر الأدوات قدرة على مداعبة الخيال البشري، ألا وهي الصور التي قلنا أنها أول ما يتعرف إليها الإنسان في سنوات عجزه عن الكلام والتفكير والإدراك..حيث يرى ويخزن الصور ويتخيلها تتطور وتتشكل بأكثر الأشكال غرابة، فإنها أبلغ على التعبير، يقال أن" الصورة أبلغ من 1000 كلمة" والحق أن الرواية هي من أقوى المصادر التي تعتمد عليها السينما و تبرع في تكييفها و اقتباسها، متى ما كان المبدع متمكنا من أدواته الفنية التي تجعله يقدم خلقا متفردا حتى مع أكثر الأمور تداولا وشهرة، تماما كما فعل المبدعين في نموذج الورقة البحثية.

قائمة المصادر و المراجع:

1. Almereyda, M. (Director). (2000). *Hamlet* [Motion Picture].

2. أحمد أمل. (2011). *فن الإخراج المسرحي- من الرؤيا إلى التطبيق*. دمشق: النايا للدراسات و النشر والتوزيع، محاكاة للدراسات و النشر التوزيع.

3. حنا عبود. (2002). *من تاريخ الرواية -دراسة-*. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

4. خديجة بومسلوك. (2016). أفلمة الرواية في السينما الامريكية (أطروحة دكتوراه). كلية الاداب و الفنون ، قسم الفنون ، وهران : جامعة احمد بن بلة .

5. زينة عقاب. (2014/2013). السينما الإيرانية و الخلاف السني الشيعي حول الخلافة . الوادي، قسم العلوم الإنسانية، شعبة العلوم الإسلامية، الجزائر.

6. سد فيلد. (1989). *السيناريو*. (سامي محمد، المترجمون) بغداد: دار المأمون للترجمة و النشر.

7. سهيل رزق ذياب. (بلا تاريخ). مهارات التفكير و البحث العلمي. 23. (مجلس البحث العلمي ، وزارة التربية و التعليم العالي، المحرر) فلسطين.

8. عبد القادر زرار. (2020). آليات أفلمة الرواية الجزائرية،ريح الجنوب أنموذجا. *مجلة آفاق سينمائية* ، 250-268.

9. قاسي محمد عبد الرحمان. (2016). قراءات نقدية في مسرحية هاملت. *مجلة الأثر* ، 113- 122.

10. كريمة منصور. (2019). ظاهرة الاقتباس في مسرح عز الدين علولة. *مجلة لغة /كلام ، 4* (2).

11. محمد النويري. (13 04, 2009). *الإنسان و المخيال*. تاريخ الاسترداد 07 01, 2023، من من الثقافة الشعبية: id=155&page=article&https://www.folkculturebh.org/ar/?issue=7

12. محمد عبد الرحمن. (28 07, 2019). *بداية الاحتلال.. حكاية 74 عامًا من الاحتلال البريطانى لمصر أنهته ثورة يوليو*. تاريخ الاسترداد 05 01, 2023، من اليوم السابع:

https://www.youm7.com/story/2019/6/28/%D8%A8%D8%AF%D8%A7%D9%

13. محمود قاسم. (2017). *الاقتباس، المصادر الاجنبية في السينما المصرية*. مصر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون).

الشخصية في الافلام السينيمائة الموجهة للطفل –دراسة تحليلية للفيلم الكرتوني الملك الاسد للمخرج روجر ألدر/ روب مينكوف–

د/ زقاي صارة

د/ بوطولة أمينة

جامعة قسنطينة 3

الملخص:

تحتل السينما موقعًا متميزًا في قلوب الأطفال لما تحتويه من متعة وإبهار وتشويق إزاء متابعة الطفل لما يجري من أحداث على الشاشة خلال القصص المعروضة في الأفلام. مقارنة بالقصة المكتوبة، نجد أنه يفضل مشاهدة الشاشة بدل سماع قصة أو قراءتها. ورغم أن المواضيع المقدمة للطفل لا تخرج عن التيمة المعروفة وهي الصراع بين الخير والشر، لينتصر الأول – الخير – باعتباره تحديثًا للقديم من حكايات خرافية وأساطير، فإن هذا يمنح طمأنينة للأطفال ويمتص توترهم في هذا السن كونهم متضامنين مع الشخصية البطلة التي تحارب الشر.

مقدمة:

الفيلم السينمائي عبارة عن قصة تجسد في أحداث مرئية مرتبة ترتيبًا منطقيًا وخاضعة لنظام زمني ومكاني متسلسل. السينما بإمكانياتها المتعددة ووظائفها الجمالية والفنية، أصبحت بطريقة أو بأخرى مرادفًا لعالمنا المعاش والمتخيل. فالميزة التي تتمتع بها السينما من كونها مرئية ومسموعة تجعلها أقرب الوسائط إلى عقل الطفل، لكون الطفل يميل بطبيعته إلى كل ما هو جديد ومثير وغريب وممتع من مغامرات أماكن غريبة وأحداث مألوفة وغير مألوفة. لذلك، ليس من الغريب أن نجد الطفل يحب مشاهدة الأفلام السينمائية ويفضلها على باقي النشاطات، لأن الأولى لها طريقتها المميزة في جذبهم باستعمال شتى وسائل الإبهار والإثارة والمتعة.

ومن هنا يمكننا طرح التساؤل الآتي: ما مدى تأثير شخصيات الأفلام السينمائية في جمهور المتفرجين من الأطفال؟ وما هي المصادر التي يعتمدها كاتب السيناريو في رسم شخصيات قصة فيلمه؟

إن قصة الفيلم المقدمة للطفل ينبغي أن تمتعه من خلال تقديمها لأحداث وقعت بالفعل، أو عليها أن تشعره بأن هذه الأحداث متوقعة عن طريق تغلب أبطالها على المصاعب التي تواجههم، وليس بانتهاكها لحرمة القانون، وإنما من خلال عملية الصراع الموجودة بها ومدى إثارتها بالنسبة للطفل**1**.

عنصر التشويق عليه أن يكون الأداة السحرية التي يستخدمها كاتب السيناريو عند الشروع في كتابته وتوجيهه للطفل. فالقصة تبنى على عناصر التشويق والإثارة والمغامرات المثيرة ومشكلة الزمان والمكان كي تمتع الأطفال بطريقة ما من خلال أحداثها **2** .

فالتشويق يعد مطلبًا أساسيًا ورئيسيًا في الفيلم سواء كان خياليًا أو واقعيًا أو مزيجًا من الاثنين معًا أو فيلمًا تعليميًا يحتوي على معلومات وحقائق علمية، أو حين يتناول حكايات خيالية أو أسطورية أو قصة أصلية أو مقتبسة.

فالقصة يجب أن تكون مثيرة وجذابة تشد الطفل وتربطه برباط خفي ليتابعها متابعة جادة، نجده يثور لثورتها، يتألم، يضحك، يخاف، يتنفس... إلخ. كل هذه الانفعالات التي تصدر من هذا المتابع الصغير تزيد من توهج القصة وتدفع عنها الروتينية والرتابة والضجر.

ينبغي الإشارة إلى أن الأساطير المعاد تقديمها للطفل من خلال الفيلم السينمائي تحمل مضامين أخلاقية مفيدة له. فالأسطورة تعتبر مادة جيدة لكونها "قصة عن طريقها يمكننا أن نشرح أو نفسر الحضارة أو الثقافة أو نفهم بعض المفاهيم من واقع الطبيعة". **3.**

إنها أداة فعالة في تعليم الطفل أسلوب القدماء في التفكير وكيفية حل مشاكلهم، وتعليمهم أنماط سلوكهم والتعرف على حضاراتهم. لذلك، تعتبر "الأسطورة" طريقة ثقافية أو حضارية للتفكير في شيء ما لتحليل مفهوم مهم. **4.**

فالحكايات الخرافية لها ميزة مهمة تتمثل في عدم ارتباطها بزمان أو مكان، بحيث تجري أحداثها في جو غير واقعي، لأن أغلب أفكارها مستمدة من أساطير ومعتقدات كانت منتشرة بين الشعوب. ولذلك نجد أغلب أحداثها تدور حول تفسيرات لظواهر طبيعية واجتماعية متعددة. كذلك، تبدو أهمية هذه الخرافة في كونها تتجه "اتجاها أخلاقيا"، إذ يكافئ فيها الخير بالخير والشر بالشر، وفيها تصور ما ينبغي للحياة أن تكون عليه كأن نتصورها عالماً غنياً بديلاً عن خط تعيس. لذا فهي تدفع بالأحداث والأفكار لتنتهي نهاية متفائلة، ومن هنا جاء التجاؤها إلى الاستعانة بكل ما هو غيبي أو سحري أو عفوي **5.**

وعندما نبحث عن أي فيلم يُحبّه الأطفال، سنجدهم يحبون رؤية جميع الأفلام. وإذا كانت جميع الأفلام، كما ذكرنا، تجذب الطفل، فإنه ينبغي الإشارة إلى أن هناك نوعية منتشرة في مرحلة ما بحيث تكون النوع المحبب للأطفال في تلك المرحلة. ولكن هذا لا يمنع أن يشاهد ويستمتع بباقي النوعيات المقدمة له، ولكن هذا يتوقف على أسلوب تقديمها بما يتناسب وروح الطفل، لأن اختيار مادة الدراما شيء مهم جدا.

رسم الشخصيات:

تختلف عملية رسم الشخصية في الفيلم عنها في الشخصيات التي تُصوَّر في الروايات والقصص القصيرة والمسرحيات، ففي القصة أو الرواية يخبرنا الكاتب من خلال السطور بما تفعله الشخصية وما تفكر فيه وما تشعر به من خلال أحاسيس مختلفة في حالات متنوعة. وفي المسرحية، يعطي الكاتب المسرحي الشخصيات الفرصة في البوح بما تفكر فيه وبما تشعر به، أما رسم الشخصية في الفيلم السينمائي فيختلف كثيرًا عن سابقتها، فكاتب

السيناريو يجعل الشخصية هي التي ترينا من خلال تصرفاتها ما تفكر فيه أو تشعر به، لذلك تنمو الشخصية على الشاشة في وقت قصير جدًا. بالإضافة إلى أن شخصيات الشاشة مركَّزة، وهذا لا يعطي المجال لوجود شخصيات غير مهمة.

إن لغة الصورة السينمائية تجعل المعاني أكثر إيحاءً وقربًا للمتلقي، وتجعل تصرفات الشخصية أكثر وضوحًا للمشاهد، لكون السينما تتمتع بخاصية الإيجاز في رسم بدايات الأحداث حتى نهايتها.

تحتاج القصة عند بنائها إلى الشخصيات التي تلعب دورًا بارزًا في الأحداث، فإذا كانت الشخصية في الواقع مشوشة، وسلوكها ودوافعها يصعب تتبعها بدقة، ورغباتها غير واضحة المعالم، فإن شخصيات الشاشة تبدو عكس ذلك. لذلك، على كاتب السيناريو أن يرسم شخصيات قصته محددة الأهداف والدوافع، واضحة الرغبات منذ البداية، وخلال وقت معين، والمتمثل في وقت عرض الفيلم السينمائي.

"إن عملية رسم الشخصية خلال السيناريو ومعرفة أهدافها الداخلية، التي تعتبر في نفس الوقت أهدافًا شخصية بالإضافة إلى الأهداف الخارجية، تحتوي على صراع العواطف الذي يكون متكافئًا في نفس الوقت. حيث إن الشخصية خلال الأحداث قد تجبر على إنجاز هدف ما في حين أنها تنشد هدفًا آخر مختلفًا أو متعارضًا، وذلك من شأنه أن يؤجج الصراع، لأن شخصيات الشاشة موجودة لكي تخدم هدفها الشخصي الداخلي بالإضافة إلى تحقيق الهدف المادي المرتبط بالقصة. إنها أشبه بآلة الدفع التي تدفع القصة نحو الحل أو النهاية." **6.**

تجسد شخصيات الفيلم السينمائي الصراع الموجود داخل العمل السينمائي، بالإضافة إلى كونها تجسد مختلف النماذج الموجودة في الواقع. لذلك يجب اختيارها بعناية شديدة، وإلا سيؤثر ذلك سلبًا على الصراع ولن يُفهم. فكل عمل جاد يحتاج إلى التنوع الذي أصبح مطلبًا رئيسًا، وبالأخص التنوع في رسم الشخصيات. فعلى قدر تنوعها في الحياة الواقعية، تتنوع المادة القصصية التي تشعر المتفرج بالمتعة. فالصراع الذي تعيشه الشخصيات داخل الشاشة ينبع أساسًا من تعارض الأهداف والرغبات والدوافع المختلفة، وبذلك تكون الفكرة روح الشخصية.

ينبغي أن تكون الشخصيات المرسومة في الفيلم المقدم للطفل واضحة الصفات والمعالم، تحمل صفات مميزة، لا أن تكون شخصيات باهتة غير واضحة، أو معقدة المشاعر مستعصية الفهم، لا يدركها الطفل أو يفهم سلوكها وطبيعة الصراع الدائر بينها. فكلما كانت الشخصيات داخل الفيلم متنوعة ومتباينة تباينًا واضحًا، كان فهم الطفل لها أوضح وأسهل لفهم أوجه الخلاف بين الأنماط المختلفة.

إن رسم الشخصية بوجه عام مسألة مهمة وحساسة لكونها منبعًا للصراع، حيث عليها أن تساهم في إبراز الصراع ودفعه قدمًا إلى الأمام. فالصراعات الداخلية الموجودة بين الشخصيات لابد أن تكون مرئية وواضحة في السينما، عن طريق العلامات والدلائل الخارجية، عكس الرواية التي تأخذ صفحات عدة تتجول في النفس الإنسانية.**7.**

تلك الخاصية التي تنفرد بها السينما جعلت اختيار الشخصيات عن طريق سماتها الجسدية عملية مهمة عند تقديم فيلم الطفل، حيث تكون واضحة غير متشابهة الملامح أو الأداء التمثيلي، ومن ثم يمكن للطفل التعرف عليها بسهولة. إن الدراما السينمائية، لكونها لا تهتم بالحدث قدر اهتمامها بكيفية حدوثه، تجعل الأمر أكثر وضوحًا، فمتابعة الطفل للشخصيات المختلفة ووجهات نظرهم المتنوعة تجعله يعيش الأحداث من خلال الصراع الدائر بينهم. تبدو مهمة كاتب السيناريو في ألا يجعل شخصياته ملفقة أو مفتعلة، وعرضة للظروف والصدف غير المقنعة، ويبتعد كل البعد عن الشخصيات السلبية الاتكالية التي تعتمد على الحظ في حل مشاكلها، حتى لا يتأثر الطفل بسلوكياتها. يجب أن تكون الشخصيات إيجابية، تتصرف بمنطقية، وتبذل قصارى جهدها في سبيل بلوغ هدفها. فكل شخصية من الشخصيات داخل الفيلم "تتحرك من قرار، ومع كل قرار تصبح مختلفة؛ إن تغيير الشخصية هو روح حكي القصة. **8.**

إن تغير الشخصية خلال نموها من خلال القصة يعطي الطفل ثراءً في التفكير وامتدادًا قيمًا في أفكاره، ويتعلم كيفية الاستفادة من تجارب الآخرين والمحيطين به. وفي محاولة لتوضيح شخصيات الشاشة بوجه عام، سوف نرى أن شخصيات الشاشة أو النماذج التي تحتويها ينبغي أن تكون نماذج حية من الحياة المألوفة للطفل كي يعجب بها ويعمل على محاكاتها بالإضافة إلى إيجاد نماذج أخرى متخيلة. فالطفل يتقبل جميع شخصيات الشاشة ويستمتع بها، إنسانًا كانت أم حيوانًا، جمادًا أو أفلامًا كارتونية، طالما كانت هذه الشخصيات في متناول فهمه وواضحة التصرفات، شخصيات مرسومة بدقة وعناية. بيد أن هناك شخصيات رئيسية في الفيلم وأخرى ثانوية، وكل منها له دور يلعبه ويظهر من خلاله الصراع أو الأحداث التي تدور داخل القصة. فالبطل بوجه عام شخصية فعالة إيجابية ديناميكية، يدهش الطفل بجرأته وإصراره على تحقيق أهدافه. "الأفعال العادية لا تشد الطفل إليها، فهو يحتاج إلى أفعال عظيمة فيها الكثير من المغامرات والمفاجآت وتحدي الصعاب ومصارعة الشر والأشرار. لابد من أفعال ملموسة يؤديها البطل في نضاله من أجل المجتمع ومكافحته للشر ومساعدة الصالحين والضعفاء وأصحاب الحقوق. **9.**

الطفل ذكي ويعد متذوقًا سينمائيًا لأنه يستطيع التعرف على الشخصية البطلة من خلال صفاتها الإنسانية التي يتميز بها، وكذلك له القدرة على معرفة الشخصية الشريرة أيضًا. فالبطل يُعرف بأنه شجاع أو صاحب جسارة، سواء كان يظهر فجأة فوق سعف نخلة أو أمام خيمة في بلاد العرب أو على لوح فضي عريض في قصر السينما، والشرير في الفيلم رجل شرس قاسٍ. **10.**

لا تقتصر أدوار البطولة على الإنسان في دراما الشاشة، وإنما تستند أيضاً إلى الحيوان والجماد، مثلما في أفلام الرسوم المتحركة التي تشد انتباه الأطفال، لأن شخصياتها لا تتأثر بما يلم بها من أذى. ويتم تجسيد البطل في الكارتون عن طريق إظهار عضلاته القوية وبنيته القوية، أما البطلات فلهن وجه مستدير وعينان واسعتان

وجسد رشيق. أما الشرير فيعرف بجسده شديد النحولة ورأسه الحاد، بالإضافة إلى شكل أصابع يديه وقدميه الحادة والمبالغ فيها. وللملابس أيضاً دور مهم في الكشف عن مقومات وأبعاد الشخصيات الثلاثة.

اماأما أفلام الفانتازيا فإنها تستمد شخصياتها من الميلودراما والكوميديا وأفلام المغامرات، وهي غالبًا عبارة عن رجل شجاع يملك قدرات خارقة وغير مألوفة، لديه القدرة على المقاومة وتحدي العقبات ونصرة الخير على الشر. وأكثر شخصياتها شهرة هي شخصية سوبرمان الذي يمتلك قدرات خارقة وقوة هائلة تفوق الإنسان العادي، وكذلك شخصية طرزان التي لديها القدرة على مخاطبة الحيوانات وتستطيع التنقل بين الأشجار بسرعة كبيرة.

بالإضافة إلى شخصية سوبرمان وطرزان، توجد أيضًا شخصية الرجل الخفاش باتمان والعنكبوت سبايدرمان، ولديها نفس قدرات سوبرمان الخارقة، ولكن هذه الشخصيات أصبحت مصدر خطر للأطفال جراء تقليدهم لها. ونجد أيضًا شخصيات خارقة مستوحاة من الأساطير والخرافات.

فشخصيات البطولة هي شخصيات لا تُهزم، ولا ينبغي أن تُقهر أو تُغلب، لذا يجب أن يكون لديهم قدر كبير من الاحتمال والعزم والإصرار كي ينهضوا بسرعة من معوقات أو عقبات عديدة وصعوبات يجب أن يتحدوها. يبدو ضرورياً أن يحمل البطل السينمائي حساً كوميدياً حتى يجعل جمهور الأطفال يشاركونه عاطفياً، ويقلل بذلك من جدية متابعة الأحداث، لاسيما إذا كانت هناك مواقف عصيبة يُخشى فيها على البطل الطفل من جراء ما قد يصيبه من أذى. فيكون ذلك الحس الكوميدي من قبل البطل بمثابة عملية تنفيس تريحهم وتخفف من حدة توترهم.

ولا يقتصر الاهتمام برسم الشخصية من خلال أبعادها وسماتها ودوافعها وتصرفاتها على البطل فقط، وإنما تمتد لتشمل شخصية الخصم أو الشرير، وما يُعرف بالشخصية المضادة أو النقيضة، حيث تتضح عيوبه التي تكون مناقضة لشخصية البطل ونقيضًا لخصاله الحميدة والطيبة. ولذلك، يبدو مهمًا تجريدها من خفة الدم أو إعطائها صبغة مرحة جذابة قريبة من الأطفال، وذلك كي لا يتعاطف الطفل المتفرج معها ويتفاعل معها، فيتحلى بصفاتها الشريرة.

مثل بطل فيلم "لص بغداد"، حيث إن هذه النوعية تنال إعجابه، ولكنها لا تتفق مع السلوكيات التي نود زرعها في الطفل، مما يمثل خطورة على المجتمع بأسره.

يجب أيضًا الاهتمام بالشخصيات الثانوية التي تكون مرادفة للبطل، مثل الأصدقاء الذين يدعمونه ويمثلون صورة مصغرة منه ويحملون أوصافه ويساعدونه على تحقيق أهدافه، إلى جانب شخصيات تمثل صورًا مصغرة للخصم أو الشرير تؤدي أدوار الشر لمساندة الشرير وتشجيعه على ارتكاب الأخطاء في حق البطل ورفاقه. مثل هذه الشخصيات ينبغي الاهتمام برسمها لأنها تساهم في إبراز أفعال البطل وتزيدها وضوحًا. وكذلك الأمر بالنسبة لأفعال الخصم، حيث يكون قد حقق كاتب السيناريو تكافؤًا في القوى بين الشخصيات.

فمشاركة هذه الشخصيات لمشاعرها وعواطفها ستظل عالقة في ذهنه وتؤثر عليه في سلوكياته وتصرفاته.

دراسة تحليلية للفيلم الكرتوني الأمريكي:

Lion kingالاسد الملك

قصة: بريندا شارمان. سيناريو: إرني مكي، جونثان روبرز، ليندا ولفرتون. إخراج: روجر اللرز، روب مينكوف.

ملخص الفيلم:

يخطط العم الشرير موفاسا للتخلص من الشبل الصغير سيمبا، ابن أخيه سكار، ملك الغابة، محاولاً استدراجه لمقبرة الفيلة كي تفترسه الضباع الشرسة. ولكن الملك الأب ينقذ سيمبا محذراً إياه بعدم العودة إلى هذا المكان الموحش. إلا أن العم يحاول استدراج سيمبا إلى هذا المكان موهماً إياه بأن هذا المكان للأقوياء والشجعان، على أن يبقى هذا الأمر سراً بينهما. يطلق موفاسا الضباع الشرسة خلف قطيع الجواميس، فتفر هاربة مذعورة، ليفر معها سيمبا خوفاً من الضباع. ينجح الشرير الخائن في قتل أخيه ويوهم سيمبا بأنه السبب في قتل والده بعد أن أنقذه، ويجبره على الهرب والرحيل. يفر سيمبا حاملاً معه مشاعر الخزي والعار إلى مكان بعيد، حيث يساعده الخنزير بومبا والقط البري تيمون، وتتكون صداقة متينة بينهم. ليلتقي بعدها سيمبا بصديقة طفولته نالا، التي بدورها تركت الغابة نتيجة فساد الملك الشرير موفاسا، الذي يتلقى الدعم من الضباع. فتحاول نالا إقناع سيمبا بالعودة إلى الغابة لاسترداد الحكم، لكنه يرفض لشعوره بالعار.

تهب ريح في الغابة فتحمل بعض الشعيرات من لحية سيمبا، فتوصلها إلى القرد العجوز رافيكي، فيتعرف على مكانه ويحاول إقناعه بالعودة إلى الغابة. ويقتنع سيمبا أخيراً بالعودة، خاصة عندما يتخيل صورة والده بين النجوم مشجعاً إياه.

يعود سيمبا بصحبة صديقيه تيمون وبومبا، وينجح في مساعدة أمه التي أهانها موفاسا بإجبارها هي وباقي الإناث على الصيد له.

يجعل الشرير سيمبا يعترف بأنه السبب في مقتل والده، ويحاول عمه الشرير قتله برميه من أعلى الربوة، معترفًا أنه هو من تسبب في قتل والده. فينجح سيمبا في النجاة، ويسمع الجميع اعتراف موفاسا، فتزداد كراهيتهم له. ولكن العم الشرير يلقي اللوم على الضباع. وعندما تحين لسيمبا فرصة قتل عمه والانتقام منه بإلقائه من الربوة، يعفو عنه. لكن العم الشرير يهاجم سيمبا، فيضطر إلى الدفاع عن نفسه، ويسقط العم من أعلى الربوة. وينصب سيمبا ملكًا وسط فرحة الجميع، ويتزوج من نالا.

وينتهي الفيلم بمشهد مشابه للمشهد الافتتاحي لسيمبا وتالا وطفلهما الشبل الصغير، الذي يحمله القرد رافيكي من فوق ربوة عالية وسط فرحة الجميع.

التحليل:

يعتبر فيلم الأسد الملك من الأفلام العالمية التي تخاطب المشاعر الإنسانية لما فيها من قضايا إنسانية مثل الخير والشر والإخلاص والوفاء، تلك المشاعر الإنسانية المتضاربة. إنها في المجمل قصة تقع تحت نطاق الممكن والمحتمل، وهي قصة تعتبر نموذجًا للقصة الكلاسيكية التي ينتصر فيها الشر على الخير، والتي يحتل فيها الشر أكثر من ثلثي المساحة الفيلمية. والتيمة الأساسية هي أن الحياة لابد أن تستمر.

فالشر مجسد في العم الشرير موفاسا وأعوانه الضباع الشرسة. في المقابل نجد الملك الأسد سكار والابن الشبل سيمبا والخنزير بومبا والقط البري تيمون والقرد الحكيم رافيكي والظائر زازو والصديقة نالا وجميع حيوانات الغابة. ومن خلال ملامح كل فريق يتعرف الطفل على الشخصية سواء كانت طيبة أو شريرة مثل سائر أفلام الكرتون عند رسم شخصياتها المختلفة.

تجسد شخصية الشبل سيمبا الطفل بكل فضولها وتهورها وتمردها على أوامر الكبار، بدءًا من عصيانه أوامر الملك الأب والذهاب لرؤية مقبرة الفيلة إثر إغواء عمه الشرير له، مما يعرض حياته للخطر. استطاع سيمبا الشبل أن يصور لنا ملامح الطفل الفضولي المتسرع وعفويته عندما يلعب مع صديقته نالا.

فيسيمبا الشبل جسد لنا كل معاني الوحدة والفقدان عندما يصرخ مستغيثًا لطلب النجدة أمام جثة والده الملقاة في الغابة. إنه طفل ضعيف يحتاج للمساعدة من طرف الكبار. وهناك مشهد يصور لنا أسمى معاني الإنسانية، والتي تتجسد عند قيام أمه سارابي بتنظيفه بلسانها. ومع مرور الزمن، تجسد شخصية سيمبا وقد تغيرت عندما اشتد عوده، فقرر الذهاب إلى الغابة لاستيراد الحكم. وعندما أتيحت له فرصة الانتقام، لم يرد الشر بالشر وأثر بمبدأ العفو، ولكنه قابل العدوان بالمثل دفاعًا عن نفسه، وهو بمثابة توجيه لسلوكيات الطفل.

رسمت شخصية سيمبا بعناية ودقة لتجسد فيها عفوية وتلقائية الطفل أثناء مرحلة طفولته، ثم في مرحلة النضج نجده أكثر عقلانية وحكمة. شكلت نموذجًا ناجحًا للشخصية المحورية؛ إنه ليس شبلاً ولكنه طفل مثل باقي الأطفال، فهو نموذج للتعاطف والتكاتل وحب الخير للناس.

على الجانب الآخر، فإن النماذج المجسدة للشر، خاصة العم موفاسا الذي يجسد شخصية الخصم، قد رُسمت أيضًا بدقة شديدة سواء من حيث التصرفات أو الشكل المنفذ في الفيلم الكرتوني. فكان نموذجًا مكروهًا، حيث قوبلت تصرفاته بنفور جمهور المشاهدين من الأطفال. لم تُرسم شخصيته بلطف وخفة دم، مثل بقية مساندية من الضباع، حتى لا ينجذب إليهم جمهور الأطفال.

أماأما باقي الشخصيات الصديقة لسيمبا، المتمثلة في الطائر زازو خفيف الظل، وشخصية تيمون وبومبا، اللتين أكسبتا الفيلم مسحة كوميدية رائعة خففت من حدة الأحداث القاسية، وأعطت متنفسًا للطفل الذي يشاهد

الفيلم، بالإضافة إلى المناظر الخلابة للغابة وحيواناتها، وبالأخص مشهد الاحتفال في افتتاحية الفيلم ومشهد النهاية.

فسحر فيلم الملك الأسد يكمن في أنه استطاع تغيير المشاعر ما بين الحزن والفرح، ما بين الطمأنينة والخوف، ما بين البكاء والابتسامة. ورغم النقد الذي تعرض له مشهد موت الملك الأسد باعتباره مشهداً كئيباً، إلا أنه بدا مؤثراً جداً خلال ثنايا الأحداث، حيث جعل من الموت أمراً ممكناً حدوثه للجميع، خاصة أن الشبل الصغير قد تجاوز حزنه وتغلب عليه بالعمل الدؤوب والإصرار على تحقيق أهدافه.

خاتمة:

يمكننا القول أن الأفلام لا تمتلك نفس درجة الإثارة بالنسبة للأطفال جميعًا، إلا أنها تتفق في مدى أهميتها في التأثير على سلوك الطفل بطريقة أو بأخرى، رغم تفاوت نسبة التأثير من فيلم لآخر، مما يجعل من السينما رسالة تثقيفية تعليمية تربوية. عن طريق بث شخوصها أنواعًا شتى من السمات، ما بين المستحبة والمرغوب فيها، نجدهم يتفاعلون معها لدرجة الاندماج الكامل، أو شخوص شريرة قبيحة تبعدهم عنها.

قائمة المصادر والمراجع

1. london oxford university press 1966 p63 hilde Thimmelweit television and the child

2.جون كونجر سيكولوجية الطفولة والشخصية ترجمة احمد عبد العزيزسلامة وجابر دار النهضة العربية القاهرة 1970 ص444

3.مجموعة مؤلفين ادب الاطفال والفتيان في العالم ترجمة نادر ذكرى دار الحوار للنشر بدون تاريخ اللاذقية ص 100

4. Robert gidding screen the novel New York st. Martin press n.d p10

5.هادي نعمان الهيتي ثقافة الطفل عالم المعرفة الكويت د.ت ص 188

6. محمد عبد المؤمن حسين مشكلات الطفل النفسية دار الفكر الجامعي القاهرة 1986 ص 44

7. جلاديس جاردنز جينيكرز واخرون هؤلاء اطفالكم الكرنك للنشر والطبع والتوزيع 1961 سلسلة الالف كتاب القاهرة ص 111 -113

8.محمد عبد المؤمن حسين مشكلات الطفل النفسية مرجع سابق ص 38

9. فتيحة حسين سليمان تربية الطفل بين الحاضر والماضي دار الشرق – النشر الدولية للطفل – بيروت – القاهرة ص 12

10. جلاديس جاردنز جينيكرز واخرون هؤلاء اطفالكم مرجع سابق ص 113.

إشكالات النقل السينمائي للنص الروائي

-قراءة في تجربة نقل أدب نجيب محفوظ-

د/ فتيحة دخموش

المدرسة العليا للأساتذة قسنطينة

تقديم:

في الصلة بين الرواية والسينما تتجسد خصائص وسطين إبداعيين تواصليين ومظهرين من مظاهر النشاط النفسي للإنسان، يلتقيان في إعادة تشكيل الواقع من جديد ومحاولة تجاوزه، وكذلك في تقديم النموذج الفني، ولكن كل بحسب مادته التي تشكله، فالاختلاف يكمن في الأداة، فبينما تعتمد الرواية على لغة الكلمات، تقوم السينما على لغة مختلفة تماما هي لغة الصورة.

انطلاقا من هنا، ستحاول هذه المداخلة تسليط الضوء على طبيعة العلاقة بين الفنين متجاوزة ذلك إلى النظر في القضايا التي تطرحها هذه العلاقة أثناء تحول النصوص الأدبية الروائية إلى مجال السينما، حيث يظهر الخلاف بين النسقين عندما يتم تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي من قبل المشتغلين بمجال السينما، وهنا تطرح العديد من الأسئلة، ذلك أن صورة النص الروائي في صيغته الأولى تختلف عنه عند انتقاله إلى السينما، وستحاول هذه المداخلة أن تتخذ من أدب نجيب محفوظ نموذجا للبحث عن هذه الإشكالات وتحديدًا رواية " الحرافيش" التي تم تحويلها إلى فيلم سينمائي عدة مرات.

1/ في جدلية العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائي:

لا شك أن علاقة الرواية بالسينما هي علاقة وطيدة وراسخة طالما أن المجالين يلتقيان في العديد من الخصائص وكثير من المميزات والركائز[1]، فالسينما تربطها علاقات مجاورة مع كل عناصر الأدب، ولعل أبرزها بطبيعة الحال الرواية باعتبارها أقرب هذه المجالات الأدبية تناسبا وترابطا وانسجاما مع السينما نظرا للمساحة الواسعة التي يشترك فيها المجالان، فالعلاقة بينهما هي علاقة تبادلية وكلاهما يلهم الآخر، ففي حين ترسم الرواية فكرتها بالأحرف، تترجم السينما تلك الفكرة إلى لغة بصرية ملفتة للنظر.

---

[1]- فاتي، محمد. الخطاب الروائي والخطاب السينمائي جدلية الاتصال والانفصال. صحيفة المثقف، العدد – 5882، 2022م. موقع الكتروني.

فالسينما والرواية– إذن – هما نوعان تعبيريان يغوصان في محاور المضمون ليقدما رؤية عن المجتمع وتداعياته، قد يختلفان في الشكل الخارجي لطريقة توصيل الخطاب إلا أنهما يلتقيان في توصيل الغاية وتجسيدها، فالرواية تحديدا هي ذلك الفن الأدبي الذي يتيح للقارئ الارتحال بذهنه وخياله عبر مجموعة من الجمل والكلمات السردية التي تحتويها، والتي تتضمن حكاية ما يرويها كاتبها باستخدام مفرداته الأدبية التي ينتقيها من تجربته الواقعية ومن خبرته الأدبية التراكمية والخيالية أحيانا، أما السينما، "فهي أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي شديدة التأثير على الجمهور المشاهد تعبر عن الواقع بأسلوب إبداعي، وهي ترسانة تغتني تدريجيا يالأدوات القادرة على إعادة إنتاج الواقع المتحرك والمسموع والملون بفضل صور وأصوات أضحت شيئا فشيئا أكثر دقة وتحديدا وضبطا."[1]

وهكذا تتضح الصلة الفنية بين الرواية والسينما، إذ أن لغة الرواية المكتوبة تتحول على يد السيناريست والمخرج إلى صوره نابضة حية ويتحول الفن الروائي المقروء الى نص مرئي ومسموع على شكل لقطات سينمائية موحية ومؤثرة.

فالسينما تطوع الرواية ومحتوياتها الخيالية لصالحها، وتحولها إلى نص سينمائي ومن ثم شريط مرئي مقوماته الحركة والتفاعل الحسي والبصري لكل من العناصر السابقة في الرواية (الشخصيات، الزمان والمكان) ضمن حيز مقولة هادفة مختزلة في بعض الساعات أو الدقائق بلغه موازية، محملة بكثير من أنساق المعنى وجماليات التلقي، تلك اللغة الموازية ما هي إلا لغة الصورة[2]، التي تركت الإنسان اليوم محملا بالدهشة والإحساس بالجمال والعجب، في مجتمع جديد يمجد حضارة الصورة وهي عنده توازي أو تفوق –كما يقول المثل–ألف كلمة.

وفي التأثر والتأثير الحاصل بين السينما والرواية نطرح العديد من الأسئلة والإشكاليات عن التفاعل الحاصل بينهما واستفادة كل واحد منهما من الآخر، فماذا قدم الأدب الروائي للسينما وقد قامت هذه الأخيرة في أحيان كثيرة على اقتباسات وإبداعات أدبية؟ وفي المقابل ماذا قدمت السينما للرواية من خلال تقنياتها وآلياتها المستحدثة؟ وماذا يمكن أن ينجم عن تحول النص من الرواية إلى السينما والشاشة؟ ما الثابت وما المتحول؟ وهل يحافظ النص المنتقل على نسقه الأول؟ وغيرها من الأسئلة.

---

[1]– قدور، عبد الله غاني – سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم. د ط. دار الغرب للنشر والتوزيع. د ت. ص 253.

[2]– المرجع نفسه، المقدمة من توقيع د طاهر عبد مسلم.

2/ إشكالية نقل الرواية إلى السينما:

لا شك أن السينما قد نهضت أساسا على الفن الروائي، فهي الصورة المرئية البصرية المتحركة للرواية المكتوبة والمقروءة، والفيلم هو فن السرد بالصورة، إنه تفكير بلغة الصور المتحركة والصوت.[1]

إن تحويل النص الروائي إلى فيلم سينمائي هي عملية شاقة جدًّا نظرا لاختلاف أسلوب كل فن، فإذا كان السرد الروائي القصصي يعتمد على اللغة المكتوبة، فإن السينما تعتمد على اللغة السمعية البصرية التي تخضع لبناء حركي، وإذا كان الزمن في الرواية متحررا من حيث الطول أو القصر، فإنه في السينما محكوم بفترة عرض الفيلم. وزمن الوصف يطول في الرواية ويقصر في السينما.[2]

وفي السينما يحتل وجه آخر موقع الكاتب وهو المخرج أو الممثل، إذ يمكن لهذا الأخير أن "يغطي على وجود المخرج أو يقلل من درجة حضوره، بل إن وجود المخرج نفسه عند عامة الجمهور، لا ذكر له أمام هيمنة الممثلين، فما بالك بالكاتب، سواء أكان كاتب السيناريو أو صاحب الرواية[3].

من هنا ندرك أن لكل منهما –الرواية والسينما–رغم التشابه أبعاده الخاصة التي تحقق استقلاليته عن الآخر، وهذا ما يخلق تفردًا فنيا يرجع إلى الاختلافات الهيكلية والبنائية بين الفنين، وهذا ما يجعلنا نقول أن السينما ليست ترجمة ونسخا مباشرا للرواية من حقلها اللغوي إلى حقلها الفيلمي، بل هي إبداع جديد يعيد إخراج العمل الأدبي بشكل مغاير عن شكله الأولي، فالرواية عند تقديمها سينمائيا يضطر فيها كاتب السيناريو إلى الآتي:

- **الاختزال أو الحذف:** لأن الرواية غير ملتزمة بزمن العرض عكس الفيلم الذي يلتزم بمدة العرض، وهي حتمية لا بد منها لجعل الرواية خاضعة للحيز السينيمائي وحدود الزمن الفيلمي.
- **الإضافة:** وذلك لاحتياج الفيلم إلى الاحتفاظ بالشكل المترابط.
- **إعادة البناء:** وهي نتيجة العمليتين السابقتين، وقد يحدث فيها تغير شكل البناء الدرامي، وربما يبتعد بالشكل الدرامي عن النص الأصلي.

---

[1]– الرشيد، بوشعير. العلاقة بين الآداب والفنون الأخرى، مجلة الرافد، العدد 40، فبراير 2013، ص 74.

[2]– فاتي، محمد . المرجع السابق

[3]– الميلودي، شغموم. السينما والرواية بين التواطؤ والتجاهل، "السينما بعيون أدباء مغاربة"، إعداد: حسن نزاس . مطبعة الهداية، 2013م، ص 72.

وتظهر الكثير من الإشكالات عندما يتم تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي لعل أهمها مقدرة الفيلم على الحفاظ على مضمون الرواية، وعدم تشويهها عن طريق الكثير من الاختزالات التي تعرض لها بسبب ضرورات القالب السينمائي وفي كثير من الأحيان قد يستغني النص السينمائي عن كثير من الأحداث الجوهرية، ويحذف، وقد يغير في النهايات وكذلك يستغني نهائيا عن بعض الشخصيات والأحداث الجوهرية ويبقى المنتج السينمائي تحت إمرة رؤية المخرج الذي قد يعتمد رؤية كاتب الرواية ورؤيته وسيرورتها الأمر الذي قد يؤدي إلى انحراف ضمني عن رسالة الرواية.

ولعل في هذا ما يؤكد أن نقل الأدب إلى الشاشة هو حياة أخرى لهذا الأدب أي جعله نمطا مرئيا موضوعيا مغايرا لما هو مسطور على الورق، وفي هذا الصدد يقول الناقد والباحث الفرنسي فيزليه (E. Fuzelleire) "إن السينمائي يجعل نفسه في مواجهة مشكلتين: التعبير عن كل شيء بواسطة الحدث أو الفعل وتجميع هذا الحدث في وقت قصير، ضمن هذه الشروط ندرس عملية الاقتباس وما يمكن أن تقدمه الرواية وتقنية الرواية بكونها نوعا أدبيا دون أن نكون متعارضين مع متطلبات وضرورات السينما".[1]

ويعد المكان إحدى إشكالات النقل السينمائي للرواية ، فإذا كانت السينما تحدد المكان بواسطة واقعيتها وأجواء أحداثها منقولة عبر اللقطة السينمائية والمشهد السينمائي، فإن الرواية توظف المكان من أجل موضعه وتحديد الشخصيات وأطر الحدث الاجتماعية وأبعاده ومتغيراته التاريخية والنفسية[2]، وهذه الإشكالية بين النقل السينمائي للأدب وبين تجسيد ما هو ذاتي وباطني وذهني قد رافقت عملية التعامل مع النتاج الأدبي الروائي منذ مدة مبكرة من تاريخ السينما، فنقل المكان الروائي إلى السينما قد استوجب اعتماد أساليب ووسائل تعتمد انتاج النص الروائي وبنيته مجددا، يقول الناقد جورج بلويستون "تكمن بين فكرة الصور المرئية والصورة الذهنية جذور الفرق بين الفنين وإن التعبير عن الحالات العقلية كالذاكرة والأحلام والخيال يكون باللغة أفضل منه بالشريط، لأن الشريط لا يملك سوى الوسيلة المادية التي لا تستطيع التعبير عن الفكر. فالفكر إذا ما أصبح شيئًا خارجيًا مرئيًا لم يعد فكراً.[3]

---

[1]– إتيان، فيزليه. السينما والأنواع الأدبية. ترجمة طلال سيف الدين. مجلة الثقافة الأجنبية. العدد 3. بغداد: دار الشؤون الثقافية، 1982م. ص 45.

[2]– طاهر، عبد مسلم. عبقرية الصورة والمكان. التعبير –التأويل–النقد. ط1. عمان – الأردن: دار الشروق للنشر والتوزيع، 2008م. ص 124.

[3]– موريس، بيجا. الفيلم والأدب. ترجمة يوئيل عزيز. مجلة الثقافة الأجنبية العدد 1. بغداد، 1986 م، ص 21.

فالسينما لا تعرف إلا ما هو واقعي، وما دامت الصور تصبح فيها واضحة بصورة موضوعية، والوسائل التي تستخدم للتعبير عما هو خيالي مختزلة للغاية، أما الرواية فهي على العكس من ذلك، لا تعالج إلا ما هو خيالي، ما دامت الأحداث الحقيقية أو المتخيلة تنقل إلينا بالكلمات.[1]

إن الرواية تتغير بطبيعة الحال عندما تتحول إلى فيلم، وهذا يتوقف على رؤية المخرج وكاتب السيناريو، إذ يمتلكان مساحة كبيرة من حرية التدخل في النص بما يتوافق مع طبيعة فن السينما وطريقة بناء النص السينمائي. ويرى البعض أن "من حق كاتب السيناريو والمخرج أن يفعلا ما يشاءان بالعمل الأدبي، ذلك أنه لم يعد عملاً أدبياً بل تحوّل إلى نوع آخر من الإبداع[2]، فالشريط السينمائي يستند أساسا على النص الأدبي الخاص به وهو السيناريو وهذا الأخير هو الوسيط القادر على الارتقاء بالنمط الأدبي إلى نمط سينمائي مستجيب لاشتراطات السينما ومتطلباتها الإبداعية، وفي هذا تأكيد على الحدود الموضوعية المفروضة على فعل كاتب السيناريو فهو مطالب بمنح الوسائل التعبيرية للشريط أقصى قدر من التأثير بمعنى أنه مطالب بإقران الفعل الأدبي والجو العام للأدب بما هو محسوس ومرئي وممكن التحقيق، وبالتالي إخراج النمط الروائي من سطوة الصور الذهنية الخاصة التي ترتبط بما هو نفسي وعقلي أكثر من ارتباطها بما هو محسوس.[3]

فبالنسبة لعنصر المكان مثلا يقوم السيناريست ببنائه ويوثق العلاقة بين أجزائه وبين الشخصيات، فيسقط الطاقة التعبيرية على المكان فيجعله مرآة عاكسة دالة على الشخصيات، وهو مناخ موضوعي للشخصيات ووسط تحتضن فيه الأفعال وتتنامى، وهو سياق تعبيري قوامه تعدد المناظر التي تدل وتؤثر في البناء الفيلمي، ذلك أن المنظر يتجاذب مع الشخصية التأثير المطلوب وهو عمق الشخصية وتدعيم لأفعالها، حيث يشكل الديكور حلقة من حلقات البناء البصري السينمائي، فهو الذي تبنى وحداته على أساس الضرورة التي تمليها (الدراما) الفيلمية، أي أنه مقترن بتلبية جانب تعبيري مهم، فهو يسد ثغرة في المعلومات فيما يخص الجانب التنفيذي من السيناريو كأن يتم بناء قلعة تدل على الزمن الذي وقعت فيه الأحداث، حيث يساهم الديكور هنا في الحدث ويعين على خلق الجو النفسي (الدراما) فضلا عما يرمز ويدل عليه.[4]

---

[1]– طاهر، عبد مسلم. المرجع السابق. ص 127.

[2]– رجاء، النقاش. نجيب محفوظ صفحات من مذكراته وأضواء جديدة على أدبه وخياله. ط 1. مؤسسة الأهرام، د ت. ص 76.

[3]– طاهر، عبد مسلم. المرجع السابق، ص 130.

[4]– طاهر، عبد مسلم. المرجع السابق، ص 131.

تجربة نقل أدب نجيب محفوظ وإشكالاتها-الحرافيش أنموذجا-:

لقد نشأت الرواية العربية في غضون نشوء السينما المصرية وتطورها، حيث أسهمت بشكل مؤثر في تشييد التجربة السينمائية العربية عامة والمصرية على وجه الخصوص. دخلت هذه الأخيرة بشكل واسع في الرواية المصرية في فترة الخمسينات والستينات من القرن الماضي. وأفضل الأفلام المستوحاة من المصادر الأدبية هي لكلاسيكيات الرواية المصرية، ولأدباء مصريين أمثال طه حسين ويوسف السباعي ويوسف إدريس ونجيب محفوظ. وإسهام نجيب محفوظ تحديدًا في تراث السينما المصرية لا يضاهيه إسهام أي كاتب أو روائي آخر، حيث يعتبر أكثر الروائيين الذين قدمت للسينما أعمالهم الروائية مثل: "بين القصرين" من إخراج حسن الإمام، و"القاهرة والناس" من إخراج صلاح أبو سيف، و"اللص والكلاب" من إخراج كمال الشيخ، و"الكرنك" من إخراج علي بدرخان وغيرها. وهو نفسه تربطه علاقة خاصة بالسينما لأنه كتب سيناريوهات لعدد من أبرز الأفلام في الخمسينات والستينات من القرن العشرين، ولكنها ليست لرواياته التي كتبها هو، إضافة إلى قصصه القصيرة التي وظفت للسينما مثل "أميرة حبي أنا"، و"التوت والنبوت"، و"أهل القمة".

ومع تحويل روايات نجيب محفوظ إلى السينما أو الاقتباس منها، ظهرت إشكاليات فنية جديدة، وهي مدى نجاح السينما في الاحتفاظ بالرواية ومضمونها. ورأى كثير من نقاد الأدب والسينما أن هذه الأخيرة قد جارت على أعمال نجيب محفوظ، وبالذات ما أخرجه حسن الإمام وحسام الدين مصطفى، حيث تعرضت لتصرف المخرجين ورؤاهم الخاصة، مع وجود بعض الأفلام الأخرى المنقولة عن رواياته التي كان مخرجوها أمناء إلى حد ما في نقلها واقتباسها بناءً ودلالةً.

ولقد خرج النقاد بصدد روايات نجيب محفوظ المنقولة إلى السينما بالرأي الآتي "إن أيا من روايات محفوظ الكبرى لم ينقل إلى الشاشة بل وأكثر من هذا لن ينتقل أبدا إلى الشاشة وإنه من المستحيل لنا أن نتصور أن نقل أدب كبير من حالته الأدبية الأصلية (الرواية) إلى حالة إبداعية أخرى (السينما)، يمكنه أن يتم إلا على حساب واحد من هذين الفنين فإما أن تنتصر لغة الشريط السينمائي فلا تكون الرواية سوى ذريعة، إما ينتصر شكل الرواية فيفقد الشريط لغته".[1]

لقد تم نقل رواية نجيب محفوظ (الحرافيش)[2] إلى السينما على يد ثلاثة مخرجين:

---

[1]- إبراهيم، العريس-تساؤلات الضد. مجلة اليوم السابع. العدد 262. باريس. أيار 1989. ص 37 . -نقلا عن طاهر عبد مسلم المرجع السابق-

[2]- ينظر: نجيب محفوظ. الحرافيش. القاهرة. دار مصر للطباعة. 1988.

- حسام الدين مصطفى أخرجها تحت الاسم ذاته.
- نيازي مصطفى أخرجها تحت اسم (التوت والنبوت).
- علي بدرخان أخرجها تحت اسم (الجوع).

وبين المعالجات الثلاث تتضح رؤى مختلفة للرواية، فمثلاً انشغل يازي مصطفى تماماً بالبنية الدرامية للشريط السينمائي وسياقات الموضوع المطروح وهو انتفاضة أهل الحارة ضد (الفتوات)، وتصدى "عاشور الناجي" (عزت العلايلي) لزعيم (الفتوات). أما حسام الدين مصطفى، فقد عني بالحفاظ على النص الروائي قدر الإمكان بما في ذلك العلاقات البنائية سواء في (الدراما) أو عرض الشريحة الاجتماعية، بينما نجد المعالجة الخلاقة لدى "علي بدرخان" الذي أعاد صياغة أجواء الرواية من جديد وبناها بناء محكماً تجلت فيه حلول جمالية. فلقد جسد بناءً مكانياً حيث عرض للحارة المصرية في مطلع هذا القرن وبنى شبكة العلاقات الاجتماعية للحارة متواشجة مع الحيز المكاني، حيث التركيز على الأحجام الضخمة التي توحي بالضغط والسطوة الجاثمة على صدور الناس في ظل سيطرة الفتوة، واستخدام البيانات الضوئية الحادة والتركيز على الألوان الصفراء القاتمة وعدم استخدام الإضاءة الفيضية إلا في حالات قليلة كاللقطات في منزل (عزيزة) (يسرى) بسبب الجو الدرامي المحيط بالشخصية وما يفرض من أجواء مشرقة بعد الصلة التي توثقت بين تلك المرأة وبين "عاشور الناجي" (محمود عبد العزيز)[1].

لقد عمد الفيلم السينمائي "الجوع" إلى متكررات مكانية هي عبارة عن متكررات نفسية صارخة تكشف الوضع النفسي الذي يحياه أبناء الحارة في ظل سيطرة (الفتوة) ومعاناة الناس مع الجوع، لقد كانت دلالة الديكور والإكسسوارات تنطلق من الكشف عن الواقع الاجتماعي سواء في المكان الذي يعيش فيه (عاشور الناجي) وأسرته و أجواء السوق الشعبية التقليدية، وقد حرص المخرج "علي بدرخان" في الفيلم على المفارقة في الأحجام بين البشر وبين الجدران العالية الضخمة التي كانت تشكل تحديا لهم، ودل بذلك على ضآلة قدرة أولئك المعدمين بالقياس إلى تسلط وسطوة (الفتوة). فيما عكس أجواء الاحتفال بقتل (عاشور) لرئيس الفتوة من خلال إحاطة المحتفلين (بعاشور) والهتاف باسمه، وبذلك قلل من شأن تلك الكتل المكانية الضخمة ونجد في هذه الحلول مجتمعة معالجة مغايرة ومن وجهة نظر مبدعة مجددة أكثر منها محافظة على تفاصيل النص الأدبي.[2]

لقد كانت الملحمة تتوزع على عشرات الحكايات، وتداخلت فيها شخصيات متعددة حيث عمد المخرج "علي بدرخان" إلى آلية الحذف فحذف (شمس الدين الناجي) و(بكر الناجي) وهما شخصيتان تحتلان مساحة غير قليلة

---

[1]– ينظر: طاهر، عبد مسلم. المرجع السابق. ص 128.

[2]– ينظر: طاهر، عبد مسلم. المرجع السابق. ص 129.

من الرواية، فضلا عن أن (محفوظ) في روايته قد تتبع بعمق سلالة الناجي المعروفة بسيطرتها على (الفتوات) واستقصى العديد من شخصياتها، وبسبب هذا التتابع في ملاحقة نمو الشخصيات عبر مراحلها المختلفة سيطر السرد على بنية الرواية مما جعل الوصف يبدوا هامشيا لا يوازي قوة السرد وتأثيره، ولذلك قام المخرج "علي بدرخان" بالتقاط شريحة من أسرة (الناجي) ممثلة في (عاشور) و(فرج) وأمعن فيها تحليلا مع إشارات حوارية عابرة إلى سلالتهما المعروفة بتحدي الفتوات ومناصرة الفقراء، في حين أن المخرج "نيازي مصطفى" قد التقط من الملحمة عنوان الحكاية العاشرة (التوت والنبوت) ليجعله عنوانا لشريطه.[1]

وفي سياق الحديث عن الرواية والفيلم لدى نجيب محفوظ لا بد من الإشارة إلى مبدأ جوهري كان يعتمده محفوظ في كل ما تم تحويله من أعمال روائية إلى أفلام سينمائية، وهو انحصار مسؤوليته الفنية ككاتب في حدود عمله الروائي، بكل جماليته وتقنياته التي تختلف عن أي فن آخر، فإبداعه في الرواية خالص له، أما الروايات التي تم تحويلها إلى سيناريوهات وأفلام سينمائية، فكان يقف منها موقفا محايدا تماما، وكان يعتبر أنها أعمال جديدة مسؤوليتها بالكامل تقع على أصحابها وهم صناع الفيلم، أما هو فمسؤول فقط عن نصه المكتوب، وليس له أن يتدخل في عمل كاتب السيناريو أو المخرج معتبرا أن هذا الفيلم الذي استلهم عمله الروائي هو عمل فني آخر مستقل له شروطه وأحواله.[2]

فالفيلم السينمائي مهما حاول نقل القصة عن الرواية بأمانة لا يمكنه ذلك تماما، بل لا بد له من إضافات تتماشى وطبيعة السينما وعلاقتها بالجمهور (الطبيعة الجماهيرية للمتلقي)، وهذا يجرنا إلى القول بأن نجيب محفوظ استطاع أن يوصل فنه إلى قطاع واسع من الجماهير العربية بفضل السينما التي ساهمت في شهرته واهتمام القراء باقتناء رواياته، فكثير من المصريين لم يقرؤوا رواياته، إنما تعرفوا عليه من مشاهدة أفلامه السينمائية ذلك أن للسينما مساحة عريضة من الجمهور قلما يتوافر للنص الأدبي، وهذا ما أكده هو نفسه بقوله "كنت دائما أنظر للسينما باعتبارها وسيلة فعالة في الوصول إلى قطاعات من الجماهير لم أكن سأصل إليها بالأدب"[3]، فإذا كانت الرواية يقرأها ألف قارئ مثلا فالفيلم السينمائي الذي يصنع عن الرواية سيشاهده عشرات الآلاف ومن الممكن ملايين.

---

[1]– ينظر: شمس الدين موسى. عناصر العلاقة بين الفن السينمائي والأدب. مجلة الأقلام. العدد 4. بغداد. ص 44.

[2]– ينظر: مجلة العربي. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. 2021، نقلا عن كتاب "نجيب محفوظ بين الرواية والفيلم" ل: سامح فتحي. القاهرة مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

[3]– ينظر مجلة العربي. (موقع الكتروني).

مقاربة سيميائية في رواية باب الشمس –أنموذجا–

د/ سهام نجاري

جامعة بومرداس

الملخص:

إنّ تحويل نص روائي إلى نص سينمائي يضع على عاتق الكاتب الدرامي مسؤولية التمييز بين ما ينتمي إلى عالم الصورة وما ينتمي إلى عالم الكلمة في الوقت نفسه، حيث إن استيعابه للعمل الروائي وإدراكه للقيمة الفنية والفكرية والدرامية الكامنة فيه ستجعل منه كاتبًا ثانياً متألقًا في إبداعه، يكتب بالصور ويصف بالألوان وينشد بالموسيقى، ليخلص في النهاية إلى أنه أمام نص جديد. وفي هذه الحالة، يصبح المخرج ليس ناقلاً حرفياً للأحداث والتقنيات التي وظفها الروائي، إذ يبدأ عمله الفعلي من حيث انتهى عمل الكاتب، لكن هذا لا يعني إغفال المادة السردية أو تشويهها، بل هو مسايرة وصقل وتحوير لكل تقنية أو حدث أو زمن في المادة المكتوبة، وجعلها عنصراً بناءً في العمل السينمائي يصنع تفرده ويضيف للفيلم والسينما مكسباً فنياً يغني الرواية ويكشف عن عناصر قد أغفلها الكاتب، ويغني السينما حتى تخرج من حلقة تكرار نفسها في دائرة الأفلام المتشابهة. فالمهم في العمل الدرامي ليس المحافظة على جميع الأحداث وعلى جميع الشخصيات كما جاءت في الرواية بقدر ما هو انتقاء لحقبات زمنية محددة غيّرت مجرى التاريخ أو احتضنت أحداثاً مفصلية في حياة الشخصية، أو سلطت الضوء على زاوية من زوايا الرواية تتوافق مع عالم الصورة وتتحرك بانسيابية تحت ضوء الكاميرا.

نسعى في هذه الورقة البحثية الوقوف عند أهم التقنيات السردية الحديثة التي وظفها الكاتب إلياس خوري في روايته –باب الشمس–والتي بدورها أسهمت في تفرد الرواية من جهة وتسهيل أفلمتها من جهة أخرى، بحيث أصبح تزاوج الفنون وتضايفها فرصة حقيقية لتطوير الآداب والفنون المختلفة شكلا ومضمونا.

1–الكلمة المكتوبة والصورة المرئية:

عرفت السينما العالمية في السنوات الأخيرة تطوّرا ملحوظا في مجال إنتاج الأفلام إذ بعد سلسلة من البحث والتجارب استطاعت أن تجمع بين فنون كثيرة، حيث استعارت من الموسيقى الإيقاع ومن الشعر الخيال ومن النحت التجسيد ومن الرسم الألوان ومن الأدب الحكاية «الفيلم هو امتصاص وإعادة تفسير التقنيات والأدوات اللازمة المأخوذة عن أشكال الفن الأخرى» هكذا تخرج إلى العالم في هيئة شبه مكتملة يغزوها سحر غريب يأخذ بالقلوب ويبهر الأبصار.

ولعلّي لا أبالغ عندما أقول أنّ الأدب وأخصّ الرواية بحكاياتها المتناسلة وأحداثها المتشظية وشخصياتها التي تكاد تقفز فوق أوراقها تجعل منها عملا دراميا متكاملا يفيض سحرا ما يدفع المخرجين إلى تسليط الضوء

عليها والكتاب الدراميين إلى اقتباس نصوص صالحة للعرض عنها، إنّ ما يهمّنا من الاقتباس في هذه المرحلة ليس مسألة الاختلاف حول المصطلح المناسب لعملية نقل العمل الروائي إلى عمل سينمائي (الاقتباس أو الإعداد)[1]، إنّ ما نصبو إليه هو تقديم أسس واضحة يسير عليها كلّ باحث أو كاتب درامي يسعى نحو الإبداع من خلال نقل الكلمة المكتوبة إلى نـسق تعبيري جديد لا يخلو من التعقيد والتجديد والأجدر بنا أن نطلق عليه فن الانتقاء لأنه يبحث دائما عن التجانس والتكامل بين الفنون التي ينتقيها.

إنّ تحويل نص روائي إلى نص سينمائي يضع على عاتق الكاتب الدرامي مسؤولية التمييز بين ما ينتمي إلى عالم الصورة وما ينتمي إلى عالم الكلمة في الوقت نفسه، حيث أن استيعابه للعمل الروائي و إدراكه للقيمة الفنية والفكرية والدرامية الكامنة فيه ستجعل منه كاتبا ثانيا متألقا في إبداعه يكتب بالصور ويصف بالألوان وينشد بالموسيقى، ليخلص في النهاية إلى أنه أمام نص جديد «المخرج ليس ناقلا، إنّه مبدع فنان، كاتب آخر، يبدأ إبداعه من المستوى الذي انتهى إليه الكاتب»[2] فالمهم في العمل الدرامي ليس المحافظة على جميع الأحداث وعلى جميع شخصيات كما جاءت في الرواية بقدر ما هو انتقاء لفترات زمنية محدّدة غيّرت مجرى التاريخ أو احتضنت أحداثا مفصلية في حياة الشخصية ، كما هو انتقاء لأحداث مشحونة بالصراع والتوتر أو شخصيات متمادية في التعقيد أو البساطة، في الخير أو الشر، في الحب أو الكراهية.

تمرّ عمليّة تحويل النص الروائي الذي يعتمد على الكلمة علامة مميّزة له إلى نص سينمائي ينبض بالصور المتحركة بمراحل أساسية نذكرها:

أ- مرحلة القراءة:

تعدّ مرحلة القراءة أصعب وأهم مرحلة لأنها ببساطة العملية التي ستترتّب عليها المراحل اللاحقة، تعتمد على رؤية الكاتب الدرامي التي يكونها عادة بعد أن يفك رموز النص ويقف عند تضاريسه « نجد عند تحويل أي رواية أو قصّة قصيرة إلى سيناريو سينمائي أن كاتب السيناريو يقوم بدور الوسيط بين عالم الأدب الإيهامي والداخلي وعالم السينما الطبيعي والخارجي»[3].

---

[1] للتوسع في هذا المبحث يرجى العودة إلى جان أليكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، ص15

-سد فياد، السيناريو، تر سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، دط،1998، ص159.

-حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي السينمائي، المؤسسة العامة للسينما، ط1،2005، ص15.

-قيس الزبيدي، المرئي والمسموع في السينما، المؤسسة العامة للسينما، ط1، 2006، ص145.

[2] خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للشباب، دط، 1983، ص18

[3] انجاكاريتينكوفا، كيف تتم كتابة السيناريو، ترجمة أحمد الحصري، المجلس الأعلى للثقافة، دط، دت، ص135.

هذا يعني أن كاتب السيناريو أثناء القراءة يستغل الطاقة الإيحائية والتصويرية والفنية للكلمات فتتحوّل معه إلى صور وأحداث لا تخلو من الصراع. تبدو في البداية فوضوية ومتداخلة، لكن سرعان ما ينتقل بها إلى مرحلة الغربلة والانتقاء. إن قراءة الأعمال الروائية بوضعها في علاقة مع مرجعيتها الخاصة لا يعني النظر إلى الخصوصية الروائية في حدود هذه المرجعية أو فيما تحكيه الرواية، ذلك أن القراءة لا تتحقق روائيًّا، إلا بالنظر إلى مؤشرات هذه الخصوصية، وهي مؤشرات تقنية لها تجلياتها الفنية على مستوى الخطاب»[1] . ولعل ما يصنع تميز القراءة في هذه المرحلة هو مسافة المتعة المعرفية والجمالية الفنية التي يحققها المتلقي وحتى يستثمرها بطريقة بناءة ينتقل بها إلى مرحلة الكتابة «لحظة الكتابة هي أن تفسّر وتبرّر وتسمح بفهم الواقع وإمكانية تغييره في الوقت نفسه»[2] . هذا يعني أن فن الكتابة عند صاحب النص الأصلي وصاحب النص المقتبس هي واحدة يشتركان في الفكرة والرسالة ونمط الحكاية لكن يختلفان في الأدوات الإجرائية التي تسهم في ترجمة الكلمات المكتوبة إلى اللغة السينمائية، ولنا أن نعترف أنه حتى وإن حاولت الرواية الحديثة استعارة بعض تقنيات التعبير السينمائية كعين الكاميرا وزوايا النظر وتقنية تيار الوعي والتناص، تظل جنسًا أدبيًا مختلفًا عن النص السينمائي.

ب–مرحلة المعالجة:

يعمل المقتبس في هذه المرحلة على فرز المادة السردية التي يراها قابلة للتكيّف مع عالم جديد تحكمه الصورة «كلمة معالجة تعني طريقة التداول وهي تصوّر بصري عام للفيلم بأقل رطانة تقنية وبدون كتابة المشاهد بالتفصيل»[3]هذا يعني أنّ المعالجة تقتصر على كتابة ملخص للحكاية تتحدّد من خلاله عناصر الحبكة وملامح الفضاء والمكان الذي يحتويها «يمكن للتحويل أن يعتمد على المصدر الأدبي، مترجما كل جزء تقريبا إلى السيناريو كما يمكنه أن يكون حرا وموجزا، وفي كل الحالات يحافظ كاتب السيناريو على الخط الرئيسي للحبكة وعلى الروابط السببية بين الأحداث في العمل الذي يتم تحويله إلى السينما»[4] وهذا لا يعني بالضرورة التزام كاتب السيناريو المخطّط الذي وضعه الروائي لسير الحبكة إذ يجوز له أن يبدأ عملية السرد السينمائي من نهاية الرواية أو من منتصفها دون المساس بالمضمون الجوهري للنص الأصلي مستعينا بتقنيات سردية وأخرى سينمائية تسهل له مهمة الولوج في طبقات المادة السردية المكتوبة وفك رموزها إذ لا يمكن أن نهمل الطاقة الدلالية والإيحائية للكلمة ونعتقد أن أفضل طريقة لمعالجة هذا الزخم التعبيري هو تقسيم العمل إلى مسموع ومرئي، يحكم المسموع الحوار والمونولوج ولحظات الصمت ومقاطع الشعر أو الأغنية. ويحكم المرئي كل المشاهد الوصفية والتصويرية والصور

---

[1] يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، ط1، 1998، ص47.

[2] المرجع نفسه، ص48.

[3] أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، تر مصطفى محرم، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، ص55.

[4] انجاكاريتينكوفا، كيف تتم كتابة السيناريو، ص137.

الشعرية التي يستخدمها الروائي عادة، وهذا ليس من باب المبالغة أو تصعيب عملية المعالجة. فنحن نعتقد أننا نعاني اليوم من فترة ركود ثقافي وكساد معرفي وقصر نظر في الأمور التي تحيط بنا. لذلك، تولد أعمالنا الفنية هزيلة ينقصها عاملان أساسيان للنجاح هما الإبداع والإقناع. وأكاد أجزم أن معظم الأعمال السينمائية والتلفزيونية كتبت بطريقة ارتجالية أو دعنا نقول بطريقة غير احترافية، وهذا ينطبق على الأعمال المقتبسة. لذلك، يجب أن نتوقف اليوم عند النصوص القوية، نتفاعل معها ونقفز مع شخوصها ونحوّل الصور الذهنية المترسبة في أذهاننا إلى صور حية. اليوم، أصبحت الرواية العربية تضاهي الرواية الغربية من حيث استعارتها لبعض أدوات السينما من جهة، واحتضانها لموروث إنساني وشعبي وتوظيفها لممارسات حداثية لافتة [1] تعد النواة الأساسية لابتكار أسلوب جديد يحمل السينما العربية إلى العالمية من أبوابها الواسعة.

2-تقنيات السرد بين الرواية والفيلم:

2-1الراوي الضمني أو الصوت الخارجي:

ندرك تمامًا أن الراوي في الخطاب الروائي هو عنصر فاعل ومفعل لمختلف آليات السرد التي يقوم عليها فعل الحكي، وفي غيابه تغيب الرواية لأنها تحتاج إلى راوٍ يحكيها. هذا الأخير يتضاءل حجمه حتى يصل إلى نقطة التلاشي على مستوى الفيلم، لأن هذا الأخير تحكمه الصورة بدرجة أولى، ثم تأتي العناصر الأخرى لتكمل عملية الإخبار. «في بعض الأفلام يظهر الرواة بالفعل على الشاشة، وفي عشرات المرات يستخدم السرد كمجرد افتتاحية أو خاتمة».[2] وهذا يعني أن كاتب السيناريو بعد إنهائه لفعل القراءة لا يحتاج إلى سارد يحكي له الحكاية، لذلك يعمل على إقصائه من مخطط المعالجة. لكن قد يرى أن حضوره كصوت خارجي قد يضفي على العمل الدرامي مسحة جمالية وفنية غير مسبوقة. «لا يمكن للصورة وحدها استيعاب تتابع الوقائع من خلال تسريب متتال، فلا بدَّ من إضافة تأتي من الخارج»(..). إن هذه الصورة محدّدة من الخارج بامتياز: إنها لا يمكن أن توجد إلا من خلال ما يأتيها من الخارج » [3] إن وجود الراوي في الأفلام الحديثة لم يعد شيئا غريبا خصوصا إذا اعتمد المخرج على تقنية الحكايات المتداخلة المتشظية عبر أزمنة متفاوتة وهذا ما شهدناه في فيلم "باب الشمس" لمخرجه يسري نصر الله المقتبس عن رواية "باب الشمس" للكاتب إلياس خوري. إن اعتماد الصوت الخارجي للراوي الأساسي في الرواية -خليل- أسهم إلى حد كبير في ترتيب عامل المكان/الزمان في ذهن المتلقي الذي يستقبل

---

[1] يرجى العودة إلى يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، ص23-24.

سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1999، ص12،13.

جهاد عطا نعيسة، في مشكلات السرد الروائي، اتحاد الكتاب العرب، دط، 2001، ص80، 177.

عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2008، ص207-217.

[2] مجموعة من المؤلفين، دراسات مختارة -السرد في السينما-، ص220.

[3] غي غويتي، الصورة المكونات والتأويل، ترجمة سعيد بنكراد، ط1، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2012، ص107.

في الهنا/الآن وهذا يعني أن قضية نقاء الأجناس لم تعد حقيقة وأن الصورة لم تعد عالما مغلقا مكتفيا بذاته، وفي هذه الحالة يجد المخرج نفسه قادرا على المزاوجة بين الصوت الخارجي والصورة معتمدا على انتقاء المقاطع التي تتميز بقدرتها على استيعاب صوت السارد الخارجي داخل العملية التوليفيّة والمعرفية للعمل الفني، ولعل مقدمة العمل و خاتمته من المواضع الأكثر أمانا، لكن تبقى دائما إمكانية إدراجه في مواضع أخرى بشرط أن يأخذ بعين الاعتبار عدم تداخل الصورة مع الصوت الخارجي في المضمون(الصورة مطابقة لما يقوله المعلّق) لأن هذا سيضع المُشاهد أمام حكي مضاعف(إطناب) كما يجب عليه تفادي تضاد الصوت الخارجي مع الصورة لأن هذا سيؤدي إلى تشويش العمل الدرامي برمّته، مع العلم أنّ الوضعية الأخيرة قد تقبل في الأعمال الكوميدية بحيث يصبح الصوت الخارجي مصدرا للفوضى والسخرية ينتج عنهما إرباك انتظار المتفرج و إدراج صور جديدة داخل النص الفيلمي وكسر السنن المتعارف عليها داخل الجنس الدرامي.

نجد في رواية "باب الشمس" أن صوت السارد الرئيسي "خليل" قد غطى على جميع الأصوات باعتباره ساردا ضمنيا يحكي من طبقات متفاوتة داخل الحكاية الإطارية والحكايات المؤطَّرة فهو يبئر الشخصيات داخليا وخارجيا على أساس أن رواية باب الشمس تعتمد على تقنية تيار الوعي، فهي رواية حكاية أفكار وأحداث وشخصيات متناسلة تنسجها ذاكرة الراوي "خليل"، تتحول هذه الأفكار من صور ذهنية على مستوى شاشة العرض عند الراوي إلى كلمات مكتوبة على مستوى الخطاب الروائي إلى صور بصرية على مستوى المحكي الفيلمي وفي هذه المرحلة تحضر الصورة البصرية التي تمشهد الحدث من زويا مختلفة يرافقها صوت الراوي خليل في البدايات وفي بعض اللقطات العامة حيث زاوية التبئير تكون في درجة الصفر، لكن سرعان ما يختفي ليترك المجال أمام الصورة تعلن عن نفسها تحكي بأسلوبها الخاص الذي يجمع بين الوصف والتحليل والاسترجاع والمفارقة الدرامية والكثير من التقنيات التي اختارها المخرج بعناية حتى لا يطمس رسالة النص الروائي وجمالية وعمق الصورة المكملة لها.

2-2-الزمن:

لا يمكن أن نتصوّر الحياة دون زمن، فالزمن مثل الهواء الذي نستنشقه يسري فينا ثم يترك أثره علينا دون أن يترك لنا فرصة إيقافه، والرواية حكاية تملؤها الأحداث التي تنمو داخل الزمن« إن الحكاية باعتبارها منجزا تمّ قبل زمن الكتابة، ينظر إليها من حيث الترتيب الزمني لأحداثها، من خلال تلك الفترات الزمنية التي حدثت خلالها تلك الوقائع »[1] هذا يعني أن الزمن يرتبط بالحدث الواقعي الذي حدث فعلا كتجربة حياتية تجمع بين شخوص حكمتهم ظروف وأوضاع معينة أو كحدث افتراضي نسجه خيال الكاتب تحت إطار الوعي الجمعي أو مشاهدات وأفكار اجتمعت عنده في اللاوعي، تأتي الكتابة لتجسد الحدث المرتبط بزمن معين، يرتبط بالماضي على مستوى الكتابة

[1] عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2009، ص105.

وبالحاضر على مستوى الصورة التي توهمنا بواقعيته لكنه يبقى زمنا كاذبا كما سماه جيرار جنيت، يعمل الروائي على نقل الزمن الفعلي إلى زمن جديد تحكمه المفارقات الزمنية كالاسترجاع والاستباق والتواتر ليعيد ترتيبه وفقا لحاجيات النص الدلالية والتعبيرية، يساعده في ذلك لجوؤه إلى قرائن لغوية وعلامات صريحة (بعد عام، في المساء ، صباحا، في سنة...) من جهته كاتب السيناريو يعمل على ترجمة هذه العلامات المكتوبة إلى علامات مصوّرة، لأنه يدرك أن النص الذي يكتبه يمثّل المرحلة التمهيدية للعرض وفي هذه الحالة لا يحتاج إلى قارئ كما هو حال الرواية وإنما يحتاج إلى مُشاهد يرى الزمن يتحرّك أمامه، وحتى ينجح في فصله عن الزمن الحاضر زمن المشاهدة وينزلق إلى أزمنة مختلفة يتوجب عليه أن يوهم المُشاهد بأن الزمن المعروض هو ليس ما يقع في الحاضر وإنما هو ما وقع البارحة أو منذ قليل أو السنة الماضية، يلجأ إلى استخدام مصطلحات خاصة بالسينما (مشهد خارجي، فلسطين 1948، الثانية زوالا/ مشهد داخلي غرفة المستشفى صباحا، بعد عشر سنوات...) كما هو موضح في الصورة أدناه –الصورة ملتقطة من فيلم باب الشمس.

نرى من خلال هذه الصورة أنّ الزمن في المحكي الفيلمي مرتبط بالمكان « يتمتّع نص السيناريو بمرونة لا تقارن في معالجته للمكان والزمن ففي الإمكان ضغط الزمن أو مدّه كما يمكن قطع تدفّق الأحداث أو عكس اتجاهها عند أيّ نقطة، ويمكن للحركة أن تتجمّد ويمكن للجزء أن يتكرر مرة ومرات»[1] هذا يعني أن الكاتب في نص السيناريو يستخدم مصطلحات سينمائية كثيرة لتحريك الزمن ذهابا وإيابا في كل الاتجاهات عن طريق الفلاش باك والاستباق، وقد يلجأ إلى الحوار أحيانا وللألوان (الأبيض والأسود) أو التعليق أسفل الكادر أحيانا أخرى، لكنه لا يستطيع أن يفصل المكان عن الزمن عكس الرواية التي تستطيع الفصل بينهما دون أن تحدث خللا بنظام السرد، من جهة أخرى يسهم أسلوب الراوي المعتمد على التواتر وتدخل السارد الرئيسي في تقديم تنويعات جديدة للزمن قد يستغلها كاتب السيناريو ليعرض أكثر من حدث في أزمنة متقاربة أو متباعدة، ما يجعلنا أمام مشاهد

[1] انجاكاريتينكوفا، كيف تتم كتابة السيناريو، ترجمة أحمد الحصري، ص137

شديدة الإثارة تحمل عناصر درامية مختلفة كالمفاجأة والمفارقة الدرامية والفراغات [1] هذا يعني أن كاتب السيناريو يستطيع أن يعرض الحدث كما حدث في الواقع، ثم يعود ليعرضه مرّة أخرى عندما تستحضره الشخصية كما يمكن أن يعرض الحدث عينه من زوايا مختلفة، لذلك نجد في نصوص السيناريو مشَاهد مكرّرة بعينها وهذا لا نجده في النصوص الروائية، وفي هذا الباب يمكننا الحديث عن خصوصية رواية باب الشمس التي أبدع كاتبها في سرد الحدث أكثر من مرة مستغلا تقنية تيار الوعي التي سمحت للراوي الرئيسي –خليل– أن يغير في تفاصيل الحكاية في كل مرة يحكي الحدث على لسان راو جديد.

عرف الزمن في رواية باب الشمس تنويعات كثيرة كسرت رتابة الخطية الزمنية التي أطّرت الرواية العربية لسنوات كثيرة، حيث استهل الأحداث من المنتصف زمن سقوط "يونس الأسدي" قائد فلسطيني في منظمة التحرير الفلسطينية على الأرض بسبب نوبة عصبية وبالضبط في شتاء 1995، حيث تكفل "خليل" بنقله إلى المستشفى وهناك بدأت الحكايات تتناسل في اتجاه الماضي والماضي البعيد ثم تعود إلى الحاضر زمن الحكي، ليتفرع الزمن على مستوى فعل الحكي إلى أزمنة متباينة، تستدعيها اللحظة الشعورية لدى السارد، أو حدث آني على مستوى غرفة المستشفى، من جهته احترم المخرج هذه القفزات والتي تعدّ في الأصل من شطحات السينما الحديثة، لكنه استغل إطار الشاشة لتحديد الأزمنة، فغياب الصوت الخارجي –السارد– على مستوى الفيلم تعوّضه الكتابة أسفل الإطار وأحيانا لجا المخرج إلى استعمال اللونين الأبيض والأسود كما هو الحال في بداية الجزء الثاني للفيلم المتقاطع مع تداعيات اتفاقية أوسلو سنة 1959، التي سمحت لأم خليل والكثير من الفلسطينيين بزيارة منازلهم المسلوبة.

2–3الزمن والتواتر:

تقوم دراسة التواتر ([2]) في رواية "باب الشمس" على تقنية التّكرار التي يعتمدها الأسلوب السّردي الحديث، وحتى نتمكّن من التعرض لمختلف مظاهر التواتر الموجودة في النص ارتأينا أن نصنِّفه إلى ثلاثة مستويات:

1–**مستوى الأحداث:** وهو المستوى الذي يكشف عن تقاطع تقنية التكرار على مستوى الرواية ونظيرتها السينما وهو ما يهمّنا أكثر في هذه الدّراسة.

2–**مستوى الكلمات:** يمكن أن نتعرّف على الكلمات التي تكرّرت وأثرها الدلالي.

3–**مستوى التراكيب والصيغ:** نتعرف على التراكيب التي أسهمت في اتساق النص وانسجامه.

---

[1] لمزيد من المعلومات يرجى العودة إلى مجموعة من المؤلفين، دراسات مختارة "السرد في السينما"، ص144–145.
– مدكور ثابت، النظرية والإبداع في الإخراج والسيناريو، دط، 2007، ص342.

[2] يرجى العودة إلى جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر محمد عاصم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2000، ص130–131.

1-**تواتر الأحداث:** قد يسرد الراوي مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة، كما أنّه قد يرويه عدّة مرّات، ما يشكِّل دراميّة الحدث ويعطي للبناء النصّي خصوصيته ويأتي في ثلاثة أشكال.

أ-**التواتر المفرد:**

يحتلّ التواتر المفرد مساحة نصيّة واسعة على مستوى الرواية، حيث يعدّ النافذة الرئيسية التي تعبر من خلالها الأحداث المتناسلة والمتقاطعة عند محطات مختلفة، يسرد من خلالها السّارد حكايات الوطن والأفراد والهجرة، كما يعمل التواتر المفرد على تنامي الحدث في اتجاه تقدّمي حتّى عندما يتعلّق التواتر بالاسترجاع «قلت لها إنّ هذا رأيي وأبي مات قبل الوفاء بنذره للشجرة، لكنه أوصى أمّي وأمّي أوصتني قبل هربها إلى أهلها في عمان»[1]

يظهر التواتر توالي الأحداث وتعاقبها الزمني على مستوى السّرد، حيث انفرد كل حدث بوقوعه مرّة واحدة ما أسهم في نمو حدث جديد يكمّل الحدث الأوّل والأمر نفسه بالنسبة للأحداث المتكررة حيث ما حدث أكثر من مرة سمح له الكاتب بتكراره عدّة مرّات على مستوى السّرد، ومن أمثلة ذلك زيارة "خليل" لمكتب الدكتور "أمجد"، حيث حافظ السّارد على وتيرة الأحداث كما جاءت في زمن القصة وكذلك المخرج سمح بتنامي الأحداث في إطارها الزمني المناسب في أغلب مشاهد الفيلم ، فما حدث في الماضي جاء متعاقبا ضمن المتتالية السردية نفسها، وما حدث في زمن الحاضر سمح له بالتطور في اتجاه المستقبل، فرغم توظيفه للاسترجاع والاستباق إلا أنه نجح في خلق تدفقات عالية الدقة في اتجاه طولي ممتد نحو المستقبل.

ب-**التواتر المكرّر**

تحفل رواية "باب الشمس" بهذا النمط من السّرد ولعلّ تعدّد الرواة واختلاف وجهات نظرهم بالإضافة إلى تداخل الحكايات وتناسلها، قد أسهم في تنويع الصِّيغ اللفظية التي يتشكّل من خلالها المنطوق السّردي، ويتعلّق السّرد التكراري في رواية "باب الشمس" بالأحداث المفصلية التي من شأنها أن تؤثِّر على مسار القصة أحصينا خمسة تواترات تكرارية على مستوى الأحداث، يتعلق التواتر الأوّل بموت "ابراهيم" ابن "يونس" حيث تسرد "نهيلة" تفاصيل موته بطريقتين مختلفتين، تذكر في المرّة الأولى أن مجموعة من أطفال اليهود ألقوا فوق رأسه حجرة، لكنها تعود لتغيِّر تفاصيل السّرد عندما أدركت أنّ "يونس" عازم على الانتقام»[2]

التواتر التكراري الثانِّي يرتبط بتفاصيل موت عدنان، يحرص السّارد "خليل" على عرض مشهدين مختلفين له، الأوّل يعتمد على خيال السّارد «سحب يونس مسدّسه وأطلق طلقة واحدة على رأس عدنان وصرخ "أعلنتك شهيدًا»[3].

---

[1] باب الشمس، ص28.

[2] المصدر نفسه، ص60، 62، 69، 70، 71.

[3] المصدر نفسه، ص139.

في حين يعتمد المشهد الثاني على الواقع «ربطوا عدنان وعذبوه، هناك حيث احتضر عدنان ستة أشهر بين غرفة الصدمات الكهربائية وزنزانة السرير قبل أن يموت»[1].

ولعلّ المتفحص لهذا النوع من التكرار الذي يعرض جانبي الحقيقة والخيال لحدث واحد في مشهدين متعارضين، سيكتشف أنّ السّارد قد تعمّد أن يعرض المشهد الخيالي وهو في الواقع المشهد الذي كان من المفروض أن يجسّد في الواقع، فـ "عدنان" كان فدائيًا وسياسيًا نشطا قبل الاعتقال، قضى نصف حياته في السجن الإسرائيلي ليخرج منه نصف مجنون، وبدل أن تهتم به السلطات الفلسطينية أُلقيَ به في سجن المجانين حيث أنهى أيامه الأخيرة، من جهة أخرى لعب تعدّد الرواة دورًا أساسيًا في ظهور التواتر التكراري الذي سمح للحدث بالتموقع ضمن سياقات متباينة يحكمها التنقل الجماعي للفلسطينيين وسرعة تناقل المنطوق الشفوي، ولعلّ الحالة النفسيّة للشخوص التي عايشت الحدث أو سمعت عنه، كانت من أبرز الأسباب المؤديّة إلى تنويع الصِّيغ اللفظية، فهذه شاهينة تحكي عن قصة الطِّفل الذي ملأ الفضاء صراخًا، فأمر الكهل أمّه بلفِّه في قطعة قماش وشدِّه إلى صدرها، حتّى يتوقف عن الصّراخ إذ أن صوته المرتفع كان يهدّد بقاء المجموعة التي كانت تتسلل بين الجبال هروبا من قمع اليهود، في حين تبئر "أم فوزي" الحدث نفسه من منظور آخر، حيث تؤكّد أنّ الأم لم تشدَّه إلى صدرها بل لفّته وجلست فوقه حتّى مات وبين تبئير "شاهينة" وتبئير "أم فوزي" يظهر رأي السارد الرئيسي الذي يرجِّح رواية "أم فوزي"، فهو لا يكتفي بعرض وجهة نظر شخوصه، بل يُقْحِمُ نفسه كعادته معلِّقًا أو محاورًا أو معترضًا أو مؤيدًا كما هو الحال في هذا المثال» أمّه قتلته، هل تسمع يا أبي، قتلته خوفا من الكهل[2].

وهذا يعني أنّ السّارد يؤيد حكاية أم فوزي التي أكّدت أنّ موت الطّفل لم يكن نتيجة حادث إنّما تسبّبت الأمّ فيه عن عمد. على العموم، يمكن القول أن السّرد التكراري في رواية باب الشمس جاء نتيجة تنوع وجهات نظر شخوص الرواية، وبالرغم من أنه قد يخلق عند القارئ حالة من الشّك وعدم اليقين، إلا أنه يعدّ تنويعا سرديا يقضي على الرتابة ويسمح للقارئ بالمشاركة في إعادة بناء المَشاهد ذهنيا وتكوين وجهة نظر خاصة به، من جهة أخرى يقترب السرد التكراري من تقنية المونتاج السينمائي التي تسمح بظهور أكثر من مشهد لحدث واحد، قد تربطه باستشراف مثلما هو الحال في أفلام الخيال العلمي، وقد تربطه بالاسترجاع مثلما هو الحال في الأفلام الواقعيّة [أفلام اجتماعية، سياسية، رومانسية...]، ولقد التزم المخرج بتكرار بعض المشاهد بالأسلوب نفسه الذي استعمله الكاتب، نذكر على سبيل المثال مشهد قتل "عدنان".

---

[1] باب الشمس، ص167.

[2] المصدر نفسه: 216.

ب- التواتر المتشابه

يتعلق هذا النوع من التواتر بأن نروي مرة واحدة ما حدث عدة مرات، وكأننا نختزل الحدث زمنياً، ويقترن عادة بحركة زمنية هي التلخيص أو الإيجاز، حيث يلجأ السارد إلى صيغ متعارف عليها تظهر الجانب التكراري دون أن تضفي صفة التكرار الممل والحشو الذي قد يعيق ظهور أحداث أكثر أهمية قد تسهم في تعميق رؤية المخرج وتطوير نسق الأحداث وطبيعة الشخصيات. حرص السارد على تنويع إشاراته اللفظية من أجل تفادي تكرار الأحداث الجانبية، ومن بين الصيغ اللفظية البارزة التي طبعت نسيج الرواية، اعتماده الفعل الماضي الناقص "كان" الذي كان بمثابة المفتاح السحري لقصصه التي تحاكي "ألف ليلة وليلة". كانت تلك زيارتها الثانية لمنزل شقيقها فوزي في أبو(*) سنان.

2-4- المكان:

لا يمكن استبعاد عنصر المكان من النص الروائي والتركيز على عناصر أخرى دون أن ترتخي العملية السردية، لكن الأمر مختلف في العمل السينمائي، إذ يعمل المخرج على نقل الأمكنة التي دارت فيها الأحداث معتمدًا على عنصر الوصف الذي يميز نسيج الرواية. «لقد أصبح الوصف الحامل الحقيقي لعمق إدراك الكاتب لعالمه الخاص وللعالم بصفة عامة، وضمنيًا أصبح معيارًا لقياس درجة سمك وعمق إدراك الشخصيات لعالمها سواء على المستوى المعرفي أو الإيديولوجي».[1] هذا يعني أن الوصف هو عنصر مدمج في النص الروائي ينصب على كل ما هو جغرافي أو مظهري أو داخلي أو خارجي، محاولاً أن يعطيه تميّزه الخاص به. ونعتقد أن الوصف الذي يعتمده الروائي يفتح أمام المخرج المجال لبناء تصوّره الخاص للمكان الدرامي، فهو ليس ملزماً بنقل الأمكنة عينها التي ظهرت في النص الروائي. فإعادة بناء المكان في العالم السينمائي قد تحتاج إلى ميزانية مرتفعة، خصوصاً إذا كانت هذه الأمكنة من نسج خيال الكاتب ولا وجود لها على أرض الواقع. لكننا نعتقد أن المخرجين مؤخراً قد وجدوا الحل لمشكلة تجسيد الفضاءات المكلفة من خلال استغلالهم للتقنيات السينمائية الحديثة، وهذا ما سمح بإنجاز الكثير من المشاهد التي كانت في مرحلة ليست ببعيدة شبه مستحيلة.

نجد أن الكاتب في رواية "باب الشمس" كان حريصًا على توظيف الوصف بتقنية "عين الكاميرا" التي تتحرك في الفضاء ماسحةً للمشاهد الأكثر عمقًا. فالوصف عنده غير مرتبط بنقل الموجودات وتعدادها ضمن سياق الإخبار والتوضيح، وإنما سلك في وصفه لغة سينمائية تشتغل على الإبلاغ ضمن صور جمالية لا تخلو من العمق. "رغم أني لم أكن أتوقع منه كلامًا لا أعرفه، فالرجل سوف يبدأ، كما بدأ بالكوكايين، سوف يقول إنه تعاطى كميات كبيرة من الكوكايين قبل نزوله إلى المخيم، كي ترتفع عنه مسؤولية أعماله. سيقول إن الإسرائيليين

---

[1] عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية ناشرون، ط1، 2009، ص13.

- أبو من الأسماء الخمسة، جاءت في النص في حالة كسر -ارتبطت بلهجة المنطقة-

أشعلوا المكان، وإن رئيسه الذي كان حاضرًا يجلس مع الضباط الإسرائيليين على سطح السفارة الكويتية المشرف على المخيم، كان ينتظر منه عملاً خارقًا. سوف يقول إنه حين دخل المخيم المعتم، وتعثر بالحجارة، جاءت تلك القنابل المضيئة فأعمت عينيه، وجعلته يطلق النار عشوائيًا ودون تفكير»[1] يبدو هذا المقطع الوصفي مجرد وصف طبيعي للمكان والشخصيات التي تشغله، لكنه في الواقع يمثل رؤية سارد عليم بتقنيات الخطاب السينمائي، حيث نلمس تحديدًا واضحًا لأبعاد المكان (سطح السفارة، أشعلوا المكان، المخيم المعتم...)، حيث يظهر المونتاج المتوازي في كل جزء من أجزاء الوصف. تظهر الأحداث وكأنها تحدث متزامنة إلى حد بعيد، ففعل تعاطي الكوكايين قبل نزوله المخيم يتزامن مع فعل إحراق المخيم، وزمن مراقبة الإسرائيليين للحدث من أعلى سفارة قطر. ولعل مشهد مجزرة شاتيلا في رواية باب الشمس من أقوى المشاهد التي تكشف عري الإنسانية وسقوطها في هوة العبثية والظلال، لكن للأسف لم تكن حاضرة في الخطاب السينمائي لاعتبارات يعلمها المخرج وحده، ربما تتعلق بقساوة المشاهد أو لحساسية القضية سياسيًا ودبلوماسيًّا.

ما يمكن قوله بخصوص الوصف في هذه الرواية أنه جاء متقاطعا مع التقنية السينمائية التي تعتمد على وضعية الكاميرا وزاوية التصوير وانتقاء اللقطات في متتالية متناغمة جماليًّا وبلاغيًّا. «لا تكشف السينما العالم كما هو، وإنما تقطّعه، أي كما يتم فهمه في زمان ومكان معينين وداخل ثقافة محددة. ولذلك، حين تلتقط السينما الصور من زوايا معينة، فإنها تقوم بذلك بناءً على عمق ورموز تكثف تجذر مجتمع من المجتمعات، وتقدم من الموضوعات ما يثير النظر والاهتمام أكثر»[2].

حرص الكاتب من خلال توظيفه للغة سينمائية[3] تعتمد على مسرحة الأحداث وتقريبها من العرض على تقنية الوصف ب –عين الكاميرا –كقوله مثلا "لقطة قريبة"، "منظر جانبي" "مشهد بانورامي" بالإضافة إلى توظيفه لمصطلحات خاصة بفنون الإضاءة والألوان التي عملت على كشف الجانب الدّاخلي للشّخصية في الكثير من الأحيان «في تلك الليلة، كان القمر يشتعل في سماء الجليل، قرع يونس زجاج النافذة، ومضى، ولكنّه سمعها توشوش، التفت فرآها خلف النافذة، وضوء القمر ينسكب على شعرها الأسود الطويل»[4].

وهكذا فإن اللغة في الخطاب الروائي تنفتح على العالم المتخيل من خلال عملية إدراك بصرية للكلمة أو للجملة المقروءة، والتي غالبا ما تتمّ صياغتها بطريقة غير محددة ولا مؤطرة، في حين مجال الإدراك البصري في

---

[1] إلياس خوري: باب الشمس، ص382.

[2] محمد الدين أفاية: الصورة والمعنى، المركز الثقافي للكتاب، ط1، المغرب، 2019، ص74.

[3] وظف الكاتب مصطلحات تنتمي إلى الحقل السينمائي وجدناها في الصفحات ص319، 169، 111، 343، 319، 332، 428، 228، 389، 333، 293، 291...

[4] باب الشمس: إلياس خوري، ص389.

اللغة السينمائية يتحدد نتيجة ما يريده المخرج حيث يعرف تماما الزاوية والمسافة والبعد والعدسة وحجم اللقطة والتقنية وحقل الرؤية[1] التي يوظفها للحصول على اللقطة المنشودة وهي صورة مرئية مدمجة في زاوية سمعية معينة ترسل بصفة مباشرة ولحظية إلى المتلقي خلف شاشة العرض.

2-5-الشخصية:

إن عملية خلق الشخصية تحتاج إلى تفكير عميق وتخطيط كبير ولعل أول ما يقوم به كاتب السيناريو حتى يعطي للشخصية وجودها هو تخليصها من طبيعة احتواء أفكار الكاتب التي لازمتها في حياتها الأولى وصَبغها بطبيعة جديدة تتمثّل في أنها حاملها للأفعال و ردود الأفعال ما يسمح لها بالتعبير عن قيمها وأفكارها عن طريق الأفعال لا الأفكار تقدم الشخصية في الرواية بطريقة تدريجية تمهِّد لحضورها من جهة وتعلن عن تطوّرها من جهة أخرى، وحتى ينجح الراوي في إقناع القارئ بواقعيتها يلجأ إلى الوصف الدقيق لملامحها وحركتها كما يحرص على استغوار أبعادها النفسية وتعريتها عن طريق تداعي الفكر أو التعليق و الحوار« هناك عملية قطع أو بتر متعمّدة لكي يظل القارئ في لهاث كامل لاستكمال الصورة »[2].

في حين يعتمد كاتب السيناريو أثناء قراءته للنص الروائي على تشكيل صور ذهنية لشخصيات الرواية معتمدا على اللغة الواصفة للكاتب –عين الكاميرا– التي ترصد ملامحها وحركة جسدها ومميّزاتها، ومن المهم في هذه المرحلة أن يسجل كاتب السيناريو كل المعلومات المتوفرة عن الشخصية حتّى التي لا تبدو سطحية لأنه في الأخير تبقى الشخصية الدرامية هي ذلك المزيج من الكل ، الخير في مقابل الشر والذكاء في مقابل السذاجة والجمال في مقابل القبح، قد تساعده هذه التفاصيل في اكتشاف شخصيات مقنعة قابلة للنمو على خشبة العرض، كما يجب عليه أن يتفطّن إلى عامل التوازن بين توزيع الشخصيات فلا يبالغ في تصوير الشخصية الثانوية على حساب الشخصية الرئيسية، كما يتوجب عليه في حالة لجوئه إلى الانتقاء من النص الروائي مراعاة الشخصيات المميّزة التي تترك بصمتها عند المُشاهد وحتى يتوصّل إليها يجب أن يدرك أن المُشاهد يبحث دائما عن شخصية تشبهه لكنّها تتفوّق عليه في نواحٍ كثيرة عجز عن تحقيقها «الشخصيات المألوفة تستهوي القارئ، غير أنه قد يطيب للناس أحيانا القراءة عن شخصية غير مألوفة، شخصية قد تصدمهم لو تقابلوا معها في الحياة الواقعية»[3] هذه الشخصيات تدرك أثرا في نفس المُشاهد كما أنها تبقى عالقة في ذاكرته وهذا ما يصنع دراميتها وتفرّدها في

---

[1] لمزيد من المعلومات حول هذه المصطلحات يرجى العودة إلى كتاب الخطاب السينمائي–لغة الصورة–فران فينتورا تر علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، 2012، ص29-71-132-211-279.

برناند ف–ديريك: تشريح الأفلام، تر محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، الفن السابع/ج 234، دط، دمشق، 2013، ص138-141-146-147.

[2] عادل ضرغام في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص81.

[3] عادل ضرغام في السرد الروائي، ص380.

الحقيقة، إن توصّل كاتب السيناريو إلى شخصيات مماثلة كانت موجودة في النص الروائي هو ما يثبت درجة ذكائه وامتلاكه لحسّ فنيّ عالٍ وفي حالة ما رأى أن بعض شخصيات الرواية تحتاج إلى تعديل أو تغيير تماشيا مع الحبكة أو استجابة لطبيعة النص الدرامي فعليه أن يكون حريصا أثناء قيامه بهذه العملية الدقيقة لأن التغيير يقصد به الارتقاء بالشيء وليس العكس «يجب أن يكون ظاهر عملية تصوير الشخصيات خاليا من الجهد بريئا من عملية التصنيع، بمعنى آخر يجب أن تكون العملية متداخلة تماما في الحركة والمنظر والحوار بحيث لا يتفطن القارئ للعملية الميكانيكية ولا ينصرف ذهنه عن الفن وعن الخاصية الحية للتصوير»[1].

هكذا تغدو الشخصية علامة سينمائية تبحث من خلال تجلياتها المختلفة عن تطوّر مستمر، تحكمها علاقاتها المتعدّدة بالشخصيات الأخرى والفضاء والزمان الذي يحتضن تجاربها وحتى تتحقق هذه الرؤية يسعى المحكي الفيلمي إلى انتقاء الإطار الأكثر تعبيرية وجمالية للشخصية « يمكن للقطات أن تؤطر على نحو بياني من حيث الخطوط الأفقية والعمودية والقطرية، ويمكن أن تؤطر هندسيا أو أيقونيا، وبتركيز عميق أو سطحي، ومن زاوية عالية أو منخفضة، ويمكن أن تستغرق اللقطة ثانية أو عشر دقائق. ويؤدي كل اختيار يختاره المخرج إلى ترتيب للمشهد يخلق تأثيرا فريدا»[2].

اعتمد المخرج يسري نصر الله في تأطيره لشخصيات الرواية على التأطير المحكم الذي يظهر الشخصية وكأنها محصورة ضمن الحدود الأفقية والعمودية للإطار، نعرض بعض اللقطات التي توضح هذا النوع من **التأطير:**

توضّح هذه اللقطة المعنى الحرفي للإطار المحكم للشخصية، حيث اعتمد المخرج على طبيعة العلاقة التي تجمع الممرض خليل بالمريض يونس الراقد في غيبوبة طيلة ستة أشهر وثلاثة أسابيع، وهي علاقة متأزمة محكومة بموت يونس وانهيار خليل في الأيام الأخيرة قبيل موت يونس، فخليل اضطر لالتزام غرفة يونس للاعتناء

[1] حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1972، ص378.

[2] برنارد ف. ديك: تشريح الأفلام، تر محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، الفن السابع 234، دمشق، 2013، ص149.

به طيلة فترة مرضه، ولم تسمح الظروف له بمغادرة غرفة المستشفى إلا نادرا« في التأطير المحكم يبدو الشخص أو الشيء محصورا ضمن الحدود الأفقية والعمودية للإطار، بحيث لا يوجد حتى ما يلمح إلى وجود مساحة خارج الشاشة ويعطي التأطير شعورا بالقمع وبتوليد جو من الحتمية القدرية»[1] رصدنا الكثير من اللقطات المشابهة للقطة خليل المغلقة على الإطار وأغلب الشخصيات التي ظهرت في هذا النوع من التأطير انتهت بالموت أو السجن. هذا يعني أن لغة السينما هي لغة انتقاء وغربلة لكل لقطة ولكل متتالية، فحركة الكاميرا ونوعية الكادر ودرجة قربها من الشخصية هي لغة واسعة وبليغة تحمل الكثير من الدلالات والجماليات.

2-6-الحوار:

يأخذ الحوار سعة واسعة على مستوى النص الروائي، تقتضيه غالبا طبيعته التي تحتاج إلى الملفوظ للتعبير عن مكنونات الشخصية وأفعالها «لا يقتصر دور المَشاهد الحوارية المطوّلة على التواصل فقط بين الشخصيات وصنع آلية لخلق الصراع داخل أحداث النص إنما تقوم بدور آخر حيث يستعملها النص لتقديم معلومات معيّنة أو تفاصيل مهمة ومؤثرة في مجرى المحكي»[2] فالحوار يعتبر من أبرز العناصر المساعدة على تقدم الحبكة وكشف خبايا الشخصية وتحريك الأحداث «لكي يخدم الحوار القصّة يجب أن يكون طبيعيا ومقنعا، بمعنى آخر يجب أن يعطي شكلا لحوار حقيقي بين أشخاص حقيقيين»[3] ومن هنا يظهر دور كاتب السيناريو الذي يدرك تماما طبيعة النص الذي يكتبه وطبيعة الفئة الموجه لهم، إذ يقع على عاتقه انتقاء الكلمات التي ستتلفظ بها الشخصية بدقة مراعيا طبيعة الشخصية المتكلمة(سنها، أسلوبها في الحياة، مهنتها، خلفيتها الثقافية والدينية و..) والشخصية المستقبلة والجو العام للمشهد بالإضافة إلى طبيعة اللغة المستعملة في الحديث، فاللجوء إلى العامية المهذبة أو الفصحى يبقى منوطا بطبيعة الجنس الدرامي الذي يكون بصدد تحويله، فمثلا تميل النصوص المقتبسة عن مصادر دينية وتاريخية إلى استعمال اللغة العربية الفصيحة بينما نجد العامية المهذبة في أغلب الأعمال المقتبسة عن مواضيع اجتماعية، ولا تعدّ هذه قاعدة إذ يمكن أن نشهد أعمالا مقتبسة عن مواضيع اجتماعية باللغة العربية الفصيحة كما يحدث مع المسلسلات المترجمة عن لغات مختلفة (التركية والمكسيكية والإيرانية ...).

بقي أن نشير إلى أن الحوار في نص السيناريو لا يجب أن يكون مطوّلا يحمل نبرة الخطاب فعلى كاتب السيناريو مراعاة الحوار المختزل والمكثف دلاليا «لكي يكون الحديث مقنعا يجب أن يتفادى الكاتب التعامل مع كلمات قد لا تستعملها الشخصية إلا أثناء الكتابة أو قد تتعرّف عليها من قراءتها المتعدّدة بل يلتزم بأسلوب

---

[1] برنارد ف. ديك: تشريح الأفلام، ص149.

[2] وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص449.

[3] حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1972، ص428.

الشخصية في الحديث»[1] فالكلمة في المحكي السينمائي تتحول إلى مجرد أداة من أدواته الكثيرة، فكما هو معروف لدينا تعتمد السينما على الصورة بدرجة أولى وبالتالي يأتي الحوار لسدّ بعض الثغرات التي أغفلتها الصورة عمدا أو لتوضيح فكرة معيّنة فلا يمكن أن نسقط من حسابنا أن السينما قد بدأت صامتة ولا زالت في بعض أفلامها، وبالرغم من ذلك حقّقت نجاحا كبيرا.

حافظ الكاتب في رواية باب الشمس على لهجات الشخصيات بالرغم من سلطة السارد الرئيسي خليل، إذ تمكن بذكاء من المزاوجة بين الفصحى واللهجات المتعددة الخاصة بشخوص الرواية، حيث وسمت اللغة العربية الفصيحة أغلب الخطابات المتقاطعة مع التعليق والوصف والتحليل والنقد في حين ظهرت اللهجات الفلسطينية واللبنانية في حوارات الشخصية كما ظهرت بعض الحوارات باللغة الفرنسية والانجليزية تماشيا مع طبيعة الشخصيات، على مستوى الصورة جاءت أغلب الحوارات باللهجة الفلسطينية واللبنانية وبعض اللغة العربية الفصيحة كما نرى في الأمثل الآتية:

أ–حوار جمع الدكتور أمجد بالممرض خليل:

«أهلا وسهلاً بالدكتور خليل، واللاّزمان، كِيف الأحوال، انشاء الله بالِك مِرْتَاح[2]»

ب–حوار جمع شاهينة ب عزمي :

الرجل مات" قال عزمي"

شاهينة: يعني ما نحسب إنوّ مات بفلسطين »[3]

ج–حوار جمع شاهينة باليهودية إلينا:

سألت أم حسن بتعجب" أنت من بيروت»[4]

أيوه من بيروت

وكيف

«شو كيف ، أنا يللي مش عمّ بفهم، أنت ساكنة ببيروت وجايي تبكي هون، أنا يللي بدي أبكي، قومي روحي، قومي يا اختي روحي، ردّي لي بيروت، وخذي كل هالأرض المقطوعة»[5].

---

[1] حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص428.

[2] إلياس خوري، باب الشمس: ص251.

[3] إلياس خوري، باب الشمس: ص309.

[4] المصدر نفسه، ص109.

[5] المصدر نفسه، 109.

2-7التبئير:

تعدّ "زاوية النظر" في الخطاب الروائي والسينمائي من أبرز القضايا التي شغلت الباحثين والمحلِّلين منذ بداية القرن العشرين وقد تشعّبت المفاهيم وانقسمت المدارس (انجلترا وفرنسا وألمانيا الولايات المتحدة الأمريكية) ما أدّى إلى تباعد الاستعمال المعجمي والمفاهيمي لها[1] وقد لا يتّسع المجال لاحتواء كل هذه القضايا الفكرية، فما يهمّنا في هذا المقال التركيز على كيفية استغلال الكاتب ومن بعده المخرج لزوايا النظر الموجودة في النص الروائي ونقلها إلى عالم الصورة، إن تمييز طبيعة الراوي الذي يحرك شخوصه أو يترك لها حرية الحكي عن طريق الحوار أو تداعي الفكر تضعنا أمام سؤال جوهري هل تملك شخصيات الرواية رؤيتها الخاصة أو هي رؤية متعلّقة بالراوي يحاول جاهدا إيهامنا بوجودها تحت غطاء حرية الشخصية، من المهم في هذه المرحلة أن نسلِّم بوجود حرية للشخصية لأنّ تشكيكنا في ذلك سيضع المؤلف في قفص الاتهام ويحرم الشخصيات من الحق في إبداء رأيها وتحديد منظورها، وحتى يأخذ كل طرف دوره في هذه العملية لجأ الباحثون أمثال "جيرار جنيت" و"مايك بال" و"جاب لينتفلت" و"موريس مرلو" و"وتزفيطان تودروف" و "جيرار كورديس" إلى اقتراح نماذج متعدّدة لأنواع زوايا النظر[2]. وبالرغم من تباعد هذه النماذج ظاهريا إلا أنها تصب في نقطة واحدة تتمثّل في أن عملية التبئير لا ترتبط بفعل الرؤية الموجّهة إلى موضوع معيّن وإنما تتعداها لتشمل درجة إدراكها لها والتي بدورها مرتبطة بخلفية الشخصية الرائية ودرجة قربها أو بعدها من موضوع الرؤية وبما أنّنا نتحدّث في هذه المرحلة عن شخصيات روائية غير مرئية، فإن انتاجها لفعل الرؤية مرتبط بالكلمة التي تتلفّظ بها أو تفكر فيها «التبئير تقنية تساعد الكاتب على إعادة صياغة عالمه بطريقة تلفت انتباه المتلقي وتؤثر فيه، فهو بالضرورة لن يتحدّد بالكاتب نفسه وإنما من ينوب عنه داخل المحكي»[3].

هذا يعني أنّ تنوّع الهيئات الساردة في النص الروائي يسمح بعرض أكثر من وجهة نظر ومن زوايا مختلفة، إذ تعمل هذه الهيئات بدور المراقب والمتتبِّع للتفاصيل المحيطة بها، من جهة أخرى يسمح الانفصال الجزئي للراوي عن شخصياته بتوجيه رؤيتها لموضوعات مختلفة معتمدة على خلفيتها الاجتماعية والفكرية والدينية« إن المسؤول الفعلي عن تشكيل رؤيتنا للعالم هو إدراكنا له، بالإضافة إلى أنّ هذا الإدراك لا يتعلّق فقط بحاسة النظر لدينا، وإنما يتم بحواسنا الأخرى أيضا، مثل السمع والشم واللمس والذوق أيضا، ممّا يجعلنا ننظر إلى التبئير

---

[1] عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر سلسلة سينما وتلفزيون، د ط، 2013، ص45.

[2] يرجى العودة إلى عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر سلسلة سينما وتلفزيون، ص47، 59، 69، 85.
-وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص260،259، 263،261.

[3] إلياس خوري: باب الشمس، 267.

والفعل وكل أشكال التواصل مع العالم بصفة شمولية باعتبار هذا المنطق»[1] وهذا يعني أن عمليات التبئير لا تقتصر على شخوص الرواية داخل العالم الروائي وإنما تجرّنا إلى العالم المرئي حيث يستعيد الصوت والصورة مكانتهما في توجيه عملية التبئير، في هذه المرحلة يعمل المخرج على ترجمة زوايا النظر السمعية والبصرية إلى مجموعة من المَشاهد قابلة للتنفيذ يحاول من خلالها عرض مختلف أنواع التبئير[2] (داخلي وخارجي وتبئير صفر) يستغلها في المرحلة الأخيرة من إعداد المونتاج، لا يتعلّق تنظيم المنظور بالتعرف على العالم من منظور الشخصية أو منظور السارد الرئيسي الذي يتوارى خلفها وإنما يسمح احتواء العملية برمّتها بخلق رؤى جديدة من شأنها إثراء عالم الصورة.

اشتغل الروائي إلياس خوري على تقنية تيار الوعي التي أوكلت عملية السرد للراوي الرئيس خليل الذي سمح له موقعه بتبئير شخصياته من درجات منفاوتة بين تبئير داخلي وآخر خارجي فالسّارد يحكي من منظور ذاتي لا يشاركه في عملية الحكي المخاطَب يونس، لكنه يتنحّى جانبا في مواضع كثيرة، ليتسنى لشخوصه عمليات التّبئير بنوعيه الدّاخلي والخارجي، ويصبح السّارد الرئيسي ناقلا لتبئير شخوصه على مستوى الحكايات التي لم يشارك فيها ومبئّرًا مباشرًا بالنسبة للحكاية المؤطِّرة وقد يبئِر نفسه كما يسمح للشخصيات الهامشيّة بتبئير نفسها، كما حدث مع "يونس" الذي بأر نفسه داخليا من خلال إصداره حكم قيمة على مستواه الثقافي «أنا لست مثقفًا، لكنّي أعرف أنّ التّاريخ خدعة»[3] لكنه يعود لينقل كلام مُبَئِر مجهول عندما يكون خارج حكائيا عادت إلى القرية سحبت الطّفل من بين أيدي اليهود، عادت منهكة وتتنفّس بشكل وحشي[4].

وهنا يفترض القارئ أنّ المُبَئِر هو إمّا الراوي المؤلِّف أو إحدى الشخصيات التي عايشت الحدث أو هي "أم حسن" صاحبة الحكاية نفسها، كانت قد حكتها لخليل في مرحلة سابقة ليعيد سردها في مناسبات مختلفة مستخدما ضمير الغائب وقد يعرف التبئير درجات متباينة، فهذه "شمس" المُبَأَّرة من طرف "خليل" الذي شغل موضع داخل حكائيا «تتركني وتجلس على الكنباية، وتشعل سيجارة»[5].

---

[1] باب الشمس، ص266.

[2] يرجى العودة إلى تزفيطان تودوروف، الأدب والدلالة، ت محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب سوريا، 1996، ص84.

– جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ت محمد معتصم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت،2000، ص83–84.

[3] إلياس خوري: باب الشمس، ص25.

[4] المصدر نفسه: ص101.

[5] المصدر نفسه: ص460.

تأخذ "شمس" زمَام الحكي لتُبَئِر "فوّاز" داخليا يبدو أنّ الشيطان حلّ عنه، فصار رجلاً آخر، يتلعثم أمام والده»[1]، نعاين من خلال هذا المقطع أنّ العلاقة بين المبئِر "شمس" و المبأر "فواز" ليست خارجيّة فهي تركّز على علامات خارجيّة لتفضح الدّاخل وتتأكّد لدينا تنويعات الصّورة المبأَّرة عندما ينقل لنا السّارد الرئيسي تبئير "أم حسن" لذاتها من خلال حوار جمعها مع جارتها «قالت أم حسن لزوّارها أنّها رأت عمرها يذوب أمامها، وإنّها هناك عادت كما كانت، كأنّ الزمن لم يمرّ، ورأت تلك الفتاة التي أقامت في بيتها الجديد»[2] يقوم السّارد الرئيسي في هذا المثال بدور ناقل للكلام المسرود، إنّه بمعنى آخر يبَئّر هذه القصّة باعتباره راويا منَظِّمًا من الدّرجة الثانية فهو ناقل لما سمعه على عكس " أم حسن" التي عايشت الحدث في زمن مضى ثم استحضرته أمام زوارها.

يعمد الكاتب في مقاطع سرديّة متنوّعة إلى الانفصال عن سارده الرئيسي ليأخذ دور الناقل لرؤية سرديّة داخليّة تخصّ هذا الأخير والذي بدوره يبئّر شخصيّة أخرى وتتم هذه العملية على لسان الكاتب « قال خليل إنّ سارة أصيبت بسرطان الكولون، لكنّهم اكتشفوا المرض متأخرين » فالناظم الخارجي (المؤلف)من خلال صيغة الخطاب المنقول (قال خليل) يكشف انفصاله عن السّارد الرئيسي والذي يُعدّ ناقلا للرؤية السرديّة، في حين تظهر "سارة ريمسكي" موضوع التبئِير مبأَّرة خارجيّا لأنّ الناقل لم يتطرق إلى عمق الشخصيّة وحالتها النفسيّة عند اكتشافها للمرض.

يرتبط التبئير الخارجي بالمظهر الخارجي للشّيء المبأر، ولقد تقاطع هذا النوع من التبئير مع لغة الحواس التي تسرّبت إلى مقاطع سرديّة متنوّعة لكنه في الطّريق، في تلك اللّيالي الصامتة كان وحشيًا، رجل طويل رفيع، محدودب الظهر[3] في هذا المشهد يعرض السّارد الرئيسي "خليل" الرؤية السرديّة لـ شاهينة المبئِّرة للكهل الذي رافقهم في هجرتهم من الغابسيّة إلى لبنان، حيث تكتفي الشخصية المبئِّرة بوصف الشخصية من الخارج دون أن تستنبطها وتغوص في أغوارها من خلال استعمال السّارد لصيغ لغوية دالة على فعل الرؤية، تظهر زاوية التبئير ودرجتها بوضوح ونرصد ذلك من خلال هذا الاقتباس «أخْبَرْتُهُ حكايَةَ الشَمْبَوان، ونَظَرْتُ إلى كاترين منتظرًا رَدَّةَ فعلها»[4]

إذا كان الكاتب ومن خلفه الراوي الرئيسي "خليل" يخلق من خلال توظيفه لصيغ لفظية معينة وتلاعبه بالضمائر وتبادر الحوار بين الشخصيات في عملية التبئير يلجأ المخرج في الفيلم إلى توظيف الإطار بمختلف أحجامه وأشكاله لينقل لنا اللقطات التي تصور أغوار الشخصية وطبيعة الحدث وخصوصية المكان والزمان، إن الصورة دائما تنتهج علم البلاغة من أوسع أبوابه وتختصر في الغالب الكثير من الصيغ اللفظية والعبارات القوية،

---

[1] إلياس خوري: باب الشمس، ص501.

[2] المصدر نفسه: ص 108.

[3] المصدر نفسه: ص214.

[4] المصدر نفسه: ص266.

ويأتي التبئير كواحد من الأدوات التي لطالما أغرت المصورين وكشفت مدى تمكنهم من السريان مع عمق المشهد وتفرّد اللقطة« لا يحتاج الفيلم للسرد باستعمال ضمير "أنا "كي يحقق مؤثر ضمير المتكلم، إذ يمكن للفيلم أن يستخدم آلة تصوير ذاتية، تقوم بوظيفة إحدى الشخصيات بحيث أننا ندرك وجود "أنا «و"عين" الكاميرا –عين الافتراس –التي تصبح حين توسيعها عيننا نحن»[1] ففي الفيلم يوجد إما سرد بضمير المتكلم، أو بدلا منه آلة تصوير ذاتية وصوت ذاتي لكن السرد بضمير الغائب في الأفلام يحتاج إلى آلة تصوير شاملة المعرفة، مشابهة للرواية الشاملة المعرفة في الأدب.

تكشف لنا اللقطة المتوسطة –صدرية– في الصورة الأولى عن وجود آلة تصوير ذاتية وصوت ذاتي يقتحم فضاء الشخصية التي شغلت معظم الإطار، لتصبح مبأرة ذاتيا من طرف المشاهد أنا /عين الكاميرا وشخصية المحقق لتي تشاركها الفضاء وتبئرها خارجيا في الوقت نفسه، ولقد راعى المخرج قانون الأثلاث المتعلّق بالتأطير الصحيح «عند وضع لقطات قريبة، علينا تجنب ترك نظرة الشخصية في منتصف الإطار، ومحاولة وضع النظرة باتجاه المكان حيث تنظر الشخصية، عندما نصنع لقطة مقابلة بهذه الصفات سننتبه للديناميكية التي تنتجها الأجواء المتعارضة في كلتا اللقطتين»[2] ينظر خليل في هذه اللقطة إلى وجه المحقق الذي كان يعنّفه لفظيا بعد أن عذبه وسجنه في غرفة منفردة ليلة كاملة حيث جرّد من ملابسه وأشبع ضربا، إن نظرة خليل تكشف الكثير من الألم والشعور بالخزي فلم يعد بيده حيلة بعدما سقط في الأسر يقول "جان لوك غودار" « إن القطع الأكثر طبيعية هو القطع عند نظرة الشخصية، ربما النظرة هي الجزء الأكثر تعبيرا للجسد البشري، قادرة أن تربط من دون كلمات

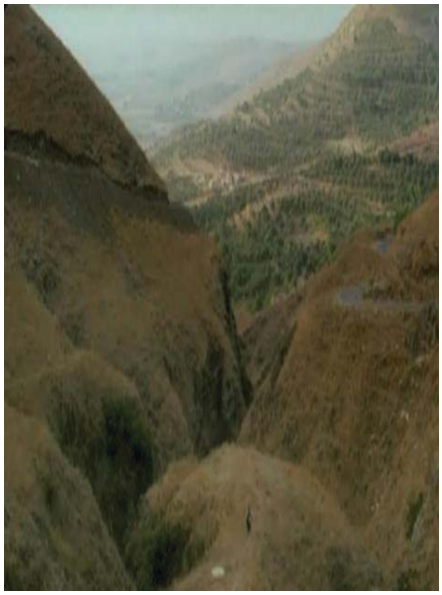
[1] برنارد ف.ديك: تشريح الأفلام: تر محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة–المؤسسة العامة للسينما، ط6، الجمهورية العربية السورية–دمشق–2013، ص433.

[2] فران فينتورا: الخطاب السينمائي–لغة الصورة–تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012، ص35–36.

ما يمكن أن يكون باستخدام الكلمات حشوا مطوّلا»[1]والواقع أن المؤلف لو تحدّث عن اللقطة أعلاه لسرد مطوّلا عن حرمة الجسد ولغته وطبيعة الذات الإنسانية وثنائية الضعيف والقوي... إن الصورة تختزل الكثير من الحكي اللفظي إذا احترمت المقاييس الجمالية والعمق الدلالي والنظرة في السينما لا تعبر عن مشاعر الشخصية فقط، وإنما تعطينا معلومات حول ما نراه خارج الحقل. تحدّد نظرة الشخصية علاقتها مع الأشياء أو الشخصيات في محيطها، وتعطينا معلومات عن وجودها وتموقعها وحركتها.

اخترنا اللقطة الثانية ضمن السياق نفسه للقطة الأولى نرى "نهيلة" زوجة البطل الفلسطيني "يونس الأسدي" في الأسر، هي الأخرى أمضت ليلتها في الحبس الانفرادي تقف داخل الحقل الذهبي–قاعدة الأثلاث–في لقطة متوسطة مفتوحة تكشف عن جسد هزيل ورؤية قوية في اتجاه المحقق الإسرائيلي، تخضع الشخصية على مستوى الزاوية السمعية إلى تعنيف لفظي خادش للحياء، لكنها كما هو واضح تبدو صامدة ومصمّمة على وجهة نظرها بخصوص القضية الفلسطينية وعمل زوجها. هذا يعني أن اللقطات المتوسطة غالبا ما تكشف لغة الجسد خصوصا إذا كانت نظرة الوجه واضحة «الوجه أساس التأويل والإيحاء»[2]

يشتغل الخطاب السينمائي على تنويع اللقطات وتناغمها إيقاعيا وجماليا ودلاليا، لذلك نجد أنه في كل ثانية أو أكثر ينقلنا إلى لقطة جديدة، رصدنا الكثير من اللقطات البعيدة التي تحمل طابع الشمولية وهي في الغالب لقطة وصفية صرفه، يوظفها المخرج لاعتبارات كثيرة ومن بينها جعل المتفرج يستوعب التتالي الجغرافي ولقد جاءت في هذا المحكي الفيلمي مرتبطة بخصوصية الوطن وعمليات تهجير الفلسطينيين عنه من قبل المستعمر الصهيوني المجرم.



[1] فران فينتورا: الخطاب السينمائي–لغة الصورة، ص29.

[2] محمّد اشويكة، السينما المغربيّة –رهانات الحداثة ووعي الذات –دار التّوحيدي للنشر، ط1، ،2012، ص212.

إذا كانت اللقطات القريبة ساردة للحالة الشعورية للشخصية واللقطات الشاملة هي لقطات ماسحة للمكان، فإن اللقطات المتوازية تشعر المتفرج بديناميكية خاصة على مستوى تسلسل الحدث، إذ ينتقل المتلقي من موقع المتفرج السلبي إلى متفرج فاعل يجمع المشاهد ويربط العلاقات بين الأمكنة والأزمنة وشخصيات المحكي الفيلمي.

تنتقل الكاميرا لترصد لنا فضاءات متعددة في زمن لا يتعدى بضع دقائق، ولا يقتصر التبئير على مستوى الصورة، بل قد ترافقها الزاوية السمعية التي تأتي تكميلية أو توضيحية للمشهد وكما هو واضح تغيّر الكاميرا زاوية نظرها ودرجة بعدها عن المشهد على حسب رؤية المخرج التي تخضع بدورها لقراءة طبيعة كل لقطة وحجمها والعدسة المناسبة لها وأمور تقنية أخرى لا يسمح المجال لذكرها والتوسّع فيها، فمثلا تظهر لقطة سفلية تغلق تقريبا كل الإطار لتحصر المشاهدة على عمارة مهجورة بأحد أحياء بيروت الراقية على درجة كبيرة من التصدّع ما يجعل المشاهد يدرك هشاشة الوضع الأمني في المنطقة، في اللقطة الثالثة على اليمين نرى من زاوية منخفضة لقطة متوسطة تكشف عمق الإطار عن زي البنات المتجهات من عمق الإطار نحو الأمام، ما يجعلنا ندرك طبيعة المجتمع اللبناني المبني على اختلاف الإيديولوجيات والديانات، وتتأكد هذه الزاوية في الصورة الأخيرة حيث يكون الإطار مفتوحا بما فيه كفاية ليشمل الشخصيات الرئيسية وجزء من عمق الكادر ما يسمح لنا بالتركيز على طبيعة الشخصيات وطريقة جلوسها وحقول الرؤية لديها.

ويمكن أن نشير إلى أن خليل الجالس في مقدمة الإطار، زاوية نظره كانت خارج الحقل في حين تشاركت الشخصيات الثلاث الحقل نفسه، يكشف الجانب السردي خلفية كل شخصية فخليل فلسطيني يعيش بمخيم لبناني وكاترين ممثلة فرنسية من أصول يهودية في حين جورج المقابل للممثلة كاتب لبناني غير متعاطف مع القضية الفلسطينية «في الأدب الروائي يستعمل الراوي الرؤية الشاملة المعرّفة بضمير الغائب ويتحرك من مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن ومن شخصية إلى شخصية، كاشفا تفاصيل ومخفيا تفاصيل أخرى كما يشاء والمعادل السينمائي هو آلة التصوير الشاملة المعرفة، تشاهد على أفضل وجه في الأفلام ذات الحبكات المتعددة التي تنتقل في الزمن إلى الأمام والخلف، وحين تكون الآلة شاملة المعرفة فهي تتصرف إلى حد كبير مثل المؤلف الشامل المعرفة»[1] لقد سمحت اللقطة العامة في الصورة الرابعة باستخدام اللغة الجسدية للممثلين التي جمعت بين النظرة ووضعية الجلوس، وطبيعة الديكور كل هذه الأمور أعطت للمشهد دراميته وقوّته في الوقت نفسه.

وكما وضحنا سابقا المحكي الفيلمي يعتمد في قراءته للمشهد الروائي على لغة مختلفة، ولعل هذا النموذج يوضح طبيعة اشتغال كل خطاب منهما.

[1] برنارد.ف.ديك: تشريح الأفلام، ص434.

بعد اتفاقية أوسلو سمح للفلسطينيين بزيارة منازلهم المسلوبة من قبل المستعمر الصهيوني، وكانت أم حسن واحدة ممن زاروا منزلهم وتجرعوا طعم الذل والفقد والتشظي في الوقت نفسه، تخبرنا أم حسن على مستوى الخطاب الروائي الكثير من الحكايات والذكريات والمشاعر التي خالجتها في هذه الزيارة:

«قبل أن تفتح أم حسن فمها بالسؤال، قالت المرأة الإسرائيلية" هيدا بيتك مش هيك

كيف عرفت؟ سألت أم حسن.

أنا ناطرتك من زمان، أهلا وسهلا....

التفتت الإسرائيلية وأرادت أن تقول شيئا، ثم صمتت، مسحت أم حسن دموعها بيديها وتقدمت من إبريق الفخار الموضوع على طاولة جانبية في الصالون.

"الإبريق" قالت أم حسن.

«وجدته هنا، وأنا لا أستعمله، تريدينه، خذيه»

لا شكرا...

خرجت المرأتان إلى الحاكورة

فين الفوّارة؟ سألت أم حسن

شو الفوراة؟ أجابت المرأة

روت أم حسن عن فوّارتها، وكيف اكتشفت الماء في الحقل المجاور...»[1] نلاحظ أن المشهد الروائي الذي صور زيارة أم حسن لمنزلها "بالكويكات" شغل استطالة نصية تتعدى خمس صفحات في حين لخّص المخرج هذه الزيارة في متتالية سردية لا تتعدى خمس دقائق حيث اختار لقطات قريبة كما هو الحال في الصورة الأولى التي تشعرنا باختناق الشخصية داخل الإطار لشعورها بضياع الأرض والمنزل الذي تسكن فيه روحها وجميع ذكرياتها، في حين تكشف الصورة الثانية على اليمين لقطة من زاوية مرتفعة لليهودية "إلينا" المسيطرة على المكان ولقطة منخفضة ضديدة خارج الحقل الأول ل "أم حسن" التي فقدت المكان ولقد استغل المخرج تعابير الجسد لكل شخصية بطريقة واضحة وعميقة أظهرت البرود والثقة بالنفس عند "إلينا "–حركة اليدين– وأظهرت "أم حسن" من خلال استدارتها للخلف ووضعية يديها، متعبة ومتحسرة على خسارتها للبيت والأرض.

«يمكن القول إن حقلي الرواية والسينما يعتمدان على تقنيات مختلفة لأن التخيل فيهما ينسج من خلال ما يسمى ب "طبيعة العلامات السردية" فرواية ما لا يمكن نعتها بأنها جديدة إلا بالقياس إلى روايات أخرى. ونفس الأمر بالنسبة للفيلم. من هنا يتعيّن الانتباه إلى ما يسميه "جان ريكاردو" بالوهم المجازي في الرواية، وإلى الوهم

[1] إلياس خوري: باب الشمس، ص106.

الواقعي في الفيلم. تتجلى جمالية العمل السينمائي من خلال تقنية الحكي لدرجة أن الأسلوب كما يقول" أندري بازان" يتماهى بشكل كلي تقريبا مع تقنية الحكي، وإذا كان الفيلم يتقدم دائما بوصفه تواليا لشذرات من الواقع في الصور، وأنه يخلق واقعه الخاص في صور، فإن نظام ومدّة الرؤية يمنحان المعاني المناسبة للقطاته، إذا كان الأمر كذلك بالنسبة للفيلم، فإن الرواية تستمد معانيها من معاني ألفاظها، وتصوغ صورها بواسطة علامات اللغة وتقنيات البلاغة...»[1]

على العموم يمكن القول العمل السينمائي هو عمل راق إذا وظف رصيده المعرفي ثم أسند إليه مختلف التقنيات والمعارف التي أنتجتها البشرية، ولا يمكن للسينما أن تعبر بالصورة بالطريقة نفسها التي تعتمدها الرواية فلكل جنس أدبي أدواته وأساليبه التي يستقيم المعنى معها، فالمتخيّل الواقعي في السينما يشتغل على مشهدية الصورة وفق نظام المونتاج الذي يرتب اللقطات وفق تصور المخرج ورؤيته الفنية تعرض في الحاضر زمن المشاهدة، في حين يشتغل المتخيل البلاغي في الرواية على تقنية الوصف والسرد والزمن وفق نظام الحكاية الإطارية والحكايات المتشظية المنكسرة على أزمنة مختلفة، ما يمكن قوله أن مجال السرديات المقارنة والفنون المتضايفة هو مجال خصب ومفتوح للدراسة ولا تسعنا هذه الورقة البحثية للتطرق لجميع تفاصيله.

قائمة المصادر والمراجع:

1-المصادر:

إلياس خوري: باب الشمس، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط6، بيروت، لبنان، 2010.

2-المراجع باللغة العربية:

1-حسين رامز محمد رضا: الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 1972.

2-خلفة بن عيسى: الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة العمة للسينما، ط1، 2006.

3-عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر، سلسلة سينما وتلفزيون، دط، 2013.

4-عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية ناشرون، ط1، 2009.

5-عادل الضرغام: في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

6-عبد المنعم زكريا القاضي: البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط1، 2008.

7-قيس الزبيدي: المرئي والمسموع في السينما، المؤسسة العامة للسينما، ط1، 2006.

8-سليمان حسين: مضمرات النص والخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 2001.

[1] محمد نور الدين أفاية: الصورة والمعنى، ص89.

9-محمد الدين أفاية: الصورة والمعنى، المركز الثقافي للكتاب، ط1، المغرب، 2019.
10-محمد اشويكة: السينما المغربية-رهانات الحداثة ووعي الذات-دار التوحيدي للنشر، ط1، 2012.
11-مدكور ثابت: النظرية والإبداع في الإخراج والسيناريو، دط، 2007.
10-وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسات في السرديات المقارنة، ط1، الجزائر، 2010.
12-يمنى العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآداب، ط1، 1998.

3-المراجع المترجمة:

1-انجا كار بيتينكوفا: كيف تتم كتابة السيناريو، تر أحمد الحصري، المجلس الأعلى للثقافة، دط، دت.
2-أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، تر مصطفى محرم، المؤسسة العامة للسينما، ط1، دمشق، بيروت.
3-جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، تر محمد عاصم، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 2000.
4-برنارد.ف.ديك، تشريح الأفلام، تر محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، الفن السابع 234، دمشق، 2013.
5-جان أليكسان: الرواية العربية، من الكتاب إلى الشاشة، المؤسسة الهامة للسينما، ط1، دمشق.
6-تزفيطان تودروف: الأدب والدلالة، تر محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، 1996.
7-سد فيلد: السيناريو، تر سامي محمد، مكتبة مدبولي، دار المأمون للترجمة والنشر، دط، 1998.
8-فران فينتور: الخطاب السينمائي-لغة الصورة، تر علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، 2012.
9-غي غويتي: الصورة المكونات والتأويل، تر سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2012.

أفلمة المسرح

أ.د/ بن الدين بخولة

المركز الجامعي الأغواط

د/ العلجة حرايز

جامعة باتنة 1

تمهيد:

إن الخطاب المسرحي يتجسد من خلال عملية المسرحة للنصوص المتعددة التي يحتويها هذا الفن، وليس النص المكتوب فقط، باعتبار أن الخطاب المسرحي هو خطاب الازدواجية بين اللفظي واللفظي الموازي. فالمكتوب هو رموز بصرية تظل بحاجة إلى تجسيد صوتي أو حركي عبر تفجير العلامات المختزنة بداخلها. فإذا كان الخطاب المسرحي يتفق مع أصناف الإبداعات اللغوية الأخرى في اعتماده على ما سماه الشكلانيون الروس اللاآلية، فإن الكلمات لا تقدم اعتباطاً أو دون تركيز، ولا تشكل الوحدات اللغوية فيه علامة منقطعة عن الواقع، بل تمتلك خصوصية في السياق الذي يشكل نسقاً أدبياً متطوراً ومقصوداً بشكل تصاعدي[1] "فهو يختلف عن بقية أنواع الخطاب في أنه "لا يُقدّم عبر وسيط، حيث يشكّل في السرد مثلاً الشخص الغائب الحاضر الذي يقدم الأحداث والشخصيات ويعرف كل شيء ويتحكم بكل شيء، فهو وسيط بين الأحداث والمتلقين، بينما يختفي هذا الوسيط ببراعة تامة في الخطاب المسرحي. حيث يُترك للحوار وللشخصيات حرية تقديم الأحداث والدلالة، محتجباً مختفياً، ويزداد احتجابه النسبي في حالة تنفيذ العمل فوق خشبة المسرح، ليبرز المخرج والممثل كعنصرين أساسيين في عملية التواصل مع المتلقين، يتوسلان خطاب المؤلف اللاشخصاني. [2]"

إن طبيعة الخطاب المسرحي تقوم على "اصطناع لغة أدائية يختلط فيها الملفوظ بالأداء الجسدي، أي أن الكاتب المسرحي يضع في اعتباره أنه يوظف اللغة مع تصور أن جسد المتكلم مشارك في عملية تبادل التأثير وتبادل المعلومات من خلال المستويين اللفظي والحركي، أي أنه يستخدم جسد المتحدث مباشرة في فعل الكلام. مما يعني أن لغة المسرح تستدعي تدخل أداء الممثل حتى تكتمل معانيها، ومثل هذه الخاصية تعد إجبارية، تقيد الكتابة المسرحية، بينما لا تؤثر كثيرًا في أنماط الخطاب في الأجناس السردية مثلا[3]" فالخطاب المسرحي يراعى فيه نمط الكتابة المسرحية من حوار وتقديم الملاحظات الإخراجية والاهتمام بوصف الشخصيات وتقديمها، وأن تترك شخصياته هي من تقدم ذاتها ورؤيتها المرتبطة بها. كما يراعى فيه جانب إضافة وسائل مساعدة تغني

---

[1]– مجلة الاثر، دورية أكاديمية محكّمة، *جامعة ورقلة*، العدد 4، ماي 2005، ص289.

[2]– م.ن، ص288.

[3]– م.ن، ص292.

الخطاب. في حالة تنفيذ النص من وسائل صوتية وإضاءة ومناظر مسرحية ثابتة أو متحركة، بالإضافة إلى حركة الممثلين الأدائية ومعطيات الجسد وقدراته على ابتكار لغة مصاحبة للمنطوق اللغوي، فإن لغة المسرح لا تقتصر على الوحدات اللغوية الصوتية المنطوقة فحسب، بل تشمل أيضًا الإشارات وفترات الصمت والحركات المصاحبة للوحدات المنطوقة.

ولو عدنا للفن السينمائي لوجدناه في جوهره ابن المسرح، وامتدادًا أو تطورًا له وفقًا لحقيقة التجديد وطوعًا لروح العصر. غير أن التجربة في حد ذاتها مختلفة اختلافًا واسعًا مع تشابه الأفكار المعروضة في محتواهما على الأغلب. فالفيلم السينمائي عبارة عن سلسلة من الصور المتتالية الثابتة عن موضوع أو مشكلة أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة، تتراوح مدة عرضه عادةً من عشر دقائق إلى ساعتين، حسب موضوعه والظروف التي تحيط به. والأفلام السينمائية تُعد وسيلة هامة من وسائل الاتصال التي يمكن استخدامها لتوضيح وتفسير التفاعلات والعلاقات المتغيرة في مجالات كثيرة، ومع فئات وأعمار مختلفة. وتستخدم الأفلام السينمائية في مجالات عديدة، ولأغراض متعددة، حيث تُستخدم في المجالات التعليمية والإرشادية والزراعية والصناعية، وتتراوح أغراضها بين الإعلام والإرشاد والتثقيف وغير ذلك من الأغراض الأخرى[1].

العلاقة بين المسرحية والسينما:

إن العلاقة التي تربط المسرح والسينما هي علاقة تكامل، فالسينما من الفنون الحديثة التي ارتبطت "بتقدم الصناعة، والتكنولوجيا الحديثة، تعتمد السينما على ظاهرة الخداع البصري، حيث هي عبارة عن صور تتالى أمام العين فتحدث إحساس بالحركة[2]، والتي اعتمدت في مهدها على ثراء المسرح، فقد ولدت السينما قبل أكثر من قرن ونيف من الزمن كانت بسيطة في تقنيتها ومعاصرة في تطلعاتها وطموحاتها، فكان عليها أن تبتكر وتختلق كل شيء ثم اقترضت واستعارت الكثير من مفرداتها الجمالية والفنية من فنون أخرى أقدم منها، لكنها سرعات ما تبوأت القمة لقد استعارت أشكال تعبيرية مباشرة وغير مباشرة، بسيطة ومركبة من (القصص والروايات والمسرحيات والأساطير والملاحم والقصص الخرافية والحكايات الشعبية والحوادث اليومية، القديمة والحديثة، التاريخية والمعاصرة...).

وهذا ما أطلق عليه الاقتباس ويبدو أن هذا النوع من الاقتباس صعبا نوعا ما لأنه يفرض التقيد بمختلف عناصر النص الأصلي وجزئياته، وإعادة خلق المصدر الأدبي بالتعبير الفيلمي محافظا على روح المصدر الأساسي قدر الإمكان، إن أي مسرحية محصورة داخل "حدود خشبة المسرح وفتحة الستار، وهي تعتمد في تأثيرها

---

[1]– تحسين محمد الصالح، أدب الفن السينمائي، الجنادرية للنشر والتوزيع، ط.1، 2016، ص3.

[2]– بشير خلف، الفنون لغة الوجدان ، دار الهدى، د. ط، عين مليلة، الجزائر، 2009، ص272.

على الحركة كلية، إن القوة الدافعة للمسرحية تختلف تماما عن مثيلتها للفيلم، والاقتباس من المسرحية إلى الشاشة يتطلب إرادة قوية لفصلها عن تقاليدها وقيودها... وتفتحها لسيل جارف من الحركة من المناظر، إن الالتصاق الخاضع لإدراك مؤلف المسرحية وتصوره لا يمكن إلا أن يدمر الفيلم[1] وهذا ما يترتب عنه" اتباع عملية التقطيع وهذا ما قد يشوه العمل الأصلي ويجعل الفيلم ضعيفا على مستوى بناءه الفكري أو الفني، حيث يشير أحد السينمائيين قائلا: "أن تلتصق بالعمل الأصلي فصال وراء فصل وسطرا وراء سطر، فسوف تنتهي إلى سيناريو لا يتبلور وليس له نظام ومكتظ وغير محكم الأطراف، له مشاهد مجهضة وتطور مضطرب وشخصياته لا تدب فيها الحياة."[2]

الرؤية الاخراجية بين المسرح والسينما:

جاء في معجم حنان قصاب وماري إلياس" الإخراج مصطلح مسرحي ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومصطلح الإخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور، وموسيقى، إضاءة، وأسلوب الأداء، والحركة ...الخ وصياغتها بشكل مشهدي وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج وتحمل توقيعه [3]"

كما يشير "ألفريد فرج" إلى مفهوم الإخراج "هو أن تجعل النص المكتوب عمال حيا فوق خشبة المسرح وأن تختار الممثلين والديكور والإكسسوار وتصميم الإضاءة والظلال ويرتب حركة الممثلين فوق الخشبة بحيث تبرز هذه الحركة جو المسرحية ومعاييرها[4] فهو يفرز إنتاجا ثانيا يناقض طبيعة النتاج المؤلف لأنه ينقل واقعا جديدا يحمل خطابا مسرحيا مقننا.

ومكانة المخرج المسرحي تتعاظم مع كل عمل مسرحي يخضع لتعديلات على يده "فقد تبدلت الأمور، وتغيرت النظرة، إذ أن أسلوب المجتمع قد تغير، مما جعل وجود المخرج أمرا ضروريا وحتميا بل وهاما، إذ على المخرج أن يجمع كافة العناصر المتفرقة معا، ليخلق منها جسما واحدا، أو وحدة كلية متجانسة لذا نجد اليوم، من يتصدى لعملية الإخراج، يمر بعديد من التجارب فقبل أن يكون مخرجا، فهو إما أن يكون في بداياته ممثلا أو

---

[1]– ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، لبنان، مكتبة ناشرون، 1999، ص22 .

[2]– دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر. أحمد الحضري، القاهرة، دار الطناني للنشر والتوزيع، 2010 ، ص 236.

[3]– ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسر ح، وفنون المسرح، ص07.

[4]– محمد نصار قاسم الكوفحي، الإخراج المسرحي، دراسات نصوص، ط1 ،2021، ص 43.

ممثلة، ثم يكتشف في نفسه القدرة على العمل مع الآخرين .يتضح من خلال هذا أنه قد تغيرت نظرة اليوم وقيادتهم، أو ينسق أعمال الآخرين من مصممين وفنانين".[1]

حيث أنه"لا تتحدد وظيفة المخرج السينمائي بتنفيذ بعض الأفلام التي ستعجب المتفرج، فإن عليه أن يتعلم طوال الوقت، عليه أن يخطو جنبا إلى جنب مع فن السينما النامي باستمرار وعليه أن يسير قدما إلى الأمام. إن المخرج السينمائي الذي يتوقف عن التطور، ومهما كان مستواه جيدا، فإن سيلغي نفسه بسرعة. وأمام أعيننا يموت فنيا الكثير من المخرجين الكبار، يشيب الفن السينمائي بسرعة خاصة. أن الكثير من الأفلام التي اعجبنا بها قبل ثلاثين عاما، لا تثير اليوم الى الحيرة فقط، والشيء ذاته يحدث مع المخرجين السينمائيين. إن القدرة على النمو في أي سن، مهمة غير سهلة، ولكن أفضل، من هذا ندرك أن عمل المخرج، وبخاصة في السينما، هو المخرجين السينمائيين فقط من يمتلك هذه القدرة.[2] "

مراحل الاعداد:

لا بد لأي اقتباس أن يمر عبر ثلاث مراحل وعمليات أساسية هي:

القراءة وتمثل العمل الأصلي: ويجدر في القراءة أن تكون شافية للإجابة عن الأسئلة، التي من شأنها أن توضح قصدية العمل الروائي ورؤيته، وأن تساعد على النفاذ إلى المستويات الخطابية للعمل مما يمنحه تصورا عاما حول الكيفية التي يمكن إعادة بناء العمل الروائي وفق مقتضيات اللغة السينمائية.

الكتابة السيناريية: في هذه المرحلة من الاقتباس، يقوم السيناريست بدور جسر وصل بين العمل الأدبي وبين العمل الفيلمي، إذ يتكفل بالتوفيق بين التعبير بالكتابة، والتعبير بالصورة؛ أي أنه يحول الرواية من السرد والوصف إلى مشاهد حوارية قوامها الحركة والفعل[3].

الكتابة الفيلمية: وهي المرحلة الأخيرة حيث يتم النقل النهائي للعمل الروائي من صيغته اللغوية إلى صيغته البصرية بناء على قيود وآليات الوسيط الجديد، الذي يضم مجمعا تتعالق فيه اللغة اللفظية واللغة البصرية واللغة الموسيقية[4].

---

[1]– حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2005، ص 21.

[2]– ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، تر عدنان مدانات، دار الفرابي، بيروت، ط1 ،1201، ص 21.

[3]– حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق 2005، ص 21.

[4]– م،ن ص،ن.

توفر المواءمة: ولدت السينما بوصفها فنا من خلال تقليدها للمسرح وما زالت الى يومنا هذا تفيد ليس من ممثلي المسرح فقط وإنما توظيف وسائط متنوعة من التعبير المسرحي يصبح احيانا من الصعوبة بمكان معرفة اين ينتهي المسرح واين تبدأ السينما[1]يرجع العائق على حد قول إبراهيم العريس إلى وجود كتاب يقدمون المادة الحكائية خاصتهم وفق استراتيجيات المفارقات الزمنية والدلالية، أو أنهم يعمدون في كتابتهم إلى العناية بالمظاهر الخطابية والبلاغية بشكل مبالغ فيه، أو يجعلون مؤَلفاتهم أعمالا فلسفية يصعب تجسيدها كما هو الشأن بالنسبة لتوفيق الحكيم في تصريح له" إني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز[2]، وإن كان الأمر هنا يتعلق بالمسرح لكنه الإشكال نفسه الذي يطرح أثناء تحويل المكتوب إلى معروض ليتضح أخيرا أن أشكال النصوص هذه، تتطلب جهدا كبيرا من السينمائي وقراءة حصيفة تنفذ إلى عمق المعاني؛ فالملاءمة في نهاية المطاف هي " جهد ضروري لبناء السياق، واستنتاج يتوصل إليه بواسطة العملية الاستدلالية. وكلما تطلب العمل التواصل جهدا أقل في تأويله ازدادت ملاءمته"[3]بتحقق شرط الملاءمة، يمكن مُباشَرَةُ عملية التحويل بنقل الصورة الدلالية المجملة من المتلفظ الروائي في النص المصدر، باعتبار الصورة المتشكلة عنه ذهنيا، إلى متلفظ سينمائي يتمظهر في ذاتية الصورة[4].

آليات تحويل النص المسرحي إلى فيلم سينمائي:

1. الصياغة السينمائية للمكان الدارمي:

فالفضاء الدرامي هو "ذلك الذي يتحدث عنه النص، وهو فضاء مجرد شيده القارئ عبر الخيال،غير أن هذا النوع من الفضاء الخيالي لا يقتصر عل النص المسرحي فقط بل يشترك في المسرح وباقي الأجناس الأدبية الأخرى(القصة – الرواية – القصيدة)ويصادف أن يسمى مكانا أيضا، ذلك أن فنون الأدب تلك لا تعزو إلى خاصية التشخيص المادي، كما هو الحال في المسرح [5]".

يشغل المكان حيزاً كبيراً في عملية الإبداع السينمائي "لأنه الموضع الذي تجري فيه الأحداث في مجال العمل الذي نقدمه"[6]، والأفلام السينمائية التي عالجت موضوعة الأسطورة حاولت إعطاء الأحداث الأسطورية مصداقية الحدوث في فضاء الواقع من خلال تجسيد الفعل الحركي في أطر المكان، وعبر الامتداد الزمني، والواقعية هنا

---

[1]– عقيل مهدي يوسف تأملات في الذاكرة البصرية، دراسة تحليلية في المسرح والسينما، بغداد، 2006، ص15.

[2]– توفيق الحكيم، مسرحية بجماليون، دار مصر للطباعة، ص12.

[3]– سعيد جبار، من السرديات إلى التخييلية، منشورات ضفاف، دار الأمان الطبعة الأولى 2013، ص30.

[4]– حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، ص 62.

[5]– Voir: Patrice Pavis، dictionnaire du théâtre، édition revue et corrigée، Paris, 1996, p 118-119.

[6]– حسين حلمي المهندس، دراما الشاشة، ج2، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1990، ص13.

تتمثل في أن " المتفرج يصبح شاهداً وحتى مشاركاً في الحدث المعروض على الشاشة مباشرة مهما كان هذا الحدث خياليا، وهكذا فهو ينظر الى ما يراه بشكل انفعالي، كأنه حدث واقعي، بالرغم من انه يدرك في قرارة نفسه لا واقعية الحدث "[1]، فضلاً عن ان أدراك الواقع يتم من خلال استلام الإشارات السمعية والمرئية الصادرة منه، والتي تعمل على نقل المحسوسات الى أشياء واضحة يسهل فهمها وإدراكها، وهذه هي ميزة الفن السينمائي وقوته التجسيدية، فالإنسان يحاول دائما "إن يقرب لنفسه المجردات من خلال تجسيدها في ملموسات، واقرب هذه الملموسات هي الإحداثيات المكانية "[2]، وأن المكان مرتبط بآلية الأحداث التي تقع وسطه، ومن خلاله يتم تحديد نوع الفعل أو الحدث الذي يمكن تصنيفه مكانياً.

والمكان في السينما له خصوصيته لأنه معد لأجل احتواء أفعال وأحداث ترتبط به عضوياً بالأخص أن "بعض الأمكنة تمتلك في حد ذاتها سلطة دلالية وقوة انفعالية كبيرة، واستخدامها كعنصر سيناريوي يقوم على سلسلة ضيقة من المشاعر الكونية، وهذا يعني انها تستخدم مع نفس الدلالات الإيحائية "[(3)]، وتعمل الوسائل السينمائية على تعميق فاعلية الدلالات من خلال العناصر الفنية المعبرة، فالحالات التي يمر بها الانسان والتي لا تمتلك دليلاً مادياً على حدوثها مثل الدوران او فقدان التوازن يتم التعبير عنها من خلال خصوصية المكان، أو حتى المستوى المائل كأن يكون (سلماً) يعبر عن حقيقة نفسية تجسدت من خلال تأثيرات المكان.

ويكسب المكان طابعه المميز من خلال الديكور، الذي يلعب دوراً مهماً في الفن السينمائي لأنه يمثل "شكلاً فنياً لما هو موجود في الواقع، ويتراوح استخدام الديكور بين الالتزام بالشكل الواقعي وبين الشكل الحر الفني"[(4)]، حيث نرى ان السينما التعبيرية الالمانية[5]قد عملت على تضمين المكان بدلالات نفسية ودرامية من خلال الديكورات الضخمة والغريبة الاشكال وكذلك استخدام الضوء والظل في التعبير عن الكوامن النفسية، كما في فيلم (مقصورة الدكتور كاليجاري)[6]، إذ أن ديكوراته المبتكرة غير المألوفة توحي إلينا" أن ما نراه هو تخيلات

---

[1]– يوري لوتمان، مدخل الى سيميائية الفيلم، تر نبيل الدبس، مطبعة عكرمة، 1989، ص 19.

[2]– لوري لوتمان وسيزا قاسم وآخرون، جماليات المكان، دار قرطبة، الدار البيضاء، 1988، ص 65.

[3]– يوجين فال، فن كتابة السيناريو، تر مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص32.

[4]– عدنان مدانات، بحثاً عن السينما، دار القدس، بيروت ، 1975 ، ص 117.

[5]– التعبيرية الالمانية: حركة طليعية تأسست في ميونخ حوالي سنة 1910، وهو رد فعل للحركتين الانطباعية والطبيعية، وكانت التعبيرية حركة موسيقية وادبية وهندسية وبخاصة تصويرية، ينظر: جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر ابرهيم الكيلاني، وفايكم نفش، منشورات عويدات، بيروت، 1968، ص 159.

[6]– فيلم مقصورة الدكتور كاليجاري اخراج روبرت فيني، انتاج سنة 1919.

رجل مجنون"[(1)]، وبهذا فإن المكان أسهم من خلال الديكور على فهم شخصية البطل وما يمكن أن يكون من أثر فيه.

2. الصياغة السينمائية للزمن الدرامي:

يقصد به "المدى الزمني الذي يستغرقه عرض المواقف والوقائع" [2]، وهو عنصر له كمية تعد وتقدر "بأقسام وأجزاء هي الساعات والشهور والأعوام [3]"والزمن لدى عبد الملك مرتاض مظهرا وهميا" يزمن الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيها الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس. والزمن كالأكسجين يعايشنا في كل لحظة من حياتنا، وفي كل مكان من حركاتنا، غير أننا لا نحس به، ولا نستطيع أن نتلمسه، ولا أن نراه. [4]"، تمتلك العناصر اللغوية السينمائية القدرة على تجسيد الزمن والتعبير عنه بأشكال تنتمي إلى حقيقة الموضوع الدرامي، إذ يتشكل الزمن داخل فضاء الفيلم السينمائي بأشكال عديدة عبر استخدام الوسائل الفنية، وقد حدد الكثير من الباحثين[5] أشكال عمل الزمن داخل الحيز الفلمي، فالأفعال الدرامية تمتلك فضاء زمنيًّا ممتدا داخل حدود المكان الفني المعد لها، غير أن هناك زمنيين متداخلين متلازمين داخل فضاء الخطاب السينمائي، هم:[6]

1- زمن الخطاب السردي، أي زمن الوسيط.

2- زمن الأحداث المسرودة أي زمن القصة.

والزمن يكتسب حقيقته داخل حيز المكان، فلا سبيل لنا في معرفته أو التعبير عن ملامحه داخل الفضاء الفلمي، دون تحديد ملامح المكان، فـ " هناك ارتباط جوهري بين الزمان والمكان، إذ في بعض الأحيان نعتقد أننا نعرف أنفسنا من خلال الزمن، في حين أن كل ما نعرفه هو تتابع تثبيتات في أماكن استقرار الكائن الإنساني "[7]، وكذلك عن طريق الأزياء أو الديكورات أو أي عنصر فني داخل الكادر السينمائي.

---

[1]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر. عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر،2003 م، ص7 .

[2]- جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر. عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، مصر، 2003 م، ص7 .

[3]- زكي حسام الدين، الزمان الدلالي، دراسة لغوية لمفهوم الزمان، القاهرة، ط2، 2002، ص130.

[4]- عبد الملك مرتاض في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، د.ط، 1978، ص201.

[5]- ينظر، عبد الرزاق الزاهير، السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، ص29.

[6]- ينظر، المرجع نفسه، ص29.

[7]- لوري لوتمان وسيزا قاسم وآخرون، مصدر سابق، ص 21.

3. الصياغة السينمائية للشخصيات الأسطورية:

هي واحدة من العناصر التي تؤدي الأحداث الدراميّة في المسرحيّة المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين، وقد تكون الشخصيّة معنويّة ولا تظهر فوق الخشبة، كأن تكون رمزا مجسّدا يلعب دورا في المسرحيّة كشجرة أو مكان.... إلى غير ذلك، ويشير مصطلح الشخصية الدرامية إلى "شخصية بارزة أو شخصية مسرحية أو روائية أو تاريخية أو شخص أو فرد[1].

4. الصياغة السينمائية للصراع الفكري والمعنى الفلسفي:

يقول النقاد لامسرح بلا صراع فهو أصل الفعل الدرامي و "العمود الفقري للبناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث ولا وجود له، حيث يؤدي في جزئياته إلى خلق نوع من التوتر العاطفي فالصراع الدرامي صراع إرادات لأن هدف كل من الشخصية المحورية وخصمها تحطيم كل منهما لإرادة الآخر، وفي سبيل ذلك يقومان بأفعال مقصودة لذاتها كوسيلة من وسائل الهجوم، ويرد الخصم بأفعال مضادة تتناسب مع ما وجه إليه من أفعال فالصراع يظل يشد انتباه المشاهدين طوال المسرحية مترقبين النتيجة النهائية وكيفية حله،[2] ولأن السينما هي من "مصادر العقل فلا بد وان يعكس الشكل السينمائي، أحداثا عقلية، أي عواطف وانفعالات، الفيلم وسيط للعقل وليس وسيط للدنيا وأساسه ليست التكنولوجيا بل الحياة العقلية "[3].

5. الصياغة السينمائية للغة الدرامية:

لغة المسرح:

عرف شكري عبد الوهاب اللغة الدرامية بأنها "مجموعة من المفردات المرئية والمسموعة ويشترك في خلقها كل من المؤلف والمخرج ومصمم الديكور"[4]، لأن المسرح كما قلنا موجه للعرض وليس للقراءة، ولذلك نجد ان لها أبعاد لا تقف عند الظاهر القريب، بل تحتاج إلى الغوص في ما وراء الصور والكلمات على طول العمل المسرحي "فما هي أولا وأخيرا إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة، صانعته ومخرجته إلى الوجود"[5]، فهي التي تعطي للمسرحية دراميتها، وتحقق للصراع قوته وإثارته لأن النص الدرامي الجيد يكون قادرا على أن يجعل القارئ "يتفاعل معه

---

[1]– مني بعلبكي، قاموس المورد، الطبعة الحادية عشر، دار العلم، بيروت، 1977، حرف C.

[2]– ينظر، عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة، مصر،1998 م، ص90–89 .

[3]– ج. دادلي اندرو، مصدر سابق، ص 25.

[4]– شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية لأصول الكتابة المسرحية والتعريف بالمأساة الإغريقية، مرجع سابق، ص 69.

[5]– عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، مرجع سابق، ص 120.

ويحقق من خلال قراءته له جوهر الدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة"[1]، فيجب أن تكون لغة خاصة، تختلف عن لغات الفنون الأدبية الأخرى، مناسبة للحوار وللشخصية، فالكلمات هي محور رسائل الفن المسرحي، " فالنص الدرامي الجيد يكون ثريا لدرجة أن قراءه يمكن أن يتفاعلو معه ويحقق من خلال قراءته له جوهرا لدراما كفن أدبي ذي لغة جميلة متميزة [2]".

لغة السينما:

إن مصطلح اللغة السينمائية "مفهوم انبثق عن الحركة النقدية التصحيحية المعاصرة في مجال النقد السينمائي والتي جاءت كرد فعل على جهود التقليدين من امثال جون هواردلوسون، ورودلوف ابرنهايم، واندريه بازان، وبعض آراء سيرجي ايزتشتاين [3]، وإذا ما اعتبرنا ان للسينما "لغة تعبيرية بالغة الكثافة لها نظمها المجازية الخاصة المباينة لتنظيراتها في الرواية والمسرح والشعر وتعتمد كثيرا على عناصر مرئية واخرى غير ملفوظة ال يمكن التعبير عنها بسهولة في صيغة مكتوبة.[4] فأن للفيلم بالمفهوم العام والشامل فهي" وسيلة للاتصال ليس بالمفهوم الخاص الذي نصف به اللغة حين نشير الى انها انظمة من الشفرات التي هي على درجة عالية من التنظيم[5]" .

مرسل ← رسالة مكتوبة lettre ← مستقبل

مرسل ← صورة Image ← مستقبل

[1]– نصوص وقضايا، منشأة المعارف، د.ط، الإسكندرية، مصر، د.س، ص 173.

[2]– سعد أبو الرضا، في الدراما، اللغة والوظيفة، ص173.

[3]– عبد الرزاق الزاهير، السرد الفلمي، قراءة سينمائية، دار توبقال، المغرب،1994، ص1

[4]– جوزيف بوجر، فن الفرجة على الفلم، تر. وداد عبد الله، الهيئة العام للكتاب، مصر،1995، ص2

[5]– كريستان ميتر، لغة السينما، تر. محمد علي الكردي، مجلة الثقافة الأجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص7

فلسفة الموت بين الأدب والسينما ـ قراءة في أفلمة النوم عند قدمي الجبل لحمور زيادة ــ

أ/ نور الهدى بهتان

جامعة سطيف02.

ملخص:

نقف في هذه الدراسة على حتمية العلاقة بين السينما والأدب وهي علاقة يقودها الطابع السردي لكل منهما ويختلفان في طريقة التعبير بين الكلمة التي يقوم عليها النص الأدبي والصورة التي تقوم عليها السينما فهما ينهلان من متخيل واحد ومن هنا اخترنا دراسة فلسفة الموت بين السينما والأدب قراءة في أفلمة قصة النوم عند قدمي الجبل منطلقين من إشكالية حضور فلسفة الموت في كل من القصة والفيلم وكيف تعاملت السينما مع فلسفة الموت المكتوبة قصصيا وهل نحجت في نقلها للجمهور أم لا وهذا مانجيب عنه من خلال الحديث عن العلاقة بين الأدب والفلسفة والسينما وقراءة أفلمة القصة بغية الوصول إلى مجموعة من النتائج أبرزها:أثر الفلسفة في الأدب وتأثير ذاك الأثر على السينما.

الكلمات المفتاحية: فلسفة، أدب، سينما، موت.

مقدمة:

إن أكثر إشكال تطرحه الحياة هو الموت الذي يعد وجهها الاخر ونقيضها الذي لا تكتمل من دونه ذلك أن التعبير عن الحياة لا يمكن أن يتم دون إشارة للموت وطرح فلسفته التي لا تشبه فلسفة الحياة فالموت رغم تكراره لم يألفه أحد ورغم كثرته لم يفقد هيبته بل بقي موحشا ومرعبا وغير مرحب به إلا في حالات نادرة لها فلسفتها الخاصة في التعاطي مع هذا المفهوم ومن هنا ننطلق لقراءة فلسفة الموت بين الأدب ذلك المجال الرمزي والجمالي الذي يتعاطى مع الموت بمختلف أبعاده ويصوره لنا بكل أوجه والسينما المجال البصري التي تغرق في الحياة وتحتك بها وتحاكيها من أجل أن تنقلها لنا بصورتها الأكثر قربا وتصور لنا الموت بوجهه الحقيقي ذلك الوجه الذي نهرب منه ونخافه ونتحاشاه.

2/ بين الفلسفة والأدب والموت:

إن العلاقة بين الفلسفة والأدب هي علاقة حتمية إذ لا يمكن للفلسفة أن تبقى مجرد تنظيرا على الورق بل يجب أن تمارس وجودها في الحياة وتتفاعل مع الواقع، كما لا يليق بالأدب أن يكتفي بظاهره الجمالي وينعزل عن أسئلة الحياة ومن هنا كان الترابط بينهما ترابطا حتميا وهذا الترابط يكون من خلال إحتواء كل منهما للأخر فالفلسفة تقوم بالتجسد في الأدب والأدب يعالج القضايا الفلسفية في نصوصه " فالفلسفة هي ترجمة يونانية لكلمة "الفيلوصوفيا والتي تعني حب الحكمة وإن الميزة الوحيدة اللازمة لكي يصبح الإنسان فيلسوفا هي قدرته على الدهشة" وتتشكل الدهشة من طرح السؤال الذي لا تكون الإجابة عنه متاحة ومباشرة حيث" لم تعد الفلسفة حكرا

على الفلاسفة ولم يعد الفيلسوف في برج عاجي إنما كل من يخترع ويبدع في مجال من المجالات له صلة بالحقيقة حيث يرى الفيلسوف ستولينتز أن "البحث الفلسفي والجمالي في مشكلات الفن له قيمته لا من حيث هو تحليل فكري فحسب بل لأنه يزيد من استمتاعنا بالموضوعات الفنية ويوسع فهمنا لها ويفتح أمام الناقد والمتذوق أفاقا جديدة يطل منها على الفن" ويعد الأدب من أبرز تلك الفنون التي تقوم على الفكر الفلسفي وتتبناه و"الأدب الفلسفي هو أدب أولا ثم فلسفي فهو إذ يلتزم يتمثل في الأدب رواية ومسرحا وشعرا أدبا يحمل بعدا فلسفيا ويبقى مع ذلك أو ربما لذلك فنا جميلا متفردا هو يحمل من الفلسفة تلك –الماذا المقلقة وهو يحمل من الفلسفة أفاقها وقضاياها وتحدياتها هو لذلك فلسفي بينما يبقى له من الفن جماليته وتفرده وأصالته ولذلك هو أدب" فالأدب الذي يعانق الفلسفة في طروحاته وينفتح على قضاياها هو الأدب الذي يستحق أن يقرأ وأن يخلد فلا يكون مجرد كلام إنشائي عابر بل يلامس الواقع والخيال معا "فالخطاب الأدبي لايملك في النهاية سوى بعد وحيد هو التشبث الغريب بالخسران والرغبة في عدم التفريط في الرغبة التي تفجر كل نشاط إنساني وتفصله عن ذاته وعدم التنصل من العوز الذي ينثر الموت سهامه في الحياة".

ذلك أن الموت هو موضوع الحياة الرئيسي حيث يقول نيكوس كزانتراكيس"نأتي من هاوية مظلمة وننتهي إلى مثيلتها أما المسافة المضيئة بين هاويتين فنسميها الحياة لحظة نولد تبدأ رحلة العودة الإنطلاق والعودة في أن واحد كل لحظة نموت لهذا جاهر الكثيرون بأن هدف الحياة هو الموت" إذا لا حياة إلا من أجل الموت هذا ويعد سؤال الموت من أكثر الأسئلة الفلسفية المطروحة أدبيا" وسواء اصطلحنا على تسمية حياة الإنسان تلك بأنها حياة أو النظر إليها بوصفها مقدمة للموت أو هي الموت نفسه فلا حيلة لنا في هذا كله ليس أمامنا طريق غي هذا علينا أن نتقبل مصيرنا المحتوم" الذي قدر لنا وبالتالي كان مفهوم الموت من أكثر المفاهيم التي خاض فيها الفكر الفلسفي حيث يقول باسكال"إن ما أعرفه هو أنه لا بد لي أن أموت عما قريب ولكني لا أجهل شيئا قدر جهلي لهذا الموت الذي ليس لي عليه يدان" فالموت معروف بوجوده التام ومجهول بموعده وطريقته من جهة ولا طريق للتخلص والهروب منه من جهة أخرى، ويرى هايدجر "أن الموت كامن في تركيب الوجود الإنساني باطن فيه منذ كينونته حتى النهاية التي يبلغها ما يجعل فيه إمكانية عدم الوجود في العالم أو إمكانية استحالة كل إمكانية،بقدر ماتبنت في تصميمها نحو الموت تحقيق الحرية من أجل الموت وتؤسس نفسها ككل من خلال الإختيار الحر المتناهي أي تجعل منه وجودا متناهيا".

هذا ويؤكد سارتر أن الموت حدث لا سلطة لنا عليه فهو"خارج نطاق الإنسان وأنه حدث غير ضروري لا تستطيع الذات أو الوجود من أجل ذاته أن تنتظره أو تحققه أو تقذف بنفسها نحوه فهو واقع كصخرة الولادة تأتينا من الخارج وتغيرنا".

3/ بين الفلسفة والسينما:

رأينا في الأسطر السابقة كنه العلاقة بين الفلسفة والموت فهو السؤال الأكبر الذي تتفرع منه بقية الأسئلة، ونحاول هنا تحديد علاقة هذا السؤال الفلسفي بالسينما وهل استطاعت السينما أن تحتوي الفلسفة وتعبر عن أطروحاتها من خلالها؟

تعد السينما أو الفن السابع من أكثر الفنون شعبية وانتشارا أكثر من الأدب نفسه وهي التي تجمع بين الصوت والصورة من أجل تقديم دلالات مختلفة عما يقدمه الأدب والفلسفة كمعرفة تعد قديمة النشأة مقارنة بالسينما التي تعتمد على تقنيات عصرية بصورة إبداعية حيث تقدم من خلال الصورة ماتقوله الفلسفة والأدب معا بألف كلمة ولهذا أكد جيل دولوز على أن" كل ممارسة فكرية تفترض صورة للفكر" .

4/ بين الأدب والسينما:

تعد صناعة الأفلام المقتبسة من الروايات والقصص من أكثر الأعمال التي تواجه تحديا كبيرا من أجل الاستمرار فالعثور على نص أدبي يستحق التحويل إلى فيلم سينمائي ليس سهلا كما أن تحويل رواية أو قصة إلى السينما والمحافظة على جودتها ليس أمرا في متناول الجميع وقد قامت السينما العربية في بداياتها على الاقتباس من الأعمال الأدبية خاصة أعمال إحسان عبد القدوس ونجيب محفوظ هذا الأخير الذي كان أيضا يكتب سيناريو الأفلام والمسلسلات ولكن في الفترة الحالية قل تعامل السينما مع الأدب نظر لكثرة كتاب السيناريو ومع ذلك تبقى بعض الأعمال الأدبية التي حولت لأفلام وحققت نتائج جيدة أو مقبولة مثل فيلم الفيل الأزرق وهيبتا وغيره،ويعود نجاح الفيلم أو فشله إلى السيناريست الذي يتعامل مع النص الأصلي بحرفية تخدم السينما فيضيف وينقص ويغير حسب حاجته فهناك روايات ميته أعادت السينما لها الحياة وهناك روايات حية قتلتها السينما" فالسينما العالمية لم تتوقف يوما عن الاعتماد على الأدب العالمي حيث ترتكز السينما على ماوجد قبلها من أدابوبشكل خاص عن الرواية فالفيلم السينمائي بحد ذاته يقوم على قصة ما"وعملية التحويل من الأدب إلى السينما تتم بطريقتين:

أولا: الإقتباس الحرفي: وهو الذي يكتفي فيه المخرج بنقل الرواية من الكلمة المكتوبة إلى الصورة المتحركة دون تغير أو زيادة أو نقصان

ثانيا: الإقتباس الحر: وهو الذي يكتفي بالفكرة العامة للنص الأدبي ويغير في بقية التفاصيل بما يخدم المشهد السينمائي.

بطاقة فنية للقصة:

العنوان: النوم عند قدمي الجبل

الكاتب: حمور زيادة

دار النشر: مداد

سنة النشر: 2014

عدد الصفحات: 43

ملخص القصة:

تدور أحداث القصة في قرية سودانية يغلب عليها الفقر والبساطة وتعيش في كنف الطرق الصوفية، وتبدأ القصة بتهيد حول مزمل الذي سيموت في العشرين ثم يخبرنا الكاتب أن الأم سكينة انتظرت الحمل مرات كثيرة حتى أتتها بشارة في المنام من الشيخ الصوفي ويوم ولادة ابنها سمته مزمل وكانت هناك قافلة للشيخ الصوفي "" فطلب سكينة من زوجها النور حسين أن يذهب به للشيخ كي يباركه فأخذه هو ومجموعة من الرجال وبينما الشيخ يدعو له كان هناك درويش يسبح الله ويقول سبحان الله واحد سبحان الله اثنان سبحان الله ثلاثة ويواصل العد وحين قال الشيح للحسين جعله الله مبارك وإن شاء الله يعيش من العمر نطق الدرويش صارخا سبحان الله عشرين وسقط مغشيا عليه وقال الحاضرون أمين وهنا توجم حسين وخاف والجميع بدأ بمواساته وتقبلوا أن مزمل سيموت في العشرين وبهذا عاش مزمل محروما من الحياة لا يوجد في عالمه غير الصلاة والقرأن كون منذورا للموت حتى تعرف على الشيخ سليمان والذي دفعه لرؤية الحياة في جانبها الأخر وحدثه عن الصحراء والشياطين والمقابر والخمر والنساء وطلب منه أن يخطئ حتى يغفر الله له ويرحمه وحين وصل اليوم الذي سيموت فيه حسب النبوءة خرج مزمل من قريته إلى حي العبيد كي يمارس ماهو محظور ويفعل مايفعله الرجال ثم يشرب الخمر في الوقت نفسه تكون القرية في حداد علية متأكدين من موته ويبحثون عن جثمانه لدفنه وحين يمر الليل يستقظ مزمل ويجد نفسه حيا فيذهبب راكظا إلى المقبرة ويدخل للقبر الذي جهزوه له وتنتهي القصة.

بطاقة فنية للفيلم

العنوان: ستموت في العشرين

المخرج: أمجد أبو العلا

النص الأصلي: حمور زيادة

الإنتاج: ألمانيا مصر فرنسا النرويج قطر السودان

مدة العرض: 1سا و40د

ملخص الفيلم:

يبدأ الفيلم بمشهد سكينة تحمل وليدها للسيح عبد القادر كي يباركه وهناك تقع النبؤءة من الدرويش بموته في العشرين وهو ماتستنكره سكينة ويوكده الشيخ فتحمل النبوءة وتغادر إلى منزلها وترتدي ملابس الحداد طوال الفيلم وترفض إدخال الطفل للمدرسة كي يبقى إلى جانبها ويكبر الطفل ويحب فتاة من القرية ولكنها تتخلى عنه

وتتزوج من شخص أخر بالرغم من حبها لمزمل الذي يرفض التقدم لها كونه مرهونا للموت في العشرين وفي الأثناء ذاته يكون على علاقة بسليمان العائد من أمريكا الذي ينتفض ضد فكرة الموت ويعلم مزمل مقاومتها وممارسة حقه في الحياة وذلك من خلال الارتباط بالنساء والخمر والسفر والموسيقى والسينما وبعد زواج نعيمة يحزن مزمل ويلوم نفسه ثم يموت سليمان ويوم يصل موعد الموت الذي حدد له يذهب مزمل عند المرأة التي كانت حبيبة سليمان ويفعل ماطلبه منه سليمان كثورة منه على حياته المسلوبة وينام ثم يشرب الخمر وينام وحين يستيقظ يجد نفسه مازال حي فيفهم أن النبوءة لم تتحقق وهي مجرد خرافة مغلفة بالجهل فيقرر الخروج من قريته ومغادرتها لأقصى سرعة وينتهي الفيلم.

أفلمة القصة:

تقتضي عملية نقل عمل أدبي مكتوب على الورق خاص بالقارئ إلى فيلم سنمائي قائم على الصوت والصورة ومرسل للمشاهد عدة تقنيات وأساليب خاصة بعالم السينما حسب توجهات المخرج والجمهور فإن كانت القصة توجه لمجموعة خاصة من الناس فإن الفيلم بطبيعته يوجه لمجموعة عامة من الناس والتلقي بين العامة والخاصة يختلف فالقصة تحتاج إنسانا لدية نسبة من الثقافة والوعي كي يفهم القيمة منها ويتفاعل معها بينما لا يحتاج الفيلم إلا لمشاهد يفهم اللغة التي قدم بها الفيلم كي يقضي معه وقتا ممتعا ويتفاعل معه ويأخذ العبرة منه فخصوصية القصة كعمل أدبي تختلف عن خصوصية الفيلم كعمل سينمائي وهذا ما سنحاول التفصيل فيه في الأسطر القادمة

المضمون بين القصة والفيلم:

يعد المضمون الأساسي لكل من القصة والفيلم هو النقد الموجه للطرق الصوفية التي تقدم الدين الإسلامي بطريقة تسلطية وتتحكم في أقدار الناس وتسلب منهم الحق في الحياة بسم طاعة الله والرسول صلى الله عليه وسلم.

ونرى هنا الاتفاق التام بين الفيلم والقصة إذا ينطلق الفيلم من مضمون القصة ذاته ولا يغيره أو يحيد عنه وهذا مايفسر السبب الرئيسي لتحويل عمل أدبي ما إلى فيلم سنيمائي فالمضمون هو أول مايبحث عنه المخرج وأول مايتبناه لأنه أول ما يشد المشاهد وما يجعل الجمهور يتفاعل مع العمل المقدم وإن كنا نلاحظ بعض العزوف على نقل الأعمال الأدبية إلى أعمال سنيمائية مقارنة بالفترات السابقة التي كانت فيها أعمال السينما المصرية في أغلبها تقتبس من أعمال أدبية كبيرة مثل أعمال إحسان عبد القدوس ونجيب محفوظ أما الوقت الحالي فقد كثر كتاب السيناريو وصار العمل الأدبي يواجه تحديات كبيرة من أجل إغراء المخرج والمنتج من أجل تحويله لفيلم سينمائي.

الأحداث:

تقوم القصة على حدث رئيسي يتمثل في نبؤءة الدرويش الصوفي بموت الطفل الرضيع مزمل النور حينما يبلغ العشرين من عمره وتتفرع من هذا الحدث الرئيسي بقية الأحداث التي تسرد لنا كيف تمر سنوات مزمل العشرين في ظل هذه النبوءة وتطرح لنا السؤال الفلسفي الكبير الذي يقول: كيف يعيش الإنسان لو عرف موعد موته؟ وكيف يعامل الحياة وكيف يتعامل المقربون منه مع هذا المعطى؟ ويواجه هذا السؤال بإجابتين متناقضتين تحملان معا التقبل التام لفكرة موعد الموت الذي حددته النبوءة يوم ولادة الطفل مزمل

الموقف الأول في القصة:

وهو ما يمثله موقف القرية كاملة بدء من عائلة مزمل إلى الجيران والسكان وكذلك من يمر بالقرية حيث يقول الكاتب ـ حمور زيادة ـ في بداية قصة "النوم عند قدمي الجبل": (كل الناس كانت تعلم أن مزمل سيموت يوم يكمل عامه العشرين، استنادا إلى نبوءة لا يزال مزمل يسمعها منذ شب واشتد عوده) هذا الموقف الجماعي للناس يؤكد لنا طغيان تأثر القرية بالفكر الصوفي وتسليمهم بتلك النبوءة ,ثم ينتقل الكاتب للتفصيل في مواقف هؤلاء الناس فيبدأ بالنساء اللواتي يزرن أمه واللواتي يمثل القريبات أو الجارات أو الصديقات إذ يقول:

(فالنسوة اللاتي يزرن أمه كن يربتن على رأسه في حنو، ويهمسن:

ـ يامسكين تموت صبيا، الدنيا خربانة.) فهن يسلم بموته صغيرا هذا أولا وثانيا لا يكتمن هذا التسليم بل يصرحن به ويعبرن عنه أمام الطفل الصغير دون أي مراعاه لمشاعره أو نفسيته ومنهن إنتقل الأمر لأطفالهن الذين بدورهم تبنوا تلك النبوءة وعرفوا مزمل من خلالها حيث يقول الكاتب:

(والصبية الذين يخرج معهم لرعي الغنم يتقافزون أمامه ويخرجون ألسنتهم له ويهتفون:

ـ ود الموت، ود الموت

والتلاميذ الذين يعودون من المدرسة، أعلى القرية ظهراً، يمرون أمام بيته وينادون:

ـ "الموت الموت يا مزمل... بكرة تموت يا مزمل". وبهذا نرى الطفل مزمل يعيش بلا طفولة، فهو ابن الموت، ولا حق له في حياة الأطفال، لا حق له في اللعب، ولا حق له في التعلم، وإنما الحياة بالنسبة له كانت انتظارا للموت لا غير. ومن الصغار ينتقل بنا الكاتب إلى الكبار الذين، رغم كبر سنهم، لا يختلف موقفهم عن موقف الصغار، كيف لا وهو من ورثوهم ذاك الموقف. فقد جاء على لسان الكاتب: (أما الكبار الذين كانوا يقفون أمام دكان عيسى فقيري، فكانوا يرمقونه حين يدخل لشراء حلوى ويغمغمون:

ـ دنيا ما فيها عمار، الله يرحمه.) فقد كانوا يترحمون عليه في حضوره غير آبهين لما قد يثيره ذلك في نفسه، ولكن لم يأبهوا وهم قد سلموا تماماً بنبوءة الرجل الدرويش التي أكدها الشيخ وتقبلها الجميع. ومن الناس

ينقلنا الكاتب إلى شيخ المسجد الذي يمثل السلطة الدينية في المجتمع، وهو صوت الله في الأرض، والذي نجد موقفه هنا لا يختلف عن موقف البقية، حيث نقرأ:

(وكان شيخ المسجد إذا رأه يتوضأ في باحة المسجد العتيق يقول له:

الله يصير والديك يامزمل برهما ما استطعت) فهاهو يدعو لوالديه بالصبر ويطلب منه برهما استنادا إلى أن مزمل سيموت في العشرين، ومن هنا يرينا الكاتب أن الجهل مسيطر على سكان هذه القرية السودانية كلهم دون استثناء وكذلك خارجه فهي تعرف بالقرية التي يسكن فيها مزمل يوم يكمل عامه العشرين حيث يقول الكاتب، (ويشير راكبوا السيارات التي تمر قرب القرية إلى البيوت المتناثرة فيها ويقولون:

ـ هذه قرية مزمل الذي سيموت يوم يكمل عامه العشرين.) فقد تلقى الناس هذه النبوءة ولم يجادل أحد بشأنها بل سلموا بها كقضاء حتمي لا مرد له ثم ينقلنا الكاتب ليعرفنا بموقف الأم سكينة النصري تلك المرأة الذي أنجبت ولدا وحيدا بعد طول انتظار وفي يوم مباركته من طرف الشيخ العارف بلغت بنبوءة موته يوم يكمل عامه العشرين.

رفضت والدة مزمل سكينة النصري أن يلتحق ابنها بالمدرسة قالت لزوجها وهي تحوي رأس مزمل في حضنها. (. ولدي لا يفارقني ليضيع نهاره في المدارس، الولد عمره قصير. يضيع في زرع وحصد؟ وكذلك لم يكن والده النور حسين متحمسا لالحاقه بالمدرسة فلم يجادلها واكتفى بهز رأسه مسلما) فالأم بهذا الموقف وضعت أمومتها جانبا ولم تتصدى لنبوءة الموت أو تتجاهلها أو تهرب منها بل تقبلتها وعاشت معها وعاملت وليدها معاملة من سيرحل وهو صغير ومنه اختارت عدم بعده عنها وأبقته إلى جانبها كي تشبع منه ولا تحرم منه مرتين أما الأب النور حسين فقد كان له نفس الموقف بالنسبة لنبوءة موت الولد في العشرين وإن كان الأب هنا يحاول أن يزج بالطفل في الحياة فيتعلم أو يعمل بدل البقاء رهن الفراغ والوحشة وانتظار الموت.

فلسفة الموت في الموقف الأول في القصة:

قدم لنا الكاتب في بداية القصة الموقف الأول من نبوءة الدرويش بموت الولد مزمل يوم يكمل سنته العشرين وتوزع هذا الموقف على عدد من الشخصيات التي تمثلت في نساء القرية ورجالها والأطفال وشيخ المسجد والأم والأب والذين تبنوا جميعهم موقفا واحدا وهو أن النبوءة سوف تتحقق وتتجلى الفلسفة هنا في طريقة التعامل مع هذه النبوءة حيث تم عزل مزمل عن ممارسة الحياة الطبيعية كبقية أقرانه خوفا عليه ورغبة في قضاء وقت أكبر معه بسبب معرفة موعد موته فالتعاطي مع هذا الموعد لم يكن عاديا بل كان مربكا ومخيفا وغير طبيعي فسكينة الأم عكفت على ارتداء ملابس الحداد السوداء حزنا على موت لم يحن موعده بعد وهذا التصرف يكشف لنا ماتعانيه النفس البشرية لو علمت بموعد الموت فلو لم تتلقى سكينة تلك النبوءة المشؤومة وعاشت وهي تجهل متى يمكن أن يرحل وحيدها عن الحياة لكان تصرفها معه مختلفا ولرأيناها تدفعه ليعيش الحياة بكل تفاصيلها وحتى وإن كتب له عمرا أقل من عشرين سنة يكفي أن تجهل الموعد كي تغير طريقتها في معاملة ولدها مزمل فتصرف

الأم هنا كان نابعا من حبها له وخوفها عليه فهي وإن أمنت بموته صغيرا إلا أن قلبها بقي يرفض ذاك الموت ويحاول جاهدا أن يبعد الطفل الصغيرعنه, وبما أنه لا شفاء من الموت ولا رد له حين يأتي فقد سلمت به وأيقنت بحقيقته فهو حتما قادم يوم يكمل الولد سنته العشرين, فالناس متأكدون من حتمية الموت ولكنهم يهربون من التفكير فيه ويتناسونه ومهما امتد بهم العمر طويلا هم لا يفكرون في الرحيل ويحاولون عيش الحياة والاستمتاع بتفاصيلها لأخر لحظة وهذا حق مشروع لهم ومنه نتأكد من حكمة الله في جعل موعد الموت مجهولا بالنسبة للإنسان كي لا يعتزل الحياة ويهرب منها فالله خلقه كي يكون خليفته في الأرض والخلافة هنا لن تتحقق بالإنسحاب والحزن وعدم المشاركة بل تتحقق بالتفاعل والأخذ والعطاء.

فلسفة الموت في الموقف الثاني في القصة:

ويمثل هذا الموقف الشيخ سليمان الذي غادر القرية لمدة أربعين سنة من أجل العمل وعاد إليها وهو شيخ صقلته التجارب وخبر الحياة فكانت نظرته تختلف عن نظرة سكان القرية المحدودة وتجاربهم البسيطة ومفاهيمهم السطحية حيث يقول الكاتب عن الحاج سليمان:(أكسبته سنوات عمله سائقا في شركة الأسمدة بالعاصمة خبرات جعلت أحاديث القرية سخيفة بالنسبة إليه)ص 108 فلم يكن لديه مايقوم به ولا مايقضي فيه وقت فراغه فلجأ للصلاة وقراءة القرأن حيث كان هو الوحيد الذي يصلي الفجر في المسجد في تلك القرية حيث يقول الشيخ وهذا نقد أخر للسلطة الدينية في تلك القرية السودانية والتي كان الإيمان فيها فعلا ظاهرا لا باطنا فالناس هناك متعلقين بالصوفية هائمين بأفكار مغلوطة ومفاهيم خاطئة وفيما يخص فريضة كصلاة الفجر لا نراهم يؤدونها جماعة كما يجب وهذا التناقض أثر عليهم وحرمهم سبل التقدم وأنساهم كيف يساهمون في رفع الغبن عن أنفسهم وفي دعم بعضهم بغية تغيير الواقع وتطويره, وفي المسجد التقى الشيخ سليمان بالولد مزمل الذي جيئ به جيئ به من أجل حفظ القرأن لأن شيخ المسجد أخبر والده النور أن مزمل سيموت في العشرين وبالتالي سيكون بالغا ومكلفا لذا وجب عليه حفظ القرأن من أجل أن يدخل الجنة، فكان مزمل يتعلم القرأن واللغة والكتابة وهناك تقرب من الشيخ سليمان وكثرث أحاديته معه وإن كان سليمان شأنه شأن سكان القرية قد سلم بأن مزمل سيموت يوم يكمل عامه العشرين إلا أن فلسفته بهذا التسليم كانت مختلفة عن سكان القرية فقد (حرص على تجنب ذكر الموت أمام مزمل ولكنه وجد عند مزمل الجهل بالمدينة وبالحياة نفسه الذي وجده عند الكبار الجالسين عند دكان عيسى فقيري، غير أنه اكتسف ولعا بالمعرفة عند مزمل لم يلحظه عندهم)ص114 ومن هنا تتجلى لنا فلسفة الشيخ سليمان في تعامله مع مزمل إذا قرر أن لا يذكر الموت أمامه أبدا فمزل حي يعيش حياة الأموات وهذا ما أثار حفيظة سليمان وقرر أن يبعد الصبي عن هذه الدائرة النفسية التي يتقوقع داخلها وإن كان سيموت يوما ما فلا يجب أن نذكره دائما بالموت ونحيطه بذكره في كل حين وهنا يبتعد سليمان بمزمل القابع في زاوية الرحيل الوشيك إلى عالم أخر عنوانه الحياة بتفاصيلها الصغيرة المغرية فكان يسأله عما يعرفه وكان مزمل يجيب بجهله لكل شيء وكل ماعاشه كان

ينحصر في قريته الصغيرة التي عمل فيها راعيا للغنم وبائعا في دكان عيسى فقيري، ومع كل سؤال كان يجيب نافيا فلا هو زار الصحراء ولا الحوش المهجور الذي تسكنه الشياطين ولا حي العبيد الملئ بأجود أنواع الخمور والعاهرات ولا حفلات الطنبور في مسرح المدرسة ولا المقابر في أسفل الجبل ليرى الموتى العائدين، حيث يقول حمور زيادة: (وهكذا قرر الحاج سليمان أن يعرف الصبي الذي سيموت بعد أقل من خمسة أعوام ويوم يكمل عامه العشرين بكل أنواع المتع والموبقات التي لم يسمع عنها) ص 115 وبهذا يناقض شيخ المسجد الذي رأى أن مزمل سيموت في العشرين وهو مكلف بالصلاة والعبادة ولا خيار له سوى أن يعتكف في بيت الله دون أي زيغ أو إنحراف، هنا يعمق سليمان فلسفة الموت بالنسبة له فهو لا يكتفي فقط بعدم ذكر الموت أمام مزمل بل يتعداه إلى نقل التجارب الحياتية التي مر بها والتي يمكن لمزمل أن يمر بها هو أيضا أو على الأقل أن يعرف بوجودها ويدرك أن الحياة فيها أشياء أخرى تختلف عن العالم الذي رسمه له سكان القرية (وأخذ يحكي له عن شوارع المدينه وفنادقها وعن مشروب الجن والبيرة أبو جمل ويحدثه عن بنات الجامعة والنساء وتحديدا نساء الخواجات)ص 115 فقط ليعرف مزمل بوجود طريقا أخرا ليختار في النهاية أي طريق يختار أن يسلكه أما رؤيته لجانب واحد للحياة فهو هنا لا يملك بديلا للعفة والتوبة والإلتزام ولا يعرف خيارا أخرا يتبناه في عمره المحدد بسنوات قليلة حسب مفهوم القرية.

فلسفة الموت بين القصة والسينما:

نحاول في هذا المقطع من الدراسة معالجة فلسفة الموت بين كل من القصة والفيلم أي تحديد الطريقة التي تم من خلالها نقل هذه الفلسفة قصصيا وسينمائيا والوقوف على أهم الفروق بين العملين وهل كانت السينما أمينة في تعاملها مع الأدب وهل استفاد الأدب من تعامل السينما وكيف أثرت القصة في السينما وكيف أثر السينما في القصة.

تعامل المخرج أمجد أبو العلا معاملة خاصة مع قصة النوم عند قدمي الجبل وغير فيها مارأى أن تغيره سيخدم الفكرة السينمائية أكثر.

***العنوان* في القصة:**

جاءت القصة تحت عنوان النوم عند قدمي الجبل وهو عنوان إشاري ورمزي ابتعد فيه الكاتب عن اللغة المباشرة تماشيا مع طبيعة العمل الأدبي الذي يقدمه لفئة خاصة من القراء لديها نسبة من الوعي والذائقة التي تجعل العتبة الأولى للنص الأدبي تستهويها من أجل التلقي والقراءة و لا يتضح معناه إلا عند نهاية القصة أين يخبرنا الكاتب أن مزمل ذهب للمقبرة الواقعة أسفل الجبل واستلقى في القبر الذي حددته والدته كي يدفن فيه فالمقبرة الواقعة أسفل الجبل أي عند قدميه ودفن مزمل فيها يعني نومه هناك، كما يشير هذا العنوان إلى دلالة أخرى تعني القرية كاملة تلك التي تعيش الحياة من أجل الموت فقط وتفتقر لمفاهيم الوجود وأسس الاستمرار فهي نائمة ونومها

طويل لأنه عند قدمي الجبل فلا أحد يحير نومها لأن الجبل بضخامته حارسا له ومدافعا عنه فلا أحد سيجرأ على ايقاضها من سباتها المعتمد.

العنوان في الفيلم:

كان تعامل المخرج مع العنوان تعاملا مختلفا فلم يبقي على العنوان ذاته الذي جاء في القصة وكان أول ماغيره هو العنوان والعنوان في الأعمال السينمائية له خصوصياته من أجل أن يجذب أكبر عدد ممكن من المشاهدين وأن يتفاعل معه الجمهور تفاعلا كبيرا وقد اختار المخرج هنا عنوانا مباشرا في لغته ومعناه مستوحى من مضمون القصة مباشرة وهو" ستموت في العشرين" فالعنوان هنا يخاطب بطل القصة مزمل الذي ولد بنوءة الموت في العشرين وهو عنوان بقدر لغته المباشرة بقدر لغته الصادمة فالذي لم يقرأ القصة سيحيره عنوان الفيلم وسوف يتسأل عن من سيموت في العشرين فالضمير المستتر أنت يجعل المشاهد حائرا وشغوفا بمعرفة التفاصيل حول فكرة الموت في العشرين، كما يمكن أن تدل لفظة عشرين في العنوان على تحية أو إشارة للسينما السودانية والتي ظلت عاقرة عن الإنتاج السينمائي لمدة عشرين سنة بسبب العقوبات من النظام السابق.

وهنا نلاحظ الفرق بين العمل الأدبي والعمل السينمائي فلكل منها خصوصيته ومتلقيه الذي يجب أن يراعيه ويقدم عمله حسب مستواه من أجل تحقيق انتشارا أكبر، ومن العنوان نتقل إلى شخصيات القصة والفيلم.

مزمل: هو البطل والشخصية الرئيسة في القصة الأدبية والذي يقدمه الكاتب حمور زيادة كطفل نحيل جدا بسبب عدم خروجه وممارسته لأي نشاط وتفكيره الدائم بالموت وهو شاب يستمر في إعتزال الحياة والبقاء في المسجد للتعبد فقط.

أما الفيلم السينمائي فيظهر مزمل الشخصية التي قام بدورها الممثل السوداني الشاب مصطفى شحاتة ويظهر مزمل في الفيلم وهو طفل قام بدوره الممثل معتدل القوام يختلط مع أقرانه من البنات وبعد أن يصبح شابا والذي قام بدوره الممثل السوداني الشاب مصطفى شحاتة ويظهر لنا مزمل شابا مفتول العضلات لا يشكو نحولا ولا ضمورا ونجده مرتبط بفتاة تدعى نعيمة والتي قامت بدورها الفنانة السودانية بنة خالد والتي تحبه ويحبها ويلتقيها أمام النيل ويحدثها وتحدثه.

والمخرج هنا لم يكتفي بتقديم مزمل في هيئة مخالفة بل أضاف له شخصية أخرى وهي المرأة التي لا يمكن أن تستقطب السينما جمهورها إلا بها، فالمخرج هنا يعمل على عنصري التغيير والإضافة خدمة للسينما ومراعاة لخصوصيتها

شخصية الأم سكينة النصري: قدم حمور زيادة سكينة امرأة بقلب مفطور تعيش يومياتها حدادا على وليدها الذي سيموت في العشرين رفقة زوجها النور حسين الذي تتقاسم معه الحزن وتشاركه الألم.

أما أمجد أبو العلا المخرج للفيلم إنفرد بشخصية الأم ونقلها من دور المشاركة إلى المتحكمة مع الإبقاء على الحزن والحداد بعالمها.

شخصية الأب النور حسين: قدم الكاتب الأب هو صاحب القيادة وهو الواقف على شؤون بيته وهو من أخذ مزمل يوم ولادته لشيخ الصوفي كي يباركه في حين بقيت سكينة في المنزل تنتظر عودته التي قدمها لها بنبوءة مشؤومة، وبينما ظل حسين ملازما لعائلته مهموما بولده راضيا بقضاء الله وحكمته في القصة نجد المخرج ينحرف بهذه الشخصية ويغير فيها الكثير فمنذ اللقطة الأولى للفيلم نجد حسين يمشي ثانيا خلف زوجته التي تحمل الوليد للشيخ الصوفي وحين تسمع النبوءة تعترض وتترجى الشيخ كي يغيرها في حين يبقى حسين صامتا ونظرات الصدمة والحيرة تحيط به فلم نلاحظ موقفه ليختفي بعدها مباشرة ويظهره الفيلم وهو مسافرا خارج الوطن للعمل ولم يكن يأتي لا في العطل ولا في المناسبات وهذا يعني هروله من الواقع ورميه للحمل الثقيل على زوجته وحدها كل هذا يقوم به مخرج العمل خدمة للسينما كي تكسب المرأة التي تربي طفل مرهونا للموت في وقت قصير وحدها تعاطف أكبر من الجمهور وكي يحقق الفيلم نجاحا أكبر فالتغيير هنا لم يكن مسيئا للعمل الأدبي حتى وإن قام بإلغاء شخصية مهمة كشخصية الأب بل كان تغييرا خادما للفيلم.

شخصية سليمان: وتعد هذه الشخصية أكثر شخصية حور فيها المخرج وغير من معالمها وقام بالدور الممثل السوداني محمود السراج فنقله من شيخ عجوز عائدا من العاصمة التي امتهن فيها السواقة لحساب إحدى الشركات ومعكتفا لعبادة الله ولدية زوجة وأبناء وأحفاد إلى رجل عائدا من أمريكا التي عمل بيها كمصور ولا عائلة ولا زوجة ولا أبناء له بل يعيش وحيدا مع حصان وشاشة ومذياع بين الأفلام والموسيقى والخمر ولديه امرأة تحبه تعيش معه دون رباط رسمي، وتقديم سليمان بهذه الصورة وتعامله مع مزمل بنكران الموت وعدم التفكير فيه وتعليمه لجوانب أخرى من الحياة كان أكثر تناسبا من شخصية العجوز الملتزم الذي ينشر أفكارا مغلوطة في فكر شاب لا خبرة له.

شخصية نعيمة: والتي قامت بها الممثلة السودانية الشابة بنة خالد وهي شخصية مستحدثة في العمل الروائي حيث لم يكن لها وجود في القصة فمزمل لم تكن له أي حبيبة ولم تدخل حياته أي فتاة ولكن في الفيلم السينمائي تظهر هذه الحبيبة لتغير في موازين الفيلم وتؤثر في شخصية البطل الذي تكون له مواقف مختلفة عن مواقفه في الفيلم، ومن هنا نجد المخرج يضيف شخصية الحبيبة نعيمة التي يغير دخولها من مجريات الفليم ويحور في دور الشخصية الرئيسية مزمل والتي اكتفت في بداية نهاية القصة بالنوم عند قدمي الجبل لتثور وتغضب في نهاية الفيلم وتقرر مغادرة القرية بعد زواج نعيمة، فالسينما تتعامل بالصوت والصورة وتحتاج بأن تكون مقنعة وأكثر قربا من الواقع.

النهاية في القصة:

قدم لنا الكاتب مزمل في نهاية القصة بعد أن يكتشف عدم وفاته يوم يكمل العشرين وقد ذهب ليستلقي في قبره دون أي إعتراض منه أو مقاومة فمادامت القرية قد قالت بموته في العشرين فهذا يعني موته في العشرين فنجده يتجه مباشرة للنوم عند قدمي الجبل تاركا الحياة خلفه غير أبه بها يكفيه أنه عاش ومات كما كانت نبوءة الدرويش وكما قال له سكان قريته

النهاية في الفيلم:

تختلف النهاية في الفيلم عنها في القصة فمزمل الذي يتجه للقبر في القصة نجد موقفه مختلفا مع المخرج أمجد أبو العلا والذي قرر أن يجعل مزمل يغادر القرية ويهرب منها مباشرة بعد أن يكتشف عدم موته وكذب تلك النبوءة.

خاتمة:

- إن عملية تحويل الأدبي إلى السينمائي من أكبر التحديات التي تواجه صناع السينما والأدب معا
- جاءت فلسفة الموت في القصة الأدبية معبرة عن واقع القرية السودانية بكل جهلها وقلقها وقلة حيلتها
- عبرت السينما عن فلسفة الموت بطريقة تختلف عن القصة مجاراة منها لخصوصيتها ولجمهورها وتقنياتها.
- شكلت الصوفية كبعد ديني نقطة تحول في حياة مزمل جعلت الموت سؤال فلسفي كبير يحيط به.
- حقق فيلم ستموت في العشرين نجاجا كبيرا ساهم في رواج القصة بشكل أكبر واتسعت دائرة مقروئيتها وأصبحت أكثر طلبا من القراء والنقاد وهو مايؤكد قوة السينما وسطوتها وتأكيدا على أن القصة كانت عملا يستحق أن يحول إلى عملا سينمائي.

قائمة المصادر والمراجع:

1. حمور زيادة: النوم عند قدمي الجبل: دار مداد، 2014.
2. عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الفلسفية , دار المعارف تونس، 1992 . محمد شفيق شيا: في الأدب الفلسفي، المؤسسة الجامعية للدرايات والنشر والتوزيع، دط.
3. جان فرانسوا: لماذا نتفلسف، تر: يوسف السهيلي، مكتبة التنوير، ط1، 2017.
4. أمل مبارك: فلسفة الموت، دراسة تحليلية، التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 2011.
5. مارتن هيدجر: نداء الحقيقة: تر: عبد الغفاررمكاوي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1977.
6. نهاد التركلي: سيمون دي بوفوار ومشكلة الموت، مجلة الأديب، ع 7، سنة 12 1953.
7. الأفلام السينمائية: ستموت في العشرين.

نقد وتحليل الفلم السينمائي المصري "الفيل الأزرق" للكاتب والسيناريست أحمد مراد والمخرج مروان حامد

د/ غانية راجية

جامعة بسكرة

الملخص:

تعتبر الأفلام السينمائية المادة الأساسية لتشكيل الوعي لدى فئة كبيرة من المجتمع، حيث يتأثرون بها على مستويات متفاوتة، وهذا بحسب الأفكار التي يحملها الفلم ويروج لها منتجوه، وقد وقع اختيارنا على الفلم المصري الفيل الأزرق، الذي امتزجت قصته بالعديد من الأحداث الاجتماعية والدينية، فالفلم يحمل العديد من الرموز المميزة التي لكل منها دلالتها الخاصة، ومن خلال هذه الورقة البحثية سنحاول التعرف على الفلم وعلى الرسائل التي يحملها والغاية التي يسعى لتحقيقها من خلال تحليل مكونات الفلم من شخصيات وزمان وفضاء وحوار.

الكلمات المفتاحية:

الفيل الأزرق – أحمد مراد – السينما – السحر – العقاقير – DMT

تمهيد:

يحاول العديد من السينمائيين وصناع الأفلام والمسلسلات في العالم الاهتمام بقضايا المجتمعات، ومحاولة معالجة القضايا التي تشغل الناس في الأفلام التي يقدمونها من خلال رسائل يرسلها المخرج والسيناريست للمتلقي لتوجيه فكره لمجال معين أو لمعالجة مشكلة متفشية في المجتمع، وفلم الفيل الأزرق أحد الأفلام المصرية التي تطرح العديد من القضايا المهمة، وهي قضية المخدرات والسحر والشعوذة وسيطرة الشيطان على الإنسان حتى يقوده للقتل، ويندرج هذا الفلم تحت نوع الدراما والغموض وهو مقتبس من رواية الفيل الأزرق للكاتب أحمد مراد.

بطاقة تقنية لفلم الفيل الأزرق للكاتب والسيناريست أحمد مراد:

عنوان الفلم: الفيل الأزرق

نوع الفلم: دراما، غموض.

سيناريو: أحمد مراد.

الإخراج: مروان حامد

المنتج: كامل أبو علي

مدير التصوير: أحمد مرسي

الاقتباس: الفلم مقتبس من رواية الفيل الأزرق للكاتب والسيناريست أحمد مراد وهي الرواية الأكثر مبيعا في سنة 2013م.

مونتاج: أحمد حافظ

موسيقى: هشام نزيه

الإشراف الفني والديكور: محمد عطية

مدة الفلم: ساعتين و 31دقيقة.

مؤسسة الإنتاج: مؤسسة الشروق للإنتاج الفني

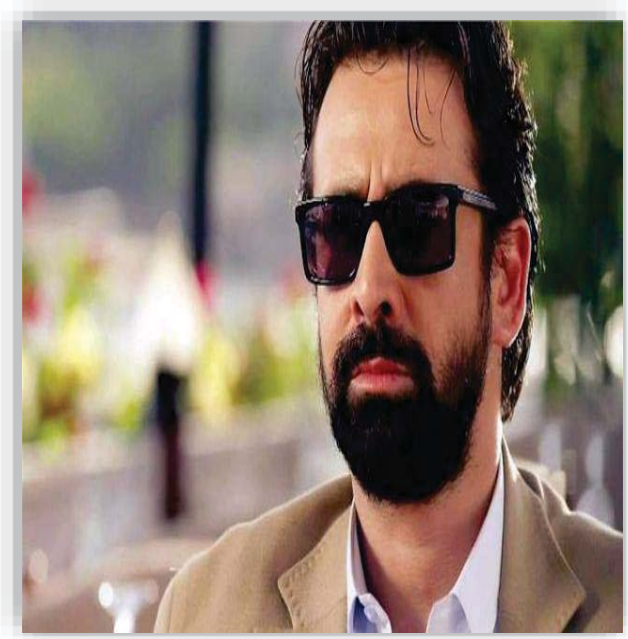
دولة الإنتاج: جمهورية مصر العربية

سنة الإنتاج: 2014م.

قصة الفلم:

الفيل الأزرق فلم مصري مقتبس من رواية الفيل الأزرق للكاتب أحمد مراد، وهذا الأخير هو سيناريست الفلم حيث يروي الفلم قصة "**يحي راشد**" البطل الرئيسي، هو طبيب نفسي يعمل في مستشفى العباسية للأمراض النفسية والعقلية، ولكن بسبب وفاة زوجته وابنته بسبب حادث مروري كان هو من تسبب به، ترك العمل على إثره لمدة خمس سنوات، ولكن يطلب منه العودة للعمل وإلا سيفصل من العمل ويحرم من مناقشة رسالة الدكتوراه التي يعدها عن لغة الجسد، بعد عودته يغير مكان عمله من مستشفى العباسية إلى سجن 8 غرب الخطير؛ الذي يضم أعتى المجرمين الذين قتلوا أفرادا من عائلاتهم دون أن يرمش لهم جفن، وحين يذهب يتفاجأ بوجود مسجون مشكوك في قواه العقلية قتل زوجته برميها من الطابق22، وهو صديقه **شريف ماهر الكردي** البطل الثاني، لكنه يرفض الاعتراف بجريمته بل يصر على وجود كائن معه هو من فعلها، وشريف هو أخ **لبنى ماهر الكردي** حبيبة يحيا في الماضي، وشريف هو من رفض زواجهما، ولكن من أجل صديقه القديم وحبيبته ينطلق يحي في رحلة البحث عن الحقيقة، ويغوص في عالم من الجن والسحر، وعند دخوله لهذا العالم يلتقي بسبب كل هذه المآسي والمشاكل وهو الجن أو حفيد إبليس كما يسمى **نائل**؛ الروح الشيطانية التي تتلبس شريف ليقتل زوجته والدكتور سامح زيدان، وفي كل مرة يحاول يحيا حل اللغز كان يتناول العقار الذي قدمته له بائعة الهوى **مايا**، وهو عقار **DMT**أو **الفيل الأزرق**، وهذا العقار متكون من مادة يفرزها المخ عند الموت حسب وصف الفلم، ففي كل مرة يتناول فيها يحيا العقار يحصل على بعض الأجوبة التي من خلالها يستطيع ربط الخيوط ببعضها البعض لحل اللغز، كذلك من خلال ملاحقته للكلب الأسود الذي يظهر بعد تناول العقار ودخول لعالم الجن والغوص فيه وفي كتب السحر، إلى أن يصل في النهاية إلى التعويذة التي تحرق نائل وتعيد شريف لحالته الطبيعية، ولمن قرأ الرواية يلاحظ اختلاف نهاية الفلم عن نهاية الرواية، ففي الرواية يستيقظ يحي بعد زيارة زوجة المأمون له وضخ

سائل أسود في فمه فيجد نفسه متزوج من لبنى أخت شريف منذ "سنتين وثلاثة أيام"[1]، ولكنه لا يتذكر شيئا من زواجه ومن ثم يدخل الحمام ليجد الوشم الذي كان على شريف انتقل لجسده، ولكن نهاية الفلم كانت مختلفة حيث بعد هزيمة نائل يجلس يحيا مع لبنى وإبتها هانيا على شاطئ البحر، ومن ثم يهم برمي الحبة الأخيرة من عقار الفيل الأزرق في البحر ولكنه يغير رأيه ويلتهم آخر حبة، ليخرج كائن أسود ويهجم على الشاشة وبه تكون خاتمة الفلم.



تحليل الفلم:

1. شخصيات الفلم:

من خلال مشاهدة هذا الفلم السينمائي نلاحظ أن صناعه ركزوا جل اهتمامهم على عدد محدود من الشخصيات المحورية، وقد غاص المخرج في أعماقها ليخرج أهم ما حوته هذه الشخصيات.

ويمكننا ترتيب الشخصيات المحورية في الفلم على النحو التالي:

أ. يحي راشد:

يؤدي هذا الدور الممثل المصري **كريم عبد العزيز**، وهو البطل وراوي الفلم بطريقة غير مباشرة، وشخصية يحي تحتوي على الكثير من الخصائص التي تجعل من شخصيته فريدة من نوعها، فهو شخص منطو لا يحب التواصل مع الناس يحب الخمر والقمار وكل الموبقات، هو عربيد وحشاش ومع ذلك يظهره الفلم على أنه شخص ذو أخلاق عالية ومتميز في عمله، وهو الشخصية التي يقوم عليها الفلم، فهذا الفلم يدور حول يحيا وحياته، كذلك سرد القصة كان من وجهة نظره، فجل المشاهد في الفلم كان هو بطلها والمتحدث فيها، وكل التفاصيل التي يرويها الفلم يرويها حسب نظرة البطل يحيا، فهذا الأخير طبيب نفسي مريض بداء السكري معاقر للخمر لاعب قمار، كذلك شخص انطوائي

[1]– عبد المنعم سعد، السينما المصرية في موسم، مطابع الأهرام التجارية، ط1، القاهرة، مصر،1970 م، ص5.

ترك عمله لمدة خمس سنوات بسبب وفاة زوجته وابنته، فوفاتهما كانت بسببه لأنه قاد السيارة بسرعة جنونية في حالة سكر، وبعد وفاتهما أصبح شخص أكثر ظلامية وكآبة، يعود يحي للعمل بعد انقطاع طويل ويذهب لسجن 8غرب أكثر السجون رعبا، ومن خلال تتبع الفلم يكتشف المشاهد جانبا من جوانب شخصية يحيا، فوظيفة السيناريست هي الكشف عن جوانب الشخصية للقارئ والمشاهد معاً، ومنه نتعرف على شخصية البطل من خلال سير أحداث السيناريو، ففي العادة الشخصيات تتعلم من محنتها في إطار القصة مثلما يتعلم المشاهدون، وبهذه الطريقة تتقاسم الشخصية والمشاهد كشفا موضوع الحبكة الذي يديم الفعل الدرامي[1]، وهذا ما حدث في الفلم مع يحيا فالبطل والمشاهد كشفا معا موضوع الحبكة.

ب. شريف الكردي:

وهو البطل الثاني للفلم وقد أدى هذا الدور الممثل المصري **خالد الصاوي**، هو طبيب نفسي تخرج قبل الدكتور يحيا بخمس سنوات وكان صديقه المقرب وأخ لبنى حبيبة يحي، قتل زوجته برميها من الطابق 22 بعد أن اغتصبها بوحشية، وهذا بسبب المس الذي أصابه من الشيطان **نائل**، وهذا الأخير هو محرك الأحداث وسبب كل أزمة في الفلم.

ونلاحظ أن الفلم يذكر سبب تلبس نائل للدكتور شريف، فالمخرج يعود بالزمن للوراء ليذكر كيف ظهر نائل لأول مرة وما هي المشاكل التي سببها لمن تلبسهم، وكما يقول سد فيلد "إن كل الخصائص تنبع من سيرة الشخصية فمن ماضي الشخصية تظهر إلى حيز الوجود وجهة النظر والسمات والمواقف والسلوك والحاجة والهدف".[2]

ج. لبنى الكردي:

أدت هذا الدور الممثلة المصرية **نيلي كريم**، وهي أخت شريف وحبيبة يحي القديمة، وعندما رفض أخوها زواجها من يحيا تزوجت برجل أكبر منها ب 12 سنة وأنجبت ابنتها هانيا، تعتبر الشخصية التي تأثر على يحيا، وتطلب مساعدته لينقذ أخاها من حبل المشنقة.

---

[1]– سد فيلد، السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق،1989م، ص51.

[2]– المرجع نفسه، ص51.

د. الدكتور سامح زيدان:

أدى هذا الدور الممثل المصري **محمد ممدوح**، هو شخصية مستفزة ويعتبر معرقل للبطل ومنافس له، كان يدرس مع يحيا، ويحب زوجة هذا الأخير وطلبها للزواج قبل زواجها من يحيا ولكنها فضلت البطل عليه، لذلك كبر كرهه ليحيا وحاول قدر المستطاع الإطاحة به، ولكن يقوم نائل بقتله عن طريق كسر رقبته.

هـ. ديجا "خديجة":

تؤدي هذا الدور الممثلة المصرية **شرين رضا**، وهي المرأة المتسببة بكل هذه الفوضى، فهي من استحضرت نائل من خلال رسم الوشم وإلقاء تعويذة على كلب وقتله ليحضر نائل ولكن في حالة شريف يخرج السحر عن السيطرة، ويسيطر على جسد شريف ويعيث في الأرض فسادا.

و. مايا:

هي شخصية ثانوية قامت بهذا الدور الممثلة التونسية **دارين حداد**، وهي المرأة التي قدمت ليحيا عقار DMTأو **الفيل الأزرق**، وتعمل بائعة هوى وصفها الكاتب في روايته بقوله: "أهم ثلاثة اكتشافات عرفتهم البشرية الكهرباء، الكحول، ومايا 28 ... سنة من الخبرة"[1]، ماتت مايا بحادث سيارة بعد هروبها من منزل يحيا لأنه اغتصبها بوحشية حين تناول عقار الفيل الأزرق.

وهناك العديد من الشخصيات الثانوية في الفلم ولكن حاولنا ذكر أهم الشخصيات التي أثرت على سير الأحداث وتعاملت مع البطل يحيا راشد، كذلك المخرج لم يركز كثيراً على عدد كبير من الشخصيات وأهمل حضورها وغيابها.

---

[1]– أحمد مراد، الفيل الأزرق، ص8.

2.زمن الفلم:

قام السيناريست والمخرج بتحديد الزمن الذي تحدث فيه أحداث الفلم بالزمن الحاضر، أي سنة إنتاج الفلم سنة2014م وهو الزمن الطبيعي الذي يسير به الفلم من البداية إلى النهاية، ولكن هناك العديد من الوقفات الزمنية التي تحدث من خلال الاسترجاع **الفلاش باك؛** خاصة حين يتذكر يحيا يوم الحادث قبل خمس سنوات الذي راح ضحيته زوجته وابنته، أيضا عند تناول البطل لعقار DMT فإنه يدخل لزمن آخر وعالم آخر، ومن خلال دخوله لهذه الأزمان يستطيع أن يكشف كيف ظهر نائل لأول مرة وكيفية التخلص منه، وهذا السفر في خيال يحيا فقط فهو يدخل لعالم الجن كما زعم نائل، بأن يحيا هو من يتطفل على عالمه الخاص وهذا يحدث فقط عند تناول الفيل الأزرق.

ونجد أن المخرج والسيناريست استخدما تقنية الخلاصة؛ وهي سرد أحداث ووقائع يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر أو ساعات اختزلت في مشاهد أو سطور دون ذكر الكثير من التفاصيل[1]، نجد هناك الكثير من المشاهد في الفلم التي تنقل البطل من زمن إلى زمن بفعلDMT ، كذلك من الملاحظ على الفلم أن الكاتب استخدم تقنية القطع أو الحذف وهو "تجاوز بعض المراحل من القصة أو هناك أجزاء من الفلم مسكوت عنها"[2]، مثل الزمن الذي بعد الحادثة التي وقعت ليحيا وعائلته فقد تجاوز المخرج خمس سنوات من دون ذكر أي تفاصيل حولها وهذا من عيوب الفلم، كذلك مرور عشر سنوات بعد أن انفصل يحيا ولبنى بسبب شريف وذكر المخرج أشياء بسيطة حدثت في هذه الفترة كزواج كل منهما وحسب.

---

[1]– نضال صالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية للنشر والتوزيع، ط1، قسنطينة، الجزائر، 2010م، ص260.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3. الفضاء:

من أهم مكونات الفلم السينمائي هو الفضاء المكاني حيث من خلال هذا الفضاء تظهر براعة المخرج في سرد أحداث فلمه، من خلال التصوير الداخلي والخارجي وعلاقته بشخصية البطل، فالأمكنة المختلفة من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها، فهي تخضع لمقياس مرتبط بالاتساع والضيق والانفتاح والانغلاق[1]، ففي الفلم نلاحظ أن أغلب المشاهد صورت في أماكن مغلقة مثل شقة يحيا أو سجن 8 غرب في غرفة التحقيقات مع الجناة، فكاميرا المخرج تنتقل من غرفة المنزل إلى غرفة التحقيق دون الخروج لفضاء مفتوح، ونجد أن المخرج أضفى طابع خاص على هذه الغرف، حيث أن ألوان غرف البيت أو غرف السجن داكنة كئيبة توحي للمشاهد بأن كل من في هذه الغرف يعاني من الاكتئاب والحزن العميق، حتى الحمام الذي انتقل المخرج لتصويره عدة مرات فهو حمام قديم كئيب يبدو متسخ وهو كما هو ظاهر في الصورة.

ونلاحظ من هذه الأماكن المغلقة مثل منزل يحيا كيف تعم الفوضى داخله فهو مبعثر بطريقة كبيرة، ووضع بهذه الطريقة لدلالة على حياة يحيا المبعثرة والفوضى التي بداخل رأسه، فهو يحاول في كل مرة التخلص من هذه الأفكار بمعاقرة الخمر وشرب الحشيش كي يستطيع مواصلة حياته دون أن يجن.

الأماكن المفتوحة من خلال مشاهدة الفلم نجد أنها قليلة جدا بل يمكن القول إنها نادرة، فمثلا من الأماكن المفتوحة نجد المقهى الذي التقى به يحيا ولبنى بعد 10 سنوات من الفراق، وفضاء المقهى بصفة عامة "يرمز للحظات العطالة والممارسة المشبوهة التي تنغمس فيها الشخصيات كلما وجدت نفسها على هامش الحياة الاجتماعية الهادرة"[2]، لكن في فلم الفيل الأزرق على العكس تماما، فالمقهى كان مكانا للقاء حبيبين قديمين، وقد التقيا في مكان مفتوح جميل كي يوحي المخرج للمشاهد أن يحيا خرج من فوضى منزله ومكتبه الكئيب في السجن لتقي حبه القديم الذي يعتبر فسحة أمل بالنسبة له.

من خلال النظر لمكونات الفلم من شخصيات وزمان ومكان ومن خلال نظرة فاحصة على الفلم، نجد أن لهذا الفلم سيناريست بارع لكنه أهمل الكثير من الجوانب المهمة، ومخرج الفلم هو مروان حامد من أشهر

---

[1]– حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، لبنان،1991 م، ص 72.

[2]– حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي " الفضاء، الزمن، الشخصية"، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان،1990 م، ص.91

المخرجين في السينما المصرية، حيث حاول مع كادر العمل أن ينقلا الرواية بطريقة احترافية للشاشة ولكن لم يخلو الأمر من هفوات كثيرة، كذلك نهاية الفلم تغيرت كما سبق وذكرنا.

لكن يبقى الأمر من اختصاص المخرج، لأنه من المؤكد أن السينما تملك لغتها البصرية الخاصة بها التي تحتم على المخرج أن يغير بعض التفاصيل، ومن المعروف أن الفن السابع يختلف اختلافا كليا عن الفنون الدرامية الأخرى بل والفنون بصفة عامة، بتفرده في إعادة إنتاج الواقع بواقع جديد عبر الصور المتحركة كأنها الحياة نفسها[1].

ففلم الفيل الأزرق يحكي قصة غامضة شائكة قد تكون حدثت لأشخاص حقيقيين لذلك تطلب هذا الأمر من المخرج أن يختار ألوان وإضاءة خاصة يحاول من خلالها أن يوصل للمشاهد قدر الإمكان ما يشعر به البطل، فمثلا الإضاءة في هذا الفلم ككل خافته في الأماكن الخارجية وتكاد تكون مظلمة في الأماكن الداخلية، وهذا أسلوب جل أفلام الرعب لأنه دائما في ذهن المشاهد يرتبط الظلام بالخوف والرعب ونكاد نجزم أنه لا يوجد شخص في العالم لا يربط الرعب بالظلام والليل، وجل القصص المخيفة غالبا ما تدور أحداثها في الليل أو في مكان مظلم أو ترتبط بحيوانات ذات لون أسود، وهذا ما وجدناه في الفلم فظهور الكلب الأسود للبطل في الكثير من المشاهد أضفى مزيدا من الخوف في نفس المشاهد، فعند ظهور الكلب الأسود أو الخيال الأسود يتنبأ القارئ بوجود مشهد مرعب، لأن حضور الكلب الأسود دليل على حضور الشياطين والجن، لذلك ينبغي أن يكون للون في الفلم قيمة درامية وليس فقط قيمة تصويرية ووصفية، يعني أنه ينبغي أن يكون اللون أقرب ما يمكن إلى الإخلاص للواقع –على الأقل في الأفلام الواقعية– بل إنه ينبغي أن يساهم في الحدث يتابعه بواسطة الديكور أو يعبر بطريقة فنية عن الدراما الداخلية للشخصيات[2].

وهذا ما وجدناه في الفلم فكل الألوان والإضاءات والديكورات تعبر بطريقة واضحة عما يحدث مع يحيا، وما يعيشه من ألم وخوف وتشتت، ولكن رغم كل هذه الإيحاءات يظل وجه البطل أكثر ما يعبر عما يدور حوله وما يدور بداخله حيث أن "المنظر الكبير

---

[1]– طارق إبراهيم حداد، تأثير منصات عروض الأفلام والرقابة دراسة تحليلية لفلم البريء1986 م، إخراج عاطف الطيب، المجلة المصرية للدراسات المتخصصة، المجلد10 ، العدد36 ، أكتوبر2022 م، ص36.

[2]– مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة :سعد مكاوي، دار أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر،2017 م، ص24.

للوجه البشري تتجلى منه على أحسن وجه قوة الفلم السيكولوجية والدرامية وأن هذا النوع من اللقطات يكون أول وأوضح محاولة للسينما تستبطن مكونات النفس البشرية"[1]، ولعلى وجه يحيا أكبر دليل كما هو موضح في الصورة.

ومن الملاحظ أن الفلم السينمائي بصفة عامة لم يعد مجرد حوادث عجيبة مؤثرة ومسلية، إنه تحليل ودراسة تلمس الطريق للمستقبل وإيجاد حلول لواقع نرفضه[2]، لهذا نلاحظ في الأفلام الحديثة تحول الصراع القديم التقليدي الذي يدور حول المال إلى صراع داخلي بين الشخص ومكنونات نفسه أو صراع بين الإنسان والشيطان؛ أي أن الواقع الآن يواكب التحول الكبير في ذهنية المشاهد.

نقد الفلم:

- أول وأهم ما يمكن ملاحظته على الفلم هو بعده عن الدين بشكل ملاحظ ومفرط جدا، فالبطل رجل عربيد ولكن العمل يقدمه على أنه شخصية مميزة.

- كذلك عند انتصار البطل على الشيطان نائل فإنه انتصر عليه بواسطة كتب السحر والشعوذة وإلقاء تعويذة سحرية وليس بالرقية والقرآن الكريم.

- هناك إسهاب واضح في استخدام المخدرات والترويج لها على أنها المفتاح الأساسي لحل المشكلة التي اعترضت البطل.

- نرى هناك العديد من المشاهد الغير منطقية في الفلم ولم يقم الفلم بتفسيرها وتوضيحها فمثلا ما هو الرابط بين تناول العقار وحل اللغز الموجود في الفلم.

- بالإضافة إلى العديد من الشخصيات الفرعية التي لم يتعرف عليها المشاهد بشكل واضح، ظهرت واختفت دون تفسير منطقي.

- الفلم على العموم جميل ولكن نجد أن المخرج أهمل الكثير من التفاصيل المهم خاصة فيما يتعلق بسنوات يحيا الخمس الماضية التي قضاها بمفرده لم يرد شيء يوضحها في الفلم.

---

[1]- مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ص24,

[2]- عبد المنعم سعد، السينما المصرية في موسم، مطابع الأهرام التجارية، ط1، القاهرة، مصر،1970 م، ص5.

خلاصة القول :

فلم الفيل الأزرق يعتبر من أنحج الأفلام في السينما المصرية حسب بعض الأخبار، ونجاحه قد يكون نابع من نجاح الرواية لأنه بعد الفلم وجدنا أن الكاتب في الطبعة 18 للرواية قد غير واجهة الرواية إلى صورة إعلان الفلم، وهذا دليل على نجاحهما على حد سواء، لذلك قرر منتجو الفلم أنه لابد من إنتاج جزء ثاني من فلم الفيل الأزرق وقد عرض هذا الجزء سنة2019 م، كذلك هناك العديد من الأخبار المتداولة بأنه سيصدر جزء ثالث للفلم، وهذه الأفلام الدرامية المرعبة التي تحوي العديد من الأسرار والألغاز والماورائيات صارت مطلوبة بشدة لدى فئة كبيرة من المشاهدين.

الرواية من النص المكتوب إلى الفيلم السينيمائي
فضل الليل على النهار أنموذجا

أ/ صفاء بوبعيو

جامعة قالمة

ملخص:

ارتبطت الفنون السمعية البصرية بالأدب وخاصة الرواية التي تعد من أهم الأجناس الأدبية وأكثرها جاذبية وإثارة للانتباه لانفتاح بنائها الفني على كثير من عناصر الخلق والابتكار والتجريب.

والسينما من أحدث الفنون السمعية البصرية التي اهتمت بالإنتاج الأدبي الروائي واعتبرته منهلا عذبا يزيد من تطورها وازدهارها،فلا نغالي إن قلنا إن نجاح الكثير من الأعمال السينيمائية مرده ترجمة الأعمال الروائية الناجحة، على الرغم من أن نجاح العمل الروائي لايعني بالضرورة نجاحه سينيمائيا وفشله روائيا لا يعني فشله سينيمائيا.

ولطالما كانت الروايات الجزائرية مرجعا للعديد من الترجمات السينيمائية، ومن هذه الأعمال نجد رواية فضل الليل على النهار ليسمينة خضرا والتي اقتبسها المخرج الفرنسي ألكسندر أركادي وحولها إلى فيلم سينمائي تاريخي رومانسي.

الكلمات المفتاحية: الفنون السمعية البصرية– السينما –الرواية–الترجمة السينيمائية– فضل الليل على النهار.

مقدمة:

إن تداخل وتمازج الفنون فيما بينها جعل كل فن أدبي يستمد خواصه الفنية والنوعية من الآخر، فالرواية أثرت وتأثرت بمختلف الأجناس الأدبية والفنون السمعية البصرية فهي الجنس الأكثر مقروئية في العالم.

وعلى الرغم من أن السينما تتميز بتقنياتها المختلفة عن تقنيات السرد، إلا أنها اهتمت بالجنس الأدبي الروائي الذي وجدت فيه ضالتها فترجمت الكثير من الأعمال الروائية إلى أعمال سينيمائية ولقت نجاحا منقطع النظير. تندرج مداخلتنا الموسومة بالرواية من النص المكتوب إلى الفيلم السينيمائي، فضل الليل على النهار أنموذجا، في إطار فهم العلاقة التي تربط الرواية بالسينما، كما تبحث في خصوصية العمل الروائي ومدى تجسيده السينيمائي، وكل هذا ينضوي تحت الإشكاليتين الآتيتن: كيف تطوع السينما الرواية من نص مكتوب قوامه الصورة المتخيلة، إلى فيلم سينيمائي قوامه الصورة المتحركة؟

وهل اختراق السينما للنص المكتوب يمس بخصوصية الرواية السردية، أم أنه إبداع وإثراء للعمل الروائي؟

انطلاقا من هاتين الإشكاليتين نلج موضوع مداخلتنا بالتطرق إلى العناصر الآتية:

1-العلاقة بين الرواية والسينما.

2-الرواية الجزائرية والسينما.

3- قراءة في مضامين رواية فضل الليل على النهار وفيلم ce que le jour doit a la nuit .

4-الترجمة السينيمائية للرواية وبعض آلياتها.

1-العلاقة بين الرواية والسينما:

تعتبر الرواية من أحدث الفنون النثرية التي ظلت في تجدد وانفتاح مستمرين على مختلف الفنون، من خصائصها النوعية الاعتماد على الحكي واللعب بالكلمات والتراكيب لخلق صور جمالية إبداعية تعكس تجربة الأديب الحياتية أو تعكس الواقع بشتى صوره، مما جعلها تتبوأ مكانة مرموقة في الوسط الفني الأدبي، وليست السينما ببعيدة عما أحدثته الرواية من تطور وازدهار، فهي من أهم الفنون تأثيرا في المجتمع ويمكن تعريفها بأنها:«الفن الذي يستخدم الصور المرئية بشكل متتال وبصيغة احترافية وبشكل متواصل على شكل شريط بصري، يعرض للمتلقي الحكاية ويترجمها من صورة كانت مقروءة ومكتوبة سابقا فوق صفحات الورق إلى مشهد حي مرئي». [1]

فالسينما من الفنون الحديثة التي تعبر عن الواقع بكل صوره وهي في ذلك تعتمد الرواية كمادة خصبة لسيناريواتها، وبالتالي تسهل عليها مرحلة اختيار الموضوع الذي يكون محل عرض. كما تستفيد الرواية من السينما كونها تستلهم التقنيات والآليات الحديثة التي تتجاوز بها كل ماهو تقليدي نمطي. وقد «أثيرت العلاقات بين الفنون في أواخر الستينات، ولا سيما العلاقة بين الرواية والسينما...برز ذلك مع نزوعات التحديث الأدبي نحو اختراق التقاليد القائمة لهذا الجنس الأدبي أوذاك».[2]

«أدرك جورج مليلس بذكاء أن العروض السينيماتوغرافية يمكن أن تسعين بالمجال القصصي ليكتمل الاستعراض ويجذب الجماهير إلى القاعات، وبهذا حدث التزاوج بين السينما والمسرح وبين السينما والأدب»[3].

فلم تتضح ملامح السينما الفنية وتزدهر إلا عبر الاحتكاك بمختلف الأجناس الأدبية كفن القص وفن الرواية وفن المسرح الذي استقت بداياتها الأولى منه، ثم ما لبثت أن استقلت بمعاييرها وقواعدها الخاصة، وفي

---

[1] زينب ياقوت، ترجمة الرواية الأدبية إلى فيلم سينيمائي في الجزائر، الواقع والتحديات، مجلة دفاتر الترجمة، ع خاص ، 2022، الجزائر، ص174.

[2] عبد الله أبوهيف، النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والشعر، نقلا عن عبد الرحمن مجيد، من سومر إلى قرطاج: قراءات في الأدب العربي المغاربي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة تونس، 1997، ص130.

[3] بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية-الفيلم ، دار الغرب النشر والتوزيع ، الجزائر ، 2008 ، ص65.

رحلة تطورها واكتمالها «صورت بعض القصص المأثورة مثل سندرلا أو القصر أو الأشباح أو أحلام بابانويل، ومع تزايد الطلب انتقل مليلس إلى بعض الروايات المشهورة فصور روايات جون فيرن ومنها عشرين ألف قدم تحت الماء أو السفر إلى القمر»[1].

فالمتأمل لفن السينما يلحظ أنها وجدت في الرواية وعاء خصبا ومعينا لا ينضب تستلهم منه موضوعاتها،أي أن السينما هي التي طوعت الرواية ومحتوياتها الخيالية لصالحها، وحولتها من نص سينيمائي مكتوب، إلى شريط مرئي مقوماته الحركة والتفاعل الحسي والبصري، لكل العناصر الأساسية الشخصيات و الزمان و المكان...إلخ

تبدو العلاقة بين السينما والرواية وثيقة، فكلاهما يلهم الآخر ويستفيد منه، فالسينما تأخذ الفكرة من الرواية وتترجمها إلى لغة بصرية « سواء قدمت هذه الرؤية الفنية اعتمادا على رؤية المخرج، دون الارتكاز على سرد الرواية، أو اعتمادا تطابقيا يتعادل في النص الأدبي في الرواية مع النص السينيمائي، وبالتالي فالقاسم المشترك واحدا بين الفنين مهما اختلفت طريقة المعالجة».[2]

إن الروائي المعاصر أصبح يتمرد على كل ماهو جاهز، فيطرح قضايا جديدة تتناغم مع كل ماهو سائد، ويكسر الطابوهات ليخرق بفكره كل الأفق بلغة رمزية إيحائية تتطلب استكناه المعاني، وقراءة ما خلف السطور ولن يتأتى ذلك إلا عبر متلق نوعي، وهو ما جعل الأعمال السينيمائية تعود إلى الرواية لأنها تشترك و تتناغم معها في هذه الخاصية.

لقد ازدادت الصلات بين السينما والفنون الأخرى « مع بروز السينما الناطقة، وأحس الكثير من المبدعين بأهمية الفن الجديد، وما يقدمه لهم من مزايا تختلف عن الفنون الأخرى، فبدأ الكثير من الفنانين الدراميين والأدباء يخوضون في الكتابة السينيمائية وحولت أعمالهم المسرحية أو الروائية إلى أفلام سينيمائية، بل إن الكثير من منهم وقف خلف الكميرا ليدير أفلاما سينيمائية.»[3].

وسارت السينما العربية ممثلة في السينما المصرية، التي ترجمت العديد من الأعمال القصصية والروائية إلى أفلام، ولقت أعمالها صدى على الساحة الفنية والأدبية، كرواية خان الخليلي "لنجيب محفوظ" والتي أخرجها "عاطف سالم" تحت نفس الإسم، و رواية زينب" لمحمد حسين هيكل" ودعاء الكروان " لطه حسين" الفيلم الذي أدت دوره الممثل الموهوبة فاتن حمامة، ومملكة الحرافيش ل"نجيب محفوظ" الذي أدى دوره "محمود ياسين"و "ليلى علوي" وغيرهم من فناني الدراما المصرية، والأمثلة لاتعد ولاتحصى لروايات ترجمت لأفلام اكتسحت الساحية الفنية ونالت إقبالا واسعا من الجمهور.

---

[1] بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية–الفيلم ، ص65.

[2] زينب ياقوت ، المرجع نفسه ، ص175.

[3] بغداد أحمد بلية ، المرجع السابق ، ص66.

2- الرواية الجزائرية والسينما:

ليستليست السينما الجزائرية ببعيدة عن هذا التماهي الفني بين الرواية والسينما، فقد راحت هي الأخرى تقتبس من الأعمال الروائية لكن بتحفظ تام، لتكون تجربتها مختلفة عن تجربة السينما العربية والمصرية على وجه الخصوص. فالسينما الجزائرية قد خاضت تجربة الاقتباس من المسرح، ونسبة أقل من الأدب... فجل المخرجين الجزائريين يكتبون السيناريوهات بأنفسهم، والمخرجون يصبون جل اهتمامهم على الجانب التقني أو الفني الاستعراضي، أكثر من فنيات الكتابة وبناء العمل القصصي المصور»[1].

وعلى الرغم من قلة الإقبال على الاقتباس من الروايات الجزائرية، إلا أن هذا لا ينفي انتقال العديد منها إلى السينما، فنجد الساحة الفنية الجزائرية تعج بأعمال إبداعية لاقت استحسانًا وإقبالًا كبيرًا من الجمهور، منها رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة عام 1971، وهي أول رواية تقتبس إلى فيلم جزائري بالدارجة الجزائرية للمخرج "سليم رياض" عام 1975، ورواية "الأفيون والعصا" لمولود معمري عام 1965 تناولت حرب التحرير الجزائرية في منطقة من مناطق القبائل، أخرجها للسينما عام 1969 أحمد راشدي، والربوة المنسية لنفس الكاتب أخرجها عبد الرحمن بوقرموح عام 1969، وصمت الرماد لقدور محمصاحي التي كتبها عام 1963 وحولها إلى فيلم قصير المخرج يوسف عبد الرحمن صحراوي عام 1976، ورواية "موريتوري" لمحمد مولسهول الملقب بياسمينة خضرا أخرجها عكاشة تويتة عام 2007، و"فضل الليل على النهار" لنفس الكاتب والتي هي موضوع مداخلتنا وغيرها من الأفلام التي صارت علامة فارقة في تاريخ الإبداع الجزائري، من منطلق معالجتها لمأساة الشعب الجزائري سواء من المستعمر الفرنسي الغاشم، أو مما تكبده في فترة العشرية السوداء.

3- رواية فضل الليل على النهار:

- **ملخص المحكي الروائي:**

يعيش يونس مع عائلته التي تسترزق وتستفيد من محاصيل الحقل الذي كان أمل والده "عيسى" في تسديد ديونه، إلا أن الحقل يضيع منه بسبب حريق مفتعل مجهول الفاعل، يقرر أفراد عائلة "محي الدين" بيع أراضيهم والنزوع بأسرتهم إلى الحي الفقير في مدينه وهران بحثا عن بدايه جديدة لحياة أفضل، فيصطدمون بواقع أمر وأفضع حيث التمييز العنصري والمعاملة السيئة من المستعمر الغاشم.

يحاول" عيسى" تأمين حياة رغيدة لعائلته لكنه لايستطيع وسط الظلم والاستغلال واللامساواة من المستعمر الغاشم فيهب ابنه مكرها لأخيه، "ماحي" الذي أحسن رعايته رفقة زوجته المحبة.

---

[1] بغداد أحمد بلية ، المرجع السابق، ص67.

يدخل "ماحي" السجن بعد ان يكتشف أنه عضو من حزب الشعب لمصالي الحاج، وبعد خروجه من السجن يبيع كل أملاكه وينتقل إلى ريو "صلادو" أين يجد يونس نفسه في عالم جديد سيلجه، وهنا يحدث الانفصام في شخصيته فلا هو يعيش عروبته وإسلامه ولا هو يتقبل العادات الجديدة والمختلفة عن عاداته، مما يجعله يقع فريسة في شباك امرأة في عمرأمه يمارس معها وغاراته الذكورية ويرتكب الخطيئة، التي يدفع ثمنها خسران حبه لإميلي صديقة الطفولة في "جنان جاتو"، والتي التقى بها مجددا في" ريو صلادو" فهي ابنة عشيقته السابقة التي أقسم لها تحت توسلاتها بعدم مواعدة ابنتها.

تنتقل الرواية بنا من حقبة الثلاثينات إلى الخمسينات، أين يحاول يونس ترميم حياته من جديد، فيقيم علاقات تلازمه طوال حياته مع أصدقائه الفرنسيين واليهود،على الرغم من اختلاف الهويات والثقافات.

تتزوج "إيميلي"وتتركه يصارع عذاباته و حبه المكتوم، والذي يحاول نسيانه من خلال مساعدته للمناضلين مع بداية ثورة وجد نفسه أمام اختبار الوفاء لوطنه وأمته، مما يعمق حجم الهوة بينه وبين أصدقائه وحبيبته "إيميلي"التي تحمله مسؤولية موت زوجها وبؤسها.

بعد الاستقلال يعود يونس إلى وطنه الجزائر حاملا معه علبة من الرسائل التي أرسلها إلى حبيبته "إيميلي" ولم تصله إلا بعد وفاتها،ويجد معها رسالة حبها الأخيرة له والتي يفتح معها جرح سنينه وعذاباتها.

يعود "يونس" إلى وطنه الجزائر تاركا خلفه ذكريات تعصف بها الأحزان.

4- فيلم ce que le jour doit a la nuit

تاريخ الإنتاج:2012

النوع: دراما رومانسية تاريخية

المخرج:ألكسندر أكاردي

- **ملخص الفيلم:**

بعد الاستقلال بثمانية سنوات يتمكن "يونس" الشاب الجزائري من الحصول على عنوان حبيبته "إيميلي" بمرسيليا لكنه يتراجع عن مقابلتها، يعود يونس بذاكرته إلى الوراء ليسرد تفاصيل حياته منذ أن كان يترعرع في الجزائر ويتنعم بخيرات أراضي أجداده الشاسعة رفقة عائلته الصغيرة.

إلا أن هذا الوضع لم يستقر على حاله، فقد خسر والد يونس أرضه بعد أن شب فيها حريق مفتعل من القايد الذي أراد الاستيلاء عليها.

يستسلم عيسى لبيع أراضيه، ويرحل إلى مدينة وهران أين وجد واقعا أفظع؛ فالفقر المدقع والمعاملة السيئة من الفرنسين فيعجز عن توفير حاجيات عائلته.

يهب عيسى ابنه يونس مرغما لأخيه الصيدلي الذي لاينجب وزوجته "مادلين" فيعيش أرغد عيش، في حين يشتغل والده في الأعمال الشاقة ليسد رمق أسرته لكنه لايستطيع، فيتحول من رجل خلوق إلى سكير عربيد، ثم يختفي ولا يلقى له أثر، أما أمه وأخته زهرة فيلقا حتفهما إثر انفجار بالمرسى الكبير تحت عملية "كاتبولت" التي دبرتها القوات الجوية البريطانية.

ينتقل يونس إلى ريو صلادو رفقة عمه وزوجته، فيكبر في القرية الاستعمارية ويحاول رغم انطوائيته وخجله إيجاد معالمه بين الشعب المستعمر، فلا هو يمثل الوسط الذي هو فيه ولا هو يندمج تماما مع الوسط الاستعماري المليئ بالعنصرية والإكراهات.

يحاول يونس التكيف مع واقعه الجديد رفقة أصدقائه الفرنسيين ويشاهد العنف الذي يتعرض له أبناء وطنه الذين يأتون من القرى المجاورة للعمل كخادمين لدى أصدقائه الفرنسيين مما أجج الصراع الذي كان يعيشه مع أصدقائه.

يلتقي يونس بحبيبته إيميلي في ريو صلادو بعد أربعة عشر سنة من الغياب فيتحابا ويتآلفا من النظرة الأولى.

يعيش يونس صراعا داخليا بسبب ارتكابه الفاحشة مع أم "إميلي" "كازاناف" التي تهدده وتتوسله بعدم الاقتراب من ابنتها.

يضطر يونس لكبت مشاعره رغم إصرار "إيميلي" على معرفة الحقيقة، وبعد محاولات يائسة للحصول على حبيبها، تقبل عرض الزواج من سيمون صديق " يونس"، وتحاول التأقلم مع حياتها الجديدة لكنها لا تستطيع نسيانه.

تندلع الحرب وتبدو "ريو صلادو "كأنها بعيدة عن الأحداث، وفي عام 1961 تقتحم كتيبة من المجاهدين البلدة وتطلب المساعدة من يونس الذي يظل قابعا بين الوفاء للوطن أو الأصدقاء، لكنه يستجيب لنداء الوطن ويحرم من حضور جنازة صديقه "سيمون".

بعد استقلال الجزائر بفترة من الزمن، يبحث يونس عن إيميلي فيسمع بخبر وفاتها وتسلم له رسالتها فيلفظ كلمة أحبك –والتي لم تسمعها– لأول مرة على قبرها.

5– قراءة في مضامين الرواية والفيلم:

إن المتأمل لكل من رواية فضل الليل على النهار وفيلم ce que le jour doit a la nuit يلحظ أن المخرج السينيمائي حول الرواية إلى قالب فني جديد، لكنه تعامل مع النص بانتقائية، إذ اختار جل الأحداث القابلة للتحويل السينيمائي،وكل المشاهد ماهي إلا ترجمة للنص المكتوب.

فالفيلم في مجمله جاء نسخة تقترب من الرواية كثيرا لكونه حقق تطابقاً في الاقتباس، فكان هناك توافق كبير بين أحداث الرواية والعرض السينيمائي،على الرغم من حذف الكثير من المقاطع الروائية من المخرج والاختلاف

في بعضها، والذي مرده اختلاف نظرة المخرج عن نظرة الروائي، فضلا عن كون الرواية تتميز بتكثيفها السردي واعتمادها على التحليل والوصف، بينما يعتمد الفيلم على نقل الأحداث من خلال تصوير المشاهد، ويمكننا عرض بعض أوجه الائتلاف والاختلاف من خلال العناصر الآتية:

1-مرجعية الأرض:

يستهل المبدع روايته بالحديث عن أهمية الأرض بالنسبة لعائلة يونس حيث أنها رمز الاستمرار في الحياة وعنوان للكرامة، إلا أنها تحرق بمكيدة مدبرة وتحترق معها آمالهم في سداد الديون.

«كبلت الديون كاهله، فقام برهن أرض الأجداد وأدرك أنه يخوض آخر معركة».[1]

أما الفيلم فيستهله المخرج من مرحلة زمنية وسطى وهي فترة السبعينات ومن بلد مرسيليا وليس الجزائر، فيخوض في العلاقة الإنسانية التي تجمع يونس المدعو" جوناس" " ب "إيميلي"،إذ يبحث عنها فيجدها، لكنه يتراجع عن مصارحته بحبه لها،وهي إشارة من المخرج للحنين إلى الماضي الكولونيالي الذي عاشه يونس في فرنسا.

ثم ينتقل المخرج إلى طفولة يونس في أرضه الجزائر والذي لم يعش فيه طويلا، مشيرا إلى قضية اغتصاب الأرض من خلال حادثة الحريق المفتعل من القايد، فكلاهما يرمزان للأرض بطريقة غير مباشرة.

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، ص08.

ب –حضور الأنا والآخر:

نجد ثيمة الأنا والآخر حاضرة بقوة في كل من الرواية والفيلم، فقد استدعى المبدع الأنا من خلال الأرض والثروة، ومن خلال يونس الذي يظهر في بيت عمه الجديد على أنه جوناس، فزوجة ماحي "جارمين" هي التي شكلت الأنا الفرنسية لدى يونس بدعوته باسم جوناس عند أول لقاء يجمعها به.

«جوناس جوناس لوتعرف كم أنا سعيدة بك اسمي"يونس".

ردت علي بابتسامة لطيفة، لمست خدي براحة يدها وهمست في أذني ليس بعد الآن ياعزيزي »[1].

لم يجد يونس بدا إلا الاستسلام والرضوخ لاسمه الجديد والذي يعني واقعه الجديد.

أما المخرج فركز على دور ماحي في تنبيه يونس إلى ضرورة التمسك بهويته العربية الأصيلة، وتذكيره بين الفينة والأخرى بتاريخ عائلته العريقة، كما يذكره ببعض الشخصيات الهامة "كلالة نسومر"و"مصالي الحاج"، فيغرس بداخله الروح الوطنية والمبادئ العربية الأصيلة.

«فالهوية لاتصان إلا بتمسك الشعب بثقافته التي ورثها عن اسلافه». [2].

فعلى الرغم من زواج ماحي بالفرنسية وعمله واستقراره بفرنسا إلا أن هذا لا يمنعه من ممارسة حقه في الدفاع عن هويته وعروبته.

يقع يونس في منطقة وسطى،بين عمه الجزائري وزوجة عمه الفرنسية، فيعانيي من تفكك ذاته، ويحاول التأقلم

مع أقرانه الذين تجمعه معهم صداقة حميمة لكنها لا تخلو من نظرتهم المحتقرة للعرب، ويظهر ذلك جليا في معاملة أصدقائه للخدم الذين يعملون عندهم، ولا يبدي المخرج في الفيلم اعتراض" يونس" على معاملتهم السيئة، بل يصمت إزاء ممارسات " ديدي روسيليو" العقابية على جلول.

ج–الرواية والفيلم وخرق الطابوهات:

إن العلاقة بين الجزائريين والفرنسيين كان مسكوت عنها في السابق،فالخطاب الثقافي محكوم بالنظرية الدونية للآخر، ففرنسا في اللاوعي الجزائري تبقى العدو اللذوذ، ولا يمكن بحال من الأحوال ربط علاقات صداقة أو حب بين الجزائريين والفرنسيين.

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، ص 51.

[2] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، عالم المعرفة ، الكويت ، 2013 ، ع398 ، ص15.

لكن الروائي ياسمينة خضرا في روايته يدحض الفكرة، ويقدم على الخوض في العلاقات الإنسانية بكل جرأة، ويبرهن على إمكانية التعايش بين الفرنسين والجزائرين على الرغم من نظرة الاحتقار من الآخر واختلاف الثقافات وتناحر الهويات، وهو ما نلمسه في علاقة "يونس" مع" إيميلي" ومع رفاقه، فعلى الرغم من بعد المسافات واللقاءات بينهما إلا أن هذا لم يطف جذوة حبهما،ولم يبدد الأواصر بينهما وإن كان حب مكحوم عليه بالموت،وهي إشارة إلى العلاقة التي تربط فرنسا بالجزائر.

إن الروائي المعاصر صار يعبر عن الواقع بكل حيثياته، فنجده يكسر الطابوهات ويخوض في المعقول واللامعقول، فتكمن إبداعية الكاتب أو المخرج السينيمائي في تعرية الواقع وكشف كنهه،لا بالدفاع عنه أو تغطيته، حتى يستطيع أن يؤدي الرسالة التي ولد من أجلها، لذلك كل من المبدع "ياسمينة خضرا "والمخرج ألكسندر ألركدي" يسلطان الضوء على ظاهرة زنا المحارم مبرزان خطورتها في كافة الأديان، فعلاقة يونس "بكزاناف" والدة إيميلي هي علاقة محرمة وكان لها انعكاساتها على الصعيد العاطفي والأخلاقي.

6- قراءة في أهم اللقطات السينبمائية والمقاطع الروائية:

من خلال تتبع أحداث الفيلم والرواية يتبادر في أذهاننا التساؤل الآتي: مالذي أضافه الفيلم للرواية وماالذي حدفه، وهل دعمت الصورة أفكار الرواية أم العكس؟

هل يوجد خلل في تبليغ أفكار الرواية في الفيلم من خلال المونتاج والتمثيل ونقل الأحداث وعرضها؟

من خلال العرض الموجز لأهم المقاطع الروائية واللقطات السينيمائية، جاز لنا القول أن الفيلم قد أضاف بعض المشاهد التي لم يتطرق إليها الروائي والتي أثرت العمل السينيمائي،مثل مشهد ترديد النشيد الوطني يعزز ويقوي روح الانتماء الوطني، كما اختزل وحدف الكثير من المشاهد الروائية، وهذا لا ينقص من قيمة العمل السينيمأئي الذي جاء متطابقا ومتناغما مع الرواية في جل مشاهدها.

وقد انتقى المخرج بذكاء أهم المشاهد التي تخدم فيلمه ولا تخل بالمعنى المطلوب والدلالات، وكان لزاما عليه أن يوجز في بعض المشاهد،لأن الرواية تعتمد التحليل والتأويل لذلك تتسم بالكثافة، لكن الفيلم يختلف عن الرواية لكونه يتسم بالإيجاز والاختصار. « فالكلمة عالم من المجردات الذهنية بينما الصورة عالم حسي بصري، وهذا الاختلاف يتبعه بالضرورة اختلاف في التلقي، فقارئ الرواية ذهني يتخيل ثم يؤول، بينما المشاهد بصري الوظيفة

واقعي ثم مؤول، وعليه فإن آلية العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة اختزال المكتوب إلى الصورة، وهذا الاختزال ينتج عنه الاستغناء بالصورة...عن الوصف السردي المسهب في الرواية».[1]

لذلك نجد المخرج يكتفي ببعض الأحداث المتشعبة في الفيلم عن طريق الاختزال ويكون الاختزال عن طريق تقنيتي الحدف والتجاوز.

نجد المخرج في فيلم ce que le jour doit a la nuit

أ-التجاوز:

تجاوز المخرج المشهد الذي جاء يونس إلى بيت أمه خلسة محضرا لها نقود زوجة عمه، حيث اكتفى بالمشهد الأول الذي جاء فيه لزيارتهم في المرة الأولى.«لا أريد أن تفارق المدرسة،أريد أن تصير عالما كبيرا كي تعيش هنيئا إلى آخر أيام عمرك». [2].

كما لم يتعرض المبدع في الرواية إلى طريقة وفاة والدة يونس وأخته، بيد أن المخرج أبان أنهما توفيتا إثر قسف عملية كاتابولت من القوات الجوية البريطانية.

ب- التشابه:

كان مشهد اعتقال" ماحي" عم "يونس" مطابقا لما جاء في الرواية، إذ صور المخرج مشهد إقبال أعوان الشرطة عليه في مكان عمله، واعتقاله بعد ذلك مباشرة.

«أكيد أن هناك خطأ ما،لقد أوقفت الشرطة ماحي الصيدلي،أخذته قبل قليل بداخل شاحنتها،لم يكن أعوان الشرطة لطفاء معه».[3]

«أطلق سراح عمي بعد أسبوع من الاعتقال...بضعة أيام من السجن كانت كافية لتغييره كلية،ضاعت لحيته غير الحليفة من تشنج تقاسيم وجهه،وكست سحنته التائهة ببصمة شبحية،يبدو أن الشرطة جوعته،ومنعته من النوم ليلا.»[4]

---

[1] حسن النعمي ، جدا الخطاب بين الرواية والسينما ، موقع منتديات القصة العربية ، arabicstory.net التاريخ 1-4-2015م. توقيت 18-38.

[2] رواية فضل الليل على النهار، ص 98

[3] المصدر السابق، ص 78

[4] المصدر السابق، 79

ج- الموائمة:

ويقصد بها التوافق الممكن لا الكلي بين أحداث الفيلم والرواية، وملائمتها للموضوع، وطريقة عرض الأحداث من الشخصيات ومدى تجاورها وتحاورها مع الفيلم.« و موضوع الموائمة برتبط بالدليل التفكير نتيجة لتلقي السيناريست أو المخرج للنص الروائي،ومن ثمة يكون نواة دلالية بمختلف المراحل المجسدة للشريط، وبذلك يغدو الدليل التفكيري شرطا لوجود التعالق بين مدار حديث»[1]

وهذا ما لمسناه في الكثير من مشاهدة الرواية ولقطات الفيلم، مثل مشهد علاقة يونس الغرامية الطفولية مع إيزابيل التي كانت تعتقد أنه فرنسي، لكنها تكتشف بعد ذلك أن اسمه الحقيقي هو يونس وهو عربي الأصل، مما أثار حفيظتها فانفجرت غاضبة «لسنا من عالم واحد يونس،وزرقة عينيك غير كافية،إنني من عائلة روسيليو،هل نسيت؟هل تتصورني متزوجة مع عربي؟الموت أفضل...»[2]

الوهو مانجده يتشابه مع مقطع الفيلم والذي جاء كالآتي:

enfant menteur

tu dit que tu es jeunesse

c'est la même chose

non!c'est pas la même chose

Je viens d'une famille respectable,famille roucilio..et je n'arrive pas à mettre en couple parce que tu es arabe

فنجد هذا المقطع يتوائم مع مشهد الرواية، والكثير من المقاطع تتجاور مع الرواية –يضيق المجال لذكرها جميعا–،فقد كان المخرج أمينا في الاقتباس.

د-التغيير:

اعتمد الروائي شخصية لوسات بدل إيميلي في بداية مشوار يونس الطفولي،لكن في الفيلم كانت اميلي هي صديقة الطفولة وهي عشق الشباب، وتعرف عليها في منزل والدته وليس في الصيدلية.

[1] ينظر إ.إيكو، لقارئ في الحكاية ، ترجمة أنطوان أبوزيد ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 1996 ، ص113-117.

[2] رواية فضل اليل على النهار، ص 90

«ثم ظهرت إيميلي حينما رأيتها أول مرة، كانت جالسة عند مدخل باب الصيدلية...كانت طفلة صغيرة بعينين جميليتين خائفتين بسواد معدني».

هـ-الترجمة:

«بمعنى ترجمان/ترجمان/ترجمان[مفرد] تجي تراجم وتراجمة:مترجم، ناقل الكلام من لغة إلى أخرى»[1]. فالترجمة هي إعادة إنتاج مؤشرات دلالية تنسجم مع الجنس أو النوع الذي ينتمي إليه العمل المحول إليه، وفي رواية فصل الليل على النهار تم ترجمة الفعل الروائي إلى سينيمائي عن طريق ترجمة بعض المؤشرات الدلالية في الرواية باستعمال اللغة العامية و اللغة الفرنسية، وهو ما لانجده في الرواية فالمبدع اكتفى باللغة العربية. «والترجمة مهما كانت دقيقة من لغة إلى أخرى،تعتبرخيانة فكيف إذا كانت من فن إلى آخر يختلف لغة ومضمونا».[2]

فمن بين اللقطات التي اعتمد فيها المخرج المزج بين اللغة العامية واللغة الفرنسية، في الحوار الذي دار بين "عيسى"والقايد، حول الأرض كما في المثال أدناه:

أبي أبي أو جا القايد

جيت تطل على حبيبي عيسى

ربي يكون معاك عيسى

أو معاك أنت سيدي القايد

ton champ est beau

merci, grâce au dieu

Quand le moment de moissonnerie

او وقتاه تجيبلي دراهمي؟

بارك الله فيك سيدي القايد إن شاء الله dans une semaine

réflichis bien

Oui je réflichis, je ne vends pas

راسك خشين مثل آل محي الدين، أنا ثانيا راسي خشين...

يجي نهار لي نقنعك فيه، تصبح على الخير.

---

[1] أحمد مختار لمساعدة فريق عمل ، معجم اللغة العربية المعاصر ، ط1 ، مج1 عالم الكتب 2008م ، ص288-289.

[2] ابراهيم االعريس، من الرواية الى الشاسة ، تاريخ الأدب تحت سطوة الفن الشارع ورعايته ، دط ، لمؤسسة العامة للسينما ، دمشق، 2010م ، ص7.

الفيلم: المقطع رقم 3، مدته دقيقة واحدة.

فضلا عن الحوار الذي دار بين ماحي وزوجته مادلين حين أحضر لها يونس فرحا.

Madeline, je te présente Younes

هذي خالتك مادلين

il va rester chez nous

Oh mon dieu! comment il est beau

son père est d'accord

فبما أن الفيلم لا يخلو من الشخصيات العربية و الفرنسية كان لابد للمخرج أن يستعين باللغة العامية والفرنسية، لإيصال المدلول الخطابي.

الخاتمة:

– صور كل من الروائي والمخرج المجتمع الجزائري في فترة الاحتلال الفرنسي، مبرزا أهم المحطات التاريخية التي مر بها من الاستعمار إلى الاستقلال.

– طرح كل من الروائي والمخرج قضية الأنا والآخر، مبرزا إمكانية التعايش بين البلدين،والتناغم الإيديولوجي بين الفرنسيين والجزائريين، فهناك علاقات حب وصداقة.

– اقتبس المخرج الرواية وطوعها وفق رؤيته الثقافية، وجمالياته الفنية الخاصة، فنجده يصور ريو صلادو على أنها جنة ينعم أصحابها بالامن والاستقرار.

– اعتمد الروائي على السرد التقليدي من البداية إلى النهاية، لكن المخرج اعتمد تقنية الاسترجاع والتسريع في المشاهد.

– إن انتقال الرواية من النص المكتوب إلى السمعي البصري يمدها بسمات وخصائص فنية توعية فصبها في قالب فني جديد من شأنه أن يعزز من قيمة الفنون السمعية البصرية، سواء على شاشة السينما أو التلفزيون.

– نجح المخرج "ألكسندر أكاردي" في تحويل الرواية إلى فيلم سينيمائي مع الحفاظ على مضمونها وإحداث توافق وموامئة بينها وبين الفيلم.

– تساهم الرواية بتزويد الفنون السمعية البصرية بمواضيع هامة وملهمة، مما يسهم في الدفع بالسينما نحو الابتكار والتجريب.

قائمة المصادر و المراجع:

أ– المصادر

1– رواية فضل الليل على النهار

ب- المراجع:

1- زينب ياقوت، ترجمة الرواية الأدبية إلى فيلم سينيمائي في الجزائر، الواقع والتحديات.

2- عبد الله أبوهيف، النقد والتحليل الأدبي العربي الجديد في القصة والرواية والشعر،نقلا عن عبد الرحمن مجيد ،من سومر إلى قرطاج.

3- بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية.

4- ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، عالم المعرفة.

5- إ.إيكو، القارئ في الحكاية، ترجمة أنطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي.

6- ابراهيم العريس، من الرواية الى الشاسة، تاريخ الأدب تحت سطوة الفن الشارع ورعايته.

7- أحمد مختار لمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصر.

المواقع:

1- arabicstory.net حسن النعمي، جدا الخطاب بين الرواية والسينما،موقع منتديلت القصة العربية.

الرواية الجزائرية من السياق الروائي إلى النسق الفيلمي
"موريتوري" لياسمينة خضرة أنموذجا

أ.د كريمة منصور

جامعة مستغانم

مقدمة:

تشكل الرواية مصدراً من مصادر الإنتاج السينمائي، فبالرغم من أن السينما والرواية فنان منفصلان عن بعضهما، إلا أنهما في الوقت نفسه مرتبطان أشد ارتباط. وتتجلى العلاقة بينهما في كون الرواية تشكل عَيْناً لا تنضب للسينما، فهذه الأخيرة قد وجدت ضالتها في الكثير من النصوص الروائية التي واكبت مراحل تطورها. وقد كانت الرواية الدعامة الكبيرة لأعمال سينمائية كثيرة، فمعظم الأفلام العالمية الحائزة على اهتمام المشاهدين والنقاد كانت من أصل روائي[1].

لكن: هل يمكن للفيلم أن ينجح في نقل الرواية وإيصال ما كان يريده الروائي؟ ما الذي يستقر في ذاكرة المتلقي الصورة المتخيلة المقروءة أم الصورة المرئية؟

تهدف الدراسة إلى الجمع بين عالمي الرواية والفيلم من خلال تحديد نقاط التقاطع بينهما وتبيين ذلك الانتقال الذي يجعل من الرواية فلما سينمائيا.

1- الانتقال من الرواية إلى الفيلم:

يعرف الإعداد السينمائي أو الأفلمة بأنه: إعداد النص أي الرواية وتحويله إلى شكل ونص سينمائي أي إلى صور، عبر السيناريو بحيث يتم نقله من صورته الورقية إلى الشاشة. وهي عملية مركبة تشمل إعداد الفكرة، والمعالجة السينمائية، وبناء الشخصيات، والبناء الزمني/السردي، والبناء المكاني، وحبكة النص وغير ذلك من العناصر المكونة له. لذا فإن إجراءات نقل الرواية إلى السينما تتطلب خطوات قد تصل إلى تعديل النص الأدبي حتى يتفق مع الشكل السينمائي، فعملية النقل ليست مجرد نقل للرواية بكل ما فيها كما يتراءى للوهلة الأولى.

---

[1]- نذكر على سبيل المثال لا الحصر: رواية البؤساء لفكتور هيجو التي تحولت إلى العديد من الأفلام السينمائية، و روايات ارنست هيمنغواي التي حولت جلها إلى أعمال سينمائية منها: الشيخ و البحر، الشمس تشرق ثانية، ثلوج كليمانجارو...الخ، ورواية شيفرة دي فانشي التي عرفت الشهرة من خلال الفيلم المجسد لها، كما أن أغلب روايات نجيب محفوظ و إحسان عبد القدوس و يوسف السباعي و توفيق الحكيم و غيرهم قد حولت إلى أفلام.

وبذلك يكون الموقف سلبيا من وجهة نظر التناول الفني وإنما هي معالجة متميزة تعكس في جوهرها وطابعها موقفا إيجابيا فاعلا.فالعملية عملية إبداعية، لذلك فعملية الأفلمة ليست مجرد تصوير لصفحات رواية أو قصة[1]" إنما تخضع لآليات وتقنيات معقدة. هناك من المخرجين من يتعامل مع العمل الأدبي بحذر محتفظا بجهد المؤلف و رؤاه، لكن هناك فريق آخر يرى أن الرواية ليست سوى مادة خام يشكلها المخرج حسب ميولاته الفنية و رؤاه الفكرية "والحقيقة أن الرواية الأدبية تختلف جوهريا عن العمل السينمائي، فالأولى تعتمد على اللغة و الأسلوب أما الثانية فتحول اللغة البشرية برموزها المكتوبة إلى نظام جديد تكون فيه الصورة هي الوسيلة الناقلة للرموز اللغوية، و في هذا النقل و التحويل يضطر كاتب السيناريو إلى الحذف أو الإبدال بما يتوافق مع الطرح السينمائي للحدث"[1].

والفيلم حكاية تروى بالصور مثلما الرواية تروى بالكلمة، لكن هناك اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها فالتعبير بالكاميرا يختلف عن التعبير بالقلم.

إن ما يشفع للسينما أنها أوصلت الرواية إلى المتلقي، فالسينما يشاهدها المتعلم و غير المتعلم، بينما الرواية تقرأها الصفوة المثقفة فقط،كما أن "إنتاج السينما للآثار الأدبية يخرج بها من غياهب المكتبات إلى حيث يسلط عليها الضوء تحقيقا لعرضها على الملايين من مرتادي دور السينما من الجماهير في سائر أقطار العالم"[2]ولا يمكن الجزم بأن السينما قد استنفذت سبل تأثير النصوص الروائية على المتلقي، إذ "يلاحظ بعض النقاد السينمائيين أنه رغم خيانة السينما لمعظم النصوص الأدبية إلا أن العرض السينمائي في معظم الأحيان يشجع المشاهد على الرجوع إلى الأصل للاطلاع عليه، وفي هذا توافق وارتباط بين السينما والأدب، وإذا كانت السينما في معظم الأحيان تستغل شهرة الأعمال الأدبية لتحولها إلى أعمال سينمائية، فإنها في أحيان كثيرة تلفت انتباه القراء والجمهور العريض إلى أعمال أدبية عظيمة لم ينتبهوا إليها"[3]، لكن بسبب تداخل العلاقة بين هذين الجنسين، لا يستطيع المتلقي لدى مشاهدته فيلماً مأخوذاً عن رواية التخلص من رغبته الشديدة في المقارنة بين النسختين الفنيتين، محاولاً استخراج جواب لسؤاله التقليدي: أيهما كان أكثر تعبيراً وإقناعاً، الرواية أم الفيلم؟

---

[1]– بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية والفيلم، دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، 2008، ص: 24.

[2]– جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة،مرجع سابق ص:17.

[3]– بغداد أحمد بلية، المرجع السابق، ص:26.

2- الروايات الجزائرية من السياق الأدبي إلى النسق الفيلمي:

وبالرجوع إلى السينما الجزائرية، نجد أنها نحت المنحى نفسه في النهل من الأدب الروائي والاستعانة بالنصوص السردية في إنتاج الأفلام منذ البدايات الأولى لنشأتها، ومن أمثلة ذلك:

رواية "الأفيون و العصا" للروائي من أصل أمازيغي "مولود معمري"[1] و التي تحكي عن حرب التحريرالجزائرية انطلاقا من إحدى القرى في منطقة القبائل، أخرجها للسينما سنة 1969 "أحمد راشدي"، في واحد من أشهر وأنجح الأفلام الجزائرية التي تناولت ثورة التحرير. ورواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة[2]، التي أخرجها للسينما "محمد سليم رياض" سنة:1975، إذ تقتحم الرواية والفيلم المجسد لها – بجرأة – منطقة خطرة، هي منطقة القيم المتخلفة والسلبية الموروثة التي لا تزال مهيمنة على عدد لا يستهان به من أفراد المجتمع الجزائري، تحرروا من الاستعمار لكنهم ، لم يتحرروا بعد من الأوهام، بطلته ترفض الرضوخ لأوامر عائلتها المتعلقة بمنعها من مواصلة تعليمها، والزواج من رجل لا تعرفه، حيث "تحكي قصة طالبة جزائرية تدرس في الجزائر العاصمة، تعود في عطلتها الصيفية إلى مسقط رأسها بإحدى القرى الجنوبية، لتفاجأ بقرار والدها بتزويجها من أحد إقطاعيي البلد. لكنها تفر وتضيع في الصحراء، ليعثر عليها راعي غنم ويحملها لتعيش معه في بيت والدته الخرساء، فتنشأ بينهما علاقة وطيدة ووعي بضرورة الثورة على الوضع. لذا يقرران السفر إلى العاصمة، لكن والدها يطاردها بفرس وبندقية من غير أن يوفق في اللحاق بالحافلة التي أقلتهما نحو الحضارة ونحو مستقبل أفضل"[3]، ولمولم يقتصر الاقتباس من الأعمال الأدبية للسينما الجزائرية على الرواية، بل حُوِّلت أيضًا مسرحيات إلى أفلام سينمائية، نذكر

---

[1]- مولود معمري: روائي وباحث أمازيغي جزائري في اللسانيات الأمازيغية، ولد في 28 ديسمبر 1917 بالقبائل الكبرى، انتقل في الثانية عشرة من عمره إلى مدينة الرباط للدراسة التي واصلها بالجزائر ثم باريس ، مارس مِهنة التعليم ابتداء من سنة 1947 في المدية وفي جامعة الجزائر .توفي في شهر فبراير مِن سنة 1989 في حادث مرور بِعين الدفلى بعد عودته من ملتقى بوجدة بالمغرب

[2]- عبد الحميد بن هدوقة: أديب جزائري.ولد في 9يناير 1925 بالمنصورة برج بوعريريج .بعد التعليم الابتدائي انتسب إلى معهد الكتانية بقسنطينة، ثم انتقل إلى جامع الزيتونة بتونس ثم عاد إلى الجزائر .غادر التراب الوطني نحو فرنسا ثم اتجه عام 1958م لتونس، رجع إلى الوطن مع فجر الاستقلال.توفي في أكتوبر 1996م.

تقلد عدة مناصب منها: مدير المؤسسة الوطنية للكتاب، رئيس المجلس الأعلى للثقافة، عضو المجلس الاستشاري الوطني ونائب رئيسه.

من أهم مؤلفاته: الجزائر بين الأمس واليوم، .1959،ظلال جزائرية (مجموعة قصص (سنة.1961الأرواح الشاغرة (ديوان شعر.1967(ريح الجنوب (رواية1971 (نهاية الامس (رواية .1975 (غداً يوم جديد (رواية) .1997

[3]- جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب الى الشاشة، مرجع سابق، ص: 298.

منها: مسرحية "حسن طيرو" لرويشد[1]، والتي أفلمها محمد لخضر حامينا سنة 1968 بالعنوان نفسه، ومسرحية "الغولة" للكاتب نفسه –أي رويشد– أخرجها فلمًا مصطفى كاتب وذلك سنة: 1972.

كما أن هناك اللجوء النسبي إلى الأدب تمثل ذلك مثلا في:

– مساهمة الروائي مولود معمري في كتابة السيناريو والتعليق لفيلم "فجر المعذبين" الذي أخرجه أحمد راشدي، المنتج سنة 1965.

– كتابة الروائي رشيد بوجدرة لسيناريو فيلم "علي في بلاد السراب" لأحمد راشدي أيضا سنة: 1978، ثم سيناريو فيلم "نهلة" لفاروق بلوفة عام: 1979.[2]

في الألفية الثالثة، استمر تعامل السينما الجزائرية مع الأدب، ولكن بصورة محتشمة. وهنا يمكننا أن نطرح تساؤلاً حول العوامل التي تحول دون استثمار هذه العلاقة، خصوصاً وأن الأدب الجزائري يزخر بالعديد من الروايات والمسرحيات والقصص التي تصلح لأن تتحول إلى أفلام. ولا شك أن من أهم الأسباب والعوامل هي "هيمنة المخرج على العمل السينمائي في كل مراحله، ابتداءً من كتابة السيناريو والحوار إلى المونتاج وإدارة التصوير وحتى التمثيل. وحتى إذا طلب مخرج من كاتب أن يصيغ له السيناريو عن فكرة أو قصة، فإنه لا يفتأ يتدخل في هذه الصياغة حتى يكاد العمل يغدو برمته من إنجازه. وهذا يثبت أن اللجوء إلى رجل الأدب يبقى نفعياً وليس إبداعياً، وبالتالي تبقى علاقة الأدباء بالسينمائيين الجزائريين غير مكتملة."[3] رغم ذلك هناك أعمال سينمائية جديدة قد رأت النور مرتكزة على أعمال أدبية، ومن أمثلة ذلك رواية "إغفاءة الميموزا" لأمين الزاوي [4]التي حولها المخرج سعيد ولد خليفة سنة 2003 إلى فيلم "شاي آنيا"، ويروي يوميات "مهدي" المسكون بخوف قديم رافقه طيلة العشرية السوداء التي مرت بالجزائر، وعلاقته بالآخر، إذ يسترجع بمشقة الرغبة في الحياة بفضل جارته "آنيا" – وهي يهودية ابنة أحد الأقدام السوداء التي فضلت البقاء في الجزائر – التي تقدم له الشاي كل يوم. ما أُخِذ على الرواية ثم الفيلم هو اختيار فتاة يهودية كملجأ وملاذ لخروج مهدي من أزمته.

---

[1]– رويشد: كاتب و ممثل كوميدي جزائري راحل اسمه الحقيقي أحمد عياد ، وينحدر من منطقة القبائل ، ولد عام 1921بالجزائر وتوفي في 28يناير 1999 بالأبيار ، مثل "رويشد" في عدة أفلام واشتهر في أدوار "حسن نية" و"حسن طيرو" و"حسن طاكسي"

[2]– ينظر :جان ألكسان ،الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، المرجع السابق، ص: 299, 300.

[3]– جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، مرجع سابق، ص: 301

[4]– أمين الزاوي: ولد في 25نوفمبر 1956 في تلمسان ،هو كاتب ومفكر وروائي جزائري، عمل أستاذا للدراسات النقدية في جامعة وهران، كتب العديد من الروايات ، إضافة إلى مجموعتين قصصيتين. مارس التدريس في جامعة باريس ، عمل سابقا مديراً للمكتبة الوطنية الجزائرية في الجزائر العاصمة .يكتب باللغتين العربية والفرنسية.

روايات الكاتب الجزائري "ياسمينة خضرا " أيضا فتحت شهية السينمائيين لاقتباسها للسينما، بعد أن اقتبست بعضها للمسرح على غرار رواية "الاعتداء" التي آلت إلى "الصدمة"، من إنتاج المسرح الجهوي بوهران وإخراج "مراد سنوسي".

واقتبس ألكسندر أركادي* في 2012 رواية فضل الليل على النهار ce que le jour doit a la nuit والتي تقع في أكثر من 500 صفحة، لكاتبها ياسمينة خضرا، في عمل سينمائي من 120 دقيقة[1]. تناول الفيلم حقبة الثلاثينيات من القرن العشرين، إلى غاية مرحلة ما بعد الاستقلال، حيث يصور قصة "يونس" الطفل الذي يجد نفسه بين المعمرين فيتربى في كنفهم ليتحول إلى "جوناس"، يعيش بعد ذلك قصة حب مع "إميلي"، وصداقة حقيقية مع أبناء المعمرين. ينقل الفيلم تفاصيل أخرى من الحقبة الاستعمارية بكاميرا واحد من الأقدام السوداء، لكن لهذا المخرج عذره باعتباره من الذين رحلوا عن الجزائر مرغمين ولا زالوا يحنون إليها، لكن الرواية الأصلية لكاتب جزائري، عمل في الجيش الوطني الشعبي قبل أن يتفرغ إلى الكتابة، لذلك عاب عليه النقاد كتابة رواية تمجد الأقدام السوداء وتدعو إلى رؤية الاستعمار من منظور آخر.

لقد "أظهرت السينما الجزائرية أنها تستطيع أن تنتج المعنى عندما تعتمد على مؤلفين في سيناريوهاتهم أو وضع حبكة محكمة لعملهم السينمائي. وعلى العكس من ذلك وبالرغم من وجود استثناءات نادرة، فإن سينما المؤلف التي يكتب فيها السينمائي السيناريو ويتولى الإخراج، لم تعرف سوى القليل من النجاحات البارزة"[2]

كتب ياسمينا خضرا أيضا عن سنوات الإرهاب التي شهدتها الجزائر من خلال رواية "موريتوري" التي تحولت إلى فيلم سينمائي.

3- "موريتوري" من الرواية إلى الفيلم:

البطاقة الفنية للفيلم:

العنوان: موريتوري Morituri

المخرج: عكاشة تويتا

سيناريو: عكاشة تويتا ،نادية شار، ميشال الكسندر

صورة: علال يحياوي

---

[1]- Voir : Yasmina Khadra, ce que le jour doit a la nuit, édition :sedia ,Alger ,juin2009

[2]- أحمد بجاوي،ميشال سارسو، الأدب و السينما العربية،منشورات الشهاب،الجزائر،2016، ص45

صوت: Dominique Warnier .

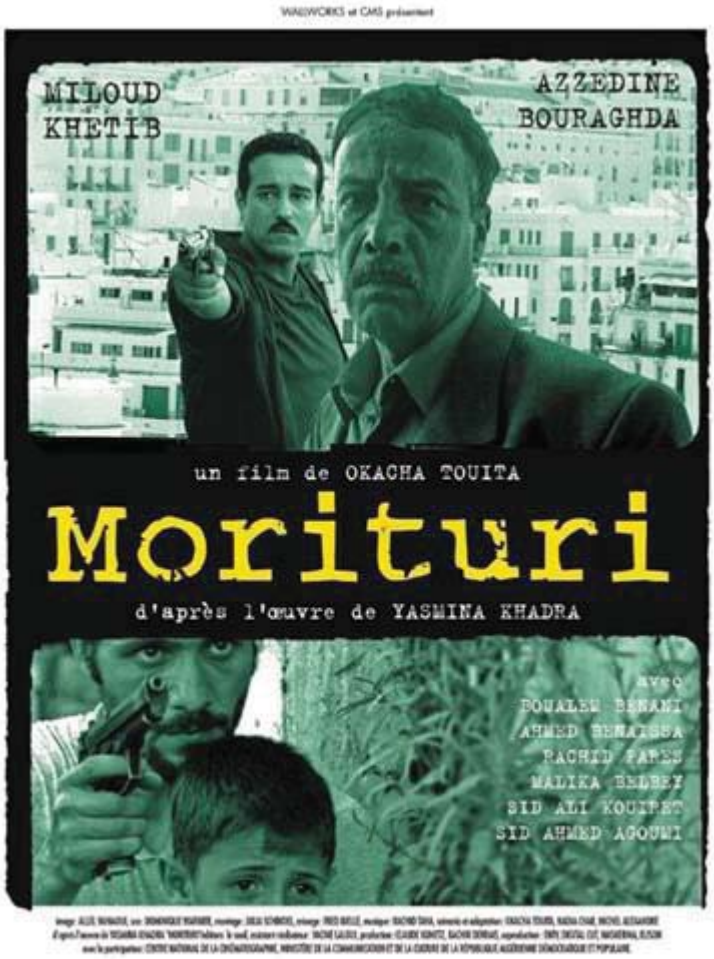
مونتاج: Julia Schindel.

موسيقى: رشيد طه

إنتاج: ENTV / Digital Cut / Maskerina / Elison،.Wallworks et CMS

السنة: 2007

تمثيل: ميلود خطيب: المفتش لوب، عز الدين بورغدة: لينو، بوعلام بناني: مدير الشرطة، احمد بن عيسى: مفتش دين،رشيد فارس: الملازم سارج، مليكة بلباي: باية، سيد أحمد أقومي: سيد العنكبوت.



ملصقة الفيل : :

يصور الفيلم العشرية السوداء – على غرار العديد من الأفلام المنتجة في الألفية الثالثة – من خلال قصة شرطي نزيه في عمله، مخلص في أداء واجبه المهني، متخصص في قضايا مكافحة الإرهاب. في فترة كانت اللغة الوحيدة المستعملة فيها هي لغة السلاح، يقضي وقت عمله في التنقل بين الأحياء الشعبية والأحياء الراقية والملاهي الليلية، في محاولة منه لفك خيوط شبكة إرهابية تنشط على مستوى الجزائر العاصمة، كانت وراء عدة

عمليات إرهابية من اغتيالات بشعة وتفجيرات أحدثت رعبًا كبيرًا لسكان العاصمة، مهددةً بذلك حياة المواطنين الذين جعلتهم يعيشون رعبًا دائمًا، بما فيهم عائلة "لوب" بطل الفيلم. أول خيط لبداية تحقيقه هو اختفاء "صبرينة"، بنت أحد أرباب المال والأعمال، وهي فتاة متحررة تسكن إحدى أرقى الأحياء العاصمية، وهو حي "حيدرة". يقع في حبها أحد أفراد الجماعة الإرهابية، ليكتشف "لوب" أخيرًا، وبعد تحقيقاته، أن مافيا المال والسياسة والمؤسسات الحكومية لها علاقة بالإرهاب بل و تُموّله. ويقرر أن ينتقم بنفسه من الرأس المدبرة التي لا يمكن أن يطالها القانون فيقتله في منزله وينصرف عنه تاركا إياه غارقًا في دمائه.

فيلم "موريتوري" هو اقتباس من رواية بالاسم نفسه لكاتبها "ياسمينة خضرا"[1]، تقع الرواية[2] في 200صفحة، جسدها "عكاشة تويتا" في ساعتين من الزمن.

[1]– ياسمينة خضرا:هو الاسم المستعار للكاتب الجزائري محمد مولسهول،ولد بتاريخ 10يناير1955،بالقنادسة ولاية بشار، وفي عمر التاسعة التحق بمدرسة عسكرية، وتخرج منها برتبة ملازم عام 1978 وانخرط في القوات المسلحة. خلال فترة عمله في الجيش قام بإصدار روايات. عام 2000 وبعد 36 عاماً من الخدمة قرر ياسمينة خضراء اعتزال الحياة العسكرية والتفرغ للكتابة، واستقر مع أسرته في فرنسا.في العام التالي نشر روايته "الكاتب" التي أفصح فيها عن هويته الحقيقية وتلتها "دجال الكلمات" كتاب يبرر فيه مسيرته المهنية. وبلغت شهرته حد العالمية حيث ترجمت وبيعت كتبه في 25 بلد حول العالم.

[2]– Voir :Yasmina Khadra ,Morituri ;Edition baleine–le Seuil ,France,1997

الرواية عبارة عن معالجة جريئة لمرحلة الإرهاب، أثار فيها الكاتب قضية "من يقتل من؟" خلال تلك الفترة، هذا السؤال الذي ظل طيلة عشر سنوات كاملة دون جواب. جاء الفيلم أمينًا في تجسيد ما طرحه الكاتب حيث خرج عن النمطية والأطروحات التقليدية التي ألفها المشاهد في الأفلام التي عالجت قضية الإرهاب، وتصوير الإرهابيين من الإسلاميين فقط، فقد حمَّل السلطة ومافيا المال المسؤولية أيضًا، وقد وظَّف صورًا حقيقية لمشاهد مروعة لتفجيرات ومجازر جماعية واغتيالات.

لم تؤثر عملية الإعداد السينمائي على الجانب الشكلي للرواية بتقسيمها إلى مقاطع أو فصول، فقد ركزت على المحتوى السردي بما يشمله من شخصيات وأحداث وأزمنة وأمكنة. وقد ساهم وعي وفهم المخرج لجوهر المادة الروائية واستنباطه لمعانيها وقيمها الفنية العالية في إخلاصه للاقتباس السينمائي وتحكمه فيه كعملية خلق وإبداع جديدة وأصيلة. وإن كان من الضروري أن يبرز الفيلم المقتبس عن الرواية بصورة أقوى لأنه يمتلك من الأدوات ما لا تمتلكه الرواية، لكن الملاحظ على الفيلم أنه جاء عادياً لم يصل إلى مستوى أفلام الحركة التي عهدناها في السينما العالمية، ربما لأن السينما الجزائرية بعيدة نوعاً ما عن إنتاج هذا النوع من الأفلام.

الرواية في إطارها العام اعتمدت على السرد الكرونولوجي للأحداث؛ بمعنى أنها أتت وفق تسلسل زمني متصاعد يسير بالقصة سيرًا حثيثًا نحو نهايتها المرسومة، وذلك من خلال سرد الراوي، وهو البطل في الوقت ذاته، لمجريات الأحداث منذ بدايتها، وتخلل ذلك السرد حوارات الشخصيات. والشيء نفسه لاحظناه في الفيلم حيث يسرد البطل منذ البداية أحداث الفيلم ويعلق على تلك الأحداث. لكن ما تجب الإشارة إليه هو أن السرد الروائي يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات فيه قائمًا على مبدأين هما: المقروء والمتخيل؛ بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولاً لفهم المضمون ومن ثم التخيل لوضع الصورة الشكلية لهذا المضمون. أما في النص السينمائي فإنه يعتمد على ركائز ثلاثة هي: المرئي، المسموع، المتحرك، المرئي عبر الصورة بكل أشكالها، والمسموع من خلال الحوارات والمؤثرات الصوتية، والحركي عبر تفاعل الصورة مع المضمون.

احتفظ حوار الفيلم في غالب الأحيان بفقرات منقولة حرفيًا من رواية ياسمينة خضرا، وهذا ما يؤكد حرص المخرج على أفلمة ما جاء في الرواية دون إخلال بها، لكن هناك بعض المقاطع التي أُضيفت إلى الحوارات دون أن تخل بالمعنى العام للرواية، وهذا مرده إلى طبيعة الفيلم التي تختلف عن طبيعة الرواية. ومن أمثلة ذلك: نجد في الصفحة 17 من الرواية حوارًا بين المفتش "لوب" والملازم "لينو" الذي يعطيه تقريرًا عن الأحداث الجديدة، فيقول بأنه قُتل شرطيان وجندي كان في مهمة ومعلم وأربعة إطفائيين. فيتساءل "لوب" في اندهاش: ولماذا

الإطفائيون؟ يجيبه "لينو": الجثث التي ذهبوا لإحضارها كانت ملغمة.[1] ، هنا ينتهي الحوار في الرواية، لكن الفيلم زاد على هذا الحوار بتذمر "لوب" من الإطفائيين، فيقول له "لينو": اذهب إلى المشرحة وعاتبهم.[2].

لكن اللغة الفرنسية كانت طاغية على حوارات الشخصيات في الفيلم، والألفاظ القليلة جدا من الدارجة الجزائرية التي استعملت فيه تمت سترجتها[3] بالفرنسية، وكأن الفيلم غير موجه أصلاً للجمهور الجزائري.

على العموم كان المخرج أمينا في نقل الرواية إلى السينما حيث حافظ على حكايتها وعلى شخصياتها وعلى تعاقب أحداثها من البداية إلى النهاية.

خاتمة:

تتشابه وتتقاطع الرواية والسينما في الكثير من المحطات، الفرق بينهما يتمثل أساسا في طريقة عرض العمل، إذ يتم في الرواية بالكلمة والنص وفي الفيلم بالصورة المأخوذة بالكاميرا.

من أهم إيجابيات أفلمة العمل الأدبي أنه يوصل الرواية إلى المتلقي، فالسينما يشاهدها المتعلم وغير المتعلم، بينما الرواية تقرأها الصفوة المثقفة فقط.

رواية "موريتوري" تشبه في تكوينها الدرامي سيناريو الأفلام السينمائية، لذلك فقد تمكن الفيلم من تقديم الرواية كما هي تقريبا، لكننا لم نلمس ولم نستشعر في الفيلم جمالية العمل السينمائي المأخوذ من عمل أدبي.

---

*ألكسندر أركادي: مخرج سينمائي فرنسي، ولد بالجزائر في 17مارس 1947 ، منحدر من عائلة يهودية عاشت في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي إذ يعتبر من الأقدام السوداء.

---

[1]– Yasmina Khadra ,Morituri, op cit ,p :17

[2]– فيلم موريتوري، إخراج عكاشة تويتا، الدقيقة: 03

[3]– السترجة:le sous-titrage ، هي عرض ترجمة تلخيصية تزامنية في شكل نص لا يتعد السطرين يظهر أسفل الشاشة خلال البث الفيلمي للمادة السينمائية. ينظر:نورة محجور،النقل الثقافي في السترجة السينيماتوغرافية مابين اللغات، فيلم الأفيون و العصا نموذجاً.مداخلات الملتقى الدولي التاسع في اللغات ، الترجمة و التكافؤ، وهران 8-9 ديسمبر 2010،منشورات مخبر الترجمة و المنهجية2011،ص: 03

التجربة الدرامية من الأثر الروائي إلى الخطاب السمعي البصري "نماذج مختارة"

أ/ سارة سكيو

جامعة باتنة1

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى إنارة جوانب التجربة الأدبية المتمثلة في النص الروائي ونجاعة تحويله إلى خطاب سمعي بصري، بالأخص ما تعلق بالسينما، فالأثر الروائي مجال خصب مليء بالأفكار الدرامية والتي يستطيع عالم الممثلين تحويلها من مجرد أحداث وشخصيات ورقية إلى مشاهد مادية ملموسة تنبض بالحياة ولها نسقها الخاص، هذا الذي جعل الكثير من المخرجين والممثلين يقتبسون أعمالهم من نصوص روائية تحمل تأثيرا مهما يمثل زاوية انعطاف تشد وتلفت انتباه الجمهور المتلقي، الذي بدوره كان صاحب موقف إيجابي مع مشاهدته لعدة أعمال سينمائية مستوحاة من روايات عالمية نحو ما لاحظناه في ورقتنا البحثية مع رواية "العشق الممنوع" لمنى سلامة، ورواية "أنا كارنينا" لتولستوي التي اشتهرت أكثر مع الفلم السنيمائي الصادر سنة2012.

كلمات مفتاحية: الرواية، الدراما، السينما، المتلقي، المشاهد.

مقدمة

إن طرق باب موضوع التجارب الإبداعية الأدبية والتي كانت مصدر إلهام مهم للعديد من الخطابات السمعية البصرية، نحو الأعمال التلفزيونية والأفلام السنيمائية من أهم الأبواب التي أسالت الكثير من الحبر في الألفية الأخيرة، وهذه الأهمية شملت مختلف الأعمال الفنية بالأخص عالم الرواية التي تعد مصدرا مشعا ومليئا بالمواضيع الخصبة والتي من السهل دمجها مع عالم التمثيل، ومع كثرة الأعمال الروائية كان من البديهي أن تتعدد الأعمال السنيمائية وتتجاوز النسخ ويتسابق المخرجون ومدققي السيناريو في إبهار الجمهور المتلقي، عن طريق استخدام ممثلين بارعين وإعداد طاقم عملي متناسب يخدم الشخصيات الورقية لتماثل الواقع وتصبح حية بما يكفي حتى تلبي غرور النقاد وتشبع عطش المتفرجين خاصة إن كانوا قد تلقوا هذه الأعمال السينمائية قبلا وقرؤها بين دفتي الرواية.

وقد اخترنا دراسة التجربة الدرامية التي يقرؤها الجمهور ومحاولة مقارنتها بالتجربة السمعية البصرة عن طريق وصف الأعمال المنتجة نحو ما لاحظناه مع رواية العشق الممنوع لمنى سلامة ورواية أنا كارنينا للكاتب الروسي تولستوي، ومن هذه الفكرة راودتنا تساؤلات عديدة منها ما دور الدراما في الأعمال الروائية؟ وهل تجسيد الصراع الدرامي المقتبس من رواية العشق الممنوع ورواية أنا كارنينا في العمل السنيمائي له قبول عند الجمهور المتلقي والذي ألف كلا من الروايتين وتناقل قصتهما؟ فللإجابة عن هذه الأسئلة حاولنا من خلال المنهج الوصفي

وبالاعتماد على عدة مصادر ومراجع مهمة أن نصف طبيعة الحركة الدراماتيكية في كل من الروايتين مع تحديد التناص الموجود بين عالم الأدب الروائي والخطاب السمعي البصري.

1-الدراما والأثر الروائي

كثيرة هي التوجسات الانفعالية التي تصاحب الإنسان وتراوده طيلة حياته، ليضطر هذا الأخير إلى التعبير عن هذه الانفعالات وفق قوالب فنية وإبداعية تتمايز وتختلف باختلاف الظواهر الخارجية ولا تعاد مرتين، وفي الحقيقة لا مناص من الإفصاح بأن الأعمال الأدبية بالأخص تلك التي يسرد فيها المؤلف زوبعة مشاعره وانقلاباته النفسية قد استطاعت أن تدلي بدلوها في عالم المعالجة العاطفية عبر تناول عدة مواضيع تنتمي إلى مجالات المشترك الإنساني من قضايا الوجود والحب وقس على ذلك، ونحن حتما ندعم "إن الحقيقة في الأمور الحياتية هي النبع الذي ينهل منه الفنان، وبما أن العمل الفني أثناء تكونه يقترب من الحقيقة لذلكن أو مشاهدة أي عمل فني تكون الحقيقة هي المعول الاساسي، إن الفن يعيد للحياة وكذلك للإنسان ما أخذه -إنه تأثير يستحق الإعجاب" (فرايلش، 2019، صفحة 42) ولو طرحنا الموضوع بشكل منطقي لوجدنا أن لكل فعل رد فعل، وما المؤلف غلا إنسان له مكبوتات سيكولوجية لابد وأن يزيحها بطريقة ما تناسب مجتمعه ومعتقداته ودينه بالدرجة الأولى.

فمثلا "في رواية (النجاح) يصف (فوشيت فانغر) التأثير الذي أحدثه فيلم المدرسة بوتمكين على وزير العدل آنذاك الذي كانت أفكار الفيلم غريبة عليه. لقد تأثر الوزير بالعناصر الفنية بالذات حتى عجز عن التعبير، وهذه الحقيقة تعكس واقع الفن" (فرايلش، 2019، صفحة 42) ففي الفن تتغير توجهات الناقد عن الحقيقة فليست هي ذاتها التي يحكم بها الواقع، لأن الأعمال الفنية خاصة تلك التي تجسدها الرواية كفن أدبي قائم بذاته تحاول معالجة الواقع وقراءة ما هو موجود حقا حتى وإن تعرض إلى بعض التزييف قصد التنميق او إضفاء لمسة الخيال الجمالي هذا الذي يفتح باب الحديث حول الدراما التي صارت تزود بها هذه الخطابات الروائية قصد تصعيد الأحداث واستقطاب اهتمام المتلقي الذي صار يتلقى هذه الروايات بشكل يتجاوز القراءة الورقية المتآلف عليها، من ذلك نجد الأعمال الدرامية السنيمائية وغيرها التي اقتبست اساسا من الإبداعات الروائية والتي اساس نجاحها -حسب منظورنا الخاص- هو جرعة الدراما والألوان المختلفة لعرض العقدة.

ونفيد عن مفهوم الدراما كما ورد عن ابراهم سكر في كتاب (الدراما الاغريقية) نقلا عن عادل الشادي بان " كلمة دراما مشتقة من الفعل اليوناني القديم (دراؤ) بمعنى اعمل فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح. فإذا نظرنا إلى كلمة دراما على اساس انها عمل أو حركة أو حدث فهي محاكاة، لأن المحاكاة تشتمل على العمل والحركة والحدث (الشادي، 1987، صفحة 9) وبعث المشاعر ذات الشجون وتحريك العواطف من خلال التعرض إلى منبهات فعالة تحث الشخصيات على الإطالة في زمن التعامل مع

موضوع ما قد لا يكون هاما لدرجة الخوض فيه بشكل خاص دون غيره هو الملعب الاساسي الذي نرى فيه نجاح الشخصيات أيا كان الموضوع الذي تتبنى افكاره، ولنذهب لتصريح س.و. داوسن أنه "ليست الدراما، ولا الخصائص الدرامية، مقصورة على ما يكتب للمسرح بشكل تمثيليات. إلا أن إمكانية الشكل الدرامي القادر على تخطي دراما المسرح بعمق لم تظهر حتى القرن التاسع عشر. لا أظن أن أحدا يرتاب في أن الرواية كانت، خلال المئة سنة الماضية في الاقل شكلا رئيسا من أشكال الأدب، على الرغم من احتمال الاعتراض على اعتبارها شكلا دراميا رئيسا، مع صعوبة تجنب هذا الاستنتاج، كانت الرواية المولود الشاذ للمقالة وللدراما. (س.و. داوسن، 1989، صفحة 108) ومنه قد نتساءل هل الطبع الدراما أمر فطري مجبول عليه الإنسان لذلك يعبر عنه في معظم الأشكال الفنية؟

الإجابة حسب ما ناه مناسبا هو أجل ولو إن " الفروق بين الروائي وكاتب المسرحية من الوضوح بمكان. فإذا كان يراد من الدرامي أن يستحوذ على انتباه الجمهور، وأن يستمر في شدهم إليه أكثر من الروائي، فإنه يفعل ذلك بعد فترة وجيزة من الزمن وبمساعدة الحضور المادي الفعلي لحركته وغير ذلك... ولا نهمل السبل الكثيرة التي يفترقان فيها (الفن الروائي والدرامي) بالضرورة. غير أن واحدا من أهم وظائف النقد هو إزالة أو تخفيف التمايز الذي يقف في طريق إدراك أهم العلائق – السؤال المهم: لو إن شكسبير كان قد ولد في 1820مثلا، أفهل كان سيصبح روائيا أم مسرحيا؟ (س.و. داوسن، 1989، صفحة 111) وقد نذهب لفكرة اننا نجد نجاعة كبيرة في تحويل الاعمال المسرحية إلى روايات والعكس كذلك صحيح، وخير دليل على هذا هو نجاح الأعمال الدرامية لشكسبير التي نشرت كروايات وجسدت على خشبة المسرح من ذلك نذكر –على سبيل التمثيل لا الحصر–مسرحية روميو وجوليت التي اعتبرت بؤرة للعديد من الأعمال الروائية التي تتحدث عن الحب والتراجيديا.

التي نجدها معبرا عنها بطريقة محبوكة دراماتيكيا ولو اختلفت اوجه النظر لماهية الحب كحب في الاساس وهل الاصح أن يعتبر الحب عذريا أو ماجنا حتى نستطيع أن نقول بانه حب الذي اساس قوامه ثنائية الرجل/المرأة التي ينشد منها الجمال العاطفي والحسي، "ولا شك أن المرأة هي في نظر الرجل، الشكل الأجمل والألطف. إذ هي، عنده، الأنس والأبهج، وهي الأكثر إشراقا وضياء، والأشد فتنة وسحرا، والأولى أن يكون المحبوب كذلك في عين المحب. إذ الحبيب يرى في حبيبه اللطف كله والسحر عينه. وأنسه به هو السعادة القصوى والحبور الذي لا يوصف، ولذا، فجماله لا يوازيه، عنده، جمال آخر في الوجود (حرب، 1990، صفحة 17) وهذا هو الوتر الحساس الذي تلعب عليه وتراهن على نجاحه الروايات خاصة ذات الطابع الرومانسي والتي تتحدث وتعالج مواضيع الميلودراما التي تتناول قضايا الحب وانعكاس الطبقات الاجتماعية وحالة الشخصيات الارستقراطية التي نجدها تأخذ حصة الاسد من الحوارات الاساسية في كل فني.

تماما مثلما لاحظنا في رواية (العشق الممنوع) لمنى سلامة، وقبل الخوض في جهر هذا المتن الروائي لابد من التذكير بأن هذا الرواية مقتبسة من الدراما التركية التي تم عرضها سنة 2008 والتي تحوم أفكارها حول تلك العلاقة الغرامية المحرمة التي تولدت بين شخصيتي سمر ومهند، اين عاش هذين الإثنين صراعا نفسيا اساسه الرغبة والاشتهاء الجنسي والخيانة، خاصة وأن سمر كانت زوجة عم مهند ويعيشان في نفس المنزل هذا الذي اشعل شرارة الخطيئة بينهما ولا ننسى أن " المرأة زينة الدنيا وفتنتها، ونضارة الحياة وبهجتها، وانتعاش الرغبة واخضرارها. ولولاها لعمت الرتابة والبلادة، وأمست الحياة جدباء موحشة...فالمرأة هي جنة المأوى، ولكنها أيضا جُنة، وجِنة، وجِنية، وجنين حتى. فهي تخفي عن الرجل أفتن ما فيها وأشهى. وهي إذا ما اقترنت به كانت له سترا يستره ودرعا تقيه، وهي التي تخلب لُبه واوسوس له، إذ تضربها بسحرها العجيب، فإذا ما وقع في حبها وتوله بها، هام في كل واد، وجنح إلى عالمه السريالي. وإذا ما أفرط في حبها، وعشقها، جن بها وذهل عن كل ما سواها، ولم يعد شيئا إلاها (حرب، 1990، الصفحات 21-19) ولكن هذا الكلام على صحته يحمل وجها آخر ايضا مفاده أن المرأة بكل ما فيها من مقومات تدرس في الجمال والملاعبة له وجه مغاير مظلم، تماما كما وجدناه مرسوما على وجه شخصية (سمر) في رواية العشق الممنوع التي كانت تعاني من عدة مكبوتات واختلاجات نفسية أدت رواسبها التي ظهرت للعلن واسقطتها على شخصية (مهند) إلى وصول سمر لحالة من التشظي الهوياتي فصارت هي ذاتها السيدة زياكيل الغنية المحترمة وفي آن اللحظة تلعب دور العشيقة السرية والخائنة لزوجها.

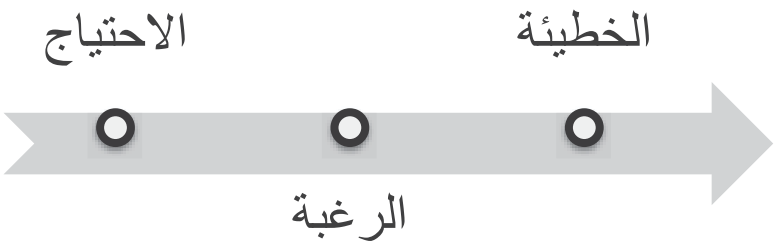
هذا الوجه الثابت عليها –رغم التغيرات التي وجدناها في رواية سلامة موسى والتي تختلف عن الرواية الاصلية التركية–ومن أهم ثوابت هذا التشظي الهوياتي هو معاناتها مع فارق السن بينها وبين زوجها عدنان الذي يكبر بسنوات عدة، لتجد نفسها تميل أكثر لطريقة مهند الشبابية في الحديث والحب التي تناسبها أكثر فصارت تقترب منه وتهتم لكثير من تصرفاته من ذلك نذكر ما أوردته الكاتبة في الفصل الثامن عشر من الرواية في المشهد التالي:

"وقفت سمر في شرفة غرفتها تتابع مهند الذي عبر بسيارته بوابة الفيلا ليتوقف أمام بيتها.. داعبت نسمات الليل شعرها الاسود فأعادت خصلاتها التي نزلت على عينيها لتحجب الرؤية إلى الوراء.. وأخذت تتبعه إلى أن نزل من سيارته.. توقف للحظات يستند بظهره إلى السيارة ويتحدث في هاتفه.. بدا مندمجا في الحديث.. وكذلك هي مندمجة في التطلع إليه.. شعر بشيء ما يدفعه لأن ينظر إلى الأعلى.. لعلها حاسته السادسة التي أنبأته بوجود عينين متفحصتين تنظران إليه في إصرار.. التقت نظراتهما.. لم تحاول سمر التواري.. أو التظاهر بأنها تتطلع إلى شيء آخر.. بل نظرت إلى عينه في ثبات.. ثبات جعله يجفل.. وتضيق عيناه في حيرة.. أنهى مكالمته.. ودخل الفيلا." (سلامة، 2013، صفحة 291)

يمكننا أن نلاحظ وجود كيمياء غريبة بدأت تحدث بين سمر ومهند؛ ذلك أن كلا منهما بدا يراقب الآخر ويحس به بل حتى يبحث عنه ولعلنا سنختصر الكثير لو قلنا بأن كلا منهما ينادي الآخر بطريقته الخاصة، وقد بدا يظهر هذا جليا بالأخص من خلال مواقف الغيرة التي كانت تحرك شخصية سمر وتستفزها لتتصرف وفق تصرفات لا تشبهها جعلتها تحس بحدوث صدع وفراغ عميق في داخلها لكن كل هذه الأمواج النفسية تم التطرق إليها بطريقة درامية فعالة تجعل المتلقي –خاصة للمسلسل التركي– يتفاعل ويصر على فهم سلوك شخصية سمر، ثم "تعتبر الدراما وسيلة نقل للتجارب الإنسانية وتقديم الأفكار والحكمة العملية، كما تقدم رؤية للحياة تجعلنا نمر بتجربة مهمة قد ينجم عنها فرحة أو غبطة أو متعة أو معاناة أو خوف، اندهاش، ضحك، ودموع في أحيان أخرى، وما هذه الدموع إلا ترويح عن النفس بالبكاء... فالدراما:

- تثير الإحساس بالشفقة والإعجاب كذلك.
- تثير الشعور بالخوف حين تكشف عن مدى ضعفنا أمام مآسي الحياة
- تأسر الدراما متابعيها وتسحرهم بما تقدمه من صور متدفقة... (عطوي، 2019، صفحة 241)

ولنتمعن في الشكل التالي:



إن الشكل يمثل لنا سهم التطور العاطفي الذي لاحظناه مع شخصية سمر، التي كانت في البداية في مرحلة الاحتياج لذلك النوع من الاهتمام الذي لم تجده مع زوجها عدنان، مما جعلها تتصرف لا شعوريا وتسقط حاجاتها العاطفية على أقرب نموذج مثالي يمثل لها طريقة للتعويض ولإزاحة مكبوتاتها أي أسقطتها مباشرة على شخصية مهند، ثم مع مرور الوقت ولأن الحالة النفسية للإنسان لا تستقر على حال واحدة تحول هذا الاحتياج إلى رغبة وشهوة لتحقيق المزيد من المشاعر والعواطف الجديدة التي تمثل لها مخرجا مناسبا من حالة الركود العاطفي التي كانت تمر به أي أنها تعدت مرحلة البحث عن التوازن النفسي على ما يستدعي حالة الانتشاء الإيروسي، الذي لا محالة يؤدي إلى فخ الخطيئة فكرا وفعلا,, هكذا ارتأينا تشظي الهوية النفسية لشخصية سمر التي تمثل نموذجا نسائيا يصف واقع عصف المشاعر والعواطف التي بقدر ما هي خاطئة ومحرمة بقدر ما تحدث خللا وصدعا نفسيا في ذات هذه الشخصية، التي لم يكن لها مناص من عيش هذه الحالة من الانشطار السيكولوجي الذي كان أساسه صراع البحث عن الثبات الانفعالي وتعويض النقص الذي كانت تمر به كأنثى.

2- توافق اللغة السنيمائية والمسار الروائي:

نجد أنفسنا نقف أمام أثر إبداعي روائي يعالج قضية إنسانية قد تمس أي مجتمع؛ ولكننا مع رواية العشق الممنوع لا نفتأ نجد ذواتنا تتأثر بمجريات الأحداث وطريقة الحبك فيها حتى قد نتساءل كمتلقين عن ماهية العقدة الأساسية في هذا الخطاب الأدبي وعما إن كان موضوعها الأساسي هو نفسه المسار الذي لابد من الفنون الأدبية أن تحدده وتصل إليه؟ ولنوضح " إن مشكلة الموضوع والمسار مرتبطة بشكل الموضوع، غير أنه لا ينبغي أن يفهم من ذلك بأن مسار المضمون لأي عمل هو شكل الموضوع، فالمسار والموضوع هما في الحقيقة الشكل للفكرة والمضمون لأي عمل إبداعي. وعندما تحدث غوركي عن العناصر الأساسية للأدب وعن الموضوع في هذا السياق لم يتطرق إلى المسار، غير أنه قدم في مكان آخر التعريف التالي: إن أساس الفكرة ليست بدون مسار، لأنها في الأصل حدث أو واقعة وهذا يجعل منه مسارا" (فرايلش، 2019، صفحة 41) وفي مدونتنا السردية الموضوع الأساسي هو مقاربة تلك العلاقة الممنوعة التي جمعت بين الشخصيتين "سمر" و"مهند" ومسار الرواية نجده يحيد -نوعا ما- عن المسار الذي قد نتوقعه كقراء للعمل خاصة لو كانت لدينا فكرة مسبقة عن هذا العمل الذي ذاع سيطه في فترة زمنية سابقة.

لذاك قد لا يتناسب مسار الرواية مع ما طبع في ذهننا مسبقا لأننا قد حللنا المشاهد مسبقا قبل قراءة مضمون الصفحات في هذه الرواية، وإننا نولي اهتماما كبيرا لحقيقة " إن السؤال حول العلاقة المتبادلة بين المسار والموضوع ليس سؤالا نظريا فحسب، بل هو ذو دور في العمل الإبداعي، ومن المهم هنا أن نذكر بأن الموضوع ليس وسيلة لصياغة ربط الأحداث بالإنسان فحسب، وإنما هو وسيلة أيضا لتحليل الأحداث والتجسيد، وهذه الظاهرة تتصف بها الأفلام التي تبنى على حركة المسار" (فرايلش، 2019، صفحة 45) وجوهر مسارنا هنا هو قراءة وتحليل الظروف والبيئة الخارجية التي سمحت بتشكل تأثير درامي واسع المدى لهذه الرواية، ونحن ندرك تماما أن الأدب في العادة ما يعالج قضايا اجتماعية وواقعية هدفها النهوض بالمجتمع ودحض أي أفكار سلبية تؤثر على الهدف الأساسي للفن وهو نشر الأخلاق الحميدة وخدمة الوعي الاجتماعي، بيد أن هذا لم يكن موجودا في السياقات الثقافية والنفسية التي تطرحها الرواية خاصة لأن الأسلوب الدرامي فيها شئنا أم أبينا له تأثير مغناطيسي على المتلقي يجعله يتفاعل مع أول شرارة اهتمام قدحت بين شخصيتي سمر ومهند.

كجمهور متلقي سنلاحظ تغيرا واضحا فيما يخص انتقاد علاقة هذين الثنائيين، بالأخص ما يتعلق بالتجربة البصرية في المسلسل التركي الذي لاحظنا -من وجهة نظرنا- أن سيناريو الحلقات الدرامية والمشوقة فيه قد كتب ببراعة حتى يمكن اعتباره نموذجا ناجحا للبناء الدرامي "فالسيناريو مثل (الاسم) في علم النحو يطلق على (شخص) أو أشخاص في (مكان) أو أمكنة وهو يؤدي (دوره) ونرى أن كل السيناريوهات بهذا المبدأ الأساسي، وأن الصور المتحركة هي وسط مرئي ينتقل على نحو درامي الأحداث الرئيسية في قصة ما وبغض النظر عن نوع القصة

لابد أن يكون للسيناريو بداية ووسط ونهاية ولو أننا أخذنا أي سيناريو وعلقناه على الحائط كلوحة فنية وأمعنا النظر فيه فسيبدو كالرسم التخطيطي الآتي: (فيلد س.، 1989، صفحة 23)

طبعا هذا المخطط قياسي وقد تختلف إسقاطات الباحثين والمتلقين للرواية والمسلسل من منفعل إلى آخر، لكن الذي يجب الاتفاق عليه هو تقسيم الفصول والمشاهد المسرودة على حسب العقدة الأساسية في القصة الأصلية والتي تتعلق بتبعات المشاعر المحرمة التي عاشتها شخصية سمر ومهند بعد التمهيد المطول الذي لاحظناه خاصة في النص الروائي، والذي نجده أمرا طبيعيا حتى يتسنى للمشاهد أو قارئ الرواية أن يتأقلم مع التطورات التي ستحدث لاحقا، بمعنى أنه ستتضح تلك الصورة السيكولوجية التي شكلتها السياقات الخارجية وبتعاضدها حدثت هذه العلاقة ونمت، وهذه الطريقة ليست اعتباطية أبدا بل هي تخطيط لإثارة اهتمام المتلقي، "والهدف من التخطيط لإثارة الاهتمام هو أن تستحوذ على اهتمام المتفرجين. وهناك بطبيعة الحال طرق متعددة لتحقيق هذا، منها الاهتمام الشخصي، فخامة العرض، الصدمة، التباين، الاستحالة، ما لا يمكن الحصول عليه، الممنوع، ما يسبب الكوارث، المتنافر، المنطقي ولكن لا يتكهن أحد بحدوثه. كل هذه المثيرات للاهتمام لها أنصارها المتحمسين لها، ولها قيمتها الواضحة (سوين، 2010، صفحة 49) وطبعا موضوع ممنوع التطرق إليه في أي مجتمع واي ثقافة كموضوع الخيانة الزوجية والعلاقات المحرمة موضوع شيق ويستقطب جمهورا كثيرا، حسب قاعدة كل ممنوع مرغوب فلا ضرر للمتلقي إن تتتبع مجريات أحداث مشاعر حقيقية ممنوع مناقشتها أو حتى التفكير فيها ليس اختيارا، لكن العرض الدرامي أي المسلسل قد نجح بسيناريوه أن يجعل الجمهور يتلقى عاصفة من العواطف والمشاعر المنبوذة اجتماعيا وأخلاقيا ولكن بطريقة منمقة وآمنة؛ حيث عاش المتفرج مع بطلي هذه الرواية كل تلك الأطياف النفسية بشكل غير واعي، وعرف معهما لحظة قدح شرارة المشاعر والاهتمام بينهما وعاش معهما أيضا تبعات الخطيئة وثمنها ألا وهو ببساطة الموت والدمار.

لا نجد بونا شاسعا بين الخطاب السيمائي الذي يتخذ الروايات الأدبية مصدرا مهما له " فالأدب والسينما نسقين تعبيريين تواصليين مختلفين، يعتمد الأول على لغة الكلمات، أما الثاني فقوامه الصورة التي تمثل دلالات مختلفة. عرفهما الإنسان في فترات تاريخية مختلفة، فالأدب أسبق من السينما، وكليهما يهدفان إلى إمتاع النفس البشرية وتصوير مختلف المشاعر والإحساسات الإنسانية، يوحدهما أفق الحكاية، وإعادة كتابة العالم والأشياء

بأدوات تعبير متباينة وبأشكال متعددة من الرموز والإيحاءات وبحكم كونهما فنين تجمعهما ارتباطات وائتلافات مختلفة، وإن تباينت طبيعة كل منهما، فقد بحث الكثير من المشتغلين في مجالي الأدب والسينما عن العلاقة القائمة بينهما، وفي عملية التأثر والتأثير التي تحدث بينهما (بوزيدية، 2016، صفحة 135) كما لاحظنا مع فلم أنا كارنينا المقتبس من رواية تولستوي الذي ترجم لمسلسل أيضا والذي لقي نفس صدى النجاح الذي لقيه المسلسل، غير أننا نلاحظ نجاح مسلسلات تيليفزيونية على حساب الأفلام الموجودة في السينما والتي تعالج ذات النص الروائي نحو ما وجدناه مع تجربة مسلسل (العهد – Reign) الذي تحوم أحداثه حول ماري ستيوارت ملكة اسكتلندا وما دونته الإبداعات الأدبية حول طريقة عيشها في فرنسا وعن الصراع الذي كان بينها وبين ابنة عمها الملكة إليزابيث الأولى.. فمثلا من منظورنا الخاص ابهرنا أكثر المسلسل أكثر من النسخ السنيمائية لأن التسويق البصري في المسلسل كان أكثر تميزا خاصة وأن كاتبي السيناريو حافظوا على الأحداث الحقيقية بشكل يخدم الروايات الأدبية سواء تلك التي كانت عن ماري ستيوارت أو إليزابيث الأولى.

لنتحدث عن تجربة السنيما الرومانسية التي تستوحى من الروايات العالمية نحو رواية أنا كارنينا لتولستوي، والتي يمكن أن نعتبرها رواية رومانسية؛ خاصة إن علمنا أن الرومانسية " تؤكد على الانفعالات النفسية والرغبة الفريدة في الفن والسعي وراء تجويد الشكل الذي يقود إلى زيادة جمال العمل الفني كما تطرحه الرومانسية، لتصبح هنا الحقيقة غامضة مشوشة ضبابية لا تملك مقومات الوضوح والتميز، والفنان الرومانسي يعتقد أنه يمتلك معرفة لا يمتلكها الآخرين فهو يعبر عن الحقيقة كما يعتقد؛ ليأخذ بيد هؤلاء كمرشد لهم فيحاول تنظيم التعقيد وإيصاله لهم بوسائل تمكنهم من فهمه على الرغم من أن موضوعاته غير بسيطة نتيجة ذلك الخيال الطليق والانفعالات النفسية الذاتية... والرومانسية موقف الإنسان الذي يعتقد ويحس أنه كائن في عالم يتجاوزه والذي كف عن الإيمان بأنسنة سهلة.. (ثامر، 2016، صفحة 17) ولنترك تصنيف الرواية من زاوية الواقعية ونحو ذلك، وحتى أسلوب تولستوي لن نناقشه كثيرا بقدر ما سنناقش سلوك الشخصيات الرئيسية في هذه الرواية والتي ترجمت لأكثر من نسخة سينمائية لعل أشهرها والتي نالت إعجابا كبيرا من طرف النقاد والجماهير.

هي التي كانت من بطولة كل من كيرا نايتلي بدور أنا كارنينا جود لو بدور أليكسي كارينين وأرون جنسون بدور فرونسكاي سنة 2012، طبعا جوهر الرواية يحوم حول العلاقة العاطفية المحرمة والتي كانت بين أنا كارنينا المتزوجة من ألكسي والذي خانته مع الضابط فيرونسكي، فبالإضافة إلى قوة أسلوب الكاتب في الرواية لاحظنا براعة اللغة السينمائية في هذه النسخة الدرامية بالذات وهي لغة من خلالها "يمكن إعطاء فكرة عن طبيعة فهم وتعامل المخرج مع هذه المفردات والتي يشمل قسما منها جانبا تقنيا بحتا والقسم الآخر جانيا تعبيريا والذي يظهر من خلال توظيف الجانب الأول، ومفردات اللغة السنيمائية هي كل ما يشتمل عليه الفيلم من الصوت والموسيقى والمؤثرات والقطع وحركة الكاميرا وزواياها واستخدام الحيل السينمائية والمؤثرات الخاصة وحرفية

السيناريو من الإضاءة واللون والتمثيل والرمز والإيجاز والزمان وغيرها (ثامر، 2016، صفحة 106) فالجمهور المتلقي لهذا الفيلم السينمائي سيلاحظ تناغم كل هذه الإشارات السنيمائية ومن شاهد هذه النسخة بالذات سيتأقلم بسرعة مع الزمان والمكان ويألف وضعية الشخصيات لأن أداء الشخصيات مناسب بدقة كما يتخيله أي قارئ للرواية الأصلية أو المترجمة فقد برع طاقم الممثلين في هذه النسخة براعة مثالية لدرجة أننا كمشاهدين نتأثر ونتعاطف مع مشاهد أنا كارنينا كامرأة بقدر ما تستحق العقاب الأخلاقي بسبب خيانتها.

غير اننا نستشعر سياقا مهما من تلك الفوضى الوجدانية التي كانت تهب عليها كامرأة لذلك القضية هنا قد تعدت موضوع الوقوع في الحب للذة جسدية عابرة، وهذا كله نجاحه من عدمه راجع لعنصر الأداء والشخصية "والذي يشمل الشخصية الفلمية عبر أداء الممثل وطريقة تقديم المخرج لتلك الشخصية مع تضافر جهد الممثل من الناحية الأسلوبية والمخرج والذي يقود بالتالي إلى تحديد أحد مكونات أسلوب المخرج السينمائي من خلال تقديمه لتلك النماذج وهذا يتم بمحاولة صهر– أن جاز التعبير– أسلوب الممثل وطريقة أدائه مع أسلوب المخرج وفهمه عبر الكيفية التي يريد من خلالها أن يقدم تلك الشخصية على الشاشة (ثامر، 2016، صفحة 107) مشاهد كثيرة في الفلم استطاعت فيها الممثلة كيرا ناتالي أن توضح انفعال شخصيتها على أساس واقعي كأنها تعيشه حقيقة لا إسقاطا نسبيا من ذلك تلك المقاطع الدرامية استهلالا مع لقائها الأول مع الكابتن فيرونسكي وصولا إلى آخر مشهد لها في نفس محطة القطار أين بدأت تراودها تلك الهواجس والتوجسات العميقة حول حقيقة علاقتها بحبيبها وكيف أن هذا الحب لم يعد كافيا بالقدر الذي كانت تظنه.

لتغرق في بحر حواراتها الداخلية نحو قولها وهي تتحدث عنه " ماذا أراد مني؟ لم يرد الحب بقدر ما أراد إشباع الغرور، أجل إن نظرته كانت تشي به، كان ينظر نظرة الرجل المنتصر الذي ظفر بأمنيته. لقد أحبني، لكن غروره كان أعظم من غرامه. وقد طالما فخر بعلاقته بي. ولما انطفأت جذوة حماسته لم يعد هناك ما يفتخر به، بل ما يندى له جبينه خجلا، لقد أخذ مني أقصى ما يستطيع أخذه، حتى أصبحت الآن عديمة النفع له! لقد سئمني، لكنه يبذل وسعه حتى لا يفضح مله أمامي، فيكدرني ويشقيني، ومتى ذهبت من حياته استعاد سعادته. إنني أرى ذلك واضحا في نظرته، إنه شقي معي لكنه لا يعترف بشقائه... وحبي ... حبي يزداد مع الأيام لهيبا، أما حبه فيتعثر ويترنح ويلفظ أنفاسه! إنني أريده، أريده لي وحدي، وهو يذهب ويبتعد ويزول.. (تولستوي، 2009، صفحة 356) فوضى درامية أساسها مونولوج داخلي جسدته كلمات الروائي تولستوي بطريقة رائعة، لكن من وجهة نظرنا فتجربة هذه الفوضى الدرامية من خلال مشاهدة مشهده الممثل من قبل كيرا ناتالي فله لذة أخرى جدا مبهرة خاصة مع تلك التقنيات والتعبيرات الجسدية التي اضافتها وهي تجسد صراعها مع ذاتها (Anna Karenina) والتي يمكن للمتلقي أن يشاهدها ويشاهد كل الفلم مترجما عبر موقع التالي:

https://goku.to/movie/watch-anna-karenina-18364

خاتمة:

مجل القول فيما تم معالجته والتطرق إليه في هذه الدراسة هو التالي:

- ✓ أن النصوص الروائية كانت منذ ومازالت وعاء خصبا لطرح الأفكار التي تخدم القضايا الإنسانية المشتركة، نحو قضية الوجود والحرية والبحث عن الحب والشغف كما رأينا مع رواية العشق الممنوع للكاتبة منى سلامة.
- ✓ أن الدراما عنصر مهم جدا لحدوث تناقح فكري بين عالم الإبداع الأدبي وعالم السنيما؛ حتى أن الكثير من الجهود الحثيثة التي كانت حول إنجاح هذا الدمج كان أصحابها يعتمدون ويراهنون على مدى قوة المشاهد تأثيرية في الروايات العالمية نحو روايات شكسبير..
- ✓ أن اللغة السنيمائية مزيج بين المؤثرات البصرية والموهبة التمثيلية وقوة الحبك التي تنبع أساسا من الخطاب الروائي، وأن نجاح العمل الروائي لا يعني بالضرورة نجاحه في السنيما إلا إن توفرت عدة شروط منها توافق مسار السيناريو مع المضمون الجوهري لموضوع الأثر الروائي.
- ✓ أن موقف الجمهور المتلقي للأعمال السنيمائية المقتبسة من روايات أدبية حسب ما لاحظنا مع رواية أنا كارنينا والفلم الذي صدر عام 2012 إيجابي جدا، لدرجة أننا لاحظنا في المقاطع التصويرية للفلم وجود احترافية ملحوظة، والاهتمام بكل تفاصيل الشخصية بدقة هذا الذي جعل من الرواية تلاقي اهتماما واسعا من جمهور الفلم.

قائمة المصادر والمراجع

Anna Karenina **(n.d.). [Motion Picture]. Retrieved from https://goku.to/movie/watch-anna-karenina-18364**

- دواين سوين. (2010). *كتابة السيناريو للسينما* (الإصدار 2). القاهرة: دار العلناني للنشر والتوزيع.
- راضية بوزيدية. (7-6 مارس, 2016). بين الأدب والسينما. *مجلة علوم اللسان -عدد خاص بمؤتمر الأدب والسينما- مخبر علوم اللسان- جامعة الأغواط*، 135.
- س.و. داوسن. (1989). *الدراما والدرامية* (الإصدار 2). (جعفر صادق الخليلي، المترجمون) بيروت/ باريس: منشورات عويدات.
- سيد فيلد. (1989). *السيناريو*. بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.

- سيمون فرايلش. (2019). *الدراما السينيمائية* (الإصدار 2). (غازي مينافيخي، المترجمون) سورية. دمشق: منشورات وزارة الثقافة / الموؤسسة العامة للسينما.
- عادل الشادي. (1987). *مدخل إلى فن كتابة الدراما* (الإصدار 1). تونس: مؤسسات ع. الكريم بن عبد الله.
- عبد الجبار ثامر. (2016). *نظريات وأساسليب الفيلم السينيمائي* (الإصدار 1). دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.
- علي حرب. (1990). *الحب والفناء تأملات في المرأة والعشق والوجود*. دار المناهل للطباعة والنشر والتوزيع.
- ليو تولستوي. (2009). *أنا كارنينا* (الإصدار 9). (اميل بيدس، المترجمون) دار العلم للملايين.
- منى سلامة. (2013). *العشق الممنوع*.
- نعيمة عطوي. (مارس, 2019). الدراما المدبلجة والمراهق. *مجلة آفاق للعلوم، 4*(15)، 236.

الرّواية والسينما، مقاربة سيميائيّة في العلامة اللّغويّة والصوريّة

أ/ حورية زيبوش

المركز الجامعي تيبازة

ملخّص

نرتئي من خلال هذه الورقة البحثيّة التعرّف على طبيعة الدّراسة التي كانت عبارة عن مزج بين النصّ الرّوائي المكتوب والسينمائي المصوّر، وقد وقع اختيارنا على المقاربة السيميائيّة في العلامة اللّغويّة والصّوريّة، والتي من خلالها نرصد الآليات المنتهجة في قراءة سيرورة إنتاج المعنى في السرد الرّوائي والسينمائي كمقاربة بين خطابين. وأما عن المزج بين جنسين في عمل نقدي واحد، بين جنس أدبي يتمثّل في الرّواية وجنس غير أدبي يتمثّل في السينما، كائتلاف جنسي نحاول من خلاله معرفة مراحل التشكيل الخطابي في النّصّ الرّوائي والسينمائي، وهل يتعالقان في التشكيل الخطابي أم أنّ لكلّ منهما خاصّيّته في ذلك. هذا وقد حاولنا تقفّي ذلك من خلال نموذج تطبيقي ستكون لنا وقفة معه من خلال مقاربته سيميائيّا، والتي كانت حول الرواية المصريّة "عمارة يعقوبيان" للكاتب "علاء الأسواني"، والمقدّمة في الآن نفسه فيلم سينمائي للمخرج "مروان حامد".

الكلمات المفتاحيّة: الرواية، السينما، التوليفة السرديّة، العلامة، الأيقونة.

مقدّمة:

تعدّ الرّواية بناء فنّياّ جماليّا ترصد من خلال تشكيل سردي نوعا فكريا وإيديولوجيّا مضمرا وراء الخطاب الرّوائي، كذلك السينما باعتبارها فنّا جماليّا على غرار ما يسعى إليه الفنّ الرّوائي هي رسالة يتوجّه بها المرسل إلى المشاهد، غير أنّ تعالق كلا الفنّين في إنتاجية نفس الموضوع بشكلين يختلفان بحسب آداء كلّ فنّ فالأوّل مكتوب والثاني معروض على الشاشة لهما بعض خصوصيات الإرسال والتلقّي والتي بدورنا نحاول مقاربتها لنعالج فيه السرد السينمائي وفي نفس الوقت السرد الرّوائي باعتبار تحوّل الرّواية إلى فيلم، محاولين استقراء آليات البناء الإيديولوجي في كلا العملين وكذلك تحوّل العمل الرّوائي إلى مشهد فيلمي عبر السيناريو الذي يعدّ النقلة النوعيّة لإعادة تشكيل الأدب فنّياً وسينيمائيّا، ومنه نحاول طرح الإشكالية الآتية : ماذا قدّمت الرّواية للفنّ السينمائي؟، وماذا أضافت السينما للأدب؟ وهل التشكيل الخطابي في الرواية نفسه في السينما أم يختلف؟

اعتمدنا في دراستنا على المنهج السيميائي المناسب لطبيعة الدراسة والتي تعتمد على قراءة العلامة في كلا الخطابين، العلامة اللّغويّة في الرّواية والعلامة الأيقونيّة في المشهد السينمائي، وكانت الدّراسة نظريّة وتطبيقيّة في الآن نفسه في عمارة يعقوبيان رواية وفيلم.

1 التوليفة السرديّة بين الرّواية والسينما:

سرد خطّي/ سرد صوري:

نحاول من خلال العنوان الحديث عن طبيعة السرد المقدّم في كلا النصّين، وبذلك نعرض البنية الشكلية لكلا العملين الأدبي (الرّواية) والفنّي (السينما).

تُعدّ السينما كفنّ إعلامي من الفنون التي لطالما بنت العديد من أعمالها بتعالقها مع الأدب وبالأخصّ الرّواية كفنّ أدبي نظرا لتألّق العمل في ساحته الأدبيّة يُرشّح ليقتحم الفنّ السينمائي وينال بذلك الصدارة في كلا الفنّين، حيث "تواجه الكثير من المخاطر هذه العمليّة الفنّيّة التي تتضمّن تحويل الرّواية إلى الفيلم، لأنّها بالطبع تقع في مواجهة شرسة مع القرّاء المتأثّرين بالعمل والمعجبين به والساعيين نحو رؤية عمل سينمائي يحمل قدرا عظيما من الجودة بنفس القدر الذي تحمله الرّواية"[1] ، حيث ينتظر المتلقّي من العمل السنمائي أن يكون بنفس مستوى العمل الأدبي أو يضيف له ما لم تستطع الرّواية الوصول إليه، هذا وقد تحتوي اللّغة السينمائية بوصفها خطابا صوريا، خطابا سمعيّا بميزة وهي توضيح الدلالة للمتلقّي بصيغة مباشرة أكثر منه في النصّ الرّوائي أو الكلامي كما أشار إليه الناقد، ذلك أنّ الصورة والصوت أبلغ في التأثير على المتلقّي من النصّ المكتوب، فبين النصّ السينمائي والمتلقّي علاقة تأثير المشهد في المتلقّي وتأثّر هذا الأخير بدوره بالمشهد السينمائي الذي تتدخّل فيه عدّة عناصر لتشكيله، وبالتالي الصورة "يعتمد عليها كأساس وعنصر لغويّ قار في اللغة السينمائية"[2] فإذا تحدّثنا عن الصوت مثلا سواء الصادر من محكيّ الشخصيّة ونبرته لها دلالة على حالة الشخصية، كذلك الصوت الخارجي الذي يصاحب الصورة في أغلب الأحيان له دلالة قويّة على مجريات الحدث المقدّم، فالصورة والصوت أهمّ عنصرين لهما قابلية التأثير في المتلقّي بغضّ النظر عن بقيّة العناصر، فالمتلقّي لا تهمّه بقية العناصر بقدر ما تهمّه الصورة والصوت المعبّر عنها، أمّا بالنسبة للصورة كأيقونة مثلما عدّها الناقد "في الاصطلاح السيميوطيقي فإنّ الصورة تنضوي تحت نوع أعمّ يطلق عليه مصطلح الإيقون (icon)"[3] ، وهو بمثابة رمز للغة المرئيّة التي تنشأ عن لغة مكتوبة كالرّواية التي " هي تعبير عن رؤية العالم وهي رؤية تتكوّن داخل جماعة أو وظيفة معيّنة في احتكاكها بالواقع، وصراعها مع الجماعات الأخرى، إنّ دور المبدع هو إبراز هذه الرؤية وبلورتها في أفضل صورة ممكنة ومتكاملة لها؛ أي أنّه يعبّر من خلالها عن الطموحات القصوى للجماعة التي ينتمي إليها أو يعبّر

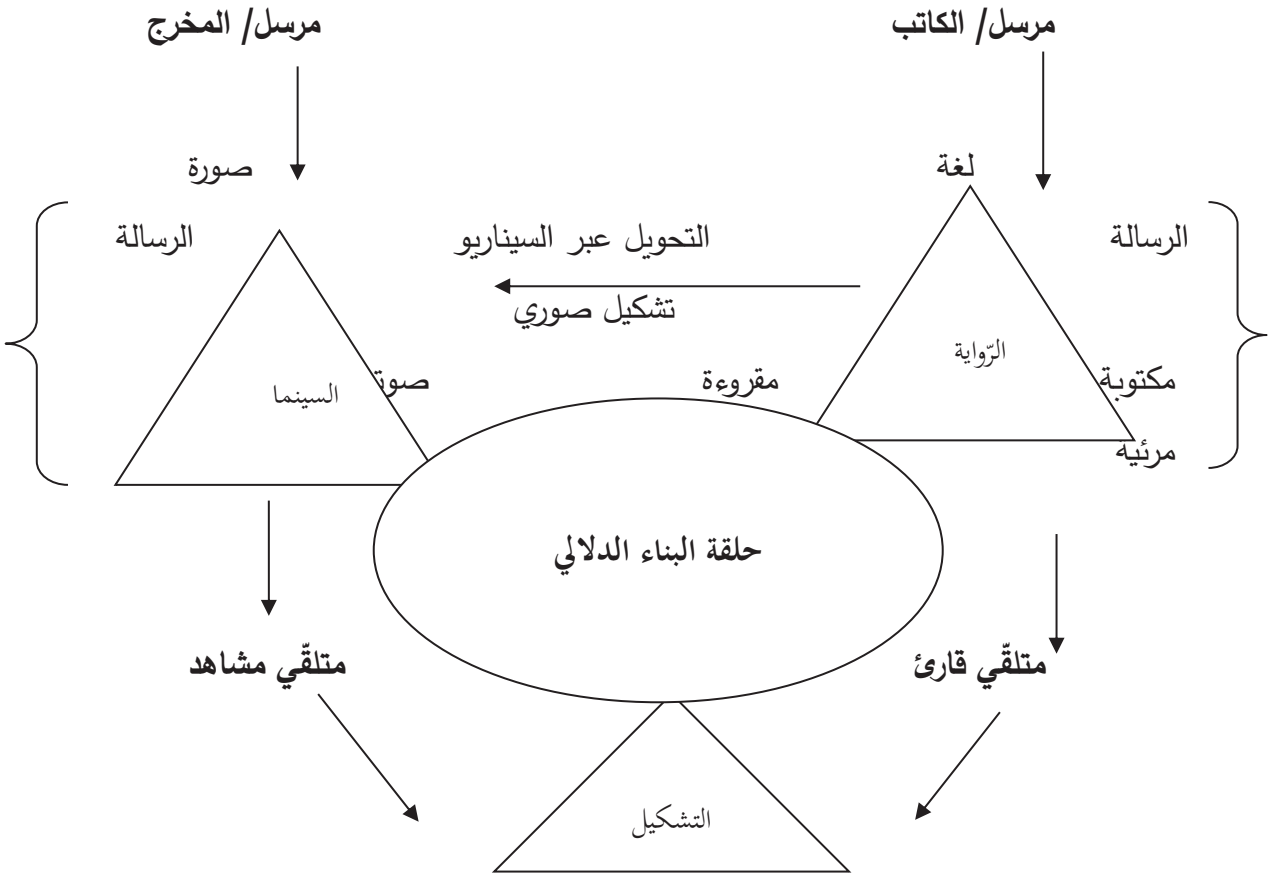
---

[1]– معتز عرفان، تأمّلات سينمائية (الفنّ السينمائي والفكر الإنساني)، دار عرفان للنشر، 2019،، ص43.

[2]– سعيد عموري، الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي، نور للنشر، ألمانيا، 2016، ص11.

[3]– المرجع نفسه، ص11.

عن أفكارها، وهذا يعني أنّ المبدع ليس هو صاحب الرؤية الفكريّة في العمل الرّوائي، ولكنّه مبرزها، وموضّحها فقط "[1]لخدمة الواقع وما يترصّده من أحداث مختلفة برؤى مختلفة؛ حيث نمثّل لذلك بالشكل الآتي:



يظهر كلا العملين مميّزات خاصة في بناءهما السردي الرواية كلغة مكتوبة ومقروءة، والسينما كصورة صوتيّة ومرئيّة تتميّز بالحركة أيضا، لكن كلا العملين الفنّيين يترقّبهما متلقّي أحدهما قارئا والآخر مشاهدا، فيحدث لدى كلا المتلقّيان ما يُعرف بالبناء الدلالي من خلال الأشكال السرديّة وأسلوب السرد في النّصين، من شخصيّات وأحداث وزمان ومكان التي تكوّن حلقة بناء دلاليّ من خلاله أجزاءه الدالة على معاني متعدّدة تتمّ من خلالها بناء المعنى الذي ينتهي بالتشكيل الخطابي " ذلك أنّ على مستوى المكوّن السردي يتمّ الاهتمام بالعلاقات المضمرة، تلك التي لا نقرؤها وإنّما نحسّ بوجودها فحسب"[2]الذي بدوره يصنع الإيديولوجيا في كلا العملين، وهذا ما سنعرضه في النقاط القادمة من الموضوع قيد الدّراسة.

2 الشخصيّة السينموسرديّة ومراحل التطوّر أو الرّقي الإيديولوجي:

تعدّ الشخصيّة عنصرا مهمّا في البناء السردي للحدث الرّوائي، كما أنّ لهذا الأخير الدور الفعّال في بناء الشخصيّة؛ حيث "صار لها وجودها المستقلّ عن الحدث في علاقة عكسيّة للنظرة الأرسطيّة تجعل من بناء

[1]– حسيبة ساكر، علاقة الإيديولوجيا بالأدب، جامعة تبسة، مجلة إشكالات، مجلد 6، عدد 3، 2017، ص191.

[2]– عبد المالك قجور، الطاهر وطار (تقنيات السرد)، دار الأمل، ط1، الجزائر، 2015، ص36.

الأحداث أساسا لمعرفة أكثر عن الشخصيّة"[1]، حيث تتوالى المعارف لدى الشخصيّة بتوالي الأحداث وعلاقتها بظروف تواجدها، فقد "عرفت الشخصيّة في السرد الرّوائي وجهات نظر تحاول فهم العلاقة بين البطل والعالم وما يمثّله أحدهما للآخر، وذلك لمعرفة مستويات الوعي عند الشخصيّة"[2]، وهذا لا يتشكّل دفعة واحدة، وإنّما يكون عبر مراحل عديدة في مسارها التصاعدي؛ حيث يتشكّل الوعي عند الشخصيّة من خلال مجموع الأفكار والأهداف التي تسعى إليها وكذا الأفعال التي تقوم بها المكوّنة للفكر والوعي الذي يتآلف مع غيره مشكّلا إيديولوجيا معيّنة فهي –الشخصيّة– عبارة عن "مورفيم فارغ في الأصل سيمتلئ تدريجيّا بالدلالة كلّما تقدّمنا في قراءة النصّ" [3]؛ حيث تظهر الشخصية في بداية السرد فارغة من محتواها الإيديولوجي ثمّ سيرورة الأحداث التي تصنعها الشخصيات هي من تعرّفنا على الشخصيّة ومراحل توالدها الإيديولوجي والبناء الدلالي لتموقعها في العمل السردي، "إنّ الشخصيّات تعتبر دعامة للمضامين الدّلاليّة المستثمرة في الخطاب السّردي، وبالتالي هي عبارة عن وحدات منتشرة من المعاني التي تبنى تدريجيّا في عمل قصصي ما، لتشكّل في الأخير بطاقتها الدّلاليّة .. والتي تميّزها عن غيرها من الشخصيّات في إطار نظام التقابلات الذي يحدّد في سياق العمليّة السّرديّة نمط الشخصيّة (نمذجتها الشكليّة والمضمونيّة)، دورها ووظيفتها، دالها ومدلولها"[4]، إذ أنّ الشخصيّة تكوّن فكرها بتواصلها مع شخصيّات أخرى ثمّ تتفرّد بوجهة نظرها التي قد تتوافق أو تتصارع مع الآخر معلنة أحقّيّتها في بناء مدلولاتها.

إنّ الشخصيّة في الرّواية تختلف عن مثيلتها في العمل السينمائي، لأنّه "من ناحية أن الشخصيّة في الرّواية تحمل فكرا وفلسفة من خلال أداة الكتابة، بينما في السينما تحمل الفعل ورد الفعل للوصول إلى المتلقّي، وهي التي تميّزها عن تكوينها الرّوائي"[5]، كذلك الشخصيّة في العمل الرّوائي مقيّدة بتدخّل السارد في كلّ مرّة ليمنحها الحقّ في ظهورها ولو كان بصيغة مباشرة فقد يظهر في البناء السردي، أمّا في السينما فالشخصيّة لها كلّ الحرّيّة في عرض ذاتها وأفكارها شكلا ومضمونا وما تتقبّله أو ترفضه من الطرف الآخر، وبالتالي تمنح للمتلقّي فرصة التعرّف عليها من خلال تجسيدها المادي قبل الفكري؛ حيث لا يجد صعوبة في تشكيل الشخصيات في مخيّلته مثلما يتعرّض لها في كيانها الرّوائي" فإخبار الشخصيّة عن أفكارها في العمل السينمائي لا يُعدّ كافيا إلاّ إذا تجلّى في سلوكاتها وفي ردود أفعالها عبر مسار العمل السينمائي، في حين لا يكون ذلك أساسيّا في العمل الرّوائي طالما

---

[1]– سعيد عموري، الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي، مرجع سابق، ص36.

[2]– المرجع نفسع، ص37.

[3]– حسن بحراوي، بنية الشكل الرّوائي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1990. ص213.

[4]– جويدة حماش، بناء الشخصيّة (مقاربة في السرديّات)، منشورات الأوراس، 2007، ص13.

[5]– سعيد عموري، الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي، مرجع سابق، ص42.

يعتمد على السرد الكلمي"[1]؛ حيث تتبع أفعال الشخصيّة يعبّر عن محتواها الفكري الذي ينبني بعد استدراج الشخصيات إلى مراحل تطوّر الأحداث وتعالقها بها.

إنّ مراحل التوالد الإيديولوجي في الحدث السينمائي له علاقة وطيدة بدور الشخصيّة كعلامة أيقونيّة في إظهار وإبراز آراءها ومحتوياتها الفكريّة وتعالقها بباقي الشخصيات فهي "في بداية الفلم لا تمثّل إلاّ أيقونة مباشرة بتقديم مستوى واحد بين الدال والمدلول، وكأنّ المستوى الأوّل بطاقة تعريف (الشكل والهيئة والبيئة.) ثمّ تتدرّج في حالات اللاتوازن ونشوب الصّراع، ثمّ بعد ذلك تظهر كعلامة مغايرة أو متطوّرة عن التمظهر الأوّل"[2]، وبالتالي فإنّ الحامل الإيديولوجي عند الشخصيّة ينتج وفق سيرورة تصاعديّة لمتتاليات حدثية فعليّة صوريّة يظهر من خلالها التجديد الفكري الذي يصدر عنها، على عكس الشخصيّة الرّوائيّة فإنّ الحامل الإيديولوجي ينتج وفق سيرورة تصاعديّة لمتتاليات حدثية فعليّة لكنّها كلاميّة يظهر من خلالها التجديد الفكري الذي يصدر عن كلامها وأفكارها، لأنّ الرّوائي أوّل ما يمنح الشخصيّة هو التعبير عن أفكارها للوصول إلى المتلقّي، في السينما هو ما يمنحه السيناريست للشخصيّة في التعبير عن أفعالها التي تمنح للمتلقّي اصطياد أفكارها، وبالتالي فعلها يعبّر عن فكرها. كذلك ما يحدث تطوّرها عن الصورة التي ظهرت بها في الأوّل هو دخول تلك الشخصيات في الصراع الذي يُكسبها نوعا من الإضافة في تشكيل الشخصيّة الجديدة والمتطوّرة فكريّا إلى غاية النضج الإيديولوجي، "حيث تهتمّ الكثير من الأفلام السينمائيّة بعرض الصّراعات النفسيّة الداخليّة المسيطرة على البشر والمؤثّرة فيهم، والتي تنجم عن الصدمات والمشاكل والأزمات التي تسيطر عليهم في فترات حيواتهم المختلفة خاصة في فترة الطفولة"[3]، كذلك بشأن الصراع الخارجي والمتمثّل في نشوب الصراع بين الشخصيات فيما بينهم ممّا يشكّل حلقة جدل تساهم أيضا في البناء الفكري في العمل السينمائي.

1.2 الشخصيّة/ الممثّل، الحامل الإيديولوجي:

– الشخصية في رواية عمارة يعقوبيان:

نتحدّث عن شخصيّة لم تكن مخيّرة في توجّهها الإيديولوجي، وإنّما كانت مرغمة ومجبرة جرّاء الظروف القاسية التي عاشتها ومرّت بها، الفقر، الحرمان من الالتحاق بكلّية الشرطة كونه يفقد الوساطة، فعندما تمثّل أمام لجنة المسابقة للالتحاق بكلية الشرطة" أخذ يجيب أمام اللجنة بثبات وهدوء.. قال أنّه حاصل على مجموع كبير يؤهّله للالتحاق بكلّيات جيّدة لكنّه يفضّل كلّية الشرطة لكي يخدم وطنه من موقعه كضابط،...لكنّها أيضا وظيفة

[1]– سعيد عموري، الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي، مرجع سابق، ص42.

[2]– المرجع نفسه، ص43.

[3]– معتز عرفان، تأمّلات سينمائية (الفنّ السينمائي والفكر الإنساني)، دار عرفان للنشر، 2019، ،ص60.

اجتماعيّة وإنسانيّة"[1]، أمّا الأمر الثاني كان من خلال فقدانه لحبيبته، هذا ما تعرّض له البطل طه الشاذلي" من ظلم وتعسّف، شاب ذو بنية قويّة وأخلاق مثاليّة، يحافظ على دينه، اجتهد في الدراسة حتّى نال الثانوية العامة بتفوّق، وبعد الالتحاق بالجامعة تصادف بصحبة طالب متديّن غيّر مجرى حياته الفكريّة والتي صنعت منه الشاب المعادي للسلطة التي حرمته من أدنى أسباب العيش الكريم باسم الدولة الإسلاميّة،"أظنّك فهمت الآن يا ولدي..إنّ مباحث أمن الدولة تتحرّش بنا حتّى نردّ عليهم فنعطيهم ذريعة لتوجيه ضربة شاملة للإسلاميين"[2]، تبلورت الأفكار العديدة إلى صناعة فكر ثائر على الفكر الآخر(السلطة) ممّا يخلق الصراع الإيديولوجي، حيث تظهر شخصيّة المثقّف في الرّواية بمثابة الحامل الإيديولوجي المضاد للظلم والتحيّز، شخصيّة أرادت أن تصنع تحرّرها وتنتقم ممّن هتك عرضها تحت وطأة التعذيب وهو معصوب العينين بعد قيادته المظاهرة التي تدعو إلى الدولة الإسلامية؛ حيث نجد الشخصية مرغمة إيديولوجيّا على إيجاد حلّ ووسيلة تحاول من خلالها الحدّ من ظلم وجبروت الطرف الآخر المتسلّط والظالم والمتمثّل في السلطة، وجدت ضالتها في الجماعات الإرهابيّة التي تدّعي باسم الإسلام هويّتها الجهاديّة ضدّ الدولة، نمثّل لها بهرم قاعدته السلطة ثمّ المثقّف والذي يمثّل طه وغيره الذين تعرّضوا لاضطهاد السلطة، وكذا الجماعة الإرهابيّة التي كانت بمثابة القوة الضاربة واحتضنت وعي الشخصيات المشتّت بفكر أكثر ضراوة ممّا سبقه باسم الدين والجهاد في سبيل الله، الآيات التي صلّى بها طه وأصحابه صلاة الفجر مستعدّين للقيام بعمليّة الاغتيال، "فليقاتل في سبيل الله الذين يشرون الحياة الدنيا بالآخرة، ومن يقتل في سبيل الله فيقتل أو يغلب فسوف نؤتيه أجرا عظيما "[3] والانتقام ما زاد من تشكيل الإرغام الإيديولوجي إلى الردع بالقانون الذاتي وهو عملية اغتيال الضابط من قِبل طه بمساعدة الجماعة ثمّ انفلاته في تنفيذ العملية لوحده عند تعرّفه على الضابط الذي قام بتعذيبه بعد استرجاعه تلك اللحظات .

– الممثّل في فيلم عمارة يعقوبيان:

نقدّم صورة عن الممثّل؛ حيث "يعتبر الممثّل في السينما حالة خاصة في بناء المشهد أو اللقطة، وأحد وسائل التعبير السينمائيّة"[4]، فهو بمثابة حلقة وصل بين بقية الأدوات السينمائيّة ويُعدّ عنصر هام لا يمكن الاستغناء عنه في المشهد الصوري، كما يختلف موقع الممثّل من عمل إلى آخر، ففي المسرح يكون الممثّل في علاقة مباشرة مع الجمهور وتكون عدسة الكامرا يتحكّم فيها المشاهد، فهي ما يتلقاه المشاهد من ردود أفعال الممثّل "ومن هذه الناحية يفترض قابلية قراءته سيميائيّا كإحالة على الدور الذي يتقمّصه، ويكون الديكور ثابتا وتابعا للممثّل

---

[1]– علاء الأسواني، عمارة يعقوبيان، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط7، 2005ص82.

[2]– المصدر نفسه، ص139.

[3]– الآية 74، سورة النساء

[4]– سعيد عموري، الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي، مرجع سابق، ص43.

بحيث يتركّز عليه الاهتمام أكثر"[1]، فالممثّل المسرحي يجب أن يراعي جميع شروط العرض المسرحي من موقعه الخاص على خشبة المسرح، وكذلك طريقة عرضه وإيماءاته ونبرة صوته وغيرها لأنّه في موقع مباشر مع الجمهور، وأمّا في الفيلم الإخباري فيكون الممثّل بمثابة الشاهد على الموضوع قيد العرض "يكون الإنسان فيه بنفس مستوى الأشياء التي تظهر حوله وكأنّها نماذج "[2] يدلّل بها عن أقواله مثبتا صحّتها من عدمها.

إنّ الشخصيّة في السينما تكون أكثر تميّزا عنها في الرّواية أو المسرح، ذلك أنّها في السينما تمنح الكامرا الشخصيّة في إبراز المظاهر المراد التعبير عنها وتقوم بتجزيء حركات الشخوص مثل " جذب الانتباه نحو تفاصيل المظهر الخارجي بتفعيل أدوات التصوير الرقمي مثلا أو غيرها، كإطالة لقطة أو التركيز على جزء من الجسم أو تكرار اللقطات"[3]، ممّا يجعل الصورة هنا أكثر تعبيرا ودلالة منها في المسرح أو السرد الرّوائي.

نأخذ على سبيل المثال رؤية المخرج للممثّل "طه" المقبل على عمليّة الاغتيال " ذات مغزى علامي مكثّف بالنظر إلى سرعة المشهد المطلوبة... فالمخرج اعتمد على تباطئ حركة الكاميرا ليعطي فرصة لإدخال مجموعة مشاهد تعذيب متواترة.."[4] ، تعدّ تلك الصور بمثابة الدال التي تحيل إلى مدلول القيام بفعل الانتقام وهو قتل ضابط المخابرات الذي طالما انتظر طه تلك اللّحظة.

تجتمع كلّ الأحداث وتتشكّل بواسطة أداة فاعلة في البناء السينمائي وهي الممثّل باعتباره أيقونة العمل الصوري، وحسن اختياره من أبرز مراحل نجاح العمل " فوحده الممثّل قادر على أداء الدور وتمثيل واقع السينما، ووحده القادر على إنجاح الفيلم، لتعدّد عناصره اللّغويّة"[5] و إيماءاته التي لها دور بالغ في إيصال دلالة مميّزة وكاملة للمتلقّي، " ففي مشهد الاغتيال وعند لحظة الاسترجاع التي اعتبرناها الفاصلة في تمثّل فكرة الانتقام، نجد أهمّ لغة أدت وظيفة الاستذكار هي لغة العين وصورة الذهول التي أرادها المخرج ووظّفها الممثّل، على اعتبار أنّها معرفة قبليّة عند المتفرّج الذي يملك الحدّ الأدنى من معرفة لغة الجسد"[6] التي تكشف عن المراد من الإيماءات التي تصدر عن الممثّل والتي توضّح صورته الفكريّة عن الدور الذي بصدد تقمّصه.

---

[1]– سعيد عموري، الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي، مرجع سابق، ص44.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص46.

[4]– المرجع نفسه، ص61.

[5]– المرجع نفسه، ص62.

[6]– المرجع نفسه، ص62.

3 قضايا الزمن في العمارة بين الرّواية والسينما:

تظهر الصيغة السرديّة أو زاوية الرؤية "بصوت الراوي العليم الذي ميّز السرد في الرّواية"[1] ، حيث يعدّ الراوي عليما بكلّ أحداث الرّواية وتفاصيلها وهذه التقنيّة "اعتمدت على التفصيل الدّقيق الذي لم يدع لفتة تأويل للمتلقّي"[2]؛ حيث يقوم الراوي بتقديم جلّ المعلومات بتفاصيلها للمتلقّي.

وأمّا بخصوص تقنية الاسترجاع فتُعدّ "علامة توظيف سينمائي وبؤرة تحول سيرورة السرد وبخاصة توظيفها في الفيلم الذي اعتمد على عمليّة تكرار سريعة ومتواترة للمشاهد المخزونة في ذاكرة طه مع المشهد الحي لحظة التقاء طه مع الضابط"[3] ، وبالتالي جمع بين مشاهد عاشها طه في الماضي مع المشهد الحاضر الذي هو بصدد عرضه (الإنتقام) كردّة فعل عمّا تذكّره من مشاهد، فتعالقت تقنية السرد الحاضر بالماضي لتوضّح دلالة الفعل أو السبب في حدوث فعل الإنتقام، كما نلاحظ أنّ الاسترجاع يساهم في تبرير الفعل الحاضر للمتلقّي الجديد (المشاهد) الذي فاتته مثلا الأحداث السابقة إلى إدراكها أو الوصول إلى دلالة معيّنة من خلالها، ففي الرّواية أيضا تميّزت تقنية الزمن بالاسترجاع، فالمشهد السينمائي يختلف في سرده لعملية الاغتيال عن المقطع السردي في الرّواية لكنّه يحافظ على الدلالة العامة للسرد، " ولكن العلامات الفاعلة في بناء النسق الدلالي للحدث تختلف، بحيث تبدو أكثر غنى وكثافة بتفعيل آليات المونتاج"[4]، ومنه فالعلامات الفاعلة تتطلّب قراءة علاماتيّة سيميائيّة تبحث في مضمرات الخطاب الصوري.

4 التشكيل الخطابي بين النصّ والسينما

إنّ العمل الرّوائي المنسج شكلا والهادف مضمونا يكون بالدرجة الأولى مرشّحا لينال الصدارة وبهذا تتدخّل السينما بوصفها أداة فاعلة في العمليّة الإبلاغيّة إلى توسّطها بين العمل الأدبي والمتلقّي لإبرازه كأدب وفنّ في نفس الوقت ممّا يجمع بين الشكلين الفنّيين لإعطاء رؤية شاملة عن عالمين تخييليين يوظّفان الواقع وصراعاته، "فتحويل الرّواية إلى فيلم يضيف إلى عالمها إشارات جماليّة بتفعيل أدواته وأساليبه المعتمدة على الصورة البصريّة، كما ترى أنّ الفيلم يُعدّ واسطة جماليّة من خلال القراءات المتعدّدة له التي تعتبر واسطة تلقيّ أفضل وأسهل للرّواية"[5]؛ حيث قدّمت الرّواية للفنّ السينمائي النصّ القابل للتحوير (حيث ليس كلّ نصّ روائي يكون قابلا للعرض السينمائي) بصفته –النصّ الرّوائي– المادة الخام و الموضوع النظري القابل لإقامة الجدل الفكري على غرار ما

---

[1]– المرجع نفسه، ص55.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، ص57.

[4]– المرجع نفسه، ص58.

[5]– سعيد عموري، الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي، مرجع سابق، ص25.

تصنعه الشخصيّات الرّوائيّة، وأمّا العمل السينمائي يتمثّل في الجهد التطبيقي لما أقامه الفنّ الأدبي (كعمل تنظيري) وتشكيله مرئيّا وإبرازه أكثر إلى الوجود بتجسيده الصوري ليتلمّس حقيقته المتلقّي المشاهد ويجد نفسه يعيش الحدث المشاهَد أكثر منه المتخيَّل الرّوائي بصفته واقع، وبالتالي أفضى العمل السينمائي للأدب الطابع الجمالي الواقعي بالنسبة للمشاهد والسريع الفهم لما تُبلّغه الصور من دلالات مباشرة لا إضمار عليها تساهم في بناء الوعي الفكري لدى المتلقّي.

إنّ ما قد نلمسه في العمل السينمائي هو تحويل بعض المقاطع السرديّة للعمل الرّوائي بتصرّف المخرج أو السيناريست وفق ما يتطلّبه العرض، لأنّ ليس كلّ ما تعرضه الرّواية يمكن توفيره على خشبة العرض السينمائي، فاللمخرج حرّية إبقاء النصّ الرّوائي على ما هو عليه أو تحويله مع الإبقاء على الدلالة العامة للحدث الرّوائي وإلاّ يكون الاختلاف المتباين إلى إخراج عمل سينمائي جديد لا يتعالق مع النصّ الرّوائي، هذا ما توصّل إليه الناقد من خلال عنصر المشهد السينمائي، "إنّ المقطع الفيلمي الذي يقابل مقطع سردي في عمليّة اغتيال الضابط تختلف في سردها للعمليّة وتحافظ على الدلالة العامة، حيث تتمّ عمليّة الاغتيال وموت طه ولكن العلامات الفاعلة في بناء النسق الدلالي للحدث تختلف؛ بحيث تبدو أكثر غنى وكثافة بتفعيل آليات المونتاج"[1] بين تغيير في علامة الشخصيّة أو علامة الحدث الرّوائي وفق ما رصده الناقد في جدول عرض من خلاله عناصر مشهد الاغتيال بين الرّواية والفيلم، فهناك بعض المشاهد توافقت في كلا العملين وهناك ما اختلفت لطبيعة ما أملته ضرورة الإخراج السينمائي " ومن دون شكّ إنّ المقاطع المختلفة هي رؤية المخرج السيناريست للنصّ السردي وكيفيّة تحقّقه السينمائي المثلى وهي مقاطع تتّصل بآليّات التحويل وإنتاج معاني جديدة إمّا عن طريق (إضافة) للنصّ الرّوائي وتكون إضافة علاميّة، أو اختزال تفتح أفق التأويل وتعمل على مشاغلة ذاكرة المتفرّج بالإحالات خارج كادر الشاشة"[2] ممّا يجعل المتلقّي يرى المشاهد كوقائع تحيله إلى العالم الذي هو بصدد عيشه ومشغول البال يحاول إيجاد حلولا لذلك بصفته الناقد المضمر، هذا ما تسعى إليه السينما ببثّ عنصر التشويق لدى المشاهد والذي يضفي في كلا الحالتين إلى التشكيل الخطابي الذي يروم إلى البناء الإيديولوجي لدى المتلقّي الذي يسعى إليه كلا العملين الفنّيين.

1.4 العلامة السرديّة/ العلامة الصوريّة (الأيقونيّة) في العمارة:

نعتمد في التحليل الخطابي للرّواية على عنصرين مهمّين في التحليل السيميائي السردي وفق مبدأ "قريماس" هما النموذج العاملي والمربّع السيميائي اللّذان يوضّحان التشكيل الخطابي في النصّ الرّوائي، والصّراع الإيديولوجي القائم في النصّ، حيث

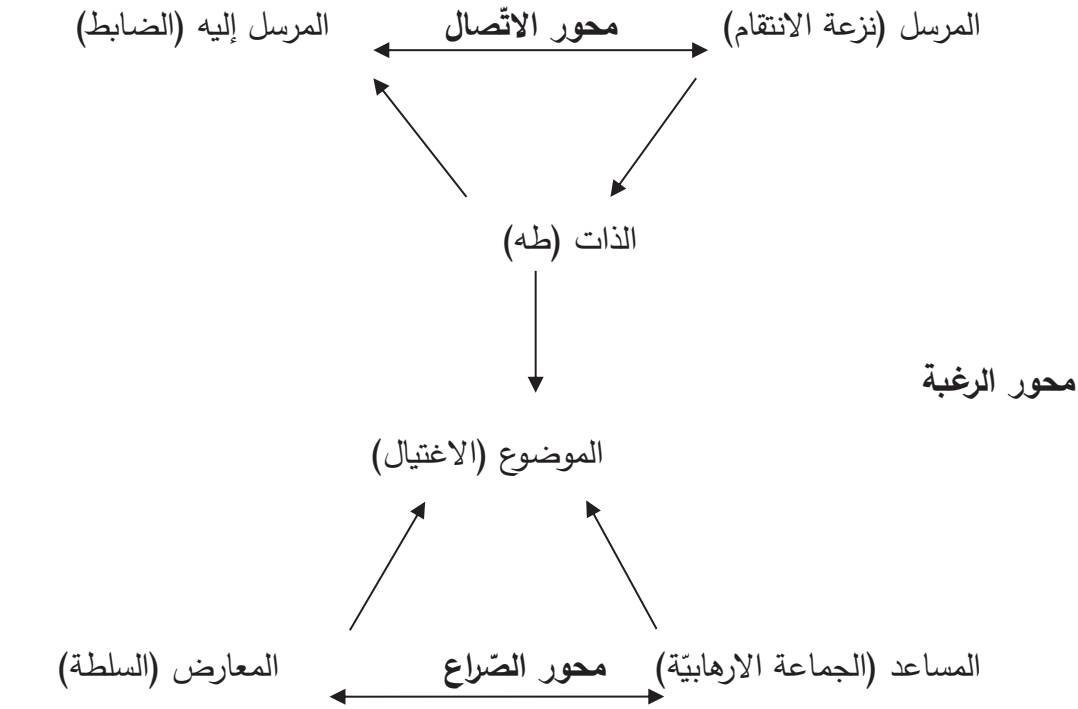
---

[1]– سعيد عموري، الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي، مرجع سابق، ص58.

[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها

نتحدّث عن تجربة الاغتيال كنموذج سردي في كلّ من المقطع السردي الرّواية والمشهد السينمائي، حيث كانت عبارة عن دراسة سيميائيّة للعلامة اللّغويّة والصوريّة أو الأيقونيّة، اعتمد المقطع السردي " على تقنيّة الاسترجاع الزّمني التي جعلت الحدث يخرج عن إطاره المنتظر إلى حدث أكبر وأكثر دلالة"[1]، نمثّل التقابل العلائقي بين الذات والموضوع بمحور الرغبة؛ رغبة طه في اغتيال الضابط حيث "تقدّم طه من الضابط وسأله بصوت جهد ليبدو طبيعيّا: من فضلك يا أستاذ...؟ رقم 10 شارع عاكف من أيّ ناحية...؟، لم يتوقّف الضابط، أشار إليه بتعال وتمتم وهو يتقدّم ناحية السيّارة: الناحية دي.. كان هو. هو الذي أشرف على تعذيبه، الذي طالما أمر الجنود بضربه وتمزيق جلده بالسياط وإدخال العصا في جسده..."[2] ، والتقابل العلائقي بين المرسل والمرسل إليه بنزعة الانتقام لدى الذات(طه) من المرسل إليه أو المستقبل (الضابط) الذي يمثّل محور الاتّصال بنزعة الانتقام من الضابط، وكذا التقابل العلائقي بين المساعد والمتمثّل في الجماعة الإرهابيّة والمعارض وهي السلطة بتشكيل محور الصراع.

نمثّل كلّ ماسبق من خلال التحليل السيميائي القريماسي:



هنا يظهر كلّ عنصر الذي يمثّل الدور العاملي كعلامة سيميائيّة له علاقة مع الذات التي بدورها تتعالق مع موضوع القيمة الذي يظهر من خلاله ملفوظ الحالة اتّصالي حيث حقّقت الذات رغبتها في الانتقام واغتيال الضابط.

-البرنامج السردي:

يتحقّق البرنامج السردي عندما يكون تاما بتوفّره على العناصر الآتية:

---

[1]- سعيد عموري، الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي، مرجع سابق، ص54.

[2]- علاء الأسواني، عمارة يعقوبيّان، مصدر سابق، ص 342.

1/التحفيز أو التحريك وهي تحفيز الذات للقيام بموضوع قيمة، والذي مثّلته نزعة الانتقام لدى الشخصية طه ودعم وتحفيز من قِبل الجماعة الإرهابيّة.

2/الكفاءة فهي تتحقّق من خلال عنصرين مهمّين هما كيفية التحفيز وكيفية الانجاز

كيفية التحفيز: إرادة الفعل (نزعة الانتقام) — وجوب الفعل (دعم الجماعة)

كيفية الانجاز: معرفة الفعل (القيام بالعملية) — القدرة على الفعل (القتل)

الكفاءة

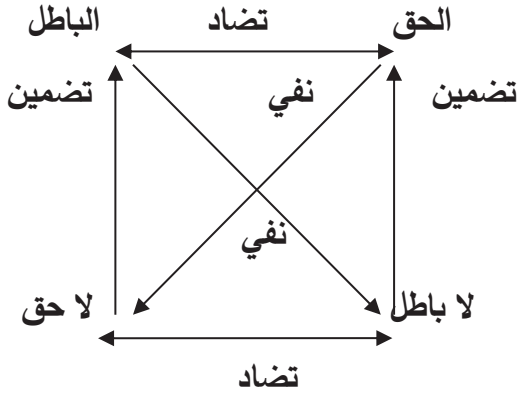
إنّ ذات الإنجاز لا يمكنها تحقيق موضوع القيمة ما لم تتوفّر على الكفاءة اللازمة لذلك، وتنشا الكفاءة من خلال توفّر الذات على بعض من كيفيات الفعل الأربعة أو كلّها، وتحقّقت الكفاءة اللازمة من خلال توفّر الذات (طه) على عناصر تحقيق موضوع القيمة (الاغتيال) من خلال نزعة الانتقام التي نشأت جرّاء الظروف القاسية التي تعرّض لها طه وأصحابه الذين أضافوا له شحنة الانتقام، وموافقة الذات على القيام بعملية الاغتيال وتوفّر القدرة على قتل الضابط.

3/الأداء وهو التعرّف إلى النتيجة التي آل إليها وضع كفاءة ذات الانجاز موضع تنفيذ[1]، وقد تحقّقت باغتيال طه للضابط.

4/الجزاء كان من خلال تحقيق الرغبة في الانتقام استنادا إلى القيام بعملية قتل الضابط.

-المربّع السيميائي:

يعدّ حوصلة التشكيل الخطابي، ويفهم منه " التمثيل المرئي للتمفصل المنطقي لأيّة مقولة دلاليّة... ويمثّل العلاقات الأساسيّة التي تخضع لها بالضرورة الوحدات الدلاليّة لتوليد عالم دلالي"[2] والمتمثّل في الشكل الآتي:



[1]- عبد المالك قجور، مبادئ في السيميائيّة، ط1، الجزائر، 2013، ص130.

[2]- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص23.

يظهر المربّع السيميائي كتشكيل خطابي يمثّل الحق كفكر يتميّز به طه وجماعته المضادّة للسلطة التي تمثّل الباطل، والتي حرمتهم من حقّهم في العيش الكريم وتوفير العمل والسكن وغيرها من الظروف القاسية التي عاشها هؤلاء في بلدهم، والتي تطرّقنا إلى الحديث عنها سابقًا. حيث تنفي أحقّيّة السلطة في تغيير مصيرهم الذي أرغمتهم عليه، محاولين الانتقام من أجل إحداث التغيير. كما يتضمّن لا حقّ أو جبروت السلطة الباطل الذي يتضاد مع الحقّ، مشكّلين بناءً إيديولوجيًّا قائمًا على الصراع بين الجماعات الإرهابيّة والسلطة، والتي أثّرت أيّما تأثير في البنية الاجتماعيّة في العمل الروائي، والتي كانت جزءًا من الواقع المعيش في الدولة المصريّة وغيرها من الدول العربيّة التي شكّلت الأزمة الحياتيّة بأنواعها في الوطن العربي. وبالتالي، فالعمل الأدبي هو محاكاة للواقع بشكل فنّي، هدفه صقل الضمير الفردي الذي بدوره يبني الوعي الجماعي لدى الأفراد في مجتمعاتهم.

العلامة الصوريّة (الأيقونيّة):

يعدّ الخطاب الصوري أبلغ من الخطاب الخطّي، ذلك أنّ الصورة أبلغ دلالة من الكلمة والصورة الثابتة أقلّ تعبيرا من الصورة المتحرّكة، كما أنّ الصورة المصحوبة بصوت أو قول أكثر دلالة من غيرها الصامتة "فاقتران الكلمة أو القول بالصورة يعطي دلالة مميّزة عن دلالتهما منفصلتين، إنّها دلالة إضافية وموسّعة"[1]، لأنّها تعبّر لفظا ومعنى عن المقصديّة التي يرى فيها المتلقّي المشاهد الواقع أكثر من اللّغة التعبيريّة التخييليّة، إنطلاقا من مشهد الاغتيال السينمائي لعمارة يعقوبيان نحاول رصد التشكيل الخطابي في العمل السينمائي.

مشهد الاغتيال أنموذجا:

بعد مشاهدة الفيلم اخترنا المشهد الأخير منه والذي يلخّص فحوى التشكيل الخطابي في المشهد السينمائي، واستطعنا بناء حوصلة من خلال تطرّقنا إلى النقاط الآتية:

صورة الفضاء:

كان المشهد بمكان مفتوح يدلّ على رحابة الفكر المسلّح والذي يسعى إلى إعلام الغير بما يفعله إيمانا منه بأحقّية أفعاله ودعوة للآخر للالتحاق به فقد كان وسط الشارع أمام بناية تجاورها بنايات عديدة، حتى سؤال طه للشابين والضابط على التوالي عن شارع الديوان يوحي إلى أنّ السائل عليم بالبلد ويبحث عن أمر ما، وأمّا الزمن فكان ليلا لما لليل من خصوصيّة في نظر الجماعة وسهولة في إنجاز العمليات؛ حيث يوحي الظلام إلى الغدر وأنّه ميقات مناسب لحبك المكائد والمؤامرات دون التعرّف عليهم وأنّ الليل أمان لهم وتسهيل لحركاتهم. هذا ما احتواه فضاء المشهد.

---

[1]– سعيد عموري، الإيديولوجيا وسيرورة إنتاج المعنى في السرد السينمائي، مرجع سابق، ص14.

صورة الممثّل (طه/ الضابط):

إنّ أوّل ما يلفت انتباه المتلقّي المشاهد في المشهد الفيلمي الممثّل طه كشخصية بطلة حملت اللّواء الفكري رغم خروجه عن القاعدة الفكريّة الإنسانيّة والتي كان سببها الاضطهاد الذي مارسته عليه السلطة والتي مثّلتها شخصيّة الضابط كعلامة أيقونيّة، يظهر طه في عملية الاغتيال التي جرت في المدينة بشكل عادي لا تظهر عليه علامات الانتماء إلى الجماعة الإرهابية شكلا مثلما رسخ في ذهن المشاهد، غير ملتحي، بثياب الشاب المدني المتحضّر التي تحمل ألوان (الأبيض والأزرق) التي تدلّ على الرغبة في حياة أفضل وتحقيق المطالب والرغبات، كما يستدلّ المتلقّي أنّ فكر الجماعات المسلّحة لم يعد في الجبال فحسب وإنّما غزا بدوره المدن ليكون وسط الناس بثياب وأناقة لا يُشتبه فيها والقضية أصبحت وسط الأمكنة العامة.

ننتقل إلى العلامات الصورية لدراسة التشكيل الخطابي لدى كلّ من الممثّل طه والذي يمثّل الجماعة الإسلاميّة والضابط الذي يمثّل السلطة في حلبة الصراع الإيديولوجي، إنّ " الشكل الصوري للموضوع يضمن حقيقته وتتماهى القيمة مع الموضوع المرغوب "[1] تحصيله وتحقيقه، حيث نجد طه يقترب من المكان المراد به لتنفيذ العمليّة بحجّة الاستفسار عن مكان وإذا به يتعرّف على الضابط الذي قام بتعذيبه فتتغيّر مجريات الخطّة إلى الانتقام لنفسه، حيث نجد إيماءاته توحي بالدهشة، واقتراب الكامرا إلى عينيه لترصد الوجع الذي تعرّض له طه والذي بثّ فيه الحقد والثأر البادي على نظراته الحادة بلون بنّيّ والتي تدلّ على الغموض وضبابية النفس التي تحمل في طيّاتها ألم وحقد دفين يبحث عن الانتقام خاصة عند سماع صوت القداحة مع تدخين الضابط للسيجارة، وما زاد من الرغبة في الانتقام طريقة ردّ الضابط على سؤاله الذي يذكّره بالتجبّر والتسلّط الذي مارسه عليه لحظات التعذيب التي استرجعها لحظة لحظة والتي زادت من الغلّ و الحقد عليه حيث منح الحوار القصير للضابط فرصة النظر إليه و أنّ وجه طه مألوفا لديه، حيث لمسنا ذلك من إيماءة وجه الضابط وبالأخصّ عينيه التي توضّح ذلك مع ميله ماسكا السيجارة، حيث تعدّ لغة الحوار من بين آليات البناء السردي في العمل السينمائي " تمثّل لغة الحوار السينمائي أمرا هاما وضروريّا لخلق فيلم مميّز وجذاب، حيث تعتمد الأفلام العظيمة على حوارات مميّزة ودافئة بكلّ تأكيد، كما يعمل السيناريو المتقن على خلق بيئة حماسيّة وشيّقة ليحصل المشاهد في النهاية على جمل رنانة ومؤثّرة"[2] فالحوار القصير بينهما أدى إلى تغيير خطة العمليّة المبرمجة وبالتالي استغلّ طه فرصة التراجع لسحب المسدّس مع متابعة الضابط النظر إليه قصد التعرّف عليه، وما كان على طه سوى الالتفات نحوه وإطلاق النار عليه بلا خوف ولا تردّد.

---

[1]– رشيد بن مالك، البنية السرديّة في النظريّة السيميائيّة، دار الحكمة، الجزائر، 2001، ص19.

[2]– معتز عرفان، تأمّلات سينمائية (الفنّ السينمائي والفكر الإنساني)، مرجع سابق، ص69.

توالى المشهد بعرض التشابك الذي لم ينته من الوهلة الأولى وإنّما مقاومة الضابط للنار ومساعدة مراقبيه في إطلاق النار على طه الذي قاوم ذلك أيضا، حيث يؤول المشهد رغبة كلا الطرفين في البقاء والمقاومة مع سقوط الطرف الآخر، كما يعرض المشهد إمساك طه للمسدّس مجدّدا بعد سقوطه ونهوضه من جديد ليصيب الضابط بطلقة نصب عينيه، حيث يوحي المشهد إلى أنّ طه خبير في إطلاق النار وأنّها ليست أوّل مرّة يقوم بعملية كهاته علاوة على أنّه توجّه نحو الضابط رغم موته وأفرغ ماتبقّى من طلقات على جثّة الضابط المطروحة على الأرض وهي علامة على محاولة طه إفراغ كلّ الحقد والغلّ الذي تحوزه نفسه والذي عبّأه الطرف الآخر وحمّلها إياه رغما عنه والتي صقلها الشرّ الذي أصبح في نظره استحقاقا ومطلبا شرعيّا.

ينتهي المشهد بإطلاق النار من قبل مساعد الضابط على طه وسقوطه جنبا إلى جنب أمام الضابط، حيث تدلّ الصورة على البقاء ندّا لندّ بين الجماعة الإرهابيّة التي وقعت في اللاعقلانيّة المفرطة والسلطة كأداة طاغية ومتسلّطة على الذات الإنسانيّة والتي تمثّل الحكم غير الراشد جرّاء ما حالت إليه أحداث العمل السينمائي.

خاتمة:

توصّلنا من خلال دراستنا إلى أنّ تحوّل الرّواية كعمل أدبي إلى فيلم سينمائي يعني أنّها نالت الصدارة في حقلها الأدبي وبالتالي تُرشّح لأن تكون أكثر تميّزا في الحقل السينمائي لتكون أكثر مبلغا وقيمة لدى المتلقّي المشاهد والناقد أيضا؛ حيث قدّمت الرّواية للسينما النصّ بموضوعه وسرديته وجانبه الشكلي التخييلي بامتياز وما كان على النصّ السينمائي إلاّ إضفاء عليه طابع التحويل والتحوير المناسب له وإضافة له عنصرين مهمّين جدّا وهما الصورة والصوت كأقوى دليل يساهم في بناء دلالات خطابيّة تؤول إلى ما بعد الخطاب المراد وهو الخطاب المضمر في المشهد والذي ربّما لا تستطيع الرّواية البوح به أو لا يستطيع القارئ الولوج إليه، كما كان لدور الممثّل أهمّيّة قصوى في العرض المباشر بالنسبة للمشاهد على عكس الشخصية في النصّ الرّوائي التي قد يتنوّع تشكيلها لدى القراء ويختلف، إلاّ أنّه تبقى الشخصيّة السينموسرديّة الحامل الإيديولوجي للنصّ الرّوائي والسينمائي.

ارتحال الكولاج والمونتاج من عوالم الفنون إلى عالم السرد الروائي الحداثي

-قراءة في المنجز الروائي الجزائري-

د/ عائشة العشمي

جامعة المدية

ملخص:

سنتناول في هذه المداخلة حداثة السرد الروائي ونقصرها جهدنا على تقنيي الكولاج والمونتاج، باعتبارهما وليدتا الحداثة، هذه الأخيرة التي بدأت في ستينات القرن العشرين حيث تميّزت مجموعة من الأعمال الروائية بخصوصيات تركيبية تبتغي التجديد، فعلى صعيد السرد يعتمد الروائي على إقحام العديد من الفنون التعبيرية على رأسها السينما بأشكالها المتنوعة من خلال الاعتماد على تقنيات سردية مستوحاة من تلك الفنون.

وهذا ما يدلل على مدى انفتاح الرواية كنوع أدبي قادر على استيعاب خطابات فنية متعددة: السينمائي، المسرحي، التشكيلي، الإعلامي، الحكائي...من خلال توظيف مستحدثات سردية تعمل على الدمج بين الرواية والفنون الأخرى.

الكلمات المفتاحية: الكولاج، المونتاج، السرد، السينما، التجريب، الحداثة.

مقدمة:

يُشكّل الخطاب الروائي الحداثي مادة نقدية دسمة للدراسة، خاصة وإن كانت أغلب المفاهيم النقدية للحداثة لم تعط مفهوما ثابتا لها، فكان لابد من تحديد مفهوم خاص بهذه الظاهرة الأدبية، وبالأخص في التجربة الروائية الجزائرية، ولذلك فقد قصرنا إحاطتنا لمفهومنا للسرد الحداثي على مدى توظيف تقنيتي الكولاج والمونتاج في الأعمال الروائية الحداثية.

يزخر السرد الروائي بأسلوب متفرد في الكتابة الروائية من خلال توظيفه لتقنيات فنية وسردية أخرجت أعماله في حلتها الحالية، ونخص بالذكر المنجز الجرائري الذي اخترناه للدراسة، حيث يعتبر هذا الأخير غنيا بروايات كولاجية ومونتاجية بامتياز، وقد جاء تركيز الروائي على توظيف تقنيتي الكولاج والمونتاج أكثر من توظيفه لأحداث الروايات نفسها، لأنه يعلم أنّ هذه الأخيرة لا تشكّل له إلا جملة من الوقائع الخارجية التي تثير المتلقي، وتعمل على أن تشغل حواسه، وبعدها يطلق العنان للتداعي الحر وتركيب الخيال من خلال تداعي الأفكار وتمازجها في مخيّلة القارئ.

1-إرتحال المونتاج بين السينما والأدب

تجمع اللغة السينمائية في شقها الماكرو-سردي **Macro narratif** بين ما هو أدبي كالسكريبت والسيناريو وفي شقها الميكرو-إخراجي **Micro productif** بين ما هو تقني كحركة الكاميرا والمونتاج، هذا الأخير يتحكم في سير الحركة السردية للحكاية على خط إيقاعي يحتكم إلى ترتيب الوحدات السردية، فالمونتاج هو "**ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة للتابع وللزمن، ولا شك أن قيمة فيلم ما تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج**"[1].

يعتبر المونتاج من أهم الاختراعات التي توصّل إليها الفن السابع، وتعود الفكرة الأولى مع اختراع السينماتوغراف **cinématographe**، حيث أسهم في تقديم وجهة نظر جديدة ومختلفة لمفهوم الفن السابع، فـ"**السينما بقدرتها على توزيع الزوايا، والمنظورات وضبط اللقطات، وإخضاع المجموع في النهاية لمونتاج معين، هي في المقام الأول فن حكائي، وهذا لا ينفي أبدا بأن تكون هناك أعمال استعارية**"[2].

يعود أصل كلمة المونتاج **Montage** في اللغة الفرنسية إلى فعل **monter** بمعنى يركب أو يجّمع، وتسبق هذه العملية القص واللصق، والمسؤول عن هذه العملية هو المونيتور **Moniteur**، حيث يقوم بانتقاء الروشات **les roches** ويدمجها عن طريق الكولاج ويربطها بشكل إيقاعي وتعبيري، يشير إلى نظام توافقي بين شريط الصور أو شريط الصوت ويوضب العلاقة بينها.

ويشترك المونتاج مع الكولاج في تقنيتي التجميع **assemblage** والتقطيع **découpage** "**فهما لحظتان يكمل كل منها الآخر ولا ينفصلان في عملية الابداع السينمائي: اختيار وتنظيم الواقع من جل انتاج العمل الفني**"[3]. يعمل المونتاج بنفس مبدأ الكولاج ويمكن لأحدهما أن يتحوّل للآخر بقلب مبدأ القص واللصق، "**فالكولاج التشكيلي والمونتاج السينمائي يعتمدان على المقص والصمغ وبضع كلمات...وهذا ما يجعل المفاهيم بينهما متقاربة**"[4].

لهذا يظلّ المونتاج من بين الوسائل التعبيرية الأكثر ابتكارا، فاللقطات المتعاقبة تعادل عملية الإدراك الذهني التي تعتمد على التركيز والانتباه، فالمونتاج يمنح المشاهد وهم الإدراك الواقعي[5].

---

[1] ألبير يورجسون، ممارسة المونتاج، ترجمة منى التلمساني، منشورات أكاديمية الفنون، مركز اللغات والترجمة FEMIS، فرنسا، ص13.

[2] لوي دي جانيتي، فهم السينما، المونتاج، تر. على جعفر، منشورات عيون، المغرب، 1991، ص27.

[3] ألبير يورجسون، ممارسة المونتاج، ص11.

[4] Claudine Amiard Chevrel, Collage et Montage au théâtre et dans les autres arts, ed. La cité-l'Age d'Homme, Lausanne, 1978, p 161.

[5] ينظر المرجع نفسه، ص29.

فعملية المونتاج المعبّر بشكل بسيط هو كما يصفها لوي دي جانيتي في كتابه فهم السينما على أنها عملية فيزيائية من خلال "**ربط شريحة فيلمية –لقطة واحدة–مع أخرى**"[1]، وهذا الربط قد يتلوّن ويتنوّع بفعل تقنية المونتاج التي تجتهد بأسلوب الربط وبنوعيته، وهذا الأمر يعود إلى متطلبات الانتقال من المشاهد واللقطات وحسب المبررات "**فمن خلال المونتاج يتم تحديد نوع الانتقال من مشهد إلى آخر–قطعcut–مزج Dissolve–اختفاء Fade out أو ظهور تدريجي Fade in**"[2]. بل إنّ هنالك أسلوبا رابعا من الانتقال يعتمده المونتاج أحيانا وهو "**المسح Wipe وفيه تبدو الصورة وهي تحل محلّ الصورة أخرى بأن تمسحها من على الشاشة**"[3]، بشكل أفقي أو عمودي أو حتى مائل وهذا كله يرتبط بآليات التي يتبعها المونتاج.

تكمن أهمية المونتاج في ابتكار تقنية تنوب عن تعديل وجهة نظر الكاميرا والإفادة من التطور التكنولوجي، حيث أنه "**مصدر متكرر للاستعارة في الفيلم، إذ أنه يمكن ربط لقطتين سوية لإخراج فكرة رمزية ثالثة**"[4]، وهذا ما جعل المونتاج ينتقل بسلالة من السينما إلى باقي الفنون وخاصة الأدب. تصبح وظيفة المونتاج التوليف بين المواد الفنية، فتقوم بجمع ما هو بصري وسمعي بغيره، ومبدأ هذا التوليف مقتبس من الكتابة الهيروغليفية القديمة[5]، حيث نجد حرفين ماديين مركبين يعطيان فكرة تجريدية:

كلمة باب مضافة إلى صورة أذن تعني السمع، كلمة صوت مضافة إلى صورة عصفور تعني غناء، كلمة سكين مضافة إلى صورة قلب تعني الحزن.

تعمل السينما من خلال المونتاج كجسر حيوي "**لصناعة الفن حيث عناصر التكنولوجيا في صياغة نظامها الاتصالي أولا عبر الأدوات المختلفة، وتدخل ثانيا في صياغة خطابها التعبيري الجامع لشعريات العناصر الأدبية والفنية**"[6]، وبالتالي تحمل السينما في خطابها الأصلي سمات أدبية وفنية، ولكن أهم تقنية انتقلت من السينما إلى الفنون والأدب ووظفت فيهم بسلاسة هي المونتاج، إذ يعتبر من أهم التقنيات فلا "**فائدة من الصور المتقنة والمشاهد الرائعة، والقصة المحبوكة والتمثيل الجيد والاخراج الممتاز...إذا تمت عملية المونتاج على شكل خاطئ أو بشكل مشوه غير فني**"[7]، وهذا ما يجعل المونتاج ينتقل بسلاسة إلى الأدب، "**فعندما أصبح النص**

---

[1] لوي دي جانتيه، فهم السينما، المونتاج، ص 05.

[2] اندريه غاردي، مفتاح السينما، ص243.

[3] علي ابو شادي، لغة السينما، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2006، ص189.

[4] يعود أصل كلمة الروشات **les roches** إلى الكلمة اللاتينية **rocca** وتدل على المواد الصلبة التي يتم تجميعها، ويتم استعارة هذا المصطلح مجازا في السينما ليدل على الوحدات المصورة التي يتم تركيبها عن طريق المونتاج.

[5] Philipe Durand, Monteur ! Coupez !, edilig médiathèque, paris, 1998, p271.

[6] محمد صابر عبيد، المتخيل الروائي، ص238.

[7] المرجع نفسه، ص239.

السينمائي أكثر تعقيدا والأهم أكثر مشافهة انجذب عدد كبير من الشخصيات الأدبية المعروفة إلى هذا الوسط السمعي البصري"[1].

تتقاطع اللغة السينمائية مع اللغة السردية في تشكيل الأحداث وتصويرها، فالحدث الحكائي غالبا ما يستدعي توظيف ما يمكن توظيفه من تقنيات سردية بغرض إثراء المشاهد الحكائية، فتعمل على إغواء المتلقي وجعله يتفاعل معها من خلال اللغة التي "**تستدعي الأشياء والأشخاص إلى سطح الشاشة فتدرك وفق قانون تجاوز ينزلها في الفضاء أولا والزمن ثانيا...لذلك قامت بلاغتها بدل الوصف والسرد، على نظام في تجسيد الديكور وطريقة في ائتلاف الألوان والأشكال والأبعاد ونسب تباين الأضواء**"[2]. تعتبر الرواية أكثر الأجناس الأدبية تأثيرا، فهي تتسع بطبيعتها لمختلف الأجناس والفنون، وتعمل على دمج الأدوات التعبيرية المستعارة.

هذا ما يوحي بفعل التلاقح بين الأدب والسينما، فكل الظروف تسمح بالانتقال السهل للمونتاج بينهما بفعل التناص الفني **l'intertextualité artistique**، يشتغل المونتاج على ربط الأفكار والصور المتشظية من أجل الحصول على شريط سردي درامي، ومن هنا تتضح المعطيات الفنية الأولية التي تسمح بالتحول الإبداعي السلس من السينما إلى الأدب، وهو ما يصطلح عليه سيميولوجيا بعلاقة التناص التصويري[3] **la relation intertextuelle picturale**، فالتحاور بين "**الرواية والسينما هو بناء إبداعي جمالي يطرح نفسه شبكة من العلامات البصرية التي تنتظر إدراكا جماليا خاصا حتى في ثنايا اللغة**"[4]، بالإمكان أن ندرك ملامح التحول التي تعمل على تكريس **consécration** البعد الجمالي للعلامة البصرية[5].

تحمل السينما أشكالا تعبيرية تجعلها تشرك مع باقي الفنون، وما دمنا نتحدث عن السينما وعلاقتها بالأدب، لابد أن نشير إلى النقلة النوعية التي شهدتها السينما نتيجة التطور التكنولوجي الذي عرفته الحداثة، مما جعلها أكثر الخطابات التي تحضى بالتعبيرية المطلقة، وتشترك السينما مع الأدب في السرد، فليس السرد بوصفه حمولة حدثيّة تتحرك داخل بنية الخطاب ويتفاعل مع الزمان والمكان، وإنما في كيفية السرد الذي يختلف من جنس أدبي لآخر.

---

[1] لوي دي جانيتي، فهم السينما، السينما والأدب، تر. على جعفر، منشورات عيون، المغرب، 1993، ص06.

2 لوي دي جانيتي، فهم السينما، السينما والأدب، ص27.

[3] من بين أنصار هذا الطرح نذكر برنار فرايBernard Fraye، جورج ماتيوGeorge Mathieu ، جون لوك شاليمو Jean Luc Chalumeauوآخرون...

[4] Jean Pierre Bru, Esthétique des arts, Armand Colin, Paris, 2001, p11.

[5] Ibid. p13.

غير أن السينما بقدرتها على المونتاج والكولاج، ثم الجمع بين ما هو سمعي وبصري، وبين الزمان والمكان وبين الثابت والمتحرك، قد شكلت منعرجا في الفنون التعبيرية والأدبية، ولكن بإجراء مقارنة بين السينما والأدب لا تجعل منهما فنين متطابقين، فمن جهة لا بد أن نشير إلى فن غارق في القدم وهو الأدب والذي يعتمد على نظام لغوي في إعادة صياغة الأحداث.

ومن جهة أخرى نجد السينما كفن حديث يعتمد على الصورة في إعادة تشكيل الواقع، فـ"**السرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة**"[1]، حيث تشكّل الصورة المتحركة النتيجة المتوصّل إليها، حتى وإن كانت هذه الصورة لا يمكنها أن تكون معادلا دقيقا للدلالة اللغوية، ولكن لها قدرة تأثيرية باعتبارها وحدة بنائية ذات مضامين دلالية **connotations sémantiques**.

إن الحديث عن العلاقة الأدب بالسينما هو حديث عن نسق تعبيري تواصلي، حيث يعتمد على السرد كنسق كتابي يعتمد على الكلمات، والرؤية كنمط بصري يعتمد على الصورة، ولعل أوجه التفاعل بينهما عبر الحركة الإبداعية أسهم في مزجهما داخل صيرورة واحدة تؤكد أن الأشياء لا تدرك بواسطة النظر فحسب، بل تدرك أيضا بحواس أخرى يمكنها أن تولّد الفعل التواصلي.

إنّ أهم ما يمكن التوصّل إليه عند البحث في علاقة الرواية والسينما هو تقاطعهما في كثير من المسائل على مستوى التشكيل السردي، ولعل هذا هو ما حدا ببعض المهتمين بالسينما إلى إدخال السرد الروائي وتوظيف في السينما، ليستحيل المتخيل الكتابي إيهاما بصريا يحتفي بالصورة، وعلى هذا الأساس ظلّ الأدب منهلا خاصا للسينما، ولاقى ذلك الكثير من الاستحسان.

إن أهم ما يميّز أسلوب الرواية هو ميلها إلى لغة بسيطة التراكيب، وبعدها عن التعقيد سواءا أكان ذلك في مواقع السرد أو مواضع الحوار، ولئن كانت الملائمة بين بساطة الأسلوب ووضوح التعابير، وبين مراعاة المقتضيات الفنية والجمالية فـ"**لغة الفن ينبغي ألا تكون بدائية، لكن وضوح القول شرط ضروري لا بد منه لوجود الفن السينمائي كفن جماهيري وديمقراطي**"[2].

وهذا لا ينفي طبعا أدبية السينما لأنها تحمل سمات فنية وأدبية في ثنايا خطابها، لأنها تعدّ "**مجالا حيويا لصناعة الفن حيث عناصر التكنولوجيا في صياغة نظامها الاتصالي: أولا عبر الأدوات المختلفة، وتدخل ثانيا في صياغة خطابها التعبيري الجامع لشعريات العناصر الأدبية والفنية**"[3]، ولكن يبقى المونتاج حجر الزاوية الذي

---

[1] رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، تر. حسين بحراوي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 1992، ص09.

[2] محمد اشويكة، التفكير في السينما التفكير بالسينما، ص122.

[3] لوي دي جانيتي، فهم السينما، السينما والأدب، ص21.

ساهم في بناء جسر انتقالي بين الفنون، وبالأخص بين الأدب والسينما حيث "**إن العلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد**"[1]، وعمل المونتاج جسرا انتقاليا بين آليات السينما وتقنياتها إلى الأدب وباقي الفنون.

يبقى الأدب مختلفا عن السينما في طرقه التعبيرية والدلالات المتأتية عن اختلاف اللغة [2](اللغة السينمائية واللغة المتمفصلة**langue cinématique et langue Détaché**) فإذا قمنا بعقد مقارنة بين اللقطة والمشهد في السينما، سيقابلها الكلمة والجملة في الأدب، ولكن يجب مراعاة الاختلافات والفروق الدلالية فقد يحمل "**السرد السينمائي المضبوط دلالات كثيرة للسرد الروائي، فتنتقل تقنيات الكاميرا (الزومzoom ، البارنوراميكpanoramique، الترافليغtraveling ، التراجكتورا trajectoire...) والصوت (الضجيج، الموسيقى، الحوار...)**"[3].

يبقى السرد الحداثي قريبا من اللغة السينمائية، حتى أنّه أفاد من لغة السيناريو وشكله، مما جعل الروائي يوظف التقنيات السينمائية ببراعة المخرج حيث يبدو "**تأثير السينما واضحا وجليا فيها على مستوى اللقطة والمشهد وتقريب الوجوه والحوار وتجلي الصورة السردية وكأنها صورة سينمائية**"[4]، فيتحول الروائي من وظيفته الأصلية إلى مخرج سينمائي داخل الفضاء السردي، ولعل في هذا السرد ما يؤهل الرواية لأن تترجم إلى فيلم سينمائي، عن طريق تقنيات السرد السينمائي: الكولاج، المونتاج، الأسومبلاج، الكادراج، الميكساج، وباقي المؤثرات الصوتية والبصرية.

تختفي هذه التقنيات السينمائية في اللغة السردية وفق مسارات يرسمها الروائي حيث تتجلى "**قيمة استدراج تقنيات السيناريو السينمائي إلى النص الروائي في قدرتها على تجسيد وقائع الحلم التي يعرضها السارد للمتلقي**"[5] فعملية نقل العمل الروائي إلى السينما تتطلب نقل الصورة السردية إلى الصورة السينمائية، والتي بدورها تحمل خليطا من المواد التعبيرية تحرّك انفعالات فكرية وجمالية تعمل على تحفيز طاقته القرائية والتأويلية.

انطلاقا مما سبق يمكن القول إنّ كل نص روائي يمثل مستوى تذوقيا منفردا حين تشكيله سينمائيا، وتبعا لهذا المستوى التذوقي يتم التحكم في توظيف مساحات الخبرة الجمالية المتمثلة أساسا في الكناية والتلميح، سيما في المطابقة بين شخصية أو موقف أو فكرة رمزية عامة وكذا في مسألة توظيف الاستعارات خاصة عند إعادة تجزئة المكان والزمان بواسطة اللقطات المنفردة.

---

[1] لوي دي جانيتي، فهم السينما، السينما والأدب، ص 17.

[2] Vincent Amiel, esthétique du montage, op.cit.p47.

[3] عزالدين الوافي، في الصورة والجسد، ص70.

[4] محمد صابر عبيد، المتخيل الروائي، ص239.

[5] المرجع نفسه، ص 204.

هكذا يهاجر المشهد السردي في تدفق مبدع سلس ليعانق تخوم الخبرة البصرية التي تختزل هوية الفن السينمائي، الذي يتراوح بين جماليات وشعريات الكتابة والحدود الفنية للمحاكاة الأيقونية، إن مثل هذا التناص الفني لا يتم بمنأى عن مراعاة التقاطعات الإبداعية بين الأدب والسينما، ولا يكون أيضا بعيدا عن التضايف الدلالي الذي يميزهما.

2-الكولاج والمونتاج مرايا للسرد الحداثي

بالنسبة لموضوعنا حينما يكون الكولاج والمونتاج سمة من سمات الحداثة، ففي البدء كان "**إعادة تركيب لعالم مشروخ بمقص وممحاة انطلاقا من صفحات الجرائد، فتنوع المواضيع فيها يجعل من الضروري إعادة تنظيم الوجود من خلال إعادة خلقه**"[1].

هكذا عبّر الروائي السلافي بوهميل إرابال **Bohumil Hrabal** عن حداثة الرؤية الفنية النى تطمح لإعادة صياغة العالم، وكأنّ فن ما بعد الحداثة يريد أن يتجاوز الكلاسيكيات الفنية، كون هذه الفنون لم تستطع إحلال السعادة التي ينشدها الانسان، فإذا كان الحوار الصاخب يتم بالحوار اللغوي، فإنّ ذلك يمكن أن يتم بآلية من آليات الكولاج وهي التجابه **confrantage**.

غير أن الكولاج والمونتاج كليهما تعرّض لمراحل فنية في رحلة نضجهما، مما يصنع مجموعة من التساؤلات منها: ما هي العلاقة بين هاتين التقنيتين في مرحلة ما قبل الحداثة؟ وما هي السمات التي تميزتا بها قبل الحرب العالمية الثانية وماهي مجمل التغيرات التي نتجت عن قيام هذه الحرب.

كل هذا المنجز يعني أنّ له تاريخ، إذ أن نقطة التقاطع بين مصطلحي الكولاج والمونتاج في كثير من الأحيان تكون متداخلة خاصة في الأدب، بينما هي أكثر وضوحا في الفنون التشكيلية والسنيما، لأنهما يتبادلان الأدوار أحيانا، ولكن الفروقات موجودة فكلمة كولاج أي لصق من "**الفعل ألصق coller والذي يعني قرّب شيئين من بعضهما وثبتهما بمادة لاصقة، وهو مصطلح مستمد من كلمة لاتينية colligo، والتي تعني ربط attacher أو جمع بين شيئين réunir ou rassembler والتي ترجع بدورها إلى الكلمة الإغريقية Collao**"[2] التي تعني الالتحام.

---

[1] James Petra, Collage et Montage, op.cit, p37.

[2] Ulrich Weissteinm, Collage, Montage, and Related Terms, Their Literal and Figurative Use in and Application to Techniques and Forms in Various Arts, Comparative Literature Studies XV, Pennsylvania State University Press, USA, 1978, p130.

ولم يعرف الكولاج كفن إلا في القرن العشرين، أما قبلها فكان تقنية صناعية أو لعبية **technique de jeu**، إذ أنّ الكولاج مرتبط بمفهوم التشظي والشظايا وأسلوب لملمتها، وقد بدأ كمجسد فني من خلال الجمع بين مواد لا تمت لبعضها بصلة، أي قطع جرائد وأوراق ملونة مع حبال وأشياء أخرى...مما يعطي لكل هذه المكونات تصورا استعاريا لمنجز فني له دلالة ما، ويعتبر البعض أنّ الكولاج جزء من المونتاج[1] ليبقى الكولاج أوسع من المونتاج.

ففي الأدب حينما يتجاور نصان غريبان لا يشتركان لا يصنعان انسجاما نصيا، حيث أنّ التنافر بينهم بيّن وواضح، حينما يترك الكاتب المقطع النصي الغريب في صورته الخام **état brut** على شكل شظية مبثوثة في غير موقعها ويشترط "**أن تكون النصوص الغريبة المثبتة بشكل جزافي في المتن النصي، ولا تكون لذات الكاتب بل من تأليف كاتب ومنشئين آخرين، غير أنّ اختيار موقع بث النص الغريب هو الذي يحمل سمة فنية**"[2].

كن يجب تعريف الكولاج في الأدب خصوصا كممارسة بدأت تعرف توسعا متزايدا، لنعلم ونحيط بعوامل التأثير الأولى والمصادر التي استجلبت الكولاج إلى السرد الروائي، الكولاج الذي تمظهر من خلال آلية تناصية معروفة هي الاستشهاد **la citation** هذه الأخيرة منذ القدم كانت من آليات الاشتغال داخل اللغة، غير أن طريقة التوظيف هي التي تغيّرت في القرن العشرين وتجانست وتماهت مع مفهوم التناص[3] **Intertextualité**.

تتجاور النصوص عوض أن تتفاعل بفضل الكولاج، مما يحوّل هذه النصوص إلى شبكة علائقية متنوعة، حيث تكون على شكل استشهادات مستعارة مثبتة في سياق ومبعثرة في غير سياق، وفي حقيقة الأمر أن هذه الأخيرة يحكمها سياق غير مرئي استنتاجي غير مثبت على الصفحة أي سياق مغاير، فالكولاج يمثّل تتمة المجهود المبذول في إطار الحداثة الفنية، فمن بين سمات الحداثة العلاقة المستحدثة بين الكلمات والفنون المعجمة.

كان الكولاج ومعه المونتاج بمثابة القاطرة التي تسمح بممكنات تجاوز التعبير والتأليف الكلاسيكيين، وأكثر ما ظهر هذا في السرد، بينما تأخّر الشعر رغم حداثته الماثلة عن تقمص هاتين التقنيتين، مما جعل الكولاج يظهر

---

[1] Voir Taylor Brandon, Collage, the Making of Modern Art, Londres, Thames & Hudson, 2004; trad. Lydie Echasseriaud et François Vidonne, Collage, l'invention des avant-gardes, Hazan, Paris, 2005, p08.

[2] Elza Adamovicz, Beyond Painting in Surrealist Collage in Text and Image, Dissecting the Exquisite Corps, Cambridge university press, London, 1998, p04.

[3] Gotthold Laocoon Lessing, Des Frontières de la Peinture de la Poésie, Hermann, paris, 1964, p92.

كتقنية مضادة، وفي ذلك من القطيعة ما لا يخفى، فقد أصبح فضاءا كبيرا للتجريب الذي كان يمارس على نطاق واسع في أوروبا.

بل إذا قارنا هذه التقنية بمفهوم موت المؤلف **la mort de l'auteur** لرولان بارت **Roland Barthes** نجد نوعا من التوازي والتوافق بينها وبين الكولاج، لأنه إذا كان المؤلف قد مات من حيث عدم تدخله في توجيه القراءة، فهو أيضا قد مات ظاهريا في التشكيل الكولاجي، فأين تكمن شخصية المؤلف؟

حينما لا ندرك الرابط الذي جمع كل هذه الشظايا النصية، يصبح موت المؤلف مفهوما مجردا، فموته كولاجيا يكون على مستوى التأليف وليس استقبال هذا التأليف، أما على مستوى المتلقي فإنّ الكولاج هو الذي يُوقّع على شهادة موت الكاتب، لأنّ الكولاج بمنطقه الاعتباطي ينفي أي دور للمؤلف، ولا يمكن لهذا الأخير أن يدعي ذلك.

كما أنّ للفن على الكولاج والمونتاج فضل كبير حتى أننا نبحث أحيانا كيف ينقلنا "**الكولاج من الاستشهاد citation إلى الانتحال plagia، فالاستشهاد كتطبيق نصي يحتل مساحة واسعة في تاريخ الأدب وكذلك في الفن المعاصر مما جعل الفارق بين الاثنين يبدو غامضا في أعمال الكثير في الكتاب والشعراء مثل لوتريامون Lautréamont وأرغون Aragon**"[1]. فأن تكتب هو أن "**تشكّل نصا انطلاقا من مقاطع مستوحاة ومستجلبة يؤلف بينها ويوصل مع وفي ذات الوقت إعادة تشكيل لها أي بين عناصرها الحاضرة، فكل كتابة هي عبارة عن كولاج استشهاد أو تعقيب**"[2] فالخيط رفيع جدا بين الاستشهاد والسرقة، فالاستشهاد يمكن أن يتحول إلى انتحال في أشكاله الخفية المشوهة، وكلاهما صاحب تاريخ في الأدب وشعار الجميع "**إنّ الكلمات والألوان والأضواء والأصوات وكل ما يؤثث الوجود مشاع لكل صاحب قلم أو أداة كلها تكون في خدمة الأنا الخالقة كما أعلن الاستشهاد وما لم يعلن عنه سابقا**"[3].

وهذا ما ينقل السرد الحداثي من الكتابة **l'écriture** إلى إعادة الكتابة **la réécriture** "**لأنّ الأمر لا يتعلق فقط بتقليد تاريخي في مجال تطبيقات الكولاج، ولكن الانتحال هو مجال عمل تورد على تأسيس وهمي لاكتشاف المعرفة الأدبية، فهي نشاط تحويلي غير شريف يتعارض مع المفهوم المثالي للأدب، باعتباره تعبير عن حساسية فردية مدركة للحقيقي le vrai والجميل le beau والخيّر le bien**"[4].

---

[1] Voir Hanno Möbius, Montage and Collage, op.cit 37.

[2] Antoine Compagnon, La Seconde Main, le travail de la citation, op.cit. p32.

[3] France Anatole, Apologie pour le plagiat, les edition sonneurs, paris, 1892, p87.

[4] Ibid., p92.

يمكن اعتبار الانتحال والاستشهاد تقنيتان تناصيان، فالكولاج حينما يورد مجموعة نصوص لا يلتزم أبدا لا بذكر مصدر النص ولا باحترام سياقه القديم، بل يستطيع أن يفجّره ويوزعه على الصفحة التي يوظفه فيها دون حسيب ولا رقيب، أي يجبر النص السابق على ملأ معمار نصه دون أي نوع من أنواع الالتزام، والسبب هو أن ماهية الكولاج تقوم على أساس هذا التوظيف الحر.

3- الكتابة البينية وتراسل الفنون في المنجز الروائي الجزئري

تُشكل الكتابة البينية **l'écriture interdisciplinaire**[1] نموذجا كاملا لدراسة تمثلات الكولاج والمونتاج في المواد الروائية الحديثة، على اعتبار أنها تنتج عن العلاقة بين الأدب والفنون في حوار مشترك حظيت بتقفيه الدراسات المقارنة**les études comparative**[2]، حيث يمارس الروائي أسلوب المزاوجة بين الكولاج والمونتاج على اعتبار أنه تحرّر من قيود الكتابة التقليدية ليرسم خطا سرديا يعتمد على مرجعيات ثقافية وتاريخية وتشكيلية وإعلامية وسينمائية، من خلال الانفتاح على الفنون بمختلف أنواعها.

تربط الأدب علاقة وثيقة مع غيره من الفنون وهي علاقة مفتوحة دائما لإدراج قوالب فنية جديدة، فهو عالم مفتوح دائما لإدراج أنواع جديدة، فعندما نستحضر نص ميغال سرفانتس**Miguel de Cervantès** الخالد ندرك أنه عمل مفتوح فدون كيشوت كعمل خالد يمثّل التناص بامتياز "**فالأدب عبارة عن مجهود لمنح وظيفة جديدة لبنية قديمة، التي تنشأ أشياء جديدة، فيمكن قراءة النص المتناص دون الإشارة إلى النص المؤثر، ولكن إذا لاحظنا وجوده، ربما نكتشف فيه بعدا جديدا يجبرنا أن نرى النص وكأنه ورقة يمكن إعادة الكتابة عليها بعد مسح الكتابة الموجودة، تمتزج الكتابات وتؤثر في بعضها البعض**"[3].

---

[1] تتكون كلمة البينية من مقطعين أساسين، Interتعني بين وكلمة Disciplineوتعني مجال دراسي معين، ومن هذا المنطلق يتم تعريف الكتابة البينية على أنها الكتابة التي تعتمد على نوعين من الكتابة أو أكثر، وهي العملية التي بموجبها يتم الاجابة على بعض الأسئلة، أو حل معالجة مواضيع واسعة جدا في مجال الكتابة حيث يصعب التعامل معها بشكل كاف عن طريق نظام أو نوع واحد من الكتابة. ينظر.11/05/2018

Jerry Gaff and James Ratcliff , Advancing Interdisciplinary Studies

https://www.researchgate.net/publication/260676399_Advancing_Interdisciplinary_Studie-05-11 2018

[2] Voir Jean Bessière, Henry Pageaux, perspectives comparatistes, champion, paris, 2000.

[3] Gerard Genette, Palimpsests, Literature in the Second Degree, university of Nebraska Press, USA, 1997, p451-453.

تنتمي الرواية إلى جملة النصوص الأدبية باعتبار هذه الأخيرة **"ليست سوى خلية ذات بنية دينامية معقدة، تخلق من مجموعة الأعمال المماثلة(الخلايا)بنيان منظم متعدد الوجود والجوانب، يكون بمثابة العالم المصغر لعالم أكبر تتبدى فيه قوانين الإبداع الفني عموما"**[1]. وبهذا لا تخرج الرواية عن نطاق النص الأدبي، باعتبارها تمثل صورة مصغرة عنه.

يعتمد الروائي في تشكيل النص السردي على العديد من الفنون التعبيرية بأشكالها المختلفة والمتنوعة، وهذا ما يبرر علاقة الرواية مع الفنون باختلافها، من خلال خاصية الانفتاح التي تدل على مدى رحابة النصوص الروائية.

وما يهمنا الآن هو كيفية تداخل وتفاعل الفنون مع النص الروائي فيما يشبه الكتابة الفسيفسائية، **"فلا يمكن دراسة النص المركب le texte puzzle إلا من خلال المعنى الكلي للنص، كذلك هي الكتابة المتجزأة أو الكتابة المتشظية"**[2]، وهذا ما نجده في أعمال واسيني الأعرج فهو يفتح لغته على مختلف المصادر المعرفية، من أجل ابتكار أشكال روائية تتلاءم مع الظروف التي عاشها في الجزائر، فالمناخ السياسي العام لم يكن مستقرا على حال، مما جعله يكتب بلغة انفعالية ويقحم نصوصا توثيقية بشكل عنيف ومكثف، هذا ما دفعه لاستعارة وتطوير أدوات وأساليب تعبيرية لتستوعب هذه المرحلة الحساسة من مسيرة الكاتب.

ويمكن أن نمثّل بما جاء على صفحات رواية شرفات بحر الشمال من عناوين تقترب لأن تكون عناوين قصائد من الشعر الحر لا عناوين فصول للروايات، وجاءت على شكل (جراحات الذبيح العاري، وروكيام لأحزان فتنة، وتراتيل الانجيل المفتوح)[3] وفي رواية سيدة المقام أو مرثيات اليوم الحزين جاءت مقاطع أقرب إلى الشعر الحر أو شعر الهايكو **Haïku** منها إلى السرد الروائي في الشكل والمضمون:

"ظلام يشبه الجمعة الحزين.

من يدري ؟؟

...قادمٌ..."[4]

---

[1] محمد صابر عبيد، المتخيّل الروائي، ص235.

[2] Claudine Potvin, l'esthétique du détail dans nous parlerons comme on écrit, revue Voix et Images volume 14, numéro 01, université d'Alberta, Edmonton, 1988, p42.

[3] شرفات بحر الشمال، ص09-73-191.

[4] واسيني الأعرج، سيدة المقام، دار الفضاء الحر الجزائر، 2001، ص153.

تستمد الكتابة الروائية عند واسيني الأعرج حداثتها الكتابية من تشظي السرد الذي يتعمّده الروائي للبناء اللغوي والنسق الأسلوبي، "**بغية اشتقاق لغة جديدة من اللغة ذاتها. ونحت أسلوب متميز من خلال تدميره أنساق الأسلوب التقليدي بتحويل التناسق إلى تفكك يصبح هو الآخر تناسقا يطبع كلية النص**"[1]، فتصبح الكتابة المتشظية وكأنّها نسق كتابي واحد ومتواصل، ويمكن أن نمثّل بما جاء في ذاكرة الماء:

"**ينتابني شيء من التردد ضد الكثير من الأشياء الغامضة. ماذا أفعل؟**

هل سأبقى مرة أخرى داخل هذا الفقر الذي اسمه البيت؟ ...إذا خرجت وانحدرت باتجاه المدينة، ستكون غوايات الشوارع قد قادتني نحو الموت"[2].

يتعمد الروائي من خلال هذا النوع الكتابة تأكيد الطابع الحداثي على مستوى اللغة، من خلال ابتكار كتابة تشبه نظم الشعر الحر، فيتعمد الروائي إلى كسر خطية النموذج الروائي التقليدي "**فصارت لغة الخطاب الروائي لغة داخل اللغة**"[3].

هكذا تشبه الكتابة الروائية "**الكتابة بالشظايا، الشظايا هي عبارة عن حجارة مرصعة على محيط دائرة، أقصد الاستدارة بمعناها، فكل عالمي الصغير هو فتات أما في المركز؟ هناك غبار، فتات، تفاصيل، كلمات، خارج النص، كلمات بمعنى الانزياح، تنزلق بين الأصابع، حكايات بدون مضامين، حكايات عادية تجعلك تنام مستيقظا...**"[4].

تصبح الكتابة البينية علامة خاصة بالحداثة السردية عبر إدخال طابع تجديدي على اللغة خاصة بعد انفتاحها على الفنون المختلفة، فقد تعددت المستويات الخطابية للنص الروائي وتنوعت حسب تنوع النسيج الحكائي، فاتخذت أشكالا من التعالق الأجناسي من خلال الكتابة السردية المتشظية عبر توظيف مستحدثات سردية من بينها الكولاج فإذا كان ما "**يبدو أنه كتابة متقطعة/غير مستمرة Ecriture fragmentaireفي الكتابة ما بعد الحداثية، فهناك شكل آخر يقترب من بعض خصائصه في هذا العالم المضطرب هو الكتابة المتشظية Ecriture fragmenté**"[5].

---

[1] بنو هاشم عمري، التجريب في الرواية المغاربية، ص212.

[2] واسيني الأعرج، ذاكرة الماء، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص12.

[3] بنو هاشم عمري، التجريب في الرواية المغاربية، ص213.

[4] Claudine Potvin, l'esthétique du détail dans nous parlerons comme on écrit.op.cit. p39

[5] Marc Gontard, le roman français postmoderne-une écriture turbulente le 16 /06/ 2016 http//halshs.archives.ouverts.fr/halshs-00003870

يحاول واسيني الأعرج أن يشكّل المتن الروائي بالتقرّب من القارئ عن طريق الكتابة الواقعية، التي تتوسل السرد المتشظي ولكن لا بد من التفريق بين الكتابة المتقطعة **l'écriture fragmentaire** والكتابة المتشظية **l'écriture fragmentale**" **لابد من التعرف على الفرق بين النص المقطّع le texte fragmental والنص المتشظيle texte fragmentaire ، ففي الأول نتحدث عن حالة عدم اكتمال الكتابة، وبقايا أثر منشور بعد وفاة صاحبه œuvre posthume فحينها يكون النص متضررا ومفقودا جزئيا، أما في الثاني نشير إلى نص متجزئ من خلال كتابة واعية وتدخل في إطار الكتابة الجمالية المتضافرة"**[1].

تدل الكتابة المتقطعة على أنها نص غير مكتمل بالنظر إلى الجزء الذي يأتي قبلها والمقطع الذي يأتي بعدها، وتعتبر كتابة متجزأة غير مكتملة في أغلب الأحيان، لا يقصدها الكاتب، أما الكتابة المتشظية فهي نص يعمد إليه الكاتب من أجل الحصول على كتابة جمالية تتظافر فيها الأنواع الكتابية مجتمعة فيه.

يكشف الفضاء السردي عن طبيعة الكتابة البينية التي تتحرك فيه وتتفاعل مع مختلف المتفاعلات السردية، مما يبرز للقارئ نوع النصوص المدرجة بداع السرد المتشظي فتظهر الفجوات السردية[2]، التي تنتج غالبا عن الانتقال من نوع أدبي إلى نوع آخر، يبدو جليا من خلال البياض السردي أو تلك الفراغات التي يفتعلها الروائي من أجل تقسيم السرد في فراغات طباعية تمنح النصوص بعدا انفصاليا عن بعضها، ومن أمثلة هذا النوع السردي ما جاء في رواية سيدة المقام التي انتهت على الشكل التالي:

"في طريقي إلى البيت وأنا أتدحرج تحت المطر الذي بدأ يخف...

حاولت عبثا أن أمحو كل الصور ولا أحتفظ إلا بأصابع رجليها وهي تلثم الموجات التي كانت تتمزق عند رجليها..

وعند ساقيها الرائعتين"[3].

وأيضا في المقطع التالي من حارسة الظلال:

---

[1] Marc Gontard, le roman français postmoderne–une écriture turbulente le 16 /06/ 2016 http//halshs.archives.ouverts.fr/halshs-00003870

[2] تعتبر ممارسة الفجوة السردية من التحديات التي يفرضها السرد الحداثي، وإن كانت الممارسة الغالبة هي مصاحبة البياض للنقلة السردية، فإن تلازمهما غير محتوم، إذ قد يتحول السرد مكانيا أو زمانيا أو منظوريا في فقرتين متتابعتين، أي بلا بياض سردي، وبالمقابل قد يظهر البياض السردي مع اتصال السرد، كظهوره بين فصلين وفقرتين يمكن وصلهما سياقيا، ينظر محمد ين سليمان القويفلي، البياض السردي، الأعراف ودلالات العدول، مجلة جامعة الملك سعود، الرياض، كلية الآداب، عدد 15، 2013، ص318.

[3] واسيني الأعرج، سيدة المقام، ص 211.

"كريم لودوك كان قد عاد. لم ننتظر طويلا. فقد كان في الموعد كما اتفقنا.

غادرنا المكان بدون ندم كبير.

القلب منتفخ وغصة ما تسد الحلق.

لم يكن من السهل علينا الوصول إلى بقايا بناية حسن رايس.

الحرارة القوية لا تطاق. بدأنا نختنق مثل أسماك أخرجت من الماء. ثقل الرطوبة يسد كل الفجوات البحرية التي تهوي عادة مدينة الجزائر."[1]

ونفس الشيء في رواية شرفات بحر الشمال في المقطع التالي:

"هذه المرأة ليست ذاكرة فقط ولكنها شتات كل الزمن الذي يرفض أن يموت

كان مطار رواسي مكتظا.

شيء ما في المطارات يجعلنا نغفر للناس كل حماقاتهم وقلقهم"[2].

يتوقف الروائي في هذه الصفحة عن سرد واقعه المؤلم لينتقل إلى سرد أحداث أخرى حول امرأة أحلامه ثم سرد أحداث تدور في مكان بعيد جدا عن الحدث السابق، تاركا خلفه بياضات كثيرة مولدة عدة فراغات، ليعود إلى حدث الرحيل الأول والمطارات من جديد في الصفحة الموالية، "**إن هذه الفجوات les failles تضفي على الرواية طابعها الانفصالي Discontinu وتنفي أحادية المعنى، فتفتح على التأويل والتعدد، وهذه الفراغات تحول دون استمرار النص في عملية مغلقة، وهذا يحول دون استمرار النص في عملية مغلقة أغلقت دوريا**"[3].

إن ما يميّز أعمال واسيني الأعرج هو تداخل أشكال التعبير فيها مما يجعلها نصوصا هجينة من الدرجة الأولى، ولعل الكتابة البينية عبر تقنيتي الكولاج والمونتاج تدعم هذا النوع من الكتابة، فهي أدوات تمدد من خلالها الكتابة وتنفتح على آفاق قرائية مختلفة.

فالغالب في الأعمال الروائية المختارة هو جمود المشاهد، حيث يغلب الصمت على الشخصيات فهي لا تتحدث كثيرا، وحوارها مكثف موجز كما هو الحال في شرفات بحر الشمال، وذاكرة الماء، وسيدة المقام، وحارسة الظلال، حيث يسود الصمت إلى أن يجمد المشهد فجأة، ثم يسترسل في الكلام وتعاود الحياة، فأغلب المشاهد خالية من العقد وتفتقر إلى الدوافع، ومن المشاهد الجامدة في حارسة الظلال الحركات التمثيلية التي كان يقوم بها الرجال في المفرغة وكذا رجال الأمن:

---

[1] واسيني الأعرج، حارسة الظلال، دار الفضاء الحر، الجزائر، 2001، ص 88/87.

[2] واسيني الأعرج، شرفات بحر الشمال، ص68.

[3] Marc Gontard, le roman français postmoderne, op.cit.

"...لم يكن دون كيشوت قادرا على فهم هذه العبثية الغريبة: كيف تتحول مزبلة إلى متحف يضم اللوحة التذكارية لسرفانتس؟ رغم صبره، فعيناه كانتا تظهران رغبة واضحة للكشف السريع. فجأة واجهنا حارس لا أدري من أين خرج. في الحقيقة لم أستغرب وجوده. فحساسية المكان تفترض مثل هذا التواجد الاستثنائي. وجّه عصاه القديمة باتجاهنا وهو يتفرسنا بنظرة سوداء.

-نعم؟ تبحثون عمن؟

العلاقات هنا تسير على هذه الشاكلة. يسألونك أولا عن الشخص الذي تريد رؤيته. وإذا لم يكن برأسك اسم ما لا تستطيع أن تمر أبدا"[1].

إنّ أشكال الكولاج والمونتاج هي الصور المتقطعة والمتشظية لسرد ما، حيث أنّ هذا التجزيء كان نتيجة دور فكر التشظي الدال على اليأس والعدمية بعد الحرب العالمية الثانية، وكان هناك معطى عبثي أدخلته عبثية الحياة على الأدب، كون الموت المجاني في الحرب جعل الانسان لا يثق ولا يستوعب ولا يتطلع لأية تواصلية كانت، تماما كالحياة التي يقطع هناؤها فجأة سقوط قنبلة تقضي على تواصلية حياة كاملة كانت تتطلع بآمالها لخاتمة سعيدة.

وهذا يرجعنا مرة أخرى لتكريس نخبوية النص الكولاجي والمونتاجي وعدم قدرتهما على الوصول إلى الجماهير العريضة، نلاحظ تشابها في هذا المجال بين الشعر الحداثي وغوامضه والسرد وغوامضه أيضا، فلا يعود ذلك فقط لغموض النص صياغة وتركيبا ولكن أيضا لغموض الإحالات.

وبالعودة للمونتاج الذي يعتبر من متغيرات الكتابة الحداثية والأكثر هيمنة على تأطير النص الروائي، فكل انقلاب على الكتابة التقليدية يحتاج للمونتاج من أجل إعادة تركيب القطع السردية من وحدات زمنية وأفضية ومشاهد متشظية، وهو ما يعطي الرواية شكلا انزياحيا، فلو أخذنا حركة الذكريات في ذهن الشخصيات تنتقل بسرعة من الماضي البعيد إلى القريب ثم الحاضر، لتتشكل في حركة دورانية، يعتمدها الروائي من خلال تكسير الزمن الكرونولوجي للأحداث اعتمادا على المونتاج اللاكرونولوجي[2] **Montage a-chronologique**.

---

[1] حارسة الظلال، ص64.

[2] Robert Humphrey, Stream of Consciousness, in modern novel, University of California Press, 1962, p50.

وتبرز حركة هذا النوع من المونتاج من خلال "**هيمنة الجمل التعجبية الانفعالية والجمل الاستفهامية التي تسائل الوجود والعالم والانسان**"[1]، وهذه الهيمنة تمكن من بنية إنفعالية حميمية عندما يكون الجسد يحدث الوعي نفسه من خلال حركة الجس**body language**.

يبدو أن قدر الرواية محكوم بقوانين التأثير والتأثر على غرار باقي الأجناس الأدبية، وما يساعد الروائيين في الإقحام الفني للرسم والسينما والموسيقى هي تقنيات الكولاج والمونتاج، حيث حرصوا على ابتكار أشكال فنية داخل الرواية التي تستوعب الجو العام الذي يعيشونه، من خلال تطوير الأدوات والأساليب السردية.

نجد في مقدمة هذه التقنيات المونتاج السينمائي الذي يساعد على تركيب وتجسيد الصورة، من خلال التلاعب بالزمن وإعادة تشكيل الأفضية، وتقطيع الحكاية، ووضع الأحداث بالموازاة مع المشاهد التي تقع في الحاضر غالبا أو في الماضي.

تقوم الرواية بالاستثمار في السرد الحداثي عن طريق تقنية المونتاج "**بغرض تجزئة العالم الروائي عبر تقطيع الحكاية والزمن والمكان، في إشارة دالة على عالم مفتت تحكمه آلية التباعد والتشرذم والضياع**"[2]، ويتضح ذلك جليا في بنية العالم الروائي لأعمال واسيني الأعرج والتي تشبه في شكلها النهائي للقصة السينمائية[3] **Story Board** وفي حركة السرد المتداخل الذي يؤدي إلى معاني دلالية يعجز السرد المسترسل عن تشكيلها.

هناك جدال فني وفكري وراء ارتباط الرواية بالسينما، والتي يمكن أن نتتبعها من خلال علاقة الصورة والكلمة بالصورة المرئية **image visuelle** أو المطبوعة**image imprimé**، فاللغة الروائية تعيد إنتاج الواقع من خلال الصورة المتخيلة **image Fictif**، إلا أنّ الرواية والسينما تهدف إلى بناء قاعدة تفاعلية مع الجمهور، خاصة الرواية التي نجحت في ذلك من خلال تقنية الكاميرا القلمية**caméra stylo**[4] في إنتاج الحركة، ولعل هذا ما يجعل الرواية تحاكي السينما فـ"**تعيد انتاج الحركة بناء على لحظة عادية، أي بناءا على لحظات متساوية**

---

[1] حسن المودن، الرواية والتحليل النصي، قراءات من منظور التحليل النفسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2009، ص168.

[2] محمد صابر عبيد، المتخيل الروائي، ص 224.

[3] ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ص13.

[4] تستعمل الكاميرا القلمية كتقنية مختلفة لإنتاج الحركة، فعد تركيب المشاهد، توضع صور أو رسومات أو منحوتات أو أشياء مختلفة عن جسم الصورة، مشهدا بمشهد، في مطمح واقعي لخلق تسلسل بشبه تسلسل الصور السينمائي، كتقنية الشفافات **Praxinoscope** وهي أوراق منضدة من السيللولويد **Celluloïd** تسمح بالاحتفاظ ببعض عناصر صورة جزئية كالديكور، لكيلا تحتاج إلى تعديل إلا بالنسبة للمشاهد المتحركة، ولكنها تسعى إلى تأكيد الانتقال من صورة إلى أخرى. ينظر المرجع نفسه، ص16.

البعد، يتم اختيارها بحيث تعطي انطباعا بوجود حركة مستمرة. وكل منظومة أخرى تعيد إنتاج الحركة بنظام تقطيعات تعرض بحيث تمرر بعضها بالبعض الآخر أو بحيث تتبدل"[1].

حاولت السينما الاستفادة من تاريخ الفنون، لذلك نجدها تكتسح الساحة الفنية بفضل التطور التكنولوجي في مجال التصوير والمونتاج والعرض، رغم "**أنّ جوهر التعبير بالسينما ظل ملتصقا بتلك النماذج الأولية حتى في مجال المسرح، كقولنا هذا عمل درامي وذاك كوميدي**"[2]، فمفهوم مثلا **mise en scène** في ذاته هو مفهوم مسرحي بحت، إلا أن النص المسرحي لا يحمل بعدا دراميا إلا من خلال الأداء والتمثيل **performance** على الركح بالإضافة إلى الايماءات ولغة الجسد.

غير أنه رغم تقاطع الكتابة السينمائية مع فنون كتابة أخرى، إلا أنها تميزت بطبيعتها الفنية والتقنية[3]، وبالتالي تبقى وسيطا لترجمة المفاهيم مع تحميلها لأفكار ومشاعر ذات بعد جمالي مبني على التفاعل والتجاوب.

وأما الدمج بين الكولاج والمونتاج المعمول به في الكتابة البينية أو التنويعية فيوحي بتهجين الجنس الجمعي للنص، هو جنس الرواية بخطابات ولغات وأشكال متناغمة، حيث أنّ "**الرواية هي ملتقى للنصوص بتعبير جماعة التناص، ولذلك فإنها تتسع بطبيعتها لمختلف الأجناس والفنون اعتمادا على امتلاكها لفعاليات المونتاج والكولاج، كمن يسيطر على الأجناس والأنواع الأخرى، وتستيطع أن تعبر الأزمنة، فتستحضر التراثي والحداثي، والإخباري والتصويري وتدمج العناصر المتباينة لتشكل منها نسيجا مختلفا...فالرواية شكل غير ناجز وخارج على أية قوانين صارمة أو نهائية**"[4].

فالكتابة الجديدة وفقا لنظرية رولان بارت تكتبها اللغة وليس الكاتب، فكثرة الكولاجات والمونتاجات تجعل الكاتب مجرد راقن يخط سطورا بكلام الآخرين، ونزعم أن مدونات واسيني الأعرج الروائية التي اخترناها للدراسة تزخر بمواد الكولاج والمونتاج، حيث زاوج الروائي بين هاتين التقنيتين، لأنه يرى أن هذا النوع من الكتابة يمتص النصوص المدمجة كنوع من أنواع التناص الحديث.

ما يمكن أن نجزمه الآن أنّ أعمال واسيني الأعرج روايات حداثية مبنية على الكتابة بالكولاج والكتابة بالمونتاج بين أنواع أدبية وأخرى غير أدبية، أو ما يسمى بالكتابة البينية/المتداخلة **l'écriture interdisciplinaire** التي بدورها تنفي النقاء الأجناسي عن الرواية، وقصد كاتبها هذه الطريقة في الكتابة، وقد

---

[1]Gille Deleuze, l'image-mouvement, cinéma I, op.cit.p22.

[2] عز الدين الوافي، في الصورة والجسد، ص 63.

[3]Gille Deleuze, l'image-mouvement, cinéma I, op.cit.p41.

[4] كمال الرياحي، حركة السرد ومناخاته، ص13.

أكّد واسيني الأعرج في أحد حواراته على ضرورة وعي الكاتب للنوع الذي يكتبه، وأنّ الوعي بالشكل هو وعي بالمضمون، فمن لا يعي أشكاله لا يعي مضامينه.

كل ذلك يفتح أفق التساؤل: فهل يعد التناص عبر الكولاج والمونتاج موفرا لمتطلبات الأدبية من حيث توفير المتعة الفنية؟ إذ في كثير من الأحيان ما يكون المقطع الكولاجي المركب بفضل المونتاج لا علاقة له بالأدب، فمقطع من صفحة الأخبار في جريدة ما لا يتوفر على الفنية اللازمة للنص الأدبي، مما يجعل النص الحاضر نوعا من الهجنة النصية التي تخون هدف الأدب الأسمى وهو المتعة الفنية، فمثل هذه الأفكار كانت نقطة البداية الأساسية للتحليل التطبيقي للكولاج والمونتاج.

فالرواية التي تمتهن الكولاج والمونتاج لا تريح قارئها، حيث تطلب منه الانتباه التام والتذكر، وإعادة ربط الأحداث والاحتفاظ بالخيط الرابط بين بدايات التشكيل في صورة الشخصيات ونهاياتها.

خاتمة

هكذا أنهينا ارتحلت تقنيتي للكولاج والمونتاج إلى النصوص الروائية الحداثية لتثير مدى وفرة هذه المستحدثات السردية في أعمال الروائيين، حيث انطلقنا في بداية الدراسة من فكرة الكتابة الحداثية، وراحت تتأكد من نقطة لأخرى وهي أننا بصدد دراسة السرد الحداثي بامتياز.

يقوم الكولاج والمونتاج بدور مهم وأساسي في السرد الحداثي بما يقتضيه الموقف السردي، وانتصر فيها لتقنيات الكتابة الحداثية. وكيف تشكل الخطاب الروائي من خلال استدعاء تقنيات السرد الحداثي (الكولاج والمونتاج) وكيف تم إدراج مثل هذه التقنيات إلى مصاف السرد الحداثي المتميز.

آليات اشتغال الزمن بين الرواية و السينما.

أ/ مارية تيقاني

أ/ آسيا تيقاني

أ.د نبيلة تاوريريت

جامعة بسكرة.

ملخص:

يعيش العالم اليوم هيمنة التكنلوجيا، إذ صارت بتقنياتها تطغى على ثقافة الإنسان و تسيطر على مدركاته لتحل الصورة محل سلطة الكلام في التخاطب، فنجد الرواية الحداثية قد واكبت التطورات التكنلوجية و أخذت جملة من المعطيات البصرية و التقنيات الفنية التي سمحت للرواية من الانضمام إلى عالم السينما، فببراعة اللغة الأدبية استطاعت الرواية الحداثية الانفتاح على الأجناس الأخرى و تطوير تقنياتها، و قد انعكس ذلك على واقع الممارسة الأدبية و اتجاهاتها و وسائطها و تقنياتها و موضوعاتها و طرائق تلقيها، فللسرد السينمائي مستحدثات من العصر التكنلوجي، و هذا ما سنتطرق إليه في هذه الدراسة؛ بتتبع أهم تقنيات السرد المساهمة في بناء الرواية السينمائية أو المأفلمة من خلال عينة من الروايات التي ترجمت سينمائيا، انطلاقا من الزمن الروائي وصولا إلى أنظمت الترابط الزمني في الفيلم السينمائي، كما نطرح تساؤلات حول مصير هذا الإنتاج، و مدى تنوعه و إمكاناته البنائية و خياراته الجمالية.

تمهيد:

إن عملية التأثير والتأثر تشكل سنّة في الفنون جميعا والرواية كغيرها من الأجناس الأدبية، كانت وما تزال تؤثر في الفنون الأخرى وتتأثر بها، فالرواية ليست بعيدة عن أجواء التأثر هذه ولعلّ الفن الأكثر قربًا خارج الفنون السردية التي أثرت في الرواية هو فنُّ السينما .

1_ مصطلحات ومفاهيم:

1_1_ مفهوم الرواية:

أ/ لغة:

إن الأصل في مادة روى في اللغة العربية، هو جريان الماء، أو وجوده بغزاره، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حالة إلى حالة أخرى، من أجل ذلك ألفناهم يطلقون على المزادة الرواية: لأن الناس كانوا يرتوون من مائها، ثم على البعير الراوية أيضا لأنه كان ينقل الماء، فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطْلقوا على الشخص الذي يسقي الماء هو أيضا الراوية. ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوه على ناقل الشعر فقالوا رواية؛ وذلك

لتوهمهم وجود علاقة النقل أولا ثم لتوهمهم وجود التشابه المعنوي بين الري الروحي الذي هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر والارتواء المادي الذي هو العبُّ في الماء العذب.[1]

ب اصطلاحا:

تعد الرواية جنس لا قواعد له أو أنها جنس ميت حسب عبارة "جول رونار".[2]

وهو في الصورة العامة نص نثري تخيلي سردي واقعي، غالبا يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيل للحياة والتجربة واكتساب المعرفة.[3]

يعرف سانت بوف* الرواية بقوله: ‹‹ حقل فسيح من الكتابات التي تتخذها سيرة الاقْتدار على التفتح على كل أشكال العبقرية بل على كل الكيفيات، إنها ملحمة المستقبل، وربما تكون الملحمة الوحيدة التي تحتوي التقاليد منذ الآن...››.[4]

فالرواية بمفهوم "سانت بوف" هي فضاء واسع يتسع لأشكال فنية كثيرة، وشبهها بقوله ملحمة، لاتساع مواضيعها وطولها، واحتوائها على الشعر أيضا، أما قوله ملحمة المستقبل فيقصد أنها ستصبح الجنس الأدبي الأكثر شهرة بين الأجناس الأدبية الأخرى، وهذا ما أكدته الدراسات الحديثة، والتي تذهب إلى كون الرواية الأكثر أهمية من ناحية المقروئية والاهتمام من قبل النقاد والدارسين.

فالرواية إجرائيا إذا هي فن نثري تخيلي طويل نسبيا فهي أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم، وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث وتعتمد على السرد بما فيه وصف وحوار وشخصيات، وتعد من أخصب النصوص الأدبية وأكثر الأنواع التي تسمح بالاقتباس منها للفنون الأخرى كالسينما.

1_2_ مفهوم السينما:

أ لغة:

هي مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك، الذي يعرض للجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور العرض أو على شاشات أصغر خاصة بالتلفاز.[5]

كما أنها اختصار لكلمة "cinématographe" أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها وقاعة العرض ومجموع النشاطات في هذا الميدان

---

[2]عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، الكويت، شعبان 1998، ص22.

[3]: محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010 ص202.

[4]: عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص16.

[5]: لطيف زيتوني معجم مصطلحات نقد الرواية ط1 دار محمد علي للنشر تونس 2010 ص20.

* سانت بوف: كاتب وناقد فرنسي، ولد سنة 1804 توفي سنة 1869، عمل صحفيا، صديق فيكتور هيغو.

[6] فؤاد احمد الساري، وسائل الإعلام والنشأة، ط1، دار أسامه للنشر والتوزيع، الأردن،2010، ص290.

(تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات الملمّة مصنفة في قطاعات.[1]

ب/ اصطلاحا:

فن شعبي يسميه البعض بالفن السابع مشيرين بذلك لفن استخدام الصوت والصورة سوية من أجل إعادة بناء الأحداث على شريط خلوي.[2] ويراها البعض على أنها فن أو مجموعة من الفنون الجميلة، وبوابة متسعة بما يكفي لرؤية شيء من عالم الخيال، بينما ينظر لها بعض آخر بأنها صناعة وحرفة، وأنها أيضا أدوات وآلات وظفت وفقا لقوانين وتقنيات معينة فصارت صالحة لأنْ تقدم للإنسان ما يعجبه ويمتعه.[3]

والسينما هي الإيمان، والتفاعل والاستكشاف وهي ليست عدو القراءة كما يحاول البعض تصويرها وإنما هي مكملة لها متممة لمهمتها النبيلة للحياة.

يمكن القول بأن الرواية انفتحت أيضا على عالم السينما واستعارت منه بعض تقنياته وآلياته كالأحداث الكثيفة التي تبدو كمشاهد ولقطات سينمائية، توظيف الديكور لنسج الأبعاد الدلالية وتقديم المشهد وكأنه على الشاشة، وذلك لإثراء الحدث الروائي وللاقتراب من دائرة الحكي السينمائي وبخاصة أن السينما والرواية يشكلان لذة من طينة واحدة.[4]

فالرواية الجديدة التي توسعت في الخمسينيات وجدت جماليتها وامتدادها في التعبير السينمائي عند بعض الكتاب فكانت الروايات السينمائية.

1_ 3 _ الرواية السينمائية:

تركز الرواية السينمائية على الحبكة كما أنها ترسم خطوطا عميقة، متعمّدة للمعاني التي تريد إبرازها كالخيانة أو الحظ العاثر أو التضحية أو الحظ السعيد... ، وفي سبيل هذا الإبراز فإنها تحتال على اللغة والصيغ التعبيرية لتجنح بها بعيدا عن البعد الأدبي الذي يهدف تعميق المشاعر عوضا عن إثارة التعاطف المباشر مع البطل أو الضحية الذي تركز عليه الرواية السينمائية. فهي ترتب الأحداث ترتيبا متعمدا تماما، ولا تترك مجالا للتنامي العفوي أو الهرمونية الداخلية التي تمنحها الرواية الأدبية.[5]

تُعد السينما خطابًا بصرياً وسمعيًا ووسيلة أساسية من وسائل الاتصال الجماهيري، وهي تتناول كل شرائح المجتمع وتعالج كل موضوع يخص جانبا من جوانب حياة الإنسان المختلفة، والسينما منذ أن خطت خطواتها الأولى من مجرد تصوير للأشياء المتحركة إلى تقديم أفلام روائية، اعتمدت إلى حد كبير على الأعمال الأدبية التي تستمد منها موضوعاتها، وفي المقابل فقد تأثر الأدب بالسينما فعندما أُكتشفت السينما الناطقة كان الفيلم

---

[2] ماري تيريز جوزنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائر بشور،تحت إدارة' ميشيل ماري د.ط، جامعة باريس السوربون الجديدة، ص16.

[3] فؤاد احمد الساري، وسائل الإعلام والنشأة، ص 254

[4] ينظر: فولتن ألبرت، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر القاهرة، د.ت، ص33.

[5] ينظر: حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، مجلة الابتسامة، العدد 169، الرياض، 1431هـ، ص14-15.

[1] ينظر: نزار حسين راشد، الرواية السينمائية والأدبية، صحيفة رأي اليوم، 2015/06/03،09:34.

الصامت قد أحدث أثرا بالفعل في الرواية المكتوبة، فاستعارت الرواية الجديدة واستوعبت أدوات التعبير لمنجزات فنون أخرى، كالدراما والسينما، وأصبح الروائي يقدم الواقع في حضوره الملموس مع خلط الماضي والحاضر والمستقبل.

2_ الزمن بين الرواية والفيلم «رواية وفيلم هيبتا أنموذجا":

2_ 1_ لمحة عامة حول رواية و فيلم هيبتا:

هيبتا يعني رقم 7، والرواية تتحدث عن المراحل التي يمر بها الحب، فصنف الكاتب المراحل التي يمر بها العشاق بسبع مراحل، والنجاح بالعلاقة العاطفية يعني المرور بالمراحل السبعة، كتبت الرواية بلغة سهلة وسلسة فتجمع الرواية بين الرومنسية و الدراما و كذلك الفلسفة، أما أحداثها فتأتي مختلطة بين الحب و الألم و الوجع، و هو ما يجعل القارئ يشعر بالعديد من المشاعر المختلطة.

أ_ رواية هيبتا:

عنوان الرواية: هيبتا

الكاتب: محمد صادق

دار النشر: الرواق للنشر والتوزيع

عدد الصفحات: 216 صفحة

ب_ فيلم هيبتا:

عنوان الفيلم: هيبتا

سيناريو: وائل حمدي، مقتبس عن رواية هيبتا لمحمد صادق.

المخرج: هادي باجوري.

مدة الفيلم: ساعة وخمسون دقيقة. 1 سا و50د

سنة الإخراج: 2016م

شركة الإنتاج: ذا بروديوسرز

بطولة:

ماجد الكدواني: د شكري مختار

عمرو يوسف: يوسف

أحمد مالك: كريم

أحمد داوود: رامي

دينا الشربيني: علا

جميلة عوض: دنيا

نيللي كريم: رؤى

2_2_ تحويل الزمن الروائي إلى زمن سينمائي:

يعد الزمن عنصر مهم في البناء السردي " فمن المتعذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمنٍ خالٍ من السرد يمكن أن نلغي السرد فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن".[1]

نظرًا لأهمية الزمن في الرواية فالسرد الروائي قائم على الزمن وهو أحد أهم أعمدته، فبدخول تقنية المونتاج على السرد الروائي فإنه يؤثر أولاً على الزمن الروائي. وللتَّقرب من أثر هذا التأثير نتعرف أولا على مفهوم مصطلح الزمن.

فهو لغة كما يرى ابن منظور في معجم لسان العرب أن الزمن اسم لقليل من الوقت أو كثيره... والزمن يقع على فصل من فصول السنة وأَزْمَنَ بالشيء طال عليه الزمن بالمكان أي "أقام به زمانًا".[2]

وبِعدِّ الزّمن أحد المكونات الأساسية التي تشكل بنية النص الروائي، فهو يمثل العنصر الفعّال الذي يكمل بقية المكونات الحكائية.

إن مقولة الزمن متعددة المجالات وكل مجال يعطيها دلالة ويتناولها بأدواته التي يسوغها في حقله الفكري والنظري، وكانت حصيلة تصور مقولة الزمن تجد اختزالها العلمي والمباشر مجسدا بجلاء في تحليل اللغة في أقسام الفعل الزمنية في تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد وهي :الماضي، الحاضر، المستقبل.[3]

بتقربنا لمصطلح الزمن يمكننا فهم تأثير تقنية المونتاج عليه خلال السرد الروائي.

إن تقنية المونتاج(من تماثل وتناقض وقطع) المستخدمة في الرواية، أثّرت على ترتيب الزمن في الرواية فتركيب المشاهد في السرد الروائي أدى إلى تقطع في الزمن الروائي مرة بالتسريع ومرة بالتبطيء، فتركيب مشهدين من زمانين متباعدين يهدف إلى حذف فترة زمنية كاملة قد تكون هذه الفترة قصيرة أو طويلة وبالمونتاج تنتقل المشاهد من مشهد في الزمن الحاضر إلى مشهد حاضر أيضًا، ولكن بعد انقضاء فترةٍ معتبرة من الزمن هذا التركيب يؤدي إلى تسريع في زمن الرواية وهذا ما نلاحظ أثرهُ في زمن رواية هيبتا مثلا، ففي بعض المشاهد ينقضي شهرٌ بشكل لافتٍ وسريع جدًا لم يأخذ سوى مشهدين أو ثلاثة.

هذا التركيب للمشاهد سارع من زمن السّرد في الحكاية فالأحداث لم تتوالى بالترتيب والتفصيل الذي يطيله ولكن بالمونتاج قد رُكبت مشاهد من بداية الشهر ومروره بأيام وصولاً إلى نهايته فهذه المشاهد القصيرة المتوالية جعلتنا نقطع شهرا من الحكاية بسرعةٍ دون ضرر بالمشاهد والأحداث، فالمشاهد المختارة من بداية الشهر وأحداث أيامها الموالية وصولاً إلى آخره نفهم الحدثَ المراد إيصاله في فترةٍ قصيرة .

وفي تركيبٍ لمشاهد أخرى من الرواية نلحظُ فيها أثر المونتاج الواضح في تسارع زمن الرواية. فعمد المونتاج فيها لانتقاء المشاهد الدقيقة وتركيبها مع بعض.

فالمونتاج يقطع مشهدا ليصلنا بمشهدٍ آخر بعد مرور فترة من الزمن. فينقلنا من زمن إلى آخر بتسارع .

---

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص117.

[3] ابن منظور، لسان العرب، مادة الزمن، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، م.3، ط1، 1997، ص202

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ص 61.

وفي الأخير نخلص إلى أنه يوجد في كل من الرواية و الفيلم زمنان، الزمن الأول؛ و هو زمن الحاضر، الذي يمثله زمن المحاضرة و ذهابه إلى الزمن الماضي عن طريق الاسترجاع بحيث كان يروي حياته الماضية في الفيلم، أما في الرواية فكان الراوي يقص حياة أحد الحاضرين في القاعة.

أما الزمن الثاني، فهو الظاهر و هو زمن الحاضر في تسلسل الأحداث في القصص قصة (أ) ثم (ب) ثم (ج) ثم (د)، و لكن في نهاية الرواية أو الفيلم يكشف مدى التلاعب الزمني و التأرجح بين مرحلة الطفولة (د) و مرحلة المراهقة (ب)، و مرحلة الشباب (أ) ، و (ج)، و ذلك لنكتشف في الأخير أن كل القصص تعود لشخص واحد، و بذلك نعود للزمن الأول زمن استرجاع الماضي، و كل هذا التداخل في الأزمن لتحقيق هدف واحد و هو إخفاء سر أن كل العلاقات تعود لشخص واحد لا يزال على قيد الحياة، و منه فإن الزمان في الرواية هو نفسه في الفيلم. تنتقل الرواية من زمن إلى آخر عن طريق تقنية الاسترجاع، أما في الفيلم فننتقل بالزمن و يتنوع عن طريق استخدام تقنية المونتاج.

قصص الأطفال من نص سردي إلى فيلم كرتوني "قصص الإنسان في القرآن" نموذجا

د/ سامية بوعجاجة

جامعة بسكرة

ملخص:

النص السردي حين يتحول إلى عمل فنّي (فيلم كرتوني) يهدف بالدرجة الأولى إلى لفت أنظار الصبية والصغار، وبثّ معاني وقيّم تربوية وفكرية، توجههم نحو سبل الخير والرّشاد، وتغرس في نفوسهم الغضّة وقلوبهم النقيّة أخلاق الأنبياء الصّالحين والمؤمنين الصّادقين، كما تنفّرهم من القوم الظّالمين والأشرار. وسلسلة الرسوم المتحركة (قصص الإنسان في القرآن) تعرض في مشاهد دقيقة التّعبير في الوصف وجمال الرّسم في ثلاثين حلقة، أخبار السّالفين من البشر؛ مقسومين بين المؤمنين الأخيار، والكفار الأشرار، كما تسرد لنا عاقبة كل فريق، والعقوبة من جنس العمل كما يقال.

عمدت الباحثة إلى دراسة الموضوع من زوايا عديدة، في البداية عرضنا لبيان القصص القرآني وغاياته ومراميه، بعدها عرّجنا بالحديث عن أدب الطفل وفنونه، مبرزين في نفس الوقت أهمية قصة الأطفال وتأثيرها عليهم، انتقلنا بعدها للحديث عن الفيلم الكرتوني ودوره في تشكيل شخصية الطفل في عصرنا. لننتقل بعدها بالدرس والتحليل لجزئيات هذه السلسلة، والوقوف على الجوانب الفنية فيها، فتحدثنا عن قصة هذه السلسلة ودراسة الشخصيات، واللغة، أهم الأساليب الواردة في العمل، والمكان والزمن والرسم والتصوير، وختمناه بخلاصة هذه الدراسة.

مقدمة:

القصص القرآني ساميا في مقاصده وغاياته، بعيدا في مراميه وتوجيهاته، قائما على بلاغة ربانية آسرة، مضمخا بأسرار نورانية تشع بالحكمة والصدق، تعرض الحقائق، وتنقل النبأ اليقين، قصد العظة والاعتبار والتدبر في خبر من سبقنا من الأمم والأقوام، وعاقبة الأخيار والأشرار منهم " كل هذا قصّه الله في قول بيّن، وأسلوب حكيم، ولفظ رائع، وافتنان عجيب ليدل الناس على الخلق الكريم ويدعوهم إلى الإيمان الصحيح، ويرشدهم إلى العلم النافع، بأحسن بيان، وأقوم سبيل، وليكون مثلهم الأعلى فيما يسلكون من طرق التعليم، ونبراسهم فيما يصطنعون من وسائل الإرشاد"[1].

[1]– محمد أحمد جاد المولى، علي محمد البجاوي، محمد أبو الفضل إبراهيم، السيد شحاتة، قصص القرآن، دار الكتب العلمية، دار الجيل، بيروت، ص 3.

1 . التعريف بأدب الأطفال وفنونه:

اهتم كثير من الدارسين العرب والغربيين بأدب الطفل، باعتباره أدبا هادفا يوجه إلى شريحة مهمة من المجتمع هم أبناء اليوم ورجال الغد، لذلك روعي في أدبهم أن يتناسب ومراحل نموهم، ومستوى تفكيرهم البسيط. موضوعاته واقعية أو تراثية بلغة قريبة التناول، بسيطة الألفاظ والتعبيرات؛ يقول أحد الدارسين: " أدب الأطفال هو كل ما يقدم للطفل من نصوص أدبية سواء أكان ذلك في صورة قصة أم مسرحية، بحيث تشتمل على أفكار وأخيلة، وتعبر عن أحاسيس ومشاعر تتناسب ومستوى الطفل عقليا ولغويا ووجدانيا، وتبعث في نفسه الثقة والسرور"[1].

أما القصة . باعتبارها من أهم فنون الأدب . فمن أكثر الفنون جذبا للأطفال، وأشدّها تأثيرا في عقولهم وأفئدتهم، فهي " أقرب الفنون الأدبية إلى نفس الطفل وأحبّها عنده تشده بأبطالها، وتثيره بأحداثها فيقبل عليها ويستمتع بها ويطلب المزيد منه مرات عديدة"[2].

ولذلك أقبل الأدباء عليها تأليفا وترجمة، لما تحدثه في قلوب المستمعين والمتلقين من انفعالات، وما تبثه من إحساسات وأخيلة؛ وقد عرّفها بعضهم بالقول إنها: " شكل فنّي من أشكال الأدب الشائق فيه جمال ومتعة، وله عشّاقه الذين ينتقلون في رحابه الشاسعة الفسيحة على جناح الخيال، فيطوفون بعوالم بديعة أو عجيبة مذهلة، أو غامضة تبهر الألباب وتحبس الأنفاس"[3].

أما القصة الدينية وخاصة تلك المستمدة من القرآن الكريم ؛ فهي تنقل المتلقي الصغير إلى عوالم الروح، وتحلّق إلى أجواء الطهر والصدق والصفاء، فتغرس في نفسه الفضائل بنصوص فيها نصح وتوجيه وتربية على الدين الصحيح والسلوك القويم، حتى يشبّ رجلا مؤمنا قويا في عقيدته، صادقا في سلوكه، نافعا لأمته، وهو نوع من القصص الذي " يتناول موضوعات دينية هي: العبادات والمعاملات وسيّر الأنبياء والرسل، وقصص القرآن الكريم والكتب السماوية، والبطولات والأخلاق الدينية، وما أعدّه الله تعالى لعباده من ثواب أو عقاب، وأحوال الأمم السالفة وعلاقتها بقضية الإيمان بالله تعالى، وموقفها من الخير والشر"[4]. وفي القص القرآني يتحقق الجلال والجمال ؛ فهو جميل في أسلوبه، لأنه معروض بأسلوب التصوير الفنّي، والجمال البياني المؤثر المعجز.

ويحقق الجلال، لأنه يعرض لنا أخبارا أو معلومات عن التاريخ الماضي وأحداثه، وكل ما فيه هو حق وصدق، لا كذب فيه ولا تصرف بزيادة أو نقصان [5]، والقصص في القرآن الكريم كثير وعظيم، أخبر تعالى من خلاله

---

[1]– سمير عبد الوهاب، قصص وحكايات الأطفال وتطبيقاتها العملية، ط1، دار المسيرة، عمان، 1425 هـ، 2004 م، ص 47.

[2]–محمد السيد حلاوة، الأدب القصصي للطفل (منظور اجتماعي نفسي) مؤسسة حورس الدولية، مصر، 2005، ص 17.

[3]– سمير عبد الوهاب أحمد، مرجع سابق، ص 48.

[4]– المرجع نفسه ص 105.

[5]– صناعة أفلام الكرتون في مصر، أكاديمية الفنون، egypt arts academy kenana online.com.

قصص الأنبياء والصالحين، والكفرة الظالمين. {الر تِلْكَ ءَايَتُ الْكِتَبِ الْمُبِينِ(1) إِنَّآ أَنزَلْنَهُ قُرْءَناً عَرَبِيّاً لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ(2) نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَآ أَوْحَيْنَآ إِلَيْكَ هَذَا الْقُرْءَانَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَفِلِينَ}يوسف: ١ –٣ فالله تعالى يقصّ على رسوله الكريم هذا القصص تثبيتا له عن طريق الدعوة ونصحا وتوجيها، ودعوة للتدبّر وأخذ العظة.

2 . الفيلم الكرتوني:

هو عمل فني يقدم في قالب كرتوني، يكون جمهوره من الأطفال، ويقوم على الرسم والصورة والحركة والفكرة. والرسوم المتحركة هي: " صناعة معقدة وصعبة ومكلفة للغاية، فإنتاج فيلم رسوم متحركة يحتاج إلى وقت كبير لا يقل عن عامين وتكلفة لا تقل عن 3 ملايين دولار والآلاف من الرسامين ومتخصصي التحريك والجرافيك، فعمل ثانية واحدة من الفيلم قد تحتاج إلى أكثر من 15 رساما بالإضافة إلى أجهزة الكمبيوتر والبرامج المخصصة للرسوم المتحركة "[1].

وقد اتجهت الدول العظمى منذ بدايات القرن العشرين، إلى الاهتمام بهذه الصناعة ورصدت لها أموالا ضخمة وميزانية مهولة، واعتمدت على نصوص تحوي معاني إنسانية وقيمية وأخلاقية، حتى تؤثر في الأطفال وتشكلهم وفق ثقافتهم وهويتهم " في الوقت الذي نظر فيه الغرب إلى هذا الفن على أنه صناعة ضخمة واهتم بها وفرض لها ميزانيات كبيرة حتى أصبحت الآن مصدرا من مصادر الدخل القومي للولايات المتحدة الأمريكية يفوق دخل قناة السويس، فقد بلغت أرباح شركة الرسوم المتحركة الأمريكية والت ديزني 24 مليار دولار عام 2004" [2].

3 . صناعة الرسوم المتحركة في مصر:

بدأت صناعة الرسوم المتحركة في مصر مبكرا؛ بل يقال: إن مصر هي ثاني بلد بعد أمريكا في صناعة الرسوم " فأول فيلم رسوم متحركة مصري **(**مشمش **أفندي)** في 8 فبراير 1936. وهو من أعمال الإخوة فرانكلين، حيث دخلت هذه الصناعة مصر بعد أمريك"[3] .

اتجه التلفزيون المصري في السنوات الأخيرة إلى إنتاج سلسلة رسوم متحركة هادفة، موجهة إلى شريحة عريضة من المشاهدين الصغار والكبار؛ تتناول قصصا قرآنيا بأسلوب كرتوني مشوق، ولغة واضحة فصيحة، وتصوير جذّاب، منها: " **قصص الإنسان في القرآن** " و " **قصص الحيوان في القرآن** " و " **قصص النساء في القرآن** " و" **قصص الآيات في القرآن**".

---

[1]– ينظر: صلاح الخالدي، القصص القرآني عرض وقائع وتحليل أحداث، ج1، ط1، دار القلم، دمشق، الدار الشامية، بيروت، 1419 هـ، 1998، ص 29.

[2]– المرجع نفسه.

[3]– عمر رياض، صناع الكرتون في مصر، رصيف، rassef 22.net.

أما عن مسلسل " **قصص الإنسان في القرآن** " عبارة عن رسوم متحركة عرض في الشهر الفضيل سنة 1433 هـ الموافق لـ 2012 م في أغلب الدول العربية.

والمسلسل عن قصة الكاتب الراحل أحمد بهجت، وسيناريو وحوار: محمد بهجت، وإخراج الدكتور مصطفى الفرماوي، وتمّ مراجعة نص العمل من قبل الأزهر الشريف، رويت فيه عشر قصص على مدار ثلاثين حلقة[1]

4 . دراسة وتحليل:

4-1) –قصة **المسلسل:** تتناول حلقات المسلسل " قصص الإنسان في القرآن " قصص الإنسان التي ذكرت في القرآن الكريم، وذلك في إطار قصصي واقعي يرتكز على الحقيقة الدينية، وهي سلسلة من الرسوم الهادفة، استطاعت مع رسوم أخرى تتناول سير الأنبياء وقصص الصحابة والتابعين أن تسدّ ذلك الفراغ الإعلامي المهول الذي تملأه رسومات غربية، تبث سمومها الإلحادية، وأفكارا لا تمتّ بصلة لعقيدتنا ولا تاريخنا ولا ثقافتنا، مثل: رسوم باربي، بوكيمون، دراغون بول، وان بيس، القناص.

وتتمحور حلقات هذه القصة حول بحار يجوب البحار على ظهر سفينته ينقل البضائع من ميناء إلى آخر، ومعه مساعديه لؤلؤ ومرجان، ويتسلل إلى السفينة طفل صغير اسمه زياد، فيبحث صاحب البحر عن أهله وفي نفس الوقت يقرأ له قصص أشخاص ذكروا في كتاب الله تعالى بعضهم من المؤمنين، والبعض الآخر من الكفرة العصاة.

وفي السلسلة يتجلى جمال الصورة والحركة والمونتاج وقوة السيناريو، كما تتحقق فصاحة اللغة، ودقة تعبيراتها مع عنصري الفكاهة والترفيه. وفي كل حلقة أو حلقتين إنباء عن أشخاص ذكروا في القرآن، يقص أخبارهم ومواقفهم لنلتمس منها العظة والتدبر، أمثال: صاحب الجنتين، وطالوت وجالوت، وذو القرنين، وأصحاب الأخدود، وقارون. بأسلوب مشوق وجذاب يستهوي الصغار والكبار.

4-2) – الشخصيات: هي الركيزة المحورية للعمل السردي، فلا يمكن الاستغناء عنها أو قيام الأحداث من دونها. وتنقسم شخصيات السلسلة إلى محورية (وهي الثابتة الورود في السلسلة) والثانوية (وهي التي تحضر مع كل قصة من قصص السلسلة) .

[1]– ينظر: قصص الإنسان في القرآن، ويكيبيديا ar.m.wikipedia.org.

أ – الشخصيات الرئيسية:

1 – صاحب البحر: واسمه جلال الدين، شخصية مؤمنة بالله تعالى، صادقة في الأفعال والأقوال، ودودة محبة للخير والعلم، شجاع مغامر، يستقبل طفلا صغيرا في سفينته، يقص عليه قصص الأنبياء والصالحين، والكفار الظالمين، ثم يتجشم عناء البحث عن والديه من ميناء إلى ميناء.

وهو أيضا شخصية ذكية، يحب المطالعة ويهوى المعرفة، شغوفا بسير الأنبياء والصالحين. يقول له صاحبه بلال: " عندي لك مفاجأة سارة!

صاحب البحر: شوقتني ماذا عندك!

بلال: أحضرت لك كنزا من الأوراق والصحائف، خذ أليس هذا طلبك؟

صاحب البحر: كتاب الليالي، كليلة ودمنة، سيرة ذات الهمة، سيرة عنترة، ليس هذا ما قصدته. بلال: ألم تقل قصصا قديمة؟

صاحب البحر: هذه حكايات شعبية صنعها الخيال يا صديقي، ما طلبته منك القصص الحقيقي الذي حدث بالفعل للأقدمين وذكره القرآن الكريم " [1] وبطل سلسلة الرسوم يعمل ربان سفينة، ضخم الجثة، أبيض اللون ولحيته بيضاء، يرتدي ملابس البحارة (لباس عربي تقليدي) يهتم بقراءة الكتب الدينية، ويقود سفينته من ميناء إلى ميناء، ينقل البضائع، كما يبحث عن والدي الطفل زياد.

وهو دقيق النظام، يقول لزياد: " البحار ليس فوضويا يفعل ما يحلو له وقت ما يريد، البحار الحقيقي نموذج للالتزام، والدقة وحسن التصرف"[2].

2 . الطفل زياد: فتى صغير السن، دقيق الجسم، يرتدي ملابس البحارة، سرواله أزرق اللون، وقميص أحمر، ذكي فضولي، كثير الأسئلة، يحب سماع القصص ويلحّ عليها.

---

[1]– قصص الإنسان في القرآن، قصة أصحاب الأخدود، الحلقة الأولى، ج1.

[2]– نفس الحلقة والقصة.

يركب السفينة ويخوض مغامرة التجوال والإبحار من مرفإ إلى مرفإ، وكان قد رافق والده من البادية إلى ميناء المدينة لبيع حليب الماعز والأعشاب الطبية. يقول أبا زياد: " يجب أن أبيع حليب الماعز للبحارة في الميناء، وبعض الأعشاب الطبية، فإنهم يحتاجون إليها في أسفارهم، ويدفعون فيها ثمنا طيبا.

الفتى زياد: هل تذهب إلى الميناء يا أبي؟

الأب: نعم

زياد: خذني معك!

الأب: حسنا تأتي معي بشرط أن تسير هادئا، وتطيعني دون جدال." [1]ولأن الفتى كثير الحركة، فقد تركه والده في السوق، وأمره أن يلزم مكانه ريثما يعود.

يقول والده: " أتعبتني من كثرة الحركة.

يرد الابن: أريد أن أشاهد المكان كله يا أبي" [2].

وهكذا يعرض الفتى إناء الحليب الذي أبقاه له أبوه على لؤلؤ ومرجان، في مقابل التجول في السفينة، فيغفلان عنه وينام في قارب داخل السفينة إلى أن يكشف أمره صاحب البحر.

وهو شغوف بالبحر، يرغب في أن يصبح بحّارا؛ يقول لصاحب السفينة: " منذ صغري وأنا أرتدي ملابس البحارة وأحلم أن أكون بحّارا مثلك."[3].

3 . مرجان: عامل بالسفينة، دقيق البنية، نحيف الجسم، يرتدي ملابس البحر، عمامة زرقاء، وسروال أزرق وقميص أبيض، طيب القلب، مطيع لأوامر ربان السفينة، خفيف الحركة، دائم الصعود للأشرعة، نشيط في عمله، يحب الإصغاء لقصص صاحب البحر.

---

[1]– قصة أصحاب الأخدود، نفس الحلقة.

[2]– نفس القصة والحلقة.

[3]– نفس الحلقة.

4 . لؤلؤ: شخصية مرحة، فكاهية، شرهة محبة للطعام، كثير المشاحنة والمناقرة مع صديقه " مرجان" طيب القلب، نقي السريرة ودودا، يلبس ملابس البحر، سروال أزرق وقميص وردي، ضخم الجثة، يحب زيادا، مطيعا لأوامر ربانه، يقول صاحب البحر:

" لؤلؤ ومرجان يعرفان عملهما جيدا"

ب . الشخصيات الثانوية:

لكل قصة شخصياتها، ومواصفاتهم الخاصة، فمثلا: في قصة أصحاب الأخدود: الغلام حسن الصورة، صالح ذكي، صادق قوي الإيمان، دقيق الجسم، مطيع لوالديه.

أما الملك يوسف ذو نواس، فهو أسود البشرة، ضخم الجثة، سيء الأخلاق، فاسد الطباع، حقود، ظالم، كافر.

وشخصية ذي القرنين في قصة (ذي القرنين) جميل الوجه حسن المحيا، حكيم، عادل، طيب القلب، قوي، فارس شجاع، مغامر جريء، يبادر إلى الخير ويحسن إلى الناس.

وشخصية طالوت في قصة (طالوت وجالوت) فقير، ذكي، حكيم، صادق القول والفعل، يحسن التصرف في كل الأحوال والأوقات.

وشخصية قارون في قصة (قارون) مخادع كذّاب، طمّاع محب للمال، حقود حسود يمقت سيدنا موسى ويتآمر عليه مع فرعون وهامان، عاص لوالده، كافر يحارب دين الله، مزهو ومعجب بنفسه، يخرج في زينته، مرصعا بالذهب واللؤلؤ والمرجان لليفتن المؤمنين ويغويهم عن دينهم، شديد البخل، يكتنز الذهب والأموال ولا يخرج الزكاة للفقراء، من أعداء الله تعالى توعده الله بنار جهنم مع فرعون وهامان وجندهم.

أما شخصية الخضر في قصة (الخضر) فهو مؤمن بالله تعالى، عالم يصاحبه نبي الله موسى حتى يتعلم منه مما علمه الله، رحيم عطوف بالفقراء والمساكين، يحسن لليتامى ويترفق بهم، يعاتب موسى لعدم صبره لأنه لا يصدر في أمر من أموره إلا بإذن الله، ولصالح الناس، أوتي العلم اللدني الغيبي، وعلم التأويل.

3 – 4 – اللغة: القصة هي مجموعة من الأحداث المتسلسلة بين شخصيات محددة في زمان ومكان معنيين، تستند إلى عناصر التشويق والإثارة وتسعى إلى غرس قيم الخير والفضيلة في أسلوب فني ولغة جميلة راقية.

والكاتب الجيد من يراعي مستوى الأطفال اللغوي، ومخرج العمل الكرتوني والسيناريست من ينتقي الألفاظ والعبارات القريبة التناول والشائعة الاستعمال، لتجد صداها في قلب الطفل ويكتسب فيما بعد قاموسا لغويا.

في هذه السلسلة يتوفر جانبي الوضوح والسهولة، والسلاسة وبساطة العرض، فجاءت الأطفال بسيطة يسيرة قريبة إلى ذهن الطفل وحتى الشخص الكبير بسيط اللغة. فمثلا في قصة " طالوت وجالوت " يقول طالوت لقومه: " علينا أن نسرع في إعداد الجيش وتدريب الجند على القتال.

قال أحدهم: تدريب الجنود يستغرق وقتا طويلا.

قال الآخر: أقترح أن نستعين بجنود من الخارج يحترفون القتال.

فقال طالوت: أيها الناس لقد استمعت إلى آرائكم وأخذت بمشورتكم والآن إليكم قراري سأعد جيشا من الفلاحين والرعاة.

أحدهم: فلاحين ورعاة!

طالوت: لا أريد مقاطعة. هؤلاء أجدر الناس بالقتال لاسترداد أراضيهم وقطعانهم المسلوبة وسيبدأ الإعداد للجيش من صباح الغد "[1].

فهي لغة تتسم بالسهولة والوضوح، تقوم على حوار بين مختلف الشخصيات. ففي قصة (طالوت وجالوت) حين يجتمع الملأ من بني إسرائيل للتدارس والتباحث حول شؤونهم وضعفهم، نجد هذا الحوار:

يقول أحدهم: " يجب أن نعترف أولا بمشكلتنا إذا أردنا بصدق أن نحلها؟

يرد عليه الآخر: آه إنني لا أفهمك يا تاجر الغلال ماذا تريد أن تقول؟

التاجر: كنت أريد أن أقول إننا ننهزم لأننا مشرّدون لا نتبع قائدا واحدا وليس لدينا ملك حكيم"[2].

---

[1]– قصة طالوت وجالوت، ح5، ج1.

[2]– قصة طالوت وجالوت، ح4، ج1.

فهذا الحوار بين سادة القوم إنما للتدبر في أحوال قومهم، وما أصابهم من ضعف وتشرّد، والتطلع إلى تغيير الواقع، لذلك ينقلون شكواهم إلى نبي الله صامويل، الذي يقترح عليهم أن يؤمروا عليهم "طالوت ."

وفي قصة " قارون " يقول أحدهم: " وصل فرعون.

شخص آخر: على يمينه هامان وعلى يساره قارون.

هامان يخاطب فرعون: ابتسم، ابتسم يا مولاي الناس جميعهم ينظرون إليك.

فرعون: أخشى أن يخذلني السحرة.

قارون: بعد كل ما أخذوه، اطمئن يا مولاي اطمئن وهنيئا لك بالنصر " [1]فاللغة الحوارية سهلة، ألفاظها بسيطة، بمقدور الصبية الصغار من سن 9 إلى 10 سنوات فما فوق، الإلمام بهذه التعبيرات والألفاظ، مع ما تخللها من حركات وأصوات معبرة.

وهنا نشير إلى أن الممثلين من وراء هذه الصور، أجادوا في التعبير عن مشاعرهم وانفعالاتهم، ونقل صورة للمشاهد تكاد تكون واقعية، وخاصة شخصية صاحب البحر بصوت الممثل القدير (يحي الفخراني) الذي أجاد بصوته العذب الرقيق، أن ينقل مشاعر الصدق والحب بإخلاص واقتدار نادرين...

يضاف إليه النطق السليم للغة، بصوته العذب الشجي واحترافيته العالية، وتلاوته الصحيحة للآيات القرآنية في آخر كل قصة، تنم عن مهارة لغوية وثقافة واسعة، أهلته لخوض غمار هذا الميدان في عديد مسلسلات الرسوم المتحركة الهادفة والدينية، بعد أن أبدع وذاع صيته في الأعمال الدرامية التي لقيت رواجا كبيرا وشاهدها جمهور واسع من المشاهدين العرب، منها: ليالي الحلمية، الشهد والدموع...

ومن خلال تقمص شخصية الراوي أيضا، الذي يدقق في انتقاء كلماته، وتخير الألفاظ والعبارات التي تضع المشاهد في قلب الحدث، وفي ثنايا القصة، وحسن اختيار الكلمات المعبرة عن الصورة تدل على مقدرة الكاتب " من الأهمية بمكان أن يتخير الكاتب الألفاظ السهلة الواضحة والعبارات التي تؤدي المعنى دون تعقيد أو صعوبة، وأن يثير بألفاظه وعباراته المعاني الحسية والصور البصرية "[2].

وحسن الأداء يتجلى كذلك في نبرات الصوت الذي يعلو وينخفض، ويمتد ويقصر، ليعبر عن المعاني والصور، وفي قصة قارون أبدع كل من الفنان صلاح عبد الله في تجسيد شخصية قارون وكذلك غسان مطر في دور فرعون ويوسف داود في دور هامان، وكذلك الطفل أحمد عنان الذي أبدع في شخصية زياد.

واللغة معبرة وواقعية، تصل ببيانها وجمال تصويرها إلى ذهن ولب المشاهد، مثلا يقول الراوي في بداية قصة " طالوت وجالوت ": " كان بنو إسرائيل بعد سيدنا موسى أمة قوية بفضل تمسكهم بتعاليم التوراة، ولكن عندما

---

[1]– قصة قارون، ح 8، ج2.

[2]– أحمد نجيب، أدب الطفل (علم وفن) دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، 1411 هـ، 1991، ص 59.

أهملوا دينهم وزاد فيهم الظلم والفساد، غضب الله عليهم وتحولوا بعدها إلى مزيد من الضعف والتخاذل، وضاعت أجزاء كبيرة من أراضيهم وثرواتهم في أيدي الأعداء، وأصبحوا أضعف من أن يقاوموا أيّ اعتداء يتعرضون له "[1] وقد اعتمد صاحب العمل على جملة من الأساليب منها:

أ . حسن الاستهلال: وُفق الكاتب والمخرج في استهلال القصص الكرتونية بمقدمات ممهدة لأجواء القصة في كل حلقة، وهذا رغبة من فريق العمل في جلب جمهور واسع من المتتبعين الصغار، والتأثير فيهم، حتى يستمتعوا بالقصة ويستفيدوا منها. مثلا يقول صاحب البحر معاتبا زياد، ممهدا لقصة طالوت وجالوت: " ما الذي منعك من طاعة أوامر البحّار؟

زياد: لم أتصور أنه بحّار، أقصد لم أعتقد أن لكلامه أهمية.

صاحب البحر: أنت استصغرت شأنه أليس كذلك؟

زياد: في الحقيقة بلى!

صاحب البحر: واعتقدت أنك أعرف منه بالبحر بمجرد أنك ترتدي ملابس بحّار، أنت لم تختلف عن قوم طالوت المغرورين الذين ظنّوا أنهم أفضل من طالوت وأكرم "[2] أو بحسن الاستهلال في قصة قارون، إذ بيّن الربّان للطفل زياد أهمية القناعة والرّضى بالقليل، فالسعادة ليست بجمع المال وتكديسه إنما بالإيمان بقضاء الله، يقول زياد وهو يهم بالنوم: " لم أنم في حياتي على هذه الهضبة العالية.

صاحب البحر: إنه سرير يا زياد يعتاده أهل المدن، ولكني أفضل النوم على ألواح الخشب في سفينتي.

زياد: كيف.هذه الوسائد لينة وملمسها كالحرير، يا لها من حياة رائعة!

صاحب البحر: أرى أنك تنبهر بالمظاهر أكثر مما يجب يا زياد!

زياد: إنني أحب أن أعيش حياة طيبة سعيدة.

صاحب البحر: السعادة يا بني تنبع من داخل الإنسان لا من خارجه .

زياد: لا أفهم.

صاحب البحر: لكي تكون سعيدا يجب أن تكون راضيا مؤمنا بقضاء الله، كم من غني أتعسه المال؟

زياد: هذا أمر مستحيل، المال يؤدي إلى التعاسة !؟

---

[1]– قصة طالوت وجالوت، ح4، ج1.

[2]– قصة طالوت وجالوت، ح4، ج1.

صاحب البحر: ألا تعرف قصة قارون أغنى أغنياء الأرض؟

زياد: لا! فما هي قصة قارون؟ "[1]

كما كانت كل حلقة تختم بآيات قرآنية، متصلة بأحداث القصة.

ب . عنصر التشويق: وهو عامل جذب للصغار لتتبع القصة والغوص في عوالمها وأحداثها، بل إنّ هذا النوع من الأساليب إذا أضيف إليه روعة الأداء وسمو الفكرة وجمال التصوير، استهوى الأطفال وترك قلوبهم على جمر لتتبع بقية الحلقات.

وفي هذه السلسلة من عناصر التشويق وعوامل الجذب الكثير، فمثلا يقول صاحب البحر في معرض قصّه عن طالوت، إنّ له:" قصة عجيبة شارك في أحداثها اثنين من أنبياء بني إسرائيل!

زياد: شوقتني إلى سماعها" [2].

ويشوّق زيادا ومرافقيه بقصة النمرود، يقول صاحب البحر: " النّمرود في اللّغة الجبّار العاتي، والنمرود في قصص القرآن الكريم واحد من أظلم الناس وأكثرهم شرا.

زياد: كيف يا صاحب البحر؟ قصّ علينا قصّته إذا سمحت."[3]

والملاحظ أن هذا التشويق، لم يقف عند اللغة وحسن صياغتها، بل تعداها إلى التنويع في الصور المجازية، من ذلك مثلا التشبيهات في قول ذي نواس الملك في قصة " أصحاب الأخدود ": (يتساقطون كما يتساقط التمر من النخيل) .

وقول الفتى زياد: (كانت زيارتنا لمكة والمدينة أشبه بحلم جميل).

ج . أسلوب الترهيب: في قول الملك ذو نواس: (أنت تكفر بألوهيتي، أتتحداني.أقتلوه) .

وأيضا قوله: (يجب أن نؤدب الذين هجروا دينهم، وسوف يكون تأديبهم حاسما) .

في مشهد آخر يقول: (لن أرحمك إلا بعد أن تدلني على مكانه، عندي طريقة ستجعلك تتكلم!) .

د . أسلوب الترغيب: يقول الغلام للملك الظالم: (بل جئت أدعوك إلى عبادة الله الواحد، جئت أعرض عليك خير الدنيا والآخرة) .

وحين يخاطب الراهب الفتى المؤمن يقول له: (أريدك أن تبصر الحقيقة، لا تستمر في خداع نفسك!)

هـ . أسلوب الدعاء والتعجب: دعاء الغلام: (اللّهم إن كان أمر الراهب أحبّ إليك وأرضى من أمر السّاحر، فاقتل هذه الدّابة حتى يمّر النّاس) .

---

[1]– قصة قارون، ح 7، ج1.

[2]– قصة طالوت وجالوت، ح4، ج1.

[3]– النمرود، ح26، ج1.

وقوله: (اللّهم اكفنيهم بما شئت)

والتعجب: (يا له من غلام شجاع!)، (ما أعجب أمركم! تشاهدون المعجزة بأعينكم ثم تكذبونها)

و . التكرار: لتثبيت الفكرة، مثلا: (لؤلؤ. لؤلؤ)، (نعم نعم مسكين هذا الصبي)

(سيدي قارون. سيدي قارون)

ي . أسلوب الفكاهة: لا تخلو هذه السلسلة من عناصر الفكاهة والدعابة بين شخصياته؛ لاسيما بين لؤلؤ ومرجان، وهذا الأسلوب يتضمن رسالة تربوية هادفة، الغرض منها طرد الملل والسأم عن الصغار، وتشويقهم لحلقات هذا العمل، من ذلك مثلا في " قصة الخضر" حين يلقي لؤلؤ بنفسه فوق مرجان وفوق اللص، يقول مرجان: آه آه أه أين ذهبت ضلوعي؟ وحين يقدم لؤلؤ إلى صاحب البحر؛ ويقول:" يا صاحب البحر، يا صاحب، لقد سبّني مرجان."

صاحب البحر: هل أنتما طفلان، ماذا قال لك؟

لؤلؤ: قال إنني إنني نمرود! " [1]يقول لؤلؤ وهو يتجول في أسواق مسقط: " أريد أن أشتري هذا الخنجر المعقوف وأضعه في حزام على وسطي.

مرجان: وبعد كل وجبة يثقل بطنك، وينغرز فيه الخنجر.

لؤلؤ: لا دخل لك بي يا مرجان، إنني أحذرك.

مرجان: أريد مصلحتك." [2]

4 . 4: المكان: تمخر سفينة الراوي (صاحب البحر) عباب البحر في رحلة ممتدة عبر البلدان والموانئ، من دول عربية إلى أصقاع أوربية، وذكر هذه الأمكنة غرضه تعريف الصغار بثقافة وتاريخ هذه البلدان وعاداتها الخاصة بها، وهذا المثال يوضح ذلك:

زياد: " ما هذه المدينة البيضاء؟

صاحب البحر: إنها مسقط، هذه القلاع والأسوار البيضاء بناها البرتغاليون في أوائل القرن 16 الميلادي.

مرجان: هل كان البرتغاليون يحتلون هذه الأرض؟

صاحب البحر: نعم اتخذوها قاعدة بحرية لهم ومحطة للتجارة أيضا.

لؤلؤ: وهل هم الذين أسموها مسقط؟

صاحب البحر: لا لا، اسم مسقط قديم، يرجع إلى القرن الثاني الميلادي؛ أي قبل ظهور الإسلام بثلاثة قرون.

زياد: لماذا سميت مسقط؟

---

[1]– قصة النمرود، ح26، ج1.

[2]– قصة سيدنا الخضر، ح19، ج4.

صاحب البحر: مسقط تعني مكان السقوط، إشارة إلى إسقاط مراسي السفن وما تحمله من بضائع وخيرات.

زياد: المباني شديدة الجمال!

صاحب البحر: نعم هي تجمع بين طرز معمارية شتى، وتتجلى فيها فنون العمارة العربية والفارسية والهندية بل والإفريقية أيضا.

لؤلؤ: ترى هل الطعام هنا متنوع مثل المباني؟

صاحب البحر (وهو يضحك): هه هه أنت لا تنسى التفكير في الطعام أبدا، هيا بنا نشاهد المكان! " [1] وهو إذ يصف الأمكنة لا ينسى ذكر الدور وجمالها والقلاع وشموخها، والمساجد وجلالها، والكنائس وقدمها، والأسواق والموانئ والمعالم التاريخية الشهيرة، مثلا حين يتحدث عن ميناء بيروت، يصور جمال الطبيعة في لبنان، يصف جمال بنيانه العجيب.

زياد: " ما هذا الجمال!

صاحب البحر: سبحان من هذا خلقُه! الطبيعة في لبنان ساحرة.

زياد: لا أتحدث عن الطبيعة، وإنما عن تلك المباني العجيبة!

ص. البحر: ما وجه العجب فيها؟ إنها بيوت الناس.

زياد: الناس في البادية يسكنون في خيام صغيرة، أما هنا ف.

ص. البحر: معك حق معك حق، البيوت هنا شديدة الجمال فعلا.

زياد: هل يصنعون الحوائط من الحجارة الكريمة؟

ص. البحر: هه هه (يضحك) طبعا لا، إنها شرفات مزينة بالزجاج الملون يلمع مع ضوء الشمس.

زياد: هل يزرعون الحدائق فوق سطح البيوت؟

ص. البحر: لا لا، إنها العريشة حيث يجلس أهل البيت في ظل عناقيد العنب وزهور الفل والياسمين.

زياد: يا الله! " [2]

5 . 4: الزمن: زمن القص يختلف من قصة إلى أخرى، وإن طغى الزمن الماضي؛ كون هذه القصص حدثت قبل زمن سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم، فهناك أحداث وقعت في عهد سيدنا نوح عليه السلام، وأحداث أخرى حدثت في زمن سيدنا إبراهيم عليه السلام، ووقعت بعضها في عهد نبي الله موسى عليه السلام، وفي زمن داوود وعيسى عليهما السلام، وحتى بعد زمنيهما. كما أن الراوي في تنقلاته يبدو أنه يعيش في العصر الحديث؛ فيتحدث مثلا عن باريس وبرجها الشهير (تور إيفال) فيذكر تاريخ بنائه في القرن التاسع عشر الميلادي.

---

[1]– قصة سيدنا الخضر، ح19، ج4

[2]– قصة قارون، ح7، ج1

فقارون في " قصة قارون " عاش في زمن سيدنا موسى عليه السلام، أما قصة "أصحاب الأخدود " فقد وقعت قبيل بعثة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم. يقول صاحب البحر: " في زمن قديم تلا بعث نبي الله عيسى عليه السلام، عاش غلام صالح في مدينة رقمات، كانت المدينة في منطقة نجران جنوب الحجاز، وكان يحكمها ملك ظالم يدعى يوسف ذا نواس الحميري. " [1]

أما في قصة " طالوت وجالوت " وقعت أحداثها في زمن النبي صاموئيل، الذي جاء بعد موسى عليه السلام.

6 . 4: الرسم والتصوير: أظهر فريق العمل بدءً من الكاتب وانتهاء بالمخرج، تكاملا واحترافية في إخراج العمل بهذه الطريقة الباهرة، أما الرسم فكان دقيقا ومتقنا، والألوان ممزوجة بشكل جيد، والديكور المتضمن عبّر عن أجواء السرد، من وصف الدور والقصور، والشوارع والأسواق والموانئ والمدن، والبحار والأنهار والصحاري والتلال، وربط الصورة بكل حدث وسياق وعصر، والألوان متنوعة ومنسجمة، والصور معبرة عن كل ثقافة وجماعة، فملابس اليهود تختلف عن ملابس النصارى، ولباس العرب تفترق عنهما.

أما المؤمنين فيختلفون في الشكل والهيئة والسلوك عن القوم الكافرين الضالين.

والتصوير بهذه الاحترافية العالية لهذه السلسلة ولسلسلات أخرى أردفتها؛ ينم عن تطور صناعة الرسوم المتحركة في مصر، واهتمام قطاع الإعلام والدولة ككل بهذا القطاع الحيوي لأنه موضع اهتمام شريحة واسعة من المجتمع العربي، كما أنه وسيلة دخل مادي معتبر لخزينة الدولة، خاصة إذا كان العمل يتضمن معاني دينية وتربوية هادفة تخدم الفرد والمجتمع، وتنمّي بالدرجة الأولى شخصية الطفل المسلم وفق مبادئ وقيّم هذا الدّين.

خاتمة:

بعد هذه السياحة العلمية في رحاب القصص القرآني، ورحلة صاحب البحر في هذه السلسلة الكرتونية الممتعة والهادفة، خلصنا إلى جملة من النتائج، نلخصها على الشكل الآتي:

- القصص القرآني ساميا في مقاصده وغاياته.
- أدب الأطفال أدب هادف، يخاطب شريحة عريضة ومهمة من المجتمع، تراعى في كتابته المستويات النفسية والذهنية للطفل.
- قصة الطفل أكثر الفنون جذبا للأطفال، وأشدّها تأثيرا في عقولهم وأفئدتهم.
- القصة الدينية المستقاة من القرآن، تنقل المتلقي الصغير إلى رحاب الروح وعوالم الطهر والصفاء والصدق.
- الفيلم الكرتوني، صناعة العصر، تنقل فيه كل أمة تاريخها وهويتها، وفكرها الخاص لكل الأجيال.

[1]– أصحاب الأخدود، الحلقة 1، ج1.

- سلسلة (قصص الإنسان في القرآن) هي عمل فني مصري، تعرض لشخصيات مؤمنة، وأخرى كافرة ورد ذكرها في كتاب الله تعالى.
- الشخصيات قسمان رئيسية وثانوية.
- أظهر العمل براعة واقتدارا لغويا لافتا، بحيث توفر في هذا العمل سلامة اللغة وسهولتها، إضافة إلى الوضوح والبساطة في العرض.
- أجاد الممثلون من خلف الصورة في التعبير، وإظهار انفعالاتهم بالأحداث، خاصة الممثل القدير (يحي الفخراني).
- الاعتماد في البيان على جملة من الأساليب، كالاستهلال والتكرار والتشويق والترغيب والترهيب...
- تتحدد الأمكنة بشكل دقيق، مع مقدرة في وصف المعالم والدور والقصور. وغيرها
- أزمنة القص تختلف من حلقة إلى أخرى، فقصة النمرود مثلا تتحدث عن زمن سيدنا إبراهيم عليه السلام، في حين قصة قارون وسيدنا الخضر تتحدث عن عصر سيدنا موسى عليه السلام.
- لمسنا احترافية عالية في الرسم، ودقة في تصوير وتحريك وعرض المشاهد، وبراعة في طرح الأفكار ونسجها، وهو أمر لافت في الرسوم المتحركة المصرية، لأنها صناعة مادية تسهم في اقتصاد الدولة، كما تحمي جيل الطفولة من الانسلاخ والذوبان في بوتقة الآخر.

لحظة اغتيال يولويس قيصر -النّص والمشهد السّينمائي من منظور تأويليّ-

د. صليحة سبقاق،
جامعة بسكرة

تمهيد:

في عالم الأدب والسينما، تظل لحظة اغتيال يولويس قيصر واحدة من أكثر اللحظات تأثيرًا ودلالة، هذه اللحظة لا تقتصر فقط على كونها حدثًا تاريخيًا، بل تحمل في طياتها معانٍ عميقة تتعلق بالسلطة، الخيانة، والإنسانية، ومن خلال تحليل النصوص الأدبية والمشاهد السينمائية التي تناولت هذه اللحظة، يمكننا استكشاف كيف تمّ تصوير قيصر كرمز للقوة والضعف في آن واحد، وكيف تعكس هذه التصورات الصراعات الداخلية والخارجية التي واجهها المجتمع الرومانيّ.

تتجلى أهمية هذه الدراسة في قدرتها على ربط الأدب بالسينما، واستكشاف كيفية تأثير كل منهما على الآخر في تشكيل فهمنا للأحداث التاريخية. كما تسعى الورقة إلى تحليل الأبعاد الثقافية والاجتماعية التي تبرزها هذه اللحظة، مع التركيز على كيفية استخدام التقنيات السردية والسينمائية لنقل الرسائل المعقدة المرتبطة بها.

1- السّياق التّاريخيّ للحظة اغتيال يولويس قيصر:

تُعتبر لحظة اغتيال يولويس قيصر واحدة من أكثر الأحداث تأثيرًا في التّاريخ الروماني، حيث تجسّد الجدل المعقد بين السّلطة والخيانة، وقد أصبحت رمزًا للعديد من الصراعات الإنسانية والسياسية التي تكرّرت عبر العصور، ومن خلال الأدب والسينما، تم إعادة تصوير هذه اللّحظة بطرق متعدّدة، وقبل تحليل مشهد لحظة الاغتيال تقف الدّراسة عند شخصية يولويس قيصر وأسباب اغتياله والتآمر عليه.

- **يولويس قيصر:Gatus julius Caesar**

هو أشهر رجال الرومان، بل يعتبر بنظر العديد من المؤرخين واحدا من بين عظماء التاريخ الذين أثروا في حياة مجتمعاتهم قائد عسكري وسياسي رفيع المستوى، كاتب وخطيب مميز ذو إرادة قوية وشجاعة كبيرة من مواليد روما 15 يوليو / تموز 102 ق. م، ينتمى لعائلة أرستقراطية ادعت جذورها للبطل الأسطورى إينياس ابن الآلهة،[2] وقد عايش في مرحلة مراهقته عهد الحرمان – الحرمان من حماية القانون الذي فرضه ماريوس Marius صهر أبيه، كما عايش عهد ديكتاتورية سولا Sulla وأوائل عهد بومبي Pompeyوكانت عائلة قيصر معادية بصورة تقليدية لحكم الأقلية المتمثل بمجموعة من الأعضاء النبلاء في مجلس الشيوخ الروماني، وجاء قيصر ليتبع ذلك التقليد.[3]

لقد كان **يوليوس قيصر** أوّل شخصية سياسية هامة اكتشفت أن النظام الديمقراطي في روما لم يعد صالحا لمواجهة الفوضى في البلاد، وأن الحكم قد تجاوز مرحلة الأمان ولذلك فلا يمكن إنقاذ شيء في فترة شديدة الاضطراب السياسي والاجتماعي.

دخل يوليوس قيصر مدينة روما فاتحاً بعد أن هزم جيوش المعارضة له على أبواب المدينة، ومع مطلع عام ٤٥ ق. م أضحى يوليوس قيصر زعيماً ملهماً للإمبراطورية الرومانية بأسرها. احتكر يوليوس قيصر السلطة بشكل كامل وانتخب حاكماً للإمبراطورية ثم إمبراطوراً مطلق الصلاحية لمدة عام، ثم لمدة عشرة أعوام، ثم لمدى الحياة.[4]

إن الخلاف بينه وبين الجمهوريين من السانتوس كان أساساً خلافاً حول نظام الحكم، فالجمهوريون كانوا يسعون إلى عودة النظم الجمهورية الديمقراطية، وما يصحبها من حريات للشعب الروماني، أي أنهم في أرقى مثلهم يريدون الحرية الدستورية لشعب روما، [5]وكان المتآمرون في حاجة إلى بروتس ليكون هو رافع لواء المؤامرة، لأنه اشتهر بين الناس كافة بأنه أعظم الناس استمساكاً بالفضيلة، وكان الناس يقولون إنه من سلالة بروتس الذي طرد الملوك قبل ذلك الوقت بأربعمائة وستة وأربعين عاماً، وكانت أمه سرفليا أختاً غير شقيقة لكاتو، وزوجته بوشيا ابنة كاتو أرملة بيليوس عدو قيصر، ويقول أبيان: " إن الناس كانوا يظنون أن بروتس نفسه ابن قيصر، لأن قيصر كان عشيق سرفليا في الوقت الذي ولد فيه بروتس "، ويضيف أفلوطرخس إلى ذلك أن قيصر كان يعتقد أن بروتس ولده، ولا يبعد أن يكون بروتس نفسه ممن يعتقدون هذا الاعتقاد، وأنه كان يحقد على قيصر لأنه أفسد أخلاق أمه وجعله مضغة في أفواه الرومان يقولون عنه إنه ابن زانية بدل أن يكون من نسل آل بروتس.[6]

أخذ المتآمرون على يوليوس قيصر يحكمون أمرهم ويضعون خططهم، وحدث في مساء اليوم الرابع عشر من شهر مارس أن عرض قيصر على من كانوا مجتمعين في منزله أن يكون موضع حديثهم ما هي خير طريقة للموت؟ وأجاب هو عن ذلك السؤال بقوله: إنها الميتة المفاجئة !! وتوسلت إليه زوجه في صباح اليوم الثانى ألا يذهب إلى مجلس الشيوخ، وقالت إنها، وقالت إنها رأته في نومها ملطخاً بالدماء !! وحاول خادم آخر، كان رأيه مثل رأيها أن يفتعل نذيراً يمنع قيصر من الذهاب، فتسبب في سقوط صورة لأحد أسلافه معلقة على جدار، ولكن بروتس وهو صديق حميم لقيصر وأحد المتآمرين، ألح عليه أن يحضر الاجتماع، وإن لم يفعل فيه أكثر من أن يطلب نفسه في رقة ومجاملة تأجيل الجلسة إلى وقت آخر وأقبل صديق لقيصر عرف نبأ المؤامرة ليحذره، فوجده قد غادر داره في طريقه إلى المجلس، وقابل في طريقه عرافاً كان قد أسر إليه من قبل أن يحذر اليوم الخامس عشر من شهر مارس، وقال له قيصر وهو يبتسم، إن الخامس عشر من مارس قد جاء ولم يصب فيه بسوء، فأجابه أسبورنا: نعم، ولكنه لم يمض بعد، وبينما كان قيصر يقرب القربان الذي كان من المألوف تقريبه قبل الجلسة أمام ملهى بومبي حيث يعقد المجلس اجتماعه، إذ وضع أحدهم في يده لوحة صغيرة يحذره فيها من المؤامرة ولكنه لم يعبأ بها، وشغل تربونيوس، وهو أحد المتآمرين وكان من قبل أحد قواد قيصر المقربين – أنطونيوس بالحديث، فعطله عن حضور الاجتماع، ولما دخل قيصر الملهى واتخذ فيه مجلسه، هجم دعاة الحرية من فورهم

عليه .. ويقول سيوتونيوس: " لقد كتب بعضهم يقولون إنه حين هجم عليه ماركس بروتس، قال قيصر باللغة اليونانية: «ايتا بروتو» أي حتى أنت يا بروتس ويقول أبيان إن قيصر حين طعنه بروتس امتنع عن كل مقاومة، وغطى وجهه ورأسه بثوبه، واستسلم للضربات، وسقط عند قدمى تمثال بومبي، وهكذا تحققت رغبة واحدة من رغباته. [7]

- **اغتيال يولويس قيصر والخلفية السياسية والاجتماعية:**

تعود أحداث اغتيال يولويس قيصر إلى 15 مارس 44 قبل الميلاد، في ظروف سياسية معقدة شهدت صراعات داخلية في الجمهورية الرومانية، وقد كان قيصر شخصية محورية في هذا السياق، حيث قاد سلسلة من الإصلاحات السياسية والاجتماعية، وحقّق انتصارات عسكريّة كبيرة، مما زاد من شعبيته بين الجماهير، ومع ذلك، أثار ذلك استياء النخبة الرومانية، إذ بدأت تشعر بالقلق من طموحاته المتزايدة، خاصة حين أُعلن نفسه دكتاتورًا مدى الحياة، مما أثار مخاوف كثيرة، وهذه الظروف أدت إلى تزايد التوترات بين قيصر ومعارضيه، مما أدّى إلى مؤامرة اغتياله.

جهّز يوليوس قيصر جيشاً جرّاراً لصدّ الهجمات التي كانت تهدد الإمبراطورية في الشرق، وفى أثناء دعوة مجلس الشيوخ للاجتماع برئاسته لمناقشة هذه التهديدات، توجه صوبه العديد من هؤلاء الشيوخ لأخذ بركته كالعادة، وغرسوا في جسده خناجرهم... خرّ يوليوس قيصر صريعاً، وهو يتطلع إلى صديق عمره (بروتس) الذي اشترك مع القتلة، ليقول له كلمته المشهورة حتى أنت يا بروتس !! تلك كانت نهاية قيصر، أما قصة حياته كاملة من بدايتها، فقد كانت مليئة بالمواقف الحربية والسياسية والعاطفية، والإنسانية، وإن حياته لتصور لنا في سردها حياة المجتمع الروماني في عصره الذهبي، وحياة الصراع بين الديمقراطية والأرستقراطية، كما تصور الفساد وانهيار القيم الخلقية والكفاح بين الخير والشر في ذلك المجتمع[8]

كان مقتل قيصر مأساة من مآسي التاريخ الكبرى، وليس السبب في عظم هذه المأساة، مقصوراً على أنها حالت بينه وبين إتمامه عملاً من أجل الأعمال السياسية والإدارية، وأدت إلى امتداد عهد الفوضى والحروب خمسة عشر عاماً أخرى، فلو كانت نتائجها مقصورة على هذا وذاك لهان الخطب فقد بقيت الحضارة الرومانية بعده، وأتم أغسطس ما بدأه قيصر.بل كان مقتله مأساة من نوع آخر، وهى أن الحزبين المتعارضين في مجلس الشيوخ كان كلاهما في أغلب الظن على حق فالمتآمرون محقون في اعتقادهم أن قيصر كان يعتزم أن ينصب نفسه ملكاً، كما أن قيصر نفسه كان محقاً في ظنه أن الفوضى والنظام الإمبراطوري، قد جعلا الملكية أمراً محتوماً. وقد انقسم الناس بين الرأيين وما فتئوا منقسمين منذ اللحظة الرهيبة التي مرت بمجلس الشيوخ، وقد استولى عليهم الهلع من وقع الحادث، ثم فر أعضاؤه مذعورين مضطربين من قاعة الاجتماع، وأقبل أنطونيوس على مكان الحادث بعد وقوعه، ورأى أن الحكمة هي عين الشجاعة، فاحتمى في بيته، وخانت شيشرون فصاحته حتى في الوقت الذي حياه فيه بروتس، وخنجره يقطر دماً في يده قائلاً له: مرحباً بأبي بلده... ولما خرج المتآمرون وجدوا الشعب هائجاً في الميدان العام، وأرادوا أن يضموه إلى جانبهم بألفاظ الحرية والجمهورية، ولكن العامة الذين جن جنونهم من

هول الحادث لم يعبئوا بهذه الألفاظ التي طالما استخدمت لستر المطامع والشره، ولجأ القتلة إلى البناء القائم على الكابيتول ليعتصموا به خوفاً على حياتهم، وأحاطوا أنفسهم بحراسهم من المصارعين.[9]

أدى اغتيال قيصر إلى اندلاع حرب أهلية في روما، مما ساهم في انهيار الجمهورية الرومانية وصعود الإمبراطورية، وأصبح هذا الحدث نقطة تحوّل تاريخية، حيث أظهر كيف يمكن أن تؤدي الصراعات الداخلية إلى آثار بعيدة المدى، وقد استخدمت هذه اللحظة كدرس في الخيانة والطموح.

2- حضور لحظة اغتيال يولويس قيصر في مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير:

تتناول العديد من الأعمال الأدبية لحظة اغتيال قيصر، وأبرزها **مسرحية "يوليوس قيصر" لويليام شكسبير**، وقد استخدم الكتّاب والشّعراء أحداث لحظة اغتيال قيصر كمصدر إلهام، وهي رمز للخيانة والصّراع على السّلطة، وأصبحت هذه اللحظة نقطة انطلاق للعديد من الدراسات النقدية. وتجاوز تأثير اغتيال قيصر الأدب الروماني ليصل إلى الأدب العالمي.

نشرت مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير لأول مرة عام 1623أي بعد وفاته بنحو سبعة أعوام)، ضمن الطبعة الأولى مما يُسمى بالفوليو Folio أمّا عن تاريخ تمثيلها للمرة الأولى، فالأرجح أنه سبق تاريخ النشر بربع قرن، وأنه كان خلال خريف عام 1599، وكان عرضها في مسرح جلوب Globe بلندن، وهو المسرح الذي شرع في بنائه في يناير أو فبراير عام 1599، وكان الفراغ منه في أواخر صيف العام نفسه، والراجح أن يكون شكسبير قد كتب مسرحيته في النصف الأول من ذلك العام، قبل شروعه فى كتابة هاملت،[10] وتدور أحداث مسرحية "يوليوس قيصر" في فترة حرجة من تاريخ روما، حيث تتصارع القوى السّياسيّة حول السلطة، وتمثل المسرحية صراعًا بين الجمهورية والديكتاتورية، حيث يظهر قيصر كرمز للسلطة المطلقة والطموح الذي يتجاوز الحدود، وفي هذا السياق، يصبح الاغتيال رمزًا للصراع بين الأفراد ومؤسسات السلطة، ويبرز التوترات الاجتماعية والنفسية التي تنشأ عندما تتعارض المصالح الشخصية مع المصلحة العامة.

مشهد الاغتيال في مسرحية يوليوس قيصر لشكسبير والذي سنحلله اعتمادا على مقطع سنيمائي جسّد لحظة الاغتيال اعتمادا على المسرحية:

قيصر: أنا ذلك الرجل. وسأثبت ذلك بموقفي الآن: قد كنتُ ثابتا حين أرسلت سيمبر إلى منفاه، وأبقى ثابتا بإبقائه فيه.

سينا: أي قيصر!

قيصر: اسكت | أبوسعك أن تزحزح جبل الأوليمب؟

ديسيوس: أي قيصر العظيم!

قيصر: ألم يركع بروتس قبلك دون جدوى؟

كاسكا: فلتتكلم إذن يدى نيابة عنى.

يكون كاسكا البادئ بطعن قيصر، ثم يتبعه المتآمرون الآخرون، ويكون ماركوس بروتس آخرهم.

قيصر: حتى أنت يا بروتس؟ فليمت قيصر إذن. (يموت)

سينا: تحررنا! تحرّرنا! ومات الطاغية! أسرعوا | أعلنوا الخبر | اهتفوا به في الشوارع!

كاسيوس: فليمض بعضكم إلى منابر الشعب ليهتف: « الحرية وحق الاقتراع للكافة!»[11]

3- **الشخصيات الرئيسية ودورها في الاغتيال:**

- **يولويس قيصر:** كان قائدًا عسكريًا بارزًا، وأصبح دكتاتورًا مدى الحياة، وهو شخصية محورية في التاريخ الروماني، حيث ساهم في تحويل الجمهورية الرومانية إلى إمبراطورية، وطموحاته في توسيع سلطته أثارت نخبة روما، الذين شعروا بأن قيصر يهدد حرية الجمهورية، إذ أصبح في نظر البعض تهديدًا للديمقراطية، وهو القائد الروماني الذي **تمّ اغتياله** بطريقة بشعة في 15 مارس 44 قبل الميلاد، "**وقد ذهب الكثيرون من النقاد إلى أن الصورة النهائية لقيصر في مسرحية يولويس قيصر صورة لا تدعو إلى الإعجاب به، فهو فيها رجل مغرور جعجاع، رهيب الاعتداد بذاته، عظيم الطموح، شديد الرغبة في أن يتوج ملكا، ضعيف المبالاة بمشاعر الغير**"، [12] فشخصية قيصر في المسرحية وفي المشهد السنيمائي الذي ستحلله الورقة البحثية ليست محبوبة، إذ يظهر كأنه مغرور وطموح جدًّا، يسعى للملك ولا يهتم بمشاعر الآخرين.
- **بروتوس:** صديق قيصر المقرب وأحد المتآمرين وكان يمثل الجانب الأخلاقي في الاغتيال، كان يعتقد أن اغتيال قيصر هو السبيل الوحيد لإنقاذ الجمهورية، وتعكس شخصيته الصراع بين الولاء الشخصي والواجب الوطني، وتظهر عبارة "حتى أنت، يا بروتوس؟" عمق الخيانة التي يشعر بها قيصر، "إن الصورة التي رسمها شكسبير له هي صورة رجل منقسم على نفسه، وفى حالة صراع داخلي دائم، فهو يحب قيصر ويعجب بمواهبه الفذة، غير أن ولاءه للجمهورية وخوفه من عواقب طموح قيصر أكبر من ولائه للصديق، وهو رجل نزيه نبيل، فأما عن دوافعه وأسبابه لاغتيال قيصر فسليمة لا غبار عليها،[13] ويتمثل دوره في مشهد الاغتيال في كونه من طعن قيصر طعنة حاسمة أردته قتيلا، هذه الطّعنة التي جعلت قيصر يستسلم للموت ويحس بالعجز، إذ قال: فليمت قيصر إذن.
- **كاسيوس:** وهو المدبّر والمحرك الرئيسي لمؤامرة الاغتيال، حيث كان يسعى إلى استعادة السلطة للنخبة الرومانية، ويمثل كاسيوس الطموح الشخصي والرغبة في استعادة السيطرة على الحكومة، ويتميز كاسيوس بأنه "الرجل السريع الغضب الذي كان يكن من العداء لقيصر أكثر مما يظهره من العداء للطغيان، شرع

في تحريص بروتس عليه، فهو في المسرحية رجل حقود بائس، شديد المرارة، شديد الإحساس بالنقص إزاء من يفوقه في المواهب، أو يعلوه فى المراتب، وقد كان قيصر محقا في اعتباره رجلا خطرا"،[14]وقد كان كاساسيوس يكره قيصر ويحرض بروتس عليه، وهو شخص حقود يشعر بالنقص أمام الآخرين، لذا شارك في اغتيال قيصر.

- **كاسكا:** أول من طعن قيصر، وكان أول من كسر حاجز الخوف، ليتبعه البقية.
- **بقية المتآمرين:** يشمل ذلك سينا، تريبيونيوس، ليغاريوس، ومتيلوس سيمبر.

4- لحظة اغتيال يوليوس قيصر -النّص والمشهد السّينمائي من منظور تأويليّ:

إن التّصوير السينمائي يتطلب فهما دقيقا للعناصر الفنية والعلمية المتداخلة لإنشاء تجربة بصرية مؤثرة، تأخذ المشاهد في رحلة داخل عالم السنيما،[15]وللصوت في صناعة الأفلام نفس الأهمية كما هو في الموسيقى، إذ يمكن استخدام المؤثرات الصوتية في الحوارات، والموسيقى لنقل مزاج مختلف ومشاعر مختلفة، وعواطف متنوعة،[16] وتستخدم الإضاءة لتحديد المزاج وتلوين المشهد، واللون في الإضاءة مهم جدًا، كما هو في أي جزء آخر من صناعة الأفلام، لذا من الضروري عدم التقليل من أهمية الأضواء.[17]

يعتبر مشهد اغتيال يوليوس قيصر في السينما تجسيدا دراميا معقدا يجمع بين التاريخ والأدب والفن. فـمن خلال استخدام تقنيات التصوير، والتعبير الجسدي، والموسيقى، يتمكن المخرج من نقل عمق المشاعر وتجربة الشخصيات، **و**في كلا العملين الأدبيّ والسنيمائي، تمّ تصوير لحظة اغتيال **يوليوس قيصر** بشكل درامي، حيث تم استخدام الموسيقى التصويرية والإضاءة لخلق جوّ من التوتر، وتتنوع زوايا الكاميرا لتبرز اللّحظة الحاسمة، وهذا ما عكس الصراع الداخلي للشخصيات، وقد تمّ استخدام تقنيات مثل الإبطاء والتقريب بشكل جيد لإبراز اللّحظة الدرامية.

رابط المشهد في اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=BwMmY9XqDdA

المشهد ينطلق من مجلس الشيوخ الروماني، وهو مكان يرتبط بالسلطة والقوة، حيث خطّط المتآمرون بعناية ليضمنوا أن قيصر سيكون هناك بلا حماية، وقد تجاهل قيصر -كما رأينا سابقا- تحذيرات عدة قبل دخوله المجلس، بما في ذلك تحذير العراف وتحذير زوجته كالبورنيا، وهذا يعكس شعورًا بالثقة الزائدة أو المصير الذي لا مفر منه.

الصورة المرفقة هي مشهد من فيلم أعاد تمثيل لحظة اغتيال يوليوس قيصر، يظهر في الصورة مجموعة من الأشخاص يرتدون ملابس رومانية تقليدية، وقبل وقوع الاغتيال، تم تقديم مشاهد تمهيدية تُظهر التوترالشّديد بين الشخصيات، وهذه المشاهد تُعطي المشاهدين فكرة عن الصراعات الداخلية والخارجية، مما يزيد من تأثير لحظة الاغتيال.

. والنص المكتوب باللغة العربية في الصورة، يمكن أن يكون إشارة إلى قرار مصيري أو لحظة حاسمة في حياة الشخصية الرئيسية في هذا المشهد السنيمائي، وهو يولويس قيصر، جاء فيه:

-**قال قيصر:** أنا ذلك الرجل. ودعوني أثبت لكم ذلك.

يُظهر هذا المشهد كيف يرى قيصر نفسه كقوة لا يمكن تجاهلها، وثقته بنفسه كبيرة جدّا والجميع يمشي تحت أمره، ولا يحق لأحد أن يخالفه، فإن نفي أحدا فسيبقى منفيا، لكنه أيضًا يُظهر عدم إدراكه للمخاطر المحيطة به.

ويظهر النّص وملامح قيصر في المشهد أن قيصر مسؤول عن قرارته، لن يتراجع عنها، وهذا ما يظهر استبداده بالحكم، ورفضه للإنصات لنخبة روما، وهو ما زاد من تأزم الوضع، ومهد للانقلاب عليه، وقتله، فنظرات النبلاء تظهر حقدا دفينا ورغبة كبيرة في التّخلّص منه، خاصة أنه لم يستجب لتوسلاتهم بشأن نفي سيمبر، وهذا ما يظهره المشهد:

وحين نعود إلى المشهد السنيمائيّ، نجد أن المتآمرين عليهم، ومنهم سينا، ديسيوس، يظهرون الوفاء والخضوع لقيصر بركوعهم، وفي نفس الوقت جواب سينا كان بداية التوتر في الأحداث:

سينا: أي قيصر!

قيصر: اسكت | أبوسعك أن تزحزح جبل الأوليمب ؟

يُظهر رد قيصر على سينا هنا نوعا من التحدي، مما يُبرز أن قيصر يحذر كل من يتجرأ على مواجهة قيصر، فقوله بمثابة تحذير، وقد يعود ذلك لتحذيرات زوجته، والعرافة، فهذا لفظة "اسكت" ترمز للقوة والتحدّي، والتّهديد، كما تعبّر عن بداية التوتر.

يقول قيصر: أبوسعك أن تزحزح جبل الأوليمب؟

يُمثل قيصر القوة المطلقة والغرور، إذ يعتبر بمثابة رمز للسلطة التي تعتقد أنها لا يمكن المساس بها، واعتقاده بأنه لا يمكن لأحد أن يتحدّاه يُعبر عن طبيعة الحكام الذين يظنون أنهم فوق القانون، والدّليل أنه سمى نفسه إمبراطورا.

وهذه العبارة تعكس ثقته المفرطة بنفسه، وهذا ما يدلّ أن السّلطة يمكن أن تُعمي الفرد عن رؤية المخاطر المحيطة به، فالسّلطة يمكن أن تكون عائقًا أمام الإدراك السّليم، فالغرور يمكن أن يؤدّي إلى الفشل والانهيار.

أما ردّ ديشيوس: أي قيصر العظيم!

يُظهر هذا التملق كيف أن بعض الشخصيات تُظهر الولاء الظاهري، مما يعكس التناقض بين الكلمات والأفعال، وترمز هذه العبارة إلى أن النفاق يمكن أن يكون جزءًا من السياسة، إذ ركعوا له متوسلين وتقربوا منه وفي نفس الوقت كانوا يضمرون له الشر وقد خططوا مسبقا لهذه الخطوة التاريخية التي غيرت تاريخ روما، ونظرات الحقد تملأ قلوبهم، وقد نجح الممثلون في خدّ كبير في تجيسد هذا المنظر، وفي هذه الصورة المأخوذة من المشهد تظهر شخصية كاسكا مستعدة للغدر بقيصر، إذ يمثل بداية العنف والفعل، وتظهر نظرته الاستعداد لاتخاذ القرار وتنفيذه، مما يُبرز أن الاغتيال لم يكن عشوائيًا بل مُخططًا له بعناية، وقد اختار كاسكا لحظة دوران قيصر إلى الاتجاه الآخر للغدر به، وهذا ما يدلّ على خوفه من المواجهة المباشرة، ومع ذلك كان أول المتآمرين الذي بادر بغرس الخنجر في ظهر قيصر، وفتح الطريق أمام البقية، ليقوموا بالمهمة أيضا كي يتوزع دمه عليهم، فلايحاسبوا على مقتله، رافعين شعار الحريّة وتحرير روما.

قال كاسكا: فلتتكلم إذن يدي نيابة عني

يكون كاسكا البادئ بطعن قيصر، ثم يتبعه المتآمرون الآخرون،

ويكون ماركوس بروتس آخرهم

تظهر هذه العبارة كاسكا كفرد مُصمم على فعل القتل، وهذا ما يبين أهمية الشّجاعة الفردية أولا، وتُظهر كيف أن كاسكا يُفضّل العمل على الكلام، وهذا ما يعكس طبيعة الشخصيات التي تفضّل العنف كوسيلة لتحقيق الأهداف، وقد كان كاسكا هو أوّل من يطعن قيصر وهذا ما كسر حاجز الخوف وشجع الآخرين على المشاركة في طعن قيصر وقتله، وهكذا توالت طعنات المتآمرين المتتابعة التي عكست الوحدة لتحقيق هدفهم، ولكن أيضًا يشير المشهد إلى الفوضى والخيانة التي أصابت الجسم السّياسي الرّوماني.

يظهر كاسكا هنا كرمز للعنف، حيث يظهر حماسة في الطعن فيعبر عن كيف أن العنف يمكن أن يُعتبر وسيلة لتحقيق الأهداف، كما يُظهر كيف أن الشخصيات يمكن أن تُفضل العمل على الكلام.

أما نظرات قيصر فتعكس شعوراً بالخيانة و الدهشة، إذ صوّر قيصر على أنه كان غير متوقع لمؤامرة اغتياله، ووضعية جسده كانت مُنحنية ومتهاوية، مما يدل على لحظة تعرّضه للطعن، ويمكن أن يعكس هذا الوضع الجسديّ ضعفًا مفاجئًا أو انهيارًا ناتجًا عن الطعنة المفاجئة، والخنجر في هذا المشهد هو رمز للخيانة والسلطة، ولحظة الطعن تُعتبر تجسيدًا للخيانة، حيث سيطعن قيصر في الأخير من قبل أقرب أصدقائه، مما يُعزز من الشعور بالخيانة العميقة، وقد ساهمت الموسيقى، والعرض البطيء، في خلق جو من الغموض والتوتر، أما الإضاءة الخافتة فعزّزت من الشعور بالخطر.

ثمّ توالت الطّعنات وشارك الجميع في لحظة الاغتيال التاريخية، كما تظهر الصّورة:

نظرات المتآمرين قد تنوّعت بين التوتر والقسوة، وقد كانوا يعتقدون أنهم ينقذون الجمهورية الرومانية ويحرّرونها من ديكتاتورية محتمة، وتظهر وضعيات أجسادهم بشكل هجومي، أما الأيدي المرفوعة مع السكاكين يمكن أن تعكس الحزم في تنفيذ الخطة، وهنا يتلاشى الإحساس الفرديّ بمسؤولية كاسكا، فيصبح كلّ فرد جزءا من الكلّ مما يسهّل التبرير الذّاتي للفعل ويخفف العبء على الفرد، ويلعب تأثير الجماعة في القتل وحماسهم وتعطشهم إلى دم قيصر دورا كبيرا، حيث يضغط على الأفراد المترددين الخائفين، ويجعلهم يتخذون نفس الفعل مما يقوي روح الانتماء للجماعة، ظالمة كانت أو مظلومة، ويفكك مشاعر الضعف والخوف، مما جعلهم يتجاوزون الحدود الطبيعية للعنف، وكل واحد من المتآمرين يحمل دافعًا مختلفًا لقتل قيصر، وتشير الحركات المتسارعة إلى الفوضى وتثير في المشاهد الذعر والخوف، أما تداحل الأجساد والتحامها والتفافها حول قيصر فترمز إلى العزم والإصرار على تحقيق الهدف بروح الجماعة التي تعكس وحدتهم.

ترمز الطعنات المتعددة في هذا المقطع السنيمائي الخيانة والخذلان والخداع، وإلى تضافر القوى ضد قيصر، وكل طعنة تعكس خيانة من شخص كان يُعتبر حليفًا، وتخلف جرحا عاطفيا، وهذه المجزرة الجماعية تظهر كيف يمكن أن تتحد القوى ضد الفرد، مهما كانت قوته، وتكرار الطّعنات يعكس حالة التحول من الإحباط والتردد إلى الغضب الشّديد المدمر، وكل طعنة تُعبر عن صراع داخلي لدى المتآمرين، حيث يتجلى الخوف والندم في لحظة الفعل وبعدها.

أما الدم الذي يُسفك فيرمز للفوضى والعنف الناتج عن الصراع على السلطة، حيث يُظهر كيف أن الفعل السياسي يمكن أن يتحول إلى مأساة شخصية، كما يُعبر الدم أيضًا عن الفقدان، حيث يُظهر كيف أن الاغتيال ليس مجرد عمل سياسي، بل هو تدمير للروابط الإنسانية.

ويعكس هذا المشهد التوتر بين السلطة الفردية والمصالح العامة، كما يُظهر كيف أن الخيانة يمكن أن تأتي من أقرب الأشخاص وأعزّهم.

وقد استخدم التتابع السريع للقطات لإظهار ردود أفعال الشخصيات المختلفة، منها ما يظهر في الصورة وهو المشهد الموازي للحظة الطعن، إذ يظهر بروتس وهو يخرج خنجره، ثم يتراجع إلى الوراء وهذا يعكس تردده وخوفه، كما يظهر الحزن الشديد في عينيه، حيث ركز المشهد على نظراته التي تحمل الشفقة والحب لقيصر والندم على المشاركة، هذا يُعزز من الإحساس بأن الأحداث تتطور بسرعة، مما يُشعر المشاهد بأن الأمور خرجت عن السيطرة ولا يمكن التراجع.

ورغم الطعنات الكثيرة إلا أنّ قيصر لم يمت وظل واقفا حيث يرمز قيصر إلى السلطة والقوة التي لا تهزم، وقد اتجه بحب وشوق إلى صديقه المقرب الذي اعتبره البعض ابنه من كثرة تقربه منه وحبه له، وقد مد يده وهذا يشير إلى مشاعر الفقد والحاجة، لقد انتظر أن ينجده ولم يتوقع الخيانة منه، كان يثق به ثقة مطلقة، ونظرته تعكس الحب الكبير الذي يكنه قيصر لبروتس وهذا ما تظهره هذه الصورة:

تُعتبر العناصر البصرية في السينما أداة قوية لنقل المشاعر، وتُستخدم الإضاءة إلى جانب الموسيقى بشكل متقن لخلق أجواء من التوتر والخيانة، مما يعزز من تأثير المشهد .

يُظهر قيصر في لحظة الاغتيال قوة كبيرة، لكنه في نفس الوقت يُظهر ضعفًا إنسانيًا، وتعكس ردود أفعاله كيف أن قوّته يمكن أن تتحول إلى ضعف في لحظة واحدة، وتعبيره عن الصّدمة من الخيانة والغدر المفاجئ يُظهر إنسانيته، مما يزيد من تعاطف الجمهور معه.

وقد وجد بروتس نفسه في موقف صعب، حيث يجب عليه اتخاذ قرار يؤثر على مصير روما، ويُظهر صراعه كيف أن القيم الإنسانية يمكن أن تُختبر في سياقات سياسية معقدة، وهذا الصراع الدّاخليّ يرمز إلى التوتر والتردد بين الواجب الشخصي والولاء الوطني، وهذا ما تظهره هذه الصورة المأخوذة من المشهد:

يشير موقف إغماض العينين هنا إلى عدم القدرة على مواجهة الواقع والحقيقة المؤلمة، إذ فضل بروتس هنا تجاهل ما حدث للحظة، ويعكس هذا التصرف الصدمة والألم العميق الذي شعر بها بروتس وهذا يدل على حبه الشديد لقيصر وتعلقه به، لكنه مجبر على المشاركة في فعل القتل لمصلحة روما، وهذا ما أقنعه به المتآمرون.

استخدمت الموسيقى بشكل فعال لخلق أجواء مشحونة ومتأزمة، وقد تصاعد قبل الاغتيال لتُعزز من الشعور بالتوتر والوحدة التي شعر بها قيصر لحظتها بعد تآمر المقربين إليه، وترمز الموسيقى في المشهد إلى مشاعر الحزن والفوضى والخيبة والانكسار، تثير في المشاهد مشاعر الشفقة لما حلّ بقيصر إمبراطور الروم.

استخدمت تقنيات التصوير السينمائي مثل اللقطات القريبة والبطء لتسليط الضوء على لحظة الضربة الموجعة بكلّ تفصيلها، إذ يُمكن رؤية تعابير الوجه المتوترة لكل من قيصر والمتآمرين، مما يُعزز من تأثير لحظة الاغتيال، وتُعتبر هذه اللحظة من أقوى اللحظات الدرامية، وأحزنها إذ تعكس الخيانة العميقة من أقرب الأشخاص لقيصر، حتّى أنه أغمض عينيه من صدمة ما شهد، وهذا يدلّ على عدم تصديقه للأمر ورغبته في الهروب من الواقع، كماُ ظهر كيف يمكن للثقة أن تُدمر في لحظة. وقد استخدم التصوير لإظهار تأثير كلمات قيصر الأخيرة على بروتس، مما يُبرز الصراع الداخلي الذي يعاني منه.

تظهر الصورة نظرات قيصر إلى بروتوس الذي يعتبره مثل ابنه، يعكس مشاعر خيبة الأمل والتّمزق النفسي الناتج عن الخيانة العميقة.

ويمثل بروتوس الشخصية الأكثر تعقيدًا وتأزما في لحظة اغتيال قيصر، ويُظهر الصراع الداخلي بين ولائه الشخصي لقيصر ورغبته في إنقاذ الجمهورية، ويعكس تعابير وجهه في لحظة الاغتيال الصراع بين الحب والخيانة، يشعر بالندم بعد الفعل، مما يُبرز عمق إنسانيته، وهذا ما يشير إلى أن الخيانة يمكن أن تؤدي إلى الشعور بالذنب، مما يُظهر كيف أن العنف لا يُنتج سوى الندم، ويمثل بروتوس هنا الصراع بين القيم الأخلاقية والواجب السياسي.

يقول قيصر: حتى أنت يا بروتس؟

فليمت (قيصر) إذن.

تعكس هذه الكلمات خيبة أمل قيصر في بروتس، مما يُظهر عمق العلاقة بينهما، حيث قال له: "حتى أنت، يا بروتوس؟" وهذا ما يعبّر عن صدمة قيصر من مشاركة بروتوس في المؤامرة، وهذا ما جعله يستسلم للموت ويرضى به دون مقاومة، حيث كان يُعتبر بروتس من أقرب أصدقائه، وتُظهر هذه العبارة كيف يمكن أن تكون الخيانة أكثر إيلامًا عندما تأتي من شخص موثوق وعزيز علينا .

جاء في مسرحية يوليويس قيصر صفحة 71 التي مثلت في المشهد:

كانت طعنة بروتس قاتلة

لم يطعنه في جسده فحسب بل في شخصيته وآماله

في هذه اللحظة فقط سقط معلنا انهزامه وراضيا بسقوطه

فالطّعنة الأخيرة والحاسمة كانت من بروتوس، ويعتبر طعنه لقيصر في المشهد تضحية شخصية من أجل مصلحة روما، وليس لمصالح شخصية أو لكره أو حسد كالبقية، وهذه اللحظة تسلط الضوء على الصراع الداخلي في بروتوس بين الواجب والصداقة.

رد فعل قيصر يُظهر عدم إدراكه للموقف، أما استسلامه في النهاية بقوله: "فليمت قيصر إذن"فتحمل خيبة أمل شديدة وضعفا، وتكشف عن مرارة الوجع حين تكون الطعنة من أعزّ الناس، وقد برع المصور في تصوير المشاهر واعتمد تقنيات ساهمت في نقل هذا الوجع إلى المشاهدين، وهو ما عزّز ورسّخ هذه اللّحظة التاريخية، التي عدت من أقوى الرموز على الخيانة.

فعل السقوط في النهاية يُظهر كيف أن الموت يمكن أن يُعتبر نهاية للسلطة، التيُ سلبت بالخيانة.

ومن خلال تحليلنا للنظرات والأوضاع الجسدية، والتفاعل بين الشخصيات، والسياق التاريخي، يمكننا أن نستنتج أن مشهد لحظة الاغتيال نص الحوار سعى إلى تجسيد لحظة درامية وحاسمة في التاريخ الروماني وهي لحظة اغتيال إمراطور روما، وهذا ما عكس التوترات النفسية والسياسية التي أدت إلى هذا الحدث. ونظرات قيصر الأخيرة تعبر عن خيبة الأمل العميقة، حيث تعكس الخيانة من قبل أقرب الأصدقاء.

وقد أدى اغتيال قيصر إلى اندلاع حرب أهلية في روما، مما ساهم في انهيار الجمهورية الرومانية وصعود الإمبراطورية، وقد أصبح هذا الحدث نقطة تحول تاريخية، أثر على الفكر السياسي عبر العصور، حيث استخدمت هذه اللحظة كدرس في الخيانة والطموح.

خاتمة:

في الختام، يتضح أن لحظة اغتيال يولويس قيصر تمثل نقطة تحول تاريخية عميقة، حيث تتداخل فيها الأبعاد السياسية والاجتماعية والنفسية بشكل معقد. من خلال تحليل النصوص الأدبية والمشاهد السينمائية، نستطيع أن نرى كيف تجسد هذه اللحظة الرمزية الصراعات الإنسانية الأبدية بين السلطة والخيانة. إن فهمنا لهذه

اللحظة لا يقتصر على كونها حدثًا تاريخيًا، بل يتجاوز ذلك ليعكس التوترات الثقافية والاجتماعية التي لا تزال تؤثر علينا حتى اليوم.

كما أن دراسة العلاقة بين النص والمشهد تسلط الضوء على كيفية استخدام الأدب والسينما كوسيلتين لتفسير الأحداث التاريخية، مما يعزز من قدرتنا على فهم القضايا المعاصرة، لذا، ينبغي علينا مواصلة البحث في هذه الموضوعات، واستكشاف كيفية تأثير هذه اللحظات التاريخية على الفكر النقدي المعاصر، وتقديم رؤى جديدة تسهم في تعزيز الفهم العميق للتاريخ والثقافة الإنسانية.

الهوامش والإحالات:

---

[2]- الحسيني الحسيني معدى، يوليوس قيصر، رجل كل العصور، حياة أسطورية ونهاية مأساوية، دار الكتاب العربي، دمشق – القاهرة، دت، دط. ص 5.

[3]- بيتي راديس، ترجمة علي زيتون، فتح بلاد الغال، يوليوس قيصر، منشورات دار علاء الدين، ط2، 2007، ص5

[4]- المرجع نفسه، ص6.

[5]- المرجع نفسه، ص158.

[6]- المرجع نفسه، ص180.

[7]- المرجع نفسه، ص ص182/181.

[8]- المرجع نفسه، ص7.

[9]- المرجع نفسه، ص185.

[10]- ويليام شكسبير، ترجمة: حسين أحمد أمين ، يوليوس قيصر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994، ص5.

[11] - المرجع نفسه، ص71.

[12] - المرجع نفسه، ص8

[13] - المرجع نفسه، 1994، ص5

[14] - المرجع نفسه، ، ص12.

[15] - عقيل محمد جاسم الحامدي، دراسات ومقالات في السينما علم – فن، جمعية المترجمين العراقيين سلسلة 100 كتاب الثانية، أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2024، ص249.

[16] - المرجع نفسه، ص249.

[17] - المرجع نفسه، ص ص250/249.

المصادروالمراجع:

- الحسيني الحسيني معدى، يوليوس قيصر، رجل كل العصور، حياة أسطورية ونهاية مأساوية، دار الكتاب العربي، دمشق – القاهرة، دت، دط.
- بيتي راديس، ترجمة علي زيتون، فتح بلاد الغال، يوليوس قيصر، منشورات دار علاء الدين، ط2، 2007.
- ويليام شكسبير، ترجمة: حسين أحمد أمين ، يوليوس قيصر، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1994.
- عقيل محمد جاسم الحامدي، دراسات ومقالات في السينما علم – فن، جمعية المترجمين العراقيين سلسلة 100 كتاب الثانية، أبجد للترجمة والنشر والتوزيع، ط1، 2024.
- **موقع اليوتيوب:** https://www.youtube.com/watch?v=BwMmY9XqDdA

الكلمة بين التصوير الفني والدلالة التاريخية –مسرحية الجثة المطوقة لـ: كاتب ياسين أنموذجا–

د/ أحمد تاوليليت

جامعة بسكرة

تمهيد:

في أعقاب الحرب العالمية الثانية ظهر في الأدب الجزائري كتاب لمعت أسماؤهم، اتخذوا اللغة الفرنسية وسيلة للتعبير عن الثورة الجزائرية، والاستبداد الذي كان يعيشه الشعب الجزائري مسلوب الحرية، حينما ثار ضد الاستعمار الفرنسي في تظاهرات 8 ماي 1945 –على وجه الخصوص–. فتميز أولئك اللامعون أمثال: مولود فرعون، ومولود معمر، وعبد الحميد بن هدوقة، ومحمد ديب، ومالك حداد، ورشيد ميموني، وكاتب ياسين.

وكان كاتب ياسين أشدهم عمقا وأصالة، وارتباطا بالماضي، وبالهوية الوطنية، فقد عمد في كتاباته إلى لغة بالغة المعنى في روعتها، مستمدة من الواقع الاجتماعي، والسياسي والثقافي، تلك اللغة التي طبعها بالطابع الرمزي الذي غلب على مؤلفاته ومسرحياته، إذ حاول تشخيص لغة الرموز الدالة على الأزمنة والأمكنة والوقائع، والاستعمار وجرائمه، والشعب الجزائري وحقيقة مأساة الجزائر، واختار لغة موحية بالمعاناة والظلم والعدوان، وذلك ما ورد في متن مسرحيته الجثة المطوقة.

ولعل قوة العزيمة، وروح النضال، التي منحت أشهر الكتاب في الأدب الجزائري فرص النتاج المسرحي لنقل حقيقة معاناة الشعب الجزائري من ويلات الاستعمار الفرنسي الغاشم، تلك الظروف جميعها قادت المسرحي كاتب ياسين نحو اتخاذ الكتابة المسرحية سلاحا وطريقة أسهم بها في تمجيد العمل الثوري، قصد التنويه والتشهير لنقل معاناة هذا الشعب إلى المستوى العربي والعالمي، إذ عبر في نص مسرحيته "الجثة المطوقة" عن حسه الصادق بلغة مؤثرة وأسلوب متميز مما دعا إلى رواج هذه المسرحية –الجثة المطوقة– ومسرحية –الأجداد يزدادون ضراوة– في أوساط الجماهير والقراء؛ بسبب ما تتضمنه من رؤى ثورية، وتصوير للقضايا المصيرية للشعب الجزائري، وكل ذلك من خلال الالتزام بالخصائص والأطر الفنية، ومن خلال عناصر العمل المسرحي المنبثق من عن سمات البناء المسرحي العربي والمستخلصة من تلك المرجعيات المرتبطة ارتباطا وثيقا بالهوية والفكر والوطن.

مضمون مسرحية الجثة المطوقة[1]:

في اختيار الأديب كاتب ياسين لفن المسرح تبريرات جعلته يؤثر في المتلقي أيما تأثير، حيث عمد إلى إبراز الفكرة التي أراد إيصالها للمتلقي، داعيا إلى السعي وراء حقيقة مفادها ضرورة نيل الحرية التي ينبغي ان تنتزع من العدو الفرنسي انتزاعا بواسطة النضال والجهاد والتضحية. أما عنصر الشخصيات؛ فقد اتحذ ما يدور في ذهنه من ذوات وأشخاص ووظائف ورتب عسكرية؛ مثل: الأخضر، ونجمة، وحسن، ومصطفى، وطاهر، الرسول، البائع، القائد، مارغريت، المحامي، الموظف، فلاح، الضابط الأول، الضابط الثاني، المدير، الجوقة، المرأة، جوقة النساء، الم، وكل ذات تمثل رمزا من الرموز الدلالية والإيحائية لتفنيد مشاهد المسرحية وتصوير أهدافه المرجوة من عمله.وفي محاولة إدهاش الكاتب لمتلقيه وقرائه، وإثارة عواطفهم الإنسانية جعلت المسرحية

حبكة يمكن إدراكها عقليا دون إحساس القارئ لأنها منظمة ومرتبة ترتيبا أحدث تأثيرا قويا في المتلقي الذي ظل مندهشا مساهما في تحقيق أغراض المؤلف.

البناء الفني للمسرحية:

حذا المؤلف حذو المشارقة المتأثرين بالمسرح الأوروبي، ولا سيما المسرح الفرنسي منه، وذلك "بسبب الحماية التي فرضتها فرنسا على بلدان المغرب العربي وعمدت فيها إلى نشر لغتها الإفرنجية، وقد تركزت الترجمة والاقتباس على مسرح موليير على وجه الخصوص"[2]

ويعتبر مؤلف مسرحية "الجثة المطوقة" في هذا الشأن؛ من أبرز كتاب المغرب العربي ممن أسهموا في خدمة النضال لتحقيق غاية "الحفاظ على الهوية الثقافية العربية"[3]

لغة المسرحية بين التصوير الفني والدلالة التاريخية:

إن المطلع على مسرحية "الجثة المطوقة" يدرك بأن كاتب ياسين عمد إلى اختيار لغة هادفة ذات دلالات مركزية وأخرى هامشية–أو مجازية– وارتبطت الكلمة في المسرحية بالمعاني الاجتماعية والثقافية والسياسية، تلك التي فرضتها الأنساق التركيبية للغة النص المسرحي في بنائه الفني؛ فكانت الكلمة الدالة على معنى الحرية والاستعمار والاستبداد، والإبادة، ممزوجة بالأسماء الدالة على المعاني التاريخية والتراثية المتصلة بالأجداد وحياتهم في هذا الوطن العزيز (الجزائر).

ومن هنا؛ فإن الكلمة في مسرحية "الجثة المطوقة" مستوحاة من الواقع مما يدل على مدى المأساة والبطش، والفتك التي كان يمارسها الاستعمار ضد شعب بات جثة هامدة، لكنه لم ولن يلجّأ إلى الخضوع ولا الاستسلام لعدو استعمر بلاده وطمس لغته ودينه وثقافته وهويته ... أبدا؛ فكانت لغة المسرحية معبرة بكلماتها عن الوقائع التاريخية والأحداث، والأزمنة والأمكنة وكل ما يرتبط بتلك الألفاظ والكلمات من دلالات وإيحاءات متنوعة، كالهوية الثقافية والتاريخية لشعب ظل يدافع عن وطنه.

وكل ذلك يجعل قارئ مسرحية "الجثة المطوقة" يدرك إدراكا لا ريب فيه، بأن مؤلف هذه المسرحية عمد إلى اختيار لغة فنية ممزوجة بدلالات مركزية ومعان هامشية، وكانت الكلمة فيها مرتبطة بالسياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية، في أنساق فرضتها معايير البناء المسرحي في تصوير الأغراض والمعاني الموجودة[4].

وختاما؛ يمكن القول أن المطلع على مسرحية "الجثة المطوقة" لكاتب ياسين يجد أن لغتها مؤثرة لفظا ودلالة بأسلوب ثائر مصدره الإحساس الصادق النابع من معانات شعب يصبو نحو الحرية التي "تؤخذ ولا تعطى".

الهوامش:

---

[1] ينظر، ياسين كاتب: الجثة المطوقة، الأجداد يزدادون ضراوة (مسرحيتان)، تر: ملك أبيض العيسي، مراجعة الدكتور كمال خوري، د ط ، سلسلة الأدب الجزائري، دمشق 1962م، ص: 5 وما بعدها.

[2] ينظر، معجم الفنون الأدبية، الدكتور خالد محمد فارس، ط1، 2016، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 1148/2.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

[4] ينظر، من روائع الأدب الجزائري كاتب ياسين، الطاهر وطار، رشيد ميموني، زهرة ديك، د ط، 2014م، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة الجزائر، ص: 356، 357.

جدلية بلاغة الصورة والكلمة في فيلم ورواية فتاة القطار لباولا هوكينز

د.علي رحماني

جامعة بسكرة

ملخص:

رواية فتاة القطار لـ"باولا هوكينز" والفيلم المقتبس عنها يقدمان لنا قصة مشوقة تتداخل فيها الكلمة والصورة بشكل معقد ومثير للاهتمام، من ناحية تسهم اللغة الوصفية في رسم صور حية واضحة للشخصيات والأحداث ليتمكن القارئ من بناء صور خاصة به مما يخلق تجربة شخصية لكل قارئ، في حين أن الفيلم يترجم الكلمات المكتوبة إلى صور متحركة وأصوات مما يجعل القصة التي كانت متخلية واقعا ملموسا ينبض بالحياة أمام المشاهد. ما يخلق علاقة جدلية بين عناصر الرواية وعناصر الفيلم بما يعتمده كل منهما من آليات تتضافر لإنتاج دلالات لها بلاغتها وجماليتها الخاصة.

الكلمات المفتاحية:

الفيلم، الرواية، الصورة، الكلمة، جدلية.

مقدمة:

تعد رواية فتاة القطار من أكثر الروايات العالمية التي حققت مبيعات هائلة، وما يميزها أكثر كونها من الروايات التي تحظى بخطاب سردي روائي وخطاب آخر سينمائي، لكل سماته وخصوصياته وجماليته التي ينفرد بها عن الآخر، ولكل رؤيته وطريقة في التعامل مع هذا المنجز الفني وكيفية عرضه. فكيف تنتقل رواية تعتمد على الوصف واللغة المكتوبة إلى أصوات وصور متحركة؟ وهل هناك اختلاف بين لغة السرد ولغة الصورة؟ وهل يستطيع الفيلم أن ينقل نفس العمق النفسي للأحداث والشخصيات؟

أولا –بلاغة الصورة في فيلم فتاة القطار:

1. زوايا التصوير:

زوايا التصوير هي تلك التقنيات البصرية التي يستعملها المصورون والمخرجون لإنشاء لقطات تحمل معانٍ ودلالات مختلفة ولها أبعاد تقنية وتعتمد على الاهتمام بزوايا التصوير والاهتمام بوضيعات الكاميرا، فهي أكثر من مجرد اختيار عشوائي للكاميرا، بل هي لغة بصرية قوية تنقل مختلف المشاعر والأفكار وتوجه نظر المشاهد صوب عناصر معينة في الصورة أو المشهد.

1. 1.اللقطة موضوعية:

اللقطة الموضوعية تجعل من المشاهد يتخذ موقف المحايد ويكون هو من يراقب المشهد وهو سيد الموقف، "الوضع الموضوعي الذي تتخذه الكاميرا يحعل المتفرج في موضع من يراقب الحدث، فليس هناك اختيار واضح إلى من ننحاز، وليست هناك وجهة نظر واحدة لما نراه على الشاشة"[1].

---

[1]– كين دانسايجر، فكرة الإخراج السينمائي (كيف تصبح مخرجا عظيما؟)، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009م، ص 129.

1

لقطة موضوعية جانبية تركز على ريتشل ومحاولتها لترميم ذلك الخراب الظاهر عليها، وإخفاء ملامح الحزن والخوف، وآثار السكر إلا أنها محاولات فاشلة ذلك ما يفسره ارتجاف يدها وعدم تمكنها من وضع أحمر الشفاه، لأن الإصلاح لا بد أن يبدأ من داخلها بعد أن تعيد ترميم ذاتها تتمكن من مواجهة مخاوفها وتقبل واقعها وتعود الثقة بنفسها حينها ستنجح في استعادة ألوان الحياة بلا الحاجة إلى ألوان أحمر الشفاه الصناعية.

1. 2.لقطة الزاوية المنخفضة

تقوم هذه التقنية على تصوير الأشياء من زواية سفلية أقل من مستوى الشيء الممثل بحيث يظهر أكثر طولا وأشد ضخامة، "هي لقطة تظهر الموضوع ضخما وقويا. وعادة تأتي بقصد التأثير أو فرض سلطة للموضوع على المشاهد"[2]

تكون فيها آنا وهي في الطابق العلوي تظهر لنا أكثر طول وكأنها في وضع المسيطر، فهي العنصر الحاسم في سلسلة الأحداث الموالية، في أي صف ستقف مع زوجها توم بعد أن تستمر في تصديق أكاذيبه وحفاظا على بيتهما، أم ستفضل سماع صوت الحقيقة وتساعد ريتشل في إيقاف المجرم عند حده.

1. 3.الزاوية العليا:

في حين أن التصوير من زاوية مرتفعة يجعل الشيء الممثل يظهر صغيرا وضعيفا أكثر تقزيما، "لقطة تظهر الموضوع صغيرا وضعيفا، وعادة تأتي بقصد متابعة مأزق الشخصية في حالة ما"[3].

---

[1]– فيلم فتاة القطار.

[2]– سيرجي آيزمشتاين، الشكل الفيلمي، ترجمة: عماد أرتنست، دار المتوسط، إيطاليا، ط1، 2021/، ص 480.

[3]– المرجع نفسه، ص 480.

1

تظهر فيها مشهد تعنيف توم لطليقته ريتشل وهو ما يفضح دنائته وحقارته وكيف أنه مستعد لفعل أي شيء لإخفاء أخطائه بأخطاء أفدح منها، وهي ذات زاوية الرؤية التي تنظر من خلالها زوجته آنا لحقيقة زوجها الحقير.

1. 4.لقطة مستوى العين

"عندما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسيا مع عين الممثل، إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة، يجب أن تتواف الزاوية الرأسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر لأن اللقطة تكون من وجهة نظره"[2].

3

صورة جانبية لآنا يظهر فيها نصف وجهها، بجانبها يلوح لنا جسد زوجها توم غير واضح الملامح فتبدوا الرؤية ضبابية من وجهة نظر ريتشل التي استفاقت من إغمائها، وهي نفس الرؤية المبهمة والصورة المشوشة التي في ذهن زوجته آنا له، بعد أن اكتشفت خيانته لها مع ميغان، وبعد إلقاء ريشتل أصابع الاتهام حول مقتل الضحية.

2. الإضاءة:

تتركز وظيفة الإضاءة في الواقع على تمكيننا من رؤية الأشياء بوضوح تام، وفي السينما تبدأ وظيفة الإضاءة من نقطة مشابهة لدورها على مستوى الواقع، فلا بد من تسجيل الصورة بما يجعل المتفرج يري تفاصيلها في وضوح إلا أنه لكون السينما فنا فإن توظيف الإضاءة يتجاوز عنصر الوضوح نحو مجال متسع من تكوين التأثيرات الضوئية الجمالية كي تدعم الدراما ودلالتها، وتؤثر في وجدان المتفرج بمشاعر متباينة"[4].

---

[1]– فيلم فتاة القطار.

[2]– الشامل في تعليم التصوير والإخراج السينمائي، جمع وترتيب وتنسيق: آدم آدم، د.ط، 2014م، ص 24.

[3]– فيلم فتاة القطار,

[4]– مايكل يوسف سلوانس، الدرة البهية في الفنون السينمائية، ص 16.

2. 1.الإضاءة العالية:

الإضاءة فيها تكون ساطعة تظهر فيها ملامح الشخصيات بلا ظلال، حتى أنها تكون ساطعة جدا لتغطي بعضا من ملامح الشخوص، وتجعل الرؤية صعبة، هي نفس الصعوبات التي ستلقاها الشخصية بعد أن جاءت لتواجه ماضيها وتفضح المتهم، وتنقذ آنا من الأكاذيب التي تغرق نفسها فيها باستمرارها مع هذا الزوج الكاذب.

1

2. 2.الإضاءة الناعمة:

تكون الإضاءة خافتة لتعطي لنا أجواء رومانسية مناسبة لمشهد الرومانسية الذي يجمع الزوجين ميغان وسكوت وسط أضواء النيران، وأيضا مناسب لأجواء الليل المخيمة على المكان، وزاوية الرؤية من خلال ريتشل التي تقبع في الجزء المظلم، حيث أن الشخصية تقبع في ظلامها في حين أن وجه الزوجين مضاء وهو ما يدل على السعادة والاطمئنان في حياتهما.

2

2. 3.الإضاءة المعتمة:

تختفي فيها ملامح الشخصية ولا يبدو لنا سوى مجرد ظل يمشي، هو ما يعبر عن رؤية ريتشل اتجاه المجرم الذي لا تزال تجهل هويته، وتتخبط لمعرفه من يكون، حتى صارت تشك في كل من حولها. [3]

---

[1]– فيلم فتاة القطار.

[2]– فيلم فتاة القطار.

[3]– فيلم فتاة القطار,

3. الديكور:

الديكور مرآة تعكس ذوقنا وشخصيتنا، يحمل مشاعرنا وأحاسيسنا ويعبر عن ما نحبه ونؤمن به، فهو أكثر من مجرد أشياء معروضة، كما يسهم في خلق الأجواء المناسبة لكل مكان.

3. 1. الشمس:

جدارية الشمس **الملصقة** على الباب تعبير عن الثورة ورفض الصمت والسكوت، هي ثورة على العنف القائم ضد المرأة، هي رفض لكل أشكال القمع والاستيلاب الذي يمارسة الرجل على المرأة، هو ما شهده هذا المنزل، حيث ثارت كل من آنا وريشتل اللتان لطالما كانتا مطيعتان لتوم وتحت سيطرته التامة، يقمن بكل ما يرغب به، كن يعشن من أجله، لكن بعد اكتشاف حقيقته الإجرامية وسلوكاته العنيفة، أصبحن يعرفن قيمة ذاتهن وأن ذلك الرجل لم يستحقهن يوما.

وهو ما أبرزته الصورة واشتغلت على هذه التيمات فالشمس في الفيلم تحمل دلالات الضبابية والصعوبات التي واجهتها وستواجهها الشخصية، فقد كانت حملا ثقيلا كما يظهر في الصورة، وهو ما يعبر عن ما ستلاقيه ريتشل من مواجهة حاسمة مع طليقها السابق توم (المجرم) الذي واجهته ريتشل بأفعاله وخياناته وجريمته وخاضت معه معركة عنيفة انتهت بتمكنها منه.

3. 2.التماثيل:

التماثيل للنساء الثلاثة المبتسمات في حلقة دائرية متصلة، تعني بذلك الاتصال بين النسوة الثلاث كل من –ريتشل، ميغان وآنا–، وأن المرأة لا يجب أن تكون عدوة المرأة ولا من أجل أي شيء، بل المرأة للمرأة وهو ما نشهده من خلال تعاون كل من ريتشل وآنا للقضاء على المجرم توم.

---

[1] – فيلم فتاة القطار.

[1]

وأن ميغان التي كانت تراها ريشتل مذنبة في البداية وتشعر بالكراهية اتجاهها، لم تكن سوى ضحية أخرى للرجل سواء زوجها مكس العنيف أو توم الذي قتلها بدم بارد، وأنهن تستحقن السعادة دائما أبدا، ولا بد أن يعشن لأجل سعاتهن وفقط لا لإرضاء وخدمة الطرف الآخر –الرجل–.

ثانيا.جدلية الشخصيات بين لغة السرد ولغة الصورة:

ريتشل:

الشخصية الرئيسية في الرواية، مطلقة تعاني من إدمان الكحول والهذيان وتوهم صديقتها في السكن أنها لا تزال تعمل لكننا نكتشف فيما بعد من خلال التحقيق أنها مفصولة من العمل، "أنت ل تعملين منذ شهور! منذ شهور! هل تعرفين كم أجد نفسي حمقاء. (...) أرجوك قولي لي إنك وجدت عملا آخر لم تخبريني عنه، أرجوك قولي لي إنك لم تكوني تتظاهرين بالذهاب إلى العمل"[2]. هي في الحقيقة تعيش في عالمها الخاص تتلصص على الناس تسترق النظر على البيوت في الجهة اليمنى المقابلة للقطار، التي تطل على المنازل من ضواحي لندن إلى عاصمتها الوسطى، وفي النسخة الأمريكية من الفيلم من ضواحي أمريكا إلى وسط العاصمة.

وكانت شخصية ريتشل تلوم نفسها في فشل علاقتها الزوجية مع توم وتعطيه الحق في خيانته له، "لم يكن الفشل فشله أصلا"[3].

جاء وصفها في الرواية على أنها امرأة بدينة فوضوية المظهر غير جميلة، إلا أنها في الفيلم ورغم كبر سن الممثلة لا تزال تحتفظ بكثير من الجمال وعينين زرقاوين لهما سحر خاص وتأخذك لعمق البحار، كما أنها تتمتع بجسم رشيق.

آنا:

لم تختلف شخصية آنا في الفيلم كثيرا عن الرواية، وكانت نموذج للزوجة النمطية التي تهتم بابنها كما كانت تكرس كل وقتها له، ما أدى إلى خفت بريق علاقتها الزوجية بعد الإنجاب. اضطرت للعيش في بيت امرأة أخرى

---

[1]– فيلم فتاة القطار.

[2] الرواية، ص 200.

[3]– الرواية، ص 05.

بعد أن سرقت منها زوجها، وقد أشارت الرواية لكره آنا العيش في منزل ريتشل، "أعرف أنها لا تحب أن تعيش هنا: إنها تكره ذلك البيت، وتكره العيش وسط أشياء زوجته السابقة، قبعاتها"[1]، إلا أن الفيلم لا يستطيع أن يقدم لنا مثل هذه التفاصيل التي تخطاها.

سكوت:

زوج ميغان نموذج للزوج المثالي في اعتقاد ريتشل والكثير من الناس المحطين به، وهي محض تجسيد للمظاهر الخادعة، في الحقيقة هو زوج عنيف وشكاك وغيور ويحب التسلط والتحكم، هو ما برز في الفيلم حيث أظهرت جانبه العنيف بشكل بارز، وهو ما يحب له إذ ركز على قضية تعنيف المرأة.

زوج يكرس كل وقته في عمله هو ما أدى به إلى إهمال زوجته، "اتصل سكوت قبل قليل ليقول أنه سيتأخر في العمل. ليس هذا خبرا أريد سماعه"[2].

سريع الغضب وعنيف في معاملته غيور وشكاك "إنه غيور، بل استحواذي"[3]، ورغم كل هذه التصرفات الغريبة تجد فيه ميغان الأمان وتبقى في احتياج إلى وجوده إلا أن العمل دائما ما يكون أولى أولاوياته، لذا كان يحرص على أن تبقى زوجته منشغلة بالأعمال والنشاطات ولم يرغب أن تتوقف عن عمل جليسة الأطفال.

ميغان:

شخصية تحب السيطرة والاستحواذ على الآخرين، وممارسة سلطتها عليهم، لتعويض الفراغ الذي يسكنها، ونسيان آلام الماضي، "هذا أكثر ما أحبه في الأمر كله: أن تكون لي سلطة على أحد ما"[4].

شخصية غير صادقة وتفضل قول الأكاذيب وهي مشابهة وملائمة لشخصية توم الذي حياته كلها مليئة بالأكاذيب.

إلا أن الروائي يعطي تبريرا لشخصية ميغان على أنها عانت في مراهقتها خاصة من الرجال، فلذا نجدها تمارس الخداع عليهم وتستمع بذلك. في حين أنه لا يقدم أي تبرير لشخصية توم سوى أنه شخص حقير ومخادع.

متناقضة لا تحب رعاية الأولاد إلا أنها اهتمت بطفل آنا من أجل أن تكون قريبة من توم، وترجع هذه المشاعر لحادثة موت طفلتها الصغيرة في حوض الاستحمام إثرى إهمالها.

أيقونة للجمال تلفت الأنظار وتبهر كل من حولها، "وأما هي فامرأة عصفورة صغيرة، امرأة جميلة، شاحبة الجلد، لها شعر أشقر جزته قصيرا. إن لعظامها بنية مناسبة لهذا النوع من الجمال؛ ولها وجنتان بارزتان مرشوشتان بالنمش، وفك جميل"[5].

شخصية ميغان تجد في سكوت الأمان والملاذ الذي يخفف من وحدتها والمخدر الذي ينسيها هواجس وأخطاء الماضي التي لا تنفك تزورها وتلوذ بالاستفراد بها، "أشعر بالتوتر... شعرت بالتوتر طيلة اليوم. لا أستطيع

---

[1]– الرواية، ص 41.

[2]–الرواية، ص 41.

[3]– الرواية، ص 82.

[4]– الرواية، ص 67.

[5]– الرواية، ص 15.

المحافظة على هدوئي. لا أستطيع البقاء هادئة. إني في حاجة إلى عودته للبيت لكي يهدئني. وأما الآن، فسوف تمر ساعات قبل أن يكون هنا. وسوف يواصل دماغي الجري هنا وهناك... هنا وهناك... وأعرف أن ليلتي ستكون من غير نوم"[1].

الرواية قدمت إيحاءات استشرافية بإمكانية وجود علاقة بين آنا وتوم، ذلك أنها كات معجبة بوسماته وتنجذب إليه، وحتى أنها كانت ستقول لزوجها أن سبب تركها العمل هو محاولات توم للتودد إليها، كل هذا يشير لوجود شيء مريب بين الشخصيتين. كما قدمت تفاصيل أكثر عن حياة ميغان وأحاسيسها ومشاعرها ومخاوفها، وهو ما لا نجده في الفيلم حيث اظهرها كشخصية قوية إلا أنها في الرواية كانت لها مخاوفها وانكساراتها، وأنها كانت بحاجة للإحساس بالأمان.

نفس الانجذاب للقطار يجمع كلا من ميغان وريتشل، شيء غامض يشدهما نحو القطار، نفس ذلك الانجذاب نحو الحياة تحاول الشخصيات اللحاق بها ولا تصل إليها.

توم:

زوج مخادع وماهر في الكذب "كان يكذب طيلة الوقت، في كل شيءء. حتى عندما لم يكن محتاجا إلى الكذب، وحتى عندما لم يكن للكذب أي معنى"[2].

رغم أنه ليس في غاية الوسامة إلا أنه يعرف كيف يجذب النساء إليه، شخصية أنانية مريضة عنيف مع المرأة، حتى أنه يمكنه ممارسة القتل ببرود من أجل إخفاء أخطائه المقرفة. كانت النساء الثلاث –ريتشل وآنا وميغان– ضحايا لشخصيته النرجسية والسادية.

غاسغيل:

قدمت الرواية بعض الأوصاف القليل لهذه الشخصية كمستوى الصوت الذي يعطي مشاعر الاطمئنان والإحساس بالأمان، "كان صوت غاسغيل مستويا مستقرا؛ وكان وجهه من غير تعبير على الإطلاق"[3].

وقد بدا في الرواية شابا طويلا، "صافحني ذو الملابس المدنية الذي كان طويلا جدا"[4]، لكن الصورة السينمائية ظهر فيها شرطيا طاعنا في السن، أسمر البشرة قصيرا، وممتلئ الجسم، بثياب مدنية، صحيح قدمت تفاصيل جسدية أكثر عن الشخصية، إلا أنها أهملت دوره وظل واقفا بجانب المحققة، ولم يحمل أية أبعاد نفسية أو فكرية. في حين أنه في الرواية كانت ترتاح معه شخصية ريتشل وتبوح له بما تفكر فيه وتعرفه.

الرواية اشتغلت أكثر على الشخصيات وأبعادها وديناميتها من بداية الرواية حتى النهاية، غير أنها كانت من خلال رؤية شخصية ريتشل الذي سيطرت على مساحة السرد، لكن في الفيلم تساوت مستويات الخطاب وكانت لكل شخصية مساحتها للتعبير عن نفسها، إلا أنه لم يتمكن من تقديم تفاصيل أكثر مثل الرواية ولم يكشف عن جوانبها الداخلية.

---

[1]– الرواية، ص 41.

[2] الرواية، ص 385.

[3]– الرواية، ص 94.

[4]– الرواية، ص 93.

ثالثا–جدلية بلاغة الصورة والكلمة في فيلم ورواية فتاة القطار:

لم يستطع الفيلم الخروج من سلطة نموذج المرأة الجميلة، التي تمكنت الرواية من تخطيها بوصفها لريتشل أنها امرأة عادية جدا ممتلئة الجسم، في حين أن الفيلم ركز على الجانب الشكلي للممثلين، انطلاقا من. بدور ريتشل حيث كانت تتسم بملامح جميلة وإن بدا عليه الكبر، جسم رفيع، عيون زرقاء واسعة شعر بني أعطاها سمة الاختلاف عن آنا وميغان والذي قدمهما الفيلم بصورة نمطية المرأة الشقراء الجميلة والمثالية بجسد نحيل.

وكأن المخرج لا يثق بحوادث المسلسل وحبكته والرؤية التي يحملها، فكان التركيز منصبا على جمالية الممثلين نساء ورجالا الذين لا تقل وسامتهم عنهن، خاصة سكوت، وحتى المنازل كان ذات طابع فخم صورت في نيويورك مع أن وصف المنازل في الرواية كان بسيطا، بدلا من التركيز على المضمون وتطوير الجوانب النفسية والداخلية للشخصيات.

في الفيلم كانت شخصية ريتشل تهاجم توم مباشرة، منكرة كل الهراء الذي يقوله عنها بأنها السبب في موت ميغان تلك الليلة بقدومها المفاجئ وضبطهما. وقد وجهت له أصابع الاتهام دون خوف منه.

رواية فتاة القطار رواية نفسية بامتياز خاضت في سيكولوجية الشخصيات وتفاصيلها، صراع مع الذات وأحيانا مع الآخر، الخوف من المواجهة، في حين مالت كفة الفيلم إلى الجوانب البوليسية الضئيلة في المسلسل، فالرواية ليست رواية بوليسية، والارتكاز على أساس ضعيف وجزء صغير من النص الأصلي، جعل أحداث الفيلم ضعيفة ذلك أنه استند على جانب غير مهم ولم تشتغل عليه الرواية كنظيراتها من الروايات البوليسية.

تمكنت الصورة في اختزال الكثير من التفاصيل والأحداث التي كتبت في عدة صفحات من الكتاب. تمكن الفيلم من تقديمها في ثانية من خلال لقطة واحدة.

الفيلم كان يختصر في الحوارات الخارجية التي جرت بين الممثلين، ويكتفي بسرد بضع جمل. كما أننا نفتقد آلية الحوار الداخلي المونولوغ، الذي عودنا السرد عليه من بداية الرواية حتى النهاية، في حين أن الرواية أسهبت في الحوار.

برعت الكلمة من التغلغل في أعماق الشخوص، أقحمت القارىء في عوالمها الداخلية أفكارها هواجسها وانكساراتها.

في النص السردي كانت شخصية ريتشيل تمارس نفس اللعبة التي يلعبها معها توم، وكانت توهمه بحبه له في حين أنها كانت تريد كسب المزيد من الوقت للبحث عن أداة حادة تتخلص بها من هذا الكابوس، فالرواية قدمت لنا شخصية راتش على أنها شخصية ذكية وقد برز هذا الجانب في عدة محطات، سواء من محاولاتها للرسم من أجل استرجاع الذكريات، وكذا في محاوراتها مع المحقق.

الرواية كشفت لنا عن مصير المنزلين المهجورين اللذان كان يقطن بهما كل من –ميغان –توم وآنا" وكيف أنهما خاويان بلا أصحابهما، وكيف سيأتي المشترون بفضول مع السمسار لينظروا نحو تلك الأرضية المتشبعة بالدماء، ويروا عن كثب الجدران والأثاث وكل تفاصيل المنزل الذي حصلت فيه الجريمة. فهذه المنازل ستضل مضرجة بالذكريات القديمة، وتفاصيل أولئك الأشخاص الذين سكنوها يوما ستحمل حتى رائحتهم.

برعت الرواية في الاهتمام بالتفاصيل الصغيرة صوت القطار نظرات الناس للشخصية البطلة، وحتى معاملاتهم اليومية التي اعتاد كل واحد أن يفعلها.

في مشهد التحقيق كانت ريتشل تحس بأنها مذنبة ومكشوف أمرها أمام المحقيقن، وكانت تعيش في ضغط كبير وتخوض صراعا مع ذاتها حول ماذا يجب أن تقول، وفيما أخطئت فعله أو قوله، ما يجعلها موضع المذنبة في نظرهم. هو ما كانت تراه في الحقيقة أنها هي من قتلت ميغان، فقدانها الذاكرة حين كانت قرب موقع الجريمة يومها هو ما أعطاها هذا الإحساس. "لا بد أن عدم سؤالي يبدو أمرا غريبا في حد ذاته. ولا بد أن هذا يجعلني أبدو مذنبة على نحو ما"[1].

في حين أن الفيلم لم يعطنا معلومات كافية تشبع نهم القارئ حول الممثلين الذين ظلت تصرفاتهم غامضة بلا مبرر وحتى بلا معنى. ما يعطيك نوعا من الغموض لا يختفي حتى يقترب المشهد النهائي للفيلم.

عدم تخطيها لتوم لم تغير كنيتها وظلت على كنيته بحجة أن أمور الأوراق ستكون أسهل عليها، وعندما كان يأتي ذكره على لسانها تقول زوجي بدل زوجي السابق ، رغم تصحيح المحقق لها ظلت تخطئ، "فقط أردت أن أرى زوجي. صحح غاسغيل كلامي مرة ثانية: زوجك السابق".

في الفيلم لم تكن ريتشل تظهر عدم تخطيها للأشخاص الآخرين، ولا يظهر ضعفها اتجاه شخصية توم إلا في حالات سكرها يتدفق سيل من الذكريات الماضية وتتفسخ الجراح. في الرواية يظهر عدم تخطيها حتى في الحالات التي تكون واعية فيها إذ كانت تنادي توم بزوجها السابق وظلت تحتفظ بكنيتها.

كما اهتم السرد بعنصر الوصف تحركات القطار، المحطات التي أسرع فيها وأبطأ، وصف الجو الشمس والسماء وتأثيرها على الشخصيات. "ترنح القطار وتمايل منعطفا، ثم تباطأت حركته عند اقترابه من إشارة حمراء... أشعة شمس جميلة وسماء من غير غيوم، ولا أحد ألعب معه"[2].

الخاتمة:

وناقلة القول، من خلال دراستنا التحليلية لموضوع جدلية بلاغة الصورة والكلمة في فلم ورواية فتاة القطار لـ"باولا هوكينز" رواية فتاة القطار، اتضح ما يلي:

تمكنت الكلمة من تقديم كل التفاصيل حول الأحداث والشخصيات حيث جاءت في الرواية أعمق من ما قدمته الصورة التي كانت ذات وتيرة سريعة في نقل المجريات والشخوص.

كما كان للكلمة وقعها الخاص في نقل المشاعر والأحاسيس وتلك التخبطات والصراعات النفسية خاصة الداخلية منها.

أجادت الروائية باولا هوكينز لعبة الرواية ومزجت فيها بين المعطى النفسي والقالب البوليسي، فكانت رواية عبرت عن تشظي الذات والهذيان والكوابيس وصراع الذات مع ذاتها لأجل الوصول إلى الحقيقة وحل لغز الجريمة، واكتشاف حقيقة المجرم المخادع زوجها التي كانت تنكرها لسنوات.

---

[1]– الرواية، ص 95.

[2]– الرواية، ص 12–13.

تفوقت الخطاب السردي على لغة الصورة بالرغم من إبداعها، إذ أنه لم يتمكن من تجسيد الجوانب السيكولوجية التي بنيت على أساسها الرواية، وصب كل تركيزه على القالب البوليسي الذي يمثل جزء صغير في الرواية، فضيع بذلك الجوهر. لكن يبقى للصورة سحرها الخاص كونها توليفة غنية بالأدوات الفنية تعطي للمشاهد تجربة متكاملة.

نجيب محفوظ بين الأدب والسينما وآليات تحرير القلم من عبودية الكتابة إلى البعث الضوئي "رواية الطريق أنموذجا"

أ/ نور الهدى روابح

جامعة برج بوعريريج.

ملخص:

يعتبر الأدب والسينما عنصران متحاوران يسعى كل منهما إلى مساءلة الآخر حول صناعة خطابه التعبيري، وقد عرف الأدب بما في ذلك الرواية استنادا إلى السينما قفزة نوعية ساهمت في نقله من نسقه، وطبيعته الصامتة إلى الصورة الحسية، الضوئية التي حركت شخصياته وأثثت أمكنته، وتلاعبت بعقارب زمنه وغيرت مفهوم أحداثه الخيالية ليتواشج كل منهما، ويتولّد على إثر ذلك خطاب تعبيري يلامس روح المتلقي، لذلك سنحاول في هذا المقال رصد مظاهر تحويل النص الروائي من الخطاب الكتابي المقروء إلى الخطاب السمعي البصري، وكذا تحديد الفروق بين أسلوب وتقنيات الكتابة والسيناريو، أو بين الرواية والسينما، وهذا يقتضي ضرورة البحث في العلاقة القائمة بين مستويين تعبيريين أحدهما يرتكز على القلم، والآخر على الصورة والأضواء ولتحديد الآليات النسقية المعتمدة في إخراج الأدب من قوقعته الخيالية إلى السينما، اعتمدنا رواية "الطريق" للأديب نجيب محفوظ المعروف بترجمة الكثير من أعماله ترجمة سينمائية، وحددنا الآليات التي أعتمدها المخرج في تحويل الخطاب الروائي إلى فيلم سينمائي يحمل نفس العنوان وعليه ماهي الآليات المعتمدة في أفلمة الخطاب الأدبي، وماهي مقتضيات نقله من الصورة الصامتة الكتابية إلى الصورة الحسية المرئية؟

الكلمات المفتاحية:

الأدب والسينما، الرواية، السمعي البصري، آليات السيناريو، الأفلمة.

1 –مقدمة:

لطالما ظل الأدب بجميع تفاصيله وخصوصياته لسان عصره وترجمان بيئته ونسق تعبير روحي، وفكري ونفسي ولغوي عن حياة الشعوب وتاريخها المديد لذلك تنوعت فنونه، ومشاربه وتطورت لتطرح ترسبات فكرية متنوعة تسابقت لتخصب فرادته وتصنع تميزه المعرفي المتنوع بين شعر ، ومسرح، وقصة، ورواية، ولما كان الأدب وسيلة إغراء بتنوعاته السردية راحت السينما تباغته لتصنع مادتها الأولية، فالسينما منذ خلقها الأول وجدت في الأدب وتحديدا الرواية منهلا دسما لتحرير غايتها التعبيرية، وعليه ماهي العلاقة القائمة بين الرواية والسينما؟ وماهي الأساليب المميزة لكل منهما؟ وماهي الآليات التي ركزت عليها السينما في نقل العمل الروائي "الطريق" للأديب نجيب محفوظ من الصورة الصامتة إلى الصورة الحسية المتحركة؟

2 –الرواية من الطبيعة الصامتة إلى الصورة الحسية الضوئية:

كان الأدب في بداياته حبيس الأوراق والمخطوطات، وظلت طبيعته الصامتة تتلاعب بحريته وتصنع له سياجا محكم الأقفال يصهر مادته لذاته ما جعل الجمهور المتلقي يبحث عن وسائل تسليه، وتهدم سخطه فذهب **آبيل غانس** للتبشير بضرورة تصوير، وتجسيد الواقع يقول: "لقد أتى زمن الصورة... إن كل الخرافات، والأساطير... وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب، منذ ألوف السنين تنتظر البعث الضوئي أما الأبطال فإنهم يترنحون على أبوابنا أملا في الدخول..."[1] إلى عالم الواقع المرئي، فاستفاقت السينما حينها من غيبوبة السكون وراحت تحرر الأدب من عبودية القلم وتنقله لعالم الأضواء المحسوس، فعلى الرغم من أن العلاقة بينهما في بادئ الأمر لم تكن واضحة إلا أنها صنعت واجهة جريئة للرواية، ولفّت حول العديد من الروايات المحتشمة جمهورا كبيرا، وهو الأمر كذلك إذا تحدثنا عن السينما التي اكتسبت جمهورا واسعا بفضل الرواية، وقد أشار **كانودو** إلى أن الأدب في تجسيده للخيال كان ضيقا قبل ظهور السينما، ودعى السينمائي إلى ضرورة تحويل الواقع إلى صورة حلمه الداخلي بل عليه أن يتلاعب بالأضواء، التي يتم التقاطها في سبيل استثارة حالات روحانية داخلية وليس تصوير وقائع خارجية،[2] وهو بذلك يدعوا من خلال السينما إلى استقطاب روح المتلقي، بعيدا عن التركيز في الوقائع الخارجية للأحداث فالسينما في عملها على الصورة قد تكون أبلغ في التعبير عن النص المكتوب.

ومع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بدأ الاهتمام بأفلمة الرواية، وتوجه **جورج ميليه** إلى الاستنجاد بالعديد من المواد الأدبية لصناعة أفلامه، ورأى أن الرواية يمكن أن تكون مادة للفيلم السينمائي، كما صرح **دافيد غريفت** أنه أستقى العديد من العناصر السينمائية من روايات تشارلز ديكنز، وقد أشار **سيرغي ايزنشتاين** في مقال له تحت عنوان "**ديكنز وغريفت والفيلم اليوم**" إلى التقنيات السينمائية التي إستلهمها **غريفت** من روايات ديكنز، من بينها الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة، والتجزئة إلى لقطات، والعدسات الخاصة بالتصوير والمونتاج المتوازي. فظهر على إثر ذلك في بداية القرن العشرين العديد من الأفلام التي تحمل نفس عناوين الروايات المؤفلمة، حيث اقتبس **جورج ميليس** جل روايات جول فيرن الاستباقية، واتخذ المخرج روائع الأعمال الأدبية مادة لتغذية أفلامه ومن بين الأعمال الأدبية التي حضيت باهتمام السينما "**أنّاكارنينا**" و"**الحرب والسّلم**" للروسي ليون تولستوي، و"**الجريمة والعقاب**" لدوستوفيسكي، و"**البؤساء**" و"**أحدب نيوتردام**" لفيكتور هيجو،[3] إضافة إلى رواية "**أوليفر تويست**" لتشارلز ديكنز، و"**العجوز والبحر**" لأرنست همنغواي، وغيرها من الروائع الأدبية.

---

[1]– أحمد الراوي، أهمية الأفلمة الروائية العربية المعاصرة وتجلياتها، مجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران، المجلد 08، العدد 03، 2021م، ص250، نقلا عن: أجيل هنري، علم جمال السينما، دط، د د، بيروت، 1980م، ص29.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص250، نقلا عن: أجيل هنري، علم الجمال والسينما، ص11–12.

[3]– ينظر: مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، مجلة الإنسان والمجال، معهد العلوم الإنسانية والاجتماعية، المركز الجامعي نور البشير بالبيض–الجزائر، العدد 05، أفريل 2017م، ص246.

أما الرواية العربية فقد كتبت منذ ثلاثينيات وأربعينيات القرن الماضي، لكنّها لم تترجم إلى أفلام إلا في السنوات اللاحقة بسبب غياب السينما، ويشير محمود قاسم أن أول فيلم عربي كان سنة 1954م، جسد رواية آثار على الرمال" للأديب يوسف السباعي، وذلك بعد مرور ربع قرن على صناعة السينما المصرية، ومن بين الروايات العربية التي تم تحويلها سينمائيا نذكر أعمال طه حسين، ويحي حقي، وتوفيق الحكيم، ونجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي وغيرهم، ولعل أولى الروايات العربية رواية زينب لمحمد حسين هيكل التي اتفق حولها جل النقاد، والدارسين من حيث البنية الفنية حيث حولت هذه الأخيرة إلى فلمين عبر عن المجتمع المصري بآفاته وعاداته، وأنساقه الاجتماعية المهيمنة على ذهنيته من مشكل الدراسة والزواج في الريف... وهي قضية اجتماعية تتجاوز السياج المصري لتلامس جل الحضارة العربية، وقد استقطبت المتلقي البصري بامتياز لأنّها تحاكي مآسي المجتمع عامة، وهذا يجعل السينما تتوجه إلى بعض الروايات دون سواها فهي تلامس روحانيات المتلقي، ونفسيته كما أشار كانودو وتتجاوز ذلك إلى معالجة الجوانب المسكوت عنها من سياسة، ودين، وقضايا مغيّبة في التاريخ وهذا ما تحسسته السينما في رواية "موسم الهجرة إلى الشمال للطيب الصالح"، و"أول رصاصة في القلب لتوفيق الحكيم" و"الحب لا يموت لإبراهيم المصري"[1] وهي روايات عالجت قضايا اجتماعية، وسياسية، وتاريخية كان لزاما على السينما تمريرها فالرواية غير قادرة على استقطاب جل العقول في حين أن السينما متاحة للجميع، والصورة أفصح من ألف كلمة.

ومن هنا نستشف العلاقة المتقاطعة بين السينما، والرواية فإذا كانت السينما قائمة على محاكاة النصوص الأدبية "ودمجت تكنيك الكتابة الأدبية _الروائية في خطابها، ولغاتها مثلما هو لافت في أعمال "**روبير بريسون ومارغريت دوراس**"_ فإن الرواية أيضا تستثمر التكنيك السنيمائي في الكتابة الروائية، مثل الاسترجاع، والوقفة، والتلاعب بالأزمنة وغيرها"[2]، ففي الأخير كلاهما قائم على الآخر في تحديد ماهيته وكلاهما يتولد من رحم المستويات الفنية المشتركة "فالخطاب الروائي يخلق الوهم المجازي عبر السرد، وتولّد السينما الوهم البصري عبر الصورة،"[3]ولعل هذه التقاطعات الفنية هي التي جعلت العلاقة بينهما وطيدة، وسهلت تداخل كل منهما مع الاخر فالرواية كما يشير نجيب محفوظ "هي أداة السينما الأولى بسبب قربها من ذلك الفن، وليس لفرط سهولتها"[4]. على الرغم من التقاطع الحاصل بينهما إلا أنّ الإختلاف وارد، فالتعبير بالكاميرا يختلف تماما عن التعبير بالقلم وهو ما

---

[1]– ينظر: أحمد الراوي، أهمية الأفلمة الروائية المعاصرة وجمالياتها، ص252.

[2]– عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن،2018م، 23.

[3]– عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما، ط1، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2018م، ص16.

[4]– كريمة ناوي، أدب المرأة من الرواية إلى السينما، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2010/2009م، ص169.

خلق إشكالية تمحورت حول النقل الدقيق لحيثيات الرواية، فأفلمة العمل الروائي قد يكون في العديد من المرات وسيلة تزييف لما أراد الأديب نقله، وقد عبر العديد من الأدباء عن استيائهم من فحوى المتون السينمائية التي غيرت الرؤية الفنية لأعمالهم، فنتوصل من خلال ذلك إلى مفترق طرق حول التحويل السنيمائي للنصوص الأدبية؛ فأحيانا يتخذ الروائي السينما كأداة لرفع العمل الأدبي فتساهم في الإطاحة به، فتضيع الرواية بين القلم والصورة، وأحيانا تكون الصورة الصامتة الورقية أصدق وأنجح قبل تحويلها إلى صورة مرئية تضيع هدفها الأصلي، وهذا ما فجر استياء الكتاب في كثير من الأحيان.

3 –التقنيات الفنية المُميّزة للكتابات الأدبية والكتابات السينمائية:

على الرغم من الاتفاق الحاصل بين الوسيلتين التعبيريتين _السينما والرواية_ إلاّ أنّ كلاهما يعنى باستقلالية خاصة تخصّه دون سواه، وقد أشار **ألبرت فولتون** "أن الأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، والفيلم أشبه بالرواية منه بالمسرحية، ولا يمكن بالطبع أن يكون مثل الرواية تماما، إنما الفيلم شيء أقل من الرواية، ولكنه شيء أكثر من ذلك"[1]، ومن هذا التعريف الذي قدمه فولتون نستشف الارتباك الحاصل حول تحديد طبيعة العلاقة بين السينما، والرواية فالتعبير اليدوي يختلف عن التعبير الآلي الميكانيكي، وهو ما يفرض تحديد طبيعة الإختلاف التي تتخذ العديد من الأشكال:

- "يخاطب الكاتب الذهن من خلال تأثيث المشاهد، ورسم ملامح الشخصيات معتمدا الوصف، في حين يخاطب السينمائي العين أولا وهو في غنى عن الجمل الوصفية المكثفة ذات الوظيفة الديكورية في النص السردي".[2] فقرآءة الصورة الروائية موجه للطبقة المثقفة، وهذا ما يتطلب جهدا واسعا في رسم صورة كتابية راقية، في حين السينما تستغني عن الصور المكثفة وتكتفي بعرضها ماديا، فالرؤية الحسية تختلف عن الرؤية الذهنية القائمة على التخييل حيث تسعى السينما دائما إلى تجاوزها بعرض لغوي بسيط، وهذا ما أشارت إليه **فرجينا وولف** في قولها: "الفيلم يتوافر له عدد لا يحصى من الرموز عن العواطف التي يصعب التعبير عنها، ومع ذلك ينبغي للسينما أن تتجنب مالا يمكن التعبير عنه إلا بالكلمات"[3] فالكتابة حالة ذهنية فكرية، في حين الفيلم حالة حسية مرئية.
- تمتاز الرواية بالإطالة والتكثيف البلاغي والمغالاة في بسط متنها اللغوي والحكائي، في حين السينما تمتاز بالإيجاز والبساطة والسهولة في رصد منجزها البصري، فالرواية تربط العين بالعقل بينما السينما فتبسط طرها

---

[1]– ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين، فؤاد كامل، ط1، مكتبة مصر، القاهرة، ص323.

[2]– مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، الإنسان والمجال، العدد 5، المركز الجامعي نور البشير، البيض، أفريل 2017، ص249.

[3]– طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان/ الأردن، 2002م، ص123.

للعين والأذن وتعالج بأسلوب يختلف تماما عن الرواية؛ فإذا كانت الرواية البسيطة تعالج فب مئتي صفحة، فإن السينما ستغتزل ذلك في ساعة على الأكثر، وحتى تخلق جوّها التفاعلي فإنها تستند البصري المعروض في مقابل اللغوي المكتوب، فالصورة موضوع تأملي بصري صرف، بعيد كل البعد عن الأشكال اللغوية.

- تستند الصورة الشعرية والتصوير الفني الأدبي إلى البرامج التخيلية الخالصة، فالفكرة وليدة الذهن متحررة وبعيدة عن القيود التقنية، أو الشروط التنفيذية في بناء الأماكن الفيلمية على أرض الواقع؛ فصنع المكان بالكلمات يجعلنا نتفنن في تأثيثه وبهرجته وهو أيسر بكثير من بنائه بالمواد والكتل والأحجام والقياسات والألوان وغير ذلك، فالروائي قادر على خلق مكانه استنادا إلى التخييل الذي يساعده في تحديد عالمه الخاص، في حين يعمد المخرج إلى اختلاق عالم آخر ضمن عالمه الواقعي، ويحاول تجسيد صور لا عقلانية في بعض الأحيان استنادا إلى الخداع البصري، والتلاعب بالألوان والصور، أو اختراق عوالم قد تعرض حياته للخطر أحيانا.[1]
- تختلف الصورة المرئية عن الصورة الذهنية اختلافا تاما، فملامسة العقل وما يحيط به من أحلام، وخيال وذاكرة يتلاءم مع اللغة بشكل أكثر؛ فاللغة تطير به في سماء اللامعقول سماء الروحانيات، والقيم سماء الانفلات وكسر القيود للقلم والفكر فاللغة تبحر به وتنقله إلى عالم آخر، عالم اللامحدود، أما السينما فتضع وسائلها المادية وترفع يديها، وسائلها التي لا تستطيع التعبير عن الفكر فالفكر إذا ما أصبح شيئا خارجيا مرئيا لم يعد فكرا.[2]
- الأدب أو الرواية تستند إلى اللغة كدال أول في صناعة مدلولاتها، فالرواية عبارة عن "مجموعة من الحروف التي تشكل الكلمات والتي بدورها تشكل جملا وفقرات يقرأها من يحسن القراءة، في حين الفيلم السينمائي ينهض على لغة الصور الثابتة التي تشكل لقطات، فتشكل مشاهد وهكذا وليس على المشاهد أن يكون متعلما حتى يفهم قصة الفيلم، فالسينما فن بلا شروط الكل يمكن أن يشاهده،"[3] أما الرواية فشرطها متمثل في أن يكون القارئ يحسن القراءة، وأحيانا تفكيك الأقنعة والرموز التخيلية.

"هذا إذا افترضنا أن الطبقة المتعلمة تملك ميلا نحو قراءة الروايات الأدبية، فكثير منها لا يقرؤون الروايات ولكن فئات كبيرة من هذا المجتمع ستجد أن مشاهدة قصة يتكلم أبطالها لغتها البسيطة، يقبلون على المشاهدة في غير تحفظ، يملي عليهم ذلك متعة السينما، وأكثر من ذلك اختزال السينما لصفحات الرواية، فهم يشاهدون أحداثها في ساعة ونصف الساعة أو يزيد".[4]

---

[1]– ينظر: طاهر عبد المسلم، عبقرية الصورة والمكان، ص123.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص 124–125.

[3]– مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، ص 250.

[4]– ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين، فؤاد كامل، ص 223.

إن السعي إلى إحاطة هذه الإشكالية والوقوف على تحرير كل من الجنسين، وتحديد ماهيتهما على صعيد الإبداع لترسيخ استقلالية اللغة السينمائية عن اللغة الأدبية، والعمل على خوصصة كل منهما عن الأجناس الأخرى وخاصة الفن الروائي، يجعلنا نتجاوز الوقوع في إشكالية تحديد الخصوصية والبحث في المفارقات الشكلية، غير أن هذا لا يعني تجاوز وجود اشتراك بينهما يكمن في معالجة خطاب دلالي يخاطب عقل المتلقي، ويختلف عنه في آلية التعبير والتواصل، وهو ما انجر عنه إشكالية في تحريك بنية الرواية الصامتة.

4 –إشكالية الأمانة في خلخلة الصمت الروائي ونقله من ظلام الصفحات إلى نور الكاميرا:

السيناريو هو ثوب الرواية الذي يصنع شخصيتها وهويتها، فقد يجعلها ابنة الملوك إذا ارتفع بها وقد يجعلها ابنة الفقير إذا وثب بها، وتبقى الرواية المتحدث البارع وسط السيناريو، لذلك كان لابد على السيناريو أن يحرص على نقل الرواية بأمانة دون انتقاص في متنها عند تحويلها إلى شكلها السينمائي، لأن الرواية تحوي حياة بأكملها، حياة تصور عالم الشخصيات بحيثياته من بيوت وبيئة بل تتجاوز الأمر لأبعد من ذلك، فتصور فكرها ونفسيتها وانطباعاتها وانفعالاتها، انكساراتها، آمالها، وأحلامها وحتى أدق تفاصيلها النفسية التي يصعب إلا على القلم مواساتها، لذلك كان لابد على السينما أن تحرص أشد الحرص في ممارسة النقل الفكري، وأفضل مثال في تمثيل ذلك رواية "**الحرب والسلم**" التي أخرجا السينمائي الروسي **سيرغي بوندراغوك** عام 1968م، في أربعة أجزاء كل جزء يجاوز الساعة ونصف الساعة، وتقديمه العمل في أربعة أجزاء هو توخيه تقديم تفاصيل ما بداخل الرواية، وهو ما جعل النقاد اليوم يصفونه بالفيلم الأمين على الفيلم الروائي وفق عبارة **ألبرت فولتون** الذي كان يصف الفيلم الأمين على الرواية بأنه اقتفى أثر الكتاب[1]، وفي المقابل نجد العديد من السيناريوهات لم تستطع مجاراة متون الروايات، ومثال ذلك رواية "**شفرة دافنشي**" لمؤلفها الأمريكي "**دان براون**"، والتي حاول **رون هاوارد** سنة 2006م نقلها إلى السينما غير أنه لم يستطع التقيد بقواعد التحضير لمرحلة ما قبل التصوير، لأن الهالة التي أحاطت الرواية حين صدورها وإلى الآن وعدد الطبعات التي استوفتها، والشهرة البالغة التي نالها مؤلفها عند صدورها، فقدت لمعانها عند دخولها عالم السينما، فقد وصفت من قبل المشاهدين وكذا النقاد على أنّها محاول يائسة للنيل من نجاح الرواية، إذ لم يستطع كاتب السيناريو الانتقال بجل المعلومات والأماكن والأسرار، واكتفى بما تقدمه الكاميرا من خلال تصويرها لأماكن وأحداث القصة، وقبل ذلك بالحوارات المتجزئة التي كانت بين الشخصيات، لذلك كان لزاما على كاتب السيناريو التماهي مع مؤلف الرواية والتغلغل في عالمه الروائي الخاص،

[1]– مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، ص 252.

مثلما كان يفعل المخرج السينمائي **فريتزلانغ** مثلا قبل أن يبذا تصوير فيلمه، يعيش مع شخصياته قبل التصوير بفترة طويلة، فالفيلم قد تم إخراجه بالنسبة وبالتالي تم تصويره على الورق[1]

إن القدرة على ترجمة الأعمال الروائية ترجمة سنيمائية، تحيط بكل جوانبه وتحتفظ بكل ما بداخله دون انتقاص منه، تعد ثمرة العمل السينمائي الناجح، والاحتفاظ ببنية النص الروائي داخل الفيلم هو الإبقاء على كل ما ذكر من شخصيات، وأحداث، وأمكنة، وأزمنة، ولغة، وحوارات، وتفاصيل في الرواية، وقد يختلف الأمر من رواية إلى أخرى فالعمل الروائي الذي يحتضن قصة محورها بعض الشخصيات، والأمكنة ويعالج حدثا بسيطا غايته التسلية أو معالجة قضية اجتماعية لا تؤثر على المحيط السياسي والاجتماعي والأخلاقي، والديني إلى غير ذلك من القضايا الشائكة التي نسهب إذا التفتنا للحديث عنها، يعد هذا النوع من الروايات سهلا وبسيط عند نقله إلى الصورة المرئية، أما الأعمال الروائية الضخمة فيصعب ترجمتها سينمائيا، وأحيانا يعمل الأديب في نقلها إلى تجاوز بعض الشخصيات والأحداث والتفاصيل بحجة أن هذه التفاصيل غير مهمة، غير أن هذا يوقعه في إشكالية الأمانة في أفلمة الرواية، وهو ما يفقد الأعمال الروائية في كثير من المرات جماليتها وغايتها، كما نجد أيضا من بين الأسباب التي مست الأمانة في النقل إشكالية الرقابة النسقية للحضارة فتيمة المسكوت عنه من "دين وساسة، وجنس" تعد قضايا محضورة لا يحق انتهاكها غير أن الرقابة تختلف من محيط إلى آخر، فإذا كانت البلاد العربية تنادي بتجاوز ثلاثية المسكوت عنه فإن هوليود تنادي بالحرية مقارنة بذلك، غير أن تحرير حريتها لا يجعلها تنكر وجود "المحرقة اليهودية" على يد الألمان في الحرب العالمية الثانية، وإذا عدنا إلى فرنسا مثلا فإن محضوراتها السينمائية تنزوي في تاريخها الاستعماري فلا يحق تجاوزه كالفيلم الجزائري "معركة الجزائر" الممنوع من العرض، منذ إنتاجه سنة 1965م إلى سنة 2005م.[2]

هذا إضافة إلى تقاطع الرواية مع التقنية السينمائية التي تستطيع تجاوز الكثير من العقبات، كما يمكن لها ترجمة العمل الروائي ترجمة لا تخل بالعناصر التي فرضها الروائي لاكتمال عمله، لأن هناك الكثير من الأعمال الروائية التي تجاوزت قدرة السينما، باستثناء هوليوود، فالصورة السينمائية قائمة على التقنية والبرامج الافتراضية القادرة على ترجمة الرواية ترجمة آلية تساهم في محاكاة الواقع الروائي وتجسيده على أرض الواقع، وخلق صور افتراضية التي تعتبر في كثير من الأحيان جوهر الكثير من الأعمال والمنجزات السينمائية، مثل فيلم "حرب النجوم"، "القناع"، "ماتريكس"، الحديقة الجوراسية"، إلى غير ذلك من الأفلام التي تعالج قضايا روحانية عجائبية،

---

[1]– مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، ص 252.

[2]– المرجع نفسه، ص 253 – 254.

وهو ما جعلها تحقق نجاحا على مستوى حجم الإيرادات، وهو ما يؤكد أن السينما فن يعتمد عدة أسس أهمها الجمال، التكنولوجيا، المال، الجمهور.[1]

5 –نجيب محفوظ بين صمت القلم وحركة الشاشة:

في نهاية القرن التاسع عشر ومع ميلاد الفن السينمائي افترش الأدب، والمسرح ساحة الاقتباس الحكائي فصار كل منهما رافدا لا ينضب للعروض السينمائية، التي اقتبست منهما قصصا وأسست على وحيهما العديد من الأفلام التي قامت بترجمتها مباشرة وعرضها على الشاشة، وأحيانا استقت تيمتها ونسجت العرض على فكرتها، بدءا من مسرح شكسبير وحتى روايات هاري بوتر، وملك الخواتم الخيالية، مرورا بروايات أغاثا كريستي البوليسية، وحتى روايات شرلوك هولمز للكاتب الإنجليزي آرثر كونان دويل.

وهذا لا يعني غياب الأدب العربي عن الساحة السينمائية، التي تشهد عن ميلاد العديد من الأعمال الروائية التي كسرت رتابة القلم ودخلت الشاشة دون قيود من بينها أعمال طه حسين، ويحي حقي وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس ويوسف السباعي وغيرهم، ففي ستينيات القرن الماضي كانت ذروة السينما المصرية حافلة بالعديد من نجوم ونجمات السينما، في بيئة ثرية تدعمها جهات إنتاجية عديدة تضخ أمواله في إنتاجات متنوعة ما بين الاجتماعية، والرومانسية، والإثارة، والبوليسية، وحتى التاريخية، وعلى رأسها بالطبع نجيب محفوظ، ففضلا عن كونه أغزر الأدباء المصريين إنتاجا أدبيا، يعد أدب نجيب محفوظ معينا لا ينضب للدراما السينمائية والتلفزيونية، فهو صاحب أكبر عدد روايات أدبية تحولت للسينما، فقد بدأت أعماله الروائية تتجه للسينما منذ عام 1960م مع رواية "**بداية ونهاية**"، ثم توالى الإقبال السينمائي على أعماله فتم تحويل ثلاثيته الروائية "**بين القصرين**" و"**قصر الشوق**" و"**السكرية**" إلى أفلام سينمائية حملت الأسماء نفسها بالإضافة إلى أفلام "**اللص والكلاب**" و"**ميرامار**" و"**السمان والخريف**"، و"**الطريق**" و"**القاهرة الجديدة**" و"**الشيطان يعظ**" و"**الشحاذ**" و"**الكرنك**" و"**الحب فوق هضبة الهرم**" و"**زقاق المدن**" الذي أنتج سينمائيا مرتين، الأولى في مصر بطولة شادية عام 1963م، والثانية في المكسيك بطولة سلمى حايك عام 1995م، فضلا عن سلسلة طويلة من الأفلام المقتبسة عن ملحمة "**الحرافيش**" التي جسدت زمن الفتوات ومنها؛ "**الحرافيش**" و"**الجوع**" و"**المطارد**" و"**التوت والنبوت**" ولا تزال أعماله مصدرا لا يجف إذ يقتبس عنه كتاب السيناريو المعاصرين،[2]فقامة من قامات الأدب العربي كالأديب نجيب محفوظ لا يحق للباحث تجاوزها ففضلا عن الاستعانة بمنجزاته السردية كمساهمة أدبية، أثرت الساحة الأدبية والنقدية، فقد اتخذته السينما كمعين لا ينضب في إثراء مادتها، ومعالجة العديد من القضايا الاجتماعية.

---

[1]– مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، ص 254.

[2]– عبد الله فرج، نجيب محفوظ ملك روايات السينما.. كيف تجسدت الروايات على الشاشة، موقع الجزيرة نت، www.aljazeera.net، التاريخ: 19–1–2023م، التوقيت: 16:00.

6 –رواية الطريق من الورق إلى الصورة الضوئية.

أ –بطاقة فنية للرواية:

معلومات حول الرواية	
العنوان	الطريق
الكاتب	نجيب محفوظ: **نجيب محفوظ عبد العزيز إبراهيم أحمد الباشا** (ولد 11 ديسمبر 1911م، توفي 30 أغسطس 2006م)، كاتب وروائي مصري، وأول أديب عربي حائز على جائزة نوبل في الأدب، بدأ الكتابة منذ الثلاثينيات إلى 2004م، تدور أحداث جميع رواياته حول واقع مصر، وتظهر فيها سمة متكررة هي الحارة التي تعادل العالم، يُصنف أدب محفوظ باعتباره أدباً واقعياً، غير أن هناك بعض الأعمال وجودية، يُعد محفوظ أكثر أديب عربي نُقلت أعماله إلى السينما والتلفزيون[1]
نوع الرواية	واقعية تصويرية
اللغة	العربية الفصحى
دار النشر	دار الشروق
سنة النشر	الطبعة الأولى: 2006م الطبعة الثانية: 2007م الطبعة الثالثة: 2008م
عدد الصفحات	174
غلاف الرواية	

ب – بطاقة فنية للفيلم:

معلومات حول الفيلم	
العنوان	الطريق
من إنتاج	شركة القاهرة للسينما
بلد الإنتاج	مصر

[1]– ويكيبيديا، ar.m.wikipedia.org، التاريخ:19–1–2023، التوقيت: 15:48.

سنة الإنتاج	14 ديسمبر 1964
مدة الفيلم	1:53:34
نوع الفيلم	روائي
اللغة المستخدمة	العربية
إخراج	حسام الدين مصطفى
تأليف	نجيب محفوظ
سيناريو وحوار	حسين حلمي المهندس
مدير التصوير	علي خير الله
مهندس الصوت	نصري عبد النور
مهندس الديكور	ماهر عبد النور
مونتاج	فكري رستم
مدير الإنتاج	محمد حجاج
تمثيل	شادية، سعاد حسني، رشدي أباضة، تحية كاريوكا.
غلاف إشهاري لفيلم "الطريق"	

- ملخص الرواية/ الفيلم:

تحاكي الرواية الواقع الاجتماعي المصري، إذ يتجه عادة الأديب نجيب محفوظ إلى ملامسة قضايا الواقع، وتعريته تصوّر الرواية البطل الرئيسي "صابر" الذي ساقته الظروف للبحث عن الحرية، والكرامة، والسلام فينسى مهمته الأصلية التي تنقله من مشكلة واحدة وتوقعه في عدة مشاكل، تنتهي به إلى نهاية مظلمة.

تبدأ أحداث الرواية من وفاة والدته الحدث الأليم الذي صنع من بطل الرواية صابر شخصا آخر، السيدة بسيمة عمران صاحبة الجاه والترف تملك بيت دعارة، بعدما أوقعوا بها وصادروا ممتلكاتها ظلت بالسجن مدة خمسة سنوات، وبعد خروجها من السجن كلفت ابنها مهمة البحث عن والده سيد سيد الرحيمي، بعدما هربت منه مع عشيقها قبل ثلاثين سنة، وهو وجيه لاحد لثروته ولا نفوذه، فيعلق صابر أمله بوالده لتبدأ مهمة البحث عنه، فينتقل من الإسكندرية إلى القاهرة، ويحجز بأرخص فندق عند عجوز اسمه خليل أبو النجا لقلة نقوده، فيتعرف على زوجة الشيخ "كريمة" وهي امرأة صغيرة ذات مستوى رفيع من الجمال يلتقيان ليلا ليمارسا الحب، كريمة مثال للجريمة والطيش، والخيانة واللذة الحسية فهي صورة لصابر وطيشه، ينتقل صابر إلى كتابة الإعلانات في الجرائد

عله يجد والده الذي ينقله من عالم الجرائم، فيلتقي بفتاة جميلة إلهام لتكتب له الإعلانات فيتعرف عليها، فيحبها حبا شديدا ويعلقها به، لكن صفته الإنسانية واعترافه بالجريمة في حق ذاته تدعوه للابتعاد عنها، فإلهام رمز للحب الطاهر والأخلاق الفاضلة وهي تتنافى من فكر صابر، لكنها ترفض قطيعته وترغب وصله لأنه لم يخبرها بتفاصيل حياته، ليتفق في الأخير صابر وكريمة على قتل الشيخ العجوز خليل أبو النجا لتتصرف بأمواله بعد وفاته، لكن يكتشف أمره بسبب خدعة خيطت لهما بحجة أن كريمة تخونه مع زوجها السابق، وهو من كلفها بقتل عم خليل للاستيلاء على أمواله فأحس صابر بمدى غبائه وخيانته، فأنهى حياته بحياة السجون التي رسمتها والدته، فيقبض عليه بسبب عدة جرائم قتل العجوز طمعا في المال، قتل عشيقته كريمة ظنا منه أنها تخونه مع زوجها السابق يقول في ختام روايته:

يبدو أنه لا جدوى من الاعتماد على الغير.

فابتسم المحامي في تسامح وهو يقول:

بل هناك جدوى فيما هو معقول.

فهز منكبيه قائلا:

فليكن ما يكون.[1]

لتنتهي الرواية بنهاية مفتوحة، تترك للقارئ حرية التوقع وتفتح له بابا للحفر في دلالتها الفكرية.

من خلال هذه الإضاءة البسيطة حول هذا المنجز السردي، نلمح الرؤية الفلسفية التي تضاربت بين الاستمرار والتراجع، فحياة صابر تمثل حياة الطيش والجرائم، فقد ولد من رحم متعفن صنعته والدته بدءا بهروبها من زوجها مع عشيقها، وإن دعوته للبحث عن والده هي دعوة لتجديد حياته، وفكره وتغيير مساره المكلل بالظلال، فالطريق الذي اتخذه صابر في بداية البحث عن والده هو طريق يختلف تماما عن طريقه السابق، غير أن تركيبته الذهنية مبرمجة تلقائيا على ما عاش في كنفه فماضيه ملطخ بالعبث، كريمة صورة للذاكرة الإسكندرية المليئة بالفسق والجرائم عندما التقى صابر كريمة ذكرته بأيام والدته وسحبته ليعود إلى ماضيه وذاكرته الملوثة، غير أن رغبته في تجديد طريقه كانت دائما تدعوه لنسيان الماضي، فلقاؤه بإلهام يكسر رتابة عالمه الأول فهي مثال للنقاء والكرامة والصدق، إلا أنه في النهاية يختار طريق الجرائم دون رغبته، فحياته قائمة على منطق ملوث وإن أبى ذلك، وإن حاول مرارا تجاوز ذاته إلا أن المرء لا ينكر ذاته، واقعه، ماضيه، ذاكرته، "صابر يفتقر للحرية والكرامة والسلام وفاقد الشيء لا يعطيه".

---

[1]– نجيب محفوظ، الطريق، ط3، دار الشروق، القاهرة/ مصر، 2008م، ص167.

7 –آليات تحويل رواية الطريق إلى الأفلمة السينمائية:

إن الانتقال من الصورة المجردة إلى الصورة الحسية، أو من الكتابة إلى التصوير يعني تحريك الشخصيات الجافة على الشاشة والعمل على إعادة خلقها وبعثها ونقلها من السكون إلى الحركية، وتحريكها بمقتضى تحريك الكائن الحي، فتحس وتنفعل وتتحرك وتغضب وتفرح وإن تحويل النص المكتوب إلى السمعي البصري يتطلب جملة من المقتضيات، والآليات التي لا تتوافر في الرواية، لذلك تسعى السينما إلى تفعيل وسائلها المتنوعة تمنح النص المكتوب فضاءا يختلف تماما عما كان عليه، لذلك نجد تداخل كبير فيما بعد بين التقنيات السينمائية، والأدبية فعلى الرغم من استفادة الرواية من السينما إلا أن الأدب كان أسبق في إمداد السينما بالعديد من الوسائل، والتقنيات وقد أشار "كريفت أن أبرز تجديد أثر في السينما كان مأخوذا من صفحات ديكنز، وأوضح ذلك إيزنستاين في مقال تحت عنوان: ديكنز وكريفت والفيلم اليوم"[1]، ولتحويل رواية الطريق إلى سيناريو ثم إخراج، أو أفلمة اعتمد المخرج عدة آليات نذكر منها:

أ –التنقيل أو التقديم والتأخير:

هذه الخاصية لا تهتم ببعض التفاصيل فقط، وإنما تمس أحيانا بنية النص الروائي[2]فتقدم أحداثا، وتأخر أخرى وتستبق وتسترجع حسب مقتضيات السيناريو، حتى يتسنى للمتلقي فهم الأحداث الروائية المجهزة للمتلقي العالم على خلاف السيناريو الملائم لكافة العقول، فنجد سيناريو فيلم الطريق قدّم او استرجع أحداثا كانت مأخّرة في الرواية، فنجد الرواية ابتدأت بوفاة والدته، وعرض مراسيم الدفن ثم أخذ صابر يتذكر في الليلة التي تلي وفاة والدته الاحداث التي كانت تخبره بها، فقد كانت تملك بيت دعارة وأموال طائلة وكتبت بيت الزيتون على اسمه لكن الوقائع سارت عكس ذلك، فالشرطة صادرت جميع أموالها ولم يبقى سوى بيت الزيتون الذي كتبته لابنها، غير أن السيناريو يبدأ الاحداث بتسلسل فصابر كان يجلس مع اصدقائه كلّمته والدته لتخبره أنها كتبت بيت الزيتون على اسمه لكن الشرطة دخلت بيتها وقبضت عليها، نجد أن السيناريو اختلق الأحداث وحاول المحافظة على تسلسلها حتى لا يشوش على المشاهد أو المتلقي فهم أحداث الفيلم، وتبقى هذه الخاصية من خصائص السينما فالأدب قد يتلقاه قارئ عالم، مثقف أما السينما فهي لعامة الناس، لذا يجب ترتيب أحداثها وفق منظور المتلقي.

ب –الاختزال أو الحذف:

تكون الرواية عادة مليئة بالتفاصيل التي تستهلك وقت السينما، وتستغرق وقتا أطول بكثير من الزمن المحدد، لذلك تتم عملية اختزال النص الأصلي المكتوب وفق قواعد البناء الدرامي، السليمة العالمة بالمدة الزمنية التي

---

[1]– لؤي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دط، دار الرشيد، بغداد، 1981م، ص 418.

[2]– ينظر: عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما، ص24.

يستغرقها عرض الفيلم من طرف كاتب السيناريو، الذي يجب عليه دائما أن يكون على دراية وتمكن من أدوات التعبير السينمائي ويقوم بتركيب عمله وفق صورة دقيقة تحافظ على المعالم الرئيسية للبناء الروائي وكذا السينمائي، فالرواية غير مقيدة بحدود زمنية، أو عدد الصفحات والمساحة التي تحجزها بعكس السيناريو الملزم باحترام مدة العرض التي لا تتجاوز 100 أو 120 دقيقة، وإن كانت هناك استثناءات عدة إلا أن هذا الزمن تفرضه دائما شروط العرض والتوزيع بما يترتب عليه من ضرورات إنتاج الأفلام، وتسويقها واقتصاديات صناعة السينما،[1] لذلك يجنح المخرج عادة إلى اختزال بعض التفاصيل الكتابية المتخيلة، واستبدالها بالضروريات السينمائية، لأن "آلية العلاقة بين الرواية والسينما هي علاقة اختزال المكتوب إلى صورة، وهذا الاختزال ينتج عنه الاستغناء بالصورة ومدى شموليتها عن الوصف السردي المسهب في الرواية.[2]

ويظهر هذا الحذف في الرواية: في مقطع قامت الرواية بالتفصيل فيه، حين طلبت منه والدته عند خروجها من السجن، وعلى فراش الموت أن يقدم لها سيجارة فاندهش بأنها أصبحت تدخن فأخبرته أنها في السجن أصبحت تدخن، وتشرب الخمر و ... غير أن الفيلم حذف هذه الجزئية، اولحديث الذي دار بينهما حول التدخين واكتفى بتصوير ابنها يقدم لها مباشرة السيجارة بعد خروجها من السجن، لأن الحياة التي تعيشها لا عجب في أنها تدخن وهذه جزئية ثانوية، كما نجد الفيلم أيضا حذف جزئية بحث صابر عن والده وبيعه لأثاثه في الإسكندرية، وصورت القطار ينقله مباشرة إلى القاهرة للبحث عن والده، كما نجد الفيلم أيضا يتجاوز، أو يحذف الجزئية التي عبرت عن طريقة تعرف صابر على إلهام وإعجابه بها وكيف دلته على مكتب عرض إعلانات البحث ليصورها مباشرة وكأنها تكتب الإعلان، ويركز على نظرات إعجاب صابر بها حتى يتجاوز التفصيل في الكلام للبرهنة على إعجابه بها، فيمزج السيناريو بين الحذف والتغيير.

ج –الإضافة:

هي حشو وإضافة وقائع غير مدوّنة؛ كأن يضيف الشريط السينمائي أحداثا وأمكنة وشخصيات لا توجد في النص الروائي الأصلي،[3] وهي قائمة على الخاصية التي سبقتها الاختزال، والحذفّ وذلك لاحتياج العمل إلى الاحتفاظ بشكله المترابط، وتجنب تفكيك وخلخلة السيناريو نتيجة حذف الفصول والشخصيات، وتتوقف هذه العملية على مقدرة المخرج في فهم والسيطرة على آليات البرمجة التي تتوافق دون الإخلال بمبدأ الرواية، فأحيانا يكتفي

---

[1]– ينظر: وليد سيف، سينما نجيب محفوظ الفن الجماعي والإبداع المتفرد، دط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة/ مصر، 2015م،155–156.

[2]– حسن النعمي، جدل الخطاب بين الرواية والسينما، موقع منتديات القصة العربية، arabicstory.net، التاريخ: 18–01–2023م، التوقيت: 18:20.

[3]– ينظر: المرجع نفسه، ص 24.

المخرج بالرواية كما وردت، وأحيانا تقتضي الحاجة إضافة جزئيات لتحديد أمور مبهمة، أو نتيجة لقلة أحداث الرواية أو صعوبة التعبير عن كثير من أجزائها فيضطر المخرج السينمائي للإضافة،[1] كما فعل المخرج حسام الدين مصطفى، حيث أضاف الحدث الذي افتتح به مشهد الفيلم فصور السيناريو صابر وكأنه يتحدث مع بحارين في المرفأ ليلا، فمرت أمامه امرأه لحقها إلى أن وصل الى مفترق طرق فأخذ يحدث صوتا بيده حتى ترد عليه، فردت عليه محدثة هي الأخرى صوتا بيدها من البيت الذي دخلت إليه فتبعها، ثم يليه مقطع آخر وكأنه يجلس مع اصدقائه صباحا ويتحدث معهم عن ما حدث معه ليلة أمس، لتكلمه والدته عبر الهاتف وتخبره أنها كتبت المنزل على اسمه وهي جزئية مضافة في الفيلم، حتى تبين الطريق أو حياة الترف والرذيلة والطيش، واللامبالاة التي كان يعيش في كنفها صابر، من نساء وولائم وأموال، وممتلكات دُمجت ضمن أحداث تغافلت عنها الرواية ولم تبرز تفاصيل حياة صابر قبل وفاة والدته، كما نجده في تصويره للقائه مع إلهام يصور أماكن مختلفة مرة في الحديقة وأخرى على الجمل، وهي تفاصيل لم تظهر في الرواية، لترميم ما خلفته الكتابة فالكتابة قد لا تتطلب تفصيلا في بعض المواضع، خلافا للسيناريو الذي يتطلب التفصيل في رسم الأماكن حتى تنسجم الأحداث، كما نجه يخلق حوارات تختلف تماما عن الرواية فقد كان دائما يربط حديثه معها بالإيمان، والخير وعدم الخوف ليبين الغاية التي كانت الرواية تنشدها في أن إلهام طريق الحق والخير بينما كريمة هي طريق الظلال، والضياع وكأن السيناريو ناقد يحدد دلالة الرواية في طرح تفاصيلها، كما نجد السيناريو يختلق جزئية مخالفة للرواية فنجد الرواية تنتهي بقتل كريمة، ظنا منه أنها تخونه مع زوجها الأول فتلقي الشرطة القبض عليه، فيأتي المحامي ويدور بينهما حديث في السجن ويقول صابر فاليكن ما يكن وتبقى النهاية مفتوحة، غير أن السيناريو فيخالف ذلك ويجعله يهرب بعد قتل كريمة إلى المقبرة، ويكلم إلهام عبر الهاتف لتحضر إلى هناك غير أن الشرطة تستجوبها وتخبرها أنه قاتل فتذهب إليه إلهام، وبعدها الشرطة فيقول في المشهد الأخير سأعتمد على نفسي فتقول إلهام ليتك اخترت تلك الطريق منذ البداية، ثم تصور حبل المشنقة حول رقبته.

د –التكثيف والاختصار:

إذا كانت الرواية تستخدم التكثيف، فإن السينما كذلك تستخدم هذه التقنية فيما تقتبسه من نصوص روائية؛ إذ تلخص وتكثف في لقطة لا تستغرق أكثر من دقيقة ما قاله النص الروائي في صفحات ذوات العدد[2]، ويظهر ذلك في الفيلم عندما عرض إعلانه في البحث عن والده عبر الجرائد، فنجد الرواية عرضت تفاصيل اللقاءات التي كانت تجمعه بالأشخاص الذين يحملون اسما مشابها لاسم والده، غير أن الفيلم اختصر وكثف الأحداث التي عرضت في عدة صفحات، وقدم تلك الشخصيات التي قابلها في دقائق معدودة.

---

[1]– وليد سيف، سينما نجيب محفوظ الفن الجماعي والإبداع المتفرد، 155–156.

[2]– عبد الجليل بن محمد الأزدي، الأدب والسينما، ص 24.

هـ –التمطيط:

هذه التقنية مشهود بها في الحقل الأدبي، إذ أن لكل نص تمطيط وتوسيع لكلمة أو جملة تشكل الرّحم الذي يتخلّق منه وفيه ذلك النص، وهو تكنيك مشهود به كذلك في المجال السينمائي وضمن صيغ علاقاته بالنصوص الأدبية، حيث تعمد الأشرطة السينمائية على تمطيط بعض المشاهد الروائية أو القصصية ومنحها حجما، وحيّزا أكبر مما هي عليه في النص المقتبس،[1] وهي عملية تتوازى مع تقنية الاختزال والتكثيف ولا تتقاطع معها.

ونجد هذه التقنية في الفيلم عند عرض تفاصيل بيت الدعارة التي تملكه بسيمة عمران والدة صابر، فبدل عرض إشارة بسيطة كما فعلت الرواية، اتجه الفيلم إلى عرض التفاصيل وتدقيق الجزئيات، كما أنه راح يعرض تفاصيل حياته بعد دخول والدته إلى السجن، وكيف كانت نظرة المجتمع إليه آن ذاك.

ونجد الفيلم يصور التفاصيل التي كانت تعيشها كريمة زوجة العجوز خليل أبو النجا في الغرفة ومللها منه، إضافة إلى الملل الذي كان يعيشه صابر في غرفته، ليبرر السبب الذي دفعهما إلى القاء وإقامة علاقة بينهما.

من خلال هذه الرؤية النقدية حول آليات أفلمة الرواية، نلمح أن السيناريو اعتمد هذه الآليات بشكل بسيط غير مبالغ فيه، حيث حافظ على متن الرواية كما هو ولم يحدث خلخلة في المعنى، إنما أضاف بعض التفاصيل التي ساهمت في إيضاح الدلالة العميقة للرواية، وهذا ما يجعلنا نميز الأفلمة الناجحة، فهناك أفلام ترتقي بالنص، وهناك أفلام تفقده قيمته وهو شأن سيناريو الطريق الذي قدم الرواية في شكل دقيق ساهم في سطوع شمسها.

8 – خاتمة:

يعتبر الأدب الفن الأكثر مسؤولية في مخاطبة المتلقي أكبر من العرض السينمائي، لأن هذا الأخير قائم على فن التصوير الذي يأخذ طريقه إلى ذهن المتلقي عبر الوسائل السمعية البصرية، أما الرواية فتتخذ القلم والفكر والتخييل وسيلة لإبراز ذاتها وتحديد متنها الحكائي، فالسينما تعتمد التقنية الصورية في جذب المتلقي أما النص المكتوب فيرتكز على البلاغة، والتخييل في تحريك ذهنيته ليشارك في نسج أحداث الخطاب التعبيري، وإذا كان فيلم "الطريق" قد استلهم بنية ومتن النص الحكائي الروائي، وأحدث عدة تغييرات على مستوى آليات تحرير النص الحكائي، إلا أنه حقق نجاحا كغيره من أفلام المبدع نجيب محفوظ الذي اعتمد كمادة محركة للسينما المصرية، لما له من استقطاب من طرف الجمهور المصري وغيره، فإذا كانت السينما في تمثيلها للفيلم الحكائي تعمل على تحوير مبدأ الرواية فإن هذا يؤكد على تحطيم مبدأ الوفاء التام للنص المكتوب، عند نقله للسينما فرؤية المخرج في النهاية تختلف عن رؤية المؤلف التخيلية البلاغية، لذلك فإن "فن الفيلم يشوه الأعمال الإبداعية المشهود لها بالبراعة، عند اقتباسها عن طريق التبسيط والحف والاختصار وجعلها صالحة لجمهور السينما العريض الذي

---

[1]– ينظر: المرجع نفسه، الأدب والسينما، ص24–25.

لا يهمه من الإبداع سوى فيلم يستحوذ على ذهنه البسيط"–[1]غير أن اختراق السينما للنص الروائي، وتحويره عبر وسائلها المختلفة من إختصار، وحذف وتكثيف وتجاوز لا يعد خيانة، أو تحطيما للعمل الأدبي فقد يكون عادة محفزا للارتقاء بالعمل الأدبي وإثراء له، فنجاح العمل الأدبي لا يتطلب بالضرورة نجاح العمل السينمائي، وفشل العمل الأدبي لا يعني بالضرورة فشل العمل السينمائي.

[1]– طه حسين عيسى الهاشمي، تجنيس السيناريو، –موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية–، الدار الثقافية للنشر، ص147.

تيمة العنف في الفيلم الروائي السينمائي –دعاء الكروان لطه حسين–

أ/ بوقفة صبرينة

جامعة تبسة

الملخص:

لا تزال الدراسات تبحث في السينما عموما والمصرية وعلى وجه الخصوص نظرا لما عرفته من تطور وانتشار واسع في سائر الأقطار العربية، حيث اهتمت وعالجت المشاكل السياسية والقضايا الإنسانية، كما فتحت المجال للتجارب الأدبية كي تجسدها على أرض الواقع وتنقل هذه الأعمال من الورق إلى الواقع المحسوس، وعلى هذا الأساس جاءت هذه الورقة البحثية بعنوان: « **تيمة العنف في الفيلم الروائي السينمائي –**"دعاء الكروان التي تحولت إلى فيلم سينمائي من إخراج هنري بركات وبطولة "فاتن حمامة"، وتتجلى إشكالية البحث فيما يلي:

– كيف تجلت ظاهرة العنف في الفيلم الروائي دعاء الكروان؟

– ما علاقة الفيلم بطائر الكروان؟

1–مفهوم مصطلح السينما: يطلق مصطلح السينما على التصوير المتحرك لمجموعة من الصور التي تعرض إما على التلفاز أو الهاتف أو الكمبيوتر ولفظة سينما هي اختصار لكلمة "inomaloraphe" أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها ومجموعة نشاطات هذا الميدان» [1]. فالسينما هي تقنية لعرض لقطات تصويرية بطريقة سريعة ومتتالية وعرضها للجمهور في قاعة مظلمة عبر شاشات متنوعة إما أن تكون كبيرة أو أخرى أصغر كشاشات التلفزيون.

والسينما هي «ذلك الكل المتكامل المبني على العلاقة المزدوجة بين الصوت والحركة والموسيقى والإيماءات والرقص والرسم تتلاحم هذه الفنون فيما بينها فتشكل لنا في النهاية عملا فنيا سينمائيا في غاية التناسق والتكامل» [2].

ومنه يمكن القول إن السينما هي أهم وسيلة من وسائل الإعلام لاحتوائها على صور بصرية جميلة مشوقة ولوحات متحركة، وتقديم برامج ترفيهية موسيقية، غنائية استعراضية فينتج عن ذلك عمل فني سينمائي متكامل ومتناسق مما يجذب الكبار والصغار معا.

2–أهمية السينما والصورة السينمائية: للسينما أهمية كبيرة «فمنذ بداية عدها تنبه الكثيرون إلى أهميتها وحماسية وخطورة الدور الذي يمكن أن تمارسه في توجيه أفكار وسلوك الناس وتعديل قيمهم الاجتماعية والأخلاقية وتغيير

---

[1] – ماري كريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر فائز بشور، جامعة باريس، السوريون، فرنسا، د ت، ص 16.

[2] – بوقفة صبرينة: الأبعاد الاجتماعية في السينما العربية، "قراءة في الفيلم الروائي دعاء الكروان، مجلة رفوف، العدد 1، السنة 2022، ص 03.

أسلوب حياتهم، وثمة نم اعتبرها أقوى وأبعد الفنون ووسائل الاتصال أثرا وفاعلية في تشكيل العقل البشري والثقافة الإنسانية، وقد أكد بعضهم أن من يملك السينما يسيطر على أقوى وسيلة للتأثير في الشعوب» [1].

ومنه فإن السينما لها دور كبير في تشكيل وتعديل قيم المجتمع وعاداته وفنونه، ولها أهمية في إصلاح وتكوين أفكار وسلوك الناس وقيمهم الأخلاقية، فمثلا بعض الأفلام تقودنا إلى فهم الآثار السلبية لتعاطي المخدرات والكحول وغيرها، ولها دور مهم في فتح عين المتفرج وفهمه للحياة وتعرفه على ثقافات مغايرة لثقافته وتثير فيه الرغبة في الاكتشاف، كما أنها من أقوى الوسائل التي تؤثر في الشعوب.

ومن أهمية السينما أيضا أنها «أكثر وسائل الاتصال اهتماما واعتمادا على الخيال، فالسينما تحقق أقصر المسافات التي تصل بين الواقع والحلم الواقع بنفسه وقسوة حقائقه المتنوعة والحلم بنعومته وعفويته وانطلاقاته اللامحدودة» [2]. ومنه نستنتج أن الواقع والخيال لهما دور وأهمية بالغة الخطورة، باعتبارها قوتان أساسيتان في بناء الفيلم السينمائي، فالواقع تكون فيه الصور والأشياء الحقيقية الملموسة أما الخيال فتكون منطلقا من مخيلة الإنسان.

3-ماهية العنف: يعد العنف من المواضيع الهامة لكونه ظاهرة تدخل فيها مجموعة من العلوم كعلم الاجتماع، علم النفس علم الجريمة، كما يحمل العديد من المفاهيم اللغوية أهمها ما ورد في معجم العين للخليل بن أحمد الفراهيدي: «العنف ضد الرفق عنف يعنف عنفا، وعنفوان الشباب: أول بعجته واعتنفت الشيء كرهته» [3]. كما ورد في "لسان العرب" لبان منظور قوله: «العنف الخرف بالأمر وقلة الرفق به، وهو ضد الرفق، عنف به وعليه يعنف عنفا وعنافة وأعنفة تعنيفا، وهو عنف إذا لم يكن رفيقا في أمره، واعتنف الأمر أخذه بعنف» [4].

نستنتج مما سبق أن لفظة "العنف" تحمل معاني: الشدة، اللوم، القسوة، العدوان، وكل هذه التعريفات لها سمة مشتركة تتمثل في أن العنف هو ممارسة القسوة والتعبير عنها بمختلف الأشكال.

أما في الاصطلاح العام فقد عرف الباحث "بلقاسم سلاطنية" مصطلح "العنف" على أنه مجموعة من السلوكات تهدف إلى إلحاق الأذى بالنفس أو بالآخر، ويأتي بشكل إما بدني مثل: الضرب، التشاجر، أو التدمير أو إتلاف الأشياء، والعنف اللفظي مثل التهديد، الفتنة الغمز، النكتة اللاذعة، وهو في الأخير يؤدي بطريقة مباشرة أو غير مباشرة إلى إلحاق الأذى» [5]. ومن هنا يتبين أن العنف ظاهرة مجتمعية غير سوية يمارسها أفراد غير

---

[1] – سعد الدين توفيق: قصة السينما في مصر، دار الهلال، العدد 211، جمادى الأول، أغسطس، 1969، ص 57.

[2] – المرجع نفسه: ص 129.

[3] – الخليل بن أحمد الفراهيدي: العين، مادة (ع.ن.ف)، م 3ن دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، ص 230.

[4] – ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط 1، 2000، ص 2003.

[5] – بلقاسم سلاطنية، سامية حميدي: العنف والفقر في المجتمع الجزائري، دار الفجر، بسكرة، ط 1، 2008، ص 07.

أسوياء من أجل إلحاق الضرر بالغير سواء بالضرب، التكسير، التخريب، الهدم أو بطريقة معنوية تؤدي إلى إلحاق الأذى بالنفس كالكلام الجارح والبذيء، التذمر، السخرية وغيرها.

أما في "علم الاجتماع" فقد عرفته الباحثة "ليلى عبد الوهاب" بقولها: «العنف سلوك أو فعل يتسم بالعدوانية يصدر من طرف قد يكون فردا أو جماعة أو طبقة اجتماعية أو دولة بهدف استغلال وإخضاع طرف أخر في إطار علاقة قوة غير متكافئة اقتصادية واجتماعيا وسياسيا مما يتسبب في إحداث أضرار مادية أو معنوية أو نفسية لفرد أو جماعة أو طبقة اجتماعية أو دولة أخرى» [1].

ويعرف "العنف" كذلك بأنه «الإيذاء باليد أو باللسان أو بالفعل أو بكلمة في الحقل التصادمي مع الآخر ولا فرق في ذلك بين أن يكون فعل العنف والإيذاء على المستوى الفردي أو المستوى الجماعي، فلا يخرج في كلا الحالتين عن ممارسة الإيذاء سواء باللسان أو باليد» [2].

وهذا يعني أن ممارسة العنف تكون بعدة أشكال وصور باللسان فيعتبر عنفا لفظيا له أثره النفسي أو باليد والضرب فيصبح عنفا جسديا له أثر مادي ونفسي أيضا.

كما عرف الباحث "ماجد يوسف داوي" مصطلح "العنف" بقوله: «هو الاستخدام المتعمد للقوة أو الطاقة البدينة المهدد بها أو الفعلية ضد أي فرد أو جماعة تؤدي إلى ضرر فعلي أو مختمل لصحة الفرد أو بقائه على قيد الحياة، ويعرفه بطرس بقوله: «هو من سمات الطبيعة البشرية يتسم به الفرد والجماعة ويكون حيث يكون العقل عن قدرة الاقتناع أو الامتناع» [3].

نستنتج مما سبق أن العنف هو ممارسة ضغط وقوة وشدة سواء بدنية أو نفسية على شخص آخر، مما يؤدي إلى حدوث صحي له سواء أكان أذى داخليا أو جسديا خارجيا.

4-أنواع العنف:

أ-العنف المعنوي: وهو «عنف وإن اختلف في الشكل والوسيلة مع العنف المادي فإنه يلتقي يوتفق معه في الغاية والهدف، وربما لا يقل عنه قسوة وعنفا وإيلاما وبشاعة وإجحافا بحق الإنيان، بل يمكننا القول أن العنف المعنوي قد سبق العنف المادي ثم رافقه وسار في موازنة يمهد له ويغذيه ويقويه ويحفزه ويبرره»[4]. ومنه يمكن القول أن العنف المعنوي هو الذي يمهد الطريق للعنف المادي أي الانطلاقة الأولى له حيث يحفزه ويغذيه، وهو أشد ألما من المادي لأن له أثرا قويا على النفس وهو أشد قسوة وبشاعة من الجسدي لأن العنف الجسدي ألمه مؤقت لكن

---

[1] – جميلة عبد القادر الرفاعي: العنف المجتمعي، شبكة الألوكة الجامعة الأردنية، الأردن، د ط، د ت، ص 06.

[2] – مدحت مطر: تنامي ظاهرة العنف في المجتمع وعلاجها، دار البازوردي، عمان، الأردن، ط1، 2014، ص 21.

[3] – بلقاسم سلاطنية، المرجع السابق، ص 10.

[4] – علي سليمان: العنف في الأدب الصهيوني، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، د ط، ص 173.

النفسي أو المعنوي وقعه كبير ولا يتجاوز بسهولة، ومنه فإن كلاهما يسير في درب واحد وغايتهما واحدة وهي إلحاق الأذى والضرر لتحقيق هدف معين ويندرج ضمن العنف اللفظي والنفسي.

ب-العنف التهكمي: ويقصد به «الاستهزاء، الازدراء، والاحتقار والغمز اللمز» [1]. وهذا النوع من العنف يكون بطريق غير مباشرة عكس العنف اللفظي المباشر ويكون بطرق مختلفة كالغمز واللمز أو التنمر واحتقار الآخرين.

ج-العنف النفسي: وذلك من خلال «الإهانة، التخويف، الاستغلال، والعزل والتهميش» [2]. ويقصد بهذا النوع من العنف هو اللقب على الوتر النفسي من خلال الضغط على الشخص المعنف سواء باستغلاله أو بإذلاله بطرق تجعله يتضرر نفسيا.

د-العنف المادي: «ويتمثل في الضرب المبرح الذي يترك أثارا قد تكون مستديمة كالإعاقات والشوبات باستعمال الأطراف أو الأدوات» [3]. وهذا يعني إلحاق ضرر جسدي بشخص ما باستخدام وسائل خاصة كاليد، العصا ... الخ، مما يسبب له أذى قد يكون دائما أو مؤقتا، ويشمل العنف المادي العنف الجسدي والجنسي أيضا.

5-لمحة عن رواية دعاء الكروان:

«هي رواية من تأليف الأديب المصري "طه حسين" ويبلغ عدد صفحات الرواية مائة وستون صفحة أراد الأديب فيها تسليط الضوء على الظلم الواقع على المرأة العربية عامة والريفية خاصة في مجتمع جاهل لا يرى في المرأة سوى عورة لا بد من حجبها، فالمرأة التي يصورها "طه حسين" هي "زهرة" الأم المتفانية في تربية بناتها اللواتي تخلى عنهن والدهن سعيا وراء ملذاته، وعلى الرغم من أن الأم لا تسعى سوى للعيش بسلام إلا أن حياتها انقلبت رأسا على عقب بسبب حادثة قتل زوجها نتيجة فساده الأخلاقي فطردت الزوجة وبناتها من المكان الذي كانوا يعيشون فيه "بني وركان" ورحلوا عن تلك الحياة الريفية القاسية إلى أجواء المدينة ومتاعها ...) قررت الأم الذهاب إلى شيخ القبيلة لتوفير فرصتي عمل للفتاتين كخادمتين في منزلين لأسرتين راقيتين وإيجار بيت متواضع وهي المرة الأولى التي يفترق فيها أفراد الأسرة عن بعضهم البعض، حيث تعمل الفتاة الصغيرة كخادمة في بيت المأمور الذي لديه فتاة اسمها خديجة وتقترب الفتاتين من بعضهما البعض، وتقوم خديجة بتعليم آمنة وتقرأ لها الروايات والقصص التي تنير بصيرتها في بعض الأشياء، أما الشقيقة الأخرى "هنادي" فتعمل خادمة لدى مهندس أعزب الذي سلبها شرفها باسم الحب فما كان من الأم إلا أخذت بناتها ورحلت، وأرسلت في طلب أخيها "جابر" حتى يأتي لاصطحابها وفي طريق العودة يتوقف الركب الذي أمر الخال بتوقفه، وماهي إلا لحظات حتى تصدر ضجة مروعة معلنة عن مقتل "هنادي" من قبل خالها وهذا ما نغص على الفتاة آمنة حياتها وأتلف عيشها بعودتهم

---

[1] – شجن رعد، العنف المجتمعي ضد الأطفال جامعة بغداد، العدد 10، ماي 2019، ص 89.

[2] – أحلام حمود الطبري: العنف الأسري مظاهره، أسبابه، وزارة الأوقاف، ط 1، 2018، الكويت، ص 20.

[3] – شجن رعد: المرجع السابق، ص 89.

إلى الريف، ولكن أمنة لم تطق أن تعيش مع أمها وخالها، وبعيدا عن هنادي حاملة لمأساة أختها وكرهها لخالها وحقدها على أمها فعزمت "آمنة" على الهروب والعودة إلى المدينة من جديد مع هدف الانتقام لأختها، فأخذت بيت المأمور مأمنا لها ونقطة انطلاق لهدفها وهو الأخذ بثأر أختها من المهندس الذي لم يكتف بـ "هنادي" بل زاد في مجونه ولهوه مع خادمته "سكينة" ومع ذلك تقدم للزواج من "خديجة" ابنة المأمور، ورحب الجميع وتمت الخطبة، ولكن آمنة أخبرتهم بسلوك المهندس، وباشرت في خطتها لتصل إلى بيت المهندس الشاب بعد عناء طويل ومشقة عسيرة، دخلت كمساعدة للبستاني، ثم بدأت بخدمتها لسيدها كباقي الخادمات بل أحسنهن خدمة، وأراد هو كعادته الاعتداء عليها عدة مرات لكنه يفشل في كل مرة، كما أن إعراضها عنه جعل قلبه يستسلم لها، شعرت آمنة بحبها له وحبه لها، لكن هنادي كانت حائلا بينهما وعرض عليها الزواج لتصارحه بحقيقة رغبتها في الانتقام منه»[1].

6-أنواع العنف في فيلم دعاء الكروان:

يعد فيلم الكروان من أهم الأفلام المصرية التي ناقشت أشكال العنف ضد المرأة واستغلال الفتيات العاملات بالمنازل جنسيا وعاطفيا، نذكر منها مايلي:

1-العنف اللفظي: «الذي يتضمن العزل الاجتماعي أو القمع الوجداني أو الاتهام أو الحرمان المالي أو الاستجواب أو الضرب باليد» [2]. فالعنف اللفظي هو شكل من أشكال الإعتداء وهو أي لغة مسيئة تستخدم لتشويه سمعة الضحية أو تهديدها ويتجسد العنف اللفظي في فيلم "دعاء الكروان" فيما يلي:

- إقبال الخال "جابر" إلى أخته وتحدثه معها بقسوة وتهديدها بقتل زوجها الماجن زير النساء، ويتجسد ذلك في الحوار الذي دار بينهما:

«جابر: يمين الله إذا جوزك ما رجع عن سيرو البطال لأضربه بالرصاص.

زهرة: هذي نفسك يا قوة، وأنا إيش بيدي، أنا ياما قلتليه.

جابر: هو فاكر الناس لي يعتدي على عرضهم كلاب» [3].

[1] – ينظر: طه حسين" دعاء الكروان، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 2، 2008.

[2]– معن خليل العمر: علم اجتماع العنف، دار الشروف، عمان، الأردن، ط 1، 2010، ص 139.

[3] – هنري بركات: دعاء الكروان، اليوتيوب، 2022/09/15، 10 صباحا.

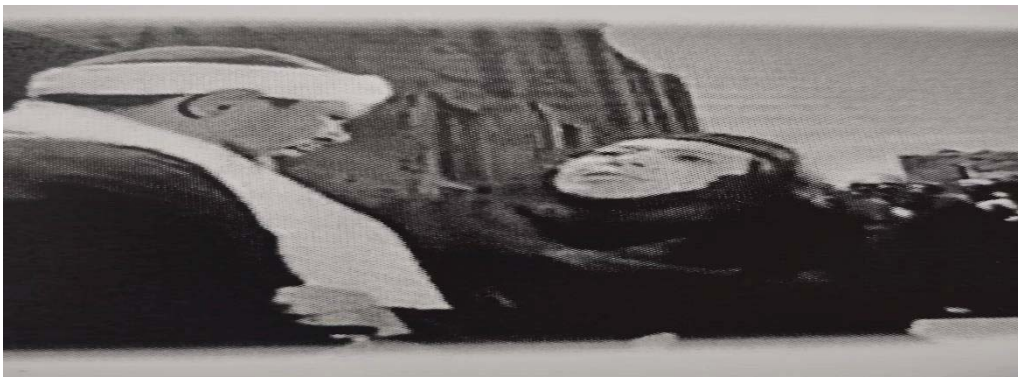
المشهد الثاني: عندما رأت زهرة زوجها مرميا فوق الفرس ذهبت مسرعة مع بناتها الرؤيته، لكن أخاها لم يسمه لها بذلك وقام بتوقيفها صارخا في وجهها:

«وين رايحة ...

زهرة–فضل اتقتلت طفوه بالنار يا جابر.

جابر–أرجعي عالدار» [1].

المشهد الثالث: قسوة وخشونة جابر على زهرة وبناتها وطردهن من قرية "بني وركان" بحجة العار الذي لحق بهم «هنتم على راجلك قلتي الناس ينسوكم، ونحنا ننسى العار ... خاف الله يا جابر أنت قلبك صار علينا حجر ... زوجك ما يخاف الله» [2].



المشهد الرابع: وتجسد هذا المشهد في شدة وقسوة قلب الخال جابر عندما كانت زهرة تبكي بحرقة على ابنتها "هنادي" الذي طعنها بخنجر في صدرها وقوله: «هنادي ما ينبكى عليها» [3].

---

[1] – هنري بركات: فيلم دعاء الكروان.

[2] – المصدر نفسه.

[3] – المصدر نفسه.

المشهد الخامس: ويتضمن وصية "جابر" لأخته زهرة بتهديدها بالقتل هي وآمنة وإذا باحت بسر موت هنادي «حسك عينك البنت لسانها يزلق وتتكلم، الوباء التي أخذ هنادي مش بعيد ياخذها الثانية» [1].

المشهد السادس: ويتضمن هذا المشهد تهديد المنهندس لآمنة بطريقة غير مباشرة، إذ بإمكانه الاعتداء عليها بإرادته وليس خوفا أو ذكاء منها ويتمثل ذلك في قوله: «عرفتي إنني سايبك بكيفي مش شطارة منك كان غيرك أشطر» [2].

[1] – هنري بركات: فيلم دعاء الكروان.

[2] – المصدر نفسه.

ب–العنف الجسدي: وهو «السلوك العنيف الذي يرتكبه أحد أفراد الأسرة ضد المرأة، وقد يكون هذا الفرد هو الزوج أو الابن أو الأخ أو أخ الزوج أو أب الزوج، وبسبب لها ضررا جسميا واضحا بمعنى آخر هو كل فعل يصدر عن أحد أو بعض أعضاء النسق الأسري نحو المرأة بهدف إلحاق الأذى والضرر» [1].

فالعنف الجسدي هو سلوك غير مرغوب فيه يحدث من قبل الأشخاص الذين يعيشون في محيط واحد أو أحد أفراد الأسرة ضد المرأة منها: الضرب، الدفع، العض، الخنق، الركل، الحرق، القتل .... الخ، أو هو أحد الأساليب الناتجة عن الشخص العنيف الذي يؤدي إلى تدني مستوى الصحة الجسدية والعقلية، ويؤدي كذلك إلى الأمراض المزمنة من صداع وآلام في الجسم وغيرها من الآثار الناتجة عنه، ومن أشكال العنف الجسدي في فيلم دعاء الكروان:

– المشهد الأول: قتل "خضر" زوج "زهرة" على يد طالبي الثأر لشرفهم عقابا عما كان يمارسه وسعيه الدائم وراء ملذاته وشهواته، ويظهر ذلك في دهشة زهرة وبناتها عند رؤيتهم أبائهم مرميا على الفرس.

زهرة: مالكي يا بنت؟

آمنة: ما هذي فرس أبوي؟

هنادي: إيوه هي.

آمنة: وهذا اللي مرمي فوقها.

هنادي: ما يكونش أبوي ... أبوي يماي.

آمنة: أبوي صرالو حاجة» [2].

المشهد الثاني: وفي هذا المشهد قام الخال جابر بانزال نهنادي من الجمل وطعنها حتى الموت نتيجة العلاقة غير الشرعية التي حدثت بينها وبين المهندس، ويظهر ذلك في الحوار:

«جابر: نزلي أمك يا آمنة.

هنادي: حنبيت هني يا خال.

جابر: عشان ترتاحي.

هنادي: لا يا خال لا.

زهرة: هنادي ... هنادي ... هنادي» [3].

---

[1] –مديحة أحمد عبادة: العنف ضد المرأة، دار الفجر، القاهرة، ط 1، 2008، ص 30.

[2] – هنري بركات: فيلم دعاء الكروان.

[3] – المصدر نفسه.

– المشهد الثالث: ويحتوي هذا المشهد حزن وبكاء آمنة على أختها المغدورة "هنادي" ولومها الحاد على أمها وخالها لمثتل أختها، فقام الخال بضربها بصفعة على وجهها ووقوعها على الأرض.

«آمنة: دعايا عليك يماي تستذ بي أكثر وأكثر ربنا ينتقم منك أنت وخالي وشوف فيكم يام

جابر: وبعد مالكي؟

آمنة: وين هنادي يا خال؟

جابر: هنادي راحت في الوباء وأنت تعلمي هذا.

آمنة: داري إديك يا خال، دم هندي منقط منهم.

جابر: قتلك هنادي راحت في الوباء» [1].

6–المونولوج: وهي إحدى العناصر التي ركز عليها الفيلم كثيرا حيث كانت آمنة كثيرة الحوار مع نفسها ومع طائر الكروان، وكأنها نجد في ذلك راحة وفضفضة عن عمومها ومشاكلها.

آمنة: في الفجر لقيت نفسي في الطريق محتارة وبسأل يا ترى بروح فين ولمين، افتكرت دوار العمدة والكلام اللي سمعتوا من زنوبة» [2].

– ومن بين الأصوات التي احتوى عليها الفيلم والتي تركت أثرا ودلالة معينة في نفسية المتلقي:

أ–صوت دقات الساعة في بداية الفيلم حيث تظهر فيه الساعة معلقة على الجدار، تجلس آمنة في إحدى زوايا البيت متوترة، تنتظر ما سيحدث.

– صوت القطار وصراخ آمنة وهنادي عند سماعه وكأن هذا الصوت تمهيد لما سيعيشانه من خوف وقهر تقول آمنة: «هذا كان أول شيء شفناه في البندر» [3].

فصوت القطار أثر هام في المادة الصوتية والصورية فصوته الهادر يشكل عنصرا مهما يدخل ضمن نطاق المؤثرات الصوتية والتي تعطي للمشاهد زخما جماليا، فأعمدة الدخان المتصاعدة منه تضيف جمالا للمشهد، كما يحمل الدخان دلالة القلق والاضطراب والسواد.

– كما تحمل المطحنة دلالة التوتر والاضطراب والقلق وتشير إلى التعب وعدم الطمأنينة.

– يعرف طائر الكروان بتغريده وصوته الحزين العذب طويل الرجلين يستخدم منقاره الرفيع الطويل في البحث عن الطعام وهو: الذي حملت الرواية والفيلم السينمائي عنوانه واحتل فيها المساحة الأكبر، حيث لم يكن الشاهد الوحيد على الجريمة فحسب، وإنما يحمل طياته صوته الشجي والهذب وجناحيه المحلقين في السماء آهات وأحزان ومعاناة

---

[1] – هنري بركات: فيلم دعاء الكروان.

[2] – المصدر نفسه.

[3] – المصدر نفسه.

المرأة الضعيفة في مجتمع ذكوري متسلط ظالم إلى حد كبير، وفي هذا الصدد يرى عالم الأساطير "جوزيف كامبل" أن النزوع إلى الحرية ليس أكثر من الابتعاد عن العالم الأرضي المليء بالمتاعب، وتوظيف طه حسين لطائر الكروان ليس من باب التمثيل بين الشخصين، شخصية البطلة آمنة التي تود كسر العادات والتقاليد التي فرضها عليها المجتمع الذكوري المتعصب قاهر للمرأة، لا تمثل في نظره إلا وصمة للعار والدونية والرذيلة لتلتحق بعيدا في سماء الحرية والعدالة الإلاهية، لتواصل البطلة آمنة مونولوجا داخليا تحاور فيه تارة نفسها وتارة أخرى طائر الكروان بصوته الشجي الحزين المدمي عبر نافذة غرفتها الضيفة، نعم هي نافذة الأمل الفاتحة أشرعتها على بوابة الانتقام والثأر من زي النساء مهندس الزي الذي كان سببا وراء دمار الأسرة.

الخاتمة: نستنتج مما سبق:

- تعد السينما وسيلة اتصال جماهيرية وهي تقنية لعرض لقطات تصويرية بطريقة سريعة متتالية.
- للسينما دور كبير في تشكيل وتعديل قيم المجتمع وه وسلوكياته وقيمه الأخلاقية.
- اعتمد فيلم "دعاء الكروان" على تصوير ظاهرة العنف والذي يعد من المواضيع المهمة والمتشابكة.
- صور فيلم دعاء الكروان الظلم الممارس ضد المرأة في الريف المصري.
- مثل الفيلم السينمائي دعاء الكروان واقع المرأة في المجتمع الريفي وما تعانيه من صراع وأزمات نفسية حادة.

المرجعية الأدبية للفيلم السينمائي

د/ هني كريمة

جامعة تلمسان

الملخص:

إنإن المرجعية الأدبية للسينما لم تظهر في بادئ الأمر، فقد كان الاهتمام مركزًا على إبهار الجمهور بسحر الصورة المتحركة لهذا الاكتشاف العظيم، ولم تؤخذ في الحسبان أدبية العرض السينمائي في سرد التاريخ البشري عبر الشاشة السينمائية، والذي يتشكل من عناصر أخرى كالموضوع والممثل والديكور والتشخيص الدرامي وغيرها. فقد جاءت العروض الأولى تسجيلية وثائقية تفتقر لمواصفات العرض الفني للفيلم السينمائي بصنعته الحالية، وبقيت جهود لوميير حبيسة الجهاز المخترع – السينماتوغراف – كتحفة علمية ليس أكثر للآلات التي توالت في إبداعها. غير أن السينما سرعان ما راحت ترتبط بالمواضيع المسرحية والمواضيع الروائية ارتباطًا متزايدًا يومًا بعد يوم، وظهرت آفاق واسعة للصورة المتحركة وإمكاناتها الدرامية المذهلة في تصوير الواقع البشري من خلال النصوص المسرحية والنصوص الروائية، قلبت كل المفاهيم والموازين السابقة لمفهوم الصورة المتحركة بتعديها لمرحلة التسجيل واكتمالها الإبداعي الجمالي في نظرية الأدب بامتلاكها لمواصفات العرض الفني بكل معاييره الدرامية، وهو ما أعطى للحركة الفنية في اللغة السينمائية وبأنواعها مفاهيم وأغراض متعددة تخدم في المقام الأول الدراما السينمائية في محاكاتها لأروع الموضوعات المسرحية والموضوعات الروائية.

الكلمات المفتاحية: السينما، المسرح، الرواية، الفيلم، الدراما، التشخيص الدرامي.

1ـ مقدمة

عرفعرف الربع الأخير من القرن الثامن عشر ازدهارًا ملحوظًا على مستوى وسائل التسلية البصرية، التي كانت تزداد يومًا بعد يوم جودةً وإتقانًا بفضل التقدم التكنولوجي في عالم البصريات، مما ساعد على اكتشاف فن الصورة المتحركة المعروف اصطلاحًا بالسينما. كما عرفت هذه الفترة انتشارًا واسعًا لأعمال مسرحية نذكر على الأخص منها عروض خيال الظل التي انتشرت في جميع أنحاء أوروبا، والتي تركت في ذهنية مبدعي السينما انطباعًا خاصًا لمواصفات الشاشة السينمائية، مما يؤكد أن اكتشاف الفيلم السينمائي هو جوهريًا امتداد للتصوير الضوئي، وهو ما تميز به مسرح خيال الظل بحيث يسلط الضوء على جملة من الأشياء أو الشخصيات المراد تحريكها من وراء الستار الأبيض الشفاف لتظهر الأجسام على شكل ظلال تتحرك وتقوم بأفعال تحاكي الحياة.

وكما قدّم لنا خيال الظل مواصفات الشاشة السينمائية، وتحرّك الأشياء بداخلها بعفويّة تامّة، باستخدام تقنيّات معيّنة، أفاد بها مكتشفو الفن السينمائي كفكرة أوليّة قابلة للتطوير التكنولوجي الحاصل في أيامه والذي أفرز عن اختراع الكاميرا – السينماتوغراف – قدّمت لنا الدراما مواصفات العرض الفني القائم على المشهدية الجمالية والتكامل

الفني لعناصر الدراما في صناعة هيكل الفيلم السينمائي بعدما كان يتسم بصفة التسجيلية والوثائقية، سرعان ما غيّر وجهته نحو الأدب المسرحي والأدب الروائي، يستقي منها أروع الأعمال الدرامية، فكيف شقّت السينما طريقها إلى الدراما عبر النظرية الأدبية، وماذا أضافت المسرحية والرواية لعالم السينما؟

أهداف البحث:

1- توضيح طبيعة الفن السينمائي والكشف عن أغواره الدرامية.

2- السر وراء الاحتضان الكبير لسائر دول العالم لفن السينما ومعرفة أهميته الاقتصادية والجمالية الفنية.

3- الكشف عن الأدوات والمبادىء الجمالية للفن السينمائي وعوالمه الدرامية.

4- خط معالم النظرية السينمائية آليا وفنيا باستخدامها للمناهج والتقنيات المستعملة في المسرح والرواية والتي أفرزت عن إنتاج أفلام درامية حققت نجاحا منقطع النظير في السوق السينمائية العالمية بفضل التوظيف الدرامي لها.

5- توضيح طبيعة العمل السينمائي والعمل المسرحي والعمل الروائي وأوجه التكامل بينهما في فن صناعة المشهدية الجمالية للفيلم السينمائي.

6- التأثر الواضح المعالم لروّاد السينما بعالم النص الأدبي المسرحي وأدب الرواية في إخراج معظم أفلامهم الدرامية.

منهج الدراسة:

وقد تتبعنا في هذه الدراسة المنهج التحليلي النقدي في وصف الظاهرة السينمائية ونقدها قبل وبعد توظيفها للتقنيات الدرامية في صناعة الفيلم السينمائي.

2-السينما من التسجيلية الواقعية إلى العمل الدرامي

2-1-سينماتوغراف الإخوة لوميير

إن ظهور حركة الحياة والأشخاص والأشياء على الشاشة السينمائية كان بمثابة السحر الذي أدهش جماهير المشاهدين في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، والحدث الذي صنع المعجزة في تاريخ تطور الفنون بفضل براعة الاكتشافات العلمية والتطور التكنولوجي الحاصل، وجهود علماء وتقنيين متكاثفة أفرزت عن ظهور الفن السينمائي، والذي حدد تاريخ انطلاقته الرسمية بيوم الثامن والعشرين من شهر ديسمبر 1895م من خلال العروض التي قام بها الأخوان "لوميير" لجهازهما المعروف بالسينماتوغراف وذلك في الصالون الهندي في إحدى شوارع باريس، لتحتضن بذلك فرنسا الحدث بنشأة وولادة الفيلم السينمائي.

جاءت العروض الأولى وثائقية بالدرجة الأولى وتفتقر لمواصفات العرض الفني، لأن جل الاهتمام كان آنذاك منصبًا على إبهار الجمهور بسحر الصورة المتحركة ـ اكتشاف القرن الجديد ــ كتحفة علمية ليس أكثر للآلات

التي توالت في إبداع أفلام "لم تتجاوز في عرضها الدقيقة أو الدقيقتين" تعرض على جهاز الكينيتوسكوب أو البيوسكوب. وتوجت تلك الحركة السينماتوغراف بعرض مجموعة من الشرائط الفيلمية في حدود 20 دقيقة لمظاهر مختلفة من الحياة في مدينة ليون الباريسية، مثل "خروج عمال من مصنع لوميير" أو "وصول قطار إلى المحطة"، أو تصوير لقطات مختلفة من شوارع المدينة وغيرها، ليتهافت الناس عليها حين عرضها مساءً، ويأمل كل مشاهد أن يشاهد نفسه على الشاشة.

2-2- من المشهدية التسجيلية إلى المشهدية الدرامية للفيلم السينمائي

كانت في الحقيقة عروضا ساذجة وعفوية وجافة، تفتقد لأدنى حد من الحس الجمالي، وكانت خالية أيضا من التشويق الدرامي والإحساس الجمالي للعرض الفني. فلا شيء في هذا الوقت يجذب اهتمام المشاهد غير رؤيته لحركة الأشياء على الشاشة، تلك هي جاذبية الفيلم. على عكس الآن، فإن "حقيقة الصورة هي ما تعطي للفيلم قوته وتضع له حدوده". طبعا، الحقيقة لن تتأتى إلا بحضور العنصر الدرامي، والمشاهد هنا هو الطرف الوحيد المستقبل للدوافع والإيحاءات الدرامية. لذلك، فإن "قوة الصورة تبلغ حدا أن تغمر المتفرج تماما، ولا يمكن أن يفكر فيما يراه إلا قبل أو بعد التأثير" الذي تحدثه الدراما في نفس المتلقي، لأن حقيقة الدراما تكمن في التعبير الفني عن فعل أو موقف إنساني، بدونه لن تكون دراما. فهي تتيح للمشاهد فرصة معايشة أحداث لم يفعلها، ولكنه قد يتعرض لفعلها إذا ما أتيحت له الفرصة ووضعته الظروف في ذلك. وعليه، وجب التصوير المنظم لها بالانتقاد والتنسيق والترتيب للوصول للهدف الأعلى وهو نجاح العرض.

3-عوامل ظهور الدراما في عالم السينما

3-1-حاجة السينما للدراما

ولم تظهر حاجة السينما للدراما حين نشأتها، فلم تأخذ مسألة فنية العرض السينمائي الذي يتشكل من عناصر أخرى، تسجيل ورصد الحركة كما هي في الواقع، مثل إدراج موضوع أو قصة بممثلين وشخصيات حية تتقمص الأدوار، وديكور خاص، وطاقم إخراجي متميز يتكلف بإنتاج الفيلم في أسمى معاييره الفنية. بالرغم من ذلك، كان هناك اعتقاد سائد في بداية ظهور السينما بأن الفيلم ليس إلا إعادة عرض للمسرحية بواسطة الصورة، بعد أن كانت تعرض مباشرة بتجسيد حي على الخشبة وبحضور جمهور. لكن سرعان ما ثبت خطأ هذا الظن، فالعمل المسرحي يقوم "على أساس وجود وحدة مميزة"، فالكاتب المسرحي يضغط الأحداث في بضعة مشاهد قليلة، وعند تحويل المسرحية إلى فيلم يجب التنازل عن هذه الوحدة وتحويلها إلى قصة ملحمية تعرض الأحداث في مجال زمني أوسع. فيبدأ الفيلم عادة في نقطة أكثر تقدماً من مدخل المسرحية، كما تعرض الأحداث بطريقة مباشرة، فيما يرد كثير منها في المسرحية بشكل غير مباشر، باعتبارها قد حدثت في الماضي أو خارج المنظر المسرحي المعروض بين المشاهد أو أثنائها".

ومعنى هذا أنّ الفعل المسرحي يعتمد في مجمله على الآنية في إظهار الأحداث والشخصيات الآن/هنا، لذلك كان من الصعب استحضار الماضي أو الرجوع إليه بشكل أدق أو أعم، بينما ذلك يسير على السينما بفضل استعمال تقنية "فلاش باك"، التي تعمل على إيصال الأحداث بطريقة سريعة ومختصرة في نفس الوقت، ممّا أطلق العنان لكل من المكان والزمان، وأعطى إمكانيات أكبر للفضاء المتخيّل "فضاءً مفتوحًا لا تحدّده مساحة الخشبة ولا زمانها [...] ولذلك حاولت السينما استنطاق الجوانب الخفية التي عجز المسرح عن إظهارها للجمهور" فتح آفاقًا واسعة للإبداع في المجال السينمائي، فلا حدود تعيق في تحرّي الواقع بكل شائكاته وأحداثه ما ظهر منها وما بطن، وفي هذا الصدد يقول أندريه بازان: "جاءت السينما لتلقي الضوء على المواضيع التي تركها المسرح بلا معالجة"."[1] وكأنّ ظهور السينما مثّل متنفّسا آخر للمسرح ، من حيث الأحداث التي لم يكن يستطيع الكشف عنها أو إظهارها للجمهور، "لذلك كانت هذه الأمور الملحمية في المسرح تؤدّى عن طريق الحوار دون تمثيلها على الخشبة، من منطلق الإمكانات الكبيرة التي تفوق قدرات المسرح في توفيرها والتعامل معها، وفي مساحة صغيرة وهي خشبة المسرح"[2] ويلعب السرد هنا دوره عن طريق الراوي أو القوال كما هو معروف في ثقافتنا الشعبية، لكن في السينما فلغة السرد هي الصورة وآفاقها الواسعة في عرض الأحداث عبر كل الأزمنة بكل سهولة وبتقنيات خاصّة.

إنّ فعالية السينما تكمن في وحداتها الزمنية المتصلة، ليس فيها انقطاع على عكس المسرح الذي يتكوّن من وحدات زمنية منفصلة بفعل انقسام المسرحيّة إلى عدّة فصول، و تقنيّة الستار؛ إنزاله أو رفعه . للانتقال من مشهد إلى آخر: "الصورة السينمائية هي أساسًا رصد لوقائع الحياة داخل الزمن، وهي منظمة وفقًا لنمط الحياة نفسها، وراصدة لقوانين الزمن فيها [...] والصورة تصبح سينمائية على نحو حقيقي ليس فقط عندما تعيش ضمن الزمن، لكن أيضًا عندما يعيش الزمن داخلها [...] بل حتى ضمن كل كادر منفصل"[3].

3-2-التشخيص الدرامي في السينما

وعلى الرغم من الفروق البيّنة لكل من السينما والمسرح إلاّ أنّهما يلتقيان في عامل مشترك يتمثّل في عنصر المشاهدة البصرية، وكذا الجمهور، بالإضافة إلى أنّ كل من عروضهما متوقّفة على توفير صالة عرض ــ أي مسرح بمعنى البناية المجسّدة خصّيصا للفرجة ــ وبمعنى آخر يجمعهما الوسط المرئي المتوقف على المشاهدة البصرية،" كما يربطهما بالأساس مكان العرض وزمن المشاهدة، وفي المقابل مهما تقدم العرض المسرحي أو الفيلم

---

[1] لودي جانيتي، الدراما، فهم السينما، تر: جعفر علي، مجلة ثقافية، ط 2، الدار البيضاء 1990، ص 3.

[2] جدي قدور، م ن، ص 43.

[3] أشرف ثتيوي، السينما بين الصناعة والثقافة، دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2001، ص 56.

السينمائي لا يمكنهما الخروج عن تلك الترجمة الخاصة من لغة الأدب إلى لغة الصورة "[1]، كما أنّ السينما في مراحل تطوّرها منذ البداية رسمت لها طريها إلى المسرح بالاستفادة من تقنياته وأدواته وأساليبه في العرض، فاستوحت منه درامية الأحداث وإعداد المناظر وعملية التشخيص الدرامي بالاستعانة بممثّلين يجسّدون قصّة تقوم على فكرة معيّنة وحبكة تتحكّم في مجرى الأحداث وتطوّرها إلى أزمة أو عقدة ومن ثمّ الانفراج إلى ما يسمّى النهاية أين البطل يلقى مصيره ويكون ذلك كلّه مجسّدا عن طريق الحوار الذي يعرف في اللغة السينمائية بالسيناريو، فالمسرح على خلاف الفنون الأخرى يقدّم لنا شخصيات وهي في حالة فعل وتخلق أحداثا يمكن إدراكها ونستشعرها بحيث تندمج أحاسيسنا بما يقدّم على خشبة المسرح، فنثور أو نغضب وأحيانا نتسلّى ونستمتع، وكل ذلك يحصل بطريقة قائمة على المحاكاة وعلى المباشر.

وإذا تتبّعنا تطوّر الدراما ورصدنا التغيّرات التي طرأت عليها على مرّ العصور حتى اكتشاف السينما لوجدنا أنّ سرّ بقائها يكمن في محاكاة سلوك البشر وأفعالهم، ولو تغيّر هذا المسلك لانهارت أساسا، فحجمها يكون بقدر الفعل الذي تحاكيه والأثر الذي تحدثه في نفس المتلقي من انجذاب وتفاعل مع القصة الدرامية المعروضة، وهو جديد السينما والشيء الذي كان يبحث عنه صنّاعها وعشاق الفن السابع لتحقيق أرباح أكثر بزيادة نسبة المشهدية ورنين العملات يزداد أكثر في شبابيك دور العرض.

ويعدّ فيلم "الطفل والبستاني" بذرة الدراما في السينما بعدما كانت الأعمال في الأوّل عبارة عن تقليد وتسجيل للحركة في الواقع ليس أكثر من ذلك، جاء هذا الفيلم يحوي على بعض الايحاءات الدرامية لقيامه على قصّة طريفة لشخصيّتين تأرجع بينهما الفعل للدرامي وهي حادثة الروي أو رش البستاني لحديقته ويلاعبه الطفل الصغير من دون أن يراه بوضع قدمه على فتح أنبوب السقي، وفي كل مرة تعاد الكرة ويحتار البستاني لذلك وهكذا دواليك إلى أن يكتشف أمر الصغير ويثور غضبه عليه ليجري وراءه، واعتبر مؤرّخوا السينما أنّ هذا الفيلم أب الكوميديا السينمائية.

4-رواد الدراما في صناعة الفيلم السينمائي

4-1-المسرحي جورج ميليس والسينما

وبعدما "كانت موضوعات العروض السينمائية تستقى من شرائح الفانوس السحري والألعاب البصرية المجسّمة وصور البطاقات البريدية، لا من المسرح أو الأدب أو أي وسيط تسلية أو فن سردي آخر"[2] أصبحت السينما تستقي مواضيعها من الدراما لتتعدّى تلك الأفلام التسجيلية الجافّة بإدراك قيمة السينما بوصفها جوهر الدراما وروحها بما تقدّمه لنا من أحداث ومعاني درامية عديدة فهي كما وصفها سعيد الشيمي"محصّلة وبوتقة علوم وفنون

---

[1] جمال زعيتر، المسرح والسينما، مجلة الحياة المسرحية، مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، العدد 24 . 25 . 1985، ص 69.

[2] ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895-1980، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، لندن، ط2 / 1981، ص 26.

الجنس البشري لأحقاب متتالية طويلة، لا مجرّد وسيلة تسجيل "[1]خاصّة بعد ظهورجورج ميليس– George Méliés صاحب ومخرج مسرح روبير هوديني – Théatre Robert Houdin، وكان هذا الأخير رجل مسرح متعدّد الكفاءات والمواهب، وقد كتب على يده أن تأخذ السينما طريقها إلى الدراما، وتصبح فنّا له استقلاليّته الخاصّة، وهو أوّل من أدخل الحيل السينمائية لإيهام الجمهور أنّ ما يقع أمامه على الشاشة حقيقيّا، كان لهذا الرجل من الخصال الحرفية الكافية والمواهب المتعدّدة في مجال الميكانيكا والفن بكل أنواعه من رسم وإخراج مسرحي وتصميم المناظر والتشخيص إلى غيرها من المواهب التي احترفها في عمله الفني والوِرَشِي فيما يخص صناعة المعدّات الآلية التي يحتاجها في إنجاز عروضه، الشيء الذي أهّله أكثر من غيره بما في ذلك الأخوين لوميير لأن يستغلّ اختراعهما السينماتوغراف ويأخذ بطريقه إلى السينما لتصبح فنّا.

وقد تتلمذ على يد أستاذه هوديني المدير السابق والمالك الرسمي لمسرح الخدع الذي اشتراه منه وأخذ اسمه بعد وفاته، كما كان ناقدا سياسيّا فذّا برسوماته الكاريكاتورية نجح من خلالها في إفشال محاولات الجنرال "بولانجيه" في قلب النظام الجمهوري إلى حكم دكتاتوري، كان متعدّد المعارف وذو ثقافة واسعة، ورجل صناعة أهّلته للحصول على ثروة لا بأس بها، وكل هذه الخبرات التي اكتسبها في حياته الحرفية والفنية أهّلته لأن يكون واحد من ألمع صنّاع الفن السابع، استطاع من خلالها تحقيق آماله في إنتاج أفلام سينمائية أكثر تطوّرا من تلك التي كان يتفرّج عليها من عروض الأخوين لوميير، التي كانت وثائقية لأنها "جاءت تسجيلية تنقل الواقع كما هو اعتمادا على لقطات بانورامية لم تخضع للتطوّر، ولم تأخذ في الحسبان فنّيّة العرض السينمائي الذي يتشكّل من عناصر أخرى : كالموضوع والممثّل والمخرج، لقد بقيت مجهودات لوميير حبيسة الجهاز المخترع والعاكس للصورة فقط[2] كما أنّه "لم تكن الطبيعة المسرحية لهذا الوسيط الجديد ــ السينما ــ واضحة في البداية"[3] لانشغال الرواد حينها بالاكتشاف من حيث هو آلة لتصوير الحركة على غير الوظيفة الآلية للتصوير الفوتوغرافي الذي كان منتشرا في ذلك الوقت، غير أنّه "سرعان ما راحت ترتبط بالمسرح ارتباطا متزايدا يومًا بعد يوم"[4].

وقد بدأ عمله بصناعة الفيلم السينمائي انطلاقًا من تكنيك عمله بالمسرح. وجاءته الفكرة عند انضمامه للنشاط السينمائي عندما سمع بجهاز السينماتوغراف وحاول شراءه من والد لوميير، ورفض هذا الأخير أن يبيعه إياه لأنه كان يرى أنه ليس من الأمانة بيع اختراع ليس له – في نظره – أي مستقبل تجاري. وعليه، قرر ميليه أن يصنع

---

[1] سعيد الشيمي، م ن، ص13.

[2] شرقي محمد، العولمة الثقافية ومنظومة العرض السينمائي الأمريكي دراسة نقدية تحليلية، بحث مقدم لنيل رسالة الدكتوراه، إشراف: ميراث العيد، جامعة وهران 2012/2011، ص 125.

[3] ديفيد روبنسون، م ن، ص 26.

[4] ديفيد روبنسون، ص ن.

بنفسه آلة عرض سينمائية، وكان قد سمع بقدوم روبرت بول من لندن إلى أوروبا لبيع جهاز البيوسكوب الذي يستطيع أن يعرض أفلام إديسون المسجلة على الكينتوسكوب. وبالفعل، اشترى منه أحد الأجهزة وأدخل عليها تحسينات وذلك بتصميم "فتحة" شبيهة بفتحة "لاثام" ليحول دون انقطاع الفيلم، لكنه لم يكن مقتنعًا بفكرة شراء أفلام إديسون فقرر أن يصور الأفلام بنفسه. وقد علم بتركيبة السينماتوغراف حيث "يمكن عكسها لتقوم بالتصوير"، ولمّا كان على علم بتركيبها فقد صنع من البيوسكوب آلة تصوير. "[1] أي أنّه طوّر آلة السينماتوغراف، كما صنع آلة لتخريم الفيلم وهذا على إثر المشكلة التي واجهته بحيث لم يكن لديه رصيد من الفيلم الخام بفرنسا فأضطرّ لشرائها من بول بلندن ولم تكن مخرّمة من الجانبين، واستطاع في الأخير بتخريم بعض الأفلام لتصبح جاهزة وصالحة للتصوير.

طوّر من عمليّة المونتاج وقام ببناء أوّل استوديو سينمائي كما افتتح في مسرح هوديني أوّل دار سينما كان ذلك "مع أوائل عام 1896 وأطلق شركته للإنتاج السينمائي في نفس العام سماها بـ:Star Film ، حيث صوّر بين الستة مائة والثمانة مائة فيلم سينمائي"[2] ، وبذلك دخل سوق العمل منتجا سينمائيا واستطاع أن يستغلّ الكاميرا التي صمّمها بنفسه في تصوير المشاهد بصفة تلقائية وباستخدام تقنيات المسرح لا انقطاع في المشاهد بل عملية التركيب كانت مستمرّة بفضل ذكائه المتميّز في استخدام الحيل أو ما أطلق عليه اصطلاحا فن الخدع السينمائية ـ Art de truquage .

تميّز أسلوبه في إخراج الأفلام بالسحرية ليصبح مختصًا في الخدع السينمائية أثناء عملية التصوير Truquage، كما استخدم المنصة النقالة لآلة التصوير لأول مرة كأسلوب خاص به، والتي لا يزال يعمل بها إلى يومنا هذا. كان يستعملها في تصوير المناظر الخارجية بعيدًا عن استوديوهاته. قرّب فن العرض السينمائي إلى لغة المسرح، باعتباره محترفًا مسرحيًا قدّم العديد من عروض التسلية الجماهيرية التي تشهد له باهتماماته المسرحية وتدلّ على شخصية أفلامه. كما امتزجت العروض الصامتة عنده بطابع مسارح إيدنوشاتيليه (حيث كان ميليه يستأجر فرق الباليه أغلب الوقت) مع الطابع الأنجلو ساكسوني لباليه الهامبرا وعروض لندن الصامتة.

"[3] وأخذ عنه الطابع الإخراجي لمعظم أفلامه كبار المخرجين والصناع السينمائيين في العالم مثل دفيدغرفيث وإدوين بوتر وحتى المعاصرين منهم مثل بيتر بروك "خاصّة في تكنيك الفلاش باك والاهتمام بنوع أخذ اللقطات، وتقدّم اللغة السينمائية إلى الصورة، وقد اعترف غريفيث بلسانه بفضل ميليس عليه في صناعة الفيلم قائلا : "إنّي

---

[1] ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، الناشر: مكتبة مصر ـ الفجالة ـ القاهرة، 1985، ص 55.

[2] جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، تر: رندة الرهونجي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما ـ دمشق، 2003/ط1، ص 18.

[3] ديفيد روبنسون، م ن، ص 41.

مدين لميليس بكل شيء"[1]. وعبارة كهذه تبيّن مدى براعة وتفوّق ميليس في هذه الفترة التي قال عنها النقاد بأنّها تمثّل "اللحظة الأصيلة للتفرقة بين صناعة الفيلم التسجيلي وصناعة الفيلم الروائي [...] وقالوا إنّ الإخوة لوميير في معظم أعمالهما يصوّران أحداثًا حقيقية وميليسيمسرح الأحداث" ممّا جعل السينما عنده مصبوغة بصبغة أكثر درامية ومادّة أفلامه بالدرجة الأولى هي الدراما، فغالبا ما كانت "الأفلام تمسرح الحدث من خلال مساحة ضحلة هي مقدّمة المسرح، ونجد الشخوص يدخلون أو يخرجون أو من خلال الخدع، ولقد تفاخر ميليس في مقال له عام 1905 بأنّ مساحة التصوير في الأستوديو الذي يملكه ضعف خشبة المسرح فقد جاءت المساحة أشبه بما في المسرح تماما وقد تزوّدت بأبواب مسحورة وفجوات بها مناظر وأعمدة "[2] ، وهي عادة ميليس في التصوير السينمائي فقد كان ميّالا للألعاب السحرية، وله مزاج الساحر المبدع في عمله الإخراجي خاصّة وأنّ مسرحه ـ مسرح هوديني ـ كان أساسا متخصّصا في أعمال السحر وتحويل الأشياء من شكل لآخر، وهذه الخاصية جعلت رؤيته للسينماتوغراف تسفر عن تحويل أعظم بكثير من أي تحويل قام به على المسرح[3].

وبهذا يكون جورج ميليس أوّل من قرّب السينما من عالم الدراما، فالمسرح يتيح للمرء " أن يحسّ شيئا ما على نحو قوي لدرجة لا تصدّق، وأن يستشعر في ذات الوقت قدرا من الحرية، هذا الوهم المزدوج هو أساس الخبرة المسرحية والصورة الدرامية معا، وتتبّع السينما نفس المبدأ من خلال اللقطات المقرّبـــة والقطاتالبعيدة لكن تأثيرهـا ـ طبعا ـ مختلف كل الاختلاف" لأنّ المشاهـدة هنا تكـون عن طريق الشاشــة هنا تكون عن طريق الشاشة بصفة غير مباشرة بينما في المسرح تجري الأحداث على المباشر أمام المتفرّج، ومن المؤكّد أنّ تركيز ج.ميليس على اللقطة القريبة ـClose up sat خلق نوع من التأثيرالدرامي بنفسيّة المتلقّي كما "كان لها قوّ تأثير شديدة في السرد الدرامي للفيلم، لأنّها تنقل أدقّ التفصيل مكبَّرة على مساحة الشاشة الكبيرة، بحيث تحتلّها بالكامل، ومنذ استعمال أدوين بورتر لمثل هذه اللقطة في فيلمه"سرقة القطار الكبرى" عام 1903 لوجه زعيم العصابة أصبح شائعا ومتبّعا هذا الأسلوب لما فيه من خصوصة وتركيز، والمخرج الأمريكي دافيد جرفيث من أهم المستعملين لها ويمكن أن نقول إنه ساهم في انتشارها لتوظيفها بأهمية الدراما"[4].

إن معظم الأفلام السينمائية لجورج ميليس استوحاها من ربرتواره المسرحي، ومن أشهرها تلك الأعمال الدرامية التي حوّلها على الفور بحذاقته الفنية إلى رصيد سينمائي يحسد عليه. وكما جلب له الكثير من المال والثروة،

---

[1] ينظر: جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة ج1، م ن، ص 22.

[2] جيوفرينوويل سميث م ن، ص 73.

[3] ينظر، ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، م ن، ص 52.

[4] سعيد الشيمي، م ن، ص 41.

جلب له الكثير من المتاعب من طرف شركات أخرى منافسة له، كشركة "إخوان باتيه" والتي كانت سبب إفلاس شركته "ستار فيلم كومباني" التي بصمت اللغة السينمائية بلغة الدراما. من أهم أفلامه: السيدة المختفية The Vanishing Lady، الحصن المسكون The Haunted Castle، A Game of Cards وهو أول فيلم أخرجه سنة 1896، سندريلا، مملكة الحوادث 1903، ذو اللحية الزرقاء 1901، قصر ألف ليلة وليلة 1908، حدوتة كرابوس 1906، رحلة عبر المستحيل 1904، عشرون ألف فرسخ تحت البحر 1907، غزو القطب 1912، رحلة على القمر 1902، ولعلّ هذا الأخير من أقدم وأشهر أفلام ميليه التي صنعت له اسمه في السوق السينمائية العالمية، وفتح شركة "فيلم ستار كومباني" لحماية إنتاجاته، وكان له فرع فيها في نيويورك. وبالرغم من النهاية المؤلمة لهذا الرجل – حالة الإفلاس التي أصابته – إلا أنّه يبقى واحدًا من روّاد السينما في العالم ممّن أعطوا إمكانيّات فنّيّة مذهلة للفيلم السينمائي لم تكن معروفة من قبل.

4-2-باتيه وفبركة الأفلام الدرامية

ونهج شارل باتيه (1863-1957) في فبركة الأفلام السينمائية، خاصة وأنه كان بارعًا في عملية القرصنة السينمائية، يذكرنا هذا الفعل بما يحصل اليوم في مجال القرصنة الإلكترونية وشبكات استنساخ الأقراص المضغوطة في السوق المعولمة. واقتحم عالم الأدب والمسرح بكل جرأة، وأسس عدة جمعيات منها الجمعية السينمائية للمؤلفين والأدباء "بقصد تصوير الأعمال المسرحية والأدبية الحديثة البارزة"، وجمعية الفيلم الفني على يد الأخوين لافيت، التي تألق من خلالها وحصل على سيناريوهات من كبار كتاب السينما الموجودين في ذلك الوقت، وأخرج بفضلها ألمع الأفلام لأبرز المخرجين والممثلين في تلك الحقبة، من أمثال المخرج ألبرت كابيللاني والممثل النجم أمليتونوفللي والنجمة ليدي أدي روبرت وغيرهم. فقد كانت سيطرة باتيه على الجمعية كلية، أوصلته لتحقيق مراده.[1] واستطاع بذلك أن يكون بارون السينما الأوّل لمؤسّسة تمارس الاحتكار الرأسمالي الشامل، وكان له وكلاء في كافة الأقطار التى تعرض الأفلام السينمائية، وظل استوديو باتيهللتصوير السينمائي أبرز استوديو في الساحة السينمائية العالمية مقارنة بالاستوديوهات المتواجدة في تلك الفترة، ممّا يؤكّد على الحضور القوي للمنتج السينمائي شارل باتيه ومساهمته في دفع عجلة تطوّر الأسلوب الدرامي في مجمل المشاريع السينمائية، واحتلّت بذلك شركته المرتبة الأولى في نطاق المبيعات العالمية التي كانت توزّع 370 فيلما في السنة مع عام 1913، وهو رقم مذهل إذا ما قورن بالأرقام القياسية لشركات إنتاج الأفلام العالمية اليوم. فقد كان من من أدهى عملاء السينما تحايلا ومقايضة وأشرسهم منافسة في السوق السينمائية العالمية وربما هذا ما يسّر له بكثير جلب أكبر صناع الدراما من مؤلفين ومخرجين وممثلين ذاع صيتهم في ذلك الوقت للتعامل والعمل معه لصالح شركته الاحتكارية مثل

[1] ينظر، ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895-1980، م ن، ص48-49.

الممثل الكوميدي الفرنسي "ماكس ليندر" الأكثر شعبية في العالم والممثل النجم أمليتونوفللي والنجمة ليدي ادي روبرتي والمخرج ألبرت كابيللاني وغيرهم من خبروا في الفن الدرامي واستغلّهم باتيه في صناعة أفلامه لتحقق له شهرة وثروة طائلة وهي لغة السينما منذ نشأتها على وجه العموم. فالبحث عن جديد السينما بإدخال العنصر الدرامي حقق نجاحا منقطع النظير باكتشاف روادها للأدوات والمبادئ الجمالية بهذا الاكتشاف الفني الجديد وإدراج معالم النظرية الدرامية ضمن منظومة العرض السينمائي.

4-3-توماس ألفا إديسون وفكرة الدراما

وفي الحقيقة أنّ فكرة إدراج الدراما للسينما ليست بالشيء الجديد فلطالما راودت أفكار توماس ألفا إديسون (1847-1931) المكتشف الأوّل للسينما، وسيّد الاختراعات والابتكارات خلال القرن التاسع عشر، وأحد أكبر العقول المساهمة في تطوير تكنولوجيا الآلات آنذاك، وكان مولعا بالتصوير الفوتوغرافي وآليات تطويره إلى عرض متحرّك للصورة وفقا لحركة الأشياء في الطبيعة، كان حلما يراوده طوال حياته في تحقيق الصورة المتحرّكة من خلال أحدث ابتكاراته الملخصة في عبارة بسيطة هي فن الصورة المتحركة، ليسجّل براءة اختراعاته واختراعات من زامنوه في تطوير أجهزة التصوير الفوتوغرافي والعرض معا بغيا منه تحقيق مراده وهو الحصول في الأخير على آلة تصوير وعرض في نفس الوقت لعرض الأفلام صورة وصوتا وكانت مهمته صعبة للغاية، وكان يساعده في عمله هذا مساعده "دكسون" في ورشته العملية.

وقد "نسب لتوماس إديسون فضل اختراع السينما، ولكن الأقرب إلى الدقة أن نقول أنّ إديسون قد نسّق أفكار غيره من المخترعين، فاهتدى في معمله إلى تركيب كل من آلة التصوير السينمائي وآلة العرض السينمائي، كان إديسون مخترعا يدرك أهمية تسجيل حق الاختراعات التي يمكن صنعها بقصد الربح"[1] وكان حذقا في الإلمام بكل تجارب غيره "ولم تكن تحدوه سوى حقيقة واحدة، ألا وهي نظرية البصريات التي تسمّى فنّيّا بقاء الرّؤية "[1] وتطبيقها ميدانيا على الآلة –الكاميرا– تعمل بنفس المبدأ "نظرية توهّم الحركة" لذلك كان هو ودكسون يتابعان حركة الاكتشافات والتطوّر التكنولوجي "كانا على علم كذلك بأمر الزويتروب، كما كانا على علم بأمر الصور التي التقطها مابيريدج لجواد السباق،وكذلك بأمر مدفع ماري الفوتوتوغرافي وأعمال فوكس تالبوت وجورج ابستيمان وغيرهم ممن عاصروه لحين اكتشاف فن السينما في يومها التاريخي 28 كانون الأوّل 1895م بفضل اختراع سينماتوغراف لوميير.

وربما انشغاله بالجانب التقني للسينما وإخراج هذا الوسيط الفني لحيز الوجود هو ما أدى به إلى تأجيل فكرة إنتاج أفلام درامية إلى حينها، لكن ليس بالمعنى المسرحي، فالسينما شيء والمسرح شيء آخر، ولكن بإدخال

[1] ألبرت فولتون، السينما آلة وفن ، م ن ، ص 38.

مضامينه الدرامية من أفعال وأحداث وتواترات على مستوى مسار الحدث الدرامي بالنسبة للشخصيات ومكان وزمان تواجدها وعلاقتها بالحدث ومؤثرات خاصة تساعد على الإيهام الحقيقي بواقعية القصة الدرامية المعروضة من خلال الشاشة السينمائية لا الخشبة. كل هذه الأمور لم تكن لتبرح بال إديسون، فقد كان شديد الإيمان بإمكانات استخدام السينما والطاقة المذهلة في أوسع تخمينه التصويري لمظاهر الحياة، وهو يصرح بذلك قائلاً: "إنني أؤمن أنه في السنوات القادمة، من خلال جهودي وجهود ديكسون ومايبريدج وماري (هكذا) وغيرهم ممن سيدخلون هذا المجال دون شك، سيمكن تقديم تسجيلات لعروض الأوبرا في دار أوبرا متروبوليتان بنيويورك دون أدنى اختلاف عن الأصل بفنانين وموسيقيين قد فارقوا الحياة منذ وقت بعيد "[1]وعبارة كهذه تشير إلى مدى إدراك إديسون لقيمة السينما وآفاقها الدرامية الواسعة في إنتاج أفلام أكثر روعة وجاذبية للجمهور. وبالفعل، عاش حتى ذلك اليوم الذي كان واحدًا من أهم المساهمين التسعة عالميًا في تأسيس "شركة امتيازات الأفلام" في شهر يناير 1909، حيث اتفق تسعة منتجين، على رأسهم إديسون، والثمانية الآخرون هم على التوالي: "بايوجراف، فيتاجراف، إيسانای، سيليج، لوبين، كاليم، والمؤسستان الفرنسيتان باتيهوميلييه" – ومعهم الموزع جورج لكين – على التنازل عن دعاوى براءات الاختراع المتنازع عليها بينهم مقابل حصول كل منهم على ترخيص باستعمال الأجهزة التي أنتجها الآخرون، على أن يدفع لإديسون جُعْل خاص عن كل فيلم يُباع"[2] .

إذن لم يكن للسينما معنى فني ومتحرّك جمالي قبل تلاقحها بالفن الدرامي ليزيدها مكتسب جمالي وقيمة فنية لأصول الحرفة السينمائية التي تعني باللغة السينمائية الحية في أسمى معايير وقواعد النظرية الدرامية القادرة على ترجمة الأحاسيس ونقلها للمتلقي المشاهد بكل صدق وعفوية وبذلك إعادة تأسيس للنظرية السينمائية بعدما كانت تقنية آلية بحتة في إمكانات تحقيق الصورة المتحركة كما هي في الحياة، أصبحت ترسى على قواعد الدراما التي أعطت للفيلم السينمائي قوّته وكيانه الفني والجمالي.

5-خاتمة

هكذا عرفت السينما طريقها إلى الدراما وصارت مصدر إلهام وإبداع عشاق الفن السابع باستحداثها مواضيع وأشكال جديدة للعرض وزيادة مدة العرض وزيادة نسبة المشهدية، بحيث أصبح لا يمكن الاستغناء عنها. هكذا، بكل بساطة ووضوح، استطاعت الدراما وفي وقت وجيز أن تحتكر عالم السينما. وفي هذا السياق، يقول ديفيد روبنسون: "لقد ظل صنّاع الأفلام، لسنوات عديدة بعد اكتشاف الفيلم القائم على قصة، يفضلون استخدام الشاشة وكأنها مقدمة مسرح، المشهد كله يرى من وضع مسرحي ثابت بحيث تظهر جميع الشخصيات بقاماتها كاملة من

[1] ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895-1980، م ن، ص 25.

[2] ديفيد روبنسون، ن م، ص 31.

الرأس إلى القدم، تدخل إلى الشاشة وتخرج منها كما تدخل وتخرج على خشبة المسرح[1] إلا أن التقنيات والمناهج تطورت إلى ما هي عليه اليوم من الخصوصيات البنائية للفيلم وإمكاناته الدرامية ومجمل طبيعته الفنية. وتطور الأمر فيما بعد إلى تمثيل النصوص الروائية عبر شاشة السينما، الشيء الذي جعل من السينما واحدة من أكثر وسائل التسلية البصرية والإمتاع الفرجوي، وأكثر استقطابًا للجماهير عالميًا، فاقت حدود المسرح ومقروئية الرواية خاصة في وقتنا الحالي.

قائمة المصادر والمراجع

1- أشرف ثتيوي، السينما بين الصناعة والثقافة . دراسة نقدية، لهيئة المصرية العامة للكتاب، دط . 2001.

2-سعيد الشيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، تقديم: أحمد الحضري، لوجو الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ط1/ 2013.

يوسف الشاروني، مع الدراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب . د ط . 1919.

3-ألبرت فولتون، السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، الناشر: مكتبة مصر ـ الفجالة ـ القاهرة، 1985.

بيتر بروك، النقطة المتحوّلة، أربعون عاما في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر، عالم المعرفة: سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة وافنون والآداب، الكويت، 1991.

4-جان بيار جانكولا، تاريخ السينما الفرنسية، تر: رندة الرهونجي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما ـ دمشق، 2003/ط1.

5-جورج مدبك، موسوعة السينما المصورة ج1.

6-جيوفري نوويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم ديفيد روبنسون، تاريخ السينما العالمية 1895-1980، تر: إبراهيم قنديل، المجلس الأعلى للثقافة، لندن، ط2 / 1981.

7-لودي جانيتي . الدراما . فهم السينما . تر: جعفر علي . مجلة ثقافية . ط 2 . الدار البيضاء 1990.

8-جدي قدور . السينما في الجزائر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه، إشراف: فرقاني جازية، قسم الفنون الدرامية وهران .

9-شرقي محمد، العولمة الثقافية ومنظومة العرض السينمائي الأمريكي دراسة نقدية تحليلية، بحث مقدم لنيل رسالة الدكتوراه، إشراف: ميراث العيد، جامعة وهران 2012/2011.

10-جمال زعيتر . المسرح والسينما . مجلة الحياة المسرحية . مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي . العدد 24 . 25 . 1985.

[1] ديفيد روبنسون، م ن ، ص33-34 .

الرواية والترجمة السينمائية . رواية فضل الليل على النهار لياسمينة خضرا أنموذجا.

أ/ بوسيس حنان

جامعة سكيكدة

الملخص:

من منطلق أن تجربة الترجمة السينمائية للأعمال الأدبية قد تطرح عديد الإشكالات، التي تتعلق بمدى المحافظة على روح العمل، عند تحويله إلى قالب تصويري مختلف تماما عن القالب الكتابي الأدبي، تسعى هذه الدراسة إلى مقاربة أفلمة رواية فضل الليل على النهار للكاتب ياسمينة خضرا من حيث آليات ترجمة الرواية سينمائيا، ومدى محافظتها على مضامين العمل، حيث حاولنا استجلاء آليات الترجمة السينمائية من خلال المقارنة بين الرواية والفيلم السينمائي، لنخلص في الأخير إلى جملة من النتائج، أهمها أن صناع الفيلم كانوا حريصين على الإبقاء على المضامين العامة للرواية، وفي الآن ذاته تكييفها مع ما تتطلبه الصناعة السينمائية، كما أن السينما بما تحظى به من تقنيات وعناصر فنية ساهمت أكثر في إبراز مقاصد هذا العمل، والقضايا التي يطرحها بتوجهات صاحبها، فكان الفيلم في خدمة الرواية.

مدخل:

لا شك أن السينما باعتبارها تهدف إلى جمع واختزال جل التجارب الإنسانية، في أعمال سمعية بصرية تستحوذ على أفئدة الجماهير، وتمرر رؤى وآراء صناعها، فإنها تنفتح من أجل ذلك على مصادر متعددة تستقي منها مختلف المواقف الإنسانية والأفكار، ولعل الأدب يعد أحد أهم هذه المصادر، إذ لطالما كانت الأعمال الأدبية مصدر إلهام مهم للمنتجين وصناع السينما، كما أن بعض هذه الأعمال لشدة شهرتها ارتأى المنتجون وضعها في قوالب سينمائية، وهنا طرحت العديد من الإشكاليات المتعلقة بمدى قدرة السينما على ترجمة الأعمال الأدبية في قوالب سمعية ومرئية، وهل يمكن حقا المحافظة على روح العمل الأدبي عند تمثيله سينمائيا، وهي الإشكالية التي حاولنا معالجتها من خلال هذه المداخلة، متخذين رواية فضل الليل على النهار للكاتب الجزائري ياسمينة خضرا كأنموذج للدراسة، باعتبارها من أشهر أعماله الأدبية التي تم تحويلها إلى فيلم سينمائي، نال حظا وافرا من التقييمات العالية هو الآخر.

الرواية والسينما:

لطالما حاولت السينما منذ بداياتها أن تقترب من الأدب وخاصة الرواية، حيث لجأ المخرجون السينمائيون إلى اقتباس النصوص الأدبية واستلهام مضامينها خصوصا الرواية، نظرا لكونها الأقدر من بين كل الفنون على اختزال كم واسع من التجارب الإنسانية الثرية في بوتقتها، كما أن بعض الروائيين لجأوا إلى السينما، لإيصال أفكارهم وإديولوجياتهم إلى شريحة أوسع من الجماهير، باعتبار أن السينما تمثل مصدرا مهما لمخاطبة الشعوب

وتمرير رؤى ورسائل عديدة منذ بداياتها، وعبر مر التاريخ تم تحويل العديد من الأعمال الروائية التي حققت نجاحا وسط القراء إلى أعمال سمعية بصرية، بغية تحقيق مزيد من الشهرة لهذه الأعمال، ذلك أننا بلا شك "نعيش في زمن ثقافة العين الذي يحتم على الرواية والأدب بشكل عام الإفادة مما تتيحه السينما"[1]، وباعتبار أننا أمام قالبين تعبيريين مختلفين تماما، الرواية التي تقوم على الكلمة والسينما التي تعتمد أساسا على الصورة، فلاشك أن عملية نقل الرواية من قالبها المعتاد إلى قالب سينمائي محفوفة بالمخاطر والتحديات خصوصا أمام انتقادات القراء، الراغبين في عمل سينمائي بقدر جودة الرواية [2] والمطالبين أن يحافظ العمل في الآن ذاته على جوهر الرواية ومضمونها .

وبالحديث عن السينما الجزائرية التي كانت بدايتها الفعلية بعد الاستقلال، فقد تميزت باستلهام قضية الوطن منذ فجرها والتقت بالرواية، فحولت العديد من الروايات إلى أفلام سينمائية كالأفيون والعصا وريح الجنوب، وغيرها من الأفلام التي تظافرت فيها الصورة والكلمة والديكور والموسيقى، لتقدم صورة حية ومتكاملة عن رحلة الكفاح والعذاب في سبيل القضية الوطنية، كما عبرت في الآن ذاته عن توجهات أصحابها.

ملخص الرواية:

صدرت رواية فضل الليل على النهار أو ce que le jour doit a la nuit، للكاتب محمد مولسهول المعروف أدبيا بياسمينة خضرا سنة 2008 باللغة الفرنسية، تتناول الرواية محطة هامة من تاريخ الجزائر، من خلال قصة حياة الفتى الجزائري يونس، الذي يعيش مع أسرته البسيطة إبان الاحتلال الفرنسي للجزائر، في إحدى القرى البسيطة التي تدعى جنان جاتو، بعد سياسة الأرض المحروقة وهلاك أرض أبيه الفلاح عيسى، تضطر العائلة إلى الانتقال للعيش في مدينة وهران، وهناك يقرر أب يونس أخذه للعيش عند عمه محمد محي الدين المتزوج من فرنسية والذي لم يقدر له أن يكون أبا، فيكبر يونس الذي تغير اسمه إلى جوناس وسط رفاهية وعيش كريم، وينال حظه من التعليم في المدرسة الفرنسية، بعد مقتل أمه وأخته في أحد الغارات ورحيل أبيه اليائس، يرحل رفقة عمه وزوجة عمه إلى ريو دي صالادو (ولاية عين تموشنت) وأثناء شبابه هناك يتعرف على مجموعة من الشبان الفرنسيين، الذين يصبحون رفاء دربه حتى النهاية، وتتعمق أزمة الهوية التي يعانيها في هذه المدينة الصاخبة، التي تضم خليطا من الأعراق على رأسهم الإسبان واليهود.

كما تنشأ قصة حب بينه وبين فتاة فرنسية تدعى ايميلي كان قد عرفها منذ طفولته، تمثل هذه القصة العاطفية بؤرة مركزية في الرواية، حيث تنبثق عنها عدة قضايا طرحها العمل، كقضية الانتماء والهوية والوطنية والعنصرية، بسبب الاختلاف والعداوة بين المستعمر والشعب الجزائري، هذا الحب الذي كان مستحيلا أيضا بسبب أن يونس

---

[1] براهيم نصر الله، أقل من عدو أكثر من صديق: السيرة الطائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006، ص 29.

[2] معتز عرفان، تأملات سينمائية، دار عرفان للنشر، مؤسسة عرفان للثقافة والفنون، 2020، ص 43.

جمعته علاقة سابقة بأم ايميلي، التي أخذت منه موثقا ألا يتزوج ابنتها، نظرا لأن هذا يعد خطيئة كبرى في التعاليم المسيحية، تنتهي الرواية بمغادرة ايميلي وأصدقاء يونس أرض الجزائر بعد إعلان الاستقلال، وتحسر يونس الذي أكمل سنوات حياته تعيسا نادما على تفريطه في من أحب، ليقرر أخيرا الذهاب إلى فرنسا بعد سنوات طويلة، ويقف على قبر ايميلي بعد أن تجمعه لحظات مؤثرة بصديق عمره جون كريستوف.

تطرح الرواية العديد من القضايا في ثناياها، أبرزها قضية العلاقة مع الآخر والحرب والسلم كما تبرز إديولوجية الكاتب حول القضية الوطنية، وهذا ما نقف عليه منذ مطلع الرواية التي تصدرت بقول غابرييل غارسيا ماركيز " أحب الجزائر لأنني أحسست بها جيدا"[1]، وتنفتح على العديد من التجارب والمواقف الإنسانية، كالصداقة والحب والقهر والحقد والخيانة والتضحية، إلى جانب العديد من المسائل المرتبطة بالاستعمار، كمسألة الاندماج والكفاح والبؤس الاجتماعي وقضية الخونة، وتحمل في ثناياها آراء الكاتب الرافضة لبعض المسائل الأخلاقية، التي صارت تثير الجدل في مجتمع اليوم، كقضية زنا المحارم والمثلية، على اعتبار أن السينما تعد وسيلة مهمة لزرع القيم والترويج للأفكار على أوسع نطاق.

الرواية سينمائيا:

تم عرض الفيلم المقتبس عن رواية فضل الليل على النهار، والذي يحمل اسمها نفسه سنة 2012، وكان العمل من إخراج المخرج الفرنسي ألكسندر أركادي، وإنتاج فرنسي بلجيكي وتمثيل ممثلين فرنسيين وجزائريين أهمهم، فؤاد آيت عتو في دور يونس، نورا أرنازدر في دور ايميلي، محمد فلاق في دور العم محمد محي الدين وغيرهم، لغة الفيلم هي الفرنسية تتخللها اللهجة الدارجة، يحمل الفيلم في ثناياه العديد من التيمات التي تتعلق بالحنين إلى الوطن والعادات والتقاليد الجزائرية، كما يسلط الضوء على أوضاع البؤس والشقاء التي عاشها الجزائريون إبان الاحتلال وما تعرضوا له من قمع وعنصرية، ويبرز التنوع العرقي والثقافي الذي ساد الجزائر خلال تلك الفترة، خصوصا يهود الجزائر وحالهم قبل وبعد الاستقلال وعلاقتهم بالمسلمين، كما يبرز بعض القضايا التي أفزرها الوجود الاستعماري، كأزمة الهوية التي عانى منها بعض الجزائريون، ممن اندمجوا في الحياة الفرنسية، وعاشوا صراع الانتماء إلى القضية من جهة وإلى الحياة الأوروبية من جهة أخرى.

يحوي الفيلم الكثير من المشاهد الإنسانية المؤثرة، التي تبرز مدى القمع الذي تعرض له الشعب الجزائري، ويختتم بأحد الاقتباسات العميقة من الرواية على إيقاع أغنية avava inova الشهيرة للفنان إيدير، "من يفوت على نفسه أفضل قصة في حياته لن يعيش سوى سنين ندمه وكل آهات العالم لن تشفي روحه"، كانت هذه خاتمة الفيلم وخلاصته، التي تدور حول قصة الحب العظيمة التي فرط فيها يونس وعاش بقية حياته يتجرع الندم بسبب

---

[1] ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار،تر: محمد ساري وزارة الثقافة، الجزائر، ص 5.

ذلك، هذه القصة التي تحمل في ثناياها أيضا أبعادا أخرى تتعلق بالعلاقات التاريخية بين الجزائر وفرنسا، وأسباب عدم إمكانية التعايش بين الطرفين.

ترجمة الرواية سينمائيا:

العنوان:

باعتباره أول وأحد أهم مفاتيح العمل الأدبي، يحمل العنوان دلالات عدة تتعلق بمضمون وأبعاد ذلك العمل، وعليه فإن " صياغة عنوان أي عمل إبداعي جزء من الكتابة الفنية نظرا لما للعنوان من أهمية على المستوى الإعلامي أولا وعلى المستوى الفكري ثانيا، وعلى المستوى الجمالي ثالثا ونظرا لكل هذه الاعتبارات، فإن العنوان ذو أهمية خاصة بالنسبة للمؤلف والمتلقي على السواء لأنه جماع النص وملخصه"[1]، وعند التعمق في عنوان الرواية "فضل الليل على النهار" يمكن إيجاد عديد الإيحاءات والتأويلات، التي يمكن حصرها في دلالة الليل على الاستعمار والنهار على الحرية والاستقلال، وفي الفيلم تمت المحافظة على العنوان كما هو، باعتباره يلخص قصة ومغزى العمل بما يطرحه من قضايا حساسة تتمحور أغلبها حول العلاقات الجزائرية الفرنسية وفترة الاستعمار، وسعي العمل إلى إبراز ما تدين به فترة الحرية والسلام التي يعيشها الشعب الجزائري اليوم، لما سبقها من حقبة الاستدمار والقمع، على اعتبار أن العنوان بحكم موقعه الاستراتيجي، يمكنه الكشف عن وعي الروائي ومنظوره للكتابة، وبيان هوية إبداعية في طور التشكل انطلاقا منه [2]، حيث نجد أن الديون التي تمت الإشارة إليها في العنوان، حاول الفيلم على غرار الرواية إبرازها عبر عديد المشاهد المؤثرة، التي سلطت الضوء على أشكال القمع والعنصرية التي مارسها المستعمر في حق الشعب ومدى التضحيات التي بذلت من أجل القضية.

الأحداث:

إن الانتقال من الكتابة إلى التصوير يعني تحويل الشخصيات من صورتها الذهنية المجردة، إلى صورة بصرية حية تتحرك وتتكلم وتظهر انفعالاتها، بفضل ما تتيحه السينما من تقنيات معينة لا تتأتى للرواية، هذه التقنيات التي تساهم دون شك في إضفاء الروح والتشويق والواقعية إلى أحداث العمل الأدبي، بل هناك من يرى أن السينما "خلق لواقع جديد من الزمان والمكان، ومن ثم فإنه يتميز بالحركية والتوتر، وامتلاك إيقاعه الخاص ولا تقع مفرداته في سلسلة طويلة بنظام التعاقب بل تتبع بلاغتها الخاصة المتراكبة، تستخدم حيل التقديم والتأخير، الإيجاز والبطء..."[3]، وفي هذه الرواية تحديدا تمت المحافظة على أحداث الرواية التي عرضت بطريقة السرد الاسترجاعي

---

[1] إدريس الناقوري، لعبة النسيان (دراسة تحليلية نقدية)، الدار العالمية للكتاب، ط1، المغرب، 1995، ص 51، 52

[2] عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ألنايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2011، ص 17

[3] صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق،ط1، القاهرة، 1997، ص 11

flash back، حيث يبدأ يونس الذي صار شيخا مسنا بسرد قصة حياته منذ الطفولة مع العودة أحيانا إلى زمن حاضر السرد.

لقد أظهرت الرواية مدى القهر والعنصرية والمعاناة الكبيرة للجزائريين إبان الاستعمار، هذه المعاناة التي ساهم الفيلم في إبرازها أكثر من خلال المشاهد، المؤثرة المرفقة بالموسيقى التصويرية، من ذلك مشهد حرق أرض الأب العيسى من طرق القايد وجماعته في بداية الفيلم، وكذا مشهد بكاء عيسى وعذابه الكبير لأنه فقد الإحساس برجولته، بعدما صار عاجزا عن إعالة عائلته، وعديد المشاهد التي يظهر فيها صديق يونس الفرنسي يعذب ويهين خادمه جلول.

زاوية التصوير وتركيز الكاميرا على بعض اللقطات أو الأماكن أو الملامح دون غيرها، ساهم أكثر في بيان أبعاد خفية للأحداث لربما من الصعب التقاطها عند قراءة الرواية على اعتبار أن " لغة السينما صورتها وجمالية السينما حركيتها وأناقتها: ملامح التعبير وسيميائية الإشارة وتعبيرية الحركة، السرد في السينما ليس باللغة بقدر ما هو بالتصوير"[1]، من ذلك مثلا تصوير تمثال المسيح وملابس يونس القديمة ترمى في القمامة عند ذهابه إلى بيت عمه، كان من شأنه بيان أزمة الهوية التي بدأ يونس يعاني منها مبكرا بعدما صار ينفتح على الثقافة الأوروبية وولج المدرسة الفرنسية، وفي الآن ذاته شرع يسمع من عمه بعض العبارات المساندة للثورة والمنادية بالحفاظ على الأصالة والهوية الوطنية، التي حاول المستعمر نفسه طمسها بكل ما أوتي من أساليب قمعية وإحلال ثقافة جديدة محلها.

بعض المشاهد في طفولة يونس تعمدت إظهار الرابط المتين، الذي كان بينه وبين ايميلي منذ طفولتهما، كما بينت شخصية يونس الخجولة، خصوصا وأن خجله كان أحد عوامل فشل قصة حبهما لاحقا، وفي المدرسة تم التركيز على مشاهد تبين العنصرية واحتقار العرب، والذي كان حتى من قبل الأطفال الفرنسيين، وحتى في شباب يونس بين الفيلم غيرة يونس على أبناء وطنه ومعارضته التامة، لما يقوم به بعض الفرنسيين من احتقار ومذلة للعرب، خصوصا أحد أصدقائه الذي لم يكن يتوانى عن إهانة خادمه العربي جلول، عبر عديد المشاهد واللقطات بل إن صديق جوناس نفسه جون كريستوف نعته بالمغاربي القذر عند شجارهما، بين الفيلم كذلك الفجوة الاجتماعية الكبيرة بين ما ينعم به الفرنسيون من نعيم ورغد، وما يقابله من شقاء وبؤس الجزائريين، وبالحديث عن الثورة فقد كانت خلفية للأحداث لم تذكر تفاصيلها سوى ذكر لبعض الأخبار، التي ترد في الصحف حول الكفاح المسلح أحيانا، وبعض الأحداث كحادثة الجريح الذي أحضره المجاهدون إلى صيدلية يونس من أجل إسعافه، ومشاركة يونس في إعانة المسلحين بالأدوية ومشهد يوم الاستقلال، كانت تلك المشاهد في مجملها تهدف إلى بيان الغربة

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998، ص 256.

والأزمة الكبيرة التي يعانيها يونس، خصوصا بعد اندلاع الثورة التحريرية ونظرة أبناء وطنه له على أنه خائن من جهة، وفقدانه ثقة الفرنسيين من جهة أخرى وحتى أصدقائه الذين صاروا يرونه عدوا.

1. الشخصيات:

عند قراءة الرواية ومن خلال صفحاتها الأولى، نستطيع تبين بعض سمات شخصياتها الرئيسية، هذه السمات التي تتضح أكثر وتصبح أكثر واقعية، عندما تمثل أحداثها من قبل ممثلين لهم القدرة على تقمص تلك الشخصيات بعناية، نظرا لقدراتهم التمثيلية من جهة وخلفياتهم الشخصية من جهة أخرى، وفي ما يلي مقابلة لكل شخصية من الرواية بنظيرتها في الفيلم:

- **يونس:** بدت شخصية يونس في الرواية خجولة تمتاز بالهدوء وقلة الكلام في معظم الأحيان، فحتى عباراته كانت موجزة وسريعة، بالعودة إلى الفيلم حاول الممثل فؤاد آيت عتو الذي جسد هذه الشخصية بيان هذه السمات في تعابير الوجه ولغة الجسد والحركة، فكان يونس في الفيلم قليل الكلام يمتاز بملامح جامدة وهادئة في أغلب الأحيان، خصوصا في تلك المشاهد التي جمعته بايميلي، إذ كان يظهر عليه الخجل والهدوء الذي يخفي مشاعره الجياشة تجاهها، لقد وقع اختيار الممثل تحديدا لما يتمتع به من خلفية وأصول مغاربية مع ملامح وثقافة أوروبية، فكان يحمل شيئا من شخصية يونس نفسها، وهذا انعكس على أدائه في الفيلم.
- **ايميلي:** تمثل ايميلي الصورة النمطية للفتاة الأوروبية الرقيقة، التي نشأت في أسرة بورجوازية وتربت على مطالعة الأدب العالمي، وتعلم العزف على البيانو، وقد جسدت دورها الممثلة الفرنسية نورا ارنازدر، ولعل ما يميز هذه الشخصية من خلال الرواية صدق مشاعرها تجاه يونس رغم أصوله العربية، تلك المشاعر البريئة الذي شعرت بها منذ طفولتها ولم تتغير بمرور الزمن، كان أداء الممثلة في جانبه الأكبر يتمحور حول الملامح والنظرات، والتي أظهرت ما تكابده ايميلي من معاناة ولوعة بسب جفاء يونس وصمته، هذه المعاناة جسدتها عديد المشاهد التي كانت فيها ايميلي تبكي أو تنفجر في وجه يونس غاضبة.
- **عيسى:** منذ الصفحات الأولى للرواية، يشرع يونس في الحديث عن أبيه المزارع عيسى الذي يقدس أرضه أكثر من أي شيء آخر، وعبر صفحاتها نرسم صورة أوضح لملامحه النفسية، يمثل عيسى الإنسان الجزائري البسيط الذي يأبى التفريط في أرض أجداده، ويشقى أشد الشقاء في سبيل إعالة عائلته، تمثل هذه الشخصية أيضا الذات الجزائرية الرافضة للكيان الاستعماري حتى ولو كان من لحمه ودمه، باعتباره كان معاديا لأخيه العم محي الدين، الذي اندمج في ثقافة المستعمر، شخصية الأب كان لها دور رئيس في تبلور شخصية ابنه يونس، فقد صورت الرواية يونس طفلا يفتقر إلى حنان أبيه ويفتقد مداعباته له، هذه المشاعر التي تتعمق أكثر عندما يقرر عيسى أخذ يونس عند عمه ليتكفل به، فتكون أول صدمات يونس هي صدمة الهجر التي تؤدي بدورها إلى أزمة الهوية التي سيعاني منها فيما بعد، جسد هذه الشخصية الممثل الطيب بلميهوب ذو

الأصول الجزائرية، ساعدت الأزياء والمؤثرات التجميلية على إظهاره بمظهر الفلاح البسيط، ونفسيا جسدت مشاهد الفيلم شخصية عيسى العصبية، وبينت مدى تمسكه بأرضه، وأظهرت مدى عذابه النفسي بعد هلاك أرضه وإحساسه بالعجز، مما جعله قاسيا غليظا على عائلته وبالأخص يونس، من ذلك مشهد ضربه ليونس واحتسائه الخمر باكيا من شدة الألم النفسي.

- **العم محمد محي الدين:** ربما يعد العم محمد أكثر الشخصيات تأثيرا في حياة ونفسية يونس باعتبار أن حياته اتخذت منحا آخر لما انتقل للعيش معه، يمثل محمد تلك الفئة من الجزائريين التي اندمجت في الحياة الأوروبية، مع الحفاظ على مبادئها الرافضة للقمع الاستعماري والمساندة لصوت الشعب، تجسد هذه الشخصية كذلك الإنسان الرومانسي الذي يؤمن بالحب والتعايش والانفتاح على الآخر، وهو الذي تزوج من فرنسية رغم الاختلاف والعداوة باسم الحب، يقول في أحد مشاهد الفيلم " لو وهبتك امرأة حبها، لكنت قادرا على لمس جميع النجم"، جسد دور محمد الممثل والكاتب الجزائري محمد فلاق، الذي حاول بما يملكه من خبرة طويلة في مجال التمثيل والمسرح إبراز ملامح هذه الشخصية المميزة، التي تجمع بين عديد المتناقضات كالحب والحرب، وتمثل الاندماج والتعايش مع الآخر.
- **خاتمة:**

من خلال ما تقدم نخلص إلى جملة من النتائج أهمها:

- حافظ الفيلم السينمائي المأخوذ عن رواية فضل الليل على النهار، على روح العمل الأدبي بشكل عام، إذ تمت المحافظة على الأحداث الكبرى والشخصيات بملامحها النفسية والجسدية، وكذا إديولوجية الكاتب ومقاصده من العمل والتي تتمحور أغلبها حول بيان القمع الاستعماري والتعمق في العلاقات بالآخر، وطرح فكرة إمكانية التعايش معه من عدمها، فجاء الحوار والتصوير والمشاهد وحتى الموسيقى في خدمة هذه المضامين.
- تم تكييف بعض أحداث الرواية مع ما تتطلبه السينما من اختصارات وقفزات زمنية بخلاف الرواية، التي يمكن أن تغرق في التفاصيل السردية، على مرور فترات زمنية طويلة، فاختصرت بعض الأحداث في مشاهد أو لقطات سريعة، بفضل توظيف التقنيات السينمائية المختلفة.
- كانت الترجمة السينمائية في خدمة الرواية إلى حد بعيد، بفضل ما تنطوي عليه من عديد العناصر الفنية كالتمثيل والتصوير والديكور والموسيقى، ففضلا على أنها بثت الحياة والواقعية في الرواية، أسهمت كذلك في بيان أبعاد خفية قد تعجز الرواية بسمتها الكتابية التجريدية عن إيصالها، خصوصا تلك التي تتعلق

بالصراعات النفسية للشخصيات، كما بينت بشكل أوضح مقاصد الرواية، ومختلف المسائل التي تطرحها وآراء كاتبها وما تود الرواية قوله.

- كان للإخراج واختيار الممثلين وكذا أمكنة التصوير، دور كبير في نجاح التجربة السينمائية قيد الدراسة، خصوصا وأنه قد تم اختيار الطاقم التمثيلي بدقة كبيرة على أساس الكفاءة التمثيلية، وكذا الخلفيات الشخصية للممثلين الذين تنوعوا بين جزائريين وفرنسيين، ما مكنهم من تقمص الشخصيات التي أدوها بدقة ومهارة، وهذا بدوره كان في خدمة الرواية خصوصا وأن تحويل الشخصية من صيغتها الكتابية المجردة إلى صورة حية واقعية، يمكن أن ينطوي على صعوبات عديدة.
- أفلمة الأعمال الأدبية عملية محفوفة بالمخاطر والانزلاقات التي قد تشوه العمل أو تحيده عن مضمونه ومقاصده، ما يتطلب دقة إخراجية ومهارات تمثيلية، ودراسة تحيط بجميع جوانب العمل وتفاصيله مع الإلمام بالتقنيات السينمائية المختلفة.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- **المصادر:**

- ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، تر: محمد ساري، وزارة الثقافة، د.ط، الجزائر.

ب-**المراجع:**

1. إبراهيم نصر الله، أقل من عدو أكثر من صديق: السيرة الطائية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2006.
2. إدريس الناقوري، لعبة النسيان (دراسة تحليلية نقدية)، الدار العالمية للكتاب، ط1، المغرب، 1995.
3. صلاح فضل، قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق،ط1، القاهرة، 1997.
4. عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ألنايا للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2011.
5. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، 1998.
6. معتز عرفان، تأملات سينمائية، دار عرفان للنشر، مؤسسة عرفان للثقافة والفنون، 2020.

جمالية تلقي الرواية المترجمة "البؤساء" أنموذجا مقاربة وفق آلية الرمز.

أ/ كريمة ترغيني

جامعة بسكرة

مقدمة:

جذب النص المكتوب اهتمام الدارسين والنقاد ردحا من الزمن، تارة ربط النص بسياقه الخارجي: نفسي، اجتماعي، انطباعي، لتفسيره وفتح مغاليقه، ليعلن رولان بارت وفاة المؤلف وتشييع جنازته، واعتبره **(عبد الله الغذامي)** الفارس، درسه النقاد كبنية مغلقة متعالقة يشد بنيانه بعضه البعض، فحرص النقاد على فك شفراته وهدمه وإعادة بنائه وفق قراءاتهم ورؤاهم، لكن هذا الإقبال على النص لم يكمم نهم الناقد وشراهته في هتك النصوص، فرأى أن يخوض منحى آخر عساه يرضي طمعه، بالمناهج النقدية النسقية بنيوية وأسلوبية وسيميائية، ليلوح نجم النقد الثقافي، رابطا النص بالمرجعية الثقافية، ليفك طلاسمه المبثوثة في نصوص مؤلفيها، وبما أن النص مرتبط بالإنسان يحاكي عالمه النفسي، والاجتماعي وحتى الواقعي، ارتأى النقاد لإيجاد معادلة يفيد منها القارئ ليجد مخرجا لتساؤلاته، من يحدث، من أين، وكيف ومتى، في مقام محدد، وزمن، ووجود طرفي خطاب حتى يتوفر لنا نصا ندرسه، إذا كان هذا خطاب مكتوبا يسمى نصا، فظهرت التداولية، بحكم ماهية التداولية وجذورها الفلسفي، هل تعتبر التداولية منهجا نصانيا أم خرج بالنقد مخرجا خاصا يمتزج بعصرنة الدراسة النقدية، وربطها السياقات الثقافية أو المحيط الخارجي لطرفي التواصل؟مرسل ومتلقي ورسالة في رأس كل خطاب؟

تأثر النقد العربي المعاصر بمباحث النقد الغربي نتيجة اتصال العرب بالآداب الغربية، وكأن الأدب العربي كان يعيش حالة المنتظر أو المشاهد لم يحدث في الآداب العالمية من تطورات وتغيرات وصراعات بين هذه المناهج والنظريات فلما استوحى الغرب هذا كله راح نقادنا العرب يطبقون هته المناهج على النصوص العربية منبهرين بها دون مراعاة لخصوصية اللغة العربية وأدبنا العربي العريق، قاطعين صلة الرحم بين التراث بين التراث وكأنه قديم لم يصلح لا للقراءة والبحث وانغمسوا في التنظير والعليل ومنهم من وصل إلى أبواب مسدودة[1].

1- المفهوم المعجمي أو اللغوي القراءة/التلقي:

- **الرواية العربية المكتوبة بالفرنسية:**

على **حد قول مالك حداد:** (أن يكون الكتاب الجزائريون جميعا قد أدركوا أن التاريخ والأدب شيء واحد، وليس علينا ان نختار نحن الكتاب الجزائريين فلقد اخترنا وانتهى الأمر والتزمنا بالثورة والتحقنا بها دون أي وجل)[2]. مالك حداد لا يطمح إلى تبرير موقفه واثبات حقيقة الأدب ومدى التصاقه بالواقع الجزائري وبالثورة الوطنية العظمى فليس سرا ان يكون مالك حداد شاهد عصره واحدا من الذين يشاركون في هذه الدراما ولم يكن مع رفاقه – أقل تعبيرا عن

القضية الوطنية من كتاب اللغة العربية إن لم نقل أنهم تجاوزهم من حيث موضوعية الطرح. ويكفينا أن ثلاثية محمد ديب كانت نبوءة صادقة عن الثورة حتى قبل اندلاعها على الرغم من أن صاحبها كتبها بغير اللغة العربية[3].

يرى عبد المالك مرتاض القضية على حد قوله: (وقد كان هؤلاء الكتاب الجزائريون في معظمهم بالفرنسية معجبين كل الإعجاب بالحضارة الفرنسية بوجه خاص والحضارة بوجه عام جاهلين التاريخ العربي غير ملمين بمعالم الحضارة الإسلامية[4].

آسيا جبار: إن مادتي قصصي ذات محتوى عربي وتأثري بالحضارة العربية والتربية الإسلامية لا يحد فأنا إذن اقرب إلى التفكير بالعربية الفصحى مني إلى التفكير بالفرنسية دون إنكار لفضل هذه اللغة[5].

أما **كاتب ياسين** قال فيه أحد النقاد الفرنسيين في إحدى المقدمات التي كتبها لروايات كاتب ياسين إنها روايات عربية مترجمة إلى الفرنسية لأنها كانت تحمل بصدق آلام هذا الشعب فمن العيب بمكان ضرب هذه الإنجازات الأدبية التي أوصلت قضية الجزائر خارج الحدود المحلية وهذا القول لا يختلف عن طرح محمد ديب إذ طرحه منذ فترة بعيدة: قولوا أدبا قوميا يظهر الآن في المغرب عامة وفي الجزائر خاصة[6].

أرسى محمد ديب ورفاقه لبنات الواقعية الانتقادية في الأدب الجزائري بل وكثيرا ما تجاوزها ليفتحوا أبوابا أكثر اتساعا في وجهها.فواصل من بعدهم الطريق نفسه الطاهر وطار، ورشيد بوجدرة، وعبد الحميد بن هدوقة، ومورزاق بقطاش وغيرهم من الرعيل الثاني الذي بنى أعماله الروائية على التأسيسات التي وضعها ديب وغيره وهذا في الوقت نفسه الذي حاول فيه الدكتور مرتاض بناء إنجازاته الأدبية على بقايا (غادة أم القرى) و(الطالب المنكوب) وغيرها من الروايات ذات التوجه الإصلاحي الذي تجاوزه التاريخ وطبيعة الظرف الحالي سواء من حيث المضامين المعالجة أو من حيث الأشكال الجمالية[7].

2- المفهوم الاصطلاحي:

- **مفهوم الرواية الواقعية:**

هي ردة فعل على المذهب الرومانتيكي وذلك بأن أعادت هذه المدرسة الأدب من عالم الخيال والشعور الفرديين إلى الواقع الإنساني العام وان كانت هذه الصورة سيئة رفضها الواقع وإن أتت حسنة تكون الرواية قد عالجت موضوعات اجتماعية وأخلاقية تقيد القارئ.

تعد الرواية (مرآة القرن التاسع عشر ولكن ابتداء من 1850)، حيث حصل تغيير في المجتمع الفرنسي في قطاعي المال والعمال، وتجلى ذلك في رواية **(جرمينال GERMINAL)** "**إميل زولا** " التي تعتبر أول وأكبر رواية تهتم بقضية طبقة من الشعب والروائي في هذه الحقبة من الزمن، كالمؤرخ ينتظر قراؤه روايته ليطلعوا فيها

على حياة الآخرين وليتعرفوا بعمق بعصرهم ومشاكله، لأنهم يرون فيه صورة عن حياتهم وهو بذلك ينتحل مهمة العالم، فيعايش الواقع ويفرضه على الآخرين، ولقد عالجت الرواية موضوعات دراماتيكية لأن العصر كان يعج بالأزمات الاجتماعية: بين **(الغني والفقير)** و**(التاجر الصغير والمؤسسة الكبيرة)** وبين العامل وأرباب العمل وبين **(الحب والزواج...)**[8].

3- ارهاصات نظرية التلقي:

حاولت نظرية التلقي تجاوز التأويل الكلاسيكي للقرن **(19م)** الباحث عن المعنى الخفي للعمل الأدبي، الذي استمر حضوره في النموذج الشكلي الجمالي، بل أكثر من ذلك استمر حتى الآن وذلك يرجع- **حسب أيزر**- إلى أسباب متأصلة فينا تجعلنا نتشبث بالمعايير التقليدية، فالتأويل الكلاسيكي بوصفه قوالب وجدت نفسها أمام الأدب الحديث في موقفين إما أن تتلاشى أو تثبت بأنها عديمة الوقع في تقدير الفن[9].

فقد بين **(إيزر)** كيف تغير النقد مع نظرية القراءة على حد قوله: (لقد غير النقد الجديد وجهة الإدراك الأدبي، عندما ولى ظهره للمعاني الممثلة والمحاكية واتجه إلى الوظائف التي تعمل داخل النص، فأظهر بذلك بأنه يواكب عصر، إلا أنه حينما حاول التعريف بهذه الوظائف سقط نفس المعيار، التي تستعمل لاستكشاف المعاني المحاكية)[10].

إن الحديث عن إرهاصات جمالية التلقي لا يكون مشروعا إلا إذا عدنا إلى الماضي البعيد لنظرية الأدب، منذ أرسطو إلى نهاية القرن 20، فيرتبط حديث أرسطو عن المأساة -بوصفها محاكاة.. تثير **(الرحمة - الخوف)**، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات كان حاسما، فمنذ التطهير الأرسطي يمكننا الحديث بدون صعوبة عن بداية تاريخ **(الإستيتيقا -الجمالية)**، وبالتالي مشروعية التأكيد أن التطهير الأرسطي من الإرهاصات الأساسية لجمالية التلقي، قد مهدت الجمالية عبر تاريخها الطويل الأرضية الضرورية لجمالية التلقي، إضافة إلى استفادة هذه الأخيرة من بقية المناهج بوصفها لا تدعي كونها المنهج المطلق- والنقدي القادر على إلغاء باقي المناهج، لأنها ترغب أن تكون- **كما يقول ياوس**- مبحثاً مكتفياً بذاته عن غيره، لا يعتمد إلا على نفسه في حل مشاكله)[11].

4-نظرية التلقي التعريف والنشأة:

عرفت نظريات التلقي وجماليات القراءة في **(ستينيات القرن العشرين)**، ويلاحظ أنها ارتبطت **بـــ (النقد الألماني)** بشكل خاص، إذ كان أبرز روادها من الألمان، وكانت هذه النظريات رداً على النقد الذي ساد في **(الخمسينات)**، وكانت السيطرة فيه للنص الذي عد عالماً مستقلاً قائماً بذاته، لا يخضع في التفسير والتأويل والمقاربة إلا لشروطه الجمالية الخاصة به[12].

يقول (**ميشال ريفاتير***Riffaterre*): (ليست الظاهرة الأدبية هي النص فقط، ولكنها القارئ أيضا، بالإضافة إلى مجموع ردود فعله الممكنة على النص، وعلى القول وإنتاجية القول..)[13].

ويعد هانز (**روبرت ياوس- Hans-Robert Jaus**) ونظيره (**ولفغانغ إيزر**) الألمانيان **و(ستانلي فيش)** الأمريكي، هم مؤسسي نظرية القراءة وهم الذين بثوا آراءها، ثم أخذت تتسع رقعتها ويزداد المؤيدون لها، حتى استوت منهجا نقديا له استراتيجيه[14].

أما في النقد العربي فإن الحديث عن المتعة الجمالية في النص قد جاء مبعثرا في الكتب من خلال الأحكام النقدية والآثار التطبيقية ومختلفا باختلاف المراحل الزمنية وج=حسب أذواق النقاد واتجاهاتهم الفكرية،كما اهتم النقاد في التلقي بالعلاقة بين طبيعة النص ومعطياته اللغوية والفنية وبين المتلقي بالاعتماد على الذوق الفني والحس الجمالي، وبذلك فإن التقارب واضح بين المدرستين اليونانية والعربية[15]. أولت المدرستان أولوية لـ: **(العلاقة بين النص وحياة المؤلف وبينهما وبين المتلقي قارئا أو جمهورا).**

كان المتلقي في **(الأدب اليوناني و العربي)** يستلهم البيئة والعصر في استنطاق المعاني، وكشف الغوامض، وقد تطرأ تحول في فلسفة التلقي بمفهومه القديم، الذي يولي الأهمية لحياة صاحب النص إلى مفهوم جديد، يعتمد النزعة الإنسانية للأدب ويركز على دور القارئ، ويستبعد عوامل البيئة في دراسة النص[16].

إن نظرية التلقي لا ترتبط بشكل خاص بالفكر الألماني وحده، فانتساب النظرية إلى ألمانيا يعود إلى مجموعة من الفرضيات النظرية والتطبيقية للرواد في **جامعة كونستانس** (ترتبط نظرية التلقي بالصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستوى الأدبي والنقدي وليس معنى هذا أن التلقي مختص بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانية الأخرى[17].

إن إشكالية التلقي لها إرهاصات فكرية والنقدية منذ القرن السابع عشر، حيث استقطب اهتمام الكثير من الدارسين بعد أن كان الاهتمام منصبا على شخصية المؤلف في النص مع إهمال شبه كلي للقارئ الذي ظل منسيا في الدراسات القديمة ومن ثمة بدأ البحث عن طرق إلى أن أعلن رولان بارث (ROLAND BARTH) عن موت المؤلف (LA MORT DE L'AUTEUR) الذي يعني تجاهل دور المؤلف في قراءة وتفسير النص[18].

5- المرجعيات الفلسفية للنظرية:

قامت "نظرية التلقي على أساس فلسفي ديني يعرف باسم "**الهرمنيوطيقا (Herméneutique)** أو التأويل. واستخدم هذا المصطلح في الدراسات اللاهوتية من قبل المفسرين **(للكتاب المقدس)** منذ عهود مسيحية

سابقة، ورأوا بأن النص المقدس يتضمن في ذاته قابلية التأويل ولا يزال مستمرا في الأوساط البروتستانتية إلى يومنا هذا وربما تعود جذور هذا المصطلح إلى الأصل اليوناني hermenenein ويعني ان يؤول المرء أو يترجم إلى لغته الخاصة أمرا لكي يوضحه ويقربه من الإفهام ويعبر عنه بصيغة معينة والإله hermes في الأساطير اليونانية هو الذي يؤول رسائل الآلهة إلى البشر[19].

تعد الهرمينوطيقا التقليدية كانت نظرية المعنى الوحيد وبهذا فهي تخالف نظرية التلقي لأن النص المقروء مقدس لا ينبغي أن يتعدد وقد انطلقت من المعنى اللاهوتي للنصوص الدينية الدينية وخاصة الإنجيل، ثم اتسعت دائرتها في القرن التاسع عشر مع **شيلرماخر (schlemacher)** و**ديلتي (dilthey)**، الذين وضعا قواعد وإجراءات تساعد القارئ كي لا يسئ فهم النص، وتحولت بذلك نظرية المعنى الواحد إلى نظرية المعنى المتعدد[20].

6- مفهوم التأويل الأدبي:

يقسم **كادامير (Qadamer)** التأويل الأدبي إلى ثلاث مراحل:

1- الفهم. 2- التفسير. 3- التطبيق.

وقد تنبه **(كادامير)** إلى تطبيق هذه المراحل الثلاث في مجالي التأويل اللاهوتي والتأويل القانوني بشكل يوحد بينها من هنا يمكننا في الواقع تجديد السهام **(الابستمولوجي /المعرفي)**، للأنظمة التأويلية خلال تاريخها، انطلاقا من كيفية تعرفها على وحدة اللحظات الثلاث وتطبيقها في ممارستها العلمية أو من طريقة نسيانها لهذه الوحدة بتفضيل لحظة من هذه اللحظات في أبحاثها على حساب اللحظات الأخرى[21].

- **التطور الأدبي:**

وبهذا الصدد يقول **(ياوس)**:

إن جمالية التلقي لا تسمح فقط بادراك معنى عمل أدبي وشكله كما فهم بشكل تطوري عبر التاريخ بل يقتضي أيضا أن يصنف كل عمل ضمن (السلسلة الأدبية) التي ينتمي إليها حتى يتمكن من تجديد وضعه التاريخي ودوره وأهميته في السياق العام للتجربة الأدبية فبانتقال من تاريخ تلقي الإعمال إلى التاريخ الحدثي للأدب بوصفه سيرورة يؤدي فيها التلقي السلبي للقارئ الناد إلى التلقي الايجابي للمؤلف[22].

وإن التطور الأدبي عند **ياوس** يخضع لمفهوم النسق بوصفه مجموعة عناصر(اقتصادية ..) وتنظيمها وتجميعها وأنماط التجميع ومن ثم لا يمكن لسلسلة الأدب أن تكون خارج التاريخ، حتى وإن كان تاريخ السلسلة الأدبية نفسها بالأحرى التاريخ العام وقد عالج مفهوم الوظيفة عند **(الشكلانيين الروس)** بعضا مما قد يحل المشكلة فهذه العلاقة بين السلاسل الأدبية وغيرها تمنح عند ياوس للتطور الأدبي طابعه التاريخي أن التحولات التي تحدث

في السلسلة الأدبية لا تتكون في تعاقب تاريخي إلا حين تسمح مناقضة الشكل الجديد للشكل القديم بإدراك علاقة الاستمرار التي تجمعها وهذا الاستمرار التي يمكن تعريفه كالانتقال من الشكل القديم إلى الشكل الجديد ضمن تكامل العمل والمتلقي(...)، أي ضمن تفاعل الحدث الواقع والمتلقي الذي يعقبه.

إن هذا الاستمرار يمكنه أن يدرك منهجا من خلال المسالة المتعلقة بالشكل والمضمون، التي يطرحها ويخلقها كل عمل فني كأفق يحدد الحلول التي ستكون ممكنة بعده[23].

- **أبزر وقضية التفاعل بين النص والقارئ:**

إن الإسهام الحقيقي لا يتجلى في دراسة التفاعل بين النص والقارئ، دون أن يكون هذا التفاعل هو النص نفسه أو القارئ ذاته أم المهم في التفاعل، هو ذلك الشيء المتواجد بين قطبي العمل الأدبي لقد لاحظ **(إيزر)** أنه من السهل تحليل كل قطب على حدة في المدارس النقدية القديمة والحديثة، ولكنها لا تتوفر إلا على القليل مما يمكننا من تحديد التفاعل الحاصل بين النص والقارئ[24].

- **الملحمة والرواية:**

علم الجمال الكلاسيكي الألماني هو أول علم جمال يطرح على صعيد المبادئ، مشكلة نظرية الرواية، وطرحه لها متماسك المنطق إما منهجيا وإما تاريخيا، فحين يطلق **(هيجل)** على الرواية اسم الملحمة البورجوازية، فإنه يطرح في آن معا المسألة الجمالية والتاريخية: فهو يرى أن الرواية بوصفها النوع الفني الذي يقابل من داخل التطوير البرجوازي الملحمة فمن[25]، جهة تمثل في الرواية السمات الجمالية العامة للقصة الملحمية الكبيرة للملحمة ومن الجهة الثانية تخضع لجميع التعديلات، التي جاء بها العهد البرجوازي الذي هو من طبيعة مغايرة تماما، ومن ثم تغدو نظرية الرواية طورا تاريخيا من أطوار النظرية العاملة للفن الملحمي الكبير ومن هنا تتحدد، ومن جهة أولى المكانة العامة للرواية في نظام الفنية، فهي تعود محض نوع فني (شعبي) تتحاشاه النظرية بلباقة[26].

5- القراءة والنص الأدبي:

لم تتوقف جمالية التلقي عن التطور لتتحول إلى نظرية التواصل الأدبي، وينحصر موضوع أبحاثها في التأريخ الأدبي باعتبار إجراء يوظف ثلاث فاعلة هي المؤلف والعمل الأدبي والجمهور، أي عملية جدلية تتم فيها دائما الحركة بين الإنتاج والتلقي بواسطة التواصل الأدبي[27].

تشترك نظرية التلقي مع نظريات ما بعد البنيوية، التي طورها النقد الأدبي في فرنسا منذ **1968**م، في عدد من القضايا كمفهوم "**العمل المفتوح**" بتعبير **(Opera aperta /أمبرتو إيكو)** ورفض المركزية العلم ورد الاعتبار للذات وإعادة تقييم النص الأدبي، من خلال وظيفته كعامل تغيير اجتماعي .

إلا أن النظريات الأدبية الألمانية تتميز عن نظريات الكتابة في فرنسا، كون هذه الأخيرة توحي بأن تكون المعنى لا ينشأ إلا من الإنتاجية العاكسة التي تمثلها لديها الكتابة، في حين تفسر الأول التشكل الدائم للمعنى بالتبادل (أو التفاعل) بين نشاطي الإنتاج والتلقي الأدبيين[28].

حيث أنه لا يمكن فهم أهمية نظرية التلقي بوصفها نظرية نقدية تعنى بتداول النصوص الأدبية وتقبلها، وإعادة إنتاج دلالتها سواء كان ذلك في الوسط أو داخل العالم الفني التخيلي للنصوص الأدبية ذاتها، وهو ما يمكن الاصطلاح عليه بـــ "**التلقي الداخلي**" إلا إذا نزلت هذه النظرية منزلتها الحقيقية بوصفها نشاطا فكريا متصلا بنظرية أكثر شمولا هي نظرية "**الاتصال**"، التي بدأت ملامحها تتبلور منذ **(منتصف القرن العشرين)** في ألمانيا وذلك قبل أن يشرع "**ياوس**" و"**ايزر**" في ترتيب الأطر العامة لنظرية تعنى بالتلقي والتأثير والاستجابة في مطلع السبعينات[29].

- **إنتاجية القراءة:**

إن اختيار النص مضاد ديناميا لأنساق متعددة لا ينبغي أن يهمل الإستراتيجية الفعالة للقارئ في ترهين هذه التعددية، وإذا كنت الدلالة لا وجود لها خارج شرط تأويلها فينبغي على القراءةأ تؤسس فعلها كإنتاج وممارسة وليس كاستهلاك[30].

ورد في كتاب **درس السيميولوجيا لمؤلفه (رولان بارت)** قوله:

لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها، فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف) فتقتضي إنتاجية القراءة تفعيل تعددية النص، عن طريق تفكيك مختلف الأنساق النصية، ذلك أن اشتغال النظام السيميائي التبادلي رهين بتدخل القارئ، الذي يقوم بعملية الربط بين الدلائل، حيث يغدو مشاركا في الإستراتيجية النصية[31].

وقد بينت نظرية التلقي أن القراءة مما هي تفاعل بين القارئ والنص، شرط ضروري لسيرورة إنتاج المعنى، وبدونها لا يحقق النص وجوده:

بالنتيجة القارئ الضمني ليس متجذرا في أي جوهر تجريبي، إنه يتجذر في النص نفسه، إن النص لا يكتسب حقيقته إلا إذا قارئ ضمن شروط الترهين articulation التي من المفروض أن النص يحملها بنفسه، حيث توجد إعادة بناء المعنى من طرف الآخر[32].

7- جمالية الرمز في رواية البؤساء:

لاحظنا مكونات الرمزية بدءا بالكلمات التي توجه إلى حاسة السمع والتي مورست بالتفصيل من قبل الشعوب البدوية أو الغنامة التي كانت فعاليتها تمارس على عالم الحيوان المتحرك مثلها ولهذا السبب نجد لغاتها غنية جدا بتعابير الحركة[33].

- **الرمز بوصفه سرا مقدسا:**

تظل الثورة الكلاسيكية في **the statesmant's manual** خير مكان للبدء هاهنا في المكان المقدس والحقيقية في الكتاب المقدس يكثر **كولوربدج** من التمييز بين القصة الرمزية **(Allegory)** أو الاستعارة **(Metapher)**أو الرمز **(Symbol)** ... وما القصة الرمزية الآن إلا ترجمة لأفكار مجردة إلى لغة تصويرية، ليست هي نفسها غير تجريد بموضوعات الحواس والوجود الأول الأكثر تفاهة حتى من ممثله الزائف وكلاهما معا وهميان فضلا عن أولهما، لا مشكل له ومن جهة أخرى تمير الرمز من خلال انكشاف الحس الفردي أو العام في الخاص أو السرمدي من خلال الزائل فيه وهو دائما ينضج بالحقيقة التي يقدمها واضحة، وبينها تظهر الكل يبقى الرمز نفسه جزء حيا في الوحدة التي هو ممثلها[34].

إن الكتابة الابداعية –الروائية خاصة– عند **(عبد المالك مرتاض)** تعني **(تشريح الواقع)**، ومحاولة الكشف عن خفاياه، فهي كتابة تستمد آلياتها من وعي نقدي أولا باعتبار أن الكاتب يمارس النقد، ويشتغل على النص السردي والشعري معا، ومن ذلك فإن الممارسة الإبداعية عنده تستند إلى رافد مرجعيته هي إدراك سر الكتابة التي لا يجب أن تبقى خارج إطار الواقع[35].

وعلى حد تعبير **(عبد المالك مرتاض)** فإن تشريح النص الروائي (لا يعني مقاربته عينيا، أو الإبقاء الأحداث على مستوى من التسطيح بل يعني السمو به أي عتبة الفعل الجمالي، من خلال استثمار تقنيات السرد المختلفة والاتكاء على العجائبي والغريب لبناء نص جديد)[36].

- **القارئ يعيد إبداع ما قرأ:**

يقول النقاد من المفيد أن نرصد تكوين العمل والعمل نفسه ثم يضيفون، ولكن القضية الأدبية لا تنتهي هناك، فالكاتب يخضع عمله لتأمل القراءة، هم الذين يغلقون الدورة ويعطون المعنى النهائي للأدب، والناقد أحد هؤلاء القراء وهو قارئ خاص يعلم الآخرين فن القراءة والناقد، إذن يضع نقطة النهاية لهذه الموجه من التعبير التي ولدن من الفرد وظروفه–وسلكت طريقها عبر إشكال عمل خرجت، من هناك والآن عندما تعاود الظهور تغير صورتها نموذجا في شعور من يقرأه ويطلب الحكم عليه[37].

في حين يرى **(فاليري)**: أن القارئ يفقد حريته ويتمتع ببهجة الإحساس بأنه أسير داخل نظام رائع، لأن من تأثيرات العمل أنه يخلق في المستهلك حالة من الحماس تشبه حالة الحماسة الابتدائية، التي كانت عند المنتج ودون شك يمكن أن يظهر خلاف في تفسيرات القصيدة نفسها.

تأثر النقد العربي المعاصر بمباحث النقد الغربي نتيجة اتصال العرب بالآداب الغربية، وكأن الأدب العربي كان يعيش حالة المنتظر والمشاهد لم يحدث في الآداب العالمية من تطورات وتغييرات وصراعات بين هذه المناهج والنظريات فلما استوحى الغرب هذا كله راح نقادنا العرب يطبقون هته المناهج على النصوص العربية منبهرين بها، دون مراعاة لخصوصية اللغة العربية وأدبنا العربي العريق قاطعين صلة الرحم بين التراث بين التراث وكأنه قديم لم يصلح إلا للقراءة ولا للبحث، وانغمسوا في التنظير والتحليل ومنهم من وصل إلى أبواب مسدودة.

- **رمزية الشخصيات في رواية البؤساء لفيكتور هيغو:**

تكافلت تقنية الشخصية المتعددة لتشكل إحداث رواية واقعية حزينة، تباينت بين **(ظلم –جور)/ (حرمان – حزن)** طاغياً على مساحات الرواية من أولها إلى آخرها، فكانت على نحو:

(جان فالجان– كوزيت– فانتين– جافير– غافروش– ماريوس بونترسي– إبونين– أسقف–أنجلوراس– تيناردبين – إزيلماGrantaire كوريقيراك – شاماتيو – الآنسة – باتستين – باماتابوا –توسان– ..Chenildieu

انضوت الرواية المعنونة بالبؤساء على شخصيات أساسية سيرت أحداث القصة، فكانت شخصية **(جان فالجان)** شخصية عانت السجن الطويلة والواقع المر، بعد خروجه من السجن ورفض المجتمع له على اعتبار له سوابق، الشخصية البريئة **(كوزيت)** هي ابنة لـــ **(فانتين)** عاشت في قسوة الزوجين **(تيناردبين وزوجته)**.

وقد جسدت هذه الشخصيات معاني **(البؤس–الحيرة)** في مسار أحداث القصة، ذاقت **(كوزيت)** أصناف الضياع، والمعاملة السيئة، في مقابل **(ظلم وجور)** الزوجين في حق الفتاة البريئة، كان الزوجان ظالمين مستبدين وأعمى الطمع بصيرتهما حيث اتسما بنهب أموال الناس بالباطل.

أما شخصية **(شارل فرنسوا)**: هو أسقف مدينة **(ديني)** عمره خمسة وسبعين عام **(75 عام)**، تميز بالكرم واللطف الشديدين، يمتلك آواني فضية وشمعدان وتعرضت للسرقة، هي شخصية ايجابية باعثة على الأمل والتمسك بالحياة وإمداد الغير بجرعات من القوة والاستمرارية وتغذيتهم روحيا.

في حين جاءت **(فانتين)**: فتاة حيوية جميلة مكافحة تعرفت على الشاب **(تولوميس)**، الذي تخلى عنها وهي حامل بابنتها **(كوزيت)**، لتواصل مشوار إعالة ابنتيها بمفردها، لتتعرف فيما بعد على **(جان فالجان)**، الذي تخبره قصتها فيقوم باستردادها وتربيتها ولكن لم تراها والدها في آخر أيامها ومرضها...

نسجت الشخصيات المكونة لرواية البؤساء والمسيرة لأحداثها، في فترة زمنية كادحة تآكل فيها الضعيف وتجبر القوي واستبد، لتجسد **(رمزية سوداء)** لعالم خيمت عليه ظلال **(الحزن –الحيرة –الضياع)**، تكونت من براءة **(كوزيت)** وحيرة **(فانتين)**، وروعة ما آل إليه مصير **(جان فالجان)**، وظلم الزوجين وتماديهما في الجور، حتى مس رقة كوزيت وقطف وردتها، هذا الطابع المأساوي للرواية الفرنسية **(البؤساء)** تمثل عينة من مجتمع يعاني في صمت، شهدت فيه فرنسا الفقر والطبقية والآفات الاجتماعية بسبب ضيق المعيشة وسوء المعاملة وجهل المصير والاستغلالية، لشريحة بشرية تفتقد الرحمة والعون والإنسانية.

ورواية البؤساء لـ **(فيكتور هيجو)** ليست لصيقة بالعرق الفرنسي وحسب بل هي مرآة تمثل كل مجتمع طرق الفقر أبوابه والظلم، وهي ترجمان أوجاعهم وهمس لآهاتهم العليلة.

الهوامش والإحلات:

[1] – المناهج النقدية الغربية وآفاق تطبيقاتها على النص الأدبية العربية، لخضر سنوني، جامعة تلمسان، العدد الرابع، ص66.

[2]– اتجاهات الرواية العربية في الجزائر بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، واسيني الاعرج، دط، 1986، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص68.

[3] – ينظر: المرجع نفسه، ص69.

[4] – المرجع نفسه، ص69.

[5] – المرجع نفسه، ص81.

[6] – المرجع نفسه، ص 71.

[7] – المرجع نفسه، ص 74.

[8] – أثر الرواية الواقعية الغربية في الرواية العربية، محبة حاج معتوه، دار الفكر البناني، ط1، 1994، ص 16.

[9] – مفهوم القراءة وأثرها في إنتاج الخطاب الأدبي، يوسف تغزاوي، عالم الكتب الجديد للنشر والتوزيع أربد، الأردن، ط1، 2016، ص33.

[10]– المرجع نفسه، ص33.

[11]– المرجع نفسه، ص34.

[12]– مناهج النقد الأدبي الحديث رؤية إسلامية، وليد قصاب، دار الفكر، دمشق، ط1، 2007، ص114.

[13]– المرجع نفسه، ص14.

[14]– المرجع نفسه، ص15.

[15]– جمالية التلقي واختلاف قراءات النقاد في شعر بدر شاكر السياب، محمد سعدون، خيال، برج بوعريريج، الجزائر، ط1، 2019، ص11.

[16]– المرجع نفسه، ص 12.

[17]– المرجع نفسه، ص13.

[18]– المرجع نفسه، ص13.14.

[19]– المرجع نفسه، ص19.

[20]– المرجع نفسه، ص20 21.

[21]– المرجع نفسه، ص55.

[22]– المرجع نفسه، ص68.

[23]– المرجع نفسه، ص98.

[24]– الرواية كملحمة برجوازية، جورج لوكاتش، ترجمة، جورج طرابيشي، دار الطليعة– بيروت، ط1، 1979، ص 28.

[25]– المرجع نفسه، ص29.

[26]– جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، هانس روبيرت ياوس، تقديم وترجمة، رشيد بنحدو، ط1، 2016، ص109

[27]– المرجع نفسه، ص 115.

[28]– التلقي والسياقات الثقافية، عبد الله إبراهيم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص09.

[29]– إستراتيجية التأويل من النصية إلى التفكيكية، محمد بوعزة، دار الأمان ، الرباط، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2011، ص 42.

[30]– المرجع نفسه، ص42.

[31]– المرجع نفسه، ص 43.

[32]– إشارات ورموز وأساطير، لوك بنوا، تعريب فايز كم نقش، عويدات للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2001، ص39.

[33]– بنية الحكاية في النص الروائي المغاربي الجديد، عبد القادر بن سالم، ط1،2013، منشورات الاختلاف ، الجزائر العاصمة، الجزائر، ص179.

[34]– المرجع نفسه، ص 179.

[35]– مناهج النقد الأدبي، إنريك أندرسون إمبرت، تر: الطاهر أحمد المكي، مكتبة الآداب، القاهرة، دط، 1991، ص 199.

[36] – المرجع نفسه، ص 202.

[37] – المناهج النقدية الغربية وآفاق تطبيقاتها على النص الأدبية العربية، لخضر سنوسي، جامعة تلمسان، العدد الرابع، ص66.

الهوية وانشطار الذات في الخطاب الروائي الجزائري –قراءة في رواية "الانطباع الأخير" لـ: مالك حداد

أ/ فاروق علي عريوة

جامعة البليدة 2

أ/ راوية بلقليل

جامعة بسكرة

مقدمـــة:

عرفت الساحة الأدبية الجزائرية حركة سريعة في مجال الكتابة وخاصة الإبداع الروائي، فالرواية هي ذلك الحقل الخصب الذي وجد فيه المبدع الجزائري مساحة لطرح رؤاه وأفكاره أو معالجة وطرح القضايا التي يريد أن يجد لها حلولا، أو لمسح الغبار عن حقائق ظلت معمرة طويلا دون طرحها والخوض فيها، لتكون الأعمال الروائية حلا مناسبا لطرح الأفكار والإيديولوجيات ومعالجتها بأسلوب أدبي وسرد روائي تحمل تمفصلات الطرح أو القضية المراد معالجتها.

أقلام جزائرية كثيرة برزت في الساحة الأدبية العربية والعالمية وكانت محل البحث والدراسة لمختلف الباحثين والدارسين العرب، وذلك لما تحمله من كثافة لغوية كبيرة ومسردية وخيال خصب، جعل الباحثين يوجهون أقلامهم نحو دراستها، ولعل أهم القضايا التي طرحها الروائيون الجزائريون هي قضية: الهوية والبحث الذات.

كثيرة هي العناوين العربية التي خاضت في موضوع "الهوية" ولعل أهم تلك الروايات: رواية (أديب) لطه حسين، و(عصفور من الشرق) لتوفيق الحكيم، و(موسم الهجرة إلى الشمال) للطيب الصالح، و(الحي اللاتيني) لسهيل إدريس وغيرها من الأعمال الروائية التي تجسد الصراع الحضاري بين الشرق والغرب، والتي تقوم على تصور يقضي بتحسين العلاقة بينهما، وأن الصراع الأزلي بينهما هو الصراع بين الذكورة والأنوثة، أي بين المادي والمثالي (أي الشرق الروحاني).

وإن كانت أغلب الأعمال المذكورة سالفا تسرد رحلة البطل إلى الغرب، فإن المدونة التي اخترتها رحلة عكسية قام بها الآخر مستعمرا، لنكشف من خلال مقاربتنا الأثر الذي يخلفه المستعمر على الذات والشرخ الذي يصيبها إزاء التصادم بين ثقافتين وعالمين مختلفين.

1 – سؤال الهوية وحضور الآخر:

لقد تجاوزت إشكالية (الهوية) الأشخاص إلى الأوطان، وكان ذلك مرتبطا، خاصة بالاستعمار، شعوب تطمس هويات شعوب، وشعوب تدافع عن هويتها، ومن ثم طرحت القضية بحدة في الوطن العربي، فارتبطت الهوية في مصر بمقولة: "أنا مصري، عربي، إفريقي، مسلم" وكانت في لبنان تعني على تعبير (إلياس خوري) "التمايز بوصفه رؤية وطريقة كمجموعة من القيم التي تعكس خصوصية معينة، وهذه الخصوصية ليست مطلقة

بطبيعة الحال، وإنما فيها التركيبة الإبداعية التي تعبر عن تقاطع بين الهوية والوطن"[1]، ويضيف مؤكدا على العلاقة بين الوطيدة بين الهوية والوطن "أنا لا أستطيع أن أفهم هوية بلا وطن ولا وطنا بلا هوية "[2] ، ونخلص من هذه العلاقة إلى الانتقال من هوية الفرد إلى هوية الجماعة، وجميع العناصر التي تحدد الهوية الفردية تنطبق على الجماعية.

أما إذا عدنا إلى الهوية الجزائرية التي طرحت كقضية شعب عانى ويلات الاستعمار، وتجلت على عدة مستويات، سياسية، واجتماعية، وثقافية وخاصة أدبية، فإننا نتبين أن فرنسا كانت الطرف الوحيد الذي أنكر هوية الشعب الجزائري، وسعى لطمس هويته بالادعاء أن هذا الشعب مشكل من أعراق مختلفة وقبائل متفرقة، وصرّح بذلك الجنرال (ديغول) نفسه: "إنها لم تكن ذات يوم دولة ولا أمة وإنما هي مجرد خليط مزركش وعشائر متطاحنة"[3].

ولكن إن كانت تلك آراء المستعمر، فإن الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية، وإن كان في أعماقه الأكثر طرحا ودعما للهوية الجزائرية، وما كانت اللغة التي كتب بها غلافا خارجيا، لقد كان اللسان الناطق بلغة هذا المستعمر، الصارخ في وجهه: "لست منك، ولست مني"[4].

شكلت الثورة المرجعية التاريخية والمبدأ الراسخ في الهيكل المعماري للرواية، حيث تطرح رواية (الانطباع الأخير) الصادرة سنة 1958 تاريخ اندلاع الثورة التحريرية للروائي الجزائري (مالك حداد) أسئلة الهوية المطموسة في عالم بقيم مختلفة تسودها ثقافة الآخر الأجنبي، والتي تغلغلت في مكامن الذات حتى باتت ركيزة من ركائز وعيه الجمعي، فقد انصب اهتمام الكاتب على شخصية مثقفة ثقافة غربية، كاشفا من خلال ذلك عن الأزمة التي تعانيها في ظل تحديات الهوية التي فرضها المستعمر فخلق نموذجا لذات تسيطر عليها ثقافة غربية في بلد عربي.

وقد اختار الكاتب مدينة (قسنطينة) مسرحا لأحداثه، مسلطا الضوء على حياة البطل (السعيد) الذي يعمل مهندسا معماريا، وكان مشروع تخرجه تشييد جسر المدينة، إلا أن الجسر تم استغلاله من طرف الفرنسيين، الأمر الذي دفع الثوار إلى البحث عن سبيل للتخلص من هذا الجسر وتخريبه.

وبالرغم من أن (السعيد) كان مرتاحا في مهنته سعيدا بها، ويحب فتاة فرنسية اسمها (لوسيا)، إلا أن حياته انقلبت رأسا على عقب، لم يكن يفكر في الفعل الثوري ولا الانضمام له، بل كان يتعامل مع الآخر (الفرنسي) بكل ودٍ إلى أن اتصل به الثوار وطلبوا منه ان يزودهم بمعلومات تمكنهم من تخريب الجسر، فتولد صراع داخلي لدي (السعيد)، استيقظ فيه الضمير الوطني، فتجاذبته الصراعات بين هناء عيشته في كنف المستعمر، ووعيه بأصله

---

[1] ميخائيل عيد، سؤال الهوية، اتحاد الكتاب العرب، ص 24 .

[2] المرجع نفسه، ص 28.

[3] مولود قاسم نايت قاسم، أصلية أم انفصالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991، ج2، ص30 .

[4] مالك حداد، الانطباع الأخير، تر: السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص19.

وهويته من خلال مساعدة أبناء وطنه، جعله هذا التجاذب تعيش تشرذما وضياعا داخليا، بل ولّد فيه شعور الاغتراب النفسي، والانهيار والضعف، وعمّق فيه فكرة فقد الإحساس بالهوية والانتماء، وبذلك تنشطر الأنا (الذات) إلى أنوات، ويصبح كل شيء غريبا عنه جراء الأحداث المتتابعة التي تحدث له.

كما طرح الكاتب قضية حصول الجزائريين على المواطنة الفرنسية، وهو الأمر الذي يسعى إليه المستعمر من خلال تذويب الذات في الآخر عبر سياسة التجنيس، لأن اكتساب (السعيد) لصفة المواطن الفرنسي والتي تعتبر عصرا أساسيا في تشكيل هوية الفرد فتعزز انتماءه إلى سياق ثقافي يغاير السياق الثقافي الأصيل، وهو سياق سيدفعه إلى تغيير نمط تفكيره وأسلوب حياته وبكل ما يتصل بهويته، لتكون (السعيد) على هذه السياسة في قوله: "لا أدري إن كنت وطنيا، ما أعرفه وأعرفه جيدا أني جزائري، بل إني أخاف أن أكون قد أصبحت شيئا آخر"[1].

إن البطل يُعرف بانتمائه، لكن لا يزال في صراع داخلي بين المواطنة الفرنسية، والأصول الجزائرية، وهذا الأمر الذي لم يكن يعييه من قبل بمعنى ألا يدرك (السعيد) معنى الوطنية؟ إن الحياة التي كان يعيشها (السعيد) بين المستوطنين لم تدع له المجال للبحث في ذاته، أو وطنيته إلا أن الأحداث وتسلسلها جعلت من هذا السؤال يُطرح عليه، رغم أنه يجهل إن كان مواطنا جزائرا أم لا.

تلك التساؤلات التي كانت تطرح نفسها على (السعيد) حول هويته وانتمائه، بين الوطنية الجزائرية وبين الجنسية الفرنسية، هو ما يكشفه لنا السارد من خلال المقطع السردي التالي : "لم يتجرأ (السعيد) على الاعتراف، لأن (لوسيا) كانت تمرر يدها على شعره ... لم يتجرأ (السعيد) البوح لأنه يخشى أن يكون قد أصبح مضادا للفرنسيين "[2].

لأنه يخشى الكلام، فيلتزم الصمت الذي قد يكون في أحد أشكاله علامة الموت واندثار الهوية، وعلامة على القهر والاستلاب بالنفي خارج دائرة الفعل.

فهو مقتنع بالحياة التي يعيشها ومتمسك بكل ما تحمله من مظاهر حضارية ورفاهية، في مقابل الوطن الذي هو جزء منه ويحتاج مساعدته ما جعل مجموعة من الهواجس تقف بينه وبين واقعه، فالذات تنزع إلى حالة من الانفصال النسبي أو الكلي عن مجتمعها، ذلك أن الاندماج مع الغرب والتماهي معه دون الأخذ بالاعتبار اختلاف السياقات التاريخية والثقافية والتي تميز العرب عن الغرب، فإنها في نهاية المطاف تقويض لنسق ثقافي محمل بجملة من الشحنات الوجدانية، والدينية، والنفسية، والفكرية، والاجتماعية بما يستدل به مجموعة من الأنساق

---

[1] مالك حداد، الانطباع الأخير، تر: السعيد بوطاجين، منشورات الاختلاف، الجزائر، ص22.

[2] حكيم امقران، البحث عن الذات في الرواية الجزائرية، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1 ، 2005.

الثقافية التي لها حمولاتها الخاصة ورهن ذلك بهذا، وهو خيار وأن ادعى التحديث فإنه لا يسهم فيه كطرف فاعل، إنما كطرف مُنفَعِل يتلقى ما يصل إليه دون تمثيل حقيقي"[1].

2 – انشطار الذات بين الأنا والآخر:

شكل التاريخ أحد أبعاد هوية الذات، أي أن هوية الذات تُكوِن، أي أن هوية الذات تُكوِنُ حاضرها بالاستناد إلى ماضيها وتجاربها، وبفقدان الماضي تضيع الذات في حاضرها فتكون عرضة للتفكك والانشطار.

"فالوعي بالذات عنصر مهم في رسم الحدود مع الآخر، وقد أسهم الوعي السياسي بضرورة الثورة على المستعمر، في بلورة رؤيا أكثر وضوحا فيما يخص العلاقة بين الأنا والآخر، فحين يطغى إحساس الأنا بظلم الآخر وهيمنته تبادر إلى الدفاع عن نفسها خشية الذوبان، فتقوي انتماءها إلى الجماعة وتتماهى بها من أجل الحصول على الاعتراف ومواجهة الإقصاء أو المسخ الذي هو الموت"[2].

فسؤال (روبير) لـ (السعيد) حول وظيفته جعله يبحث عن هويته ويتساءل عن انتمائه، بعدما صار غريبا عن مجتمعه، فسؤال الهوية لا ينفصل عن العلاقة بين الأنا والآخر، لأن الاستعمار يسحق إحساس المُستَمَر بذاته، ومن هنا بدأ سؤال الهوية يؤرق (السعيد) نتيجة احتكاكه بالآخر الذي بدأ يهدد وجوده "إذ أن المرء لا يدرك أهمية هويته إلا في لحظة مأزومة يواجه فيها المختلف، عندئذ يرتد إلى مكنوناته الأصلية، التي تمنحه الإحساس بوجوده، أي بتميزه واختلافه عن الآخر، فيحسس بضرورة الحفاظ على هذه المكونات مهما كانت التحديات"[3].

فضية الهوية يعاد طرحها عند الإحساس بتهميشها أو اختزالها، لذلك يحسم (السعيد) أمره في الجهة التي كان لابد له الانضمام إليها من البداية، فينتصر الذات في الجماعة (النحن) وتتماهى معها، ليزداد إحساسها بكينونتها، ويتولد لديها الشعور بالانتماء، فينصت (السعيد) إلى نداء الواجب الوطني ويندمج مع إخوانه الثوار في مهمتهم ضد المستعمر، ويطلعهم على المعلومات التي تمكنهم من تهديم الجسر الذي استغله المعمرون في العبور ومرور الدبابات إلى الجهة الأخرى بغية الاستيلاء على القرى والمداشر وتدميرها، وبهذا يكون قد ساهم في الوقوف ضد الآخر وتصفيته، الأمر الذي جعله يعترف بهويته قائلا: "يخرّب الجسر ... دخان ... من الآن فصاعدا لن تمر مواكب الموت من هذا الطريق"[4].

وبعد أن ساهم (السعيد) في تهديم الجسر، يؤكد انتماءه، وهو ما تردد في قوله: "إني كالآخرين، في الفوج، أو في سانت إتيان، إني كالآجرين، إني مع الآخرين، أفهم خبزهم وبندقيتهم، أتحدث عن أمي كما يتحدثون عن

---

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، ب.ط، 2007، ص120.

[2] ماجدة حمود، إشكالية الأنا والآخر، (نماذج روائية)، عالم المعرفة، الكويت، ب.ط، 2013.

[3] مالك حداد، الانطباع الأخير، ص 61.

[4] مالك حداد، الانطباع الأخير، ص97.

أمهم"، فتكرار جملة (إني كالآخرين) بمثابة دلالة تامة عن انتمائه، ليجر إجابة عن السؤال الذي سأله إياه (لوبير) إن كان بالفعل وطنيا، لقد صار يدرك انتماءه للآخرين، إنه مواطن جزائري وتلك الحياة التي كان يعيشها لا تشبهه تماما.

الأمر نفسه اتضح له من خلال تفسير تلك العلاقة التي ربطته بـ (لوسيا) فاتضحت الفجوة التي تفصل بينهما، فـ (لوسيا) رغم أنها كانت تكن مشاعر الحب لـ (السعيد) فإنها كانت تكره بلده "(لوسيا) تحب (السعيد)، لكنها لا تحب بلد (السعيد)"[1]، فهي فرنسية ولا نستغرب كرهها للجزائر، إنما تسعى ككل فرنسي للظفر بهذا البلد وخيراته، فهو حب مبني على المصلحة.

لذلك قررت (لوسيا) المغادرة إلى بلدها الأصلي (فرنسا) بطلب من السلطات الفرنسية للتدريس هناك، ولكن قبل سفرها أصيبت برصاصة طائشة أودت بحياتها، ليكون موت (لوسيا) تجسيدا لنزوح فرنسا ومغادرتها للجزائر، واكتشاف (السعيد) أنه لم يكن يحبها يومها يوما، لأنه لم يحاول الانتقام لها ممن قتلها، أدرك انه ارتباط من أجل الحياة كضرورة فرضها التاريخ وفرضتها الحرب ووجب التأقلم مع تلك المتغيرات، لذا نجده يقول: "لا شيء ينتهي بألفة، هذه المتغيرات تُكوِنُ أنفسنا من جديد، يخوض حياة أخرى يصبح إنسانا آخر. يمكن الحفاظ على كل الآمال وفقدان الأوهام كلها، لا يوجد وهم ممكن. الحقيقة هاهنا بعيونها الهادئة القاسية، إنها تنظر إليك، لا شيء يقتلها، حتى برودتها الشخصية، يجب قلب الصفحة"[2]، وعليه يكون (السعيد) قد فتح صفحة جديدة التي يرى فيها مستقبل وطنه متجاهلا بذلك الوطن الذي خطه المستعمر.

ليحدد مسار نهاية القصة باسترجاع الهوية والوطن، هنا يدرك الاختلاف فيتذكر ما قاله (ألبير كامو) في أحد مقالاته، وهو ما ورد في قول (السعيد) "آن الأوان ليلتحق كل واحد بطائفته"[3]، أي الحصول على الحرية واسترجاع السيادة الوطنية، ليؤكد (الكاتب) أن الوطن قادر على أن يبعث من جديد بدماء أبنائه، قضية آمن بها وسعى لنصرتها، فلا مكان لمن يخون الوطن ويغض الطرف عن جرائم المستعمر، ويبقى استرجاع السيادة شرطا لإحياء قيم المحبة والشرف والحرية، وإيذانا بميلاد الهوية الجزائرية.

خاتمـــــة:

لعل أبرز النتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الدراسة هي:

1/ تظل (الهوية) مسألة ثقافية قائمة تطرحها المتون الروائية كاشفة عن تأثيراتها النفسية في الفرد من خلال الاتصال بالآخر (الغرب)، ومن هنا يكون التأرجح بين الانتماء والانفصال سمة في الخطاب الروائي الذي يعالج

---

[1] مالك حداد، الانطباع الأخير، ص101.

[2] الرواية، ص109.

[3] الرواية، ص115.

إشكالية الانتماء الهوياتي، ويتم الكشف عليها من خلال الشخصيات الروائية (تصرفاتها، وسلوكياتها، أو من خلال الحوار، أو عبر فضاء الذات والآخر).

2/ شكّل المستعمر (الفرنسي) عاملا أساسيا في تشظي الذات وتفكيك الهوية الجزائرية، وهو ما حصل مع (السعيد)، فقد عكست لنا أزمة الذات في ظل الاحتلال الفرنسي عبر فضاءات متعددة. فضاء الأنا (الجزائري) وفضاء الآخر (الفرنسي).

3/ ما يميز النصوص الروائية الجزائرية من خلال سرد العلاقة بين (الأنا) و(الآخر) تركيزها على التناقض القائم بين الأنا (الجزائري) والآخر (الغربي) على مختلف الأصعدة (سياسيا، اجتماعيا، ثقافيا، وحضاريا) وتتجاهل في الغالب علاقة الائتلاف بين هذه الثنائية والتي تعكس صور التعايش والتثاقف بين الأنا (العربي) والآخر (الغربي).

4/ على الرغم من انزياح الذات عن هويتها إلا أن جذور الانتماء إلى الوكن تبقى متأصلة، فنحن إليه ونعي الفارق بينها وبين الآخر.

المصادر والمراجع:

1 – مالك حداد، الانطباع الأخير، منشورات الاختلاف، تر: السعيد بوطاجين، الجزائر.

2– أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ديوان المطبوعات الجامعية، ب.ط، 2007.

3 – ميخائيل عيد، سؤال الهوية، اتحاد الكتاب العرب.

4 – مولود قاسم نايت قاسم، أصالية أم انفصالية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1991 .

الهوية في الرواية العربية بين الصدام والتواصل "خرافة الرجل القوي" لـ: بومدين بلكبير أنموذجا.

أ/ محمد جعيدي

جامعة المدية

أ/ مصطفى ولاش

جامعة البليدة 2

الملخص:

تنطوي الكتابة الروائية على أنساق تدفع بها إلى البروز والانتشار عند شرائح القراء بمختلف توجهاتهم، هذا حال الرواية بشكل عام في مفهومها الواسع، حيث مكّنت من طرح مجموعة من الأسئلة حول القضايا المبثوثة فيها، ومن أبرز هذه القضايا مسألة التداخل الثقافي للهوية، فقد اختلفت أسبابه ومبرراته ولعل أبرزها: صراع الهويات حينا وتقاربها حينا آخر، الذي يفرض نفسه بقوة من منطلق أنه الدافع الأبرز إلى إنتاج العمل الروائي, لأن الأديب يجد نفسه محاطا بأناس يختلفون معه في مجمل المقومات التي تتشكل من خلالها هويته، فيحاول إثبات وجوده وهويته الثقافية التي تفرض نفسها حتى وإن لم تكن ضمن مقصديته، هذا ما لمسناه في رواية" خرافة الرجل القوي" لبومدين بلكبير حين أبرز التداخل الثقافي في روايته التي أثَّثها بمجموعة من الشخصيات التي ضمنها حمولة ثقافية تبرز من خلال الأحداث التي أراد بها أن يوجه القارئ نحو التموضع ضمن نسق ثقافي وسط التيه الذي يعرفه العربي، في تحديد المقومات التي تتشكل منها شخصيته خاصة عندما يتعلق الأمر بعلاقة الأنا بالآخر .

الكلمات المفتاحية: الهوية، التداخل الثقافي، الرواية، الصراع، الآخر.

مقدمة:

مما لا شكَّ فيه أن الكتابة الإبداعية عامة، والروائية على وجه الخصوص ليست بمنأى عن إفرازات مرحلة ما بعد الحداثة، إذ أن هذه الأخيرة لم تكن آثارها جلية على الشق النقدي فحسب، بل تعدّته إلى الجانب الإبداعي، وفرضت سلطتها على النص الروائي، وتأثر الروائيون بمختلف النظريات التي تحدد العلاقات بين القوى المتصارعة، كما اهتمت بالآخر ومسائل الهيمنة والهوية، ولم يخرج الروائيون العرب عن هذه القاعدة، فقد تأثروا كذلك بما تأثر به النص الروائي الغربي، لذا غيّروا من نظرتهم للآخر، وبدأت الروايات التي اعتادت تصوير الآخر الغربي وفق نمطية ثابتة اتكاءً على المرجعية الدينية، والمقومات الثقافية، تفقد حظوتها في الساحة الأدبية عامة.

فقد ظل الآخر داخل هذا النوع من الرواية، ذلك النقيض الذي يختلف معنا في المقومات الفكرية والحمولة الثقافية، لذا وجب أن نجابهه باعتباره ضدا لنا، مع مرور الزمن وبظهور دواعٍ أخرى تُسَيِجُ العمل الأدبي برزت في الساحة الأدبية روايات اتسمت بالمرونة في طرحها لمثل هذه القضايا الحساسة ذات الصلة بالمسائل التي

تعرف اهتماما منقطع النظير من شرائح النقاد والقراء، وجنح الروائيون إلى تبني نظرة وسطية تصور الآخر على حقيقته، بعيدا عن عصبيات الدين، والقومية، والتي غالبا ما كانت وراء تنميط الآخر وفق قوالب جاهزة حددتها الإيديولوجيا، والمرجعيات الثقافية، وكان ذلك نتيجة تأثرهم بالخطابات الساعية إلى نبذ الصراع، والفوقية في التعامل مع الآخر، وبالمقابل سعى الروائيون العرب إلى تجسيد هذا الطرح في كتاباتهم من خلال فتح العقل العربي على أفكار جديدة تدعو إلى عدم جعل الآخر عدوا، وتدعو إلى تكريس روح الحوار والتواصل، وذلك بتناول مسألة الغيرية وفق منظور معتدل.

في هذا الصدد سنحاول إبراز هذه القضايا المتعلقة بالهوية والغيرية من خلال تفكيك رواية " **خرافة الرجل القوي**" وفق منظور سردي ثقافي، باعتبارها تتجاوب مع الطرح الثقافي، وتسير وفق أنساق حضارية مبثوثة في ثنايا العمل الأدبي، فقد تمكَّن من الإبحار بنا في عوالم الغيرية، وتمثيل الآخر. ونسعى من وراء هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على الكيفية التي انتهجها بومدين بلكبير في تصوير الآخر، وسنحاول تحديد مرامي كل صورة بثَّها في روايته هذه، معتمدين في كل هذا على آليات التحليل السردي بعرض الفضاء المكاني الذي تدور فيه أحداث الرواية، وكذا تفاعل الشخصيات فيما بينها، وما ينجرُّ عن هذا التفاعل من توجيه لمضمون العمل ومرماه بشكل عام.

2 .الهوية العربية وصراع تحقيق الذات

ينتمي الروائي العربي إلى مجتمعه بوصفه الوسط الذي نشأ فيه وتفاعل مع مكوناته، وعاش معه كل الظروف التي بدورها كانت سببا أو دافعا له حفزه على الإبداع، وعندما نحاول الغوص في الرواية على وجه الخصوص باعتبارها الجنس الأدبي الأكثر حضورا في هذا الزمن، والوسيلة التي تمنح للأديب حرية أكثر في البوح بكل ما يريد إيصاله من أفكار وإيديولوجيات، فقد كانت سبيلنا لكشف بعض ما ضُمِن داخلها من حمولات اجتماعية وثقافية، ولعل أبرز القضايا التي حاول الروائيون طرحها هي قضية الهوية في تشكلها، وصراعها ومحاولة إثبات نفسها، وما يواجهه الفرد العربي كي يحافظ على هويته وسط ما يطرأ على العالم من تغيرات وصراعات، وبحكم أن ميزان القوة والهيمنة ينحاز للغرب على حساب الشرق فقد زاد هذا من حدة الطرح لصراع الهوية، وما ينجرُّ عنه من تداخل ثقافي لأن مصطلح الهوية يحمل مفاهيم متداخلة" فتعريف الهوية مطاطي جدا إلى درجة أن كل شعب يعطي لهذا المفهوم الثقافي– الاجتماعي تعريفا خاصا به. إذا ما أسقطنا خاصية الازدواجية هذه على تاريخ الشرق الإسلامي أدركنا موقع استعادة الهوية في مشروع النهضة العربية– الإسلامية"[1].

لطالما ارتبط مفهوم الهوية عند الفرد العربي بالنهضة الفكرية لأنه في وضع يفرض عليه إثبات وجوده وسط صراعات فُرِضت عليه باعتباره يمثل الحلقة الأضعف في ميزان القوى التي تشكل الأقطاب المهيمنة في العالم (شرق، غرب)، ولا يمكن كذلك طرح مشكلة الهوية خارج نطاق ازدواجية الأطراف، لأن الصراع الحاصل

غالبا ما يكون من منبت غربي وما يصدر عن العربي إيزاءه ما هو إلا ردة فعل على ما يلقاه في مواجهته للعالم الغربي.

تمكَّنت الرواية الجزائرية باعتبارها عايشت هذه المشكلة(الهوية) في مرحلة نشأتها وتطورها من الغوص في أبعادها من منطلق المعايشة، بالنظر إلى أن جل الكتابات الروائية الجزائرية في هذا السياق مرتبطة بشكل أو بآخر بالعالم الغربي فلا نجدها نتخرج عن ثلاث:

-إما رواية جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية.

-رواية جزائرية مكتوبة بالعربية مضمونها مجابهة الغرب وتفكيك المد الكولونيالي.

- رواية جزائرية تتخذ من شوارع فرنسا مسرحا لأحداثها.

ولكل هذا دلالاته وأبعاده، لكن يمكننا مبدئيا أن نفسر هذا الارتباط بالجانب التاريخي بالدرجة الأولى، باعتبار أن الجزائر كانت مستعمرة فرنسية في وقت ما، هنا تجدر بنا الإشارة إلى أنه لا يمكن الحديث عن الصراع التاريخي فقط، لأن الهوية اتخذت لها أبعادا أخرى في غالب الأحيان كانت أكثر تأثيرا على تشكلها" فالهوية وما لها من تأثير في عملية الصراع الحضاري لا يمكن أن تُعَدَّ أمرا بسيطا أو هينا، إذ أصبح موضوعها في الأدبيات السياسية والفلسفية والاجتماعية رائج التداول، لأنه كان سببا وشكلا لكثير من الصراعات"[2]، ضمن هذا السياق الذي يؤسس للصراع الثقافي والتصادم الحضاري يمكن قراءة إحدى الروايات الجزائرية التي تم اختيارها على أساس أنها رسمت صورة الصراع من مختلف جوانبه، وجعلت من التعايش والاحتكاك منطلقا لتمرير رسائلها المضمنة في صورها المختلفة، وهنا نمر على أعتاب رواية "**خرافة الرجل القوي**" لبومدين بلكبير الذي تمكَّن من سبك عمل أدبي جعل فيه الشخصيات المحركة للأحداث من جنسيات مختلفة:

إذ نجد البطل جواد من جنسية جزائرية، ويسكن في باريس الفرنسية، ويعمل في شارلوروا البلجيكية، وزوجته نور من أب روماني، وأم جزائرية، وعدنان عبد اللاوي مغربي مهاجر، يعيش في فرنسا، بالإضافة إلى شخصيات أخرى -سنتعرف عليها في ثنايا التحليل- ساهمت بدورها في تحريك الصراع الذي يدور في هذه الرواية.

يزج بومدين بلكبير ببطل الرواية جواد في مواجهة مباشرة مع شخصيات غربية، أراد لها الكاتب أن تكون معادية له وتكِنُّ له الحقد، وترميه بالتهم مثل شخصية مارسيل ماسان الذي يعمل معه في نفس الشركة ويبادله جواد هذا الشعور، فهو يصرح في إحدى حواراته بتلك العداوة قائلا:" لن أترك أي فرصة سانحة لمارسيل ماسان الحاقد وابنه باتريك الأبله اللذين يتربصان بي الدوائر، فهما يتصيدان أي زلة أو هفوة مني كي يوظفانها ضدي"[3].

يضعنا الروائي هنا في أعلى مستويات الصراع ويصرح به مباشرة على خلاف العادة في جل الأعمال الأدبية التي تتخذ من التضمين والترميز آلية لتمرير الرسائل وتشفيرها، بحثا عن المسافة الجمالية وجعل القارئ ينجذب نحو العمل ليتمتع بفك الشيفرات المضمَّنة فيه، هذا لا يعني أن بومدين بلكبير لا يبحث عن هذا، لكن

استراتيجياته في هذا العمل تختلف، باعتبار أن هذه الرواية تنتمي إلى صنف الرواية الحضارية التي" حاولت أن تَخْرج باللغة السردية، من اللغة التي لا تشوبها شائبة إلى لغة تحاول أن تكسر حدودها وقوانينها النحوية والبلاغية والدلالية المعهودة، للبحث عما يمكنها أن تعبر عنه من غرابة واضطراب وحيرة"[4]، تشير إليه رواية" **خرافة الرجل القوي**" في هذا السياق، إذ تتحرَّر من قوانين اللغة في كثير من الأحيان مع الحفاظ على هيكلها العام، خاصة حينما تستعمل بعض الكلمات الدارجة في العامية الجزائرية(وليد البلاد، الرخاس، الطحاحنة، راسو خشين، ...) وهذا لاختصار المسافة والوصول إلى نفسية القارئ بأسهل طريقة.

تعود بنا الرواية إلى مركز الصدام وهما جواد ومارسيل ماسان الذي استثمر خبرا في جريدة مفاده أن أحد المهاجرين الجزائريين تم العثور على جثته وقد تم التعرف على هوية قاتليه، ومن الصدف أن الضحية المقتول(سليم زهري) يحمل نفس لقب العائلة مع جواد، فبعد أن رمى الجريدة على الطاولة أمام جواد" ...ووضع إصبع السبابة على عنوان مكتوب بالبنط العريض" التعرف على هوية قاتلي مروِّج الكوكايين سليم زهري". ثم أضاف قائلا:

–إنه يحمل نفس لقبك العائلي، فلا أستبعد أن يكون قريبك."[5].

نجد أن الروائي ركّز في البداية على إبراز الصراع الموجود بين الجزائري والغربي، ورسم العلاقة الضدية التي تجمع الطرفين من منطلق الصدام الثقافي والحضاري، وحتى العرقي والديني، لكنه انتقل بعدها إلى دعم هذه الحركة الضدية بإدخال شخصيات أخرى في الصراع ليدعم توجهه الإيديولوجي والذي يفيد بأن هوية الفرد العربي مادام يعيش في بلد غير بلده، فهي دوما في صراع مع الغربي الذي يتفوق عليه بحكم أنه يحوز السلطة والمركزية الناتجة عن التفوق الذي يميِّز الحضارة الغربية في الوقت الراهن.

نشير هنا إلى شخصية عدنان عبد اللاوي المهاجر المغربي الذي يعيش في باريس والذي كانت تربطه علاقة صداقة بالمغدور سليم زهري، الأمر الذي جعل جواد يبحث عنه ليحقق في قضية الشاب المقتول، وبعد أن عثر عليه في إحدى المقاهي، في هذا المشهد يبرز لنا تعطش العربي على وجه العموم للانتماء إلى الهوية القُطرية التي تجمع المغربي بالجزائري والتونسي باعتبارهم أبناء منطقة واحدة، فالغربة تدفع بالإنسان إلى البحث عن كل ما هو قريب لإشباع رغبة النفس في الرجوع إلى أصلها الذي لا يمكن لها التنصل عنه، خاصة في حال المهاجرين الذين يعانون من ويلات العنصرية والقمع بكل أشكاله، فقد بادر عدنان عبد اللاوي قبل أن يَعْرِفه بقوله:

" – خويا من الجزائر أو من تونس؟.

- من الجزائر.
- نحب الجزائر، وعندي الكثير من الأصدقاء الجزائيين في حي بارباس الباريسي.

عدنان لم يتوقف عن الحديث، فقد سرد عليَّ كل تجاربه ومغامراته مع أصدقائه الجزائريين في باريس."[6]

يمكن تفسير هذه الحميمية الموجودة في حوار جواد وعدنان عبد اللاوي بمسألة الانتماء، فليس الانتماء محصورا بين أبناء الوطن الواحد، بل يتجاوزه إلى عدة اعتبارات تؤسس لمسألة الهوية القومية، "كما نجد القومية الواحة تتوزع على كيانات سياسية متنافسة وأحيانا متناحرة، وداخل الدولة الواحدة ثمة أقليات إثنية ولغوية تطالب بالانفصال، وثمة قوى لغوية ودينية تسعى إلى الاتحاد مع نظيرتها في دول مجاورة"[7].

لهذا نجد الروائي يُدعِّم توجُّه جواد بعدنان عبد اللاوي الذي يشترك معه في الانتماء، من هذا المنطلق يمكن القول بأن الصراع الحاصل بين الغربي والمهاجر الجزائري أو المغربي له مبرراته فكما أسلفنا الذكر فإنه تقريبا كل ما تفعله أو تقول الشخصيات العربية في هذه الرواية هو عبارة عن ردود أفعال لما تقوم به الشخصيات الغربية، وفي المرات القليلة التي ينبع فيها الفعل من الجزائري أو العربي، عادة ما يكون الدافع المحرك له هو الشعور بالدونية أو النقص، ما يدفعه إلى تحميل الغربي مسؤولية كل ما يحصل له فقد حدث وأن تمردت زوجة أحد المهاجرين على زوجها على هذه الشّاكلة، فقد أصبحت العربيات المهاجرات تحاولن التَّمتع بالحرية التي تمتلكها النساء الفرنسيات والغربيات عموما وهذا ما حصل مع أحدهم حين اشتكى حاله مع زوجته لجواد:" بلاد الكفار يا أخي، لم يكفهم عهرهم، فزادوا غلّبوا علينا حتى نساءنا، وبتنا لا نتحكم فيهن! إنهم لا يحبوننا يمقتوننا، لا يحبون العرب، لا يحبون الإسلام. درست معهم، اختلطت بهم، سكنت بجوارهم، عاشرتهم، النصارى كلاب، لا يحبوننا، حتى وإن تظاهروا بالعكس"[8].

يتبين هنا أن بومدين بلكبير لم يكتف بإظهار أخلاق الغرب على لسان الرعية المغربي فحسب بل دعم موقفه بأن كل أحكامه كانت مبنية على معاشرته والاحتكاك بهم، فقد سكن معهم، وعمل معهم، واختلط بهم.

كل هذا يحيلنا إلى أن العربي في كينونته ووجوده يسعى دائما إلى فرض وجوده في محيط لم يتمكن من الذوبان فيه، باعتبار مكوناته والمرجعيات التي يحملها في فكره طيلة حياته، فلا يمكن أن يتنصل الفرد من كونه يمثل فئة معينة قد وجد نفسه ينتمي إليها بحكم الوطن أو الدين أو الإيديولوجيا، في خضم كل هذا يمكن لنا أن نقول بأن العربي دائما ما يجد نفسه في محاولة لينتصر على الآخر بغرض إثبات وجوده انطلاقا من هويته في حد ذاتها، فهو يراها مصدرا لقوته ومنه يمكننا القول بأن نضال الأمة العربية والإسلامية السياسي يندرج في إطار إثبات الذات من أجل تشكيل هوية تتميز عن هوية المهيمن[9].

كل ما يحيل على هذا الصدام في هذه الرواية مرتبط بالآخر الغربي في تشكيل كلاسيكي لهذه الثنائية التي برزت للصراع منذ أن ظهرت الحركات الاستعمارية وفكرة الهيمنة المطروحة في كتابات المستشرقين والرحالة الغربيين، وفي ردود أفعال من حملوا على عاتقهم مهمة الدفاع عن الحضارة الشرقية، وهذا ما يسمى بالمقاومة الثقافية، التي جسدتها هذه الأعمال الأدبية من جهة، والأعمال النقدية والفكرية من جهة أخرى، كأفكار مالك بن نبي التي تسعى إلى إبراز دور المثقف في الحضارة العربية وتحميله مسؤولية النهوض بالجانب الفكري لهذه الأمة،

لأن سلطة المعرفة في هذا الزمن تسمو على سلطة القوة الدينية والسياسية، وقد سار على هذا النهج مجموعة من الأدباء والنقاد أمثال : الطيب صالح في روايته موسم الهجرة إلى الشمال، وواسيني الأعرج في روايته الأمير، ووحيد بن بوعزيز في كتابه جدل الثقافة، وإدريس الخضراوي في كتابه الرواية العربية وأسئلة ما بعد الاستعمار.

3. الرواية العربية والتواصل الثقافي:

تمركزت الرواية العربية حول مجموعة من القضايا ذات الصلة بوجودها وتأثيرها على مختلف الأبعاد والمستويات، فكما قد أسلفنا الذكر نجدها تسير في طريق إبراز إذكاء الصراع بين الشرق والغرب، لكن في خضم هذا الصراع يمكن أن نتلمس نقاطا مضيئة، فمن المُجحف أن نسلط الضوء فقط على الجوانب المظلمة في علاقة العربي بالغربي، باعتبار أننا نجد الكثير من النماذج التي تظهر الغربي في صورة المتسامح والمتقبل للعربي، والذي بدوره يكون مسالما ويسعى للوصول إلى أرضية تعايش بين الطرفين، فقد جسدت الرواية العربية بمختلف أنواعها العلاقات المتواشجة داخلها، وفتحت أحداثها على التواصل الثقافي بين الشعوب بعيدا عن المرجعيات الدينية والتاريخية والإيديولوجية، ونبذت كل أشكال الصراع والتصادم بين الهويات المتناقضة، هذا ما جسده بومين بلكبير من خلال رسمه للعلاقات المحورية بين أهم شخصيتين حركتا أحداث الرواية، وهما البطل جواد وزوجته نور، فرغم اختلافهما في المقومات المشكِّلة للهوية، إلّا أن العلاقة التي تجمعهما تبدو متناغمة وسليمة ومبنية على المودة والاحترام المتبادل وعليه" يمكن النظر للهوية على أنها بناء، ويُقصَد بناؤها الخاص الذي لا ينفصل ففي الغيرية(alterity). وفي حقيقة الأمر، الهوية ذاتها لا معنى لها إلّا بالتجاور مع الغيرية"[10].

تسير الرواية التي بين أيدينا وفق هذا المسار، فنحن نجدها توظف الآخر في غالب الأحيان لصناعة مُفارقة الهوية التي جعلته أحد أبرز محدداتها، خاصة في الحالة التي بين أيدينا، ويمكن لنا أن نمثل لها ببعض الأحداث التي ساهمت في تحريكها شخصيات تتمايز في الأصل وتُصَنف في كفة(أنا) و(آخر) ونشير هنا على سبيل التدليل إلى الشخصية المحورية (نور) في علاقتها بجواد زوجها، فقد كانت دائمة الاهتمام به حتى في حالات غضبه وسَخطه، ففي إحدى خرجاته معها واجهتهما تصرفات مزعجة من المارّة تمثلت في التحديق إليهما، وهذا ما أزعج جواد حتى هَمَّ بالصراخ والانفجار في وجوههم، لكن نور قامت بتهدئته وجعلته يشعر بالراحة" اقتربت مني نور، طوقتني بذراعها وطبعت قبلة عميقة على وجنتي، امتصت ضغطا رهيبا ألمَّ بي. أغمضت عَيْني. تنفسنا نحن الاثنين بعمق، واحتضنا بعضنا إلى حد الاتحاد"[11].

يريد الكاتب هنا أن يدفعنا إلى إمعان النظر في العلاقة التي تجمع نور بجواد ومدى تلاحمهما، على الرغم من الاختلاف الذي نلمسه في أصولهما ما يحيلنا إلى فكرة أن العلاقات الإنسانية تسمو على العصبيات التي تغذيها الاختلافات العرقية أو الدينية، وكان هذا الاتجاه الذي سارت على نهجه الرواية الحضارية التي نظرت إلى علاقة الفرد العربي بالغربي من منظور التكامل، والعلاقات الإنسانية، بعيدا عن روح التفرقة ونظريات المؤامرة،

وهذا من منطلق الخروج من النمطية القديمة في التفكير وتحليل الأحداث التي تحصل في العالم، فمن المفروض أن يكون الأديب أول من يوجه أمته نحو هذه الأفكار، وهذا ما يجعلنا نفكر" في كيفية التوفيق بين هوية الفرد الخاصة وحقائق ثقافته ومجتمعه وتاريخه من ناحية، وبين حقائق الهويات والثقافات والشعوب الأخرى. ولا يمكن أبدا أن يتَّخذ ذلك فحسب صورة تفضيل المرء لما ينتمي إليه بالفعل: ولا يجدر بالمفكر أن يهدر طاقته بالحديث الرّنان الطّنان حول أمجاد حضارتنا..."[12].

على عكس ما يطرحه إدوارد سعيد هنا، فقد عودنا مثقفونا على تلك الأفكار التي تمجد التاريخ وتفسر كل الانتكاسات التي تشهدها بالمؤامرة الخارجية، وتُغفِل مع كل هذا تعاستنا في كثير من نواحي الحياة، وخاصة الجانب الفكري والعلمي، لذا يجب علينا إن أردنا النهوض بأمتنا أن نواجه أنفسنا بأننا لسنا بتلك المثالية التي نرى أنفسنا بها من خلال أجدادنا، من هذا المنطلق يتحتَّم علينا إعادة النظر في علاقاتنا مع أنفسنا أولا، وأن نصحح المفاهيم والمبادئ الأساسية لعلاقة الفرد مع نفسه لنصل بعدها إلى علاقة سوية مع الآخر الذي نشترك معه في المصير، ولا يمكن أن نستمر في التقدم دون الاحتكاك معه بما يحمله من سلبيات وإيجابيات، وهذا ما تجسده أحداث الرواية قيد الدراسة، ويبرز هذا جليا في علاقة جواد مع مديره في العمل، فبعد أن وقعت له حادثة الجريدة التي قام مارسيل ماسان برميها أمام جواد وبعد أن كالَ له مجموعة من التهم التي لا علاقة لجواد بها قام مديره بالتدخل حالا" طلب المدير المفوض ديسي هوسمان بكل صرامة من مارسيل الخروج حالا من قاعة الاجتماعات، لم يجد الحاقد من منفذ آخر سوى الرضوخ للأمر الواقع ..."[13].

يحاول الروائي هنا المزج بين موقفين متضادين في مشهد واحد، فقد أبرز أولا شخصية مارسيل ماسان الحاقد والمبغض لجواد وكيف يعامله بغل وحقد، ثم أتى بشخصية المدير ديسي هوسمان، كي يقف في وجه الأول، وينصف جواد، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الروائي يريد أن يجعلنا نفسر هذه الأحداث على نَحْوٍ وسطي معتدل، مفاده أنه لا يجب أن لا تكون أحكامنا أحادية الجانب، فهذا الآخر الغربي مثلنا تماما فيه الخير وفيه الشر، ويتمثل كل هذا في الشخصيتين المبثوثتين في الجدال والصراع، إذ نجده يوظف شخصية المدير كي يوازن بين طرفي النزاع دون أن ينتصر لأي منهما على الآخر وهو المطلوب، فليس علينا أن نهزم الآخر كي نثبت وجودنا، وفعاليتنا في الحياة، بل الأهم من كل هذا هو أن ننتصر على أنفسنا ونكبح تلك الأفكار البالية التي تسير بنا نحو مزيد من التخلف والرجعية، وهنا يبرز دور السرد الروائي في الحياة فهو وسيلة لتقويم السلوكات المجتمعية".

من هذا المنطلق يصبح السرد، كما الهوية مظهرا من مظاهر المثاقفة بين الشعوب والأمم والقوميات إذ لا وجود لسرد خالص مثلما لا وجود لهوية نقية خالصة" [14]تمارس هذه الرواية دورها الحضاري بشكل متميز، فقد جعلتنا نعيد النظر في طريقة تحليلنا للمواقف من خلال المزج بين الشخصيات ووضعها في شكل حواري ضمن

مواقع صدام ليجعلنا نرى بأن الآخر يمكن الوصول معه إلى أرضية حوار، من خلال التخلص من الأفكار الجاهزة، التي ترسبت في مخيلتنا الجمعية طيلة سنوات كان فيها للآخر دور. من خلال ممارسته لجميع أنواع الاضطهاد والظلم، من خلال الحركات الاستعمارية، وكأنه يقول لنا أنَّ لكل زمن ظروفه ولكل ظرف طريقة خاصة للتعامل معه.

ولهذا الغرض بالذات فقد أراد بومدين بلكبير أن يربط العلاقة بين الهوية الثقافة، على اعتبارهما مكملين لبعضهما، كما تتمحور الثقافة في غالب الأحيان في العلاقة التي يربطها الأنا بالآخر لأنها مبنية على الأنساق المختلفة" كل صورة تنبثق عن وعي مهما كان صغيرا، بالـ"أنا" في علاقته بال" آخر" وعن الـ" هنا" في علاقته بالـ" هناك". فالصورة، دينية كانت أم غير دينية هي إذن الفارق الدلالي بين منظومتين ثقافيتين مختلفتين"[15]. هذا الاختلاف الذي ينطلق منه كل فرد منا في تفسير الأحداث، وربط العلاقات ومصيرها في عالم يفرض هذا التداخل الثقافي، بحكم ما ينجرُّ عن العولمة، التي جعلت من العالم قرية صغيرة يحتك فيها كل الأجناس بشكل مستمر وعلى نطاق واسع.

لم تكتف رواية" **خرافة الرجل القوي**" بالنظر إلى هذه العلاقات من منظور العولمة (أي تواصل افتراضي تنتجه شبكات التواصل عبر الأنترنيت) بل جعلتها علاقات حقيقية تتجسد في شخصيات مختلفة، فبعد أن وجد بطل الرواية جواد السكينة مع نور التي أصبحت زوجته عاد بها إلى الجزائر وإلى مدينة قسنطينة بالتحديّ، ليعيش معها بسلام، وهو ما يوصلنا إلى حتمية التعايش وأن العلاقات الإنسانية – كما أسلفنا– تسمو على العصبيات مهما كان مصدرها وهذا ما جسدته نور في ما فعلته مع جواد " –حجزت لنا تذكرتين نحو قسنطينة في رحلة بعد الغد، يجب أن ترى عائلتك، أن تتعرف على أهلك، أن تعرف هوية تلك الجثة، من غير المعقول أن تظل هكذا كغصن مقطوع من شجرة"[16].

نجد نور هنا تساعد جواد في البحث عن هويته والالتحام بها، وهذا يكون بالعودة إلى أرض الوطن، قصد تحقيق ذاته والهروب من حالة التيهان التي يعيشها في غربته عن وطنه، وبالتالي غربته عن نفسه وهويته، وهنا تسمو العلاقة" أنا" جواد و" آخر" نور في التعايش السلمي بين الشرق والغرب في تآلف ومودة خالصة، هذا ما يؤسس للتواصل الثقافي الذي تريد الرواية إبرازه والتمثيل له من خلال هذه الأحداث الموزعة على فضاءات مكانية وزمانية مختلفة لتحقيق التوليفة السردية الثقافية من للمنظور الحضاري الذي تبنته الرواية الجزائرية في عديد النماذج.

خاتمة:

من خلال عرضنا السابق يمكن الخروج ببعض الأحكام المبنية على سيرورة الأحداث المضمَّنة في رواية " خرافة الرجل القوي"، وأول ما تجدر الإشارة إليه هو كون بومدين بلكبير عمل على طرح أحداث تتضمن الصراع، وأخرى تدعو إلى التواصل، وقد وردت على النحو الآتي:

1. أراد بومدين بلكبير من خلال هذه الرواية توجيه القارئ إلى تحديد هوية هذا الآخر في بداية العمل، ثم قام بالإشارة إلى أنواع أخرى من الغيرية بغرض دعم التوجه العام الذي يرمي إلى تحديد الآخر على أنه الغربي.
2. أسس هذا العمل الأدبي للصدام من خلال زرع الأنا الشرقية في فضاء العالم الغربي، وجعله يصطدم به مباشرة ويحتك به في معظم مشاهد الرواية.
3. برزت الشخصيات التي تدعو للتواصل مع الآخر في صورة أفراد يحملون قدرا من الثقافة، وتسيرهم عقولهم الواعية، بعيدا عن التعصب بكل صوره.
4. بدت الهوية العربية في تجاذباتها داخل هذه الرواية تارة في تصادم وأخرى في تواصل، سائرة نحو ثبات الرؤية التي ترمي إلى تأسيس هوية عربية تتميز بالوسطية والاعتدال، وهذا ما دعت إليه هذه الرواية.
5. تمكنت الرواية من الوصول بنا إلى الغاية التي أرادها الكاتب، وهي أن العالم بحكم التقارب الحاصل بين كل مكوناته بفعل العولمة بات يفرض على كل الأطياف والأجناس التعايش السلمي والتخلص من الأفكار الداعية إلى العداوة.

الإحالات:

---

[1] نصر الدين بن غنيسة، عن أزمة الهوية ورهانات الحداثة في عصر العولمة، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان، المغرب، ط1، 2012، ص27.

[2] علي عبود المحمداوي، خطاب الهويات الحضارية من الصدام إلى التسامح، دراسة مقارنة بين المنجز الغربي والمنجز الإسلامي، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان ، المغرب، ط1، 2019، ص67.

[3] بومدين بلكبير، خرافة الجل القوي، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1، 2016، ص22.

[4] منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2013، ص29.

[5] بومدين بلكبير، خرافة الرجل القوي، مرجع سابق، ص26.

[6] بومدين بلكبير، خرافة الرجل القوي، مرجع سابق، ص33.

[7] إسماعيل مهنانة، العرب ومسألة الاختلاف، مآزق الهوية والأصل والنسيان، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان ، المغرب، ط1، 2014، ص110.

[8] بومدين بلكبير، خرافة الرجل القوي، مرجع سابق، ص37-38.

[9] ينظر، نصر الدين بن غنيسة، عن أزمة الهوية ورهانات الحداثة في عصر العولمة، مرجع سابق، ص27.

[10] نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، مصر، ودار جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، القدس، ط1، 2008، ص11.

[11] بومدين بلكبير، خرافة الرجل القوي، مرجع سابق، ص51.

[12] إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص158.

[13] بومدين بلكبير، خرافة الرجل القوي، مرجع سابق، ص26.

[14] عبد الله النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016، ص105.

[15] نصر الدين بن غنيسة، في المثقفة والنسبية الثقافية، قراءات سيميائية، دار كلمة، تونس، ودار الأمان، المغرب، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ومنشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2016، ص106.

[16] بومدين بلكبير، خرافة الرجل القوي، مرجع سابق، ص 43.

المصادر:

1. بومدين بلكبير، خرافة الجل القوي، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2016.

المراجع:

1. إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، تر: محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006.
2. إسماعيل مهنانة، العرب ومسألة الاختلاف، مآزق الهوية والأصل والنسيان،، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان ، المغرب، ط1، 2014.
3. عبد الله النوايتي، السرد والأنساق الثقافية في الكتابة الروائية، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2016.
4. علي عبود المحمداوي، خطاب الهويات الحضارية من الصدام إلى التسامح، دراسة مقارنة بين المنجز الغربي والمنجز الإسلامي، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان المغرب، ط1، 2019.
5. منصور قيسومة، اتجاهات الرواية العربية الحديثة في النصف الثاني من القرن العشرين، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2013.
6. نصر الدين بن غنيسة، عن أزمة الهوية ورهانات الحداثة في عصر العولمة، منشورات ضفاف، لبنان، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ودار الأمان ، المغرب، ط1، 2012.
7. نصر الدين بن غنيسة، في المثقفة والنسبية الثقافية، قراءات سيميائية، دار كلمة، تونس، ودار الأمان، المغرب، ومنشورات الاختلاف، الجزائر، ومنشورات ضفاف، لبنان، ط1، 2016.
8. نهال مهيدات، الآخر في الرواية النسوية العربية، في خطاب المرأة والجسد والثقافة، دار عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، مصر، ودار جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، القدس، ط1، 2008.

الترجمة والرواية من منظور مفاهيمي.

أ.د ليلى سهل

أ/ صبرين عطية

جامعة بسكرة

ـ الملخص:

يشكِّل الترجمة في وقتنا الراهن أهم أدوات التواصل العلمي، والتي تسهم في نقل المعلومات والمعارف بين اللغات. ولقد تعددت سبل الترجمة بتعدد الغرض أو الغاية التي وضعت لها، ومن بين هذه السبل نجد: الرواية التي تعد من أهم الأجناس الأدبية والفنية المساهمة في تحقيق التبادل العلمي والثقافي بين الشعوب المختلفة، ومن هذا المنطلق يتسنى لنا تحديد الإطار العام لكل من مصطلح الترجمة والرواية، وذلك من خلال الإجابة عن الإشكالية الآتية:

- ✓ ماذا نقصد بمصطلح الترجمة والرواية؟ وفيما يتمثل دور الترجمة في النصوص الروائية؟.

وللإجابة عن هذا الطرح سنعتمد على المنهج الوصفي؛ بحكم أنه الأنسب لطريقة عرضنا للموضوع المعالج الذي يهدف إلى دراسة مفاهيم الترجمة واستراتيجياتها ودورها في تحقيق هيمنة الأنساق الروائية في العالم وانتشارها في كل الآداب والثقافات.

ـ الكلمات المفتاحية: الترجمة، الرواية، المفاهيم.

تمهيد:

قدمت الترجمة خدمات علمية متنوعة في مختلف المجالات، ومنها المجال الأدبي وتحديدًا الرواية الجزائرية، والتي سنقوم بتسليط الضوء عن الدور الذي لعبته الترجمة في تحقيق الاحتكاك والمثاقفة من خلال النصوص الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وذلك بعد تحديد فحوى مصطلح الترجمة.

1. ماهية الترجمة.

1.1 تعريفها:

تعددت تعريفات لمصطلح الترجمة بتعدد أوجه النظر والأغراض والسبل المعرفية والعلمية، ومن بين هذه التعريفات نجد:

ـ الترجمة كونها نشاط فني: وذلك حسب منظور سيلسكوفيتش، حيث عرفتها بقولها: "الترجمة معناها نقل معنى الرسالة التي يتضمنها نص، وليس أن ننقل اللغة التي عليها النص إلى لغة أخرى"[1].

[1] أمبارو أورتادو ألبير، الترجمة ونظرياتها، تر/ علي إبراهيم المنوفى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2007 م، ص45.

ـ الترجمة كونها عملية اتصال: وهذا ما يؤكد عليه كلٌّ من نايدا وتابر أن الترجمة عبارة عن عملية إعادة إنتاج نص من خلال التساوى الطبيعي والتام بين الرسالة في اللغة المترجم عنها، وبين الرسالة في اللغة المترجم إليها[2].

ـ الترجمة على أنها خطوات: حيث يعرف دوليل النشاط الترجمي بأنه "عملية يتم من خلالها تحديد معنى الرموز اللغوية، على أساس ما يراد قوله، وتجسد ذلك في نص، وبعد ذلك تتم عملية إحلال كامل لهذا النص من خلال الرموز المتعلقة باللغة الأخرى"[3].

ـ ومن هنا نستشف كباحثين من خلال هذه التعريفات أن وظيفة الترجمة تتجسد في أنها: عملية اتصالية يتم من خلالها تبليغ رسالة للمتلقي من خلال نقل النص من لغته الأصلية إلى اللغة المستهدفة.

2.1 شروط الترجمة:

ـ ونجد أنه يجب توفر جملة من الشروط في المترجم المتمكن والمتمرس، من بينها نذكر[4]:

1.إجادة اللغة التي ينقل منها و إليها.

2.إجادة القواعد اللغوية التي تحدد القنوات الفنية التي تنقل خلالها الأفكار الواردة في النص الأصلي.

3.إجادة خاصة لفروع العلوم المختلفة التي يقوم بالنقل منها وإليها مع الإلمام بمصطلحاتها والقدر الأعظم من مفرداتها.

4. محاولة بناء الفكرة في أسلوب مشابه إلى حد كبير للأسلوب الذي كتب فيه النص الأصلي.

5. إظهار القطعة المترجمة بنفس روح القطعة الأصلي.

3.1 الخطوات التي يجب اتباعها عند الترجمة:

لنجاح عملية نقل نص من لغته الأصلية إلى اللغة المستهدفة وجب اتباع الخطوات الآتية:[5]

1. يجب على المترجم قراءة النص قراءة بتمعن وتكرار قراءته حتى يتضح المعنى بشكل تام.

2. إذا اعترضت المترجم بعض الكلمات أو العبارات التي يصعب عليه فهم معناها فلا يتردد في الرجوع إلى القواميس العامة أو المتخصصة.

3. يبدأ المترجم بعد ذلك في محاولة ترجمة كل جملة ترجمة صحيحة وسليمة على حدة.

4. إيجاد أدوات الربط المناسبة لربط الجمل ببعضها حتى لا يكون النص مفككًا وغير متصل.

---

[2] المرجع نفسه، أمبارو أورتادو ، الترجمة ونظرياتها، ص46.

[3] المرجع نفسه، أمبارو أورتادو ، الترجمة ونظرياتها، ص47.

[4] عبد العليم السيد منسى وآخرون، الترجمة أصولها ومبادئها وتطبيقاتها، دار المريح، الرياض، (د،ط)، (د،ت)، ص12،11.

[5] عبد الله عبد الرزاق إبراهيم، الترجمة المبادئ والتطبيقات، دار النشر للجامعات، ط2، 2006م، ص 08،09.

5.إعادة قراءة النص بأكمله بغرض مراجعة الأخطاء النحوية والتأكد من أن المعنى الذي أراده الكاتب قد أمكن نقله نصًا وروحًا.

6.البعد تمامًا عن عملية الحذف أو الاختصار أو التلخيص أو اللف والدوران حول النص عندما يصعب فهمه وترجمته؛ لأن هذا الأمر يعتبر تشويها وتحريفا؛ فالترجمة ليست تلخيصًا أو اختصارًا أو لفًا ودورانا حول المعنى.

7. الحذر في اختيار معاني الكلمات والعبارات والتعبيرات اللغوية، والتأكد من أنها مناسبة للنص.

2. فعالية الترجمة في النصوص الروائية:

تفاوتت أنماط الحياة بين الأمم والشعوب عن بعضها البعض، ويرجع ذلك إلى اختلافها في الإيديولوجيات والخلفيات الفكرية والدينية والحضارية وكذلك اللغوية، وقد أضحى هذا التبيان والاختلاف أساس التميّز والإبداع في العديد من النواحي والمجالات العملية والعلمية، ومن بين هذه المجالات، نجد: المجال الأدبي، ونخص بذلك النصوص الروائية، حيث حاكت هذه الأخيرة من خلال أحداثها المتعددة وشخصياتها المتنوعة مظاهر ثقافية وفكرية مختلفة في عدة مناطق وعدة بيئات، إلا أن هذا لم يمنع من وجود أسباب جعلت الترجمة تتعذر في نقل النص بصفة مطلوبة من لغته الأصلية إلى اللغة المستهدفة، وهذا ما أدى إلى تراجع مردودية الجودة في النصوص الروائية الجزائرية المترجمة باللغة الفرنسية، وقد انشطرت هذه الأسباب إلى:

1. **أسباب لغوية:** ونقصد بها المتغيرات التي تطرأ على بنية النص الروائي أثناء تحويله من لغته الأصلية إلى اللغة المستهدفة، مما يؤدي إلى إيصال جزئيات من عناصر الرواية غير واضحة أو غير منفصلة ومختصرة، مما يؤدي ذلك إلى اختزال المعنى وطمس أسلوب الكاتب الأصلي للنص، وقد أبرز كافورد ذلك إلى "أن عدم إمكانية تعويض عنصر معجمي أو تركيبي في اللغة المتن بآخر من اللغة المستهدفة، الأمر الذي يعزى إلى وجود غموض يشكل سمة بارزة من الناحية الوظيفية للغة المتن"[6]، ومثالنا عن ذلك الترجمات المشرقية للرواية الجزائرية كانت دون المستوى؛ لأنها لم تستوعب العمق الثقافي والحضاري للرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية، مثلا ترجمة السورية ملك أبيض إلى العربية لرواية نجمة لكاتب ياسين كانت دون المستوى لأنها خانت النص الأصلي لغة وثقافة وفكرًا ورؤية، كما أن ترجمة اللبناني الدروبي لروايات محمد ديب كانت ضعيفة، ولم تحترم خصوصية **المرجعيات اللغوية** والثقافية والاجتماعية الجزائرية؛ لأن المترجم لم يدرك الواقع الجزائري ولم يعايشه وبقي ملتصقًا بقشور السطح على حساب العمق والحقيقة.

2. **أسباب ثقافية:** ونقصد بها الاختلافات الفكرية بين أبناء المجتمعات، مما يؤدي ذلك إلى اختلاف في الوسائل والأغراض التي تميز كل مجتمع فيهم، وهذا ما يؤدي إلى عجز المترجم على توفير مصطلحات باللغة

[1] إنعام بيّوض، الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، منشوراتANEP (الجزائر)، دار الفارابي (لبنان)، ط1، 2003م، ص55.

المستهدفة، وقد تجبره على الوقوع في مطب الترجمة الحرفية، ورغم ذلك تبقى غامضة بالنسبة لمتلقي باللغة المستهدفة ؛ ذلك لأن ثقافته تختلف تمام الاختلاف عن الثقافة التي تحملها اللغة الأصلية للعمل الروائي، ونجد أن **آسيا جبار** "وهي كاتبة جزائرية باللغة الفرنسية أنها عندما تريد أن تعبر عن أحاسيس أو عن عادات المرأة الجزائرية تجد نفسها أمام مشكلة ترجمة عواطفها وأفكارها العربية باللغة الفرنسية، أن هنا شيئًا ما ينقص في الصورة"[7] وذلك يعود كما أشرنا في السابق إلى التنوع الثقافي من بيئة لأخرى، ما أدى إلى التنوع في انفراد المصطلحات المتعلقة بالمواريث الثقافية والدينية والحضارية، مما أدى ذلك إلى عجز الترجمة.

ـ كما نجد الجاحظ "يطلب من المترجم الجيد أن يكون في مستوى فكري لا يقل عن مستوى مؤلف النص الأصلي، وأن تتساوى معرفته بالموضوع معرفة المؤلف، وانعدام هذا الشرط يسهل الوقوع في سوء فهم للنص، ويجعل الاطمئنان إلى عدم ضياع المرامي الدقيقة للنص خلال الترجمة أمرًا غير مؤكدة"[8]، ومن الأحسن أن يكون الروائي ملمًا بقواعد اللغة المستهدفة ومتمكنًا منها ليقوم بترجمة أعماله الأدبية وبث من خلالها أحاسيسه ومشاعره وتأثيراته؛ لكي يتلقاها المتلقي على أكمل وجه.

3. خاتمة:

وفي الختام نستنتج مما سبق ذكره أن:

1. أن مصطلح الترجمة وإن تعددت تعريفاته إلا أن القاسم المشترك بينها

يكمن في: أن الترجمة تعبر في أبسط مفهومٍ لها عن عملية تحويل نص من لغته الأصلية إلى لغته المستهدفة؛ وذلك لاتصال ثقافي وحضاري مع مختلف البيئات والمناطق والأشخاص.

2. أن أسباب تعذر الترجمة في النصوص الروائية الجزائرية المترجمة إلى اللغة الفرنسية يعود إلى: أسباب لغوية وثقافية وعدم انتماء معظم المترجمين إلى البيئة التي ينتمي إلى الكاتب الجزائري.
3. أن جودة الترجمة للنصوص الروائية ورقيها يرجع إلى عدة أمور منها:

- ✓ مدى توافق المستوى الفكري والثقافي للمترجم مع الكاتب الأصلي للنص.
- ✓ حرص دور النشر على مراجعة الأعمال الموجهة إليهم، من خلال مترجمين ومختصين في مجال الأدب والرواية.

---

[7] حكيمة سبعي، هوية الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد:35/34، 2014م، ص517.

[8] المرجع السابق:إنعام بيّوض، الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، ص 20.

4. قائمة المصادر والمراجع:

الكتب:

1. إنعام بيّوض، الترجمة الأدبية مشاكل وحلول، منشورات ANEP(الجزائر)، دار الفارابي (لبنان)،ط1، 2003م.
2. عبد الله عبد الرزاق إبراهيم ، الترجمة المبادئ والتطبيقات، دار النشر للجامعات، ط2، 2006م.
3. عبد العليم السيد منسى و آخرون، الترجمة أصولها ومبادئها وتطبيقاتها، دار المريح، الرياض،(د،ط)، (د،ت).

الكتب الأجنبية:

4.أمبارو أورتادو ألبير، الترجمة ونظرياتها، تر/ علي إبراهيم المنوفى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2007م.

المقالة:

5.حكيمة سبعي، هوية الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، العدد:35/34، 2014م.

الترجمة والرواية قراءة في المصطلح والمفهوم.

أ/ دلال حوحو

جامعة بسكرة

مقدمة:

تعد الترجمة ظاهرة إنسانية إبداعية معقدة لما تمتلكه من أهمية وحيوية وما أضافته للحضارات والأمم من علوم وثقافات مختلفة مما خلق التقارب بينها ولقد ظهرت الحاجة للترجمة في جميع المجالات الثقافية، والاجتماعية والاقتصادية على الرغم من اختلاف اللغة والعادات والتقاليد بين الشعوب والمجتمعات، باعتبار أن الترجمة هي مصدر تبادل الثقافات ونقل العلوم ونشر المعارف المختلفة من فلسفة وطب وحساب وهندسة فهي جسر التواصل بين هذه الثقافات والشعوب وهي التي تعزز التفاهم بينهم كما، شهدت الساحة الأدبية العربية حركة غير معهودة في ترجمة الرواية والمسرحية والشعر وكل الدراسات الأدبية، ومع الترابط والاحتكاك بين الشعوب ولدت الحاجة إلى التواصل وتبادل الثقافات بين المجتمعات وبتأثر المترجم بالبيئة التي يعيش فيها يكتسب ثقافات الجماعة التي يعيش بينها وهذا ما يساعده في انجاح نقل الثقافات وترجمتها ومن بين هذه الثقافات التي ترجمت، الرواية فما مفهوم الترجمة؟ وما هي عوائقها ؟ وهل شكلت أزمة أمام القارئ العربي؟ وما مفهوم الرواية؟

مفهوم الترجمة لغويا:

ورد في المعجم الوسيط: "ترجم الكلام بينه ووضحه وكلام غيره وعنه: نقله من لغة إلى أخرى ولفلان ذكر ترجمته"[1]. أي الترجمة تعني نقل الكلام من لغة إلى أخرى، أما عند ابن منظور فقد وردت بمعنى الالتباس والتعريف بمضمون الكتاب أي فاتحته[2].

اصطلاحا:

"هي إعادة كتابة موضوع معين بلغة غير اللغة التي كتب بها أصلا، ومع قدم الترجمة قدم الأدب نفسه وهناك جدل مستمر بين من يرون فيها التقيد بالأصل حرفيا ومن يرون التصرف ومن يرون عدم الجدوى في الترجمة لمن يريد تذوق الأثر الأدبي على الوجه الصحيح"[3]، فالترجمة إذن هي النقل من اللغة الأم إلى لغة أخرى غير التي كتب بها دون زيادة ولا نقصان، مع إمكانية التصرف في ترجمته.

و"الترجمة هي فن الكشف، أو العصاة السحرية التي تزيل الحجب عن المتلقي الأجنبي لتضع ثقافات العالم بين أصابعه والمترجم هو الفنان الذي يؤرقه ولع الكشف والتنقيب عن النفائس فيبذل الجهد والوقت من أجل

---

[1] مجمع اللغة العربية بالقاهرة: المعجم الوسيط، مطابع الأوغستط3، ص87.

[2] ينظر: ابن منظور ، لسان العرب مادة تجم ، دار البولاق، القاهرة، ص123.

[3] مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، 1974، ص576.

استكشاف عمل فنان آخر، ليعيد خلقه، ثم يظهره في عباءة جديدة"[1]، الترجمة هي الوسيلة الأساسية لتبادل الثقافات المختلفة بين الشعوب والأمم بواسطة اللغة وإعادة الخلق أي خلف الفن من فنان إلى فنان آخر، ولتمكن من الرجمة لابد من التمكن من اللغة بواسطة تعلمها والتواصل بها مع غيره فهكذا تطورت الشعوب وازدهرت الأمم، فالترجمة تنقل ثقافات وعادات وتقاليد أمم إلى أمم أخرى.

مفهوم الترجمة الأدبية:

لا يخفى أن الترجمة الأدبية من أعقد أنواع الترجمة، بسبب الخصائص والمميزات التي تحتويها النصوص الأدبية المختلفة من صور بيانية ومحسنات بديعية التي تحتاج إلى مدارك عقلية و أدبية لمترجم بالإضافة إلى تمكنه من اللغتين، والنصوص الأدبية لا تحمل الأفكار فحسب فهي وعاء للمشاعر والأحاسيس والعاطفة بالإضافة إلى عملية المقاربة بين الأساليب اللغوية المختلفة، فهي تسعى إلى إعادة صياغة المعنى مع توخي ضبط الأساليب اللغوية لكي لا تختلف عن النص الأصلي.

الترجمة الأدبية هي "ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة.. مثل الشعر والقصة والمسرح وما إليها، وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة أي الترجمة في شتى فروع المعرفة"[2]، الترجمة الأدبية تشترك مع الترجمة بصفة عامة في ترجمة جميع الأجناس الأدبية مثل الشعر، الرواية، القصة.. و"ترجمة النص الأدبي مدعوة إلى أن تكون أمينة للنص الأصلي، أي أن تكون نصا يشبهه بقدر الإمكان، بحيث يتوهم قارئ هذه الترجمة أنه أمام النص الأصلي لا أمام ترجمة"[3].

أي لابد من التحلي بالأمانة والدقة فلا ينبغي للمترجم اجراء تغييرات على النص المترجم فلا يمكن إضافة أو حذف ما يتناسب مع أهوائه أي لا يكون هناك حرية التصرف المفرطة مفرط حتى لا يفقد النص الأصلي جوهره وحقيقته لأنه يمكن أن يؤثر على ثقافة وتاريخ شعوب بأكملها ولابد للمترجم أن يمتلك مرجعيات ثقافية للغة الرواية أو النص الذي يترجمه، فدور المترجم الأدبي مزدوج فهو ينقل ما يقوله الكاتب ويسعى لنقل المعنى والأسلوب وهذه تعتبر من شروط ومعايير الترجمة، وتعرف الترجمة الأدبية أيضا أنها نقل مخصوص للنصوص الأدبية بمختلف أجناسها، تتولد عنها معالجة لثلاثة حقول معرفية هي: الترجمة، الفن، الثقافة[4].

---

[1] علي سامي مصطفى وآخرون: الترجمة والثقافة بين النظرية والتطبيق، دار الكتاب الحديث، 2009، ص692.

[2] محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان ، ط2، 2003، ص7.

[3] علي سامي مصطفى وآخرون: الترجمة والثقافة بين النظرية والتطبيق، دار الكتاب الحديث، 2009، ص 416.

[4] ينظر: محمد عنان، الترجمة الأدبية بين التنظير والتطبيق، مشكلات مكتبة لبنان، ناشرون للشركة المصرية العالمية للنشر ، 1997، ص 7.

وهي أيضا دراسة الأجناس الأدبية المنصهرة في ذاتها إنتاجا وإبداعا وشكلا وهو ما أدى إلى إيجاد المعايير العلمية التي تساعد على معرفة التنوع الثقافي بين مختلف القوميات التي تحتويها الأجناس الأدبية على مدى تجليات تغيراتها، وعليه تفرض نظرية الترجمة في الميدان الأدبي على المترجم أن يكون ملما بالدراسات الثقافية والفنية والفكرية حالما يستهدف النص الأدبي للترجمة[1] إذن هدف الترجمة هو الإبقاء على آثار النص الأصلي فنيا ولغويا والحفاظ على خصوصيته والترجمة الأدبية لها أنواع ترجمة الشعر، ترجمة المسرح وترجمة الرواية.

تعريف الرواية:

الرواية مصطلح زئبقي يصعب الإمساك به لكونه جنس أدبي متغير المقومات ولتداخله مع الأجناس الأخرى، كما أنها تحتل المرتبة الأولى ضمن ترجمة الأجناس الأدبية والرواية "فن نثري، تخييلي، طويل نسبيا بالقياس إلى فن القصة القصيرة"[2]، أي أنها فن يعتمد على الخيال ويتميز بالطول وهناك من يعرفها "أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنها تشغل حيزا أكبر وزمنا أطول، وتتعدد مضامينها، كما هي في القصة فيكون منها الروايات العاطفية والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية"[3].

وعليه فالرواية عبارة عن قصة لكنها مطولة، والأداة المحورية التي تقوم عليها ترجمة الرواية هي اللغة، حيث أكدت الدراسات النقدية المعاصرة على سلطة اللغة في تنظيم الحكي بالنظر إلى تفاعلها المتنوع والمتعدد داخل القصة، أي أن اللغة هي التي تبسط سلطتها على الحكي ليتمكن هو بدوره من بسط سلطته على تنظيم آليات السرد[4]، لكن هذا لا يعني اللغة وحدها بل هناك عناصر أخرى تتفاعل مع سلطة اللغة والحكي في ترجمة الرواية كالشعرية مثلا "الشعرية هي نظرية نقدية بالمعنى الذي يجعل منها نظرية شاملة للكلام والتاريخ والذات والمجتمع... بذلك تكون الترجمة قد أصابت أدبيتها الخاصة بها"[5].

وبذلك تكون الترجمة قد أصابت أدبيتها، ولكي تكون عملية الترجمة ناجحة لابد من تجاوز المصيدة الحكائية، بمعنى سهولة ترجمة الرواية تبقى مرهونة بتجاوز المصيدة الحكائية تكون قد وقعت فيها إحدى شخصيات القصة وقد يقع فيها المترجم هو الأخر إن لم يتفطن لها"[6]، والمصيدة هي قدرة المترجم في التنويع في استخدام الأدبية والمعايير الاصطلاحية والبيان والبديع.

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص 8.

[2] أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، اللاذقية سوريا، ط1، 1997، ص 21.

[3] عزيزة مريدن: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص74.

[4] ينظر: حسين خمري، الفضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 20011، ص 16.

[5] حسين خمري: الفضاء المتخيل مقاربات في الرواية، ص 16.

[6] عبده عبود: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1999 ص191 .

العوامل التي ساعدت في ظهورها:

من أبرز العوامل التي ساعدت في تطور الرواية هو عامل الترجمة، حيث احتلت الرواية المرتبة الأولى من ناحية ترجمة الأجناس الأدبية إذ ظهرت الرواية ذات طابع سام من حيث أنها الجنس الأدبي الوحيد المتميز في استقطاب أكبر عدد من المتلقين بفضل تشبعه بخصائص فنية تتيح للقارئ التعرف على شبكة معلوماتية أوسع ترتبط بفضائية السيسيولوجي والثقافي علاوة على التمتع بجمالياتها في ضوء نسيج نصها المنتظم"[1] . العمل الذي ساعد على تطور الرواية هو الترجمة خاصة وأن الرواية تستقطب أكبر عدد من المتلقين.

ومع الاحتكاك بالأدب العالمي الإنجليزي والروسي والفرنسي، مما أحدث تطورا بين الشعوب وحثا على معرفة آداب الشعوب وثقافتهم الأمر الذي زاد في تقدم هذا الفن، ومع انتشار الطباعة والكتب والمجلات مما شجع الروائيين على الكتابة بالإضافة إلى التعليم والقراءة كل هذا ساهم في نشر وتطور الأعمال الأدبية[2]، الاحتكاك بالآداب الأخرى الإنجليزية والروسية ساعد على تطور الرواية إضافة إلى الطباعة ونشر المجلات والكتب.

أما بالنسبة للجانب المعرفي فالرواية من الأجناس الأدبية التي لا تكف عن التطور والاستمرار، وهذا الاستمرار يوجب المترجم أن يكون على استعداد بأهمية المفاهيم النقدية والعلمية التي تأتي في ضوئها الرواية متضمنة داخل قوالبها الأصلية، وعليه توجب على المترجم نقل الأسلوب مع الإلمام بالمفاهيم المستحدثة في عصرها، على اعتبار أنها علامات جديدة ودالة يستفيد منها الحقل الدلالي ضمن مفهوم الأدب في سياقاته الجديدة[3]، وهذا ما قد تجسد من خلال التفاعل بين الدراسات الأدبية للترجمة وظفت خلالها الكثير من عمليات الترجمة بتوفير استراتيجيات متنوعة تعود على عملية الترجمة والمترجم بالفائدة ألا وهي نجاح عملية الترجمة.

لغة الرواية:

لغة الرواية تميزت بالتعدد اللغوي وهي متغيرة ليست ثابتة فهي عبارة عن مزيج ثقافي بين اللغات وهذا ما يوجب على الروائي أن يكون متمكنا منها ويمنح تصويرا جماليا يعطي سحرا وتأثيرا "لغة الرواية هي نظام لغات تنير إحداها الأخرى حواريا، ولا يجوز وصفها ولا تحليلها باعتبارها لغة واحدة ووحيدة، وعلى هذا فإن الأشكال اللغوية والأسلوبية المختلفة تعود إلى نظم مختلفة في لغة الرواية، فلغة الرواية لا يجوز وصفها في مستوى واحد"[4]، وجود لغات مختلفة في الرواية يعود اختلاف نظمها وتعدد شخصياتها كما تتميز الرواية بلغة الحوار الذي يبث

---

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص212.

[2] ينظر: ماهر شعبان عبد الباري: التذوق الأدبي طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه، دار الفكر، ناشرون وموزعون، عمان، ط2، 2010، ص75.

[3] ينظر: جماعة من الأساتذة، الترجمة ونظرياتها، تونس، بيت الحكمة، 1989، ص 122.

[4] محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر –دراسة نظرية تطبيقية في سيما طيقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص31.

ديناميكية ونشاط في الرواية" إن للذات القارئة والمبدعة نشاط وليست شيئا وأنها تنتج كينونتها من خلال عملية تأملها لذاتها وعندما تنشغل بموضوع آخر خارجها فإنه لا تكون لها أي كينونة غير كونها منشغلة بهذا الموضوع"[1]، الرواية تفسح المجال لممارسة اللغة ونشاطه.

مشاكل الترجمة الأدبية:

نظرا لتنوع الأجناس الأدبية تنوعت مشاكل الترجمة الأدبية من الجوانب اللغوية والثقافية والأسلوبية والتي يتعين على المترجم الإلمام بها.

يعد الجانب اللغوي من أهم المشاكل التي تعاني منها النصوص المترجمة، بالإضافة إلى النص الأدبي باعتباره يتكون من الجانب الشكلي والدلالي فهو يتضمن نظام لغوي له خصوصياته تجعل من عملية الترجمة تصطدم بمشكل نقل الدلالات الأصلية تركيبا ومفهوما من هذا المفهوم تبرز المشكلة الرئيسية لترجمة النص الأدبي التي تتعلق بكيفية الحصول على المكافئ الدلالي لترجمة المحمول الثقافي عبر الأداة اللغوية من جميع الأبعاد الحضارية [2].

بالإضافة إلى أن النص الأدبي يتشكل من الفعل التخيلي ومن البنى اللغوية التي تنحصر مهمتها في بناء عالم معين مع التعبير عنه ضمن أسرارها وبذلك يصبح امتلاك أسرار اللغة هو امتلاك لخبايا العالم داخل نصه، وكل غياب للمعرفة الدقيقة للغة ينجم عنه النقص في التعبير والإخفاق في نقل الخصائص اللغوية للنص الأصلي[3]، بالإضافة إلى مشكلة الحفاظ على الانسجام بين الشكل والمضمون داخل العلاقة التي تربط الدال بالمدلول وهذا ما ينجم عنه عدم الحفاظ على الإبداع الأدبي الأصلي المتعلق بالجانب الجمالي والفني في النص المترجم تصويرا ولفظا وتركيبا وإن حدث وانفصال الشكل عن المضمون ألحق الضرر حتما بعملية الترجمة [4].

زد على ذلك ضعف المحصول الثقافي للمترجم لأن الثقافة تلعب دورا مهما للمترجم وعملية الترجمة واتقان اللغة وحده غير كاف لأنه إذا كان المترجم متمكن من لغة معينة ويجهل ثقافتها فسيقع في مشاكل الترجمة خاصة ترجمة المصطلحات لذلك لابد له من اتقان اللغة والتوسع في ثقافتها "لأنه لو لا يتقن اللغة ويتوسع في ثقافتها سيأثر على القارئ فقد يشعره بالملل وعدم الرغبة في اتمام قراءة الرواية مثلا فسوء الترجمة يسبب عائقا أمام القارئ والمتلقي ولو استرجعنا مفهوم الثقافة.... باعتبار أن الثقافة تتعدى التجربة إلى الأبداع، لوجدنا أن

---

[1] صبري حافظ: القصة العربية والحداثة، الهيئة العامة للكتاب، مجلة إبداع، مارس آذار، 1991، ص83.

[2] ينظر: جماعة من الأساتذة، الترجمة ونظرياتها، ص 137.

[3] ينظر: يوسف بكار: الترجمة الأدبية إشكالات ومزالق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص 12.

[4] ينظر محمد الفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1996، ص 196.

المثقف الحق، هو الذي يضيف جديدا، إلى المعارف الإنسانية، ويساهم في بعث الثقافة القومية، أو خلقها من جديد"[1].

إذن المترجم الحق هو الذي يمتلك ثقافة واسعة والقدرة على التحكم في اللغة، ومن مشاكل الترجمة أيضا الترجمة الحرفية لأنها تظهر الخلل في اللغة ويبدو كأن الموضوع في جهة و اللغة في جهة أخرى وهذا ما يضعف مستوى النص الأصلي المترجم يقول فولتير" ويل لصانعي الترجمات الحرفية، فالمعنى يضطرب، عندما يترجم الكلام كلمة بكلمة، وهكذا يفضي الالتزام بحرفية الكلام على المعنى في حين أن الالتزام بمقاصده يبعث فيه الحياة"[2].

ومن عوائق الترجمة أيضا تطور المصطلحات وتجددها بصفة مستمرة هذا ما يضع المترجم في ابهام إذا لم يلم بالجديد "إن التحديد الدقيق مطلوب في الترجمة العلمية حيث المفاهيم التي لا تحتمل أقل درجة من الخطأ ولكن الترجمة الأدبية طراز آخر من الترجمة يعتمد على نقل الأحاسيس والمشاعر"[3] الترجمة العلمية تستوجب الدقة أما بالنسبة للترجمة الأدبية فهي شيء آخر فأساسها نقل المشاعر والأحاسيس.

الخاتمة:

انطلاقا مما سبق نستنتج ان الترجمة مصدر تبادل الثقافات والعلوم والمعرف المختلفة وهي جسر التواصل بين الشعوب الأمم، وهي التي ساعدت في تطور الأجناس الأدبية خاصة الرواية، كما تعتبر الترجمة الأدبية من أصعب عوامل الترجمة، لما تتطلبه النصوص الأدبية المختلفة وخاصة الرواية من معارف لغوية وثقافية باللغتين، كما تتطلب التمكن المعرفي الأدبي من محسنات بديعية وصور بيانية والجماليات البلاغية والقواعد النحوية الذي يشكل عائقا لدى المترجم الذي يجد صعوبة في التعامل مع النصوص وحل مشاكلها خاصة النقاط التي لا يجد لها حلا في اللغة الأخرى لان النصوص الأدبية تختلف عن النصوص الأخرى غير أدبية مما يتطلب من المترجم أن يكون أدبيا مثقفا ذا احترافية يملك الحس الفني الجمالي ويتذوق النص الأصلي وينقله باحترافية وأمانة.

قائمة المصادر والمراجع:

1. ابن منظور ، لسان العرب مادة، تجم ، دار البولاق، القاهرة.
2. أمينة يوسف: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار للنشر، اللاذقية سوريا، ط1،1997.
3. جماعة من الأساتذة، الترجمة ونظرياتها، تونس، بيت الحكمة، 1989.
4. حسين خمري، الفضاء المتخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف الجزائر، ط1، 20011.

[1] عبد الله الركيبي: أحاديث في الأدب والثقافة، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967، ص84.

[2] علي سامي مصطفى و آخرون: الترجمة والثقافة بين النظرية والتطبيق، دار الكتاب الحديث 2009، ص579.

[3] محمد عناني، فن الترجمة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط11، 2009، ص17.

5. صبري حافظ: القصة العربية والحداثة، الهيئة العامة للكتاب، مجلة إبداع، مارس آذار، 1991.
6. عبد الله الركيبي: أحاديث في الأدب والثقافة، دار الكاتب العربي، القاهرة، 1967.
7. عبده عبود: الأدب المقارن مشكلات وآفاق، منشورات اتحاد كتاب العرب 1999 .
8. عزيزة مريدن: القصة والرواية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
9. علي سامي مصطفى وآخرون: الترجمة والثقافة بين النظرية والتطبيق، دار الكتاب الحديث، 2009.
10. ماهر شعبان عبد الباري: التذوق الأدبي طبيعته، نظرياته، مقوماته، معاييره، قياسه، دار الفكر، ناشرون وموزعون، عمان، ط2، 2010.
11. مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدب، مكتبة لبنان 1974.
12. مجمع اللغة العربية بالقاهرة:- المعجم الوسيط- مطابع الأوغستط3.
13. محمد الفتاح: التشابه والاختلاف نحو منهجية شمولية، المركز الثقافي العربي،ط1، 1996.
14. محمد سالم محمد الأمين الطلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر –دراسة نظرية تطبيقية في سيما طيقا السرد، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
15. محمد عنان، الترجمة الأدبية بين التنظير والتطبيق، مشكلات مكتبة لبنان، ناشرون للشركة المصرية العالمية للنشر، 1997.
16. محمد عناني، فن الترجمة ، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط11.
17. يوسف بكار، الترجمة الأدبية إشكالات ومزالق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001.

الصراع الهوياتي والتثاقف في رواية بم تحلم الذئاب؟.

أ/ يمينة بن الشيخ

جامعة مستغانم.

ملخص:

الترجمة فن من الفنون الأدبية التي ساهمت في نشر الأدب الغربي في البلاد العربية والأدب العربي في الغرب، فكان هذا الفن جسرا لامتداد الثقافات وتنوعها حيث نقل العديد من الأجناس والأعمال الأدبية إلى القاريء العربي من بينها الرواية التي جاء تعريفها على أنها سلسلة من الأحدلث تسرد بسرد نثري طويل وتكون إما واقعية أو خيالية تختلف عن باقي الأجناس بطولها وتتميز بابداع مؤلفها في الطرح وتداخل الشخصيات، فنجد في غالب الأحيان الصراع يحتدم حول الهوية من هنا نتساءل كيف تداخلت الهوية والرواية؟ ما علاقة الثقافة والتثاقف والسرد بالرواية؟ كيف طرحت الهوية كموضوع للسرد؟ وكجانب تطبيقي نعالج فيه الصراع الهوياتي والتثاقف في الرواية ونخص بالذكر رواية مترجمة لياسمينة خضرا المعنونة بـ: بم تحلم الذئاب؟ ذاكرة فيها اللمسة الجمالية التي أضافها المترجم.

الكلمات المفتاحية: الهوية، الرواية، التثاقف، السرد، الصراع، الثقافة.

مقدمة:

من نماذج السرد العربي السرد الديني المتمثل في القرآن الكريم، والسرد البشري المتمثل في الروايات فنجد الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية وليدة أزمة مرت بها الجزائر، وكان لوقع تلك الأزمة أثركبير وجسيم على الهوية بالخصوص، فكان هذا التأثير مؤد إلى طمسها من خلال قتل اللغة العربية بطرق مختلفة منها تدمير الزوايا ومدارس تعليم القرآن الكريم واللغة العربية واستبدالها باللغة الفرنسية وإجبار الأهل الاصليين للبلاد بتعلم اللغة الفرنسية واعتبارها لغة رسمية غير اللغة الأم للوطن المستعمر وبالخصوص الجزائر بهذا نجحت في إنشاء جيل جديد متشبع بقيم غير قيمه ومبادئه، فأخذ الكتاب الجزائريين أغلبهم من الذين يتقنون الفرنسية ويتحدثون بها بطلاقة فتراهم ممتنين لفرنسا وهذا جاء على لسان مجموعة من الكتاب من بينهم الروائي رابح الزناتي، فصورة الجزائري قد طمست وشوهت فتراه ذلك الهمجي واالمتخلف والذي لا علاقة له مع المتحضر ووصف بكل المواصفات السيئة بعكس الإستعمار الذي وصف بما لم يكن فيه وزيادة عللى ذلك مجد، ومن جانب آخر نجد مجموعة من الكتاب يبحثون عن هويتهم وانتمائهم الضائعين، لانهم عاشوا في وسط مزيف مليء بالاكاذيب الدالة على الثقافة والتحضر، من هنا نتساءل عن تداخل الهوية والرواية، ما علاقة التي تجمع الثقافة والتثاقف والسرد؟

كيف تم ادراج الهوية كوضوع للسرد؟ وتطرقنا لجانب تطبيقي نبحث فيه عن الصراع الهوياتي والتثاقف في رواية بم تحلم الذئاب؟ للكاتب ياسمينة خضرا.

مرت الجزائر بمجموعة من الأزمات لكن العمل الأدبي مازال يتطور ويكتسب طابعا أساسه الإبداع وخاصة في الرواية التي تترجم أحداثا واقعية ممزوجة بالخيال مما يمنحها تميزا وتفردا، فالكاتب يعتمد على تقنيات سردية نذكر من بينها الإطار الزماني والمكاني واللغة الملائمة والتي يتجاوب معها جمهور خاص هذه التقنيات تساعد على تحديد الهوية وخاصة هوية المؤلف من خلال هذه العبارات نناقش مفهوم الهوية من الناحية اللغوية والناحية الاصطلاحية الذي يختلف من شخص لآخر نجد أن الطيب عبد الجليل يقول عنها أنها مأخوذة من هو وهو جوهر الشيء وحقيقته ويقول الجرجاني عنها أنها الحقيقة المطلقة المشتملة على الحقائق، اشتمال النواة على الشجرة في الغيب. ويقول ابن رشدعنها:" إن الهوية تقال بالترادف للمعنى الذي يطلق على اسم موجود وهي مشتقة من الهو كما تشتق الإنسانية من الإنسان".

أما أرسطو يجد أن الهوية هي حقيقة الإنسان وجوهره، كل هذه التعاريف تخلص إلى مفهوم واحد هو أن الهوية هي شعور عريزي يميز شخصا عن آخر ويشتمل الإنتماء الجغرافي، الإجتماعي والتاريخي، وهذا الإنتماء متضمن للأصل والعادات والتقاليد متجاوزة سلوكياتنا كبشر.

تداخل الهوية والرواية:

أضحى الحديث عن الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية أو إحدى اللغات الأخرى بالنسبة للشعوب المستعمرة محورا هاما في الأدب الحديث والمعاصر، نأخذ على سبيل المثال الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية كموضوع للدراسة التي بين أيدينا بما أن الجزائر استعمرت من قبل فرنسا التي كما سبق الذكر أنها سعت إلى طمس الهوية وهذا ما نتج عنه مؤلفات بلغة غير اللغة الأم والتي كانت منافسة لها أو بالأحرى اخذت مكانها والهدف من هذا كسر البنى اللغوية والثقافية ونتائجه كان ظهور الروائي الناطق باللسان الفرنسي طارحين موضوعا محدثا نناقش فيه هوية وانتماء وتصنيف الرواية والمكانة التي اكتسبها في العالم ومن هذا المنطلق طرح النقاد الباحثين إمكانية إلتحاق الأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية إلى الأدب الفرنسي وهنا يبرز صراع الهوية في الكتابات الأدبية السردية الجزائرية المتأثرة بالرواية الأنجلو أمريكية المكتوبة باللغة الفرنسية خاصة الكتابة النسوية أو ما يسمى الأدب النسوي المتمحور أساسا على المقاومة والعجز، الحرية والإختيار، وهذا النوع الأدبي الجديد ترجم الكثير من الأحداث والوقائع الحقيقية المعاشة في حقبة معينة وإبرازها للقاريء في جميع أنحاء العالم الهدف منها لفت الأنظار للقضية التي يعالجها الروائي من كسر وظلم وموت في سبيل نشر ما يسمى الحضارة، وكان التأثير في الرؤية الفنية الإبداعية والفكرية للرواية، وأكثر ما تأثرت به الرواية الجزائرية أعمال الروائي البريطاني كولن ولسون وأشهرأعماله رواية الشك، وطقوس في الظلام، ضياع في سوهو و رواية القفص الزجاجي ...

تمحورت وركزت الكتابات السردية الروائية النسوية على المرأة من جانب الأعمال السردية ومن جانب أخر هو وما يرون فيها من انعكاس لعجزها وضعفها ورقتها ودقة عودها.

الكتابة باللغة الفرنسية تعالج كل من الإنتماء والهوية المجهولان في الأعمال كونها تعبر عن الواقع وعن كاتبها المتاثروالمتشبع بحضارة غيره وهي عبارة عن استرجاع واستذكار، التغريب والتعريب والتجريب.

الثقافة والتثاقف والسرد:

تعد الثقافة من المفاهيم الأكثر جدلا فهي تتعلق بدينامية دائمة تجسد علاقة الإنسان مع نفسه ومع بيئته، ونوع العلاقة مع الآخر وكذا البيئة التي ينتمي إليها، وحاجات التغيير والتطور المستمران حسب الهوية والثقافة المختلفة للأمم في هذا العالم، فالتنوع الثقافي ظاهرة اجتماعية تفرض نفسها على اعتبار العادات والتقاليد والتقافات والأعراف والقوانين المنظمة للجماعات الإجتماعية، كما أن هذا التداخل الثقافي له تأثير سلبي أكثر منه ايجابي على العمل الأدبي خاصة في المجتمعات المتخلفة على حسب منظورهم غي قابلة لا للتحضر ولا للتطور ومنه تبقى أعمالهم تصب في قالب واحد بالرغم من تواصلهم واتصالهم بالدول المتطورة.

مفهوم الثقافة:

تعد من معايير التمييز والاختلاف بين الشعوب والجماعات، كما هو متعارف عليه أن لكل جماعة طابع ثقافي وأسلوب معيشي يميزه عن غيره لذلك ساهمت الثقافة بشكل كبير في الانتقال من الطابع البيولوجي إلى الإجتماعي، ومن هنا نجد أنه مفهوم معقد واستعماله يختلف من لغة إلى أخرى فالمفهوم يختلف بين التعقيد والرخاء، ففي اللغة الإنجليزية تعتبر تعريفا عميقا جامعا وشاملا لما يصنعه الإنسان فهو يمثل الثقافة، وما يكون على على طبيعته دون تدخل الإنسان يعد جزء من أجزاء الطبيعة.

وحسب دنيس كوتش كلمة الثقافة ظهرت في أواخر القرن الثالث عشر ومتجدرة من cultura اللاتينية التي تعني العناية الموكولة للحقل والماشية وذلك للإشارة إلى قسمة الأرض المحروثة. وخرجت عن حالة الشيء المحروث لتدل على فعل فلاحة الأرض فهذا استعمالها الأول خاصوصا استعمالها بكل ما يطور القدرات والإمكانات للسيطرة على الأعمال الفلاحية.

أخذ هذا المفهوم يتطور بتطور دلالاتها حسب استعمالها فهي تتغير بتغير الأفكار والقناعات وحاجات الإنسان وطريقة عيشه.

الثقافة والهوية:

ننطلق من السؤال المتداول والبسيط: من أنت؟ H أو من تكون؟ فالإجابة تختلف حسب الأفراد تتضمن الإسم الشخصي، العائلي، واللغة والدين، والمنطقة التي تنتمي إليها...

تعد الهوية الشكل أوالطريقة التي يعرف بها الإنسان ذاته والآخرين فهي مرآة عاكسة للذات البشرية والأخيرة تخضع لتراتبية المجتمعات، وهي تختلف عن الماهية التي تعد أكثر عمقا من الهوية، وفيما يخص الهوية فإنها تأبى الإستقرار والجمود وتعارضه تقبل التغيير والتحول والتطور دائمة الحركة. ويربطها ادوارد سعيد بالفكر الاستعماري المسيطر على الشعوب المستعمرة (التسلط في كافة المجالات الدينية العقائدية الثقافية وحتى الإجتماعية)، فهي تدفع الأفراد إلى التساؤل والتفكير باستمرار في الطرق المختلفة لوجودها في مجتمع ما جامهة كل من اللغة والعادات والتقاليد والطقوس والدين وتتكامل في تشكيل مفهوم الهوية في حد ذاتها، فالهوية والثقافة مترابطتان لا تنفرد إحداهما عن الأخرى ولا ينفصلان فالثقافة أحدى الركائز التي تبنى عليها لهوية، فالفرد من دون ثقافة يعتبر دون هوية، حتى وإن كان منتميا لجماعة غير جماعته فهو أخذ وتبنى هوية غير هويته وثقافة غير ثقافته هنا يعتبر الفرد تائها بين الأصل والمكتسب. ويمكن تصنيفها إلى فردية، جمعية، وطنية، وقومية

التثاقف: إن من مسببات تدمير الأدب بمختلف أجناسه هو التثاقف بمعناه العميق والدقيق إدخال ما ليس له علاقة بالأدب ونسبه له فالهوية والثقافة في مجتمع معين تختلف عن مجتمع آخر فالأعمال الأدبية المكتوبة بلغات أجنبية غير اللغة الأم نسبت إلى أهل اللغة الأجنبية الذي المكتسبة والمتشبع صاحبها بثقافة غيره سواء من الجانب اللغوي، الديني، العادات والتقاليد وحتى الكتاب الذين كان لهم لمسة ابداعية في أعمالهم فأضحوا يذكرون في الأعمال سواء بأسمائهم أو البعض المقتبسات وهنا تظهر جليا النزعة النرجسية للروائي مبرزا مظهره المعرفي الظاهر للجميع أنه ذلك المثقف العارف والملم بكل العلوم باختلافها، من كل هذا يتبين أن التأليف انتقل من مرحلة الإبداع والكتابة الذاتية إلى صناعة الكتابة الروائية لأن المتلقي اهتم بجمال المظهر لا جمال المعاني واستنساخ الأحداث وإطالتها وتكرارها والهدف منه الكتابة من أجل الكتابة وفقط. غير مهتمين بالأثر الذي ينعكس على السلوك الشخصي للكاتب أو الروائي المتمثل في الميول إلى الأعمال الغربية ومحاولة التخلص مما هو عربي سواء كان عملا أدبيا أو عملا منتقدا كل هذا جاء بسبب الخجل من الأدب العربي أمام ما يتميز به الأدب الغربي واللمسة الإبداعية الشخصية التي يثري بها الكاتب الغربي عمله لأن الوسط والبيئة ساعدته على ذلك بخلاف العربي الذي استنبط وأخذ ما ليس له تحت شعار اسماه الحداثة والحضارة والتحضر وحتى الثقافة والتثاقف.

الهوية كموضوع للسرد:

من نماذج السرد العربي نجد السرد الديني المتمثل في القرآن الكريم، والسرد البشري الذي تمثله الروايات، ومن خصوصيات لغة الأدب العربي المفردة الأدبية التي تحتمل معان كثيرة ومتنوعة حسب التوظيف واختيار الكلمة من الجذر إلى الصيغة ثم الصرف و..

التركيب البلاغي: الذي يهتم على أسس جمالية تعتمد على الإختيار وتذوق البلاغة وعدم فصلها عن النحو.

تفعيل السلوك البلاغي هي زاد معرفي يتصف بها العربي مهما كانت صفته في تفعيل الحديث وطريقة التحاور والقول، والتوظيف الحضاري الذي يوظف عنصرين مادي ومعنوي، فالمادي متمثل في الأشياء الملموسة، والمعنوي متمثل في القيم من بينها الاستشراق الذي يعد مظهر تأكيدي للأدب العربي يمثل نتيجة للتواصل الحضاري واستكشافها للأدب العربي والترجمة للغات الأخرى أي ترجمة ونقل الأدب العربي إلى اللغات الأخرى ومن المناطق العربية إلى المناطق الغربية الوسطى نخص بالذكر أوروبا.

من هنا ننطلق في بحثنا عن السرد والرؤية السردية وعلاقتها بالهوية فمعنى السرد كما هو متعارف عليه في المعاجم أنه التتابع الدال على جمال الحديث وحسن السبك والتنميق والتزويق والفن السردي كغيره من الفنون يعتمد على محاكاة تسلسل الأحداث وفق نمط فني ابداعي ملفت للإنتباه وجاذب لروح المتلقي كما لا ننسى الإطار الزمني لهذه الأحداث حتى لا يختل النظام وتنتزع الصورة الأصلية أثناء السرد فمن أساسيات الرواية الشخصيات، الزمن، والمكان... وهنا نستنتج أن لكل عمل أدبي يقابله عمل نقدي والنقد هنا يسمى الرؤية السردية لانها تعالج عملا سرديا ألا وهو الرواية أو الخطاب الروائي مبرزا الأسلوب المتبع والاهتمام بالمكونات الأساسية للنص المسرود التي سبق ذكرها ولنجاح عملية النقد هنا لابد توفر المكونات أو الركائز الأساسية للرؤية السردية وهي كالآتي: الكاتب: الشخص الذي أنتج عملا أدبيا بإبداعه الخاص ونجد اسمه على واجهة المؤلف أو الكتاب، يمكن للكاتب أن يكون جزء مما كتب أو يكون خارجا أي يكون صاحب المادة المنتجة فقط.

الشخصية: هي إحدى ركائز العمل الأدبي وتكون وليدة أحداث يتصورها الكاتب وينتجها وتختلف الشخصيات حسب الدور الذي تقوم به وتتقمصه. فالشخصية هنا تكون ناقلة لثقافة وهوية مستنبطة من عالم خارجي يعيشه ويتعايشه الكاتب فنجده عربي ملتزم بالدين الإسلامي والعقيدة الاسلامية والسنة النبوية رغم ما ادخل عليها من بدع ونحد الغربي المتفتح على ديانات مختلفة واعراق متعددة فنلاحظ أن هناك شخصيات مؤثرة ومتأثرة، متسلطة وعابدة تابعة...

السارد: يمكن أن نسميه كدلك بالراوي الذي يسرد لنا الحكاية، يمكن أن يكون موجودا كشخصية من الشخصيات البارزة في الرواية أو يختفي ويكون متضمنا بين الأحداث. للسارد دور كبير في رسم لوحة فنية من خلال الأحداث التي يرويها أو يسردها بلسان عربي أو لسان غربي مترجم إلى العربية ليوسع دائرة القراءة والتلقي.

الصراع الهوياتي والتثاقف في رواية بم تحلم الذئاب؟ لياسمينة خضرا:

رواية بم تحلم الذئاب؟ لياسمينة خضرا رواية تحكي تزاوج بين أسلوبين الأدبي الروائي الفني القائم على واقعية قريبة من الأدب الأمريكي وأسلوب بوليسي الذي برع فيه الكاتب والمأخوذ من الثقافة الأمريكية، الرواية نص مخصص للدراسة والتحليل لظاهرة خربت البلاد والعباد وأتت على الأخضر واليابس وملأت النفوس حقدا وضغينة وجعلت الجزائر على حافة التفكك والتشرذم والوقوع في هاوية الزوال.

كما أنها تعتبر مثالا لرواية العشرية السوداء، راسما نهجا إستفهاميا غامضا فاتحا أبوابا وآفاقا لامتناهية من التأويل والتفسير، هذه الرواية وليدة أزمة جزائرية محاولة نشر الفزع وترسيخه في ذهن القارئ ولتكون لنفسها مكانة في المنظومة الروائية الجديدة من خلال فعل القراءة والنشر والإنتشار والشهرة وكذا من خلال الدراسة والمدارسة والنقدو...

يطغى على الرواية التشاكل والتفاعل وامتزاج الأصوات الإيديولوجية المهيمنة وغير المهيمنة، تعميم وتعتيم، تصميم بناء ةتشكيل لواقع صادم مفجع وسرد فريد ذو طابع جمالي متفرد واصف لصورة سوداوية في حقبة زمنية مأساوية امتازت بكتابات إبداعية من قبل كتاب تلك الفترة الذين نسخوا واقعا في نصوص جمالية حامة لعدة أوجه ذات مؤشرات تحتمل عدة قراءات مفتوحة وبنهايات تكون مفتوحة في بعض الأحيان وفي الغالب تكون هذه النهايات حامة لاحتمالات لكل معاني العنف والتهميش والسيطرة.

نتطرق الآن إلى جزئية تتحدث عن الرواية التي سنقوم بالتطبيق عليها وهذه الجزئية عبارة عن ملخص لها:

كان هناك شاب يافع في مقتبل العمر ذو طموح كأقرانه وطموحه كان في أنه يصبح يوما ما ممثلا سينمائيا بارزا يهفو المعجبون به ويحيطون به من كل نحو وصوب ويطلبون توقيعه على مفكراتهم والشاب الملقب بنافا وليد اراد له ياسمسنة خضرا أن يكون راويا مركزيا وتحوله من شاب بسيط رقيق إلى شخص آخر جراء ردة فعل كانت نتيجة حادثة جرت أمام ناظريه ومن قبل صديقه ذو الأصول الأرستقراطية من عائلة آل راجا الذي هشم جسد الفتاة إلى أن فارقت الحياة وهنا كانت نقطة التحول في حياة وليد من شاب بسيط إلى قاتل لا يتورع عن اقتراف أشد أنواع الجرائم قسوة، وتحوله من حمل وديع إلى ذئب شرس.

مواطن الصراع الهوياتي والتثاقف في رواية بم تحلم الذئاب؟ لياسمينة خضرا:

إن ما تتصف به الشخصيات باختلافها واختلاف بيئتها التي تعيش فيها والثقافة التي تتشبع بها وحتى دورها في القصة كدورها في الواقع.

الهوية	الثقافة	التثاقف
نافا وليد ابن حي من أحياء القصبة. طمس هوية الآخر من خلاص الإعتداء.	حلمه بأن يكون ممثلا مشهورا. كان يؤدي الفرائض والواجبات الدينية كصلاة الفجر. الانحدار إلى هاوية الإرهاب شيئا فشيئا.	تورط مع حميد في جريمة قتل فتاة تبلغ من العمر 15 سنة الإغتصاب، الانتقام مسلوب من الأدب الأمريكي.

	كان نتاجا لشخصيته الحاقدة، مسلوبة الارادة، ملوثة الأفكار، الرغبة في الإنتقام.	
أم البطل وردية الأم المضحية الوطنية.	غير متعلمة منشغلة تماما في تدبير أمور البيت.	
والد البطل وطني داعم لوطنه.	متقاعد. عامل في السكك الحديدية. متسلط اتجاه ابنه الوجيد.	يكرهه ابنه ولا يتعامل معه بحنان ومودة.
سيد علي شاعر القصبة وعندليبها. محب للحياة. ينظر إليه كخارج عن القانون وشريعته لأنه يهتم بالموسيقى.	شاعر كبير. يحاول التأثير على أعضاء الحركة المسلحة لكنه فشل. شخصية مرحة قوية تتصدى وتستهزئ بالأعداء. تشبث بأفكاره ودافع عنها حتى الموت.	مات مقتولا كأحد الأفعال الإجرامية في رواية بوليسية.
نبيل عالم ابن من أبناء القصبة. ابن من أبناء الحركة. دائم الحركة. دائم الحضور في المسجد.	شخصية متهورة مزعجة شديدة. ترأس لجنة الحي للشباب الإسلامي. القضاء على الملاهي والسهرات اليلية. تحويل الخمارات إلى دكاكين. وقاعات اللعب إلى مكتبة قرآنية. الصرامة والهيبة بين أفراد أسرته ومعهم. البطش، التدمير، القتل.	

حنان ملتزمة.	متعلمة، محجبة، موظفة، منددة للممارسات الذكورية والابتزازات المتطرفة.	ماتت على يد الأخ نبيل.
إبراهيم الخليل وأبو مريم: أفغانيان من عناصر الميليشيات بمسجد كابول بالقبة.	الاطلاع على نظام سير الإضراب. حاملان للسلاح في أفغنستان. التشبع بالثقافة الدينية الإسلامية المسيحية واليهودية.	الرؤية المأساوية للدين الإسلامي الذي رسخت فيه وعليه ظاهرة الإرهاب.
الإمام يونس من سكان القصبة شاب في 30 من العمر كسب ثقة سكان أو قاطنة القصبة.	إمام مسجد. دعوة نافا إلى الانضمام إلى الجبهة الإسلامية.	
السيدة راجا مواطنة محبة لمسقط رأسها حيث أوصت بدفنها في بلدتها الأم.	بائسة، حزينة، مخدوعة، حزينة.	
السيد راجا صالح.	مترف، مبذر، مخادع.	
جونيور ابن عائلة راجا يبلغ من العمر ما بين 25 و 30 سنة. مالك لمطعم في شارع فخار الفوكيتس.	فاحش الثراء كان يجلس على شاطئ المسبح مرتديا كيمونو يترنح على كرسيه الهزاز زير نساء، متسلط، متكبر.	تسبب في قتل فتاة من العمر 15 سنة بعد تناولها قنبنة خمر والمخدرات.
حميد سلال: رجل قوي مفتول العضلات، أسود اللون،	متحصل على ميدالية ذهبية في ألعاب البحر الأبيض المتوسط. كان ملاكما محترفا.	انتشار المكر والخداع.

شخصية مدافعة عن سيدها وتمتاز بالوفاء.	بقي سنتين في مرسيليا. تعرف على جونيور في ملهى ليلي.	
السيد فيصل: رئيس الخدم، مسؤول.	حركاته متصنعة، نظرته جافة. يخشى السيدة راجا. التسلط.	
صونيا: بنت آل راجا.	مترفة، عادت من جنيف إلى العاصمة. خدعت خطيبها مع السائق وليد نافا بعد أن خدعها من قبل مترفة، مثقفة، مرحة، فاتنة، منتقمة.	
عمار باي خطيب صونيا.	أصبح مشهورا لخطبته بنت آل راجا. التسلط، مترفة، الخداع، الغرور.	
ليلى سكار ابنة دبلوماسي ذات الأربعين سنة. مثيرة بجمالها وذكائها.	مخادعة، قادرة على تحريك رؤوس التماثيل لمعرفتها بأشياء كثيرة واطلاعها على العديد من الثقافات.	
السيدة رايس طويلة وجميلة.	متحضرة، متعلمة، عاملة، لباسها أوروبي، شخصية مرحة، حرة لا تحب القيود، صامدة،	
مراد بريك.	ممثل متميز في فيلم أطفال الفجر. تحصل على جائزة في مهرجان سينمائي إفريقي.	

	الإنتقال إلى باريس بعد نجاحاته الباهرة بمساعدة المركز الثقافي الذي منحه منحة تربص لتحسين طاقته الفنية في التمثيل. محتال وخائن وناهب للأموال، كاذب، سارق، نصاب.	
رشيد دراق متزوج، أب لأربعة أطفال، عمره 47 سنة، يقطن بحي عمران.	أنهى دراسته السينيمائية بموسكو. مخرج فيلم أطفال الفجر. عاد إلى الجزائر العاصمة في السبعينات. تحصل على المرتبة الأولى في دفعته.	ذبح أمام أطفاله من قبل الجماعة المسلحة.
دحمان صديق البطل، ميسور الحال.	تحصل على شهادة البكالوريا. اشتغل في العديد من المركبات السياحية، بعد فترة تربص في معهد الفندقة بتيزي وزو. له علاقات كثيرة في أوساط البورجوازية العاصمية. كان يحلم بالزواج من إمرأة ثرية ومن مجتمع الأثرياء.	
الأمير جعفر	أمير الحركة ورئيسها، منظم للعمليات، يأمر بجمع التبرعات، مناصرة الباطل باسم الحق.	استظهار الشخصية الدينية جعفر بن أبي طالب.
الإمام عثمان.	إمام البليدة السابق.	

سفيان شاب أنيق طويل ورياضي، شعره طويل، يبلغ من العمر 23 عاما، بوجهه الطفولي، وابتسامته الهادئة المؤثرة.	قائد لمجوعة تتكون من 8 عناصر شابة من عائلات الأغنياء لا يتجاوز عمر الواحد منهم 22 سنة. كانت المجموعة مختصة في تصفية رموز القضائية.	الإسم أبا سفيان زوج هند بنت عتبة وهو صخر بن حرب الأموي القرشي الكناني، وأحد أشراف العرب وساداتهم في الجاهلية وصدر الإسلام.
هند زوجة سفيان تكبره بأربع سنوات، تمتاز بصفرة رخامية، شعرها الطويل الأسود المسدول على كتفيها.	شخصية انتهازية، متسلطة، متكبرة، إرهابية تخطط للعمليات تقود سيارة متنكرة بزي أجنبية.	تستدعي الشخصية التاريخية هند بنت عتبة وهي إحدى نساء العرب اللاتي كانت لهن شهرة عالية قبل الإسلام وبعده، زوجة أبي سفيان بن حرب، إمرأة لها نفس وأنفة، ورأي وعقل، شهدت غزوة أحد كافرة مع المشركين، ومثلت بحمزة بن عبد المطلب عم محمد رسول الله، وكانت من النسوة الأربع اللواتي أهدر الرسول دماءهن يوم فتح مكة، لكنه عفا وصفح عنها حينما جاءته مسلمة تائبة حيث أسلمت يوم فتح مكة بعد إسلام زوجها أبي سفيان بليلة. الشخصية هنا تتقاطع مع شخصية هند بنت عتبة قبل إسلامها.
حمزة أيوب: دهان العمارات.	أحد أعضاء الحركة الناشطة (الجماعات الإرهابية).	يستدعي هذا الإسم حمزة عم الرسول صلى الله عليه وسلم المعروف بشجاعته والنبي أيوب رمز الصبر.

صالح لاندوشين: يقول عن موقع الحرب أنه لم يكن أرضا وبلدا إنما كان مدفنا واسع للجثث.	يتميز بروحه المرحة رغم الامتيازات التي يتمتع بها، محتال، مخادع، ناكر للجميل.	
أبو الهول: أخو زبيدة.	كان اليد اليمنى للأمير جعفر، قتلا معا من قبل الجيش في اجتماع لهما مع قادة الجماعة.	يستدعي الإسم التمثال أبو الهول، الضخم أحد الملوك الفراعنة، تتميز هذه الألقاب بالترهيب وكان لها وقع على النفس العدو خاصة أيام الجاهلية وخصوصا أثناء الحروب والنزاعات.
زبيدة زوجة الأمير عبد الجليل، إمرأة من حديد.	متفتحة تلبس حذاء رياضي، قوية وعنيفة، مخادعة لدرجة أنها خططت لقتل زوجها وخداع عشيقها.	سلبت منها صفات المرأة الأنثى: الرقة، الحنان والأمومة. اختيارها للجبل.

من خلال هذه الدراسة يتبين لنا أن الشخصيات في الرواية جسدت نوعا من الإختلاف والتباين والتقاطع في الهوية والثقافة والتثاقف، وكان هناك مزج في الرواية بين الواقع الذي عايشه الشعب الجزائري والقصة المكتوبة والمجسدة في الرواية نفسها وهذا ما جعلها تفيض جمالا ورونقاوقربا إلى روح القاريء.

ختاما إن الصراع الهوياتي في الرواية وخاصة الرواية الجزائرية المترجمة من اللغة الفرنسية إلى اللغة العربية جعلها تتميز بطابع إبداعي بحلة مختلفة غلب عليها الجانب المعيشي المؤثر في الذات والنفس البشرية وحتى البيئة لها دخل في ذلك مما أنتج طابعا جديدا ألمّ بما يدور حول الأشخاص من أحداث وخاصة الأزمات التي مرت بها الجزائر من استعمار إلى العشرية السوداء، وجاء ما يسمى بالتثاقف الذي جعل الرواية تأخذ منحى آخر من الإبداع إلى الحشو والبديع والصور البيانية من الأعمال الرائجة والأسماء اللامعة وهذا ما أضعف العمل الأدبي وجعله مختلفا تماما عما كان عليه.

المراجع:

1- آلان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة: إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر، ص: 34.

2- حفناوي بعلي، الرواية الجزائرية الجديدة – المنحى الملحمي والسرد الأسطوري، فصوص النص الصوفي.

3- خليف هوارية، نشأة الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وإشكالية الهوية والإنتماء، مجلة دراسات معاصرة، مخبر الدراسات النقدية والأدبية المعاصرة، م.ج تيسمسيلت، الجزائر، العدد02 جوان، 2017.

4- بتصرف: نهاد التكرلي، الرواية الفرنسية الجديدة، دار الحرية للطباعة، ص: 18.

5- ياسمينة خضرا، بم تحلم الذئاب؟، ترجمة: أمين زاوي، دار الغرب، وهران، 2002، ص: 18-294.

6- بتصرف: التثاقف وآثاره المدمرة على السرد، https//www.academia.edu/21443418.

7- بتصرف: ظاهرة التثاقف وآثارها المدمرة على السرد للناقد وليد أبو بكر، الرأي الثقافي، صحيفة الرأي، https//alrai.com/article/10411850.

8- بتصرف: كوبر آدم، الثقافة- التفسير الانثروبولوجي، ترجمة صديق الدملوجي، المنظمة العربية للترجمة، د/ت، ص: 19-20-21.

9- بتصرف: سعيدي محمد، مقدمة في أنثروبولوجيا الثقافة الشعبية، دار الخلدونية، الجزائر، 2013، ص: 10-11-12.

10- بتصرف: شيهب عادل، الثقافة والهوية- إشكالية المفاهيم والعلاقة، موقع أرنتروبوس، الثقافة- الهوية- إشكالية المفاهيم، http//www.aranthropos.com.

11- بتصرف: مؤتمر النقاد، الرواية العربية المعاصرة تحولت إلى وسيط حضاري ومعرفي، الغد alghad.com.

تحولات النسق الثقافي في النص المترجم رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" أنموذجا.

د/ ناجي صالحي

جامعة ورقلة

أ/ بوبكر تميم

جامعة الوادي

مقدمــة:

عرف الأدب العربي اهتماما واسعا من لدن النقاد والدراسيين العرب، على اعتبار أنه خطابات أدبية ذات أبعاد مترامية جمعت إليها الثقافة والأعراف والتقاليد وغيرها من مقومات الولادة، التي منحت هذه النصوص حياة مكتنهة ومتشابكة في داخلها، وهو ما رفع من هيمنة الأنساق، التي فرضت قواعدها على هذه الإبداعات، وجعلت من بنائها الدلالي صورة تعكس في كثير من الأحيان وجهات غير تلك التي ندعي ترسب معانيها في دواخلنا.

وباعتبار النسق من أهم العناصر التي تعتري النصوص بمختلف أجناسها شعرا كان، أو نثرا، فتلك دعوة للغوص إلى عمق دلالته اللغوية، التي أعطته انبلاجا لافتا ارتقى به إلى مساحة الخطابات وفضاء النصوص على اعتبار أنه رموز لغوية، كون اللغة أسمى وأرقى وسائل التواصل، وأنجعها من حيث حوارية الفرد مع تداعيات محيطه وتفاعله مع انجذاباته المختلفة، والبحث عن الجذور اللغوية للمصطلح إنما هي اللبنة الأولى التي توضع لتحديد أبعاده وضبط دلالته، عبر طرح تمظهره في المعاجم اللغوية التي تبنت مفاهيمه اللفظية التي قاربته إلى معناه الدلالي.

أولا- الدلالة الوظيفية للنسق:

1- الدلالة اللغوية:

ورد لفظ النسق في معجم العين في قوله أن «النسق من كل شيء: ما كان على نظام واحد عام في الأشياء ونسَقْتُه نسقًا ونسّقتُه تنسيقًا وتقول: انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسّقتْ»[1]، وأصبحت متناغمة ومتجانسة، تحيل إلى بعضها بعيدا عن التفكك واللا ترابط. أما في لسان العرب فقد وردت في قوله: «النسق من كل شيء: ما كان على طريقة نظام واحد عام في الأشياء، ونسّقه نظمه على السواء، وانْتسَق هو، وتناسق، والاسم النّسق، وقد انتسقت هذه الأشياء بعضها إلى بعض أي تنسَّقت، والنحويون يسمون حروف العطف حروف النسق لأن الشيء إذا عطفْتَ عليه شيئا بعده جرى مجرى واحدا»[2]، ومنه أصبح النسق دلالة على الانتظام

---

[1]- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج4 ، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص218.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، باب القاف، مج10 ، دار صادر، بيروت، لبنان ، دط ، دت، ص352 ،353.

والتعاقب الذي يحمل على تأدية وظيفة ما وفق معطى محدد القواعد ويقال: «ناسق بين الأمرين أي تابع بينهما»[1]، وجعلهما متلاحقين يستدعي أحدهما الآخر، وقيل في موضع آخر «النون والسين والقاف أصل صحيح يدل على تتابع في الشيء، وكلام نسقٌ: جاء على نظام واحد قد عطف بعضه على بعض، وأصله قولهم: ثغر نسق، إذا كانت الأسنان متناسقة متساوية»[2]، توحي بالجمال والتراتب والتراصف الدلالي الذي يزيد من اللحمة والانسجام.

وفي هذا السياق يأخذ النسق جملة من المعاني التي تدل في نظامها الغوي على نظام الأشياء، أو عطفها على بعضها وتتابعها، وبالتّالي فإن الدلالة اللغوية لمصطلح الأنساق يمكن تحديد معناها لغويا بأنها انتظام الأشياء، أو تتابعها وتتاليها في اتجاه واحد وهو دلالة على أن اللفظ مألوف في التداول العربي من خلال معاني التنظيم والتجميع والمشاكلة.

2- الدلالة الاصطلاحية:

إن البدايات الأولى لظهور مصطلح النسق في عالم الأدب والنقد كان مع الدراسات اللسانية التي قام بها عالم اللسانيات السويسري فرديناند ديسوسير الذي استخدم لفظ النسق في تعريفه للغة بقوله أن اللغة عبارة عن نسق من العلامات يعبر عن الأفكار، ولهذا فهي مشابهة لنسق الكتابة وأبجدية الصم والشعائر الرمزية وصيغ المجاملة والإشارات العسكرية... ولكنها أعظم أهمية من هذه الأنساق التي لا تتجاوز حدود الرمز والإشارة[3]، أما النسق في اللغة فدلالة إشاراتها ورموزها تتجاوز حدود التراصف والتناغم، ومن خلال هذا المعطى فهي تمثل جسر علائقي يربط بين جملة الألفاظ ودلالتها، لتولد تلك الروح في نسق لا يعرف إلا طبيعة نظامه الخاص وهي ليست سوى نسق سيميائي يقوم على اعتباطية العلامات، ولا قيمة للأجزاء إلا ضمن الكل الذي يمثل فضاء علاماتي يستهدف الوصول إلى تحديد دقيق لطبيعة مجال اشتغال النسق، ضمن ما توفره له الرموز من فاعلية[4].

وفي موضع آخر نجد أن هناك مصطلحات تداخلت دلاليا فيما بينها من حيث الأداء والتوجه، وهو ما جعل مدلولاتها متقاربة ضمنيا، وهذه المصطلحات هي: النسق والنظام والبنية، هذه الأخيرة التي يعرفها صلاح فضل في قوله بأنها: «الطريقة التي تتكيف بها الأجزاء لتكون كلاما سواء كان جسما حيا، أو معدنيا، أو قولا لغويا، ... ربما يكون تعريف البنية عموما بأنها كل مكون من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه»[5]، وبذلك تعد البنية الوجه الآخر لمدلول النسق حيث يتقاطعان في بنائية الأجزاء وتموضعها السياقي الذي يضمن المعنى ذاته،

---

[1]- ابن منظور: لسان العرب، 353.

[2]- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، ج5، (باب النون والسين) ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت، ص42 .

[3]- ينظر: فرديناند ديسوسير: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، ط3، 1985، ص238،237.

[4]- فرديناند ديسوسير: علم اللغة العام، تر: يوئيل يوسف عزيز، ص238،237.

[5]- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، دط، دت، ص176.

أما النظام فيعرفه عبد الله الغذامي في قوله أنه تلك «العلاقات التي تتحكم في ديناميكية العناصر المشكلة للبنية، وأي عنصر في هذا النظام تتحدد قيمته بما قبله وبما بعده من العناصر المشكلة لمنظومة البنية؛ وهي العلامة (الدال/المدلول)»[1]، وهو في هذا الموضع لم ينظر إلى البنية كأجزاء مستقلة ومتباعدة بل أعطاها هيكلية مترابطة، وهو ما يعرف عنده بالشمولية والتكامل في ظل ما يعرف بـ «التماسك الداخلي للوحدة، بحيث تصبح كاملة في ذاتها»[2] ومن أجل ذاتها.

ومن خلال هذا التداخل الوظيفي والدلالي لمصطلح البنية والنظام والنسق نجد أن قيمة النص تتوقف على مدى ترابط عناصره وانتظام أجزائه، ومنه فإن مفهوم النسق أخذ بُعدًا دلاليا استعمل حديثا في الدراسات النقدية والأدبية كمرادف لمفهومي البنية والنظام «فليس نظم الشيء سوى وضعه على نسق واحد، فالنظام والنسق والبنية إنما هي ألفاظ مترادفة»[3]، تتجاذب في ما بينها كما توحي بالتوازي المعنوي عبر تشاكلها اللفظي المتباين، أما الناقد عبد الله الغذامي فيرى «أن التوظيف اللفظي للنسق متعدد بتعدد المرامي التي تُرجى من وراء ذلك، فكلمة النسق كثيرة الاستخدام في الخطابات العامة أو الخاصة، وانتشارها عبر فضاء التأليف والكتابة جعلها تكتسي معنى البساطة والأفقية التي شوهت دلالتها، وكأنها على نظام واحد، وقد تأتي مرادفا لمعاني البنية والنظام»[4]، إذ يذهب معناها مذهب المعاني ذاتها التي يحيل إليها لفظ النسق الذي يتداعى مفهومه عبر وظيفته الدلالية، في هذا يقول الغذامي «يتحدد النسق عبر وظيفته وليس عبر وجوده المجرد، والوظيفة النسقية لا تحدث إلا في وضع محدد و مقيد»[5]، يتأتى من خلال الفاعلية التي تحدثها تلك القيم الدلالية المنتظمة داخل العلامات والرموز اللغوية.

3- الدلالة الثقافية:

الثقافة هي مرجعية الفرد وقدرته التي تحكم انتماؤه لمجتمع بعينه أي «أنّها ذلك النمط الخاص للمعيشة والأسلوب المختار في الحياة»[6] المجتمعية، التي يصبح من خلالها خاضع لقوانينها ونظمها التي تميزها عن غيرها من المجتمعات الحاملة لثقافات أخرى لها خصائصها التي تحدد هويتها وتميزها، «فإذا سلّمنا بهذا، فهي بذلك

---

[1]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية مصر، ط4، 1998، ص25 ، 26.

[2]- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، ص33،34.

[3]- عبد الرحمان طه: اللسان والميزان والتكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1998، ص34.

[4]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2005، ص 76.

[5]- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، ص78.

[6]- قبنة السعيد: الأنساق الثقافة في الرواية الجزائرية المعاصرة (سفر القضاة لأحمد زغب أنموذجا)، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة غرداية، س ج2021/2020، ص20.

تشمل العادات والتقاليد والأعراف، والقيم وأنواعا من السلوك والمواقف العقلية والوجدانية»[1] المنتشرة في فضاء المعاملات التواصلية التي تشكلها الخطابات والأفعال التي ينتجها الإنسان، والمتجسدة في مجموعة من الأنساق الوظيفية التي تجعلها منتظمة ومتراتبة، وهو ما دفع ببعض الباحثين وعلى رأسهم كليفورد غيرتس استخدام مصطلح النسق الثقافي «حيث وجه بحثه نحو النظر إلى الأنظمة الاجتماعية الحاكمة للأفراد والجماعات، بوصفها أنساقا ثقافية كالدِّين والأيديولوجيا، فمفهوم النسق الثقافي عنده يتجاوز مفهوم البناء الاجتماعي إذ عدّ الثقافة مجموعة من الأنظمة المحسوسة وسلوكيات الإنسان، والتقاليد الاجتماعية»[2]، حيث يذهب إلى الاعتقاد بأنّ الإنسان خاضع لأنظمة اجتماعية يطلق عليها "أنساقا" كالدين والسياسة، وهو ذات الطرح الذي أيّده الناقد عبد الله الغذامي، الذي يُعرِّفُه في قوله أن «الأنساق الثقافية هذه أنساق تاريخية أزلية وراسخة ولها الغلبة دائما، وعلامتها هي اندفاع الجمهور إلى استهلاك المنتوج الثقافي المنطوي على هذا النوع من الأنساق، وقد يكون ذلك في الأغاني، أو في الأزياء، أو الحكايات والأمثال مثلما هو في الأشعار، والإشاعات والنكت، كل هذه الوسائل هي حيل بلاغية جمالية، تعتمد المجاز وينطوي تحتها نسق ثقافي، ونحن نستقبله لتوافقه السري، وتواطئه مع نسق قديم متغرس فينا»[3]، وممتد إلى دواخلنا التي تترجمه عبر إرادية سلوكية، هو في الحقيقة إذعان لدوافع قاهرة تمارس سلطتها عبر هذا المتحور الذي ندعوه ثقافة.

فالنسق على اعتبار تحولاته الوظيفية وتدرّجه الدلالي من مفهومه اللساني إلى استخدامه النقدي ظل مع ذلك مفهوما صوريا يعني بنظام العناصر التي تؤلفه وتؤسس لفاعليته، وترابطه الذي يضعه في إطاره النقدي الذي «لا يتمثل في اللغة ولا يتمثل في تركيبة النص الأدبي، ونظامه الذي يشترك فيه مع أبناء جنسه؛ إنما هو نسق دلالي يتمثل في مضمون النص الثقافي وحمولاته الثقافية، فالنسق الثقافي مجموعة من القيم المتوارية خلف النصوص والخطابات والممارسات»[4] الحاملة ضمنيا للدوافع والرغبات الدفينة تحت قشور المعاني المباشرة، التي لا تعكس دائما محمولها الدلالي، فالنسق الثقافي إذا هو ذلك الفضاء الدلالي المشبع بالمعاني الدينية الاجتماعية والسياسية الخاصة بمجتمع ما، فهو «أسلوب الحياة الذي هو جماع تقاليد معروفة وأعراف آنية، والتقاء تيارات الماضي بالحاضر وتفاعلها وتطورها على مر الزمن»[5]، إذ لا يمكن رصده وتحليله، وتعقب فاعليته إلا بعد

---

[1]– المرجع نفسه.

[2]– سعد علي جعفر المرعب: النسق الأنثوي في ديوان علية بنت المهدي ، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، م 8، ع4 ، 2018، ص54.

[3]– عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، ص76.

[4]– عبد الله حبيب التميمي، سحر كاضم، حمزة الشجيري: دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، مج22، ع2، 2014، ص316.

[5]– محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط2، 2003، ص7.

انبساطه داخل سلوكيات هذا المجتمع وتجلي آثاره وتأثيراته فيها. أما المفكر كلود ليفي شتراوس فتلقيه للنسق الثقافي كان من خلال ربط تفكير الفرد بتراكماته الثقافية، التي يترجمها عبر آلياته التواصلية، واحتكاكاته المتكررة مما يمنح فاعليته مرونة تساعده على التثاقف الإرادي أو اللاواعي إذ يمكن القول: «فقد نقل مصطلح النسق إلى المحيط الثقافي ليطرح فكرة أنّ الأبنية الاجتماعية الملموسة، والظواهر الثقافية المختلفة إنما هي محكومة ببنيات وقوانين خفية كامنة في اللاوعي الإنساني، وهو ما يقتضي بحثا صريحا في البنيات الثابتة في العقل نفسه»[1]، والتي جرى اكتسابها تراكما عبر تجارب الفرد التي استمرت في سقل تفكيره عبر فترات نشأته الثقافية حيث يترسخ عنده نسق ثقافي متشاكل من تلك العناصر المترابطة والمتفاعلة فيما بينها آليا كالفنون والأخلاق والدين والسياسة والعادات والتقاليد التي يُفعِّلها المجتمع في الإنسان، ليستقر عنده التفكير الجمعي وليد ذلك التفاعل من خلال رصده وتحليله وتقبله لثقافة هذا المجتمع وانغماسه فيها، وعندها تصبح الدلالة الثقافية للنسق في مفهومها النقدي هي تلك النظم التي تحكم مجموعة من العناصر، وتجعلها بنية واحدة وكلا متكاملا تنسج علاقتها فيما بينها في مسافات متفاعلة، ومتداخلة.

ثانيا- الترجمة الأدبية ودلالتها الوظيفية:

تعد الترجمة البوابة الأولى للانفتاح الأدبي على الآداب الأخرى والاطلاع عليها، بل أحد الوسائط المعرفية الهامة التي شهدت ازدهارا كبيرا في العصر الحديث على مستوى التأثير والتأثر بالوافد الغربي، حيث ساهمت في تقريب آداب الأمم من بعضها البعض والتعريف بالمقومات الأدبية لكل أمة، وفق تراسل ثقافي يتجاوز – في كثير الأحيان- تلك الحدود و القيم والعادات والتقاليد التي تصنع الفارق بين الثقافات، وبالتالي بين الشعوب والأمم والمجتمعات، والترجمة الأدبية بدلالتها الاسمية- حصرا- لا تهتم إلا بترجمة الآداب على اختلاف أجناسها كالشعر والمسرح، والرواية، وهي عملية لها من التعقيد ما يُخوِّل لها كسر الشفرات اللغوية المنتظمة في بنية ما بعلاماتها المنطوقة أو المكتوبة وتحويلها إلى شفرات أخرى هي أكثر اختلافا عن الأولى.

1- الدلالة اللغوية:

ورد لفظ الترجمة في عديد المعاجم العربية بذات الدلالة التي توحي بنقل النصوص والخطابات من لغتها الأصل إلى اللغة الهدف، حيث يرجى من ورائها تبليغ المعارف ونقل القيم والعلوم التي تحمل معارف ومكتسبات أمم أخرى، وقد ورد ذلك في لسان العرب، في قوله «الترجمان: المفسر، وقد ترجم كلامه إذا فسره بلسان آخر ومنه الترجمان والجمع التراجم»[2]، وهو إحالة إلى أن الترجمة تستند إلى نقل المعارف من لسان إلى لسان آخر، وهو ذات الرأي الذي ورد في المعجم الوسيط «ترجم الكلام بيَّنه ووضّحه، وكلام غيره وعنه: نقله من لغة إلى لغة

---

[1]- سعد علي جعفر المرعب: النسق الأنثوي في ديوان علية بنت المهدي، ص55.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، مج12، ص229.

أخرى، ولفلان ذكر ترجمته»[1] دلالة على نقل محتوى الكلام وتقديمه بلغة غير لغته الأولى التي ذكر بها مع توضيح المبهم منها والمستعصي فهمه لدى المتلقي.

2- الدلالة الاصطلاحية:

تعمل الترجمة الأدبية بشكلها العام على تقديم مساحات معرفية جديدة لمتلقين جدد، لهم رغبة استقرائية جعلتهم شغوفين بهذا الوافد الجديد لكن في حلة أخرى غير تلك التي ولد عليها، وهذا الناتج الإبداعي إنما هو إقرار بأن «عملية الترجمة هي بمثابة إعادة صياغة وتشكيل للنص، ضمن ما تقتضيه قواعد الترجمة واللغة المترجم لها على حد سواء، كما دلت عليه تجارب ترجمة النص الروائي الغربي إلى العربية، ومثلها تجارب ترجمة النص العربي إلى لغات أجنبية أخرى مختلفة»[2] مما منح المتلقي فرصة الاطلاع على زوايا معرفية لم تكن متاحة قبل ترجمتها. ومن ذات المنظور هناك من ينادي بأن «الترجمة الأدبية أقرب إلى الفن منه إلى العلم أو العمل الآلي، ولكنها ليست فنًّا بمفهومه الدقيق، فالفنان يبدع في إطار ما يمليه عليه خياله في حين يتعامل المترجم مع فكرة سابقة جاهزة، يسعى لنقلها والتعبير عنها، مجتهدا في تمثيلها بشكل مختلف، ولكن، بدقة متناهية، أي: بكيفية تجعلها أكثر قابلية للفهم، ضمن وسط آخر ومن طرف قراء يجهلون اللغة الأصل»[3]، وهو ما خلق كثير من المثبطات التي طفت على فضاء الترجمة، وجعلت منه ليس بالأمر الهيّن إذا ما أراد المترجم اعتلاء الأمانة العملية في نقله لكل ما تحمله تلك النصوص من معان، ومشاعر وطقوس وتأويل، وإيحاء دلالي، وهو ما دفع إلى القول: «إن عملية الترجمة هي بمثابة إعادة صياغة وتشكيل للنص، ضمن ما تقتضيه قواعد الترجمة واللغة المترجم لها»[4]، دون أي تصرف أو اشتغال من شأنه أن يزيح النص المترجم عن فاعليته الحقيقية، والانزلاق به نحو دلالات أخرى لم تكن متأتية في أمهات النصوص.

وتعمل الترجمة الأدبية من خلال التواصل المعرفي الذي يجمع النص بالمترجم على خلق لحمة شعورية، تكون سببا دامغا لولادة نصوص أدبية جديدة حاملة لشحنات عاطفية موازية «وبالتالي يمكن القول إن الترجمة الأدبية في أحد جوانبها لقاء عاطفي، وتجاوب كلّي بين المترجم والنص الذي يعكف على ترجمتها»[5]، ونقلها في

---

[1]- شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004، ص87.

[2]- ينظر: بوعلي كحال: ترجمة الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية بين الرهانات السوسيو ثقافية وإشكالات الترجمة الأدبية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 8، عدد2، المركز الجامعي تامنراست، الجزائر، 2019، ص418.

[3]- ينظر: عبد الغني بن الشيخ: التّرجمة الروائية العربية لنص الآخر ثقافة المترجم وآليات تحويل النص، مجلة الأثر، ع25، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2016، ص31.

[4]- عبد الغني بن الشيخ: التّرجمة الروائية العربية لنص الآخر ثقافة المترجم وآليات تحويل النص، ص30.

[5]- شراف شناف: الترجمة الأدبية وسلطة الأنساق الثقافية (قراءة انثروبولوجية معرفية)، مجلة منتدى الأستاذ، ع25، 2015، ص52.

تمظهرها الجديد الذي بعث به من عمق ذلك البناء الفني، الذي ينتشر عبر أجناس أدبية متباينة وهو ما جعل الترجمة الأدبية تحيل إلى «ترجمة الأدب بفروعه المختلفة أو ما يطلق عليه الأنواع الأدبية المختلفة مثل الشعر والقصة والمسرح وما إليها، وهي تشترك مع الترجمة بصفة عامة أي الترجمة في شتى فروع المعرفة»[1] العلمية التي تتيح للمترجم القدرة على دراسة هذه النصوص من حيث كُلّياتها الدلالية وبالتالي تفويضها لولادة أخرى «تتضمن تحويل شفرة لغوية أي مجموعة من العلامات المنطوقة أو المكتوبة إلى شفرة أخرى»[2] موازية لها، ومجال اختلافهما هو ذلك البناء اللغوي الذي يميز إحداها عن الأخرى.

ومن ذات الزاوية الأدبية تعمد الترجمة إلى بلوغ أهدافها المعرفية من خلال «سيطرة الوظيفة التعبيرية والقدرة الإيحائية وأهمية الشكل وتعددية المعاني وما ينتج عنها من تعدد في التأويل وتجاوزه حدود الزمان والمكان ونقله قِيَّمًا إنسانية عامة فضلا عن اتسام كل جنس أدبي بخصائص أخرى تميزه عن غيره من الأجناس»[3]، حيث يتحقق التكامل المرجو بين النص المترجم والنص الهدف بلغته الجديدة، وهو ما جعل بعض مُنظّري الترجمة يُقِر بأهميتها البالغة مما جعل منها «فنًّا راقيا تتمثل في نقل معنى النص الأدبي كاملا، شكلا ومضمونا، مع التركيز على نقل قيمة النص الجمالية دون تقديم تنازلات إبلاغيه لصالح قارئ الترجمة»[4]، الذي قد يفقد المحتوى قيمته الإبداعية، وذلك ما جعل «ترجمة الآثار الأدبية ليست أمرا سهلا، بل هي عملية إبداعية، قد تكون أصعب من عملية التأليف نفسه لأن المؤلف طليق بين معانيه، والمترجم أسير معاني غيره، مقيد بها، مضطر إلى إيرادها كما هي وعلى علّاتها»[5] التي أرادها النص في حد ذاته، وهو ما جعل الترجمة الأدبية مختلفة الأبعاد، باختلاف آلياتها ومرجعياتها.

ثالثا: الترجمة الأدبية بين الأداء الروائي وتأثير النسق الثقافي في رواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح أنموذجا:

تعد الّترجمة أحد أهم الوسائل التي يسرت الاطلاع على تلك العلوم المختلفة، كما يسرت في مجال الأدب الاطلاع على الرواية الغربية بصفة خاصة، ومكنت القارئ العربي من قراءة أعمال روائية عالمية كثيرة، لم يكن ليتسنى لجمهور عريض قراءتها في لغاتها الأصلية لو لم تترجم إلى الّلغة العربية، عملية الترجمة هي بمثابة إعادة صياغة وتشكيل للنص، ضمن ما تقتضيه قواعد الترجمة واللغة المترجم لها على حد السواء، كما دلت عليه

---

[1]– محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، ص8/7.

[2]– المرجع نفسه، ص8.

[3]– عبد الحميد عليلي: دراسة تحليلية لرواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح وترجمتها من العربية إلى الانجليزية لدونيس جونسون دوفيس، رسالة ماجستير، معهد الترجمة، جامعة الجزائر 2، أبو القاسم سعد الله، س ج 2017/2016، ص57.

[4]– المرجع السابق.

[5]– عبد الحميد عليلي: دراسة تحليلية لرواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح وترجمتها من العربية إلى الانجليزية لدونيس جونسون دوفيس، ص58.

تجارب ترجمة النص الروائي الغربي إلى العربية، ومثلها تجارب ترجمة النص العربي إلى لغات أجنبية أخرى مختلفة.

وفي هذا اخترنا رواية عربية لاقت رواجا واسعا في الأوساط الأدبية العربية، من حيث قضيتها الجوهرية التي اعتمد فيها الكاتب تصوير عالمين مختلفين، العالم العربي في صورته الجنوبية المحافظة بكل مقوماتها الثقافية، والعالم الغربي بثقافته المختلفة من حيث رؤية الكاتب لهذا العالم الجديد، وكما تلقى القارئ العربي هذا النص الروائي، قد تلقاه أيضا القارئ الغربي من خلال عدة ترجمات تباينت مستوياتها من حيث النقل اللغوي للنص، والتحولات الفكرية والثقافية طرأت على النص المولّد.

وفي هذه الورقة البحثية سنبحث في التحولات والتغيرات الثقافية التي ظهرت في النص المترجم إلى اللغة الانجليزية، وكيف اختلفت المفاهيم بين اللغتين، اللغة العربية الأصلية التي كتب بها النص، والتي تحمل دلالات أصلية، دينية وثقافية وقومية وتراثية، ومن خلال هذه النماذج المختارة سنكشف ما خلفته الترجمة من تأثير في دلالة النسق الثقافي.

يقول الكاتب في بداية الرواية:

«عدت إلى أهلي يا سادتي بعد غيبة طويلة، سبعة أعوام على وجه التحديد كنت خلالها أتعلم في أوروبا»[1].

It was, gentlemen, after a long absence–seven years to be, exact during which time I was studying in Europe–that I returned to my people[2].

من خلال هذا المقطع نجد أن دنيس جونسون ديفيس اعتمد أنساق ثقافية ذات المرجعية الإنجليزية عند ترجمته الحرفية لكل الكلمات الموجودة في العبارة الأم، رغم محاولته اختيار بدائل لغوية توحي بذات المعاني الدالة على طول الغياب الذي قضاه الراوي في المهجر، قبل تداركه لبداية الكلام عن عودته إلى أهله التي تركها إلى آخر الجملة، وهي ضرورة بنائية فرضتها نسقية اللغة الانجليزية الظاهرة من خلال «الّتفريق بين شكل المحتوى وجوهره، إذ يرى أ ن ترجمة الجوهر ممكنة للغاية، أما ما هو غير ممكن فهو ترجمة الشكل نظرا لاختلاف المستويات الصوتية والتركيبية في أشكال الّتعبير بين الّلغات»[3] التي تحمل شحنات ثقافية اختزلت في جملة الأنساق الدالة على أن «الترجمة الأدبية لها معاييرها الخاصة التي تنفرد بها، والتي تجعلنا نقول أن ليس كل مترجم بقادر على التعامل مع نص أدبي، لما تنفرد به هذه النصوص من معايير خاصة وبُنى لغوية وفنية

---

[1]– الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت ، لبنان، ط14، 1987، ص5.

[2]– الرواية: النسخة الانجليزية، ترجمة: دنيس جونسون ديفيس، ص7.

[3]– عبد الغني بن الشيخ: التّرجمة الروائية العربية لنص الآخر ثقافة المترجم وآليات تحويل النص، مجلة الأثر، ع25، ص31.

وسياقات لا تتوفر في الترجمة العامة»[1]، وإنما محلها الترجمات المحترفة المشبعة بالأنساق الثقافية التي تميز كل لغة عن غيرها.

وتبعا لصعوبة الترجمة الأدبية لبعض الآثار والنصوص «فقد يلجأ المترجم أحيانا إلى ما يسمى في نظرية الترجمة "المكافئ" (Equivalent) بدلاً من "المقابل" (Traduction) وتكون ترجمته أحسن من الذي يستعمل المقابل غير المناسب لأن المقابل المناسب قد يكون أحيانا غائبا في اللغة الهدف»[2]، حينها يصبح الانزلاق إلى مدخرات الذاكرة الثقافية لا مناص منه إلا بالاعتماد على فاعليته النسقية، وعندها يتجلى الاختلاف النسقي الذي تحمله هوية كل لغة ومرجعيتها التي تنطق بها أسلوبية المترجم التي تبسطها أعماله الترجمية.

وفي قول الكاتب «صوت الريح وهي تمر بالنخل غيره وهي تمر بحقول القمح»[3].

different from when ti The sound of the wind passing through palm trees is

[4]. corn passes through fields of

في هذه الترجمة نجد أن المترجم دنيس جونسون ديفيس اعتمد في ترجمته لكلمة "حقول القمح" بـ fields of corn بدل كلمة "قمح" واستعمال كلمة corn هي الأقرب للثقافة الانجليزية، ودلالة ذلك أنه أراد نقل النص إلى المتحدثين باللغة الانجليزية والحاملين لثقافتها، وذلك لأنه استعمل مكافئا ثقافيا مكّنه من نقل المعاني التي تحملتها العبارة بدل ترجمتها حرفيا، لأن في ذلك قصور دلالي، معانيه لا تكتمل إلا بالخروج عن دائرة الترجمة الحرفية، التي تمثل توجها نحو ترجمة عمودية مؤسسة على سياقات ثقافية ومرجعيات تراكمية معرفية، بما فيها تلك المكتسبات العرفية والتعودية التي تولدها الاحتكاكات العلمية والمثاقفات السلوكية[5]. وفي موضع آخر من الرواية يقول الكاتب: «دهشوا حين قلت لهم إن الأوروبيين إذا استثنينا فوارق ضئيلة مثلنا تماما»[6].

They were surprised when I told them that Europeans were, with minor differences, exactly like them[7].

---

[1]– شراف شناف: الترجمة الأدبية وسلطة الأنساق الثقافية (قراءة انثروبولوجية معرفية)، ص52.

[2]– بوعلي كحال: ترجمة الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية بين الرهانات السوسيو ثقافية وإشكالات الترجمة الأدبية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 8، عدد 2، المركز الجامعي تامنراست، الجزائر، 2019، ص420.

[3]– الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص7.

[4]– الرواية: النسخة الانجليزية، ترجمة: دنيس جونسون ديفيس، ص9.

[5]– ينظر: عبد الحميد عليلي: دراسة تحليلية لرواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح وترجمتها من العربية إلى الانجليزية لدونيس جونسون دوفيس، ص136.

[6]– الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص7.

[7]– الرواية: النسخة الانجليزية، ترجمة: دنيس جونسون ديفيس، ص9.

نلاحظ في ترجمة هذه العبارة أن المترجم عوض أن يقول "Like us " استعمل كلمة "like them" وفي رأينا أنه أخطأ في الترجمة لأن الكاتب كان يتكلم بنون الجماعة فلا يستثني نفسه من بين أهله بينما المترجم قد فصل الراوي عن أهله وتكلم عن أهل الراوي كأن الأمر يعنيهم وحدهم ولا يعني الراوي معهم، وهذا ما تطلبه النص المترجم لأن صاحب الترجمة يرى نفسه منتجاً جديدا، وبهذا فهو غير معني بانتمائه لهذه الجماعة، هذا الانتماء الذي يفتقده المترجم من حيث ثقافته الغربية في صورتها الاجتماعية.

كذلك في ترجمة كلمة "دهشوا" بكلمة "They were surprised" فهذه الكلمة لا تؤدي المعنى المقصود من كلمة دهشوا لأن كلمة "surprise" تعني المفاجأة في اللغة العربية ولا تعني "الدهشة" لأن القيمة الدلالية لكلمة الدهشة أقوى من القيمة الدلالية لكلمة "المفاجأة" فالكاتب أراد أن يعبر عن مدى استغراب أهله من إخبارهم أن الانجليز مثلهم تماما باستثناء بعض العادات وبعض الثقافات، ولأن الدهشة العربية من الآخر الغربي لا يمكن تمثيلها بالمفاجأة الغربية من الثقافة العربية، فالغربي يستغرب ويتفاجأ من العربي ولا تأخذه الدهشة منه.

أما في قوله: «كنت أحب جدّي ويبدو أنه كان يؤثرني»[1]، أما ترجمتها فكانت:

of me[2]. I loved my grandfahter and it seems that he was fond

نرى أن المترجم قد استعمل كلمة "he was fond of me" لينقل كلمة "كان يؤثرني" وإذا بالتدقيق في العبارة الأم نجد أن الكاتب أراد تفضيل جدّه له على حساب بقية أحفاده الآخرين، بينما المترجم استعمل عبارة موازية لا تحمل النسق الثقافي ذاته وإنما دلالتها حصرت فقط بين التعلق والحب الذي كان يكنّه الجدّ لحفيده، بينما ذلك التفضيل لم يترسخ في هذه الترجمة.

خلاصة القول هو أن الترجمة مهما كانت أقرب إلى النص الأصلي، ومن خلال تحري ما يناسب الدلالة العامة لموضوع الرواية، فإنه لا يمكن تحقيق الترجمة الكاملة وخاصة لما يحمله النص الأصلي من أنساق ثقافية ظاهرة ومضمرة، فإمكانية ترجمة النسق الثقافي تبقى بعيدة المنال على صاحب اللغة الأخرى، هذا لأن اللغة تملك القدرة على حمل أنساقها الثقافية التي تختلف باختلاف اللغة من جهة، واختلاف ثقافة وبيئة الكاتب من جهة أخرى، وهذا ما وجدناه بين رواية (موسم الهجرة إلى الشمال) التي كتبت باللغة العربية بكل محمولاتها الثقافية وشحناتها النسقية، والنص المترجم للغة الانجليزية وما ولدته هذه اللغة الجديدة من تحولات في الأنساق الثقافية، فالكاتب (الطيب صالح) قد طرح في نصه باللغة العربية قضية جوهرية تصور الآخر وعلاقته بالأنا العربية، أما النص الجديد قد حمل عدة دلالات جديد توحي برؤية المترجم للأنا العربي وتصوره للآخر، وفي هذا ظهر تأثير اللغة والثقافة والأيدولوجيا في عملية الترجمة مما أدى إلى تحول النسق الثقافي عن اتجاهه الأصلي.

---

[1]– الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، ص9.

[2]– الرواية: النسخة الانجليزية، ترجمة: دنيس جونسون ديفيس، ص11.

المصادر والمراجع:

01- أحمد بن فارس: معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط: عبد السلام محمد هارون، ج5، (باب النون والسين)، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، دط، دت.

02- بوعلي كحال: ترجمة الرواية المغاربية الناطقة بالفرنسية بين الرهانات السوسيو ثقافية وإشكالات الترجمة الأدبية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مجلد 8، عدد 2، المركز الجامعي تامنراست، الجزائر، 2019.

03- الخليل بن أحمد الفراهيدي: معجم العين، تحقيق عبد الحميد هنداوي، ج4، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

04- سعد علي جعفر المرعب: النسق الأنثوي في ديوان علية بنت المهدي، مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية، مج 8، ع 4، 2018.

05- شراف شناف: الترجمة الأدبية وسلطة الأنساق الثقافية (قراءة أنثروبولوجية معرفية)، مجلة منتدى الأستاذ، ع25، 2015.

06- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، دط، دت.

07- الطيب صالح: موسم الهجرة إلى الشمال، دار العودة، بيروت، لبنان، ط14، 1987.

08- عبد الحميد عليلي، دراسة تحليلية لرواية موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح وترجمتها من العربية إلى الانجليزية لدونيس جونسون دوفيس، رسالة ماجستير، معهد الترجمة، جامعة الجزائر 2، أبو القاسم سعدالله، س ج 2017/2016.

09- عبد الرحمان طه: اللسان والميزان والتكوثر العقلي، المركز الثقافي العربي ،ط1، الدار البيضاء، المغرب، 1998.

10- عبد الغني بن الشيخ: التّرجمة الروائية العربية لنص الآخر ثقافة المترجم وآليات تحويل النص، مجلة الأثر، ع25، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، 2016.

11- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، ط4، 1998.

12- عبد الله الغذامي: النقد الثقافي، قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2005.

13- عبد الله حبيب التميمي، سحر كاظم، حمزة الشجيري: دونية المرأة في المجتمع الجاهلي وفوقيتها في الشعر، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، م22، ع2، 2014.

14- قبنة السعيد: الأنساق الثقافة في الرواية الجزائرية المعاصرة (سفر القضاة لأحمد زغب أنموذجا)، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة غرداية، س ج 2021/2020.

15- محمد عناني: الترجمة الأدبية بين النظرية والتطبيق، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط2، 2003.

16- شوقي ضيف وآخرون: المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، ط4، 2004م.

20- ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، دط، دت.

الرواية من الكتابة إلى الشاشة "أفلام الكارتون نموذجا".

أ/ نهاد خلوف

جامعة بسكرة

أ/ فادية بوفروة

جامعة جيجل

مقدمة:

مما لاشك فيه أن هناك علاقة وطيدة تربط الفنون بعضها ببعض ولا سيما إذا تعلق الأمر بثنائية الرواية والسينما أو الشعر والدراما، فإن القضية تصير أكثر تشويقا وتعقيدا، خاصة وأنها تمخضت عن الحداثة وتزامنت مع تدافع الهتافات النقدية بضرورة التجديد، والتمرد على القواعد والقوانين القديمة المعروفة، في إشارة منهم إلى عسر الفصل بين الآداب والفنون ففي العصر الحديث «توصل باحثوا هذه الفنون إلى أن الفنون تفسر بعضها بعض من جوانب متعددة، وكثيرا ما تشرح الأعمال الفنية تصوير عمل أدبي معين، والعكس وهنا ظهرت لغة الفن لتلتقي مع لغة الأدب»[1]، ومن هنا كانت العلاقة التي تربط الأدب وغيره من الفنون الأخرى علاقة جدلية قائمة على التواصل الحضاري والتكامل المعرفي، رغم أنه لكل فنّ مقوماته وخصائصه التي تصوغ وتؤطر بناءه العام، ولكن الشيء اللافت للانتباه أن هذه الفنون سواء «اقتربت من بعضها البعض واختلفت فإن لكل منها وحدتها واختلافها»[1]، فكل فنّ من هذه الفنون يعبر بطريقته الخاصة على موقف ما في مكان معين وزمان محدد.

ولو عدنا وأسقطنا هذا الأمر على الرواية لألفيناها أكثر الفنون انفتاحا على المجتمع من جهة ومن جهة أخرى أكثرها استيعابا وامتصاصا واستقطابا لمختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية بسبب مرونتها، ومن ثّم فإن اعتماد السينما والتلفزيون على الأدب ليس بالأمر الجديد، لأن العلاقة بينهما قديمة، فلطالما استمدت الأفلام موضوعاتها من الأدب وبالذات من الرواية، فكانت قصصها وشخصياتها وأحداثها مستمدة من لبّ الكتابات السردية الروائية، سواء أكان ذلك نقلا حرفيا أو اقتباسا لمقاطع معينة، كما أن الأعمال المقتبس منها تختلف موضوعاتها وتتعدد فقد تكون قصيص مغامرات أو روايات حب ورومانسية، وقد يتعدى الأمر ذلك فتتجلى حكايات رعب وأمراض نفسية، ولكنها تشترك في الغاية، بحيث تهدف إلى مخاطبة الطفل وتحفيزه وشغل وقت فراغه ومن بين الروايات التي ثم توجيهها للطفل نجد "أفلام الكارتون" ولذلك كانت الإشكالية التي تسعى هذه المداخلة مناقشتها متعلقة بالنقلة النوعية التي شهدتها الرواية ورحلتها من المكتوب إلى الصورة، متخذة من أفلام الكارتون نموذجا.

---

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 27.

1-جدل المكتوب والمرئي:

بداية تجذر الإشارة إلى أن العلاقة بين الفلم السينما علاقة وطيدة ترجع إلى سنوات بعيدة تمتد تقريبا إلى نشأة السينما، لتستمر بعد ذلك هذه العلاقة في تقوية روابطها، خاصة وأن السينما في باكورتها الأولى اتكأت عليها فاقتبست الكثير من الأعمال الإبداعية الروائية التي تحولت بدورها إلى أفلام سينمائية «يشاهدها ملايين النضارة في معظم أقطار العالم، مما جعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق وترد عليهم في عقر دارهم من أكثر من وسيلة إعلامية» ولهذا كانت الأفلام المقتبسة من أعمال مسرحية، قصصية، روائية ذات قيمة خاصة كونها تجمع بين الأدب وتقنيات الفيلم السينمائي المستلهم من الأدب، بل إن بعض الروايات تحولت إلى تحف نادرة بمجرد نقلها من المكتوب إلى المرئي، ولعل هذا تحديدا ما جعل "ستيفن أولمان" يقر بوجود «صورتان للكلمة، منطوقة ومكتوبة، وعلى جانب الانطباعات الصوتية المختلفة التي تتركها الكلمة المنطوقة يجب أن تضاف الصورة البصرية لشكلها المكتوب، كما تضاف لها مجموعة أخرى من انطباعات الحركة»([1]) وعليه فإن النصين المكتوب والمرئي يمثلان نصين لنص واحد أو وجهين لنص واحد، وفيهما تمتزج الكلمة بشفاهيتها وبلاغتها مع الصورة بفضاءاتها وثقافتها، مما يوحي بوجود فارق بين حاسة الاتصال اللغوي، الأذن، وحاسة الاتصال الصوري العين، وقد فرق بينهما "رولان بارث" «على أساس التفرقة بين الأعمال الأدبية والتقليدية كالرواية الكلاسيكية، وبين أعمال القرن العشرين، فالمكتوب يعتمد أساسا على ما يشترك فيه الكاتب والقارئ من أعراف ومن ثم فالمعنى متجمد فيها نسبيا ومعلق»[(2)] ناهيك أن النص لم يعد في شكله التعبيري المعهود، بل «أصبح نصا مبثوثا مرسلا بالصوت والضوء والحركة باتجاه أن يكون له سطوة علينا فقد تطورت وسائل البث وتقنيات إنتاج النصوص»[(3)] فأصبحنا نجد نمطين للكلمة منطوقة ومكتوبة، فإلى جانب انطباعات الحركة، فالنص المكتوب يشتمل على التصوير والتعبير يخبر يعبر ما يقتضيه الإخبار عن الأشياء الخارجية وتصويرها من تقنيات غير ما يقتضيه التعبير عن الإحساس بالشيء وتبليغه، لكن مع ذلك تبقى الكتابة هي الشكل الخارجي المرئي منفردا يشارك الكاتب بواسطة الحروف الصامتة همومه وأفكاره ولهذا فإن الكلمة في العمل السينمائي منذ وضعها الأول «تولد بصيرورتها وتحولها، فهي قد كتبت لتصير ألوانا مرئية، حية في إطارها الزماني وفي مجالها المكاني، كتبت لتصير أصواتا مسموعة، كتبت لتتسلخ عن الفردية لتلتحق بالجماعة، لتستقطب المضامين والجماليات التي يمنحها إياها المخرج والمصور ومهندس الصوت، وصناع الديكور، ومركب الشريط فالكلمة المكتوبة ينشئها الفرد ويقرأها الفرد، في حين أن الكلمة السينمائية

---

[1] ستيفان أومان، دور الكلمة في اللغة، تر كمال محمد بشير، مكتبة الشباب، القاهرة، دط، 1975، ص 43.

[2] السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة القصة، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص 113

[3] يمنى العيد، الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص 89.

تؤلفها جماعة ويقرأها الجميع»[1] ومن تم فإن الرواية ضاغت عالمها الخاص بالاستناد على فعلي القراءة والتلقي انطلاقا من ثنائية القارئ و النص، وبالاعتماد على اللغة كوسيط دلالي وأيقوني يتحقق بوجوده الاتصال والتفاعل ويكون التأثير، أما النص المرئي فهو يتركز على المتفرج والفيلم المقدم على الشاشة، والذي يستند على تقنيات السمعي البصري، فيتراجع تأثير اللغة مع هيمنة مطلقة للصورة والصوت والحوار فهي «تستحوذ على الإعجاب بالتوجه إلى الحواس مباشر دون حاجة إلى فترة التأمل والتفكير في حين أن الأدب يعتمد كليا على واسطة رمزية تقف بين المشاهد والشيء المشاهد، الممثل والرمز»[2].

وفي هذا الصدد تحديدا فصل "أرسطو" «النص الدرامي المكتوب على العرض المسرحي المرئي والمسموع ووضعه في مرتبة أعلى باعتباره أدبا يقرأه المثقفون في أبراجهم العاجية ويتأملونه في عزلة هادئة بعيدا عن صخب الحياة وفي مأمن عن مخالطة العامة» [3].

وعليه فإن كاتب النص عند "أرسطو" مكثف بذاته، لا يحتاج شيء آخر خارجه وضمن هذا الطرح يذهب "عبد الحميد بن هدوقة إلى أن العلاقة بين الأدب والسينما علاقة غائية مستقبلية «كل منها يحاول بوسائله الخاصة تغير واقع معاشه إلى واقع متصور» [4].

ولعل السؤال الذي يطرح نفسه هنا: هل أصبح النص المكتوب يعاني الإهمال بفعل هيمنة ثقافة الصورة والصوت على المتلقي واهتمامه بهما؟ هذا السؤال أجابت عنه "نهاد صليحة" في إحدى كتاباتها حيث قالت:«لو كان الأمر بيدي لخصصت دار مسرحة دائمة لتقديم أعمال نجيب محفوظ على مدار العام، وذلك حتى يأتي البسطاء من عامة الشعب ممن يجهلون القراءة، أن يلدفوا إلى عالم هذا الكاتب الساحر ويتعرفوا عليه حقا»، فقد «دخل أدب نجيب محفوظ إلى كل بيت عن طريق المسرح والسينما والتلفزيون، وهذا ما صرف الناس عن قراءة نجيب محفوظ بين دفتي كتاب»[5] وهو ما ينم عن الفائدة التي حققتها هذه النقلة النوعية من النص إلى الصورة، ومن الكتابة إلى التلقي، لأن هناك العديد من الأعمال الروائية التي تحولت إلى أفلام ورسومات متحركة خلال الأعوام الماضية واستطاعت جذب الجمهور إليها.

---

[1] خلفة بن عيسى، الرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1988، صص 10، 11.

[2] مندولا، الزمن والرواية، تر بكر عباس، دار صادر، ط1، 1997، ص 268.

[3] نهاد صليحة، المسرح بين النص والعرض، صص 13، 14.

[4] خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السنمائية، ص 26.

[5] محمود الربيعي، قراءة الرواية، نماذج من نجيب محفوظ، صص 13، 14.

2-الروايات الأصلية أم الفيلم الكارتوني والسينمائي؟

هناك قاعدة هوليودية تقول: كثير من الكتب السيئة تصنع أفلام رائعة ولكن أغلب الكتب الرائعة تصنع أفلام سيئة، وعلى مدار تاريخ السينما والتلفزيون ثبتت صحة هذه الفرضية حتى أصبح النقاد أنفسهم يسمونها قاعدة اللانظرية، وحجة القائلين بهذا الرأي أن السينما مهما بلغت قدرتها فإنها لا تستطيع أن تجاري تيار الوعي، لأنها تعبر «بالصورة قبل الكلام »[1] ، ومن بين الروايات التي فشلت بعد تحويلها إلى فيلم رواية "الكائن غير المحتملة" للروائي التشيكي "ميلان كونديرا" فرغم التمثيل الراقي إلى أن النص المكتوب كان أكثر سلطة وحضورا في نفوس القراء ويقال أن "كونديرا" نفسه صار يرفض العروض على باقي أعماله بعد فشل نصه الأول سينمائيا، وعلى العكس من ذلك فإن العديد من الروايات العربية لقيت رواجا كبيرا بعد تحويلها إلى فلم منها: القاهرة الجديدة من إخراج صلاح أبو سيف و"زقاق المدق" من إخراج حلمي رفلة وغيرهما.

3-بين الرواية وأفلام الكارتون

3-1-السينما والتلفزيون ورحلة تحويل الروايات إلى أفلام كارتونية موجهة للأطفال.

يعد الطفل متلقي جيد ومستمع فطن منذ صغره لديه ميولات للقصص والحكايات التي ترويها الأمهات والجدات حتى وإن كان لا يجيد القراءة والكاتبة بعد، فإن هذه القصص تستهويه فلا يمل ولا يكل وهو يصغي إليها، ويستمتع بأحداثها ومغامراتها ويطلب المزيد منها على تنوعها قصص حيوانات أو مغامرات أشخاص من بني البشر، هدفها الأساسي تثقيفه وتنمية خياله، كما أن كثيرا منها يحمل غايات وعظية تعليمية بعضها ويعزز الجانب الديني وآخر يحث على نشر قيم التسامح والتعاون والمروءة وهذا ما جعل العلماء يؤكدون أن الجيل الجديد ينتجه ثلاثة أباء:« الأب والأم والتلفزيون وهو ما يوحي بالدور الذي أصبح يلعبه إذ يعد وسيلة»[2] تعليمية مهمة في صقل شخصية الطفل، لأنه سجد فيها ما تستهويه نفسه من صور وألوان ومغامرات، ولهذا كان السؤال الجوهري الذي يجب الوقوف عنه: هل فعلا هذه الأفلام الموجهة للأطفال والمستمدة من الروايات لها دور في تربية الطفل؟ وهل هناك إقبال من طرف جميع الجهات العمرية بنفس الشغف أم أن هناك تفاوت بين نوع آخر؟ ماهي أشهر الروايات التي تم تحويلها إلى أفلام كارتون؟

3-2-أشهر الروايات التي تم تحويلها إلى أفلام كارتون

3-2-1 الروايات الموجهة للذكور: وهي روايات خيالية في غالب الأحيان، تتحدث عن المغامرات وتعالج الشغب والكذب والتسرع وعدم الانصياع إلى الأوامر والتمرد والتي تتناسب مع ميكانيزمات الشخصية الذكورية ذات الميولات الفطرية للعنف والقوة وحب السيطرة وإبراز الذات منها:

---

[1] رياض عصمت، السينما والأدب، ع 38، الموقع الإلكتروني www.ogelak.cinemasy.com

[2] محمد سعيد مرسي، فن تربية الأولاد في الإسلام، مطابع دار الطباعة للنشر والتوزيع الإسلامية، القاهرة، د ط، د ت، ص 81.

أ –**مغامرات توم سوير**: وهي رواية للكاتب الإنجليزي" مارك كوين" 1876 عن صبي عاش على ضفاف نهر المسيسيبي تم تحويلها لمسلسل ياباني سنة 1980 من 49 حلقة، مغامرات الفتى توم الذي لا يحب الدراسة.

ب –بينوكيو: وهي رواية للكاتب الإيطالي كارلو كولودي عام 1880 «تحولت إلى عشرات الأفلام منها ما أنتجه ديزني من الرسوم المتحركة في عام 1940 والتلفزيون الإيطالي كل حلقة بمدة ساعة وذلك عام 1972 والرواية تحكي قصة شيخ يصنع الألعاب والدمى ويحب الأطفال ولكن ليس لديه أولاد وفي أحد الأيام يصنع طفل خشبي

جـ –ماوكلي فتى الأدغال: وهي رواية للكاتب الإنجليزي روديارد كبلينغ تحت عنوان كتاب الأدغال صدر عام 1894 والجزء الثاني سنة 1895 والرواية تروي قصة طفل صغير يدعى"ماوكلي" فقد والده في الغابة فقررت الذئاب تربيته وأصبح يفهم لغة الحيوانات، حتى يلتقي بمجموعة من البشر فيكتشف أنه ليس حيوانا، ويقرر العودة إلى أصله الآدمي، لكنه لم يستطع التخلي عن عائلته التي ربته.

تم تحويلها إلى مسلسل كارتوني ياباني سنة 1989 من 52 حلقة

د–مغامرات **سندباد:** وهي من شخصيات ألف ليلة وليلة تم تحويلها إلى فلم كارتوني ياباني سنة 1975 في 52 حلقة من إخراج فوميوكوروكاوا، وإنتاج شركة نيبونأنيمايشن، وهو صبي من بغداد يجوب البحار له صديقه طائر اسمه ياسمينة تتحول إلى أميرة فهي مسحورة، وفي نفس المسلسل يلتقي سندباد بعلي بابا وعلاء الدين الذي أصبح شيخا ويقومون بمغامرات كبيرة.

3-2-2 الروايات الموجهة للفتيات: وهي روايات تستند أساسا إلى قصص رومنسية عاطفية تحكي قصة أميرة تتسم بالأخلاق والصدق والطيبة، تضع أمامها الحياة العديد من العقابات التي تتخطاها لتفوز بالنهاية بقلب أمير وسيم يتسم بالنبل والشهامة وتنتهي الحكاية نهاية سعيدة باتحاد المحبيّن من أشهرها:

أ–سالي: ترجع قصة سالي إلى اسم Fittle princes للكاتبة الفرنسية فرانسيس هودسون والتي أصدرت بعنوان سارة كرو عام 1905 بعدما نشرت القصة عن طريق أداء مسرحي.

وهذه الرواية تتحدث عن سالي الطفلة الصغيرة ذات العشر سنوات التي تعيش في الهند مع والديها البريطانيين تنقلب حياتها بعد وفاة والدتها إثر مرض خطيرا تضطر للعيش مع والدها في لندن وتلتحق بمدرسة البنات ويسافر والدها إلى الهند ليكمل عمله مع صديقه صاحب منجم الألماس، وتلاقي سالي اهتماما من مديرة المدرسة لما تعرفه عن عمل أبيها إلى أن ذلك الاهتمام سرعان ما اختفى بعد وفاة أبيها وخسارة ثروته.

ب–دروب ريمي: مسلسل مقتبس من رواية بدون عائلة للكاتب الفرنسي هيكتور مالو عن فتاة يتم بيعها إلى مغني إيطالي ومسرحي عنده كلاب وقرد، لتكتشف أن العائلة التي تعيش معها ليسو عائلتها، وبعد موت الرجل الإيطالي والكلاب في حوادث أليمة تسعى إلى البحث عن عائلتها الحقيقية والرواية أصلية تتكلم عن فتى وليست فتاة وقد تم تحويلها إلى نسختين الأولى عام 1977 في 51 حلقة والثانية عام 1966 من 26 حلقة.

جـ-حورية البحر: وهو فيلم مقتبس من رواية الشاعر الأمريكي الدينيماركي "هانيس كريستيان أندرس". أنتجه "والت ديزني" وظهر للنور عام 1989، تدور أحداثه حول أربيل حورية البحر ذات 16 عام التي تحلم بالحياة على الأرض ورغم تحذيرات والدها بعدم الاقتراب من البشر تقع في حب الأمير الذي ساعدته في النجاة أثناء تحطيم السفينة، تلجأ لمساعدة ساحرة البحار وتفشل.

د-جزيرة الكنز: نشرت رواية جزيرة الكنز باللغة الإنجليزية في كتاب عام 1883 بعدما كانت تنشر في مجلة Founyfolks، تجسدت القصة في مسلسل ياباني في رواية تحمل نفس الاسم للكاتب الإسكوتلاندي ريروبرت لويس ستيفنسون الصادرة عام 1972 وتضم حلقات المسلسل 26 حلقة.

الطفل وعلاقته بأفلام الكارتون:

تمثل أفلام الكارتون بالنسبة للطفل فضاء ممتعا ومسليا لما يجد فيها من مشاهد وبطولات، قصص ومغامرات ومعلومات مشوقة تبعث في نفسه شغف المشاهدة والاكتشاف، وتحته على طرح العديد من الأسئلة حول الأحداث المشاهدة، وكثير ما يصل به الأمر إلى حدّ الإدمان عليها، خاصة وأن علاقته بها تكون في مراحل عمره الأولى؛ أي قبل المدرسة، مما يوحي أن العصر الحديث مع تطور التكنولوجيا والبرمجيات ووسائل التواصل الاجتماعي حدتث نقلة نوعية في طبيعة العلاقة بين المكتوب والمرئي، السمعي والبصري، النص والصورة، حيث صارت علاقة عكسية، لأن الطفل بعدما كان يستمع إلى القصص مشافهة فيما ترويه الجدات والأمهات صار يتلقاها مشاهدة، فكم هي كثيرة الأفلام الكارتونية التي هي في أصلها روايات وقصص ولكننا نجهل ذلك، لأن المهم بالنسبة للطفل في هذه المراحل العمرية المبكرة هو تنمية خياله وتشجيعه على دخول عالم المعرفة، فبعد مدة سيدخل المدرسة وستصبح علاقته بالكتاب علاقة مباشرة، سيتعلم القراءة وسيصل إلى مرحلة يميز فيها بين الخيالي والعقلي، لقد «طبع أول كتاب للصغار في عام 1484 على يد وليام كاكاستون وكان ذلك الكتاب خرافات إيسوب وتلته بعض الكتيبات عن الأبجدية والأرقام والصلوات...ولكن ذلك لم يكن في نطاق أدب الأطفال من حيث الغرض والبنية ثم جاءت أشهر الكتب المخصصة للأطفال في أوروبا (القرن 17) (العالم المصور) جان أموس كومونيوس سنة 1657 عن التربية الخلقية والدينية ويعتبر العصر الذهبي لأدب الأطفال القرن 18 و 19 « دخل المجال كتاب من أوروبا وأمريكا»[1]، أما في العلم العربي فإن الأمر تأخر كثيرا حيث « دعا أحمد شوقي في مقدمة ديوان الشوقيات عام 1898 إلى قيام أدب الطفل مقرونا بالحكايات والقصص الشعبية للأطفال»[2]، ومن ثم فإنه كان على دراية بالدور الإيجابي الذي تلعبه في صقل الموهبة وتقويم السلوك لديه، بل إن علماء النفس أنفسهم اهتموا بدراسة «أنواع الأدب من حيث الفكر لمعرفة أيهما أكثر ملائمة للطفل في الأطوار المختلفة للنمو

---

[1] ينظر، الموسوعة الحرة ويكبيديا http ://ar.wikipedia.org/wiki/

[2] ينظر، المرجغ نقسه.

العقلي والوجداني واللغوي بصفة خاصة ومن النواحي النفسية بصفة عامة»[1] فمن خلالها يتعلم اللغة العربية الفصحى وينمي ثروته اللغوية، وبواسطتها كذلك يتلقى بعض آداب السلوك وإشارات المرور ويطّلع على مختلف الفنون والأزياء.

خاتمة:

وفي الأخير نخلص إلى أن النقلة النوعية التي شهدتها الرواية من نصها المكتوب إلى نصها المرئي كانت بفعل التأثيرات التكنولوجية الحديثة التي ساهمت بشكل أو بآخر في إثراء الفنون السمعية البصرية، وتقديم مواضيع متنوعة للمتلقي ومر بين هذه النماذج نجد أفلام الكارتون ذات الأصول الروائية فصرنا نجد الكثير من الروايات التي حققت نجاحا باهرا بمجرى تحويلها إلى أفلام كارتون، وبالتالي نجحت في معركة التحويل الدرامي الذي أضفى عليها سحرا داخل الشاشة الفضية أو السينمائية في عصر تهيمن فيه الصورة والرقمنة والإعلام.

[1] ينظر بادي رضا بادي الحبشانة، القضايا الفنية والموضوعية في مختارات من رواية الطفل العربية، جامعة مؤتة، الأردن، 2014.

المشاهد السينمائية في رواية شيفرة دافينشي – مقاربة سردية

أ/ عابد بن سحنون

جامعة تيارت

ملخص:

يقدم هذا البحث دراسة لمقاربة مشهدية بآلياتها البنائية والتشكيلية وكيفية إحاطتها بالرموز والشفرات، فهي تعمل على كشف خبايا الرواية، وفك شفراتها من خلال الدينامية التي تحدثها فيه، فهل تستطيع المقاربة المشهدية الولوج إلى عالم رواية شيفرة دافينشي والكشف بما يحيط بها من أسرار عجيبة؟ أم أنها تعجز عن تقديم المشاهد ضمن الفضاءات المكانية والزمانية للأوصاف المرئية واللامرئية؟ وللإجابة عن هذه الأسئلة وجب التسلح بأفكار سردية وفلسفية بما يسمح به قانون المستوى الإنساني المحدود الذي يحاول فيه ابتكار أشياء وكلمات في فترة من فترات الإبداع، فالإنسان يدرك الأشياء مرئيًا، قبل أن يفكر ويبدأ في وضع أحلامه في تلك الأشياء وأفكاره في الآخرين..

كلمات مفتاحية: المشاهد السينمائية؛ مقاربة مشهدية؛ رواية شيفرة دافينشي؛ السرد؛ المعايير.

تقديم:

1. الرواية الجديدة المعاصرة: هي نوع من الكتابة الجديدة، التي تُعيد النظر في الموروث الروائي، وتعبر عن موقف الإنسان الجديد من العالم بذوق جديد، يصفها **ميشال بوتور** : «كل موقف جديد، ولكل مفهوم جديد لمضمون الرواية، وللعلاقات التي تقيمها مع الحقيقة، ولهيكلها، تتناسب مع مواضيع جديدة بالتالي أشكال جديدة على مستوى اللغة والأسلوب، والتقنية، والتأليف، والبناء، وعلى النقيض من ذلك، فإن التفتيش عن أشكال جديدة يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة[1]، ومنه تصبح فنًا جديدًا ينسجم مع الروح الجديدة، وبالتالي الابتكار والتمرد في الوقت ذاته؛ على الأساليب الفنية المعروفة من حيث البناء والتقنية واللغة، وقد شاعت في أحاديثهم وتصريحاتهم صيغة " ضد " مشيرين إلى أن الرواية الجديدة؛ هي نفي لما قبلها وبداية جديدة لجنس الرواية؛ وفق شروط فنية ومضمونية تتناسب مع العصر الذي ظهرت فيه.

وتبقى الرواية الجديدة محاولات فردية؛ تتفق في الرفض لكل ما هو قديم وتقليدي ومقدس في الكتابة الروائية فكل روائي من هذه الجماعة له أسلوبه في التجديد والمفاجأة، لكنهم التقوا في هدف هو تغيير نظام الكتابة الروائية، وهي في الوقت ذاته وجهة نظر خاصة للحياة، وصيغة جديدة للكتابة عن العالم والإنسان.

---

[1] ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة ، تر: فريد أنطونيوس ، منشورات عويدات ، بيروت، ط03، 1986، ص10.

فالروائيون الجدد يطرحون الشك في النماذج الفنية السائدة وخاصة الرواية الأمريكية – البوليسية– بحيث يريدوا أصحابها إعادة النظر–بل ويجتهدون عن البحث – في النماذج الفنية السائدة وفي مقاومات فن الرواية، من أجل هيكلة نظام فكري جديد مع الإنسان والعالم، مع اختلافات واضحة بين كتابها أمثال "**دان براون**"، الذين استفادوا كثيرا من دعم النقاد الجدد (النقد الجديد) في تحليلاتهم وتوصيفاتهم باعتمادهم على الاتجاهات السريالية والتعبيرية والفرويدية والوجودية، وهذا ما أنتج أشكالاً روائية مراوغة فنيًا وغامضة إيحائيًا، وحتى مظللة دينيًا، ومن النماذج التي اخترناها كدليل على ذاك رواية "**شيفرة دافينشي**"، والتي تدور أحداثها في فرنسا وبريطانيا، وبالتحديد من متحف اللوفر الشهير عندما يُستدعي عالم أمريكي يدعى الدكتور "**روبرت لانغدون**" أستاذ علم الرموز الدينية في جامعة هارفارد على أثر جريمة قتل في متحف اللوفر لأحد القيمين على المتحف وسط ظروف غامضة، ذلك أثناء تواجده في باريس لإلقاء محاضرة ضمن مجاله العلمي، يكتشف **لانغدون** ألغاز تدل على وجود منظمة سرية مقدسة امتد عمرها إلى مئات السنين وكان من أحد أعضائها البارزين العالم مكتشف الجاذبية إسحاق نيوتن والعالم الرسام ليوناردو دا فينشي، تدور أغلب أحداث الرواية حول اختراعات وأعمال دافنتشي الفنية، اكتشف **لانغدون** والفرنسية "**صوفي نوفو**" خبيرة فك الشفرات – والتي يتضح لاحقا أن لها دور كبير في الرواية– سلسلة من الألغاز الشيقة والمثيرة والتي تستدعى مراجعة التاريخ لفك ألغازه وسط مطارده شرسة من أعضاء منظمة كاثوليكية تسعى للحصول على السر.

2. شخصيات الرواية:

تعتمد شخصيات رواية شيفرة دافينشي على المقياس النوعي حيث يتعلق الأمر بـ«بناء الشخصية وتقديمها في الخطاب السردي، خاصة على مستوى تمظهرات الشخصية وأشكال ظهورها وحضورها في المحكي..[1]» ، فهي غير معقدة أو غامضة، تحمل نماذج إنسانية بسيطة لها القدرة على الإقناع والإدهاش.

1 .روبرت لانغدون : أستاذ علم الرموز في جامعة هارفارد. وهو من الشخصيات الرئيسية، يظهر منفردا ثم حضورا ثنائياً، وحضوره دائمًا مستمر ومستقل.

2. جاك سونيير: أحد شخصيات رواية شيفرة دافينشي، قيّم متحف اللوفر «وهو جد صوفي» والذي تدور الرواية حول مقتله، والسر الخطير الذي حاول إيصاله قبل موته بعد إصابته برصاصة مهلكة عن طريق كتابة شفرات بدمه ليحلها روبرت لانغدون وصوفي، وظهوره وحيد، وحضوره مرتبط بشخصيات أخرى.

3. صوفي نوفو: فتاة الثلاثينات، محللة شفرات في الشرطة القضائية الفرنسية تحمل لها الرواية مفاجآت غريبة ومدهشة، كونها حفيدة جاك سونيير «القتيل»، ابتعدت عن جدها بسبب موقف شاهدته فيه لمدة عشرة سنين، بينما

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، دار الأمان، الرباط، ط01، 2010، ص50.

كان هو يحاول التقرب منها، تقوم صوفي برفقة روبرت لانغدون بمغامرات عديدة بحثا عن الألغاز التي تركها لها جدها وتحللها.

4. سيلاس: راهب من جماعة أبوس داي يقوم بتنفيذ أوامر المعلم، عاش سيلاس طفولة عنيفة علي يد أبيه المخمور دائما، الذي قتل أمه أمامه وتعرض للاضطهاد من الناس ومن أبيه الذي وصفه «أنت شبح ليتك لم تولد» لأنه كان أبهق «أبرص»، عاش مجرمًا وسُجن في أصعب سجون فرنسا لمدة عشرة سنين قبل أن يستطيع الهرب بطريقة عجيبة وغريبة إلى إسبانيا ليلتقي بأول شخص يعامله كإنسان ويعطف عليه وهو الأب الإسباني ارينغاوزا.

5. السير لاي تيبينغ: وهو شخصية وهمية من الشخصيات التي ظهرت في رواية شفرة دافينشي عام 2003 وكان مؤرخ بريطاني وصديق للبروفيسور روبرت لانغدون وهناك نقط كثيرة غير ظاهرة في حياته حيث أنه يعاني من شلل الأطفال وأنه يسافر بانتظام إلى بريطانيا لتلقي العلاج.

ثم تأتي **الشخصيات الثانوية المتمثلة في:**

6. بيزو فاش: وهو من الشخصيات الوهمية التي ظهرت في شفرة دا فينشي في الرواية عام 2003 وفي الفيلم عام 2006، هو نقيب في الإدارة المركزية للشرطة القضائية(DCPJ) ، وشرطة التحقيقات الجنائية الفرنسية وهو المسؤول عن التحقيق في متحف اللوفر.

7. أندريه فيرنيه: هو صاحب بنك زيورخ السويسري للودائع وهو شخصية مهمة في الرواية.

8. ريمي لوجالوديك: خادم المؤرخ البريطاني السير لاي تيبينغ. وقد شارك في المؤامرة من أجل المال فقط.

9. الملازم جيروم كوليه: رجل يعمل ضابطًا في الشرطة الفرنسية، ويرتكب العديد من الأخطاء في عمله.

10. ماري شوفيل: هي زوجة سونيير وجدّة صوفي، تتسم باللطف والذكاء، ولها دور مهم في الخطة التي حيكت في الرواية، فهي مشارك وسارد لنهاية الرواية.

11. الأسقف مانويل ارينغاروزا: هو رئيس الطائفة الدينية في أوبوس داي ومعلم سيلاس.

12. أمينة كنيسة روزلين.

3. ملخص الرواية: تدور أحداث الرواية في متحف "**اللوفر**"، حيث تم إطلاق النار على أمين ودير سيد سيون الكبير "**جاك سونير**" من قبل راهب كاثوليكي ألبينو يدعى "**سيلاس**"، وذلك بأمر من شخص يعرفه على أساس أنه المعلم، الذي يرغب في اكتشاف موقع **الكأس المقدسة**. بعد هذه الحادثة استدعت الشرطة أستاذًا بجامعة هارفارد يدعى "**روبرت لانغدون**"، وكان موجودًا في المدينة آنذاك للعمل فيها، ومن حسن الصدف أستدعي من الشرطة من قبل "**بيزو فاش**" المسؤول عن التحقيق كمساعد في فك شفرة الرسالة المشفرة التي تركها "**سونير**" بصفته خبير في فك الرموز والشفرات.

يشرح "**لانغدون**" لفاش أن سونير كان مرجعًا رائدًا في موضوع عمل الآلهة، وأن النجمة الخماسية التي رسمها على صدره بدمه تمثل إشارة إلى الإلهة وليس عبادة الشيطان، كما يعتقد فاش، تتدخل في هذا التحقيق "**صوفي نيفو**" خبيرة تشفير الشرطة، تشرح سرًا **لانغدون** أنها حفيدة **سونير** المنفصلة عنه، وأن جدها متورط في مجموعة وثنية سرية، وفهمت أيضًا أن جدها كان يشير إلى أن **لانغدون** هو من يفك الشفرة، الأمر الذي يقودهم إلى صندوق ودائع آمن في فرع باريس لبنك الإيداع في زيورخ.

تهرب **صوفي ولانغدون** من الشرطة متجهان إلى البنك للبحث في صندوق الإيداع، فوجدوا صندوقًا يحتوي على حجر الزاوية: قبو أسطواني، محمول باليد مع خمسة أقراص متحدة المركز، دوارة مكتوبة بأحرف، عندما ترتب هذه بشكل صحيح، فإنها تفتح الجهاز، إذا تم فتح **الكريبتكس** بالقوة، فإن قنينة الخل المغلقة تنكسر وتذيب الرسالة داخل الكريبتكس، والتي كانت مكتوبة على ورق البردي، يحتوي المربع الذي يحتوي على التشفير على أدلة على كلمة المرور الخاصة به، يأخذ **لانغدون وصوفي** حجر الأساس لمنزل صديق لانغدون، "**السير لاي تيبينغ**"، الخبير في الكأس المقدسة، التي ترتبط أسطورتها ارتباطًا وثيقًا بالدير، هناك، يوضح **تيبينغ** أن الكأس ليست كأسًا، لكنها مقبرة تحتوي على عظام "**مريم المجدلية**"، ثم يفر الثلاثي من البلاد على متن طائرة **تيبينغ** الخاصة، حيث استنتجوا أن المجموعة الصحيحة من الحروف توضح الاسم الأول **لنيفو، صوفيا**، عند فتح العملة المشفرة، اكتشفوا كريبتكس أصغر بداخلها، إلى جانب لغز آخر يقود المجموعة في النهاية إلى قبر **إسحاق نيوتن** في و**ستمنستر أبي**.

تكشف صوفي مصدر انفصالها عن جدها قبل عشر سنوات أثناء رحلتها إلى بريطانيا، عند وصولها إلى المنزل بشكل غير متوقع من الجامعة، تشهد **صوفي** سرًا طقوس الخصوبة الربيعية التي أُجريت في الطابق السفلي السري لملكية بلد جدها، من مخبأها، صدمت لرؤية جدها مع امرأة في وسط طقوس يحضرها رجال ونساء يرتدون أقنعة ويرددون المديح للإلهة، تهرب من المنزل وتقطع كل اتصال مع **سونير**.

توضح **لانغدون** أن ما شاهدته كان احتفالًا قديمًا يُعرف باسم هييروس جاموس أو «الزواج المقدس»، بحلول الوقت الذي وصلوا فيه إلى، ويستى منستر ابای، تم الكشف عن أن **تيبنغ** هو المعلم الذي يعمل سيلاس من أجله، يرغب **تيبينغ** في استخدام الكأس المقدسة، التي يعتقد أنها سلسلة من الوثائق التي تثبت أن يسوع المسيح تزوج مريم المجدلية وأنجب منها أطفالًا، من أجل تدمير الفاتيكان، أجبر **لانغدون** تحت تهديد السلاح على حل كلمة مرور التشفير الثانية، والتي يدرك لانغدون أنها «تفاحة».

يفتح **لانغدون** سرًا العملة المشفرة ويزيل محتوياتها قبل رمي العملة المشفرة الفارغة في الهواء، تم القبض على **تيبينغ** من قبل **فاش**، الذي أدرك الآن أن لانغدون بريء، أدرك الأسقف أرينجاروسا، رئيس الطائفة الدينية أوبوس داي ومعلم سيلاس، أن **سيلاس** قد استخدم لقتل الأبرياء، يندفع لمساعدة الشرطة في العثور عليه، عندما

تجد الشرطة سيلاس مختبئًا في مركز **أوبوس داي**، يفترض أنهم موجودون هناك لقتله وهرع للخارج، وأطلق النار بطريق الخطأ على الأسقف **أرينجاروسا**، نجا الأسقف **أرينغاروزا** ولكن أُبلغ أن **سيلاس** عثر عليه ميتًا في وقت لاحق متأثرًا بعيار ناري.

تقود الرسالة الأخيرة داخل حجر الزاوية الثاني **صوفي ولانغدون** إلى **روسلين تشابل** التي تبين أن محاضرها هو شقيق **صوفي** المفقود منذ زمن طويل، والذي قيل لنيفو إنه مات عندما كان طفلاً في حادث السيارة الذي قتل والديها، وصية روسلين تشابل، ماري شوفيل سانت كلير، هي جدة **صوفي** المفقودة منذ زمن طويل، ليتضح أن **صوفي** وأخوها من نسل يسوع المسيح ومريم المجدلية، أخفى **بريورى ليون** هويتها لحمايتها من التهديدات المحتملة على حياتها، فالمعنى الحقيقي للرسالة الأخيرة هو أن الكأس مدفونة تحت الهرم الصغير مباشرة أسفل الهرم المقلوب، الهرم الزجاجي المقلوب **لمتحف اللوفر**، كما أنه يقع تحت «خط روز» إشارة إلى «روسلين»، ومنه يكتشف **لانغدون** هذه القطعة الأخيرة من اللغز؛ يتبع خط الوردة إلى الهرم المقلوب، حيث يركع للصلاة أمام تابوت مريم المجدلية الخفي، كما فعل فرسان الهيكل من قبله.

4. وحدات الرواية:

– الكشف عن القاتل "الحدث الأول"، وهو زمن وقوع حدث القتل.

– فك الشيفرات والرموز، والبحث عن الحقيقة عبر المنطق الزمني، "الحدث الثاني".

– إلحاح لانغدون وصوفي على الإجابة عن الأسئلة الغامضة، "أحداث متسلسلة".

– ظهور مشروع جديد يكسر الحواجز الدينية يتمثل في "الحدث الكبير" وتسبب في ردود الأفعال، ويسمى أيضًا لحظة التجسيد الفريدة، وأيضًا:

– وحدة الاستباق وهي عندما يعلن السرد مسبقًا عما سيحدث قبل حدوثه.[1]

5. المعايير المتبعة في تحليل رواية شيفرة دافينشي:

إن العلامة الإيقونية لا تدل من تلقاء ذاتها، فالمعنى داخلها يستدعي استحضار التجربة الثقافية كشرط أولي للإمساك بممكنات التدليل وهي التجربة البوليسية الأمريكية التي أمتعت الجمهور خلال القرنيين الأخيرين، ومنه تتمحور مهمة التجسّيد التأويلي للأشياء والمشاهد، وتتم عبر مظهرين أساسيين هما: «"الإظهار والمدارات المتراتبة" و"ميتافيزقيا لحظة التجسيد الفريدة"[2]».

[1] محمد بوعزة، تحليل النص السردي تقنيات ومفاهيم، ص89.

[2] عبد اللطيف محفوظ، سيميائيات التظهير، ص16.

وعلى هذا الأساس يقف كل من عبد الفتاح الخالدي وحبيب مونسي على معايير جمالية اقترحوها تدور حول الواقع والخيال في تشكيل لحظة التجسيد الفريدة، والإظهار السيميائي لكل من الأعمال الشعرية والروائية واللوحات الفنية.. وهي [1]

1-التكامل: وهو التماهي مع الموضوع الفني حين يرصد كل الجزئيات، كما له «القدرة على رسم الصورة بكل جزئياتها الصغيرة التي لا يلتفت إليها الإنسان العادي» [2]، ففي رواية شيفرة دافنشي تقمص المخرج دور الكاتب في رسم كل جزيئيات الرواية، وصنع مشاهد وحدد الأدوار، حتى أن ممثل دور جاك سونير استطاع تأدية الدور كما أراده المؤلف والمخرج، حينما «**حاول جاك الوقوف عل قدميه وهو يرتجف، يجب أن أجد طريقة ما...** » [3] حتى إن المخرج أضاف ما لم يقوله الكاتب في الحركات والتجسيم، وبذلك أصبحت الرواية والفيلم متكاملين متجانسين.

2- الزاوية: قياس البعد بين الراوي والموضوع فيتعين عنده تغيير الشكل واللون والحجم؛ فهو خاص بالمبدع والمتلقي- المخرج - حين يقدم هذا الأخير عن تحديد قصدية المبدع، وتحديد الأساليب لجعلها مشهدًا فنيًا، فالمخرج أراد أن يؤخر فك الشيفرة إلى أجل غير مسمى، وبذلك وافق المبدع في ذلك، حيث ترك للمتلقي الكشف عن ذلك بنفسه، بترك حرية التأويل، وبذلك يترك العمل مؤجلاً، يقول الراوي على لسان شخصية **لانغدون: «حسنًا يا شباب، كما تعرفون جميعًا أنا هنا الليلة لأتحدث عن قوة الرموز...** » [4]، وكأن الشخصية تعلم بأن هناك وظيفة سوف توكل إليها، بالفعل استطاع لانغدون فتح الطريق نحو فك الشيفرات من خلال الزاوية التي حددها الراوي والمخرج معًا.

3-الإيحاء: ما يجري بين عناصر الصور، المرهون بالآخر والمتعلق به المتلقي؛ وهو مقياس جمالي تعاطف المتلقي وتماهيه مع الصنيع الفني، لأن الخيال الذي قدمه المؤلف هو الذي فتح المجال وكسر الحجب بين قداسة اللفظة وقداسة المعنى، فكثرة الإيحاء في الرواية زادها تشويقًا وقربة، بما فيها اللوحات التي ذُكرت في الرواية من **الموناليزا** إلى الرجل **الفيتروفي**[5]إلى لوحة **العشاء الأخير**، كلها إيحاءات استند عليها المؤلف في صناعة روايته.

4-الترابط: ترتبط جزيئات الصورة بما يؤهلها لتشكيل صورة واحدة متكاملة؛ خاص بملء الفجوات وهو استدعاء للمتلقي كي يكتشف الترابط الذي سكت عنه المبدع. فالمخرج هو الذي استطاع أن يضيف بعض الشخصيات،

---

[1] عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2016 ص82.

[2] عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2016 ص82.

[3] دان براون، رواية شيفرة دافينشي، ص15.

[4] دان براون، رواية شيفرة دافينشي، ص20.

[5] ينظر: دان براون، رواية شيفرة دافينشي، ص57.

كشخصية **بيزو فاش:** وهو من الشخصيات الوهمية التي ظهرت في عام 2003 وفي الفيلم عام 2006، هو نقيب في الإدارة المركزية للشرطة القضائية، الذي أضفى على الرواية والفيلم نكهة فنية في صناعة المشاهد.

5-الإطار: هو ما ينظم الصورة، ويجمع شتاتها في رسم أبعاد هندسية للمشهد؛ والتي تُجَسَّد وتدرك بصرياً.

6-التناسق: فقد اقترحه حبيب مونسي كمعيار أساسي، وهو تهيئة الألفاظ في أطر نسق عام يجدده التعبير في المشهد؛ وتتمثل في عبقرية المبدع مع تماسك الوحدات والتناسق في الألفاظ، والجرس الموسيقي الذي يقع في الأذن عبر إيقاعات التي تحوله إلى خيال.

7-الظِلال: يمثل الظل دلالات الألفاظ أي المرادفات «ويكون ظلالاً، تمتد.. أو تتراكب.. أو تتقاطع.. بحسب الحقول الدلالية التي تفتحها الدلالات، تراسلها عبر مسافات التأويل» [1] ضمن الكشف عن دلائليّة اللفظة التي يختارها "**دان بروان**"، وتكون إما مبنيةً على اتجاه واحد أو ذات اتجاهين "**الصراع**".

فالعناصر المشهدية هي: الإطار، والشخصيات، والأفعال، والأشياء، والعواطف، واللغة، والخطاب؛ وبهذا يصبحُ الخطاب المشهدي حركة موجهة إلى عدّة احتمالات وافتراضات تبرزها علائقية العناصر المذكورة؛ «غير أن المشهدية لا يمكن أن تنتج إلا عن معرفة موضوعية باللغة عن اختيار إحصائي وصارم: فهي قبل كل شيء إقصاء "للرومانسية" وانفتاح على مرحلة العلمية، وهكذا تبدو النزعة الفضائية – سواء في جانبها التجسيمي أو المشهدي – في مرحلة تحول»[2]

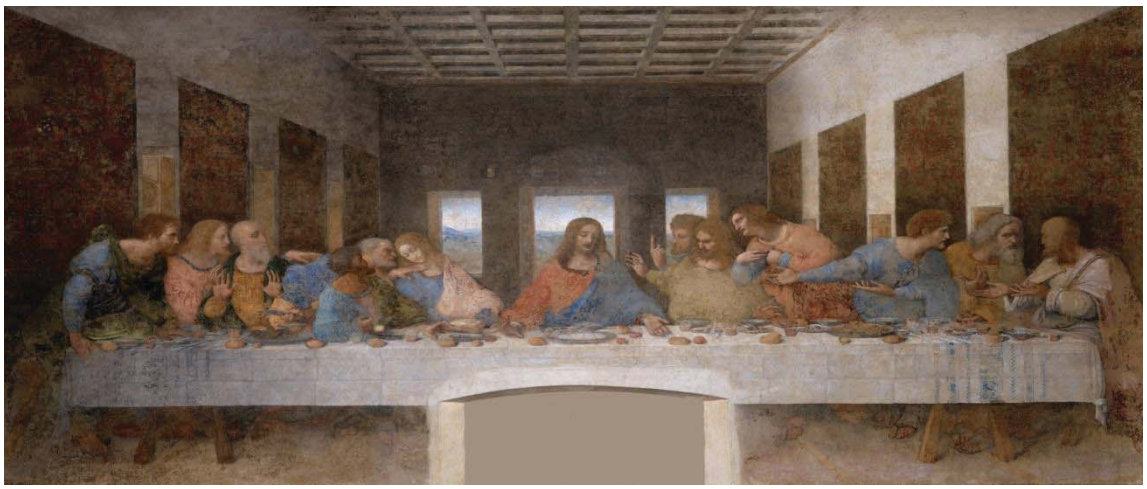
ومنه يكون فعل القراءة لأي عمل مشهدي – سردي – هو عملية مشاهدة حسيّة وجمالية تؤطرها مجموعة عناصر مشهدية تضبط موضوعيّة الخطاب، فالأحداث والشخصيات والأفعال واللّغة والإطار هي مهندسة لتلك الخبرة التي خاضها المبدع، والمشهد محركها في تجربة جمالية إبداعية، فحينما يحضر السرد الروائي تحضر اللّوحة التشكيليّة معه والموسيقي والإشهار والإعلام، فتنفذُ الرواية إلى روحك حاملةً كل هذه المعاني، لذلك تحدّث النقاد عن جسد الرواية ودلالاتها وتشكيلها المكاني وفضاءها، لذلك تحافظ منذ زمن بعيد على جمالية خاصية في تشكيل حضورها الفضائي الزمكاني المحمل بالقيم الانفعالية التجريدية، واللوحة توضح الفضاء المشهدي القائم على السيميائية والرموز وقد يكون هذا الفضاء منفتحًا على القلق والتوتر وإحداث الأزمات.

ومنه يستوجب على القارئ معرفة سبل التمركز والتموضع لرصد مداخل الأفق الإدراكي للمسكوت عنه – اللوحات الفنية –، الذي يمثل مفتاح الولوج إلى كينونة عالم الرواية المشهدية؛ حيث إن لوحة العشاء الأخير لدافينشي تحتاج إلى رؤية تأويلية من حيث الشكل والمضمون والألوان والحركة.

---

[1] حبيب مونسي، آليات التصوير، ص155.

[2] محمد الماكري، الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي، ص190.



اللوحة	صيغة اللوحة	أبعادها	وظيفتها
العشاء الأخير	الرؤية البصرية	كثيفة الألوان الغالب عليها اللون البني القاتم واللون الأزرق السماوي، مستطيلة الشكل،	كتم الأسرار، إلى حين يأتي موعد الكشف. **فضاء متخيل**

لقد حدد علماء الجاشتالت Gestaltمبادئ تنظيمية للإدراك أساسية وعالميّة أيضاً في فك شيفرات الصور والخطابات. وهذه المبادئ هي[1]:

- **التجاوز**: يتم الربط بين السِّيمات القريبة من بعضها.
- **التشابه**: يتم الربط بين السِّيمات المتشابهة.
- **حسن التتابع**: المعالم التي تستند إلى تتابع سلس مفضّلة على التغييرات المُباغتة في الاتجاه.
- **الإغلاق**: يتم التفسيرات التي تُنتج أشكالاً "مغلقة" وليس أشكالاً "مفتوحة".
- **الصَّغر**: ننزع إلى اعتبار المساحات الصغيرة مُبرزات ذات خلفيّة واسعة.
- **التناسق**: ننزع إلى اعتبار المساحات المتناسقة مُبرزات، وخلفيّاتها هي المساحات غير المتناسقة.
- **الإحاطة**: ننزع إلى اعتبار المساحات التي نرى أنها مُحاطة بغيرها مُبرزاتٍ.

فالتنظيم الإدراكي يجب أن يسير وفق نظام معين، ضمن وحدات مرئية دالة، بحروف تتآلف فيما بينها في جمل تركيبية تعد نظامًا علاماتيًا، فهذه المبادئ توحي إلى دعم الوضوح، مفادها التفسيرات المبسطة والأكثر ثباتًا في نظر الجشتالتين.

[1] عبد الفتاح الخالدي، نظرية التصوير الفني عند سيد قطب، دار الفاروق للنشر والتوزيع، عمان، ط01، 2016 ص82.

فالإدراك النموذجي الذي يتم من قارئ ضمني هو: «خالق لماهيات يتحدد وجودها ومصيرها داخل أسنن متنوعة منها الديني والأسطوري ومنها الثقافي والسياسي والاجتماعي» [1] وغيرها «عوض أن نجعل من فكرة الأيقونية، التي تحيل في كل السياقات على فكرة التشابه، مدخلاً نحو إدراك وفهم إوليات الصورة علينا أن ننظر إلى البنية الإدراكية، التي تنتظم داخلها مجمل الخطاطات المجردة، باعتبارها شيئًا سابقًا على الأيقونية ومتحكمًا فيها، فالتعرف على هذه البنية يشكل المفتاح السري الذي يقودنا غلى تحديد المفهوم الخاص للنموذج الإدراكي، أو ما يطلق عليه إيكو في أحيان كثيرة سنن التعرف الذي شكل المعرفة الأولية التي تساعد الذات المدركة على فك رموز مجمل الصور البصرية وربطها بالتجربة الواقعية التي تشير إليها» [2]

6. تقنيات التصوير السينمائي الروائي لشيفرة دافينشي:

شيفرة دافينشي **The Da Vinci Code** هو فيلم روائي أمريكي، صدر عام 2006 من إخراج **رون هاوراد** وبطولة **توم هانكس** في دور «روبيرت لانغدون» و**أودري تاتو** في دور «صوفي نوفو» و**جان رينو** «فاشي».

1.6. بين مؤلف رواية شيفرة دافينشي وإخراج فيلم شيفرة دافينشي:

عندما يتفق المخرج والمؤلف في أشياء بالغة الأهمية، فإن الاتفاق سيحقق نجاحًا باهرًا للفيلم، حيث إن المخرج **رون هاوراد** يحسن كيف يتعامل مع الروايات الخيالية وخاصة البوليسية منها، حتى إنه يستطيع إضافة لقطات ومشاهد وشخصيات وهمية قد تزيد من تقوية دلالة معاني الفيلم، «بعبارة أخرى فإنه يحاول تحقيق نوع من السلاسة والتطابق عند وصول اللقطة باللقطة التي تسبقها، وتلك التي تليها، خصوصًا عندما تكون اللقطة، وهذه هي الحالة الغالبة، جزءا من مشهد متكامل تجمعه وحدة الزمان والمكان»[3]، ولدى المخرج طرق ووسائل تقنية للوصل والفصل بين اللقطات أهمها:

أ. **اللقطة البعيدة جدًا** Ex terme long Shot وتصور من مسافة بعيدة، وتُظهر مساحة كبيرة من الموقع المصور، وتعتمد على طرائق توظيف اللقطة البعيدة جدًا في البناء الدرامي، وقد وظف المخرجين هذه اللقطة بعدة طرائق وذلك لأغراض درامية أو فنية تفيد الهيكل العام للفيلم أو الرواية وذلك كما يلي [4]**أولاً**. صناعة إطار مرئي للتجربة

---

[1] سعيد بنكراد، الإشهارية سيميائيات الصورة الإشهار والتمثلات الثقافية، ص33.

[2] سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، ص119.

[3] علي أبو شادي، سحر السينما، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط01، 2006، ص256.

[4] محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، دائرة الثقافة والإعلام، الإمارات ط01 2010، ص340-354.

ثانيًا. اللقطة البعيدة جدًا والتصوير المجازي.

ثالثًا. اللقطة البعيدة جدًا والقالب الغنائي.

فالمخرج استطاع صناعة إطار مرئي لتجربة بطل الفيلم روبيرت "**لانغدون**" من حيث المعرفة والاختصاص بأنه أستاذ جامعي مختص في فك الرموز وتشفيرها، أما اللقطة البعيدة التي تميز بها، هي النظرة الثاقبة والحنكة والتركيز الدائم في تفجير المعنى، وذلك بالانتقال من لقطة إلى لقطة، مثال ذلك: من لقطة فك دوارة مكتوبة بأحرف إلى لقطة فتح "الكريبتكس" إلى الكشف عن القطعة الأخيرة من اللغز..

ب. اللقطة الكبيرة Close Up ويتم التركيز فيها على شيء معين كالوجه فحسب، أو الوجه والكتفين، أو جزء من الأثاث أو المكملات كالسكين وكأس أو لوحة من لوحات البيت مثلاً، وهي تُضخم هذه الأشياء عشرات المرات، والمراد بها الإشعار بأهمية هذا الشيء المُصوَّر، ويمكن توظيف اللقطة الكبيرة في: **أولاً:** التركيز على موضوع معين وهي اللقطة التقريرية.[1]

ثانيًا: الامتزاج باللقطة المعترضة وهي الصورة الثابتة لجسم ما مثل: عمود نور، أو صفحة من خطاب..

ثالثًا: اللقطة الكبيرة والمفاجأة البصرية وهي تقوم بصدم وعي المتلقي فجأة دون مقدمات.

رابعًا: اللقطة الكبيرة والبناء المونتاجي وهي اللقطة الأشد عمقًا.

ولتوضيح تقنية اللقطة الكبيرة نختار نموذجًا من الفيلم، بحيث ركز المخرج على لقطة "**الرجل الفيتروفي**" في بداية الفيلم التي تشبَّه بها "**سونيير**" عند مقتله وهي سر من أسرار شيفرة دافينشي، **و**تمثل رجلين عاريين في وضع متراكب أحدهم داخل دائرة والآخر داخل مربع، كما إنها اللقطة التقريرية الممتزجة بعدة لقطات كالدماء والنجمة الخماسية التي رسمها **سونيير** على صدره، وهي في الحقيقة لقطة كبيرة ومفاجأة بصرية دون أي مقدمات، فجعلت المتفرج أو المتلقي في دهشة وحيرة من أمره، وبهذا نسميها لقطة الوصل والبداية لضمان فرجة الفيلم، وهي التي حافظ عليها المخرج كلقطة تفصيلية لضمان الحركية بكاملها دون حدوث أي خلل في التقرير، وبذلك تمهِّدُ لظهور اللقطات الأخرى.

ج. لقطة الانقضاض In Zoom وهي: لقطة تتحرك فيها الكاميرا، بسرعة خاطفة نحو الجسم المصور فيشعر المشاهد بأن الجسم يدنو منه شيئًا فشيئًا، وتظهر تفاصيله أكثر فأكثر؛ ولذلك يسمونها لقطة "عمق المجال" وقد حاول المخرج الإستفادة منها في بعض اللقطات حين تذكر لانغدون كلمات ماري شوفيل، **يومًا ما سيتضح كل شيء في عقلك.**

---

[1] محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، ص340-354.

«كان لانغدون واقفًا تحت الخط الوردي القديم، محاطًا بأعمال المعلمين، كان سونيير محقًا في اختيار هذا المكان فهو المخبأ الأمثل الذي يستطيع أن يراقبه عن كثب طوال الوقت، والآن أخيرًا شعر لانغدون بأنه فهم المعنى الصحيح لقصيدة المعلم الأكبر، فنظر إلى السماء عبر الزجاج وتأمل هذه الليلة الرائعة التي تزينها النجوم» [1]، فهذه اللقطة تم تسجيلها على حدة حسب مقتضيات السيناريو، وكان الصمت أبلغ وأعمق من الأصوات والموسيقى؛ لأن الأمر تطلّب السكوت وعدم الحوار، كي تَحْدُثَ لقطة الانقضاض.

هذه السرعة العالية في التنفيذ كان وراءها رؤية المخرج وتفهمه لعمل المؤلف، بحيث عمل على توصيلها بأكبر قدر من الإتقان من قبل الممثل وخاصة في لقطات قريبة من الفيلم.

د. اللقطة المنخفضة Shot Low يتم فيها تصوير الجسم من أسفل وتسمى "الزاوية المنخفضة جدًا" وهي تساعد عمومًا على التعبير على المبالغة، وذلك كما في تصوير المباني الشاهقة ذات القيمة الخاصة مثل "المعابد"، الشاحنات، هذه الأخيرة صُورت على أساس جسم منخفض ساعد الراوي على وصف الأشياء بوصف مركب بسيط، حيث قال: **«وجه كوليه المنظار نحو أعلى التلة وعدّل قرصي تكثيف الصورة، فأصبحت الأشكال الخضراء وضحة شيئًا فشيئًا، ثم حدد منعطف الطريق المؤدية إلى القصر وتابع النظر محركًا المنظار حتى وصل إلى الأجمة، عندئذ كل ما كان بإمكانه أن يفعله هو التحديق بذهول، فقد كانت هناك شاحنة مصفحة بين الأشجار، شاحنة شبيهة بتلك التي سمح لها كوليه الليلة بالخروج من بنك زيوريخ للودائع، وتمنى أن تكون هذه مجرد مصادفة غريبة، لكنه كان يعرف ضمنًا أن الأمر ليس كذلك»** [2]، لقد استطاع المخرج مشاركتنا في الحدث التصويري للشاحنة برؤية سردية ومتن حكائي متصل حسب النظام الزمني والسببي وحسب التتابع المنطقي للحدث الافتراضي؛ بمعنى أن الرموز اللغوية المستخدمة شكلت قوة إيحائية تمردت على الدلالة المحدودة لهذا المقطع الوصفي: **المنظار، التلة، الأشكال، القصر، الطريق، الأجمة، الأشجار، البنك، الشاحنة،** فقد ساهمت في تعمق الأدلة من حيث بنيتها الفوقية والتحتية، فالنظر والتحديق بنية فوقية، والأشياء الجامدة هي بنية تحتية لأمكنة رمزية تساعد على إنجاح المشروع السردي كنقطة بداية للحلم المنفصل عن الواقع، ذلك الحلم المعبر عنه عن طريق المؤلف.

هـ. لقطة القناع أو عين الثقب The mask Shot وهي: لقطة من داخل إطار قد يكون على شكل ثقب مفتاح أو كوةٍ في جدار أو عدستي نظارة مراقبة أو عدسة بندقية..[3] ، مثال ذلك: وهي تفكيك لوحة العشاء الأخير، فالنظرة الثاقبة لـ"**لانغدون**" للوحة من خلال إطارها وزاويتها حددت معالم الهدف المرجو ولحظة الكشف عن القناع

---

[1] دان براون، رواية شيفرة دافينشي، ص394.

[2] الرواية، ص304.

[3] ينظر: محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر دراسة نقدية، ص359

من خلال رحلة البحث عن الخائن إلى لغز الكأس المقدسة إلى الكشف عن قصة المرأة المجدلية.. يقول الراوي: **«لكن إذا ظلت وثائق السلالة الملكية طي الكتمان فستضيع قصة مريم المجدلية إلى الأبد، قال لانغدون»** [1]، ويقول أيضًا: **«وقد أصبحت روسلين اليوم موقعًا يحج إليه الباحثون عن الغموض والأسرار، فمنهم من زعم أن الذي شده إلى هذا المكان هو الحقل المغناطيسي القوي الذي ينبعث من هذه الإحداثيات بشكل لا يمكن تفسيره، وآخرون ادعوا أنهم جاؤوا إلى هذا المكان ليبحثوا في منحدر التل عن مدخل خفي للقبو، لكن معظمهم اعترفوا بأنهم أتوا ببساطة للتجول في تلك الأنحاء ليتشربوا روح الكأس المقدسة»** [2]، فالأدلة واضحة على أن الكأس المقدسة تحت روسلين القديمة تنتظر لمن يكتشفها.

إذًا فالرواية عبارة عن تشكيلات لغوية قوامها الصورة –اللقطة –التي تتحكم فيه حركيًا عبر سيرورة من الأفعال والأنساق الدلالية، فكل لقطة في الرواية تعبر عن صورة، وكل صورة جزء من المشهد الذي يعطي الفرجة والتشويق والتنفس، **فالمشهديّة** «فكرة تتمثل بشكل مرئي ودرامي في آن واحد» [3]، مع فكرة حرَّة تبتكر أساليب روائية جديدة مقتبسة من جمالية السينما، وتقنية اللقطة بقناعها ورمزها هي التي تُقَرِبُ المتلقي من المشهد وتضع له رؤية حيّزها الإطار المشهدي للصورة.

5. المقاربة السردية والمشهدية:

تنطلق المقاربة السردية من خلال مستويين أحدهما داخلي والآخر خارجي على النحو الآتي:[4]

– مستوى الأثر الناتج عن فعل "الفاعل" على "القابل" داخل الحدث في سياق نص المشهد.

– المستوى الثاني للأثر يتحقق من جملة الآثار المركبة على المتلقي في أثناء عملية التلقي التخييل وبعدها ولأنه يصعب قياس عملية التلقي على نحو موضوعي؛ فسيظل بحث الأثر علينا، نحن المتلقين مرتهنا بنسبية الوعي لدى كل منا في عموم عملية التلقي لنص المشهد المتخيل.

من خلال هذين المستويين «يأتي المشهد مسرودًا بشكل تقليدي مباشر، أو بشكل (مونولوجي) بالتداعي النفسي وبتيار الوعي، وبالاندفاق اللغوي التراكمي أو التصاعدي وفق طبقات تصويرية منظمة بنظام خاص، وفي ما يتعلق بحدة الارتقاء الوصفي في الامتداد أو العمق أو الإيحاء نجد أن السارد ذو أثر كبير، فالشخصية تحدد

---

[1] دان براون، رواية شيفرة دافينشي، ص484.

[2] الرواية، ص472.

[3] وين ميشيل، حرفيات السينما، تر: حليم طوسان، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، مصر، ط01، 1970، ص255.

[4] ينظر: محمد عليم، محمد الفايز. أولية المشهد ودراما النص، مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد03، مج43، 2015 ص37.

امتداد المشهد التصويري بحسب أهميتها وتأتي أهمية المشهد من أهمية الشخصية»[1] لتفرض على المتلقي الأثر الذي ينتج عن عملية السرد المتخيلة.

المشهد الواسع:

من خلال نظرتنا للرواية فهي عبارة عن مشهد واسع، ممزوج بمشهد مكتوب بألفاظ سهلة ومشهد متخيل، بمعنى أن المشهد المتخيل مبطنٌ في المشهد المكتوب، فلغة المشهد وجود لغوي جديد، فهو إبداع لغوي، لأن اللغة تحولت من اللغة العادية إلى لغة المشهد المحمَّلة بالدلالات المفاجئة والمعاني الضمنية؛ فالمشهد يحتوي على لقطات يتمُ فيها عرض جميع الصور في مشهد كامل وشامل، فالهدف الذي صوره الراوي هو زعزعة الاستقرار العقدي – الكاثوليكي– ؛ أي إظهار الشكل الكامل للمشهد بكافة حيثياته مع إبراز العلاقة بين الكنيسة والناس، ويتم تصوير هذه اللقطات غالباً في مكان واحد تحت مظلة لوحة الموناليزا ولوحة العشاء الأخير؛ و هذا باستخدام التصوير المشهدي من عدة زوايا واسعة.

المشهد الرئيس –الدهشة والمفاجأة –:

فهي اللقطة الأهم في المشهد الذي ينتظرها جمهور المتلقين والتي تتكون من لقطة رئيسة، هي

إن المؤثرات البصرية والسمعية التي وضعها الإنسان والجمالية التي ابتكرها وما بلغه من علم وكفاءة فائقة التي امتاز بها، والآليات التي ابتكرها في تشكيل المشاهد من ثلاثي ورباعي وخُماسي الأبعاد، إلاَّ الذهنية – خارج الظل –وصور خارجية تُرى بالعين المجردة قابلة للمشاهدة –الظل نفسه –وعلى هذا يؤكد ابن سينا **971**هـ «إن الأشياء لها وجودان، وجود خارج الذهن سماها الأعيان، ووجود في الذهن.. سماها التصور فهو يسمى صور الأشياء الموجودة في عقل الإنسان بالتصور[2]

المشهد الأول: هي صورة امتداد الظل إذْ أَخَذَتْ تَبْرُزُ في حِسِّي، فتكونُ بُؤْرَةَ المشهد، وتوجه مرئي للتركيز على الظل بحثاً وتأملاً، فالبداية بالمتحرك جعل اللوحة أكثر انتباهاً وإثارة.

المشهد الثاني: صورة الانتقال من مشهد إلى مشهد آخر، لتكون بؤرة أخرى تمثلت في السكون الذي يعتلي الأرض في رمشه عين.

---

[1] سليمان حسين، مُضمرات النص والخطاب دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، منشورات اتحاد الكتاب العرب سوريا 1999، ص382.

[2] آرثور سعديف، ابن سينا، تر: توفيق سلوم، دار الفارابي، بيروت، دط، 1987، ص231.

خاتمة:

تقول مارتا هيات: «إن سر إدخال رسالة إلى العقل الباطن هو: إذا كانت الرسالة منطقية فسوف تدخل إلى العقل الباطن وإذا دخلت إلى العقل الباطن فسوف تتحقق»[1] والعكس صحيح فإذا كانت غير منطقية فإن العقل لا يتحملها وسيتم رفضها ولا يستقبلها العقل الباطن، وهي في الواقع قضية اقتناع؛ فكيف بأحداث رواية دافينشي التي ترحمت إلى فيلم سينمائي.

[1] مارتا هيات، سحر العقل أساليب تساعدك على تغيير حياتك، مكتبة جرير، الرياض، ط01، 2006، ص86.

السينما والرواية: إشكالية التأثير والتأثر

د/ أميرة بوغقال

جامعة خنشلة

ملخص:

تعد السينما إحدى أهم الوسائل السمعية البصرية المنتشرة في العصر الحالي، حيث استطاعت أن تخترق صفوف الجماهير متحدية الفنون والإبداعات المكتوبة نظرا لما تتوفر عليه من مؤثرات تختصر ما تدونه أقلام المبدعين، مقدمة موضوعاتها ومضامينها في صور محسوسة تأسر اهتمام المتفرجين. ولعل ما ساعدها على ذلك هو الجوهر السردي الذي جعلته مقوما لها، وبشكل خاص في تلك الأفلام التي اتخذت من الأعمال الروائية مادة خصبة لها فحررتها من سلطة الورقة والقلم نحو أفق الصورة والصوت، مما وطد العلاقة بين الأعمال السردية الروائية والأفلام السينمائية.

وبغض النظر عن أثر السينما على تلك الأعمال الإبداعية من حيث زيادة نجاحها وشهرتها أو تشويهها فإن التلاقح بين المجالين أمر لا يمكن إنكاره، وهو ما سنسعى من خلال هذه الورقة البحثية أن نسلط الضوء عليه سواء ما اتصل بالرواية العالمية أو العربية أو الجزائرية المؤفلمة.

الكلمات المفتاحية: السينما – السرد – الرواية العربية – الرواية الجزائرية .

الرواية والشاشة:

أسالت الرواية –كإحدى أهم الفنون النثرية الحديثة–أقلام الكثير من الأدباء والمبدعين، فقدموا أعمالا سجلت بخط من ذهب في سجل تاريخ الأدب الحديث، نظرا لما حققته من نجاح بين أوساط القراء والجماهير، فتجاوزت الحدود الجغرافية وحصلت على صفة العالمية، وتحدت حاجز اللغة فتُرجمت الكثير منها إلى اللغات الأخرى.

لقد أغرى نجاح مثل هذه الروايات رواد السينما بتحويلها إلى أفلام تقدم على الشاشات طمعا في تحقيق نجاحات ومكاسب جديدة توازي أو تتجاوز ما وصلت إليه وهي رهينة الورق وبين دفتي الكتاب، فأصبح الفن السينمائي من هذا المنظور يبدو "وكأنه مجرد ترجمة لتاريخ الأدب المكتوب، ولعل أقوى دليل على هذا هو أن القسم الأكبر من النصوص التي أبدعها الإنسان روائيا، وربما أيضا مسرحيا في تاريخه، ومنذ فجر البشرية صارت أفلاما".[1] وكأن السينما عملت على السطو على الأعمال الأدبية السردية الناجحة لتحولها إلى مادة خام لها، فتكسب جماهيرية ودعاية تسبق حتى مشاهدتها، فـ"ببساطة، إن الأدب غذى الفن السينمائي إلى درجة ندر معها اليوم أن تجد عملا

---

[2]– إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة، تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، (د ط)، 2010، ص06.

أدبيا لم يؤفلم، من دون أن يعني هذا أن الأفلمة كانت دائما موفقة".[1] فهناك من الأفلام السينمائية ما زاد الأعمال الروائية نجاحا ومقروئية وجماهيرية بما أضفاه عليها من مؤثرات زادت متعة المتلقي وإقباله عليها، وهناك ما شوه فنية تلك الروايات والقصص فحطم أحلام منتجي السينما، وأثر سلبا على كُتاب النصوص الأصلية، محاكاة العمل وإخراجه كما هو دون تقنيات وفنيات جديدة يوقعه في شرك التكرار إذ لم يضف له جديدا يستقطب جماهيرا أكبر، أما الحفاظ على جوهره مع إعطاء بعض الحرية لخصوصيات الفن السابع وكُتاب السيناريو فمن شأنه أن يمنح العمل الأدبي ولادة جديدة ونجاحا أوسع، وربما لهذا السبب رأى بعض الباحثين "أن الآداب الكبرى لا تزال حتى اليوم عصية على الاقتباس من النص المكتوب إلى الفيلم المصور... وحتى حين يجازف مبدع ما باقتباسها لا ينتج أعمالا سينمائية كبيرة إلا حين تكون خيانة النص أكبر...".[2]

إن هذا القول بتمرد الرواية على الاقتباس لا يعني قلة الأعمال المحولة إلى أفلام، وإنما نسبية النجاح الذي قد تحققه بتحولها إلى الفن السابع، فالكثير من القصص والروايات عرضت كأفلام في دور السينما وشاشات التلفاز نظرا لتوفر القاسم المشترك بينهما، والذي يسمح لها بالتغيير والانتقال من طبيعة إلى أخرى، وهو الجوهر السردي، وخير دليل على ذلك هو الروايات العالمية، حيث "تمتد علاقة السينما بالرواية إلى بداية ظهورها، إذ اعتمدت لضمان نجاحها على النصوص الروائية العالمية التي حققت النجاح وقت ظهورها، ومن ثم انتقلت الكثير من الروايات إلى السينما على غرار رواية (أوليفر توست) لشارل ديكنز، و(الجريمة والعقاب) لديستوفسكي، و(هوى وكبرياء) لجين أوستين، و(العجوز والبحر) لهمنغواي، و(العطر) لباتريك زوسكند، و(قلب الليل) لجوزيف كونراد، و(دون كيشوت) لسيرفانتس".[3] إن هذا التوجه الواضح للسينما نحو الإبداعيات الروائية الكبرى يثبت التوافق الحاصل بين الفنين، والاشتراك بينهما في عدة نقاط، واستفادتهما من بعضهما البعض، وإلا لما تحولت الرواية إلى إحدى أهم المصادر التي لجأت إليها السينما لأخذ مادتها، ففضلا عن اتفاقهما حول جوهرية عنصر السرد تمكنت الرواية عند ولوجها المجال السينمائي من تحطيم "بعض تقنياته الكلاسيكية، وأكسبته تقنيات جديدة هي من صميم الرواية المعاصرة، وذلك من خلال التشاكل الزماني والمكاني، وتكسير البنية الخطية التقليدية والبناء المعقد للشخصيات".[4] ومن هنا شاع ارتباط نجاح السينما بالمضامين الروائية، فزادت شهية السينمائيين وإقبالهم نحوها رغبة في خوض التجربة ومسايرة التيار.

---

[2]– إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة، ص07.

[3]– المرجع نفسه، ص08– 09.

[4]– زهور شتوح، ريح الجنوب بين رواية عبد الحميد بن هدوقة وفيلم محمد سليم رياض، دراسة في أفلمة الرواية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج8، العدد 03، 2019، ص233.

[4]– المرجع نفسه، ص234.

إن هذا الكلام يثير الفضول لمحاولة الكشف عن أوجه التشابه والاختلاف بين الرواية كجنس أدبي، والسينما كفن أدائي، وبالمقابل ترصد جوانب الاختلاف المميزة لكل واحد منهما عن الآخر. ولعل أبرز النقاط المشتركة بينهما اعتبار السرد جوهرا ومقوما أساس لا يمكن الاستغناء عنه، وإن تباينت صورته، "فإذا كانت الرواية سردا طويلا باللغة التي تقدم صورا متخيلة، فإن السينما سرد بالصورة المتحركة، وكل من الرواية والسينما يروي حكاية أو قصة، ويقدم شخصيات وحبكة بأسلوب معين، وكل منهما يتسم بدينامية التغير والتحول القادر على مواكبة تحولات العصر".[1]

فكلاهما عمل سردي بامتياز، والدليل الحضور الواضح لمقومات السردية، بدءا بالمضمون المتمثل في المادة الحكائية القصصية والشخصيات التي تؤديها، ودوران أحداثها في فلك زمان ومكان محددين أو أكثر، وفقا لما تقتضيه مجريات القصة التي تنسج في إطار حبكة تضمن تسلسل الأحداث وسلاسة تحولها ودورانها، فضلا عن زئبقيتهما التي تتيح لهما إمكانية مسايرة مقتضيات العصر.

لكن رغم كل ذلك، لا يمكن الجزم بالتشابه التام بينهما وإلا لكنا نقر بتطابقهما، فـ"هذا التأثير والتأثر...لا يعني التماهي، فالفرق يبقى شاسعا بين الحقلين لاختلافات كثيرة؛ فالرواية عمل إبداعي فردي لا يتطلب ماديا سوى ورقة وقلما، في حين أن السينما عمل جماعي يتطلب أموالا طائلة وجهودا كبيرة، ونسجا ما بين أعضاء فريق العمل الكبير، كما أن السينما لا تكتفي بتقنيات السرد الروائي مثلما هي، بل إنها تعمد إلى تطويعها وتحويلها حسب حاجتها الأساسية".[2]

وتفسير ذلك –كما سبق وذكرنا– أن الرواية أولا وأخيرا جنس أدبي، أما السينما ففن أدائي، ولكنهما قد يتكاملان لتحقيق نجاح يفوق نجاح كل منهما منعزلا عن الآخر، فالرواية تمنح للسينما المادة، والسينما تمنح للرواية ميلادا جديدا، "فعملية التحويل من النص الأدبي إلى الفيلم السينمائي تعد بمثابة إعادة إنتاج معنى وشكل النص وفقا لمعايير وأسس جديدة يعتمدها الفن السينمائي".[3] لذلك نجد أن السرد السينمائي يتمظهر في عدة أنساق يبرز كل واحد منها شكلا خاصا لعرض الأحداث، وقد أجملها **ليث الربيعي** فيما يأتي:[4]

– نسق التتابع: وهو ما تخضع فيه الأحداث لتراتبية زمنية محكومة بتتابع زمكاني محدد، ويشيع هذا النسق في الأفلام الروائية خاصة.

---

[1]– زهور شتوح، ريح الجنوب بين رواية عبد الحميد بن هدوقة وفيلم محمد سليم رياض، ص234.

[2]– المرجع نفسه، ص234– 235.

[3]– المرجع نفسه، ص235.

[4]– ينظر: هبة عبد المحسن ناجي، تطور أساليب السرد في الفنون البصرية، جمعية أمسيا، مديرية الشؤون الاجتماعية، الجيزة، مصر، ص19.

– نسق التداخل: وفيه تتداخل الأحداث وتختلط أوراق الشخصيات نظرا للقفزات الكثيرة بين الشخصيات والأحداث ليخرج الفيلم في النهاية بنتائج متعددة تتعلق بكل قصة أو شخصية على حدى، فهذا النسق لا يركز على قصة وبطل واحد تتمحور حوله الأحداث، بل يجمع قصصا كثيرة ترتبط بشخصيات متعددة.

– نسق التوازي: وهو صورة أو وجه آخر لنسق التداخل، إلا أنه يقدم الشخصيات والأحداث المختلفة بصورة متوازية وفق تراتبية زمنية، رغم إذابته للرابط المكاني بينهما.

– النسق الدائري: وفيه يبدأ الفيلم من نهاية القصة التي يطرحها لكي نرجع حينها إلى الوراء شيئا فشيئا وصولا إلى نقطة البداية، فهو يعتمد أولا على تقنية الاستباق، ثم يدعمها بتقنية الاستذكار لزيادة تشويق المتفرج.

– نسق التكرار: وفيه تتكرر أحداث القصة أكثر من مرة تبعا لما تقتضيه عملية السرد، كتعددية الآراء المطروحة، ووجوب سرد كل واحدة منها لإظهار حقيقة مغيبة أو التركيز على نقطة محددة.

إن الملاحظ على هذه الأنساق أنها ليست بعيدة عن الرواية كجنس أدبي سردي، فهناك روايات تعتمد التسلسل المنطقي للأحداث دون أي تقديم أو تأخير، بالتركيز على القصة الأساسة لها، وهناك أخرى تتعدد فيها الشخصيات وتتعدد إلى جانبها القصص المتعلقة بها، فتصبح الرواية مزيجا من القصص التابعة لشخوصها. كما يمكن أن يحضر فيها نسق التوازي أيضا، بالوقوف على ما يحدث مع الشخصيات من أحداث في الآن ذاته رغم تباين المكان، وطبعا لا تستغني الرواية عن تقنيتي الاستشراف والاستذكار المعتمدين في النسق الدائري، فضلا عن استناد بعض الأعمال السردية إلى عنصر التكرار، وبهذا تثبت العلاقة السردية بين الرواية كجنس أدبي والسينما كفن سردي بصري.

إن الحديث عن العلاقة بين الرواية والسينما ينقلنا إلى محاولة رصد وجهات نظر الباحثين حول هذه العلاقة، ورأيهم حول حرية السيناريست، وحدود تعامله مع النص الروائي الأصلي. فقد ذهب البعض إلى ضرورة الالتزام المطلق بمضمون الرواية وتفاصيلها، دون أي تغيير أو تعديل، خشية ما يمكن أن يلحق بها من تشويه، فالفيلم لا يجب أن يتجاوز كونه قراءة مرئية للرواية، ونقلا لها من عالم الورق واللغة المكتوبة إلى عالم الشاشة والصورة، حيث "لا يحبذ أصحاب هذا الاتجاه الاختصار والاختزال في أحداث الرواية لأنه إخلال بقصديتها، ويستشهدون بفيلم (هوى وكبرياء) للمخرج جون أوستن".[1] لكن يبدو أن هذا التوجه قد نفى عن السينما خصوصيتها، وأسقط عمل المخرج والسيناريست وحد حريتهما، مما قد يوقع العمل في شرك التكرار والملل ويعرضه للفشل عند عرضه على الجمهور الذي سينتظر ظهوره بتقنيات وأساليب جديدة تزيد تشويقه وإثارته.

---

[1]– سعيد عموري، سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 13، جانفي 2015، ص18.

ومن أجل ذلك، وُجِد من الباحثين من تبنى وجهة نظر أخرى تسمح بالتغيير في النص الروائي في حدود ما يحافظ على نجاحه أو يزيده بالاستفادة من خبرات أهل الإخراج والسيناريو كمبدعين في عالم الفن السابع، فقد أكد هؤلاء "على خصوصية اللغة السينمائية التي تعتمد العلامة الأيقونية واستقلالها عن السرد الروائي الذي يعتمد على العلامة الكلمية، ويدافع أصحاب هذا الاتجاه عن المخرج الذي يعيش تجربته الشعورية المنعكسة في الصياغة الجديدة للرواية... فللمخرج حق القراءة الذاتية وصياغة العنوان، مثل رواية (قلب الظلام) لجوزيف كونراد، التي أعاد صياغتها الفيلمية (فرانس فورد كوبولا) تحت عنوان آخر وهو (الرؤية الآن)".[1]

أما الاتجاه الثالث، فيبدو أصحابه أكثر مرونة وبعدا عن الميل إلى إحدى الطرفين على حساب الآخر، لأنهم يؤمنون بفكرة تكامل الفنون وجماليتها واستفادة بعضها من البعض بما يضيفه كل واحد منها من تقنيات وأساليب إبداعية يفتقر إليها غيره، حيث "تحاول هذه الرؤية الجمع بين الرؤيتين السابقتين من خلال التأكيد على أن تحويل الرواية إلى فيلم يضيف إلى عالمها إشارات جمالية بتفعيل أدواته وأساليبه المعتمدة على الصورة البصرية، كما ترى أن الفيلم يعد واسطة جمالية من خلال القراءات المتعددة له، والتي تعتبر واسطة تلق أفضل وأسهل للرواية".[2]

ولن يتحقق هذا التحول والانتقال السليم من عالم الرواية إلى عالم السينما إلا بتدخل مرحلة وسيطة من شأنها أن تضفي على القصة التعبيرات التي تسمح لها بالانتقال من عمل إبداعي مكتوب إلى فن أدائي ممشهد، وهذه المحطة هي (السيناريو) الذي لا يمكن له أن يغيب في أي عمل سينمائي حتى وإن لم يكن أصله روائيا، فـ"السيناريو هو المعالجة السينمائية للموضوع، يستمد من قصة المؤلف، ويتم فيه تجزئة القصة إلى لقطات متسلسلة وعمل المناظر والحوار والموسيقى، فهو يحاول الإبقاء على المعطيات النصية الأساس في النسيج الروائي أو روح النص، ولكنه يتجنب الانسياق وراء تداعيات الشخصيات".[3]فإذا كانت الرواية إبداعا مكتوبا يخاطب المتلقي القارئ ويجعله يعمل خياله لتتمشهد الأحداث في ذهنه، فإن السيناريو يتيح للمتلقي أن ينتقل من ثنائية المقروء والمتخيل إلى الجمع بين ما يراه في الصورة وما يسمعه من مؤثرات صوتية مصاحبة لها، وما يتابعه من أحداث تؤسس قصة العمل.

إن ما يمكن التوصل إليه من خلال البحث في العلاقة القائمة بين السرد الروائي والسينما، أن الأول كان وما زال أحد أهم المصادر التي تستقي منها الأفلام مادتها مع فرق في وسيلة التعبير، فـ"إذا كان للسرديات الكلمية أن تسترسل في عشرات من الفقرات الباطنية لإضاءة وتحليل أية لقطة من الواقع أو الشخصية، فإن السرديات

---

[2]– سعيد عموري، سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، ص18.

[3]– المرجع السابق، ص18.

[1]– المرجع نفسه، ص19.

الصورية مقضي عليها بالتزام مبنى حكائي قائم على الرؤية الخارجية من خلال الصوت والصورة بالإيحاء والإظهار".[1] ومتى حصل التكامل كان الاقتراب من الكمال، مع مراعاة ميل المتلقي وذوقه الفني في متابعة ما هو مكتوب مقروء، أو ما هو ممشهد ممثل في أفلام سينمائية.

وللانتقال من مجال الحديث النظري عن العلاقة بين الرواية والفيلم إلى المجال العملي، سنحاول فيما يأتي تسليط الضوء على أهم الأعمال الروائية العربية عامة والجزائرية خاصة التي تحررت من قيد الكلمة الروائية بالاتجاه نحو الصورة السينمائية.

الرواية العربية والسينما:

لم تنحصر استفادة السينما من الرواية في بوتقة الأفلام والروايات العالمية الغربية فقط، فقد استقطبت الروايات العربية اهتمام السينمائيين العرب وساروا على منهج الغرب، فتحولت أشهر الأعمال القصصية والروائية إلى أفلام تعرض في دور السينما وعلى شاشات التلفزيون.

وقد كان فضل السبق في هذا المجال لمصر التي احتلت صدارة الدول العربية المتبنية للفن السابع، والتي عملت على نشره وتطويره والتشجيع عليه وزيادة نجاحاته، فأخذت "تعتمد على تراثها الأدبي والأعمال الناجحة لأدبائها، حيث استوحى كُتاب السينما أعمالهم من النصوص الأدبية والروايات إلى درجة أن العديد من الأدباء قد ولجوا عالم السينما، واستفادوا من تقنيات الكتابة السينمائية؛ فأصبحت رواياتهم أفلاما ناجحة بامتياز...".[2] وظلت تقدم في دور السينما وعلى الشاشات منذ تاريخ عرضها الأول إلى يومنا هذا، فنالت نجاحا فنيا وخلودا زمنيا، ذلك أن السينما تتميز بخاصية البقاء والاستمرار اللذين لا تحظى بهما الرواية على الدرجة نفسها، وبالتالي يصبح للأولى فضل كبير على الثانية، ناهيك عما تتيحه لها من فرص المشاركة في المهرجانات السينمائية الدولية الكبرى، والظفر بالجوائز والتكريمات التي من شأنها أن تعلي من شأن العمل الروائي أكثر فأكثر.

والأسماء التي خلدتها السينما المصرية للأفلام الروائية وأصحابها عديدة، "فمن (الأرض) ليوسف شاهين المأخوذ عن رواية عبد الرحمن الشرقاوي، إلى (الحرام) لهنري بركات عن رواية يوسف إدريس، إلى (بداية ونهاية) و(القاهرة ثلاثين) المأخوذ عن روايتين لنجيب محفوظ"،[3] إلى "(دعاء الكروان) لطه حسين، و(قنديل أم هاشم) ليحي حقي، و(الوسادة الخالية) لإحسان عبد القدوس، و(المخادعون) لغسان كنفاني".[4]

---

[1]– طه حسن عيسى الهاشمي ،تجنيس السيناريو: موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2010، ص47.

[2]– محمد قاسم، الأدب في السينما، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص11.

[3]– إبراهيم العريس، المرجع السابق، 57.

[4]– زهور شتوح، المرجع السابق، ص233.

إن هذه الأعمال –ورغم تعاقب الأجيال– استطاعت أن تحفر اسمها في السينما المصرية مثبتة نجاعة المزج بين الفنين للوصول إلى القمة، لكن هذا لا يقصر نجاح الأعمال الروائية السينمائية في الإبداعات الأدبية القديمة فقط، فهناك أفلام حديثة نجحت في تحقيق القدر ذاته من التميز والنجاح، إن لم يكن أكبر، فـ"يكفي أن يقتبس وحيد حامد على سبيل المثال رواية (عمارة يعقوبيان) لعلاء أسواني ليحقق فيلما سرعان ما يكون الأبرز في مصر خلال السنوات الأخيرة"،[1] مجتاحا صالات السينما ودور العرض والقنوات التلفزيونية المصرية والعربية على حد سواء، فضلا عما تتيحه مواقع الإنترنت من فرص عظيمة للانتشار لم تكن متوفرة في أزمنة سابقة.

وإن كانت مصر قد حظيت بكل هذه النجاحات في مجال الأفلام الروائية، فإن الحال لم يكن ذاته بالنسبة للدول العربية الأخرى، التي ظل تحويل أعمالها الروائية إلى أفلام محتشما جدا، "ففي سورية كما في لبنان، كما في المغرب، كما في فلسطين والعراق وبلدان الخليج وفي الجزائر... مئات النصوص الأدبية لا تزال تنتظر من ينقلها إلى الشاشة الكبيرة".[2] وهو ما يمكن أن نفسره بعدم انتشار السينما في هذه البلدان على نحو نظيره في مصر، بالإضافة إلى العوامل التاريخية المسيطرة في ذلك الحين، متمثلة في تواجد وتوغل المد الاستعماري في الدول العربية، وانشغالها بقضايا التحرر ومعاناة الشعوب التي صرفتهم عن الإرهاصات الفنية، وبالتالي كان عدد الأفلام الروائية يعد على رؤوس الأصابع.

"ففي سوريا مثلا... بعض نصوص حنا مينة، ونص أو أكثر لحيدر حيدر، أو فيصل خرتش صاحب تراب الغرباء".[3]

وغير بعيد عن سوريا، نجد لبنان التي لم يختلف الوضع فيها كثيرا، إذ لم تستفد السينما اللبنانية من الروايات التي نالت الشهرة والنجاح، وانحصر "الاقتباس السينمائي عن الأدب في فلمين لافتين، أولهما حُقق في سنوات الستين عن رواية الأجنحة المتكسرة لجبران خليل جبران... والثاني تجربة بهيج حجيج في أفلمة رواية مميزة لرشيد الضعيف هي (المستبد) تحت اسم (زنار النار)...".[4]

أما التجربة الفريدة من نوعها، والتي استطاعت كسر كل النجاحات السابقة وتخطيها بنجاح أكبر، فكانت "اقتباس خالد الصديق لرواية (عرس الزين) للسوداني الطيب صالح"،[5] الذي مثل الكويت في مسابقة أفضل فيلم أجنبي في الأوسكار إلا أنه لم يترشح.

---

(4)– إبراهيم العريس، المرجع السابق، ص58.

(5)– المرجع السابق، ص60– 61.

(1)– المرجع نفسه، ص61.

(2)– المرجع نفسه، ص61.

(3)– المرجع نفسه، ص61.

وبهذا يتضح أن التجربة السينمائية الروائية في المشرق كانت محتشمة ومحدودة عدا ما تفردت به السينما المصرية التي شكلت الاستثناء، والأمر ذاته بالنسبة للسينما في المغرب العربي، والتي سنحاول الكشف عن أبرز ملامحها بالتطرق إلى النموذج الأبرز ممثلا في السينما الجزائرية واستبيان علاقتها بالرواية ومدى تأثرها بها.

الرواية الجزائرية والسينما:

عرفنا سابقا أن السينما اتخذت من الرواية منهلا لمادتها، وتربة خصبة لزرع البذور الأولى لنجاح الأفلام المراد إنجازها، إيمانا من السينمائيين بأن الرواية الناجحة لابد لها أن تنتج فيلما أنجح، وهو ما جعل العديد من الأعمال الروائية العالمية والعربية تظهر في حلة جديدة، معتمدة على الصورة بدل الكلمة المكتوبة، وعلى المشاهد المحسوسة والأحداث المرئية بدل المتخيلة.

لم تكن السينما الجزائرية بمعزل عن ذلك، فقد "توجه الفيلم السينمائي الجزائري للاعتماد على الأعمال الأدبية في الستينيات أي بعد الاستقلال مباشرة، لكن اللجوء كان عبارة عن محاولات فردية محدودة وبنسبة ضئيلة جدا مقارنة بعدد الأفلام المنتجة، ومقارنة كذلك بالسينما الأدبية في بعض الأقطار العربية مثل مصر وسوريا".[1] وفي هذا الكلام إشارة مهمة إلى أن المصادر الأدبية التي اعتمدتها السينما لم تقتصر على الرواية فحسب، فقد توجهت نحو مختلف الأعمال التي سيطر عليها طابع السرد، وبالتالي يتوقع أن يكون التعامل في البداية مع الإبداعات التي تغب عليها البساطة إذا ما قورنت بالرواية وعلى رأسها القصة، ففي هذا المجال "نذكر قصة نوة من المجموعة القصصية (دخان من قلبي) للكاتب الروائي **طاهر وطار**، والتي اقتبسها إلى السينما المخرج **عبد العزيز طولبي**، وشاركه في كتابة السيناريو كاتب القصة **طاهر وطار**...".[2] وفي هذا العمل تم التطرق للوضع الاجتماعي إبان فترة الاضطهاد الاستعماري وظلم السلطات واستبداد القايد، مع حضور ملمح عاطفي تمثل في حب الفتاة (نوة) للشاب الشجاع المناضل (جبار) كشكل من أشكال الإشادة بالبطولة والشجاعة.

وغير بعيد عن أجواء النضال والتغني بملحمة الشعب الجزائري "اقتُبست سنة 1982 أربعة قصص للكاتبة **زهور زراري** في فيلم كان إخراجه جماعيا، بعنوان (أحداث متنوعة)، وقد عالج في غالبه قضايا الثورة والنضال المشترك والمنفرد في الجزائر، ومزجه بالحب وعاطفة الأمومة".[3]

ويبدو أن القصة بقيت مصدر إلهام للسينمائيين الجزائريين حتى بعد دخول الألفية الموالية، حيث ظل كتاب السيناريوهات يبحثون فيها عن مادة ملائمة لما يريدون إيصاله لجمهور المشاهدين، مع الاستفادة دوما مما تحققه من نجاح وانتشار، ومن الأمثلة المطروحة "فيلم الجارة للمخرج الجزائري **غوتي ددوش**، اقتبسه عن مجموعة

---

[1]– مونية بن الشيخ، السينما والأدب: الاقتباس في السينما الجزائرية، مجلة دراسات وأبحاث، المجلد الثاني، العدد الثاني، ص170.

[2]– المرجع نفسه، ص170.

[3]– المرجع نفسه، ص170.

قصصية للكاتبة **هجيرة بلميهوب** عام 2002".[1] وفيه تم الانتقال من التركيز على الحياة الثورية وبطولات المناضلين أثناء الاستعمار إلى الاهتمام بالحياة الاجتماعية الحديثة، ومحاولات كسر المرأة لقوانين العادات والتقاليد من خلال نموذج امرأة تقرر الخروج من بيت كبير مشترك مع الجيران لتقيم بمفردها، فتتبعها انتقاداتهم ورقابتهم وإشاعاتهم وترصدهم لحركاتها.

أما الرواية، فقد كان لها الحظ الأوفر من اقتباسات السينما الجزائرية إذا ما قورنت بغيرها من الأجناس الأدبية السردية، وفيما يأتي محاولة لرصد أهم الأفلام الروائية الجزائرية منذ الاستقلال:

* **معركة الجزائر:** فيلم ثوري ظهر سنة 1966 للمخرج الإيطالي **جوليو بونيكور**، كاقتباس عن السيرة الذاتية التي كتبها المجاهد **ياسف سعدي**.[2]

***الأفيون والعصا:** فيلم ثوري **لمولود معمري** أخرجه **أحمد راشدي** سنة 1969، ويحكي من خلاله مأساة حرق قرية تالة ومعاناة أهلها وعذابهم، وتجدر الإشارة إلى أن الاقتباس فيه لم يكن حرفيا بل حرا.[3]

* **فجر المعذبين:** للمخرج **أحمدراشدي** عام 1965، وفيه تم اللجوء النسبي إلى الأدب بمساهمة الروائي **مولودمعمري** في كتابة السيناريو والتعليق على الفيلم.[4]

* **علي في بلاد السراب:** هو كسابقه، فيلم مستفيد من الأدب، بكتابة الروائي **رشيد بوجدرة** للسيناريو، ويذكر أنه إخراج **أحمد راشدي** عام 1978.[5]

* **ريح الجنوب:** فيلم مقتبس عن رواية تحمل العنوان ذاته للمبدع **عبد الحميد بن هدوقة**، أخرجه **محمد سليم رياض** سنة 1975، وحاز على جائزة تشجيعية أولى في مهرجان واغادوغو سنة 1976.[6] وهو من الأفلام الاجتماعية التي تزامنت مع فترة الثورة الزراعية، ويكاد يكون الفيلم الوحيد المقتبس عن رواية جزائرية عربية.[7]

***المشتبه به:** فيلم اقتبسه المخرج **كمال دهان** من رواية (العسس) للروائي **الطاهر جاووت** باقتباس متصرف فيه بدل الامتثال للحرفية.

---

[4]– مونية بن الشيخ، السينما والأدب، ص170.

[1]– ينظر: زهور شتوح، المرجع السابق، ص237.

[2]– ينظر: مونية بن الشيخ، المرجع السابق، ص171.

[3]– ينظر: بردق عبد الوهاب، المراحل التاريخية للأفلام السينمائية في الجزائر، مجلة الحوار الثقافي، مج7، ع2، 2019، ص138.

[4]– ينظر: المرجع نفسه، ص138.

[5]– ينظر: مونية بن الشيخ، المرجع السابق، ص171.

[6]– ينظر: صليحة مرابطي، بلاغة التفكيك السردي بين الرواية والسينما، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، 2018– 2019، ص234.

* **امرأة لابني:** اقتبسه المخرج والروائي **علي غانم** عن روايته التي تحمل العنوان نفسه، ويتطرق لموضوع الزواج في ظل أحكام العادات والتقاليد وشيوع الهجرة.[1]

* **الربوة المنسية:** من إخراج **عبد الرحمن بوقرموح** سنة 1988، فيلم مقتبس من الرواية الجزائرية الفرنسية اللغة (الربوة المنسية) **لمولود معمري**، التي صورت الحياة الاجتماعية في منطقة القبائل.[2]

* **شاي آنيا:** "للمخرج الجزائري **سعيد ولد خليفة** سنة 2003، اقتبسه عن رواية (إغفاءة الميموزا) للكاتب **أمين الزاوي**، يحكي الفيلم حياة شاعر جزائري غارق في هاجس الخوف الذي رافقه خلال مأساة الجزائر، ينتمي هذا الاقتباس إلى خانة النقل الحر في النص الأدبي، وكان نتاجا مشتركا مع فرنسا".[3]وتجدر الإشارة هنا إلى أن الفيلم اختار اللغة الفرنسية لغة له، وقد يكون تبرير ذلك الاشتراك الفرنسي في الإنتاج.

* **فضل الليل على النهار:** فيلم **لأكسندر أركادي** مقتبس عن رواية (فضل الليل على النهار) **لياسمينة خضرا**،[4] موضوعه درامي رومانسي مع ارتباط وثيق بالتاريخ الفرنسي.

إن الملاحظ على الاقتباس الروائي في الأفلام خلال مراحله الأولى، هو الميل الواضح والجلي للمضامين الثورية، حيث لم يكن من السهل على الأنامل المبدعة التحرر من التأثير الثوري والتحرري الذي لمس الكتاب كشريحة من الشعب الذي ذاق ويلات الاستعمار وعانى من أجل استرجاع استقلاله، حيث عملت النتاجات الروائية والسينمائية حينها على تخليد بطولة الشعب وبسالته أمام المأساة والمعاناة التي فرضتها عليه فرنسا، لذلك "يعتبر موضوع الثورة في الأفلام الجزائرية التيمة الأساسية التي تنطلق منها صناعة الفيلم الثوري، مهما كان شكله سواء كان تسجيليا أو روائيا".[5]

إذ لم يكن من السهل –في ذلك الوقت– على الجمهور أن يتلقى موضوعات بعيدة عن (الثورة) بوصفها منطلق حياة جديدة بالنسبة له، وهو ما استجاب له المبدعون وأدركوا أهميته، خاصة وأن المضامين الثورية تستند على الجوهر السردي الذي هو أساس الأعمال الروائية والسينمائية، حيث "يمنح الموضوع المعالج للفيلم قوة كبيرة في سرده للأحداث وتعمقه في الشخصيات، لذلك يولي المنتجون والمخرجون اهتماما كبيرا له معتبرين إياه أساس نجاح العرض أو فشله مهما كانت ميزات السيناريو والقدرة الإخراجية".[6]

---

[1]– ينظر: مونية بن الشيخ، المرجع السابق، ص171.

[2]– ينظر: المرجع نفسه، ص171.

[3]– المرجع نفسه، ص171.

[4]– ينظر: بردق عبد الوهاب، المرجع السابق، ص140.

[5]– بن عزوزي عبد الله، الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في العلوم، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، 2017– 2018، ص207.

[6]– المرجع نفسه، ص208.

ثم جاء المنعرج الثاني في مسار السينما الروائية الجزائرية، حيث اتجهت –كما لاحظنا–إلى المضامين الاجتماعية في محاولة لرصد معطيات الحياة الجديدة بعد انتهاء زمن الاستعمار والسعي إلى الإحاطة بمتطلبات الشعب والكشف عنها، دون أن يعني ذلك التخلي الكامل عن المادة التاريخية أو المادة الروائية بشكل عام، لأن كلا منهما يعد منهلا غنيا للسينما لولا غياب الدعم المالي وضخامة التكاليف الإنتاجية التي تتطلبها مثل هذه الإبداعات. فقد حاولت مؤخرا "الهيئة الثقافية في الجزائر إحياء هذا الركود بمشروع تحويل رواية الأمير عبد القادر لواسيني الأعرج إلى فيلم ضخم، إلا أن هذا المشروع توقف لتطلبه ميزانية مالية ضخمة"،[1] وهو ما يلفت الانتباه إلى ضرورة الالتفات إلى القطاع السينمائي ودعمه لما يمكن أن يقدمه ليس فقط على الصعيد الإبداعي والثقافي بل على الصعيد الاقتصادي أيضا. وعموما، فقد سعت هذه الورقة إلى كشف الصلة الوطيدة بين الأعمال السردية –العربية والجزائرية–والفن السينمائي انطلاقا مما يشتركان فيه من مقومات سردية تتيح التعاون بينهما وتدعمه، خاصة في ظل ما تزخر به تلك الإبداعات القصصية والروائية من مادة تاريخية واجتماعية تستجيب لما ينتظره المتلقي والمشاهد منه. كما يمكن الخروج من هذه الورقة البحثية بجملة من النتائج الملخصة فيما يأتي:

– انقسام السينما الجزائرية إلى سينما مقتبسه من الأعمال الأدبية، وسينما منفصلة عنها باللجوء إلى كتابة سيناريوهات وقصص أفلام جديدة.

– تبني السينما للسرد كجوهر مهم لها تأثرا بالأعمال الأدبية والوقائع المعيشة، فالرواية قائمة على السرد، والتاريخ ومشكلات الشعب يحتاجان إلى سرد لتسليط الضوء عليها.

– دور السينما بما تتميز به من مؤثرات سمعية بصرية في تسليط الضوء على الأعمال الأدبية وتحريرها من سلطة الكلمة المكتوبة باعتماد الصوت والصورة.

– ميل الاقتباس السينمائي إلى الروايات المكتوبة باللغة الفرنسية أكثر من تلك المكتوبة باللغة العربية، وهو ما يحيلنا إلى إشكالية التعبير في الأدب الجزائري

– استقطاب السينما الجزائرية لأفلام العديد من الروائيين الذين أرادوا خوض التجربة، ليس فقط بتحويل إبداعاتهم إلى أفلام سينمائية، بل بالتوجه نحو كتابة السيناريوهات والقصص الموجهة للأفلمة مباشرة، لا للقراءة.

– تنوع الاقتباسات الروائية في السينما الجزائرية، بين الاقتباس الكامل والتام دون أي تغيير بدءا من العنوان وصولا إلى المضمون، والاقتباس الجزئي الذي يخضع فيه العمل الأصلي إلى بعض التغييرات.

– اختلاف الأثر السينمائي على الأعمال الأدبية، فقد تساهم السينما في زيادة نجاح الرواية وإغناء جمهورها، وقد تعمل عملا عكسيا مما يؤدي إلى تشويهها والتأثير على مستواها الأول.

---

[1]– صليحة مرابطي، المرجع السابق، ص236.

– قلة الأفلام المقتبسة من الأعمال الأدبية مقارنة بالأفلام المنتجة في الجزائر وهو ما قد يفسر بهيمنة المخرجين على الإبداع السينمائي.

– ضعف السينما الجزائرية مقارنة بالسينمات العربية الأخرى –كمصر –سواء كان ذلك على مستوى الكم أو الكيف، وهو ما يمكن ربطه بعدم تشجيع الدولة لهذا المجال، وللظروف التي مرت بها البلاد خصوصا في مرحلتي الثمانينات والتسعينات أين كان الانشغال بالظروف السياسية الصعبة التي أدت بالكثير من المبدعين إلى الهجرة.

– الحاجة إلى العودة من جديد إلى الاهتمام بالسينما وتعزيز علاقتها بالفنون الإبداعية الأخرى، وخاصه الأدب والرواية إيمانا بفكرة تكامل الفنون، ويقينا بالدور الفعال للسينما في بناء الفكر واحتواء الواقع بما تتضمنه من خطابات مختلفة ورسائل مهمه ظاهره أو مشفره.

قائمة المراجع المعتمدة:

1- إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة، تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، (د ط)، 2010.

2- بردق عبد الوهاب، المراحل التاريخية للأفلام السينمائية في الجزائر، مجلة الحوار الثقافي، مج7، ع2، 2019.

3- بن عزوزي عبد الله، الخصائص الفنية لسيناريو الفيلم الثوري في السينما الجزائرية، رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في العلوم، كلية الآداب والفنون، قسم الفنون، جامعة وهران1 أحمد بن بلة، 2017-2018.

4- هبة عبد المحسن ناجي، تطور أساليب السرد في الفنون البصرية، جمعية أمسيا، مديرية الشؤون الاجتماعية، الجيزة، مصر.

5- زهور شتوح، ريح الجنوب بين رواية عبد الحميد بن هدوقة وفيلم محمد سليم رياض، دراسة في أفلمة الرواية، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، مج8، العدد 03، 2019.

6- طه حسن عيسى الهاشمي، تجنيس السيناريو: موقع السيناريو من نظرية الأجناس الأدبية، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2010.

7- مونية بن الشيخ، السينما والأدب: الاقتباس في السينما الجزائرية، مجلة دراسات وأبحاث، المجلد الثاني، العدد الثاني.

8- محمد قاسم، الأدب في السينما، دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.

9- سعيد عموري، سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، قراءة في اشتغال المصطلحات، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 13، جانفي 2015.

10- صليحة مرابطي، بلاغة التفكيك السردي بين الرواية والسينما، أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

إلياذة هوميروس من السرد الملحمي إلسرد الفيلمي.

د/ أسماء غجاتي

جامعة المسيلة

ملخص:

يشكل عالم الملحمة بوصفها إبداعا فنيا واقعا خاصا به، يتجاوز الواقع اليومي، فهو أشمل وأعمق وأكثر فلسفة، ظهرت منذ القديم عندما كان الانسان يخلط بين الخيال والحقيقة، وبين التاريخ والحكاية، وفي الوقت الذي كان يهتم فيه باللاواقع أكثر من اهتمامه بالواقع، أي إن للملحمة أصول تاريخية، وتختلط كثيرا بالخرافات والأساطير، فهي نوع من التغني بالأمجاد والبطولات الوطنية.

وقد استدعى المخرج السينمائي الألماني ولفغانغ بيترسن wolfgang Peterson نصا من الأدب الملحمي إلى الشاشة البيضاء وقدم نصا أدبيا خالدا من خلال السينما متمثلا في ملحمة الإلياذة للشاعر اليوناني هوميروس Homeros، وقد شاهدت الفيلم الذي بني على أحداث هذه الملحمة، وأدركت جمال تحويل النص الأدبي (التاريخي والفانتازي) إلى نص سينمائي تشاهده مرئيا.

فما مدى قدرة السينما على نقل واقع الملحمة؟

وما مدى تمكن الصورة السينمائية من المحافظة على النص الأصلي وأدبيته؟

الكلمات المفتاحية: الملحمة، السينما، الإلياذة، السرد، الإخراج.

1- مقدمة:

عن أدب الملاحم:

الملحمة: E: epic F: épopée

<< قصيدة مسرفة في الطول تحكي الأمجاد الغابرة لأمة ما، في قالب قصصي يعتمد على وصف مغامرات بطل وعدد من الشخصيات المساعدة الخيرة والشريرة>> [1]

أو هي قصة شعرية طويلة، تتجلى فيها بطولة الحرب والقتال، فهي تتناول صراعا بين أمتين أو بين ثنائيتين.

- أبطالها أسطوريون (آلهة وأنصاف آلهة).
- تعتمد على العجائب والخوارق.
- تتضمن الكائنات الغيبية والممسوخة.
- عليها مسحة من الخيال (تثقل أو تخف) فهي تحكي عن واقعة تاريخية جنحت للخيال.

[1] معجم مصطلحات الأدب، ج1، مجمع اللغة العربية – القاهرة، جمهورية مصر العربية، 2007، ص: 158.

– وبين تضاعيفها تساق الأساطير بقدر كبير أو قدر يسير.

– تعرف الملحمة بعناصر جمالية فنية بوصفها شكلا تعبيريا فنيا، وأهم هذه العناصر: الوصف، والسرد، والحوار، والزمان، والمكان والشخوص، وركيزتها الأساسية هي الحكاية أو السرد، ولكل عنصر وظيفته في السرد الملحمي.

– تصور الملحمة الأبطال جسميا ونفسيا، صورها بسيطة، ساذجة، جافة أحيانا، وتغلب عادة صفة من الصفات على شخصية ما وتعرف بهذه الصفة التي جعلتها نموذجا (نموذج القوة، نموذج الجمال، نموذج الذكاء ...)، وهذه الشخوص هي نماذج أدبية لعبت دورا أساسيا في التعبير الأدبي فيما بعد، وما تزال توظف في مجال التعبير الأدبي حتى الآن، بل أصبحت مقولات أدبية.

– أحداث الملحمة متسلسلة لها بداية ونهاية، وهي أحداث كبرى فيها العزة والعظمة، وفيها تمجيد للمثل العليا في المجتمع اليوناني المتمثل في الشجاعة والقوة الجسدية والحكمة والبلاغة والإخلاص والوفاء والكرم...

– كما إن أسلوبها موضوعي لا نلمح ذاتية الشاعر، وأفكارها واضحة وبسيطة ووصف الشخصيات فيها غير مباشر، حيث يتحدث الشاعر عن تأثير الظاهرة في المتلقي (مثلا: لا يصف جمال هلانا بل يصف تأثيره في الآخرين). وما يمكن الإشارة إليه أن التشبيهات الهوميرية تكون إما قصيرة جدا، أو مطولة جدا، وهذه الأخيرة تستغرق أبياتا وكأنها تجعل القارئ يشاهد لوحة من لوحات الرسم.

– يلعب المكان دورا أساسيا في تحديد شكل الملحمة، فالإلياذة حلزونية الشكل أما الأوديسا – وهي الملحمة الثانية لهوميروس –فطولية (خطية الشكل)، ذلك أن الأولى تدور في مكان واحد. وفي الزمن الواحد أما الثانية فتدور بين مكانين مختلفين.

– تحيل الملحمة على تاريخ أمة بأكملها، أي انفتاح النص على الثقافة وعلى التراث، فهي تدلنا على آداب العصر الذي كتبت فيه، كما تدلنا على مبلغ ما وصل إليه الانسان من حضارة ومعارف، وتتبئنا بطائفة كبيرة من شؤونه ونظمه الاجتماعية. (*)

2–الإلياذة: **ILIAD** :

نسبة إلى اليون Ilion أحد أسماء مدينة طروادة Troy في آسيا الصغرى والتي كانت ميدانا للحرب المشهورة باسمها بين أهلها واليونانيين، يبلغ عدد أبياتها ستة عشر ألف بيت، وهي في صورتها الحالية تتكون من أربعة وعشرين كتابا (أنشودة) وقد ترجمها شعرا عن اليونانية سليمان البستاني)، ونشرت منجمة في مجلة (الرواية) في ثلاثينيات القرن العشرين.

موضوع الإلياذة: [1]

للإلياذة خلفيات تاريخية وأسطورية دقيقة، ولكن يمكن إيجاز موضوعها في أن الآلهات الثلاث: (هيرا) آلهة الزواج، (أفروديت) آلهة الحب والجمال، (أثينا) آلهة الذكاء والحكمة، تنازعن فيمن أجملهن (وإن أصل هذه هؤلاء الآلهة قد دعين ذات يوم إلى عرس ثيتيس، وإن لم تكن إيريس (آلهة النزاع) قد دعيت إلى هذا العرس فخنقت وألقت تفاحة ذهبية بين المدعوين مكتوب عليها (للأجمل) لتثير النزاع)، فقرر كبير الآلهة (زيوس) أن يكون (باريس) بن (بريام) ملك طروادة حكما بين الآلهات الثلاث، فحكم باريس لأفروديت بتاج الجمال، فجرَّ عليه ذلك منافستيها هيرا وأثينا، أما أفروديت فكافأته بأن أوقعت هلانا (هيلين) الفاتنة زوجة ملك إسبرطا في غرامه ودفعتها إلى الفرار معه إلى طروادة، مما أثار ثائرة ملك إسبرطا وملوك اليونان وأبطالها، فهبوا لمحو العار وعلى رأسهم أغاممنون، واتجهوا إلى طروادة، فتصدى لهم جيشها وعلى رأسهم هكتور الأخ الأكبر لباريس، وانقسمت الآلهة فيما بينهما، قسم مع اليونانيين وقسم مع الطرواديين، وقسم على الحياد.

استمرت الحرب عشر سنين كاملة، حيث حصل في السنة العاشرة خلاف حول إحدى السبايا بين أغاممنون وأخيل، ومن هذا الخلاف تبدأ أحداث الإلياذة مفترضة أن السامع أو القارئ ملم بحكاية طروادة وبتفصيلاتها وأبطالها.

ويمكن الإشارة هنا إلى أن الإلياذة تتضمن جزءا معنونا: باريس، حيث يفسر مصيره انطلاقا من نبوءة كانت لأبيه عند ولادته:

<< فلما وضعت هكيوبا، ملكة طروادة، غلامها باريس. حمله أبوه الملك بريام إلى هيكل أبوللو، ليرى رأي الإله فيه.

وأربد وجه الملك الشيخ وتغضنت أساريره، حين قالت كاهنة المعبد أن ولده سيكون كارثة على قومه وعلى بلده! وسيأتي من الإثم ما يجر إلى قتل ذويه وبني جلدته. ويفضي إلى سقوط طروادة في يد أعدائها>>. [2]

---

[1] ينظر: محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، ط3، دار العودة، بيروت، لبنان، ص: 146.

(*) وهو ما يمكن أن نسميه "تاريخا ملحميا" إن صح هذا الوصف، ينظر: إبراهيم عبد الرحمان محمد: النظرية والتطبيق في الأدب المقارن، دار العودة، بيروت – لبنان، ص 54.

وتبعا لهذا الوصف وباقي خصائص الملحمة أثيرت إشكالية وجود هذا الجنس الأدبي في أدبنا العربي وأسالت الكثير من الحبر، حتى إن منهم من اعتبر معلقة عنترة بن شداد العبسي ملحمة، وفي رأيي فإن هناك جنس أدبي لم يدخل إلى دائرة النقد كما هو الحال لباقي الأجناس الأدبية ولكنه أقرب لأن نعتبره ملاحم عربية، إنه جنس (المغازي) الذي يمكن أن يكون (تاريخا شعبيا) في مضمونه.

[2] هوميروس: الإلياذة، تر: دريني خشبة، دار العودة، بيروت، 1985، ص: 14 – 15.

لذلك صمم والداه على الخلاص منه بأن تركاه في العراء، ليجده راعي أغنام ويأخذه ويتخذه ابنا له وينشأه على الفروسية. وفي الإلياذة جزء يتحدث عن عودة باريس (باريس يعود: ص19) لأهله بعد أن يعلمه الراعي وزوجته بحقيقته.

3- الخلفيات التاريخية والأسطورية للإلياذة:

كان من بين ممالك آسيا الصغرى مملكة تسمى طروادة (تمتد من القسم الجنوبي الغربي بآسيا الصغرى إلى مضيق الدردنيل)، وكان يحكمها في عصر ما شيخ حكيم طيب يدعى بريام، وكان له أبناء كثيرون أشهرهم هكتور الذي كان المثل الأعلى في الشجاعة والإقدام، وباريس الذي أتاه الله من الجمال والوسامة ما لم يتوافر مثله لأحد في عصره.

وكان يقابل طروادة في الضفة الأوروبية بلاد اليونان التي كانت تشتمل وقتئذ غلى دويلات كثيرة على رأس كل منها ملك أو زعيم مستقل، ومن أشهرهم: أغاممنون (ملك أراغوس) وهو أعظم ملوك (اليونان نفوذا في ذلك العصر)، ومينيلاوس (شقيق أغاممنون وزوج هلانا التي كانت أجمل بنات حواء في هذا العصر وهي ابنة زيوس (كبير الآلهة عند اليونانيين)، ولم يقترن بها مينيلاوس إلا بعد أن أخذ على ملوك اليونان عهدا أن يقوموا بحمايتها ويردوا عنها كل عدوان)، وأخيل (ملك المرامدة وأشجع أبطال اليونان على الإطلاق في ذلك العصر)، ونستور (ملك بيلوس وأكثر زعماء اليونان حكمة وهدوء)، وأوديسيوس (ملك إثاكا وأوسع زعماء اليونان حيلة وأعمقهم تأثيرا).

وحصل في هذا العصر أن اختلف ثلاثة من إناث الآلهة فيما بينهن وهن: هيرا وأثينا وأفروديت، وتكتمل القصة كما سبق ذكرها من قبل في موضوع الإلياذة، لتصل إلى نشوب حرب بين اليونانيين والطرواديين حول أسوار طروادة استعر لهيبها عشر سنين كاملة انتهت بانتصار الجيش اليوناني، وكان كذلك في عصر سابق لعصر هوميروس نفسه بعدة قرون.

هذه القصة التي استمدت منها الإلياذة موضوعها، والذي يبتدأ بحدث حصل في السنة الأخيرة من سنوات الحرب حيث حدث أن استولى أغاممنون قائد الجيوش اليونانية على كريسيس ابنة كاهن من كهنة الإله أبولون، فأثارت فعلته هذه حفيظة إله الشمس فقذف على معسكر الإغريق وباء مبيدا لم يلبث رؤساء الجيش أن وقفوا على سببه عن طريق أحد عرافيهم، فطلبوا من قائدهم الأعلى أن يرد الفتاة إلى أبيها ويستغفر أبولون، عسى أن يرفع عنهم هذا الوباء، ولكن كبر على أغاممنون أن يتخلى عن فتاته الجميلة بدون عوض، فاشترط لذلك أن ينزل له أخيل جارية حسناء (وهي بيرسيس ابنة أخ ملك طروادة) كانت قد وقعت في سهمه، ولما علم أخيل بذلك، ثارت ثائرته، وكاد يبطش بأغاممنون لولا تدخل الآلهة أثينا التي صدته عن عزمه حتى تحفظ للجيش اليوناني وحدته، لينسحب وجنده من الجيش مما يتسبب في إضعاف الجيش وهزيمته. مما يدفع صديقه وقريبه باتروكلوس لأن

يستأذن من أخيل للإشتراك في الحرب مع جنده مستعملا سلاحه فيهزم الطرواديين غير أنه يقتل على يد هكتور، مما يؤدي إلى غضب أخيل وعودته للجيش للاشتراك في الحرب والانتقام من هكتور قاتل صديقه، فيتصالح مع أغاممنون، وتستمر الأحداث إلى أن تصل إلى نهايتها بنهاية الحرب وانتصار اليونان. [1]

أي إن الأمر يتعلق بحكاية لها بداية وذروة ونهاية.

فبدايتها تكون من الحصار الذي دام عشر سنوات.

والذروة تكون حين يأسر أغاممنون كريسيس.

والنهاية تكون بانتصار اليونان.

ومن ثم يظهر أن حوادث الإلياذة تدور حول موضوع واحد وهو احتدام أخيل وما ترتب عن هذا الاحتدام، فإن القارئ لا ينتهي منها إلا وقد تكونت لديه فكرة واضحة عن حرب طروادة ومجمل ما حدث في سنواتها العشر. فهي أشبه برواية تمثيلية يدور موضوعها الأساسي حول حوادث لم تستغرق إلا يوما واحدا ولكنها تؤلف بشكل يبيح للمتفرجين الوقوف على ما حدث قبل هذا اليوم من شؤون ترتبط بموضوعها.

4-عن فيلم طروادة (troy): [2]

تم انتاج الفيلم عام 2004 بالولايات المتحدة الأمريكية في مدة عرض تساوي 126 دقيقة، من تمثيل مجموعة من النجوم هم:

- براد بيت (أخيل)
- أورلاندو بلوم (الأمير باريس)
- إيريك بانا (الأمير هكتور)
- براين كوكس (أغاممنون)
- ديان كروجر (هلانا هيلين)
- بريندان جليسون (الملك مينيلوس)
- جولي كريستي (والدة أخيل ثيتيس)
- بيتر أوتول (الملك بريام)
- جاريت هيدلوند (باتروكلوس)
- شون بين (أوديسيوس)

---

[1] ينظر: محمد غنيمي. هلال: الأدب المقارن، ص: 146.

[2] فيلم طروادة (TROY) 2004-troy-/https://cimaking.com.

- روز بيرن (بيرسيس ابنة أخ ملك طروادة)

ويعد ديفيد بينيوف David Benioff مؤلف هذا العمل الذي استلهمه من الإلياذة، حيث عاد بالمتلقي آلاف السنين إلى الوراء، وجعل كل هذه الشخصيات الرئيسية –سابقة الذكر – حية تتحاور وتتحرك وتحب وتكره، فأبقى على الإطار العام والرئيسي للقصة الملحمية، مع بعض التغيير على مستوى حبكة القصة. على أن الفيلم ينطلق من فكرة القدر –المعروفة إغريقيا –المسلط على أبطاله والمحرك لأفعالهم وصولا إلى المصير المقدر سلفا.

وهذا الاستلهام من الأدب إلى السينما يؤكد الصلة الدائمة بين الفنون بصفة عامة بل وتلتمس الوحدة المشتركة بينها سواء على مستوى البناء أو الهدف، << ولقد تبين لنا أن الفنون والآداب تتحد وتتمايز وتتداخل، وأنها بهذا تزداد قوة ونصاعة وتجددا. وتبين لنا أن الأدب والفن أداة لدفع الحياة وإنضاج الخصائص القومية للأمة، وتبين لنا كذلك أن التفاعل بين الفنون والآداب يتيح للأدب قيمة في التعبير ونوافذ رحيبة تطل على الناس والحقيقة. [1]

يبدأ الفيلم من حدث الصلح بين مملكتي طروادة وإسبرطة بعد مدة طويلة من الحرب، حيث يحدث في أثناء إتمام هذا الصلح ووجود ممثلي طروادة في إسبرطة يحدث أن تنشأ علاقة حب بين باريس وهلانا (هيلين)، مما أدى بهما للهروب معا بعد إتمام الصلح ورجوع ممثلي طروادة إلى بلادهم. وفي أثناء الطريق يتفاجأ هكتور بوجود هلانا معهم على متن السفينة ليوبخ أخاه باريس ويحاول إرجاعها الى إسبرطة، لكنه يتيقن أنه ستشن حرب على طروادة حتى لو أعاد هلانا إلى زوجها. ليتفاجأ الأب بريام عند وصول أبنائه بالفعل المشين لإبنه الأصغر باريس. وفي الوقت نفسه يصور رد فعل الطرف الآخر، حيث يجن جنون مينلاوس زوج هلانا، الذي يلجأ إلى شقيقه أغاممنون لاسترجاع زوجته، فما كان منه إلا أن يدعو ملوك اليونان ليشكل جيشا ضخما يضم ألف سفينة يشن به حربا على طروادة، ليحقق في حقيقة الأمر هدفا آخر من غير الانتقام هو طموحه للسيطرة على طروادة الحصينة لكي يهيمن على بحر إيجه.

ثم إن أعظم محاربي اليونان أخيل يرفض بادئ الأمر المشاركة في هذه الحرب لكن بإيعاز من أمه التي تقنعه بأن هذه الحرب ستخلد الأبطال المشاركين فيها مدى الزمن يقبل المشاركة.

لتنطلق السفن اليونانية وترسو على شواطئ طروادة، حيث يتم الاستيلاء على الشاطئ ومعبد أبولون.

ولكن في اليوم الثاني يقع خلاف بين أغاممنون وأخيل بسبب الأميرة الطروادية برسيس التي وقعت أسيرة عند اليونانيين مما يؤدي إلى امتناع أخيل عن المشاركة في باقي المعارك.

وقد استغل هكتور هذا الخلاف ليلحق الهزيمة باليونانيين ويقتل العديد من أبطالهم.

---

[1] محمود أمين العالم: علاقة الأدب بالفنون الجميلة، مجلة الموقف الأدبي، ع433، دمشق، 2007، ص: 5 – 6.

على أن المنعطف الهام للأحداث في هذا الفيلم تعود إلى موت قريب أخيل الذي شارك في إحدى المعارك مرتديا لباسه ودرعه فقتله هكتور ظنا منه أنه أخيل، مما يجعله يتراجع عن قرار عودته إلى بلاده اليونان، ويتجه إلى أسوار طروادة داعيا هكتور للنزول ومبارزته، ولعل هذا الحدث يفتتح معركة فردية هي من أجمل المشاهد الراسخة من هذا الفيلم، وتنتهي بمقتل هكتور أمام أعين والده وكل أفراد عائلته، ليجره أخيل بعربته حتى معسكر اليونانيين حيث تتشوه جثته.

يتسلل بريام ليلا إلى هذا المعسكر حيث خيمة أخيل مستجديا إعادة جثة ابنه وأيضا ابنة أخيه برسيس – التي وقع في حبها وبادلته الحب أيضا – كما إنه يقدم فترة هدنة تدوم 12 يوما حتى تنتهي جنازة هكتور.

وفي أثناء هذه المدة يقوم اليونانيون بتنفيذ فكرة يقترحها أوديسيوس (وهو المعروف بالحكمة) مفادها بناء حصان خشبي ضخم يختبئ داخله الأبطال اليونانيون الأشداء.

يخرج الطرواديون خارج أسوار مملكتهم فيبدو لهم انسحاب الجيوش اليونانية وسفنهم، تاركين خلفهم الحصان الخشبي هدية فيهمون إلى الاحتفال بالنصر وجر الحصان إلى داخل المملكة.

ولما يحل الظلام يخرج الجنود اليونانيون من الحصان ويفتحون أبواب المدينة لتشاركهم الجيوش التي اختبأت في السفن في خليج مجاور، فحرقوا المدينة وقتلوا سكانها.

وفي خضم فوضى هذه الحرب تستطيع برسيس قتل أغاممنون، لتقع في أسر الجنود اليونانيين لكي يخلصها أخيل الذي يقتل من طرف باريس بواسطة سهم في وتر كعبه (كاحله) ليموت بين يدي برسيس، بينما يفر باريس وهلانا وبرسيس ومن بقي حيا من الأسرة الحاكمة والمقربين عبر ممر سري.

5-نظرات في الفيلم والملحمة:

– يظهر من خلال ما تقدم من سرد للملحمة وللفيلم أن عناصرهما واحدة فالبناء العام للملحمة –بوصفها قصة طويلة جدا –والذي سبق بسطه بأنها تضم مقدمة (بداية) وذروة لنصل إلى النهاية التي تكون سعيدة أو حزينة بعد أن يكون انفراج للأحداث وتقديم الحلول للعقدة الأساسية وحيث أيضا يكون الشعور بالراحة لدى المتلقي بانخفاض التوتر على مستوى العقدة.

وإن هذا البناء الفني هو نفسه بناء السيناريو السينمائي، ذلك أننا نتلقى صورا أخرى من القصة، إلا أن الملحمة تتميز بالطول أما السيناريو فمختزل، ذلك أنه ينحصر بالتحضير لحصار طروادة وبحربها إلى نهايتها.

لذلك فإن ما يمكن التأكيد عليه أن مشاهدة فيلم سينمائي يعني تتبع قصة تحكى، وبذلك فالسينما ترتبط ارتباطا وثيقا بالسرد، << ويرى المهتمون بالسرد في السينما أنها لم تبدأ بالفعل إلا حين بدأت تحكي قصصا، أي حين التقت مع الحكي، ويمكن إرجاع اللقاء بين السينما والحكي إلى أسباب ثلاثة: يرتبط السببان الأولان بمادة التعبير السينمائي نفسه ويتمثلان في:

أ- الصورة المتحركة المجسدة: حيث يكون العرض مساويا للحكي، لأنهما يلتقيان في الإشارة (...) بمعنى أن الإشارة إلى شيء أو عرضه هما بالأساس حكي بهذا الشيء.

ب-حركة الصورة: إن تحرك الصورة يعني انتقال الموضوع المعروض من حالة (أ) إلى حالة (ب). وهذا الانتقال يحقق خاصيتين:

1- الزمنية: أي أنه يأخذ مدة زمنية، والزمنية(...) مكون سردي أساسي.

2- التحول: حيث يأخذ الشيء المعروض تشكلات جديدة تنمو وتتطور أثناء عملية الانتقال. من هاتين الخاصيتين يكون السرد طبيعة خالصة للفعل السينمائي الي يعرض شيئا عرضا متحركا، فيتميز بذلك عن اللوحة التشكيلية، والصورة الفوتوغرافية اللتين لا تعطياننا الإحساس بالحركة والتحول والزمنية>>. [1]

- لكن كيف تم العمل؟

من المنطق أن هناك خطوات لتحويل عمل أدبي (ملحمة) إلى سيناريو، ويكون أول الأمر بالنظر إلى الأجزاء المكونة للنص الأدبي، وقد عرفنا أن الإلياذة تتكون من 24 كتابا، <<وهو تقسيم يظهر أنه من نتائج العصر السكندري، أما قبل هذا العصر فقد كانت القصيدة مقسمة إلى حكايات رئيسية تحمل كل منها عنوانها المستقل>>.[2]

وإن كل جزء من هذه الأجزاء يتضمن مجموعة من الأحداث، ومن أجل تحويلها إلى سيناريو جيد تتم قراءتها بدقة، ثم استخراج أفكار من كل جزء حتى يتم الوصول إلى خط أحداث طويل -فلا تبقى أجزاء أو وحدات مقسمة بل يتم كسرها إلى أفكار - يحتوي على أفكار متسلسلة توازي خط سير أحداث أجزاء الملحمة.

ويبقى لكاتب السيناريو الحرية في تقديم حبكة تحمل الإثارة لجمهور السينما، ويكون ذلك من خلال طريقة الربط بين الأحداث التي تكون منطقية وبطريقة موزونة ولكن تختلف عن الملحمة.

ومنه فإن << تحويل الأدب إلى عمل سينمائي ليست عملية ترجمة مباشرة، وليست كذلك نقلا حرفيا للنص الأصلي ولكنها تقوم على الاختلاف حسب الوسائل، وهذا الاختلاف لا يقود بالضرورة إلى التنكر لروح النص الأدبي (...) فإعداد الأعمال الأدبية للسينما يتطلب إدخال تعديلات عليها مع الحفاظ على جوهرها؛ لأن المهم في العمل السينمائي تقديم ما يقصده الأديب في مصطلحات سينمائية>>. [3]

---

[1] عبد الرزاق الزاهير: السرد الفيلمي - قراءة سيميائية، ط1، دار توبقال للنشر، المغرب، 1994، ص: 21 - 22.

[2] معجم مصطلحات الأدب، ص: 23.

[3] إبراهيم عامر: الرواية العربية والمونتاج السينمائي - نحو نظرية لتكاملية الفنون، ط1، دار كنوز للنشر والتوزيع، عمان، 2019، ص: 18.

– ثم إن الخاصية المميزة للملحمة أي العنصر المهيمن فيها هو السرد المطول، والذي يتضمن الوصف والشرح والتوضيح حتى إن الإلياذة قد تضخم نصها جراء ما نجده بين تضاعيفها من سرد ينطوي على الأساليب السابقة، كوصف الأماكن والشخوص، لذلك فإن بتر الإطناب في الوصف (السرد) يؤدي إلى سيناريو يضم قصة (هزيلة) لها عناصرها الأساسية من أحداث وحوار بين الشخصيات ومكان يضم الحدث والشخصية مع وصف مختزل جدا.

ولذلك نجد في فيلم طروادة مشاهد بعينها تم الوقوف عندها، وبالفعل (نرى) أن الاختيار كان صائبا وأن كاتب السيناريو قد برع في تصوير الشخصيات ومشاعرها في مواقف مختلفة، وإلا كيف بقيت هذه المشاهد راسخة، ونجد منها: [1]

- مشهد هكتور يوبّخ أخاه باريس عندما عرف بوجود هلانا معهم على متن السفينة.
- مشهد أخيل وبريام عندما أتاه ليلا يستعطفه إعادة جثة هكتور.
- مشهد هكتور يودع زوجته وابنه الصغير قبل مواجهة أخيل.
- المعركة الفردية بين أخيل وهكتور.

إلى جانب مشاهد المعارك الضخمة والعدد الكبير للجنود –باستخدام عدد كبير من ممثلي الخلفية (الممثلين الإضافيين / الكومبارس). وربما كان لاستخدام التقنية الحديثة بمضاعفة عدد سفن الأسطول اليوناني الذي يتكون من ألف سفينة الدور البارز، ففي الحقيقة العدد أقل بكثير.

وأيضا مشاهد سفك الدماء والقتل والحرق عند هجوم اليونان على مدينة طروادة تعد من المشاهد التي يقف عندها المتفرج، بل ويعطيها دلالات أبعد تتعلق حتى بما حصل في واقعنا حينما اتجهت أمريكا وحلفاؤها بجيوشهم إلى أفغانستان والشرق الأوسط بعد 11 سبتمبر، حيث كان هدفها استنزاف مواردها وكسر أنظمتها وقتل شعوبها، في صورة إنهاء الإرهاب.

وغيرها من اللحظات التي تعكس مشاعر الشخصيات المختلفة.

هذا المتفرج الذي تتأسس علاقته على ما يشاهده من خلال << قدرة التصور المجسدة فيما يراه، وينتمي هذا التصور الناجز إلى ذات قارئ هو المخرج الذي يجسد تصوره المرئي والمسموع، ويرسمه على الشاشة بشكل حسي مدرك، وهو إذ يبتكر تصوره الحسي يمنحه تضمينات ورؤى يمكنها أن تقوم على رموز واستعارات لعمليات ذهنية أو حتى عاطفية وتكون قابلة للقراءة من قبل المتفرج>> [2].

---

[1] فيلم طروادة (TROY) 2004–troy–https://cimaking.com/.

[2] قيس الزبيدي: المرئي والمسموع في السينما، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق – سوريا، 2006، ص: 146.

– وهناك نقطة هامة يجب الإشارة إليها وهي الدور الفعال للموسيقى التصويرية في السرد الفيلمين فهي جزء لا ينفصل أبدا عن الأفلام بل إن من أهم ما يميزها هي موسيقاها التي تتبع أحداثها بل تسردها، وفي فيلم طروادة الملحمي نجد الملحن الأمريكي جيمس هورنز James Horner هو مؤلف موسيقاه التصويرية، وقد أبدع في ذلك، مثل ما أبدع في غيره من الأفلام الضخمة مثل فيلم تايتانيك Titanic.

خاتمة

– من خلال ما سبق يمكن القول أن هناك علاقة وطيدة بين الأدب والسينما، بل إن كلا منهما قد خلق للآخر، وذلك لإمكانية ترجمة النص الأدبي المكتوب –وهنا ملحمة الإلياذة –والذي وسيلته اللغة الأدبية، إلى نص درامي / سينمائي وسيلته الصورة البصرية.

– ثم إن عناصر الملحمة (الإلياذة) هي نفسها عناصر السيناريو السينمائي ذلك أن كليهما يقدم صورا أخرى من القصة، غير أن الإلياذة تتميز بالطول، أما السيناريو فبالإختزال، ومنه فالسينما (الفيلم) قادرة على نقل واقع الأدب (الإلياذة).

– وقد استخدم في فيلم طروادة الإطار الرئيسي للقصة الملحمة، إلا أن هناك تصرفا حرا في تغيير حبكتها يرتبط بالرؤية الفنية لمؤلف العمل إلى جانب الرؤية الفنية لمخرجه.

– ونجد أن تصوير الشخصيات في الفيلم بطريقة مركزة وهي ذات الأصل القصصي الملحمي كما ركزت على مشاعرها من غضب وحب وخير وشر.

– كما صورتها في حالاتها المختلفة من خلال تطور الأحداث في الفيلم.

مع العلم أنه تم توظيف كل الشخصيات الرئيسية الموجودة في الإلياذة.

– وقد لعبت التقنية السينمائية الحديثة دورا هاما في الفيلم وفي مواضع بعينها، خاصة من خلال تصوير المعارك الضخمة ومشاهد الأسطول البحري (من خلال خفض أو مضاعفة عدد المحاربين أو السفن).

ومنه فإن التقارب بين الفن الملحمي والفن السينمائي يمكن ملاحظته في كون السرد أداتهما الأساسية بغض النظر عن صلة هذا السرد بالواقع. ثم إن هذا العمل السينمائي يؤكد فعلا أن السينما متميزة عن الأدب، فقد خلقت من الأدب عملا فنيا أصيلا تبعا لأسسها وقوانينها السينمائية، وليس لأمر آخر قد يرتبط بتأسيس الوجود.

من قضايا الأدب والسينما؛ الاقتباس السينمائي وسلطة المؤلف

د/ مكي سعد الله

جامعة تبسه

مقدمة:

ترتبط الصورة بالتعبير والتواصل، فهي قناة وآلية وأداة ووسيلة لإنهاء العزلة، فللصورة سلطة خاصة بحكم تموضعاتها المختلفة وتجلياتها المتعددة، من خلال تنوع أساليبها وتشكُّلاتها وقابليتها لتحمُّل مختلف الرسائل والوظائف والتأويلات والقراءات، بالإضافة إلى محمولاتها الثقافية والمعرفية والفنية والأيديولوجية.

أصبحت الصورة في عصر الرقمية وفكر ما بعد الحداثة لغة مهيمنة وسلطة قوية تتجاوز الكلمة والمقروئية، فاستثمرت التكنولوجيا في السمعي البصري، متجاوزة كلاسيكية الكلمة أحيانا في قوتها وبلاغتها، فحتى في الأعمال المشتركة تطغى سلطة الصورة واللون والمؤثرات. [1]

وأنتجت الصورة مناهج حداثية للقراءة والمقاربة والتأويل فجاءت فلسفة الصورة وجمالياتها وعلاماتها وسلطتها، وهي بذلك تخلق منظومة قيمية خاصة متأثرة بالتكنولوجيا والمؤثرات التقنية التي غيرت قيم المجتمع وأصبحت تحركه وفق بنيتها وأيديولوجيتها، فللصورة طبيعة خاصة للتحريف والتشكيل بهيئات مختلفة، فلها القدرة على التزييف والتشويه والتخدير والتلاعب « يقوم مديرو أجهزة الإعلام في أمريكا بوضع أسس عملية تداول ((الصور والمعلومات)) ويشرفون على معالجتها وتنقيحها وإحكام السيطرة عليها، تلك الصور والمعلومات التي تحدد معتقداتنا ومواقفنا، بل وتحدد سلوكنا في النهاية » [2].

والصورة بنية بصرية دالة، مهيمنة، مهددة للاستقلالية، فهي لا تمنح المشاهد فرصة التفكير والتمييز والرفض والتفاعل، وصدق في هذا المقام استشراف الفيلسوف الألماني **لودفيغ** فيورباخ (1804-1872) حين عبر بأن « العالم المعاصر يفضل الصورة على الشيء، والنسخة على الأصل، ويقدس الوهم على الواقع »[3] وقد

---

[1] – عصر الصورة هي مقولة آبل جونز سنة 1926 وقد أشار بعده الناقد والمحلل السيميائي رولان بارت في مقالته المشهورة "بلاغة الصورة" في مجلة " تواصلات " العدد 4 سنة 1964، بأننا نعيش حضارة الصورة، بالرغم من التحفظات التي أبداها "بارت" بشأن هذا النعت الجديد بالنسبة إليه، حيث إن حضارة الكلمة مازالت هي المهيمنة أمام زحف العوالم البصرية، ما دامت الصورة عينها نسقا سيميائيا لا يمكن كما يرى "بارت" أن يدل أو يخلق دلالات تواصلية إلا من خلال التسنين اللساني. فالصورة عاجزة أن تقول كل شيء في غياب العلامات اللسانية لأن معانيها عائمة متعددة، والتواصل لا يتكامل دلاليا إلا بسلطة الكلمة.

1- عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية قضايا العلامة والرسالة البصرية، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، 2013، ص، 43.

2- Joly Martine, Introduction à l'analyse de l'image, Paris, Nathan, 1994, p.5

[2] – هربرت،أ،شيللر، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، عالم المعرفة، 1999، الكويت،ص، ص5.

[3]– شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، 2005، الكويت، ص 11.

دعت هذه التصورات إلى إعادة النظر في بلاغة الصورة وجماليات الخطاب البصر ورسالته ووظيفته في ضوء مستحدثات التقنية وتحولات التكنولوجيا التي تمكنت من تشكيل الواقع وفق رؤيتها وإيديولوجيتها، فدفعت كل هذه التطورات الكثير من المفكرين في مرحلة ما بعد الحداثة إلى طرح قضايا الصورة من خلال مقاربة مفاهيم " ثقافة الاستهلاك و"المشهد" و "مجتمع الاستعراض" لإدراكهم بقيمة الصور وتأثيرها على الجماهير.

فقد حذر المنظر والكاتب الفرنسي جي ديبور (Guy Debord)(1931-1994) صاحب كتاب" مجتمع الاستعراض " (La Société du spectacle) (1967) الذي حذر فيه من خطورة الصورة الاستهلاكية وهيمنتها على تسطيح الفكر وتكريس التبعية. لقد كانت اللغة الوحدة الجوهرية في بنية الخطاب، تتخذ من الحجاج والبلاغة والأسلوب آليات للإقناع والتوجيه والإرشاد والدعوة، فجاءت الحداثة بتقنيات الصورة فتحولت إلى مركزية مرئية توجه وتقرر، سلبا وإيجابا وفق رؤية وإستراتيجية محددة.[1]

ولكن مهما قوة الصورة وخطابها المرئي في إنتاج مشاهد الفرجة، فإن وراءها خطاب مضمر مكتوب وتصور ذهني تجسده الكلمة، لتبقى التقنية عاجزة على انجاز مشهد خالص متحرر من الكتابة وخلفياتها ومرجعياتها، فإبداع الكلمة مقترن بوجود الإنسان وكينونته، فالكلمة فعل ومفعول ظلالها تلامس ملكة الذوق والجمال، فبيان الكلمة يتجاوز صناعة الصورة التي تعلن ضعفها وعجزها أمام عبارات بعينها، فأي صورة لـ ((أنا أفكر ،فانا موجود)) و((إلا رسول الله –ص-)) و((يتنحو قاع)) فهذه الأيقونات المكتوبة والملفوظة، تحرك العقل وتؤجج العواطف، فالمشهد البياني رسم وتصوير بالكلمات. ومهما انتصرت الصورة فإن الكتابة تبقى ممثلة للدافعية والإبداع والإنتاج ودونها تتحول الكاميرات إلى مجرد إضاءة تنتج كليشيهات ساذجة وسطحية، فالأبحاث والدراسات أثبتت «اعتمدت السينما منذ نشأتها، وبشكل كبير على المصادر الأدبية، وهذه الاقتباسات تتفاوت بدرجات مختلفة من حيث الأمانة والوفاء للنص الأصلي، وهي نتيجة تمس تقريبا فيلما واحدا من مجموع فيلمين، هذه الاقتباسات ليست ناجحة دائمًا، فأحيانا يتم نقلها بطريقة مثيرة للدهشة»[2]. يروم هذا البحث إلى كشف إشكالات الاقتباس السينمائي وسلطة المؤلف وتجلياته في الأعمال المشتركة بين الخطابين المقروء والمرئي في أبحاث ومقاربات ميشيل سيرصو (Michel Serceau)[3].

---

[1] – ينظر كتاب: مخلوف حميدة،سلطة الصورة،بحث في ايديولوجيا الصورة وصورة الايديولوجيا، دار سحر للنشر، تونس، 2004.

[2] – Morency,Alain, L'adaptation de la littérature au cinema. Horizons philosophiques, Volume 1, numéro 2, printemps 1991, p, 103.

[3] – ميشيل سيرصو (Michel Serceau) أستاذ السينما في الجامعات الفرنسية وخاصة جامعات باريس 3 و 4 و10، مؤلف للعديد من المراجع السينمائية النظرية والتطبيقية ومنها على الخصوص كتاب:"نيكولا راي، معماري الزمن والفضاء" (Nicholas Ray, architecte du temps et de l'espace)(1989) و" الاقتباس السينماتوغرافي للنصوص الأدبية، نظريات وقراءات" (L'adaptation cinématographique des textes littéraires; *Théories et Lectures*) (1999) و" دراسة السينما"

الأدب والسينما؛ تقاطع وتباين:

تدخل العلاقة بين الأدب والسينما ضمن دراسات العلوم البينية (L'Interdisciplinarité) التي تشترك في مقاربتها مناهج وحقول معرفية متعددة ومتنوعة، منها ما يرتبط بالمعرفي والثقافي ومنها ما يتعلق بالتقنية والآلة والديكور، بالإضافة إلى الجوانب الفنية من موهبة التمثيل وحسن تجسيد المشاهد.

فقد شكلت السينما والأدب ثنائية متناغمة، رغم اختلاف الرؤى والوسائل، فالكاتب يعتمد على قلمه لتجسيد متخيل سردي فني، فالأساس عنده الشكل والمضمون، والشكل يمثله جنس أدبي بضوابطه ومعاييره، في حين يخضع المحتوى للمتخيل الجمالي والموضوعي والموضوعاتي والواقعي والفني وهذا العمل ليس مستقلا فهو يخضع لسلطة رقابة يمثلها عملاء من مديري النشر ولجان القراءة، وهنا يشترك الأدب والسينما من حيث أنها عمل جماعي لفريق متجانس ومتكامل، مكون من ممثلين يتمتع كل واحد بمهارات خاصة (الشكل والصوت والإيماء والحركة واللباس) والمصورين السينمائيين ومهندسي الصوت والإنارة وغيرها من التقنيات السينمائية.

وقد تحول العديد من الكتاب غالى الإخراج السينمائي مقدمين أعمالا فنية ذات جودة عالية، حينما أدركوا التقارب بين الكتابة السردية والمسرحية والفن السابع. وعلى الرغم من هذا التناغم بين الفنيين حيث «اعتمدت السينما من نشأتها على المصادر الأدبية، باقتباساتها الكثيرة وبدرجات متفاوتة حيث بلغت نسبة الوفاء للنص الأصلي فيلما من اثنين» [1].

لازالت أصوات الرفض ترتفع من الطرفين حول مفهوم "المؤلف" الرئيس في العمل السينمائي، ويطالب كل طرف بأحقيته ومشروعيته في الريادة والإبداع والملكية الفكرية، فالأديب السارد او المسرحي يعتقد باستحالة وجود صورة سينمائية دونه ودون أثره الأدبي الذي يستند المخرج عليه لبناء الصورة الفنية ذات المشهد الفرجوي، في حين يؤمن المخرج بأن الفيلم عبارة عن صورة متعددة الدلالة والمعنى، فهي تأطير وحركة كاميرا وإضاءة وكلام متفاعل وتركيب وغيرها، في حين يرى المتخصصون أن العملين مختلفين ولكل ميدانه وحقله «من الضروري طرح تساؤل من منطلق سيميولوجي لفهم الخطاب المكتوب والمرئي، فإذا نظرنا عن كثب، يبدو أن المواد الدالة والوسائل المستخدمة وطريقة التعبير والدلالة ليست واحدة في اللغتين، فالأدب يعتمد على نظام دلالي واحد هو

(Etudier le cinema) (2001) و "السينما والمتخيل" (Le cinéma et l’imaginaire) (2009) ويعتبر كتابه "السينما تصنع أدبها، دراسة تلقي الأدب في السينما"(Le cinéma fait sa littérature : Etude de la réception de la littérature par le cinema) (2019) من أهم المقاربات المعاصرة في التنظير لنظرية التلقي بين الأدب والفنون السينمائية. في حين يحاول من خلال كتابه "هل هناك سينما للمؤلف" (Y a-t-il un cinéma d’auteur ?) (2014) الإجابة عن سؤال المؤلف في ظل سلطة الملكية الفكرية والإخراج والاقتباس السينمائي.

[1] – Alain Morency,L’adaptation de la littérature au cinéma, Horizons philosophiques, Volume 1, numéro 2, printemps 1991,p,103

اللغة، هذه الأخيرة تجمع وحدات قاعدية من المستوى الأول مضمرة ومحددة ومكشوف للدلالة على معنى في مستوى عالي... أما السينما فتحدث الأمور بشكل مختلف حيث يتم دمج وصهر جميع المستويات القاعدية في شريط الصورة دمجا وتركيبا » [1].

غالبا ما كان بين الأدب والسينما علاقات كبيرة متجذرة فرضتها ثقافة التكامل ووظيفية الفن من منظور تكييف النصوص واقتباسها وتحويلها من خطاب مقروء إلى خطاب مرئي، تلعب فيه الصورة دورا محوريا وجماليا فنيا من خلال محاولة ايجاد صيغة توافقية تحدد إشكالية التوازن والتوازي بين الخطابين وبناء توازنات تحفظ للنص قيمته وللصورة جمالياتها، فالصورة إعادة بناء للنص الأدبي وفق مستويات جديدة من السرد والرؤية والفن، فبين الجنسين (الأدب والسينما) صلات وتبادلات وتهجين كما يوضح جون كليدر(Jean Cléder)[2]" بين الأدب والسينما؛ صلات اختيارية" (Entre littérature et cinéma : Les Affinités electives) (2012).

فالسينما فن ومنهج وخطاب مرئي (سمعي بصري) يقع في مفترق وتقاطع الفنون والآداب ويتسع كوعاء معرفي وثقافي لاحتواء جميع الفنون وتجسيدها، ولذلك تستخدم وظيفيا كوسيط تعليمي/ ديداكتيكي يساهم في نشر الأدب والتعريف به والترويج لأفكاره وأساليبه وأنواعه وأجناسه، فقد أثبتت الدراسات الميدانية والأبحاث التجريبية الواقعية في حقل تعليمية الأدب أن الصورة وسيلة والية لتنمية المكتسبات اللغوية وتطوير قدرات التخييل والتخيل الإبداعي[3].

وشهدت العلاقة الثنائية تواصلا واستمرارية قوية لدرجة نعتها ووصفها بالعلاقات "السعيدة" لتصل في أعلى مراتب تجلياتها في الموازاة التقابلية، فتحولا إلى جنس فني جامع ومشترك، يتداخل فيه المقروء والمرئي لإنتاج عمل فني إبداعي أرضيته خطاب سردي مشحون لفظا وأسلوبا بالدلالات والصور الذهنية، مجسد في خطاب مرئي بتقنيات سمعية بصرية ورقمية عالية الجودة والتكنولوجيا « حافظت السينما على علاقاتها الايجابية بالأدب، بسبب قابليتها للاحتواء وبهذه العلاقة تجلت السينما كفن أساسي والأدب كرائد لفن السرد القصصي، وكلاهما يشترك في الفن القصصي، مع احتفاظ الأدب العظيم بخاصية الاستقلالية بعدم قابليته للتجسيد والاقتباس السينمائي كأعمال فلوبير وجويس وكافكا»[4].

---

1 – IBID,pp,103,104

2 – أستاذ الأدب المقارن بجامعة رين 2 (Rennes 2) مهتم ومتخصص في التحويل والاقتباس السينمائي للنصوص الأدبية "سينما الأدب (Le Cinéma de la literature) (2017) و" تحليل الاقتباس"(Analyser une adaptation) (2017)

3– **Jean–Charles** Chavannes(dir) Enseigner la littérature en dialogue avec les arts,Confrontations, échanges et articulations entre approches didactiques, Presses universitaires de Namur,2018

4 – Laurent Givelet, Cinéma et Littérature : liaisons heureuses ?

وكان سؤال العلاقة بين الأدب والسينما كثير التداول في البحوث الأدبية والسينمائية، فقد حضرت اشكاليته في قراءات منهجية تحاول إيجاد منطقية وطبيعية للمعادلة دون انفصال وانقطاع بين الفنيين والإبقاء على التواصل والتعاون الفني، خاصة بعد احتدام الصراع بين الطرفين في ترتيب أولوية المبدع، فقد شهدت بعض المطالب إنكارا وتهميشا لطرفي النزاع (الكاتب والمخرج) فظهرت كتابات تقلص وتختزل دور السينما وتطالب بسينما أدبية تلتزم النص الأدبي بوفاء ومصداقية دون اقتباسات مخلة بالمضمون، مع وجوب احترام اللغة والأسلوب بيانا وبلاغة « يقع الإشكال في إعادة القيمة للأدبي، وتخليصه من سلطة السينمائية، فوجب أن تكون الصورة مكملة للكلمة ولعمل الروائي» [1].

وتساءل آخرون حول نوعية العلاقة والإضافات التي يمكن أن يضيفها فن لآخر، مفككين ومحللين للعلاقة المتبادلة، التي تأخذ منعطفات متنوعة وتقاطعات مختلفة بين مد وجزر(الفصل بين مؤلف النصوص المقروءة والنصوص السينمائية، العلاقة بين المرئي والمقروء، خصائص كتابة السيناريو، الاقتباس السينمائي للنصوص، موضوعات الشعرية والتاريخ وغيرها من القضايا ذات الصلة بين الفنيين)[2].

إشكالية المؤلف:

من الإشكالات التقنية (الفنية) والمعرفية وربما حتى القانونية (مسألة الملكية الفكرية) قضية "المؤلف" في العمل السينمائي، فتقاسمت ثلاثية المؤلف (كاتب النص) والسيناريست والمخرج، الصراع حول الأحقية والمشروعية، ففي بحثه الموسوم ب " من الأدب إلى السينما: مفهوم المؤلف تحت مقصلة المعنى" (De la littérature au cinéma : la notion d'auteur « sous la guillotine du sens » ?) كتب الاستاذ جون كليدر (Jean Cléder)(1964)[3] بأن« يثير مفهوم المؤلف في السينما اهتمام الأدباء على الأقل لسببين: أولاً، من وجهة

---

http://www.cinefiltours37.fr/index.php/le-journal-de-lassociation/les-anciens-articles/154-cinema-et-litterature-liaisons-heureuses-premiere-partie

1 – M. Cl. Ropars-Wuilleumier, Pour un cinéma littéraire: Réflexions sur les possibilités actuelles de l'expression cinématographique, Cahiers de l'AIEF, 1968,N^{e} 20 pp. 223

2 – jean-Louis Jeannelle et Margaret Flinn, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », dans *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », dir. Jean-Louis Jeannelle et Margaret Flinn, décembre 2006,URL: http://www.fabula.org/lht/2/presentation.html, page consultée le 30 janvier 2023. DOI: 10.58282/lht.744

3 – أستاذ بجامعة رين (Rennes)الفرنسية، متخصص في الدراسات السينماتوغرافيى ومن مؤلفاته:

- "بين الأدب والسينما؛ الصلات الاختيارية" (Entre littérature et cinéma : Les Affinités electives)(2012)
- "سينما الأدب "(,Le Cinéma de la littérature) (2017)
- "تحليل الاقتباس؛ من النص إلى الشاشة" (Analyser une adaptation : Du texte à l'écran) 2017)

النظر القانونية والسوسيو– ثقافية أو الفنية، هذه الفكرة تمَّ استيراد واستعارتها من مجال الأدب وأشكاله. وتعد هذه الاستعارة مفيدة إذا تعلق بتأسيس السلطة في السينما، ولكنه مؤثر بشكل عكسي فيما يتعلق بممارسة السلطة الأدبية. ومن ناحية أخرى، فان هذه الإشكالية لم تدرس بمنظور تأصيلي، بسبب الاختفاء المنهجي للمسألة الأدبية في تاريخ السينما»[1] .

السلطة والهوية من القضايا الإشكالية في البنية الأجناسية للفنون وخاصة في السينما، فمن الصعوبة تحديد الهوية الفنية للعمل السينمائي بصفة قطعية نظرا لاشتراكه وتقاطعه مع لمسات وبصمات جماعية، يشكل مجموعها عملا ثقافيا يجمع بين أنواع متعددة من الخطابات المركبة من مقروء مرئي ومسموع.

ولم تطرح جدليات التأليف والإخراج في بدايات السينما بأنواعها الصامتة والمتحركة والناطقة عبر عصور ثقافة الصورة البدائية، وإنما أفرزتها الثورة الرقمية وفتوحات المعلوماتية ونهاية الصورة التناظرية (L'image analogique) «لم يعد عمل المخرج هو نفسه، فلعقود من الزمن كان المخرج هو الذي يوقع على الفيلم، ككاتب يوقع على كتابه، أو رسام للوحته، بالتأكيد كان لديه "متعاونون مبدعون" (فكرة مفتاحية) بدءًا بكتَّاب السيناريو ومن هنا جاءت فكرة أنه ليس المؤلف أو على الأقل ليس المؤلف الوحيد»[2] .

ورغم التطورات التقنية في حقول المعرفة المختلفة عامة والرقمية خاصة، فإن مجال الاستغناء عن المؤلف/الكاتب وزحزحته خارج الكتابة وتعويضه بتقنيات الخطاب المرئي بمكوناته المادية والفنية والجمالية مازال أمرا بعيد التصور والتحقيق «نظريا مع النظام الرقمي، يمكن للمخرج أن يعمل من البداية إلى النهاية بمفرده، هذا لم يحدث بعد في الممارسة العملية، ولكنه سيحدث هذا يوما ما؟ وباستعراض تاريخ الفن السابع، هذا الحدث لا يزال نادرًا إلا في حالات في السينما التجريبية، فالعملية تتعلق بالحرفية الصناعية والفن وبالوسائل التقنية» [3].

فبين المؤلف والكاتب تناغم وتناسق وانسجام وربما وحدة وتطابق حسب المفاهيم الكلاسيكية، دون البحث في أوجه التباين والاختلاف، ذلك أن المصطلحين ليسا مترادفين ولا متساويين دلالة ووظيفة، فلكل حقله وميدانه حسب المعجمية الفرنسية، فالاختصاص ونوع الأسلوب وبنية الألفاظ والتشكيل الهندسي للمعاني معايير للتمييز بين المصطلحين «المؤلف مصطلح أكبر من مصطلح الكاتب، فهو يطلق على كل بناء أو تشكيل أدبي وعلمي...بينما يطلق لفظ كاتب على كل من يكتب نثرا مصنفات في الآداب الجميلة والتاريخ (ويشكل الفكر

---

1 – Jean Cléder, De la littérature au cinéma: la notion d'auteur « sous la guillotine du sens, in L'autorité en literature, Presses universitaires de Rennes,2010,p,451

2 – SERCEAU, Michel, *Y a t–il un cinéma d'auteur ?,* Presses universitaires du Septentrion, 2014,p,22

3 – IBID, p,24

والأسلوب معايير التمييز) فديكارت مؤلف للكتب الفلسفية والرياضية (بمعيار الأفكار) بينما راسين فهو كاتب قياسا على أسلوبه الراقي »[1]

أنتجت التطورات في حقول التشريعات لحماية الطبقات العمالية من عمال عاديين ونخب ثقافية وفنية إلى خلق منظومة قانونية، تحدد الوظائف وتحافظ على الحقوق وتحدد المسؤوليات، فظهرت الملكية الفكرية وضوابطها، وتوزعت التشريعات شاملة جميع فئات معادلة الأدب والسينما، ابتداءً من كاتب العمل المقتبس سينمائيا إلى السيناريست، فالمخرج السينمائي (Réalisateur) إلى المخرج المسرحي (Metteur en scène) والمنتج. فحقوق الملكية الفكرية تحمي حقوق المؤلف الذي تربطه مع بقية فريق الإنتاج علاقة عقود موثقة مؤسسة على الرضا والتراضي، وعلى الرغم القوانين والتشريعات إلا أن المؤلفين ما زالوا يطالبون بحقوق إضافية لحماية منجزهم الإبداعي « في الحقيقة لقد ناضلنا من أجل حقوق وليس الصفات، ولكن جوهر الصراع يكمن في أن الكتاب وكتاب المسرح يطالبون بحقوق حرمهم منها المخرجون، وهي حقوق مكتسبة منذ عقود. وهذه الحقوق لم يتقاسمها معهم المخرجون لأن مهامهم تقنية، والعمل التقني يختلف عن العمل الفني (الكتابة) فالتقنية عملية ثانوية، ففن الشاشة كان دائما مساويًا ومعادلا لفن الأداء»[2].

لم يكن التفصيل والترتيب في الظهور على سطح الكتب والشاشات والملصقات الاشهارية يحدث أشكالا في عمليات التسويق والترويج للعمل السينمائي إلا مع استحداث أصناف الرتب التي خلقت مفهوم النجومية في التمثيل والأداء والإخراج والكتابة. فدفعت المستحقات المالية وحقوق الملكية وثقافة الشهرة والنجومية إلى تشريع قوانين وضوابط تلزم أطراف الإنتاج انطلاقا من الفكرة إلى التجسيد إلى الالتزام بالحقوق والواجبات، وعلى رغم من القوانين والمواثيق القانونية، فإن فوضى الإنتاج والحقوق ما زالت قائمة رغم اتفاقية بيرن (Berne) ستة 1908 والتي عُدلت في برلين في السنة نفسها واعتمدت في فرنسا سنة 1910 والتي تنصُّ على« تتمتع الأعمال السينماتوغرافية بالحماية بصفتها مصنفات أدبية أو فنية، خاصة حين يمنحها المؤلف طابعا شخصيا أصيلا أثناء عمليات العرض»[3]. ولتجاوز تداخل الوظائف بين أصحاب الإبداع الأدبي والتركيب التقني والمنتج المالي والإدارة العامة ومحافظة على الملكية الفكرية تمَّ إنشاء وتكوين جمعيات ورابطات ومنظمات لحفظ الحقوق وتنظيم العمل السينمائي ومن ذلك مؤسسة رجال الأدب" (SDGL) (Société des Gens de Lettres) التي بدأت منذ

---

1 – È.LITTRÈ, Dictionnaire de la langue Française (Tome deuxième –D–H), Librairie Hachette et C^{IE},Paris,1874, p,129 .

2 – SERCEAU, Michel, *Y a t–il un cinéma d'auteur, p,33.*

3 – Jean–Pierre Jeancolas, Jean–Jacques Meusy, Vincent Pinel, *L'auteur du film, Description d'un combat*, SACD/Actes Sud/Institut Lumière, 1996, p,49.

1910 في العمل على التأسيس لحقوق الكاتب في العمل السينمائي دون الخلط بين الكتابة الإبداعية والاقتباس والإخراج السينمائي وكتابة السيناريو، وكان هذا الإقصاء سببا في إنشاء جمعية جديدة جامعة، وهي "الجمعية السينماتوغرافية للمؤلفين ورجال الأدب"(SCAGL) (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres) وبعدها تقلصت الأدوار وبدأت بوادر التخصص بإنشاء "جمعية مؤلفي الأفلام" (SAF) (Société des Auteurs de Films) التي جاء في قراراتها «منح كتاب السيناريو ومديري الأفلام الوضع القانوني نفسه الذي يتمتع به الكتاب المسرحيون، وجاء التحدي هذه المرة كالاعتراف بحقوقهم أمام حقوق الكاتب»[1].

حقيقة موضوعية يشهدها تاريخ الفن والأدب أن المؤلف صورة واقعية ووجود حقيقي قبل ظهور الفنان، ولكن مع السينما وتطور الوسائل السمعية البصرية والانتقال من حقل الخطاب المرئي كبديل عن كلاسيكية الكتاب وفي ظل تقلص نسبة المقروئية، ظهرت الصورة بخطابها المركب كروح للحداثة ومظهر من مظاهرها، فبرزت التقسيمات والخلايا المتخصصة المفصلة للأدوار والوظائف « شكل التركيز على مفاهيم المؤلف والفنان تكوين حلقة جدل مفرغة تجمع بين المنتجين والمستقبلين (جمهور، كتاب، نقاد) حول الأدوار والمهام، وهذا استجابة لأفكار الحداثة التي غذت ظهور صورة نخبوية وحصرية للفن »[2].

إفرازات الحداثة ورواج أفكارها، وتبني النخب الثقافية لمبادئها أدى إلى ظهور تخصصات دقيقة، تقسم الأدب والفن والسينما إلى ميادين دقيقة، لها مميزاتها وروادها وقوادها ومنها تجلت وبرزت الحقوق والواجبات ومنها موت المؤلف الكلاسيكي وظهور ((المؤلف السينمائي)) ((cinéma d'auteur)) « إن وُجد مفهوم ((لسينما المؤلف))، فهذا لا ينفي وجود ((أفلام المؤلفين))، فهذا لا يعدو أن يكون تركيب فكري وثقافي»[3]. جاء التنويع في التخصصات والفصل بينهما كنتيجة للفتوحات المعرفية المعاصرة وللتطورات التقنية، ولكن على الرغم من ذلك فلا وجود لسينما المؤلف، كتخصص مستقل بذاته، رغم المحاولات والاجتهادات في صناعة سينما خاصة تستقل بمؤلفها (سينما المؤلفين) وتنأى عن التقاطع مع الفن والأدب خاصة.

وتبقى طموحات كبار السينمائيين الوصول إلى إرضاء الجمهور من خلال تقديم أعمال سينمائية تجمع بين الفن والجمالية وبين الترفيه والثقافة وبين المتعة الفنية والفكرية « العظماء من صانعي الأفلام هم أولئك الذين يدفعون المشاهد للتفكير ويحثونه على رفض الأفكار المسبقة»[4].

1– SERCEAU, Michel, *Y a t–il un cinéma d'auteur,p,38.*

2 – IBID,P,343.

3 – IBID, p,345.

4 – IBID, p,350.

علاقة الأدب بالاقتباس السينمائي:

يعود تكييف الأعمال الأدبية وتحويلها الى افلام قصيرة او طويلة، صامتة وناطقة إلى بدايات السينما حين قام جورج ميلييه والأخوان لوميير (Georges Méliès et les frères Lumière) ، في فيلمهم Le Voyage dans) (la lune، بتكييف واقتباس رواية جيل فيرن (Jules Verne) (De la Terre à la lune) من "الأرض إلى القمر سنة 1902.

واقتبست السينما الصامتة من أعمال (ويليام شكسبير) (William Shakespeare) على نطاق واسع، مقدمة أعماله في قوالب فنية باستغلال تقنيات الصورة، أما اليوم فالاقتباس من الأعمال الأدبية أصبح أمرا شائعا ومعهودا، فالاقتباس والتكييف السينمائي ليس إعادة كتابة نص بلغة الصورة، ذلك إن اللغتين تختلفان بنية وهيكلة، فالتحويل السينمائي إعادة بناء وفق خصوصيات الصورة مع احترام الأصول.

تحدث بين الأدب والسينما علاقات تتمثل في ترميز الكلمات وتحويلها فنيا وجماليا إلى صور، وعمليات الاقتباس تغني الرواية وتثريها باستغلال تقنيات التصوير السينمائي، وحضارة الصورة التي ميزت هذا القرن، فأصبحت الصورة السمعية البصرية تشكل جزءا من المتخيل الاجتماعي، الذي أثَّر حتى في المتخيل الإبداعي باعتماد الروائيين على التصوير المشهدي في محاكاة لنظام الصورة وتقنياتها. ولكن مع كل اقتباس يعود السؤال الإشكالي حول "الوفاء للنص الأصلي" لأن أي تحويل سينمائي يستوجب تعديل وإضافة وحذف وتغيير وتبديل وفق مقتضيات الصورة وثقافتها وخصوصيات السينما كفن مستقل عن الأدب رغم علاقات التواصل والتعاون والتجسيد والتشابه. ويقع الإشكال غالبا في تمسك الكاتب برؤيته في السرد والدفاع عن بنيته لفظا وتركيبا ودلالة، والتزام المخرج في فيلمه بالوفاء للصورة والمشاهد من خلال تجسيد المكتوب في صور وأنظمة تقنية تخضع للصور الصوت والموسيقى والضوء وحركة الكاميرا وادوار الممثلين وغيرها من التقنيات والآليات.

تتجلى الإشكالية الأولى في مجال الاقتباسات السينمائية في ثنائية جمهور السينما العاشق للإعمال الأدبية العظيمة والخالدة وفي ردود أفعال المؤلفين والكتاب الذين يرون في العمل السينمائي نهاية وإبادة وقتلا لروح العمل المكتوب نظرا لإهمال جوانب البيان والبلاغة والصور الذهنية « لطالما أعطت ممارسة التكيف للسينما مشاهدة قوية وجمهورًا كبيرا وشكلت السينما للجمهور وسيلة أدبية. لكن المتخصصين في الأدب، حتى وقت قريب جدًا، ظلوا غير مبالين، بأهمية الاقتباس، ناهيك عن العداء، لهذه الظاهرة » [1] ولعل تبلور موقف الكتاب من الاقتباس وتكييف النصوص الأدبية إلى خطاب مرئي، ينبع من رؤيتهم وتقديرهم لإفراغ العمال المكتوبة من مضامينها ومحتوياتها الفكرية والثقافية بالإضافة إلى فقدانها القيمة الجمالية والفنية المعبر عنها لغة وأسلوبا وتصويرا فنيا

---

1 – Michel SERCEAU, L'adaptation cinématographique des textes littéraires, théories et lectures, Edition du Céfal (Collection Grand Écran Petit Écran), Belgique, 1999,p,56.

«الاقتباس ليس مجرد نقل، ونوع من النسخ السمعي البصري للأدب، ولكنه طريقة للتلقي والتأويل للموضوعات والأشكال الأدبية. إن الاقتباس أسلوب جديد لقراءة الأنواع من قصة وشخصية وصورة وأسطورة »[1].

يتوقع الأديب من الاقتباس السينمائي أن يكون الفيلم هو انعكاس ونسخ دقيق للكلمات، وترجمة حرفية للأوصاف والنعوت، يريد أن يسمع صدى الكلمات التي ينسبها الروائي إلى الشخصيات، ويطالب برؤية إيقاع السرد نفسه، خطابا وتصويرا كما ورد في لغة الرواية. يرى كلود غوتير (Claude Gauteur) الأستاذ المتخصص في الفنون السينمائية أن هناك استحالة وصعوبة لعمليات الاقتباس للأعمال الفنية الخالدة، لأنها نالت شهرتها من خلال الخطاب المقروء الذي ارتبط بأسلوب الكاتب وطريقة عرضه للأحداث بالاستناد على اللغة وأساليبها الفنية والبلاغية، وهذا ما يؤدي في الغالب إلى التصادم بين خصوصيات الخطاب المرئي والخطاب المكتوب، فيتحول العمل السينمائي ممثلا في المخرج والسيناريست الى مبدع جديد، يؤسس لعمل جديد مختلف شكلا ومضمونا مع النص الأصلي «إن مفاهيم الترجمة (الانتقال إلى الصورة والمرئي) والجمالية الجديدة التي صنعها الكاتب في سؤاله حول "ماهية السينما" تطرح إشكالية نقل الأعمال الفنية الكبرى إلى السينما، وهي غير قابلة للتصوير لأنها أخذت شكلها وقيمتها وخلودها النهائي في الفن الروائي بتعبير كلود غوتير» [2].

إن الرؤية المعاصر للسينما بناء على نظريات القراءة المعاصرة ترى أن الاقتباس ليس تصورات تكرارية لنص أدبي وترجمات وفية له وإعادة تركيبية لمقروء أسلوبي بخصائصه ومميزاته وإنما « الاقتباس تمثيل لمرحلة سويو– ثقافية، بهيمنة أدبية... فالاقتباس اليوم تجسيد لقراءة جديدة للعمل الأدبي وتصوير إبداعي لمتخيل الإنسان المعاصر، الذي ينفي صلة الأبوة بين الأدب والسينما »[3].

أنتج التطور في الحقل السينمائي ثورة في مفهوم "الاقتباس" في محاولات بنيوية للتخلص من سلطة الكاتب الأدبي، الذي يسعى للبقاء في هرم العملية الإبداعية، كما أعادت نظريات القراءة للخطاب المرئي إنتاج مراجعات في مفهوم العلاقة بين السينما والأدب من حيث التواصل والتكييف وإعادة كتابة الآثار الأدبية، فظهرت مصطلحات جديدة منها "الاقتباس الحر" (l'adaptation libre) الذي اعتبره الكتاب خيانة للرواية، ومفهوم "التحويل" (transposition) الذي يحاول إحداث تغيرات في الرواية بإنشاء تكافؤ موضوعي في الشكل والنوع والجنس، مما ينتج توازنات ووفاء للنص الأصلي، مع محافظة على الخصوصيات السينمائية وللخطاب المرئي.

---

1 – IBID,P,33,

2– IBID, p,26.

3 – IBID, p,10.

أما "الاقتباس السالب" (l'adaptation passive) فيرتكز على محور الوفاء اللغوي فقط فهو يراعي لغة الكاتب في عمليات السرد والحوار ويترك الديكور والملحقات التقنية لحرية المخرج يتصرف فيها حسب جمالية الصورة ورغبات المشاهد وهنا يحدث توازن شبه منطقي بين الخطابين المقروء والمرئي.[1]

اللغة السينمائية:

وسط هذا الفضاء الجدلي والإشكالي حول علاقة الأدب والسينما، برزت فكرة اللغة باعتبارها توأم الصورة الملازمة لها، ووجهها الثاني، فبين استقلالية السينما كفن يعتمد على الصورة وحدها وبين الرؤية النقدية التي تدعو إلى الالتزام باللغة الأصلية للأثر الأدبي وبين دعوات صناعة وإنشاء لغة سينمائية (Langage cinematographique)، فانتشرت وسادت المناظرات والمقاربات التي يعتقد كل فريق بمشروعيتها ومصداقيتها وانقسمت الآراء إلى:

- قسم يرى أن المشاعر والوجدانيات لا يمكن التعبير عنها إلا باللغة خطابا مقروءً، متمتعا ببيانه وبلاغته وأساليبه.
- فريق ثانٍ يرى أن الصورة مستقلة وتستطيع إيصال المعاني والدلالات دون الاستعانة باللغة، فالصورة لها من الإمكانات والمؤشرات والمحمولات ما يجعلها مستقلة عن أي مؤثر خارجي.
- رأي وسطي يعتقد بالتكاملية بين الصورة واللغة مع تعديلات تتماشى مع الخطاب المرئي/السينمائي باعتبار أن السينما فن والفن ليس نخبوي.

وقد أوجز ميشيل سيرصو (Michel Serceau) المقاربات المنهجية التي شهدتها المناظرات والأطروحات حول اللغة السينمائية، وإشكاليات التوافق مع النص لسردي الأدبي مع مراعاة الخصوصية الفنية للصورة ودورها في تقريب الرؤى ونقل الانفعالات للمتلقي /المشاهد فيما يلي:

1- تشمل اللغة السينمائية المقول والصور وحركات الكاميرا وجميع مؤشرات الديكور من إضاءة وموسيقى وأفعال حركية للممثلين، فهذه المكونات تشكل فضاءً لغويا معبرا متنوعا من حيث الدلالة والفن والتقنية والموهبة والإبداع. ولعل هذه النظرة وهذا التصور هو الذي ينتج المفارقة بين العمل المقروء والمرئي، ذلك أن الخطاب المرئي مشكل من خلايا متعددة من حيث الشكل والنوع والوظيفة لتأخذ في الخاتمة شكلا موحدا (الفيلم).

2- بما أن الصورة هي المادة الأساسية للغة السينمائية، فيمكن للمرء أن يتساءل ما هي خصائص الصورة السينمائية وعواملها التي تعطيها معنى فني، لكن الفن السينمائي لا يعتمد فقط على حرية الصناعة السينمائية،

---

[1]- IBID,PP,19,20

فلا بد من لغة للتعبير والتصوير، وفي جميع الحالات فان اللغة الفنية المطلوبة هي تلك التي تثير الجمالية ولذة الفرجة وواقعية الطرح والمقاربة للتيمة المقترحة، أما فكرة تجاوز لغة التعبير في المشهد التصويري لا يعد إلا ضربا من العبثية مهما كانت الدوافع والأسباب.

3- تدفع التقنيات السينمائية الجمهور إلى التعايش مع الأحداث والصور والمشاهد، وهذا ما يتجاوز غاليا الخطاب المادي الصامت، با من خلال وسائط جديدة فرضتها التقنية ويأتي في قمتها اللغة والتسجيل الصوتي الذي يمنح المشهد حيوية ودلالة من خلال المعجمية والنطق والحركة الصوتية، مما يضع المخرج والمنتج وكاتب السيناريو إلى وجوب اعتماد لغة جامعة بين الأدبية والفنية التقنية، مناسبة للفن المقروء والمرئي.

4- مهما بلغت الصورة دقة وجمالية ودلالة متأثرة بالتقنيات الرقمية والتكنولوجية المعاصرة فإنها تبقى عاجزة عن الاستغناء الكلي عن الكلمة، فاللغة ركيزة ومفتاح للمعنى، فهي في ابسط تصوراتها جوهرية لإحداث التوازن بين المسموع والمرئي، وقد تخضع للتغيير والتعديل والإضافة والنقص ولكن مركزيتها تبقى ضرورية في الخطاب المزدوج.

5- يرى مارسيل مارتين (Marcel Martin) بأن الكلمة مفهوم دا قيمة مجردة وعامة بينما الصورة لها معنى دقيق مادي وملموس، فمن المستحسن أن نتساءل عما إذا كانت السينما بإمكانها التعبير عن الأفكار المجردة، فالإجابة قد تكون بالإيجاب ولكن صدمة الصورة ورمزيتها ومحمولاتها الأيديولوجية والتقنية قد تشتت الفكر والذهن وتحول دون الوصول إلى القيمة والدلالة بصدق وشفافية ولذلك يستحسن الجمع بين الخطابين لان الفائدة المقصودة بينهما هو المتلقي والمشاهد. [1]

خاتمة:

اهتمت السينما كفن سابع، يجمع بين الكلمة والصورة، بالأدب عامة بمختلف أجناسه وأنواعه، فكل الأجناس الأدبية ترتبط بالفنون السينمائية وبدرجات مختلفة من حيث القوة والضعف ولعل المقال هو الجنس الأدبي البعيد من التجسيد السينمائي. ونظرا للتطورات التقنية في حقل المعلوماتية والرقمنة جعل من للصورة سلطة، فقد مثلت الصورة على مدار التاريخ موضوعا للتفكير الفلسفي، وشكل تاريخ البحث فيها مسارا يعبر من تهميشها واعتبارها وهما وشركا إلى التسليم بدورها في صناعة الوعي وتشكيل الهوية.

تجمع بين الخطابين المقروء والمرئي وشائج وعلاقات تتباين بين الائتلاف والاختلاف ولكن تبقى جسور التفاعل قائمة بحكم إنتاج الأدب للفكر والثقافة التخيلية وإنتاج السينما لصناعة الصورة. وقد ساهمت التطورات

1- Marcel Martin, Le langage cinématographique, Editions du Cerf, Paris, 1955, p. 14.

التقنية والتحولات في ثقافة الصورة إلى ظهور إشكالات جدلية حول العديد من القضايا والمسائل المرتبطة بالفنيين ولعل أهمها:

- مسألة الوفاء للنص الأدبي الأصلي.
- إشكالية المؤلف.
- تداخل الوظائف بين المؤلف/الكاتب والمخرج/المقتبس، والسيناريست/المتصرف.
- لغة السينما التي طرحت إشكالات المواءمة والاختلاف بين النص والصورة، وعلاقة الجمهور بالأدب، والصوت بالصورة، وثنائية الترفيهي والمعرفي.
- حاول ميشيل سيرصو (Michel Serceau) في منجزه الأكاديمي الإجابة عن سلسلة من الإشكالات الفنية والتقنية المتعلقة بالروابط والعلاقات بين الأدب بفنونه ورواده ونصوصه والسينما بتقنياتها ومخرجيها وفرقها التقنية، معرفا تارة بالأدوار وتارة بتبيان الوظائف وفقا للخصوصيات الدقيقة والفنية لكل جنس فني وأدبي.

قائمة المصادر والمراجع:

المراجع باللغة العربية:

1- عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية قضايا العلامة والرسالة البصرية، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، 2013.

2- هربرت،أ،شيللر، المتلاعبون بالعقول، ترجمة عبد السلام رضوان، عالم المعرفة، 1999، الكويت.

3- شاكر عبد الحميد، عصر الصورة، السلبيات والإيجابيات، عالم المعرفة، 2005، الكويت.

المراجع باللغة الفرنسية:

1 - Alain Morency,L'adaptation de la littérature au cinéma, Horizons philosophiques, Volume 1, numéro 2, printemps 1991.

2 - È.LITTRÈ, Dictionnaire de la langue Française (Tome deuxième –D–H), Librairie Hachette et C^{IE},Paris, 1874 .

3 Jean Cléder, De la littérature au cinéma : la notion d'auteur « sous la guillotine du sens, in L'autorité en literature, Presses universitaires de Rennes,2010.

4 - **Jean–Charles** Chavannes(dir) Enseigner la littérature en dialogue avec les arts,Confrontations, échanges et articulations entre approches didactiques, Presses universitaires de Namur,2018.

5 - Jean-Louis Jeannelle et Margaret Flinn, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », dans *Fabula-LhT*, n° 2, « Ce que le cinéma fait à la littérature (et réciproquement) », dir. Jean-Louis Jeannelle et Margaret Flinn, décembre 2006,URL: http://www.fabula.org/lht/2/presentation.html, page consultée le 30 janvier 2023. DOI: 10.58282/lht.744.

6 - Jean-Pierre Jeancolas, Jean-Jacques Meusy, Vincent Pinel, *L'auteur du film, Description d'un combat*, SACD/Actes Sud/Institut Lumière, 1996.

7 - Joly Martine, Introduction à l'analyse de l'image, Paris, Nathan, 1994.

8 - Laurent Givelet, Cinéma et Littérature : liaisons heureuses ? http://www.cinefiltours37.fr/index.php/le-journal-de-lassociation/les-anciens-articles/154-cinema-et-litterature-liaisons-heureuses-premiere-partie.

9 - Marcel Martin, Le langage cinématographique, Editions du Cerf, Paris, 1955.

10 - M. Cl. Ropars-Wuilleumier, Pour un cinéma littéraire: Réflexions sur les possibilités actuelles de l'expression cinématographique, Cahiers de l'AIEF, 1968,N^{e} 20.

11 Michel SERCEAU, *L'adaptation* cinématographique des textes littéraires, théories et lectures , Edition du Céfal (Collection Grand Écran Petit Écran), Belgique, 1999

12 - Michel, SERCEAU, *Y a t-il un cinéma d'auteur ?,* Presses universitaires du Septentrion, 2014.

13 - Morency,Alain, L'adaptation de la littérature au cinema. Horizons philosophiques, Volume 1, numéro 2, printemps 1991.

إشكالية التلقي بين الرواية والفيلم

أ.د/ فاطمة مختاري

جامعة الأغواط

الملخص:

لقد حظي النص الروائي باهتمام كبير من قبل السينما العالمية عامة والعربية خاصة، حيث نجد أن كثيرا من الأعمال الروائية قد حققت نجاحا عظيما ذلك أنها كشفت عن مكنونات النصوص ومعانيها الخفية التي قصدها المؤلف أو حتى التي لم يقصدها أو يشر إليها، وتعتبر النصوص بهذا كنوزا حقيقية لرؤية سينمائية جادة.

لقد كانت العلاقة بين الرواية والسينما على غاية كبيرة من العمق والثراء، فكانت السينما تعتمد الرواية، وتعتمد الرواية على السينما في سبيل انتشارها الواسع والحصول على قدر كبير في نجاح الفيلم السينمائي.

الكلمات المفتاحية: الرواية ـ السينما ـ المتلقي ـ الفن ـ الإبداع ـ التواصل ـ الفيلم.

تمهيد:

تطورت الرواية في العصر الحديث تطورا كبيرا، وتنوعت أساليبها وتداخلت مع أنواع أدبية وفنون بصرية عديدة فاقتبست من بعضها أساليب فنية تساندها في عملية البناء الروائي، وتدفع بها إلى الإبداع، وتضمن لها حضورها وتطورها، فاستخدمت أسلوب الحوار المسرحي، ووظفت المعطيات الغنائية الشعرية، وتصوير الأحداث المدهشة والبطولات الملحمية، وتعاملت مع الفنون البصرية ولاسيما الفن السابع، أي السينما وتجلى ذلك واضحا في اقتباس الأفلام من الروايات أو في الإفادة من التقنيات السينمائية لكتابة الرواية.

تعد العلاقة الموجودة بين الأدب والسينما علاقة قوية جدا، إذ لا يزال الأدب منذ نشأة السينما وعبر كل المراحل التي قطعها في تطورها إلى يومنا هذا مصدرا من المصادر التي تمول السينما ومنجما يستخرج منه السينمائيون جُل أعمالهم ومقتبساتهم على مختلف أجناسها وأنواعها ولا أدل على ذلك من أن << من ربع إلى خمس الأفلام الطويلة التي تعرفها السينما قد تم إعداده من نصوص أدبية[1] >>، وقد حظي النص الروائي باهتمام السينما العالمية عامة والعربية خاصة كونه الجنس الأدبي الأكثر تحولا وانسيابية من حيث الشكل والمضمون، حيث احتوى مختلف الروافد الفكرية والثقافية والفنية و الأدبية الواقعية منها والرومانسية والرمزية والاجتماعية وغيرها وأخذت في كل مرة الشكل الذي يتلاءم والتيار الذي تمثله والعصر الذي تحياه، فكثيرة هي الأعمال الروائية التي حققت نجاحا باهرا والسبب أنها استطاعت الكشف عن مكنونات النصوص الأدبية ومعانيها الخفية التي قصدها المؤلف أو حتى لم يقصدها أو يشير إليها، فقد تحول هذا الجنس الأدبي إلى فضاء مفتوح للميتاسرد

[1] لوي دي جانتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، منشورات عيون، القاهرة، مصر 1993، ص3.

وتقاطع الآداب والفنون كالشعر والرسم والموسيقى والمسرح والسينما، إذ تميز بالانسيابية والمرونة واستلهام أدوات فنية من الفنون الأخرى كالشعر والدراما والسينما والتراث الأدبي الشفهي وهو بمزجه بين الأساليب المتنوعة وصهرها في بوتقة السرد يتميز عن سائر الأنواع الأدبية بقدرته الفائقة على التمرد على الحدود والقواعد.

علاقة الأدب بالسينما: يعرف الأدب بأنه كتابة تخيلية أي تصور تخيلي للحياة والفكر والوجدان ضمن قوالب لغوية متنوعة كما أنه <<محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة، لكنه تخصيصا ليس أيما محاكاة، لأننا لا نحاكي الواقع ضرورة بل نحاكي كذلك كائنات وأفعالا ليس لها وجود، إن الأدب تخيل[1].

إن الأديب يحاكي الواقع كما هو أو كما يجب أن يكون، وذلك بالكلمة الغريبة أو باللفظة الموحية أو بالمجاز والتبديلات اللغوية المختلفة، أما السينما <<فهي فن وصناعة إنتاج الصورة المتحركة[2]، وتلقب السينما بالفن السابع، وهو مصطلح يشير إلى التصوير المتحرك الذي يتجسد في صورة فيلم سينمائي يشاهده الجمهور على الشاشات الكبيرة والسينما حاليا تُعد من أكثر الوسائل ترفيها وإمتاعا للشعوب لما تقدمه لهم من فنيات وجماليات تبهر قلوب وعقول متلقيها.

إن العلاقة بين الأدب والسينما تتوقف على كيفية تطويع الأدب كبعد مجرد إلى نص سينمائي قوامه الحركة والصورة وتقديم الشخصيات والأمكنة والأزمنة بشكل يرسخ في ذاكرة الجمهور، فالأدب مصدر أساسي تعتمد عليه السينما لتقديم مادتها الدراسية كما أن الثقافة هي القاسم المشترك بين الأدب والسينما، فالنص الأدبي يعكس ثقافة الكاتب والسينما تعكس ثقافة المجتمع.

علاقة السينما بالرواية (التأثير والتأثر): كان لقاء الرواية باعتبارها جنسا متميزا يعتمد الصورة الأدبية بحقل السينما كعالم قائم بذاته يستمد خصوصيته من الصورة المتحركة، وكانت عملية التأثير والتأثر متبادلة، غير أن أغلب نقاد السينما يقرون بأسبقية تأثر السينما بالرواية لاسيما في بداياتها، حيث اعتمدت لضمان نجاحها على النصوص الروائية العالمية التي حققت نجاحا كبيرا وقت ظهورها، ومن ثم انتقلت إلى السينما ونذكر على سبيل المثال: تشارلز ديكنز (أوليفر تويست)، وديستوفسكي (الجريمة والعقاب)، وجين أوستن (هوى وكبرياء)، وطه حسين (دعاء الكروان)، وإحسان عبد القدوس (الوسادة الخالية)، وعلاء الأسواني (عمارة يعقوبيان)، وغيرها من الروائع الأدبية، وقد أضافت السينما للأعمال الروائية أعمالا جديدة جعلتها تحلق في فضاء أرحب لتغدو تحفا سينمائية خالدة، الأمر الذي يغري المشاهد بالعودة إلى قراءتها مرات أخرى لتأكيد الأثر البالغ للسينما على الرواية .

---

[1] تزيفتان تودوروف، مفهوم الأدب (ودراسات أخرى)، تر عبود كاسوحة، وزارة الثقافة، دمشق 2002، ص8.

[2] كيفن جاكسون، السينما الناطقة، تر. علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،2008، ص85.

لقد كان للنجاح السينمائي للفيلم المقتبس فضل كبير في رواج النص وانتشاره بين القراء ونذكر على سبيل المثال: <زوربا >> لينكوس كازانسكيس و <مادام بوفري >> لغوستاف فلوبير، و <<هاري بوتر >> لجوان كاثلين رولين و <<اللص والكلاب >> لنجيب محفوظ و <<الحريق>> لمحمد ديب، و <<عائد من حيفا >> لغسان كنفاني و<<ذاكرة الجسد >> لأحلام مستغانمي، وهذا ما يؤدي إلى منح قراءات متجددة لهذه الأعمال الروائية .

كما تأثرت الرواية بالسينما، حيث وظفت في مضمونها الكثير من التقنيات السينمائية وتجاوزت حدود الجنس الروائي، ولعل خير من مثل هذا النوع من الكتاب: إسماعيل فهد، و زكريا تامر، وادوارد خراط، وواسيني الأعرج، وأحلام مستغانمي وغيرهم من الكتاب.

إن علاقة التأثير والتأثر بين الرواية والسينما تبقى علاقة قائمة ومتبادلة في شكل علاقة جدلية مستمرة لاسيما أن هناك العديد من النقاط المشتركة التي تجمع بين هاذين الحقلين المنفتحين على مختلف الفنون، فإذا كانت الرواية تمثل سردا طويلا أداته اللغة التي تقدم صورا متخيلة، فإن السينما سرد بالصورة المتحركة وكل منهما يروي حكاية أو قصة ويقدم شخصيات، وحبكة بأسلوب معين، وكل منهما يتسم بدينامية التغير والتحول القادر على مواكبة تحولات العصر وهي الدينامية التي تفضي بهما إلى أشكال غير متوقعة .[1]

الاتصال والانفصال بين النص الروائي والسينما: إن أول عنصر يفرق بين العمل السينمائي والكتابة الروائية يتمثل في كون السينما في صياغتها لحكاياتها تستند إلى الصورة وإلى اللفظة والعناصر المكونة لصنع الفيلم، في حين أن الرواية تنسج باللغة ومن خلال اللغة، فالسينمائي يحول الصور إلى صور من خلال الصور، أما الروائي فإنه يقدم الصور بواسطة اللغة فقط، أي أن السينمائي ينقل الصورة إلى صورة من خلال الصورة (والصوت بطبيعة الحال إذا تعلق الأمر بالسينما الناطقة) بينما الروائي يحول الصورة إلى ألفاظ وإلى صيغ بلاغية تنسج صورا مختلفة، حيث تشتغل الرواية على الكلمة والجملة وعلى معايير الكتابة المخطوطة، أما السينما فإنها تشتغل على الشريط وعلى العناصر الأخرى مثل الحوار والموسيقى ...الخ، وتجد السينما اكتمالها الحكائي في المونتاج وبواسطته، وتأتي دلالة الصور واللقطات في الشريط من النظرة العلائقية للمونتاج .

كما أن اقتباس رواية ما يفترض نسيان النص المكتوب للانخراط كلية في مسلسل لتصور وبناء وإنجاز العمل السينمائي ضمن الشروط المطلوبة للكتابة السينمائية.

---

[1] ينظر، مسعودة لعريط، أثر السينما في رواية "كادرات بصرية" لمحمود الغيطاني، مجلة علوم اللسان، مخبر علوم اللسان، 6 مارس 2016، الجزائر، ص 116.

كما أن الرواية عمل إبداعي فردي، لا يتطلب ماديا سوى ورقة وقلم، أما السينما فعمل إبداعي جماعي يتطلب أموالا طائلة وجهودا كبيرة وانسجاما بين فريق العمل، كما أن السينما لا تكتفي بتقنيات السرد الروائي مثلما هي بل تعمد إلى تطويعها وتحويلها حسب مقتضياتها وحاجاتها الأساسية وبذلك تبقى الرواية جنسا أدبيا قائما بذاته له خصوصياته ومميزاته التي ترسم تخومه وآفاقه، وتظل السينما –أيضا – ذلك الحقل الفني الخاص.

وإذا كانت الرواية جنسا هجينا بمعنى أنها قابلة لاحتواء مختلف الأجناس الأدبية فإن السينما في مقابل ذلك ممثلة هنا بالفيلم السردي تبقى أشمل منها، فهي تضم بالإضافة إلى مختلف الأجناس الأدبية وفي مقدمتها الرواية ذاتها، أجناسا فنية خارج لغوية في مقدمتها التصوير الفوتوغرافي والتشكيل الرسمي والإيقاع الصوتي الذي يتكون من عناصر ثلاثة هي القول التلفظي والموسيقى وباقي المؤثرات الأصواتية الأخرى التي تكون مصاحبة إما للشخصيات القائمة بالحدث أو الفضاء الذي يحتويها ضمنه أو الزمان المتحكم في أفعالها. وإذا كانت الصورة قادرة على احتواء هذه الأجناس الفنية التي أشرنا إليها دون عناء فإن عنصر الصوت في تعدديته تلك، يظل مصدر إغراء وجلب بالنسبة للمخرجين السينمائيين، ذلك أن الصوت يساعد المخرج على أن تمنح للصورة بُعدها الدرامي ويساعده على توسيع إطارها المحدود حينما يجعل منه خلفية متممة لما تحتويه من مشاهد، إضافة إلى كونه – أي الصوت – يمنح للصورة أبعادها الذاتية بحيث ينوب عنها في عملية توحيد تسلسلها المنطقي، وتحديد أسباب الاختلاف. إن السرد الروائي باعتماده على اللغة وحدها يستطيع أن يشخص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصا داخليا عميقا اعتمادا على تقنية المونولوج، في حين أن السرد السينمائي لا يستطيع فعل ذلك وإنما يكتفي بالقبض على الصورة التي على الصورة وهي تتشكل خارجيا من خلال تعبيرات الشخصيات الإشارية التي يمنحونها من ملامحهم، وهو أيضا مالا يستطيع السرد الروائي أن يقوم به مهما اعتمد في لعبة تتابعه على التقاطع المستمر بينه وبين الوصف، وهذا الوصف الذي ينجح أكثر في تحويل "الواقعي" و"المادي" إلى متخيل أكثر مما تستطيعه "عين الكاميرا" التي تنجذب نحو نوع من المحاكاة أكثر حرفية[1].

أما بالنسبة للقارئ فإنه يجد الحرية الكاملة للتوسع والامتداد في عالم الخيال وإعادة بناء المقروء الذهني في عالم الرواية، أما في العرض السينمائي لا تترك هذه المساحة للمشاهد طالما أنه يفرض علينا نمطا مجسدا معروضا من طرف المخرج الذي يختار الهيئة المناسبة لتصوره ورؤيته الفنية فيحوُّلها إلى فيلم سينمائي يترجم هذه الرواية .

على الرغم من الفروقات الجوهرية بين الرواية والسينما إلا أن هناك كثيرا من نقاط الاشتراك بينهما :

1– فكلا هاذين الفنين يقومان على السرد التخييلي.

2– كلا منهما يتخذان من الإنسان مدارا ومحورا لهما.

---

[1] نور الدين محقق، تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، (د.ط)، (د.ت).

3- كل منهما يرتبط بالواقع ارتباطا قويا أو واهيا حسب طبيعة التخييل ومداه ومرجعياته بكل عمل.

4- إن كل منهما يحتفيان بالبعد التاريخي للسرد من حيث كونهما يحللان الشروط التاريخية البشرية العامة أو الخاصة في فترة زمنية معينة[1].

النص الروائي في السينما: لقد ولجت الرواية المجال السينمائي وحطمت بعض تقنياته الكلاسيكية وأكسبته تقنيات جديدة هي من صميم الرواية المعاصرة، وذلك من خلال التشاكل الزماني والمكاني وتكسير البنية الخطية التقليدية والبناء المعقد للشخصيات، ومن هنا فقد اعتقد الكثير من الخبراء أن تحويل الروايات والقصص الأدبية إلى أفلام سينمائية حقق لها نجاحا باهرا وأكسبها عمقا ملحوظا مما شجَّع المخرجين السينمائيين على خوض هذه التجربة .

وقد مر تحويل العمل الأدبي إلى فيلم سينمائي بعدة مراحل حتى وصل إلى مرحلة النقل الكلي حيث تؤخذ الفكرة من النص ثم تترجم إلى صورة يتبعها البحث في أهم الأحداث والمشاهد البارزة والمثيرة، وهذا ما جعل ظاهرة التحويل إشكالية تتضارب فيها الآراء والأفكار حول أمانة النقل وماهية التغيير في محتوى النص الأدبي .[2]

ومن هنا ساهمت السينما في توسيع بعض الأعمال الروائية وتوسيع مداها وتشهيرها على الرغم من ضعف حبكتها الفنية وفي المقابل هناك أعمال أدبية خالدة جنت عليها السينما وشوهت مكانتها في نفوس عشاقها، فزالت عنها تلك الصورة المثالية التي رسمت لها، وترتب على ذلك ثورة وغضب العديد من الكتاب والروائيين ضد مقتبسي النصوص الأدبية، وأدى إلى قيام الكثير من الكتاب والأدباء بكتابة سيناريو أفلام قصصهم ورواياتهم بأنفسهم.

من هنا يمكن القول إن علاقة السينما بالأدب ظهرت مبكرا وتنوعت بين الرواية والقصة القصيرة والمسرح وتعددت وتطورت حتى نمت واستمرت إلى يومنا هذا فإذا كانت الرواية أو القصة القصيرة هي مجموعة أحداث يصورها الكاتب بدقة، فإن الفيلم أيضا هو حدث ينقله السينمائي بواسطة تقنيات متعددة تحتل فيها الصورة الصدارة بدلا من اللغة في النص الأدبي، وكانت الرواية أو القصة القصيرة والمسرح مصدرا ثريا للأفلام ولا شك أن هذا أضاف إيجابيات كثيرة للسينما من أهمها رقي لغة الحوار [3] إن السينما ليست ترجمة ونسخا مباشرا للرواية من حقلها اللغوي إلى حقلها الفيلمي بل إبداع جديد يعيد إنتاج العمل الأدبي بشكل آخر متمايز عن الشكل الأولي، إبداع يمزج مجموعة من التقنيات السينمائية التي تحول ما هو مكتوب و مقروء إلى ما هو مرئي مشاهد والمخرج هنا هو مبدع جديد يركب الرواية بأسلوبه ورؤيته واختياراته المتناسبة مع الخصوصيات التقنية، لهذا فإننا نجده يحذف تارة ويضيف تارة أخرى في العمل الأدبي وفق ما يتناسب مع تطلعاته واختياره السينمائي، وهذا ما يؤكده الكاتب الكبير نجيب محفوظ في قوله : << أنا راض عن التغييرات التي تطرأ في قصصي، ولي رأي في هذا

---

[1] الرشيد بوشعير، العلاقة بين الآداب والفنون الأخرى، مجلة الرافد، ع 40، فبراير 2014ص 75.

[2] ينظر مونة بن الشيخ، السينما والأدب، شبكة المعلومات الدولية، ص 03.

[3] المرجع نفسه، ص32.

الموضوع وهو أن السينما فن وليست ترجمة، والسينمائي فنان وليس مترجما للعمل الأدبي ... فهو صاحب رؤية وإبداع ... فهو يأخذ العمل الأدبي ويحوله إلى عمل فني ويصِّح أن يأخذ 90% أو 50 % حسب رؤيته، كما يصِّح أن يؤلف قصة جديدة مستوحاة من الأولى ويعطيها اسما جديدا[1]، ويوافق الناقد السينمائي السوري سعيد مراد ما ذهب إليه نجيب محفوظ في كون السينما عمل مستقل بإبداعه وليست ترجمة بقـــوله:" الأفلمة ليست نقلا حرفيا للنص الأدبي الأصلي ... فلو كانت كذلك لما تحول الفيلم السينمائي إلى وسيلة إيضاح بالصور للنص الأدبي ... لكنها عملية خلق لا تبخس الأصل الأدبي ولا تلوي عنقه أو تتعالى عليه، بل تغنيه وتفتح إمكانياته مستخدمة رصيد فن آخر هو السينما بكل ما لديها من طاقات ووسائل تعبير ".[2]

ويعود سبب نجاح أو فشل أي عمل سينمائي اقتبس من عمل أدبي إلى قدرة المخرج وكاتب السيناريو، الذين بإمكانهما إحداث توافق وانسجام بين النص الروائي والنص السينمائي، مع إضافة لمسات فنية هي من صميم العمل السينمائي، فيسهم بذلك في نجاح الفيلم والرواية في آن واحد والعكس صحيح.

إن إخفاق المخرج وكاتب السيناريو في عدم توظيف جماليات النص الروائي بصورة صحيحة – وحتى الممثلين الذين يعجزون في مطابقة القراءة النصية مع القرائية المرئية – قد يؤدي إلى فقدان النص جودته وسحره وشاعريته، وهو ما تجلى واضحا في رواية << ذاكرة الجسد >> التي نالت شهرة منقطعة النظير واستحسنها النقاد واحتفى بها الباحثون والدارسون في مختلف الأقطار العربية حيث حظيت الرواية بشرف أفضل رواية عربية في العشرية الأخيرة، ونالت صاحبتها شرف أفضل روائية عربية، غير أن الصورة السينمائية (التلفزيونية) التي قدمت بها الرواية قد أزاحت كثيرا من الجمالية والفنية حيث انتهك فيها روح النص وحرارة شاعريته، بحيث طالعتنا مشاهد تبعث الملل والسأم والكآبة ومرد ذلك – بحسب بعض النقاد – فشل المخرج (نجدت إسماعيل أنزور) الذي لم يمنح النص الوقت الكافي لإنجازه، وكاتبة السيناريو (ريم حنا) التي فشلت – حسب رأيهم – في نقل حرارة النص وأجوائه الشاعرية والخيالية إلى المشاهد العربي وخاصة في الجانب اللغوي الذي كان بعيدا جدا عن اللغة الراقية للكاتبة.[3]

العقبات التي تواجه تحويل النص الروائي إلى فيلم سينمائي: لاحظ السينمائيون منذ البداية أن هناك بعض المشاكل التي تواجههم أثناء عملية التحويل من الرواية إلى السينما، وهي مشكلات لا تتعلق بالعملية الإبداعية فقط أو رغبة السينمائي في تقديم رؤية خاصة فحسب، وإنما هي ضرورات يستلزمها الواقع العملي وتفرضها مسألة توصيل المعنى والالتزام بالشكل السينمائي والتقيد بعناصر وأدوات السينما، مما اضطر كاتب السيناريو إلى الإختزال أو الإضافة أحيانا أو إعادة البناء الدرامي للعمل الأدبي .

---

[1] نجيب محفوظ، لما تحول الأدب الروائي إلى أفلام سينمائية، مجلة الفيديو العربي، العدد 27، 03 ماي 1986، ص49.

[2] سعيد مراد، مجلة الحياة السينمائية السورية، العدد 28، شتاء 1986، ص34.

[3] ينظر بدوش الهاشمي، جدلية النص الروائي وسيناريو النص التلفزيوني، مجلة علوم اللسان مارس 2016، ص160.

يكمن دور الأدب أو صاحب العمل الأدبي الذي يكتب السيناريو في كيفية تحويل أفكاره في العمل الأدبي (قصة أو رواية) إلى شاشة السينما أو التلفزيون الذي يدخل بيوت المشاهدين أو المتلقين على اختلاف مستوياتهم الثقافية وأنماطهم الاجتماعية وطرح وجهة نظره في كتابة السيناريو لطرح وجهة نظره التي كتبها في الرواية دون المساس بمضمون العمل الأدبي، وكيفية توصيل ذلك للمتلقي وخاصة من قرأ الرواية كعمل أدبي قبل أن يراها على الشاشة.

والجدير بالذكر أنه إذا كان الصراع هو أساس الدراما، فإنه في معظم الأحوال يكون عنصرا أساسيا في جذب نظر السينما للرواية، ويكون التعامل مع هذا النوع من الروايات محفوفا بالمخاطر عند تحويله إلى السينما. إن الفيلم السينمائي نتاج إبداع فكري وفني شأنه في ذلك شأن الأدب القصصي يخضع لوعي الكاتب الفكري والفني وموقفه من قضايا المجتمع، أي أنه لا بد من توافر متطلبات التعبير في الكاتب أو المبدع والمفكر من خلال وسائل التعبير المختلفة في المجتمع ولا بد للكاتب أو الأديب من الإطلاع على الموروث الثقافي والاجتماعي والإنساني للمجتمع الذي يهتم بالإمعان فيه ومناقشة قضاياه ومشاكله من خلال الرواية أو القصة أو المسرحية، في الأدب بصفة عامة – والقصصي منه بصفة خاصة – ما هو إلا وثيقة تاريخية تعبر عن حياة الإنسان وسلوكه واتجاهاته وانتماءاته المتعددة [1].

إن من أكثر الإشكاليات التي تواجه النص الأدبي المكتوب للقراء هي نوع القراء ومستواهم الثقافي، فالانتقال من عمل أدبي مكتوب لشريحة معينة من القراء إلى عمل مرئي ومسموع لجميع شرائح المجتمعات يتطلب جهدا جبارا في صياغة –السيناريست – إذ لا بد من واضع السيناريو لهذا النص و الإلمام بالمجتمع الذي تناوله هذا النص الأدبي وأن يكون قارئا جيدا لتاريخه السياسي والاجتماعي ومطلعا على مشهده الثقافي من إرث وموروث وتراث .

كما أن تحليل نص مشاهد يختلف اختلافا كليا عن تحليل نص مكتوب، إذ أن النص المكتوب يتمتع بحركة وقوة، والنص المشاهد يتمتع بحركة وصورة، والنص المشاهد في تحليله تطغى عليه القراءات الوجدانية، أما النص المكتوب في تحليله يسلط الضوء على التقنيات العالية لمهارات الكاتب ويؤخذ بجودة وصياغة النص وسياقات السرد، وكلها مقاييس وضوابط يعتمدها النقاد حين تحليل النص المكتوب.

تلقي الأعمال السينمائية: لقد كانت النصوص الروائية وجبة دسمة لخلق الأعمال الدراسية، فالعمل الدرامي يبدأ بالفكرة التي ترتكز عليها الرواية ثم يحورها الكاتب المبدع إلى ما يعرف بالسيناريو ليتلاءم مع متطلبات هذه المرئيات، حيث يخضع العمل الروائي إلى عدة معالجات ويحتاج إلى مونتاج بارع يقيم اللقطات ويحسن ترتيبها

[1] وليد سيف، عالم نجيب محفوظ السينمائي، القاهرة، 2001، ص 40– 41.

دون أن يستشعر المشاهد قطعا أو خدشا لانسجامه مع الفيلم، إضافة استخدام تقنيات الحذف والإضمار الزمني اعتمادا على الحيل في التعبير عن مرور الوقت وحضور براعة الروائي والكاميرا في التقاط ما يسمى بالأشياء (الإكسسوارات) وفتح العدسة وغلقها، والمسح والمزج والاختفاء، والظهور التدريجي ؛ إذ يساعد ذلك الفن السينمائي أن يبدل التسلسل الزمني للحكاية بمنطق أكثر واقعية وهو منطق التداعيات المرئية والصوتية .

وطبيعي أن تستحوذ هذه المرئيات على المتلقين لتشكل ظاهرة حضارية لا يمكن التخلص من تأثيرها، أو إنكار دورها في إشاعة الفنون الكتابية الأدبية، وتعزيز الإقبال عليها لسهولة تلقي الصورة وخلقها لتأثيرات تنجم عن تكامل الحواس واستهدافها قطاعا واسعا من الناس على اختلاف وعيهم ومدركاتهم[1].

لقد تحولت السينما إلى لسان حال العديد من الأمم والمجتمعات فأضحت أكثر الوسائل التواصلية شيوعا لدى الناس لإسقاطها العديد من العوامل التي يصعب شرحها أدبيا ويبلغ تأثيرها عمقا إذا وجد تأليف نصي يرصد المجتمع في تغيراته وينقل عمق الشخصيات الواقعية وطباعها المختلفة وأمزجتها المتباينة، لذلك أولت الكثير من الحكومات اهتماما بالغا بهذه الوسيلة التواصلية لإدراك تأثيرها المتواصل والكبير في المتلقي والمشاهد الذي سيؤسس شخصيته وأفكاره وفقا لتأثيرات الصورة السينمائية فيه << إن السينما لها أثرها العظيم في الحياة الاجتماعية وقد قدرها الأوربيون والأمريكيون حق قدرها، فقد أدركوا ما سوف تحدثه من انقلاب كبير في حياة الأمم لذلك أولوها عنايتهم وشمولها برعايتهم[2]، وهذا خلافا للدول العربية وخاصة الجزائر التي تفتقر إلى وجود قاعات سينما نشيطة وما وجد فهو قليل جدا والكثير منها مغلق وفي حالة يرثى لها، فثقافة السينما تكاد شبه مغيبة في المجتمع لارتباطها بأحكام معيارية مغلوطة، وهذا عكس ما كان عليه الحال قبل الاستقلال أو ما يطلق عليه النقاد مصطلح " السينما الكولونيالية " التي كانت جل موضوعاتها مرتبطة بالمجتمع الفرنسي وثقافته الغربية حيث صورت بعد الحرب العالمية الثانية العديد من الأفلام الأقل شهرة إلى غاية 1954 وكانت حصيلة هذه المرحلة من الزمن العديد من الأفلام (ما يقارب ثمانين فيلما مطولا) تصنف كلها ضمن السينما الكولونيالية[3].

أما السينما في الجزائر فلم تتأسس إلا بعد الاستقلال، حيث عرفت انتعاشا مميزا أثرت في المتلقي في تلك الفترة وصولا إلى عصرنا الراهن، حيث أولت عناية بالمشاهد المحلي تعرض عليه أفلامها أولا قبل عرضها في مهرجانات سينمائية عالمية مثلما نجد في فيلم << ريح الأوراس >> للمخرج لخضر حامينا الذي نال بفضله السعفة الذهبية في مهرجان " كان " الدولي عام 1975.

---

[1] ينظر، ليندا عبد الرحمن عبيد، مجلة الرأي الثقافي 2017/08/12.

[2] محمد حلمي، السينما والمجتمع، المكتبة الثقافية، مصر، (د.ت)، ص 15.

[3] ينظر، فتيحة شفيري، إشكالية التلقي، مجلة علوم اللسان، مارس 2016، ص 97.98.

وكانت انطلاقة الأفلام السينمائية المطولة مع الفيلم التاريخي << الليل يخاف من الشمس >> لمصطفى بديع عام 1965، وفيلم <<تحيا يا ديدو >> لمحمد زينات عام 1971 وغيرها من الأفلام الجادة مثل "معركة الجزائر"و"عطلة المفتش الطاهر"و"حسن نية" وغيرها، لتعرف السينما الجزائرية ركودا في فترة التسعينات بسبب طبيعة الفكر الثقافي الذي كان سائدا آنذاك الذي اضطر بالعديد من المخرجين والممثلين لمغادرة الوطن، وما وجد من أفلام في تلك الفترة كانت دون المتوسط إن لم نقل ضعيفة، لتعرف نهضة في عصر الألفية مع جهود معتبرة لبعض المخرجين أمثال بلقاسم حجاج في "ريح النسيان" عام 2003، ويمينة شويخ في << رشيدة>> في السنة نفسها، ورغم هذا ظل المشاهد الجزائري بعيدا عن السينما لأسباب اجتماعية واقتصادية وفنية عديدة، ومن هنا وجب جذب هذا المتلقي مرة أخرى إلى أحضان السينما بفتح قاعات جديدة، وإعادة تهيئة القديمة منها، وتكثيف الحصص السينمائية في التلفزة والراديو مع وضع سياسة سينمائية واضحة المعالم للنهوض بهذا الفن العالمي[1].

المتلقي بين الرواية والسينما: إن الهدف من تناول الرواية سينمائيا هو إبراز جمالية النص المكتوب من زاوية المخرج المتمكن والقارئ الجيد لكل ما يقع بين يديه لينقل لنا تلك الأسطر المقروءة صورا مؤثرة تستقطب أذهان المتلقين والمشاهدين. ويعكس هذا الانتقال الاحتفاء المتواصل بالأدب الشفوي والارتباط الدائم به رغم ما تعرفه الحياة من تطورات سريعة، وهذا الارتباط بالشفوي مرة أخرى يراه المبدعون متنفسا آخر لأعمالهم واستقطابا أكثر للعديد من المتلقين << كل المهتمين بهذا الحقل يؤكدون أن السينمائي ومن خلال الفيلم بإمكانه إرسال رسالته إلى أكبر شريحة من المجتمع>> [2].

إن تفاعل المتلقي مع العمل السينمائي يتطلب من المخرج أن يختار أعمالا تحاكي الواقع والبيئة التي تنتمي إليها المشاهد والمتلقي ليضمن نجاح عمله فلكل فرد نظرته الخاصة والثاقبة لأشيائه التي تمكنه من اختراقها وتفجير معالمها الجمالية والفكرية تماشيا وبيئته، ولنا في أعمال الكاتبين نجيب محفوظ وعبد الحميد بن هدوقة خير مثال على ذلك.

لقد امتزجت في أذهان المشاهدين صورة الرواية مع الفيلم المأخوذ عنها، كما ارتبطت في الأذهان الشخصيات بالممثلين الذين قاموا بأداء تلك الشخصيات في أدوارهم السينمائية، وهنا تأتي أهمية حدود النص وحدود الرواية، وكيف عبرت السينما عن روح النص المكتوب وأفكاره[3].

---

[1] فتيحة شفيري، إشكالية التلقي، ص 97.

[2] كريمة ناوي، آسيا جبار بين الرواية والفيلم، مجلة الحكمة، مؤسسة كنوز الحكمة، الجزائر، ع 17، 2013، ص 248.

[3] المرجع نفسه، ص74.

ورغم دعوة بعض السينمائيين واعتمادهم من فترة إلى أخرى على السينما الخالصة أو النصوص المكتوبة للسينما، إلا أن عملية تحويل الروايات إلى أفلام لم تتوقف وربما يرجع هذا إلى ثراء الفكر الأدبي بما يحمله من أفكار عميقة وشخصيات مكتملة البناء أكثر من الأسلوب السينمائي الذي ظهر بوضوح في كتابة السيناريو[1].

وعلى الرغم من التطور التكنولوجي الذي مس صناعة السينما في العالم العربي وتوافر التقنيات الحديثة في السينما، إلا أننا نرى أن السينما مازالت تعتمد على النصوص الروائية، بل أن أفلام الخيال العلمي –التي توظف فيها السينما إمكانيات هائلة – هي عادة مأخوذة عن قصص الخيال الأدبي، والدليل على ذلك مسابقة الأوسكار الأمريكية الشهيرة التي تخصص إحدى جوائزها لأفضل سيناريو مأخوذ عن نص أدبي .

وإذا كان قارئ الرواية يصل إلى الأحداث ذهنيا كأنه يشاهدها في ذاكرته، فإن السينمائي يقوم بتحويل هذه المشاهد التي عبر عنها الروائي بالكلمة إلى مشاهد مرئية تعتمد على الصورة وينقل هذه المشاهد إلى صورة متحركة تشبه الحياة الواقعية، وأدى ذلك إلى الارتباط بين الأدب والسينما الذي ساهم بشكل كبير في انتشار العديد من الدراسات الأدبية بالأعمال السينمائية.

إن المتلقي للنص الروائي يسعى من خلال قراءته إلى بناء فضاء ذهني لهذا النص فهو يشكل أمكنته وشخوصه ويحدد أهدافه ومقاصده، وبهذا يتحقق للنص الروائي وجوده نتيجة هذا التجاوب بينه وبين المتلقي الذي يرغب أن مطابقة بين الصورة الذهنية التي شكلها وبين الصورة البصرية التي يشاهدها وبالتالي يتحقق أفق انتظاره.

إن المتلقي للنصوص الإبداعية لا يقتصر دوره على القراءة فقط بل يتعداه إلى الإنتاج فهو الذي يمنح لها وجودا فعليا من خلال ما يقدمه لها من دلالات جديدة ليشترك مع المؤلف في إنتاج النص وتأليفه، أما السينما فإنها تتوجه بشكل أ وبآخر إلى حس الواقع عند المتفرج؛ ونقصد هنا " بحس الواقع " أن المتفرج يصبح شاهدا وحتى مشاركا في الحدث المعروض على الشاشة مباشرة مهما كان هذا الحدث خياليا، وهكذا فهو ينظر إلى ما يراه بشكل انفعالي وكأنه حدث واقعي، بالرغم من أنه يدرك في قرارة نفسه لا واقعية هذا الحدث، هذا ما يفسر الصعوبة الخاصة التي تواجهها السينما في التعبير بواسطة الوسائل السينمائية، فالسينما بسبب طبيعة مادتها لا تعرف إلا الحاضر مثلها كمثل الفنون الأخرى التي تستعمل العلامات الصورية.

إن السينما في صراعها ضد التشابه الطبيعي مع الحياة، وفي هدمها للاعتقاد الساذج الذي يحسه المتفرج عندما يسعى إلى مطابقة انفعالاته أمام الشاشة، وتلك التي يعيشها أمام الأحداث الطبيعية (بما في ذلك دغدغة الأعصاب المبتذلة عند مشاهدة الكوارث الحقيقية) إنما تناضل وفي نفس الوقت لأجل الحفاظ على ذلك الاعتقاد الساذج بمصداقيتها حتى ولو كان في بعض حالاته مفرطا في سذاجته، إن المتفرج الذي لم يعتد السينما بعد،

[1] ينظر وليد سيف، عالم نجيب محفوظ السينمائي، القاهرة، 2001.

والذي لا يستطيع أن يميز فيلما ممثلا (فنيا) عن شريط إخباري ليس بالطلع متفرجا مثاليا، إلا أنه يعتبر " متفرجا سينمائيا" أكثر من الناقد المتيقظ للعملية السينمائية[1].

إن الفن يتطلب نوعا من الانفعال المزدوج: أن ينسى المرء أن ما يراه هو محض خيال، وفي نفس الوقت ألا ينسى ذلك << في عالم الفن وحده يستطيع الإنسان أن يحس بالذعر أمام جريمة متذوقا في نفس الوقت مهارة أداء الممثلين، فالفن ظاهرة حية ومتناقضة ديالكتيكيا وهذا يستلزم نشاطا متساويا وقيمة متساوية لكل الاتجاهات المتعاكسة التي تبنيه[2].

إن لكل عمل أدبي أفق انتظار مرتبط بحقل التلقي الخاص به وبشروط المؤسسة التي تتيح له الظهور، فإذا انتقل إلى السينما فهو يدخل في منظومة مغايرة لها شروطها الخاصة، فالاقتباس يستحضر موضوعات وأنماط جمالية وقيم فنية لعمل أدبي ما ويزاوج بينها وبين العمل السينمائي الذي يولد من رحمه فيصبح هو الفضاء الذي تتداخل أو تتحاور فيه كافة هذه العناصر الجمالية والموضوعية والثقافية، ويعيد الإنتاج ويقوم بعملية تحويل للمعطيات التاريخية والاجتماعية والثقافية المائلة في العمل الأدبي كي تتموضع في الإطار التاريخي والاجتماعي والثقافي للعمل السينمائي بتقاليده وقيوده وتحدياته فتتولد شبكة علاقات جديدة، وتصبح دلالة الفيلم نتيجة لتفاعل كافة تلك العوامل.

إن التأثير الكبير في نفوس الجمهور هو مقياس أساسي لتمييز الاقتباس الجيد، فقد أثبتت الممارسة الفنية على أن الأعمال السينمائية التي اقتبست من الأدب هي تلك التي كان لها وقع كبير في نفس المشاهد وكمثال على ذلك فيلم << الحرام>> لمخرجته <<هنري بركات>> عن قصة ليوسف إدريس كتب السيناريو الخاص بالفيلم << سعد الدين وهاب>> وهي قصة درامية تعبر عن الواقع في الريف المصري تتحدث عن طبقة اجتماعية معدمة من قاع السلم الاجتماعي، وهي شريحة "عمال الترحيل"، وقد قام بدور البطلة "فاتن حمامة" التي تكد مع زوجها من أجل الحصول على قوت يومها ولكن المرض يقعد زوجها، وتتعرض هي لإعتداء وحشي من قبل شاب فتحمل منه سفاحا وتعمل على إخفاء حملها، وحين تلد مولودها تحاول إسكاته فيموت بين يديها، وتعود من جديد إلى العمل فتصاب بحمى النفاس وتموت.

كان لواقعية هذا الفيلم أثره الواضح في نفس المشاهد، ولا أدل على ذلك رؤية كاتبه "يوسف إدريس" لثلاث سيدات يبكين بشدة بعد انتهاء عرض الفيلم في مهرجان "كان" السينمائي الدولي عام 1965، الأمر الذي دفعه إلى سؤال إحداهن عن سبب هذا التأثير الشديد وعن سر حزنها الكبير على بطلة الفيلم– عزيزة– وهي من بلاد مختلفة وبعيدة عنها ولا تمت بين الجمهور وبين أبطال ووقائع العمل، فأجابته بقولها: " أنت تكتب عن الإنسان

---

[1] ينظر السينمائي، تر نبيل يوري لوتمان، قضايا علم الجمال الديس، مطبعة كرمة، دمعشق 1989، ص19 .

[2] المرجع السابق، ص 38–39.

بعيد عن ظروف الزمان والمكان، وأنا تأثرت ببطلة الفيلم أكثر من تأثري بجارتي التي تقاربني في الزمان والمكان... وتلك هي أسرار المحادثة الفنية[1].

إن أي عمل فني لا يقف عند حدود تصنيفه، بل يتجاوزه إلى تأويله من خلال مشاركة المشاهد له والتفاعل معه على نطاق واسع من التحاور أو ما يدعوه "رومان انجاردن" ب "التجسيد" الذي يقرّب المتلقي من العمل معرفيا وجماليا.

تمظهرات المكونات السينمائية في الرواية والسينما:

1- **الصور السمعية البصرية: إن** أساس العمل السينمائي هو الصورة وهي لقطة متحركة يدخل معها المتلقي في حالة إدراك وتقبل تجعله يعاشرها ويخيل له بأنها واقعية، وقد تكون الصورة بصرية أو سمعية أو لفظية، وقد احتفت بها السينما أيما احتفاء من خلال التركيز على مكوناتها: كالألوان، والإضاءة، والديكور، وملامح الممثلين وطريقة أدائهم والأماكن التي يتواجدون فيها وكيفية تحركهم، حتى توهم المتلقي بأنه أمام صورة واقعية أو معقولة.

وتسعى الصورة في الفيلم عادة إلى تقويض خيال المتلقي المشاهد، ويتأكد ذلك فعلا إذا عاد هذا المتلقي مرة أخرى للنص الروائي ليتمظهر خضوعه التام للصورة السينمائية التي اختزنت في عقله. في رواية نجيب محفوظ" بداية ونهاية" التي أخرجها سينمائيا صلاح أبو سيف عام1960، وقام بتمثيلها: فريد شوقي، كمال حسين، عمر الشريف وأمينة رزق، وسناء جميل. نقف على عدة تفاصيل ثقافية ترتبط بالحياة المصرية منها: الحارة الشعبية بشوارعها الضيقة وكثرة ناسها وعادات وتقاليد البيوت المصرية والطبقة الاجتماعية التي تعيش في هذه الأحياء والحارات والواقع الذي تعيشه، حيث سعى مخرج الفيلم إلى استنفار معارف المتلقي وخبراته ليستحضر واقعه ويسعى للبحث عنه في الفيلم. فعند مشاهدتنا عرضا سينمائيا نستمد مخططاتنا من معاملاتنا في حياتنا اليومية، وعلى أساس مخططاتنا نصل إلى استنتاجاتنا[2]، وما انتحار نفسية إلا تأكيد على هول الطبقة الاجتماعية التي وقف المتلقي المشاهد على حيثياتها من بداية الفيلم.

لقد عملت الصورة غلى نقل التباين الواضح بين أبناء الطبقة الفقيرة وأبناء الطبقة المترفة فالصورة "ليست معطى جاهزا بريئا، لكنها حمالة أوجه، بإمكانها أن تقول في لحظة ما تعجز آلاف الألفاظ عن البوح به"[3]، كما أنها تسعى إلى تقويض خيال المتلقي المشاهد وذلك إذا عاد هذا المتلقي مرة أخرى للنص الروائي، ليتمظهر خضوعه التام للصور السينمائية التي اختزنت في عقله فصار الإنسان عبدا للصورة أينما توجهه يسير في ديدنها، فإذا كان هذا الإنسان هو مبدع الصورة إلا أن هذا الإبداع نفسه يتحول إلى قهر وسلطة وبالتالي يصبح المتلقي

---

[1] ينظر، فايزة يخلف، الفيلم السينمائي بين النص الأدبي والكتابة للشاشة، مجلة علوم اللسان 2016 ص298-299.

[2] ينظر، فتيحة شفيري، إشكالية التلقي، ص98.

[3] عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، قضايا العلاقة والرسالة، دار محاكاة، سوريا، 2013 ص74.

هنا خاضعا لا مبدعا[1]. لقد وظفت الروايات الجزائرية الصورة البصرية السمعية والبصرية ونجد مثالا على استخدام الصورة البصرية في رواية" ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي حيث تقول: "ها هي ذي قسنطينة... وهاهي كل شيء أنت وها أنت تدخلين إلى 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..."[2].

تنقل لنا هنا عين الكاميرا عن طريق البطل "خالد بن طوبال" صورة بصرية تضم: خطى النساء الملتحفات بالسواد، وخطى الرجال نحو المساجد، كما نسمع أصواتا، صوت المآذن وصوت الغناء، وصوت الباعة، إنها جملة من المتناقضات التي تحملها لنا هذه الصورة التي حاولت الروائية التركيز على مكونات الصورة السينمائية كالألوان والأصوات.

لقد استطاعت الكاتبة "أحلام مستغانمي" التأثير في المتلقي المشاهد وتنشيط ذاكرته من خلال العودة به إلى العادات والتقاليد والمظاهر التي كانت تعيشها مدينة قسنطينة من خلال صوت المآذن الذي عرفت به المنطقة وإقبال الرجال على الصلاة في المساجد ولباس النساء الخاص، والأغاني الموجودة في المقاهي وهي أغاني تخص هذه المنطقة وتمتاز برقيها وموسيقاها الخاصة.

2- **الفلاش باك:** اعتمد صناع الأفلام على استخدام بعض 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 يمر في لحظة زمنية حاضرة بالنسبة للمتلقي المشاهد.

إن مصطلح "فلاش باك" يرتبط 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[3]، وقد وظفت هذه التقنية في بداية ظهورها بالسينما التي تعالج أفلاما بوليسية يبحث فيها عن خيوط الجريمة ثم يعود الفيلم بالوقائع إلى الماضي وإلى ما حدث.

نجد توظيف هذه التقنية في رواية "ذاكرة الجسد"، حيث نجد بطل الرواية" خالد بن طوبال" يعود بالمتلقي مرات عدة إلى الذاكرة من ذلك هذا المقطع الذي يتحدث فيه مع البطلة "حياة" ويسترجع فيه الذكريات وكان البطل لا يستطيع العيس في زمنه الحاضر، يقول" خالد":

---

[1] عبد المجيد العابد، السيميائيات البصرية، ص74.

[2] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار نوفل، بيروت، لبنان 2013، ص11.

[3] شبكة ويكيبيديا، الاسترجاع الفني.

-ع السلامة..... جوز يا ولدي جوز....

قالتها وهي تشرع باب الدار أخيرا وتمسح دموعها، ثم أعادت وهي تسبقني" جوز... جوز..." بصوت عال كإشارة موجعة لأمك التي ركضت عند سماع هذه الكلمات، ولم أرى غير ذيل ثوبها يسبقني ويختفي خلف باب أغلق على عجل".[1] كذلك يستحضر "خالد" مقابلته للطبيب الذي أشرف على عملية بتر ذراعه، يقول: "وعندما سألني ذات مرة، وهو يكشف ثقافتي، هل كنت أحب الكتابة أو الرسم، تمسكت بسؤاله وكأنني أتمسك بقشة قد تنقذني من الغرق، وأدركت فورا الوصفة الطبية التي كان يعدها لي..."[2]. إن توظيف هذه التقنية أدى إلى إطالة سرد الأحداث، وعدم الكشف عن ماضي الشخصيات دفعة واحدة، إنما بالتدرج عن طريق الاسترجاع.

3- **حركة الكاميرا:** في فجر السينما كانت رؤية الصور المتحركة على الشاشة تثير لدى المتفرج إحساسا فيزيولوجيا بالذعر(القطار الذي يتقدم نحو المتفرجين) أو الغثيان (عندما تهجم الكاميرا من أعلى نحو الموضوع المصور أو اللقطة بكاميرا مهتزة) على المستوى الانفعالي لم يكن بمقدور المتفرج التمييز بين الصورة والواقع ولم تتبوأ الصورة السينمائية مكانها في عالم الفن إلا عندما وفرت لها خدع "ميليس" (السينمائي الفرنسي 1861-1938) إمكانية الجمع بين القدر الكبير من المعقولية والاحتمالية والروعة وكذلك عندما سمح لنا المونتاج بإبراز الاصطلاحية في تأليف وترتيب اللقطات والمشاهد.[3]

إن ما يميز السينما هو استخدامها للكاميرا واعتمادها عليها في التقاط الحركات المتنوعة والمكونات الداخلية للفيلم من شخصيات وأحداث وفضاءات وأزمنة، وهي التي تحدد خصوصية الصور المقدمة وحدودية تتابعها حسب نظام شمولي يتحكم في عملية توليفيه وإعطاءه صبغته النهائية، وتساهم الكاميرا في تحقيق وظائف ثلاث أولها: الحركة التي تسمح بمنح الزمن صورته، كما تعطي للمكان امتداده الفضائي إضافة إلى كونها الوسيلة التي تحقق بها الشخصيات في الفيلم وجودها الفعلي المتوهم، وثانيها: توفير التسلسل الحدثي وربطه بعضه البعض من أجل تحقيق مسار سردي متكامل، وثالثها: المونتاج الذي يساهم في خلق دلالات الفيلم الكبرى ومنحها أبعادها المعنوية[4].

تنوعت حركات ولقطات الصور في رواية ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي حيث نعثر على تبادل الحركات من الأسفل نحو الأعلى، ثم نحو الأسفل كما هو الحال في هذا المقطع: "في جدران حديقته الصغيرة تمتد وتتدلى عناقيد سوداء وسط الدار وشجرة الياسمين التي ترتمي وتطل من السور الخارجي"[5].

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص54.

[3] يوري لوتمان، قضايا علم الجمال السينمائي، ص34.

[4] ينظر السينمائي، تر نبيل يوري لوتمان، قضايا علم الجمال الديس، مطبعة كرمة، دمعشق 1989، ص19.

[5] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص104.

ونعثر على اللقطة عن قرب والتي تعكس بعدا جماليا بإظهار ملامح الشخصيات" وفي وجهه الذي لا يكاد يبين من الظلام يشع تعبيره عن فرح كان يهتز في أعماق عينيه"[1].

لقد استفادت الرواية من السينما في كثير من التقنيات التي كان بعضها مقصودا كالفلاش باك، وبعضها الآخر لم يكن كذلك كالحركات التي تشبه إلى حد كبير حركات الكاميرا، والصور السمعية والبصرية.

أهمية الاقتباس السينمائي للرواية: أصبح عصرنا الحالي عصر ثقافة الصورة بامتياز، حيث اجتاحت الصورة أغلب فضاءات التلقي، وفرضت سلطتها على عديد الوسائط والمجالات الإبداعية والفنية نتيجة تطور التكنولوجيا، وتنامي صناعة الصورة والصوت، وكذا تطور ذائقة المتلقين واتجاه أغلبهم نحو مجالات المرئي/ المسموع وعزوفهم الجزئي أو الكلي عن الاكتفاء بعالم الكتب الشاق والمجهد والمتعب والمتطلب حدودا عليا من التفرغ والتركيز فيما كان من المحتم تلقيه بعد ساعات طويلة من المكابدة والاعتكاف أصبح سهلا جدا تلقيه في وقت قصير، والتقاطه أصبح متاحا جدا عبر الصورة والألوان والموسيقى والحركة، بعدما أصبحت السينما الوجهة المفضلة للمتلقي المشاهد بعد أن احتلت فيها العناصر المرئية بؤرة مهمة في تكوين المتخيل، بحيث تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير[2].

يشكل الاقتباس نقطة تلاقي العمل الأدبي والعمل السينمائي و فضاء للتبادل والجدل بين نصين يرتبط كل منهما بشبكة من العلاقات مع أعمال سابقة عليه ومعاصرة له تشكل النوع الذي ينتمي إليه وتحدد موقعه على خريطة المتخيل المرتبطة بالنوع وكذلك موقعه داخل الأنظمة الثقافية التي ترسم إطار إنتاجه وتلقيه وتخط أفق انتظاره، يستحضر الاقتباس موضوعات وأنماط جمالية وقيم فنية لعمل أدبي ما يزاوج بينها وبين العمل السينمائي الذي يولد من رحمه فيصبح هو الفضاء الذي تتداخل وتتحاور فيه كافة هذه العناصر الجمالية والموضوعية والثقافية[3].

وقد شهدت الساحة العربية اقتباسا كبيرا لكثير من القصص والروايات المعروفة لأدباء مشهورين من أمثال: طه حسين في "وعاء الكروان" وظهور الإسلام" ونجيب محفوظ في "بداية ونهاية" و"زقاق المدق، ويوسف السباعي في"إني راحلة" و"رد قلبي" "بين الأطلال". وقد أثر الاقتباس السينمائي في الغالب في حركة الأعمال الأدبية فلولا النجاح المتميز لفيلم "زينب" الذي أخرجه محمد كريم عام (1930)، لما دفع ذلك صاحب الرواية إلى إعلان اسمه (محمد حسين هيكل) بعد أن أخفاه في بداية تأليفه للرواية عام (1914) وسماها " مناظر وأخلاق ريفية"، مما يحيل بجلاء إلى الأثر الكبير الذي يتركه الاقتباس السينمائي ويؤثر في حركة الأعمال الأدبية.

---

[1] أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ص104.

[2] ينظر، بهاء بن نوار، أجنحة الرواية –الرواية العربية ومغامرات السينما، جريدة الجديد 2018/01/01.

[3] ينظر سلمى مبارك، النص والصورة، السينما والأدب في ملتقى الطرق.

لقد نالت الأعمال السينمائية شعبية كبيرة وشكل متلقوها الشق الأكبر من جهود المتلقين وهذا يرجع لخصوصيات تميزها وتطبع خطابها كاعتمادها على الصورة والصوت مادة و وسيطا تفاعليا تنتقل بهما ومن خلالها جملة الأحداث والأفكار والشحنات الانفعالية لترسخ في ذهن المشاهد ووجدانه، وارتكاز أجزائها ومقاطعها على حضور نجوم يحضون بقدر عال من الشعبية والشهرة والمحبة، وكذلك لطبيعة أسلوب تلقيها ذي الطابع الجمعي حيث يتجمع مجموعة من الأفراد في مكان واحد وزمان واحد لمشاهدة العمل والتأثر بأجوائه والانغماس مع أحداثه إلى جانب لغة الإلقاء التي غالبا ما تكون عامية منسجمة مع خصوصية المتلقين الذين غالبا ما يشكلون النسيج الشعبي المهيمن، حيث يرتبط كل فن بمتخيل لصيق به وبتغير الوسيط يحل الخيال الأدبي داخل الحقل التخيلي للسينما فيعيد تشكيل الثابت أو المتعارف عليه.

وإذا كانت بعض الروايات المتميزة لم يكتب لها النجاح بسبب سوء إخراجها، فإن روايات أخرى لم يكن النجاح ليحالفها لولا عبقرية بعض المخرجين الأفذاذ ومخيلتهم العبقرية فالمخرج "هنري بركات" تمكن بفضل عبقريته الفذة وأسلوبه الجيد وذوقه المرهف وخبرته العميقة من تحويل أشهر أعمال كتاب جيله من أمثال طه حسين وإحسان عبد القدوس ويوسف إدريس، ولطيفة الزيات.... إلى عمال سينمائية متميزة لها قاعدة شعبية واسعة كتب لها الخلود في عقول وقلوب من شاهدها وتأثر بها وطبعت في ذاكرتهم.

وقد مكن الاقتباس لروايات كثيرة الحصول على جوائز كبرى عالمية كان لها الأثر في زيادة شهرتها، ومثال ذلك رواية "الأفيون والعصا" لصاحبها " مولود معمري" التي تحكي نضال الشعب الجزائري وانتفاضته ضد المحتل، وهو من أنجح الأفلام التي عرفتها السينما الجزائرية، وقد أخرجه "أمد راشدي" عام 1971، وكذا فيلم "وقائع سنين الجمر" للمخرج "محمد الأخضر حمينا" عام 1974، الذي شارك الكاتب رشيد بوجدرة في كتابة السيناريو له، وإعداد حبكته وفاز بجائزة السعفة الذهبية في مهرجان "كان" سنة 1975[1]، هذه الجوائز ساهمت بشكل كبير في إثارة فضول المتلقين للاطلاع على المرجع الأدبي لهذه الأعمال المقتبسة .

كما ساهمت السينما بشكل كبير في عالمية وارتقاء الأعمال الأدبية لكثير من المخرجين المصريين وعلى رأسهم الكاتب الكبير نجيب محفوظ الذي نالت رواياته شهرة منقطعة النظير أغرت المخرجين الذين حولوها إلى أفلام سينمائية إرضاء لذوق الجماهير وتماشيا مع رغباتهم، كما أقدم الكاتب الكبير نجيب محفوظ على كتابة سيناريوهات العديد من الأعمال الدرامية عن أعماله أو عن أعمال مخصصة أصلا للتلقي السينمائي[2]، فارتسمت هذه الأعمال في أذهان القراء الذين تلقوها بشغف كبير.

---

[1] ينظر، محمد نور الدين افاية، بانوراما السينما الجزائرية في القرن العشرين، حصيلة أولية ص124.

[2] بهاء بن نوار، أجنحة الرواية، مرجع سابق.

وعلى الرغم من نجاح الاقتباس السينمائي للرواية وأهميته إلا أنه تورط في كثير من الأحيان في متاهات الإكثار والإسفاف وإرضاء لذائقة العامة، ولهثا وراء الظهور ومجاملة لقوانين العرض والطلب المجحفة في حق الإبداع والمتعارضة غالبا معه.

وخلاصة القول أن الرواية والسينما لونان تعبيريان يتفقان ويختلفان في آن واحد يلتقيان عند نقطة جوهرية تتمثل في السردية التي تصبغهما ويختلفان من حيث تغير آلية الخطاب لا مضمونه، فهما يستخدمان السرد خطابا ذا حمولات إيديولوجية ويختلفان في كيفية تقديمه تبعا لإختلاف آلية التعبير.

كما يعود الاختلاف بينهما إلى المتلقين؛ فالرواية تحتاج إلى فئة المثقفين والمتعلمين أما السينما فمتلقوها هم الأقل نخبوية والأكثر شعبية، والذين غالبا ما لا يكونون قد قرأوا العمل المكتوب أو اطلعوا على خفاياه، مما يحتمِّ ضرورة التباين والاختلاف في مستوى الخطاب بين ما يوجه إلى قراء نخبويين/ مثقفين، وما يوجه إلى مشاهدين عاميين/ شعبيين وحتى مثقفين ممن لهم اهتمامات بهذا المجال.

لقد أصبح الروائي مهتما بانتقال نصه المكتوب إلى فيلم سينمائي لاستقطاب جمهور واسع من المتلقين من جهة، وليبين قدرته في مقاربة الواقع الاجتماعي من جهة أخرى وأمل الروائي هذا لا يتحقق إلا بتوكيل عمله إلى مخرج متمرس لا يظلم إبداعه بل يسعى إلى إنارة جوانب جديدة منه تضمن شهرته من ناحية وتحافظ على مكانة كاتبه من جهة أخرى.

التصوير السردي والمشهدية السينمائية

دراسة في المفاهيم

أ/ عشور بوضياف

أ.د/ الياس مستاري

جامعة بسكرة

مقدمة:

تعد الرواية جنسا أدبيا مستقلا بذاته له شروطه وأساليبه وبنياته الخاصة ؛وأقرب مفهوم لها هو أنها شكل توافقي يجمع بين خصائص الملحمة والتراجيديا، فإذا كانت الملحمة تعبر عن الوحدة الكلية بين الذات والموضوع، وكانت التراجيديا تعبر عن القطيعة بين الذات والموضوع، فإن الرواية تتميز بطابع الوحدة والقطيعة، ومن ثمة تصبح الرواية شكلا ذا طابع جدلي قائم على الصراع والتغيير .وإن عدنا إلى العصور القديمة إلى الحضارة اليونانية تحديدا، وجدنا أن المسرح قد حاول تحويل ما هو تصويري في اللغة المكتوبة للملاحم إلى مسرحيات يمكن للجمهور أن يشاهدها من خلال حركات مرئية أمامه، لكنه لم يجمع بين التراجيديا والكوميديا في عمل واحد عكس ما فعلته السينما بالرواية .

إن ما يمكن أن نلاحظه كقاسم مشترك يجمع بين الرواية والسينما كفنين تعبيريين مختلفين هو قاسم الصورة؛ إذ تختلف وتتعد باختلافِ وتعددِ مفاهيمها في الحقل الروائي والسينمائي على حد سوا، وفي الحقيقة لا يمكن لنا أن نصل لهذا الطرح إلا إذا تتبعنا مفهوم الصورة في اللغة أولا ثم في الميدان السردي والميدان السينمائي بعد ذلك .

فماذا نقصد بكلمة "صورة"؟ وما هي جذورها وأبعادها؟ هل نقصد بها ما هو حسي ثابت عند العام والخاص أم يُقصد بها معطى ونتاج ذهني يختلف ويتواتر عند الإنسان؟ وكيف تشتغل مدركات هذا الإنسان حيال الصورة المكتوبة كنص سردي والصورة المبثوثة كشهادة سينمائية؟

وللإجابة على هذه الأسئلة؛ جاء هذا البحث في ثلاثة عناصر. أولها ألقى النظر على مفهوم الصورة عند أصحاب المعاجم وكتب النقد القديم والحديث، ثم محاولة تقديم أبعاد للصورة كعلاقة الصورة بالموت وعلاقة الصورة بالذهن والخيال. وجاء العنصر الثاني من عناصر هذا البحث محددًا مفهوم التصوير في الخطاب الروائي وكيف تتشكل الصورة السردية عند القارئ. أما العنصر الثالث في هذا البحث فقد حاول أن يقارب مفهوم الصورة في الخطاب السينمائي وعلاقته بالمشهدية واللقطة والحركة.

إن عملية الاستقراء والتتبع لمفهوم الصورة عبر العناصر التي ذكرناها جعل هذا البحث يتسم بالوصفية في أغلب مراحله، وجعله كذلك يتسم بقليل من الصفات التحليلية فيما تعلق بمنهجِ طرقِهِ لموضوع البحث وهذا ما تقتضيه الدراسات التي تتبع المفاهيم وتطورها وانتقالها من ميدان إلى أخر.

أولا – الصورة بين الماهية والأبعاد:

1–الصورة ماهيةً:

تعددت مفاهيم الصورة في المعاجم اللغوية العربية، إذ اختلف مفهومها من معجم لآخر. ففي معجم "لسان العرب" يعرّفها ابن منظور بقوله: «بالضم: الشكل والجمع صور، وقد صوّره فتصوّر، وتصوّرت الشيء: توهمت صورته، فتتصوّر لي، والتصاوير التماثيل»[1]، لنجد يجمع بين الحسي المادي الملموس وبين الذهني الخيالي اللامرئي.

كما أن الفيروزآبادي يتعرض في "محيطه" إلى لفظة الصورة بطريقة مختلفة؛ فيقول: «الصورة بالضم الشكل (...) وقد صوره فتصور، وتستعمل الصورة بمعنى النوع والصفة»[2] فالفيروزآبادي قرن الصورة بالنوع أو الصفة المعينة، فكان التصور بمعنى التخيل.

ونرى في "**معجم الوجيز**" كلمة صورة تأتي بمعنى « الشّكل والصورة المسألة أو الأمر: صفتها، يقال: هذا الأمر على ثلاث صور، والصورة الذهنية :الماهية المجردة، وصوّره: جعل له مجسمة ...والتصوّر الذهني وهو ذلك الاستحضار لصورة أو لمجموعة من صور سابقة»[3].

ومنه تكون الصورة تنطلق من ثلاث معاني عند أصحاب "الوجيز" وهي الصورة بمعنى الصفة أو الشكل والصورة بمعنى الماهية الكامنة المجردة وتأتي الصورة بمعنى التصور أو التخيل الذهني من أجل التذكر وعند تأمل ألفاظ القرآن الكريم نجد أنّ لفظة الصورة واردة في قوله عزّ وجلّ:﴿ الذي خلقك فسوّاك فعدّلك في أي صورة ما شاء ركّبك ﴾ [4]، أي بمعنى الشّكل والتمثال المجسم وهذا ما جاء في أغلب كتب التفسير. دار مفهوم الصورة والتصوير عند البلاغيين والنقاد القدماء حول ما تعلق بالشكل والصياغة عندما حاولوا اعطاء مفهوم للشعر وما تسبب فيه هذا المفهوم في اثارة قضايا نقدية معروفة كقضية اللفظ والمعنى وغيرها... إلخ، إذ ربط مصطلح الصورة في أدق معانيها بالبلاغة منذ القديم، إذ يذهب قدامة بن جعفر إلى القول بأن صناعة «الشِّعر فيها كالصورة كما يوجد في كل صناعة على أنه لا بدَّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصورة منها، مثل الخشب للنجارة و الفضة

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، مادة (ص،و،ر)، دار المعارف،(تح): عبد الله الكبير وآخرون ، مصر، د–ت،ص2523.

[2] الفيروز آبادي : القاموس المحيط ، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، فصل الصاد ، باب الراء ،ج2، ص75.

[3] مجمع اللغة العربية : المعجم الوجيز ، طباعة خاصة بوزارة التربية و التعليم ، 2004م، ص373.

[4] سورة الانفطار: الآية07–08.

للصياغة» [1]. وعليه؛ فالقول السابق يدعم ما جاء به الجاحظ، بخصوص الصورة، إذ نجده يتحدث عنها في معرض كلامه عن ماهية الشّعر؛ فيقول « فإنّما الشّعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التّصوير»[2]، ومنه فصناعة الأدب بشكل عام لا بد لها من صفات ومميزات أبرزها البراعة في صناعة الصورة، فكلما كان الأدب المنتج خلّاقا لمجموعة الصور التي تلامس حميمية ونفسية المتلقي في مخزون مدركاته كان هذا الأدب واصلا للمتلقي بشكل سلس.

وتكلم أبو هلال العسكري في الصورة؛ إذ نجده في معرض كلامه حول البلاغة يقول: « البلاغة كل ما تبلغ به المعنى قلب السامع فتمكنه في نفسه كتمكنه في نفسك مع صورة مقبولة ومعرض حسن»[3] فشرط البلاغة الأساس هو وقوع المعنى/الصورة في نفس السامع/المتلقي. ويضيف في هذا الشأن: «وإنما جعلنا المعرض وقبول الصورة شرطًا في البلاغة، لأن الكلام إذا كانت عباراته رثة ومعرضه خلقًا لم يُسمَّ بليغًا، وإن كان مفهوم المعنى مكشوف المغزى»[4] ولعل هذا الطرح يتوافق مع رأي عبد القاهر الجرجاني في كون الصورةِ نتاجُ البلاغة وكيف أنها توافقية في أذهان السامعين والمتكلمين، فالصورة إنما هي تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا[5] شريطة أن تكون هذه الصورة معبرا عليها بعبارة ليست بالرثة في معرض مناسب.

غير إن القرطاجني أعطى لمفهوم الصور بعدا أخرا غير الذي جاء به أوائل عصره، فخرج من حلقة التقديم الحسي للصورة إلى البعد النفسي «فلم تعد الصورة عنده تشير إلى مجرد الشكل والصياغة فحسب وإنما أصبحت محددة في دلالات سيكولوجية خاصة»[6] فالمعاني التي تقع في النفس هي «الصور الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان، فكل شيء له وجود خارج الذهن، فإنه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبر عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظ المعبر به هيئة تلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم»[7]؛ فجعلهم يتصورونها ويتخيلونها «فالتخييل أن تتمثل للسّامع من لفظ الشاعر

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجة، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة، ط1، 1398، ص65.

[2] الجاحظ: الحيوان، (تح): عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، ط2، سنة 1388هـ، ص131.

[3] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، (تح)، علي محمد بجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، (دط)، (د ت)، ص 19.

[4] المرجع نفسه : ص19.

[5] ينظر:عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، (تح): محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، ،مصر، (ط03)، 1992م، ص 508.

[6] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (ط03)، 1992م ص298-299.

[7] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (تح): محمد الحبيب بن حوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، (ط03)، 1986م، ص18.

المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيّلها و تصوّرها»[1]؛ فكلما حصل التخييل كلما حصل انفعال المتلقين/السامعين ووقعت الصورة في أذهانهم والعكس صحيح لأن «الصورة إذا كانت أصباغها رديئة وأوضاعها متنافرة وجدنا العين نابية عنها غير مستلذة لمراعاتها، وإن كان تخطيطها صحيحا»[2].

بعد استعراض المفاهيم التي قدمتها المعاجم وكتب النقد العربي يمكننا الاستنتاج أن هذه المعاجم والكتب قد اتفقت على تحديد الصورة في بعديها المادي من جهة والمعنوي النفسي الذهني من جهة أخرى وهذا ما يمنح فكرة للباحث للأخذ بالتصور الذي يتلاءم مع الاشكالية المراد دراستها، ونلاحظ أن المفاهيم التي استعرضناها تتيح لنا التركيز على الصورة ببُعديها الشكلي/الحسي والذهني/النفسي، وهما البعدان اللذان سنجد أن لهما الوجود البارز في مجال بحثنا: الرواية والسينما[3].

2-الصورة بعدًا:

أ-الصورة الذهنية:

الصورة موضوع مهم لمَ يلقاه من رواج في العقود الاخيرة بسبب اقتحامه العديد من المجالات والميادين هذا ما جعل التعاطي مع الصورة كمفهوم يلتبس بنوع من الغموض والوهم، غير إن الصابر لأغوار هذا المفهوم يجد أن الصورة لم تتشكل هكذا بالهيئة الشائعة عند الجمهور.

نلاحظ أن مفهوم الصورة الذهنية من أهم المفاهيم حضورًا في المعارف الإنسانية، إذ تزامن مع ظهور مهنة العلاقات العامة في النصف الثاني من القرن العشرين واهتمامها بدراسة صورة الشخصيات السياسية ورواد الأعمال وصورة المؤسسات والشركات بهدف تحسين نظرة الجماهير لها ومعرفة الأسباب السلبية والإيجابية التي تؤدي إلى تغير رأي الجمهور. و«الصورة الذهنية في منهج ويبستر جاءت لتعني التصور العقلي الشائع بين أفراد جماعة معينة[4]، ليُعرف رأي الجمهور والجماعات في شخصية ما أو موضوع معين فذلك الرأي هو «الصورة الذهنية الثابتة التي يشترك في حملها أفراد جماعة وتمثل رأي مبسطا أو موقفا عاطفيا أو حكما غير متفحَّص»[5]؛ فالصورة الذهني على هذا النحو بث وتسويق عقلي يُطرح من خلال وسائل الاتصال الحديثة، وهي تستهدف في

---

[2] أبو الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص89.

[2] المصدر نفسه: ص129.

[3] ينظر: محمد الأمين بن ربيع ،الصورة من النص الروائي إلى الفلم السينمائي، دكتوراه، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، باتنة الجزائر، 2022-2023م، ص16.

[4] إبراهيم السيد حسنين: الاتجاهات الحديثة في الإعلام الصحفي، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، (ط01)، القاهرة، مصر، 2015م، ص 152.

[5] المرجع نفسه، ص 152.

وصولها لأذهان الجماعات إلى مدى تماسها مع التجارب النفسية لتلك الجماعات كي تحظى بالقبول والانتشار، فهي بطريقة ما محاكاة لتجاربهم العقلية والنفسية من أجل برمجة وجهات نظرهم.

وفي الحقيقة إدراك الإنسان عبارة عن تصورات يجمعها من خلال تقلبات حركة الزمان والمكان حوله فهو يجمع في ذهنه تلك الصور إذ تتشكل عنده فيما بعد قناعات محددة تكون سببا في سلوكياته إتجاه العالم الخارجي والآخر، «وقد ننطلق من هذا المفهوم إلى أفق أوسع فنرى أننا لا نعيش في اتصال مباشر مع الواقع والحقيقة بل في عالم كبير من التفسيرات والصور الذهنية النمطية التي هي من صنع البشر فالعالم المحيط بالإنسان يفوق بكثير قدرته على الإدراك الشخصي المباشر فيلجأ إلى ما هو مُتعارف عليه من تفسيرات وجهود إنسانية سابقة»[1]، فوعي الانسان بالأخر وعي جدلي يُأثر و يتأثر، وهكذا تتكون لديه تاريخ من الصور أو بعبارة أخرى تاريخ من الوعي والسلوكيات.

ب–الموت والصورة:

إذا ما عدنا إلى الحضارات القديمة، نجد أن الصورة اقترنت بفكرة الموت عن طريق سلوكيات مختلفة. ولعل هاجس الإنسان من الموت شكل دافعًا لديه لتخليد بقائه، أو اعتقادًا منه أن هناك حياة بعد الموت، فظنوا أن الأرواح تعود إلى تلك التماثيل والأقنعة التي توضع في قبور الموتى كما فعل الفراعنة وغيرهم.

جاءت الصورة في اللغة اللاتينية على صيغة(**Imago**) « وهي كلمة تعني القناع الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى، والذي يضعه القاضي في الجنازة ليحتفظ به في صناديق الفناء فوق الرف بعيدا عن كل العيون فالدين الذي ينهض على تقديس الأجداد كان يتطلب أن يعيش هؤلاء من خلال الصورة» [2] وكأن الصورة هنا حياة أخرى في موت على قيد الانتهاء أو وسيلة تَعبُرُ بالأموات الموتَ إلى الحياة الأبدية «وهكذا تؤكد الصورة انتصار الحياة، بيد أنه انتصار منتزع من الموت ومستحق منها»[3].

وترجع كلمة صورة إلى الاصول اليونانية أيضا في «الكلمة اليونانية القديمة (**Icon**) أيقونة، والتي تشير إلى التشابه والمحاكاة والتي ترجمت إلى (**Imago**)في اللاتينية و(**Image**) في الانجليزية . وقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهما في فلسفة أفلاطون [...] أما في اليونانية فمصطلح (**Eidolon**) الذي أعطى في الفرنسية والانجليزية معاني المعبود والصنم، فيعني أيضا شبح الموتى، كما أن الصورة ترتبط بالظلال فالصورة التي نراها أثناء النوم (**Onar**) والتي غالبا ما يولدها إله (**Phasma**) هو نفسه ليس إلا شبح النفس المتَوفَّاة (**Psyche**). أضف إلى ذلك أن مصطلح العلامة (**Sema**) الذي يذكرنا باللفظة العربية سِمة ليس إلا شاهد قبر، ليس بعيدا

---

[1] ابراهيم السيد حسنين: الاتجاهات الحديثة في الإعلام الصحفي: ص 157.

[2] ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، (تر): فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب،2007م، ص 17.

[3] المرجع السابق: ص 18.

عن القناع أو قطعة الفخار اللذين ينحتان تذكيرا بالميت»[1]، ويرجع هذا الربط بين الصورة والموت عند الانسان إلى محاولة مجاراة الطبيعة في تقلباتها وفهم تلك الأسئلة الأولى التي طرحها الانسان القديم في بداياته؛ فكل هذه الطقوس التي تجسدت في دياناته وعاداته ما هي إلا محاولة لفرض قوة رمزية على الطبيعة في الوقت الذي تفرضها عليه حقيقة.

ثانيا – التصوير السردي في الخطاب الروائي:

تتشكل الصورة الروائية من خلال قيمة الجنس والنوع التي تندرج ضمنه في كثافة سردية جاعلة اللغة تتجاوز الطبيعة التصويرة التي تنتجها البلاغة من مجازات واستعارات وغيرها ؛ فالسردية تتيح للغة تفجير كل الإمكانيات التصويرية من خلال مجموعة الوظائف والعلاقات السردية في النسيج السردي والبِنائي العام الذي يفرضه الجنس؛ لأن الصورة الروائية في حقيقة الأمر « تعد نقلا لغويا لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشكيل وتركيب وتنظيم في الوحدة، وهي هيئة وشكل ونوع وصفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية ثرية في قوالبها ثراءَ فنون الرسم والحفر والتصوير الشمسي، موغلة في امتدادها إيغال الرموز والصور النفسية والاجتماعية»[2]، فهي لغة ذات طابع إيحائي تنطلق من الصور اللغوية المرقونة على الورق لتستفزَّ بطريقة رمزية عقلَ القراء كلٌّ حسب ثقافاته مُشكلةً عند كل قارئ صورة ذهنية خاصة به يتبناها حسب ما يتوافق مع ثقافته وعاداته ومعتقده.

فالصورة السردية دائما ما تقترن بالمُتخيل و النسق الثقافي المضمر إذ نجدها مُشَّبِعةً «في الرواية وعيا للعالم الذي تمثله أو تتخيله بحيث إن تراكيب التنصيصات الصغرى و تفاعلها في مسار حكائي واحد [...] يرسم صورا تُنتقى من المُتخيَّل والمرجع»[3] لدى كل من الروائي والقارئ/المتلقي فيصبح هذا النسق الذي تفرضه الصورة السردية عند كليهما نسقا خاصا يأثر ويتأثر جدليا ليشكل بذلك وعيا بشريا جديدا ؛إذ تصبح الصورة كنِتاج روائي «استراتيجية سردية محفزة داخل تشكل المكونات الأخرى، وطريقة في الكلام وأداة للفهم والتواصل، فكلٌ صورة تُرتبَطُ بالذاكرة وخلفياتها القاعدية المتصلة بالإدراك تُعتبرُ هُويةً نَسقيّة»[4].

الصورة الروائية صورة شاملة تشمل صور العناصر المشكلة للسرد كالشخصيات والأمكنة والزمان والأحداث؛ فهي من حيث إنها لا تتشكل إلا من خلال النص الروائي لا تقوم إلا بهذه العناصر المحددة لها كجنس والمُنظمة لمجموعة وظائفها كنوع يندرج في هذا الجنس، وعليه فإن كل ذلك « يثير لدى المتلقي انطباعا ذهنيا

---

[1] أشرف ابراهيم: دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، دار ابن رشد، القاهرة، مصر، (ط01)، 2015م، ص208.

[2] محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الادريسي، المغرب، (ط 01)، 1994م، ص13 .

[3] جميل حمداوي: شعيب حليفي والصورة المرجعية، مجلة الألوكة الأدبية واللغوية، تاريخ النشر في الموقع 2019/05/14، تاريخ الزيارة 2023/10/28، hpps: //www.alukah.net

[4] المرجع نفسه.

يمكِّنه من تشكيل الصورة التي يودُّ الروائي نقلها له، فالعناصر المذكورة تعد بالنسبة للسرد مكونا أساسيا،لا غنى عنه في العمل الروائي، ولا تقل أهمية أحداها عن أهمية الأخرى »[1] ، فلا تتشكل الصورة الذهنية في ذهن القارئ عند قراءته للنص الروائي إلا تدريجيا، وذلك أن كل عنصر من عناصر السرد يقدم صورة جزئية تنزوي داخل الصورة الروائية الكبرى، ولا يتأتى هذا الفهم للقارئ إلا من خلال مدى اتساع مرجعياته الفكرية .

وإذا نظرنا إلى الرواية باعتبارها قصة كبرى فإنها لا يمكن أن تتبرأ من تشكلها في معطى الانتاج السينمائي، فلا سيناريو دون مشهد ولا مشهد دون قصة ولا قصة دون فعل درامي وحركة أحداث تتكون بعناصر كالمكان والزمان والشخصيات...إلخ، ولطالما كانت الرواية مادة دسمة للسينما في أعمالها كرواية العراب (**The Godfather**) للكاتب الأمريكي "ماريو بوزو" (**Mario Puzo**) ورواية الشيخ والبحر "لإرنيست هيمنجواي" (**The old man and the sea**) اللتان صارتا فيما بعد عملا سينمائيا.

ثالثا – الصورة المشهدية في الخطاب السينمائي:

أ–فن السينما:

فن السينما أو الفن السابع كما يحب أن يطلق عليها النقد الفرنسي "ريتشو كانودو" (**Ricciotto Canudo**)، وهي «مزيج من الفنون المختلفة تعيد إنتاج الواقع بأدوات ووسائل مختلفة وهي مختصر كلمة (**Cinematographe**) والتي تدل على الأسلوب التقني في إنتاج الأفلام وعرضها في قاعات العرض»[2]، فهي فن يعتمد أساسا على تحريك صور متتالية من زوايا نظر مختلفة، ينتقل بالصورة من طبيعتها الورقية واللغوية إلى شريط بصري يحمل قصة محكية صوتا وصورة.

ب–الصورة السينمائية:

تعتبر الصورة السينمائية الوحدة الصغرى المشكلة للقطة في المشهديَّة السينمائية، وهي مجموعة من الصور الفتوغرافية الساكنة تجتمع في مشهد واحد وفق حركة ولقطات محددة «فالصورة السينمائية هي الصورة المعتمدة على التكوين والاضاءة وزاوية وحركة آلة التصوير وكذلك العناصر الأخرى من موسيقى وحوار ومؤثرات صوتية ومؤثرات بصرية بالإضافة إلى المونتاج من حيث سرعة الإيقاع و وسائل الانتقال»[3]؛ ويقصد بالتكوين في الصورة العناصر الموضحة للبعد المادي الحسي للصورة كالنقطة والخط والألوان والفراغ.

---

[1] محمد الأمين بن ربيع ،الصورة من النص الروائي إلى الفلم السينمائي ،ص32.

[2] ينظر: تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، (تر): فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، جامعة السوربون، (ط01)، 2007م، ص16.

[3] عبد الباسط الجهاني: جماليات السينما الصورة والتعبير، E–KUTUB، لندن،2017م، ص78.

فبهذه العناصر تتشكل الصورة السينمائية الموسومة بطابع الحركة؛ فالسينما لا تقدم لنا صورة ستَنْضَافُ إليها الحركة، ولكنها تقدم لنا بشكل مباشر صورة–حركة، تقدم لنا بطبيعة الحال مقطعا ولكن مقطع متحرك وليس مقطعا ساكنا يتحرك بشكل مجرد[1].

إن الصورة السينمائية مكون أساسي في الخطاب السينمائي فهو بالنسبة للسينما كالكلمة في الجملة إذ أن تتابع الكلمات في جملة واحدة وفق مجموعة العلاقات اللغوية يشكل لنا فهما، كذلك هو الحال بالنسبة للصورة السينمائية في حركتها في أثير المقطع ولتضمن استمرارية هذا المقطع في فضاء المشهد.

ج–اللقطة/الحركة:

اللقطة أو حركة تحدث في كادر/صورة الكاميرا «واللقطة تحديد الحركة التي تجري داخل المنظومة المغلقة بين عناصر أو أجزاء المجموع/الأشخاص»[2]، فهي تركيز عن الكلي من أفعال وردود أفعال عند المجموع أو الأشخاص وتغير في زوايا منظور الكاميرا في لحظات زمنية فارقة «فالحركة تعبر إذن عن تغير في الكل أو عن مرحلة زمنية من التغيير»[3]، فهي همزة الوصل بين اجزاء الصور المكونة للقطة وهي ربط الكلي – المكان والزمن والحدث – بالجزئي وهو مجموعة التعالقات والأوضاع التي تجمع الأشخاص.

إن «فاللقطة شبيهة بالحركة إذ لا تكف عن تأكيد التحول والانتقال، إنها تجزئ الديمومة وتجزئ أجزائها بحسب الموضوعات التي تكون المجموع، وهي تجمع الموضعات والمجاميع في ديمومة واحد»[4]، أي في استمرارية زمنية محددة بين فعل و ردة فعل لشخصين مثلا أو بين انتقال الكاميرا من زاوية إلى زاوية واللقطة جزئ من المشهد حيث إن المشهد السينمائي يحتوي على مجموعة من الحركات واللقطات فالمشهد يشملها من ناحية الموضوع والعلاقات.

د–المشهدية:

يقصد بالمشهد اصطلاحا مجموعة من الناس في حيز مكاني وزماني محدد، تربطهم شروط وعلاقات لها علاقة بالحدث الأساسي الذي سبب في اجتماعهم .ويقصد بالمشهد في لغة السينما بأنه مجموعة اللقطات المتتالية المرتبطة فيما بينها، وذلك وفق شرطية العناصر المشتركة فيه كتطور الأحداث والحركة والشخصيات والحالة

---

[1] جيل ديلوز: الصورة–الحركة فلسفة الصورة، (تر): حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا 1997م، ص 07.

[2] المرجع نفسه، ص31.

[3] المرجع نفسه: ص31.

[4] المرجع نفسه: ص33.

النفسية وهي اللبنة الأساسية في العمل السينمائي[1]، فالفيلم السينمائي عبارة عن مجموعة من المشاهد تضمن له الفعل الدرامي الذي يتناسق ويتحدد ومن ثمَّ يتطور عبر هذه المشاهد فالمشهد هو الوحدة الأساسية للفلم وهو جزء لا يتجزأ من السيناريو، فقد يحتوي المشهد تقديم شخصية جديدة للمُشاهد أو يكون المشهد بداية حدث لعقدة ستتطور في بقية المشاهد لتجد لنفسها حلًّا في مشهد متأخر على يد شخصيات أخرى .يقول سيدني ألفين فيلد (**Sydney Alvin Field**) في كتابه" **السيناريو**" (**Scenaio**) وهو يتكلم على نص السيناريو أن المشهد هو أهم من كل عناصر النص ففيه يحدث فعل القَص أو الحكي وهو بطبيعة الحال المكان الذي تُروى فيه القصة فالمشاهد العظيم تنتج أفلاما عظيمة، دليل ذلك أنك إن تذكرت عنوان فيلم فلن تتذكر الفيلم كله بل تتذكر مشهدا واحدا من ذلك الفيلم [2].

لا يخلو أي مشهد من عناصر مهمة وهي شرط لتشكله وهي المكان والزمن والحدث ؛ فلا بد للمشهد أن يقع في مكتب أو سيارة أو ساحل أو جبل أو شارع مدينة مكتظة وهنا ينقسم إلى نوعين داخلي وخارجي ويكون المشهد أيضا في زمن معين أما نهار أو ليل صباحا أو مساء [3]، ولا يتآلف عنصري المكان والزمان في مشهد ما إلا بحدث يبث في هذا المشهد حركة تجعل من فعل القَص يمضي نحول الأمام، وقد يكون هذا الحدث بشخصيات كأن تقيم حوارا فيما بينها أو بدون شخصيات كأن تسقط صخرة كبيرة على سيارة أو منزل ...الخ .

ومنه كان القصد بالمشهد السينمائي تحديدا حضور جميع عناصر الحركة الدرامية في الموقف المُصور أي الصورة السمعية البصرية التي تلتقطها الكاميرا بأبعادها المختلفة فالمشهد يكشف على الأقل عن عنصر واحد من معلومات القصة الضرورية للقارئ وهكذا مع توالي المشاهد تتشكل القصة في ذهن المشاهد/المتلقي بالتدريج[4] .

خاتمة:

التصوير الروائي هي اللبنة الأساس التي تجعل من الرواية كنص مكتوب تتحول إلى فيلم سينمائي وذلك لمَ تقدمه الصورة السردية من قاعدة بلاغية ومجازية ومن ثمَّ رمزية/إيحائية تحفز مخيلة القارئ فتدفعها إلى تشكيل صوره الذهنية الخاصة به، حسب ما يتوافق مع أحواله النفسية وخلفياته الثقافية، فلا يعقل أن يتحول نص سردي إلى سيناريو/فيلم و لغةُ ذلك النص لا تقدم للقارئ –من الأساس– ما يثير مخياله فوراء كل فيلم ناجح رواية ناجحة.

---

[1] ينظر: دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، (تر): أحمد الحضري، دار الطناني للنشر، (ط01)، القاهرة، مصر، 2010م ص347.

[2] ينظر: سيد فيلد، (تر): سامي محمد، السيناريو، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1970م، ص173.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص138.

[4] ينظر: راشد علي عيسى، المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة لنزار القباني، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد03 2018م، ص56.

وتُختزل المشهدية السينمائية في كونها البِنية الكبرى التي تظم اللقطة والحركة ومجموعة الصور السينمائية فالمشهدية تصهر كل هذه العناصر وما تضمنتها في قالب سينمائي يجعل من القارئ متتبعا للفعل الدرامي وحركة القص التي تفرضها الديمومة* الزمنية للمشهد . وقد وصل هذا البحث في توصيفه وتحليله متتبعا مفهوم الصورة بين الخطابين السردي والسينمائي إلى مجموعة من النتائج الآتية:

– اتفقت المعاجم وكتب النقد العربية – في أغلبها – على تحديد الصورة في بعديها المادي من جهة والمعنوي النفسي الذهني من جهة أخرى.

– من أهم أبعاد الصورة عند الانسان ما يعرف بالصور الذهنية ذات الطابع العقلي، وهي مجموعة من الأفكار والقناعات تتكدس في ذهن الانسان بشكل سلبي أو إيجابي، وهي طريقة محاكاة لتجاربه العقلية والنفسية من أجل تبني وعي جديد أو هدم وعي سابق.

– إن السردية تُتيح للغة تفجير كل الإمكانيات التصويرية من خلال مجموعة الوظائف والعلاقات النصية في النسيج الروائي، فلغتها تجعلها ذات طابع إيحائي تنطلق من الصور اللغوية المرقونة على الورق لتستفزَّ بطريقة رمزية عقلَ القراء كلٌّ حسب ثقافاته مُشكلةً عند كل قارئ صورة ذهنية خاصة.

– تعد الصورة السينمائية المكون الأول للمشهد في السينما، فهي ضمنية في اللقطة واللقطة جزئ من المشهد فكل مشهد يحتوي على مجموعة من اللقطات المتحركة وكل حركةٍ للقطةٍ ما تحتوي على مجموعة من الصور السينمائية، وهذه الأخيرة تتحدد في المشهد العام من خلال الألوان والنقطة والخط والفراغ وغيرها من العناصر التي تحدد وجودها.

– الفيلم السينمائي عبارة عن مجموعة من المشاهد تضمن له الفعل الدرامي الذي يتناسق ويتحدد ومن ثمَّ يتطور عبر هذه المشاهد، فالمشهد هو الوحدة الأساسية للفلم وهو جزء لا يتجزأ من السيناريو.

وركحا على كل ما تقدم ذكره في هذا البحث نصل إلى ملاحظة مهمة وهي أنه لا يمكن أن نصنع مشهدية سينمائية إلا من خلال توفر تصوير سردي ناضج مستوف لجميع الشروط التي تفرضها جِنسانية الرواية كفن مستقل بذاته ؛ فلا سرد دون تخييل ولا خيال دون صورة ينطلق منها السيناريو فكرةً وتشكيلاً. فلا يُنتظر من الصور السردية الضعيفة في ترابط علاقاتها ووظائفها – ويقصد بالوظائف هنا **وظائف بروب** – أن تنتج لنا مشهدية سينمائية ناجحة وهذا ما يستفزنا لطرح إشكالية أخرى وهي هل نستطيع أن نحكم على صورة سردية ما، من خلال تحويل الرواية إلى فيلم؟ أو بعبارة أخرى هل نجاح الأعمال الروائية المُأفلمة سينمائيا يدل بالضرورة على نجاحها سرديا كنص مكتوب؟

قائمة المصادر والمراجع:

أ-الكتب:

1. ابراهيم السيد حسنين: الاتجاهات الحديثة في الإعلام الصحفي، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع،(ط01)، القاهرة، مصر، 2015م.
2. ابن منظور: لسان العرب، مادة (ص،و،ر)، دار المعارف،(تح): عبد الله الكبير وآخرون، مصر، (دت).
3. أبو الحسن حازم القرطاجن: الاتجاهات الحديثة في الإعلام الصحفي، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع (ط01)، القاهرة، مصر، 2015م.
4. أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين، (تح): علي محمد بجاوي، مطبعة عيسى البابي الحلبي، (د ،ط) (د ،ت).
5. تيريز جورنو : معجم المصطلحات السينمائية ،(تر) فائز بشور ،منشورات وزارة الثقافة ،جامعة السوربون، (ط01)، 2007م.
6. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط(03)، 1992م .
7. الجاحظ: الحيوان، (تح):عبد السلام هارون، المجمع العلمي العربي الإسلامي، بيروت، لبنان، (ط2)، سنة 1388هـ .
8. جيل ديلوز: الصورة-الحركة فلسفة الصورة، (تر) حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 1997م.
9. دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، (تر) أحمد الحضري، دار الطناني للنشر، (ط01)، القاهرة، مصر، 2010م.
10. ريجيس دوبري: حياة الصورة وموتها، (تر): فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب،2007م .
11. سيد فيلد: سيد فيلد، (تر): سامي محمد، السيناريو، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، العراق، 1970م
12. عبد الباسط الجهاني: جماليات السينما الصورة والتعبير، E-KUTUB، لندن،2017م.
13. عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، (تح): محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة، مصر، (ط03) 1992م.
14. الفيروز آبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، فصل الصاد، باب الراء (ج2).
15. قدامة بن جعفر : نقد الشعر، (تح): محمد عبد المنعم خفاجة ، مكتبة الكليات الأزهرية القاهرة ،(ط1) 1398هـ.

16. مجمع اللغة العربية: المعجم الوجيز، طباعة خاصة بوزارة التربية والتعليم، 2004م.

ب-الرسائل:

1. محمد الأمين بن ربيع: الصورة من النص الروائي إلى الفلم السينمائي، دكتوراه، كلية اللغة والأدب العربي والفنون، باتنة الجزائر، 2022-2023م.

ج-المجلات:

1. راشد علي عيسى: المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة لنزار القباني، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، العدد03، 2018م.

د-المواقع الالكترونية:

1. جميل حمداوي: شعيب حليفي والصورة المرجعية ،مجلة الألوكة الأدبية واللغوية، تاريخ النشر في الموقع 2019/05/14، تاريخ الزيارة 2023/10/28، hpps: //www.alukah.net

قراءة نقدية وتحليلية لأعمال سينمائية- نماذج تطبيقية-

د/ بولعباس عبد الرحمن

جامعة باتنة1

ملخص:

مهما اختلفت الرؤى والأشكال الفنية التي ينسج منها الفنان إبداعاته، فإنها تلتقي في النهاية عند نقطه أو أرض مشتركة واحدة تؤكد أن العلاقة بين الفن والمجتمع علاقة ديناميكية والتأثير بينهما متصل متمازج تختلط فيه الذاتية بالاجتماعية عن طريق التفاعل القائم بينهما، لكن يختلف الفنان في أهدافه ونواياه، فقد يسعى البعض إلى خلق جو معتدل سليم يعتمد على الذوق الفني النبيل الذي يبني ولا يهدم ويقوّم ولا يخرّب، وقد تكون النوايا سيئة تقوم على أساس اعتماد أسلوب تخريبي هدام تمس مصادر المجتمع التي يعتمد عليها وتعتبر من مرجعياته، كالدين واللغة والتاريخ والثقافة.

الكلمات المفتاحية: السينما، الهوية، الخطاب، الفنان، المجتمع، التفاعل.

مقدمة:

يمثل موضوع الهوية لدى الشعوب امرأ حيويا يرتبط أساسا بكينونة ووجود امة أو مجتمع ما "أنها مجموعة من متجانسة وهي الوعي بالذات والمصير التاريخي الواحد من موقع الحيز المادي والروحي، ويمكن أن تحدد وجهات الناس وأهدافهم وتدفعهم للعمل معا في تثبيت وجودهم والمحافظة على منجزاتهم وتحسين وضعهم في التاريخ"، فالهوية من أهم ميزات المميزة للمجتمع، فهي تجسيد الطموحات المستقبلية في المجتمع، وتبرز معالم التطور الأمة وانجازاتها في المجالات المختلفة، وتنطوي على المبادئ والقيم التي تدفع بالإنسان إلى تحقيق غايات معينة، فهوية مجتمع ما لا بد أن تستند إلى أصول تستمد منها قوتها، والى معايير مبادئ أخلاقية وضوابط اجتماعية.

وشهدت المسيرة الثقافية والفنية في الجزائر عبر زمنها القصير صورا من التحول الفكري، والتغير في أساليب التعبير عن القضايا الإنسانية وتداعياتها، مستجيبة في ذلك لمجموعة من المؤثرات والمستجدات الطارئة، التي تدخل في صميم الحياة، وتفاعلها مع قضايا الإنسان الراهنة، ومع تجدد وتنوع أفكار الإنسان وحاجاته، وتحولها من شكل لآخر حسب الظروف المحيطة، تبرز الحاجة إلى التوسع في ابتكار أساليب فنية تلبي طموحات الإنسان والتعبير عن احتياجاته.

تحت هذا الموضوع سوف نحاول التعرف على القوالب التي اتخذتها السينما الجزائرية في معالجة قضايا المجتمع ومقوماته الجوهرية التي ترتكز عليها هويته، لنطرح التساؤل: هل السينما فعلا سايرت المجتمع الجزائري في قضاياه وحافظت على مقوماته، أم جعلت منه مادة فقط تستخرج منه القوالب ذات التوجه المقصود؟

الهوية في الفيلم السينمائي الجزائري- دراسة نقدية تحليلية-:

الجزائر كغيرها من الأقطار العربية، كانت لها قبيل الاحتلال ثقافتها وتراثها الزاخر بالتقاليد القومية والوطنية، غير أن هذا التراث ما لبث أن استهدف لهجوم شديد من طرف الاحتلال، لكن تلك الهوية لا تزال إحدى القضايا الكبرى التي تثير إشكالات جدية في الجزائر منذ الاستقلال، يمكنها أن تبلغ درجة تستطيع معها إثارة الصراعات أو تقسيم البلد، ويمكن اعتبار القومية والدين أكبر أشكال الهوية وأكثرها حساسية، وإذا ما نظرنا إلى العالم المعاصر، فسنجد أن الكثير من الصراعات والخلافات مرتبطة بها، وهذه المشكلة لا تقتصر فقط على البلدان التقليدية، ذات الثقافات المتدنية والمستوى المتدني من التطور الاجتماعي في آسيا وإفريقيا، بل هي ما تزال موجودة حتى في أوروبا وأميركا، وإن كانت درجتها أقل بكثير، ويغلب عليها الجانب القومي أكثر من سواه، "ويرتبط مفهوم الهوية بتعارف جماعة معينة على أنها مجموعة متجانسة دينيا أو قوميا محليا أو مهنيا، فهي وعي بالذات والمصير التاريخي الواحد من موقع الحيز المادي والروحي، ويمكنها أن تحدد توجهات الناس وأهدافهم، وتدفعهما إلى العمل معا في تثبيت وجودهم والمحافظة على منجزاتهم وتحسين وضعيتهم في التاريخ"[1]، فالهوية هي مجموع السمات والخصائص المشتركة التي تميز امة أو مجتمع أو وطن معين من غيره، ويعتز بها، وتشكل جوهر وجوده وشخصيته المتميزة، وإذا نظرنا إلى الهوية الجزائرية نجد أنها تقوم على الدين واللغة والحيز الجغرافي والتاريخ، وذلك ما يجمع كل مكونات المجتمع الجزائري، لذا يمكن القول أن الجزائر تاريخيا رغم مرورها بالكثير من الغزو الأجنبي، إلا أن هويتها التي استقرت عليها هي هوية عربية إسلامية ذات حيز جغرافي واحد، المتمثل في الوطن، يجمعهم دين ولغة وتاريخ واحد، فالهوية الثقافية تمثل كل الجوانب الحياتية الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والحضارية والمستقبلية، لأعضاء الجماعة الموحدة التي ينتمي إليها الأفراد بالحس والشعور الانتمائي لها، "إنها ذاتية الإنسان ونقاءه وجمالياته وقيمه، بحيث تعتبر الثقافة هي المحرك لأي حضارة أو امة في توجيهيها وضبطها، أي هي من تحكم حركة الإبداع والإنتاج المعرفي"[2]، وتتجلى عناصر الهوية الثقافية في تلك المظاهر المهمة التي تمثل جوانب الهوية الثقافية بالنسبة للشعوب وللأفراد، فهي الوعاء الذي يحتوي على مجموعة من الخصائص

[1] سالم الأبيض، الهوية، الإسلام، العروبة، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية 2009، ص33.

[2] أسعد السحمراني، ويلات العولمة على الدين واللغة والثقافة، دار النفائس، الطبعة الاولى، 2002، ص82.

المشتركة بين أفراد المجتمع، كالانتماء إلى: وطن واحد ولغة واحدة و دين واحد، وتحديات واحدة وهدف ومصير واحد مشترك تؤثر في طريقة تفكيرهم واهتماماتهم ونمط سلوكهم.

إن ما نواجهه اليوم من ثقافة جديدة وحضارة تكنولوجية أدى بنا إلى تغير ملحوظ وملموس في شتى مجالات الحياة، إلا أن تلك المقومات التي يقوم عليها المجتمع الجزائري (الدين واللغة والحيز الجغرافي والتاريخ) تقف عائقا أمام تلك الثقافة في كثير من الأحيان، لأنها تلعب دورا كبيرا في تكوين عناصر الثقافة، "فقدرة السينما على التأثير في الشرائح الواسعة من المجتمع، تجعلنا نتساءل عن طبيعة الدور الذي يمكن أن يلعبه هذا الفن في تفاعله مع هوية المجتمع بشكل عام، وعن طبيعة تفاعل السينما الجزائرية مع هوية المجتمع بشكل خاص"[1]، لكن المشكلة لا تكمن في طبيعة الأفراد وخصوصياتهم، إنما الخلل في كيفية الحفاظ على تلك الهوية في ظل التعدد والزخم الكبير الذي يعج به المجتمع نتيجة الثقافات الدخيلة عن المجتمع الأصلي، لذا كان لابد من وجود مقومات تساعد وتحمي الهوية الوطنية الأصلية، قوامها التمسك بما هو أصيل يميزنا عن باقي المجتمعات والدول الأخرى، ومن هذا الإشكال الرئيسي نقوم بتفعيل مجموعة من الأسس التي تساهم في الحفاظ على الهوية الوطنية.

بالرغم من أن الأسرة أكثر مؤسسات التنشئة الاجتماعية تأثيرا على الفاعلين الاجتماعيين التي تساهم بشكل فعال في الحفاظ على الهوية الوطنية وتشكيل الهوية الفردية والاجتماعية للأفراد، إلا أن الحاصل اليوم عكس ذلك، فقد تأثرت الأسرة بمختلف العوامل أثرت بدورها على هذا النسق، ومن بينها العامل التكنولوجي والاقتصادي، لذا يمكن القول أن السلطة الحاكمة في البلاد –إن أرادت الحفاظ على هوية المجتمع– تعتبر من أهم المؤثرين في الحفاظ على هوية المجتمع، من خلال قوانين ومراسيم تحددها وفقا لما يتماشى مع هوية الشعب وفرضها على جميع المؤسسات العمومية أو الخاصة من مدارس وجامعات وإعلام بجميع أسلاكه من صحافة مكتوبة ومرئية وجميع الصناعات الدرامية من أفلام ومسلسلات ورسوم متحركة، لان المجتمع بكل أطيافه يتعامل بطريقة مباشرة مع مؤسسات الدولة المذكورة آنفا، سواء عن طريق المشاهدة أو عن طريق الممارسة.

فالسينما بوصفها الحقل الإبداعي الأحدث، وما توفره صنعتها من إمكانية للإحاطة الشاملة بتفاصيل العالم المحيط بنا، على جانب ما تتمتع به من قدرة هائلة على نقلها إلى ذهن المتلقي بوسيلة سحرية، اسمها الصورة المتحركة، هي الأشد تأثيرا وسعة بين بقية الفنون البصرية، "فالمشاهد شخص صامت ليس له دور فيما يعرض أمامه و ليس له رأي أو وجهة نظر، وعليه أن يتقبل كل ما يعرض عليه، فإذا لم يقبله تماما، فإنه بالقطع سيكون

[1] عيسى شريط، أربعة أفلام وحديث عن الهوية الثقافية، مجلة العربي، مطبعة حكومة الكويت، العدد439، يونيو، 1995، ص55.

بالغ الأثر في النفس بما يدخل عليها من فكر ومفهوم واتجاه متمثل في صورة الواقع"[1]، وتكمن دقة توصيفها بأنها الفن الذي يراقب العلاقات والتحولات والحركات التي تحدث في المجتمع، فهي في النهاية فن يعكس فكر ورؤية صانعها وتثبت موقفه مما يجري حوله.

الفن بشكل عام بما يتضمنه من أفلام، ومسلسلات، ومسرحيات، وموسيقى، وغناء، ونحت، ورسم، وتصوير، وأدب أو أي عمل إبداعي أيا كان شكله وطبيعته، يعكس واقع وثقافة الأمة وهويتها، فالفن جامع وشامل لكافة طبقات المجتمع ويحوي إبداعاتها، فهو لغتها الحية والوعاء الثقافي لذلك المجتمع، والثقافة هي ذلك التراث الحضاري ومنهجية التفكير وأسلوب العيش والمعاملة، وتلك الطاقة الكامنة التي تستخدم في مجالات الحياة، والتي تميز مجتمع عن مجتمع آخر، ولعل الهوية تقوم بالأساس على خلفية ثقافية مما يستدعى تثمين كل الزاد الثقافي الذي تمتلكه الأمة، وتوارثته عبر الأجيال، وترسخ في اللاوعي الجمعي للأمة، ليكون بمثابة العناصر المؤسسة لهوية جمعية موحدة قادرة على إذابة مختلف عناصر المجتمع في بوتقة موحدة، يشعر من خلالها كل فرد بانتمائه للجماعة ويدافع عنها ويسعى لتحقيق مصالحها، "فالأمم تتمايز فيما بينها، سواء على مستوى النظر او على مستوى السلوك، تبعا لتمايز ما تصدر عنه من قيّم عقدية، ومثل فكرية، ومبادئ خلقية تشكل في مجموعها، ثقافتها التي تتمثل في المنحى العقلي لدى الافراد، بما يشمل من تصورات ومفاهيم ومناهج وفي الفعل الاجتماعي عندهم، بما يشمل سلوكيات ومبادرات ومواقف"[2]، فمجموعة القيم والمعتقدات التي يتبناها المجتمع تكون نابعة منه مؤمنا بها، وهي شكل من اشكال خصوصياته، وتنعكس على مستوى سلوك الفرد والجماعات.

والسينما تعتبر إحدى آليات الثقافة، وتعد الأفلام التي تحمل بعض عناصر الثقافية الموحدة أحد أدوات تشكيل وتنمية وإثراء الثقافة في المجتمع الجزائري، من خلال نشر وترويج رسائل غير مباشرة من حيث تقديم الأفكار التي تحمل التأويل والمضامين المركبة، فلأي مجتمع هناك هوية ثقافية يعرف بها، والسينما بوصفها انعكاساً للحالة الاجتماعية هي الوعاء الأمثل لحمل هذه الهوية.

ومن البديهي أن أي شخص يستطيع التمييز بين الثقافات المحلية في العالم، كون لكل واحدة منها خصوصيات تجعلها تختلف عن باقي الأوطان في الأرض "فالشعوب والأمم تتمايز بثقافتها وبما يقوم به من أفعال وأقوال وآداب وأنظمة اقتصادية وسياسية واجتماعية"[3]، ومن خلال السينما يمكن معرفة مزاج المجتمع وثقافته

---

[1] الجندي أنور، مفاهيم العلوم الاجتماعية و النفس و الأخلاق في ضوء الإسلام، دار الكتب، الجزائر، 1987، ص 249.

[2] حسن الوراكلي، المسلمون وأسئلة الهوية، جمعية البعث الاسلامي، تطوان، 2000، ص07.

[3] حسن عبد الله العابد، أثر العولمة في الثقافة العربية، دار النهضة العربية، ط1 لبنان، ص 151.

وطريقته في التفكير والموضوعات التي تهمه وأسلوب تعبيره عنها، ما يمثل في نهاية الأمر وسيلة مهمة لفهم هذا المجتمع، فعندما ترى فيلما ما فستعلم تلقائيا أنه أوروبي أو آسيوي أو لاتيني من خلال الموضوع والتعبير والشكل.

إن خلق صناعة سينمائية جزائرية واعية وقادرة على منافسة شركات الإنتاج العالمية هو حاجة وضرورة، للوقوف أمام كل الآثار السلبية الناجمة عن تصدر السينما الأجنبية للسوق الجزائرية، كما أنه سيكون الأداة الأمثل للحفاظ على صورة وهوية المجتمع الجزائري، لذا يجب أن ترفع السلطات يدها القابضة على إطلاق العنان للكثير من القدرات الإبداعية الكامنة وخاصة عند الشباب، مما يساهم بصورة واضحة في خلق إنتاج سينمائي يتماشي مع حاجيات وواقع المجتمع الجزائري، ويعمل على محاربة كل محاولات الغزو الثقافي أو الصور النمطية التي رسمتها الدول الغربية عن امتنا، كما يفترض بهذا الإنتاج أن يزيد من وعي المواطن بحقوقه وحرياته وواجباته ويسهم في غرس قيم اجتماعية مهمة داخل المجتمع.

مع مطلع الالفية الجديدة شهدت الساحة السينمائية الجزائرية العديد من الانتاجات السينمائية، منها أفلام المهجر ومنها أفلام محلية، منها ما ترقى للتحليل والنقد ومنها من لا ترقى لذلك، وأحدثت بعض تلك الأفلام العديد من النقاشات والانتقادات بعد عرضها في صالات العرض داخل الجزائر أو خارجها، بسبب ما تحمله من خطابات وصور لا تعبر عن المجتمع الجزائري لا في الفكر ولا في الشكل، ويظهر ذلك من خلال الموضوع المعالج وكيفية معالجته بصريا وسمعيا من ملابس وتصرفات وحوارات، بحيث حملت العديد من المغالطات في حق المجتمع وتاريخه مثل فيلم **الوهراني** لإلياس سالم الذي صور أبطال الثورة الجزائرية وهم يحتسون الخمر داخل الحانات والملاهي الليلية ويتلفظون بألفاظ نابية، وفيلم **نورمال** لمرزاق علواش، كما أن بعضها حمل نوعا ما صورة المجتمع تعبر عن واقع موجود عاشه أو يعيشه المواطن الجزائري مثل فيلم **يما** لجميلة صحراوي وفيلم **الساحة** لأوزيد دحمان.

يمكن القول أن الساحة السينمائية تعددت فيها الأفلام ومواضيعها، سواء سينما المهجر أو السينما المحلية، لذا من المنطقي أن نجد فيها خطابات متنوعة وفكر مختلف ناتج –حسب رأيي– عن خلفية المخرج ومؤسسة الإنتاج اللذان يلعبان دورا كبيرا في توجيه الفيلم إلى إيديولوجية معينة، فمثلا لو نشاهد أفلام المهجر–مخرجين جزائريين وشركة إنتاج أجنبية وفي بعض الأحيان إنتاج مشترك، ممثلين أجنبيين وجزائريين– نجدها في أحسن أحوالها لا تعالج الواقع الجزائري وهويته بطريقة سليمة، بل دائما تنطلق بخلفيات إيديولوجية حادة، مثل ما شهدناه في فيلم **السطوح** لمرزاق علواش، الذي حمل في طياته الكثير من الخطابات السمعية والبصرية البذيئة، التي لا تعبر عن القاعدة الجماهيرية التي يتكون منها المجتمع الجزائري، خاصة وانه ركز على أشياء تعتبر بالنسبة

لمجتمعنا من الأنماط الشاذة التي لا يقاس عليها، كما أن العمل الفني في الأصل يجب أن يصور ما يمكن أن يصبح عليه المجتمع، لتصبح العملية الفنية تأطيرية للمجتمع أكثر منها تشخيصية أو نقل الواقع كما هو، فيلم "السطوح" الذي اعتبر الإسلام سبب التخلف والمعاناة والممارسات السلبية وإدمان المخدرات وقمع المرأة وممارسات طرد الجن والفسوق والحب المثلي والانتحار والعنف، كما اعتبره مؤشرا على المعاناة الداخلية وتفكك المجتمع الجزائري.

والفنان الحقيقي هو الذي سيتلهم شخصياته من الواقع أو من التراث وتلك العلاقات الاجتماعية المتشابكة، وتقديمها بطريقة مختلفة ضمن بنية العمل الفني وإسقاطاته الخاصة وقدرته الإبداعية، ليكون العمل الفني عبارة عن تصوير فني خلاّق لذلك الواقع، فالالتزام قيمة أخلاقية مهمة للرقي الإنساني في كل مجالات الحياة، والصناعة السينمائية كإبداع فني ملزمة بذلك، لأنها تؤرخ للفكر والقضية والهوية الاجتماعية للمبدع، والالتزام سينمائيا له أهله وأخلاقه وأدواته، فالفيلم الصادق هو الحامل للهوية المحلية وقضايا واقعه المعيشي.

ترتبط السينما بالواقع ارتباطا عضويا، والواقع هو المرجعية الأول للسينما ويؤدي تجاهل هذه الحقيقة إلى فقدان الكثير من الأفلام تماسكها المنطقي، وبالتالي إلى فقدان مصداقيتها وقدرتها على الإقناع، وتتضح معالم هذا التجاهل أكثر في الأفلام التي تجير الواقع وتفتعله لصالح فكرة مسبقة، غالبا ما تكون غير واقعية، بحيث تصبح الفكرة هي المرجعية، والواقع مجرد وسيلة يمكن التلاعب بها، أي أن هذه النوعية من الأفلام، تشوه وتحرف الواقع.

السينما الجزائرية في العقد الأخير في مجملها سواء سينما المهجر أو السينما التي تبنتها السلطة لم ترقى للمستوى المطلوب في نقل اهتمامات المجتمع وقضاياه، وان فعلت نجدها قد سلخته من هويته خاصة الدينية، إلا أن سينما المحلية نوعا ما، يمكن أن نقول لامست جوهر القضايا الراهنة شكلا ومضمونا، على الأقل ليس مثل سينما المهجر التي شوهت وأهانت المجتمع أكثر مما أعطت وألهمت، كما نجد فيلم **الساحة** الذي انتج محليا وعرض داخل الجزائر قد حمل أفكارا غربية تجسدت في الكثير من اللقطات والمشاهد من أسلوب العيش وطريقة تفكير الشباب، كما حمل في ثناياه مشاكل المجتمع الجزائري مثل: البطالة والعزوبية والهجرة والسكن ومشاكل المخدرات والصراع بين الحفاظ على الموروث الشعبي وإتباع طابع عصري جديد، وكنظرة نقدية له نجد ان حتى صانعي الفيلم مستهم موجة التأثير الغربي وتقليد الغرب في كل شيء، لان مضمون الفيلم يعتبر الى حد ما منبثق من المجتمع لكن القالب الشكلي الذي وضع فيه حسب رأيي خارج اطار المجتمع، وكأنهم يريدون رسم توجه فكري وثقافي للأفراد، وما يجب ان يكون عليه الشباب بغض النظر عن ما يعانونه من مشاكل اجتماعية، لان تلك

المشاكل تمس جميع اطياف المجتمع وليس من يحمل تلك الثقافة فقط، ويختلف المخرجين في أهدافهم ونواياهم، فقد يسعى البعض إلى خلق جو معتدل سليم يعتمد على الذوق الفني النبيل الذي يبني ولا يهدم، يقوّم ولا يخرّب، وقد تكون النوايا سيئة تقوم على أساس اعتماد الصفقات والتجارات والسياسات التخريبية الهدامة التي تدفع إلى الحضيض، ويظهر ان المخرج مرزاق علواش من المخرجين الذين اتخذوا من المنهج الثاني اسلوبا لهم يسترزقون منه، لان في الفن أهم ما ينبغي العمل عليه هو التمييز بين ما هو مقبول وغير مقبول في الوسط الاجتماعي، فالسينما يمكن أن تسهم في عرض الأفلام ذات الثقافية وفكر قوي وايجابي، تسعى من خلال ذلك بناء إنسان سوي يعرف كيف يفكّر ويخطط وينمي قابلياته الاجتماعية وخبراته الحياتية، فمن الجميل أن ترصد السينما الواقع، ولكن ليس من أجل زيادة القبح والتشوه فيه، ولكن من أجل محاولة العلاج من خلال ذلك الفن، ويكون هذا الطرح لأي قضية من خلال الفن فرصة لمعالجة حقيقية لما يناسبنا في إطار هويتنا وثقافتنا وقيمنا وتقاليدنا وديننا، ونحن لسنا في حاجة إلى مزيد من التفسخ وضرب منظومة القيم ليس في صالح المجتمع، لان الفن الحقيقي في الاخير هو ما يعود على المجتمع بالإيجاب.

"اصبحت حرب الأفكار والايديولوجيا تنطلق ليس فقط في أوقات الأزمات والحروب...بل أصبحت تسبق وتمهد للأحداث والمواقف أو لتعزيز وجهات نظر، وأهداف قريبة وبعيدة المدى بصرف النظر عن شرعية المواقف أو عدم شرعيتها قد تهدد المجتمعات المسالمة عن طريق برامج إخبارية وثائقية تسجيلية وأيضا درامية سينمائية، وبالفيلم الروائي وتستغل للتمهيد وإقناع الرأي العام بضرورة الغزو المسلح مثلا أو للتمهيد للأحداث التي لا تستند إلى منطق تاريخي أو سياسي أو اجتماعي أو شرعية قانونية"[1]، ما يعني ان الفيلم السينمائي يمهد لأحداث لم تكن موجودة في الواقع ويصنع افكار وتوجهات لا يعتنقها الفرد اساسا، وكأنها تخلق في ثقافة جديدة تريد من المجتمع اعتناقها حتى ولو كانت منحرفة في الاساس، من خلال مزجها بين الواقع والخيال ليكون تأثيرهما على قيم الأفراد واتجاهاتهم وأفكارهم قويا.

فيلم اخر كذلك من انتاج محلي، وهو فيلم منارة الذي يتطرق الى محطة مهمة من تاريخ المجتمع الجزائري، لكن حمل الكثير –من خلال التعبير البصري– من السلوك المخالف للثقافة والبيئة الجزائرية من قبلات وعناق واجتماع ثلاثة اشخاص من جنس مختلف ليسوا بأزواج ولا اخوة بل اصدقاء فقط، وهذا منافي للخلفية الاجتماعية للفرد الجزائري والتي يستمدها من الدين.

[1] محمد منير حجاب، المحتوى الثقافي والتربوي للفيلم السينمائي، دار الفجر، مصر، 1998، ص13.

فالثقافة المستمدة من صناعة السينما بشكل عام هي سلاح ذو حدين، فكما هناك الايجابيات هناك أيضاً الكثير من السلبيات التي تحملها، حيث أن هناك الكثير من العادات والمفاهيم التي يتم دسها في الأفلام والمسلسلات، والتي تختلف بشكل كبير مع طبيعة وأسلوب الحياة المتبع عند الشعب الجزائري، كونها تصطبغ بطابع تقليدي ومحافظ إلى حد ما، وهنا تجدر الإشارة أن التقاليد والمفاهيم المقصودة هي تلك التي لا ترتبط بالضرورة مع نمطية المجتمع الجزائري أو الخوف من خرق العادات والتقاليد أو تلك التي تغلب حقوق وحريات فئات محددة على حساب فئات أخرى، وإنما تلك العادات والقيم السامية التي تمثل طابع عريق وأصيل للشعب الجزائري وثقافته، خاصة وان الصور مرتبطة الآن على نحو لم يسبق له مثيل بكل جوانب حياة الإنسان، ولعب الإعلام خاصة السينما والتلفزيون بشكل عام دورًا أساسيًّا في تشكيل وعي الإنسان المعاصر بإشكال ايجابية حينا، وأشكال سلبية حينا آخر، والعامل الحاسم والمهم هو الطريقة التي تقدم الصورة من خلالها وأساليب توظيفها بطرق ايجابية أو سلبية.

2- فيلم نورمال – دراسة نقدية تحليلية-:

ملخص الفيلم:

تطرق الفيلم للحركية الجديدة التي شهدها ويشهدها المجتمع الجزائري في ظل الربيع العربي، او كما اسميه "خراب عربي"، كما تطرّق للعلاقات الاجتماعية داخل المجتمع في ظلّ الانقسامات السياسية، وجرت معالجته بإيحاءات واشارات ضمنية وجرأة في الحوارات والسرد الدرامي، مما جعل الفيلم يضع تلك الظاهرة وفق قالب معين يخدم جهة معينة.

نظرا لقدرة السينما على التأثير في الشرائح الواسعة من المجتمع، تجعلنا نتساءل عن طبيعة الدور الذي يمكن أن يلعبه هذا الفن في تفاعله مع هوية المجتمع بشكل عام، وعن طبيعة تفاعل السينما الجزائرية مع هوية المجتمع بشكل خاص، في هذا الفيلم سنحاول التطرق لبعض المشاهد التي تضمنت ابعادا دلالية وضمنية من خلال ما حمله الخطاب البصري واللغوي لصورة المجتمع وهويته، منطلقين من التساؤل التالي:

ماهي المصادر التي انطلق منها في صنع الخطاب السينمائي؟ وكيف تم التعبير عنه؟

مرزاق علواش الذي تطرق للعشرية السوداء والتطرف، نجد في افلامه تطرفا اخلاقيا على المجتمع يمس ثقافته وهويته، خاصة واننا نعرف ان العمل الفني هو معالجة خلاقة للمجتمع، يمس جوانب من الحياة بطريقة فنية وجمالية، والفن يعتبر ترجمة للواقع والمأمول، علواش يظهر من خلال افلامه عامة وهذا الفيلم خاصة ان له

هوة بينه وواقعه، حيث تغلفت ذاته بمشاعر الغربة والانخلاع والانسلاخ، واللاإنتماء، وشعوره بأنه مبعد او بعيد عن البيئة التي ينتمي إليها، فيصبح منقطعا عن نفسه، ويصير عبدا لما حوله.

فيلم نورمال صحيح انه حمل روح العصر للمجتمع الجزائري ونقل لنا عبر فيلمه، الذي يعتبر وثائقي اكثر منه روائي، قضايا كانت مستجدة في ذلك الوقت، وهو الحراك الشعبي الذي شهده الوطن العربي، لكن الفيلم وضع مضمون الفيلم في قالب ايديولوجي يخدم توجهاته ذات المصدر الغربي، خاصة عند مشاهدتنا للفيلم رأينا انه احتوى على الكثير من التحريف والتشويه للمجتمع الجزائري وثقافته، من خلال الخطاب السينمائي(صوت وصورة)، كما ان الشخصيات الحاملة لمضمون الفيلم لا ترقى ذلك، بل يظهرون مجموعة من المراهقين لا مخطط لهم ولا تنسيق ولا كاريزما تحمل قضية كبيرة.

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على طبيعة الخطاب السينمائي الذي قدم بها هوية المجتمع الجزائري في الفيلم، وملامحها كما عكسها الفيلم، بغرض التعرف على الصورة المقدمة عن العلاقة بين ما حمله ومدى ارتباطه بالهوية المحلية، متخذين تحليل المضمون ونقده، من خلال التطرق لعينة من المشاهد وما حملت من لقطات ذات ابعاد دلالية.

يفتتح الفيلم بصورة علوية للعاصمة مرفوقة بصوت الاذان دلالة على ان البلد مسلم، تليها لقطة لإحدى بطلات الفيلم تكتب شعار –جزائر حرة ديمقراطية– تحضيرا للحراك الذي سيقومون به، هذه اللقطة تجلت فيها اكثر من دلالة على مستوى الشكل والمضمون، على مستوى المضمون تمثل في تقديم المرأة على الرجل في النشاط الحراكي وعلى انها صاحبة المبادرة والاقدام، وتقديمها على انها الشخصية النموذجية للمرأة الجزائرية، والنموذج الافضل للقيام بهكذا اعمال وانها تمثل المجتمع، اما على مستوى الصورة فتمثلت في شكل المرأة ولباسها وتصرفاتها وتقديمها على انها تمثل المرأة الجزائرية وان هذا النموذج هو من يستحق يقود ويوجه.

المنظر الموالي نشاهد نفس تلك الشخصية التي قدمها على انها نموذجية مع رجل اخر يريد انتاج فيلم وثائقي عن الاوضاع في الجزائر ولا يهمه امر الحراك داخل البيت بمفردها ولا نعرف اي علاقة تربط بينهما هل هي زوجته او صديقته، وفي كلتا الحالتين لا يعبر عن المجتمع الجزائري، فان كانت زوجته فذلك امر جلل، لأننا سنشاهدها تقبل اصدقائه على الخدين وهذا لا يمت بصلة لا لشهامة الرجل الجزائري ولا لعفة المرأة الجزائرية، وان كانت صديقته فهذه طامة كبرى، لان في الواقع الجزائري لا يوجد امرأة تجتمع مع رجل غريب عنها في بيت واحد لا تربطها به الا الصداقة، وليست ملك للجميع الا بائعة الهوى، اذًا هذه اللقطات حملت دلالات مست دين واعراف المجتمع وثقافته، بداية من تصوير المرأة الجزائرية على انها سهلة المنال وامر عادي ان يكون لها علاقة

جنسية مع أيا كان، والاكثر من ذلك ان هذه النماذج تمثل المرأة الجزائرية، في المقابل ان تلك المرأة ناجحة وطموحة ولها رأيها ويجب ان يحترم، لكن في جوهر القضية خاطئة من بدايتها، كيف ذلك؟ من خلال القالب الذي وضع فيه المشهد الذي يعتبر مشوها من البداية، اولها علاقة الرجل مع المرأة علاقة غير منطقية من الاساس، استنادا الى توجهات المجتمع الدينية والثقافية، وكان المشهد يقول هؤلاء هم من يعتبرون مثالا يحتذى، وهنا المخرج خلق خطابا لا وجود له في المجتمع وحاول تأسيسه وتثبيته كي يصبح من ثوابت التفكير والعادات اليومية داخل المجتمع.

المنظر 2(لقطة متوسطة، لقطة عامة)

يحمل الفيلم مناظر مختلفة ترتبط بتجاوزات في حق هوية المجتمع، حيث نشاهد امرأة اخرى مع رجل اخر وهما من ابطال الفيلم داخل البيت، علاقته بها خليلة له، وكأن المجتمع الجزائري اصبح مليئا بالعلاقات الغير الشرعية ولا يوجد نماذج من المجتمع تمثل الصورة الحقيقة لعلاقة الرجل بالمرأة، هذا اولا، ثانيا على مستوى الصورة، نشاهد لباس المرأة غير محتشم وان كان في الحقيقة ذلك هو لباس المرأة في البيت، الا ان فنيا لا يصلح ذلك في مجتمع محافظ، فلو كان الامر كذلك، فحسب ايديولوجية الفيلم، يمكن ان يصور المشاهد الجنسية بين الرجل والمرأة، لان ذلك يحدث فعلا، اذا هنا يمكن القول ان المنظر لم ينقل لنا الحقيقة، بل ما اراد تصويره المخرج لخلق صور تراكمية بمرور السنين تصبح امر عادي وشائع، وهذا يعتبر تطرف اخلاقي مارسه المخرج في حق المجتمع الجزائري.

المنظر 5(لقطة متوسطة)

أبرز الفيلم يقينا، تمرده على خصوصية المجتمع الجزائري ومقوماته، تجسد ذلك عند مشاهدة ثلاث شخصيات يناقشون الوضع الساخن الذي تشهده الجزائر، وظف فيه المخرج كل الالفاظ السوقية والماجنة التي لا ترقى الى عمل فني موجه لمجتمع محافظ، والأدهى ان تلك النماذج صورهم على انهم مثقفين وواعين ويستطيعون التأثير في الشباب، وفاعلين في المجتمع المدني.

المنظر 7(لقطة متوسطة)

تختلف أطروحات علواش السينمائية بين فيلم وآخر، لكنها كلها تصب في مصب واحد؛ وهو معالجة القضايا الجادة في قالب مشوه، تحملها شخصيات ليست النموذج الأمثل للمجتمع، بل أراذل القوم، فالفيلم كلما زدنا في مشاهدته كلما شاهدنا صور بائسة بؤس المخرج في تصويره للمجتمع الجزائري، الذي حرّف وشوه له جوهره القائم على هويته الدينية والعرقية والثقافية والتاريخية، ففي تتالي المناظر نشاهد عدة لقطات تجسدت فيها كل المظاهر الشاذة داخل المجتمع، من قبلات وسكر وتدخين المرأة، وهنا نتوقف قليلا ونطرح سؤال: هل فعلا هؤلاء هم النموذج الذي يجب ان يكون مثالا للشباب؟ وماذا اراد المخرج ان يخبرنا من خلال تلك اللقطات؟

من الواضح ان هؤلاء لا يمثلون لا الشباب والمجتمع، وما راده المخرج هو رسم صورة نمطية عن الرجل والمرأة الجزائرية لتقدم في قالب سينمائي مقنع، لتصبح تلك الصور هي واقع المجتمع، فعن طريق اللقطات تنقل المعاني والأفكار والايحاءات المختلفة، وهنا هو يسير عكس التيار او الفائدة من العمل الفني الذي اساسه المجتمع، وخلق له نماذج ايجابية تنفع المجتمع في فكره واخلاقه وتصرفاته، لا ليصور لنا العديد من المشاهد واللقطات ذات ايحاءات جنسية، لا فائدة منها، سوى الدوس على القيم والعادات والثقافات التي ترفض مثل هذا النوع من الإباحية، والثقافة الجزائرية ذو الهوية العربية الاسلامية لا تسمح بمثل هذه المشاهد لأنها تتعارض مع قيم وعادات المجتمع، كما أنها تتناقض مع تعاليم الدين، من هنا تعمل هذه الأفلام بمشاهدها الجنسية على غزو العقول لأفراد المجتمع وتدخل قيّما فاسدة ضد فطرتهم البشرية، وهذا الأمر يؤدي إلى تدمير المجتمعات اخلاقيا واجتماعيا ونفسيا.

المنظر 13(لقطة متوسطة)

نشاهد في احداث الفيلم مشهد تصوير فيلم وثائقي عن الاوضاع في الجزائر من طرف هؤلاء الشباب، حيث نتلقى صور من القبلات داخل السيارة، ثم يتضايق الشاب من ذلك ويرفض اعادة اللقطة، لتأتي له المخرجة وتستفسر عن سبب رفضه، ليقول لها انه خاطب ولا يستطيع فعل ذلك، لتثور ثائرة تلك المخرجة مثل الثور الهائج وتعدي عليه لفظيا وجسديا*، وهنا تجسدت كل معاني الانحطاط والفسوق والفجور، والذي حملته شخصية المخرجة داخل الكادر السينمائي، بداية من الصراخ في وجه الممثل ونعته بأقبح الصفات، والتي لا تصلح حتى ان تكون في عمل فني، والاعتداء الجسدي الذي تمثل في ضربه على وجهه برأسها، هنا حسب رأيي لا يوجد اي تفسير غير الذي سأقوله، بداية من تفاجأ المخرجة برفض الممثل عملية التقبيل الذي رأت فيه شيء غريب وانه مزال متخلف فكريا، وكيف لشاب مثله لم يقبل فتاة من قبل وحتى انه لم يقبل خطيبته، –وهي بذلك حاملة ومبلورة لفكر وتوجهات المخرج– وكان المخرج يقول ان على الشباب والشابات الاقدام على مثل الافعال وانه شيء عادي ويدل على الانفتاح والتحرر، وان لم تكن تفعل ذلك فأنت انسان متخلف، والامر الثاني الاعتداء الجسدي الذي يحيلنا الى دلالة حادة تمس فطرة المرأة الجزائرية، وذلك من خلال التشجيع على استرجال النساء ودفعهم الى الخروج عن فطرتهم، ونحن نعلم ان ذلك ليس من شيم المرأة الجزائرية ولا يمت للواقع.

المنظر 22(لقطة قريبة، لقطة متوسطة)

* ينظر: فيلم نورمال، المنظر22– د53، قرص مضغوط.

يبدو أن الخطاب البصري في هذا المنظر لم يكن له اي ارتباط بمكونات الهوية القومية، كما نشاهد تغييبه لعناصر خصوصية المجتمع الجزائري، ولم يتوقف هنا بل ذهب بعيدا في طرحه، من خلال توظيف واستغلال جسم المرأة في عرض لقطات غير اخلاقية تتنافي مع ثقافة المجتمع ومبادئه ذات المصدر الاسلامي.

تتكثف اللقطات المتتابعة في سير الاحداث، لنشاهد اجتماع هؤلاء الشباب من اجل مناقشة الفيلم الوثائقي الذي صُور في وقت مضى من اجل اعادة تركيبه، في هذا المشهد يتجسد لنا كل معاني التهديم والانحطاط، بداية من الشخصيات والصفات التي يحملونها، واهم تلك الخصائص هي البحث عن الجنس والكبت المدفون في نفسيتهم، ادمان الخمور والتدخين– المرأة والرجل– اما على مستوى الصورة فكاريزما الشخصيات لا ترقى لحمل تلك القضية، من خلال لباس المرأة والرجل وكأنهم مراهقين يبحثون عن المتعة فقط، او من خلال تصرفاتهم اسلوب مناقشتهم التي توحي وكأنهم اطفال يتناقشون في امر الطفولة، المشهد هنا يقدم لنا نماذج شاذة لا يمكن ان نقول عليها تمثل المجتمع ولا يمكن ان نتخذها نماذج، لان القضية التي يتكلم عنها الفيلم تحتاج رجال ذو كاريزما وحضور قوي على مستوى الشكل والمضمون وليس مراهقين.

المنظر 23(لقطة عامة)

اعتمد المخرج كثيرا على التنميط من خلال الخطاب، بهدف إنتاج نمط ثقافي واحد وفق إرادة المخرج، فالتنميط الثقافي يتزايد كلما كان تقبله متاحا وميسرا، وكمثال على ذلك، في كل افلامه نجد نفس صورة المرأة في لباسها وكلامها وافعالها ذو الاسلوب الغربي، وعلاقة الرجل والمرأة التي لا يحدها اي حدود، بذلك اصبح يوظف في تراكم الصورة داخل الخطاب البصري التي ينتج عنها الترسيخ والتثبيت، معتبرا اياها توجها يجب ان يعتنقه المجتمع، رغم انه يعالج في قضايا مجتمع محافظ في اغلبيته، وهنا هو يمارس في التظليل، بقصد قلب الحقائق أو تزييف الوعي، وتشكيل العقل وفق إملاء شروط ذاته المنسلخة وأسياده الذين يعيش بفضلهم، هنا ينطبق عليها ما قاله بيير سورلان "إن المخرجين لا يصورون ما يرونه، ولكن ما يريدون إبرازه أو عرضه"[1].

[1] الصديق الصادقي العماري، سوسيولوجيا السينما/ الصورة والمجتمع، https://www.almothaqaf.com.

الفيلم في الكثير من المشاهد خرج عن الاطار المحدد للمبادئ والقيم المنبثقة من هويته، من خلال الخطاب البصري الموظف الذي سار عكس خصوصية الأمة، سواء من خلال التركيز على العناصر والمظاهر الشاذة، والكيفية التي قدمت بها هذه النماذج المتمثلة في الشخصيات على انها تمثل القاعدة او النموذج داخل المجتمع، هنا يمكن القول انه لم ينقل عمق المجتمع، بل ما املته عليه ايديولوجيته.

فيلم "**نورمال**" لا يمثل المجتمع الجزائري على الإطلاق، حيث بالغ المخرج في مشاهده، مما أعطى انطباعا أن الفيلم يحمل اللمسة الغربية وليس الجزائرية، مثل الإيحاءات التي حملها الفيلم وتصويره ربة البيت تخرج متى تشاء وتذهب أينما تشاء وتفعل ما تشاء دون ضوابط ولا رقيب، ومشهد لجزائري يتسول من عند الفرنسي، ومشهد المرأة الجزائرية وهي تتخلى عن خمارها عندما تستقل سيارة الاجرة، والفيلم السينمائي في الاخير هو "نتاجات فكرية وفنية تماما كالأدب القصصي، تخضع لوعي الكاتب الفكري والفني، ولموقفه من قضايا المجتمع"[1]، ذلك ما شهدناه في افلام سينما المهجر عموما التي خضعت لفكر إيديولوجي محدد، ارادت من خلاله صنع قاعدة جديدة للمجتمع الجزائري، تبلورت جلها في الجانب الثقافي والفكري، "إن المثقف الإفريقي الذي كونته باريس ولندن هو في أغلب الأحيان أوثق اتصالا بمنشأ ثقافته منه بمنشأ حياته"[2]، بمعنى تلعب ثقافة المخرج دور مهم في تشكيل وتبني أفكارا ورؤى يترجمها عبر الصورة والصوت حتى ولو كانت تلك الافكار والرؤى لا تعبر عن مجتمعه الاصلي، بل متأثرا بالثقافة المكتسبة.

أما إذا رجعنا الى بعض التفاصيل في هذه المعالجة البصرية، يمكن أن نشير الى ما عرضته من لقطات وصور خادشه للحياء لا يستسيغها الذوق العام نظرا للخلفية الدينة التي يستند عليها المجتمع، ليصح الفيلم ناقلا مشكلة ما داخل قالب مشوه، "أن الأمم العظيمة تعتز بهويتها، وتقدم إسهامها في الحضارة الإنسانية من موقع المستقل المتحرر، وترفض الذوبان الحضاري والانسلاخ الثقافي...الأمم العظيمة ترفض التقليد والتبعية، وتدافع عن حقها في الوجود والحياة، وتحول تجربتها التاريخية إلى أداة لتحقيق النهضة والتقدم"[3]، وليس مثل ما انتهجه علواش في كل افلامه التي لا هو عبر عن مجتمعه وتاريخه ولا اتقن الحرفة التي تتطلب فهم فكري وفلسفي ينطلق منهما.

---

[1] نسمة بطريق، الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار الغرب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة 2004ص 51.

[2] مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر، ط4، سوريا، 1984، ص123.

[3] الغزو الثقافي وخطره على المجتمعات، الغزو الثقافي والفكري، https://sites.google.com/site/socioalger1.

تعتبر طريقة معالجته الفيلم للقضية منحرف جدا عن جوهر المجتمع، يظهر ذلك من خلال الحوار والصورة اللذين حملا لنا الكثير من الإباحية التي لا تمت بصلة للجزائر، حيث ركز على بعض المظاهر على أنها جزء من ثقافة وفكر وهوية المجتمع، مثل شكل الحجاب وشكل الملابس بصفة عامة للمرأة أو علاقة الرجل بالمرأة، وشرب الرجل للخمر، وما حمله من ألفاظ تعتبر بذيئة في قاموس المجتمع، كما صور لنا الجزائر أنها مجرد شارع متسخ سكانه يمارسون كل أنواع المحرّمات، وشبابه هاوي للرذيلة، ولا هم له سوى الاختلاء بالمرأة وممارسة الجنس معها، لنجد أن الفيلم فهم المجتمع الجزائري بزاويته الخاصة التي تتسم بالتطرف وخدمة أسياده، خاصة وأننا نعرف أن من يمول انتاجاته شركات فرنسية، والذي أراده مرزاق هو أن ينقل نفس صورة المجتمع الفرنسي الذي يعيش في وسطه ومتشرب من ثقافته ويسقطها على الجزائر، "إن المثقف الذي تبع الاستعمار على مستوى العموميات المجردة يريد أن يعيش المستعمِر والمستعمَر في سلام في عالم جديد، ولكن الأمر الذي يعمى عنه أن الروح الاستعمارية قد تغلغلت فيه مع طرائقها في التفكير، هو أن المستعمر لن يهمه البقاء ولا التعايش السلمي متى زال الوضع الاستعماري"[1].

المخرج مرزاق علواش يعتبر من الأصوات التي تطالب بضرورة التعايش مع ثقافة المستعمر، والتي وصل في نفسيتها الاستلاب إلى مراحل جد خطيرة، كما ان ذلك المخرج تناسى أن إحدى أهم أهداف الفيلم السينمائي هو تسليط الضوء على قضايا المجتمع المهمة وما فيه من مشكلات حقيقية تحتاج إلى دراسة وتوعية، لأن تسليط الضوء عليها وكشف خباياها والتعرف إلى أبرز نتائجها ومعرفة إفرازاتها وتجنبها فيها مصلحة اجتماعية عليا، إلا أن المخرج تجنب كل ذلك وذهب إلى قضايا لا تغني المجتمع ولا تعنيه في شيء، ونسي أن الإبداع السينمائي يجب أن يترجم عن القدرة الإبداعية للمخرج، حيث يجب أن يمتلك حدّا أدنى من الوعي بشروط الفن والحرفة والانتماء معا، فالفيلم الجيد هوية، وأن للسينما دورا إرشاديا مهما في توجيه المواطنين نحو إتباع سلوك إيجابي ما أو تحفيزهم لتبني مفهوم قيمي نخشى عليه من التلاشي أو التآكل، أو ترسيخ القيم الأصيلة في المجتمع وتشجيع الشباب للعمل وفقها، "فالعمل السينمائي مزيج من تأثير المجتمع بقضاياه وبرؤية صانعي العمل ودور الدولة، فالفيلم وحدة يتم من خلالها إعادة بناء الواقع السياسي أو الاجتماعي أو الديني أو الاقتصادي لمجتمع ما بصورة قريبة من الواقع، وبالتالي العمل السينمائي هنا لا يركز على انعكاس الواقع في السينما بقدر تركيزه علي معالجة السينما للواقع وإعادة تشكيله"[2]، لأن السينما يمكن أن نطلق عليها الهوية الثقافية التي تعكس طبيعة

---

[1] فرانز فانون، تر: سامي الدروبي، معذبو الأرض، دار الفارابي، لبنان، الطبعة الأولى، 2004، ص36.

[2] ينظر: ندى ياسر عبد المعطي عبد اللطيف، توظيف السينما في المجال السياسي وأثره علي الوعي السياسي في المجتمع المصري في الفترة 2012 إلي 2018، https://democraticac.

البلد المنتج لها، خاصة إذا كنا نتحدث عن الأفلام الواقعية أو تلك التي تعالج قضايا مجتمعية متنوعة، لكن يظهر أن المخرج رأى في الفن تبريرا لقيم دخيلة عن المجتمع الجزائري حتى وان كانت منحرفة او خاطئة أو غير عادلة، لكن من حسن حظ هؤلاء ان الجزائر مرت بفترة عصيبة جمدت كل مناحي الحياة الثقافية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، مما ترك فجوة عميقة جعلت التركيز على المادة والشكل لا المضمون الهادف، هذه العوامل فتحت الأبواب أمام مرتزقة باسم الفن تنعدم لديهم المرجعية الفنية، فالصورة الفيلمية في الأخير ما هي سوى نتاج لتوجه فكري معين يكون بالدرجة الأولى للمخرج "المضمون النهائي للبرامج أو الفيلم السينمائي أو التليفزيوني هو مضمون يأخذ في الاعتبار محصلة الثقافة، والمعلومات المتعددة ويعبر عن خطاب ونظام ثقافي اجتماعي وسياسي وفكري محدد"[1].

إن الفيلم ككل عند مشاهدنا له وتحليلنا له من ناحية المضمون الدلالي للخطاب السينمائي لبعض المشاهد ومدى تجلي صورة المجتمع وهويته داخل المشاهد واللقطات، نجد ان تلك اللقطات خرجت عن هوية المجتمع، خاصة الجانب الذي يتعلق بالمرأة، حيث استغلت جسديا وجعل منا منتوجا تجاريا لتمرير افكار معينة داخل قضايا المجتمع المهمة، كي تتسلسل في نفس الفرد دون شعور، وهذا الاسلوب عرف به مرزاق علواش، حيث يعالج قضايا مهمة تحملها شخصيات شاذة من خلال اسلوب عيشها وصفاتها ولباسها.

فالسينما يمكن أن تسهم في بناء إنسان سوي يعرف كيف يفكّر ويخطط وينمي قابلياته الاجتماعية وخبراته الحياتية، من خلال معالجة المشاكل التي يمرّ بها الناس بطريقة خلاقة تكون مثالا يحتذى به وليس العكس، فالفن ترجمة وجدانية للشخص ووسيلة للتسامي عن الانحطاط، حيث يصور كل الأشياء بمظهر لائق وتصبح غايته أخلاقية رفيعة.

وما يؤسف له أنّ البعض يدافع عن التجاوز الحاصل على القيم الأسرية والاجتماعية التي تعارف عليها المجتمع منذ القدم وتجاوز الحدود والتي فيها على هوية المجتمع والأسرة.

إن مشاكلنا الاجتماعية الحقيقية متعددة، وغياب الفن عن مناقشتها هو المشكلة الأكبر، فإن كان الفن حاليا يركز على دور تلك النماذج الشاذة ليصنع منها ابطالا، فكيف غاب عنهم إمكانية مناقشة القضايا الاجتماعية المهمة ليس فيها ما يغري بالتأثير او بالتقليد، فعلى الأقل ستكون هناك قضايا ذات قيمة، يقوم الفن بمناقشتها بدلا من تلك النماذج التي يقدمها الفيلم ولا نجد فيه نفعا، فالأخلاق في الفن هي الهدف والوظيفة، للحفاظ علي

[1] نسمة البطريق، الدلالة في السينما والتليفزيون في عصر العولمة، م س، ص17.

إنسانية الفرد في المجتمع، حيث أن الأخلاق تحدد النهج الذي نسير عليه، والفن يرتقي بالفرد ويحافظ علي أتساق كيانه الداخلي، كما أن الفنان يعبر عن نفسه ومجتمعه والإنسانية عموما.

يمكن القول إن التمسك بالهوية صعب جدا في هذا العصر، والفن السينمائي ليس مستثني من هذه العولمة، فنجده بدأ يتوحد، حيث نجد بعض الفنانين الممارسين لهذا الفن قد تنكروا لتراثهم وهويتهم تماما وركبوا موجة الحداثة والعولمة، فأخرجوا لنا فنا جديدا، لا ينتمي للفن العريق لذلك المجتمع، ولا ينتمي كذلك للفن العالمي الحديث، بل هو مسخ بين هذا وذاك، بينما حاول آخرون أن يكونوا أكثر تمسكا بهويتهم مع اهتمامهم يكل متطلبات العصر، وبعض هؤلاء الفنانين نجحوا حقا في ذلك وأنتجوا لنا فنًّا جديدا جميلا، أما البعض الآخر، فلم ينتجوا سوى نشاز، لا يمت للهوية بصلة.

تقنيّات السّرد الفيلمي في الرّواية الجديدة (أفلمة الرّواية) – نماذج مختارة –

أ/ لطيفة صميدة

جامعة بسكرة

ملخص:

تهدف هذه الورقة البحثيّة إلى التّعرّف على العلاقة الّتي تجمع بين الرّواية والسّينما، ورصد طبيعة وأبعاد هذه العلاقة من زوايا تتعدّد بتعدّد المرجعيّات والمواقف النّظريّة والفكريّة، وكذا الوقوف على بعض العناصر الفاصلة بينهما،وهما الفنّان المختلفان:فالأوّل نصّيّ لغويّ،والثّاني سمعيّ بصريّ،مع التّطرق إلى كيفية تحويل العمل الرّوائيّ إلى عمل سينمائيّ بأفلمة الرّواية.

وتكتسي هذه الدّراسة أهمّيتها العلمية والجمالية من الرّوابط الّتي تجمع بين الرّواية والسّينما على مستوى توظيف كلّ منهما لآليّات وتقنيّات الآخر الفنّيّة والجمالية والسّرديّة، فهل الرّواية هي الّتي استفادت واستلهمت من السّينما؟ أم العكس هو الصّحيح؟

الكلمات المفتاحية: الرّواية، السّينما، أفلمة، تقنيّات، السّرد

مقدّمة:

تعدّ ثنائية الرّواية والسّينما من الثّنائيّات الّتي شغلت الرّوائيين والسّينمائيين والنّقاد والدّارسين على حدّ سواء، وكُتبت حولها العديد من الدّراسات الّتي اكتست أهمّيتها العلمية من أهميّة العلاقة بين الرّواية والسّينما، فقد ظلت هذه العلاقة تثير الكثير من الجدل حول من استلهم واستفاد أكثر من الآخر من جهة،وحول علاقة التّأثير والتّأثّر القائمة بينهما من جهة ثانية.

وتعتبر السّينما"علم متكامل له أصوله وفروعه، يدرّس في المعاهد، وهي بمثابة تجارة بالدّرجة الأولى تغازل الأسواق"[1]، فهي فنّ قائم بذاته له.

إنّها عالم ينظر له البعض على أنّه صناعة لها أدواتها وتقنيّاتها الخاصّة، والتي تشتغل على عنصر التّرفيه والتّثقيف، وبواسطتها ينتقل المتلقّي من عالمه الواقعيّ الخاص إلى عوالم أخرى، ويرى البعض الآخر

[1] ويليام جي جوستانزو: السّينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، مؤسسة هنداويسي آي سي، المملكة المتحدة، ط1، 2014م، ص24.

أنّها"ثقافة بصريّة تتبعها ثقافة اللغة اللفظية"[1]،حيث أنّها صناعة تتجاوز المكتوب إلى الشّاشة المصورة،فتخترق بذلك العمل الذي تصنعه الكتابة.

وسائط الاشتغال في الرّواية والسّينما:

إنّ الحديث عن وسائط الاشتغال لدى كلّ من الرّواية والسّينما متشعّب، لكن بالتّركيز على الإجابة عن السؤال المطروح سالفا يمكننا رصد بعض مظاهر التأثير والتّأثر الّتي طالت الكتابة الرّوائيّة من خلال استلهامها من الفنّ السينمائيّ، خاصة ما يتعلّق بالمونتاج واللّون والإضاءة والمؤثّرات الصوتيّة والموسيقى والمشهديّة وغيرها من التّقنيّات السينمائيّة.

فقد وظّفت الرّواية الجديدة تقنيّات السّرد الفيلمي، خاصّة عند روّادها أمثال ألان روب غرييه ونتالي ساروت وميشال بوتور وجان ريكاردو وكلود سيمون ومارغارييت دورا وغيرهم ممّن حملوا لواء هذه الحركة التّجديديّة في الرّواية الّتي توسّلت تقنيات السرد الفيلمي على مستوى بناء الحكاية والسرد الرّوائي.

وقد ظهرت حركة الرّواية الجديدة في أوائل خمسينيّات القرن الماضي،حيث وظّف ألان روب غرييه التّقنيّات السّينمائيّة بشكل واسع،ومن أبرز المفاهيم الجديدة التي تزامنت مع ظهور هذه الحركة الرّوائيّة مفهوم الشّخصيّة الّتي كانت تحمل تقنيّات محدّدة في بناء الرّواية الكلاسيكيّة كالسّرد واللّغة والحوار والوصف،فتبرز معالمها؛حيث نجد أنّ بعض الرّوايات الواقعيّة التّقليديّة تحمل أسماء شّخصيّات أو أسماء أمكنة لها علاقة وثيقة بالشّخصيّة،لكنّ هذه التّقنيّات تغيّرت مع ظهور المفهوم الجديد للرّواية ف"ألفينا النّظرة الجديدة إلى تمثّل الشّخصيّة في العمل السّرديّ تنحو منحى لغويا،ذلك أنّ النّظرة الجديدة إلى الشّخصيّة أمست تنهض على التّسوية المطلقة بينها وبين اللغة،والمشكلات السّرديّة الأخرى.ومن أجل ذلك ربّما عدّت الشّخصيّة مجرّد كائن من ورق"[2]،وهذا ما أفقدها وظائفها الكلاسيكيّة،وأصبح من الضّروريّ التّعامل معها بصورة مختلفة في بناء النّصّ الرّوائي، وقد وجدت الرّواية ضالّتها و حلّ معضلتها في فنّ السّينما.

وبما أنّ الرّواية الجديدة انفتحت على تقنيّات الكتابة السّينمائيّة ووظفت تقنية السّرد الفيلمي فإنّ السّينما انتعشت وازدهرت بفضل استلهامها من الرّواية، وبفضل توظيفها لأجواء وعوالم الرّواية الّتي تقتبس منها أو تحولها إلى فيلم، وتنقل الحياة والأحداث والتفاصيل التي على الورق إلى حياة وأحداث وتفاصيل من أضواء وألوان وديكورات ومشهديّات مختلفة.

---

[1] يوري لوتمان: مدخل إلى سينمائيّة الفيلم، النّادي السينمائي، دط، دمشق، 1989، ص43.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية –بحث في تقنيّات السّرد– إصدار المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1978م، ص93.

وقد تعاملت السّينما العربيّة مع الإبداع الرّوائي واستلهمت منه عالمها المتخيّل،فحوّلت الكثير من الأعمال الرّوائيّة إلى أفلام تلفزيونيّة مصوّرة،والسّؤال الذي يفرض نفسه هنا:هل الأفلام المستلهمة عن الرّوايات، بعيدة عن معاني وأحداث تلك الرّوايات؟أم أنّ كما للرّواية خصوصيتها وفنّيّاتها، فإنّ للسّينما أيضا خصوصيتها وجمالياتها؟وأنّ لكلّ واحد منهما منهاجا خاصّا في سلوكه الفنّيّ؟ وإذا كانت العلاقة بينهما علاقة تأثير وتأثر، فلم حين يفشل الفيلم السّينمائيّ يُنتقد النّص الرّوائي ويُحمّل مسؤوليّة الفشل؟ولم في مقابل ذلك ترسخ الرّوايات المأفلمة في ذاكرة المتلقّي؟وتُنسي الرّوايات النّصّيّة المكتوبة؟

إنّ أيّ وظيفة للنّصّ الرّوائي تخرج عن إطارها الروائيّ إلى الإطار السّينمائيّ،كالتّمثيل والاقتباس والمسرحة والبناء السيناريستي وغيرها من الوظائف التي تخرج عن إرادة الكاتب لتنتهي عند إرادة المخرج السّينمائيّ، وتتوقّف عندها سيطرة المؤلّف على نصه الذي فتح له مجال الاختراق الميتاسردي،ومن هنا اتّخذ السّيناريست حقّ إعادة صياغة النّصّ الرّوائيّ والتّصرّف فيه بعيدا عن صاحبه بمجرّد إبرام عقد تحويل النّص من طبيعته السّرديّة إلى الطّبيعة التّمثيليّة السّمعيّة البصريّة،وهنا ينتهي دور الكاتب عند بداية دور السيناريست في الكتابة،وفريق التّمثيل في المشهديّة والتّجسيد،وفريق الإعداد والمونتاج في التّركيب،والمخرج في الإخراج السّينمائيّ،ف"الكلمة عالم من المجرّدات الذّهنيّة،بينما الصّورة عالم حسّيّ بصريّ،وهذا الاختلاف يتبعه بالضّرورة اختلاف في التّلقي،فقارئ الرّواية ذهنيّ الوظيفة،متخيّل ثمّ مؤول،بينما المشاهد بصريّ الوظيفة،واقعيّ ثمّ مؤوّل،وعليه فإنّ آلية العلاقة بين الرّواية والسّينما هي علاقة اختزال المكتوب إلى صورة،وهذا الاختزال ينتج عنه الاستغناء بالصّورة ومدى شموليّتها عن الوصف السّرديّ المسهب في الرّواية"[1]،ففي فيلم ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة–مثلا– نجد مشهد قتل رابح لثعبان وجده قرب العجوز التي ذهب لإحضار الماء لها من القربة محذوف من الفيلم،وهو المتمثّل في الرّواية في هذا المقطع: "**أخذ آنية من طين وخرج إلى المراح حيث قربة الماء معلّقة في مكان ظليل،وإذا به وهو يحلّ شريط الحلفاء المربوط به فم القربة لاحظ نقطتين لامعتين لمعانا مخضرّا تحت حجر كبير أسفل قربة الماء،فأحسّ برعشة تسري في عموده الفقريّ ومفاصله وقال:ثعبان،ثعبان يتبرد هنا أو ضفدع،يجب أن أسرع فأناول العجوز الماء ثمّ أعود إليه،وبعدما أسعفها أخبرها عن الثّعبان الّذي وجده وهو بصدد العودة إليه ليقتله. – إنّني رأيت ثعبانا تحت حجر قريب من قربة الماء، سأذهب لأقتله وأعود. – هو ثعبان رأيته مرّات هنا،ولم أستطع قتله:خذ العصا يا رابح.**

وكأنّ ذكر الثّعبان أعاد إليها شيئا من نشاط وحيويّة"[2].

---

[1] حسن النعمي، جدل الخطاب بين الرّواية والسّينما، موقع منتديات القصّة العربيّة.

[2] عبد الحميد بن هدّوقة، ريح الجنوب، دط، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2012م، ص142–143.

ضف إلى ذلك"الحيل السّينمائيّة المستخدمة وهي: عدم الوضوح،والمسح،والإبطاء،والإسراع،والتّركيب البصري أو السّمعي،وتشويه الصّورة والصّوت،وطرق الإدخال البحتة،أي القطع الصّريح، والمزج، والاختفاء والظّهور التّدريجيّين وحركة الكاميرا إلى الأمام"[1]، وكلّ هذا من شأنه أن ينقل العمل من الرواية النّصّيّة إلى الرّواية السينمائيّة.

إنّ انتقال الرّواية من صيغتها الورقية إلى السّينما إلى الإخراج،يعني انتقال الكتابة إلى التّصوير بجعل الشّخصيّات الورقية تتحرك على الشّاشة تتحرّك وتنفعل وتغضب وتحسّ.

والمعروف في النّقد الأدبيّ أنّ الرّواية الحديثة استفادة من تقنيّات السّينما،كما أنّ الرّواية كانت السّبّاقة إلى تزويد السّينما بمجملة من التّقنيّات،فيرى كريفت"أنّ أبرز تجديد أثّر في السّينما كان مأخوذا من صفحات ديكنز ،وأوضح ذلك إيز نشتاين في مقال تحت عنوان:ديكنز وكريفت والفيلم اليوم"[2] فحينما يجعل الكاتب من روايته نصّاً قابلا للانفتاح على إمكانات ميتا سردية، فإنّ تمظهر النّص وفق تلك الإمكانات الّتي تتيح إعادة صياغته وبناءه وفق تقنيّات الفنون الّتي أُستلهمت منه،ينهي مهمة كاتبه لتبدأ مهمة جنود تلك الفنون في تحويل النّصّ الرّوائيّ إلى نصّ سينمائيّ،وبمجرد تحقّق هذا التّحويل ينفتح الباب على مصراعيه لنوع آخر من التّلقّي.

علاقة التأثير والتّأثر بين الرّواية والفيلم:

إنّ العلاقة بين الرواية والفيلم ترجع إلى سنوات تمتدّ إلى تاريخ نشأة السينما وتداخلها مع الفنون الأخرى، فقد قدّمت الرّواية نفسها في شكل جديد هو الفيلم السينمائي،"فعند جان كوكتو الفيلم هو كتابة بالصّور، بينما يعتبر ألكسندر أرنو أنّ السينما لغة صور لها مفرداتها وبديعها وبيانها وقواعد نحوها"[3]، أو ما يعرف بالسّرد المرئيّ وهو"الجمع بين التّقنية وتوظيف الدّال"[4].

فلطالما تعلقت قرائح المتلقين بنماذج لأفلام سينمائية ارتبطت ارتباطاً وثيقاً في مخيلتهم بنصوصها الروائية، فظن الكثيرون، سواء كانوا من فئة العوام أو الفئة المثقّفة بأن الفيلم السينمائي هو نفسه النّصّ الرّوائي، على الرغم من أنّهما مختلفان جذرياً بحكم نوعية وكمية الاختراقات السينماتوغرافية التي لحقت النص الخطّي المكتوب، الذي يُعزى كثير من نجاحه إلى الإبداع السّينمائي الذي حققه فريق إنتاج وإخراج الفيلم.

---

[1] مارسيل مارتن، تر: سعد مكاوي،اللغة السينمائية، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2017م، ص255.

[2] لوي دي جانيتي، فهم السّينما، تر: جعفر علي، دط، دار الرّشيد، بغداد،1981م، ص418.

[3] مارسيل مارتن، تر: سعيد مكاوي، اللّغة السّينمائيّة، مرجع سابق، ص8.

[4]سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، تقنية كتابة السينما، قراءة واشتغال في المصطلحات الأكاديمية للدّراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة، جوان 2014م.

وهناك عدّة أمثلة ونماذج، منها ما تفوّقت فيها الرّواية المكتوبة على نسختها السّينمائية،ومنها ما تفوّقت فيها النّسخة السّينمائية على الرّواية الخطّية؛المكتوبة. والأمثلة من الأدبين العالمي والعربي كثيرة،وهي خير دليل على فضل النّجاح السّينمائي في رواج النّص الرّوائي بين القرّاء.

ففي الأدب العالمي نجد على سبيل المثال: روايات"شيفرة دافنشي"لدان براون و"هاري بوتر" لجوان كاثلين رولين،و"طيران فوق عشّ الوقواق"لكين كيس و"زوربا اليوناني" لنيكوس كازانزاكيس،و"الكونت دي مونتي كريستو" لألكسندر دوماس،و"مادام بوفاري"لغوستاف فلوبير و"دكتور زيفاجو"و"ذهب مع الرّيح"لمرغريت ميتشل و"الحب في زمن الكوليرا"المقتبس عن رواية غابرييل غارسيّا ماركيس"و"الجريمة والعقاب"لديستويفسكي و"الحرب والسّلام" "لتولستوي ووغيرها...فقد استطاع مخرجو هذه الأفلام السّينمائيّة الاقتباس بنجاح عن الأعمال الأدبيّة المشهورة وتقديمها بحلّة فنّيّة سينمائيّة جديدة حقّقت شهرة عالمية ومشاهدات جماهرية على نطاق واسع.

أما في الأدب العربي فنجد: روايات نجيب محفوظ "زقاق المدق،الحرافيش، اللّص والكلاب"،ورواية"عمارة يعقوبيان"لعلاء الأسواني والّتي علقت في الذّاكرة مع صورة بطل الفيلم الذي اقتبس منها"الممثل عادل إمام"،ورواية"دعاء الكروان"لطه حسين ورواية"عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني، و"الحريق" لمحمد ديب، و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي(وهي مسلسل تلفزيونيّ)...وغيرها من الأعمال السّينمائيّة النّاجحة المقتبسة من الرّوايات العالمية النّاجحة،فمن يقرأ هذه الرّوايات ويشاهدها سينمائيّا يلاحظ تعدّد المشاهد بكثرة مقارنة مع الرّواية، وربّما يرجع ذلك لرغبة المخرج في تمديد مدّة الفيلم السّينمائي.وهكذا تكون السّينما قد شكّلت صورتها على ضروريّات ابتغتها لشدّ انتباه المشاهدين وتسهيل الفعل الإدراكي والتّفاعلي.

وهكذا يجسد الفيلم الأشخاص والأماكن والوقائع والأحداث، فيحوّلها من مجرّد أشياء في الذّاكرة إلى أشياء محسوسة ذات بعد فيزيولوجيّ وحقيقي.فقد"قدّم الأدب للسينما الحكاية وشعريّة اللغة والرؤية الفلسفيّة المتجاوزة للسّطح،الملامسة لجوهر الأشياء والقضايا،وقدّمت السّينما للأدب الشّهرة والتّسويق وأعادت إحياء أعمال أدبيّة قديمة كما قرّبت كتّابا ينتمون لعالم الكتابة الرّسميّ من مخيّلة الجماهير البسيطة،وبذلك أسهمت في ردم شيء من الهوة بين الأدب والمجتمعات"[1].

وجميع هذه النّماذج تتفاوت قيمتها الرّوائية والسّينمائية من حيث النّجاح أو الفشل،وذاك راجع لخصوصيّة العمل الرّوائي من جهة، وتقنيّات تجسيده السّينمائي من جهة ثانية،كما يمكن أن يعود نجاحه أو فشله إلى عوامل تخرج عن نطاق الرّواية والسّينما،إذ تتحكم فيها طبيعة العقد التّجاري المبرم بين الرّوائي وصاحب الشّركة السّينمائية المنتجة، وهو العقد الذي يسطّر للحدود بين الطّرفين،ويحدّد مدى تدخل الرّوائي في عمل فريق الإنجاز السّينمائيّ،

[1]عادل خميس الزّهراني، في العلاقة بين الرّواية والسّينما..التّاريخ النّقاطعات،مجلة المدينة، تاريخ النّشر:2022/5/18م.

وهي عوامل تخرج عن طبيعة الفنّين معا سواء كان الفنّ الرّوائي أو الفنّ السّينمائي، لكنها في المقابل قد تحسم مصير العمل من حيث نجاحه أو فشله.

فحينما يخرج النّص الرّوائي (بلغته السّرديّة، وبنياته الفنّيّة، والحكائية) من كفالة كاتبه،ويتبنّاه الطاقم السينمائي الذي سيعيد تشكيله وفق ما يتناسب مع تقنياته وقوانينه الخاصة،والتي تختلف عن تقنيّات نظيرتها الروائية، وهنا سيتساءل الجميع حول طبيعة هذه الإضافات التي سيدخلها السّينمائي وفريقه التّقني على النّص، وما سيسقطه من عناصر جوهرية في البناء الفنّي للرّواية،لتصبح سقط متاع في طبعتها السّينمائية، وهذا ما يصطلح عليه بالاختراقات الخارجية التي يحدثها السّينمائي على النص الرّوائي؛حيث تنقله من طابعه المكتوب والمقروء إلى طابعه السمعي البصري المشاهد.

النّصّ بين كاتبه الأصلي ومتبنّاه السّينمائيّ:

نشهد في وطننا العربي ظاهرة تدخل الرّوائي في عمل السيناريست والمخرج بعد تسليمه نصّه الرّوائيّ لهما، "فكثيرا ما يشتكي الأدباء من خروج أعمالهم الأدبية بصورة مختلفة على الشّاشة تبتعد عن هدف الرّواية وتشوّهها أحيانا بينما يعيب المتخصّصون في صناعة السّينما–من جهة أخرى–على الأدباء عدم فهمهم لطبيعة السّينما وشروطها الفنّيّة الخاصّة"[1]

وهذا ما يجعل الرّوائيّ حريصا على مرافقة عمله أثناء التّنفيذ والأداء السينمائي،متتبعاً كلّا من المخرج والمنتج في كلّ كبيرة وصغيرة يقومان بها.وبما أن الرّوائي ليس سيناريستا ولا سينمائيا، فقد يؤدي تدخله في عملهما إلى التّشويش على العمل وتشويهه وبالتّالي القضاء على نجاحه سينمائياً،فالأوّل حريص على حماية عمله من الاختراق وتثبيت رؤياه وأيديولوجيته،وهو يظن بأن عمله الرّوائي بعد تحويله سينمائياً ما يزال رواية،متجاهلاً الحدود الفنية والتّداخلات الأجناسيّة بين فنّي الرّواية والسّينما،والثّاني حريص على نجاح عمله السّينمائيّ ورفع نسبة المشاهدة.

ومن المعروف في الجزائر أنّ"مولود معمري"قد احتجّ على ما قدّم من محتوى في فيلم"الأفيون والعصا"المستلهم من روايته التي تحمل نفس العنوان،كون الفيلم لم يعبر عن رؤيته التي أرادها في الرّواية الخطّيّة.

فهل ستستمرّ وصاية الكاتب على نصه الرّوائيّ حتى بعد أفلمته ونقله من الخطاب المكتوب إلى الخطاب المصور والمسموع؟

إنّ ما يدعو للأسف أن معتقد استمرار الوصايا على الرّواية من قبل صاحبها يقوده الكُتاب أصحاب النّصوص الروائية، بالإضافة إلى شيوعه لدى طبقات المتلقين سواء كانوا عواما أو مثقفين، فكلاهما يظنّ بأن

[1] عادل خميس الزّهراني، المرجع السّابق.

الرّواية وإن تمت أفلمتها فستبقى هي الرّواية المكتوبة، وهذا ما لا يصحّ له أن يكون، فالسّينما عمل يتميز بتقنياته المتعدّدة والمختلفة عن تقنيات السرد، فانتقال العمل النّصي إلى صورة مرئيّة، ينهي وصاية الكاتب عليه وما السيناريست والمخرج سوى قراء لهذا العمل.

فما يضير الرّوائيّ إن كانت قراءة المخرج السينمائي والسّيناريست وفريقهما تختلف عن قراءته وآرائه، فاختراق السينما للنص لا يعدّ خيانة بل هو إبداع وإثراء وقراءات جديدة متجددة.

الخاتمة:

وفي النّهاية إنّ نجاح العمل الرّوائي لا يعني بالضّرورة نجاحه سينمائياً، كما أنّ فشله روائياً لا يعني فشله سينمائيا، فللكتابة الرّوائية خصائصها وللكتابة السّينمائيّة خصائصها التي تسمح لها بتعديل المقاطع وتشكيلها على ما ابتغاه المخرج، مع أنّها تبقى مرتبطة بشخصيّات الرّواية وأحداثها، ويشهد تاريخ الفنّيين على ذلك.

فقد كانت السّينما السّبّاقة في الاستفادة من منجزات الرّواية، حيث استعارت منها بعض تقنياتها السّرديّة والتّصويرية والتّشخيصية، ممّا ساهم في إقلاع السّينما إقلاعاً جعلها تتجاوز الرّواية من حيث نسبة المشاهدة ومتابعة جمهور المتلقّين، فالعلاقة بينهما علاقة تبادلية، فكلّ منهما استلهم من الآخر؛ فالرّواية ترسم فكرتها بلغة الأحرف،في حين تترجمها السّينما بلغة بصريّة ملفتة للنّظر،فتقع العلائقية بين النّصين الأدبي والسّينمائي.

قائمة المصادر والمراجع:

1-حسن النعمي، جدل الخطاب بين الرّواية والسّينما، موقع منتديات القصّة العربيّة.

2- سعيد عموري، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي، تقنية كتابة السينما، قراءة واشتغال في المصطلحات الأكاديمية للدّراسات الاجتماعيّة والإنسانيّة، جوان2014م.

3- عبد المالك مرتاض، في نظريّة الرّواية-بحث في تقنيّات السّرد-إصدار المجلس الوطني للثّقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1978م.

4- عبد الحميد بن هدّوقة، ريح الجنوب، دط، دار القصبة للنّشر، الجزائر، 2012م.

5- عادل خميس الزّهراني، في العلاقة بين الرّواية والسّينما..التّاريخ التّقاطعات، مجلة المدينة، تاريخ النّشر:2022/5/18م.

6- لوي دي جانيتي، فهم السّينما، تر: جعفر علي، دط، دار الرّشيد، بغداد،1981م.

7- مارسيل مارتن، اللغة والسّينما، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1،2017م.

8- ويليام جي جوستانزو: السّينما العالمية من منظور الأنواع السينمائية، مؤسسة هنداويسي آي سي، المملكة المتحدة، ط1، 2014م.

9- يوري لوتمان: مدخل إلى سينمائيّة الفيلم، النّادي السينمائي، دط، دمشق، 1989.

الأدب والسينما: علاقة تفاعلية خصبة (من الحرف إلى الشاشة)

د/ جمال زيان

جامعة البليدة 2

ينبغي أن نشير في البداية إلى أنّ الفن السينمائي عبر مسيرته التي انطلقت عام 1896م قد ارتبط بالأدب يوم شاهد الجمهور أوّل عرض للأخوين"لوميير"، أين أعلن عن ميلاد فن جديد يعتمد الصورة كبديل للكلمة أو الشكل.ومنه كان هذا الرابط الوثيق الذي يتحوّل في إطاره العمل الأدبي إلى مجموعة من اللقطات و المشاهد ويصبح العمل السينمائي ولادة أخرى للنّص الأدبي،حيث يجنّد السينمائي كلّ الوسائل الممكنة لتحويل فكرة مكتوبة إلى عمل سينمائي و تلفزيوني تميّزه الحركة.وبهذا تحوّلت السينما إلى فعل ثقافي متميّز شامل وجامع لكلّ الفنون توظيفًا، إلاّ أنّها تميل وبقوّة إلى الأدب، دون إهمال باقي الفنون باعتبار أنّ لها من الأهمية ما يسهم في بناء كيانها.فالسينمائي مطالب بأن يكون على اطّلاع دائم بجديد الأدب من أعمال روائية و قصصية أكثر من غيره.

من جهتها تحدّثت(عبير أسبر) في إطار الندوات الثقافية لمعرض الجزائر الدولي للكتاب عام2010، . أين كان محور النقاش حول موضوع "الأدب و السينما". عن رفضها لمنطق الحديث عن الأسبقية في الوجود بين الأدب و السينما، واعتبرت أنّ الأهم من ذلك هو القدرة على حكي العمل الأدبي سينمائيا من خلال استغلال المخزون المعرفي ومختلف الأدوات المتوفرة لديها والمتمثلة في الصورة واللون والموسيقى لتحويله إلى عمل سينمائي، ونفس الشيء عند الكتابة الأدبية وذلك باستغلال المخزون السينمائي في الكتابة، وبالتالي فهي ترى أنّ لكلّ من الأدب والسينما عالم مستقل عن الآخر إلاّ أنهما يلتقيان عند حاجة كلّ منهما إلى الآخر والقدرة على التكييف بينهما دون الحديث عن فكرة أنّ الأدب كان سبّاقا إلى الوجود عن السينما خاصّة، وأنّ البدايات الأولى للسينما لم تعتمد على الكلمة بل على الصورة والموسيقى.[1]

إنّ التطور التقني لصناعة السينما جعلها قادرة على استيعاب الفنون: الرسم والنحت والعمارة والموسيقى والأدب على السواء. فقد أصبحت السينما جماع الفنون القادرة على استيعابها وتحقيق أنجع أشكال التفاعل بينها. حيث استطاعت أن تجمع أنواع الفنون الستة التقليدية الأساسية ضمن ما أطلقت عليه تسمية الفن السابع،"**فالعمل السينمائي ليس كسائر الأعمال الأخرى كالرسم و النحت أو العمارة أو الموسيقى أو أيّ عمل آخر فني .إنّه عمل معقد و صعب؛وذلك لأنّه يجمع كلّ الفنون و يضعها في قالب واحد وهو العمل السينمائي. ولمّا كان هذا القالب واحدا كان على المخرج أن يعرف كلّ تلك الفنون**"[2] ،ولا ينكر أحد أنّ الأدب ساعد وإلى حدّ بعيد في إثراء

---

[1] ينظر: حسين.صياد ،ندوة حول الأدب و السينما:من الكتابة إلى السينما:28 أكتوبر 2010،الجزائر، معرض الجزائر الدولي للكتاب 2010، http://sila-dz.com

[2] عبد الباسط سلمان المالك،**التشويق:رؤيا الإخراج في الدراما لسينمائية والتليفزيونية**،القاهرة،الدار الثقافية ، 2001،د.ط، ص99.

الحركة السينمائية في العالم في شتّى أنحائه، وأنّ السينما قدّمت الكثير من أعمالها من الكلمة المكتوبة، سواء في شكل روائي أو مسرحي أو أقصوصة أو حدث منشور في جريدة أو مجلة، وسوف تظل الكاميرا أسيرة الكلمة المكتوبة أمدا طويلا إلى أن يطرأ تغيير شامل على فن السينما، لذلك "**ستظل السينما ملتصقة بالأدب التصاقا وثيقا تنهل منه وتعتمد عليه وترتبط به مما يزيد من أهمية الدراسات المقارنة**"[1]، فالأدب والسينما فنّان منفصلان، كلّ منهما له أسسه وأجواءه وحيثياته وبنيته الفنيّة الخاصة به، لكن ثمّة علاقة فنيّة بينهما؛ إذ أنّ الكلمات تتحوّل على يد كاتب السيناريو والمخرج إلى صوّر نابضة بالحركة، ويتحوّل الفن القرائي إلى فن مرئي ومسموع على شكل لقطات سينمائية موحية ومؤثّرة كون "**السينما ممارسة و تعامل مع نظام الصورة ونظام الصوت**"[2]، وهذا ما يشير إلى تفاعل الجانب السمعي مع البصري في إبراز دلالة السينما.و كان هناك شبه إجماع على أنّ الكتابة السينمائية و إن كانت تلتقي مع الكتابة الأدبية، إلاّ أنها اكتست تميّزا و خصوصيات لا تبعدها عن الكتابة الأدبية إلاّ بتلك الوسائل التقنية ذات الصبغة الصناعية، التي تعتمد الأدوات الماديّة و الأجهزة و طرق تشغيلها و تحريكها ممّا لا يتوفّر في الكتابة الأدبية إلاّ على سبيل المقارنة.

هي حكاية العلاقة بين الكلمة والصورة، بين الورقة والشاشة، فالمسلسل حكاية تروى بالصور مثلما العمل الأدبي بالكلمة لكن هناك اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها، فالتحرير أو"الكتابة" بالكاميرا يختلف عن التحرير أو "الكتابة" بالقلم، والتعبير الميكانيكي الذي تفرضه آلة التصوير يختلف عن التعبير الأدبي، ولكن يظل هناك تقارب ما، ومحاولة طموحة لتقترب الكلمة من السينما وأن تكون السينما أمينة على ما يقدمه لها الأدب من نصوص.

وهذا **خلفة بن عيسى** في استجوابه للكاتب عبد الحميد بن هدوقة من خلال سؤاله له عن علاقة الأدب بالسينما قال:**إنّ** "**العلاقة بين الأدب و السينما علاقة غائية مستقبلية، كلّ منهما يحاول بوسائله الخاصّة تغيير واقع معين إلى واقع مصور**"[3]، وذلك عبر الكلمة أو الصورة، ويواصل قوله **إنّ**:" **كلا منهما أداة تعبير ووسيلة تبليغ في نفس الآن؛فالتعبير يعني الإحساس بالشيء، يعني التصوّر الفرداني المنسجم لما يحسّه الكاتب و الفنّان إزاء واقع معيّن وخاصة الواقع المتأزم،الواقع المتخلف،الواقع المريض و التبليغ يعني القارئ بالنسبة للكاتب والمشاهد بالنسبة للفنان السينمائي**"[4]، لكن هذا التماثل و التشابه لا يجب أن يغلطنا فجمالية كلّ من الأدب والسينما عالم قائم بذاته.

---

[1] محمود قاسم،**الاقتباس في السينما المصرية**،القاهرة،دار الأمين،1997.ص8.

[2] مومن السميحي، **حديث السينما**،ج1،المغرب،دار سليكي،2005،ص07.

[3] خلفة بن عيسى،**الرواية و الرواية السينمائية**:استجواب مع مجموعة من المبدعين ،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،1988،ص9.

[4] المرجع نفسه ،ص9.

إنّنا أمام شكلين إبداعيين:

❖ **الشكل الأدبي:"فهو يشمل التصوير و التعبير،يخبر و يعبر.فالكتابة/الحروف بقسميها التصويري و التعبيري هي الشكل الخارجي المرئي، لذلك فإنّ نجاح الكاتب في التصوير مرتبط دائما بحسن انتقاء الكلمات / الحروف و براعته في ترصيفها وتنسيقها لتصير الكلمة المكتوبة في بصر القارئ ألوانا و أصواتا(...)، كما أنّ نجاحه في التعبير مرتبط أساسا باختيار العبارة التي تهزنا"**[1]،وعموما فإنّ الأدب هو فن الكلمة.

❖ **الشكل السينمائي:"فهو ينطلق من الكلمة / الحرف ليصير صورة حيّة و صوتا مسموعا.الكلمة في العمل السينمائي منذ وضعها الأوّل تولد بصيرورتها وتحولها؛فهي تكتب لتصير ألوانا مرئية.كتبت لتصير أصواتا مسموعة،كتبت لتنسلخ عن الفردية وتلتحق بالجماعية.كتبت لتستقطب المضامين والجماليات التي يمنحها المخرج والمصوّر ومهندس الصوت و صانع الديكور و مركّب الشريط، إنّها تتقمّص كلّ براعات ومهارات أعضاء الفريق السينمائي الأساسيين و الثانويين"**[2]، ليس هذا فحسب إنّها تستلزم بالإضافة إلى المهارات الجماعية والبشرية حداثة الآلات و نوعيتها التكنولوجية..وعليه فالكلمة المقروءة ينتجها فرد و يقرؤها الجميع والكلمة السينمائية يؤلفها جماعة و يقرؤها الجميع.

وعليه فإنّ السينما تختلف عن الأدب، فهذا الأخير يتحدّد نتيجة الجهد الأدبي الخاص الذي يقوم به الكاتب وحده أي أنّه عمل فردي، ولكن الفنّ السينمائي يعتمد على عمل مجموعة من الفنّانين وهذا الجمع يتكوّن من كاتب السيناريو ومسؤول المونتاج،المخرج،المصوّر،مهندس الصوت، مهندس الديكور،الممثلين والمنتج وغيرهم، إذ"**يتولى تنفيذ العملية الإبداعية و الفنيّة للسينما فريق فنّي قائم على تنفيذ عمليات التصوير و الإضاءة و الديكور وتصميم الملابس و التمثيل و الإيقاع والموسيقى، ويقوم المخرج و المونتير بمهام التنسيق و عمليات الربط فيما بين تلك المفردات وتأكيد الانسجام الفكري و الفنّي لتحقيق درجة محدّدة من درجات الإبداع**"[3]، وهذا وفق انسجام و تفاعل جماعي يرسو إلى عمل مكتمل من كلّ الجوانب، فالسينما هي كلّ متكامل بحيث تشترك العديد من العناصر لأجل وضعها في صورتها المكتملة.هذا ما يفرض على المخرج و كلّ من له صلة بالسينما أن يلمّ بكلّ العناصر التي تسهم من بعيد أو من قريب في تشكيل الصيغة النهائية و المكتملة للأعمال السينمائية أو التلفزيونية.

---

[1] خلفة بن عيسى،**الرواية و الرواية السينمائية** ،ص10.

[2] المرجع نفسه ، ص11.

[3] نسمة البطريق،**الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة** القاهرة ،دار غريب،2004،ص 79 .

. السينما وعاء الفنون في عصر الصورة:

يذهب الكثير من منظري الفنّ إلى أنّنا نعيش في زمن السينما؛وذلك للدرجة العالية التي وصلتها من التطوّر والانتشار، فهي الفنّ الذي يجمع بين كلّ أنواع الفنون؛ من ذلك الموسيقى والتصوير و النحت و الرسم والغناء والرقص و التمثيل و أجناس الأدب المختلفة... وغير ذلك. فالتطوّر التقني لصناعة السينما جعلها قادرة على استيعاب كل هذه الفنون على السواء،"**فلقد أصبح هذا الفن بالفعل التجسيد الخلاّق لما يصل إليه الإبداع الإنساني الفكري ملموسا أو غير ملموس،مكتوبا أو غير مكتوب.وتصل بين المشاهدين في لغة هي بطبيعتها عامّة وعابرة للغات و الأجناس بخصائصها البصرية و السمعية التي تتكامل فيها المدركات الجمالية**"[1]هذا ما أدى إلى اعتبار السينما أكثر من الفن السابع بل هي الفنون السبعة.

فالمخرج يمارس أعماله من أجل العمل السينمائي أو التلفزيوني ؛أي أنّه يعمل مع الرسم و الأدب و مع الديكور و الممثل والموسيقى وهو بذلك يحتاج إلى تصور أكبر مما يحتاج إليه أي فنان آخر.وهذا تأكيد على أن السينما مزيج من الفنون الأخرى، بل الفن الجامع لكل الفنون مما يعكس جانب المرونة في التعامل مع الفنون الإبداعية الأخرى." [2]"**Le cinéma est souvent qualité de 7art.**"، و هو ما جعل السينما في العصر الحديث تشغل مكانة هامة؛على اعتبار أنّ حضور الصورة خلق وضعا جديدا احتلّت فيه العناصر المرئية دورا كبيرا في تكوين المتخيّل الأدبي؛حيث تعزّزت ثقافة العين وفرضت حضورها على تقنيات التعبير الفني في العمل الأدبي.وتعدّ السينما الأكثر تعبيرا عن الواقع المعاصر و الوسيلة الفنية التي يستطيع من خلالها أن ينقل ما يشاء من أفكار وآراء بأقرب ما يمكن من الحقيقة دون تغيير أو تحريف و بالأدوات التي تختص السينما بها.

وبديهي أن تهتم السينما بالروايات التي حقّقت نجاحا، في حال نشرها كتابا، فلم تترك تقريبا رواية متميّزة إلاّ أحالتها إلى فيلم ناجح، بعد إعدادها اللازم بما ينقلها من صورتها القرائية إلى صورتها السمعية البصرية، وما أكثر الروايات العالمية التي نقلتها السينما إلى شاشاتها.

فالرواية ألصق الفنون الأدبية بالمجتمع "**إنها الفن الذي يرى فيه المجتمع ذاته متمثلة ومنعكسة داخل النص الروائي.وقد عكست الرواية العربية منذ نشأتها الصورة النفسية للإنسان العربي.عكست ما يجيش في نفسه من آمال و أحلام و ما يضطرب فيها من خيبات أمل ونزوات يأس، كما حملت الرواية العربية هموم الإنسان العربي ومشكلاته السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية ،وعبرت أيضا عن عقده النفسية التي تكونت من خلال**

---

[1] سمير فريد،**أدباء العالم و السينما**،القاهرة،المجلس الأعلى للثقافة،2004،ص56.

[2]Michel cimient,**Dictionnaire du cinéma**,paris,librairie larouse,1986,p123 .

تعايشه مع تلك الهموم"[1]، ونظرا لهذا الاحتواء وهذا الشبه بالحياة، كانت أكثر الفنون قربا من السينما التي هي الأكثر التصاقا بالحياة والأكثر تصويرا لتفاصيلها.

والرواية ليست بعيدة عن أجواء التأثّر والتأثير هذه، ولعلّ الفن الأكثر تأثيرا –خارج الفنون السردية– في الرواية "**فن السينما**" فثمة تبادل كبير بينهما على طريقة المنفعة المتبادلة. فغالبا ما تقوم السينما الروائية على أكتاف فن الرواية. يقول سعيد شيمي:"... **وفي أحيان كثيرة أجد السيناريو الذي هو لفيلم جديد هو نفسه سيناريو سابق صورته قبل سنوات مع بعض التعديل،وأحسن الأفلام التي صورتها من ناحية النص هي المأخوذة من عمل أدبي أو مؤلفة خصيصا للسينما**"[2]، وهذا راجع إلى الثراء الذي تتمتع به الروايات من حيث الأحداث وتنوعها.

إنّ الرواية وجدت كفن أدبي له أبعاده وجذوره الخاصّة بمعزل عن السينما فهو لم يوجد لأجل السينما ، وهذه الأخيرة هي الأخرى لم توجد لأجل الرواية و إنّما هي فن قائم لوحده لكن حاجة السينما إلى الرواية دفعت المهتمين بالسينما بالتوجه إلى الرواية و إلى ربط الرواية بالسينما ، "**فالأدب بصفة عامة و أدب القصة هو المحرك الأساسي لتكوين هذا الإطار من المواقف الأدائية فهو المرجع الأساسي للمواقف و الأحداث السينمائية و التلفزيونية**"[3]،هذا وما زال كتاب الرواية يكتبون الرواية من أجل القراءة وليس لتحويلها إلى أعمال سينمائية أو تلفزيونية.

و لعل أبرز ما يؤكد هذا التفاعل ما يدخل ضمن مفهوم الإعداد السينمائي/التلفزيوني وما يحتاجه من آليات فنية وتقنية، إذ يعرف الإعداد السينمائي/التلفزيوني بأنّه إعداد النص وتحويله إلى شكل ونص سينمائي أو تلفزيوني(صور) عبر السيناريو، بحيث يتمّ نقله من صورته الورقية إلى الشّاشة.وهي عملية مركّبة تشمل إعداد الفكرة،والمعالجة السينمائية،وبناء الشخصيات، والبناء الزمني/ السردي، والبناء المكاني، وحبكة النص وغير ذلك من العناصر المكوّنة له ،لذا فانّ إجراءات نقل العمل الأدبي إلى السينما تتطلب البحث عن معادلات سينمائية بصرية قد تصل إلى تعديل النص الأدبي حتى يتفق مع الشكل السينمائي، ويتضمن خاصية اشتغال كل عنصر في محله، "**فعملية النقل ليست مجرد نقل للرواية بكلّ ما فيها كما يتراءى للوهلة الأولى.وبهذا يكون الموقف سلبيا من وجهة نظر التناول الفني وإنّما هي معالجة متميّزة تعكس في جوهرها وطابعها موقفا إيجابيا فاعلا.فالعملية إبداعية، لذلك فعملية الأفلمة ليست مجرد تصوير لصفحات رواية أو قصة**"[4]بل تخضع لآليات عمل دقيقة و تقنيات يساهم فيها العديد من العاملين في حقل السينما.

---

[1] عبد الله رضوان،**البنى السردية"2":نقد الرواية**،عمان ،دار اليازوري،2003،ص7.

[2] شاكر عبد الحميد،**عصر الصورة:السلبيات و الإيجابيات**، عالم المعرفة،الكويت،2005.ص293.

[3] نسمة البطريق،**الدلالة في السينما و التلفزيون في صر العولمة**، ص57 .

[4] سعيد مراد،**حوار مع السينما**،دمشق ،وزارة الثقافة ،1977،ص41.

والواقع أنّ عملية الإعداد السينمائي تتنوّع بتنوّع الأصل الأدبي، فبعض الأعمال الأدبية تعدّ نموذجية في محاولة إعدادها من ناحية الوصف البليغ ورسم الشخصيات وحتى أساليب الانتقال والربط،وهناك منها ما يستدعي التصرّف في مكوناتها سواء من حيث طولها أو أحداثها..، ومهما يكن فإنّ معالجة العمل الأدبي عبر الإعداد السينمائي تكون بين مدخلين أساسيين وعبر اتجاهين:

الأول:- يطالب بلزوم الاحتفاظ بوحدة العمل الأصلي أثناء عملية النقل، وعدم التلاعب أو العبث بهذه الوحدة.

الثاني:- يرى أنّه من المناسب بل ومن الضروري إعداد العمل بحريّة كي نخلق عملا فنيّا مختلفا له وحدته الفنيّة الخاصّة به.

فعملية نقل النّص الأدبي إلى الشّاشة مع المحافظة على جوهره العام تتطلّب من المُخرج خاصّة إطّلاعا واسعا بهذا النص وبصاحبه و التوجّهات التي يحملها ومدى تأثيرها في المتلقي، فحين يختار المخرج عملا أدبيا لأفلمته أو جعله عملا سينمائيا فإنّ اختياره لابد أن يستجيب لحاجة فكرية فنية تمليها طريقة سير عمله الإبداعي، حيث "**تتمثل هذه الحاجة في إدراك المخرج أهمية هذا العمل الأدبي و مكانته من تراثه ومن الحياة المعاصرة و ما يطرحه من إشكاليات و قضايا. و في هذا الضوء يعالج النص الأدبي الذي اختاره محافظا على روحه ومستخدما كل جاهزيته التعبيرية لإبرازها و الكشف عن كلّ مضامين و مدلولات هذا العمل بما يفجّر طاقاته عند الوصول إلينا..**"[1]، فالمخرج مطالب بأن يحافظ على ما يرد في العمل الأدبي دون تغييرات كثيرة قد تخل بمحتواه وتفقده أهميته، وهو إذ يؤلف هذا النص فإنه يعتمد على عناصر متعدّدة تتضافر كلّها لميلاد الفيلم أو المسلسل، وعليه أن يحسن هنا اختيار هذه العناصر، إذ يؤدي الممثل دورا أساسيا في الفيلم، فالفرق الأساسي بين النّص والفيلم هو الصورة المرئية التي تظهر الممثل وهو يؤدي دوره،إلى جانب عديد العناصر التي تنفرد بها السينما عن العمل الأدبي.

وهنا وتبعا لمبدأ التجدّد و التعددية في هذه العلاقات أعطى السينمائيون لأنفسهم الحق في إحداث ما يرونه من تغييرات على النص الأدبي تحت مسمّيات عديدة أبرزها أنها رؤية السينمائي،أو حرية الإبداع.وتحت هذه المسميات تمت إضافات عديدة يمكن قبولها وحدثت مهازل كثيرة جعلت كاتبا كبيرا مثل نجيب محفوظ. الذي لم يتدخل قط في أعماله التي تحوّلت إلى أفلام . يعلن اعتراضه على ما حدث في فيلم "نور العين" من تغييرات حولته إلى استعراض في الرقص الشرقي[2] .

لكن من خلال هذه المواقف فإنّنا نقف أمام تساؤل يتمحور حول إمكانية المخرج في نقل الرواية إلى الشاشة و بكلّ أمانة، و في مقابل ذلك فإنّنا نفرغ المخرج من كيانه الإبداعي باعتبار أنّ السينما هي الأخرى بمثابة عمل

---

[1] مراد سعيد، **حوار مع السينما** ،ص163.

[2] ينظر :محمود قاسم،**الأدب في السينما**،ص25.

إبداعي يسمح للمخرج بممارسة عمله بكلّ حرّية عبر وجهات نظره.وعليه هنا يأتي موقف دعاة حرية الإبداع معتبرين أن عملية نقل الرواية إلى الشاشة لا يمكن أن تتمّ بطريقة حرفية دون أن يضفي المخرج لمسته الخاصة، **"حينما نقتبس سيناريو من رواية أو كتاب فعليك أن تعدّه سيناريو (أصليا) مستمدا من مادة أخرى لا يمكنك أن تقتبس رواية حرفيا و ينجح الاقتباس كما اكتشف فرانس فورد كوبولا عندما اقتبس"غاتسي العظيم" عن رواية ف.سكوت كتب سيناريو أمينا جدا على الرواية و النتيجة فشل ذريع بصريا و على المستوى الدرامي لم ينجح أبدا"**[1]، وهنا يؤكد على ضرورة تجاوز التقيد المطلق.

إن البحث في علاقة بين الأدب والسينما هو بحث في علاقة منطقية بين خطابين يلتقيان في كونهما معا كتابة و صناعة، وإن كان مفهوم الصناعة في الخطاب الأدبي يختلف عنه في الخطاب السينمائي، غير أنّ الذي لا شك فيه هو أنّ الأدب عبر التاريخ العربي كان دائما خطابا فاعلا في البناء الثقافي و الحضاري، فكيف للسينما التي ترتبط بالأدب بأكثر من صلة أن لا تكون مثله فاعلية و تأثيرا و بخاصة إذا علمنا أن البدايات الأولى للسينما العربية اعتمدت المسرح و رجال المسرح و أدبيات المسرح وجمالياته. **"فالأدب بصفة عامة و أدب القصة هو المحرك الأساسي لتكوين هذا الإطار من المواقف الأدائية فهو المرجع الأساسي للمواقف والأحداث السينمائية والتلفزيونية"**[2].ذلك أن بين هذا الفن الخفيف العدة وتلك الصناعة الثقيلة التجهيز علاقة وطيدة تثبت وجودها الوقائع التاريخية والمعطيات الملموسة من خلال الأعمال السينمائية و التلفزيونية الكثيرة التي كانت الرواية و لا تزال مصدرا لأحداثها.

فالمتتبع للسينما العربية لا يمكنه إلاّ أن يذكر تلك الأفلام الناجحة التي صنعت مجد السينما العربية والتي كانت قد اقتبست من روايات أدبية شهيرة.و على رأسها السينما المصرية التي تحتل الريّادة تاريخيا في الظهور و في الكم وطبيعة الأعمال المتقدمة فنيا ، فقصة أوّل تعامل بين السينما و الرواية تعود إلى تاريخ1930م حيث تمّ عرض أوّل فيلم صامت بعنوان "زينب"عن رواية "زينب" لمحمد حسين هيكل، وتلاه في ما بعد فيلم "ليلة غرام" عن رواية (لقيطة) لمحمد عبد الحليم عبد الله[3].وعن روايات نجيب محفوظ نجد:بداية ونهاية، اللص والكلاب، زقاق المدق، بين القصرين، قصر الشوق، السكرية، الطريق، القاهرة 80، ثرثرة فوق النيل، الحرافيش...، إضافة إلى أعمال الروائي إحسان عبد القدوس:أين عمري، الوسادة الخالية، لا أنام، في بيتنا رجل، أنا حرة، لا تطفئ الشمس، النظارة السوداء، شيء في صدري، الخيط الرفيع... و غيرها. و في السينما السورية نجد: "السكين" عن رواية (ما تبقى لكم) للأديب الفلسطيني غسان كنفاني، "الفهد" عن رواية(الفهد)لحيدر حيدر."المخدوعون" عن رواية

---

[1] فيلد سيلد ،**السيناريو**، ترجمة سامي محمد ،بغداد ،دار المأمون،1989،ص210.

[2] نسمة البطريق،**الدلالة في السينما و التلفزيون في عصر العولمة** ،ص56.

[3] ينظر:جان ألكسان،**الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة** ،ص38.

(رجال في الشمس) لغسان كنفاني."بقايا صور" عن رواية(بقايا صور) لحنا مينا."القلعة الخامسة" عن رواية (القلعة الخامسة)لفاضل العزاوي. ورواية "ملكوت البسطاء " لخيري الذهبي والتي أنتجت كمسلسل تلفزيوني[1].

وفي العراق: فيلم"الظامئون" عن رواية الأديب عبد الرزاق المطلبي."الأسوار"عن رواية (القمر و الأسوار) لعبد الرحمن مجيد الربيعي.فيلم"المنعطف" عن رواية (خمسة أصوات للأديب غالب طعمة.و فيلم النهر عن رواية (النهر والرواد).[2]

أما في المغرب العربي فإننا نجد السينما الجزائرية في مقدمتها : حيث نجد فيلم "ريح الجنوب" عن رواية عبدالحميد بن هدوقة(ريح الجنوب)، و فيلم "نوة "عن رواية الطاهر وطار، و فيلم "زردة" عن الروائية آسيا جبار. وثلاثة أفلام عن ثلاثية محمد ديب:"الدار الكبيرة"، "الحريق" و"دار سبيطار".[3]إضافة إلى مسلسل"ذاكرة الجسد" وغيرها.من الأعمال.

وفي تونس نجد: فيلم "وغدا" عن رواية(ونصيبي من الأفق) لعبد القادر الشيخ. وفيلم"السنوات العشر" عن رواية صالح الجابري، فيلم "يدق الليل" عن رواية الكاتب التونسي البشير خريف .[4]

وإذا جئنا للبحث عن طبيعة أنواع العلاقات بين السينما و الأدب نجد أنها تتنوع بين شكلين بارزين:

النوع الأول:العمل السينمائي الذي يصنع عن عمل أدبي (رواية) بحيث يتمّ المحافظة على النص الروائي عبر تحويله بطريقة كلية دون الإخلال بمضمونه العام، وترجمة هذا العمل إلى لغة السينما تكون بدعوى احترام النص الأدبي و المحافظة عليه كما في العديد من الأعمال السينمائية والتلفزيونية سواء العربية أو الغربية مثل:"الحرب و السلام" عن رواية تولستوي من إخراج "سيرجي بوندارشوك"؛والذي وصل إلى حد تصوير صفحات الرواية المكتوبة وتحويلها إلى لقطات ومشاهد مع إمكانية قلب هذه الصفحات وكأن المتفرج يقرأها.

أما النوع الثاني:فيتمثّل في الأعمال التي نقلت عن روايات يتعامل صانعوها مع الأصل الأدبي كمصدر للوحي والإلهام .بحيث يتصرّفون فيها و يضيفون و ينقصون جوانب من الرواية فتكوّن للمخرج رؤيته الخاصّة للعمل الأدبي من دون إدّعاء ترجمته ومن دون استغلاله لمجرد صنع فيلم تجاري.فالعمل الأدبي يبقى بين دفتي كتاب والعمل السينمائي يبقى على الشاشة ولكلّ منهما لغته المختلفة تماما[5].

---

[1] ينظر : المرجع نفسه،ص39.

[2] ينظر : المرجع نفسه ،ص40..

[3] ينظر :خلفة بن عيسى،**الرواية و الرواية السينمائية**،ص18-19.

[4] جان ألكسان،**الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة**، وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما، سوريا ،1999.،ص40.

[5] ينظر :سمير فريد،**أدباء العالم و السينما**،ص13.

وهنا يتّضح لنا أنّ العديد من المخرجين يعتبرون هذا الأمر كحق مشروع من قبيل الحرية في الإبداع و قد يحدث الأمر بموافقة صاحب العمل الأدبي.وهنا يطرح التساؤل عن جدوى السماح للمخرجين في العمل عليه دون التقيّد ببنائها ومضمونها، لكن كلّ واحد له نظرته وأبعاده الخاصّة من وراء ذلك ربما تعود إلى دواع مادية أو إعطاء العمل الأدبي جانبا من الشهرة و الترويج.و إلى حدّ بعيد فإن جل المخرجين يتبنون هذا الموقف،إذ يمكن للمخرج أن يوظّف أدواته السينمائية ولغته التعبيرية الجديدة أثناء كتابته للسيناريو وكأنه يعيد كتابة الرواية الأصل من جديد، حيث يستعير منها موضوعها أو بالأحرى فكرتها، أو أجواءها لكنّه يظل أمينا لروحها أو الجوّ العام الذي أراده الكاتب رغم أنّه لم يلتزم بنصها وإلى حدّ ما بحسب المعايير النقدية الحديثة أنّه كتب نصّا جديدا.

وقد سئل نجيب محفوظ عن رأيه في مدى تعبير الأفلام المأخوذة عن رواياته عن أفكاره، فقال إنّ تحويل العمل الأدبي إلى سينما معناه أنّه الآن يعبر عن صنّاع الفيلم وأفكارهم لا عن أفكاره هو. ومن ثم فإنّ كاتب السيناريو وإن استلهم أفكاره من نص أدبي فهو لا يعتبر مجرد تابع لمؤلف النص يلتزم بحذافير قصته ولا يخرج عنها وإنما له أن يستخدم ما شاء من الأفكار والصور المعبرة في إطار الشكل السينمائي .

وعلى العموم فإننا نقف بين الموقفين ونذهب مذهب "سعيد مراد" أين يقول:"**ولهذا فليس من الطبيعي أن ينظر إلى الأفلمة انطلاقا من مبدأ المقارنة بين صفحات العمل الأدبي والشاشة وقياس هذه على تلك لتبيان درجة الأمانة الحرفية التي توفّرت في الشاشة بالنسبة إلى صفحات الرواية أو القصة، إنّما من الطبيعي أن ينظر إلى الأفلمة كعمل فنّي مستقل لم ينقل مخرجه رواية أو قصّة إلى الشاشة بل وضع فيلما استنادا إلى مادّة روائية أو قصصية**"[1]، هذا منطقي لكن لابد من احترام إبداعات الآخرين.

ومن جانب آخر فقد أصبحت هذه الفعالية بين الفنّين وتطبيقيا مجالا لعديد الدراسات والبحوث تتمثل في البحث عن مناطق الالتقاء والافتراق بين هذين الفنّين وفي البحث عن جماليات هذا التفاعل بينهما.فكان أن تنوّعت و بالتالي التنوّع في الآراء والاقتراحات ممّا كان لهذا الأمر انعكاسات إيجابية على الفنّين ساهمت في إثرائهما، وبالتالي تدعيم لعلاقتهما ومجال التفاعل بينهما،"**وستظل السينما ملتصقة بالأدب التصاقا وثيقا تنهل منه وتعتمد عليه و ترتبط به ممّا يزيد من أهمية الدراسات المقارنة**"[2]، فالرواية والسينما لونان تعبيريان يتفقان ويختلفان في نفس الوقت، وذلك من منطلق أنّهما يلتقيان عند نقطة جوهرية تتمثل في السردية التي تصبغهما ويختلفان من حيث تغير آلية الخطاب لا مضمونه، فهما يستخدمان السرد خطابا ذا محمولات إيديولوجية ويختلفان في كيفية تقديمه تبعا لاختلاف آلية التعبير.

---

[1] سعيد مراد، **حوار مع السينما** ،ص41.

[2] محمود قاسم،**الاقتباس في السينما المصرية**،ص08.

وبين تضارب الآراء و تنوّعها فإنّ عملية الإعداد السينمائي/التلفزيوني عملية تتطلب العديد من آليات العمل كونها تنطلق من نص له خصوصياته و توجّهاته من جهة، ومن جهة أخرى هو عمل إبداعي من حقّ صاحبه أن لا يرفض التصرّف في عمله، في مقابل الإبداع الروائي هناك الإبداع السينمائي الذي هو الآخر له أهله وله آليات تضبط عمله، ومن جانب آخر هو فن و إبداع يُسمح فيه لحرية التعبير، لكن هذا لا يعني أن يتمّ التصرّف من طرف المخرج بحرية مطلقة في نقل العمل الأدبي إلى الشاشة وإنّما نعطي جانبا للإبداع و آخر للأمانة في النقل.

وأخيرا نقول إنّ علاقة السينما بالأدب لم تنقطع عن أي عقد أو مرحلة عرفتها السينما منذ مطلع القرن العشرين حتّى يومنا هذا، لأنّ صانعي الأفلام يجدون أنّ الأعمال الأدبية مصدر اهتمام على أكثر من نحو، فهي مشروع سينمائي تسبقه شهرته وهذا يعني تسويقا تجاريا سهلا إلى حدّ ما، كما أنّ المادة القصصية في معظم الأعمال المحولة إلى أفلام من تلك المكثفة لما تعرضه من أحداث أو شخصيات مازالت المادة الأساسية في معظم ما يكتب خصيصا للشاشة، ومن ناحية أخرى فإنّ العديد من المخرجين يرون أنّ تقديم عمل أدبي هو امتداد لحالاتهم الفنية و الثقافية الخاصّة ممارسة أقرب إلى الواجب الاجتماعي والفكري والاجتماعي يقدّمون بها تقديرا للعمل أو إلى الذي قام بكتابته.

كما نشير إلى أنّ السينما من خلال نقلها للأعمال الروائية إلى الشّاشة و بالتالي إلى الجماهير ساهمت و إلى حدّ بعيد في إخراج العديد من الأعمال الأدبية من غياهب المكتبات إلى حيث ترى النور ويسلّط عليها الضوء تحقيقا لعرضها على الملايين من مرتادي دور السينما من الجماهير في سائر أقطار العالم، وهذا وحده كاف ليسجل للإنتاج السينمائي فضله الكبير على الأدب عامة و الرواية بخاصة.

الخطاب الثوري بين الرواية والسينما ذاكرة الجسد أنموذجا

د/ إيمــان صبـاغ

جـامعة الجزائر02

الملخص:

نسعى من خلال هذه المداخلة إلى قراءة التاريخ الوطني والثوري في رواية "ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي باعتبارها تنتظم على مفارقات استرجاعية تتعلَّق بطفولة البطل/ "خالد بن طوبال" وكذا بذكريات الثورة واشتراكه فيها.

من هنا كان البحث حول موقع الثورة الجزائرية كنص يؤسّس للمشهد الإبداعي، وكذا إبراز تيماتها بدلالاتها المنفتحة على النص عبر تجلي تيمة الطفل ومشاركته فيها سواء مناضلا أو ضحية لها، كما نتتبّع تشكل صورة هذا الطفل في النص السينمائي وأثر تقنيات المعالجة السينمائية على تحوّل شخصية الطفل خصوصا والثورة عموما من النص المقروء إلى النص المشاهد.

الكلمات المفتاحية: الثورة، الرواية "ذاكرة الجسد"، السينما

تقديم:

"**كل رواية ناجحة هي جريمة ما نرتكبها تجاه ذاكرة ما**"[1]، هكذا يحلو للروائية أحلام مستغانمي تعريفها لأنها في نظرها الجنس الروائي الوحيد الذي يستوعب الأجناس الأخرى الشعر، الرسم، الموسيقى والسينما.

لذا فإن هوس البحث عن النموذج المغاير والشكل الروائي المتفرّد والمتميّز قصد تحقيق النضج الفني والاكتمال الإبداعي هو ما دفع الروائية المعاصرة/ أحلام مستغانمي إلى التبحر في متاهات التجريب باعتباره مجموعة آفاق حداثية وآليات إبداعية مهمة في تشكّل فعل الكتابة.

ولمّا كانت رواية "**ذاكرة الجسد**"* لأحلام مستغانمي بمثابة دعوة إلى قراءة التاريخ الوطني والثوري قراءة نقدية تحتكم إلى العقل حتى تفتح المجال لآفاق جديدة، تمسّ مستقبل الجزائر من خلال البحث في صفحات حياة البطل "**خالد بن طوبال**" بفعل الاستذكار الذي يأخذه **عبر طفولته وشبابه وكذا ذكريات الثورة** واشتراكه فيها؛ فإنّ السينما كذلك تُعدُّ وجهاً من وجوه الذاكرة الإنسانية الحيّة النابضة بالحياة والحركة والألوان والأحجام والأشكال التي تتجسّد في عنف وعنفوان الدلالة والرمز. إنّها ذاكرة جزئية في طرحها نابضة بالحياة رغم أنها ليست الحياة الحقيقية بل مجرد صورة لها مشحونة بحكايات تعكس الحاضر وتحاكي الماضي بكل تناقضاته، بحيث تختزل برمزية معبّرة تحديّات الإنسان في صراع الوجود وفي تصوير لحظات حياتية مليئة بشوق وحنين إلى الماضي وارتياب من الحاضر وخوف من المستقبل الغامض.

لذا سنسعى من خلال هذه المداخلة إلى الكشف عن طابع تيمياتي/ موضوعي متجلٍ في ثنائية الطفل والثورة من خلال تتبع شخصية الطفل في النص اللغوي رواية ذاكرة الجسد باعتباره رمزا كاشفا لموضوعات الحياة وكذا تتبع تشكل صورة هذا الطفل في النص السينمائي وأثر تقنيات المعالجة السينمائية على تحوّل شخصية الطفل خصوصا والثورة عموما من النص المقروء إلى النص المشاهد. فهل حضوره في النص كان باعتباره مشاركا في الثورة أم ضحية لها أم بشكل آخر استقته الكاتبة في نصها؟ وعلاقته بفعل التلقي على اعتبار قوة التأثر والتجاوب والرواج لشخصية الطفل البطل إبان الثورة.

- **الثورة وذاكرة الطفل في الرواية:**

تتعدّد الذاكرة ومعانيها في نص الرواية/ ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، إذ تسرد كلّها من خلال شخص واحد هو بطل الرواية/ خالد بن طوبال الذي يطلعنا عليها باعتبارها جزءاً من ذاكرته، وهي ذاكرة جروح وألم، يسرد فيها تاريخ وطنه من خلال جسده.

فالذاكرة الأولى هي ذاكرة **انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير الجزائرية** التي شارك فيها "خالد" فشكلّت جزءا من ذاكرته، وبالتالي ذاكرة وطنه، ثم ذاكرته النضالية، حيث اشترك في **الثورة** وحصل على رتبة ملازم منحها له "سي الطاهر" الرجل المناضل ساهمت في شفائه من ذاكرته الثالثة، **ذاكرة الطفولة** ويتمها حيت موت الأم وانشغال الوالد بعروسه الجديدة، أما الرابعة هي ذاكرة جسده، المتمثلة بفقدان ذراعه اليسرى التي بترت إثر إصابته في معركة على مشارف باتنة، الجرح الذي أعاد إليه اليتم من جديد واستبدلت "**الذاكرة الحاضرة باليد الغائبة**" وصار الجرح يسرد قصة وجوده، وذراع المعطف الفارغة تحكي تاريخ نضاله "أصرح بالذاكرة"[2].

لذا فإنّ خطاب الذاكرة في هذه الرواية «ذاكرة الجسد" هو خطاب ينبش في أعماق التاريخ، كما يغوص في أعماق النفس الإنسانية، خطاب مقنع يقتحم المحضور في صمت، ويكشف المستور بليونة، وبالتالي فالذاكرة هي هذا الجسر المتين الذي يكسر الحواجز بين الأشياء، ويطلق العنان للحديث دون قيد أو شرط، تستحضر التاريخ لتفتح المجال أمام الانسياب عبر الأزمنة المتعدّدة والفضاءات المختلفة، فتشكّل صورة بانورامية متعدّدة الأبعاد، يسهل التقاط ملامحها ومكوناتها رغم تعدّد أبعادها. تأتي الذاكرة لتتجاوز التقريرية المباشرة وتخلق نفساً جديداً للذات الساردة.

أثارتني هذه الذاكرة وأنا أطلّع على نص الرواية **/ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي** باعتبارها تحمل وظيفة خاصة تتمثّل في رصد الواقع بتعدديته وتناقضاته، وتربط هذا الحاضر بثقله بالماضي سواء كان قريبا أو بعيداً، وكأنّها توحي بأنّ الزمن في تحولاته هو بمثابة تضاريس متناسقة ومتفاعلة للوحة تشكيلية مازالت لم تكتمل بعد، لم تكتمل لان هذا الحاضر سيصبح في لحظة قادمة بمثابة الماضي الذي ينضاف إلى هذه الرسوبيات الزمانية.

والمتأمل في رواية "ذاكرة الجسد" أنها تنتظم على ثلاث مفارقات استرجاعية، يتعلّق الأول **بطفولة** "خالد بن طوبال" والثاني **بذكريات الثورة واشتراكه** فيها، بهدف تقديم ماضي شخصه، ويتعلّق الثالث بماضي أشخاص بهدف تقديمهم للقارئ لفهم أدوارهم في الحاضر الروائي.

أ. صورة الطفل وارتعاش الذاكرة في الرواية:

يقصد بـ "صورة الطفل" مجموعة الخصائص الجمالية والتشكيلات الدلالية والفنية التي يحقّقها وجود الطفل في الرواية كما بقصد بالطفل: المولود البشري من مرحلة التخلق الأولى في رحم الأم حتى قبيل الدخول في مرحلة المراهقة"[3]. ذلك بناءً على اعتبارات فيزيولوجية ونفسية ومعرفية تضاف في بعض الأحيان مرحلة المراهقة إلى مرحلة الطفولة، وتبدأ مرحلة المراهقة من الثانية عشر أو الثالثة عشر إلى سنّ الثامنة عشر. لكن هذه المرحلة كلها تدور في فترة زمنية واحدة من الولادة وحتى الثانية عشر أو الثامنة عشر إذا أضيفت إليها مرحلة المراهقة"[4].

وفي إطار هذين التحديدين، نميّز بين مصطلح "صورة الطفل" وبين وجود الطفل في نص روائي، فثمة فارق يتمثل في أن وجود الطفل يعني التحقّق الفيزيقي فحسب، أما صورة الطفل فهي التحقق الفني والجمالي عبر مستويات: ارتباط الطفل ببناء الشخصية وعلاقته بتطوّر أحداث الرواية وتأثيره في فنيّة اللغة الروائية والأنماط الرمزية وهذا ما سنطمح إلى التعمّق فيه.

1- الذاكرة الطفولية والأمومة:

ترسم لنا الروائية أحلام مستغانمي في "ذاكرة الجسد" صورة الطفل/ الرجل من خلال استرجاع ذاكرته الحية، فيكتفي هذا الطفل "خالد" بتأمل الحدث دون أن يغوص في أعماقه، ودون أن يتفاعل معه تفاعلا حقيقياً أو مباشراً. صحيح أن هذا التأمل يعمّق من جوانب شخصية البطل الطفل، غير أن هذا التفاعل يفقد الالتحام المباشر بالأحداث، ويفتقر إلى عنصر المشاركة، وهذا النمط أقرب في تصورنا إلى منطق "الرؤية من خارج الحدث".

لذا يشكّل استرجاع "خالد بن طوبال" لحياة أمه ووفاتها ديمومة نفسية؛ إذ يعود إلى هذه الأحداث مراراً لشدّة أثرها في نفسه، ويستيقظ الطفل بنفس الرجل مرة أخرى في الفصل الثاني عند رؤيته لسوار "حياة عبد المولى" ابنة الشهيد "السي الطاهر" إلى سوار أمه الذي لم تخلعه يوما"[5].

وهذا ما استوقفناه في الرواية؛ ذلك السوار الذي تضعه الفتاة الجزائرية التي تزور معرض الرسم الذي يقيمه الفنان الجزائري بباريس وحين مصافحة خالد الفتاة حياة رأى السوار يزيّن معصمها، ورأت "جاكيته" الفارغة، فقد كانت ذراعه اليسرى قد بترت أثناء الثورة الجزائرية فكانت تلك بطاقة تعريفه، وكان السوار رمز هوية الفتاة فهي جزائرية من قسنطينة. هذا السوار "**المقياس**" ليس مجرد زينة بل هو رمز يذكّر البطل الفنان بأمّه التي لايعرفها

من غير سوار حتى لكأنها ولدت به، هذا السوار اذن يذكّره بأمه التي توفيت، ويتساءل عن مصير سوارها تقول الكاتبة: "**ومقياس (أمّا).. ذلك السوار الذي لم يفارق معصمها يوما، كأنها ولدت به، ماذا تراهم فعلوا به؟... ومرة أخرى يتساءل، أين مقياس أما؟ من الأرجح أن يكون قد أصبح من نصيب إحدى الخالات أو ربما استحوذ عليه أبي مع بقية صيغها، ليقدمها هدية لعروسه الجديدة**" [6].

إذن، يستيقظ الطفل بنفس الرجل، يعثر على المقياس المفقود فيرتبط به ارتباطا شديداً ويرتبط بصاحبته، ولم يكن يدري قبل اليوم أنّ هذا السوار يمثّل رمز الأمومة في ذاكرته، ولكنه حين يكتشف هذا تنفجر بداخله الذكرى وتستيقظ الأحاسيس النائمة، لو لم تلبس الفتاة هذا السوار لما استقضت الذاكرة " وكان يمكن ألاّ تلبسه وتظل كل تلك الأحاسيس التي فجّرها داخلي نائمة في دهاليز النسيان هل تفهمين...؟ إنّ الذاكرة أيضا في حاجة إلى أن نوقدها أحياناً" ويعلّق خالد قائلا:" **لأنّ الذاكرة ثقيلة دائما، لقد لبسته (أمّا) عدّة سنوات متتالية ولم تشك من ثقله ماتت وهو في معصمها... إنّها العادة فقط**" [7].

وبعد عودته إلى قسنطينة، يستذكر نومه إلى جوارها، كما يستحضر أمام قبرها ووصاياها ونصائحها[8] مؤكدا أنه لم يستطع تعويضها بأية امرأة كانت غير قابلة للتقليد ولا للتزوير.

ب. الذاكرة الطفولية وأحداث الثورة:

بما أن رواية "ذاكرة الجسد" تعتمد على الذات و الذاكرة و مخزونها التاريخي الدفين المغلّف بالكثير من الحميمية، كسّرت فيها الكاتبة جدار الصمت بمساءلة العوالم الدفينة و تعريتها و محاورتها و تجاوزها بلغة إبداعية طافحة بالشعرية، وصلت بها إلى المناطق الغامضة و المظلمة في الذات الإنسانية عن طريق الحفر و النبش المستمر لاستخراج مكنون النفس، حيث تنفجر طاقة الذات الداخلية مشعّة معريّة فإنها كذلك تعد خطابا ثوريا بامتياز.

من هنا كان البحث حول موقع الثورة الجزائرية كنص يؤسّس للمشهد الإبداعي وكذا إبراز تيماتها بدلالاتها المنفتحة على النص **عبر تجلي تيمة الطفل ومشاركته فيها** سواء كان حضوره في النص باعتباره مشاركا في الثورة أم ضحية لها جعلته يعيش الحرمان من الدراسة والعائلة الحاضنة له.

1- الطفل/ الشاب المناضل:

إذا اعتبرنا الاسترجاع والتذكر بنيتان مركزيتان في رواية ذاكرة الجسد؛ فإنّ فالراوي/ السارد "**خالد بن طوبال**" يسترجع أحداثا من ماضي شبابه، لمّا كان مجاهدا في صفوف الثورة المباركة، ويستعيد صورة المجاهدين والشهداء، بخاصة صورة الشهيد "سي الطاهر"، الذي كان القائد و"الأب الروحي"للبطل في شبابه وبفضله شفيّ من ذاكرته الطفولية وأصبح مناضلا في صفوف ثورة التحرير وزج في السجن وهو ابن السادسة عشرة. **يقول:**

"بدأت وقتها فقط أتحوّل على يد الثورة إلى رجل، وكأنّ الرتبة التي أحملها، قد منحتني الشفاء من ذاكرتي.. وطفولتي"[9].

وهذا الاسترجاع أتى بصورة عفوية، استدعته الأحداث الروائية التي وخزت ذاكرة خالد: «**... وأنا استمع إلى الأخبار هذا المساء وأكتشف، أنا الذي فقدت علاقاتي بالزمن، أنّ غدا سيكون أوّل نوفمبر.. غدا ستكون قد مرّت 34سنة على انطلاق الرصاصة الأولى لحرب التحرير.. كل شيء يستفزني الليلة.. يستيقظ الماضي الليلة داخلي.. مربكا يستدرجني إلى دهاليز الذاكرة**"[10].

وهكذا اندفع شلال الذاكرة بقوة بحيث لم يستطع أن يقاومه، لذا فالروائية تستغل المرجعية التاريخية لتشكّل هذه المفارقة الدرامية بحيث تقدّم "خالد" على أنه بطل من أبطال حرب التحرير، إذ تفتّح وعيه الثوري مع أحداث الثامن ماي 1945 التي تعدّ منعطفا حاسما في تغيير مسار النضال لدى الجزائريين الذين أدركوا استحالة حصولهم على الاستقلال بالطرق السلمية، بعد المظاهرات التي هزّت الشرق الجزائري في قسنطينة، وسطيف، وقالمة، وخراطة والتي خلّفت عشرات الآلاف من القتلى والمعتقلين.

يبحر خالد في ذاكرته إلى أيام الثورة فيستحضر صورة سي الطاهر فيعرض ذكرياته الثورية أيام كان في سجن الكديا حيث كان موعده النضالي الأول مع سي الطاهر لينتقل إلى أهم محطة في حياته وهي اليوم الذي شارك فيه في معركة ضد الاستعمار الفرنسي والتي خرج منها مصابا برصاصتين على مستوى اليد اليسرى.. **وجاءت تلك المعركة الضارية التي دارت على مشارف "باتنة" لتقلب يومها كل شيء.. فقد فقدنا يومها ستة مجاهدين وكنت من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغير فجأة.. ولم يكن العلاج بالنسبة لي سوى بتر ذراعي اليسرى**"[11].

وقد أضحت للثورة الجزائرية الكبرى وما قبلها آثار في وجدان "خالد" وذاكرته، فهو لم ينس يوما رفقاءه في سجن **"الكديا"** الذي مازال شاهداً على مظاهر التعذيب والتنكيل، والتمثيل بجثث أبطال مخلصين منحوا حبهم كلّه للجزائر، ومن بينهم "عبد الكريم بن وطاف" الذي مازالت صرخات تعذيبه تدوّي في ذاكرة خالد، مثلما كانت تخترق زنزانته وقتها، وهو يشتم بالفرنسية معذبيه، ويصفهم بالكلاب وغيرهم وبذلك أصبح سجن الكديا جزء من ذاكرة خالد الوطنية والنفسية.

وهكذا فقد ارتبطت الثورة التحريرية الكبرى بالتضحيات والآلام الجماعية الجميلة، واكتسب نوفمبر باعتباره البداية الرسمية لها الكثير من الاعتزاز والقدسية، حيث كان زمن وحدة شعب عظيم تهتز الجدران لسماع صوته، ولا تأبه الأجساد بآلامها، وهي تحت التعذيب مادام الهدف النبيل هو نيل الحرية والاستقلال.

2. الطفل ضحية للثورة:

بما أن خالد كان من الذين انخرطوا في صفوف جيش التحرير الوطني، وكافح ضد الاستعمار ببسالة مضحيّاً بدراسته، فكان في كل معركة يلقي بنفسه على الموت إلى أن فقد ذراعه اليسرى، وهو ماجعله في كثير من الأحيان يشعر بالنقص والخجل، حيث ظلّت عذابات جسده الناقص تطارده باستمرار، وهي مستوحاة من عذابات وطن كامل عبر مساره المنحدر نحو التدهور مرحلة بعد أخرى وهي تشبع طفولته المبتورة.

فإن نوفمبر/ الماضي يمثل رمز القضايا الكبرى، والتضحيات الجماعية "الموت من أجل هدف واحد" فلم يكن هناك وقت لمناقشة التفاصيل الهامشية والفردية، إذ كان المجاهدون يندفعون نحو الموت غير مبالين بأنفسهم وبمصير عائلاتهم في سبيل تحرير الجزائر من العبودية، والقهر والاستغلال .

وهنا يتذكر "خالد" تفاصيل ذلك اليوم الذي قدّم فيه سي الطاهر وصيته المتمثلة في تسجيل ابنته بدار البلدية بتونس بعدما اختار لها الاسم وسلمه عنوان عائلته وبعض النقود لتسليمها إلى أمه هناك حتى تشتري هدية للمولودة الصغيرة، التي لم يكن أبوها سي الطاهر قد رآها بعد، وذلك منذ بتر ذراع خالد، نصحه الطبيب المعالج اليوغسلافي "كابوشسكي"، فيقوم برسم أول لوحة سماها "حنين" وهي صورة لجسر قسنطينة، وبعد مدة من الزمن يصبح هذا المجاهد رسّاما، وبعد خمس وعشرين سنة يقيم معرضا بباريس، فتزوره بالصدفة فتاتان إحداهما "تدعى "حياة" ابنة الشهيد سي الطاهر عبد المولى نفسها التي سجلها باسم جديد تنفيذا لوصية والدها.

ومنذ تلك الوقفة التاريخية خاطبها خالد قائلا " **آه واشك.. أيتها الصغيرة التي كبرت على غفلة مني.. كيف أيتها الزائرة الغريبة التي لم تعد تعرفني، يا طفلة تلبس ذاكرتي، وتحمل في معصمها سوارا كان لأمي**"[12].

أنت حياة (أحلام) ابنة المجاهد الشهيد سي طاهر عبد المولى قائد خالد في حرب التحرير ضمن صفوف جيش التحرير بالشرق الجزائري، الطفلة التي لم يقدر والدها أن تولد بعيدة عن والدها بحكم عمله الثوري، بعيدة عن مدينتها ووطنها بحكم تهريبها إلى تونس خوفا على حياة الأم والطفل .

ومن ثمّ تسترجع حياة ذاكرتها الطفولية المتمثلة في علاقة والدها بأمها ومن ثم استشهاده، كما تأتي على ذكر الانتفاضة الفلسطينية 1988، وعلى عثورها على صورة والدها وعبد الناصر، قبل الانتفاضة بعام وتعود لدى اقتطاعها لصورة والدها من الجريدة، وإلصاقها على دفترها، تعود إلى مافعلته وهي طفلة، وعمرها خمس سنوات[13].

إذن، كانت حياة تحمل في داخلها جوعاً للحنان الذي أحست به منذ استشهاد والدها، فطفولتها كانت متعطّشة للحنان، حيث ذاقت مرارة اليتم والحرمان من حضن الوالد، حيث يقول خالد: " **كان جرحي واضحاً وجرحك خفياً في الأعماق، لقد بتروا ذراعي، وبتروا طفولتك، اقتلعوا من جسدي عضواً.. وأخذوا من أحضانك أبا... كنا أشلاء حرب.. وتماثيل محطمة داخل أثواب أنيقة لا غير**"[14].

غياب الوالد الشهيد "سي الطاهر" أورث لحياة اسما كبيرا، إلا انه أورثها مأساة في ثقل اسمه وأورث أخاها الخوف الدائم من السقوط، والعيش مسكونا بهاجس الفشل، وهو الابن الوحيد بطاهر عبد المولى ليس من حقه أن يفشل في الدراسة ولا في الحياة لأنه ليس من حق الرموز أن تتحطم والنتيجة، انه تخلى عن دراسته الجامعية وهو يكتشف عبثية تكديس الشهادات، في زمن يكدّس في الآخرون الملايين.

الخرق الزمني لذاكرة البطل الثوري من الملفوظ السردي إلى التمثيل المشهدي التلفزيوني:

حينما يخرج النص (بملفوظاته، وبنياته، ومشاهده السردية) من ربقة كاتبه، ويصير إلى يد الطاقم السينمائي الذي سيعيد بناءه وفق تقنياته وقوانينه الخاصة، التي تختلف جذريا عن نظريتها الروائية "ذاكرة الجسد" سيتساءل الجميع طبعا حول طبيعة هذه المدخلات التي سيضيفها السينمائي وفريقه التقني، وما يسقطه من عناصر كانت جوهرية في البناء الروائي فصارت سقط متاع في الطبعة السينمائية للنص.

وهذا ما نسميه بالاختراقات الخارجية التي تنتظر أن تحدثها السينما على النص، حينما تنقله من طابعه المكتوب والمقروء إلى طابعه السمعي البصري المشاهد .

ومن المعلوم أن الزمن باعتباره بنية سردية انشطارية بين زمن القصة (الحكي بمرجعه التاريخي والوقائعي)، و زمن– الخطاب الذي يعيد هيكلة زمن القصة و يتصرف في صياغته و حكيه، و إعادة بنائه بصورة تخيلية متفردة، هو ما يؤكد حضور الزمن كوعي مهيمن يعد من أبرز المهيمنات السردية في النصوص بصفة عامة وذاكرة الجسد بصفة خاصة، من حيث كون الوجود البشري بكل وقائعه ومحكياته لا يمكن– أن يتكرس إلا من خلال آلية زمنية يتمظهر بها ويحيا فيها، و ما على الكاتب في نصه سوى إعادة تشكيل ذلك التفاعل الكوني بين الزمن و كائناته بما فيها الإنسان بصورة سردية .و **بالتالي" سيكون الزمن وعاءً للحدث، ولن يكون السرد سوى الوجه– – المشخص للزمن**"[15]، وهذا ما نلمحه في الرواية إذ يقع زمن القصة بين 1945 و1988، أما زمن الخطاب فيبدأ عكس ذلك أي من حاضر المتكلم ومع نهاية زمن القصة 1988 ليعود بعد ذلك إلى نهايتها سنة 1945الى غاية أحداث أكتوبر 1988، إذن فالزمن الاستذكاري في الرواية يحمل دلالات الأمل والمعاناة، فذاكرة البطل خالد مرتبطة بماضيه الطفولي والثوري وحاضره المنفي، لذلك تمثل نسيج مركب بين الماضي والحاضر.

لذا أضحى تسطيح الزمن البنيوي من بين أهم سمات السرد المعاصر، حتى فيما يخص معالجته لخطاب التاريخ و مادته، سواء تعلق ذلك التسطيح **بزمن قصة** أو **زمن خطاب**، من أجل أن يتسنى له في خطوة لاحقة تبئير فاعلية الحدث التي تنشط حركية المشاهد الحدثية، و السماح بتقديم صور تخيلية، وقصص درامية داخل الحدث ذاته، ليجعل من القصة بكل ما تحفل به من بنيات وكينونات[**قصة حدث .**]محولاً إحداثيات البناء السردي القائم على فكرة[**الزمن الإطار**]الذي يشمل منظومة الشخصيات و الأحداث و الأفعال، فيحيلها إلى فكرة[الحدث

الإطار]، محدثاً بهذا التحوير التقني تحولاً نوعياً يمس بشكل مباشر مستوى التمثيل السردي للمشاهد التي ستغدو بهذا الإجراء، رهاناً للنص والناص والمتلقي سواء أكان هذا الأخير قارئاً أم مشاهداً.

كما يذهب إلى ذلك "**رولان بارث**"، أن **السرد يمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية كانت أم مكتوبة، والصورة ثابتة كانت أم متحركة**"[1]. لكن هذا السرد إذا كانت عملية تحقّقه 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 تجاوزها المعنى الكلي للعمل الروائي المتواجدة فيه، فإنه في الفيلم السينمائي يتحقّق عن طريق الصوّر ؛ 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 تتصّل بباقي الصور المكونة له، وكما أن اللغة ليست بريئة كما يذهب إلى ذلك "رولان يارث" نفسه، إذ أنها تحمل معها ذاتية كاتبها وثقافتها، **فإن الصورة هي الأخرى، بما أنها كلام حد تعبير كريستيان ميتر**[2] تحل محل الكلام الذي نعرفه في الرواية (نفسه) فإنها تتجاوز كونها مجرد التقاط لواقع عيني مقررا سلفا، ذلك أنّ زاوية التقاط هذه الصورة تنقذها من طابعها الميكانيكي المحض وتسمو بها نحو الفن.

فإذا كانت رواية "**ذاكرة الجسد**" لأحلام مستغانمي في خطها العام مجموعة أحداث تصورها الكاتبة بدقة فان العمل التلفزيوني أيضا هو حدث ينقله السينمائي بواسطة تقنيات متعددة تحتل فيها الصورة الصدارة بدلا من اللغة الواصفة في الرواية. فالصورة السينمائية عنصر جوهري في المسلسل التلفزيون المقتبس من رواية ذاكرة الجسد للمخرج "نجدة اسماعيل أنزور""**لأن تكوينها يتميّز بازدواج عميق، فهي نشاط فوري لتقنية آلة قادرة على إعادة إنتاج الواقع الذي تشتغل عليه بدقة وموضوعية، وهي في ذات الوقت، نشاط موجه في الاتجاه المحدّد والمرغوب فيه من قبل المخرج على حد تعبير جيل دولوز**"[3].

- **ذاكرة الطفل والثورة بين المكتوب والصورة:**

غالبا ما نلمح ظاهرة تدخل الروائي في عمل السيناريست و المخرج، حرصاً على تثبيت منظوره ورؤاه و حماية عمله من الاختراق، كأنما يظن بأن العمل الروائي حتى بعد تحويله سينمائياً فهو ما يزال رواية جاهلاًأو متجاهلاً الحدود الفنية و الأجناسية بين فني الرواية و السينما. ممّا يجعله يحرص بشدة على مواكبة أو مرافقة عمله أثناء الأداء و التنفيذ السينمائي، متتبعاً كل كبيرة وصغيرة ..وبما أن الروائي ليس سينمائيا أو سيناريست، فقد يؤدي تدخله السافر في عمل غيره إلى تشويه العمل والقضاء على نجاحه سينمائياً، وهذا ما شهدناه لدى "أحلام مستغانمي" حينما فرضت وصايتها و متابعتها لأطوار تحويل رواية ذاكرة الجسد إلى مسلسل وهذا ما يعكسه الجدول الآتي المتضمن بعض من المقاطع أو الصور الفوتوغرافية المتعلقة بذاكرة البطل /خالد بن طوبال من خلال استرجاع لذاكرته الطفولية ونضاله في الثورة كما عكسه المسلسل التلفزيزني عبر حلقاته الثلاثين من

إخراج "نجدة اسماعيل أنزور" باعتبار أن الصورة تكتسي رهانات كبيرة في عرض الوقائع التاريخية خاصة الأحداث التي تتسم بالحساسية والصراع والنضال في سبيل الوطن.

الصورة الفوتوغرافية من المسلسل	توظيف الصورة السردية في الرواية
 لقطة من الحلقة الأولى 7:37:00	هي لقطة تمثلت في/ لحظة استذكار البطل/ خالد بن طوبال السوار منذ أكثر من ثلاثين سنة "الطفولة المبتورة قائلا: "معصم أمّا الذي لم تفارقه هذا السوار أبداً" الرواية ص:61
 لقطة من الحلقة الأولى 11.13:00	توحي الصورة الى مشاركة "خالد" في المعركة الضارية التي دارت على مشارف باتنة "وكنت أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان" الرواية ص: 40
	لقطة توحي بوفاء "خالد بوعده وتسجيل ابنة سي الطاهر بدار البلدية "لقد اخترت لها هذا الاسم.. سجلها متى استطعت وقبلها عني وسلّم كثيرا على أمّا" الرواية، ص: 42
 لقطة من الحلقة الثانية 25.26:00	تشير هذه الصورة الى تأمل "خالد ملامح قائده "سي الطاهر" في الغابة "كان يعرف متى يبتسم، ومتى يغضب، ويعرف كيف يتكلم، يعرف أيضا كيف يصمت، وكانت الهيبة لا تفارق وجهه..) الروايةص: 35

 لقطة من الحلقة الرابعة 9.38:00	صورة استرجعت من خلالها حياة عبد المولى وعمرها لا يناهز خمس سنوات لحظة استشهاد والدها "سي الطاهر" نلمح جدتها واقفة وسط الدار وهي تشهق بالبكاء وتنتفض عارية الرأس مرددة "ياوخيتي.." الرواية، ص:124
 لقطة من الحلقة الثامنة 30.49:00	توضّح هذه الصورة طفولة "خالد" وهو جالس على حصير مع أمه ويردّد آيات قرآنية لا يفهمها" الرواية، ص: 240
 لقطة من الحلقة التاسعة 26.37:00	الصورة تبين سجن الكديا" موعد "خالد" النضالي الاول مع سي الطاهر كان موعدا مشحونا بالمشاعر والأحاسيس المتطرقة، وجهشة الاعتقال الأول بعنفوانه وخوفه" الرواية، ص: 35
 لقطة من الحلقة الثالثة عشر 00.54	نلمح في هذه الصورة / حضور "سي الطاهر" الى بيته ليشهد أهم حدث في حياته، ليتعرّف على مولوده الثاني ناصر.. وكانت الفرحة بادية على وجهه مع سعادته المسروقة" الرواية، ص: 53

من خلال تفكيك بنية **المسلسل التلفزيوني** وقراءة في مضمون رواية "**ذاكرة الجسد**" نلمح أن المخرج "نجدة اسماعيل أنزور"عالج قضية جوهرية في تاريخ الجزائر متمثلة في صورة الثورة التحريرية، مردا الاعتبار للشخصيات التي ناضلت بالصورة والصوت في ثورة التحرير وذلك من خلال استرجاع البطل لطفولته وكيف أسهمت في دفعه إلى المشاركة في النضال الثوري بطلا مجاهدا في سبيل والوطن.

وما نلمحه في **ذاكرة الجسد المسلسل** وعبر حلقاته الثلاثين **لم يبتعد المخرج عن جوّ الرواية بل التزم بها والى حدّ بعيد بما وصفته الكاتبة في الرواية فكان يجسده كديكور تجري أمامه أحداث القصة.**

لذا نجد أن بناء المسلسل عموما والسرد خاصة يتجه نحو الاعتماد الكلي على السيناريو كمرجع يرتكز عليه فنرى الاهتمام الفائق بأشكال السرد الذي اعتمد عليها السيناريو في تشكيله لحبكته القصصية التي تتشكل بدورها جراء الأحداث المتتابعة والالتفاتات التي تفرضها تطورات القصة والدقة في كيفية بناء الشخصيات بناء عميقا ودقيقا يتناسب مع محتوى المضمون." **فمتى تلاقت أفكار كل من كاتب النص الأدبي وكاتب النص السينمائي و المخرج كانت النتيجة و المحصلة الإبداعية للعمل ككل عالية**".

وإذا كانت الروائية "أحلام مستغانمي" ترسم ملامح شخصياتها بالحروف والكلمات والوصف الداخلي والخارجي، والنمذجة الحيوية للحركات والأفعال..، فإنّ على السينمائي أن يبحث لها النموذج عن هيئة وصورة يكون قد رسم ملامحها تخطيطيا، واستعان برسامين وفنانين قرأوا النص عديد المرات ليتمثلوا صور شخصياته البشرية، فإن انتهت مرحلة التخطيط والتصميم النموذجي لرسم الشخصية، ستكون المرحلة القادمة هي البحث عن ممثلها والأقرب من حيث الملامح وذلك لاعتبارات لـ " **أن يخلق الكاتب تجاوب عاطفي بين المشاهد والشخصية واستعاد الثقل والابتذال في خلق الشخصيات**"[20].

لذا أمكننا القول بأن المقتبس **(المخرج أو كاتب السيناريو)** ملزم بإعادة رسم الشخصيات كما جاءت بها الرواية، وبما أن هوية الشخصية السينمائية تتحقق أولا بفضل القسمات البدنية والمظاهر الجسدية، أي من خلال شكلها المورفولوجي وهذا ما سنتتبعه في شخصيات المسلسل المتعلقة باسترجاع البطل ذكرياته الطفولية والثورية ونقدّم أهم الملامح والأبعاد التي قدّمها المخرج لها مع الإشارة إلى الجانب المشترك بين شخصيات الرواية والمسلسل. ذلك لأنّ الشخصيات "**عبارة عن مرآة عاكسة للمجتمع و العصر كما تعكس قيم الإنسان وطموحاته وآلامه و آماله**[1] " فالشاشة تظهر الشخصيات "الممثلين" في أبعاد وملامح واقعية تكون قريبة من واقع المتلقي /المشاهد مما يسمح بزيادة تأثيرها ولعل من أبرزها نذكر مايلي:

خالد بن طوبال: ظهر خالد بشخصيتين الأولى كانت خالد الشاب والثانية خالد الخمسيني من العمر بفضل تقنية الاسترجاع للأحداث تبرز ذاكرته الطفولية واستذكاره لأمه من خلال السّوار وعند ترديده آيات قرآنية ثم تظهر على خالد/ الشاب ملامح الفتوة والوطنية والشجاعة أثناء تمثيله لدوره كمجاهد في ثورة التحرير وكيف كلفه ذلك

[1] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ط1(الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1990)، ص: 69.

بتر ذراعه اليسرى. إلى جانب تمثيله لدوره في المستشفى بتونس أثناء علاجه ليتم تصوير البدايات الأولى له في فن الرسم وهذا ماعكسته العديد من حلقات المسلسل (الحلقة 1، 03، 04، 10، 24..)

كما أكّد المسلسل على زيارة خالد/ الشاب لبيت قائده "سي الطاهر" لأجل تنفيذ الوصية التي كلّفه بها شأن أبنائه أثناء وقوفهما في النضال جنبا إلى جنب. وقد أبان خالد الشاب على قدرات كبيرة في التمثيل بحكم تمكنه من الدور الذي كلّف به مما زاد العمل فنية والصورة الفوتوغرافية التي توحي تسجيل ابنة سي الطاهر بالبلدية وتقبيلها بدل أبيها توحي بتفاعل المشاهد معها.

حياة عبد المولى: نلمح من خلال الصور الفوتوغرافية حياة وهي صغيرة مع أخيها ناصر الطفل الأصغر لاتتجاوز العاشرة من العمر تشهد واقعة استشهاد والدها المجاهد التي رسخت في ذاكرتها كلام جدتها وهي تهتف قائلة: " يا وخيدي.. يا سوادي.آ الطاهر أحنّاني لمن خليتني.. نروح عليك أطراف"[1].

سي الطاهر: يعتبر شخصية وطنية رمزا من رموز التضحية في سبيل الوطن، التحق بصفوف الثوار فكان قائدا كبيرا بحيث بيّن المسلسل مجموعة من المجاهدين تعمل تحت إمرته كما نلمح هيأته وملامحه الخارجية المتمثلة في اللباس التقليدي للمجاهدين (القشابية والعمامة) مع بنية جسمية كبيرة وملامحه التي تعكس نبرة الصرامة والإخلاص لهذا الوطن وكذا نظرة أبوة لابنه الطفل.

لذا فإنّ العلاقة بين المكان والشخصية هي علاقة تأثير وتأثر بحيث "يصبح بإمكان بنية الفضاء الروائي أن تكشف عن الحالة الشعورية التي تعيشها الشخصية، بل وقد تساهم في التحولات الداخلية التي نطرأ عليها"[2].

وتأسيسا على ذلك؛ "**فإن المكان بكل أشكاله (طبيعي، واقعي، درامي) يظل جزء من بنية الخطاب الفيلمي ويخضع هذا الجزء لانتقائية تستدعي مواءمة مع مفردات أخرى في إطار علاقات إنشائية تعطي أقصى ما لديها من طاقة تعبيرية**"[3].

ولعلّ من خصائص المكان أنّه يميّز العمل التلفزيوني ويعطي له خصوبة وذلك بفعل التأثير القوي الذي يتركه في ذهن المتلقي/ المشاهد فيتجاوز مرحلة الإدراك البسيط العفوي للمكان إلى مرحلة إدراك معقد له ناتج عن التزاوج بين النظرة الحقيقية للواقع والنظرة الفنية له. كما أنه يساهم في إدماج المتلقي/ المشاهد في المسلسل "**ذاكرة الجسد**" عبر حلقاته ويجعله يتفاعل معه إلى درجة أنه يعيش مع أحداثه.

---

[1] الرواية، ص: 124.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي: الفضاء. الزمن. الشخصية، ط1. (المغرب،المركز الثقافي العربي، 1990)، ص: 30.

[3] كاظم مؤنس، دراسات نقديةفي جماليات لغة الخطاب البصري، ط. (الاردن، عالم الكتب الحديث، 2006)، ص: 129.

وإذا عدنا إلى الأمكان الواردة في المسلسل المتعلّقة بالثورة وذاكرة الطفل / الشاب نلمح أن المخرج "نجدة أنزور" وظّف المكان توظيفا حقيقيا حيث أولى له اهتماما كبيرا في المسلسل باعتباره المحور الذي يتحرّك حوله الشخصيات والأحداث والصوّر بحيث حاول المخرج أن يجعل شخصياته متناغمة مع المكان ومعبرة عنه. ولعل أبرز الأماكن التي استرجع من خلالها أحداث الثورة ونضال البطل وعمره يناهز السادسة عشر من عمره نذكر مايلي:

***سجن الكديا:** ظهر في العديد من حلقات المسلسل بعد عملية الاسترجاع التي قام بها خالد، من ذلك الحلقة 09.14. 16، فهو يقع في مدينة قسنطينة مظلم مكتظ بالرجال الذين اعتقلهم الاستعمار الفرنسي.

وما يميّز كثرة السجناء غلبة اللمسة الوطنية عليهم وتوحّدهم ووقوفهم لوجه أمام الجنود مع تبيين مشاهد للتعذيب. وعليه فإنّ المتلقي يدرك أن السجن كان مدرسة لرجال الثورة ومكاناً لنشر الوعي السياسي والنضالي.

* كما تمّ **تصوير المعارك** التي وقفت بين المجاهدين والمستعمر وتمّ التركيز على فضاء الغابة فهي ساحة المعركة والنضال مثلما ظهر في الحلقة 09 مثلا إلاّ أن الغابة التي صوّرت فيها تبدو وكأنها حديقة عامة؛ حيث كانت منظمة ثم أنواع أشجارها تعكس بعدها عن ملامح الغابة الجزائرية والأكثر من ذلك طريقة المواجهة والتي كانت تعكس قرب الجيشين في الصراع.

الخلاصة:

من خلال تتبعنا للمسلسل وقراءتنا الواعية للرواية بغرض تتبع شخصية الطفل ونضاله في أحداث الثورة التحريرية؛ نستنتج أن **أحلام مستغانمي "فرضت وصايتها و متابعتها لأطوار تحويل رواية ذاكرة الجسد إلى مسلسل بحيث أن النصف الأول من العمل أي 15 حلقة الأولى كانت جيدة ومطابقة للكتاب والسيناريو كان مأخوذا حرفيا من الرواية خاصة فيما تعلّق بنضال البطل واسترجاع ذاكرته الطفولية والثورية ".**

لذا فإننا تعتبر السينما عمل يتميز بتقنياته المختلفة عن تقنيات السرد ..و إن انتقل العمل النص إلى الصورة فيجب أن تنتهي وصاية الكاتب حالما يلقي عمله للقراء. وما السيناريست و المخرج سوى من هؤلاء القراء لهما الحرية في التغيير حتى يضفى على النص قراءة جديدة ورؤية مغايرة لتحديد ملامح الطفل والثورة بين ذاكرة الرواية وذاكرة السينما.

الإحالات:

* ذاكرة الجسد هي الرواية الأولى لأحلام مستغانمي بعد ديواني شعر هما "على مرفأ الأيام" و"كتابة في لحظة عمري" نالت عنها جائزة "نجيب محفوظ" للرواية من الجامعة الأمريكية في القاهرة.

تضمنت ست فصول غير معنونة. فالفصل الأول منها هو سرد لأحداث متعلّقة بالذاكرة الثورية للبطل أو عبارة عن بداية من نهاية مستخدمة تقنية فلاش باك flash back أما الفصل الثاني فهو حديث عن قصة

غرامية مع المرأة الوطن الرمز أحلام التي هي المحرك الأول لأحداث الرواية، لأنها تمثل هذا الوطن بثورته وأبنائه وذكرياته، بعد ذلك تتفاعل الأحداث في باقي الفصول تتجه نحو البداية في شكل واضح وخصوصا في الفصل السادس متمثلة في انتفاضة أكتوبر 1988.

1 أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، ط1. (موفم للنشر، 1993)، ص:23.

2 الرواية، ص404.

3 في المعاجم اللغوية تطلق كلمة "الطفل" على "الصغير من كلّ شيء"، ففي الصِحاح تعني كلمة الطفل (المولود، وولد كلِّ وحشية أيضا طفل، والجمع أطفال، وقد يكون الطفل واحدا وجمعاً)أما في لسان العرب فالطفل "الصغير من أولاد الناس والدواب، وأطفلت المرأة والظبية والنعم إذا كان معها ولد".

الجوهري، الصحاح، تح أحمد عبد الغفار عطار. ط3. (بيروت ، دار العلم للملايين،1984)، ص: 1751.

ابن منظور، لسان العرب، تح عبد الله علي الكبير وآخرين. (القاهرة، دار المعارف. المجلد الرابع (دت))، ص:2681-2682.

4 مصطفى فهمي، التكيّف النفسي، دط(القاهرة، الدار الحديثة للطباعة)، ص: 50.

5 الرواية، ص53.

6 الرواية، ص: 294.

7 الرواية، ص: 135.

8 الرواية، ص: 329.

9 الرواية، ص:40.

10 الرواية، ص24-25.

11 الرواية، ص:40.

12 الرواية، ص: 77.

13 الرواية ص: 304.

14الرواية، ص:119.

15سعيد بن كراد: الحقيقة الوضعية و المحتمل السردي السرد و الشرعية، مجلة عالم الفكر المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، (الكويت، المجلد41 ، ع3، 2013)، ص: 274.

أفلمة الرواية في السينما الجزائرية قراءة في تجربة الأفيون والعصا بين الرواية وسيناريو الفيلم.

د/ بن عزوزي عبد الله

جامعة مستغانم

توطئة:

تمثل الأعمال الأدبية مصدرا مهما للموضوعات السينمائية، مما يشكل علاقة وطيدة بين السينما والأدب، نظرا لثرائها بالموضوعات والقصص المليئة بالقيم والتشويق، حيث تناولها المبدعون السينمائيون وأعادوا صياغتها في شكل قصص مصورة على الشاشة، حيث أن العديد من الأفلام قد اقتبست من روايات أدبية أو قصص نالت نجاحا باهرا، أغرت كتاب السيناريو كي يحولوها فيما بعد، السيناريوهات سينمائية.

لذلك تعتبر الأعمال الأدبية، من أهم المصادر التي يستلهم منها كاتب السيناريو، موضوعاته السينمائية وتتنوع هذه الأعمال الأدبية التي تعتبر مصادر لصياغة السيناريو، بين" القصة القصيرة أو الرواية الطويلة أو النص الأدبي أو المسرحي أو المقالات الأدبية الصغيرة، وأهم ما يصادف الكاتب، عند اعداد السيناريو عن قصة أدبية أو رواية، هو مشكلة الاختيار ..اختيار ماذا يأخذ منها، وماذا يترك، وكذلك ماذا يضيف، وماذا يحذف ...وعلى ذلك، يجب على كاتب السيناريو، أن يقرأ العمل الأدبي بعقل مفتوح، ويرى ما الذي يستهويه منه، ويدون ملاحظاته وانطباعاته ...ويعاود القراءة مرة أخرى، ويصحح ويحذف ويضيف، لما كتبه، وعند الاطمئنان، يقفل صفحات العمل الأدبي ...كي لا تصبح رقيبا، تعرقل خطواته، وتحد من حريته، فليس على الكاتب أن يستلزم بالنص الأدبي، وإنما يجب أن يلتزم بما أعجبه وما استهواه وما كان له دعما، في الخروج بصورة معبرة، وفيلم جيد، سواء كان ذلك، في البناء القصصي أو الشخصيات، أو المضمون أو البيئة أو الحوار".[1]

ويقتصر الاستلهام من الأدب على أهم الأعمال الأدبية الناجحة، نظرا لطبيعة موضوعاتها، التي حظيت باهتمام القراء والجماهير، مما جعلها محل اهتمام كتاب السيناريو، كي يعيدوا ترجمتها، الى لغة الصورة، وتحويلها إلى أفلام سينمائية، لما فيها من قيم وعبر وموضوعات مشوقة، ومضامين مختلفة تهم المشاهد وتستهويه . فعلى سبيل المثال نجد أن" السينما العربية وعلى راسها السينما المصرية، تعتمدعلى ثرائها الأدبي والأعمال الناجحة لأدباءها، حيث استوحى كتاب السينماأعمالهم، من النصوص الأدبية والروايات الى درجة أن العديد من الأدباء، قد ولجوا عالم السينما واستفادوا من تقنيات الكتابة السينمائية، فأصبحت رواياتهم أفلاما ناجحة بامتياز، منهم على سبيل المثال نجيب محفوظ، الذي حول رواياته الى افلام سينمائية أهمها :بداية ونهاية عام 1960 أو اللص والكلاب عام 1963.الخ[2].

لم تظهر علاقة السينما والأدب في الدراما المصرية فحسب، بل إن هذه الظاهرة تبدوا واضحة جدا في السينما العربية والعالمية بشكل عام، لما لها من دور فعال في ابراز هويات الأمم وتطلعاتهم وخصوصياتهم، فالسينما الجزائرية هي الأخرى، اعتمدت على روايات أدبية ناجحة بامتياز، تناولت وقائع هامة من تاريخ الأمة الجزائرية، خاصة في مجال الأفلام الثورية، ومع أن عملية اقتباس السيناريوهات السينمائية، من الأعمال والروايات الأدبية في الجزائر، لم ترق الى مستوى نظيرتها المصرية، الا أنها اعتبرت تجربة متميزة من خلال مجموعة من الأفلام مثل" فيلم " نوة " لعبد العزيز طولبي والمقتبس عن قصة للطاهر وطار عام، 1972 وهي قصة استفاد منها المخرج ليقدم فيلما تسجيليا عن الواقع الصعب للفلاحين الجزائريين قبل الثورة، وفيلم "ريح الجنوب" الذي أخرجه محمد سليم رياض، والمقتبس عن رواية ريح الجنوب للكاتب الروائي عبد الحميد بن هدوقة، وكذا فيلم "الأفيون والعصا"، للمخرج أحمد راشدي والمقتبس عن رواية بنفس العنوان للكاتب مولود معمري[3]، حيث عبرت هذه الأفلام عن واقع حرب التحرير وجسدتالهوية و الخصوصية التي تميز هذه الأمة.

وعليه يتطلب الأمر من السيناريست، حسن التعامل مع النصوص الأدبية، واختيار ما يستهويه ويناسبه منها، بغية الخروج بسيناريو سينمائي، يحول فيما بعد الى فيلم مشوق، حيث يسعى الى تحويل النص الأدبي – قصة او رواية ...الخ – من صورته الأدبية الى مجموعة من الصور والأصوات والمناظر ...الخ وبذلك يتحول النص من صورته الأدبية الى صورة سمعية بصرية، صالحة للمشاهدة على الشاشة، اذ لا يتم ذلك، الا بعد اخضاع النص الأدبي، الى قواعد الكتابة السينمائية.[4] ، واذا كانت السينما فنا تواقا الى الموضوعات المغرية والرموز والأيقونات المعبرة، فهي لم تكتف بالأدب والروايات كمصدر لاقتباس السيناريوهات فقط، بل إن مصادرها تبقى متعددة ومتنوعة من خلال محاكاتها للحياة والواقع الاجتماعي والسياسي، الذي يشكل هو الآخر، منبعا مهما للأفكار والموضوعات، الصالحة لتناولها في شكل سيناريو سينمائي.

تجربة أفلمة الأعمال الأدبية في الجزائر:

عرفت السينما الجزائرية تداخلا قويا بين الإنتاج الأدبي والسينمائي، وبات من الواضح جدا أن الأدب أصبح يغذي الانتاجات السينمائية بالعديد من المواضيع الشيقة، خاصة في ما يخص الأفلام الروائية الثورية، التي استلهمت مواضيع العديد منها، من الأعمال الأدبية، للتعبير عن الواقع المعيش إبان الثورة، و إعادة تجسيد القصص والروايات الأدبية في أفلام ثورية روائية بامتياز، عن طريق الصورة الحية أمام المشاهد، من خلال استخدام مختلف تقنيات الإبداع السينمائي، مما يؤكد على ذلك التداخل والتكامل بين الأدب والسينما الثورية الجزائرية، إذ تبدوا ملامحه واضحة في الأفلام الروائية وهو ما يؤكده الروائي والأديب عبد الحميد بن هدوقة في حديثه عن العلاقة بين الأدب والسينما حيث يقول: "**العلاقة بين الأدب والسينما علاقة غائية مستقبلية، كل منهما**

يحاول بوسائله الخاصة، تغيير واقع معاش الى واقع متصور ...بالإضافة الى هذه العلاقة الغائية، هناك كثير من الأشياء المشتركة بينهما، فالتعبير يعني الاحساس بالشيء، يعني التصور الفرداني لما يحس به الكاتب، والفنان ازاء واقع معين"..[5]، لذلك فان تكامل العلاقة بين الأدب والسينما جعل من الأدب أحد اهم الروافد، التي تمد المبدعين السينمائيين الجزائريين، بأفكار ومواضيع زاخرة بالقيم والتشويق والاثارة .

وهكذا تعتبر الأعمال الأدبية مصدرا مهما، أسفر عن كتابة العديد من السيناريوهات وصناعة أفلام ثورية بامتياز؛ واذا كانت مختلف الأشكال الأدبية، تعتبر من أهم مصادر كتابة السيناريو في السينما العالمية، فان السينما الجزائرية هي الأخرى قد اعتمدت على الأدب كرافد قوي لاستلهام المواضيع والقصص الشيقة، في كتابة سيناريوهات أفلامها الروائية، حيث سارت على نهج السينما العالمية، التي يؤكد روادها على أهمية استلهام مادتها من مختلف أشكال الأدب، مثل: "الرواية الأدبية والمسرح، اللذان يعتبران من أهم مصادر السيناريو، حيث نقلت السينما منهما العديد من المواضيع والقصص الشيقة، وحولت هذه الأشكال الأدبية الى أعمال سينمائية بالصورة والصوت، حيث تترجم الصورة الذهنية في الأدب، الى صورة مرئية في السينما، و تخاطب ذهن المشاهد، وتستثير حواسه ويستوعبها عقله بعد المشاهدة، مما يؤكد على ذلك التكامل والتداخل بين الأدب بألوانه المختلفة، والفيلم السينمائي والروائي منه بشكل خاص[6]حيث تشكل فيه مختلف الأعمال الأدبية، مادة مهمة في صياغة السيناريو.

يتجلى هذا التداخل بين الأدب والسينما الثورية الجزائرية، في العديد من الأفلام الروائية التي اقتبست قصص سيناريوهاتها، من أعمال أدبية تناولت هي الأخرى موضوع الثورة التحريرية، وهي قائمة كبيرة، تؤكد على ذلك التكامل بين الانتاج الأدبي والسينمائي في الجزائر؛ ومن بين تلك الافلام نجد " فيلم **نوة** للمخرج عبد العزيز طولبي1972، الذي استلهمت قصته من قصة قصيرة للطاهر وطار، تدور أحداثها حول الواقع المر الذي عاشه الجزائريون أياما قبل اندلاع الثورة، جراء الظلم والطغيان وتعسف النظام الجائر للسلطات الاستعمارية، وفيلم حسن طيرو لمحمد لخضر حامينا 1968، وتم استلهام قصته من مسرحية كتبها الراحل رويشد، تحمل العنوان نفسه، ومثلها على الركح، حيث عاد حامينا الى هذا النص المسرحي، واقتبس منه سيناريو فيلم سينمائي، وبهذا حولها من مسرحية الى فيلم ثوري بصيغة روائية، و بعد سبع سنوات من انتاج هذا الفيلم عاد مصطفى بديع الى الاقتباس من مسرحيات رويشد، وهذه المرة كان عنوان الفيلم هو **هروب حسن طيرو** واقتبس موضوع وقصة السيناريو فيه ايضا من مسرحية تحمل العنوان نفسه للراحل رويشد أيضا، اضافة الى فيلم الأفيون والعصا لأحمد راشدي1970، الذي استلهم فيه موضوع السيناريو وقصته من رواية للكاتب مولود معمري،[7]. وغيرها من الانتاجات السينمائية الروائية التي يتجلى من خلالها، ذلك التداخل والتكامل في الابداع بين الأدب الثوري والسينما الثورية الجزائرية حيث أن الأعمال الأدبية، مثل القصص والروايات والنصوص المسرحية، كانت تمثل مادة مهمة لاستلهام المواضيع

والقصص الشيقة عن الثورة التحريرية، بينما يسعى كتاب السيناريو، الى تحويلها الى سيناريوهات سينمائية، ليتم اخراجها الى أفلام روائية ثورية بامتياز.

1/1-فيلم الأفيون والعصا لأحمد راشدي L'opium et le bâton -:

يعد فيلم الأفيون والعصا من أهم روائع السينما الثورية الجزائرية ؛ هذا الفيلم الذي تعددت فيه مختلف تقنيات الابداع السينمائي، وتجسدت فيه العديد من الأحداث الثورية المشوقة، التي تسردها أحداث الفيلم، منذ البداية حتى النهاية، ويعد هذا الفيلم من بين العديد من الأفلام التي اقتبست سيناريوهاتها من أعمال أدبية، حيث كان مصدر السيناريو فيه، من رواية للروائي الجزائري، مولود معمري؛ لذلك يعد هذا الفيلم الشهير، من أكبر نجاحات السينما الجزائرية، وهو يعتبر"**أول اقتباس أدبي في السينما الجزائرية، حيث استلهم من رواية الكاتب مولود معمري، التي تدور أحداثها في منطقة القبائل، أثناء سنوات حرب التحرير المجيدة...**"[8].

يتناول سيناريو الفيلم واقع الثورة التحريرية في منطقة القبائل، حيث يعالج أحداث الثورة في أرض المعركة، وفي عمق الجبال والأرياف، وتتمحور قصته حول بطولة المناضل علي ورفاقه من المجاهدين، الذين يشنون معارك طاحنة ويلقنون العدو درسا قبل أن يعدم مستشهدا أمام أهله وسكان قريته رميا بالرصاص، لينتهي الفيلم بتدمير القرية وتفجيرها، ويعالج سيناريو الفيلم، وقائع عديدة بأسلوب روائي، هذا فضلا عن تناول المخرج أحمد راشدي في سيناريو الفيلم، العديد من الحقائق المتعلقة بالثورة، في هذه المنطقة –**منطقة القبائل**– التي شهدت أحداثا كثيرة، اضافة الى ابرازه للعديد من القيم والأفكار، التي أعطت الفيلم مصداقية كبيرة، منها نضال الأجانب والفرنسيين منهم الى جانب الثوار الجزائريين، من خلال ابراز شخصية الجندي الفرنسي، الذي شارك الجزائريين ثورتهم، كما لم يغفل كاتب السيناريو ومخرجه أحمد راشدي، عن ابراز عملاء المستعمر وخونة الثورة التحريرية في الفيلم، وتناولهم في السيناريو، وذلك من خلال شخصية العميل الطيب.... [9]، ومن خلال مختلف تلك الأحداث التي يعالجها، يعتبر الفيلم نموذجا مهما للأفلام الروائية الثورية، التي تطرقت لأحداث الثورة في قلب المعركة، ورغم أن مصدر الفيلم كان أدبيا من رواية مولود معمري، الا أن سيناريو الفيلم لم يتقيد بكامل القصة، بل تجاوز العديد من الحقائق المهمة والشخصيات المناضلة، التي تناولها الروائي مولود معمري، وتجاوزهاأحمد راشدي، فحسب الدكتور محمود ابراقن فانه من خلال تصريحات الأديبمولود معمري صاحب الرواية " يعاب على فيلم الأفيون والعصا، أنه لم يحترم اطلاقا مضمون روايته، التي اقتبس منها الفيلم المذكور، حيث ابتعد كاتب السيناريو فيه عن التحليل الموضوعي للحرب التحريرية في منطقة القبائل، وهو التحليل الذي لا يتم الا بنقل الوقائع التاريخية التي جرت بين الجانبين المتحاربين، كما أن السيناريست حسب رأي الباحث محمود ابراقن قد همش الدور البطولي للعقيد عميروش، قائد الولاية الثالثة"[10].

وعلى كل فان هذا الرأي يبقى للباحث مولود معمري، لكن المخرج أحمد راشدي، ربما كان له العديد من الدوافع والأهداف التي جعلته يتناول أحداث الرواية بطريقته الخاصة، خاصة وأن تجسيد الأحداث، سيتحول من لغة الأدب الى لغة الصورة، ومن الطبيعي أيضا وجود بصمة المخرج، أو كاتب السيناريو، ووجهة نظره في موضوع وقصة الفيلم، وهو ما جعل المخرج والسيناريست في فيلم الأفيون والعصا، يبقى على جانب من أحداث الرواية، و يلغى أحداثا أخرى كان معمري، يراها بالأحداث المهمة، التي كان لابد من تناولها، لمعالجة أحداث الثورة، في منطقة القبائل.

2/1- الأفيون والعصا-L'opium et le bâton بين الرواية وسيناريو الفيلم:

تشكل الرواية الأدبية احدى أكثر الفنون تداخلا مع الفيلم السينمائي، ويعود ذلك لكون الرواية والفيلم معا يعتبران" شكلين للون واحد من ألوان الفنون، وهو فن السرد، سواء عن طريق اللغة المكتوبة، أو عن طريق الصور المرئية، الا أن كليهما يقدم السرد لمجموعة من الأحداث من خلال الشخصيات" ...[11] ، حيثتعتمد الرواية على لغة الكلمة المكتوبة، بينما يعتمد الفيلم على عناصره الفنيةالجمالية-السمعية والبصرية- لسرد الأحداث بتتابع صوري، وهو ما جعل تلك العلاقة الوطيدة بين فن الرواية والفيلم، حيت تمد الرواية السينما بالموضوعات، بينما يتم اخضاعها الى عناصر الكتابة السينمائية من قبل السيناريست، فيتحول السرد فيها من مجرد حكي كلامي، الى حكي وسرد عن طريق الصورة والصوت، وهكذا تتحول القصة من صورتها المدونة، الى صورة مرئية ومسموعة على الشاشة.

وتشهد السينما العديد من هذه التجارب،حيت استفاد العديد من السينمائيين، من الروايات الأدبية، واستلهموا منها سيناريوهات عدة، حيث أعادوا صياغتها الى سيناريوهات سينمائية، من خلال التعامل مع مضامينها، بين النقل الحرفي واضفاء الجانب الخيالي، ووجهات نظر كتاب السيناريو عليها، ومحتفظين بأحداث ووقائع مهمة تخللتها، أي أنه قد تمت معالجتها سينمائيا وتحويلها الى سيناريوهات تراوحت مضامينها بين ما هو أصلي في الرواية المقتبس منها، وما له علاقة بذاتية ووجهة كاتب السيناريو، وكذا ما يخدم شكل الفيلم، وجماليته.

وقد عرفت السينما الجزائرية العديد من هذه التجارب، من خلال أفلام استلهمت مواضيعها من روايات أدبية منها ريح الجنوب للروائي عبد الحميد بن هدوقة، والأفيون والعصا لمولود معمري وتندرج هذه الأخيرة، في صنف الأدب الجزائري، المكتوب باللغة الفرنسية .

تعد رواية الأفيون والعصا، صورة مهمة عن الواقع المعيش ابان ثورةالتحرير، حيث تم تناولها في الأدب الثوري الجزائري المكتوب بالفرنسية، منقبل الأديب والروائي مولود معمري، الذي كتبها «عام 1955 مباشرة بعد

اندلاع الثورة التحريرية، والتي تمثل ظاهرة بالغة الأهمية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، في عهد الاستقلال، وتميزت هذه الرواية بنفس مواصفات أعماله الأدبية الأخرى بشكل عام، من حيث مسايرتها للوقائع السياسية، اضافة الى تصوير المجتمع القبائلي، بكل خصائصه، كما تناولت الثورة التحريرية التي خاضها الشعب الجزائري، فقد صور بعمق، تلك المعاناة النفسية، التي عاشها الفرد الجزائري المثقف والبسيط والبرجوازي، أمام تلك التجربة"[12]

يدور موضوع الرواية حول مسيرة الطبيب بشير، الذي عاش في فرنسا لدراسة الطب، وبعدها استقر في أرض الوطن وفي العاصمة تحديدا، لممارسة مهامه بعيدا عن أجواء الحرب والدمار التي كانت تشهدها قرية تالة مسقط رأسه وباقي المناطق من أرض الوطن، الا أن الضغط الذي عاني منه الشعب الجزائري جراء النظام الاستعماري الجائر، والمعاناة الشديدة التي تعرض لها سكان قريته تالة، دفعه الى العودة الى مسقط رأسه والانضمام الى اخوانه المجاهدين وأخيه على في الجبال، للمشاركة في الثورة التحريرية، بعد أن تلقى دعوة من جيش التحرير للالتحاق بصفوفه والانضمام الى اخوانه المجاهدين، حيث تحولت حياة الطبيب بشير، من الحياة الترف، الى حياة المقاومة والنضال في الجبال، وهكذا تتأرجح أحداث الرواية بين سرد واقع الثورة في الريفالجزائري، وبين الثورة في المدينة، التي يخيم عليها الهدوء والاستقرار، حيثيوجد المستوطنون الأوربيون بكثرة، وهكذا عالجت الرواية في أول أجزائها مسيرة الدكتور بشير قبل الالتحاق بالثورة، وبعدها، كما عالجت عديد الأفكار والأحداث، من خلال شخصيات عدة، تمثلت في الفئة المعارضة لفرنسا الاستعمارية من مجاهدين وشخصيات بطلة ورئيسية، حاول الروائي أن يبرز نضالها وبطولتها ومواقفها الثورية، مثل شخصية الطبيب بشير وشخصية علي كرمزين للمقاومة والنضال وشخصية فروجة التي صور معاناتها من ضغط جنود الاحتلال، بعد استشهاد زوجها، وكذا الفئة المعارضة للثورة التحريرية التي تمثلت في شخصية القبطان وجنود الجيش الفرنسي، وخونة الثورة التحريرية، ومواقفهم الجبانة المؤيدة للمستعمر الغاشم، مثل شخصية العميل الطيب –الحركي– وهكذا تشتد المقاومة بين الثوار وجيش العدو، حسب ما تسرده الرواية، الى أن يقوم المستعمر بنسف القرية، مما دفع أهاليها الى الفرار والاتجاه الى أعالي الجبال، حيث الثوار والمقاومة، وهكذا كانت هذه الرواية مثل باقي روايات مولود معمري المسايرة للوقائع السياسية والاجتماعية والثورية، إبان حرب التحرير، وتصوير المجتمع القبائلي بكل خصائصه، وتناول الثورة التحريرية التي انخرط فيها الشعب الجزائري بكل أفراده، من مثقفين وعادين، وبسطاء ...الخ.[13] محاولا أن يبرز صراع المبادئ والأفكار وصراع الثورة بين الثوار والخونة والاستعمار الفرنسي، وكذا بطولة الشعب الجزائري التي أشار اليها من خلال المجتمع القبائلي وتحديدا من قرية تالة كرمز للثورة في الريف الجزائري؛ ولأن هذه الرواية حملت في طياتها دلالات ومعاني ومضامين كثيرة حول الثورة التحريرية، فكان لا مناص من

تناولها في شكل فيلم سينمائي روائي ثوري، من قبل المخرج أحمد راشدي في فيلم يحمل العنوان نفسه، بعد أن أخضع هذه الرواية الى قواعد الكتابة السينمائية، لتحول من نص أدبي الى نص سينمائي –سيناريو– جاهز لعملية التصوير.

ومنه اتجه أحمد راشدي الى "أفلمة رواية الكاتب مولود معمري، التي كانت معروفة من قبل ومقروءة على نطاق واسع، ومحطّ 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، ومبقيا على أشياء وأفكار عديدة، بقيت في سيناريو الفيلم، مثلما وجدت في الرواية، وهكذا تحوّل العمل على يديه الى فيلم ثوري بطولي، مناهض للاحتلال الفرنسي، مركزا على عدة نقاط مهمة كانت في رواية معمري، وهي بمثابة المحاور الرئيسية، والأفكار الهامة، التي طرحت في سيناريو الفيلم والرواية معا، ويتعلق الأمر بمعالجة قضية معاناة الشعب، على اختلاف مستويات افراده، إبان الثورة التحريرية، و التجربة التي خاضها أفراد المجتمع الجزائري آنذاك، من خلال شخصية الطبيب المثقف الدكتور بشير لزرق، الذي يتخلى عن حياته المهنية الهادئة والناجحة في الجزائر العاصمة، ليلتحق بالمقاومة المسلحة في الجبال، انطلاقا من قرية تالة مسقط رأسه، لقد أدرك ان الثورة والوطن الموعود في حاجة اليه، وينظمّ اليه في هذه التلبية شقيقه علي لينخرط الاثنان في العمل الثوري، الى جانب السكان البسطاء الطيبين، وهكذا وانطلاقا من أحداث الرواية، يحاول الفيلم أن يلقي نظرة لا تخلو من عمق في ملاحظة التفاصيل، على الأداء الثوري كما على سياسة المحتلّ، وأساليب قمعه وكيفية التصدي له.. ولا سيماحين يقدم جيش العدو على تدمير القرية، وقتل أبنائها، مجبرا الباقين علىالالتحاق بالجبال الثائرة، بعد أن فشل في خطة كانت ترمي الى ترويض السكان، مستعينا في ذلك بالخونة والمهادنين...من خلال شخصية العميل الطيب...[14] ، هذا فضلا عن العديد من الوقائع والمضامين التي تناولتها الرواية و سيناريو الفيلم معا، مثل دور المرأة ومعاناتها إبان الثورة التحريرية، من خلال ابراز "شخصية فروجة شقيقة علي والطبيب بشير، ومعاناتها جراء قمع المستعمر، وعملائه الخونة بعد استشهاد زوجها، حيث يظهر ذلك من خلال معاناتها، من قبل عناصر جيش العدو، بعد استشهاد زوجها، والاستغلال والقمع اللذان تسبب فيهما، العميل الطيب لهذه الشخصية[2]. وغيرها من الأفكار التي تناولتها رواية الافيون والعصا لمولود معمري، وكذا سيناريو فيلم الأفيون والعصا لأحمد راشدي، والتي يتم ادراكها من خلال مشاهدة الفيلم ذاته؛ وهكذا كانت قصة الأفيون والعصا محل اهتمام عدد كبير من قراء رواية مولود معمري، وكذا محل اهتمام عدد كبير من المشاهدين لفيلم الأفيون والعصا لأحمد راشدي، وبمأن السيناريو في الفيلم، مقتبس من رواية أدبية فان طريقة تناول وسرد أحداثها من شكلها الأدبي /الرواية، إلى سيناريو

فيلم سينمائي روائي –ومن ثم الى فيلم ثوري بالصورة والصوت، حتما كان بحاجة الى اعادة تحويرها واعدادها أو ربما تناولها من زوايا مختلفة في السيناريو، مقارنة بصورتها الأولى في شكلها الأدبي /الرواية . [15]

خاتمة :

ختاما يعتبر فيلم الأفيون والعصا واحدا من الأيقونات السينمائية التي استلهم موضوعا من الأدب الجزائري وبالرغم من أن احمد راشدي السيناريو ولذلك فان هذه التجربة ليست الوحيدة بل إن نماذج الأدب الجزائري وإبداعات كتابه كانت قد تجاوز العديد من الأبعاد المتعلقة بالشخصيات في الرواية التي كتبها مولود معمري إلا أن الفيلم ساهم في نشر هذا الموضوع وهذه القصة عبر أيقون السينما وطبعا فان أفلمتها فرضت إعادة كتابتها وفق تقنيات كتابة خضعت لمثل هكذا تجارب ولا تزال إلى يومنا هذا روافد مهمة في الكتابة السينمائية

الهوامش:

1. رائد محمد عبد ربه عكاشة محمد الصالح فن كتابة السيناريو ص23/22.
2. ينظر، محمود قاسم، الأدب في السينما، – دار الأمين للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى/ 1418هـ/1998 م، القاهرة، ص 11.
3. ينظر شريط السنوسي، الأدب والسينما، حدود التلاقي والتداخل في التجربة الجزائرية، مجلة آفاق سينمائية، جامعة وهران 1 احمد بن بلة، العدد الاول 2013 ص26.
4. ينظر رائد محمد عبد ربه، عكاشة محمد الصالح، فن كتابة السيناريو – م س ص 22.
5. خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، م س ص9.
6. ينظر، عدي عطا، اثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، م س ص126/125.
7. ينظر عدة شنتوف، السينما الجزائرية وحرب التحرير. م س، ص47/44/42/24.
8. عدة شنتوف، السينما الجزائرية وحرب التحرير، م س، ص 44.
9. فيلم الافيون والعصا، سيناريو واخراج احمد راشدي–مقتبس من رواية لمولود معمري– انتاج الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية، 1970– بالألوان / التوقيت 2 سا و 10 دقائق–القرص المضغوط–.
10. محمود ابراقن، ماهي السينما؟ الجزء 2، م س، ص148.
11. عدي عطا، أثر توظيف الحدث التاريخي في صياغة السيناريو وصناعة الفيلم السينمائي، م س، ص127.
12. نوال بن صالح، الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرير، صراع اللغة والهوية، مجلة المخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، جامعة محمد خيضر – بسكرة، الجزائر؛ العدد السابع 2011، ص 225.

13. ينظر ايمان العامري، صورة الثورة التحريرية في الرواية الجزائرية باللغة الفرنسية: جدلية المركز والهامش، مجلة البحوث والدراسات الإنسانية، جامعة الجزائر، العدد 2015/10، ص184/185.

14- http://www.sanadfilmfund.com/ar/archive/2012/2012-11-11-Analysis-Opium

15. فيلم الأفيون العصا: سيناريو وإخراج أحمد راشدي مقتبس من رواية لمولود معمري، مرجع سابق – القرص المضغوط- .

الأدب والسينما: المحايثة وجماليات التناص التصويري

أ. د/ فايزة يخلف

جامعة الجزائر 3

ملخص:

يختص الخطاب الفني في أبعاده الجمالية العامة، وفي تمظهرات أشكاله الخاصة بإمكانات التحاور والتعالق بين أنساقه الدالة وحدوده الاستيطيقية المتباينة.

ولعل أبرز أوجه هذا التعالق، المزاوجة بين فنيات الرواية كجنس أدبي له مصنفات بنائية وجمالية مخصوصة والسيناريو الذي ينطوي على "أقلمة" النص الأدبي وإعادة صوغه وفق استراتيجيات لغوية تلفظية تختلف بين الشرح والتكثيف وإعادة التشكيل.

ولا ريب أن مثل هذا الاتجاه التناصي للعمل الفني يبين بعضا من إكراهات هذه الممارسة المتراوحة بين ظلال الاقتباس ومعالم الترجمة، ولعل أكثر مواطن هذا الاستعصاء على الاطلاق حدود توظيف مساحات الخبرة الجمالية المتمثلة أساسا في الكناية والتلميح سيما في المطابقة بين شخصية أو موقف أو فكرة رمزية عامة وكذا في مسألة توظيف الاستعارات خاصة حين إعادة تجزئة المكان والزمان بواسطة اللقطات المنفردة.

الكلمات المفتاحية : الرواية ، السيناريو ، المحايثة ، التناص التصويري .

مقدمة:

إن التأثير المتبادل ما بين الفنون بفعل التلاقح الحاصل في موادها البنائية وفي نسق أشكالها قد هيأ الظروف المساعدة على انفتاح النصوص خراج اشكالاتها الاجناسية، وهو ما أدى إلى تظافر الأسباب التي ساعدت على الارتقاء بفعل التناصية الفنية intertextualité artistique الموجودة بين الأدب وجنس الرواية تحديدا والفيلم الذي يستثمر في روح النص الأدبي، محولا إياه إلى لقطات مصورة تعيد توظيف مكامن القوة الاستيطيقية التي يتوافر عليها السيناريو المكتوب.

وبقدر ما تفيد هذه العلاقات التناصية في توفير مفاتيح لولوج "النص النواة" بغرض التعرف على مكوناته وتفسير العلائق القائمة بينها، بقدر ما تمثل "عتبات" seuils لتوجيه فعلي القراءة والتلقي بما ينسجم وأفق انتظار المتلقي horizon d'attente.

وهكذا تتمرس قابلية الكشف والتحويل لتنمو قابلية الفهم والتقويم، فهم واستنطاق ما ينبغي أن تكون عليه حدود التعالق بين الكلمة والصورة، بين المنتج الروائي والمنتج السينمائي، والكيفيات الجمالية التي تحدد حضور أحدهما في نسيج الآخر.

على هذه الشاكلة تتبدى الظلال الدلالية التي تصوغ حدود اقتراب الفنين، وما يساوقهما من إشكالات نقدية تتعلق بالكيفيات التي يغدو بها النص الأدبي عملا سينمائيا، الظلال الفنية لمثل هذه الممارسة الإبداعية بالإضافة إلى متعلقات الخبرة الجمالية التي تسم هذا التناص المخصوص.

1- الأدب والسينما: ملامح الاحالات والتعالق التصويري:

إن تناول علاقة الأدب بالسينما هو ما يدعوه المشتغلون في مجال السيميولوجيا والدلالة بعلاقة التناص التصويري la relation d'intertextualité picturale(1) حيث يرى أنصار هذا الطرح(2) أن التحاور والتعالق الذي يسم ثنائية الرواية والفيلم هو بناء ابداعي جمالي يطرح نفسه شبكة من العلامات البصرية التي تنتظر إدراكا جماليا خاصا حتى في ثنايا اللغة(3).

من هنا تتضح المعطيات الفنية الأولية التي تسمح بالتحول الإبداعي السلس من جنس الرواية إلى حدود نسق الفيلم، وبالإمكان أن ندرك في هذا الصدد ملامح الإحالة التي تعمل على تكريس consécration البعد الجمالي للعلامة البصرية(4)، فالأديب يتأمل الاحداث ثم يصورها على الورق، في حين يكون السينمائي مطالب بتحويل كل فكرة إلى حركة منظورة، ومن خلال عمليهما يبدو الاختلاف بينهما، فالأديب ينقل إلى القارئ صورة ذهنية image mentale أي معنى وهو المعنى الذي يولد في الذهن الصورة، وان كان المتأمل في نسيج كل الروايات أيا كانت جنسيتها او لغتها يجدها دون شك حافلة بالصور، فهو دون شك محتوى بصري محايث(5)، وليست المحايثةl'immanence هنا غير الوعي الباطن الذي يلازم الأنا القارئة في صميم تأملاتها، كونه يحضر حضورا شخصيا، فالمحايثة بهذا المعنى، خبرة جمالية باطنية تعيشها الذات المتلقية جزئيا وعلى مراحل(6).

إن الصورة التي تتضمنها الرواية كجنس أدبي لا تتجلى من القراءة الأولى، وإنما تتجلى عندما تغدو معطى مطروح للتفكير والادراك(7).

وانطلاقا من هذا الاعتبار، يأتي التذوق الجمالي للتعبير عن هذا المسار العميق الذي يقطعه فعل القراء acte de lecture لتحقيق في كل مرة معنى معيشا نتيجة مبدأ المحاثية(8). هكذا يتأكد ان الفعل التصويري في الأدب سابق عن ذلك الذي ينشأ في السينما، فالروايات أنساق إبداعية دالة عامرة بضروب الصور، التي تسجل

العلاقات الملموسة بين الأشياء والأحداث وتضاعف من الإحساس بوجودها، وما على السينمائي إلا ترجمة هذه الصور بطرائق تقنية ونقلها إلى المشاهد(9).

هذا كله يفسر، بلا ريب، وقوف السينما امام الأدب موقفا قاصرا، لا يرقى إلى ولوج كل أغواره، الحقيقة التي يؤكدها كل من قرأوا الأعمال الأدبية العظيمة ثم رأوها على الشاشة(10).

لكن هذا الاختلاف بين الرواية والفيلم في صيغتهما، لا يعني بالضرورة تضادهما، لأن هناك الكثير مما يشتركان فيه، فكلاهما وسيلة للتعبير و"التعبير" يعني الإحساس بالشيء، يعني التصور الفرداني المنسجم لما يحسه الكاتب والفنان إزاء واقع معين وخاصة الواقع المتأزم، الواقع المتخلف، الواقع المريض، والتبليغ يعني القارئ بالنسبة للكاتب، والمشاهد بالنسبة للفنان السينمائي(11). غير ان توافقهما كوسيلتي تعبير لا يقود إلى ذوبان أحدهما في الآخر، فتحويل رواية إلى فيلم سينمائي ليس بالأمر الهين، إذ لا يجب ابعادها عن خطها العام لأنها بذلك تفقد قيمتها وقد يفهم المشاهد ما لا يريد الكاتب ايصاله إليه.

وهكذا فالرواية قلما تصل إلى السينما دون تغيير، رغم ما يبذله كاتب السيناريو من جهد، وكأن عملية الإخراج لا تتم إلا إذا تدخل المخرج في النص. ولعل هذا ما يدفع كريستيان جاك ريتورك Christian Jacques Ritork إلى القول أن "المؤلف الحقيقي للفيلم هو المخرج مثلما هو السيناريست مؤلف السيناريو، فالمخرج هو المؤلف للفيلم الذي هو أصلا عمل تمثيلي لا علاقة له بالمؤلف الأدبي"(12).

ورغم أن تاريخ السينما يشهد على أن أعظم الأعمال السينمائية هي التي اعتمدت على نصوص أدبية كرواية عناقيد الغضب لستاينبيك وذهب مع الريح لمرغريت ميتشل وأنا كارنينا لتو لستوي وقصر الشوق وبين القصرين لنجيب محفوظ ودعاء الكروان لطه حسين ... وغيرها من الأعمال الناجحة التي اقتبستها السينما من الأدب.

إن الحديث عن تيمة الاقتباس يحيلنا إلى معاينة الكيفيات التي يتم من خلالها تأسيس الموضوع الجمالي للفيلم، ولعله من هذا الجانب تتضح أهمية الوفاء للشكل الفني والدرامي لروح النص الروائي(13)، فالموضوع الاستيطيقي بهذا المعنى هو ذلك الموضوع المحسوس الذي لا تبقى مادته إلا إذا ظل محتفظا بصورته، وهذه الوحدة الباطنة في أعماق "الموضوع الاستيطيقي" بين المادة والصورة، وهي التي تجعل من "العمل الفني" أقوى تعبير عن البعد الإنساني من أبعاد الواقع(14).

ويتضح في هذا المستوى من التحليل أن الاقتباس لا يعني التحويل أو التغيير أو التصرف المطلق، وإنما يعني تكييف المحتوى والشكل الفني للعمل الأصلي –النسخة المرجعية la copie référentielle ومعادلتها بأسلوب يختزل كل حدود المحاثية الفنية الرئيسية لإعادة انتاجها بما تتوافق وموضوع فني وجمالي آخر(15)، الأمر الذي يجعلنا نقف عند:

2- السيناريو و دلالة المحايثة و خبرة المعنى:

ليس موضوع –خبرة المعنى- غير القيمة الجمالية والابداعية التي تميز عملا فنيا ما"(16)، وليست القيمة الجمالية غير البصمة الاستيطيقية التي تسم الموضوع الجمالي لكونه شبيها بالذات quasi-sujet(17) أي ان الفنان يحايث عمله ويترك فيه شيئا من ذاتيته وعالمه الذي أنتج فيه هذا العمل وعبر فيه عن شعريات بعينها(18).

ولأن كل عمل فني يحمل كينونتين، كينونة الموضوع التي ترفض ان تختزل إلى كينونة تمثيل عارض، وكينونة معنى يدل على قيمة جمالية محسوسة في ذاتها(19) لا تحتاج إلى نظرة نقدية حتى تكتسب مشروعية وجودها، فهي موجودة وتحتل حيزا مكانيا وزمانيا من نسيج العمل الفني الجيد الذي يفضي إلى تلمس القيمة الجمالية المحسوسة ومعايشة المعنى الذي يبتغي المؤلف تبليغه(20).

وقد افضت الممارسة الفنية العملية إلى وجود "اقتباسات" متباينة للأعمال الأدبية الموجهة إلى الشاشة(21) وهي كلها اجتهادات تتراوح ما بين الترجمة التي تتوخى تحويل النص الروائي من صورته الكتابية إلى صورته السمعية البصرية audiovisuelle(22)، إلى "الأقلمة" التي تعيد صوغ النص الأدبي وفق استراتيجيات لغوية تلفظية تختلف بين الشرح والتكثيف وإعادة التشكيل(23).

وأيا كان الأسلوب المعتمد في طريقة النقل، يمكن اعتبار "المقتبس" حينها كـ "مؤلف ثان"(24) إذ تكمن مهمته في الحفاظ على معنى الأثر الفني وأثره في المشاهد ولذلك وجب عليه تبني نهج عمل "المؤلف الأول" نفسه وتحصين خبرة المعنى الكامنة في ثنايا النص المرجع(25).

ولا شك انه بهذه الكيفية يمكن لمن توكل إليه مهمة الاقتباس تفعيل البعد المقصدي للنص الأصلي، من خلال التركيز على آليات الاشتغال الداخلي للمعنى، وإذ ذاك يغدو الطرح الجمالي للعمل الفني موضوعا محاثيا في وعي متلقيه أولا وأخيرا(26) بل يصبح "ضرورة" أمام ما يستوجبه العمل الفني من حقوق المشاهدة تجاهه، ذلك أن "حقيقة العمل الفني ثرية وملحة في الوقت ذاته، ثرية لأنها تتعلق بواقع درامي يستوجب أسلوب سرد معين، وملحة لأنها تتضمن معنى مقصدي ينبغي إدراكه"(27).

يسفر ما تقدم بيانه عن نتيجة مهمة فحواها أن الاقتباس الجيد هو ذلك الذي يعبر عن تقاطع مدركات جمالية ما بين العمل الفني ومتلقيه، وعلى هذا الأساس تكون خبرة المعنى–التي أشرنا إليها سابقا– جزءا لا يتجزأ من خبرة هذه المدركات الجمالية حصرا(28) ويكون الاقتباس الناجح كما يقول جون برنار فراي Jean BernardVray "هو ذلك الذي يقدم فنا يهزنا"(29).

ولا غرو ان يكون التأثير الكبير في نفوس الجمهور، هو مقياس أساسي لتمييز الاقتباس الجيد، فقد أثبتت الممارسة الفنية، على ان أقوى الأعمال السينمائية التي اقتبست من الأدب، هي تلك التي كان لها وقع كبير في نفس المشاهد، ولنا في السينما العربية بعض الأمثلة على غرار فيلم –الحرام– لمخرجه "هنري بركات"، من خلال دراما ملحمية كتب السيناريو والحوار لها "سعد الدين وهبة" عن قصة للأديب "يوسف ادريس" وهي عبارة عن دراما صادقة تعبر عن الواقع في الريف المصري، وتتحدث –ولأول مرة– عن شريحة اجتماعية معدمة من قاع السلم الاجتماعي، ألا وهي شريحة عمال الترحيل.

يدور الفيلم على عزيزة (فاتن حمامة) التي تكد مع زوجها من أجل الحصول على قوت يومها. يقعد المرض الرجل عن العمل. وذات يوم، وبينما كانت عزيزة تقتلع البطاطا من الحقل، يهجم عليها شاب ويعتدي عليها، تحبل عزيزة فتعمل على إخفاء حملها درءا للفضيحة. وحين تضع مولودها تحاول إسكاته، فيموت بين يديها، وتعود من جديد إلى العمل فتصاب بحمى النفاس وتموت.

ولم يكن الفيلم مجرد تراجيديا لمأساة فردية، ولكنه كان في ذات الوقت وسيلة تعرض الواقع المحيط بهذه الشخصية وفردانيتها. فقد اتخذ الفيلم منهجا موضوعيا شاملا وذلك باعتبار أن الفن والأدب بشكل عام يتناول مصائر الأفراد كظواهر اجتماعية وليست حكايات ذاتية منعزلة عن الواقع(30).

أما بالنسبة لكفيات استثمار خبرة المعنى في الفيلم، فقد بدت جلية في الاهتمام الكبير بالإيحاء والتعبير عن الواقعية كصوت وصورة وإصرار المخرج على تنفيذ كل ذلك على الطبيعة. ولأجل ذلك تمت معايشة الأوساط الريفية والاختلاط بأهاليها بغية التعرف على أسلوب حياتهم ونوعية لباسهم ودراسة اللهجة الريفية وإجادتها.

ونظرا لهذا الأسلوب الواقعي الذي قدم به الفيلم كتبت جريدة "لوموند" Le Monde الفرنسية معلقة:" ...لقد أثار فيلم الحرام للمخرج بركات اهتماما خاصا... كان من الممكن لهذا الفيلم أن يكون مجرد فيلم ميلودرامي، لكنه كان متميزا لأنه حافظ على الواقعية، فكان سجلا حقيقيا ليوميات المجتمع القروي الصعبة"(31).

وفي جريدة "الآداب" Lettres الفرنسية، كتب الناقد الفرنسي "جورج سادول" يقول: "...إن فيلم الحرام مفاجأة كبيرة، بعدما اعتدنا على ما نراه من أفلام مصرية في المهرجانات السابقة، لقد كان طفرة، ويشاركني هذا الرأي كثيرون أعجبوا بالواقعية التي عرض بها الفيلم الحياة اليومية في قرية مصرية..."(32).

وما يؤكد واقعية هذا الفيلم وأثره الواضح في نفس المشاهد، رؤية يوسف ادريس لثلاث سيدات يبكينبشدة بعد انتهاء عرض الفيلم في مهرجان كان السينمائي الدولي عام 1965. المر الذي دفعه إلى سؤال إحداهن عن سبب هذا التأثر الشديد وعن سر حزنها الكبير على بطلة الفيلم –عزيزة– وهي من بلاد بعيدة عنها ولا تمت لها بأية صلة؟ فاندهشت المرأة وسألته عن سر اهتمامه، فأجابها أنه كاتب الرواية ويريد التوصل إلى سر ذلك الارتباط بين الجمهور وبين أبطال ووقائع العمل، فأجابته بقولها: "أنت تكتب عن الانسان بعيدا عن ظروف الزمان والمكان، وانا تأثرت ببطلة الفيلم أكثر من تأثري بجارتي التي تقاربني في الزمان والمكان..." وتلك هي أسرار المحايثةالفنية.(33)

من هنا يتأكد ان معنى أي عمل فني لا يقف عند حدود تصنيفه، بل يتجاوزه إلى تأويله من خلال مشاركة المشاهد له والتفاعل معه على نطاق واسع من التحاور، أو ما يدعوه رومان انجاردن بـ "التجسيد" الذي يقرب المتلقي بالعمل معرفيا وجماليا.(34)

وغني عن البيان أن تقريب المتلقي من موضوع العمل الفني أيا كانت طبيعته لا يتم إلا وفق استراتيجيات وفنيات مدروسة، خاصة عندما يتعلق الأمر بإحالة خطاب من جنسه الأدبي إلى تمظهرات سينمائية manifestes cinématographiques تقوم على تمفصلات لغوية وبصرية محددة، الوضع الذي يستوجب لزاما الوقوف عند:–

3– مقتضيات التعالق الفني بين الرواية واللغة السينمائية:

يشكل مفهوم الانزياح الفني حجر الزاوية لتمييز شعرية اللغة الأدبية عما سواها، وهي مقارنة بالسينما، تعد منظومة خطابية يمكن التعالي بها إلى مرتبة التشكيل البصري الذي يتعدد في ظلاله كما في معانيه.

إن مقارنة السينما بالرواية، لا تجعل منهما فنين متطابقين، فمن جهة نعود إلى فن قديم يعتمد اللغة هو فن الأدب، ومن جهة ثانية نقترب من فن حديث يعتمد الصورة هو فن السينما، ومنه فالرواية ترتكز على نظام لغوي، بينما تقوم السينما على تقنية إعادة صياغة الواقع، حيث تشكل الصورة المتحركة النتيجة المتوصل إليها حتى وإن كانت هذه الصورة لا يمكنها أن تكون معادلا دقيقا للدلالة اللغوية، فإن لها القدرة على جذب المشاهد، فهي وحدة بنائية مشحونة بالتضمينات الدلالية connotations sémantiques.

وانطلاقا من هذا الاعتبار، يمكن القول أن كل نص روائي يمثل مستوى تذوقيا منفردا حين تشكيله سينمائيا، وتبعا لهذا المستوى التذوقي يتم التحكم في توظيف مساحات الخبرة الجمالية المتمثلة أساسا في الكناية والتلميح سيما في المطابقة بين شخصية او موقف أو فكرة رمزية عامة وكذا في مسألة توظيف الاستعارات خاصة حين إعادة تجزئة المكان والزمان بواسطة اللقطات المنفردة.

إن اللقطة تجسد دلالة السياق الروائي بواسطة الصورة، ولا شك أن ما يصنع الحقيقة الجمالية في بناء المقطع السينمائي هو قدرته على تحويل المرجعية اللفظية للنص الأدبي إلى فعل تشكيلي بصري مطواع ضمن فضاء ممكنات البلاغة البصرية عندها فقط يتم الانتقال من الصعيد الدلالي إلى الصعيد التداولي.

هكذا يهاجر المشهد الحروفي المُشَكِل لنسيج الرواية في تدفق مبدع سلس ليعانق تخوم الخبرة البصرية التي تختزل هوية الفن السينمائي.

خاتمة:

نخلص مما سبق إلى أن وضع الفيلم السينمائي بين النص الأدبي والكتابة للشاشة هو وضع استيطيقي يتراوح بين جماليات وشعريات الكتابة، وحدود التناص التصويري، بهذا المعنى فهو ينشد تعالقا تشكيليا يغدو بموجبه الحرف علامة جمالية ضمن نسق المشهد العام.

إن مثل هذا التناص الفني لا يتم بمنأى عن مراعاة التقاطعات الإبداعية بين الجنسين، ولا يكون أيضا بعيدا عن التضايف الدلالي الذي يميزهما، لأن مثل هذا التضايف هو الذي تغدو بمقتضاه "الواقعية" ممكنا استيطيقيا يدعو رائيه إلى التأمل والتحاور.

الهوامش

(1) Pierre Rodrigo : Phénoménologie des arts, édition Gallimard, paris, 2003, p7.

(2) نذكر من هؤلاء جون برنار فراي، جورج ماتيوGeorges Mathieu، جون لوك شاليموJean Luc Chalimeau... وغيرهم.

(3) Jean Pierre Bru : Esthétique des arts, Armand Colin ,Paris, 2001, p11.

(4) Ibid., p13.

(5) André Labarrére : L'écriture des stars, édition Ramsay, Paris, 2004, p63.

(6) Daniel Crovannageli : La Passion des arts, édition du seuil, Paris, 1999, p56.

(7) Ibid., p57.

(8) Gérard Génette : L'œuvre de l'art, édition Payot, Paris, 2000, p16.

(9) Jean Bernard Vray : Littérature et cinéma : écrire l'image, édition Dunod,Paris, 2003, p14.

(10) Ibid., p15.

(11) خلفة بن عيسى: الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص9.

(12) ثابت مدكور: في علم الجمال السينمائي، مجلة الفنون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، عدد 9، يونيو 1980، ص25.

(13) Jean Bernard Vray : L'adaptation cinématographique des testes littéraires : théories et lectures, édition Gallimard, paris, 2008, p27.

(14) Ibid., p28.

(15) Ibid., p30.

(16) Jean LucChalimeau : Les théories de l'art, librairie Vuibert, Paris, 2002, p63.

(17) Ibid., p64.

(18) Ibid., p65.

(19) Gilles Deleux : Abstraction, figuration et signification, éditions de minuit, 1988, p20.

(20) Jean Bernard vray : L'adaptation cinématographique, Op, Cit, p51.

(21) Ibid., p52.

(22) Ibid., p53.

(23) Ibid., p54.

(24) George Mathieu : Ecrire pour le cinéma, édition Dunod, Paris, 2000, p18.

(25) Ibid., p21.

(26) Ibid., p23.

(27) Ibid., p33.

(28) Ibid., p35.

(29) Jean Bernardvray : L'adaptation cinématographique, Op, Cit, p72.

(30) عفيف البهنسي: السينما والواقع: دراسة في خبرة الجمال، دار الشؤون العامة، بغداد، 2004، ص92..

(31) Renée Bouversse : récits cinématographiques : essai sur problème dela réalité, édition Armand Colin, Paris, 2002, p86.

(32) Ibid., p87.

(33) توفيق سعيد: السينما العربية: الاستيطيقا والفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص12.

(34) رومان انجاردن: العمل الفني الأدبي، ترجمة أبو العيد دودو، منشورات مختبر الترجمة والمصطلح، الجزائر، 2007، ص410.

جمالية الانتقال من التجريد الي التجسيد رواية العفيون والعصا انموذجا

أ/ رابح بوصبع

المركز الجامعي آفلو

حظيت كل من الرواية والسينما باهتمام خاص جعلتهما محط أنظار النقاد، وذلك للأهمية البالغة التي ربطت بين الرواية والسينما بالذات، وكذلك ارتباطهما بالفنون الأخرى، وبناءً على دراسة الرواية والسينما من أكثر من جانب، ودراسة العلاقة بين الرواية والسينما، وأثرذلك على الرواية العربية والعالمية في مضمونها وفي طريقة تقديمها.

العلاقة بين الرواية والسينما:

ارتبطت الرواية بالسينما منذ نشأتها، واكتسبت أهمية بالغة، لقدرتها على التفاعل مع جميع الفنون المستجدة وبخاصة السينما، وقد أشار ألبيريس قديما في كتابه "تاريخ الرواية الحديثة" "أننهجا فنيًا آخر سينمائيًا _ روائيًا يمكن أن يُخلق"[1]، وهذا يدل على عمق العلاقة بين الرواية والسينما التي جمعتهما منذ أكثر من ثلاثة أرباع القرن. وبذلك بات من الطبيعي ارتباط الرواية بالسينما بناءً ا حققته حالة الامتزاج والتداخل بين الفنون ولعلنا في غنى عن توضيح حالة الامتزاج التي تعيشها الفنون في العالماليوم، وهذا يفسر اقتراب الرواية من السينما وتأثرها بها تأثيرها فيها، وكذلك الحال مع كافةالفنون المعاصرة تقريباً،[2] وتلتقي عملية تداخل الفنون جميعها في عنصر الإبداع الذي تخطى حدود الفن الواحد، والأمر الملحوظ هنا أن ترى الروائي شاعرا، ورساما، وسينمائيا ... إلخ، وفي ذلك يعلن الفنان "بيكاسو" أن الفنون جميعها واحدة، إذ إنك تكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع أن القصيدة،[3] فحالة الامتزاج تتضمن جميع الفنون بما فيها الفنون المستجدة،ويتمثل الامتزاج بين الرواية والفيلم في عدد الأفلام المأخوذة عن الروايات العالمية، قديما وحديثا، وإذا نظرنا في الرواية العربية فإننا نجد أن جميع أعمال مؤلفها الأول نجيب محفوظ تقريباقد نقلت إلى السينما، وهذا يدل على القابلية السينمائية لهذه الأعمال،[4] ولم يقتصر الأمر عندنجيب محفوظ وحده لكنه شمل جميع الأعمال الروائية، وأصبح أمراً مألوفًا أن تتحول الرواية إلىفيلم، والروائي إلى سيناريست*.

---

[1]– ر . م البيريس : تاريخ الرواية الحديثة، ت جورج سالم منشورات عواد ،بيروت، ط2، 1982، ص 364.

[2]– علي شلش **النقد السينمائي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1971، ص7.

[3]– انظر، يونس شنوان : **اللون في شعر ابن زيدون**، منشورات جامعة اليرموك، إربد، ط1 ، 1999، ص11.

[4]– نبيل حداد: **الكتابة بأوجاع الحاضر**، منشورات أمانة عمان، الأردن، ط1، 2003، ص127.

*– السينارست، هو الشخص المختص بكتابة السيناريو.

وهذا التقارب بين السينما والرواية يوضح لماذا كانت الروايةهيأكثر الأشكال الأدبية التيتقبل تحويلها إلى أفلام، وليس غريباً أن نجد السينما تستمد من الرواية أصولها الأدبية وتقتبس منها موضوعاتها كذلك، وطبيعي أن تكون العلاقة بين الفيلم والروايةعلىهذا النحو من التقارب.[1] فكلاهما يقدم قصة إلى الجمهور، ويسعى إلى تجسيد عمل فني خالص، وكليهما يعتمدعلى العناصر نفسها في تقديم القصة مثل: الزمان والمكان والحبكة والشخصيات والحواروغيرها من العناصر.

لذلك فالرواية مرتبطة بالسينما إلى حد كبير، حتى باتت تعرف باسم السينما الروائية، والتيتتميزأنواع السينما الأخرى، مثل السينما التسجيلية، "فمن المعروف أن فن القص هو أحدالعناصر الأساسية في أي عمل سينمائي تخييلي، فقد اقترن اسم السينما التخييلية بالرواية فقالوا الفيلم الروائي أو السينماالروائيةفي مقابل الفيلم التسجيلي أو السينما التسجيلية،[2] وانطلاقاً مماسبق نستطيع التأكيد أن الركيزة الأساسيةللسينما هي الرواية، لأنها تستمد منها الأحداثوالتفاصيل.

ويأتي الاعتقاد أن كل من له علاقة بالسينما و والرواية يدرك أبعاد هذه العلاقة الخالدة، ويدرك أهميتها، وفي ذلك يؤكد لوي دي جانتي"قرابة السينما من بعض الوجوه للأدب، اعترافًا بأنالسينما وسيلة تعبير غير اعتيادية، فهي تشترك مع جميع الفنون ومنها الأدب في قدرتها علىالإحاطة بالتجريد المعروف باللغة عن طريق الشريط الصوتي، ومع الشعر في قدرتها على وضعالصور جانب بعضها"،[3] لكننا لا نقف عند حدود العلاقة بين الرواية والسينما في اللغة فقط، بلنتجاوز ذلك بكثير، للحديث عن كل ماله علاقة بالفنين.

وقد أدركت الروائية مارجريت مورا وقالت موضحة بأن السينما" هي الفن الأكثر قابليةلاحتواء نصوص روائية ومشروعات إبداعية بحرية أكبر، في تحطيم السرد وتحقيق طموحاتالكتابة،[4] وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين الرواية والسينما، إلا أن محتوى التعبير واحد،والهدف منهما.واحد وكما نعرف فكل من الفيلم والرواية حكاية، لكن الاختلاف في كيفية إيصال الحكاية إلى الجمهور، وفي الشكل الذي تظهر به الحكاية "فالفيلم حكاية تروى بالصور مثلها الرواية تروى بالكلمة مع اختلاف وسيلة التعبير بين آلة التصوير الكاميرا، والقلم"[5]، فالاختلافهنا وسيلة التعبير فالسينما تقدم مضمونها بالكاميرا، أما الرواية فتؤدي مضمونها بالقلم.

---

[1]– هاشم نحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1975، ص 53.

[2]– نبيل :حداد الكتابة بأوجاع الحاضر، ص 125.

[3]– انظر، لوي دي جانتي: فهم السينما ت جعفر علي دار الرشيد للنشر، بغداد – العراق، ط1، 1981،ص 544.

[4]– انظر، محمود حسين العزامي: **الرواية والسينما**، http://www.jsad.net. ص5.

[5]– فيصل غوادرة: **تداخل الأدب مع الأنواع الأخرى**، ضمن كتاب مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر تداخل الأجناس الأدبية، عالم الكتب الحديث إربد، ط 1 ، ج 2، 2008، ص 232.

فالكلمة في الرواية تقابلها الصورة في السينما، وكما يتوسل الروائي بالكلمة لينقل قصتهفالسينمائي يلجأ للصورة لينقل قصته " فالرواية لغوية تنطوي على حكاية بينما الفيلم متوالية صورية تنطوي على حكاية أيضاً، وفي حين تحتمل الرواية الوصف، بل إنه أهم مكوناتها،فإن الفيلم من شأنه هذا، ذلك لأن الوسيلة الخطابية في الرواية هي في الرواية هي الألفاظ، بينما تنحصر الوسيلةفي الفيلم بالصورة وملحقاتها وبالتالي فإن شروط التلقي تختلف بينهما، وكل منهما يستلزم عملياتإدراكية وتخيلية متباينة[1]، وهنا يتضح الفرق الجوهري بين الرواية والسينما فالروائي يرسمالصورة باللغة باستخدام المفردات والتراكيب والصيغ الصرفية، و الايقاع، والرموز، ويتركالمجال لخيال المتلقي ليحولها إلى صور وألوان وأشكال بناءً على مقدرةالورائي في الوصف، وثقافة المتلقي بطريقة غير مباشرة، بينما يسعى السينمائي إلى تجسيد الصور بطريقة مباشرة فعمل الروائي أكثر تعقيدًا من عمل السينمائي، وعلى ذلك، فالمصور هو الذي يبعث المعنى في الفيلم، ويضفي عليه المغزى ويرتفع إلى مستوى دلالة الصورة وما يجب أن يفهم منها، أنه أديبالفيلم أو شاعره، يقتضي عمله الوقوف ساعات طويلة أمام الآلات التصوير، ويقتضيهم الحذفوالتنقيح والإعادة، كأضرابهم الذين يسطرون أدبهم بالقلم جلوسًا أمام المكاتب"[2] فإذا كانت الكلمة مقابل الصورة، فالروائي مقابل المصور أو المخرج.

ولعل تلك الصلة التي شهدتها الفنون، هي المضمون الأساسي لعمليات التأثير والتأثر، والتيتربط بين السينما والأدب بشكل عام، وبين السينما والرواية بشكل خاص، "فهناك خط يربط بينالسينماوالأدبأكثر ثباتا يخص مفهوم الفن بصورة عامة، ولكي نفهم هذه الرابطة القوية علينا أننشير بالضرورة إلى كلمة ايتانوكالفينو، إذ يقول: "لغة السينما مليئة باحتمالات لغة الأدب نفسها،كما أن المخرج يستخدم كاميرته مثلما يستخدم الكاتب الورقة البيضاء ليكتب عليها"،[3] يؤكد لنا ايتانوكالفينو، أن الرابط بين الرواية والسينما كبير، لأن كلاً منهما يمتلك لغة التواصل بينالجمهور، وأن الفرق بينهما في الأدوات المستخدمة للت عن الحكاية.

وعلى الرغم من خصوصية فني السينما والرواية إلا أن علاقتهما واضحة من البداية، وقدأشار بيير مايو في كتابه "الكتابة السينمائية" إلى هذه الخصوصية حين قال مفسّراً ينبغي التحدثعن الأدب بشكل أطول من حديثنا عن غيرة من الفنون، لأن العلاقات التي تربط السينما به أكثرعددًا وأكثرغنى، لدرجة أنه يمكننا التفكير أحيانًا، ونحن ننظر إلى الممارسة المشتركة للإنتاج السينمائي، بأنها استولت على مادة الأدب وهي الكلمات"،[4] وقد

---

[1]– يوسف يوسف:**فضاءات سينمائية**، وزارة الثقافة، عمان، سلسلة كتب ثقافية ،13، 2000، ص13.

[2]– فؤاد دوارة : **السينما والأدب**، مجلة عالم الفكر ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد 2،1976، ص 222.

[3]– انظر، نجاح سفر : **حديقة المتعة تجارب سينمائية عبر العالم**، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1،2001، ص 99.

[4]– بيير مايو : **الكتابة السينمائية** :ت قاسم ،مقداد منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1997، ص119.

استطاعت الرواية من وجهة نظربيير مايو أن تؤثر بالسينما، وبتقنياتها المختلفة ذلك أن بعض الروايات تحاكي بأسلوبها نصالسيناريو، وتستمد منه بعضاً من خصائصها، لذلك عدَّ السينما شكلاً من أشكال الأدب.

وبهذا توطدت العلاقة بين الرواية والسينما، وتبلورت محاورها مع المحافظة على هوية كلفن " وقد يبدو هذا واضحا لأي إنسان، يشاهد فيلما سينمائيًا، أو يقرأ رواية أدبية، ويكون في مقدوره أن يفرق بين سمات كل من، القصة السينمائية والقصة الأدبية، إلا أن ذلك لا يتم بسهولة، لأن نزعة الخلطبينالسينماوالأدب، نزعة قديمة قدم السينما نفسها"[1]، وعلى ما سبق نستنتج أنعلاقة الرواية والسينما علاقة متأصلة وقديمة.

ظهرت العلاقة بين الرواية والسينماعلىمستويات كثيرة أبرزها المستوى السيكولوجي، الذي أشار إليه العديد من النقاد والسينمائيين، وعلى المستوى السيكولوجي تقترب السينما منالرواية الحديثة. وقد لاحظت كلودا دموند ماننى فيما يتعلق بحالة الجمهور أن "الرواية والسينمايبحثان منهجا كل ما يسعه أن يعيد الانصهار العاطفي بين الشخصية والجمهور "أي أن قارئ الرواية يكون سلوكه كما لو كان مخلوق" غائصا في الرؤية، ومردودا بها إلى وحدته الأساسية.

والأمر هكذا بالنسبة للسينما"[2]، فالحكاية التي تنقلها الرواية تأثر عاطفيًا على القارئ، مثلما تؤثر الحكاية التي تنقلها السينما على المشاهد، والشخصية التي تجسدها الرواية يتفاعل معها القارئمثلما يتفاعل مشاهد السينما مع الشخصيات، أو الممثلين.

ورغم أن الوسيلة التعبيرية لكلا الفنين واحدة، إلا أن طريقة التعبير هي التي تبين الاختلاف، وكلما كان الفيلم أقرب في مضمونه ومغزاه من الرواية يساعد على خلق المشاعر المشتركة بين القارئ والمشاهد، أما الفيلم الذي يبتعد عن أصله باسم الحرية، فإنه يحطم بذلك الصلة السابقة التيتسعىالفنون عموما إلى خلقها بين البشر[3]، وهذا يدل على صعوبة الفصل بين الرواية والسينما، كما يدل على الفنون جميعها تتداخل في بوتقة واحدة، وتصب عند المتلقي.

وتأتي علاقة السينما بالأدب بناءً على العناصر الآتية التي أشار إليها الناقد محمد بن الأصفرفي "تأثير المكتوب والمنطوق على وسائل التعبير، وحتمية الطور المكتوب في كل عمل سينمائيقبل أن يصبح مرئيا، والتفاعل بينالأدبو السينماوأخيرًا تأثير السينما على الأدب"[4]، و بالنقاط السابقة يؤكد محمد بن الأصفر أن العلاقة

---

[1]– جوزيف وهاري فيلدمان: **ديناميةالفيلم** :ت محمد عبد الفتاح ،قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط 1، 1996، ص10.

[2]– انظر مارسيل مارتن:**اللغة السينمائية** ، ت سعد مكاوي، الدار المصرية العامة، القاهرة، ط1، (دت)،ص 261 .

[3]– هاشمالنحاس: **الروائي والتسجيلي**، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، سلسلة الكتب الفنية، العدد 39،1980 ، ص 69 .

[4]– محمد بن الأصفر : **قلم سينمائي برفض التلون**، مجلة الإخلاء، تونس، عدد ١٥، 1981، ص81

بين السينما والرواية، هي علاقةتأثير وتأثر كما سبقأن وضحت الدراسة، انطلاقا من تأثير المكتوب على المنطوق، وتأثير الكلمة على الصورة.

وفي مقابل هذا التفاعل العميق بين الرواية والسينما هناك اختلاف لا جدال فيه، فبكل بساطة نقول: السينما سينما والرواية رواية، ولا حاجة هنا لتفسير كلصنف فني على حدة، فالأمر أوضح من أن يعرف فلكل وسط من الرواية والفيلم أداته التعبيرية الخاصة، ولكل أداةحدودها في التعبير التي قد تتفق في بعضها مع غيرها، ولكنها لابد وأن تختلف عنها في بعضها الآخر، وإذا كانت الكلمة في الرواية تصل إلى مستوى من التجريد لا تسمح به الصورة في الفيلم فالصورة في الفيلم تصل إلى مستوى التجسيد للحدث لما لا تسمح به الكلمة في الرواية.[1] ويتضح الفرق هنا بين الرواية والسينما في التجريد والتجسيد، وهذا ضروري لإظهار بصمة كلفن وملامحه.

وبالتالي يأخذ كل فن شكله المحدد الذي لا يخفى على أحد، ويبقي أمر علاقة السينما بالرواية بيد مقتضيات الفنون، "ورغم التقارب الملحوظ بين الرواية والفيلم، فقد فرضت الرواية عندإعدادها للسينما شروطا على الفيلم، إذ كان لا بدَّ من البحث عن معادلات سينمائية لترجمة الروايةلكي تتفق معالشكل السينمائي"[2]فالرواية تحتاج تعديلاً لتتكيف مع الفيلم، وتحتاج مجهودًا لتقديمهللناس بصورة جيدة وعلى هذا يرد توفيق الحكيم الاختلافات في كتابه "فن الأدب" إلى "أنالأديب لا ينقل الصور إلا عن طريق المعاني، على حين أن رجل السينما يستطيع أن ينقل الصورعن طريق مباشر"[3]، وفى ضوء ما سبق يؤكد توفيق الحكيم صعوبة ترجمة الرواية إلى عملسينمائي كما هي نظرا لاختلاف وسائل التعبير.

وتتميز الرواية عن السينما بأنها سهلة التناول ويتمتعقارئها بحرية أكبر من مشاهدالسينما، " فقارئ الرواية يملك حرية التخيل واستحضار الصور الذهنية برؤيته الذاتية بما يناسبقدراته النفسية، وطبقا لمخزونه الثقافي والمعرفي، وفي حالة لها صفة الملكية و الشخصية والإنفرادوالوحدة والاختلاف بينه وبين أحداثها، كما يملك الحرية في ممارسة القراءة في المكان والزمانالذي يروق له بعكس السينما حيث يرتبط المشاهد بزمان ومكان العرض"[4]، فالاختلاف واضحبين الرواية والسينما، وبرغم مما تحتويه الرواية من إبداع إلا أنها تمتلك البساطة.

وربما لاحظنا أن بعض الأعمال السينمائية المأخوذة عن نصوص روائية تبدو ضعيفة وهذا مرتبط بإبداع المخرج والسيناريست "فالجزء الأكبر من الأفلام هو من إعداد مصدر أدبي، وهذا يتطلب مهارة أكبر من كتابة نص سينمائي، إضافة إلى ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي أفضل كلما كان الإعداد صعبا، لهذا السبب تعتمد

---

[1]– هاشم النحاس: **الروائي والتسجيلي**، ص70.

[2]– هاشم نحاس: **نجيب محفوظ على الشاشة**، ص39.

[3]– توفيق الحكيم:**فن الأدب**، مكتبة الآداب القاهرة، ط1، 1970 ، ص190.

[4]– مصطفى يحيى:**التذوق الفني والسينما**، دار ،غريب القاهرة، ط 1990،1، ص 60.

أغلب الأفلام المعدة على مصادر ضعيفة، إذ إن القليل منالناس سينزعجبسبب التغيرات المطلوبة في الفيلم إذا كان المصدر نفسه من النوع الممتاز[1]،بناء على ما سبق يظهر محور الاهتمام في طريقة معالجة الرواية، وتحويلها إلى فيلم سينمائي جيد، مع المحافظة على روح العمل الفني، إلا أن هذا الأمر يتطلب خبرة، وقدرة كبيرة علىالإبداع، وهنا تبرز نقطة جوهرية لابد من الإشارة إليها تتعلق بتخطي توقع المتفرج، فالعملالسينمائي المأخوذ عن نصوص روائية قوية قد لا يستطيع أن يقدم بالصورة التي يريدها القارئوبذلك فهو لم يستطع تخطي تصوراته وأفق التوقعلذلك يحكم على العمل بالفشل.

والأمثلة على ما سبق كثيرة سواء كانت عالمية أم عربية وسواء كانت قديمة أم حديثةمثل، "أحدب نوتردام" لفكتور هيغو، و"شيفرة دافينشي" لدان براون وعربيا مثل روايات نجيب محفوظ، الذي لم تتمكن الأفلام من تحقيق الفكرة التي أرادها "فعلى الرغم من هذا الحضور للأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ إلا أنه لم يستطع أيا منها، أن يصل إلى مستوى الرواية الأصل أو يحيط بأبعادها الفلسفية والسياسية والاجتماعية"[2]، وهذه المشكلة تكمن في تناول مضمون الرواية بشكل سطحي، دون أن يبحروا في أعماقها ليكتشفوا سباياها، وقيمتها الفنية،"وأكثر من قرأ هذه الراويات، خرج بعد مشاهدتها في السينما ليوازن بين الأثر الذي أحدثته الرواية في نفسه والأثر الذي أحدثته السينما، فيرجح أثر الرواية، وليس هذا عيبا للسينما، إنما تلكطبيعتها، وتلك حدود قدرتها بالنسبة للأدب فعالم الرواية أضخم وأعمق وأغنى من فن الشاشة، لأنالقلم يصل إلى أبعاد الفكر والنفس، التي لا تصل إليها الكاميرا"[3] ، وتبقى هذه المشكلة مع استمرار العلاقة بين الرواية والسينما، ولا شك أن لهذا علاقة بمستوى تفكير القارئ، واختلاف أنواع التعبير، "وقد سئل نجيب محفوظ عن رأيه في مدى تعبير الأفلام المأخوذة عن رواياته عن أفكاره، فقال إن تحويل عمله الأدبي إلى سينما معناه أنه الآن يعبر عن صناع الفيلم وأفكارهم، لاعن أفكاره هو، ومن ثم فإن كاتب السيناريو، وإن استلهم أفكاره من نص أدبي، فهو لا يعتبر تابعلمؤلف النص يلتزم بحذافير ولا يخرج عنها، وإنما له أن يستخدم ماشاء من الأفكار والصور المعبرة في إطار الشكل السينمائي"،[4] فأمر تحويل العمل الأدبي إلى سينمائي، وأمرنجاحه يأخذ أبعادًا متعددة تدور في مقدرة المخرج على إيصال العمل بطريقته.

وعلى الرغم من ذلك فهناك الكثير من الأفلام استطاعت أن تجسد العمل الروائي بالشكلالمطلوب، وكانت وسيلة لتعريف الناس بالرواية، وتقديمها لهم، لأن الفضول سيتملك مشاهد الفيلم لقراءة الرواية المأخوذ عنها قصة الفيلم، وعلى هذا الأساسيمكن أن نقارن بين الفيلم والروايةمن ثلاث نواح، السياق السردي والشخصيات، والمغزى، ومن

---

[1]– لوي دي جانتي: **فهم السينما**، ص171.

[2]– صلاح القرشي : **نجيب محفوظ و آخرون**http://www.jsad.net، ص2.

[3]– فؤاد دوارة:**السينما والأدب**، ص 221.

[4]– انظر، سعد صالح: **فن الإخراج وكتابة السيناريو**، دارمجدلاوي، عمان، ط1، 2010، ص 552.

هذه المقارنة الثلاثية الجوانب نستطيع أن نرى إلى أي مدى التزم الفيلم بالرواية""،[1] وعن طريق هذه المقارنة يمكن أن نتوخىالحذر في معالجة الرواية إلى نص سينمائي، ونستطيع نقد العمل السينمائي. وبما أننا نشهد زمن السينما، فإن مسألة العلاقة بين السينما والرواية أخذت أشكالاً متعددة،ولا ننكر تأثير الرواية على السينما وتقنياتها، وأثر ذلك على الرواية بشكل عام.

الأفيون والعصا بين سحر الابداع والق الاخراج محاولة نقدية:

حين حقق أحمد راشدي فيلمه هذا الأفيون والعصا في العام 1969، كانت سنوات عديدة قد مضت منذ نالت الجزائر استقلالها. وبالتالي كانت سينما التعبئة والبطولات الثورية المطلقة قد أضحت جزءاً من الماضي الوطني الجميل. ذهبت جزئياً، لتترك المكان لبداية لمحات نقدية تتناول ما حدث. وكان راشدي نفسه قد حقق قبل ذلك فيلماً طويلاً مميزاً هو «فجر المعذبين» الذي كان يشيد بالثورة ويندّد بالاحتلال على الطريقة التعبوية التي كان لا بد منها.

ومن هنا، حيث اتجه راشدي إلى أفلمة رواية الكاتب المشاكس مولود معمري التي كانت معروفة من قبل ومقروءة على نطاق واسع، ومحط سجالات متشعبة، كان يعرف أنه يمشي وسط رمال متحركة. فكان أن بالغ في سلوك درب الحذر في تحقيق فيلمه، مسقطاً الكثير مما كان في الرواية من نظرات ناقدة مريرة. وهكذا تحوّل العمل على يديه إلى فيلم ثوري بطولي مناهض للاحتلال الفرنسي، لكنه تحوّل كذلك إلى نوع من المساءلة "الخجولة" للتاريخ بصدد ما يفعله الجمع بالفرد ودور الفرد حين يجد نفسه منساقاً خلف الجمع. الفرد هنا هو الطبيب المثقف الدكتور بشير الذي أمام جرائم قوات الاحتلال إبان الثورةيتخلى عن حياته المهنية الهادئة والناجحة فيالمدينة، ليلتحق بالمقاومة المسلحة في الجبال انطلاقاً من قرية تالا مسقط رأسه. لقد أدرك أن الثورة والوطن الموعود في حاجة إليه. وينضمّ إليه في هذه التلبية شقيقه لينخرط الإثنان في العمل الثوري إلى جانب السكان البسطاء الطيبين.

غير أن الفيلم يتناول في الوقت نفسه، بعداً ملحمياً لا مراء فيه، وذلك من خلال كونه يقدم أيضاً تلك الحكاية الجماعية التي تعيشها قرية تالا والتضامن الذي يعيشه أهل القرية مع مجموعة المجاهدين الذين كانوا قد التجأوا إلى مغارة صخرية تقع عند ذروة جبل قريب تكسوها الغابات كي ينطلقوا من هناك في أعمالهم النضالية فلا يخرجون من مخابئهم إلا كي ينصبوا الكمائن للعدو الفرنسي ويعودوا بعد ذلك إلى قواعدهم، ولئن كان الفرنسيون يبدون طوال القسم الأكبر من الفيلم عاجزين عن الوصول إليهم، فإن سكان القرية لا يعجزون عن هذا... فهم ومهما كان الوضع على اتصال بهم. وهذا الأمر لا تفوت الفرنسيين معرفته على أية حال. ومن هنا تلك المعاناة التي يعيشها أهلالمجاهدين إزاء اتهام الجيش الفرنسي لهم بالتواطؤ مع الثوار. والأفدح من هذا، بالنسبة إلى

[1]– هاشم النحاس: **الروائي والتسجيلي**، ص 69.

الفرنسيين أن يلاحظوا بين الحين والآخر أن من يسميهم الوطنيون (الكفار) من الذين يعتبرون أنهمباعوا أنفسهم للروم – أي الفرنسيين–، يحدث في أحيان كثيرة أن ينكشف تواطؤهممعالسكان... ولقد كانمنشأن هذا الجانب من «فكرانية» الفيلم أن يجعل من "الأفيون والعصا" عملاً مانوياً – أي يشتغل على صراع الأسود والأبيض من دون فوارق لونية أخرى، حيث الوطنيون كلهم في جانب والفرنسيون جميعاً في جانب آخر، لولا أن أحمد راشدي يلمح في ثنايا الفيلم إلى ما قاله النقاد الفرنسيون حين علقوا على الفيلم يوم عرضه عن وجود مؤكد البقايا ضمير فرنسي لدى بعض الجنود المحتلّين.

ولافت هنا أن الممثل الفرنسي الذي كان صاعداً بقوة في ذلك الحين، جان لوي ترنتينيان، لعب في الفيلم دور الفرنسي النزيه الذي قيل يومها إنه كان في الأصل دوراً حقيقياً (لعبه) في الحياة هو الذي كان مجنداً في قوات الصاعقة الفرنسية في الجزائر، لكنه هرب من صفوف الجيش ذات يوم ليلتحق فعلاً بالثوار كما قيل. وسواء هنا أكانت حكاية ترنتينيان هذه حقيقية أم مخترعة لزوم الدعاية للفيلم، فإن هذا الفيلم، انطلاقاً من أحداث الرواية يحاول أن يلقي نظرة لا تخلو من عمق في ملاحظةالتفاصيل، على الأداء الثوري كما على سياسة المحتل وأساليب قمعه وكيفية التصدي لها... ولا سيّما حين يُقدم جيش العدو على تدمير القرية وقتل أبنائها مجبراً الباقين على الالتحاق بالجبال الثائرة، بعد أن فشل في خطة كانت ترمي إلى ترويض السكان مستعيناً على ذلك بالخونة والمهادنين. وإلى هذا لا بد من أن نشير إلى أن عدداً من النقاد توقفوا عند عرض الفيلم، في الجزائر ،وغيرها عند العديد من مشاهد بدت استثنائية فيه. وهي مشاهد أجمل الكاتب اللبناني جورج الراسي، أبرزها على الشكل التالي:

– يصل الفيلم إلى ذروته بخاصة في مشهد الاستشهاد حين يعدم الجنود بطل القرية عمر أمام عيون أمه وأخته وسكان الضيعة. حينها تحولت المأساة إلى فرح وتعالت زغاريد النساء مهللة للشهيد ما أرعب المحتلين أكثر من أصوات الرصاص.

– مشهد آخر يصور لنا طفلاً جائعاً يلقي له أحد الخونة المتعاونين مع الاحتلال رغيف خبز فلا يكون من الولد إلا أن يلتقط الرغيف ويقبله قبل أن يرفعه عن الطريق ليضعه على حائط مجاور من دون أن يأخذه!

– مشهد ثالث بهذا المستوى المأسوي يصور أهل القرية وقد أمرهم «الكابتن» الفرنسي بقطع أشجار الزيتون المغروسة منذ قرون في أرضهم، بحجة أن المجاهدين يختبئون وراءها، فإذا بالنساء والشيوخ يتكئون على جذوع أشجارهم والدموع مترقرقة في عيونهم.

– وفي مشهد آخر نرى مجاهداً يفجر نفسه مع مخزن الذخيرة!

وفي النهاية لا بد من أن نذكر هنا بأن "الأفيون والعصا" قد حقق لدى عرضه نجاحات كبيرة... وهو لا يزال يحقق اقبالاً لا بأس به حيثما يعرض، ما يجعل منه بالتأكيد واحداً من أنجح الأفلام الجزائرية وأكثرها شعبية على مدى تاريخ هذه السينما.

المقاصد التّكاملية بين العمل الأدبي والإنتاج السّينمائي.
دراسة في أشكال التّرويج الإبداعي، وتنويع الفعل القرائي.

أ/ فضيلة لواني.

المركز الجامعي تيبازة.

أ/ عبد القادر طواهرية المليلياني

جامعة وهران01.

الملخّص:

يعدّ حقل الأدب فضاء خصبا للإنتاج الإبداعي المتنوّع، فهو مجال يسع مختلف الشّرائح الفكرية التي تسعى جاهدة لخلق نماذج من الجودة في معالجة مختلف القضايا التي تتعلّق بالإنسان تماشيا مع ظروف حياته المتغيّرة، لتكون مادّة فكرية خصبة تتماشى وطبيعة متطلّبات الاستهلاك الفكري الذي يريده القارئ في بيئته، ومعلوم أنّ التّفكير المتواصل في كيفية الوصول إلى تحصيل الجودة الفنّية في النّصّ الإبداعي الأدبي لم يكن لغاية تحقيق المقروئية المعلومة، وإنّما كان بهدف إيجاد وسائل أخرى تتبنّى فكرة تسويق المنتوج الأدبي وعرضه بطريقة أخرى تتجاوز حدود الاختيار الفردي للعمل الأدبيّ المعلوم إلى العرض الذي يحقّق استهلاكه وتعريفه بشكل جماعيّ دفعة واحدة أو على مراحل معيّنة ومحدّدة بالزمان(التّوقيت) والمدّة(فترة عرض المنتج الأدبيّ)، ويعتبر المجال السينمائيّ من بين أبرز وأهمّ الفضاءات التي تروّج للمنتوج الأدبي، وتحقّق عرضه، وإظهاره بطريقة تأثيرية بالغة لكنه وفي المقابل نجد بأنّ حقل الأدب هو من أهمّ مراكز الإنتاج التي تغذّي كيان العمل السينمائيّ، وتدعم نشاطه الفعليّ فكيف يتمّ ذلك.

الكلمات المفتاحية: الأدب، الرّواية، السينما، المقاصد الفنّية، الإبداع الرّوائي، المتلقّي.

المقدّمة:

يرى نقّاد الأدب والسّينما أنّ العلاقة بين هذين الفنّين هي علاقة قديمة عريقة، ومتجدّدة مستمرّة، فكثيرا ما تعمد السينما إلى استهلاك النّصوص الأدبية المتنوّعة التي تتّسم بالجودة في العمل، الشيوع في الاستهلاك من قصص، وروايات كرواية "البؤساء"، و"شيفرة ديفينيتشي" وغيرهما من الأعمال، حيث تعدّ فكرة ترجمة هذه الأعمال إلى السّينما من قبيل الفعل الذي يعمل على تنشيط وتيرة العمل السينمائيّ، ويرفع من طاقته الإنتاجية، إذ ينظر إلى الأدب في هذه الحالة كمموّن للسينما بالمادّة الأدبية الأساسية التي يراها مناسبة موافقة، وكثيرا ما تعدّ السينما من بين أبلغ الوسائل التي تعمل على ترويج العمل الأدبي، والتّعريف به فالرّواية التي يمكن أن تأخذ من وقت قارئها ساعة من اليوم يمكن مشاهدتها في شكلها السينمائي المترجمة إليه في ساعتين أو أكثر، وللقارئ المشاهد أن يختار بأيّ المقاربات يقتنع، وبأيّ القراءات يختار، وذلك بعدما اجتهد الكاتب والمخرج وكاتب السّيناريو لتقديم

مادّة فنّية تعود أحداثها إلى الأدب العالمي أو المحلي، ضمن تجسيد مرئيٍّ مشاهد يلتقي فيه الواقع بالخيال، وتتقاطع فيه قوّة المشاهد والشخصيات بقوّة الإمداد الأدبي.

1-إحداثيات التّكامل بين الأدب والسينما:

يتشكّل فنّ الأدب من أجناس متعدّدة تمثل بنيته التّكوينية الكلّية، حيث تختصّ هذه الأجناس في التّعبير عن صور الحياة بطرق مختلفة من الرّؤيا والتّجسيد والقيمة، وتعدّ القصّة والرّواية من بين أبرز الفنون التّعبيرية التي عادة ما تستعمل لنقل ووصف ومعاينة ومعالجة الواقع الذي يعدّ بدوره حلقة اشتراك وتقاطع بين الأدب والسينما، ونتيجة لاتّصاف القصّة والرّواية معا بصفة المرونة والحيوية فإنّه قد تمّ ربط علاقة تواصل فعليّ بينهما وبين فنّ السينما والذي تمثّل في العلاقة الآتية:

1-القصّة: تعرّف القصّة بأنّها تسجيل ما يحدث في فترة معينة من الفترات، سواء كانت أحداثاً كثيرةً أم حدثاً واحداً، وتكون هذه الأحداث قد تركت أثراً في نفس الكاتب، الأمر الذي دفعه إلى كتابتها، وقد تكون هذه الأحداث واقعةً خلال فترة طويلة فتشكل ما يسمى بالرواية، أو فترة زمنية متوسطة فتشكل ما يسمى بالقصة، أو تكون الفترة قصيرة فتشكل ما يسمى بالقصة القصيرة[1]، هي أيضا مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة واحدة أو حوادث عدة، تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة تتباين بأساليب عيشها وتصرفها في الحياة، على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوت من حيث التأثير والتأثر[2].

وتحتوي القصة على حوادث نقلها الكاتب من الحياة الواقعية ونسقها بشكل فنيٍ وأدبيٍ وبطريقةٍ تميزه عن غيره من الكتاب الآخرين، والجدير بالذكر أن بعض الأحداث المذكورة في بعض القصص تكون مُختلَقةً ومن نسج الخيال مع عدم خلوها من دلالات تمس الواقع بشيء ما، كأن يخترع الكاتب أحداثاً وشخصياتٍ ليرسم صورة مستقبلية لأمور واقعية لا يمتلكها الأفراد، أما براعة الكاتب فتكمن في عرض الأحداث وتنسيقها لتقديم قصة تتسلسل أحداثها بطريقة تجذب القارئ لها، ولتتماشى الأحداث والشخصيات مع الغاية التي يرجوها الكاتب من تأليفه لتلك الرواية أو القصة[3]، وتصف القصة مرحلةً معينة من مراحل الحياة تبدأ بنقطة معينة وتنتهي عند نقطةٍ أخرى وبشكل تفصيلي سواء كانت هذه المرحلة متعلقة بشخص واحد أو عدة أشخاص.

2- أهداف القصة: وتشتمل الغاية من القصة على تحقيق الفائدة من خلال طرح المشكلات التي تواجه المجتمع واقتراح الحلول لها، كما تكشف أحداث القصة عن أمور دقيقة يهتم لها القارئ لكنه يعجز عن تفسيرها، كما تحقق القصة المتعة من خلال طريقة بنائها وتسلسل أحداثها، والإبداع في سرد أحداثها ورسم شخصياتها، بالإضافة إلى

---

[1]- ينظر: القصص القرآني.. رؤية فنية، فالح الربيعي، الدار الثقافية للنشر القاهرة، مصر د.ط،2002، ص19،15.

[2] - الأداء القصصي في أشعار أيام العرب في الجاهلية، نزار فراك علي الحساني، ، دار الرضوان، عمان، ط 1 ، 2016 ص10.

[3]- ينظر: فنيات الكتابة الأدبية، الشاعر سيد غيث، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، وادي النيل الجيزة، ط1 ، 2017، ص43،44.

شد انتباه القارئ، أما عن القصة العربية تحديداً فقد تطورت بشكل كبير حديثاً تبعاً لاتصال الثقافة العربية مع الثقافة الأجنبية، بالإضافة إلى التطور السريع في وسائل الاتصال ووسائل الإعلام، حيث أصبحت القصة العربية أداةً إعلاميةً معاصرة، بالإضافة إلى زيادة ترجمة العديد من القصص العربية من قِبَل الغرب وتزايد عدد الكتاب العرب من مختلف الأقطار العربية[1]، ومن نماذج القصّة التي تمّ تمويلها للفيلم السينمائي نجد القصّة الشّعبية أ ما يطلق عليها أيضا بالحكاية الشّعبية وهي عبارة عن روايات شعبية منتشرة بين فئات المجتمع، وتستمد أحداثها من الواقع المعاش، وتتنوع بين التّسلية والتّرفيه والمغامرات، إضافة إلى القصص التّاريخي الذي يؤرّخ لأحداث تاريخية واقعية، ويتميز بالقصر، مقارنة بالسير الشعبية[2].

وقد تعزّزت أواصر العلاقة بين القصّة والسينما بشكل نوعيّ حسب ما يراه النّقّاد مطلع مع بداية الألفية الثالثة، وصولاً إلى اللحظة الراهنة الموسومة بالتنوع الهائل والخارق لاستخدامات المعرفة العلمية التي تمّ تطويعها لخدمة الإنتاج السينمائيّ، واستثمارها الواسع في تحويل القصّة من النموذج الإبداعي النّثري أو الشّعري المستهلك بالقراءة إلى مصاف العمل السينمائي الموسوم بالمشاهدة التي تجسّد مشاهد القصّة تفي شكل واقعي أو خياليٍّ مرئيٍّ مدرك، ومحسوس ومن نماذج ذلك ما تمّ تكويله من قصص أجنبية إلى أفلام كقصّة "أنابيل" لصاحبها "إدغار آلن بو" التي حولها المخرج «دافيد وورك غريفيت» إلى فيلم سينمائي سنة 1914 بعنوان: انتقام الضمير، وقصة «سقوط منزل أوشر» التي أخرجها «جون إبستين» سنة 1928، وقصة «راشمون» التي أخرجها أكيرا كوروساوا سنة 1950، وكذلك قصة «في البستان» التي أخرجها »هاروكي يوشيدا» بعنوان «متاهة النار» 1991، وقصة «أورلا، أخرجها «ريجينالد لو بورغ» تحت عنوان «جنون مادامن» 1963، وفيدور دوستوفسكي (قصة «امرأة طيبة» أخرجها «ألكسندر بوريسوف» 1960، وأعاد إخراجها »روبير بروسون» سنة 1969 وكذلك فعل المخرج «رفاييل ناجداري» سنة 1999(، وأنطون تشيخوف (قصة «المرأة والكلب»، أخرجها يوسف خيفيتس سنة 1960، وأعاد إخراجها «نيكيتا ميلخالوف» بعنوان آخر «عيون سوداء» سنة 1987)، وإرنست همنغواي (قصة «ثلوج كليمنجارو»، من إخراج «هنري كينج» سنة 1952، وتجدر الإشارة إلى أن المخرج «روبرت جيدغويان» أعاد إخراجها سنة 2011. وأيضاً قصة »القتلة» أخرجها «روبير سيودامك» سنة 1946، كما أعاد إخراجها «دون سيجل «سنة 1964.

[1] – ينظر موقع: موسوعة الكويت العلمية للأطفال الجزء الرابع عشر، "تعريف القصة ، www.ksag.com، تم الاطلاع عليه بتاريخ، 09/08/2023

1- نماذج من القصّة الأدبية الشعبية الجزائرية المحوّلة إلى فيلم:

***قصّة حيزية:** تعتبر قصّة حيزية قصة عاطفية تراجيدية شعبية تنتمي إلى الموروث القصصي الشّعبي، وهي تعتبر مصدرا حيّا من مصادر الإلهام لكثير من الأقلام والأصوات الأدبية إذ تمّ الاعتناء بتدوين تفاصيل هذه الحادثة في شكل قصّة نثرية، وشعرية فصيحة وملحونة، ولم يتوقّف الاهتمام بها عند حدود هذا الحدّ بل انتقل الاهتمام بها إلى ترجمتها في شكل عمل دراميّ يقارب العمل السّنيمائي سعيا من القائمين على هذه الفكرة تجسيد أكبر مساحة ن المشاهدة التي تعبّر في حقيقتها عن ثلاثة أشياء مهمّة تعتبر نقطة اشتراك وتقاطع حيويّ في مستوى العلاقات بينها وبين النّصّ الأدبي القصصي والتي تتمثّل في النحو الآتي:

1-التّعريف: ويقصد هذا العنصر إعلام القارئ بحقيقة هذه القصّة، وطبيعتها، وإطلاعه على جانب من أشكال الحياة الاجتماعية للمجتمع الجزائري في بعض الجهات العميقة.

2- والتّرويج: ويقصد به توسيع نطاق التّعريف بهذه القصّة التي تمّ توثيق معالمها في شكل نصّ نثريّ وشعريّ ونقل مشاهدهما ومجريات حلقات أحداثها من المتخيّل إلى المشاهد المرئي ضمن تقنيات السّمعي البصري، حيث يتمكّن المتلقي أن يستقبل بشكل مباشر أحداث القصّة الشّعبية متسلسلة منظّمة، منسّقة في شكل مرئيّ مسموع ومجسّد في أرض الحقيقة والواقع، وبتعبير آخر فإنّه يستطيع مشاهدة جزء من واقع الحياة لحادثة مضت أي أنّه يستدعي تفاصيلا معلومة من التّاريخ ليقوم بمعرفتها وفهمها وإدراكها بشكل تامّ، وبهذه العملية يكون قد مكّن من دعم تكثيف المقروئية بشكل يتجاوز حدود اقتناء مصادر القصّة من كتب ومجلاّت للاطّلاع عليها.

3-التّنشيط: ويقصد بالتّنشيط تفعيل حركة العمل السّينمائي، ودفعه بشكل قويّ نحو الاستثمار والاقتباس أو الأخذ الكلّيّ المباشر من الموروث الأدبي، ويدفع هذا العمل على توسيع وتعزيز حدّة تنشيط العلاقة القائمة بين الأدب في شكله المتمثّل في القصة والعمل السينمائي لذي ينتعش كيانه من خلال إيجاد المادّة الحيوية التي تغطي احتياجاته، كما أنّ هذا التّنشيط هو نوع من التّعاون البيني بين مجال الأدب والسينما في التّعبير عن الواقع بلغة قراءة الرموز اللغوية، وبلغة التّجسيد في إطار العمل السمعي البصري.

2- الرّواية والسّينما:

ترتبط الرّواية بالسينما ارتباطا وثيقا فهي تعتبر مادّتها الأولية في الإنتاج، كما تتيح تيسير لأمر في الاطّلاع على الواقع، وإعادة تحويله من شكله الموثّق المكتوب إلى شكل مرئي مشاهد ينقل الوقائع مجسّدة، وقد حاولنا من خلال دراستنا هذه معرفة طبيعة هذه العلاقة، وطبيعة القاصد التي تهدف إلها من خلال دراسة وتفكيك نماذج منها، وقبل المضيّ في تشريح هذه العلاقة نستعرض مفاهيم الرّواية وتاريخ بناء علاقتها مع الفنّ السينمائي:

1-لغة: حين نعود إلى القواميس العربية المختلفة لتحديد مفهوم الرواية نجد أن هذه اللفظة تدل على التفكير في الأمر، وتدل على نقل الماء وأخذه كما تدل على نقل الخبر واستظهار.

وقد قال الجوهري:"رويت الحديث والشعر رواية فأنا راو في الماء والشعر، من قوم رواة، ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته، وتقول : أنشد القصيدة يا هذا، ولا تقل أروها إلا أن تأمره بروايتها أي باستظهارها"[1] ولقد جاء في المعجم الوسيط قولهم:" روى على البعير ريا:استسقى، روى القوم عليهم ولهم :استسقى لهم الماء، روى البعير، شد عليه بالرواء: أي شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم، روى الحديث أو الشعر رواية أي حمله و نقله،فهو راوٍ (ج) رواة، وروى البعير الماء رواية حمله ونقله، ويقال روى عليه الكذب، أي كذب عليه وروى الحبل ريا: أي أنعم فلته، وروى الزرع أي سقاه، والراوي : راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله،والرواية : القصة الطويلة"[2] .

2-اصطلاحا: يرى إدوارد الخراط أنّ مفهوم الرّواية هو:" الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشّعر والموسيقى، وعلى اللّمحات التّشكيلية، والرّواية في ضني عمل حرّ، والحرية هي التِّمات والموضوعات الأساسية ومن الصّوان المحرّفة اللّاذعة التي تنسل دائما إلى كل ما كتب[3]"، وعرّفتها الباحثة لعزيزة مريدن بقولها هي:" هي أوسع من القصة في أحداثها وشخصياتها، عدا أنها تشغل حيّزا أكبر، وزمن أطول، وتتعدّد مضامينها، كما هي في القصّة فيكون منها الرّوايات العاطفية، والفلسفية والنفسية والاجتماعية والتاريخية[4]".

أما فتحي إبراهيم فقد عرّفها في معجم المصطلحات الأدبية بقوله:" الرّواية سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية، من خلال سلسة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية تشكيل أدبيّ جديد، لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرير الفرد من رقبة التّبعات الشّخصية.[5]"

أمّا التّعاريف الغربية فقد رأت بأنّ الرّواية هي:" قصة مصنوعة مكتوبة بالنثر، يثير صاحبها اهتماما بتحليل العواطف و وصف الطباع وغرابة الواقع"[6].

ومن خلال ما تمّت الإشارة إليه من تعاريف نجد مفهوم الرّواية هي مرآة تعكس كلّ مظاهر الواقع المختلفة، وهي تجربة فنّية تحاكي الواقع والخيال في قالب النّثري يرد مجسدا في إبداع الكاتب، وفيما يعالج موضوعا كاملا دون أن تنعزل عن القارئ، الذي تتوجّه إليه، والرّواية تفتح مجالا واسعا يكشف فيه عن حياة أبطاله، وما يصادفهم

---

[1] – لسان العرب، أبو الفضل محمد بم مكرم، دار صادر، بيروت، لبنان، د.ط2003،مادّة(روى)،ج14،ص348.

[2] – المعجم الوسيط، إبراهيم مصطفى ، حامد عبد القادر، أحمد حسن الزيات ، محمد علي النجار، المكتبة الإسلامية للطباعة، إسطنبول، ج1، ص384.

[3] – الرواية العربية واقع و آفاق، إدوارد الخراط، دار ابن الرش، ط1 ،1981، ص304،303.

[4] – القصة و الرواية، عزيزة مردين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1971، ص 20.

[5] – معجم المصطلحات الأدبية، فتحي إبراهي، ، المؤسسة العربية للنشر المتحدين ، تونس، د.ط1988ص 61،60.

[6] – في الأدب العالمي القصة، الرواية والقصة و السيرة، مصطفى الصاوي الجويني، منشأة المعارف الإسكندرية 2002، ص 13.

من حوادث عبر الزّمن الرّوائي فهي أكثر الفنون الأدبية ارتباطا بالواقع وأشدّها التصاقا بموضوعاته أو مشابهة له.

علاقة الرّواية بالسينما: باتّضاح مفهوم الرّواية يمكن أن نتبيّن سبب قيام السّينما كفنٍ يقوم على التّقنية السّمعية البصرية بربط أصول العلاقة مع الرّواية، وذلك لرؤية السينما للرواية في شكل منتوج أدبيّ متقن ينبني على أصول علمية لوصف الواقع أو تجسيد الخيال في النّصّ الأدبي الذي يكون مشبعا بتقنيات التّأثير في المتلقّي، ثمّ إنّ العمل الرّوائي يأخذ أبعاد مختلفة متلوّنة من المعالجة لمواضيع الحياة، فهو لا يرتبط بموضوع معيّن أو يقتصر على فترة زمنية محدّدة، بل تعتبر الرّواية فنّا أدبيا حيّا يساير الحياة بشكل مستمر ودائم أي أنّ الرّواية هي بمثابة الكائن الحيّ الذي يشارك الإنسان في حياته وبيئته وافتراضاته، وطموحاته، ولعلّ أحسن تفسير لطبيعة العلاقة النّاشئة بين الرّواية والسّينما هي علاقة "الاحتياج" التي تتشكّل في ظرف وجود نقص إبداعيٍّ سينمائيٍّ، فالرّواية عمل فنّيّ يتناول كلّ شيء فمجالها يطال الفلسفة، وعلم الاجتماع، وعلم النّفس والسّياسة، والاقتصاد والرّومانسية، وكلّ أشياء المجتمع، وهي أبعد في الوصف والتّعمق من القصّة القصيرة وقضاياها، والجدير بالذّكر أنّ الكاتب المبدع هو من يستطيع تسخير كلّ المجالات المذكورة في رواية واحدة ولو بصورة مبطّنة عن بعض تلك المسائل كرواية نجيب محفوظ التي استطاع أن يحقّق فيها لمسة فنّية عالية الذّوق، ولا تعتبر التّجربة منبعا للمتعة الفنّية فقط، بل هي تعدّ منبعا لعملية لخلق الفنّي أيضا. فكلّ شيء تجربة.[1] ويرى مفلح العدواني وهو روائي وكاتب مسرحي أردني بأنّ السينما العربية منذ بدايتها قد اعتمدت على الرّواية كمادّة لها، وبالمقابل قد استفادت الرّواية من السّينما العربية في تطوير التّقنية والأسلوبية الرّوائية، وتجاوز السّرد التّقليدي، وتشابك عنصري الزّمان والمكان، وتداخل الأزمنة وغيرها، كما استفادت أيضا من الاطّلاع والانتشار وامتلاك مساحة معرفة ومقروئية واسعة[2].

أوجه التّقارب بين الرّواية والسّينما:

تتقارب الرّواية والسينما في الأشكال الآتية[3]:

1-الحدث الدرامي المتصاعد الغنيّ بالمشاهد والشّخوصات والمجموعات.

2-سير الأحداث وتتابعها المتنوّع عبر تنوّع السّرد والبنية الدرامية.

3-الإمتاع والإثارة.

4-تعريف المتلقّي بمجموعة من المكتشفات والمعارف كالحقب التّاريخية، والأحداث الماضية، والتّعريف بالأشكال الثّقافية لشعب او لأمم سابقة.

---

[1] – أصل العمل الفني، مارتن هايدغر، تر: أبو العيد دودو،الجزائر ،منشورات الاختلاف، ط1،2001،ص105.

[2] – السينما والرّواية علاقة التّأثير والتّأثّر، مقال منشور في مجلة النّصر، بتاريخ 29جوان2015.

[3] – ينظر: الرّواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، جون ألكسندر، وزارة الثّقافة والمؤسسة العامّة للسينما، سوريا د.ط1999، ص19.

5-تجسيد أحداث الرّواية ونقلها إلى الواقع.

6-التّنوع والتّغيّر في الزمان والمكان.

7-التّقارب الجمالي والفنّي.

نماذج من الرّوايات المحوّلة إلى العمل السينمائيّ:

تعدّ السينما المصرية نموذجا من النّماذج العربية السّباقة في مجال تحويل العمل الرّوائيّ من شكله الفنّي الورقيّ إلى الواقعيّ المصور، إذ تمّ تحويل رواية "زينب" لمحمّد حسين هيكل إلى المجال السينمائيّ سنة 1930بوسائل سينمائية بسيطة فاتحة المجال بعدها لتحويل أعمال أدبية روائية أخرى كأعمال يوسف السباعي، وإحسان عبد القدّوس، ونجيب محفوظ، ويعدّ الرّوائيّ محمد إحسان عبد القدّوس من أكثر الرّوائيين الذين تحولت رواياتهم إلى أفلام سينمائية ومن ذلك من الرّوايات "أين عمري"، الوسادة الخالية لا أنام، النّظارة السّوداء، الخيط الرّفيع،...[1] وقد احتذت السينما السّورية حذو السينما المصرية سنة 1963 فقامت هي الأخرى بتحويل كثير من الأعمال الأدبية الرّوائية إلى أفلام ومسلسلات ومن أمثلة ذلك:

1- فيلم السّكين المأخوذ من رواية " ما تبقّى لكم" للأديب الفلسطيني غسّان كنفاني.

2- فيلم الفهد المحول من رواية "الفهد" لحيدر حيدر.

3- فيلم المخدوعون المأخوذ من رواية رجال في الشّمس لغسّان كنفاني، وغيرها من الأعمال الفنّية.

أمّا ما تعلّق بعلاقة بالرّواية الجزائرية بالسّينما فإنّه قد تم تحويل كثير منها إلى أعمال فنّية سينمائية مثل:

1- فيلم ريح الجنوب المحوّل من رواية ريح الجنوب نفسها لعبد الحميد بن هدّوقة.

2-فيلم"نوّة" المحول من إحدى روايات الطّاهر وطّار.

3-مسلسل الحريق الممحول من رواية الدّار الكبيرة للأديب محمّد ديب وغيرها من الأعمال التي تمّ اقتباسها بشكل كلّيّ أو جزئيّ.

مقاصد علاقة الرّواية بالسينما:

من خلال استعراض طبيعة العلاقة النّاشئة بين الرّواية الأدبية والسينما نجد بأنّ خاصّية هذا التّرابط البينيّ بينهما، والذي يصنّف في كثيرا من الحالات بالتّرابط الضّروريّ من زاوية نظرهما كفنّين مختلفين في الآلية ومتفقين في بعض مساحات الدّراسة أن مقاصد الصّلة بينهما تتمثّل في النّحو الآتي:

1- تمكين الرّواية من تطوير مبادئ عملها، والتّعرّف على نقاط الخلل، وكيفية تجاوزها أي أنّ الرّواية تتيح مجال معالجة للنّصّ الرّوائي كيف يقيم وزنا لذاته من خلال إمكانية استجابة فصوله لتجسيد العمل السينمائي حقيقة أم

[1] - الرّواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، جون ألكسندر، ص38.

لا، ففي بعض الحالات يضطرّ السينمائيّ إلى ضرورة تعديل مقاطع من الرّواية لتستجيب لتجسيد حلقة من الواقع أو الشّكل الذي يريده.

2-تحقيق مبدأ الاتّساع الذي يتمثّل في توسيع حدود العمل الرّوائي إثر نقله من النّصّ المجمّد في الكتابة إلى النّصّ الحركي السينمائيّ.

3- خلق فضاء تعارف أدبي وعولمة الرّواية إثر نقلها من المحلّية إلى العالمية فكثيرا من الرّوايات لم تعرف إلاّ من خلال تحويلها إلى أفلام أو مسلسلات سينمائية، وهو ما يتيح فرصة تنويع جمهور المتلقّين المستهدفين.

4- توسيع الفئات المستهدفة المستهلكة للنّصّ الأدبي خاصّة إذا كان يتمتّع بعنصر التّشويق الأدبي الذي يجلب نسبة عالية من المشاهدة أي استقطاب جمهور متعدّد الفئات والمستويات العلمية.

5-تنويع فئات الاستهداف وتخصيصها فأحيانا تحوّل الرّواية إلى مسلسلات كرتونية كرواية البؤساء لتكون موجّهة كمادّة أدبية اجتماعية وسياسية تاريخية لتحقيق أغراض معيّنة كالغرض التّعليميّ مثلا.

6- إثراء العمل السينمائيّ وتنويعه نتيجة تحويل أكبر عدد من الرّوايات إلى أعمال فنّية مرئية.

7- تطوير السينما واستفادتها من المواضيع الحديثة والمعاصرة وجعلها فنّا مسايرا للفرد.

8-تحقيق العالمية وتوسيع صيت السينما خارج حدودها الإقليمية نتيجة اعتمادها للمادّة الروائية المتقنة.

هذا ويبقى الغرض والمقصد الرّئيسيّ من هذه العلاقة الفعّالة هو خدمة المتلقّي والمحيط المجتمعي فتعاون الفنّ الرّوائيّ والسينمائيّ معا يؤدّي بإنتاجية راقية للوعي والتّبصّر بأشكال الحياة وكيفية تطويرها.

خاتمة:

تكتسي العلاقة القائمة بين فنّ الأدب وفنّ السينما طابعا يتّسم بالحيوية والتّنوّع في خدمة بعضهما البعض، وإفادة المتلقّي بأشكال نتيجة هذه الخدمة الحاصلة بينهما، وقد أفضت دراسة هذا الموضوع إلى جملة من النتاج التي تمّ حصرها في النّحو الآتي:

1- خدمة الأدب وذلك بتشجيع البحث في أساليب تطوير القصّة والرّواية.

2- البحث عن العمل النّوعي لتحقيق استهلاكية واسعة للأدب في شكله القصصي والرّوائيّ.

3-تفعيل سبل التعاون بين الأدب والسينما فكلّما كانت المادّة الأدبية متقنة كلّما ازدادت نسبة طلبها واستخدامها.

4-تمكين المتلقّي من استهلاك الأدبية في شكل مرئيّ" مشاهد.

5- توسيع نطاق استهلاك القصّة والرّواية خارج حدود الميلاد والنشّأة.

6- تخصيص القصّة والرّواية لأغراض تعليمية لفائدة فئات الأطفال إثر تحويل هذه الاجناس إلى أفلام ومسلسلات كرتونية.

7-توسيع التّعريف بتاريخ الشخصيات، والاحداث التّاريخية السحيقة كتحويل قصّة أهل الكهف إلى فيلم أو مسلسل.

8-تفعيل نطاق ترجمة القصّة والرّواية المحوّلة إلى أفلام أو مسلسلات ونقلها إلى لغات أخرى وإعطاء الأدب المحلّي قيمة مضافة.

وتبقى مقاصد التّعامل والتّكامل بين الأدب والسينما حيّة حيوية مستمرّة تتكرّر في الزّمان والمكان متى استمرّت العلاقة القوية بين هذين الفنّين، فارتباطهما معا يكسبها امتلاك مزيد من القوّة لعلاج أوضاع الحياة وتوعية المتلقّي.

ترجمة ألف ليلة وليلة إلى أفلام كرتون، السندباد البحري، أنموذجا.

أ/ مناصرية زينب.

جامعة خنشلة.

الملخص:

تروم هذه الدراسة البحث عن أثر النصوص العالمية ألف ليلة وليلة في الرسوم المتحركة، وجملة التغيرات التي تطرأ على النص بانتقاله من وسيطه الأدبي إلى وسيطه الرقمي، ومن هنا كان الهدف من هذه الدراسة يتمثل في تلمس أثر ألف ليلة وليلة في فيلم كل من السندباد البحري وعلاء الدين والمصباح السحري، الامر الذي يفتح باب التساؤل ويثير إشكالات عدة أهمها:

– كيف تجلى أثر ألف ليلة وليلة في الرسوم المتحركة؟ وماهي أهم الشفرات الرامزة المبثوثة في تلك الرسوم؟

الكلمات المفتاحية: الأثر، ألف ليلة وليلة، الرسوم المتحركة، السندباد البحري، علاء الدين والمصباح السحري.

1– المقدمة:

تتبوأ الفنون مكانة هامة على اختلافها وائتلافها في المشهد الفني المعاصر، ويمكننا القول عن الفن بأنه "تلك النشاطات الانسانية التي تميل في اتجاه النزعة الجمالية، أي أنه ينطبق على الفنون الجميلة "[1]، ونتجت هذه المكانة من ناحية أولى كونها وسيلة تعبيرية تبليغية للمتلقي تحمل رسائل مشفرة وجب تحليلها وتفسيرها بالبحث والحفر في خطاباتها، ومن ناحية ثانية لما لها من تعالق متواشج بين هذه الفنون، نأخذ على سبيل المثال العلاقة بين القصص والسينما بأنواعها، فهذه العلاقة مكنت النص المكتوب من الارتحال من فضاءات الكتابة إلى فضاءات المشاهدة القائمة على التلقي البصري.

بيد أن النص المكتوب يختلف على النص المسموع من عدة جوانب، لعل أهمها يكمن في أسبقية تحريك العقل وعملياته العليا ومهاراته التجريدية بالنسبة للأبجدي من جهة، وبأسبقية الجسد والانفعال والإحساس والوجدان بالنسبة للسمعي البصري، فكيف يمكن الحديث عن ترجمة وانتقال بينهما علما بأن الأدوات والوسائل وآليات بناء التعبير والتصورات والدلالات تختلف جذريا بينهما.

ضمن هذا السياق نجد عدة نصوص سردية قد الهمت المخرجين على اخراج ذلك النص من قالب الكتابة إلى قالب الشاشة والعرض، ومن بين تلك النصوص على سبيل المثال لا الحصر، ألف ليلة وليلة التي عنيت بالدراسة

[1] جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس، ص344 .

والبحث من قبل النقاد والباحثين المحليين والعالميين كون هذا المنجز عالميا وهو ماتحدث عنه غنيمي هلال بقوله: " تأثر أدب بأدب أو بآداب قومية أخرى"[1].

لنجد بذور هذه القصص العالمية مؤثرة في الأدب الكتابي والشفاهي عامة وهو ما نستدل عليه بالقول: "ومثلما تركت ألف ليلة وليلة آثارها في الآداب الاوروبية عن طريق التناقل الشفاهي شعرا ومسرحية، تركت آثارها أيضا في النص المكتوب ..." [2].

بيد أن هذا الأثر في فترات لاحقة تجاوز ذلك، وتعداه إلى أواسط الأطفال – أدب الطفل –، عن طريق سبر أغوار ذلك النص واخراجه بحلة تتناسب مع المستوى الثقافي للطفل، من خلال تقديم تلك الشخصيات التي حوتها ألف ليلة وليلة كالسندباد البحري وعلي بابا وعلاء الدين وغيرها كثير.

بيد أن صناع تلك الرسوم المتحركة المستوحاة من متن ألف ليلة وليلة، لم تكن بطريقة عشوائية اعتباطية، بل بطريقة هادفة تطعمها جملة من الأيديولوجيات الاستشراقية، ليتلقيها الطفل الغربي وتتكون في مخليته نظرة سوداوية مغلوطة عن الشرق.

من هنا تستدعي الدراسة الحالية وعبر شقها الأول، البحث في علاقة النص المكتوب وارتحالات ألف ليلة وليلة من النص المكتوب إلى نص مسموع تجلى في أفلام الكارتون، والشق الثاني تلمس أثر ألف ليلة وليلة في فيلم كل من السندباد البحري وعلاء الدين والمصباح السحري.

2-الترجمة والمثاقفة:

من المعلوم أنّ الترجمة شكّلت على الدوام بإعتبارها نشاطاً إنسانياً جسراً للتواصل والتفاعل والتلاقح بين اللغات، ورحلة في الثقافات والحضارات المغايرة، وسعياً نحو إرتياد آفاق جديدة وأسئلة وجود وهويات متنوّعة ومختلفة.. وقد دفعت أهميّتها (الترجمة) المهتمين بها إلى إنتاج خطابات متنوّعة حولها، تراوح موضوعها بين التساؤل عن نظرياتها ونماذجها وحقولها التطبيقية.

وقد ارتأينا في هذا المقام أن نربطها بإشكالية المثاقفة، وهي إشكالية نبتغي من خلال الخوض فيها إثارة جانب مهم يمكن إختزاله على الشكل التالي: هل ما زالت الترجمة تساهم – كإستراتيجية لتوليد الاختلاف – في تكريس لغة المثاقفة ولغة الحوار بين الثقافات والحضارات المتنوعة؟ أم أنّ دورها في الوقت الراهن سلبي في ظل العولمة الكاسحة التي تلغي الخصوصية اللغوية والهوية الثقافية والشخصية الحضارية للأمم، وتدحض فكرة التوازن لصالح الهيمنة والاختراق وتكريس الثقافة الواحدة؟

---

[1] محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1983، ص 93 .

[2] عبد الجبار محمود السامرائي، أثر ألف ليلة و ليلة في الآداب الاوروبية، دار الجاحظ، بغداد، ص55 .

بمعنى هل الترجمة – كما يذهب إلى ذلك رشيد برهون– باعتبارها رديفة التعددية والتنوع، مثاقفة ندية؟ أم خضوع \"عولمي\" يرمي إلى إقصاء كل أشكال التعدد اللغوي والثقافي؟ كيف تغدو الترجمة وسيلة لإحلال الحوار بين الثقافات؟ وبأي معنى تضطلع الترجمة بدورها كاملاً لخلق مثاقفة متوازنة تنبني على الإغتناء المتبادل لا على الإلغاء والتفاضل؟ وكيف تصير الترجمة، في سعيها إلى مد الجسور الواصلة بين الثقافات، الجواب الثقافي على تحديات العولمة وهي تروج لأسطورة الثقافة العالمية الواحدة؟ وكيف تغدو الترجمة إضافة وليس استيلاباً؟ في ضوء هذه الأسئلة وغيرها، ستحاول هذه المداخلة ملامسة بعض الجوانب التي تثيرها الترجمة في علاقتها بالمثاقفة.

تجدر الإشارة إلى أنّ الترجمة باعتبارها جسر التواصل بين اللغات المتعددة والثقافات المختلفة والحضارات المتمايزة من الآليات التي اعتمدتها المجتمعات منذ بداية تشكلاتها الأولى وحتى هذه اللحظة، في التعريف بنمط عيشها وآدابها وفلسفتها وتقاليدها وثقافتها.

لذلك باتت الترجمة من أهم الوسائل المستغلة قديماً وحديثاً في خلق التلاقح الحضاري بين الأمم والشعوب من خلال منطق الأخذ والعطاء، الإقتباس والإبداع، الإستيعاب والإنتاج.. لكل المظاهر الفكرية والمعرفية والثقافية التي تعكس بلا شك تصورات مختلفة ورؤيات للعالم متباينة عند الناطقين بها أو الممارسين لها.

وكنتيجة حتمية لهذا التواصل الكوني، أصبح التفاعل بين الثقافات القومية والحضارات المختلفة يعتمد على الترجمة ليس باعتبارها ترفاً فكرياً، بل ضرورة إنسانية أملتها شروط الاختلاف والتعدد القائمة بين الأمم. لأنه لولا هذا الاختلاف والتعدد لما كانت الترجمة ضرورية ولا حتى ممكنة.

وعليه، فإن وجودها وديمومتها مقرونة بهذا التعدد على مستوى اللغات والثقافات والحضارات. فهي لا تهدف، كما يقال عادة، إلى أن تطابق الأصل وأن تحاكيه وتماثله، بل أن تكرس ثقافة الاختلاف وأن تصبح استراتيجية لتوليد الفوارق.

ولنا في التراث الإنساني شواهد مهمة لأشكال التلاقح والحوار الحضاري بين الأمم رغم التباينات العرقية والدينية واللغوية والمعرفية. حيث لعبت الترجمة داخل هذا العبور الثقافي والحضاري دوراً طلائعياً في إغناء وإثراء هذه الحضارات بما تختزنه سابقاتها من خبرة وتقدم في مجالات وحقول معرفية وفكرية وثقافية مهمة.

من هنا عدت الترجمة رديفة المثاقفة (Acculturation)، لأن كلتاهما بحث وسعي نحو ارتياد آفاق مغايرة لأشكال الثقافة المختلفة وأسئلة الوجود المتعددة.. في ظل التعايش الحضاري والتنوع الثقافي. كما يختزلان (الترجمة والمثاقفة) واقع تعايش الحضارات المختلفة في لحظة من لحظات الإبداع التي يتمخض عنها تجدد الحضارات ونماؤها.

ولنا في الحوار بين الحضارة العربية الإسلامية والحضارة الغربية على مرّ التاريخ شاهداً على دور الترجمة في هذا التلاقح والتواصل في ضوء الاعتراف بالتنوع الثقافي: وكان لابدّ للحضارة الغربية في لحظات النهضة

الحديثة، لكي ترتقي إلى مستوى ما وصلته الحضارة العربية الإسلامية من تطور مذهل في أهم مجالات الحياة الفكرية والاقتصادية والعلمية.. إلا أن تتزود هي الأخرى من معينها (الحضارة العربية الإسلامية) وتتكيف معه وتهضمه وتضيف إليه لتحوله فيما بعد لفعل إبداعي مغاير. ولعل ما نشهده اليوم من تراكمات اقتصادية وتطور مذهل في مجالات شتى من قبيل العلوم البيولوجية والتكنولوجية والأقمار الإصطناعية ومجالات التواصل الرقمية.. كان نتاجاً لذلك التلاقح الحضاري مع الثقافة العربية الإسلامية في لحظة من لحظات التاريخ التي شكلت نقطة تحول في المسار الذي نهجته الحضارة الغربية عموماً.

هكذا تبدو الترجمة ومع كل مثاقفة أو تلاقح ثقافي وحضاري إضافة وليس استيلاباً، إضافة لأن الحضارات التي كان لها حضوراً فعلياً في إثراء التراث الإنساني لم تغتن من تلقاء ذاتها، بل من قدرتها على استيعاب عناصر ثقافية أجنبية وإدماجها في تركيبتها، وتحويلها إلى فعل ثقافي مغاير، دون أن تتنازل عن مبادئها الثابتة.

فداخل الحضارة العربية الإسلامية نجد بصمات الثقافات اليونانية والفارسية والهندية. وداخل الثقافات الغربية هناك حضور قوي للثقافة العربية الإسلامية.

هكذا يتبين أن كل وضع تثاقفي يختلف في بيئة ما وفي زمان ما عما قبله وعما بعده، بفعل التغييرات التي تحدثها الترجمة في البنيات الثقافية، فتحولها إلى تمثلات جديدة تشكل قيمة مضافة إلى التراث الإنساني.

فلا مجال إذن للحديث – أمام ثقافة الأخذ والعطاء، الإستيعاب والإضافة... التي تسهم فيها الترجمة عبر آلية المثاقفة – عن محاكاة الأصل ومطابقة ثقافة الآخر كما هي، بل المسألة تتعدى إلى عملية التمازج والانصهار في إطار الإيمان بالاختلاف والتنوع الثقافي الذي ينتج عنه فعلاً ثقافياً جديداً.

في ضوء ما سبق، نتساءل: هل الترجمة في الوقت الراهن، وأمام الاكتساح الذي تعرفه العولمة على جميع الأصعدة، لازالت تلعب دوراً طلائعياً في عملية المثاقفة؟ أم أنّ العولمة وأمام الرهان الذي تحمله والمتمثل في تقليص مجموعة من اللغات والثقافات ومحاولة صهرها داخل الثقافة العالمية الواحدة، تؤدي بذلك إلى تقليص دور الترجمة باعتبارها تمثيلاً لكل أشكال التعددية والتنوع الثقافي؟

لعل من البداهة القول إنّ الشعوب غير متطابقة ثقافياً، ولكل شعب خصوصيته التي تمايزه عن غيره. لكن التمايز الثقافي ليس امتيازاً، والاختلاف لا يلغي وجود أواصر إنسانية مشتركة.

وإذا كان هناك اليوم توجه لقيام ثقافة عالمية، فإن دعوة كهذه قد تشكل خطراً في ظل عصر العولمة، الذي وإن كان يمتاز بسرعة هائلة على مستوى انسياب المعلومات وتدفق المعارف، فإنه مع ذلك يسهم في تكريس عدم التكافؤ التكنولوجي والإعلامي، ويوجهها في اتجاه تقليص الهوة بين الثقافات المتنوعة، وبالتالي محاولة صهرها داخل الثقافة العالمية الواحدة، هي ثقافة القطب الواحد، ثقافة الآخر الغربي الذي بدأت أسهمه ترتفع على حساب أسهم الثقافات الأخرى، ومن ضمنها الثقافة العربية.

ارتحالات ألف ليلة وليلة من النص المكتوب إلى الرسوم المتحركة:

لقد انتقل تأثير ألف ليلة وليلة في أدب الأطفال من النص السردي المقروء إلى البرامج التلفزيونية والسينمائية المشاهدة، وقد جاءت في مقدمة تلك البرامج الرسوم المتحركة التي احتلت المرتبة الأولى في تشكيل إقبال الأطفال على السمعي البصري.

إذ يلعب الإعلام في عصرنا دوراً هاماً في صياغة الأفراد والمجتمعات، ذلك أنه أصبح أداة التوجيه الأولى التي تَزَاجَع أمامها دور الأسرة وتقلص دونها دور المدرسة، فأصبحت الأسرة والمدرسة في قبضة الإعلام، يتحكم فيها توجيهاً للأدوار، فأصبح التلفاز المعلم الأول للطفل، هذا ما يقودنا إلى القول:

كيف نحاكي الطفل وكيف نخاطبه وهو طفلاً وليس راشداً؟ هل نستطيع مخاطبة طفولته؟ هل نستطيع أن نتقمص شخصيته ونصنع له عالماً يحاكى عالمه البريء الحالم الذي يتزين بالخيال؟ هل نستطيع أن نحول هذا الخيال إلى صورة وكلمة صادقة ترتكز على أسس بناء شخصيته ونعلمه القيم الدينية والإنسانية.

من أجل كل ذلك نحتاج أدباً مسموعاً ومرئيا راقياً واعياً متفهماً لحاجات الطفل وميوله و قدراته الفكرية واللغوية والخيالية وكل الحاجات الحياتية، فالرسوم المتحركة على سبيل المثال تحتل مساحة واسعة في اهتمامات الأطفال عموما، وقد برعت الشركات الأمريكية و الغربية واليابانية ومؤخراً الصينية في إنتاج الرسوم المتحركة حتى أصبحت جزءاً أساسياً من حياة الأطفال.

ومن اليسير أن يقف المتلقي على عدة أعمال انتلقت من وسيطها السردي إلى الوسيط المرئي، ومن تلك الأعمال نذكر على سبيل المثال لا الحصر : رواية "مغامرات أليس في أرض الغرائب"، للكاتبة "لويس كارول" عام، وتحولت لفيلم أليس في بلاد العجائب، رواية "The Adventures of Pinocchio"، للكاتب كارلو كولودي وتحولت لفيلم بينوكيو، قصة خيالية للكاتب "شارل بيرو تحولت لسندريلا ، رواية للأطفال تحت اسم "A little princess"، للكاتبة الفرنسية "فرانسيس هودسون بورنت"، والتي أصدرت بعنوان "سارة كرو" تحولت لمسلسل الكارتون سالي ...وغيرها كثير.

وهو نفس الطريق الذي سلكته عدة أفلام مستقاة من ألف ليلة وليلة، والتي يمكن القول عنها بأنها، مجموعة متنوعة من القصص الشعبية عددها حوالي مائتي قصة تتداخل لغتها بين الفصحى والعامية، وتحتوي قصص ألف ليلة وليلة على شخصيات أدبية خيالية مشهورة كعلاء الدين، وعلي بابا والأربعين حرامي والسندباد البحري، بدور، شهرزاد وشهريار الملك، الشاطر حسن.

إذ تعتبر من أشهر الكتب العربية، ومن أكثرها تأثيرا في التاريخ، وترجم إلى عديد من اللغات، عرف باللغة الإنجليزية باسم الليالي العربية. قصصه متنوعة، تتناول أخبار الملوك وأبنائهم والوزراء، والإنس والجن والحيوان،

واللصوص والمحتالين والقتلة، والفقهاء، والشعراء، والأطباء والتجار والصناعيين، والعجائز والشبان، والسفهاء والعقلاء. ونلاحظ وجود قصص خيالية، وقصص مرعبة وقصص الحب والغرام وأخرى مليئة بالألغاز الشيقة.

فتتعد وتتنوع المواضيع التي تتوسد عليها الرسوم المتحركة المستوحاة من ألف ليلة وليلة ونذكر منها:

أ –الحكايات الشعبية:

إن الملاحظ على ألف ليلة وليلة، يجد بأنها عبارة عن قصص شعبية رمزية، هذا ما جعل من منتجي الافلام الكارتونية أو الرسوم المتحركة يختارون بدقة تلك القصص بما يتلائم مع وعي الطفل.

ولعل الليالي في مجملها قصص شعبية أنتجها خيال الجماهير المتعطشة لفن الحكي، فكان من الضروري على منتجي الرسوم المتحركة أن ينتقوا منها ما يتناسب والقيم المراد إبرازها في تلك الأفلام دون إهمال عاملي التشويق والخيال.

ب– الخرافات:

ألف ليلة وليلة مليئة بالقصص التي تحوي تلك القصص التي تتكأ على شخصيات خرافية من مثل علاء الدين والمصباح السحري، ونتلمس هذا الاثر في عديد من الافلام من بينها باباي الذي عرض في احدى حلقاته علاء الدين ومصباحه الرائع.

وتزخر ألف ليلة وليلة بمثل هذه القصص نذكر على سبيل المثال حكاية علاء الدين والمصباح السحري والتي أثرت في عدد لا يحصى من أفلام الكارتون.

ج– قصص الحيوانات:

ألف ليلة وليلة تضم العديد من القصص التي صيغت على لسان الحيوان وأغلبها هادفة، هذا ما جعل المخرجين يستلهمون منها في نسج الافلام الموجهة.

انطلاقا مما سبق؛ يمكن للمتلقي المحترف أن يتلمس أثر ألف ليلة و ليلة في جملة الأفلام الكارتونية التي أصدرتها شركة ديزني، من خلال توظيف مختلف الشخصيات واستلهام جل القصص الخرافية منها، وتضم ألف ليلة وليلة حكايات كثيرة يقوم ببطولتها حيوانات غير عادية نخرج منها بمغزى تربوي أخلاقي، مما دفع صناع الرسوم المتحركة إلى استنباط هذه التيمة من الليالي، وهو ما نجده ماثلا في:

أ– السندباد البحري:

أسفار بعيدة، ورحلات في أعالي البحار، واكتشاف لجزر مجهولة، مشاهد غرائبية وعجائبية، ولقاء بمخلوقات أسطورية مُذهلة، تلك هي الصُوَر والمشاهد التي تتداعى إلى الأذهان عند سماع كلمة "السندباد"، وعند ذكرِ رحلاته وحكاياته، وهي الشخصية التي عرفها كثيرون في طفولتهم، عبر مسلسل الكارتون الشهير "مغامرات سندباد".

ولكن من أين أتت قصة هذا البحّار؟

سندباد.. تاجرٌ، مندفعٌ، بطلٌ، من بغداد"، هكذا تنسب أغنية الشارة في مسلسل الكارتون "مغامرات سندباد"، السندباد إلى أرض العراق، في زمن توحي تفاصيله بأنه زمن ازدهار الحضارة العربية، ذروة العصر العباسي، وهذا هو ما تتحدث عنه بالفعل قصة السندباد الواردة في الليالي 558 – 565 من ليالي "ألف ليلة وليلة"؛ أحد أهم كتب الأدب الغرائبي والعجائبي في تراثنا العربي.

وهو ما نجده في الليلة الثالثة والعشرون بالقول: " بلغني — أيها الملك العظيم — أن حمَّالًا فقيرًا يُدعى سندباد عاش في بغداد. وفي أحد الأيام، أنزل ما كان يحمله من بضائع أمام بوابات تاجر ثري. وسمع بالداخل أصوات عزف على العود وأناس يرقصون ويأكلون. صلى سندباد لربه، متحسرًا على بؤسه، وشاكيًا حظه السيئ في الحياة. وما إن فرغ من صلاته حتى فُتحت البوابات، ودخل سندباد. فرأى منزلًا جميلًا، لا يشبه أي منزل رآه من قبل. استقبله التاجر بالترحاب، وسأله عن اسمه.

فأجاب: «اسمي سندباد الحمَّال.» وقال المضيف: «أحمل الاسم ذاته، فأنا سندباد البحار.» ثم طلب من الحمَّال الجلوس وأخبره عن رحلاته والمخاطر الكثيرة التي واجهها"[1].

تناولت سبع ليالٍ من "ألف ليلة وليلة" سبع حكايات للسندباد البحار، ووفقاً لها فإنّ "سندباد" هو اسم لبحّار ومغامر عربي شهير، عاش في بغداد في أوجْ الدولة العباسية، زمن الخليفة هارون الرشيد (786 – 809 م)، قبل أن ينتقل إلى البصرة، ليبدأ بالإبحار من مينائها في رحلات بعيدة، عبر البحار والمحيطات – إذ يعتبر السندباد رمزاً لتاريخ المِلاحة العربية وتعبّر حكاياته عن رغبة وتوق العربي الدائم للسفر والترحال والمغامرة – .

واشتهرت قصة السندباد عبر المسلسل الكرتوني الشهير "مغامرات السندباد"، وهو مسلسل رسوم متحركة ياباني، من إخراج "فوميو كوروكاوا"، ومن إنتاج شركة "نيبون أنيميشين" اليابانية، ويتكون من 52 حلقة، تستند بالأساس على الحكايات السبعة الواردة في "ألف ليلة وليلة" ثم تتوسع وتنسج على منوالها.

وقد تم إنتاج هذا المسلسل وعُرض لأول مرّة باللغة اليابانية عام 1975، وحمل اسم "أرابيان نايتو شيندوباتو نو بوكين"، وقد دُبلج في العراق إلى العربية، بعد فترة قصيرة؛ حيث ذاعت شهرته منذ ذلك الحين في عموم العالم العربي.

وتعتبر شخصية "السندباد" من أكثر الشخصيات الأسطورية البارزة في التراث والأدب العربي، حيث تناول قصته عدد كبير من الأعمال الفنية، ما بين أفلام سينمائية وكرتونية، وأعمال مسرحية، ورسوم تحركة، وقد لاقت جميعها رواجاً ونجاحاً كبيراً. وظهر السندباد لأول مرة في فيلم كرتوني بعنوان "السندباد البحار"، أنتجه في الولايات

---

[1] ألف ليلة و ليلة، قصة سندباد البحَّار وسندباد الحمَّال ، مؤسسة هنداوي ، تم الاطلاع عليه بتاريخ : 22/01/2023، على الساعة : 15:40، على الرابط: https://www.hindawi.org/books/13815802/7/.

المتحدة الأمريكية الفنان السويسري–الألماني "بول كلي" عام 1920، أما أول فيلم سينمائي تناول شخصية "السندباد" فكان في العام 1947، من إخراج الأمريكي ريتشارد والاس.

بيد أن هذه القصص المستلهة من قصص الف ليلة و ليلة، والتي تخفي من وراءها سياسية استشراقية، والاستشراق " أسلوب اعتمده الغرب لدراسة الشرق دراسة أكاديمية تهدف إلى فهمه، ولقد اختلف العديد من الداريسين والنقاد والمؤرخين في تحديد بداياته، فمنهم من يرى بأنه بدأ في القرن العاشر الميلادي...ومنهم من ربطه بأوائل القرن الثاني عشر الميلادي "[1].

جلّ ما في الأمر أننا نقدم نظرة سطحية لا تدخل إلى عمق القضايا التي إهتم بها الإستشراق والتي تتضمن : علوم العرب والمسلمين في الكيمياء والفيزياء والميكانيك والرياضيات والفلك والطب، والعمارة الإسلامية وبتمثل الموضوعات الشرقية في الفن التشكيلي الغربي، وعلم النفس والسحر، ومن أشهر المستشرقين في هذا المجال المستشرق الإيطالي مارسيلو برتيلو والألماني يوليوس رسكا والمستشرق ونتر ،المستشرق الهولندي يعقوب حوليوس، الكسندر بابادوبولو، ليفي ستروس...وغيرهم كثير .

إلى جانب الاستشراق الأدبي واللغوي وهو الذي اهتم بالأدب العربي على اختلاف وائتلاف أجانسه، ولعل أشهر منجز أدبي مثل عنصر جذب للشرق هو " ألف ليلة و ليلة "، والتي ترجمها ريتشارد بيرتون، وقد طعمها الغرب بصور سلبية عن الشرق ونشأته وأساطيره وسلاطينه .

وعليه ندعم الطرح القائل، بأن للاستشراق وجهاً سياسياً، بل ووجهاً ثقافياً اجتماعياً عميقاً، وجهاً يحمل في طياته نظرة متعالية على ذاك الشرق التعيس المريض الباحث عن شفائه .

وينقلنا إدوارد سعيد إلى الضفة نفسها، في كتابه " الاستشراق"، عندما انقض على جميع المستشرقين وردّ جهودهم إلى أيديولوجيا استعمارية قائمة على هدف الهيمنة الثقافية وضرب النسق المعرفي العربي من خلال الطرح الغير دقيق، ونزّل مشروعهم الاستشراقي في ما وسمه صاموئيل هنتنغتون" بصراع الحضارات" .

في ضوء المعطيات السابقة؛ نقول أنرغم ما قدمته الأفلام الأمريكية من إبهار للمشاهد وروعة في الأداء نجد في تقديمها للتراث العربي شيء من السلبية غير التربوية للطفل، وذلك من خلال تقديمها لنماذج سيئة ذات أخلاق وضيعة كأبطال لتلك الأعمال. مثل شخصية علاء الدين الذي تزوج الأميرة في آخر الفيلم وانتصر على الوزير جعفر الشرير وانتصر للملك. إلا أنه كان محتالا فاز عن طريق الخداع والكذب والدهاء.

[1] زكية عرعار، الخطاب النقدي مابعد الكولونيالي عند مصطفى الأشرف، كنوز للمعرفة، 2022، ط 1، ص89.

خاتمة:

1- حاول أدباء الطفل تبسيط وتحوير حكايات ألف ليلة وليلة لتتناسب وخصوصية مرحلة الطفولة، حاذفين كل ما يتعلق بالأجزاء والأحداث اللاأخلاقية وغير التربوية كالمقاطع الجنسية والصفات البديئة.

2_ انتقل تأثير ألف ليلة وليلة في أدب الأطفال من النص السردي المقروء إلى البرامج التلفزيونية والسينمائية المشاهدة وأهمها الرسوم المتحركة.

3- قام المنتجون الغرب والقائمون على صناعة الرسوم المتحركة المستقاة من ألف ليلة وليلة بتحوير محتوى حكاياتها لتخدم نظرتهم –المجحفة في كثير من الأحيان والمستمدة من النظرة الاستشراقية–للشرق العربي، فيتلقى الطفل العربي قيما وأفكارا غريبة عن بيئته الثقافية (العربية الإسلامية)، فتنمو لديه دوافع نفسية متناقضة بين ما تلقاه وما يعيشه داخل الأسرة والمجتمع. ويتلقى الطفل الغربي نظرة مغلوطة عن الشرق فيخاله بدائي قائم على البذخ والإنحلال الأخلاقي.

4- ملحق لعينات من رسوم علاء الدين والمصباح السحري، السندباد البحري:

قائمة المصادر والمراجع:

- المعاجم والقواميس:

1/ جلال الدين سعيد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب، تونس.

- الكتب:

1/ عبد الجبار محمود السامرائي، أثر ألف ليلة وليلة في الآداب الاوروبية، دار الجاحظ، بغداد.

2/ محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، 1983.

3/ زكية عرعار، الخطاب النقدي مابعد الكولونيالي عند مصطفى الأشرف، كنوز للمعرفة، 2022، ط1.

- المواقع الالكترونية:

1/ ألف ليلة و ليلة، قصة سندباد البحَّار وسندباد الحمَّال ، مؤسسة هنداوي، تم الاطلاع عليه بتاريخ:

2023/01/22، على الساعة: 15:40، على الرابط:

https://www.hindawi.org/books/13815802/7

أساليب التمثيل المسرحي والسينمائي (حدود الإئتلاف والإختلاف)

أ/ سرير زكرياء

جامعة وهران1

الملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى البحث في خصوصيات العلاقة التي تربط بين الممثل في كل من المسرح والسينما، حيث تعد السينما توأمة المسرح من حيث كونها أحد فنون العرض. ورغم التشابه الموجود بين كل من المسرح والسينما في مجال إنجاز العرض وصناعته، إلا أن هناك فروقات واضحة من حيث الاختلاف في الوسائل وطرائق الإنجاز والتنفيذ وكذا زمكنة العروض.

تبدو العلاقة بين المسرح والسينما وثيقة، فالسينما من الفنون الحديثة التي اعتمدت منذ بدايتها على عطاء المسرح، إذ كانت تقيد بتقاليده، فالكاميرا ثابتة في مكانها والحركة أمامها منظمة بشكل أفقي. وقبل أن تصبح للصورة السينمائية خصائصها من حركة وواقعية فنية ودور تعبيري وتشكيلي، كانت تنقل الأعمال المسرحية كما هي إلى أن تحررت الكاميرا وبدأت تنفرد بتقنيتها وتكون لها خصائصها المذكورة. أصبح لزامًا عليها أن تبحث عن موضوعاتها والدراما الخاصة بها، بدلاً من نقل الدراما المسرحية كما هي، بدأت بتحويلها إلى أفلام سينمائية.

الكلمات المفتاحية: المسرح، السينما، الممثل، التمثيل، التقنيات.

1- المقدمة:

ظهر الفن منذ القدم واستخدمه الإنسان للتعبير عما بداخله وواقعه، ولطالما كانت الصورة أكثر التصاقًا بالذهن وتأثيرًا في المشاعر والوجدان، فقد لاقت منذ اختراعها إعجابًا كبيرًا.

يعتبر المسرح من العناصر الأساسية للفن، فهو الرائد في هذا المجال، لذا أطلق عليه أبو الفنون، وتعد السينما توأمة المسرح من حيث كونها أحد فنون العرض، فالمسرح هو الرؤية للرواية بينما السينما تعتبر التجسيد للرواية، فعلاقة السينما بالمسرح علاقة لها مقاييس عديدة، فأغلب المسرحيات والشخصيات المسرحية تجسدت في السينما، خاصة في البدايات الأولى للسينما.

أثيرت العلاقة بين الفنون في أواخر الستينات، ولاسيما العلاقة بين المسرح والسينما، وهذه القضية برزت مع مظاهر التجديد والحداثة، ومحاولة كسر القواعد والقوانين بين الفنون، وقد أشار النقاد إلى عسر الفصل بين الفنون، ولقد أفرزت الحداثة ما يسمى اليوم بقضية الاتصال والانفصال بين الفنون بتأثير تطور الثقافة والعلوم من جهة، وتطور وسائل الاتصال من جهة أخرى.

وعلى الرغم من كون الفنون تتداخل لتكمل بعضها البعض لتشكل أحلى صورة فنية، غير أن لكل منها خصائص وسيمات تجعله يختلف جذريًا عن خصوصيات الفن الآخر. وأهم عنصر يقوم عليه المسرح أو السينما هو الممثل، فيعتبر الممثل عنصرًا رئيسيًا لا يمكن الاستغناء عنه، وهو الذي يضطلع بمهمة نقل الأحداث إلى المتلقي. فما هي العلاقة التي تربط وتجمع بين الممثل في المسرح والسينما؟

وفي هذا الصدد تتجلى لنا جملة من التساؤلات:

هل الآليات والتقنيات المعتمدة في التمثيل داخل المسرح والسينما هي نفسها؟

ما هي أوجه الائتلاف والاختلاف في أداء الممثل داخل فنون العرض كالمسرح والسينما؟

2- مفاهيم و مصطلحات:

2-1 مفهوم المسرح:

يعد المسرح من أقدم الفنون التي مارسها الإنسان منذ القدم، من خلال محاكاة الظواهر الحياتية التي كانت في نظره مهمة. فكان يرقص ويغني، ويمكن القول إن المسرح من أكثر فنون الأدب تعقيدًا وشمولية. ومن أجل ذلك ينبغي على الممثل المسرحي أن يتوفر على ملكة واسعة من الخيال والتجربة الإنسانية، من أجل إيصال الرسالة المسرحية إلى الجمهور.

وقد أوجد دليل أكسفورد للمسرح أن "المسرح مصطلح يطلق على كل ما يؤلف من أعمال مسرحية للمسرح في بلد ما، وفي فترة زمنية معينة". وهناك تعريف آخر "فهو مصطلح يطلق على كل موقف مسرحي ينطوي على صراع يتضمن تحليلًا لهذا الصراع، عن طريق تخيل شخصيات مسرحية تتصارع فيما بينها" .(1)

ويرى جوردن كريج "أن المسرح لا هو تمثيل فقط، ولا نص مسرحي فقط، إنه إدماج لكل العناصر، بداية بالفعل الذي يعد لب التمثيل، واللغة والعبارات والحوار الذي يشكل قوام المسرحية، والإيقاع الذي يعتبر جوهر فن الرقص".(2)

تُستخدم كلمة "مسرح" أيضًا للدلالة على عدة أشكال فنية تدور في نفس الإطار، فهي تستعمل للدلالة على شكل من أشكال الفرجة، حيث يكون عنصرها الأساسي هو الممثل من جهة والمتلقي من جهة أخرى. وفي هذه الحالة، يُعتبر المسرح فنًا من فنون العرض. وتستخدم كلمة "مسرح" للدلالة على المكان الذي يُقام فيه العرض، وكلمة "مسرح" (théâtre) مأخوذة من اليونانية "theatron" التي تعني "مكان الرؤية" أو "المشاهدة"، وصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة. وكلمة "مسرح" باللغة العربية مأخوذة من فعل "سرح" وكانت تُستخدم في الأصل على مكان رعي الغنم، وعلى فناء الدار.(3)

2-2 مفهوم السينما:

طبقا لما ورد في معجم المصطلحات السينمائية، فالسينما هي اختصار لكلمة cinémographe أي التسجيل الحركي. وهذه الكلمة متعددة المعاني، تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني في إنتاج الأفلام، وعرضها في قاعة السينما، وذلك من خلال إجراء حفلات. يُطلق على السينما فن الصور المتحركة، والصورة السينمائية حقا في جوهرها حقيقة متحركة، لأن السينما تعرض أربعة وعشرين صورة في الثانية، وتخلق لدينا وهم الحركة. فالصورة التي ترسم على الشبكية لا تزول فورًا، وهذه الخاصية أو هذا النقص في بصرنا هو ما يسمى بالثبات الشبكي، الذي يحول جذوة نارية متحركة إلى خط ناري مستقيم. وقد لاحظ القدماء هذه الظاهرة، وخطط لدراستها كل من نيوتن ودارسي.(4)

بعد ذلك جاءت التجارب منذ عام 1830 التي قام بها فيزيائيون إنجليز وبلجيكيون ونمساويون وفرنسيون، فاخترعوا آلة الصور الدوارة. ثم انتقل العالم أديسون بالسينما إلى مرحلتها الحاسمة وذلك باختراعه الفيلم الحديث قياس 35 مم ذو الأزواج الثقوبية الأربعة في الصورة. ولكن كل هذه التجارب والتظاهرات لم تنجح ولم تلقَ القبول كما فعلت تجربة الإخوان لوميير التي سموها تجربة "سينما توغرافية" في يوم 28 ديسمبر 1895 م في المقهى الكبير. وهذا الجهاز الذي اخترعه الإخوة لوميير اشتق من كلمة سينما، وهو جهاز يجمع بين الغرفة السوداء والسحابة للصور الإيجابية.(5) وقام الإخوة لوميير بتدريب عشرات المصورين على آلتهم الجديدة من أجل نشرها في جميع أنحاء العالم، وتجمع السينما بين مكونات عديدة وتقنيات عجيبة، حيث تسعى إلى إيجاد أشكال تعبيرية تدل على الثقافة الشعبية الوطنية، وتعد السينما من وسائل الاتصال الأكثر تأثيرًا على الجماهير، فقد فرض هذا الفن نفسه في الساحة الفنية بسرعة كبيرة وقبولًا لدى المتلقين.

3- آليات التمثيل السينمائي:

يجمع التمثيل السينمائي بين المساحات المحددة بصرامة للممثل، وبين البيئة الخارجية التي يمكن أن تستخدم كديكور، وبين موقع ينشأ في الهواء الطلق، وبين أبنية وشوارع ومدن يغزوها طاقم سينمائي لصنع فيلمهم. إن العمليات الآلية المتعلقة بالتمثيل السينمائي تتطلب من الممثل أن يؤقلم أية تقنية مسرحية خارجية إلى مجموعة تقنيات تحددها الكاميرا ومواصفات العملية السينمائية، وسيوضح تفحص الفوارق بين الحوار والبيئات في التمثيل المسرحي والسينمائي أية تقنيات مسرحية يمكن للممثل في السينما أن يتبنى أو يكبح أو يمحو كليا.(6)

يمتلك الممثل حلبتين لمساحته الجسدية: الدائرة الراهنة من حوله والمحددة بحركة الكاميرا، والدائرة الأوسع للبيئة التي يصور ضمنها كجزء من الخلفية والموقع العام. يجب على الممثل السينمائي أن يؤدي ضمن هاتين الحلبتين، أحيانًا دون أن يعلم في أي منهما يصوره المخرج.

بين هاتين الدائرتين العامتين للبيئة، هناك عدة تحديدات من حيث المساحة المتاحة. في الاستوديو مثلاً، هناك علامات تشير إلى أماكن توقف الممثلين، ومن خلال صليب صغير يصبح على الممثل أن ينتقل من جهة إلى أخرى، منتقلاً من علامة إلى علامة، كي يبقى في مجال الكاميرا وتركيز عدستها.

في سبيل الإبقاء على التكوين الذي اختاره المخرج لقطته، لا يكفي أن يصل الممثلون إلى علاماتهم فحسب، بل يجب أن يبقوا واقفين عندها طيلة زمن اللقطة. الفيلم عبارة عن إطار مربع تتغير فيه الصور، إن اللوحات والصور الفوتوغرافية تجمد الشخوص في تكوين معين، أما في السينما فيجب على الممثل أن يكون قادراً على الاحتفاظ بوضعيته وتركيزه معاً لمدة من الوقت يحددها المخرج.

إن الزمن في السينما مكثف لطول اللقطة، أي عدد الثواني التي تدور خلالها الكاميرا، هذا ما يقرر الحدود التي يفعل فيها الممثل ما يفعله بينما الآلة تلاحظ وتسجيل. من الواضح أن لقطة بعيدة تجعل عمل الممثل أسهل طالما أن لديه الوقت ليدخل ويخرج من فكرة أو شعور ما.

يستعمل الممثلون الجدد في السينما أسلوب أداء المشاهد الختامية للفيلم أولاً، وبعد أسابيع من ذلك، عندما يزدادون معرفة بشخصياتهم، يشعرون أنه كان بمقدورهم تقديم أداء أفضل في الأيام الأولى للتصوير. هذه الخبرة العملية ذات قيمة كبيرة، إذ تطور مقاربة أشد عمقاً للشخصية في الفيلم التالي.(7)

بما أن السمة الرئيسية للسينما جسدية، وبما أن حضور الممثل الجسدي يمنحه هوية لا يستطيع المرء أن يبتعد عنها، يجب على الممثل السينمائي أن يدرب نفسه على تحليل طرائقه الذاتية لمواكبة الأحداث والمواقف في الحياة.

4- آليات التمثيل المسرحي:

الممثل هو ذلك الشخص الذي تكشف استعداداته الفطرية وشخصيته العميقة عن سلوك أقرب إلى اللعب، ومقدرة على التحول، وقابلية للتغير في الشعور. يحتل الممثل مركز الظاهرة المركزية، ولذلك يجب النظر إليه من مكانه المحدد فوق خشبة المسرح. يرى البعض من المفكرين وكبار المخرجين العالميين أن الممثل القدير هو الذي يستطيع أن يفرغ نفسه من شخصيته الخاصة ليتقمص الشخصية التي سيؤدي دورها، بينما يرى فريق آخر أن تفرغ الشخصية الذاتية تفريغًا كاملاً غير ممكن (8)، وقد كثر النقاش حول قضية هل الممثل يعرض نفسه أم ينفصل عن ذاته عندما يقوم بأداء الشخصية؟ من شأن المربين أن يقولوا لطلاب المسرح إن الممثل لا يعرض نفسه، وإلا لكان أنانياً. إنه يغمر ذاته في أدواره.

من المشكلات التي يعاني منها الممثل هو الوعي بالذات، فالتمثيل في حالة الوعي بالذات يؤذي الممثل إلى التكلف والتظاهر، ويبعده عن التماسك والتلقائية، لأنه عندما يكون واعياً بذاته يبدأ في ضغط الأداء أو الدلالة عليه، ويصبح حينها الممثل يتظاهر بأن لديه أحاسيس وردود أفعال، وهذا نتيجة التحضير غير الكافي، وخوف الممثل من أن يكون أداؤه خاطئاً، وأن المتفرجين لن يعجبهم أداؤه. وهنا لابد للممثل أن يوجه تركيزه إلى شيء آخر غير نفسه، وإلا سيتحول انتباهه إلى ما يقلقه.

والممثل ما لم يثق في المخرج، فإنه سيصبح حذراً في أدائه، والممثل الحذر لا يكون جيداً وعليه أن يتقبل أن يكون تحت المراقبة، وأن يخرج كل ما في أعماقه ويبتعد عن المبالغة، كما يحتاج الممثل إلى التركيز، والتركيز لا يوجد بدون أن يكون هناك شيء يتم التركيز عليه، والممثل الجيد يتبع القواعد، ويركز على الإصغاء، وعلى الاختبارات الصالحة للتمثيل.

تقوم العلامات الجسدية للممثل بخلق فضاء مستقل بذاته، يتجاوب ويتفاعل مع باقي العلامات المسرحية (البصرية والسمعية) وكذلك مع المتلقي، ومن ثم يجد الممثل نفسه أمام أنظمة مسرحية تتحاور فيها العلامات، وتنتج دلالات معينة، وعليه أن يتكيف معها لتطوير عمله في خلق عملية الاتصال مع المتلقي.

إن أداء الممثل للشخصية المسرحية، عبر جسده وصوته، ومكملاته غير الجسدية، من ديكور وأزياء وإضاءة وإكسسوارات، يحمل في طياته رسالة مزدوجة، إحداها لذلك المتلقي الذي يشاركه منصة التمثيل، والأخرى لمن يشاهده في صالة العرض، هذه الرسالة عبارة عن مجموعة من الشفرات تتضمن داخلها معنى ما، وقد تكون هذه العلامات أو الشفرات سمعية أو مرئية أو هما معا.(9)

5 – حدود الائتلاف بين المسرح والسينما:

يعتبر الممثل جوهر فن التمثيل المسرحي والسينمائي، فواجب الممثل أن يتقمص الشخصية التي يقوم بأدائها، وهذا يتطلب منه أن يكون مبدعًا حتى يتمكن من تقديم رسم الشخصية بكافة جوانبها شكلًا ومضمونًا، ويمزج بين خواص وصفات الشخصية مع بعض صفاته وخواص شخصيته الذاتية، فتكون شخصية جديدة هي الشخصية التي يراها الجمهور المسرحي الحي أو الجمهور السينمائي.

فالتمثيل في الواقع يتكون من ثلاثة وجوه متلازمة: الشخصية التي رسمها الفنان المبدع أو الخالق، وشخصية الممثل، ثم هذه الشخصية المركبة التي نشأت من الجمع بين عناصر وخواص كل منهما. من المعلوم أن فن التمثيل المسرحي والسينمائي فطرة صاحبت الإنسان منذ ولادته(10).

على الممثل المسرحي أو السينمائي أن يحفظ جمل الحوار، وحين يقتضي الأمر إعادة وإلقاء جمل الحوار مرة ومرات، فيجب على الممثل أن ينطق بها وكأنه ينطقها للمرة الأولى، وأن لا يكررها بنفس النغمة، لأن ذلك يقلل من حيوية الجملة، وأن يبتعد عن المبالغة من خلال جعل وقفاته تراعي النفس أو التفكير.

فالممثل يحتاج إلى أن يحس بالشخصية التي يؤديها، وأن يتبع أداؤه من الداخل لكي يستطيع أن يصور الشخصية، وتكون مقنعة للجمهور عند مشاهدتها، وهذا يتطلب منه الرغبة الداخلية في أداء الشخصية، من خلال التوغل بعمق كبير في أحاسيس الشخصية وأفكارها، وهذا يتطلب درجة غير عادية من الخيال، وتركيز كبير من الممثل للوصول إلى هذه النتيجة.(11)

على الممثل أن يدخل في اعتباره طبيعة المشاهد ومكانه، لكي يراعي ذلك في تعبيرات وجهه وحركته سواء على خشبة المسرح أو أمام الكاميرا، وأن يراعي كذلك نوعية الماكياج الذي يستخدمه وطريقة الإلقاء ودرجة الصوت. يجب على الممثل أن يطيع أوامر المخرج، وأن يقوم بتغيير مفهومه عن الدور بما يتفق مع رؤية المخرج، وأن يوازن بين أدائه وأداء بقية الممثلين الآخرين من أجل خلق الانسجام.

6 – حدود الاختلاف بين المسرح والسينما:

على الرغم من اتفاق فن التمثيل في المسرح والسينما في الأصول والقواعد الأساسية، إلا أنهما تخضعان لبعض الفروقات في بعض النواحي، نذكر منها:

– ممثل المسرح له جمهور يشاهده ويتفاعل معه، في حين أن الممثل السينمائي لا جمهور له يتفاعل معه، إلا أن جمهوره الذي يشاهده يفوق من يشاهد ممثل المسرح بصورة كبيرة.

– الشخصية التي يمثلها المسرحي هي شخصية يخلقها المؤلف المسرحي، ويكون لها كيان مستقل ومتكامل، يختلف عن تمثيل الممثل. ففي المسرح نجد شخصية المؤلف، شخصية الممثل، والشخصية الثالثة هي مزج من شخصية المؤلف والممثل، وهذه الشخصية المركبة تموت عند نهاية كل عرض، وتولد مع بداية العرض الجديد. أما الشخصية في السينما فيخلقها المخرج، ولا يكون لها كيان مستقل، يمكن أن يؤخذ من نص السيناريو، وإنما السيناريو يعطي بعض التلميحات أو الإشارات حول هذه الشخصية، والشخصية التي يؤديها الممثل موجودة في ذهن المخرج فقط.(12).

هناك فرق بين الممثل في ما يخص التعبير بالحركة والإيماءة وحتى الصوت، بين المسرح والسينما، ويرجع ذلك إلى اعتبارات كثيرة. أولها أن الممثل في المسرح يجد نفسه أمام مسرحية كاملة وتامة من جميع الوجوه، ذلك لأن الحبكة المسرحية تختلف كل الاختلاف عن الحبكة السينمائية. فضلاً عن ذلك، فإن الممثل المسرحي يقوم بالتمثيل فوق المسرح بين جدران من الورق أو الورق المقوى، ولا يختلف الأمر إذا كانت جدران المسرح من الحجارة، وعلى مسافة معينة من الجمهور المتفرج الموجود في الصالة. وهذه الضرورة الفنية تجعل الممثل المسرحي يضغط على نغمات صوته ويبالغ في حركته وتعابير وجهه وإيماءاته، كما يركز عموماً على أن يعبر بجسده أكثر مما يعبر بملامح وجهه. وعلى العكس من ذلك، فإن الممثل في السينما يركز على التعبير الحركي والإيمائي لوجهه ولأطرافه في حركة محدودة ومحسوبة.

إن صناعة الممثل المسرحي الفنية تختلف كل الاختلاف عن صناعة الممثل السينمائي الفنية، إذ لا يجب أن تكون حياة الشخصيات على المسرح هي حياة الممثل في الطبيعة، بل يجب أن تنطبق مع الحياة التي خلقها وأبدعها المؤلف في مسرحيته. ولكن إذا ما انتقلنا للبحث في صناعة الممثل السينمائي، يجب أن نلاحظ قبل كل شيء أن الممثل السينمائي ليس في متناول يده قطعة فنية متكاملة كما في المسرح، ومن ثم ليست لديه شخصية واضحة تمام الوضوح يقوم بأداء دورها.

وسيناريو الفيلم السينمائي يشتمل على إشارات فنية فيما يختص باللقطات وتصويرها. ويمكن أن يقال إن الشخصيات ووظيفتها في الفيلم تبدو من خلال التتابع، الذي يضع المخرج على أساسه التقطيع أو الديكوباج، على أن هذا التتابع ليس قصة أو رواية، إذ إنه يبقى هو أيضًا في دور التحضير، وعلى أساسه يظهر العمل النهائي للفيلم (13). لهذا يعتبر الممثل شريك في العمل السينمائي.

تقول ماري إلين: "تتطلب حرفة التمثيل السينمائي من الممثل أن تكون حركاته أشد بطئًا بالمقارنة مع المسرح، إذ تؤكد الكاميرا الحجم، خاصة اللقطات القريبة، وتغير من تلقي إيقاع الحركة. ويجب على الممثل في اللقطات القريبة أن يكبح جماح نفسه، وأن يتباطأ كي يتيح للمشاهد متابعة منطق الفكرة الكامنة وراء الفعل".(14) أما الإلقاء في السينما فيجب على الممثل السينمائي أن يتكلم كما يتكلم في الحياة العادية، لا كما يتكلم الممثل المسرحي على خشبة المسرح، إذ إن الممثل المسرحي لا يستطيع أن يتكلم على خشبة المسرح كما يتكلم في الحياة العادية إذا أراد أن يستمع إليه الجالسون في المسرح. لذلك كانت هناك طريقة في الإلقاء المسرحي ووضع خاص للصوت، أما وضع السينما الخاص فلا يجب على الممثل أن يقلد الإلقاء المسرحي لأنه يبدو مصطنعًا وغير طبيعي. المهم هو أن يعرف الممثل السينمائي كيف يقول ما هو ضروري، وأن يستغل الألفاظ خير استغلال.(15) إحساس الممثل في السينما يختلف عن الإحساس وتطوره في المسرح، ذلك لأن مواقف التمثيل المختلفة تُصوَّر دون مراعاة تسلسل الحوادث كما هي واردة في موضوع السيناريو، فلذلك يكون عمل الممثل السينمائي أكثر صعوبة.

7- الخاتمة:

يعد كل من المسرح والسينما من الفنون الاجتماعية التي تُؤدى أمام مجموعة من الناس، ويتم التفاعل معها بصورة جماعية وفردية. فكل من المسرح والسينما يسعيان إلى طرح مضامين ومواضيع قصد استقطاب الجماهير. فالبدايات الأولى للسينما اعتمدت كلياً على المسرح، والعنصر الرئيسي والأساسي الذي يجمع الفنين هو الممثل، باعتباره الوسيلة الفعالة التي يمكن من خلالها إيصال فكرة المخرج إلى الجمهور.

على الرغم من اتفاق كل من فن التمثيل في المسرح والسينما في الأصول والقواعد الأساسية، إلا أنها تخضع لبعض الفروقات في بعض النواحي، نذكر منها:

– الشخصية التي يخلقها المؤلف المسرحي لها كيان مستقل ومتكامل، أما الشخصية في السينما فيخلقها المخرج، ولا يكون لها كيان مستقل يمكن أن يؤخذ من نص السيناريو.

– ممثل المسرح له جمهور يتفاعل معه آنياً في صالة العرض، على العكس منه في السينما، حيث إن الجمهور الذي يشاهد الفيلم السينمائي يفوق من يشاهد ممثل المسرح بكثير.

– المسرح لا يحتاج إلى المبالغة في حركات وتعبيرات الوجه، إلا أن السينما تحتاجها أكثر لوجود الكاميرا واللقطات المقربة.

8 – المصادر و المراجع :

1–phillips Hartnol , The Oxford companion to the Thaeter, Oxford university press , newyork , 1983, P227.

2–Edword. Gorden. Craig , The Art of The Theatre , William.Hlimann.Ltd ,London,1975,P138.

3– حنان قصاب، د.ماري إلياس، المعجم المسرحي، م س، ص 422.

4– ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز شبور، مادة السينما، ص 16.

5– جورج سادول، تاريخ السينما في العالم، تر: إبراهيم الكيلاني، فاز كم نقش، عويدات للنشر والطباعة، 1968، ص23–24.

6– ماري إلين أوبراين، التمثيل السينمائي، تر: د.رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2012، ص85.

7– المرجع نفسه، ص 87.

8–محمد مندور، في المسرح العالمي، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د ت، 188–189.

9– عبود حسن المهنا، علي الحمداني، نشأت مبارك صليوا، أساليب الأداء التمثيلي عبر العصور، ط 1، الدار المنهجية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص 153.

10– محمد مندور، المسرح، دار المعارف، القاهرة، ط2، 1963، ص 53.

11–جوزيف و هاري فيلدمان، دينامية الفيلم، تر: محمد عيد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص 123.

12– عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ماجستير، كلية الآداب قسم اللغة العربية، الجامعة الاسلامية – غزة فلسطين، 2010، ص 383.

13– توني روز، مارتن بنسون، كيف تمثل السينما، تر: أحمد راشد، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، 1952، ص 85.

14– ماري إلين، التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2001، ص 129.

15– المرجع نفسه، ص 130.

تجليات الأزمة الهوياتية الجزائرية إبان الثورة التحريرية فيلم الأفيون والعصا لأحمد راشدي . أنموذجا .

أ/ آية حفظ الله

د/ أمال دهنون

جامعة بسكرة

المقدمة:

انطلاقًا من العلاقات العنقودية الناجمة عن التفاعل الأدبي السينمائي، الناتجة عن مجموع الأبحاث السابقة حول مشكلة التأثير والتأثر المتبادل بين السينما والأدب كفنين تعبيريين لهما طبيعة مختلفة، وصولًا إلى المساهمات الفعالة للفن في رصد الظاهرة التاريخية، خاصة بعد الاضطراب الكرونولوجي العالمي الذي آل إلى ضرب المبادئ الحياتية والتشظي القيمي، ومنه تشظي مجموع النسق الدلالية لاستقبال العمل الأدبي أو السينمائي وكذا تشظي الذات الإنسانية، ما يعكس ضمنيًا نظرة المبدع (روائي/سيناريست/مخرج) لمجموعة من المعطيات ومن بينها الهوية، ومحاولته لترسيخ مقوماتها، خاصة بعد أن حولت الأزمات السياسية (العالمية، الوطنية والمحلية) الذوات البشرية إلى أيقونات متشظية دائمة التساؤل عن ماهيتها داخل التكتونية الكونية. ومن هنا كان الهدف من البحث إبراز دور سينما الأدب كفن سمعي بصري مشفر في ترسيخ ملامح الهوية والدفاع عن مقوماتها، خاصة فترة الاستعمار الفرنسي وما خلفه هذا الأخير من محاولات لسلب الهوية، وذلك من خلال استجلاء مقومات الهوية الجزائرية في فيلم الأفيون والعصا للروائي "مولود معمري"، **فهل استطاع المخرج "أحمد راشدي" رصد القيم المتجذرة في العمل الروائي و التي ترمي الى ترسيخ ملامح الهوية الجزائرية في ظل الوجود الاستعماري؟**

الكلمات المفتاحية:

السينما / الأدب / الهوية /الأنا / الآخر / المركز / الهامش

1. السينما في الجزائر:

ظهرت السينما عالميًا في نهايات القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، من محاولة لتركيب مشهد حركي عن طريق مجموعة من الصور المتحركة مع ضبط السرعة اللازمة للتحريك سنة 1888، إلى أن تم اختراع الكاميرا، فكانت العروض مقتنصة من الفنون الأدبية المختلفة معروضة بالأبيض والأسود مع بساطة يدوية متعبة لافتقاد آليات التصوير الحديثة. ثم ظهرت الأفلام ثلاثية الأبعاد في بداية القرن العشرين التي شهدت ركودًا إنتاجيًا بسبب التسعيرة المرتفعة للتصوير والعرض. مع ظهور التلفاز في الولايات المتحدة الأمريكية، تطور هذا الفن بتطوير التصوير السينمائي[1].

[1] . علياء طلعت: **تاريخ الفن السابع .. كيف ولدت السينما على يد التصوير السينمائي**، الجزيرة، 20.02.2021.

إلَّا أن السينما في الجزائر ظهرت أثناء الوجود الاستعماري و كان لها "**السبق في منح العالم أفلاما سينمائية وثائقية صامتة باللونين الأسود و الأبيض، بعد أن تمكن الأخوان "لوميير" من تصوير أشرطتهما المصورة هنا في الجزائر خلال القرنين الماضيين، كما أنه لا يخفى على الجميع أن فيلم "طرزان" الفرنسي الانتاج كان جزائريا في كل لقطة من لقطاته، وفي كل مشهد من مشاهده بعدما تم تصويره داخل حديقة التجارب بالحامة وسط العاصمة**"[1]، اضافة الى العديد من الأفلام الوثائقية عن المدن الجزائرية، كما استعملت السينما لتحسين صورة الاحتلال الفرنسي.

كانت بالمقابل السينما الجزائرية وليدة حرب التحرير فـ"**النواة الأولى لفريق الانتاج المرئي الجزائري من قبل جنود جيش التحرير وذلك في عام 1957، و ضم كلا من جمال شندرلي، محمد الأخضر حمينة و أحمد راشدي** "[2] بغرض تسليط الضوء على الاعتداءات الاستعمارية الوحشية و كذا أسباب الكفاح المسلح، فما أخذ بالقوة لا يسترد الا بها، اضافة الى تقديم انتاج مشهدي يلفت انتباه الرأي العام العالمي للقضية الجزائرية، فكان تأسيس" **المدرسة السينمائية بالجبل في المنطقة الخامسة بالولاية الأولى بتبسة، وذلك مع مجموعة من السينمائيين الجزائريين والأجانب المتعاطفين مع القضية الجزائرية** "[3] فالجهاد المشهدي من انتاج و اخراج موجها للرأي العام، وخطر التصوير يجابه خطر الجهاد بالسلاح، فكان التخفي و التستر من العدو أثناء التصوير سببا رئيسيا في شيوع الأفلام القصيرة إبان الثورة التحريرية .

كانت الكاميرا وسيلة من الوسائل الثورية التي استشهد حاملوها "**أثناء أداء مهمتهم نذكر منهم: محمود فاضل، معمر زيتوني، عثمان مرابط، مراد بن رايس،صلاح الدين السنوسي، خروبي الغوتي مختار،عبد القادر بن حسينة،سليمان بن سمان،علي جناوي**"[4] أبطال اقتحموا ميادين حقيقية للمستعمر لتصوير الواقع المرير بمصداقية، فكانت الكاميرا لسان الشعب في المحافل الدولية .

اما سينما ما بعد الاستقلال الجزائري فقد" **شكلت أفلام الحرب النواة الأولى للسينما الجزائرية و انعكاسا لحقائق تاريخية عاشتها البلاد و عانى منها العباد .**

---

[1]. الأحمر قادة: **السينما في الجزائر و دورها أثناء الثورة التحريرية 1954 . 1962**، مجلة روافد للبحوث و الدراسات، العدد 03، ديسمبر 2017، ص48.

[2] . نبيل سليماني: **ستون عاما من الأفلام الجزائرية ...السينما الجزائرية نحو أفق اقتصادي**، جريدة الآن، elaane.dz، 2022/10/10.

[3]. الأحمر قادة: **السينما في الجزائر ودورها أثناء الثورة التحريرية 1954 . 1962**، مرجع سبق ذكره، ص50.

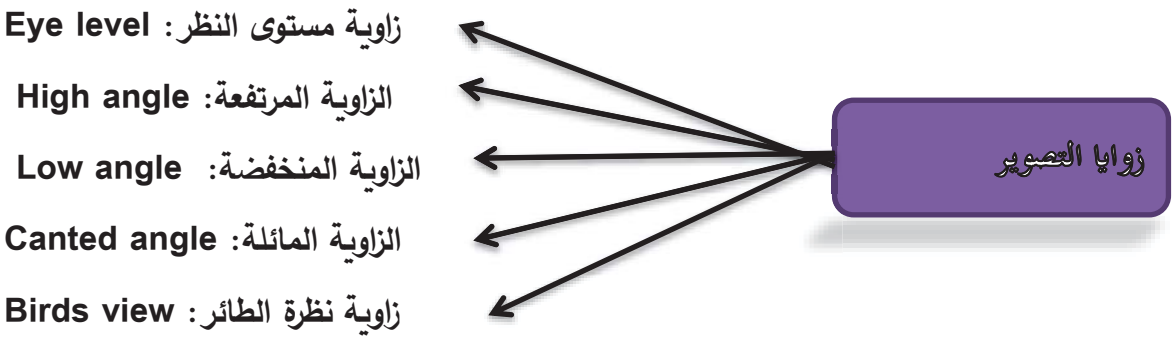
[4] . المرجع نفسه، ص 53.

من هذا المنطلق، شكلت مسألة الهوية عنصرا هاما في الصناعة السينمائية الجزائرية بعد الاستقلال في اطار سعي السلطات الجزائرية الى استعادة ملامح المجتمع الجزائري، و التأكيد على هويته الوطنية و القومية ..."[1]

و هنا اتضحت ملامح ترسيخ للهوية من خلال تجاوز الصراع مع الآخر و العودة الى تقويم الذات، فنلاحظ أن أول مشهد في الفيلم شهد مرافقة الكاميرا بحركة بانورامية أفقية للجزء العلوي للممثل "لبشير" و هو يصارع أفكاره و يعود لذاته بحثا عن الانتماء و أساليب تحقيقه لهويته ...

2 جماليات تلقي سينما الأدب:

انطلاقا من أن الصورة عبارة عن خطاب بصري غير مباشر مع المتلقي تتدخل به الكاميرا كوسيط ناقل يحمل أبعادا و دلالات للصورة و الصوت، اذ تتحكم في تفسير التفاعلات و المتغيرات الفيلمية من خلال تغيير زوايا التصوير و حركات الكاميرا ما يستدعي بالضرورة تغيير المنظور الدلالي للحدث، و من أبرز زوايا التصوير التي تحدث تأثيرا و تحمل دلالة هي:



2.1 الزاوية مستوى النظر Eye leve:

هي الزاوية الأكثر عملية فتكون الكاميرا مركزة على الهدف أكثر من استجلاء الدلالة، فتخلق واقعية الحدث و تتتبع حركات الممثل، فهو في هذه الحالة المحرك الأساسي للمشهد الفيلمي مقترنا بالسيناريو المقتنص عن الحدث السردي، رافقت هذه الزاوية التصويرية معظم مشاهد الفيلم من أجل" **تحقيق رؤية لمعظم المناظر في الحياة الواقعية كونها تمثل" زاوية مستوى عين الرأس. و هذا المستوى من زوايا التصوير بالرغم من أنه يمثل زاوية**

[1]. رحموني لبنى: **واقع السينما الجزائرية بعد الاستقلال قراءة في تحولات المضمون و الممارسة**، دراسات وأبحاث، المجلد08، العدد22، 2016 ، ص159.

فقيرة نسبيا من ناحية الدلالات و الصفات الدرامية، الا انه غالبا ما يتم استخدامها كاطار لزاوية توضيحية "[1] تعمل فقط على نقل المشهد الدرامي بعيدا عن احداث الدلالة.

2.2 الزاوية المرتفعة High angle:

هي التي تكون فيها الكاميرا في مستوى يفوق عين الممثل فتشعر ان الممثل أقل من قيمة الحدث فهي " **زاوية توضع فيها الكاميرا أكثر ارتفاعا بقليل من الموضوع المصور أو الشخصية المصورة "**[2] تحمل هذه الوضعية دلالات التصغير و التحقير فمكانة الشخصية عموما و الدور تحديدا يمتاز بانهيار القوى وفقدان المنزلة، رافقت هذه الزاوية التصويرية مشاهد تصوير قصف قرية " تالة" من قبل المستعمر الغاشم، فهي هنا تحل محل الضعف والانهيار والتقزم التام ... هي صورة لمشهد اجتماعي عام رافقه الاستضعاف التام للآخر، اضافة الى المشهد الذي يفكر فيه الطبيب "لبشير" بالانظمام الى صفوف الجيش الوطني بجبال تالة .. انطلاقا من أن هذا القرار سيحوله من طبيب ذو مكانة معتبرة و حياة فخمة الى مجاهد تحتضنه الجبال الوعرة و الحياة الصعبة و يخسر مكانته العلمية و الاجتماعية، رغم الرسالة النبيلة التي يحاول المشهد استثارتها.

2.3 الزاوية المنخفضة LOW. ANGLE SHOT: و تمثل المستوى الذي تكون فيه الكاميرا منخفضة بالنسبة الى عين الممثل " **فيظهر المشاهد و هو ينظر الى الأعلى كي يرى الشخصية المصورة"**[3]، فالتصوير السفلي في السينما يختزل مجموع المدلولات اللغوية الدالة على قوة الشخصية، و الذي رافق في العرض السينمائي تصوير المشهد الذي يحذر من خلاله الملازم الفرنسي ديليكليز أهل القرية من التواطؤ مع عناصر المقاومة المسلحة .

2.4 الزاوية المائلة Canted angle:

هي تلاعب بالكاميرا و تحريكها عن الزاوية الثابتة التي رافقت العرض فيحدث تذبذبا يمثل عدم الاستقرار فهي امالة وضع الكاميرا في الزاوية المطلوبة و تستخدم في مواقف عدم الاتزان مثل السكارى و الترنح فتعطي احساسا بالترقب لدى المشاهد [4] لم نشهد توظيفا لهذه الزاوية خلال العرض الفيلمي.

2.5 زاوية نظرة الطائر: Birds view

تتموقع الكاميرا لتحقيق الزاوية المطلوبة في السماء عن طريق استخدام جهاز درون أو طائرة هليكوبتر، فتثبت على سطح المنزل موجهة للأسفل فـ "**ترينا العالم من حول الكاراكتر و حجم المشكلة الموجودة، أو عدم أهمية**

---

[1]. رجاء حميد بشير: **مبادئ التصوير و الاضاءة**، المحاضرة الرابعة، قسم الفنون السينمائية و التلفزيونية، جامعة ديالى، ص 03

[2]. المرجع نفسه، ص 02.

[3]. أحمد وهبي شوكت: **دلالات زوايا التصوير في الفلم السينمائي**، بحث مقدم الى قسم الفنون السينمائية و التلفزيونية كلية الفنون الجميلة و هو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون السينمائية و التيلفزيونية، جامعة ديالي، 2022، ص:11.

[4]. ينظر ميلاد الفي جرجس: **الاذاعة و التلفزيون كظاهرة عالمية**، دار غيداء للنشر، دط، الاردن، 2020، ص 75.

الشخصية المعنية، وبذلك يمكنن الولوج فورا في الحدث أو الخروج منه"[1] ومن ابرز الدلالات التي يمكن استخلاصها النظرة المحايدة التي تصور الأنا و الآخر بدون انحياز الى جهة على حساب الأخرى.

3 سينما الادب الجزائري في مراحله التأسيسية:

3.1 ندرة الامكانيات السيناتوغرافية:

إن التصوير السينمائي يمثل قيمة المرجع الذي الغاه ديسوسير في ضبط العلاقة بين الدال و المدلول، ومنه كانت القيمة الفنية للانتاج السينمائي مدفوعة بالآلة التصويرية، فكلما تطورت تكنولوجيا التصوير كلما كان المشهد والمعطيات المقدمة أكثر ملامسة للواقع وللمتلقي .

نقص الخبرة المهنية نظريا و ميدانيا حول التأسيس (كتابة السيناريو) و التصوير فكانت الأعمال تقدم بدون سيناريو ابان الثورة التحريرية و مقتنصة من الأدب في المراحل الأولى من الاستقلال، والغياب شبه التام للكوادر المؤهلة للعمل الفني خلال الفترة الاحيائية للفن المشهدي .

3.2 هاجس كسر النص الروائي:

تظل السينما منذ نشأتها و الى اليوم تعمل على تطويع النص الأدبي الذي يعد بدوره جزءا لا يتجزأ من الثقافة البشرية و الراهن المعاش، و منه نقل المشهد الثقافي من التلقي الأدبي الخيالي الى التلقي المشهدي و منه ضرورة اختزال الظاهرة السردية و تأطيرها وفق الطرح المشهدي الحي، الا أن "**الخلاف الأكبر في هذه العلاقة الضمنية و الارتباطية بينهما بطريقة خاصة عندما يتم تحويل الرواية الى عمل سينمائي، وذلك في مقدرة الفيلم في الحفاظ على مضمون الرواية، و عدم تشويشها عن طريق الكثير من الاختزالات**"[2] التي تقوم على حذف مجموعة من الأحداث السردية لتتحول الى مقطع قصير في الفيلم حيث نجد هذا بارزا في أول مشهد فيلمي استغرق ثلاثة دقائق مقارنة بالتكثيف السردي للحادثة في رواية مولود معمري ف"**قارئ الرواية ذهني الوظيفة، متخيل ثم مؤول، بينما المشاهد بصري الوظيفة، واقعي ثم مؤول، وعليه فإن آلية العلاقة بين الرواية و السينما هي علاقة اختزال المكتوب الى صورة**"[3] حيث يولد هذا الاختزال تجاوزا حدثيا قد يحدث فجوة في البناء الدرامي . كما ساهم الحدث الفيلمي في تقريب الحدث الروائي الى المشاهد من خلال ترجمة النص الاصلي الذي كتب باللغة الفرنسية و لم يوف حقه من المقروئية لتمسك الشعب الجزائري خاصة سكان الارياف بلغتهم العربية فترجم

---

[1]. محمد شعبان: **الدليل الشامل للتصوير السينمائي وصناعة الأفلام .. أنواع اللقطات وزوايا وحركات الكاميرا**، بروفلم، 01.01.2020، wwwproffilm.com.

[2]. زينب ياقوت: **ارتحال النص السردي من الرواية الى السينما عرض بعض النماذج**، مجلة قراءات، المجلد 14، العدد 01، 2022، ص541.

[3] . عبد القادر زرار : **آليات أفلمة الرواية في السينما الجزائرية . ريح الجنوب أنموذجا**، مجلة آفاق سينمائية، المجلد07، العدد01، 2020 ،ص 259.

فالنص الروائي الى العربية بل و استعان بالعامية لتقريب المشهد من المتلقي مهما كانت مكانته الاجتماعية . كما نلاحظ أن المخرج ركز على أجزاء معينة في الرواية جسدت الذات المتأزمة بعودة الطبيب بشير الى ذاته فقرر التخلي عن رفاهيته مقابل حريته، ثم موقف السلطة من المثقف في حواره مع الضابط الفرنسي، الاعلان الفرنسي للأهالي و الضغط عليهم لتسليم المجاهدين و عدم التواطؤ معهم، حرق أشجار الزيتون "**سياسة الأرض المحروقة**"، تزامن القصف الفرنسي لتالة و التفجير الفدائي للثكنة العسكرية الفرنسية ... متجاوزا خلال طرحه تجسيد تأثير حبيبة "لبشير" الفرنسية بقراره في استعادة البحث عن ذاته .

4/ الصراع الهوياتي في ظل الثورة التحريرية:

4.1 المركزية و الهامشية:

المصطلح وليد الصراع البشري المحتدم منذ وجد الإنسان على وجه الأرض، وإذا أردنا تحديد وجود الظاهرة الأدبية فيمكننا القول بأنها وجدت ضمنيا في الشعر القبلي الذي اعتبر مركزيا بالنسبة لشعر الصعاليك، و قد احتفت كل قبيلة بالشعر و الشعراء المنتمين إليها فكانت المركز مقابل هامشية القبائل المجاورة، أما في العصر الحديث و بالنسبة للأدب و الأدباء تحديدا فالمركزية للمدافعين عن ايديولوجيات السلطة و ما دون ذلك اعتبر هامشيا، فبالعودة الى المادة الحكائية للفيلم نجد أن "أحمد راشدي" "**في فيلمه البديع الافيون و العصا تناول موضوع البطولة الجماعية لأهالي قرية جزائرية في مقاومتهم الاحتلال الفرنسي ابان حرب التحرير في ثلاث حكايات متباينة: الأولى بين الأهالي أنفسهم .. و الثانية بين الأهالي و المستعمر الفرنسي.. و الثالثة بين الأهالي و رجالات جبهة التحرير الجزائرية و هو الصراع الذي انتهى بحصول الجزائر على الاستقلال و التحرر**"[1] فكانت المركزية للايديولوجيات الغربية و كانت مسايرة السلطة احد الاساليب المنتهجة للمقاومة الشعبية، اعادت صياغة رواية مولود معمري مشهد الوحشية و القمع الاستعماري.

- كانت السينما في الجزائر بادئ الأمر انتاجا فرنسيا لمجموعات فيلمية وثائقية و نمطية عن الاستقرارية في البلاد المحتلة، فكان الانتاج مركزيا مناهضا للسلطة الفرنسية.
- تحول الانتاج السينمائي الجزائري بعد الاستقلال الى انتاج يكشف اضطهاد المستعمر الفرنسي فالسلطة اضحت جزائرية و الانتاج السينمائي موجه من المثقف الى سلطة مستقلة.
- الانقسامات الداخلية بالفيلم تحدد المركزية (الأنا) مقابل الهامشية (الآخر) انطلاقا من مبدأ الهوية أولا والتمسك بالايديولوجيات ثانيا فنجد: تقبل المركز للهامش (الضابط والطبيب البشير كعنصر مثقف مؤثر على تغيير موازين القوى)، رفض المركز للهامش (رفض السلطة الفرنسية المحتلة للمقاومة المسلحة

---

[1]. جلال الدبعي: **المخرج الجزائري احمد راشدي ..يعود الى السينما بفيلم ملحمي جديد تدور وقائعه ابان حقبة الاستعمار**، الرأي، 10.10.2008.

مجسدة في شخصية علي)، تقبل الهامش للمركز (الفكر البرغماتي للخونة فأصبحوا ينعتون بأولاد فرنسا مثل شخصية بلعيد) رفض الهامش للمركز (رفض قرية تالة للوجود الاستعماري وهي الدلالة الرمزية للرفض الشعبي العام).

4.2 المثقف والسلطة:

إن للبعد الدلالي للحوار المقتضب بين الممثلين "**الملازم الفرنسي DILIKLIZ**" و "**الطبيب بشير** " باعتبار ان المثقف يحمل بدوره سلطة رمزية غيبها الخوف في حضرة السلطة الاستعمارية فاقترن المشهد الرابع في الفيلم (د: 15.00/11.40) لرصد ملامح الشخصية اقترانا وثيقا **بـ "حركة الكاميرا الدولي DOLLY**" التي تبرز العلاقة الحوارية مع الاخر من خلال رصد الوسط أو الفضاء الذي يحاكونه (مكتب قائد الفرقة العسكرية الفرنسية).

إن العلاقة بين المثقف و السلطة علاقة صراع ايديولوجيات حضارية نشأ أساسا من خلال الدفاع عن المصلحة العامة لمجموعة تحمل نفس الابعاد، و منه فالمثقف يمثل سلطة توازي بالضرورة السلطة الحاكمة من خلال قوة التأثير التي تختلف من الحاكم (القانون) و المثقف (الفكر) " **اذ يعتقد المثقف في صحة افكاره ووجاهة القيم التي يتبناها ، يعتبر أنه يتوجب عليه تغيير الواقع على ضوء تلك الافكار و تلك القيم (...) انه يريد ان يغير واقعا ما نحو الأفضل من دون التوفر على الوسائل الضرورية للتغيير و التي يفترض أن تكون من جنس الواقع نفسه** "[1] ، يمثل الملازم ديليكليز الفرنسي الفكر السلطوي المتسم ببعد النظر فحين شعر بخطورة الطبيب "**البشير**" الذي يمثل الاتجاه السلطوي المقابل كمثقف سيلتحق بصفوف المقاومة المسلحة في "**تالة**" قام باستدعاءه الى مكتبه، افتتح الحوار بمناورات كلامية حول الطقس والمهنة مواجها اياه بخطاب مشفر حول الزامية حماية أهل القرية من المجاهدين (الفلاقة)، هو نفسه الطرح الذي أشعر "**البشير**" بالخطر فاستنجد بنصيحة أمه " **قد ما يحسابوك ناقص فهامة خير ليك ولينا** "[2] ليتملص اخيرا من شراك دعوى التواطؤ مع الاخر، أورد الطبيبرغبته في الاغتراب عن الوطن هربا من ويلات الحرب، الا أن الملازم يصرح بمبدأ الانتماء فالجزائر طريقين لا ثالث لهما والدليل انقسامهم الأسري، فالأخ الأكبر "**بلعيد**" عميل لدى فرنسا و"**علي**" الأخ الأصغر داعم للحركة الجهادية.

مسحت الكاميرا خطوات الملازم بحركة البان أو الحركة البانورامية الأفقية لملامسة المتلقي و لرصد الحنكة والذكاء الذي لازم شخصية الملازم ... هي الصورة التي يطول التعبير عنها سرديا فاحتلت زاوية التصوير وحركة الكاميرا محل العلامة اللغوية حين عبر الملازم عن اشتراكه مع "**بشير**" في عالم واحد وخاص هو الفطنة والذكاء ما يدعونا الى استجلاء الرابط المشترك بين السلطة و المثقف " **الفكر**" .

---

[1] . منوبي غباش: **المثقف في مواجهة السلطة**، مجلة مقاربات فلسفية، مجلد08، العدد05، 2015، ص:71.

[2] . أحمد راشدي: **فيلم الأفيون و العصا**، الديوان الوطني للتجارة و الصناعة السينماتوغرافية، 1969، د 11:00.

صراع المثقف في ظل الاستعمار الفرنسي لم يكتف بالسلطة التي تمثل وجه المستعمر او الوجه المشوه للسلطة، بل كان صراعا ضد المثالية المستحقة للطبقة العليا في المجتمع، و ضد المجتمع الذي يرى فيه ترفعا عن القضية و يبرز ذلك في خطاب أم الطبيب "بشير" قولها "**دراهمك ما يقضيو والو فرنسا خذات كلشي اذا كاين لفطور ماكانش العشاء**"[1]، و ضد البيئة التي لا بد له من معايشتها بتقبله لفكرة العيش الحر أو الموت، فعدم الاستسلام لم يكن وليد الاغتراب الذي عايشه ايام الدراسة و الذي ولد شوقا للانتماء، و لم يكن لنمطية الحياد الذي امتاز به اثناء وجوده بالعاصمة، بل كان موقفه نابعا عن حس فلسفي بالوجود و العدم الذي توصل اليه بعد تساؤلات معمقة حول الحرية أو الحياد و بين المصلحة الذاتية أو الجماعية.

4.3 الازدواجية اللغوية:

انطلاقا من أن "**حدود (الدولة) السياسية و حدود الوطن لا تطابق حدود اللغة**"[2] فإن السياسة الفرنسية المحتلة وقبل فرض السيطرة السياسية التامة على الجزائر كانت ترمي الى تجريد المجتمع من لغته التي تعتبر مقوما من مقومات هويته الوطنية و من خلال ذلك تعميم سياسة التجهيل و القمع الفكري للشعب الجزائري الذي كان قبل الاستعمار يقرأ و يكتب بالعربية ، فشهدت فترة الاحتلال ظاهرة التعايش اللغوي كضرورة حتمية أوجبها المستعمر و أطلق عليها الازدواجية اللغوية حيث استخدم " **مفهوم الازدواجية لتحديد المجتمعات المتعددة اللغات ،فإن علينا أن نوضح أن هذه الأوضاع ينبغي أن تدرس انطلاقا من العلاقات الاجتماعية لا من اللغات نفسها (...) إن التصنيف الذي نرغب في الالمام به لا يمكن أن يكتفي برؤية نسميها، على سبيل الاستعارة، بـ" رؤية آلة التصوير" (رؤية فوتوغرافية)، بل عليه أن يسعى لإدخال "رؤية التصوير السينمائي" (رؤية سينماتوغرافية): فالتاريخ يخترق المجتمع** "[3] فالسياسات الاستعمارية التي دونها التاريخ العالمي انتهجت أساليب عدة لفرنسة الشعب بدءا من المناهج التعليمية فالوثائق الادارية و حتى اللافتات، أسماء الشوارع و المحلات و منه اخترق التاريخ الاستعماري بمخططاته المجتمع الجزائري فاللغة تدرس استنادا على العلاقات الاجتماعية بين الأنا و الآخر، و انطلاقا من المرجعيات التاريخية المؤثرة في المجتمع المزدوج اللغة ... فالفيلم يمثل قمة التعايش اللغوي بين العربية و الفرنسية و تطبيقها يستند الى القيمة المعرفية للآخر و هنا نطرح المفارقة بين مواقف في **الفيلم**" **الأفيون و العصا**" لأحمد راشدي:

---

[1] . أحمد راشدي: **فيلم الأفيون و العصا**، مرجع سبق ذكره، ص10.04.

[2] . لويس جان كالفي: **حرب اللغات و السياسات اللغوية**، تر: حسن حمزة، مر: سلام بزي حمزة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2008، ص86.

[3] . ينظرلويس كالفي: **حرب اللغات و السياسات اللغوية**، مرجع سبق ذكره، ص83،85.

- ترجمة الخطاب الفرنسي الموجه لأهالي ريف **"تالة"** و هنا نلاحظ مقاومة سكان الأرياف للسياسة الفرنسية و الحفاظ على لغتهم العربية مع تبني الجهل و الأمية الذي فرضته فرنسا.
- المقاومة العسكرية الجزائرية مزدوجة اللغة و شخصية "علي" في لقاء الآخر الضابط الفرنسي الذي أنقذه من موت محتم خير دليل على ذلك و ان دل ذلك على شيء فإنما يدل من ناحية على طول فترة الوجود الاستعماري في الجزائر، اقتراب الفئات المثقفة من صفوف جيش التحرير الوطني، التمسك بالتعاليم الدينية **"من تعلم لغة قوم أمن شرهم"**، الا أن موت عناصر المقاومة المسلحة لا يعني موت القضية الهوياتية ...
- لم تكن الازدواجية اللغوية حكرا على المستضعف أو مقترنة بمخططات الفرنسة فقط لأن المستعمر كمستشرق من ضباط و جنود و حتى المستوطنون تشربوا اللغة العربية، و يبرز ذلك في الفيلم جليا " **فرنساوي يتكلم بالعربية قلت هذا جاسوس لازموا يموت**"، و ذلك لأسباب يطول الحديث عنها أهمها تضمين الايديولوجيات الجزائرية لسهولة التحكم بالشعب و السلطة.

4.4 حوار الثقافات، صراع الحضارات:

في تأسيس القاعدة المفاهيمية للتفريق بين القاعدتين لا بد من معرفة أن " **" صراع الحضارات" المقصود منه أن الصراع بين المعسكرات و بين الايديولوجيات و النظم السياسية، الاشتراكية و الرأسمالية، الشرق و الغرب، الشمال و الجنوب، الأغنياء و الفقراء، المركز والمحيط"**[1] و منه فالصراع سياسي اقتصادي بين كفتين (حضارتين) فالحضارة تحدد الهوية و الاستقلالية و نصرتها في الصراع الحداثي يكمن بالانتصار الى الأبعاد السياسية و الاقتصادية ... هذا من ناحية، و من ناحية أخرى هناك من يرى أن **"الاختلافات الثقافية أعمق من تلك المتعلقة بالاقتصاد و السياسة، فالحضارة الغربية تعلن عن عالميتها صحيح أنها تتسع للعالم كله و لكن فقط بصفة سطحية لأن أفكار مثل : الشرعية، حقوق الانسان، المساواة، الحرية، الديمقراطية و اقتصاد السوق ليس لها تأثير على الثقافات الإسلامية، اليابانية، الهندية ..."**[2] وخير دليل على ذلك أن النظريات العنصرية في خضم الثورة التحريرية قامت على التفريق بين سكان الحضر و البدو فالمفارقة واضحة من خلال الحياة التي يعيشها سكان المدينة " العاصمة" و بين الريف "قرية تالة " هي نفسها المفارقة بين التحضر و التوحش من منظار المركزية الغربية التي تجسدت من خلال الوجود الاستعماري...

إلا أننا نجد أن المخرج استنادا على النص الفيلمي صور لنا حوارا يشتت التوتر المستمر في العلاقة بين العرب و الغرب، المركز و الهامش، المستعمِر و المستعمر من خلال صياغة مشهد يجمع بين الطرفين يحاول

---

[1] . حسن حنفي: **حصار الزمن: الحاضر (اشكالات) . الجزء الأول .**، مؤسسة هنداوي، دط، المملكة المتحدة، 2004، ص392.

[2] . لامية طالة: **حوار ثقافات أم صراع حضارات: دراسة تحليلية لكتاب صدام الحضارات و إعادة صياغة النظام العالمي لـ" صامويل هنتغنون" و نهاية التاريخ و خاتم البشر لـ" فرانسيس فوكو ياما**"، مجلة مقاربات، مجلد 06، عدد 02، 2020، ص97.

من خلاله خلق حوار حضاري متكافئ لابراز مجموعة من الأبعاد القيمية التي تبرز ان المفاهيم الغربية و الأفكار التي يتم التنديد بها كحقوق الانسان والتي جسدها المشهد ... تتجاوز بعدها الخاص الى المطالبة بحق الشعب الجزائري في الطعام كأهم سبيل للعيش ..

اعتمد السيناريو على خلق مشهدين أساسيين الأول مثل صراعا حضاريا بامتياز جسدته لحظات قصف قرية تالة بمن فيها، حرق أشجار الزيتون و رغم الاسباب الواقعية التي عرضها الفيلم الا أن رمزيتها تشير الى حرق آمال الأهالي بالحرية، أما المشهد الثاني فقد مثل حوارا حضاريا حصره مشهد بارز قام فيه" الجندي الفرنسي بفك أسر علي ومساعدته للهرب من الموت... ثم قدم له الطعام المعلب " فالطعام غذاء تختلف دلالاته باختلاف السياقات وإذا أدرجنا الحدث ضمن بوتقة الحوار الحضاري فهو الغذاء الفكري الغربي أبرز وسائل الحوار الحضاري.

خاتمة:

وفي الختام خلصنا الى مجموعة من النتائج حول تحول النص الأدبي "الأفيون والعصا" الى خطاب مشهدي يعمل على ترسيخ الهوية الوطنية و من أهمها:

- أن السينما فن اكتشفه الأخوين الفرنسيين "لوميير" انتقل هذا الفن الى المستعمرة الجزائرية بسرعة فجعلت من أرض الجزائر أرضا خصبة للإنتاج السينمائي الغربي، و هو نوع من أنواع استغلال خيرات البلد المستعمر والقضاء التام على خصوصية الأرض كمقوم أساسي من مقومات الهوية.
- ظهور صنف جديد من أصناف الخطابات السياسية الموجهة للرأي العام العالمي و هو الانتاج السينمائي المقتنص عن الظاهرة الادبية، لما يتمتع به هذا الأخير من قدرة تعبيرية على القمع الوحشي الاستعماري.
- الكاميرا سلاح ثقافي يعادل الأسلحة الحربية ويعمل على ترسيخ مبادئ الهوية الوطنية لنقل الحدث بواقعية تامة، استشهد من حملتها مجاهدين اقتحموا الميدان العسكري لثقتهم بما تحمله سينما الادب من ايديولوجيا تنم على التواطؤ الفكري الاجتماعي للشعب الجزائري القائم على تخليد مقومات الهوية" **اللغة و الدين والتاريخ و الوطن**".
- تشظي الذوات و تأزمها داخل الخطاب الفيلمي دليل على بروز الأزمة الهوياتية داخل النسق، اما عن ميلاد العمل بعد الاستقلال فهي المرحلة الاحيائية للانتاج السينمائي الجزائري رغم قلة الامكانيات التصويرية والانهيار الاقتصادي الذي تعايشه جل الميادين و المؤسسات في الجزائر بعد الاستقلال .
- تعمل الأبعاد الدلالية الايحائية لزوايا التصوير و حركات الكاميرا على الموازنة بين الخطاب السردي والسمعي البصري من خلال استيعابها لتقنيات التحويل المختلفة من حذف و اختزال، فتحمل مثلا الزاوية المنخفضة دلالة التعظيم و الزاوية المرتفعة دلالة التحقير و الزاوية بمستوى النظر دلالة تحديد و حصر المشهد الدرامي.

- سينما الأدب الجزائري لها دور فعال في الكشف عن المسكوت عنه خاصة في احياء محطات تاريخية من الثورة الجزائرية، وما ألحقه المستعمر بالشعب من تنكيل و تدنيس لوجوده و هويته الوطنية.
- الصراع الهوياتي في الفيلم بين المركزية و الهامشية، السلطة و المثقف، الصراع الحضاري و الحوار الثقافي، الازدواجية اللغوية (الفرنسية و العربية) التي تخللتها بعض العامية لصياغة صورة نمطية عن الريف الجزائري .
- سينما الأدب و الصلاحيات التي خولت لأحمد راشدي تحويل نص مولود معمري الأفيون و العصا الى انتاج سينمائي، ورغم كسر بعض المحددات السردية الا أنه جعل العمل أكثر مقروئية و أقرب الى المتلقي من النص المكتوب و منه نستطيع القول بأنه استطاع النهوض بالعمل ولم يشوه صورته بل قدمه بأحسن ما يمكن .
- سينما الأدب حولت أدبا بلا هوية (الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية) الى صوت يصدح بترسيخ معالمها الوطنية في ظل الوجود الاستعماري .

القائمة البيبليوغرافية :

1) الأحمر قادة: **السينما في الجزائر و دورها أثناء الثورة التحريرية 1954 . 1962**، مجلة روافد للبحوث و الدراسات، العدد 03، ديسمبر 2017 .

2) أحمد راشدي: **فيلم الأفيون و العصا**، الديوان الوطني للتجارة و الصناعة السينماتوغرافية، 1969.

3) أحمد وهبي شوكت: **دلالات زوايا التصوير في الفلم السينمائي**، بحث مقدم الى قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية كلية الفنون الجميلة و هو جزء من متطلبات نيل شهادة البكالوريوس في الفنون السينمائية والتيلفزيونية، جامعة ديالي، 2022.

4) جلال الدبعي: **المخرج الجزائري احمد راشدي ..يعود الى السينما بفيلم ملحمي جديد تدور وقائعه ابان حقبة الاستعمار**، الرأي، 10.10.2008.

5) حسن حنفي: **حصار الزمن: الحاضر(اشكالات) . الجزء الأول .**، مؤسسة هنداوي، دط، المملكة المتحدة، 2004.

6) رجاء حميد بشير: **مبادئ التصوير و الاضاءة**، المحاضرة الرابعة، قسم الفنون السينمائية و التلفزيونية، جامعة ديالى.

7) رحموني لبنى: **واقع السينما الجزائرية بعد الاستقلال قراءة في تحولات المضمون و الممارسة**، دراسات وأبحاث، المجلد08، العدد22، 2016.

8) زينب ياقوت: **ارتحال النص السردي من الرواية الى السينما عرض بعض النماذج**، مجلة قراءات، المجلد 14، العدد 01، 2022.

9) عبد القادر زرار: **آليات أفلمة الرواية في السينما الجزائرية . ريح الجنوب أنموذجا**، مجلة آفاق سينمائية، المجلد07، العدد01، 2020.

10) علياء طلعت: **تاريخ الفن السابع .. كيف ولدت السينما على يد التصوير السينمائي**، الجزيرة، 20.02.2021.

11) لامية طالة: **حوار ثقافات أم صراع حضارات: دراسة تحليلية لكتاب صدام الحضارات و إعادة صياغة النظام العالمي لـ" صامويل هنتغنون" ونهاية التاريخ وخاتم البشر لـ" فرانسيس فوكو ياما "**، مجلة مقاربات، مجلد 06، عدد 02، 2020.

12) لويس جان كالفي: **حرب اللغات و السياسات اللغوية**، تر: حسن حمزة، مر: سلام بزي حمزة، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت لبنان، 2008.

13) محمد شعبان: **الدليل الشامل للتصوير السينمائي و صناعة الأفلام .. أنواع اللقطات و زوايا و حركات الكاميرا**، بروفلم، 01.01.2020، wwwproffilm.com.

14) منوبي غباش: **المثقف في مواجهة السلطة**، مجلة مقاربات فلسفية، مجلد08، العدد05، 2015.

15) ميلاد الفي جرجس: **الاذاعة و التلفزيون كظاهرة عالمية**، دار غيداء للنشر، دط، الاردن، 2020.

16) نبيل سليماني: **ستون عاما من الأفلام الجزائرية ...السينما الجزائرية نحو أفق اقتصادي**، جريدة الآن، elaane.dz، 10/10/2022.

البعد الاجتماعي لأفلام الكرتون قراءة في نموذج كرتوني.

د/ مشقوق هنية

د/ جميلة قرين

الجامعة: محمد خيضر– بسكرة–

الملخص:

تروم هذه الدراسة الوقوف على فلم كرتوني موجه للأطفال " لحن الحياة" وهو فلم الذي استمتعت به الأجيال السالفة في الزمن الماضي لما يحمله من جمال تصويري ومتعة حوار وتقديم وشخصيات ومعارف تربوية قيمة.

ارتأينا في هذا المقال التركيز على الأبعاد الاجتماعية لأفلام الكرتون (الرسوم المتحركة) وأثرها على سلوك الطفل، وضرورة معرفة كل مؤسسات التنشئة الاجتماعية (أسرة– مدرسة– روضة– وسائل الإعلام...) لهذا الأمر الذي يترتب عنه الضرر والمنفعة في آن واحد. وكيف يمكن للآباء تقليص أثارها السلبية من سلوك وعادات سيئة اكتسبها الطفل من مشاهدته لها، ولفت انتباههم لسلاح ذو حدين يستلزم المرافقة والمراقبة.

رغم التسارع الكبير والمد الجارف السلبي للأفلام الكرتونية الموجهة للطفل. إلا أننا نجد فيها ما هو هادف وممتع ويحمل بين دفاته العديد من الأبعاد الاجتماعية والتربوية.

وهو ما تسعى هذه الورقة البحثية الإجابة عنه من خلال فيلم " لحن الحياة" الموجه للطفل وهو قبل ذلك كان قصة حقيقية، فما هي الأبعاد الاجتماعية الموجودة في هذا الفيلم؟

مقدمة:

للإعلام دور رئيسي في صناعة عقول الأفراد، وبما أن التلفاز يقدم المادة المرئية و المسموعة والمقروءة معا... كان أكثر وسائل الإعلام نفيرا، و أعظمها تأثيرا، ولما كانت الطفولة هي المرحلة المفعمة باللهو والترفيه والقابلة للانقياد والتوجيه، فقد وجدت التلفاز بديلا لحضن العائلة المفقود في أسر عدة، إذ يشهد هذا العصر تطورا تكنولوجيا هائلا وسريعا خاصة في مجال الاتصال، من حيث الخدمات المقدمة ومن حيث الجودة، حيث نلحظ تطورا سريعا ودقيقا في مجال الإعلام، وأن هناك دائما الجديد، وكنتيجة لذلك نشهد نموا في وسائل الإعلام و ازديادا في أعداد القنوات الفضائية، من بينها تلك القنوات الفضائية الموجهة للأطفال، هذه الشريحة الهامة في المجتمع و الحساسة، فأطفال اليوم هم شباب المستقبل وإطاراته وهم رأس ماله الحقيقي، ولأن هذه الفترة أو هذه المرحلة العمرية هي من أهم المراحل في حياته، حيث تعتبر مرحلة الطفولة المرحلة الأولى من حياة الإنسان و أهم مراحل النمو التي يمر بها، كما تعتبر حجر الأساس في بناء وتكوين شخصيته، من خلال التلقي و الإعداد عن طريق عملية التربية والتنشئة الاجتماعية، فكل ما تزرعه اليوم في الطفل تجني ثماره في المستقبل.

والاهتمام بالأطفال في هذه المرحلة ورعايتهم بالشكل السليم من كل الجوانب خاصة الجانب الاجتماعي، من شأنه أن يجعله فردا سليما وسويا في المستقبل، فالطفل يولد على الفطرة ويكون سهل الانقياد سريع التأثر هينا لينا، يستطيع المربي توجيهه كيفما أراد، وإهماله وعدم تلقينه التربية السليمة والمرجوة سيدخله في مشاكل يصعب حلها فيما بعد.

من هنا تأتي أهمية الاعتناء بالأطفال ورعايتهم من خلال تربيتهم وتلبية احتياجاتهم بتوفير المأوى و المأكل والملبس والتعليم، هذا الأخير الذي من شأنه أن يتلقاه (الطفل) من خلال عدة مؤسسات للتنشئة الاجتماعية (أسرة، روضة، مدرسة، مسجد، وسائل الإعلام...).

أولا: تعريف الرسوم المتحركة: Cartoon

هي البرامج التي تجسد أفكارا ومعاني من خلال استخدام الرسوم المتحركة والتي تقوم على تحريك الرسوم الثابتة لمخاطبة الأطفال ولها مصطلحات كثير منها –Cartoon moving « Picture »–. وتستخدم الأسلوب المحبب للأطفال, لتقدم لهم مشاهدة كاملة بالصور المرسومة والمتحركة الفاتنة بصوتها الدال على عمق المشاعر والأحاسيس، لتحقق تواصل سلسا و بعدا تربويا جديدا, وتتضح أهميتها في تأثيراتها الانفعالية وتوجيه مشاعر الأطفال بربطها بمضمون فقرات برامج الرسوم المتحركة, كما استخدمت لتصوير الجو الذي يتم من خلاله الأثر الكلي للفعل الدراسي وتقديم الجو النفسي النافع للأطفال.[1]

وتعرف أيضا بأنها عملية عرض لسلسلة من الصور الساكنة المرسومة أو المولدة بالكومبيوتر واحدة تلوى الأخرى عرضا سريعا لخلق الإحساس بوجود حركة نتيجة للظاهرة التي تعرف بمداومة الرؤية [2], فهي في خصائص غرضها تشبه "فيلم سينمائي تتكون من مجموعة من الرسوم والأجسام, صممه كل من الرسامين أو الفنانين وبصور كاميرات خاصة وبطريقة خاصة تحتاج آلاف من الصور"[3]. مستخدمة بذلك أهم وأحدث التقنيات لجلب الصغار من خلال "بث الحياة في الرسوم والمنحوتات والصور والدمى, وذلك بفضل تعاقب عدد من الصور المتتالية لبعض الأشكال أو عن طريق عدد من الرسوم التي تمثل المراحل المتعاقبة للحركة معتمدة على مبدأ التسجيل صورة بصورة".[4]

فالرسوم المتحركة أو أفلام الكرتون كما تعرف عبارة عن عدد أو مجموعة من الرسوم و الصور تمر بسرعة معينة لتخدع العين البشرية, كما نجدها مماثلة للأفلام السينمائية في أسلوب الإنتاج, إذ يقوم منتج الفيلم بإعداد رسوم للحركة بدلا من تسجيلها بآلة التصوير كما تبدو في الواقع.

ارتبط ظهورها بميلاد السينما, ولكن بعد اختراع التلفزيون ظهرت الرسوم المتحركة على الشاشة الصغيرة, وتكيف مع نظام بثها بأخذ سلاسل موجهة إلى جمهور الأطفال وفي سنوات التسعينات توسع

---

[1] محمد معوض: دراسات في إعلام الطفل، دار الكتاب، القاهرة، دط، 2011م، ص56.

[2] محمد منير حجاب: المعجم الإعلامي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص272.

[3] رضا الطيار: أفلام الرسوم المتحركة والدمى، العدد 107، بغداد، 1982م، ص41.

[4] جودي أحمد زكي: معجم مصطلحات الاعلام، دار الكتاب المرئي، القاهرة، دط، ص96.

إنتاج الرسوم المتحركة ليصل إلى جماهير المراهقين والبالغين هذه المبادرة حققت شهرة كبيرة في تاريخ الرسوم المتحركة لمدة16 سنة من الموجود 2006 كانت مع السلسلة الأمريكية Les Simpson .[1]

تستمد الرسوم المتحركة مواضيعها و رسوماتها وأشكالها من خلال: الحكايات الشعبية, الخرافات, قصص الحيوانات, أفلام تعتمد على الخيال والمغامرة, أفلام الخيال التاريخي, المسلسلات الفكاهية والهزلية .[2]

نلاحظ بأن الرسوم المتحركة هي أسلوب فني لإنتاج أفلام مرئية, ومن أهم المصادر المعلوماتية والتثقيفية للطفل, فمن خلالها يكتسب مهارات لغوية وقيم اجتماعية, كما تزوده بالأفكار والخبرات بفضل تفاعل الأطفال مع شخصيات هذه البرامج ,وذلك بتقليد تصرفات وسلوك هذه الأخيرة خاصة الشخصيات البطلة.

ثانيا: تعريف البعد الاجتماعي:

يعيش الإنسان وسط المجتمع يؤثر ويتأثر بمن حوله ، والروائي استطاع أن يجسد كل قضاياه الاجتماعية في المتن الإبداعي، ويتجلي مثل هذه القضايا من خلال الأنا والآخر فيما يعيشانه من علاقات في المجتمع ، وهذا الأخير " تسمح بتنظيم المحيط الاجتماعي وتساهم في العمل على تثبيت القيم ، كما أنها تحدد المكانة الخاصة بالفرد داخل المجتمع ،ومن هذا المنطلق فهي مرتبطة بالهوية".[3] فالبعد الاجتماعي حالة من التفاعل بين الكائن الحي ومحيطه وهو في غالبيته سلوك متعلم(مكتسب)، يتم بالملاحظة والتعليم والتدريب، ومنه فالسلوك هو عبارة عن مجموعة من الاستجابات نتيجة تفاعل الفرد مع البيئة والمحيط والمجتمع التي هي بمثابة مثيرات له.

ثالثا: الطفولة:

شريحة الأطفال هي الأكثر حساسية في الفئات الاجتماعية ونتيجة ذلك تعددت وجهات النظر في التعريف أو الكشف عن من هم الأطفال؟ فمن الدارسين والباحثين من حاول التعريف بالأطفال بأنهم "القطاع الممتد من عمر الإنسان منذ الميلاد, حتى سن الاعتماد الكامل على الذات. بناء على آخر إعلان عالمي لحقوق الطفل صادر عن الأمم المتحدة إن انتهاء مرحلة الطفولة سن الثامنة عشر"[4]. وتعرف– الطفولة– على أنها سلوك قبل أن يكون ربيعا بعمره:" لم يعد ينظر إلى الطفل نظرة فيزيولوجية فقط أو نظرة تعتمد على حجم جسمه, وإنما أصبح ينظر بالدرجة الأولى سلوكه"[5].أي يختلف الطفل في سلوكه عن الراشد فهو يتميز باللعب والتهور و المغامرة .

---

[1] محمد معوض: الأب الثالث و الأطفال، دار الكتاب، الجزائر، دط، 2000م، ص58.

[2] هادي نعمان الهيتي: ثقافة الطفل، دار عالم المعرفة، الكويت، الثقافة، دمشق، 1998م،ص11.

[3] ينظر/سميحة عليوات: تأثير الرسوم المتحركة في شخصية الطفل و سلوكه، مجلة التواصل، مجلد24، العدد53، الجزائر ،جوان2018م، ص28.

[4] عبد الكريم بكار: تأسيس عقلية الطفل،دار وجوه، المملكة العربية السعودية، ط2، 2012م، ص27.

[5] إبراهيم ياسين الخطيب و آخرون، أثر وسائل الإعلام على الطفل، دار الثقافة، ط1، 2001م،ص57.

فالطفل ينمو وفق ضوابط اجتماعية متوارثة ومبادئ لبناء حياته, "فإذا أردنا نؤسس عقلية الطفل على نحو صحيح ,فلا بد لنا من أن نهتم بترسيخ عدد من المبادئ الجوهرية التي تمكنه من فهم طبيعة الحياة وطبيعة الأحياء "[1].

رابعا: تعريف القصة وعلاقتها بالفلم الكرتوني:

القصة فن أدبي ضارب بجذوره في أعماق التاريخ الإنساني مبنية على مجموعة من الأحداث، والشخصيات المحددة في زمان ومكان معينين وتستند إلى عنصري التشويق و الإثارة " إنها مجموعة من الأحداث يرويها الكاتب، وهي تتناول حادثة أو حوادث عدة تتعلق بشخصيات إنسانية مختلفة، تتباين أساليب عيشها وتصرفها في الحياة على غرار ما تتباين حياة الناس على وجه الأرض، ويكون نصيبها في القصة متفاوتا من حيث التأثر والتأثير والقصة حوادث يخترعها الخيال وهي بهذا لا تعرض لنا الواقع كما تعرضه كتب التاريخ، والسير، وإنما تبسط لنا صورة مهمومة منه" [2].

إنها جزء لا يتجزأ من أدب الطفولة، فالأطفال يحبونها ويميلون إليها ويستمتعون بها، ويجذبهم ما فيها من أفكار وأخيلة وحوادث، فإذا أضيف إلى هذا كله سرد جميل وحوار ممتع كانت القصة قطعة من الفن الرفيع المحبب للطفل، لأنها تستثير اهتمامه، فعن طريقها يعرف الخير والشر، كما أنها تزوده بالمعلومات وتعرفه الصحيح من الخطأ، وتنمي حصيلته اللغوية[3]، إنها أفضل وسيلة لتقديم المادة التي نريدها للطفل، لهذا وجب تقديم مواضيع جيدة ومناسبة لعقولهم لأن " الطفل قارئ جيد للقصص ومستمع ذواق لها، وناقد حصيف لمتونها"[(4)].

فالطفل يتمتع بذكاء كبير ويستطيع أن يميز بين الجيّد والرديء، لكنه يبقى بحاجة إلى توجيه الكبار وإرشاداتهم في اختيار ما يناسبهم من القصص المسموعة، والمقروءة عن طريق "توجيه الآباء والأمهات إلى الشروط اللازمة للقصة الجيدة التي تثري خيال الطفل وتنمي قدراته وعقله، حتى يقدموا لأطفالهم ما يناسبهم وما يفيدهم في يومهم وعدتهم" [(5)].

تشير معظم الدراسات في مجال أدب الطفل وخاصة القصة وأفلام الكرتون إلى أن معظم الأفلام الكرتونية هي في الواقع قصص مؤلفة من وحي خيال الكتاب، أو قصص واقعية حولت وجسدت في شكل رسوم وأفلام مقدمة للطفل، فالواقع يقر أيضا أن هنالك علاقة بين السينما والتأليف وهو ما نشاهده في السنيما العالمية والعربية بالأمس واليوم، وكنموذج لذلك قصة لحن الحياة موضوع الدراسة فهي قبل أن تكون فلما كرتونيا كانت قصة حقيقية.

---

[1] إبراهيم ياسين الخطيب و آخرون، أثر وسائل الإعلام على الطفل، دار الثقافة، ط1، 2001م، ص57.

[2] ينظر/غريب سيد أحمد: علم الاجتماع والاتصال والاعلام، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية،دط، 1996م، ص20.

[3] كرم شلبي: معجم المصطلحات الإعلامية، دار الجبل، بيروت، ط2، 1994م، ص952.

[4]– أحمد عبد الرحمن الغامدي: الآثار المترتبة عن الرسوم المتحركة، 2007/03/11م، www.Saaid.net/arabi

[5]– هند حميدة: أثر أفلام الكرتون(الرسوم المتحركة)على سلوك الطفل، مجلة التراث، العدد23، جامعة الجلفة، الجزائر، دت، ص243.

رابعا: الأبعاد الاجتماعية الموجودة في الفيلم الكرتوني "لحن الحياة"

1: القوانين الأسرية الخاصة بالعائلات الأرستقراطية:

تتكون الطبقة الأرستقراطية من أشخاص " يعتبروا هم الطبقة الاجتماعية التي في قمة النظام الاجتماعي لذلك المجتمع " [1] وما يجب أخذه بعين الاعتبار هنا، هو الفرق بين الأرستقراطية والبرجوازية المتمثل في أن الطبقة الأرستقراطية " تتميز بالأصل النبيل، والملكية الأرضية، والنط الحياتي التقليدي، أما البرجوازية، فهي طبقة متوسطة تعتمد على الرأسمالية والنظام الاقتصادي الذي يشجععلى الملكية الخاصة والربح والتجارة، والاهتمام بالنجاح الشخصي" [2]. وعلى الرغم من وجود بعض التشابه بين الطبقتين، إلا أن الطبقة الأرستقراطية غالبا ما تتمتع بتاريخ ومكانة اجتماعية أعلى من الطبقة البرجوازية، وتعتمد على التراث العائلي، وهذا ما لاحظناه في كرتون (لحن الحياة) الذي يولي أهمية بالغة لقوانين البيوت الأرستقراطية وأنظمتها الدقيقة، والخاصة بأدق التفاصيل، إثر عرضه لمنزل السيد (ربيع)، وما تمليه المدبرة من أوامر تخص الأكل واللعب والنوم واللباس وحتى لعب الأطفال.

وفي المقابل صراع من قبل الطبقة الكادحة الذي مثلته (الآنسة صفاء)، والذي بدأ من خلال الاعتراض على بعض هذه القوانين – خاصة منها التي تخص الأطفال – بحكم عملها مربية لهم، ونقاشها مع المدبّرة قصد تبيان وجهة نظرها في مختلف المواقف.

يضاف إلى هذا إعتراض المدبرة – أيضا – والتي تمثل صوت هذه الطبقة الأرستقراطية على زواج (السيد ربيع) بالآنسة صفاء؛ بحكم عدم إنتمائها للطبقة النبيلة،غير أن الواقع قد كشف كسر هذه القاعدة والقانون في بعض الأحيان، بفعل وجود الحب الصادق، والمشاعر الحقيقية.

2: الأخوة:

إن الأخوة عاطفة إنسانية نبيلة، غرسها الله سبحانه وتعالى في البشر، يطلون منها عبر نافذة من زجاج صاف، على أحلى ما في الدنيا من معاني جميلة، وإننا لنثمن ما حفل به كرتون (لحن الحياة)من مشاعر الأخوة الصادقة، على الرغم من عدم إنتماء كاتبه للإسلام، إلاّ أنه قد رسخ هذا المفهوم من المنطق الإنساني البحت، ونحن إذ نتناول هذه القيمة نستحضر قوله تعالى: " واذكروا نعمة الله عليكم إذ كنتم أعداءً فألف بين قلوبكم فأصبحتم بنعمته إخوانا ".[3]

الأخوة من أجل النعم، وأعظم المنح، فهي طريق السعادة ونبراس الهدى، فهي علاقة نفيسة تُورث الشعور العميق بالمحبة والثقة المتبادلة، والرحمة والوفاء، وهي مفهوم شامل لكل معاني الرقي وحسن الخلق، والحب والحنان، وكل هذه المعاني قد وجدناها في كرتون (لحن الحياة)، إذ كانت الأخوة متجسدة بين الأخوة ذوي النسب الواحد (أطفال السيد ربيع)، من خلال دفاع الأخ عن أخيه، حمايته له، والاهتمام به والخوف عليه، ومراعاة

---

[1]– محمد معوض: إعلام الطفل، دار الفكر العربي، القاهرة، دط، 1998م، ص111.

[2]– نصر الدين العياض: التلفزيون، البرمجة،المشاهدة، مرجع سابق، ص11.

[3]– سورة آل عمران، الآية:103.

شعوره، والوقوف ضد كل من يقرب منه ويريد به شرًا، ولو بفكرة. ولقد ورد في الأثر أن " الأخ بمعنى الصاحب"،[1] ونرى هذه الفكرة متجلية في علاقة (الآنسة صفاء) بالأطفال الذين تقوم برعايتهم، وقد تحقق ذلك في عدّة مواقف تجسد الاعتناء الجدي بفكرة الأخ الصّديق وتدعيمها، والسعي إلى تثبيتها بين الناس، فما أحوجنا لأن نرسخ مبادئ الأخوة بين أفراد مجتمعنا، فالأخوة " يقوم كيانها على الحب والتكافل الذين تختفي في ظلا لهما مشاعر الأثرة، وتتضاعف بهما مشاعر الإيثار ".[2]

لقد عمل هذا الكرتون (لحن الحياة) على تثبيت قيمة أن الأخوة لا تقدر بثمن، فهم السند والدعم والحماية في هذه الحياة، بكل تفاصيلها المؤلمة، وهم شركاء الأفراح والأوقات السعيدة، لذلك يجب أن نرعى دائما ونسقي هذه الصفة العزيزة في قلوبنا.

3: الحوار:

يعني الحوار تناول أطراف الحديث لتبادل الأفكار، وأداء النقاش بين طرفين مختلفين أو بين مجموعة من الأشخاص في أمر معين أو مسألة ما، مع محاولة تقديم الحجج لإقناع الطرف الآخر. ولا تكمن أهمية الحوار في حياتنا في إيصال المعلومات فقط، بل لإقناع الآخرين، وتصحيح بعض الأفكار، أو الاعتقادات الخاطئة بأسلوب هادئ ورزين، وإن كان النجاح في الحوار وإقناع الآخر يعزز تقدير الذات، إلا أن هذا لا ثمن له أن يكون ذريعة وهدفا لهزيمة الآخر، والنجاح أمامه.

ولما كان الطفل أول بذرة المجتمع، فيجب أن نعزز عنده هذه الثقافة، و " الأسرة التي تريد أن تحصن بيتها في سبيل سعادتها تحتاج إلى تفعيل ثقافة الحوار بين أفرادها تقوم على تفاعل حواري متجانس لما له من إيجابيات ".[3]

وعند مشاهدتنا لكرتون (لحن الحياة) نكتشف الاهتمام البالغ بهذه القيمة، إذ نجدها مكررة في عدة مواقف، خاصة تلك التي جرت بين (الآنسة صفاء) وبين الأطفال من جهة، وبينها وبين (السيد ربيع) ومديرة المنزل من جهة أخرى، فنجدها تسعى جاهدة لتثبيت فكرة الحوار في المنزل التي تكاد تنعدم في حضور تربية أرستقراطية، تملي قوانين وأفكار، إجبارية التنفيذ، دون اعتراض أو نقاش، الأمر الذي أثار حفيظة (الآنسة صفاء)، محاولة تعزيز الحوار معهم، لتعلمهم كيفية التعبير عن عواطفهم وتطوير مهاراتهم وتقوية علاقتهم بالأسرة وزيادة الثقة بينهم، ولقد نجحت فعلا في إقناع الكثيرين في المنزل بآرائها، ويتفق هذا مع قوله تعالى: " وجادلهم بالتي هي أحسن "[4] وذلك بإتباع الطريق الأمثل في الحوار دون عصبية أو تعصب لرأي ما، دون حجج أو براهين، لأن الحوار" إنتاج خطابي وسلوكي يستند إلى قيم حية يؤدي فيه الحوار الدور الأساسي "[5]

---

[1]– ابن الجوزي: نزهة الأعين النواظر في علم الوجوه والنظائر، بيروت، مؤسسة الرسالة، 1404 هـ، ص 131.

[2]– سيد قطب: في ظل القرآن، بيروت، دار الشروق، 1412 هـ، 444/1.

[3]– حصة بنت عبد الرحمان الوايلي: الحوار الأسري، التحديات والمعوقات، دراسة وصفية تحليلية، الرياض، مركز الملك عبد العزيز للحوار الوطني، إدارة الدراسات للبحوث والنشر، 2010، ص 71.

[4] سورة النحل، الأية 125.

[5] فهد بن عبد الله البكران، ثقافة الحوار، المفهوم والمصطلح، الحوار اليوم، متاح على الرابط:

إذن فالحوار كان في الكرتون معبرا عن الطريق الأجد الذي يتم استخدامه من أجل إقناع الطرف الأخر المخالف، فهو المفتاح لإقناعه بالرأي الصائب، كما يعد أسلوبا للتواصل، والتفاهم بين الناس، وطريق للتعرف على بعضهم، وهو منهج الإصلاح والدعوة في المجتمع ووسيلة التربية والتعليم للأبناء، وهو نقطة الالتقاء والتقارب بين الأفراد.

4 . ثنائية الفقد والوفاء :

لقد ورد في الكرتون حوار جميل جدا بين (الآنسة صفاء) وبين (رغد) الطفلة الحزينة على وفاة أمها، فقالت لها أنه جميل أن نحتفظ بذكريات أحبتنا الذين رحلوا، ولكن أن نعتبر الحزن عليهم جزءا من الوفاء لهم، فهذا الكلام مرفوض، ويؤدي إلى إصابتنا بأمراض نفسية، إنه كلام غاية في الإنسانية والرقي النفسي، وفي القصص القرآني وهدي السنة النبوية لنماذج كثيرة عن الفقد والتي اختلفت في صورها وتصوراتها من حيث المشاعر والطبائع والدوافع، ففي سيرة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم حزنه على زوجته خديجة وابنه إبراهيم، ولكنه لم يقل مايغضب ربه، واصطبر بحب الله ورعايته له ولو لم يكن الفراق هينا لما سمي هذا العام بعام الحزن، ذلك أن الحزن على فقد الأحبة والأقارب هو حزن فطر عليه الإنسان لكن أرشد الله تعالى عباده إلى ما يخفف ألم هذا الحزن ويزيل ضرره وهو ملازمة الصبر والرضا بقضاء الله تعالى" ومصدقا لقوله عز وجل:" ولا تهنوا ولاتحزنوا "[1] وقوله:" لاتحزن عليهم "[2]

نجد في الكرتون دعوة من (الآنسة صفاء) للتفاؤل والتشبث بالأمل، والمضي قدما في الحياة بأن نسعى دوما لتحقيق الأفضل لتغيير الحزن إلى فرح، والحلم إلى حقيقة ولقد أدركت الآنسة صفاء المشكلات السلوكية التي تعاني منها (رغد) إثر وفاة والدتها، وهذه المشكلات هي " العناد، والتمرد والعدوانية، والسرحان، وأحلام اليقظة والغضب، والانطواء"[3]

إن الوفاء هو الذي يجعلنا نتلذذ بالعلاقات على طولها، ونشعر دائما أننا في بدايتها، " وبالوفاء نحافظ على أواصر العلاقة رغم الغياب الذي يتمكن هنا بسبب الظروف، في ظل الغياب نحاول أن نظل أوفياء لمن تكون معهم تجنبا للتأثير السلبي للغياب على العلاقات الإنسانية "[4].

لقد أدركت (الآنسة صفاء) هذه الفكرة ـ فكرة العلاقة بين الوفاء والحزن، وبالرغم من رحيل الأحبة عنا، إلا أنهم يبقون بعقولنا وقلوبنا دوما، والوفاء لهم يتمثل في تذكرهم،والاحتفاظ بالذكريات الجميلة التي جمعتنا بهم.

5 – متعة الغموض:

تبينت هذه القيمة في الكرتون صراحة في حوار ورد بين (الآنسة صفاء) ومدبرة المنزل: قائلة إن الغموض ممتع جدا، وقصدت بذلك في قولها: " إن الإنسان لو علم مستقبله لفقد الحافز الذي يدفعه" . وتجسد هذا الكلام في عدة مواقف في الكرتون، فمجيء (الآنسة صفاء) إلى كلية التربية، كان يعتريه كل الغموض، فلم تدرك ما ينتظرها وكانت كلها شوق لمعرفة مستقبلها في هذا المكان، ثم ذهابها إلى منزل (السيد ربيع) كذلك الذي لم تعلم عنه الكثير إلى أن زارته، وكذا غموض الآنسة (رفاء) التي انتظرها الأطفال بكل توجس وخيفة، كونها ستصبح

---

http://www.alhimartoday.net.consultè le : 25/10/2023.

[1] سورة أل عمران: الاية 139.

[2] سورة النحل: الأية 127.

[3] .http://www.aljazeera.net زيارة يوم 25/10/2023.

[4] سمية بن لمبارك. بعض المشكلات النفسية والسلوكية لطفل يتيم، مجلة تطوير العلوم الاجتماعية، جامعة الجلفة، الجزائر، مج10، ع01، ص04.

زوجة أبيهم، لأن " المركز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه كان نيله أحلى فكان موقعه من النفس أجل وألطف"[1].

إن الغموض وإن ورد بالشكل البسيط في هذا الكرتون إلا أنه موضوع رئيسي في المنطق الفلسفي، إذ يمثل تحديا محتملا للمنطق الكلاسيكي، ذلك أن (ميسيك) عرف أن من يتحمل الغموض بأنه يتحمل الخبرات غير الواقعية ويشير ذلك إلى تقبل واستعداد الفرد لقبول مدركات أو أفكار متباينة عن الخبرات التقليدية أو المألوفة لديه[2]. في مقابل فرد ليست له القدرة على تحمل الخبرات غير الواقعية وبالتالي ففي هذا الكرتون محاولة لتبيين هذه الفلسفة وتعليمها الأطفال.

خاتمة:

وصفوة القول أن تأثير الرسوم المتحركة على الأطفال كبير وخطير، و من الأحرى مراقبة ما فيها من أحداث و قيم موجهة للطفل، فكلما كانت من إنتاج غربي كلما كانت بعيدة عن ثقافة وأخلاق الطفل العربي المسلم.

يجب استغلال الجيد واستثماره في مشاهدة الأطفال للرسوم المتحركة (أفلام الكرتون) وانتقاء ما هو هادف وتربوي.

ضرورة أن تكون الأفلام الموجهة للطفل هادفة وشاملة: تساهم في تكوين ثقافته وتطوير قدراته اللغوية والاجتماعية والوجدانية، وتنمي فيه القيم الدينية النبيلة والمهارات الاجتماعية على أن تتناسب ومستوى الطفل العقلي وعمره ونموه الجسدي والثقافي والمعرفي والاجتماعي.

فلم الكرتون "لحن الحياة" كان مدرسة مصغرة للحياة، يحاول تعليم الأطفال بشكل بسيط أهم أبجديات الكون، وطرق الوصول إلى السعادة عن طريق فعل الخير وتقصي أنماطه المختلفة، بواسطة فلسفة راقية إنسانية تحلم بمجتمع إنساني بكل ما تحمله هذه الكلمة من معاني نبيلة.

---

[1] عبد القاهر جرجاني، أسرار البلاغة، تح: محمد الاسكندراني ، دار الكتاب العربي، بيروت، 1998، ص114.

[2] Messick.sammel :the mature of comgmitive styles.probleme and promise in educltion al proctice educational psychilogist.vot : 19.no .2.pp59.74.

الجسد: علامة للتبليغ أو ممرا للنسق القيمي بين النّص الروائي والسينما

رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا

د/معلم فريدة

د/طراد محمد

جامعة سطيف

الملخص:

تقفُ هذه الورقة البحثية بداية على الميتاجسد وما احتواه من أشكال تعبيرية تتناسل منها عوالم ممكنة في رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي، وكيف وظفت الروائية الجسد (الذاكرة، الأنثوي) بطريقة انزياحية تتيح للقارئ الولوج إلى فواعل الانتشاء بالسرد والاستسلام للمضمر، كما أنّها عالجت قضايا وطنية ثورية وقضايا ثقافية في فضاء رمزي تخييلي منبثق من النسق القيمي للجسد، ليتحوّل بعدها الفعل السينمائي إلى إشباع عرضي لمحاكاة ما يستثيره الجسد _بين الفقد والأنوثة_ من انفعالات لدى المشاهد المتلقي، حيث تترجم لغة الجسد وقائع غائية تحيل إلى كثافة الدلالة الّتي نلمس عوالمها السردية في العبور من المكتوب إلى المرئي.

مما سبق يمكن طرح الإشكالية الآتية: ما هي أبرز الملامح الفنية والجمالية والغائية للغة الجسد؟ كيف للغة الجسد أن تحقق أفعالا ثقافية وتبرهن أحداثا ثورية؟ وإلى أي مدى انتقلت لغة الجسد من الممكن إلى التخييل بين السرد الروائي المكتوب واللّغة البصرية المرئية؟

أولا:الرواية:

تعدّ الرواية شكلا أدبياولوناً خطابيافنيا ظهر في الحقبة الحديثة في العالمين على حد سواء الغرب والعرب، وهي تتأثر بالحياة الاجتماعية وتحتويها، كما أنّها تؤثر فيها وتحاول طرح مختلف قضاياها ومعالجتها،وذلك من طريق القوالب الفنية الإبداعية الّتي تتخذها ضمن أهم تقنية فنية ألا وهي السرد، ذلك أنّه يجّسد أهم مقوماتها" فالرواية تعريفاً هي سرد للحياة"[1] وحيثياتها ومضامينها.

أخذت عناصر الرواية وتقنياتها تتطور مع التطوراتالحاصلة على جميع الأصعدة،مما جعلها تستوعب الأفكار السائدة والسلوكات ومظاهر الحياة المختلفة، وهذا الأمر لا يخص الرواية الغربية فقط بل كذلك هو حال الرواية العربية؛كونها ليست بمنأى عن تطورات العالم، ولاسيما ضمن التطور الاتصالي والتكنولوجي الحالي، إذ إنّها لم تعد مجرد ممارسة سردية فنية فحسب؛ حيث لم يعد السرد فيها مجرد سرد الأحداث وصفات الشخوص والأماكن في شكل منتظم فيه من تسلسل الزمن وترتيب العناصر والأحداث بل "تحوّل السرد بحكم التحوّلات الكبيرة

[1] _يمنى العيد، الرواية العربية المتخيّل وبنيته الفنيّة، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص258.

التّي حصلت في جهازه المفهومي وشبكته الاصطلاحية على الصعيدين النظري والإجرائي إلى لعبة إبداعية كثيفة بالغة التنوع والتموج والإدهاش، وتحول السارد إلى لاعب ماهر وبارع ومخاتل يلعب بعناصر السرد كما يشاء" [1]، متجاوزاً بذلك القوانين والمعايير والمألوفمن الكتابة الروائية التقليدية، وكاسرا بها لطابوهات ترتيب الأحداث وتسلسلها، مبعثرا للزمنمن أجل أن يوّلداتساقافنيا وجماليا داخل النص الروائي،باعثالحيثيات تطور العصر، ومجسّداللواقع في صورة فنية وجمالية تنمّ عن فنيةاللعبة السردية وبراعة السارد.

كما تعدّ الرواية صورة عاكسةللواقع، ورسالة مترجمة لمشكلات الحياة ومضامينها وتموجاتها وكذلك جمالياتها لحظاتها وذكرياتها وذاكرتها،وذلك كله منسكب في قالبمن خيال الكاتب الفنان،مشكلا لوحة ذهنية يعيشها القارئ المتلقي، فهي تعدُّ تجربة مستلة من رواقتجريبي ومعرفي وثقافي وابداعيللكاتب يصوره في بوتقةفنية وجنس أدبييحكي عن قدرة الرواية على تفجير ما سكتت عنه الفنون الأخرى من الشعر والمسرح والرسم... كونها تخطت مرحلة الطفولة، لتستوعب صور الحياةالمختلفة من مشكلات وأفراح وأزمات وعادات وسعادة.....

ثانيا: الرواية في الجزائر:

اتخذت الرواية الجزائرية اتجاهين:

1_ الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية:

اتجه العديد من الروائيين الجزائريين للكتابة باللّغة الفرنسية، ممثلين بها الفكر الجزائري، ومن بين هؤلاء نجد: مولود فرعون، محمد ديب، رشيد بوجدرة...، حيث استعملوا اللّغة الفرنسية أداة للتعبير عن أفكارهم وتوجهاتهم، إذ "شكلت الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ظاهرة ثقافية ولغوية متميزة"[2] كونها مكتوبة باللغة الفرنسية، ولكنفي جوهرها تعبّر عن القلب الجزائري العربيّ، وتسردقضايا جزائرية تترجم أفكار الروائيين ووجدانهم انشغالات، و"إنّها كتابة هدفها تحويل المركز إلى الهامش، والهامش إلى المركز" [3]،بحيث تحاولفي كل مرةمواجهة الآخر(الاستعمار الفرنسي)، بتصوير الحقائق وسرد فضاعة معاناة الشعب الجزائري جرّاء الاستدمار الفرنسي، إضافة إلى ذلك لا يمكننا التّغافل عن جانب آخر وإنكاره في كونأنّ الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية أسهمت بشكل فعّال في إثراء الأدب الفرنسي سواء من حيث الموضوعات أو من حيث الإبداع الفني.

2_ الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية:

نشهد ظهوراً متأخراً للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية ضمن الفضاء الأدبي الجزائري وذلك ما بعد الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة الفرنسية، ويعد أحمد رضا حوحو رائد الرواية العربية الجزائرية من خلال رواية "غادة أم القرى" [4]، إذ تمثّل باكورة الرواية الجزائرية المكتوبة باللّغة العربية، وإنّنا يعدها نلحظ توافدأجيال من الكتّاب الجزائريين الذين تفننوا في الكتابة باللّغة العربية وأبدعوا في تصويرمختلف الأحداث التي مرت بها الجزائر، ولاسيما الأزمات الّتي شهدتها البلاد سواء في أثناء الاستعمار الفرنسي أو في أثناء العشرية السوداء أو مع تذبذبات

الأوضاع الاقتصادية والسياسية المنعكسة على الجانب الاجتماعي؛ مما أرهق كاهل الشعب الجزائري، ومن الروائيين الجزائريين الذينكتبوا مؤلفاتهم باللّغة العربية وأبدعوا فيها وتفننوا؛ نجد: طاهر وطار، أمين زاوي،عزالدين ميهوبي، واسيني الأعرج، الصديق أحمد الزواني، ياسمينة خضرا، أحلام مستغانمي، آسيا جبار، محمد قاسمي...

وننسى أن نُعرجَ بالقول إنّ الرواية الجزائرية ملزمة بمواكبة فنون العصر وتطوراتها،كونها ليست بمنأى عن مجريات التّغيرات الحاصلة في فنية الرواية العالمية بصفة عامّة، وفي توجهات السرد الروائي العربي بصفة خاصة، فهي تنساق نحو ذلك بشكل تلقائي؛ "وتتمظهر تحولات الخطاب الروائي الجزائري على مستوى التجديد والتجريب، وفي توظيف الغرائبي والعجائبي والتناص"[5]،ومن مظاهر ذلك نجد التلاعب بتقنيات السرد وممارسة الكتاب للكتابة الواعية من منظور نقدي، وذلك من خلال تقنيات متعددة تعكسفلسفة الكتابةالعالمية سواء ما ارتبط بالحداثة وما بعد الحداثة.

ثانيا: ذاكرة الجسد أو جسد للذاكرة:

تعدُّ لغة الجسد نسقاً دلالياً يُمرر رسائل تتضمن رؤى وخطابات ثقافية واجتماعية وتاريخية وايديولوجية، وتُضمر توجهات وخلفيات وقيم عميقة، فهي أبعد من أن تكون حيادية ولاسيما إذا كانت أثرا أو يريد صاحبها أن يبصم أثرا ما، وهي لا تقتصر على مناطق محددة من الجسد؛ بِعَدِها منابع مشبعة بالدلالات والمعاني تضفي إلى التّأثير أو إلى تقمص حال ما، أو بالأحرى تتوسم فعل الإقناع. وهذا النوع من الإقناع يهدف إلى رسم معالم دلالية بالغة الغنى والتّنوع تورط الجسد الإنساني؛ فتتحول كل منطقة منه إلى لحظة تواصل ذات إحالات انفعالية تُضمر العديد من المرجعيات والمشارب[6] الثّقافية والاجتماعيّة والحضارية، وبناء عليه؛ فعلى المستوى البصري المرئي يفضح الخطاب الروائي في كثير من المواضع على تعويل **الروائية "أحلام مستغانمي"** على لغة الجسد بوصف الجسد جسرا للعبور إلى الذاكرة ومستلهما للخيال وموقظا للوعة التخييل، "فالجسد بما هو عبور ورحلة لاختراق البصري، والزماني والمكاني والوجداني، فهو يضع نفسه في النقطة البينية أو الخط المائل القائم بين هذه الأزواج المتقابلة، بين: الروح/الجسد_ الزمان/المكان_ الأبيض/الأسود_ القريب/البعيد_ الاغتراب/الحنين[...] الجسد يميل إلى كلّ اتجاه من دون أن يؤكّد هذا الجانب أو ذاك، ومن دون أن يقتصر أحدهما، إنه يقع في "**المابين**". لذا فهو هنا يمارس لعبة مزدوجة حيث يعلن عن تخطّي وتجاوز ذاته ويفصح عن إضافته بأن يكون شيئا أكثر ممّا هو عليه حقيقة"[7]، ومنه فتوظيف**الروائية "أحلام مستغانمي"** الجسد كانتوظيفاً أدائيًّا وفاعلا لتحريك مسار التلقي وبعث نبضات حسية وشعورية للخطاب الروائي، بل كان أكثر عمقاً ومعنىً ممّا يظهر عليه، ولاسيما الجسد الأنثوي، وذلك ما نمسه حينما شبهت الروائية مدينة قسنطينة بجسد حياة وقتها على لسان ذاكرة خالد:

"ها هي ذي قسنطينة..

باردة الأطراف والأقدام. محمومة الشفاه، مجنونة الأطوار.

ها هي ذي.. كم تشبهينها اليوم أيضا.. لو تدرين!"[8]

كما تواطأت لغة الجسد لتحفر عميقابغية إنتاج المعاني والدلالات المقدمة للتّداول في المجتمعالثّقافي،بخلق الإحساس بالهشاشة والضعف والضياع والقوة والذكاء مجتمعة في لحظة الأنوثة، وذلك ما يقود إلى تحفيز حاسة التخييل، ونجد ذلك في وصف البطلة بأنّها امرأة من ورق:

"ألم تكوني امرأة من ورق. تحبّ وتكره على ورق. وتهجر وتعود على ورق. وتقتل وتُحيي بجرّة قلم"[9]

ولم تكتف الروائية باستغلال ملامح الجسد، فعمدت إلىتفعيل حركة التخييل والغوص في غمار الحب الذي يبدأ العيون ثم يغرق فيها حتى ينتهي به المطاف قتيلاً أو مقتولاً:

"أتوقف طويلاً عند عينيك. أبحث فيهما عن ذكرى هزيمتي الأولى أمامك.

ذات يوم.. لم يكن أجمل من عينيك سوى عينيك. فما أشقاني وما أسعدني بهما!

هل تغيرت عيناك أيضاً.. أم أن نظرتي هي التي تغيّرت؟

أواصل البحث في وجهك عن بصمات جنوني السابق. أكاد لا أعرف شفاهك ولا ابتسامتك وحمرتك الجديدة"[10]

ثم تمرر الروائية يمررانطباعا حسياً عن فكرة الفقد الّتي تمثل قوة شعورية ضاربة عن الانفعالات الدفينة جراء فضاعة بتر أحد أعضاء الجسد لبطل الرواية، لتصور من طريقها تاريخا ثوريا حافلا، وذلك فيما سطرته عباراتها:

"وجاءت تلك المعركة الضارية التي دارت على مشارف «باتنة» لتقلب يوماً كلّ شيء..

.....، وكنت فيها أنا من عداد الجرحى بعدما اخترقت ذراعي اليسرى رصاصتان، وإذا بمجرى حياتي يتغيّر فجأة، وأنا أجد نفسي من ضمن الجرحى الذين يجب أن ينقلوا على وجه السرعة إلى الحدود التونسيّة للعلاج.

ولم يكن العلاج بالنسبة لي .. سوى بتر ذراعي اليسرى، لاستحالة استئصال الرصاصتين.....

وها أنذا أمام واقع آخر.

ها هو ذا القدر يطردني من ملجأي الوحيد، من الحياة والمعارك الليليّة، ....ليضعني أمام ساحة أخرى، ليست للموت وليست للحياة. ساحة للألم فقط"[11]

وبعدها تواصل الكاتبة "**أحلام مستغانمي**"في تصوير قيمة الجسد وألم الفقد، بحيث أنه لا يمكن التّحرر من ذاكرة الجسد، عندما أفضت بكلمتها:

"وها أنت ذا، تلهث خلفها لتلحق بماضٍ لم تغادره في الواقع، وبذاكرة تسكنها لأنّها جسدك.

جسدك المشوّه لا غير"[12]، لبيبقى السؤال المطروح هل الذاكرة الجسد أم الجسد ذاكرة؟؟؟.....

انزياح السرد الجسدي إلى صناعة الهُوية:

أخذت **الروائية "أحلام مستغانمي**"في استنطاقا لأحاسيس والمشاعر المضمرة بين لفظة الـ«الأم»ولفظة «الوطن»، مجسّدة ذلك بالبحث عن الهُوية والقيمة للذات المواطن، ليتخلص فيها البطل من إكراهات وهشاشة «أنا»

يتيم الـ"الأم"؛ وينتقل إلى حالات استيهامية تحاكي مشاعر الوجود الأمومي، بحيث تُبشّره وتعده بإثبات ذاتيته الوطنية من طريق الاحساس بحضن الأم، لينساق إلى بعث قوة جديدة في ذاتيته تقول: أكون أولا أكون__هذا هو السؤال"To be not to be___That is thequestion"[13].

ولم أعد أذكر الآن بالتحديد، في أيّة لحظة بالذات أخذ الوطن ملامح الأمومة، وأعطاني ما لم أتوقّعه من الحنان الغامض، والانتماء المتطرّف له"[14]

وكذلك أعرجت **الروائية "أحلام مستغانمي"** حديثها عن تقديم البطل خالد جسده فداء لمواجهة الموت في كل لحظة وحين، في استرسال مشاعر البحث عن الموت المؤقت، كونه موت الجسد الفارغ داخليا من المشاعر والأحاسيس، لا موت الذاكرة الثورية، بل رسم خطابها:

"وكنت يتيما وقتها...فالجوع إلى الحنان، شعور مخيف وموجع، يظلُّ ينحر فيك من الداخل ويلازمك حتّى يأتي عليك بطريقة أو بأخرى.

أكان التحاقي بالجبهة آنذاك محاولة غير معلنة للبحث عن موت أجمل خارج تلك الأحاسيس المرضيّة التي كانت تملأني تدريجيّاً حقداً على كلّ شيء؟"[15]

وهنا نلحظ بشيء من التّجاوز، على مقولة "ديكارت":"أنا هذا البطل الثوري الثائر فأنا موجودة" ولأن يقين الذّات بوجودها وكينونتها وحقيقتها الداحضة لكل شك يصطاد فيها موت الجسد فريسته، ويظل خلود الذاكرة.

وبعدها تُصرُّ **الروائية "أحلام مستغانمي"** على صناعة هُوية ثورية وطنية جزائرية من شق الجسد وبتر جزء منه، بحيث تروي ذلك على لسان البطل:

"....وقبل أن تقولي شيئاً، كانت عيناك تكتشفان في نظرة خاطفة، ذراع جاكيتي الفارغة والمختبئ كُمَّه بحياء في جيب سترتي.

كانت تلك بطاقة تعريفي وأوراقي الثبوتية"[16]

فهذه الهُوية تثير الانفعالات الثّاوية في مستودع لاشعور البطل، وتجعله يبحث عن نفسه وهُويته تنسال من ذاكرة الماضي لجسد مبتور.

الجسد ثقافة أم قيمة:

فعّلت **الروائية "أحلام مستغانمي"** الشّعور بالكينونة الّتي تنسحب على ما أفضت به ثقافة اللون، ليحمل اللون قيمة الأنوثة في صورة تخييلية تُستلهم من الصورة البصرية تعبّر عن اللون الأبيض عن جسد حامل للأبيض عن أنوثة جارفة بلون أبيض؛ لتبث من قيم رمزية للأنوثة الغارقة في النشوة والجمال والحب والابتسام والوجود والحرية والشباب وهلم جرا، والمتناسلة من أحاسيسالانتعاش والاستمتاع برائحته اللون جسد يستره اللون الأبيض، حيث انطلق الحب من اللون الأبيض:

"....يمكنني أن أقول إنّني أحببتك، ما قبل النظرة الأولى.....

.....

كان وجهك يطاردني بين كلّ الوجوه، وثوبك الأبيض المتنقّل من لوحة إلى أخرى، يصبح لون دهشتي وفضولي..

واللّون الذي يؤثث وحده تلك القاعة المملوءة ... بأكثر من زائر وأكثر من لون.

هل يولد الحبّ أيضاً من لون لم نكن نحبّه بالضرورة!

وفجأة اقترب اللّون الأبيض منيّ، وراح يتحدث بالفرنسية مع فتاة أخرى لم ألاحظها من قبل.....

ربّما لأنّ الأبيض عنما يلبس شعراً طويلاً حالكاً، يكون قد غطى على كل الألون...

قال الأبيض وهو يتأمل لوحة:

.....

وأجاب اللّون الذي لا لون له:

....

ولم تدهشني حماقة اللّون الذي لا لون له، عنما يفضل أن يفهم كلّ ما يرى...

أدهشني اللّون الأبيض فقط.. فليس من طبعه أن يفضل الغموض!"[17]

هذا الكلام يقودنا للسؤال هل الجسد يلبس اللون أم اللون يلبس الجسد؟؟؟

وهنا يمكننا أن نقول إنّ ثقافة اللون الأبيض المرتبطة بالمجتمع الجزائري أضفت ولادة جديدة لحياة البطل، لأنّ اللون الأبيض قداسة متشربة من الطبيعة أضفت مسحة جمالية لحركة الحياة والتخييلوالمتاهة في حب الأبيض، بل أضفت قيمة تشكيلية على الصّورة البصرية المتخيلة، حيث أعطت للبطلة حياة معاني أعمق من الأنثى؛ لتستدرج القارئ إلى الخوض في غمارعلامة مميّزة للبطلة تضارع في أثرها أوتار مقطوعة موسيقيّة.

والمدهش في الأمر حين تربط هشاشة قيمة الثقافة الإعلامية بالجسد المُهمل في منفى الحياة، والمتورط في فضاعة انحطاط فعل القراءة عند مجتمع لابد أن يقرأ ليستوعب ملامح العالم والفكر، فتقول واصفة الفوضى التي طالت جسد الجرائد:

"الآن الجرائد تشبه دائماً أصحابها، تبدو لي جرائدنا وكأنّها تستيقظ كلّ يوم مثلنا، بملامح متعبة وبوجه غير صباحيّ غسلته على عجل، ونزلت به الشارع. هكذا دون أن تكلّف نفسها مشقّة تصفيف شعرها، أو وضع ربطة عنق مناسبة.. أو إغرائنا بابتسامة"[18]

فهذا التّمثيل اللغوي البصري للثقافة العامة يواصل تشخيص واقع المجتمع الجزائري ومجريات اهتماماته وتواري صلابة قاعدة التوجهات الفكرية لدى أفراده.

فواعل لغة الجسد في توجيه الفضاء السردي:

تتجاوز لغة **الروائية "أحلام مستغانمي"** في رواية "**ذاكرة الجسد**" الكينونة الظاهرة للعلاقة القائمة بين الكلمات والمعاني السطحية إلى كينونة ويحسها القارئ ويغوص في مشاعرها، من خلال ملامسة العلاقة أبعادها الاستثارية والانفعالية والكيمياوية، كونها تمتلك القدرة على صناعة اللا موجودات والخوارق من سلسلة كلامية ولها إمكانيّة الانتقال من الجسد إلى الاستلذاذ إلى موضوعات أخرى منها المعلنة ومنها المضمرة، لتنعرج إلى التلميح بأنّ الجسد الأنثوي بات بضاعة للبيعمجسدة مثلا ذلك في التّمثيل اللّساني على حد ما أثاره كلام البطل في القارئ من أسئلة وعلامات استفهام:

"هل غيّر الزواج حقّاً ملامحك وضحكتك الطفوليّة، هل غيّر ذاكرتك أيضاً، ومذاق شفاهك وسمرتك الغجريّة؟.....

أم تراك لبست هذا القناع، فقط لتروّجي لبضاعة في شكل كتاب، أسميتها «منعطف النسيان» بضاعة قد تكون قصّتي معك.. وذاكرة جرحي؟

وقد تكون آخر طريقة وجدتها لقتلي اليوم من جديد، دون أن تتركي بصماتك على عنقي"[19]

وهنا يمكننا أن نقول إنّ للجسد فواعل في تغيير وتحوير مكامن الحياة مما نعيشه ومما يبغى غصة غموض مؤجلة في الحلق، والغريب أن يعبث الجسد بقوام الخطاب الروائي، ليتنطط من الجسد الشهوة إلى الجسد البضاعة إلى الجسد الحبل القاتل.

لغة الجسد في السينما(الجسد من المكتوب إلى اللّغة البصرية):

يستند الفضاء المرئي لمسلسل "**ذاكرة الجسد**" إلى التّشاكل اللّغوي والبصري، إذ كان التّواصل الجسدي فيه محورا للتعبير عن مجريات الأحداث والأحاسيس والمشاعر المتناسلة من ذكريات الشخوص والأماكن، وما دعم حضور الجسد وسلطته الفنية هو تحركات الكاميرا الّتي أسهمت في بناء خطاب لا يترجم حيثيات الرواية فحسب بل أضفت الموسيقى والتصوير الفني حياة للرواية، ولاسيما أنّها نقلت للمُشاهد صوراً مشبعة بمشاعر تروي حكاية حب مخضرم وملطخ ببتر الجسد، ولقطات متنوعة أفصحت عن تفاصيل وتعبيرات جسدية لا يمكن ملامسة الأحاسيس المتناسلة منها إلا من طريق زوايا التّصوير والتمثيل؛ أهمها ملامح وجوه الممثلين وإيماءاتهم وحركاتهم؛ ذلك أنّ نظرة العين أو إشارةباليد أو اتخاذ وضع جسدي ما، أو الضحك أو الرقص أو البكاء تشكل كل هذه الإيماءات أفعالاً تواصلية إخبارية، أو يدرك الآخرون من خلالها شيئاً عنا[20] فهذه الأجزاء التّفصيلية للغة الجسدية أتاحت المجال لمحاولة استنطاق مُضمرات الخطاب اللّغوي لرواية "**ذاكرة الجسد**"، من طريق عرض الحالات النّفسية والعاطفية المنتشلة من أفعال وتصرفات شخصيات المسلسل، وهذا ما يقود إلى استجلاء حالات العرض

المقيمة لطبيعة العلاقات في الكامنة بين أبطال الرواية وشخوصها، وإلى معرفة السّلوك التّواصلي المجسدللأفعال المتولّدة عن الانفعالات الدّاخلية الدّفينة لحظات التمثيل؛ مما يؤدي بالمشاهد إلى معايشة أحداث المسلسل ولقطاته.

الجسد: متعة أم وعد مؤجل:

"عندما نقول الجسد متعة أم المتعة الجسد ذلك هو الجسد الأنثى"

أدى اختيار الممثلة الجزائرية "**أمل بوشوشة**"لتؤدي دور البطلة، بهذا الشّكل الجامع بين الهدوء، والثّقة والتّسلط، والحيوية، والجنون، والخلاص إلى إنتاج معنى وقيمة مضافة لحياة الأنثى (حياة) _ الأنثى الجزائرية المقصودة هنا_ والانثى حياة معاً، إذ "لا وجود للحياة خارج المعنى والقيمة التي نضفيهما عليها، والمعنى والقيمة هما تسمية لقوة وسلطة ما"[21]؛ إذ نقلتنا الممثلة إلى حياة تحكمها سلطة أنثوية مكتفية بغموض مشاعرها وأحاسيسها وانفعالاتها، كونها ظهرت في صورة أنثى متحررة من قيود التّقاليد الاجتماعيّة والعرفيّة؛ فمعظم اللقطات عبّرت _بصورة استعارية_ عن امرأة استثنائية تخلّص معها الأنثى حياة من طابعه الأنثى من ورق بين طيات صفحات رواية، وقدّمت لنا شيئا آخر عن جسد المرأة محتفيا بتفردها وقوتها واستغنائها أحيانا، ليَهبَ لها ذلك قيماً جديدة منفصلة عن القيم القديمة الملتصقة بهافي خضوعها للسلطة الشعورية المتعلقة برائحة الورق معلنة تمردها، فجسدُها ظهر ينبض تحررا وقوة واندفاعا وحماسا ممزوجا بالثبات والثّقة والتمسك بالأنا الجزائرية، كلها صفات ضد في حياة، فهو رمز للجمال والحسن والأنوثة والأناقة والتّحرر والمتعة، إذ صارت من طريقه المرأة طاقة استمتاعية خُلقت للتلذذ والمتعة، بحيث ماثل تمرد جسدها وانفلاته من مكنونات العادات والتّقاليد عبق العطر وقوة رائحة جسور مدينة قسنطينة المنضوي في البعد الإيحائي لمسار أحداث المسلسل ولقطة النهاية لرفع ستار ذاكرة الجسد، الّتي أصبحت تُشكل بعداً تواصليا بتمثيل أحاسيس وانطباعات عن الثورة عن الجمال عن مدينة عن قصة حب لا تنتهي.

خاتمة:

كانت لغة الجسد علامات وملفوضات أيقونية والمادة الخام للغة الخطاب الروائي لرواية "ذاكرة الجسد"؛ بكل أشكالها التّواصلية الّتي أدت دور الاستراتيجية المغناطيسية لجذب القارئ و الطين المائي في بناء هوية شخوص الرواية وملامح شخصيات المسلسل، كما أنّها نجحت في كثير من الأحيان في استثارة عوالم استهاميّة يتخطى فيها الفعل التّواصلي إلى فضول الاستكشاف، ليتحول الجسد إلى أم ووطن وتاريخ وثقافة ومدينة، بحيث يتقمص فيها الجسد رموز «الهُوية»و«الانتماء»و«الوجود» مؤدياً طقوس الولاء لـ**"ذاكرة الجسد"**.

الهوامش:

---

[1]_محمد صابر عبيد، فضاء الكون السردي جماليات التشكيل القصصي والروائي (نخبة من النقّاد والأكاديميين)، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 1436هـ، 2015م، ص9.

[2]_حفناوي بعلي، تحولات الخطاب الروائي الجزائري آفاق التجديد ومتاهات التجريب، دار اليازوري، عمان، الأردن، الطبعة العربية، 2015م ، ص07.

[3]_المرجع نفسه، ص63.

[4]_ينظر، المرجع نفسه، ص170.

[5]_المرجع نفسه، ص15.

[6]– ينظر، سعيد بنكَراد، سيميائيات الصورة الإشهارية، الإشهار والتمثلات الثقافية، مرجع سابق، ص16.

[7]– عبد الله بريمي، مطاردة العلامات بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية –الإنتاج والتلقي–، مرجع سابق، ص263.

[8]_أحلام مستغانمي، ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000م، ص13.

[9]_الرواية، ص16.

[10]_الرواية، ص17.

[11]_الرواية، ص34، 35.

[12]_الرواية، ص29.

[13]–William Shakespeare,The tragedy of Hamlet prince of denmark, The university of Adelaide library, university of Adelaide, South Australia 5005, 2015, P74.

[14]_الرواية، ص27.

[15]_الرواية، ص28.

[16]_الرواية، ص52، 53.

[17]_الرواية، ص51، 52.

[18]_الرواية، ص15.

[19]_الرواية، ص17، 18.

[20]– ينظر، أمبرتو إيكو (U.Eco)،سيميائياتالأنساق البصري، مرجع سابق، ص117.

[21]– عبد الله بريمي، مطاردة العلامات بحث في سيميائيات شارل ساندرس بورس التأويلية –الإنتاج والتلقي– كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2016م، ص205.

أفلام الكرتون في المجتمعات الغربية من فعل السخرية المعلن -إلى فعل التأثير والتوجيه المضمر نماذج تطبيقية مختارة

أ/حسين بوفناز

جامعة سطيف02

أولا. تمهيد عام:

لم يعد يخفى على أحد في عصر اليوم الذي تعيشه الإنسانية جمعاء الدور البارز الذي ترومه الصناعة السينمائية في نشر الوعي السياسي بين أوساط المجتمعات والشعوب، حيث باتت الأفلام السينمائية قوة داعمة أو مضادة لأيّ توجّه فكري إيديولوجي. ولا شك أنّ أفلام الكرتون أصبحت من أهم عناصر السينما التيّ يتم من خلالها استقطاب الجماهير ثقافيا وسياسيا وحتى ايديولوجيا لما لها من خصوصيات تأثيرية وسعة انتشار.

من هذا المنطلق جاءت هذه الورقة البحثية مُحاوِلةً رصد مظاهر الاستشراف السياسي في السلسلة الكرتونية الأمريكية "عائلة سيمبسون"، وما تتضمنه من أفكار ومعتقدات وتوجيهات ضمنية غير مباشرة...الخ، تسعى إلى التأثير في فكر الآخر وتوجيهه وفق الرؤية التّي يسعى إليها صاحب السيناريو أو المؤسسة التي تقف خلفه وتدعمه.

ولعلّ التوجّه الضمني لهذا الفن السنمائي في عرض الأفكار وصناعتها ومحاولة تغيير المعتقدات بما يخدم المصالح ويحقق الغايات هو الذي دفعنا لاعتماد المقاربة اللسانية التداولية في كشف الأنساق المضمرة المتخفية وراء ما هو فكاهي، على اعتبار أن التداولية كمقاربة لسانية معاصرة تسعى للإجابة عن أسئلة من قبيل: من يتكلّم؟ مع من يتكلّم؟ كيف قال المتكلّم ما قال؟ ماذا يقصد من وراء كلامه...الخ

بالتالي كان الهدف الأساسي من وراء هذه الدراسة، هو محاولة الكشف عن خطورة أفلام الكرتون التّي تتسلل إلى البيوت في ثوب من الكوميديا والترفيه، بينما الحقيقة في أحايين كثيرة هي عكس ذلك. وبخاصة مع ما يُميّز هذا النوع من المنتجات السنمائيّة التي تتمتع بقدرة التأثير العالية على الجماهير كونها تعتبر وعاءً معرفيا ثقافيا اجتماعيا نتيجة تركيزها على أسلوب جذب المشاهد بصور فنيّة مشوّقة مبنية على استراتيجيات ضمنية غير مباشرة، تجعل المتلقي يبذل جهدا تحليليا وتأويليا لفهمها، تجعله في الأخير منتشيا بما وصل إليه من أفكار، مؤمنا بها باعتبارها نتاج تأويله الخاص، وهذا هو مكمن المغالطة التي يبني عليها صاحب السيناريو عمله ومنتجه.

ثانيا: الإطار التطبيقي:

1. بطاقة فنية عن سلسلة سيمبسون الأمريكية[أ]

جدول رقم01: عائلة سيمبسون

الأم	الأب	الإبن	الإبنة	الإبنة الصغيرة	الكلب	القطة
مارج	هومر	بارث	ليزا	ماغي	سانتا ليتل هيلبر	سنو بول

المصدر: من إعداد الباحث

جدول رقم02: بطاقة عامة عن سلسلة سيمبسون

نوع المسلسل	كوميدي
عدد المواسم	21
عدد الحلقات	448
مدة الحلقة	22 - 24 دقيقة
المؤلف	مات غرينينغ
بطولة	دان كاستلانيتا، جولي كافنر، نانسي كارترايت، ياردلي سميث، هانك آزاريا، هاري شيرر
الدولة	الولايات المتحدة
عرض على	قناة فوكس
العرض الأول	17 ديسمبر 1989

ثالثا. نماذج تحليلية مختارة من سلسلة "سيمبسون":

1 النموذج الأول: آلة تصوير متلاعب بها

في الحلقة الرابعة من الجزء العشرون ، والتّي تمّ بثّها سنة (2008)، كان الأب هومر يحاول التصويت لصالح باراك أوباما ولكن آلة التصوير كانت تمنعه من ذلك وتصوّت بطريقة تلقائية لصالح منافسه. وبعد أربعة أعوام من بثّ الحلقة حدثت هذه المشكلة في الواقع، حيث تمّ استبدال آلة تصوير في مدينة بنسلفينيا عندما لاحظوا أنّ كل الأصوات التّي كانت لصالح أوباما تحوّلت مباشرة إلى منافسه **!؟**

في هذا النموذج من سلسلة "سيمبسون" تبرز المظاهر التداولية ذات البعد الحجاجي ذو الوظائف التأثيرية والإقناعية، حيث تتجلى بوضوح سلطة القوة الخفية في التأثير على نتائج الانتخابات، بل أكثر من ذلك العمل على توجيه الجماهير من خلال الرسوم المتحركة إلى نتيجة مضمرة ممثلة في فعل التحذير ومن ثمّ توعية الجماهير لما يُحاك في الخفاء.

ففي هذا المثال يحاول الأب "هومر" التصويت لصالح مرشح معين إلا أن آلة التصوير ترسل صوته لمنافسه، وهنا يكمن الاستشراف السياسي في الرسوم الكرتونية، فهذا المشهد كان مجرد تمثيل لما سيحدث في المستقبل القريب في الحياة الواقعية. أما الرسوم ما هي إلا تهيئة للجماهير التي تعتبر الفئة الناخبة والمقصودة. بناءً على ذلك فعنصر التواصل بين الشعب والسلطة الخفية التي تريد التحكّم في اختياراته المستقبلية يمكن تحديده كالآتي:

- المتلقي: الجماهير.
- المخاطِب: السلطة الخفية.
- الوسيط (القناة): الرسوم المتحركة.
- المضمون: تهيئة الشعب لعمليات التزوير المقننة.
- الوسيلة: التكنولوجيا الرقمية.
- النتيجة: بعد مرور أربع سنوات من بث الحلقة حدث الأمر فعليا على أرض الواقع، وتم التلاعب بنتائج الانتخابات في مدينة "بنسلفانيا" حيث تحولت كل الأصوات إلى خصم المرشح باراك أوباما!!

2 النموذج الثاني: تجسس وكالة الأمن القومي على الأمريكيين:

في فيلم "سيمبسون" سنة (2007) كانت العائلة في حالة فرار، وبينما كانوا يتناقشون في القطار، حذرتهم الابنة ليزا أنّه من الأفضل لهم أن يصمتوا، لأنّ هناك إمكانية للتنصّت عليهم من قبل المخابرات الأمريكية. عندها الأم مارج طلبت من ابنتها الهدوء، وأنّه ليس هناك داعي للقلق. لكن الحقيقة أنّ ما قالته ليزا وما توقعته كان صحيحا؛ إذ كانت وكالة الأمن القومي تستمع فعلا لكلّ ما يقولون وكانت تستعد للتدخل.

وبالفعل ففي سنة (2013) قرّر إدوارد سنودل أحد أبرز موظفي وكالة الأمن القومي، التضحية براتبه السنوي الذي يبلغ (200.000 دولار) ليكشف الحقيقة أمام العالم عامّة والأمريكيين بصفة خاصة، مخاطبا إيّاهم قائلا: أجل أيّها المواطنون الأمريكيون، إنّ وكالة الأمن

القومي تتنصت على مكالماتكم الخاصّة دون أدنى احترام لحياتكم الشخصية، وهذا منذ فترة طويلة جدا.

إنّ هذا النموذج من أخطر النماذج التي تضمنتها السلسلة الكرتونية، فالقضية هذه المرة تتعلق بالأمن القومي. والمظهر التداولي هنا يتجلى في متضمّنات القول التي احتواها الخطاب في هذا المشهد، وهي رسائل مشفرة من قبل جهة ما تريد أن تكشف أن هناك جهة أخرى معادية تتجسس على الشعب الأمريكي، وبمفهوم الأفعال الكلامية نجد في هذا المشهد المشهد فعل كلامي غير مباشر يستلزم التحذير والتنبيه أولا، ووجوب التغيير ثانيا.

3 النموذج الثالث: علم المقاومة السورية:

هنالك نظرية مؤامرة منتشرة –خاصة– في بعض وسائل الإعلام المصرية فحواها "أنّ الولايات المتحدة تعمّدت تفجير الوضع في سوريا"، وكانت حجّة الإعلام المصري آنذاك مبنية على إحدى حلقات سلسلة "سيمبسون". فالواقع أنّه خلال بث إحدى سنة (2001) نرى الابن بارث قد تحوّل إلى طيّار مقاتل، يقوم بقصف بلد ما في الشرق الأوسط، وعلى باب سيّارة "جيب" العسكرية للضحايا نجد العلم الذي ستتخذه فيما بعد المعارضة السورية رمزا لها، هل كان ذلك صدفة !!؟

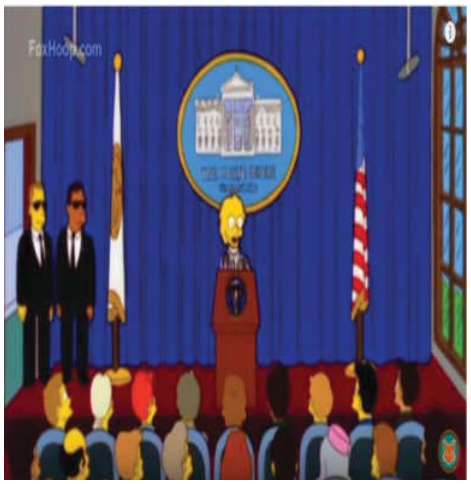
فمن المؤكّد أنّه عندما تمّ بث الحلقة في الولايات المتحدة لم يكن يتوقّع أحد أنّه بعد عشرة سنوات سَتظهر معارضة سورية، بل والأكثر من ذلك التنبؤ بألوان وشكل العلم الذي ستتخذه رمزا لها.

في هذا النموذج يتمثل الاستشراف السياسي في شقه الخارجي (السياسة الخارجية) وكيف كان هناك تخطيط مسبق للثورات العربية، ففي مشهد السلسلة الأمريكية الابن يصبح طيارا ويقصف بلدا معينا في المشرق العربي، والعلامة السيميائية الفارقة هنا هي صورة العلم الموجود على طائرته إذ هو نفسه الذي اتخذته المقاومة السورية في حربها مع نظام بشار الأسد، فهل هذه مصادفة. أم أنّ التخطيط والتدبير في الدهاليز عمل فعله، وما إظهاره في الرسوم الكرتونية إلا تمهيدا ومناورة مقصودة الغرض منها التسويق غير المباشر للحرب القادمة.

فالمرسل هنا يتمتع في هذا السياق بكفاءة تداولية ظهرت في استراتيجية التوظيف السيميائي لمختلف العلامات غير اللّغوية التي كان لها الأثر البالغ في تسويق تلك الأحداث بطريقة استباقية غير مباشرة ممارستا بذلك سلطتها على ذهن المشاهد؛ سلطة تجعله مهيّئا ومتقبلا لما سيحدث دون أدنى انفعال أو حيرة على اعتبار أنّ الفعل قد ترسخ في ذهنه وتقبله عقله في قالبه الكوميدي الساخر.

4 النموذج الرابع: الرئيس ترامب على رأس الولايات المتحدة:

لقد تمّ عرض أحد حلقات السلسلة الأمريكية "سيمبسون" في 19 من شهر مارس سنة 2000 عندما كان بيل كلينتون لا يزال رئيسا للولايات المتحدة الأمريكية قبل هجمات 11 سبتمبر 2001 وقبل حرب العراق وأفغانستان، وقبل الأزمة المالية...؛ في هذه الحلقة كان "بارث" موسيقيا فاشلا بينما نجحت أخته ليزا بعد أن أصبحت سنة (2030) أول رئيسة امرأة للولايات المتحدة الأمريكية.



وفي شهر جويلية من سنة 2015 كانت المفاجأة الكبيرة عندما قام المليونير "دونالد ترامب" بإعلان ترشحه لرئاسة الولايات المتحدة الأمريكية، وكانت المفاجأة الأكبر حين فاز بتلك الرئاسيات !؟

إذا في هذه الحلقة تم العمل على توجيه الجماهير، وتجهيز عقولها وذلك من خلال البرمجة العقلية، فرؤية الحدث في فلم كرتوني كان لها وقعها على نفسية الناخبين فيما بعد، هذا ما يعرف في التداولية بالفعل الإنجازي، وما يعقبه من فعل تأثيري ناتج عن جملة من الآليات الحجاجية البصريّة واللّغويّة.

هذا، ويذهب أصحاب هذا الفلم الكرتوني إلى أبعد من ذلك حيث يتوقعون أن تتقلد امرأة حكم البيت الأبيض سنة 2030 وذلك ما تم محاكاته في الفلم الكرتوني:

الإبنة ليزا تصبح رئيسة للولايات المتحدة الأمريكية، وإذا ما ربطنا هذا المشهد بالواقع الحالي فإننا أمام فرضيتين:

❖ **الفرضية الأولى:** إبنة ترامب ونفوذها في المجال السياسي يخول لها الدخول في معترك الرئاسيات وتكون خليفة لوالدها.

❖ **الفرضية الثانية:** رئيسة مجلس النواب "ساندي" وهي من الديمقراطيين تعتبر زعيمة معادية لسياسات الرئيس ترامب مرشحة وبقوة للوصول إلى البيت الأبيض. فهل يا ترى يتحقق استشراف صاحب سيناريو "سيمبسون" ونرى رئيسة وليس رئيسا للولايات المتحدة الأمريكية ؟

5 النموذج الخامس: فيروس كورونا:

في إحدى حلقات المسلسل التّي أذيعت بحلول سنة (1993)، والتي تتحدث عن وصول شحنة سلع من الصين...

(تتوالى الأحداث)...، وقد أصابت تلك الشحنة بعض الشحن الأخرى بالفيروس، وتمّ إرسال أحد تلك الصناديق باسم "هومر" الأب، ليفتح الأخير الصندوق ويصاب بالفيروس القادم من الصين. والأكيد أنّه لم يأتي صندوق واحد من الصين، وبالتالي فقد أصيب العديد من شخصيات المسلسل بالفيروس، ليؤثر الأخير على المدينة بأكملها، وتتوالى تبعا لذلك حالات الوفيات.

هذا المشهد يحكي تماما ما حدث بالأمس القريب من انتشار لفيروس كورونا انطلاقا من الصين حسب الرواية الأمريكية، ليزحف بعدها نحو بقية بلدان العالم الواحدة تلوى الأخرى.

في هذا النموذج ينقلنا صاحب السيناريو إلى نوع آخر من الاستشراف، ويتعلق الأمر هنا بسيناريو الأمراض المعدية المتنقلة عن طريق فيروسات خطيرة وقاتلة.

في هذا النوع هناك احتمال لتنفيذ هجمات بيولوجية من طرف قوى خفية، ذلك أنّ المؤامرات التي تحيكها الدول لبعضها البعض أخذت نوعا آخر من الحروب، وبنظرة تحليلية لواقع اليوم وظهور فيروس كورونا القادم من الصين نرى ذلك الترابط والصلة بين ما هو

مجرد سيناريو كرتوني، و بين ما هو معاش فعلا اليوم، فهل مرض "كورونا" مخطط له مسبقا ؟

هناك فرضية مفادها أن جهات تعمل على افتعال هذه الأمراض ونشرها حول العالم، ومن ثم تقديم الدواء لها بهدف اقتصادي تجاري بحت.

والبعد التداولي في هذا النوع يكمن في تهييج الجماهير وإثارتهم وإخافتهم لإقناعهم بخطورة المرض وضرورة الالتزام بأوامر المنظمات الصحيّة، لتأتي تبعا لذلك عملية الترويج للأدوية المصنعة والتّي بدورها لاقت رواجا استباقيا.

هنا نلحظ الدور الكبير الذي يلعبه الاتصال في زيادة حجم الهالة والذعر، ومن ثمّ الإذعان والانقياد وكانت الرسوم الكرتونية هي الوسيلة الفاعلة، علما أن سلسلة "سيمبسون" يشاهدها الكبير قبل الصغير.

خاتمة:

بناءً على ما سبق وفي ختام دراستنا هذه نقول أنّ السياسة والسينما في هذا العصر أصبحا متلازمين لا يمكن الفصل بينهما؛ إذ باتت السينما عاملا مُهما في رسم السياسات التّي تتبع وتخضع لإيديولوجيات معيّنة. وقد سمحت لنا هذه الورقة البحثية باستجلاء مظاهر الاستشراف السياسي في سلسلة "سيمبسون" الأمريكية، وعلى ضوء ذلك يمكن تسجيل نتائج هذه الدراسة في النقاط الآتية:

- إنّ السينما لها تاريخ طويل في التوثيق لأهم المحطات السياسية التّي عرفتها مختلف الحقب التاريخية.
- أصبحت الأفلام الكرتونية وسيلة فعّالة في زرع التوجهات السياسية لأنّها تُرسخ منذ الصغر ويكبر هذا الصغير على أفكارها ومعتقداتها...الخ

- الاستشراف منهجية علمية وليست مجرد تكهنات وتخمينات.
- التحليل التداولي للنماذج المقتطعة من سلسلة "سيمبسون" كشف عن وجود قصدية من طرف قوّة فاعلة في التخطيط والتنفيذ على اعتبار أنّ التواصل السياسي مع المشاهد عبر قنوات الأفلام الكرتونية أكثر فعالية من التواصل العادي والمباشر.
- يمكن أن نقول أنّ البعد الحجاجي ممثلا في الإقناع والتأثير كان الغاية والهدف من السلسلة، وهذا ما جعل من المشاهد يتعرض لجملة من العمليات التوجيهية قصد تحديد اختياراته وفق رؤى وأهداف محددة من طرف أصحاب القرار أو السلطة النافذة.

النَّص السَّردي بين الخطاب الروائي والمشهد السينمائي

نماذج مختارة

الدكتورة: وهيبة عجيري

جامعة بسكرة

للسَّـــرد مجالات وفنون كتابية عدّة يحاول من خلالها الكاتب بث أفكاره وآرائه وآلامه وأحلامه وتوجهاته الفكرية مستعملاً الرواية كتوثيق لما يرمي التعبير عنه في سلسلة من الأحداث والمواقف والأقوال على ألسنة جملة من الشَّخصيات، واقعية كانت أو من نسج الخيال.

وباعتبار الرواية تمثيل صريح للسَّرد فقد كان لها علاقات متعدِّدة مع بقية الفنون السَّردية من قصَّة وحكاية وأمثال وحكم ومقامات ومقالات، وحتى المســـرح يدخل في مضـــمار هذه العلاقة، والتي قد تكون علاقة تواصل أو انفصال.

ونظرًا لأهمية الرواية وما تحتويه من فنيات فقد حاول العديد من الكتاب نقل هذه النُّصوص المكتوبة إلى نصوص مرئية تشاهد بالعين المجردة عن طريق المشاهد السنيمائية.

1-تعريف السينما:

«السـينما هي الفن السَّـابع من حيث تاريخ ظهورها بعد الفنون السـتة الكبرى، وهي: العمارة والنحت والرسم والأدب والموسيقى والأداء، ولكن قد تكون الفن الأول من حيث استحواذها على اهتمام العالم»[1].

وقد لعبت السـينما الدور الفعّال في جذب المشـاهد والتأثير فيه من خلال التأثير الضـوئي من جهة وتعرضه من مضامين فعالة.

2- تعريف المشاهد السينمائية (المَشاهد):

هي عبارة عن الصـــور المتوالية الثابتة عن موضـــوع أو مشـــكلة، أو ظاهرة معينة، مطبوعة على شـريط ملفوف على بكرة تتراوح مدة عرضـه عادة بين 10 دقائق إلى سـاعتين حسـب موضـوعه والظروف التي تحيط به.

تعد السـينما من أهم الوسـائل التي يسـتعين بها الكاتب والمخرج لتوضـيح بعض المواقف أو إيصـال حقيقة من الحقائق سواءٌ أكانت سياسية أو اجتماعية أو فكرية وعلى الأخص تعليمية إرشادية يستفيد منها المتلقي[2].

3-خصائص الأفلام السنيمائيـة:

للمشـاهد السـينمائية مميزات تفردها عن غيرها من الفنون السَّـردية الأخرى، ويمكن الإشـارة إلى بعضها على وجه التمثيل لا الحصر:

- يتميز الفيلم السينمائي بإمكانية عرضه في أي وقت وكذا أكثر من مرة.
- كما يتميز بإمكانية إيقافه أثناء العرض وبالفترة الزمنية التي نريدها.
- تتميز الشاشة السنيمائية بالمساحة الكبيرة بالدرجة التي تسمح بتكبير الأجسام والصورة المعروضة عليها.
- دقة الصورة السينمائية ووضوحها[3].

تلك مميزات المشـاهد السـينمائية وإذا ما قارناها بالرواية أي النَّص السَّـردي المكتوب فنجد هذه الأخيرة هي الأخرى لها خصـائصـها ومميزاتها لكونها ذلك الفن الأدبي المكتوب بأسلوب سردي يتضـمّن جملة من الأحداث مترابطة فيما بينها تنقل لنا أحداثًا محدَّدة تشـير إلى واقع بعينه سـواءٌ أكان هذا الواقع معاشًا أو إسقاطًا يحاكي الواقع المعاش.

للرواية عناصر فنية ترتكز عليها لبناء هيكلها العام التي تتمثل في: الشخصيات والحبكة والموضوع والزمان والمكان

كما تتميز المشـاهد السـنيمائية باللغة خاصـة (اللغة السـنيمائية)، إذ تعتمد اللغة السـنيمائية بكونها تقوم على أنظمة تشـفير يعمل على فهمها من خلال تقريب عمليات الفهم بتركيب اللغة الأيقونية ضـمن الصورة العامة وبذلك تغدو صورة الفلم مركبة من مجموعة لغات تخدم بعضها.

وعلى هذا الأسـاس فإن اللغة السـينمائية هي مصـطلح يقوم على كثافة وغنى اللغة الخاصـة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر أيقونية (صورية) متحركة تشتغل في ضع الدلالة فيها مجموعة من الآليات كالكون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم[4].

رواية (آن في المرتفعات الخضـراء لـــ: لوسـي مود مونتفري) حول اليتيمة (آن شـيرلي) ترجمت الرواية إلى 36 لغة وبيع منها أكثر من 50 مليون نسـخة حول العالم مما يجعلها واحدة من أكثر الكتب مبيعًا، ط1 عام 2021.

المسلسل: بدأ المسلسل في 2019 على منصـة نتفليكس العالمية، 3 أجزاء ج1/ 7حلقات ج2/ 10 حلقات، ج 3 / 10 حلقات.

الشخصيات: بطلة المسلسل هي (آن شيرلي كا ثبيرت) ظهرت في المسلسل شخصية غربية الأطوار مليئة بالطاقة الإيجابية ولها خيالٌ خصب أمّا من ناحية الشكل فهي بيضاء البشرة ولها عينين زرقاوين شعرٌ أحمر اللون وجسمها نجيل، ترتدي ملابس بالية في أول التقاء لها مع ماتيو كوثرت.

ماريلا كاثبيرن: امرأة كبيرة في السن عازبة غالبا ما تظهر الجدية والصرامة على ملامحها وهي نحيلة وطويلة تلبس التنانير الطويلة يتخلل شعرها بعض الخصلات البيضاء خاصة من الأمام وتعقد شعر.

شخصية جيلبرت بليت: صبي طويل له شعر بني وعينين خضراوين

الأماكن: اعتمد المسلسل على الأماكن المفتوحة، فناء محطة القطار في برايت ريفر، بركة بارى وأطلقت عليها آن شيرلي اِسم بحيرة المياه المتلألئة، المدينة، الحظيرة (شارلوت تاوت) كار مودي، حديقة آل باري

المغلق: منزل السيدة سبنسر، السيدة بليويت، السيدة ريقشل ليند، منزل آل باري

الزمن: الزمن يختلف عن الخطاب البصري الزمن الدّرامي يتصف باللّعب، يعتمد على الفلاش باك من أمثلته:

- استرجاع : آن شيرلي لمعاناتها لما كانت تعيش عند السيدة هاموند، وعندما سألتها الآنسة (ماريك كو ثيرت) حول ماضيها ومحطات حياتها.

إن عرض الزمن والشخصيات والمكان في المشاهد السنيمائية يشترط "التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص – هدف"[5]

مما تقدم نصل إلى تلك العلاقة القائمة بين الرواية والسينما؛ إذ يمكن أن نقول إنها علاقة تواصل و انفصال في الآن ذاته، فهي علاقة تواصلية من ناحية المادة الحكائية المقولة إلى مشاهد سنيمائية من النص المكتوب إلى المرئي، وانفصالية بكون السينما فن مستقل له خصائصه و تأثيراته التي تميزه عن غيره من الفنون من لغة و شخصيات متحركة و أمكنة ذات دلالة حية.

الهوامش:

1- زينب ياقوت: ارتحال النَّص السَّردي من الرواية إلى السينما عرض بعض النماذج، مجلة قراءات، جامعة الجزائر، كلية العلوم والاتصال، المجلد 14، العدد01، 2022، ص536

2-ينظر: المرجع السابق، ص536.

3- الحلواني ماجي: تكنولوجيا الإعلام في المجال التعليمي والتربوي، دار الفكر الفرابي، القاهرة، ص46.

4- ينظر: سعيد عموري: من النَّص السَّردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات قسم للغة العربية و آدابها ، جامعة عبد الرحمن ميرة ، بجاية، ص15.

[5] عبد اللطيف محفوظ ، بعض آليات تحويل النص الروائي إلى شريط سنيمائي
www.elqah.net/vp/showthread.php,24/11/2023،

اختتام الملتقى الوطني:

الموسوم بـ: ملتقى الأدب والسينما–من النص المكتوب إلى السمعي البصري

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

بعد بسم الله الرحمان الرحيم والصلاة والسلام على أشرف المرسلين أما بعد:

وفي ختام **الملتقى الوطني الأدب والسينما من النص المكتوب إلى السمعي البصري**، نتقدم: بالشكر الجزيل إلى كل المشاركين بالمحاضرات الحضورية والمرئية (عن بعد) في هذه التظاهرة العلمية من مختلف الولايات عبر الوطن، والذين قدمو محاضرات قيّمة في الأدب والسينما تنوعت بما يناسب محاور الملتقى.

وكما أتقدم بالشكر إلى كل المنظمين والقائمين على نجاح الملتقى وإلى كل من ساهم في إثراءه، وأخص بالذكر:

- **السيد عميد الكلية:** الأستاذ إبراهيم كتيري.
- **السيدة نائب العميد:** الأستاذة صليحة سبقاق.
- **السيد رئيس القسم:** أبو بكر زروقي.
- **السادة مدراء المخابر:** مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري وفريقه المتميز، ومخبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي، والمتخيل النقدي.
- **السيد الأمين العام للكلية.**
- **السيد مسؤول الصيانة:** البوبكر بوشريط.
- السيد مسؤول السمعي البصري: الأستاذ صولي عز الدين.
- **خلية الجودة والتقنيين:** السيد معاذ بوسرية وزملاؤه علي، وسيم، عقبة، رابح.
- **مسؤولة النشاطات:** السيدة لامياء برناوي.
- **لجنة تنظيم الملتقى:** من أساتذة وطلبة كل باسمه ومقامه.

أجدد شكري لكم جميعا ولكل المشاركين من جامعة بسكرة والجامعات الأخرى.

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته

جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

توصيات الملتقى الوطني

الموسوم بـ: "الأدب والسينما –من النص المكتوب إلى السمعي البصري"

اجتمعت لجنة توصيات الملتقى الوطني: "الأدب والسينما –من النص المكتوب إلى السمعي البصري" المنعقد بالمكتبة المركزية، لـ: جامعة محمد خيضر بسكرة بتنظيم قسم الآداب واللغة العربية، ومخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري بالتنسيق مع مخبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي ومخبر المتخيل النقدي، يومي: 08/07 نوفمبر 2023، والمكونة من الأساتذة الآتية أسماؤهم:

- أ.د/ فورار أمحمد بن لخضر
- أ.د/ الياس مستاري
- أ.د/ صالح مفقودة
- أ.د/ نبيلة تاوريريت
- أ.د/ آسيا جريوي
- أ.د/ أحمد شوقي حواجلي
- أ.د/ نعيمة سعدية
- أ.د/ زوزو نصيرة
- أ.د/ فاطمة بايزيد
- أ.د/ فاطمة دخية
- د/ منير دخية
- د/ طارق ثابت
- د/ نوال مدوري
- د/ توفيق مساعدية
- أ.د/ أمال منصور
- أ.د/ علي بخوش
- د/ سامية بوعجاجة

- د/ شهيرة زرناجي
- د/ أمال دهنون

وأصدرت اللجنة ما يلي:

ينوه أعضاء اللجنة العلمية بالمستوى العلمي للمداخلات المقدمة وبالمشاركة من مختلف جامعات الوطن (جامعة بسكرة، هران1، جامعة باتنة1، تيارت، سطيف، الجزائر 2، الجزائر 3، خنشلة، الوادي، قسنطينة، آفلو، قالمة، مستغانم، تبسة، تيبازة، المدية، برج بوعريريج، تلمسان، سكيكدة، جيجل، تيارت، المسيلة، الأغواط، معسكر، البليدة 2).

وكما يشيدون للمحاضرات المرئية (عن بعد) والحضورية الخاصة بجامعة بسكرة، وتثمين المناقشات العلمية طيلة الملتقى. وعلى هذا الأساس توصي اللجنة بالنقاط الآتية:

1- الاستمرار في تنظيم ملتقيات تهتم بهذا الجانب.

2- توسيع مجال الملتقى إلى النطاق الدولي يعقد سنويا.

3- الانفتاح الأكثر على اللغات لتشجيع التبادل الفكري والعلمي بالمشتغلين على الرواية والسينما بمختلف اللغات (فرنسية، انجليزية،...)

4- تنظيم جلسات الملتقى واستحداث ورشات خاصة بطلبة الدكتوراه يؤطرها دكاترة.

5- ضبط المداخلات ونشرها في شكل كتاب على حساب المخبر أونشرها في عدد خاص.

6- دعوة الباحثين من الأساتذة وطلبة الدكتوراه إلى الاهتمام بالمواضيع الجادة والمعاصرة لمثل هذه الدراسات ويكون مركزها مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري بجامعة بسكرة

7- دعوة سينمائيين ومخرجين وممثلين جزائريين وعرب وانفتاح الجامعة على المسرح والسينما ودور الثقافة ومراكز المكتبات.

8- الاهتمام بالسينما والأفلام الفلسطينية ومد الجسور بين الثقافتين الجزائرية والفلسطينية.

9- دعوة الصحافة ووسائل الإعلام.

وختاما تتقدم اللجنة العلمية بجزيل الشكر والتقدير إلى كل من ساهم في إثراء الملتقى من داخل الجامعة ومن خارجها وإلى كل من ساهم في تنظيم الملتقى، ونخص بالذكر:

- **نائب مدير جامعة محمد خيضر بسكرة:** أ.د/ دبابش محمود
- **السيد عميد كلية الآداب واللغات:** أ.د/ ابراهيم كتيري.
- **السيد رئيس القسم:** د/ أبو بكر زروقي
- **السيد رئيس اللجنة العلمية:** أ.د/ الياس مستاري

– **رئيسة الملتقى الوطني ومديرة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري:** د/ آسيا جريوي

– لجنة تنظيم الملتقى

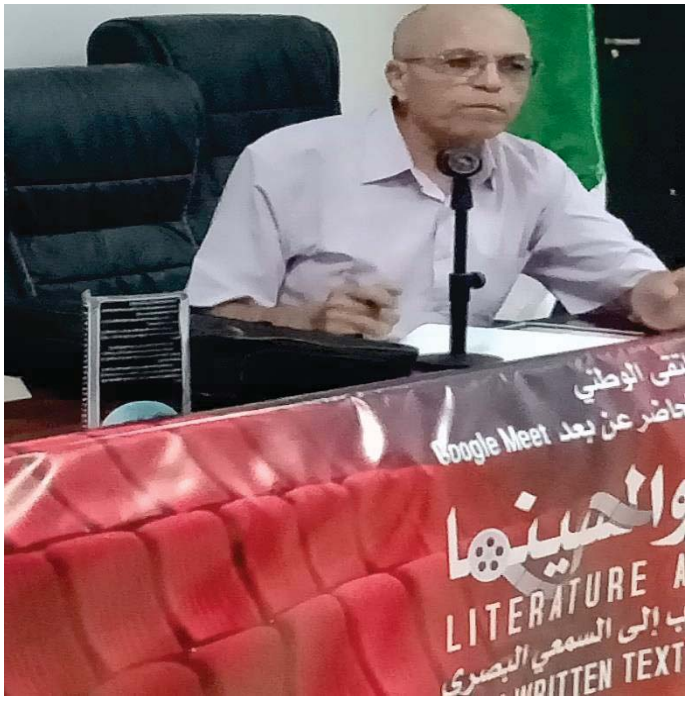
– الأساتذة والطلبة

– خلية الجودة والتقنيين

–الأسرة الإعلامية

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

ملحق الصور:


Google Meet
LITERATURE

الملتقى الوطني
حضوري وبتقنية التحاضر عن بعد Google Meet
الأدب والسينما
LITERATURE AND CINEMA
من النص المكتوب إلى السمعي البصري
FROM WRITTEN TEXT TO AUDIOVISUAL
يومي 07 و08 نوفمبر 2023
تنظيم ورعاية :
مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري
مخبر تطبيقات الذكاء الاصطناعي في المعالجة اللغوية وتحليل الخطاب
وبالتنسيق مع:
مخبر المتخيل النقدي المعاصر والدراسات الحداثية في الأدب واللغة والفكر بجامعة خنشلة

الأدب والسينما

-من النص المكتوب إلى السمعي البصري-

أعمال ملتقى وطني (حضوري وعن بعد)

إن الاقتباس من العمل الأدبي وعالم الفكر و الخيال إلى عالم الصورة والتمثيل والديكور أوجد علاقة يشوبها نوع من التوتر أحيانا بين المنتج الروائي والمنتج السينمائي، جوهر التوتر هو عن مدى قدرة السينما على ترجمة ونقل العمل الأدبي بكل حيثياته، ثم إلى أي حد يمكن التزام الصورة ومحافظتها على واقع النص الأصلي وأدبيته؟وهل يمكن ترجمة النص المكتوب إلى نص درامي سمعي بصري وسيلته الصورة من دون الاخلال بروح المعنى؟ هل نجح المنتج السينمائي في ترجمة العمل الأدبي؟هل السينما زادت من شهرة العمل الأدبي أم أنها شوهت العمل الأدبي من خلال الضعف في الديكور والمنتاج والتصوير؟ هل للتمثيل دورا قويا في إبراز العمل الأدبي؟ وهل المتلقي أو الجمهور له دورا في الكشف عن مدى جودة أو رداءة التصوير السينمائي؟ وماهي الآراء النقدية حول ذلك؟ وغيرها من الأسئلة التي تدور في فلك السينما وعلاقتها بالأدب.

وعلى هذا الأساس جاء هذا الملتقى يتناول الأدب والسينما من النص المكتوب إلى السمعي البصري.

ISBN:978-9969-9844-4-6

9 789969 984446

مؤسسة الباحث العربي