الجمهورية الجزائرية الدّيمقراطية الشّعبية
وزارة التّعليم العالي والبحث العلمي
جامعة قسنطينة1
-كلّية الآداب واللّغات-
-قسم اللّغة والأدب العربي-

# الرّواية بين القراءة والمشاهدة:
# من التّأسيس الأدبي إلى التّشخيص الدّرامي
## -الرّواية الجزائريّة أنموذجا-

أطروحة مقدّمة لنيل درجة دكتوراه علوم في اللّغة والأدب العربي

تخصص : أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
* سلوى قجالي

إشراف الأستاذ الدكتور:
* أ. د: رشيد قريبع

| الرقم | اسم ولقب الأستاذ (ة) | الرّتبة: | الجامعة: | الصّفة: |
|---|---|---|---|---|
| 01 | أ.د/وافية بن مسعود | أستاذ التّعليم العالي | ج.الإخوة منتوري -قسنطينة1- | رئيسا |
| 02 | أ.د/ رشيد قريبع | أستاذ التّعليم العالي | ج. الإخوة منتوري -قسنطينة1- | مشرفا ومقرّرا |
| 03 | أ.د/ ليلى بلخير | أستاذ التّعليم العالي | ج.الإخوة منتوري –قسنطينة1- | عضوا ممتحنا |
| 04 | د/غنيّة بوضياف | أستاذ محاضر أ | جامعة بسكرة | عضوا ممتحنا |
| 05 | د/ سميلة لعور | أستاذ محاضر أ | جامعة خنشلة | عضوا ممتحنا |
| 06 | د/ منى بشلم | أستاذ محاضر أ | المدرسة العليا للأساتذة-قسنطينة 3- | عضوا ممتحنا |

**السنة الجامعية:**

1442 هـ– 1443 هـ / 2021 م– 2022 م

بسم الله الرحمن الرحيم

صدق الله العظيم

**المجادلة (11)**

## شكر وعرفان:

قال تعالى:

"رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَىٰ وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحًا تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ".

سورة النمل ﴿١٩﴾

الحمد لله الذى بنعمته تتمّ الصّالحات وبنوره تنزل البركات...

ومن باب اشكُرْ لمن أنعَمَ عليك، وأنعِمْ على من شَكَرك، فإنّه لا بقاءَ للنعمة إذا كفرت، ولا زوال لها إذا شكرت..

أتقدَّم إليكم جميعا: وأنتُم تستَحقون الشُّكر والثّناء، فلولا مساندتِكم لم نكُن لنصل إلى أفضل المراتب، ولولا جهودكم لما كان للنجاح أىّ وصول، ولما تحققت الأهداف، فأنتم مصدر رفعةٍ وأساس تقدّم، وأنتم من أشعل شعلة النّجاح...

فشكرًا لكم: أستاذى الفاضل "رشيد قريبع"، عائلتى كلّ باسمه، الأصدقاء، الزّملاء...

وأنتم الذّين راهنتم على نجاحى

- سلوى -

# مقدّمة

ترتبط الكلمة عادة بالصورة، والورقة بالشاشة، فالفيلم حكاية تروى بِالصُّورِ ، والرواية تروى بالكلمة لكن هناك اختلافات تفرضها وسيلة التعبير نفسها، فالتحرير بـ"الكاميرا" يختلف عن "الكتابة" بالقلم، والتعبير الذي تفرضه آلة التصوير يختلف عن التعبير الأدبي.

أخذت السينما من الأعمال الأدبيّة، وأضفت عليها بعداً جديداً، وخلقت نوعاً ثالثاً مبنياً على جوهر الفنّ السينمائي والأدبي، ويعود السبب في استحالة النَّقْل الحرفي، لاختلاف اللغة والأدوات الفنيّة في كلا النوعين فما يمكن قوله بشكل رائع بكلمة أو كلمتين، على سبيل المثال، قد يحتاج في السينما، أو في التلفزيون إلى مجموعة مُعَقَّدَةٍ من الأعمال الفنيّة.

لذلك قد يشغف المشاهد بقصة فيلمٍ سينمائيٍ ما أو رواية بسبب تلك المشاهدة؛ في حين عندما يقرأ الرواية لا يشعر بذات المتعة، وقد يحدث العكس إذا كان قد قرأ عملاً أدبياً ثم رآه على الشاشة السينمائية أو التلفزيونية، فللقراءة متعتها كما للمشاهدة متعتها.

إنّ مسألة تحويل الرواية إلى الشاشة، سواء أكانت الشاشة الكبيرة أم الصغيرة، فإنها تمت عالمياً منذ زمنٍ طويل فقد تحوّلت أعمال "تولستوي" إلى سينما وتلفزة، وأعمال "همنغواي" كافة أيضاً قُدمت أفلاماً، وعندما كتب الروائي الإيطالي "ماريو بوزو" روايته (The Godfather) عام 1969 لم يكن يتخيل أنها ستتحول إلى أسطورة وفيلم تتحدث به الأجيال حتى الآن، ومثلها (البؤساء) للفرنسي "فيكتور هيكو" ورواية (The Da Vinci Code)، للكاتب"Dan Brow". ورواية (Gone with the Wind) للكاتبة "Margaret Mitchel".وآخرها رواية (ميترو 2033 ) التي كتبها الروائي والصحفي الروسي "ديمتري جلوخوفسكي"، والذي ستحول إلى فيلم هوليودي في القريب العاجل.

في عالمنا العربي وفي سورية بالبتحديد كان المخرج السوري "لطفي لطفي"، السبّاق لتحويل الأعمال الروائية إلى الشاشة، حيث بدأها برواية (ابتسامة الجوكندا) لـ (الدوس هاكلسي) وكان آخرها (دمشق يا بسمة الحزن) للراحلة "ألفة الإدلبي".

ومن المرتقب أن يتم تحويل روايات الأديب المغربي "مصطفى لغتيري" إلى أعمال سينمائية وتلفزيونية قريباً تحت إشراف وإخراج "محمد اليونسي"، وأهمها (رجال وكلاب)، و( ابن السماء)، قبل أن ينتج له رواية جديدة خصيصا لتمثّل في السينما سماها (أسلاك شائكة)، وذلك في تعاون نادرٍ، قلّ ما يحدث في المشهد الأدبي والفني في البلاد، كون العلاقة بين الأدب والسينما تبدو شبه منعدمة، كما هو الحال في كثير من بلدان العالم، مثل مصر ذات التجربة الرائدة عربياً في هذا المجال وفي أعمال شتى على رأسها: أعمال الروائي العالمي الحاصل على جائزة

"نوبل" "نجيب محفوظ"، منها:"بين القصرين"، "اللص والكلاب"، "زقاق المدق"، و "نحن لا نزرع الشوك" لـ "يوسف السباعي" و"النظارة السوداء" لـ "إحسان عبد القدوس".

وكانت في زمن مضى السينما المصرية تفخر بتجسيد أفلام عن روايات أدبيّة معروفة سبق أن اشتهرت وأحبّها القراء، وكانت في ترويجها الإعلامي لتلك الأفلام تؤكد أن الفيلم هو مقتبس عن رواية، أي أنها تعلن انتماءه إلى عالم الأدب الروائي، بما فيه من قيّمٍ جماليةٍ وفنيّة وفكريةٍّ.

وفي الجزائر أيضا، هناك أعمال تحوّلت إلى أعمال سينمائية أو مسلسلات تلفزيونية،مثل: (ريح الجنوب) لـ"عبد الحميد بن هدوقة"، و(الأفيون والعصا) لـ"مولود معمري"، و(مدينة السراب) لـ"رشيد بوجدرة" ورواية "ياسمينة خضراء" (فضل النهار على الليل)، ومثلها (ليلة الحناء) لـ"محمد قرين"، والمسلسلات مثل (الحريق) لـ"محمد ديب"، و(ذاكرة الجسد) لـ "أحلام مستغانمي".

كما يرى بعض الروائيين أنّ تحويل العمل الأدبي إلى نص دراميٍّ يحقق نفعاً للكاتب حيث ينتشر اسمه ويحقق له شهرة أوسع، نتيجة لتأثير الإعلام الواسع الانتشار، وتراجع القراءة لارتفاع ثمن الكتاب ومنافسة الانترنيت، ويقرّون بإيجابية تأثير الدراما على قراءة الرواية، بل إن تناول الدراما التليفزيونية للرواية الأدبيّة يثير الفضول، ويحفز المتلقي على الرجوع للرواية الأصليّة ليكتشف بنفسه ما إذا كان النص مطابقاً أم لا، فهناك الكثير من الشباب قرؤوا "ثلاثية" نجيب محفوظ بعد مشاهدتها وهناك آخرون يقرؤون الآن رواية "بنت من شبرا" لفتحي غانم بعد عرضها مسلسلاً، وهنا يتجلى الأثر الإيجابي..

على عكس بعض النقاد الذين يرون، بأن تحويل الرواية إلى نص درامي يؤثر على القراءة كثيراً، لأن الصورة المرئية أشد تأثيراً، فقراءة الرواية كاملة أفضل بكثير من تحويلها لدراما تلفزيونية، كون المسلسل يتطلّب في بعض الأحيان إضافة أو حذف بعض المشاهد أو جزء من الحوار، ليدخل بذلك بعض التعديلات علي النّص الأصلي المكتوب في الرواية.

صار واضحا أن الدراما اليوم في أمسّ الحاجة للأدب الروائي في ظلّ غياب الموضوعات الجادة والتي تلامس بعمق الحياة الاجتماعيّة وما تعيشه من تعقيدات، خصوصاً وقد بات متّفقاً عليه قصور السيناريوهات الناجحة عن تلبية حاجة السوق الدراميّة، واعتمادها في الغالب على كُتَّاب سيناريو من غير المحترفين. والأدب الروائي قد يكون في حالة كهذه مصدراً ثرياً لأعمال درامية يتحقق فيها التوازن بين المضامين العميقة والجادّة، وبين الأشكال الفنيّة الناجحة. وبعدما كانت الكتابة الدرامية التلفزيونية في الجزائر حكرا على المخرجين، بدأ بعض الروائيين والشعراء يقتحمون هذا المجال في السنين الأخيرة، وأخذت تتعدد التجارب في هذا المجال، فهل سيتمكن

الأدباء من إخراج الدراما التلفزيونية من محنتها؟

-هل كان الروائي "أمبيرتو إيكو "، محقا عندما طالب برفع اسمه من على الفيلم الذي حمل عنوان روايته "اسم الوردة" بعد فشله سينمائيا؟

من هذين السؤالين تبادرت إلى أذهاننا فكرة البحث في ثنائية "الرواية والدراما" بنوعيها (التلفزيونيّة والسينمائيّة مسلسلا كانت أو فيلما")، وأيّهما يؤثر في الآخر.

- هل تؤثر الرّواية في الدراما، أم أن الدّراما هي التي تفتح الطريق لانتشار الرواية؟
- الروائي" بين الورقة والصورة، أيهما يهمّه أكثر؟ وأيّهما أنسب له، أن يكتب رواية ورقية تضمّن في كتاب أو رواية تلفزيونية تشاهد؟
- هل وجدت الرّواية الجزائرية طريقها للسينما؟
- السينما الجزائرية هل وجدت الصورة التي تبحث عنها في الرواية؟

هذه الإشكالات وغيرها، سنحاول الإجابة عنها في بحثنا هذا الموسوم بـ" الرواية بين القراءة والمشاهدة، من التأسيس الأدبي إلى التشخيص الدرامي _الرواية الجزائرية أنموذجا_".

قسمنا هذا البحث وفق خطة منهجيّة كالتالي:

- **مدخل:**

عنوناه بـ: الرّواية / الدّراما: خليط من الأجناس؛ نتناول فيه تعريفا لفنيّ الرّواية والدّراما وعلاقتهما ببعض الفنون التّعبيريّة الأخرى، وقد استعملنا مصطلح الدّراما بمفهومه الجديد الذّي يعني (السّينما والتّلفزيون) متتبّعين نشأة كلّ منهما وتطوّرهما عبر الزّمن.

- **الفصل الأوّل:**

تحدّثنا فيه عن الرّواية بين القراءة والمشاهدة، من التأسيس الأدبي إلى التّشخيص الدّرامي، عرّجنا فيه على إعطاء نماذج لتحوّل الرّواية إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني عربيا وغربيا، مع محاولة معرفة وجهة نظر بعض القرّاء والسّينمائيّين حول ذلك.

- **الفصل الثّاني:**

قسّمناه إلى خمسة مباحث متعلّقة بتقنيّات السّرد بين المكتوب و المرئي، وهي الشّخصيّة، الزمان، المكان، العنوان، العتبات.

- **الفصل الثّالث:**

تناولنا فيه؛ العلاقة بين الرّواية والسّينما الجزائريّة متطرّقين إلى أوجه التّأثير والتّأثر بينهما، ومعرّجين على نماذج متنوّعة لروايات جزائريّة شاهدناها على شاشة التّلفاز أو السّينما، مع إمكانية وضع مخطّط مقترحات لروايات تستحقّ أن تشاهد على الشّاشة الصّغيرة والكبيرة.

- **الفصل الرّابع:**

دراسة تطبيقيّة لبعض الرّوايات الجزائريّة التّي تحوّلت إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني، أو رسوم متحرّكة، واقتصر البحث على:

-رواية ريح الجنوب / فيلم ريح الجنوب.

-رواية سنونوات كابول / فيلم سنونوات كابول.

- روايتي: الحريق – الدّار الكبيرة / مسلسل (سلسلة) الحريق.

- رواية ذاكرة الجسد / مسلسل ذاكرة الجسد

وختاما كان ذكرا لبعض النّتائج التّي توصّل إليها البحث بعد التّدقيق والتّمحيص والتّقصي،كما احتوى البحث على تحليل لنتائج الاستبيان الإلكتروني المتعلّق بالإجابة على سؤال مهم مفاده: أيّهما أحببت أكثر قراءة الرّواية أو مشاهدتها كفيلم / مسلسل.

إنّ الهدف من وراء هذا البحث هو تقريب الصورة للقارئ وللمشاهد في الآن نفسه، على أن الرّواية والدّراما وجهان لعملة واحدة، وكل منهما تقوم على الأخرى وتكمّلها، فالرّواية تعطي للدّراما نصوصا جاهزة كي تقوم فقط بتحويل تلك النصوص.

واستعملنا من أجل دراسة هذا الموضوع: المنهج المقارن؛ من خلال المقارنة بين السّرد الرّوائي والسّرد السّينمائي، وعناصر كلّ منهما، تندرج تحته مناهج أخرى، منها:

- المنهج التّاريخي: متتبعين من خلاله مسار السّينما والرّواية منذ عقود من الزّمن.
- المنهج التّحليلي: من خلال تفسير آراء بعض الجماهير في قراءة الرّواية، أو مشاهدة السّينما.
- المنهج السّيميائي: وذلك بالغوص في الدّلائل السّيميائيّة والرّموز في كلا الفنّين وما يميّزهما فنيّا وجماليّا وتصويريّا، قراءة من جهة ومشاهدة من جهة ثانية.

وقد دعّمنا بحثنا باستقاء معلومات من مصادر ومراجع خدمته، أهمّها:

- إبراهيم العريّس: من الرّواية إلى الشّاشة – تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السّابع ورعايته-.

- جان ألكسان: السّينما في الوطن العربي.
- بغداد أحمد بليه: مخرجون وسينما جزائريّة.
- فران فينتورا: الخطاب السّينمائي، لغة الصّورة.
- ماري إلين أوبراين: التّمثيل السّينمائي.

بالإضافة إلى بعض أعمال بعض الزّملاء الذّين تشاركنا الشّغف نفسه للبحث في هذه الإشكالية وسبر أغوارها واكتناه أسرارها، ولكن كلّ منّا كان له جانب معيّن بحث فيه وتقصّى مفاهيمه، فتباينت الأعمال والتّوجهات، ومنه التقينا في بعضها واختلفنا في أغلبها، ومن بين هذه الأعمال:

- الرّواية الجزائريّة والتّجربة الدّرامية – قراءة في المضامين الفنّية والتّصوير الجمالي لنماذج إبداعية جزائريّة-، دكتوراه علوم في الأدب الحديث، جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان، لـ: عبد الله أوغرب، 2017م-2018م، حيث اختار هذا العمل روايتي (ريح الجنوب وذاكرة الجسد) نموذجين للدّراسة، ولكنّه ركّز على المضامين الفنّية والجمالية التّي احتوتها هاتين الرّوايتين ومدى الالتزام بها في المشهد التّمثيلي الدّرامي، وهو ما لم يركّز عليه هذا البحث كثيرا لأنّه توسّع في باقي عناصر السّرد الأخرى مع المقارنة بين وجودها في النّماذج المقترحة كتابيا ومشهديّا.

- النّص الرّوائي من السّرد إلى الصّورة – دراسة في خصائص روايات آلان روب غرييه المفلّمة-، دكتوراه (ل م د)، في الآداب الأجنبيّة والأدب المقارن، جامعة قسنطينة 1، 2016م-2017م، وقد ركّز هذا البحث على خلاف هذا العمل إذ تعلّق بالرّواية الجديدة، وخاصّة "آلان روب غرييه" وأعماله وآرائه.

ولا يسعنا بعد هذا، سوى أن نتقدّم بجزيل الشّكر والعرفان لكلّ من ساعدنا في إنجاز هذا البحث والسّير فيه، وسبر أغواره واكتناه معانيه، بداية بالسّيد المشرف "رشيد قريبع" الذّي أولاه عناية خاصة من التمحيص والتّدقيق والمراقبة، بالإضافة إلى السّيد المخرج "جمال محمّدي" الذّي دعّم البحث بعدد من المراجع والمعلومات والرّوائيين: محمّد بومعراف، ناهد بوخالفة، حميدة شنّوفي، رتيبة بودلال ...

ونسأل الله العليّ القدير أن يوفّقنا مستقبلا في إضافة معلومات جديدة والمواصلة في جمع ونقد وتمحيص معلومات أخرى.

**الطّالبة:**

**قجالي سلوى.**

**-جامعة قسنطينة 1-**

# مدخـــل:

**مدخل: الرواية / الدراما: خليط من الأجناس**

1. الرواية، نشأتها وعلاقتها بالفنون التعبيرية

1.1. المعنى اللّغوي والاصطلاحي

2.1. الرواية عند الغرب

3.1. الرواية عند العرب

4.1. الرواية وتداخل الأجناس

2 . مفهوم الدراما وعلاقتها بالفنون التعبيرية

1.2. في مفهوم الدّراما.

2.2. علاقتها الفنون.

3.2. الدّراما الحديثة وارتباطها بتمثيليّة الأدب.

**تمهيد:**

تعتبر الرّواية فنّا جديدا على مجتمعنا، بالرّغم من كونه بؤرة للحكي والسّرد منذ القديم، حيث عرف الإنسان على مرّ العصور العديد من الأجناس الأدبيّة وأبدع فيها إبداعاته المتميّزة، وأفرغ من خلالها مكنوناته العجيبة.

وهي ما بين رصد حرفي حقيقيّ للواقع، أو محاكاة له، فإنّها عمل فنّي يتوق إلى قراءة الواقع قراءة فنيّة متميّزة وخاصّة، كما تقوم إلى تقديم الشخصيّة الإنسانيّة في أبعادها الشاملةِ والمختلفة ونسيجها المتكامل، وفي ظِل مختلف السياقات المحيطة بها نفسياً واجتماعياً وثقافيّاً، وتحاول التقاط الدلالات العميقة للحياة والواقع ومحاكاتهما بكافة جوانبهما.

وإنّها –كما يقول النّقاد عامّة– جنس ما زال في صيرورة دائمة، ومع ذلك لم يتشكّل بعد ولم يكتمل وإنّها ذلك الجنس الذي نهل من الأجناس الأخرى، وتحرّر منها ومن قيودها ليؤسّس نوعا خاصّا به. فيقول "سانت بوف Saint Beuve " :" إنّها حقل نسيج من الكتابات التّي تتخذها سيرة الاقتدار على التفتّح على كلّ أشكال العبقريّة بل على كلّ الكيفيات، إنّها ملحمة المستقبل وربّما الملحمة الوحيدة التي ستحتويها التقاليد منذ الآن"[1] فهي إشارة إلى أنّ الرّواية ستسيطر على العالم ككل، وستطغى على كلّ الأنواع الأخرى المسيطرة منذ زمن، والسّبب كونها الوحيدة القادرة على احتواء الوضع والتعبير عن الحياة المعاصرة والقضايا الرّاهنة، كما لها القدرة كذلك على استرجاع الماضي واكتناه أغواره، والتّطلّع للمستقبل وكشف أسراره.

## 1. مفهوم الرّواية ونشأتها وعلاقتها ببعض الفنون التّعبيرية.

### 1.1. المعنى اللّغوي للرّواية.

كان للرّواية الحظ الوفير في التّعريفات المعجمية، وإن كانت متشابهة في كثيرها مختلفة في قليلها، فيعرّفها معجم (مقاييس اللغة):" روى: وهو ما كان خلاف العطش، ثم يصرّف في الكلام لحامل ما يروى منه. والأصل: رويت الماء ريّا، وقال الأصمعي: رويت على أهلي أروي ريّا وهو راو من قوم رواة، وهو الذين يأتونهم بالماء. فالأصل هذا، ثم شبّه به الذي يأتي القوم بعلم أو خبر فيرويه، كأنّه أتاهم بريّهم من ذلك"[2].

وقد أورد ذلك "ابن منظور" في معجم (لسان العرب) حيث قال في باب روى، بعد إشارته إلى علاقته بالماء والرواية، فقال:" وروى الحديث والشعر يرويه رواية وتروّاه... روى فلان فلانا شعرا إذا رواه له حتى حفظه

[1]. غنيّة كبير: الرّواية الجزائريّة في النّقد الأدبي، منشورات الوطن، العلمة (سطيف)، ط1، 2015م، ص 75.

[2]. أحمد ابن فارس بن زكريا: مقاييس اللغة، تحق: عبد السّلام محمد هارون، دارالفكر، بيروت، دط، دت، ص 453.

للرواية عنه... وقال الجوهري: رويت الحديث والشعر رواية، فأنا راو في الماء والشّعر من قوم روّاة، ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته"[1].

وأورد "الجواهري" المعنى نفسه في معجمه (تاج اللّغة وصحاح العربيّة):" ورويت الحديث والشّعر رواية فأنا راو في الماء والشّعر والحديث من قوم روّاة، قال "ابن أحمر": تروي لقى ألقي في صفصف تصهره الشّمس فما ينصهر. قال "يعقوب" : رويت القّوم أرويهم إذا أسقيت لهم الماء روّيته الشّعر ترويه، حملته على روايته وأرويته أيضا"[2].

هكذا يتبادر إلى أذهاننا _إذن_ بأنّ هذا المصطلح كلمة مستحدثة في المعاجم، بحيث لا أصل فيه بمفهومه الجديد، إلا ما ربط بسقاية الماء ونقل الأخبار، ومنه رواية الشّعر ورواية الحديث النّبوي الشّريف، ومنه (الرّواية).

وتدلّ كلمة (Roman)، في الأصل على بعض ظروف نشأة الرّواية، فـ (Roman) ، تعني: " في اللّغة الفرنسيّة كانت تدلّ في البدء على الأدب الشّعبي المكتوب باللّغة العاميّة الرّومانيّة Romane، لغة العامّة وبحيث كانت اللّاتينيّة لغة الثّقافة العليا، ومن هنا تولّدت كلمة Roman"[3].

لذلك تعتبر الرّواية من أشهر الأنواع الأدبية والأكثر رواجا، لأنّها انطلقت من الشّعب ووجّهت لهم تروي أحداث حياتهم بلغتهم التي يفقهونها، ولو أنّ كلمة Roman في البداية كانت تطلق على كل ما هو شعري أو نثري، ولم تطلق على (رواية) إلّا مطلع القرن السّادس عشر على مجموعة من القصص التي تحمل طولا معيّنا تقودها شخصيات تشبه شخصيات واقعيّة إلى حدّ ما.

### 1. 2. المعنى الاصطلاحي للرّواية:

حملت الرّواية تعريفات عديدة منذ نشأتها، فيعرّفها معجم المصطلحات الأدبية: "الرّواية هي سرد قصصي نثري طويل، يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، وهي شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية"[4].

---

[1] .ابن منظور محمد بن مكرم بن علي: لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص 1768م. (باب الجيم).

[2] .إسماعيل بن حمادة الجوهري: الصّحاح –تاج اللغة وصحاح العربيّة–، دار العلم للملايين، لبنان، ط4، 1990م، ص 578.

[3] .بلحيا الطاهر: الرّواية الجديدة –من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة– (جذور في السّرد العربّي)، ابن النّديم للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017م، ص 104.

[4]. إبراهيم فتحي: معجم المصطلحات الأدبية، التّعاضدية العمّالية للطباعة والنّشر، صفاقس، دط، 1986م، ص 167.

فهي نوع من السّرد ـإذنـ خطاب يقوم على الخيال، هدفه التأثير على المتلقّي فهي " في مستوى أوّل سردي نثري، وفي مستوى ثانٍ يكون هذا القصص خيالية وفي الوقت نفسه خيال ذو طابع تاريخي عميق، وأخيرا فإنّ الرّواية فن في أجزائها كما في كلّها وهي تبرز في شكل خطاب موجّه ليحدث مفعولا جماليّا بفضل استعمال بعض المحسّنات"[1].

تختلف االرّواية عن الملحمة والأسطورة والتّراجيديا، هي شكل مختلف ونوع عصري لم يكن سائداً من قبل، تطلّبته الأوضاع الرّاهنة "هي تعبير الآن على أنماط شديدة التنوّع من الكتابة بحيث لا يجمع بينهما في الحقيقة إلّا كونها أعمالا نثريّة مطوّلة، وهي عمل أدبي ذو طول معيّن فيه خطّ من نوع معيّن"[2]. ولكنّ النّقاد يجمعون أنّ النّثر الذّي خصّت به الرّواية أكثر اتساعا وشمولية منه في الأجناس الأخرى خاصّة أنّنا نعثر عليها مضمّنة فيها.

إن الشّكل الرّوائي "صورة لغويّة سردية مكتوبة للفعل البشري، وبديهيّ أنّ الفعل حدث والحدث حركة وفي مستوى من المستويات يمكن القول إنّ الرّواية حركة"[3]. وإذا اعتقدنا أنّ باقي الأجناس يعتمدون على الحركة أيضا، فهناك بعض الاختلاف في كون الرّواية ذات حركة بطيئة على عكس باقي السّرديات فهي تتميّز بسرعة الحركة.

كما أن الرّواية لها علاقة بالإنسان، فهي تعمل على محاولة "التّعبير عن العلاقات الاجتماعية القائمة أو الإسهام في خلق علاقات جديدة لأنّها تصدر عن وعي جماليّ يتخطّى حدود الوعي السّائد، ويتجاوزه إلى آفاق جديدة"[4]. لذلك جاء الهدف من الرّواية أن "تتناول الإنسان والمجتمعات الإنسانيّة التي تعرف في الوقت نفسه أنّها دخلت التّاريخ وتفهم أنّها تعيش تاريخا، ونلاحظ أنّ تاريخ البشر مصنوع من طرف البشر أو على الأقّل من بعض المجموعات البشريّة"[5].

وتقوم الرّواية على مجموعة من العناصر أبرزها الأحداث المتنوّعة، وتصوير المجتمع تصويرا داخليّا وخّارجيا الأفكار، الشّاعريّة، اختلاف الشّخصيات الرّئيسيّة والشّخصيّات النّامية، وهذه العناصر ساهمت في تمييزها عن بقيّة الأجناس السّردية الأخرى، وتأتي القصّة في مقدّمتها إذا ركزّنا على عنصر الطّول.

---

[1] .نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبيّة، تر: طاهر حجّر، طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق، ط1، 1985م، ص 125.

[2] .غنيّة كبير: الرّواية الجزائرية في النّقد الأدبي، ص 69.

[3] .شكري عزيز الماضي: أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2008م، ص 37.

[4] . المرجع السابق، ص 11.

[5] .نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبيّة، ص 129.

### 2.2.1.الرّواية عند الغرب:

لم تظهر الرّواية بوصفها جنسا أدبيا حديثا؛ إلاّ مؤخّرا مع نهاية القرن السّابع عشر، مع وجود اختلافات في أوّل النّصوص ظهورا، ففي فرنسا ظهر هذا النّوع من النّثر "على يد "مدام دي فاييت" Mme de la "Fayette" في روايتها (أميرة كليف La princesse de la Clèves) 1687، أمّا في انجلترا فيمكن أن يتحدّد أوّل ظهورها برواية (باميلا Bamela) 1740، لـ"صامويل ريتشاردسون"، كما يرجح البعض أنّ أوّل ظهور للرّواية كان على يد "سيرفانتس" في قصّته (دون كيخوتي Don Quixote) 1615/1605"[1].

لقد وضع هذا التّخبّط الذّي كانت فيه الرّواية النّقاد في مأزق كبير، إذ لم يكن في إمكانهم التوصّل إلى مفهوم محدّد لها خاصة في ظلّ الفوضى السائدة، بل أنّهم لم يتمكنوا من تحديد الإرهاصات الأولى لنشأتها فهم يقولون مثلا: "إنّ الرّواية بدأت بسيرفانتس cerventess، أو بديفو defo، أو فليدنغ fielding، أو ريتشارد سون richardson، أو جين أوستن jane Austen، أو ربّما بهوميروس Homer، وأنّها قتلت على يد جويس joyes، أو بروست Proust، أو بظهور الرّمزية، أو بسبب فقدان الاحترام للحقائق الصّعبة، أو ربّما الانغماس المبالغ فيه لهذه الحقائق، لا، بل إنّ الرّواية ما تزال حيّة في أعمال هذا الكاتب أو ذاك... وهكذا"[2].

كانت الإرهاصات الأولى مع مجموعة أخرى، مع "ولتر سكوت" برواياته التاريخية (ويفرلي) 1814، و(إيفانهو) 1819، ومع "جين أوستن" في روايته (الكبرياء والتّحامل) 1813، و"تشارلز ديكنز" في (أوليفر تويست)، و"توماس هاردي" و"جورج إليوث"، بدأ التحوّل الفعلي نحو رواية التّاريخ والاجتماع، وهو التحوّل الذي سترسّخه الرّواية الرّوسية مع "تولستوي" و"دوستويوفسكي".. والفرنسية مع "جوستاف فلوبير" و"بالزاك" ..."[3].

وقد لا يكون أيّاً من هؤلاء منظّرا لها، خاصة إذا عرفنا بأنّ بعض الرّوائيين قبلهم كانوا يتحرّجون من تسمية أعمالهم بـ (روايات)، وبعضهم الآخر رفض أن يكتب اسمه على عمله بعدما سمّي (رواية)، دون أن نغفل بأنّهم قبل القرن 18، كان القرّاء يتحرجّون من قراءة الرّوايات، وإذا عرفنا كذلك بأنّ الروائيين أنفسهم كانوا ينهلون من بعضهم بعضا دون حرج ودون إغفال لهذه الحقائق، ألم يصرّح "دوستويوفيسكي" يوما بأنه تأثّر بـ"جوجول"

[1] . نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبيّة، ص 129.

[2] .روجر آلان: الرّواية العربيّة، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة،دط، 1997م، ص 17.

[3] .الطيب بوعزة، في ماهيّة الرّواية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013م، ص 69.

و"ديكنز" و"جورج صاند".

وإن كانوا قد اختلفوا في نسبتها، فهم يرون أنّ الروائيّين يبحثون عن عالم يمكن التمييز فيه بين الخير والشرّ، وينفتح أمامهم أكثر، وعلى حقائق واسعة، عالم ليس له حدود، وزمن له بداية وليس له نهاية ومستقبل غير منتهي، إنّهم يبحثون عن فن لا يشبه الفنون السّابقة، حيّ لا يموت، يجعل الحياة في إنارة مستمرّة، وصيرورة دائمة.

والرّواية ليست مجرّد كتابة، فقد ميّز "لوران فلودر" بين الرّوائي والكاتب: " فالرّوائي شيء والكاتب شيء آخر، وهذا الكلام نقوله لأنّ الخلط بينهما كبير وكثير، فالمقدرة على الخيال وثراء المخيّلة ودقّة الملاحظة والقدرة على نقل الصّفات والأقوال ومعالجة الذّكريات وتطويعها، وحتى نوعيّة التّعامل الذّهني والفكر الصّوري، والقدرة على طرح الأفكار وعرضها هي لصيقة بكاتب الدّراسة أو المتخصّص في المقالات والمحاولات، أمّا التمحور المفرط حول الذّات هو أيضا صفة مشتركة ومتفاوتي فتناسب السّير الذاتيّة أو التّرجمة الذّاتيّة والمذكّرات واليوميّات..."[1]. فلكلّ جنس أدبيّ كاتب خاص به، وإن كانت الخصائص متشابهة، والسمات مشتركة، لذلك وجب عدم الخلط بين كاتب وآخر، فنجد الرّوائي وكاتب المقالات والحوارات وكاتب السّير الذاتية والمذكّرات واليوميّات.

### 1.2.3.الرّواية عند العرب:

أمّا في الوطن العربيّ فلم يكن دخول الرّواية سهلا، ولم يتقبّله التّقليديون بوصفه شكلا جديدا، بل شنّوا عليه هجوما وكانت حجّتهم أنّ هذه الرّومان _كما كانوا يسمّونها_ بدعة جاءت من الغرب، وفعلا جاءت الرّواية والقصّة والمسرحيّة من الغرب.

نحت الرّواية في الوطن العربي في بداياتها الأولى ثلاث مناحي، فقد كانت في البداية ذات نزعة رومانتيكيّة عاطفيّة، سرعان ما تأثرت بالاتجاه التّاريخي، لتستقرّ على الواقعي الذي كتب فيه الرّوائي العربيّ بكثرة، "ففي الاتجاه الرّومانتيكي العاطفي (رواية زينب) 1914* لـ"محمد حسين هيكل"، ورواية (إبراهيم الكاتب) 1931 لـ"إبراهيم عبد القادر المازني" واتجاه تاريخي كما ظهر في الرّوايات التّاريخيّة لـ"علي الجارم" و"علي باكثير" و"محمّد فريد أبو حديد" التّي تأثّرت كلّها بالقصص التّاريخيّة لـ"جورجي زيدان"، واتجاه واقعي ويتمثّل في (يوميات نائب في الأرياف) 1937 لـ"توفيق الحكيم" و(سارة) 1938 لـ"عبّاس محمود العقّاد" و(شجرة البؤس) 1944 لـ"طه حسين وثلاثيّة نجيب محفوظ..."[2] وغيرها.

[1] .لوران فلودر: الرّواية الفرنسيّة المعاصرة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة، قسنطينة (الجزائر)، دط، 2004م، ص 8.

[2] .مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات في اللغة والأدب العربي، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984م، ص 184.

وبعد ثورة 1919م، كان على العرب "أن يشتغلوا أكثر على الرّواية في محاولات تجريبية ظلّت قائمة حتى نهاية الحرب العالميّة الثانيّة في بعض أقطار الوطن العربي، ومع "توفيق الحكيم" و"طه حسين" بدأت الرّواية العربيّة بزوغا خجولا، ثمّ مع "نجيب محفوظ" و"يحي حقّي" كان تأسيسها الذي تطلّب هويّتها العربيّة بجهد تراكم فيه الكمّ متحوّلا إلى نوع."[1]

وتفوّقت الرّواية عن الشّعر، ذلك أنّها " أتاحت أن يكون الشّعب نقطة الدائرة في الطّروحات الرّوائيّة واتخذت من أبناء العامّة والأحياء الفقيرة وأفراد الطبقة الكادحة ومن الأرياف والعمّال الزّراعيين وحتّى عمّال التراحيل نماذج لها دافعة على هذا النّحو النّاس إلى مركز اهتمام الأدباء، بعد أن كان الشّعر سيّد مرحلة ما قبل الرّواية والقصّة مبعدا عن مثل هذه الاهتمامات وما كان في وسعه أن يقدّم رؤية اجتماعيّة متكاملة لأنّه حصر اهتمامه تاريخيّا بالملوك والأمراء والأغنياء والبلاطات والدور والقصور..."[2]. فهي ترجمة لحياة العامّة وأفراد الطبقات المتوسّطة وواقعهم.

ينظر حنا مينا إلى الرّواية على أنّها :" جنس ينتمي إلى زمن الحداثة الاجتماعية التّي تبلور العلاقات الاجتماعيّة من الواحد إلى المتعدّد، ومن المتجانس إلى المختلف، ومن الثّابت المقدّس إلى متحوّل لا قداسة فيه والأهم من ذلك كلّه أنّ الكاتب الرّوائي سيتحرّر من ثنائيّة التّلقين والاستظهار ومرجعيّة النّص، ويساهم في توليد فن جديد يحاور ما سبقه ويبشّر بوجوده وبمستقبله"[3].

لقد أصبحت الرّواية تبحث باستمرا عمّا يحقّق كيانها ونوعيّتها ويجسّدها كخطاب منفتح، جديد ومتجدّد وذلك من خلال اعتمادها أساليب وتقنيات لم تعهدها الأجناس الأخرى رغم أنّها جنس أدبيّ حديث.

### 1. 3. الرواية وتداخل الأجناس.

يشير "فرانسيس كيرنس" إلى أنّ السّبب في ظهور الأنواع الأدبية والفنيّة يعود إلى عنصر المشافهة خاصّة أنّ بعضها كان متداخلا في مضمونه، فكانت "وظيفة الأنواع هي مساعدة المستمعين على صنع العلاقات والفروق المنطقية، ولقد ساعدت التّحديدات الخاصّة بالنّوع على تتبّع عمليات الاتّصال الشّفاهي بدءا من الشّاعر، إنّ صانعي علامات النّوع عملوا على تمييز نمط واحد من أنماط الاتصال، لأنّ عمليّات الاتصال تشترك في عناصر ثانويّة عديدة، فعمليّة الاتصال الشّفاهي تشترك على الأقّل في سمة بدائيّة واحدة يكون الغرض منها

[1] .حنّا مينا: بين الراوي والرّواية (مختارات)، حنّا مينا: الرواية والروائي، وزارة الثقافة ودار البعث، دمشق، دط، 2004م، ص 72.

*.يرجع بعض النّقاد ظهورها لعام 1912م.

[2] . حنّا مينا: المرجع السابق، ص 74.

[3] .بلحيا الطّاهر: الرّواية العربيّة الجديدة، ص 106.

تمكين المستمعين من التّعرف على النّوع"[1]

ويعتبر "أرسطو" أوّل من لاحظ الفروق الموجودة بين الأنواع الأدبية أثناء مقارنته بين التراجيديا والملحمة فقد أحصى التشابه والاختلاف الموجود بينهما، فمن بين ما لاحظه أنّ "الوحدة في الملحمة أقلّ توحّدا ومما يدلّ على ذلك أنّ أيّة قصيدة ملحمية يمكن أن تهيئ موضوعات لتراجيديات عديدة، وهكذا، إذا اختار شاعر ملحمي حكاية واحدة لا غير للمعالجة فنتيجة ذلك إمّا أن تأتي قصيدته مبتورة حين يرويها وإمّا تكون متهافتة إذا ما جعل طولها مطابقا لقاعدة الطّول في الملحمة"[2]، ويفضّل بهذا التّراجيديا التّي تحقّق غايتها في أضيق حدود ممكنة ويعتبرها " ميزة عظيمة لأنّ التّأثير المركّز إحداثا للذّة والإمتاع من ذلك التّأثير الذّي يمتدّ في حيّز زمني طويل يجعله مخفّفا وضعيفا"[3]. وبعد عديد من المقارنات بينهما في الشّكل والمضمون يخلص إلى كون " التّراجيديا تعدّ أسمى شكل فن لأنّها تبلغ غايتها على نحو أفضل من الملحمة"[4].

وإذ استطاع "أرسطو" أن يفرّق التّراجيديا عن الملحمة ويفضلها، فقد ميّز كذلك "فلاديمير بروب" الخرافة كنوع خالص عن بقيّة الأجناس ويقصد بالنّوع الخالص "ذلك النّوع الذّي لا يمكن تصنيفه في أكثر من فصيلة نوعيّة واحدة"[5].

وعلى النّقيض منهما يرى "فراي" صعوبة ذلك، لإمكانيّة إيجاد فروق عدّة داخل النّوع الواحد، فما بالك إذا قارناه مع نوع آخر مغاير، ويوضّح ذلك أثناء دراسته لرواية (مرتفعات وذرنج) ومقارنتها مع رواية (جين أوستن) فلقد رأى "أنّ تشكّل الحبكة أمر مختلف فبدلا من المناورة حول موقف واحد كما تفعل (جين أوستن) تحكي "إيميلي برونتي" قصّتها في ارتكازات خطّية، ويبدو أنّها كانت في حاجة إلى مساهمة الرّاوي الذي يبدو أنّ لا مكان له عند (جين أوستن) على الإطلاق، التّقاليد مختلفة إلى درجة تسوّغ لنا اعتبار (مرتفعات وذرنج) شكلا من القص النّثري يختلف عن الرّواية شكلا نسمّيه الرّومانس، ولنا أن نستخدم الكلمة نفسها –مرّة ثانية– في سياقات مختلفة، لكن الرّومانس تبدو على وجه العموم أفضل من الحكاية التّي يبدو أنّها تليق بشكل أصغر إلى

[1] .تودوروف، كيت بنيت كلر وآخرون: القصّة، الرّواية، المؤلّف–دراسة في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة–، تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م، ص 28.

[2] .إبراهيم حمادة: كتاب أرسطو فن الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، 1983م، ص 231.

[3] . المرجع السابق، ص231.

[4] . المرجع نفسه، ص ن.

[5] .المرجع نفسه، ص 64.

حدّ ما"[1].

والملاحظ لكلام "فراي" في قوله –تستخدم الكلمة مرّة ثانية– إشارة منه أنّه يمكننا أن نجد نوعا آخر مختلفا عن (مرتفعات وذرنج) في الأسلوب أو الموضوع ومع ذلك قد نطلق عليه كذلك اسم (الرّومانس).

وعن تشكيل هذه الأنواع الأدبيّة أو تشكّلها فلم يتولّد من فراغ، وإنما ساعدت في ذلك مجموعة من العوامل والمؤثّرات المختلفة سواء كانت اجتماعيّة أو تاريخيّة أو سياسيّة، فقد بيّن "لوكاتش" أنّها " ليست اعتباطيّة بل إنّها على العكس تنشأ عن عامل يتجسّد في ظروف اجتماعية وتاريخيّة محدّدة، ويتحدّد طابع هذه الأنواع وخصوصيتها من خلال الأنواع المختلفة تنشأ في مراحل معيّنة من التّطوّر التّاريخي وتغيّر من طابعها بسرعة (فالملحمة تتحوّل إلى الرّواية)، وأحيانا تختفي تماما وأحيانا وعبر التّاريخ تظهر إلى السّطح مرّة أخرى مع تعديلات معيّنة"[2]. ويحاول "لوكاتش" تسليط الضوء على الأنواع الأدبية الجديدة في كونها متطوّرة عن أجناس أخرى قديمة إمّا شكلا وإمّا مضمونا، وإمّا في كلتيهما، ولكن تحت مسمّى جديد يواكب العصر.

لقد شكّلت الرّواية وما زالت، عنصرا هامّا وفعّالا في المجتمع، ولدت مع الإنسان أو فرضت عليه فرضا بوصفها النوع الأكثر انتشارا وقراءة بين النّاس، وباعتبارها " جنسا أدبيّا ينقل تجلّيات ومقتضيات من خلال مجموعة من التناقضات والتّفاعلات بين القيم الإيجابيّة والسّلبيّة، وهكذا أضحت الرّواية فضاء أدبيّا كبيرا من حيث الإبداع والمقاربات النّقدية لمناهج وتصوّرات غير متناهيّة لكي تساير المستجدّات الحياتيّة الحديثة ويعود ذلك إلى أسلوبها النّاقل لأدقّ التفاصيل ومن خلال الأهداف يتوصّل إليها الدّارس بعد قراءات متعدّدة كما يرجع أيضا إلى أنّها لم تلد من الفراغ ولا تحمل فقط نصوصا ورسائل ميّتة، وإنّما تعبّر أكثر من الأجناس الأخرى على مشاغل الأفراد فاهتمّت أكثر بتصويرها وطوّرت أشكالا وطرائق متباينة لوقائع جمعت بين مصادر واقعيّة وتخييليّة ذات أبعاد متعدّدة متجانسة"[3].

القول _إذن_ بحداثة الرّواية يجعلنا نجزم بأنها وليدة لأجناس مختلفة سبقتها، والتطرّق إليها بوصفها نوعا أدبيّا طارئا يلزمنا كما يقول "حسن بحراوي":" إلقاء نظرة على المعارك والنضالات التي خاضتها هذه الأخيرة – الرّواية– مع الأنواع الأدبيّة الأخرى التي نازعتها مكانتها كالتراجيديا والملحمة والرّومانس، وذلك قبل أن تحقق استقلالها النّهائي كنوع قائم بذاته"[4]. لأنه من المعروف أن الرواية حتى مطلع القرنين السابع والثامن عشر ظلت

[1] . تودوروف، كيت بنيت كلر وآخرون: القصّة، الرّواية، المؤلّف، ص 60.

[2] . المرجع نفسه، ص 163.

[3] فريزة مازوني: انفتاح الجنس الأدبي وتحوّلات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الدّراسات اللغويّة، الجزائر، 2013، ص 7.

[4] .حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي –الفضاء الزمن الشخصيّة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص 11.

تحتل منزلة ثانوية " ولم يكن يعترف بها آنذاك كنوع أدبي يطال الشّعر والمسرح الموروثين عن عهد النبالة، حتى أنّنا لا نجد ناقدا أو فيلسوفا يتصدّى الإعداد لهذا القادم الجديد، وطوال ما يقارب القرنين ظلّت الرّواية طليقة من كل قيد وتنمو في كل اتجاه.."[1].

ويقصد بالأجناس الأدبيّة " القوالب الفنّية العامّة للأدب بوصفه أجناسا أدبيّة تختلف فيما بينها على حساب مؤلّفيها أو عصورها أو مكانتها أو لغاتها، لكن على حسب بنيتها الفنّية وما تستلزمه من طابع عام ومن صور تتعلق بالشّخصيات الأدبيّة أو بالصّياغة التّعبيرية الجزئيّة التي ينبغي ألاّ تقوم إلّا في ظلّ الوحدة الفنّية للجنس الأدبي مهما اختلفت اللغات والآداب والعصور التي ينتمي إليها"[2].

من هذا المنطلق نفسّر تداخل الأجناس الأدبية مع بعضها البعض واغتراف الواحدة شكلا أو مضمونا من البقيّة، ولعل الأصل فيها يعود إلى الشّعر أو المسرحيّة وبدرجة أكبر إلى الملحمة التي ظهرت وتبلورت مع ظهور الإنسان وحاكته لقرون من الزمن.

وينحى "ميشال زيرافا" منحى غير بعيد عنه حيث يرى أنّه فيما مضى لم يعط مكان للرّواية وأنّ نموّها جاء صدفة في تلك الفراغات الموجودة بين الفنون الأخرى "فمنذ أرسطو حتى "بوالو"" Boilaeu "، بجانب البلاغة والشّعر والتّراجيديا والملهاة، ويبدو أنّ الرّواية كانت تنمو بالمصادفة ضمن الفضاءات المتروكة حرّة من طرف الفنون الشّعريّة الأخرى"[3]، ثمّ نمت الرّواية في حرّية تامّة انطلاقا من تلك الفراغات دون حدود ولا قيود مفروضة. إنّ هذه التداخلات وذاك التذبذب في الرواية جعلها نمطا أدبيا يتحول ويتبدل، ولا يستقرّ على حال.

ويقول عنها "باختين" :" إنّها المرونة ذاتها، فهي تقوم على البحث الدّائم وعلى مراجعة أشكالها السّابقة باستمرار، ولا بدّ لهذا النّمط الأدبي من أن يكون كذلك، لأنه يمد جدوره في تلك الأرضية التي تتصل اتصالا مباشرا بمواقع ولادة الواقع"[4]. فعندما يقول "باختين": " وعلى مراجعة أشكالها"؛ فهي إشارة ضمنية إلى اعترافه بأن الرواية تطوّر لأجناس سابقة (سنأتي على ذكرها)، وأما اعترافه "بأنّها المرونة ذاتها" فهي إشارة إلى مختلف التحوّلات التي تطرأ عليها حيث لم تستقر على حال كما صرّح "روجر".

يرى باختين:" أنّ الرّواية تسمح بأن تدخل إلى كيانها جميع أنواع الأجناس التعبيريّة سواء أكانت أدبيّة (قصص، أشعار، قصائد، مقاطع كوميديّة...) أم خارج أدبية (دراسات عن السلوك، نصوص بلاغية وعلمية

---

[1] . حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي –الفضاء الزمن الشخصيّة، ص 11.

[2] .مازوني فريزة: انفتاح الجنس الأدبي وتحوّلات الكتابة عند إبراهيم سعدي، ص 17.

[3] .نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبيّة، ص 126.

[4] .الطيب بوعزة: في ماهيّة الرّواية، ص 15.

ودينية...) نظريّا فإنّ أي جنس تعبيري يمكنه أن يدخل إلى بنية الرواية وليس من السهل العثور على جنس تعبيري واحد لم يسبق له في يوم ما أن ألحقه كاتب أو آخر بالرّواية"[1]. وهو إقرار صريح بأنّ الرواية تتداخل مع مجموعة من الأجناس المختلفة برضاها، وتنهل منها ومن لغتها وشكلها وقد لا تغيّر منها شيئا بل توردها كما هي فتحتفظ -كما يقول-هذه الأجناس بمرونتها واستقلالها وأصالتها اللّسانيّة والأسلوبية.

إنّ لدخول هذه الأجناس التعبيرية على الرّواية أثر هام، فهي التي تمكّن الرّواية من الاندماج في الواقع ومحاكاته، لأنّها :" تحمل معها لغاتها الخاصّة منضّدة إذن وحدتها اللسانية تنضيدا تراتبيا، ومعمقة بطريقة جديدة تنوع لغاتها وكثيرا ما تأخذ لغات الأجناس خارج الأدبية الملحقة بالرواية أهمية بالغة لدرجة أنّ إلحاقها بالنّص الرّوائي مثلا (إدخال الجنس الرسائلي) يسترعي الانتباه ليس فقط في تاريخ الرواية، وإنما كذلك في تاريخ اللغة الأدبية بعامة".[2]

ويعطي "باختين" أمثلة عن هذه الأجناس فهي الاعتراف والمذكرات الخاصة ومحكي الأسفار والبيبوغرافيا والرّسائل وغيرها، إذ يفترض —إذن- قانونا للرواية يقتبسه دون تعديل ظاهر، من الاستيطيقا الرومانسية وأفكار "غوثة وهيجل" فالرواية عنده: " ليست نوعا أدبيّا كباقي الأنواع الأخرى لأن متطلباتها مختلفة ولأنها لا تتضمّن أي قانون خاص بها كنوع أدبي مكتمل ولذلك تبقى النماذج الرّوائية وحدها هي الفاعلة في التاريخ"[3]. فهي _بنظرهم_ نثرا ولكنّها ليست نثرا عاديّا ففيها فنيات الشّعر وأساليب الحوار وأساسيّات البلاغة وجماليات المسرح وحيثيات القصّة ودراميّة الملحمة.

ومن هنا أدرك النّقاد أنّ نظريّة الأدب ستقف عاجزةً عن إعطاء ماهية للرّواية أو التنظير لها بشكل أو بآخر، أو وضع قوانين تسنّها، خاصّة إذا كانت مختلفة المواضيع، متعدّدة الاتجاهات:" إنّ عجز نظريّة الأدب تجاه الرّواية آت، دون شكّ، من الشّكل غير المكتمل الذي تتخدّه الرّواية ومن تطوّرها المستمر الذي يجد معه الباحث النّظري نفسه أمام تحدّيات متجّددة ويكون مضطرّا إلى إجراء تغيير جذري على وسائله، ويعود هذا العجز في رأيه إلى أنّ المنظّرين ظلّوا يعتبرون الرّواية ويصنّفونها على أساس أنها نوع أدبي مكتمل ويحاولون تحديد اختلافها كنوع مكتمل عن غيرها من الأنواع المكتملة"[4].وفي كون الرّواية غير مكتملة يعود ذلك في أنّ هؤلاء المنظّرين لها لم يتوصّلوا بعد إلى تحديد سمات بارزة وصفات مستقرّة كما الحال في عجزهم عن تقنينها، فهي في سنواتها الماضية

[1] .باختين: الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دائرة الفكر، القاهرة، دط، 1987م، ص 88.

[2] . المرجع نفسه، ص 99.

[3] . حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، الزمن، الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م، ص 9

[4] . المرجع نفسه، ص 10.

وربّما اللاحقة كذلك كانت متحرّرة من كل القيود، فقد أشار إلى ذلك (روجي كايلو):" ليس للرواية قواعد فكلّ شيء مسموح به فيها، وليس هناك أيّ فن بويطيقي يذكرها أو يسنّ لها قوانينا إنّها تنمو كعشب متوحّش في أرض بوار"[1].

كما أنّ المدارس الأدبيّة قد رأت بأنَّ "الأنواع الأدبيّة لا بدّ أنْ ينظر إليها نظرة تاريخيّة حيث أنّ الأنواع الأدبية تتطوّر عبر العصور مع احتفاظها في نفس الوقت بسمات ثابتة حيث أنّها تتدرّج من أصول ثلاثة حدّدها أرسطو والتزم بها النقد الحديث، فهناك الثوابت والمتغيّرات التي يجب أن يلتفت إليها الباحث، أمّا المتغيّرات فتتطوّر تحت ظروف زمانية ومكانية مختلفة"[2].فالرّواية إذن حسبهم لم تأت من فراغ ولم تنشأ من عدم، إنّها وليدة أنواع سبقوها وعلى رأسهم الملحمة، رغما أنّ الرّواية سعت بذلك إلى تطوير نفسها ولم تبق حبيسة تلك الأشكال ولا متقوقعة داخلهم.

هذا التطوّر الذي استقاه "برونوتير" في كتابه (تطوّر الأجناس في تاريخ الأدب) من الطبيعة البيولوجيّة للكائنات الحيّة " إذ نقل بعض المفاهيم البيولوجية الصّرفة من نظريّة داروين في التطوّر إلى الأدب، فاعتقد أنّ الأجناس الأدبيّة لها وجود في الواقع كوجود الأجناس البيولوجية من حيث التطابق في النّشأة والتطوّر والنّمو والانقراض، فكما لا شيء يفنى في الطبيعة فلا شيء يفنى في الأدب، لأنّ النّوع البيولوجي ينشأ ويتطوّر وينقرض... لكن المنقرض من الأنواع الأدبيّة لا يفنى تماما بل تتواصل عناصر منه في النّوع أو الأنواع التّي تطوّرت منه"[3]، فهو يرى أنّ الرواية؛ هي نوع جديد تطوّر من تلك الأنواع التي تلاشت تدريجيّا وقبل أنّ تموت نهائيّا تولّدت من عناصرها الجزئيّة القصيرة.

إنّ المسرح والسّينما والنّحت والموسيقى والعمارة والشّعر، هي كلّها ينابيع تصبّ في الرّواية لتضفي عليها فنا جمالياً وذوقا راقيا يتمكّن من خلالها المبدع أن يعايش حاضره ويعبّر عنه ويوصل ما يريده دون الالتفات إلى تداخل النّصوص فالروائي حطّم التّقاليد وتمرّد على الشّكل المعهود ليحوّل الرّواية إلى جنس مهجّن يحوي بداخله الأجناس المختلفة وبالتّالي "فإنّنا نشكّ في أنّ المبدع قد يكتب نصّا إبداعيّا بريئا من الأدلجة وبعيدا عنها كلّ البعد ذلك لأنّ التنصّل منها موقف إيديولوجي في حدّ ذاته فلا يمكننا في هذه الحياة إلا أنْ تكون مع موقف ما من الطبيعة والكون، فالنّصوص الإبداعيّة جميعها منتمية بشكل والذين يقولون عكس ذلك؛ فهي منتمية أيديولوجيا

[1] . حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، الفضاء، ص 12.

[2] .سيزا قاسم: بناء الرّواية ـمقاربة في ثلاثيّة نجيب محفوظـ، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، دط، 2004م، ص 19.

[3] .مازوني فريزة: انفتاح الجنس الأدبي، ص 28.

إلى عدم الانتماء، إلّا أنّ الفرق بينها في حقيقة الأمر يكمن في الجودة الجماليّة والمتعة الفنّية المتأتيّة عن عطر ذوقها، ثمّ في تلك الرّسالة النّبيلة التي يمكن تأديتها في الفنّ والأدب، لخدمة الإنسانيّة وتبليغ قيمها الخالدة، بل وجعلها همّنا إذ لا يمكننا أن نعيش لذاتنا خلال مراحل العمر"[1].

ينتهج "حنّا مينا" نهجا آخر تماما ولكنّه يسير في المضمار نفسه، إذ يبيّن بأنّ الأدب عبارة عن سلسلة وأن حلقاته هي تلك الأجناس المتولّدة تدريجيا فيه، ويعتبر الشّعر حلقة تقليديّة والرّواية حلقة جديدة " لقد كانت السّلسلة الثّقافيّة التّقليدية حتى أوائل هذا القرن تحتوي في جانبها الأدبي أجناس الشّعر والمقامة والرّسائل والتراجم والسّير وغيرها، ولكن هذه السّلسلة ومنذ أواسط القرن التاسع كانت قد بدأت تتغيّر بالتّزامن مع تغيّر تركيب المجتمع نتيجة العوامل الخارجيّة (أوروبا) والدّاخليّة (مجتمع الدّولة العثمانيّة) وما كان فيه من إصلاحات وتنظيمات وحركات اجتماعيّة وفكريّة جديدة وبتغيّر حلقات السّلسلة التقليديّة تغيّرت السّلسلة كلّها، حلقة بعد أخرى وكان هذا يعني بالضرورة ولادة سلسلة ثقافيّة جديدة ذات أجناس أدبيّة، ومنها الرّواية"[2].

ولعلّ أهمّ تأثير وتغيّر طرأ على هذه السّلسلة التقليدية كانت في مجال الشّعرية _حسبه _ عندما تفكّكت السلسلة التّقليدية حدث تغيير كبير في حلقاتها " فحلّت القصّة محلّ المقامة، والمقالة محلّ الرّسالة، والدّراسات محلّ التراجم"[3]، أمّا فيما يخصّ الرّواية فنظرا لتميّزها عن كل الأجناس تطلّبت لغة خاصة بها دون غيرها مما سبقها أو عاصرها فقد كانت بذلك أهم حلقة في السلسلة الجديدة.

هي الرّواية _إذن_ تتخذ لنفسها ألف وجه وترتدي في هيئتها كما يقول "عبد الملك مرتاض" ألف رداء وتتشكل أمامه تحت ألف شكل، مما يعسّر تعريفها. خاصة وأنّها تلتقي مع الأجناس الأدبية المختلفة، فهي – إذن– تجمع بين أشكال متعدّدة وتمتزج مع الأنماط المختلفة والأساليب الشّعرية، فمن السّياسي إلى الاجتماعي إلى الثّقافي المتعدّد مرورا بالتّاريخي بنت الرّواية لنفسها منهجا يحتوي على كلّ الأجناس ولكنّه مختلف عنه ويحاكي كلّ الأنواع ولكنّه منفرد عليهم، "فامتزج الأدبي بالمعرفي والواقعي بالخيالي والرّاهن بالتّاريخي وتطاولت على التّوثيقي التّحقيق حتّى امتلكت ناصيته، وبلغ بها الأمر أن وظّفت السّينمائي والتّصويري والصّحفي وتوفّرت على قدر من تقنيات الطّباعة والإخراج والتّصميم ما جعلها عملا معقّدا لا يتخلّى عن الحكائيّة في جانب ويستفيد من سائر

[1] .بليحيا الطاهر: الرّواية العربيّة الجديدة، ص 46.

[2] .حنّا مينا: الراوي والرواية، ص 52.

[3] . المرجع نفسه، ص 52.

فنون الإبداع من الجانب الآخر"[1].

وبهذا فهي إن تطرّقت لكلّ مجالات الحياة، فقد عبّرت عنها بطريقتها الخاصّة ونظرتها المختلفة.

ويمثّل "جبرا خليل جبرا" عن بعض هذا التداخل فيشير إلى أن الرواية "هي التحام لعناصر مستنبطة من مقولات أرسطو، فمن تقاليد المأساة (التراجيديا)* تأخذ الرّواية موضوعها الأساس وهو صراع الفرد مع قوى أكبر منه، ويتتبع جبرا ذلك من كتابات إسخيلوس حتى دوستويوفسكي وفولكنز، ومن الملحمة تأخذ الرّواية موضوعات مثل صدام الفرد مع المجتمع والخيانة والحسد والفروسيّة .. ومن الدّراما تأخذ الحرص على تصوير الوضعيّات والعواطف خاصّة تجسيد شخصيات الأفراد عن طريق الحوار"[2].

**أ. الحكاية والأسطورة:**

تشترك مع الحكاية والأسطورة فلأنها تغرف منهما بشكل واضح وجلّي، فهي تعنى المأثورات الشعبيّة والمظاهر الأسطورية والملحميّة. ولكنها تختلف عنها، فالسّرد الأسطوري يقوم على الخارق والعجائبي أما الرواية فتأخذ من الواقع أشخاصها وحوادثها. ففي دراسته للعلاقة بين الرّواية والأسطورة لاحظ "ليفي ستروس" أنّ الرّواية لا تجهل الأساطير، فهي مكوّنة من أساطير متقهقرة لأنّها تجرّ في مسارها التّاريخي أشلاء منها، يريد الرّوائي بفضلها أن يعيد نظاما قد اختفى.

ويورد فرقا آخر بينهما في كون الأسطورة هي نتاج جماعي في مقابل الرّواية التي تعتبر نتاج فردي، وتقدّم الأولى للجماعات، -فالأولى من جماعة إلى جماعة، والثّانيّة فردية المنشأ والمنبت- وتستهدف الثّانية الأفراد" الأساطير ليس لها مؤلّفون، وإن كان لا بدّ أن يكون لها في الأصل مؤلّفون (وهو الرّواة) وفي أغلب الأحيان تعرف هذه لأساطير عن طريق مؤلّفين مثل (هيزيود)*، بينما تعود الرّوايات بوضوح إلى كتّاب أفراد يكتبون من أجل أفراد"[3].

**ب. الملحمة:**

وتشترك مع الملحمة في طائفة من الخصائص والمميزات: وذلك من حيث أنّها تسرد لنا أحداثا تسعى لتمثّل الحقيقة، وتعكس مواقف الإنسان وتجسدها في العالم، والأولى نثرية، وتتميز الثانية بكونها شعريّة. إنّ الرّواية

---

[1] . رزان محمد إبراهيم: الرّواية التّاريخية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنّشر والتّوزيع،عمان (الأردن)، ط2، 2012م، ص ص 9، 10.

*.قصة مأساوية حزينة . نوع من العمل الدّرامي./ *.هسيود: شاعر وكاتب إغريقي (8ق م-7ق م)، صوّر عصر حكم الأرستقراطيّة في بلاد الإغريق، كتب العديد من الأساطير والأناشيد، ومن قصائده الأعمال والأيّام، وأنساب الآلهة.

[2] .روجر آلن: الرواية العربية، تر: إبراهيم منيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1997م، د ط، ص 7.

[3] . المرجع نفسه، ص 150.

هي ملحمة مرّ على وجودها ما يزيد عن ثلاثة آلاف سنة، وانتظرت انتقال الوّعي من العقل إلى التّعبير، لذلك استغرقت كلّ هذه المدّة حتى تصير رواية نثرية وقد كانت –ملحمة شعريّة–.

يؤيدّ (جورج لوكاتش) هذه النظرة، إذ يقرّ كذلك بأنّ الرّواية هي ملحمة دون آلهة وحسب النظرة الهيجلية فإن الملحمة قد تكون الأصل، والرّواية هي الفرع، ويرجح "باختين" خطأ هذه النظريّة فالملحمة ليست رواية، ولم تتطوّر الرواية عن الملحمة، فكلاهما جنس أدبيّ مستقل بذاته، ودليله على ذلك:" أنّ الملحمة نظام تعبيري وفنّي ثابت لا يتطوّر، بينما الرّواية متطوّرة ومفتوحة على التغيّر في نظامها وأشكالها التعبيرية، بمعنى أنّ الملحمة نوع متميّز بسمات قارّة ثابتة، بينما الرّواية نوع فنيّ جديد من سماته الجوهريّة أنّه يتغيّر ويتشكّل باستمرار"[1].

إضافة إلى هذا: "فإنّ الملحمة ذات أبعاد زمانيّة ومكانيّة تتسّم بالعظمة والسّمو وهي أيضا طويلة الحجم من حيث نفسها، بطيئة الزمان، بحيث لا تكاد تعالج إلّا الأزمنة البطولية، على حين التي عكس حياة الإنسانية أكثر حركة، ضيّقة الحدود مما يجعلها تتسّم بالحركية والسرعة"[2].

**ج. السّيرة:**

تتعلّق السّيرة الذّاتية بما يختص بالكاتب في فتراته الماضيّة من أحداث ووقائع صادقة غير مزيّفة، عن طريق نص نثري يتراوح بين المتوسّط والطّول، يعرّفها فيليب لجون (Ph. Lejeune)، بأنّها: " نص نثري يتعلّق بالماضي تنجزه شخصيّة حقيقيّة عن وجودها الشّخصي، وذلك بوقوفها عن أهم المحطّات التي مرّت بها في حياتها وخاصّة عن تشكّل شخصيتها، فالسيرة هي كلّ النّصوص الإبداعيّة التي يمتلك فيها القارئ شكوكا انطلاقا من تشابه يتوصّل إليه بمطابقة بين الكاتب والشّخصيّة الورقية، حتّى وإن نفى الكاتب هذه المطابقة، أو لم يؤكّدها فهذا النّفي أو الإثبات في تطابق المعلومات ومدى دقّتها، لا يقلّل من مصداقيّة السيرة الذاتية، فإذا كانت المعلومات بعيدة عن الدّقة فهذا الوضع لا يفجر البناء الفنّي للسّيرة".[3]

يلجأ الكاتب أحيانا إلى الرّواية وافتعال شخصيّة خياليّة ويضمّنها أحداثا ووقائع خيالية وحقيقة أخرى، فيدخل ضمن قالبها نوعا من الأحداث الخاصة به والتي حدثت معه في مرحلة من مراحل حياته، ثم سرعان ما يغيّر فيها قليلا أو يزيد عنها تفاصيل مستحدثة، فينسب النّص للرّواية دون السّيرة، لأنّ من شروط السّيرة أن تكون الوقائع والأحداث صادقة، لذلك ترى "ماري لويس تيري ML Terray " بأنّ "السّيرة الذّاتية بكلّ

[1] . الطيب بوعزّة: في ماهية الرّواية، ص 59.

[2] .عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد– ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب الكويت، دط، 1990م، ص 13.

[3] .أم الخير جبّور: الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة –دراسة سوسيو نقديّة–، دار ميم للنّشر، بيروت، دط، 2013م، ص 315.

أنواعها أشبه بتوأم للرّواية ولكّنه توأم مزيّف، وكأنّهما ولدا في اليوم نفسه بملامحَ بعيدة عن التّطابق وبعيدة أكثر عن التّنافر"[1]، فبين السّيرة والرّواية إذن خط رفيع وتشابه كبير مع بعض الفروقات الطفيفة بينهما، الأولى حقيقية والثانية تجنح للخيال، والبّطل في الثانيّة يشبه الكاتب ولكّنه ليس هو.

حاول عديد من الكتّاب كتابة السّيرة الذاتية، ولكنّهم سرعان ما تراجعوا وكتبوا خلافا لذلك الرّواية فنلمس هذا في تصريح العديد من كتاب الرّوايات، فجون بول سارتر كان قد بدأ في كتابة السيرة الذاتية وضمّنها في كتابه (الكلمات)، ثم قرّر العدول عن تكملة الفكرة قائلا: " لقد حان الوقت لكي أقول الحقيقة- أخيرا- لكن لا يمكن أن أقولها إلّا في عمل تخيّلي"[2]، يقصد بالعمل التخيّلي الرّواية.

**د. القصّة:**

تتشابه القصّة والرّواية في نقاط وتختلف في أخرى "فالرّواية تتسم بالطّول وبالإكثار من التّفاصيل وباشتمالها على الحوار والسّرد والوصف وتوظيف أنواع أدبيّة أخرى داخلها كالشّعر والقصّة القصيرة، ويمكن أن تتداخل فيها اللّغات واللهجات كما أنّ مضامين الرّواية تختلف عن مضامين القصّة لأنّ الرّواية وجدت لتعبّر عن تعقّد قضايا العصر مقارنة بعصور سابقة ولذلك فالمضمون الجديد يتطلّب أسلوبا جديدا يميّز الرّواية عن القصّة"[3] فيجمع النّقاد أنّه في البدء كانت القصّة، وتختلف مع القصّة من حيث الطّول والقصر وتعدّد الشخصيات وامتداد الأحداث على حيّز زمني ومكاني يتراوح ما بين الطول في الأولى والقصر في الثّانية.

**هـ. الشّعر:**

وأما اشتراكها مع الشّعر فلأنها لا ترضى "أن يكون شعار لغتها شعار النثر الذي تمثّل لغته الخط المستقيم، وإنما تسعى لأن تتماشى مع الشّعر الذي شعار لغته الخطّ المنحني"[4]. وتوشّحت الرّواية بلباس الشّعر لأنها ترى الأدبية فيه والتميّز نابع من قوافيه. فسعت أن تكون" لغة كتابتها مثقلة بالصّور الشّعرية الشّفافة، ذلك لأنّ النّثر هو قبل كل شيء، إنّما يمثّل اللغة التي يتحدّث بها النّاس في حياتهم اليومية، ولا تريد الرّواية أن تتدلّى لغتها إلى هذه النثرية الفجّة المبتذلة، فتسعى على أيدي كبار كتّابها إلى ترقية لغتها حتى يمكن لها أن تتصّف بالأدبية، فإنّها تسعى إلى أن تتقمص لغة الشّعر الخارجة عن نظام التعليم والفلسفة والتأليف الأكاديمي..."[5].

---

[1] . أم الخير جبّور: الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة، ص 315.

[2] . المرجع نفسه، ص 317.

[3] .غنية كبير: الرّواية الجزائريّة، ص 69.

[4] . عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، ص 13.

[5] . المرجع نفسه، ص 12.

وإن تداخلت الرّواية مع الأنواع والأجناس الأدبية المختلفة الأخرى، أو كانت تطوّرا عنها، أو جاءت نتاج تبلور منها وتحوّل وتغيّر مع الزمن والمكان وحتى الأبطال، فقد سعت جاهدة أن تتميّز عن مختلف الأنواع النثرية، وحاولت أن تستقلّ نهائيا أو تدريجيّا عن تلك الأجناس، كما كان همّها الوحيد هو الإنسان محاوله سبر أغواره واكتناه جوهره، وفكّ سرّه .. والإجابة عن مختلف تساؤلاته، "تساءلت مع معاصري "سيرفانتس" عما هي المغامرة، وبدأت مع "صموئيل ريتشاردسون" في فحص ما يدور في الدّاخل، وفي الكشف عن الحياة السرّية للمشاعر، واكتشفت مع "بلزاك" تجذّر الإنسان في التّاريخ، وسبرت مع "فلوبير" أرضا كانت حتى ذلك الحين مجهولة هي أرض الحياة اليوميّة، وعكفت مع "تولستوي" على تدخل اللاعقلاني في القرارات وفي السّلوك البشري، إنّها تستقسي الزّمن: اللحظة الماضية التي لا يمكن القبض عليها مع "مارسيل بروست"، واللحظة الحاضرة التي تم القبض عليها مع "جيمس جويس"، وتستجوب مع "توماس مان" دور الأساطير التي تهدي، وهي الآتية من أعماق الزّمن"[1] .فقد رافقت الإنسان في سفرياته الزمانية والمكانية، وعاشت معه لحظاته الخالدة، وكانت رفيقة وحدته ومنبع سرّه حكى لها وبثها كل أشواقه واعترف لها بأخطر أسراره...

لقد قفزت الرّواية قفزة نوعيّة، إذ لا يمكن الاستغناء عنها، لتطلق العنان لمختلف الأدباء لممارسة هذا الجنس خاصة في ظل الحرّية التي تقرّها الرّواية وانفتاحها واتساعها اللاّمحدود، إضافة إلى كونها محاكاة للحياة الواقعيّة، وأضحى من واجب الرّوائي إقناع القارئ بشخصياته وأحداثه، وكلّما حاكت الرّواية الواقع، كلّما ازدادت قوّة وانتشارا.

**المبحث الثّاني: مفهوم الدّراما ونشأتها.**

### 1.2. في ماهية الدّراما:

الدّراما مصطلح شاع وانتشر منذ القديم، قبل العصر اليوناني وقبل "أرسطو طاليس"*، وقبل الحضارة الفرعونيّة، فجذورها ضاربة في التّاريخ، ولدت مع ميلاد الإنسان، وربّما يوم قتل قابيل أخاه هابيل، وحادثة دفنه وقد شاهد قصّة الغرابين. فحاكاه وقلّده.

إنّ كلمة دراما:" مشتقّة من الفعل اليوناني (دراؤ)*، بمعنى أعمل، فهي تعني إذن أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على خشبة المسرح".[2]

---

[1] .ميلان كونديرا: فن الرّواية، تر: بدر الدين عردوكي، الأهالي للطباعة والنّشر، دمشق، ط 1، 1999م، ص 13.

*.فيلسوف يوناني، (384 ق م- 322 ق م)./* وجدت عند بعضهم (دران)، وتعني أعمل.

[2] ..عادل النّادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987م، ص9.

ويعرّفها معجم المصطلحات بأنّها:" تأليف أو تكوين composition، أو إنشاء نثري أو شعري يعرض في إيماء صامت pantonimo، أو في حركات وحوار، قصّة تتضمّن صراعا وغالبا ما تكون مصمّمة للعرض على خشبة المسرح، مشتقة من كلمة يونانيّة تعني (يفعل) أو (يسلك)"[1].

كي تتحقق الدّراما لا بدّ من وجود نص وحوار وخشبة، ولابدّ من أن يقوم أبطال هذا النّص مجموعة من الإيماءات والحركات، وهذا ما يفسّر أنّ الحركات والإشارات والصور الصّامتة قد ظهرت قبل الكتابة، وتجلّى ذلك مع الإنسان البدائي الذي حاكى الطبيعة وقلّد أصواتها المختلفة، خاصّة إذا عرفنا ما عاناه في صراع مع قواها ووحوشها، من أجل الحصول على طعامه أو ضرورات حياته ومكان يأوي إليه وشيء يستر به عورته، فهو قد اختلف عن باقي الحيوانات بفضل ما يحمله من صفات. إذ يراها "أرسطو" أمرا طبيعيّا لدى الإنسان:" إنّ المحاكاة أمر فطري موجود للناس منذ الصّغر والإنسان يفترق عن سائر الأحياء بأنّه محاكاة وأنّه يتعلّم ما يتعلّم عن طريق المحاكاة".[2]

إنّ الطبيعة الإغريقية بتنوّعها وتضادّها المثير بين السّهل والجبل والمرتفع والمنحدر، والغابة والبحر، قد مهّدت بالفعل كي يكتسب الإغريقيون هذا التّضاد المدهش في التّفكير بأمورهم، فخلقوا فنّا دراميّا متفرّد الصّفات، فالدّراما ثنائيّة وليست أحادية، الدّراما رؤية متجدّدة ومتنوّعة لسلوك الإنسان ومواقفه، وهي متحرّكة لا ساكنة، متنوّعة لا راكدة.

وحملت (الدّراما) معنى (الفعل)، واتصفت بالحركة وبالتنوّع والتجدّد، كلّما تجدّدت عناصر الطّبيعة وتنوّعت، ولكن هذا المعنى سرعان ما تغيّر وتطوّر وتحوّلت المحاكاة إلى صراع –كما أسلفنا– صراع من أجل البقاء، وسرعان ما انتقل صراعه مع الحيوان إلى صراع مع أخيه الإنسان بفعل الحروب والمعارك التي خاضها، ألم يخض الإنسان مع أخيه الإنسان حربا ضروسا من أجل امرأة؟. هذه المرأة التي تحوّلت مع مرور الزّمن إلى قصّة خلّدها هوميروس في ملحمته (الإلياذة)، فمن الفعل إلى المحاكاة إلى الصّراع إلى الحكي تطوّرت الدّراما شيئا فشيئا.

والدّراما هو فن جماهيري مرتبط بمعالجة الطّبيعة الإنسانية وما تحاكيه من سلوكات وما تعانيه من مشاكل "حتّى يمكن عن طريق هذه المعالجة بناء شخصيّة متكاملة لكلّ فرد، وذلك من أجل خلق مجتمع متجدّد الفكر والحضارة، حيث إنّه لو تمّ بناء مثل هذه الشّخصيّة سيصبح الفرد على وعيّ تام بذاته وبالّواقع التّي تحرّك ســـلوكه

[1] .مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات، ص 159.

[2] .عادل النّادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما، ص 10.

وبالآثار التّي قد تنجم عن هذا السّلوك فيما لو انحرف به عن جادّة الصّواب"[1].

**2.2. علاقة الدّراما بالفنون التّعبيريّة.**

**أ. الملحمة:**

هي طراز أدبي قوامه السّرد والحكي ولو جاءت على نمط شعريّ، "عرّفت لفظة ملحمة في اليونانيّة والانكليزية والفرنسية بمعنى كلام أو حكاية، أمّا في العربيّة فهي تعني معجميّا موقعة حربية تلتحم فيها الجّيوش أو يتناثر فيها اللحم، وفي اللغة ملحمة على وزن مدرسة ومحكمة، والملحمة الوقعة العظيمة من وقائع الحروب التي يتلاحم فيها الجيشان المقتتلان"[2].

والملحمة فنيّا: هي عبارة عن أشعار، قوامها السّرد القصصي والرّواية، أو "القصيدة القصصية الطّويلة التّي تحكي أعمال البطولة لبطل رئيسيّ واحد، وكثيرا ما يكون لها مغزى قومي واضح، بينما تستخدم كلمة ملحميّ للإشارة إلى كلّ ما هو بطوليّ ويتجاوز قدرات البشر ويجمع بين الرّوعة والعظمة والجلال "[3]

ولما كان الحوار وسيلة لها، بدأت تتضح معالمها وتتبلور فكرتها، وبدأت شيئا فشيئا تميل بطبيعتها إلى التعبير الدّرامي. وقد ظهر هذا النوع من الأشعار (ما اصطلح عليه لفظة ملحمة)، في مختلف الحضارات كما عرفتها الشعوب على تنوّعها وتباينها، ويعتبر أرسطو أوّل من حدّد خصائص الملحمة فنيّا حيث رأى:" أنّ الملحمة* يجب أن تدور حول حادثة مكتملة بذاتها لها بداية ووسط ونهاية، وبهذا تحدث تأثيرها الكامل بوصفها وحدة عضويّة لمخلوق حتّى يتفرّد بنظمها شاعر واحد، ويغلب فيها عنصر الإلهام كما تخلو من مصاحبة الغناء

---

[1] . محمّد حمدي إبراهيم: نظريّة الدّراما الإغريقيّة، الشّركة المصريّة العالمية للنّشر، لونجمان، ط1، 1994م، ص 42.

[2] .فايز ترحيني: الدّراما ومذاهب الأدب، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 1988م، ص 15.

[3] .المرجع نفسه، ص 16.

*..-**الإلياذة:** ملحمة إغريقية شعرية تحكي قصّة حرب طروادة، نسبت إلى هوميرو (هوميروس)، جمعت أشعارها عام 700 ق م.

-**الأوديسة:** ثاني أكبر ملحمة إغريقية كتبها هوميروس كتكملة للإلياذة في القرن 8 ق م.

-**الإنياذة:** ملحمة شعريّة رومانيّة في اثني عشر مجلّدا، نظمها فيرجيل في نهاية القرن الأوّل ق م، تصف الحياة الأسطوريّة لـ إينياس الذّي صار أب لكلّ الرّومان.

-**المهابارتا:** ملحمة هندية هندوسيّة، تتكوّن من أربعة وسبعين ألف سطر شعريّ وقطع نثريّة طويلة، وبما يفوق المليون كلمة، تحكي قصّة الملك " بهارتا" والنّزاعات والصّراعات بين (الكاورافاس و الباندافاس) في ق 5 ق م.

-**الرّمايانا:** ملحمة شعرية هندية قديمة، نظمت باللغة السّنسريتيّة، نسبت إلى "فالميكي" ، في حوالي ألف صفحة، قبل القرن 3 ق م.

-**الشّاهنّامة:** ملحمة فارسّة ضخمة تقع في نحو ستين ألف بيت، نظمها "أبو القاسم الفردوسي" عام (1010م)، تضم بع الأساطير والفتوحات الفارسيّة.

**-جلجامش:** ملحمة سومريّة، اكتشفت عام 1853م وكتبت في الفترة ما بين (2750-2350) ق م عن الملك "جلجامش" الذّي عاش في مدينة (أورك) بالعراق، وهي أسطورة مزجت بين الواقع والخيال في رحلة البحث عن الخلود.

والموسيقى لأنّها تتجه إلى المستمعين والقرّاء وهذا ما غلب على الملاحم القديمة كالإلياذة والأوديسة والإنياذة في الغرب، والمهابهاراتا والرّمايانا في الهند، والشاهنّامة عند الفرس، وجلجامش في العراق القديم"[1].

وتنقسم الملحمة من حيث نشأتها إلى قسمين، أحدهما طبيعي والآخر صناعي، وارتبطت بالإنسان وبمجتمعه، كانت معروفة أحيانا ومجهولة أخرى من حيث التأليف ومن حيث صدق أحداثها وزيفهم؛ "فالملاحم الطّبيعيّة هي شعر بدائي مرتكزه حادث تاريخيّ يظنّه النّاس تاريخيّا كحصار طروادة مثلا، وتتميّز بأنّها قديمة جدّا لا نكاد نعرف على الشّعراء الذّين نظموها إلّا أشياء قليلة، وقد يكون هناك عدد من الشّعراء قد اشتركوا في نظمها أو قد يكون الشّعب بما فيه قد ساهم في تأليف هذه الملحمة"[2]، وهذا خلافا للملحمة الصّناعيّة التي يصنعها فرد واحد ويسجّل اسمه عليها.

أمّا من ناحيّة الموضوع فتنقسم إلى دينيّة وبطوليّة، وتنقسم إلى هجاء وهزل أو ترجمة لأشخاص أو خيال من ناحيّة الشّكل.

ولم يكتف الإنسان بصراعه مع أخيه الإنسان إذ سرعان ما خاض حروبا أخرى مع عالم الآلهة، إذ وبعد أن عرف القصّة في صورتها المبسّطة، بدأ التعبير الدّرامي يتطوّر "فدخل الإله وارتفع الإنسان إلى مصاف الآلهة ومن ثم ظهرت المسرحيّات التي تحمل الطابع الدّيني وما أطلق عليها بعد ذلك (المسرحيّات الدّينيّة المحجبة) أو مسرحيات (الآلام)، وقد نشأت هذه المسرحيات في مصر الفرعونيّة، حيث كانت الحضارة المصريّة متقدّمة جدا عن أي حضارة أخرى في جميع أنحاء العالم، ويبدو ذلك واضحا في أسطورة إيزيس وأزوريس، تلك الأسطورة التي قدّمت الصّراع بين الخير والشّر الممثل في أزوريس وأخيه ست"[3].

هذا التجوّل السريع يقودنا إلى معرفة أنّ الدّراما لم تقتصر على شعب معيّن ولا زمن محدّد ولا حضارة واحدة ولكنّها قد اتفقت في البدايات الأولى والتي كانت دينيّة في مجملها فقد تجلّت لدى مصر الفرعونيّة وبلاد بابل والفنيقيين والهند واليابان والصّين وصولا إلى المشاهد الإغريقيّة دون أن نغفل على الذي عرفته الشعوب البدائيّة وشعائرهم الدّينية التي مارسوها وأغانيهم.

---

[1]. فايز ترحيني: الدّراما ومذاهب الأدب، ص 15.

[2] . المرجع نفسه، ص 18.

[3] .عادل النّادي: مدخل إلى الدّراما: ص 15.

**ب. الأسطورة:**

إذا تحدّثنا عن الأساطير ـ وما حملته لنا ـ يعتبرها النّقاد بواكير الفن الدّرامي ويعيبون على أولئك الذين يعتبرونها مجرّد خزعبلات وتفاهات حكاها الإنسان البدائي، أو ينظرون إليها كمجموعة قصص ساذجة، لأنّها في الحقيقة تتضمّن مغزى فلسفيا عميقا وفكرا ناضجاً، ولقد كانت هذه الأساطير معينا لا ينضب نهل منه الكتّاب وصاغوا قصصهم الخالدة إلى اليوم.

**أوّلا: الكوميديا:**

هي فعل هزلي يقوم به بطل معيّن عارف بأحوال النّاس وصفاتهم فيحاكي تلك الصّفات بطريقة هزلية يكون الغرض منها إضحاك المتفرّجين وبعث السّرور فيهم "وكانت هذه الكلمة أصلا تعني كلّ مسرحيّة، ثمّ أخذت تعني مسرحيّة لها حبكة شبه حقيقيّة تثير الضّحك ترسم عادات عصر ما، وعيوب شخصية ما ونقائصها"[1]، والهدف من هذه المحاكاة هو تنبيه الشّخص الذّي يقوم بذلك الفعل إلى كونه أصبح أضحوكة مجتمعه وعائلته وأصدقائه، فيحاول تجنّبه أو التخلّص منه.

وانتقلت الكوميديا من عصر إلى عصر إلّا أنّ "مفهومها ووسيلتها قريبين من المفهوم القديم وإن اختلفت الغاية وتغيّرت السّبل، فمن عصر الإغريق القدامى نجد: الكوميديا الاجتماعيّة، وكوميديا الشّخصيات، ومن العصور التّالية نجد ما يسمّى بكوميديا المواقف وكوميديا الفن (dell Arte) والفرصة (farce)... ورغم تباين هذه الأنماط جميعها واختلاف عصورها، إلّا أنّ مغزى الكوميديا موجود في كلّ منها بشكل أو بآخر، وإن اختلفت نسبة الجديّة والجودة الفنيّة"[2].

**ثانيا: التراجيديا :**

حبكة تنضوي تحت شكل مأساويّ مستعملة الشفقة والحزن لإظهار التّأثير بفعل ما أو شخصيّة ما فهي "محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له طول معيّن في لغة ممتعة لأنّها مشفوعة بكلّ نوع من أنواع التّزيّن الفنّي، كلّ نوع منها يمكن أن يردد على انفراد في أجزاء المسرحيّة، وتتمّ هذه المحاكاة في شكل دراميّ لا في شكل سرديّ، وبأحداث تثير الشّفقة والخوف وبذلك يحدث التّطهير في مثل هذين الانفعالين"[3]، ويقصد "أرسطو"باللّغة الممتعة؛ اللّغة التّي تحتكم للإيقاع والموسيقى والغناء، أمّا التّطهير فهو علاج ودواء الرّواح من الترّسبات والسّلبيات التّي

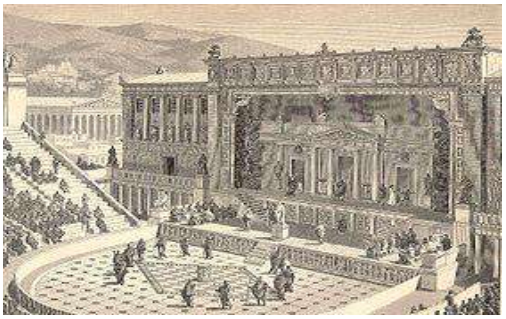
[1] .مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات، ص 23..

[2] . إبراهيم حمدي: نظريّة الدّراما الإغريقيّة، الشّركة المصريّة العالمية للنّشر، لونجمان، ط1، 1994م، ص 17.

[3] . إبراهيم حمادة: كتاب أرسطو فن الشّعر، ص 95.

وقعت فيه وهو لها شفاء مثل يشفي الدّواء الجسد. ومنه التنفيس عن العواطف وتهذيبها (لا سيما عاطفتي الشفقة والخوف) التّخلص من العواطف الزائدة وتجددها وإصلاحها.

كما يرجع نشأة التراجيديا إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الدّيثرامبية التي كانت تؤدّى في عيد الإله "ديونيسيوس"، بينما الكوميديا فنشأت إلى مرتجلات قادة الأغنيات والرقصات الإحليلية التي كانت تقام لنفس الإله.



مسرح ديونيسيوس 1891[1]*

مسرح دودون الإغريقي

ويقصد بالدّيثرامبيّة مجموعة من الاحتفالات الديونيزية (Donysia )، المتعلّقة بالخصب والنّماء والحياة والموت.

ومن هذا المنطلق وهذا التقسيم الذي أورده أرسطو، صنّفوا الأعمال القديمة والتي أدرجت ضمن الفنّ الدّرامي، فرأى نقاد الفكر الدّرامي والمتصفّحون ضرورة أن يطلقوا على مسرح "أسخيلوص" التراجيديا القديمة ومسرح "سوفوكليس" التراجيديا الوسطى، ومسرح "يوربيدس" التراجيديا الحديثة، وعلى مسرح أرسطو "فانيس" الكوميديا القديمة والوسطى، ومسرح "مناندروس" الكوميديا الحديثة واعتبروا كلا من هؤلاء أبّا للتراجيديا أو الكوميديا التي يمثلّها"*. واعتبر النّقاد (أرسطو) هو المقنن لهذا الفنّ، وساروا على خطاه ودراسته أصبحت مرجعا مهمّا في ضرورة وضع البواكير الأولى له.

وظلّت الدّراما تتطوّر وتكتسب خصائص ومميزات وسمات أخرى، إلى أن وصلت إلى استعمال عنصرين مهمّين جداّ لم تعرفهما العصور المتقدّمة المختلفة؛ وهما عنصري الحوار والبطل الإنسان. هذا البطل الآدمي الذي استعان به اليونانيون ليتغّلب على الآلهة وعلى قوى الطبيعة الخارقة فوصلت الدّراما إلى صورتها المتكاملة.

* **ديونيسوس**: كانت تنعقد احتفالات صاخبة دوريا تمجيدا لديونيسوس وهو في الميثولوجيا الكلاسيكية إله الخمر والدّراما والخصب، وباخوس هو الاسم اللاتيني لذلك الإله، وفي تلك الطّقوس ولدت الدّراما اليونانية بشكليها التراجيديا والكوميديا.

أمّا لدّراما العصور الوسطى فتطوّرت من "الشّعائر التي تعيد ذكرى ميلاد المسيح ونشوره، منها تمثيلية المعجزات (Miracl play)، التمثيلية الأخلاقية (Morality play)، مسرحيّات الأسرار ( Mystery play)، وابتداء من عصر النّهضة اتسعت العناصر الدّرامية ونميت وطوّرت وأكّدت بطرق كثيرة متباينة حتى أصبحت الدّراما الآن لا تحمل إلّا شبها خافتا ببداياتها"[1].

**ج. الميلودراما:**

يماثل هذا النّوع الدّراما ولكنّه مغاير عنها أو ربّما هو جزء منها؛ نوع من التّمثيليّات يعمد إلى تكثيف العاطفة والمبالغة في إبراز الانفعال ويحكي عن أفعال مثيرة، فهي؛ مسرحيّة كوميديّة ولكنها ليست فكاهية بالمعنى المعروف، لاعتمادها على الجدّية المعالجة بطريقة الإثارة والتّهويل، بهدف توليد الانفعالات الحادّة عند المشاهد وأهمّ عناصرها جذب الانتباه بتعليق الأحداث عند نقطة مفصليّة تلهث إليها الأنفاس وتشوقهم إليها.

وكلمة ميلودراما مشتقّة من كلمتين يونانيّتين هما: ميلو: أغنية ودراما: أي حدث، وكانت الميلودراما أصلا مسرحيّات رومانسيّة تؤدّى مع الموسيقى والغناء والرّقص ولكنّها تطوّرت إلى عروض ذات حبكات محكمة مسرفة في بساطتها ومعرفة فيما يحدث من مصادفات ولمسات من العاطفة المسرفة الكاذبة والنهايات السّعيدة "وفي القرن التّاسع عشر تطوّر معناها نحو دراما شعبيّة قريبة من العنف المحزن في الرّواية القوطيّة (gothique) الانكليزيّة، التّي تقترن عاطفيتها المبكية بالمفاجآت المسرحيّة وبالحبكات التّي تفيض من دسائس معقّدة، ويكون أشخاصها المنمذجون هم: العاشق الأوّل الشّاب والبطلة المضطهدة والخائن المخادع الوصولي، وكلّ هذا مدعوم بموسيقى معبّرة"[2].

تزامن ظهور الميلودراما في أواخر القرن الثامن عشر، ورغم الحصار الذي فرض عليها آنذاك إلا أنها سارت بخطى ثابتة واثقة وحريصة، بدأت من لندن واتسعت لتشمل أوروبا، وكتب فيها العديد من الكتاب والرّوائيون الكبار من أمثال "والتر سكوت" و"ألكسندر دوماس"، ومن ثمّ اتسعت لتشمل السّينما بموضوعاتها الشّيقة وانتصاراتها للخير على الشّر. وتبدأ "من مواقف جادّة في البداية تحافظ على انفعال المتلقّي بتصعيد الخطط التي تديرها القوى الشرّيرة ثمّ الحلّ السّعيد في النّهاية بتحطيم هذه القوى .. وأهمّ معالمها مراعاة العدالة الأخلاقيّة بدقّة شديدة فمهما كانت المآسي التي يعاني منها الفضلاء ومهما كانت قوة الخبثاء الشّريرين فنحـــن نجد فيها أنّ

[1] .مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات، ص 159.

[2] .ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة، تر: فائز جبّور، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، دط، 2007م، ص 66.

الفضيلة دائما تكافأ والرذيلة دائما تعاقب"[1].

ففيها –إذن– غالبا تنتصر العدالة الإنسانيّة المقرونة بالفضيلة الرّافضة للرّذيلة، وتعزيز المثالية وغرسها في نفوس المشاهدين، بحيث يتمّ التّحكّم في بنية النّص ومصير الشّخوص والمواقف بهدف الوصول إلى حلّ ضمن ما يستنتجه المشاهدين ويتوّقعونه، ممّا يرفع درجة التّركيز على الجانب الشّعوري، وتقديم الشّخـــــصيات مصنّفة طبقا للمعايير الأخلاقيّة.

### 3.2. الدّراما الحديثة وارتباطها بتمثيليّة الأدب:

وإذا تحدّثنا عن علاقة الدّراما بالأدب حديثا، فقد أصبح هذا اللفظ يطلق على أيّ عمل؛ يقوم على العرض والحوار والصّراع ولم يقتصر هذا على المسرح فقط وإنما تطوّر ليشمل مختلف الأعمال الفنيّة من قصّة وشعر ورواية، " وتقدّم الرّواية كونها جنسا أدبيّا على القصّة القصيرة والشّعر، فالرّواية تجاوزت الدّراما في العمق والحيويّة لأنّها الشّكل الأدبي الرّئيسي وهي أكثر أنواع الأدب شيوعا حسب رأي "داوسن"، وإنّما نشأت من الدّراما بسبب التبادلات الاجتماعيّة التي ظهرت بالتدريج مع تعدّد طبقات المشاهدين الاجتماعيّة في أوائل القرن السّابع عشر"[2].

تختلف الدّراما قليلا عن الفنون الأخرى فهي "لا تكتب أساسا لكي يقرأها النّاس وهم جلوس في مقاعدهم كما يقرأون الرّوايات والسّير الذاتية مثلا، وإنّما تكتب طبقا لأصول وقواعد خاصّة بها لكي يعرضها الممثّلون بوسائلهم الخاصّة أمام جمهور المشاهدين ومن ثمّ تتحقّق الاستجابة الجماعيّة التي هي من صميم طبيعة الدّراما وإذا كانت هناك خصائص مشتركة بين الدّراما كنوع أدبي وبين الأنواع الأدبية الأخرى كما الشّعر والملحمة والقصّة القصيرة إلاّ أنّ لها طبيعة خاصّة تتميّز بها، فالدّراما هي تجسيم لحادثة أو لمجموعة من الأحداث ذات دلالة معيّنة، وتعتبر الدّراما منذ فجر التّاريخ سبيلا من أقوى وأعمق سبل التعبير"[3].

أصبح من غير الممكن أن نحصر لفظ الدّراما في مفهوم محدّد أو قالب معيّن، فهو قد تعدّد وتنوّع منذ ارتباطه الأوّل بفن المسرحيّة، لذلك فإنّ طبيعة الدّراما وفهم مبادئها وتقنياتها الأساسيّة والقدرة على التّفكير بها أصبحت ضروريّة جدا في عالمن، وهذا لا ينطبق على أعمال عظيمة تدور حول الرّوح الإنسانيّة، أمثال سوفوكليس أو شكسبير، بل أيضا على كوميديا المواقف التّلفزيونيّة أو الإذاعية.

---

[1] .مصطفى صابر النّمر: الدّراما الأجنبيّة وانحرافات المراهقين السلوكية، العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، 2016م، ص 126.

[2] .س.و. داوسن: الدّراما والدّرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، باريس، ط2، 1989، ص 113.

[3] . مصطفى صابر النّمر: مرجع سابق، ص 126.

لقد اتخذت الدّراما أشكالا مختلفة من عصر إلى عصر، تناسبا مع التطوّر الطبيعي للمجتمع وما ينتج عن هذه الحركات الاجتماعيّة من فكر وقيم، وهذا ليس غريبا إذا اعتبرنا- بدءا- أنّ المسرح ينبع من المجتمع وينضب فيه ويرتدّ إليه وكأنّه حلقة دائريّة متشابكة ومتشكّلة، والدّراما ترتبط بالإنسان منذ بدأ الخليقة وعلى التّعبير عن نفسيته وشخصيّته وطموحاته وتطوّراته وبيئته، "ورغم ما اكتسبته كلمة (الدّراما) عبر العصور من معان ومفاهيم جعلتها أحيانا تبعد عن المفهوم القديم بحذافيره، إلّا أنّه يمكن القول بأنّ كلمة الدّراما ينبغي أن تفهم دوما على أنّها الفن الذّي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التّمثيلي بوجه عام بغضّ النّظر عن الإطار الذّي يقدّم هذا الفن من خلاله، سواء أكان المسرح أم أيّ جهاز آخر حديث مثل "السّينما أو التّلفزيون أو الإذاعة "[1]

فإن كانت الدّراما في بداياتها الأولى ارتبطت بالمسرح –إذن-، فهي اليوم أعمّ وأشمل وأعمق وأوسع بحيث ينضوي تحتها كلاّ من السّينما، التلفاز والرّاديو، فقد جعلت هذه الوسائل الحديثة الدّراما أكثر انتشارا، وأكبر تأثيرا من الفنون الأخرى، خاصّة من جانب الاستمتاع والمشاهدة وتأثيرها القويّ على سلوك وتصرّفات الأفراد، لكنّها في الوقت ذاته نهلت منهم جميعا، فهي فنّ جديد "قد استعار الكهرباء لإدارة آلاته، وفنون التّصوير لتحديد زوايا تصويره وتصميم لقطاته، ومن الموسيقى إيقاعها وتزامنها ومن الفنّ التّشكيلي سحر الألوان، واعتمد على الأدب اعتمادا كليّا في صياغة التّجربة الإنسانية"[2].

أصبح النّص الدّرامي شبه مستقل تماما عن النّصوص الأخرى، التّي قد ينطلق منها أو يعود فيصبّ فيها فهو نصّ إنسانيّ يهتمّ بكلّ ما يعنيه ويحقّق له كينونته وذاته وتشترك فيه المعرفة المسموعة والمقروءة والمرئيّة، "على أن يعي الجميع أنّ كتابة نص درامي متميّز مسألة ليست متاحة لكلّ شخص، لأنّ كتابة القصّة الدّرامية عمليّة إبداعيّة وفكريّة وفنيّة معقّدة، تحتاج إلى تحضير مسبق وإعداد متكامل حتّى يخرج إلينا عمل يستطيع أن يؤثّر في الجمهور المتلقّي، وهو ما يبرّر هذا التّباين في المستويات بين نصّ درامي وأخر، ومدى وصوله للمتلقّي بكلّ دواعيه التّي حتّمت ظهوره مسموعا أو مشاهدا"[3].

ومنه نستنتج أنّ النّص الدّراميّ يخلق ليمثّل على خشبة المسرح، أو أمام عدسات الكاميرا للسّينما كانت أو للتّلفاز أو للإذاعة، مع مراعاة أن يجذب اهتمام الجمهور به والتّفاعل معه، حتى أضحى أقرب إلى الرّوح الإنسانيّة.

---

[1] .محمّد حمدي إبراهيم، محمود علي مكي: نظريّة الدّراما الإغريقيّة، الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة، دط، 2001م، ص 11

[2] .محمد عجور: التّقنيات الدّرامية والسّينمائية في البناء الشّعري المعاصر، دار الثّقافة والإعلام، الشّارقة، ط1، 2010، ص 30.

[3] شيخة بنت عبد الله الفجريّة: النّص الدّرامي جنسا أدبيا –من التّجنيس الأدبي إلى المنجز الفنّي-، الماهر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سطيف (الجزائر)، دط، 2018م، ص 62.

وإذا ما تحدّثنا عن الدّراما الفيلميّة؛ فإنّ الفيلم ينطلق من أشكال عديدة ولكنّه ليس هي في مجملها فهو "يستمدّ من الرّسم عناصر التّأثير البصري للصّورة ويستمدّ من الموسيقى إحساس الانسجام والإيقاع في عالم الصّوت ومن الأدب يستمدّ إمكانيّة التّعامل مع المواضيع الحياتيّة المختلفة، ويستمدّ من المسرح فن الممثّلين"[1].

ومثلها الدّراما التّلفزيونيّة، وإن كانت دراما مستحدثة وشائكة ومعقّدة فإنّها "جمعت عدّة فنون بصريّة وسمعيّة وتشكيلية في مصفوفة إبداعيّة تربط الخيوط المتفرّقة لعدّة فنون إبداعيّة قديمة وحديثة"[2]، فهي تستفيد من كلّ ما تجده أمامها مدوّنا بغضّ النّظر عمّا يكونه، شرط إظهاره على الشّاشة "فقد استفادت من المسرح والسّينما وفنّ الرّواية وفن القصّة، كما لا بدّ من التّنويه إلى مجمل العمليّات الفنّية الأخرى التّي تساهم في إظهارها على النّحو الذّي يمكن من خلاله إطلاق التّسمية عليها، بعد تحقّق شرط المشاركة من قبل المتلقّي أي يعرض على الشّاشة.

[1] .سيمون فرايليش: الدّراما السّينمائيّة، تر: غازي منافيخي، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، ط2، 2019، ص 9.

[2] .عزّة أحمد هيكل: الدّراما التّلفزيونيّة –رحلة نقدية–، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2016م، ص 09.

# الفصل الأوّل:

الفصل الأوّل: من السرد الروائي إلى المنجز الدّرامي.

**المبحث الأوّل:** مفهوم الاقتباس،أركانه، شروطه، كيفيته والحاجة إليه.

**المبحث الثّاني:** من الرّواية إلى الفيلم السّينمائي.

**المبحث الثّالث:** من الرّواية إلى الدراما التلفزيونية.

**المبحث الرابع:** من الرواية إلى الإذاعة.

**المبحث الخامس:** الرّواية بين جمالية القراءة ومتعة المشاهدة.

## المبحث الأوّل: الاقتباس من السّرد الرّوائي إلى المنجز الدّرامي.

### المطلب الأوّل: في معنى الاقتباس (adaptation / adaptation).

#### 1.1 .في المعنى اللّغوي:

ورد في معجم (اللّغة العربيّة المعاصرة)، في معنى (اقتبس)، تحت باب (ق ب س )، ما يلي:

-"**اقتبسَ**: من يقتبس، اقتباسًا، فهو مُقتبِس، والمفعول مُقتبَس (للمتعدِّي).

- **اقتبس الشَّاعرُ أو الكاتبُ** : ضمّن كلامَهُ آية قرآنيّة أو حديثًا نبويًّا أو شيئًا من كلام غيره.

- **اقتبس نارا: أخذها.**

-**اقتبسَ عنه هذا التَّعبيرَ** : نقله، أخذه.

- **اقتبس من الشِّعر أو النَّثر** : أخذ فكْرة أو عبارة وصاغها صياغة أخرى.

-**الاقتباس**: مفرد جمع (اقتباسات): اقتبس عبارة أو فكرة أو أسلوب منقول أو مستوحى من مصدر أساسي ويسمّى الاستشهاد "اقتباسات من القرآن الكريم: آيات مضمّنة في أسلوب نقل من لغة إلى لغة، أو من مجتمع حضاري إلى آخر؛ اقتباس العلوم، التّجارب، الأزياء"[1].

فالاقتباس لغويّا مشتق من الفعل المزيد (اقتبس)، الذّي جذره الثّلاثي (ق ب س)، والمقصود به هو الأخذ من الشّيء، وأوّل ما ارتبط هذا المصطلح به هو (القبس) أي؛ أخذ شعلة من النّار، كما أورده "ابن منظور" إذ قال: " قبس: القبس النّار، والقبس الشّعلة من النّار، وفي التّهذيب: القبس شعلة من نار نقتبسها من معظم، واقتباسها: الأخذ منها"[2] ثمّ انتقل هذا اللّفظ إلى (العلم)، حتّى صار يعني: أخذ أو نهل من علمه.

وأمّا الاقتباس فهو: أخذ كلام من القرآن الكريم أو الشّعر أو النّثر وتضمينه كلاما آخر، وقد يكون من زمنين مختلفين، كما يمكن له أن يكون من لغتين مختلفتين كذلك.

لذلك ارتبط الاقتباس في البداية باستعارة ألفاظ القرآن الكريم أو الحديث النبوّي الشّريف وتضمينها في القصيد الشّعري أو النثّر الكلامي، لما لها من عبارات قويّة وألفاظ جزلة ومعاني قيّمة، فمن أوجه الاقتباس من القرآن الكريم مثلا، في قول "الصّاحب بن عبّاد":

ربّ بخيل لو رأى ســـــائلا  لظنّه رعبا رســـــول المنون

لا تطمعوا في النّور من نيله  هيهات هيهات لما توعدون

[1] .أحمد مختار عمر: معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م، ص 1765 (ق ب س ).

[2] .ابن منظور: لسان العرب، ص 3510، (باب ق، مادّة ق ب س).

فقد اقتبس عجز البيت الثّاني من سورة (المؤمنون)، إذ قال اللّه تعالى: " أَيَعِدُكُمْ أَنَّكُمْ إِذَا مِتُّمْ وَكُنتُمْ تُرَابًا وَعِظَامًا أَنَّكُم مُّخْرَجُونَ (35) هَيْهَاتَ هَيْهَاتَ لِمَا تُوعَدُونَ(**36**). (المؤمنون /35-36).

-ومن الاقتباس في النّثر، ما كتبه "القاضي الفاضل" في الحمام الزّاجل قائلا: "وقد كادت أن تكون من الملائكةفإذا نبطت بها الرّقاع صارت أولي أجنحة مثنى وثلاث ورباع"، فالجملة الأخيرة اقتبسها من الآية الأولى في سورة (فاطر) وتمامها: " الْحَمْدُ لِلَّهِ فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ جَاعِلِ الْمَلائِكَةِ رُسُلا أُولِي أَجْنِحَةٍ مَثْنَى وَثُلاثَ وَرُبَاعَ يَزِيدُ فِي الْخَلْقِ مَا يَشَاءُ إِنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ (1)" (فاطر/ 1)[1].

عدّ البلاغيّون الاقتباس؛ "ضرب من ضروب علم البديع الذّي يكمّل مع علم المعاني و علم البيان قواعد البلاغة وعلومها الثّلاثة، فهو أحدها، ويشمل علم البديع على محسّنات لفظيّة وأخرى معنويّة، لتحسين وتزيين الألفاظ أو المعاني بألوان بديعيّة من الجمال اللّفظي، وقسّموه إلى:

-الاقتباس النصّي: وفيه يلتزم الشّاعر بلفظ النّص القرآني وتركيبه.

-الاقتباس الإشاري: وهو أن يأخذ الشّاعر من القرآن الكريم ما يشير به إلى آية أو آيات منه، دون الالتزام بلفظها وتركيبها"[2]، فالاقتباس أحد عناصر محسّنات البديع المعنويّة لأنّها تساهم في تحسين المعنى وتوضيحه إلى جانب الطّباق والتّورية وغيرهما.

وميّز النّقاد منذ القديم بين الاقتباس والسّرقة الأدبية، أو ما اصطلح عليها أيضا بـ(الانتحال) وهي في "معناها اللّغوي البسيط اختلاس ما للآخرين، وفي الاصطلاح الأدبي هو أن يعمد الشّاعر إلى أبيات شاعر آخر فيسرق معانيها أو ألفاظها، وقد يسطو عليها لفظا ومعنى، ثمّ يدّعي ذلك لنفسه"، فالسّرقة بهذا المعنى أن يقوم شاعر ما بأخذ اللّفظ أو المعنى أو أخذهما معا من شاعر آخر وتضمينها في شعره دون الإشارة إلى ذلك، ولكن مع تطوّر النّقد غيّر مفهوم السّرقات الأدبيّة، إذ لمحّ إلى أنّ السّرقة لا تكون في المعاني المعروفة، ولا في الألفاظ المتداولة وإنّما هي متعلّقة فقط بالألفاظ الجديدة المبتكرة الذّي يشير إليها أحدهم وقد كانت مجهولة أو غير معروفة أو مهملة فيعيد بعثها، كما يشير "الجرجاني" إلى كون النّاقد يجب أن يميّز بين مختلف المصطلحات والتّفريق بينها وإلّا فحكمه باطل غير مؤسس ولا مقنّن، فيقول: "ولست تعدّ من جهابذة الكلام ونقاد الشّعر حتّى تميّز بين أصنافه وأقسامه، وتحيط علما برتبه ومنازله، فتفصل بين السّرق والغصب*، وبين الإعارة والإغارة والاختلاس وتعرف الإلمام من الملاحظة، وتفرّق بين المشترك الذّي لا يجوز ادّعاء السّرق فيه، والمبتذل الذّي ليس أحد أولى به

[1] .عبد الله الفكيكي: الاقتباس من القرآن الكريم في الشّعر العربي، منشورات دار النّمير للنّشر والتّوزيع، دمشق، ط1، 1996م، ص 12.

[2] .المرجع نفسه، ص 12.

وبين المختص الذّي حازه المبتدئ فملكه، وأحياه السّابق فاقتطعه، فصار المعتدي مختلسا سارقا، والمشارك له محتذيا تابعا، وتعرف اللّفظ الذّي يجوز أن يقال فيه أخذ ونقل، والكلمة التّي يصحّ فيها أن يقال هي لفلان دون فلان"[1].

ومن هذا المنطلق فالاقتباس في النّقد أمر محمود ولا يكون إلّا من القرآن والسّنة، وأمّا السّرقات فتكون بتضمين أبيات شعرية سابقة ضمن أبيات شعرية لاحقة، عادة لا يتمّ الإشارة إلى مصدرها، وإنّما أن يقوم كلّ سابق ولاحق بنسبها إليه، فإذا عرف عرف قائلها الحقيقي أو أشار اللّاحق بأنّها أخذ من سابقه، فهي (تضمين) وليست سرقة.

فأمّا التّضمين حسب ما جاء عند المتقدّمين من النّقاد العرب؛ فهو أخذ الشّاعر لبيت شعري أو بيتين أو نصف البيت وتضمينه في شعره، مع ضرورة أن يكون البيت المضمّن مشهورا حتى يستغنى عن الإشارة له، وإلّا عدّ سرقة أو عيبا شعريّا، أمّا المتأخّرون من النّقاد العرب فجعلوا التّضمين والاقتباس واحدا وهو الاستعانة بآيات قرآنية أو أحاديث نبويّة وتضمينها كلام المتحدّث شعرا أو نثرا، فإذا تمّت الاستعانة بالآية كاملة فهو تضمين كلّي، أمّا ذلك فهو جزئيّ، ومنه بالمقارنة الطّفيفة بين الاقتباس والتّضمين نسّجل مايلي:

– كلاّ من الاقتباس والتّضمين هو أخذ مشروع وليس سرقة.

– محاولة تنزيه القرآن الكريم والحديث النبّوي عن أيّ كلام آخر سواء كان شعرا أو نثرا، إذ هو أعلى منزلة وأرفع شأنا من أن يكون ضمن مضمار واحد من بقيّة الكلام.

– ومنه؛ الأخذ من الشّعر أو بعض مقولات النثّر يكون تضمينا، أمّا الأخذ من القرآن الكريم والحديث النبويّ

---

[1] .بشير خلدون: الحركة النّقدية على أيّام ابن رشيق المسيلي، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط، 1981م، ص 220.

*. عدّت أغلبها كأنواع للسّرقات الأدبيّة، واختلف آخرون في بعضها، جاء في معجم النّقد العربي القديم:

–الغصب: أن يأخذ الشّاعر بيتا من شاعر آخر عن طريق التّهديد والقوّة.

–الإغارة: أن يصنع الشّاعر بيتا ويخترع معنى مليحا، فيتناوله من هو أعظم منه ذكرا وأبعد صوتا، فيروى له دون قائله.(ص 111).

–الاختلاس: وهو أن ينقل المعنى من نوع إلى نوع آخر/، كنقله من نسيب إلى هجاء أو مديح. (ص 111)

–الاحتذاء: هو متابعة الشّاعر لغيره في اللّفظ أو المعنى أو الغرض. (ص 107).

–الإتباع: هو أن يأتي المتكلّم إلى معنى اخترعه غيره فيحسن اتباعه فيه بحيث يستحقّه بوجه من وجوه الزّيادات التّي وجب للمتأخّر استحقاق معنى المتقدّم، إمّا باختصار لفظه أو قصر وزنه أو عذوبة قافيته وتمكّنها، أو تتميم لنقصه أو تكميل لتمامه، أو تحليته بحلية من البديع يحسن بمثلها النّظم ويوجب الاستحقاق. (ص 84).

–الابتذال: هو كثرة استعمال اللّفظ والمعنى حتّى يصبح عامّا مشتركا ومنه؛ لا يمتنع أن يسبق الأوّل إلى تشبيه لطيف يحسن تأمّله وحدّة خاطره ثمّ يشيع ويتّسع ويذكر ويشتهر حتّى يخرج إلى حدّ المبتذل وإلى المشترك في أصله، وحتّى يجرى معّ دقّة تفصيل فيه مجرى المجمل الذّي تقوله الوليدة الصّغيرة والعجوز الورهاء. (ص ص 69، 70).

الإلمام: عدّ من أوجه السّرقة، وهو النّظر والملاحظة، ما جاء به على وجه القلب وقصد به النقض. (ص 230).

الشّريف فيكون اقتباسا.

### 2.1. في المعنى الاصطلاحي:

نقصد بالاقتباس؛ تعديل يجري على أثر أدبي يتناول اللّغة أو الشّكل الفنّي أو المضمون، "فعلى مستوى لغة النّص، يكون الاقتباس بنقل النّص من لغته إلى لغة أخرى، أو بتحويله من لغته القديمة إلى أسلوب بسيط"[1]. ومنه أمكن للكاتب إحياء النّصوص القديمة من جديد، أو النّهل منها وإعادة صياغتها وفي هذه الأخيرة يعتبر تقليدا لها أو استعارة منها لأنّه يتمّ من خلال استعارة الفكرة العام، وبعض الأفكار، أمّا على مستوى الشّكل الفنّي "فيجري الاقتباس بنقل الأثر من فن إلى فن آخر، فالرّواية تقتبس للمسرح أو السّينما أو تتحوّل إلى عمل موسيقيّ"[2]، وهذا هو الاقتباس الحقيقي والنّافع.

لقد اقتبس "جورج ميلياس" فيلمه (الرّحلة إلى القمر) عن روايتين مشهورتين لـ "لويز" الإنكليزي و"فيرن" الفرنسي، لكنّه اقتبس الفكرة والأحداث الرّئيسيّة تعمّد أن يبدّل المضمون، وأيضا فلسفة العمل ككل، ومن هنا لم يكن من قبيل الصّدفة أن يجعل "ميلياس" أبطاله في نهاية الفيلم، يفضّلون جحيم الحياة الدّنيا على نعيم القمر ولو كان فردوسيّا"[3].

كما قام"فرانسيس فورد كوبولا" اقتباس المضمون وإعادة تشكيله وفق الرّؤية السّينمائية التّي تناسبه أثناء محاولته عندما رغب في أفلمة (في قلب الظلمات) لـ"كونراد" إذ عرف كيف يأخذ من ذلك العمل الصّعب جوهره ليرميه داخل فيلم له عن حرب الفيتنام (يوم الحشر... الآن)، وكذلك فعل "كوروساوا" حين أفلم قصة (الحضيض لغوركي) أو حتى (الجريمة والعقاب لدوستويفسكي) أخذ جوهر العمل ومعانيه العميقة.

ويعني (الاقتباس السّينمائي) بمعناه الواسع "ممارسات شتّى بدءا من الرّواية المصوّرة حتّى الاقتباس عن الأفلام، أمّا في معناه الأكثر استعمالا يعني استعمال عمل أدبي لنقله إلى السّينما، هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنّسبة لعدد كبير من الأفلام التّي تقتبس من مسرحيّات أو روايات، وفي العشرينيّات فكّرت الطّلائع المنظّرة أنّ السّينما لا يمكن أن تصبح فنّا مستقلا إلّا إذا اكتسبت خاصيّة لها، ولم تقتصر على أن تكون مسرحا مفلّما وفيما بعد زرعت الموجة الجديدة بشكل مفارق تذوّق الأدب"[4].

---

[1] .لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية –عربي، انكليزي، فرنسي،- مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2002م، ص 25.

[2] .المرجع نفسه، ص ن.

[3] .إبراهيم العريّس: من الرّواية إلى الشّاشة، منشورات وزارة الثّقافة –المؤسّسة العامّة للسّينما-، دمشق، دط، 2010م، ص 70.

[4] .ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة، ص 3.

ويستعمل كمرادف للاقتباس أيضا (التّحويل، النّقل، التّرجمة...)، وكلّها تصبّ في كون نقل الرّواية إلى الشّاشة، وهي العمليّة التّي تبعث الحركة في العمل الرّوائي، وهو ليس باليسير كما يبدو للوهلة الأولى "فليس الاقتباس في الواقع نقلا للنّص بل تحويلا له من حال لها شروط إلى حال لها شروط أخرى، فالاقتباس السّينمائي مثلا يفرض ثلاثة حدود:

**-الوقت:** ممّا يؤدّي إلى حذف أجزاء من الرّواية.

**-الوضوح:** ممّا يفرض تفسيرا واحدا للرّواية.

**-التّمثيل:** ممّا يضعف طاقة الرّواية على تحريك الخيال وعلى التّحليل النّفسي للشّخصيات، وعلى التّعبير الجمالي ويؤدّي إلى حذف المقاطع الوصفيّة والتّحليليّة"[1].

وأطلق على مصطلح الاقتباس "عبد اللّطيف محفوظ" مصطلح التّحويل، ثمّ عرّفه بالقول: "يقصد بالتّحويل هنا، نقل الصّورة الدّلاليّة متراكبة مع الصّورة الشّكلية المظهرة لها في النّص –المصدر- وذلك باعتباره الصّورة تجلّيا ذهنيّا مخصوصا للعمل الأوّل في ذهن الذّات القائمة بفعل التّحويل، ويشرط التّلازم بين الصّورتين يعني أنّ حضور الأولى لا يكون إلّا عبر ومن خلال الثّانية، ويعني ذلك أنّ التّحويل هو وصف لمحاولة إعادة إنتاج معنى وشكل النّص، وفق نفس وسائل المحاكاة المعنويّة انطلاقا من صور مادّية لنفس تلك الوسائل المحاكاتية"[2].

فالتّحويل بهذا المفهوم؛ هو الانطلاق من النّص الأوّل المحوّل منه إلى النّص الثّاني المحوّل إليه، بالاعتماد على مكوّنات وتقنيات المحوّل إليه وما يقتضيه من شروط، وإن اضطررنا إلى التّخلي عن بعض مقوّمات المحوّل منه لأنّهما نوعان مختلفان.

يدفعنا هذا المفهوم إلى الاشتغال حول مصطلح آخر يبدو قريبا من هذا وهو التّناص، فهو "في أبسط صوره؛ يعني أن يتضمّن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التّضمين أوالتّلميح أو الإشارة أو ما شابه، ذلك من المقروء الثّقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النّصوص أو الأفكار مع النّص الأصلي وتتدغّم فيه ليتشكّل نص جديد واحد متكامل"[3]

في حين تعرّفه النّاقدة "جوليا كريستيفا" التّي تعدّ ناقدة رائدة في هذا المجال بأنّه: " هو النّقل لتعبيرات

---

[1] .لطفي زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 25.

[2] .آمنة عشّاب: التّهجين السّردي بين الرّواية والسّينما (مقال)، مجلّة الحكمة للدّراسات الأدبية واللّغوية، المجلّد 2، العدد 4، جوان 2014م، ص 15.

[3] .أحمد الزّعبي: التّناص نظريّا وتطبيقيّا –مقدّمة نظريّة مع دراسة تطبيقيّة للتّناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر اللّه-، مؤسّسة عمون للنشر والتّوزيع، عمان (الأردن)، دط، 2000، ص 11.

سابقة أو متزامنة وهو اقتطاع أو تحويل... وهو عيّنة تركيبيّة تجمع لتنظيم نصّي معطى التّعبير المتضمّن فيها أو الذّي يحيل إليها"[1]، أي تضمين نصوص ضمن نصوص أخرى تتشابه معها في المضمون وتحمل معها الفكرة نفسها أو تقاربها.

أمّا "رولان بارث" والذّي حاول إعطاء تفسير أفضل له، فأوضح "أنّ كلّ نص هو نسيج من الاقتباسات والمرجعيّات والأصداء، وهذه لغات ثقافيّة قديمة وحديثة... وكلّ نص (الذّي هو تناص مع نصّ آخر) ينتمي إلى التّناص، وهذا يجب ألّا يختلط مع أصول النّص، فالبحث عن مصادر النّص أو مصادر تأثّره هي محاولة لتحقيق أسطورة بنوّة النّص، فالاقتباسات التّي يتكوّن منها النّص مجهولة (المصدر) ولكنّها مقروءة، فهي اقتباسات دون علامات التّنصيص"[2]، فتداخل النّصوص مع بعضها البعض هو جزء مع عمليّة التّناص ـحسبهـ الذّي لا يكاد أي نص يخلو منه، فجلّ النّصوص تلجأ إلى تضمين نصوص أخرى ضمن دفتّها وبين سطورها.

ومنه؛ فالنّص السّينمائي هو تناص مع النّص الرّوائيّ الذّي أخذ منه، ولكن ـبرأينا هذا غير كافٍ، فالنّص السّينمائيّ وإنْ لم يكن مطابقا للنّص الرّوائيّ فإنّه على الأقل يأخذ فكرته وشخصياته وهدفه ممّا يستدعي القول بأنّه لا يضمّن ضمن جزئياته الجزء اليسير كما يشترطه التّناص، لذلك نرى من الأفضل لو يتم استعمال مصطلح (التّحويل) أو (النّقل) أفضل، وحتّى استعمال مصطلح (الاقتباس) الذّي طغى على السّاحة النّقدية لا بأس به، ومنه يجب أن يكون التّناص تفاعل النّصوص فيما بينها داخل النّص الدّرامي المكتوب ثمّ ينقل هذا التّفاعل إلى الشّاشة عبر المؤثرات البصريّة والصّوتية ممّا يؤدّي إلى إنتاج نص جديد.

## المطلب الثّاني: أنواع الاقتباس:

### 1.2. الاقتباس الحرفي الأمين:

يعرف بكونه "الاقتباس الأصلي والجوهري، لأنه خال من التّنويعات المركبة أو المبهمة، ويتحدّد في نقل عمل روائي إلى الشّاشة مع احترام الحد الأدنى من التّدخّل المباشر للسّيناريست أو المخرج المقتبس، وتتطلب هذه الطريقة في الاقتباس مطابقة وملاءمة المعطى الروائي لأبعاد معطى آخر سيكون سينمائيا، بناء على هذا سيقتصر دور المخرج على تحويل كلمات الرّواية إلى صور الفيلم مع محاولة الاحتفاظ بالحياد والشفافية خلال كل الاختبارات العملية كما ينبغي عدم التدخل قدر المستطاع في العمل الأصلي، ولا ينبغي خلق أحداث قد تحرف

[1] . أحمد الزّعبي: التّناص نظريّا وتطبيقيّا ، ص11.

[2] . المرجع نفسه، ص ص 12، 13.

بشكل من الأشكال الفيلم عن الخطّ الذي رسمته الرواية[1].

ويرتكز بناء الاقتباس الحرفي على قابلية المقتبس وتقبّله واستعداده أن يتتبّع العمل المراد تحويلة من الرّواية بطريقة جيّدا بكلّ حيثياته وتفاصيله الصّغيرة، فيحوّلها من المنجز الكتابي إلى المنجز السّينمائي مبتعدا قدر الإمكان عن إضافة ما لا يمتّ للرّواية بصلة، وإنّما أخذ ما يصلح للسّينما وترك ما لا يصلح ومنه "فالاقتباس حسب هذا الإجراء هو فعل تحويل صور الكتاب إلى صور الفيلم، من خلال الكلمات والألفاظ التّي تكوّن الرّواية والسّيناريو"[2].

ومع ذلك ومهما كانت الصّور والتشخيصات المختارة، فإن الفيلم لا يستطيع، أبدا، أن يترجم الرواية كليا وبشكل حرفي دقيق، لأسباب عديدة منها إشكالية الزمن، الذّي هو حر في الرّواية، محدود ومقيّد في السينما، لذلك وجب على السّينما كما أشار إلى ذلك النّقاد أن تصرّح بأنّها جوهرياّ ليست كالرّواية، وإنّما لها تقنياتها الخّاصة التّي تفصلها عنها، وأنّ في نقل الرّواية بشكل كلّي بعدم تحريف ولا إنقاص ولا زيادة شيء غير مقبول تماما ليس تمردّا عليها وإنّما لاستحالة ذلك، وإنّ الطريقة المثلى لذلك هو أخذ ما يدرك وترك ما لا يدرك، وتحويل ما لا يمكن إلى صورة الممكن.

### 2.2. الاقتباس الحر:

يبدو واضحا من عنوانه، إذ يمكننا القول بأنّ المخرج حرّ في اختيار ما يشاء من الرّواية وتحويلها إلى عمل دراميّ، فظاهرة الاقتباس هنا لم تعد محكومة بمفهومي الأمانة / الخيانة المتعلّقة بالنّص، وأصبح بالإمكان اختزال أحداث الرّواية، والاختصار فيها، وبناء على هذا يصبح الاقتباس هو التّشخيص الدّال لإنتاج المعنى، وهذه الدّلالة لا يمكن إلّا أن تكون شيئا آخر ناتجا عن الانزياح الحاصل بين السّياقات التّوليديّة بين الوسائط وبين الأنظمة المشكّلة للعمل الإبداعي"[3].

ومنه فإنّ هذا الاقتباس يمثّل رؤية جديدة للمنجز الرّوائي من خلال الغوص في قراءته بالتّفسير والتّحليل ومن ثمّة إعادة خلق نص سينمائي بالاعتماد على ما تمّ استنتاجه، وتوزيع الدّلالات الرّوائيّة وفق ما تحتاجه السّينما وغيرها في العمل الدّرامي، أي؛ على كاتب السّيناريو وهو يقرأ الرّواية أن يفكّر بالصّور المرئية وبالأصوات المسموعة، وأن يدرك أنّه ملزم على تقديم شخصياته التّي يسعى لتجسيدها من خلال الفعل والحوار فقط، على

[1] .حمادّي كيروم: الاقتباس من المحكي الرّوائي إلى المحكي الفيلمي، منشورات وزارة الثقافة، المغرب، دط، 2005م، ص 14.

[2] .المرجع نفسه، ص 15.

[3] . المرجع نفسه، ص 18.

عكس الشّخصيات الرّوائية التّي قدّمها لنا الرّوائي عن طريق الوصف والسّرد.

من خلال الفرق بين الاقتباسين الحرفي والحّر، يبدو أنّ الأوّل يجعل الاقتباس يبدأ من الرّواية ويصبّ فيها في النّهاية، أمّا الثّاني فينطلق من الرّواية لإنجاز نصّ سينمائيّ يتطلّب ثلاثة شروط كما وضّحها المخرج "فرانسوا تروفو":

- أن يقدّم السّينمائي عملا مثل الذّي قدّمه الرّوائي.
- أن يقدّم السّينمائي عملا مثل الذّي قدّمه الرّوائي ولكن بشكل أحسن.
- أن يقدّم السّينمائي عملا آخر أحسن من عمل الرّوائي[1].

فإنّ –إذن– عمليّة اختزال الرّواية أو اختصارها أو الحذف منها لا يجب أن يمسّ بقيمتها الفنيّة، وإلّا أثّر ذلك على جمهورها ممّا سيكون أثره وخيما على العمل الدّرامي، وفشله.

ويحدّثنا "لوي دي جانيتي" في كتابه "فهم السينما"، بأنّه قد جرت تخمينات مختلفة حول أنّ من ربع إلى خمس الأفلام الطويلة قد تمّ إعداده عن نصوص أدبيّة، كما أنّ العلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد، ففي بداية القرن –حسبه– استخدم جورج مولييه المواد الأدبيّة كأساس للعديد من أفلامه، إدّعى "كريفت" بأنّ العديد من تجديداته في السينما كان الواقع مأخوذا من صفحات ديكنز في مقاله ( ديكنز وكريفيت والفيلم اليوم)، يرينا (ايزنشتاين) كيف قدّمت روايات ديكنز لكريفيت عددا من التقنيات يضمّن ذلك ما يقابل الاختفاء التّدريجي والتّداخل وتكوين الصّورة والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصّة بالتّحوير وأهمّها جميعا مبدأ المونتاج المتوازي، حتى أنّ (آيزنشتاين) يحوّل الفصل 21 من رواية (أوليفير تويست) إلى نص تنفيذي ليدلّ على أحاسيس ديكنز السّينمائيّة"[2]، وهذا الذّي يقول به هو إشارة إلى أمرين، فمن جهة هو يشيد بالاقتباس الحرّ المناسب، ومن جهة ثانية فهو يوضّح أنّ لعمليّة تحويل الرّواية إلى السّينما طرق كثيرة، ولا يهمّك أي طريق ستسلك، المهم أن تصل في النّهاية إلى عمل مميّز يلاقي استحسان الجمهور، ولا ينفرّ القرّاء منه.

يطلق "لوي دي جانيتي" على الاقتباس مصطلح (الإعداد)، ويقسّمه إلى:

-الإعداد غير المشدود: مجرّد فكرة وموقف أو شخصيّة مأخوذة من مصدر أدبي، ثمّ يتمّ تطويرها بصورة مستقلّة.

-الإعداد الأمين: يحاول إعادة خلق المصدر الأدبي بالتّعبير الفيلمي محافظا على روح المصدر الأساسي قدرالإمكان.

---

[1] . حمادّي كيروم: الاقتباس من المحكي الرّوائي إلى المحكي الفيلمي، ص 31.

[2] .لوي دي جانتي: فهم السّينما– 8. السينما والأدب، تر: جعفر علي، تينمل للطّباعة والنّشر، مراكش (المغرب)، دط، 1993م، ص 4.

-الإعداد الحرفي: يكون عن أصل مسرحيّ، إذ أنّ لغة المسرح الرّسمي وأحداثه صالحة للتّحويل سينمائيّا، أهمّ التغيّرات في الإعداد الحرفي يحتمل أن يشمل الاختلافات في الزّمان والمكان وليس اللّغة"[1].وأسماه كذلك الإعداد الأدبي أو المسرحي، لأنّه يناسب انتقال المسرحيات إلى الدّراما أكثر من أي نوع آخر، ثمّ يعطي أمثلة عن كلّ نوع منهما موضّحا ومستشهدا.

**المطلب الثّالث: شروط الاقتباس:**

إنّ الرّواية ليست عملا سينمائيا؛ فإذا كانت الرّواية والسّينما يتفقان في الأفكار فهما يختلفان في اللغة فالأولى هي التعبير بالكلمة والثانية هي التّعبير بالصّورة " فالسينمائي يحوّل الصّور إلى صور من خلال الصور، أما الرّوائي فإنّه يقدّم الصّور بواسطة اللغة فقط، أي أنّ السينمائي ينقل الصورة إلى ألفاظ وإلى صيغ بلاغية تنسج صورا مختلفة"[2]. فالرّواية تشتغل على الألفاظ والعبارات والجمل وتشتغل السينما على اللقطة، والأولى فنّا مقروءا والثّانية فنا مرئيّا وإن كان كلاهما وجهان لعملة واحدة هي (الدّراما) وكلاهما يسعيان لخدمة الفنّ، وكسب الجماهير والشّهرة، وإن كان الزّمن مختلفا فقد نستغرق في قراءة الرّواية ثماني ساعات وربّما أيّما ولا نستغرق في مشاهدة فيلم سوى ساعتين أو أقل أو أكثر بقليل.

نلاحظ أحيانا أنّ الرّواية يطول فيها الوصف بعكس الفيلم "فإذا وصف الرّوائيّ مثلا حجرة في صفحة أو عدّة صفحات، فإنّ لقطة واحدة في أقلّ من الثّانية يمكن أن تقدّم لنا هذه الحجرة بكلّ تفصيلاتها الدّقيقة كما جاء في الوصف الرّوائي أو ربّما أكثر تفصيلا، ويعتبر البعض أنّ هذا قيد من قيود الفنون الحركيّة المرئيّة (السّينما والتّلفزيون) لأنّه يحدّ من حريّة الخيال عند المتلقّي إذا قورن بحالة القراءة، ويجعل شخصا آخر ـهو المخرجـ ينوب عنّا في التّخييل وتحويل النّص إلى صورة بصريّة"[3]، فهذه العمليّة من شأنها أن تحدّ من خيال القارئ وتحصره في زاوية ضيّقة يفرضها عليه المخرج من خلال الدّيكور الذي يزيّن به الحجرة، وإذا كانت الرّواية تحتوي على السّرد أكثر ممّا تحتوي على الوصف "كان تحويل الرّواية إلى فيلم يستغرق إذن من الوقت أكثر ممّا تستغرقه قراءتها، ولهذا كان لابدّ من الاختصار في السّرد نفسه عن طريق حذف بعض الشّخصيات والأحداث المتّصلة بالشّخصيات الباقية، وكذلك حذف بعض المشاهد والقصص الفرعيّة والتّفاصيل والتّركيز على الخط الرئيسي في الرّواية"[4].

---

[1] . لوي دي جانتي: فهم السّينما- 8. السينما والأدب، ص ص 75- 78.

[2] .المرجع نفسه، ص 125.

[3] .يوسف الشّاروني: أثر تطوّر وسائل الاتصال على تطوّر الأشكال القصصية والدّرامية (القصة والدّراما) مع الدّراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989م ص 24.

[4] . المرجع نفسه، ص 25.

وقد يلجأ كاتب السّيناريو إلى إضافة بعض المشاهد أو تغيير حبكتها من أجل التأثير والتأثر أو كي لا يحدث اختلال في اللّقطات المصوّرة، لذلك يعمد المخرج أثناء تصوير لقطات الفيلم إلى إعادتها مرارا، حتّى يحصل على اللّقطة المناسبة، وقد يمرّ اليوم أو نصف اليوم وما صوّر سوى لقطة أو لقطتين، ومنه يمكننا الجزم بأنّ لتحويل الرّواية إلى السّينما أو إلى التّلفاز لا بدّ من شروط وضوابط، وليست كلّ رواية هي مشرع قابل للنقل والتّحويل والاقتباس إلى السّينما، ومن شروط نجاح التّحويل نذكر مثلا:

**أ. مناسبة الرّواية إلى لسّينما:**

أوّل وأهم سبب من أسباب النجاح بكل تأكيد أن تكون الرواية التي يتم الشّروع في تحويلها مُناسبة أساسًا للسّوق السينمائي، لذا فإن العقل يُشير إلا كون أهم خطوات النّجاح في الأمر أنه على المنتج أن يعرف عن الرواية أكثر ولا يُعاملها كأنها سلعة، عليه أن يعرف الفئة التي تخاطبها وهل من الممكن أن ينجح الفيلم في مخاطبتها أيضًا أم لا، كل ذلك يُحدد النجاح والفشل بالنهاية.

**ب. لديها فئة قرائيّة جيّدة:**

يعمد المخرج في كثير من الأحيان إلى اقتباس الرّوايات التّي لا قت نجاحا جماهيريّا واسعا، من أجل تحويلها إلى عمل رامي سينمائي أو تلفزيوني، لأنّ ذلك ضمن الأسباب الرئيسية لنجاح عملية تحويل الرواية إلى فيلم أن تكون الرواية نفسها قد نجحت قبل أن تُحول إلى فيلم سينمائي وتأخذ طريقها تجاه هذا المجال، ففي النهاية أنت ستضمن جزء كبير جدًا من الجمهور من خلال قيامك بذلك، ذلك الجمهور هو جمهور الرواية، ببساطة.

**ج. وجود فريق عمل متلاحم:**

إذ، يختار المخرج الرّواية التّي يرى مناسبتها للعمل السّينمائي، ثم يسندها للسّيناريست من أجل تعديل شخصياتها وأحداثها وفكرتها وفق الشّكل المناسب لتقنية السّينما، أما فيما يتعلق بالممثل فهو الذي يُظهر لنا الشّخصيات الورقيّة التي تخيلناها، فكل هذه الأمور تكوّن فريق عمل مميّز يضمن قبول الجمهور للفيلم.

**د. المواءمة:**

ويقصد بها هنا "التوافق الممكن بين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص–المصدر وبين شكل المادة الدلالية وشكل تمثيلها من قبل النص–الهدف، ومعنى ذلك أن المواءمة تتجاوز مستوى الأجناس وقيودها لترسو عند علاقة النص بالعمل، وتعود صوابية هذا القول إلى كون القيود العام لبعض الأجناس وإن كانت محققة للحد الأدنى لشرط المواءمة، فإن عددا من النصوص المفردة المنتمية لها تستعصي على التحويل إلى

أعمال جنس آخر موائم للجنس الأصلي لتلك النّصوص. ويمكن اعتبار علاقة الرواية والسينما نموذجا لذلك. فرغم كون كلا الجنسين مؤسس على مادة دلالية معطاة في شكل حكاية، فإن العديد من نصوص الرواية لا يمكن أن تحوَّل إلى أشرطة سينمائية نظرا لعدم التحقق المناسب لشرط المواءمة الذي لا يمكن أن يتحقق إلا بالتوافق النسبي الدلالي والشكلي بين العملين.

فالسّينما تشهد في الوقت الرّاهن اهتماما ملحوظا بالأعمال الأدبيّة الرّوائيّة التي لاقت شهرة واسعة وحققت نجاحا جماهيريا كبيرا وبيعت منها العديد من النّسخ، ووصلت إلى العالميّة وترجمت بعدّة لغات، وحازت على إعجاب النّقاد وباقي الكتّاب على حدّ سواء، فلجأت إليها لصناعة أفلامها ومسلسلاتها وأفلام الكارتون.

وبالرّغم من أنّ بعض النّقاد يرون أنّ الأعمال السينمائيّة تفقد النّص الأدبيّ قيمته، وأيضا يقيّم نقاد السّينما الفيلم باعتباره عملا مستقلّا ينتمي إلى نوع فنيّ آخر ليس له علاقة بالرّواية، "ونقاد الأدب لهم بعض الحقّ إذا وضعنا في اعتبارنا أنّ الرّواية تمنح للقارئ قدرة لا نهائيّة عن التخيّل على العكس من السينما التي تحيل الصورة الخيالية إلى صورة مجسّدة على الشّاشة، ونقاد السينما أيضا لهم بعض الحق حيث أنّ تحوّل الرّواية إلى السّينما يحيلها إلى وسيط تعبيري آخر له لغته الخاصّة ومفرداته ولكنّ خلال رحلة السّينما التي تجاوزت مائة عام تخلّص نقاد السّينما وصنّاعها من حساسيّة التّعامل مع فنون أخرى بعد أن تأكّدت استقلالية فن السّينما، كما تخلّص نقاد الأدب من نظرتهم للسينما، باعتبارها عملا تجاريّا وصناعيّا بالدّرجة الأولى".[1]

لقد بدأت العلاقة بين الرّواية والسينما، و الانجذاب بينهما وأن تنهل إحداهما من الأخرى ففي مطلع العشرينات كانت الرواية فلما ذا حلقات يعاد نشر نصّه أسبوعيا في الصحافة الشعبيّة لتتوسّع في مطلع الخمسينات وتمتدّ إلى التعبير السينمائي.

هذا الانجذاب جعل الكتّاب يعجبون بالكتابة السّينمائية، أو يقدّمون أعمالهم لتتشكل أفلاما سينمائيّة ووصل الأمر ببعضهم أن يمتهن هذه الكتابة، حتى أنّ (آيليا ايرينوزع) يذكر في مذكّراته بأنّه:" تحت تأثير السينما انجذب إلى كتابة نتاجاته الأدبيّة بمواصفات سينمائية خاصة مثل استخدامه لـ(عبارات قصيرة ومونتاج سريع وكادرات محسوبة)، قد تبدو هذه التأثيرات خارجيّة ولكن هناك أيضا تأثيرات على الصورة الأدبية من الدّاخل تصادفنا في قصص "جويس" و"كافكا" و"دوس باسوس" وآخرين غيرهم، إذا استمدّت أغلب القصص طابعا مونتاجيّا وكان هو المدخل لإعادة إنتاج المادّة فنيّا بمختلف السّبل، مثل توظيف (المذكّرات، الاعترافات، السير

[1] .وليد سيف: عالم نجيب محفوظ السّينمائي من الرّواية إلى الفيلم، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لصور الثقافة، القاهرة، دط، 2007م، ص 13.

الوثائق السياسية والتحقيقات الصّحفية)"[1].

**المطلب الرّابع: كيفيّة الاقتباس:**

بعد أن تعرّفنا على أنواع الاقتباس وتخييرنا بين أن نقتبس بشكل حرفيّ، أو نختار ما يلائم ويوائم عملنا المقدّم إلى السّينما أو التّلفزيون، وبعد مناقشتنا للشّروط الواجب احترامها والسّير وفقها حتّى ننجح في هذه العمليّة الصّعبة اليسيرة، لا بدّ من معرفتنا الآن لكيفيّة الاقتباس، والذّي نتحرّى فيه مجموعة من الخطوات تساعدنا في العمليّة دون عناء ولا الخوف في الفشل، أهمّها:

**أ. تلخيص الرّواية:**

المقصود به؛ هو حسن قراءة الرّواية قراءة عميقة وسبر أغوارها من أجل التّمكّن من اكتشاف فكرتها العامّة، وأفكارها الأساسيّة، ومنه القدرة على اختصارها واختزالها دون المساس بهدفها، خاصّة وأنّ كاتب السّيناريو محدّد بالزّمان المقدّر بأقل من ساعتين على الأكثر، لتلخيص رواية قد تتجاوز 600 صفحة، كما في رواية (الوردة) لـ "أمبيرتو ايكو".

**ب. المعالجة:**

الحلقة التّي تسبق كتابة السّيناريو النّهائي للعمل، وهي "تصوّر بصري عام لفيلمك بأقل رطانة تقنيّة وبدون كتابة المشاهد بالتّفصيل، والمعالجة أكثر تطوّرا من الملخّص الذّي هو تلخيص إحدى القصص"[2].

إنّها الهيكل العام الذّي يبنى عليه السّيناريو، أو المسوّدة الأولى له وتكون مختصرة عنه، خالية من المشاهد ومن التّقطيعات والتّوليفات، بإمكان أي شخص أن يفهم من خلالها الهدف الإجمالي للفيلم دون معرفة تفاصيله التيّ سيعمل السّيناريو على توضيحها بعد هذه الخطوة، والهدف منها أنّها تعطي لكاتب السّيناريو"فرصة لتخطيط مؤقّت للمشاهد وأجزاء تجريبيّة وهذه اللّمسات الماهرة وهذه الأفكار اللّامعة دون جهد ضائع في كتابتها بشكل كامل"[3]، ومن ثمّ فهي الأرضيّة الأولى للمشروع الدّرامي باختصار الجهد وربح الوقت.

**ج. السّيناريو:**

تتطلّب السّيناريوهات السّينمائيّة الكثير من الاحترافيّة والعديد من الجهود غير الفرديّة، لكون صناعة السّينما تتطلّب تظافر العديد من الإمكانات على عكس النّص الرّوائي الذّي يعدّ نصّا فرديّا محضا، ممّا يؤدي

[1]. عقيل يوسف مهدي: جاذبيّة الصورة السّينمائيّة – دراسة في جماليات السينما- دار الكتاب الجديد المتحدّة، بيروت، ط1، 2001م، ص 21.

[2] .أدرينال برونل: سيناريو الفيلم السّينمائي تقنية الكتابة للسينما، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت، ص 12.

[3] .المرجع نفسه، ص 27.

في حال غياب كاتب السّيناريو الجيّد إلى عجز هذا الأخير في تحويل النّص الرّوائي الموجّه إلى القراءة إلى نص روائيّ موجّه للتّمثيل، فالسّيناريو إذن أهمّ مرحلة في عمليّة الاقتباس.

**د. التّركيز على الشّخصيات والأحداث المهمّة :**

تحتوي الرّواية على شخصيات كثيرة، لذلك على المخرج التّركيز على الشّخصيات المهمّة التي تساهم في بناء عمله، وحسن اختيارها في الواقع، دون أن يغفل بأنّ الشّخصيّة الرّوائيّة القائمة على السّرد وكثرة الوصف، لا بدّ أن يدقّق فيها حتى تتناسب وشخصيته المختارة، وإلّا وقع في متاهة الفشل فالسّيناريست يقوم "بما يحذفه من مادّة كلاميّة وفيرة، وبما يدخله من تعديلات على نسق الأحداث كي تخضع لإيقاع جديد، فهو يبرز من العناصر ما كان متواريا في النّص، وينطق الشّخوص بعبارات حواريّة توجّه مسار الدّلالة".[1] فيساهم بواسطة القص واللّصق والحذف والإضافة والتّطويل والاختزال بما يسهم في إبداع منجز درامي يستحقّ المشاهدة.

**هـ. إعداد المشاهد:**

يتمّ اقتباس أحداث الرّواية وصناعة مشاهدها بما يتوافق مع الصّناعة السّينمائية، وليست كلّ الكلمات قابلة للتّحويل ولا كلّ الأحداث قابلة للتّجسيد، وإنّما تجسّد الأحداث التّي تفرض نفسها كمشاهد واضحة"عندئذ تتمّ إزاحة الذّاكرة بتداعياتها وتسرّباتها باستطرادها وألوانها الشّخصيّة وكلماتها الحميمة لتوضع الآلة مكانها ويتمّ استحضار الأشياء والأشخاص وتحريكها حتّى تصنع أحداثا تقع الآن وليس في الماضي، بما يغيّر المنظور والمذاق، ويعطي رؤية مخالفة تماما كانت تعطيه اللّغة الهاربة في طيّات الزّمن والمقتنصة لفرائده"[2]، ومن فوائد ذلك حينها تحوّل ما كان ورقيا متخيّلا إلى ما يصبح مرئيّا مجسّدا.

**و. التّحليق:**

مصطلح وجدناه عند "صلاح فضل"، ويقصد به تحويل الرّواية إلى حلقات مسلسلة، إذ "يمضي متسّقا مع طبيعة العمل الأدبي ومتجاوبا مع تكوينه المفصليّ عندما يكون مفعما بالأحداث والتّحوّلات اللّافتة في المواقف الإنسانيّة، بحيث تتوزّع التّفاصيل التّي تحتشد في العمل فتملأ كلّ حلقة بنصيبها العادل من التّغيّرات حتّى تصبح بنية جزئية غير مفرّغة تتمتّع بلون من الاستقلال النّسبي والاتّصال الكلّي بالبنية العامّة عبر الخطوط الأساسيّة"[3].

[1] .صلاح فضل: قراءة الصّورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م، ص 18.

[2] . المرجع نفسه، ص 19.

[3] .المرجع نفسه، ص 20.

**المطلب الخامس: الحاجة إلى الاقتباس.**

يمكن للسّينما أن تعطي الرّواية وتعدّ لها إعدادا أمينا بترجمة خصائصها إلى خصائص سينمائية، وأن تنقلها من الكتابة إلى الشاشة، وتنقل أبطالها من أبطال مجهوليين متخييلين إلى ممثلين حقيقيين نراهم بالعين ونعرف أوصافهم، ومن تخيّل للمشاهد في صورها المبهمة إلى مشاهد مجسّدة، وقد يعجبنا أحيانا الفيلم المأخوذ عنها أحسن منها بصورة قليلة أو كبيرة، وذلك أنّ الفيلم لا يأخذ صورته طبق الأصل عن الرّواية حتى ولو حاول ذلك وسعى جاهدا، خاصّة عندما نؤمن بأنّ الفيلم ليس نسخة طبق الأصل عن الرّواية، إنّه خلق جديد لها:" ومع أنّ الفيلم المأخوذ عن رواية كثيرا ما يمدح بسبب أمانته في مطابقته لهذه الرّواية فإنّ المشابهة الحرفيّة مستحيلة حتى (فون ستورهايم) نفسه فشل في نقل رواية (ماكينيج) كاملة إلى الشاشة البيضاء تماما كما كتبت في الأصل وإنّه لمن السّخريّة على أي الأحوال أن تكون الاختلافات الظاهرة بين الفيلم ومصدره راجعة أحيانا متكرّرة لا إلى الطريقة السينمائية في رواية القصة وإنما إلى تغيرات فرضت عليه فرضا"[1].

كما يقترح بأن يكون العمل الدّرامي التّلفزيوني المقتبس عن العمل الأدبي من الأحسن أن يتمفصل في عدّ أجزاء، حتّى يستوفي كلّ الأحداث والشّخصيات وتحليل مواقفه، دون اختزالها في حلقات مكثّفة، خاصّة أنّ محاولة مطّه وإعادة شحنه –حسبه– سيسفر عن تبديل في الدّلالة وتغيّر في الإيقاع الأدبي ونحن نحاول الوصول إلى حلقات محدّدة سابقا.

لقد انتقل كلّا من:" مارغييت دوراس margueriet Duras وآلن روب غرييه Alian Robbe-Grillet إلى الإخراج بعد أن اشتغلا مع "آلن رسنيه Alien Resnais الأولى إلى العمل على سيناريو وحوارات فلم هيروشيما حبيبتي Hiroshima mom-amour 1959، والثاني من أجل السنة الماضيّة في مارينباد Lanne dernier a marienbad 1961وتطلق عن النّصوص المنشورة عن هذا التعاون سمة (السينمائيّة)"[2]

ويرى "لوي دي جانيتي" عموما بأنّ "إعداد عمل أدبي متميّز يكون في العادة أصعب من إعداد كتاب من الدّرجة الثّانية، إذ أنّ الرّائعة الأدبيّة كثيفة الإشباع بالمعلومات، وعلى صانع الفيلم أن يسعى جاهدا للعثور على المعادل السّينمائي بدون تشويه لطبيعة العمل الأدبي"[3].

---

[1] .ألبرث فولتون: السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدّين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، دط، 1958م، ص 324.

[2] .ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ص 19.

[3] .المرجع نفسه، ص 12.

كما يؤكّد كذلك على أنّ المتعة التي نحصل عليها عادة من قراءة الرّواية تكون أكبر من متعة مشاهدة الفيلم السّينمائي، وباعتبار أنّ الفيلم قد يهمل بعض الأشياء الممتعة في الرّواية، ويطيل في بعض المشاهد التي لا رغبة لنا فيها، ويعطي مثالا على ذلك برواية "أرنست ليمان" (شمال في شمال غرب)، فهو برأيه "يقدّم لنا في الجوهر خبرة أدبيّة لمادّة الموضوع، نصوص من هذا النّوع قصد بها إعطاء القارئ وصفا متماسكا بشكل معقول و(عامّا) لما تقوم به وتقوله الشّخصيات، ويندر أن تحتوي على معلومات تقنية كتقنيات اللّقطات وإطوالها والمحتوى التّفصيلي للميزانسين، إنّ نص ليمان إذ يقدّم لنا استمرارية (الأفعال) لا استمراريّة اللّقطات التي يحتوي النّص التّنفيذي"[1]. إلاّ أنّ هذا الحكم قد لايكون صحيحا دائما، فأحيانا يكون العكس تماما.

وعن السّبب الذي يجعل السّينمائي يقتبس من الرّواية يجيب (دولوز) أنّ السينمائي وربّما يقصدبه هنا المخرج:" يقوم بذلك لأنّ له أفكارا في السّينما تتوافق مع ما تقدّمه الرّواية كأفكار فيالرّواية، وتنكشف القرابة التي بفضلها يمتلك السينمائي فكرة في السينما تتوافق مع ما هي عليه الفكرة في الرّواية"[2].

هو تطوّر إذن شهدته السّاحة الأدبية ككل، والرّواية بشكل خاص إذ خاضت غمار السّينما وجرّبت الشاشة، وتحوّلت الكلمة المكتوبة إلى صورة مرئيّة، وبغض النظر عن كثير من الخلافات التي واجهها الرّوائي في خضم دفاعه عن مشاهده المحذوفة، أو أحداثه المحوّرة، أو اختلافات تتراوح مابين الكثرة والقلّة بين تشابه البطل الرّوائي ونظيره السّينمائي، وبين تغييب أحيانا لما هو موجود واستحضار ما لم يرم له الرّوائي نعتبر أنّ خطوة الرواية نحو السّينما خطوة إيجابية نحو الشهرة أكثر، وإن كان الرّوائي محق في الدّفاع والاستماتة عن روايته، فالمخرج كذلك له ظروفه باعتباره مقيّدا بالوقت وظروف أخرى:" فتسعون دقيقة مثلا غير كافية... لهذا يجدون أنفسهم مضطرّين إلى إسقاط المشاهد التي قد تكون باهظة التكاليف، ويغيّرون من الشّخصيات لتصبح أكثر ملاءمة للممثلين الذين عزموا على اختيارهم، ويحذفون المشاهد والشّخصيات التي يجدون من الضروري استبعادها من أجل الإيجاز"[3].

وتعتبر الرّوايات التي تحمل قيمة إنسانية أو وطنيّة أكثر الرّوايات نقلا لأنّها تكون صالحة عادة لكلّ زمان ومكان لا تحدّها الحدود، فعندما سئل السّيناريست "غسّان نزال" عن إعادة طرحه لرواية كتبت عام 1970 في العام 2004 (عائد إلى حيفا) في هذا الوقت بالذات، صرّح قائلا: "إنّ المسلسل يعيد طرح قضيّة اللاجئين

[1] . ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ص 14.

[2] .محمد نور الدّين أفاية: الاتصال والانفصال بين الرّوائي والسينمائي (مقال)، مجلّة السينما، العددان 3 و 4 (صيف-خريف)، 2015م، ص 124.

[3] .د. أ. سبنسر وآخرون: السّينما اليوم، تر: سعد عبد الله قلج وآخرون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنّشر، القاهرة، دط، 1971م، ص 132.

الفلسطينيين مجدّدا خاصّة أنّها تتعرّض الآن لمحاولات شطبها والالتفات عليها، وتوقيت هذا المسلسل مهمّ جدّا بخاصّة بعد إنكار حق العودة، ولا بدّ من طرح الأمور من جديد، من عند نقطة الصّفر، بنبش أحداث 48 باعتبارهم الآن يتحدّثون فقط عن جدار الفصل والاقتسام والتّطبيع".[1]

هذا كما صرّح مخرج العمل السّوري "باسل الخطيب" بأنّه قد تمّت الاستعانة ببعض المشاهد، وتغيير بعضها كي تتناسب والمشاهد الرّاهنة، ولا ينفي أن تكون الفكرة جديدة أو مطوّرة وإنما اعتراف صريح بأنّ المسلسل مقتبس من رواية (عائد إلى حيفا) لـ"غسّان كنفاني" كما يظهر ذلك جليّا على جينيرك البداية.

وهكذا رأينا العلاقة بين الرّواية والسينما بحيث تنهل الأولى من الثانية وتقوم الثانية على ما تقدّمه الأولى في علاقة متشابكة ومتكاملة ومتراصة وأحيانا متنافرة ومتوتّرة، يهدفان إلى خدمة القارئ والمشاهد على حدّ سواء.

لقد استفادت الرّواية بعد هذا من تقنيات السّينما، إذ تخلّصت من رواسب قديمة عالقة من التأريخيّة الطّويلة أو الوصف الجاف وكذا السّرد الميّت، مستعينة ببعض تقنيات السّينما والدّراما عموما وخاصّة كتابة السّيناريو من تقنيات المونتاج والقطع والوصل والتّصوير، "الأحداث الكثيفة التّي تبدو مشاهد ولقطات سينمائيّة توظيف الدّيكور لنسج الأبعاد الدّلالية وتقديم المشهد وكأنّه على الشّاشّة وذلك لإثراء الحدث الرّوائي وللاقتراب من دائرة الحكي السّينمائي، خاصّة أنّ السّينما والرّواية يلتقيان على مستشرف نفسي واحد ويشكّلان لذّة منطينة واحدة لتحقيق امتداد جماليّ لأنسجة الصّور الواقعيّة والتّخييليّة على حدّ سواء"[2].

ومن أمثلة الرّوايات التّي تلجأ للاستعانة بالمؤثّرات والتّقنيات السّينمائيّة، كثيرة ومتنوّعة يورد"حسن لشكر"في كتابه (الرّواية العربيّة والفنون السّمعية البصريّة)، أمثلة لمقاطع سرديّة تتشابه والمشهد السّينمائي في رواية (الحرب في برّ مصر) لـ "يوسف القعيد"، منها:

"– فاحت من وجهه رائحة نوم النّهار، عيناه منتفختان من كثرة النّوم، في خدّه الأيمن خطوط حمراء بالعرض أكّدت لي أنّه كان نائما فوق حصيرة بدون وسادة.

–رحت أقرأ ملامح وجهه وهو يقرأ الأوراق، لم يبدو عليه أي تعبير.

---

[1] . نزيه أبو نضال: عائد إلى حيفا –دراما تلفزيونيّة مثقلة بالالتباسات– (مقال)، صحيفة الرأي الأردنيّة الالكترونية، الإثنين 2 ماي 2005، الساعة 12:00سا.

*. Hollywood: منطقة في مدينة لوس أنجلوس بولاية كاليفورنيا الأميركية، اشتهرت عالميا باحتضانها استوديوهات تصوير أفلام سينمائية وشركات إنتاج ونجوما سينمائيين عالميين، مما جعلها مركزا تاريخيا لصناعة السينما الأميركية والعالمية، وتحمل لقب عاصمة التسلية في العالم.

[2] .حسن لشكر: الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصرية، المجلة العربية، الرياض، ط1، 2011م، ص 15.

-الفكّ يتحرّك ببطء وكسل ولكن العين مغمضة شبه نائمة"[1]، ثمّ يعلّق على العلاقة بين السّرد الرّوائي والمشهد السّينمائي كونه جاء متحرّكا لا ساكنا وهذا من مميّزات الأسلوب الدّرامي "فالمثال الأوّل يقرّب صورة الوجه المنتفخ من كثرة النّوم لإثارة انطباع معيّن في ذهن القارئ تماما كما تفعل العدسة ذات البعد البؤري الطّويل القادرة على تقريب الأشياء البعيدة عن النّظر واختزال المسافات، وفي المثال الثّاني استقرت كاميرا السّارد على الوجه لاستقراء طبيعته الجامدة، والكشف عمّا تكتنزه هذه الحركة من معان، وفي المثال الثّالث يقرّبنا بسخريّة من ملامح الوجه ليسجّل حقيقة ما كمادّة تسجيليّة خام"[2] .

كما يرى في الكتاب نفسه أنّ "جبرا إبراهيم جبرا" ينحو المنحى نفسه في كتاباته، فهو يكتب بالمشابهة بالصّورة السّينمائيّة، "فالسّرد الرّوائي الذّي كان يتبع الخطّ الوصفي تحوّل إلى سرد صوري يرتكز على تسلسل الصّور وتمازجها لدرجة أنّ القارئ يتصوّر ويشاهد الأحداث مجسّدة على شاشة مخيّلته إنّه كالسّينمائي تماما يقوم بعمليّة تركيب (مونتاج) للألفاظ والعبارات والخطابات والمشاهد في شريط لغوي حافل بالألوان والأصوات والحركات والكثافة الدّلاليّة والرّمزية"[3].

ويرى "صلاح فضل" الرّوائي "إبراهيم أصلان" كاتبا روائيّا يمتلك حاسّة سينمائيّة حادّة في سرده ويحسن توظيفها ويتفنّن في ذلك، فهو "يكتب مقاطع تصويريّة، تتوزّع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام وتتميّز بحركة سلسة دون انتقال مفاجئ ومتعثّر، يمسح الأشخاص والأماكن من خارج، ويعزف على أيّ ملمح توصيفيّ لا يستمدّ مادّته من الأشكال والألوان، يختار الأفعال ذات الدّلالة المتحرّكة ولا يفضي ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه"[4].

فهو يعلّق على مشهد من روايته (وردية ليل)* الذّي قول فيه:" غادر العربة عند دار القضاء العالي وعبر 26ت يوليو أي الاتجاهين، ومشى في الجانب الآخر، كان الوقت ليلا، واللّمبات الملوّنة تحيط بالإعلان المعلّق على مدخل السّينما الذّي ازدحم برواد التّاسعة"[5]، ثمّ يربط بين هذا المشهد ونظيره في السّينما وكيف أنّ الكاتب أحسن اختيار الكلمات للتّعبير عن الطّريق والسّينما والشّارع وأن يعرّف الناس بالمكان المعني دون أن يسمّيه، إذ

---

[1] . حسن لشكر: الرّواية العربيّة والفنون السّمعيّة البصرية، ص 24. (المقاطع من رواية: الحرب في برّ مصر، يوسف قعيد، دار ابن رشد، 1978م، ص 20.)

[2] . المرجع نفسه، ص 24.

[3] . المرجع نفسه، ص 33.

[4] .صلاح فضل: أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 2003م، ص ص 195، 196.

*.رواية لـ "إبراهيم أصلان"، دار شرقيات للنّشر والتّوزيع، 1992م، من حوالي (110 ص).

[5] .صلاح فضل: المرجع السّابق، ص 196.

يرى أنّه :" ليس عبثا أن يكون موقع المشهد الأوّل عند باب سينما يعرفها كلّ سكان القاهرة، فهي سينما (ريفولي)، ولا حاجة به إلى تسميتها، لأنّه قد اختار هندسة مناظره من شوارع القاهرة حيث جعل منها البلاتو الذّي يعمل فوقه، وتستطيع عدسة الكلمات عنده أن تبني المشهد بدقّة منذ مغادرة الرّجل للعربة عند مبنى دار القضاء العالي بأعمدته الرّومانية العالية ومدخله المهيب المألوف في الأفلام المصريّة ثمّ عبوره لشارع 26يوليو –ذي الاتجاهين– لأنّ على الممثّل أن يدير وجهه في كلا الاتجاهين عند العبور، فهو تفصيل غير مجاف إذ يمكن أن يترجم في حركة، ويمشي الرّجل في الاتجاه الآخر على الرّصيف المقابل مبتعدا عن الكاميرا التّي تعطي ظهرها لميدان الإسعاف متوجّها إلى مدخل سينما (ريفولي)"[1].

وفعلا فالرّوائي "إبراهيم أصلان" يحاول توظيف الصّورة المرئيّة التّي تبدو واضحة عند القارئ من خلال تصويره لكلّ الأحداث من خلال الإكثار من الوصف الدّقيق للأشياء إن بطريقة سردية نثرية، أو بطريقة سردية شعرية، فنراه يختم روايته بمقطع سردي أشبه بالشّعر يصوّر فيه حالة شخصياته ووصف أمكنته بطريقة الأسلوب السّينمائي الذّي يوظّفه كاتب السّيناريو، فيقول:

"وأنا أمشي

تطفو الوجوه وتغيب

يأتيني محمود قزما بثياب ملوّنة

والمرأة آسيا حزينة وصامتة

والعم بيومي ينهض على مهل

تذكّرت البنت ذات العينين الكبيرتين والخزرة الثّقيلة الزّرقاء

يا للخسارة

رأيتني هاربا من مقعد من خشب

وخريف

ولحم السّماء ينسدل أمامي

أخضر على ليل

وهناك أسطح وبيوت من تراب

[1] . صلاح فضل: أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، ص 196.

وفجوات وعيون لا تخلو من نور أو خيال"[1].

**المبحث الثّاني: من الرّواية إلى الفيلم السّينمائي**

**المطلب الأوّل: مفهوم السّينما ونشأتها. (cinéma / cinema):**

يعرّف مصطلح السينما بأنه الكتابة بالصور، ويطلق عليها الصّامت العظيم كذلك، إشارة إلى البدايات الأولى التّي كانت تتمّ بالصّور والإيماءات والإشارات الموسيقيّة فقط.

ويطلق عليه الفن السّابع* لأنه يجمع الفنون الستّة تحت لوائه، ويتعلّق الأمر بالعمارة والموسيقى والرسم والنحت والشعر والرّقص. وتعدّ السينما أحد الفنون التي تلعب دورا هاما في حياة الإنسان المعاصر، كما أنّها من أقوى الأسلحة الفكرية على المتلقي، إذ تنفد إلى عقل مشاهديها لتؤثر فيهم وتصوغ أفكارهم. ومبعث قوتها أنّها تمتلك من الإمكانيات التأثيرية الهائلة مالا يملكه المسرح، ولا غيره. مما ذكرناه سابقا.

" لو أنّ الحياة في هذا الكوكب الذّي نعيش عليه لها مرآة بحجمه لكانت هي السّينما، فهي تحاكي الحياة صورة وصوتا، شعورا وحركة، تترجم وبنفس الحيّز من الوقت والشّخوص والأماكن ترجمة أمينة كلّ ما نواجهه في الحياة من خير وشرّ ومن حزن وفرح، السّينما هي حياة النّاس في القرن العشرين وما بعده، وهي المحاكاة الحقيقية للحياة أكثر من أيّ فنّ آخر، أكثر رحابة من المسرح، وأكثر تسلية من الكتاب[2].

إنّ السّينما بهذا المفهوم وإن كانت تنقل الواقع أو تترجم أحداثه، فهي أيضا قد تكون وجهه الثّاني الذي يكشف الأسرار المخبّأة ويبيّن الحقائق المزيّفة ويشير إلى عيوب الإنسانية، بغية تنوير المجتمع، ومعالجة نقائصه.

ويكشف لنا "يوري لوتمان" هذا العالم بقوله: "عالم السّينما يشابه العالم الذّي نراه حولنا، ولا بدّ أنّ ازدياد درجة هذا التّشابه هو أحد العوامل الثّابتة في تطوّر السّينما كفن، بيد أنّ هذا التّشابه هو في حقيقته تشابه خادع يعيد إلى الأذهان تلك الكلمات الأجنبيّة التّي تشبه لفظيّا كلمات من لساننا الأصلي، والتّي قد تختلف معها بالمعنى، الاختلاف يبدو كما لو أنّها تطابق"[3]. إنّه صراع بين العالم الوهمي الذّي يبدو حقيقي وبين العالم الحقيقي.

لقد ورد في معجم المصطلحات السينمائية، بأنّها:" اختصار لكلمة (CINEMATIGRAPHE

[1] .إبراهيم أصلان: وردية ليل (رواية)، دار شرقيات للنّشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992م، ص 106.

[2] . محمد الرّميحي: السّينما ... الحياة –أيّهما أكثر حقيقة من الآخر– (مقال)، مجلّة العربي، العدد 439، السّنة الثامنة والثّلاثون، الكويت، يونيو 1995م، ص 14.

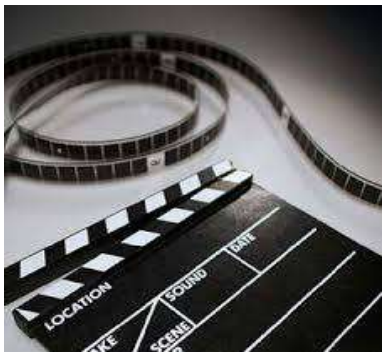
[3] .يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السّينمائي مدخل إلى سيميائيّة الفيلم، تر: نبيل الدّبس، النّادي السّينمائي، دمشق، ط1، 1989م، ص 10.

أو التسجيل الحركي )، وهذه الكلمة المتعدّدة المعاني تدلّ في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام""[1].

ويرى بعضهم أنّ:" سينماتوغراف Cinematographe اسم ماركة الجهاز الذي اخترعه الأخوين (لوميير lumiere) وأقرّ بعض المخرجين اختصار الكلمة سينما cinema تطور تجاري كما كانوا ينادون بها كفنّ لأنه إهمال للجذر (غرافن graphien)، والذي يعني (كتب)، وفي تصوّر (روبر بريستون) أنّ السينما ليست سوى مسرح مفلّم (مصوّر عن فلم)، حيث يقوم ممثلون محترفون بتمثيل القصة وفقا للقواعد المسرحيّة، وبالعكس من ذلك فإنّ لسينماتوغراف هو تسجيل واقع غير ممثل وبدون ممثلين"[2].

وcinéma تستعمل في الولايات المتحدّة الأمريكية كمرادف لـ (مسرح) للإشارة إلى صالة عرض الأفلام، لكن هذا المصطلح ينطوي على التناقض وضعف الأثر بالنسبة لمسامع البريطانيين.

في الحقيقة إن كلمة (سينما) في المناطق الواقعة على جانبي المحيط الأطلسي، سواء كاسم بمفهومه العام أو كصفة تتعلّق بصناعة السينما أو فن الصور المتحرّكة، فقد شاع استعماله كثيرا عبر العقود القليلة الماضية ، لكن المصطلح الذي ينطوي على الفن بالمفهوم الشعبي والجماهيري في الو.م إ هو movie، أو movies أما في بريطانيا يشيع استعمال film، أو films، للدلالة على كلمة (سينما)، بمفهومها العام[3].



جهاز الكينيتوسكوب

والملاحظ أنّ الخوف من المصطلحين movieو film، وغرابتهما جعلهما يندثران بسرعة أو يتقلص دورهما ليصبحا جزءا من السينما، وأبقوا على السينما كمصطلح عام يضم كلّ الأنواع.

وترى "سوزان سونتاج" Susan Sontage" أنّ السّينما تطوير للصّورة الفوتغرافية، التي كانت تشبه الواقع بشكل كبير خلافا لبقيّة التصاوير وخاصّة المنضوية تحت الفن التّشكيلي، "فالصّورة الفوتوغرافيّة ليست مجرّد صورة كما نقول عن لوحة زيتيّة أنّها صورة، ولاهي تفسير للواقع فحسب، بل هي أثر منه، إنّها شيء يطبعه الواقع مباشرة مثلما تنطبع آثار الأقدام على الرّمال أو أقنعة الموت على قالب الشّمع"[4].

وترجم العرب مصطلح (سينما) إلى كلمة (خيّالة)، :" وربّما يرجع ذلك إلى ارتكازهم على سِمة

[1] .ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ص 16.

[2] . المرجع نفسه، ص 18.

[3] .كيفن جاكسون: السينما النّاطقة، تر: علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2007، ص 86.

[4] . سّيد (علاء عبد العزيز): اللغة بين الرّواية والفيلم- مقاربة منهجيّة في إنتاج المعنى والدّلالة السيميائيّة، منشورات وزارة الثّقافة –المؤسسة العامّة للّسينما-، دمشق، ط1، 2008م، ص 47.

صورة للأخوين لوميير

اختلاط الحقيقة بالخيال في السينما، وإيهام المشاهد أنّ الأفكار والحكايات والرّوايات تتمثل واقعا، مشاهدا، منظورا ومسموعا، ولعلّ الفضل في تعريب الكثير من المصطلحات السينمائية يرجع إلى العالم الشّيخ "محمد رشيد رضا" الذي أفرد في مجلّته المنار بابا لتعريب المصطلحات الأجنبية، حيث وضع الحاكي بدلا من الفونوغراف ، والمسرّة بمعنى التلفزيون، والمذياع أي الرّاديو، والتصوير الشمسي بديلا عن الفوتوغرافيا، والخيالة تعريبا للسينماتوغرافيا"[1].

**المطلب الثّاني: السيناريو ( scénario / scenario).**

جهاز السّينماتوغراف

وبالنّظر إلى الاسم وعلاقته بالمسرح، ووجود مسرحا للفيلم والتمثيل، ووجود قصة كذلك ظهر ما يسمّى بالقصة السينمائية أو السّيناريو:" ومعنى السيناريو هو مصطلح مشتق من الإيطالية، وشاع باللغات الأوروبية الأخرى في القرن التاسع عشر، ومعناه نص المسرحية المرفقة به تعليمات المخرج الفنية من حيث المنظر والأثاثات والإضاءة والحركة والآداء التمثيلي... وعندما ظهرت القصة في الأفلام السينمائية ظهر هذا المصطلح ليعني نص الفيلم بعد معالجة الفكرة، وإعداد القصة سينمائيا في سياق متتابع من المواقف والمناظرات تعتمد على الصور المرئية وإمكانات هذا الفن الجديد"[2].

ويجدر بنا أن نركّز على الصور المرئيّة باعتبارها سمة بارزة في نجاح السّيناريو، وكي ينجح كاتب السّيناريو أو ما يصطلح عليه لقب السّيناريست عليه إتباع مجموعة من الخطوات والاتصاف بمجموعة من السّمات فالسّيناريو" فن وضع الكلمات على الورق لإبداع صور بصريّة في ذهن قارئ تثيره وتترك انطباعا حسنا لديه، إنّك تقوده عبر دهاليز مخيّلتك كي تعبّر عن أحلامك، وأنت تبني شخصيات بالأحداث والحوار، وأنت تناضل لكي تنقل إليه إلهامات مثيرة للاهتمام، وأنت تختار كلماتك بعناية لكي تخلق الانطباع المناسب تماما، لكن في النّهاية إذا لم تتمكّن من إنتاج حبكة تستحوذ على اهتمام القارئ وتجعله يستثمر في تقليب الصّفحات فلا أهميّة لمدى

[1] .فؤاد شاكر: سينمائيات، طرائف وحكايا، مكتبة الدّار العربيّة للكتاب، مصر، ط1، 2002م، ص 6.

[2] .مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، ص 201.

جمال أسلوبك في الكتابة أو مدى روعة صورك، لن يشتري أحد عملك"[1]

يعتبر الهدف من السّيناريو هو تحقيق قصّة الفيلم أو الهروب عنها قليلا مع الاحتفاظ بالفكرة الرّئيسيّة والتّعبير عنها عن طريق الصور والحوار، ونجاح السّيناريو يعني نجاح الفيلم، ومدى نجاح الفيلم متعلّق بحجم شرائه من مختلف الشّركات السّينمائية وتحقيقه لأعلى المبيعات.

فالسّيناريو هو القالب التّقني الذّي تفرغ فيه القصّة بكلّ أحداثها ثمّ تفرّغ من عناصرها الأدبيّة وتعابيرها المجازيّة وألفاظها المنمّقة، وهو الكتابة للشّاشة فما يمكن تصويره يترك، ومالا يمكن تصويره يحذف، فعبارات مثل (كدت أطير من الفرح وانفجرت من الضّحك قلبي يعتصر ألما وتبدو الطّبيعة بساطا أخضرا جميلا تداعبها أشعة الشّمس ذات الخيوط الذّهبية ) لا تصوير لها سوى بلقطات بسيطة وصغيرة.

**المطلب الثّالث: الفيلم film / movie.**

**1.3. معنى الفيلم:**

يعرّف معجم المصطلحات الفيلم بأنّه لفظة مشتقّة من الإنكليزيّة والمقصود منها " غشاء أو بلورة، وتعني التّصوير الضّوئي شمّ الشّريط المثقّب المغطّى بطبقة حساسة للضوء، تسمح بتسجيل الصّور وحفظها، ومن باب التوسّع أصبحت تعني العمل السّينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها"[2].

يعتبر "الفيلم قصّة تحكى على جمهور في سلسلة من الصّور المتحرّكة، وتستطيع أن نميّز في هذا التّعريف ثلاثة عناصر:

-القصّة: وهو ما يحكى.

-الجمهور: وهو من تحكى له القصّة.

-سلسلة من الصّور المتحرّكة: وهي الوسيلة التي تنقل بها القصّة إلى الجمهور"[3].

يقوم الفيلم -إذن- على وجود قصّة معيّنة تسرد أحداثا هامّة، توجّه إلى جمهور محدّد عن طريق صوّر، وهو : "متتالية بصريّة ذو ترتيب وتتال فيما يتعلّق بالنّسبة لمجموع اللقطات المكوّنة له، وذلك تبعا للأسلوب الفيلمي الخاص به، بالإضافة إلى كونه قولا لا شفاهي محاورة؛ أي أنّه ينتفي عنه مبدأ الحواريّة القائمة في الاتصال الشّخصي، فضلا عن كونه لا يتحقّق إلّا عبر الشّريط الفيلمي كمتتبّع نهائي، ولا يوجد النّص الفيلمي إلاّ عبر

[1] .ليندا ج كاوغيل: فن رسم الحبكة السّينمائيّة – أضف عاطفة وإثارة وعمقا إلى السّيناريو الذي تكتبه- تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسسة العامّة للسينما، دمشق، دط، 2013م، ص 17.

[2] .ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة، ص 46.

[3] .صلاح أبو سيف: كيف تكتب السّيناريو، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، دط، 1981م، ص 15.

فعلي تدوينه: تصويره وعرضه، وهذا العرض هو الوجود الفعلي والحقيقي للنّص الفيلمي."[1]

إنّ الفيلم بهذا المعنى هو ذلك النّص أو الخطاب أو القول الذي يتكوّن من مجموعة متتالية من الرّموز البصريّة والسّمعيّة موجّه للمتلقّي أو الجمهور، بغرض إيصال فكرة معيّنة أو قصّة أو حكاية، فالفيلم " يتعامل مع الأشياء والأفكار والمجرّدات، ولكنّه يقدّمهم جميعا من خلال أشكال (علامات) محسوسة، يمكن أن تدرك من قبل الآخرين، فهو يقدّم حالة تعبيريّة، تلعب العلامة دورها في توليد المعنى منها، وكذلك يلعب الجوّ العام عبر الدّوال السّينمائية الأخرى دوره في إبراز المعنى المرغوب فيه، حيث تمتاز العلامات الصوريّة أو الأيقونيّة بكونها أكثر وضوحا، وأكثر قابلية للإدراك"[2].

والأفلام نتاج بشري، شأنها شأن الفنون الأخرى، وموجّهة لجمهور من النّاس ترتبط بما يهمّهم ويعنيهم فهي " شكل فنّي مفعم بالحيويّة البالغة يستخدم صورا متحرّكة أخاذّة، وأصواتا نابضة بالحياة"[3].

وعن البدايات الأولى للفيلم فقد كان " يتكوّن من شريط واحد تسجّل عليه الصّور، وكان هذا هو الفيلم الصّامت، وعندما اخترع الفيلم النّاطق أضيف شريط آخر يجري موازيا للشّريط الأوّل وعلى هذا الشّريط يسجّل الصّوت، والشّريطان معا يحكيان القصّة إلى الجمهور ويحتويان معا على العناصر الضروريّة

للكشف عن المعلومات، ولا بدّ أن نجد في الصّورة والصّوت وسائل التعبير".[4]

كما كانت الأفلام الدّرامية الأولى تقام على خشبات تشبه خشبة المسرح، داخل كادر معيّن "وتوضع الكاميرا في مكان ثابت، ويدور المشهد كاملا داخل الكادر، مع اللّجوء أحيانا إلى استعمال عدّة كوادر متخصّصة لعرض اللّقطات التّي تتنوّع، وأمّا عن طريقة مشاهدة الشّخص لهذه اللّقطات فكان عن طريق تحرّيك الكرسي فكان المخرج "يحوّل كرسي المتفرّج في هذا الاتجاه أو ذاك، يحرّكه لكي يجعل المتفرّج مواجها للشّخصية وفي اللحظة التّالية يشدّ الكرسيّ بعيدا عن خلفيّة المسرح لكي يحصل المتفرّج على رؤية أوسع للشّخصيّة في علاقتها بالشّخصيات الأخرى أو المحيط من حولها"[5].

---

[1] .علاء عبد العزيز السّيد: اللغة بين الرّواية والفيلم- مقاربة منهجيّة في إنتاج المعنى والدّلالة السيميائيّة، ص 81.

[2] . المرجع نفسه، ص 86.

[3] .سكيب داين يونج: السينما وعلم النّفس –علاقة لا تنتهي–، تر: سامح سمير فرج، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة، ط1، 2015م، ص 11.

[4] . المرجع نفسه، ص 20.

[5] .نيكولاس لي بروفيرس: أساسيّات الإخراج السّينمائي –شاهد فيلمك قبل تصويره–، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1، 2014م، ص 27.

ويعتبر المخرج الإمريكي "دي دابليو جريفت" من أوائل الذّين أخذوا المتفرّج إلى خشبة هذا المسرح في أفلام مثل: (من أجل حب الذّهب) 1908، و(الفيلا النائيّة) 1909...[1]

**2.3. أنواع الفيلم:**

نميّز نوعين من الأفلام، الأفلام التسجيلية والأفلام الطّويلة، وتتطلّب الأولى الخيال والإبداع، أمّا الثّانية فتتطلّب المعرفة والبحث، وعادة ما تكون صناعة الأوّل أسهل من صناعة الثّاني، وشيء آخر يمكن أن نضيفه على الأفلام الرّوائيّة ونظرا كونها أطول من الأفلام التّسجيليّة، فعلى صانع الفيلم الطويل أن يجذب الجمهور ويؤثّر فيهم ليقنعهم بمشاهدته حتى النّهاية وعدم انقطاعهم.

**أ. الفيلم التّسجيلي:**

هو البدايات الأولى للسّينما، وهو "فيلم مصمّم أساسا ليقدّم معلومات ويؤثّر في المتفرّج ويحثّه، إنّه فيلم ذو رسالة "[2]، ترتبط هذه الرّسالة بمختلف جوانب الحياة السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة... وبالتّالي فمواضيعه مستمدّة من حياة الإنسان الواقعيّة بتصويرها كما هي أو تحوير طفيف فيها.

ويجب أن يعرض الفيلمُ التّسجيلي موضوعه "بمنتهى الوضوح والتّلخيص، بحيث تمهّد كلّ نقطة لما بعدها وبحيث لا ينقطع حبل التّفكير أو تسلسل الأفكار، ويجب أن يكون قصيرا لا يزيد عن ثلاثة أو أربعة فصول"[3]. وهذا لا ينفي أنّنا من الممكن أن نجد أفلاما تسجيليّة طويلة، كما لا يهتم هذا النّوع من الأفلام أيضا بالعقدة ولا بتعدّد الأحداث وتنوّعها، كما لا يولي اهتماما كبيرا للشّخصيات، وإنّما الهدف منه هو إيصال فكرة معيّنة بطريقتها الصّحيحة وفي وقتها المناسب.

وقد مهدّ لظهور هذا النّوع من الأفلام، أفلام عديدة منها: أفلام الرّحلات Travel Films، والأفلام الإخبارية News Films، والأفلام الوطنيّة Epic Films، والأفلام العلميّة والطّبيّة Scientifique Films.

**ب. الفيلم الرّوائي الطّويل:**

تقوم هذه الأفلام على طول المشاهد وتتابع الأحداث وتجدّد الصّراع بين الشّخصيات، كما تلجأ أحيانا إلى إضافة شخصيات مساعدة وأحداث جانبيّة لها علاقة بالحدث المهم، وسرعان ما تعود إليه بعد مدّة من أجل

---

[1] . نيكولاس لي بروفيرس: أساسيّات الإخراج السّينمائي، ص 27.

[2] .عبد الخالق محمد علي: فن الإخراج التّلفزيوني والإذاعي، دار المحجّة، بيروت، ط1، 2010م، ص 36.

[3] . المرجع نفسه، ص 34.

وضع نهاية له.

وتجدر الإشارة أنّ الأفلام والسّينما عموما مرّت بتجربتين، فقد كانت البداية في مرحلتها الصّامتة، فقد صنعت الأفلام الأولى من غير صوت "وفي كلّ مرّة كان يقول فيها الممثّل أو الممثّلة شيئا أمام الشّاشة، يظهر مكتوبا على الشّاشة لعدّة دقائق وفي التّسعينات من القرن الماضي حاول صنّاع السّينما تسجيل الصّوت على أسطوانات شمعيّة وتشغيلها أثناء عرض الفيلم، ولكن هذه الطّريقة لم تنجح كثيرا حيث لم تكن سرعة دوران الأسطوانة متوافقة مع سرعة عرض الفيلم ولا التحكّم فيها بالدّرجة الكافية"[1]

وبعد أن فشلت هذه التّجربة، وعدم التّحكم من الصّوت وانقطاعه، تمّ التّوصل إلى طريقة أخرى وهي " وضع شريطين رفيعين واضحين أسفل أحد جوانب الفيلم يحملان كلّ المعلومات المطلوبة يشاكل حديث الفيلم وموسيقاه ومؤثّراته الصّوتيّة، وعندما يمرّ الفيلم خلال آلة العرض فإنّ الضّوء يلمع عبر الشّريطين الواضحين على الفيلم إلى حليتين ضوئيّتين"[2].

**المطلب الرّابع: روايات غربية وعربيّة على الشّاشة الكبيرة.**

**1.4. عند الغرب.**

عندما تساءلنا عن السبب وراء هذا الشغف الكبير بالسينما فهي –في اعتقادهم–والأدباء خصوصا:" أوّل فن مصطبغ بالصبغة الصّناعية، وهي لا تزال موضع جدال على أنّها أعظم الفنون المصطبغة بالصبغة الصناعيّة التي هيمنت على الثّقافة في القرن العشرين"[3].

لقد عرفت انتشارا واسعا في جميع أنحاء العالم في زمن قصير، وأحبّها المتلقون من جميع الأنواع والأصناف وعلى اختلاف طبقاتهم فهي:" كشكل فنّي وكتكنولوجيا مضى على وجودها حوالي مئة عام، لقد ظهرت الاختراعات السينمائيّة البدائيّة إلى حيّز الوجود وبدأ استغلالها في سنوات 1890، ويكاد يكون في وقت واحد في الولايات المتحدة الأمريكية وفرنسا وألمانيا وبريطانيا العظمى، وخلال عشرين عاما انتشرت السينما إلى السينما إلى جميع أركان المعمورة، لقد طورت تكنولوجيا معقّدة وكانت في طريقها إلى أن تصبح صناعة ضخمة، وهي تقدّم شكلا شعبيا من التسليّة للجماهير في المناطق الحضريّة وفي جميع أنحاء العالم، وهي تجذب انتباه الممولين والفنانين والعلماء والسياسيين والوسيط الفيلمي من أجل التسلية أيضا أصبح يستخدم لأغراض التربية والدعاية والبحث

[1] .إيمان جراهام: علوم في دائرة الضّوء –المسرح والسّينما–، تر: محمود عبد الظّاهر، شركة سفير، القاهرة، دط، د ت، ص 09.

[2] . المرجع نفسه، ص 09.

[3] .جيوفري نوويل سميت: موسوعة تاريخ السينما، تر: أحمد يوسف وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010م، ص 15.

العلمي"[1].

وبهذا أمكننا تشبيه السينما بالمسرحية التي كانت تقام في العهود الغابرة على الهواء الطلق وكيف كانت تستقطب الآلاف من المشاهدين بمختلف الأعمار ومن مختلف الطبقات، بحيث كانت وعلى المسرح مباشرة يقوم مجموعة من الممثلين بتمثيل مشاهد ومسرحيات وقصص وملاحم مختلفة، والإنسان بطبعه يميل إلى المشاهدة.

وفي ضوء ما تعكسه السينما من تحوّلات لواقع حركات المجتمعات السياسية والفكرية والثقافية والاجتماعية ماديا كان أو معنويا بصورة واضحة أو مبهمة، بشكل مباشر أو عبر الرموز المختلفة؛ فهي تعد نقدا لكلّ الأوضاع السائدة وقد تساهم بشكل أو بآخر في تغييرها أو خلق أشكال مختلفة من التغيّرات فيها، بل حتّى أنّها تتمكن في أحايين كثيرة من تغيير رأي جمهور المشاهدين وتوجهاتهم خاصة في ظل امتلاك القائمين عليها من قدرات عالية.

زخرت السينما وعلى رأسها سينما هوليود* الأمريكية التي عرفت رواجا كبيرا في العالم ككل من شرقه إلى غربه، حتى أصبح المخرجون والممثلون يتهافتون لكسب تأشيرة صنع لقطة أو مشهد في هذا العالم المثير والمليء بالمشاهد الرّومانسية ومشاهد الأكشن والحركة والخيال ورواد الفضاء والشّخصيّات الخارقة... ولما لا السّير فوق السّجاد الأحمر لحصد أحسن جوائز الأوسكار، وبعيدا عن المخرجين والممثلين، تهافت الروائيون كذلك بغية الظفر بمخرج معجب بنصّه الأدبيّ والرّغبة في تحويله إلى صورة مرئيّة ولقطات مشاهدة من أجل كسب جمهور أكبر وتحقيق انتشار أوسع. "إنّنا نعرف أنّ أقوى ما عرض من أفلام عالميّة أمريكيّة خاصّة، خلال المواسم الأخيرة مأخوذة عن أعمال أدبيّة، فإذا كان "فرانسيس فوردكوبولا" قد وضع وراءة مشروعه الأثير والكبير لأفلمة رواية "جاك كيرواك" (على الطّريق) متخلّيا عنه للبرازيلي "والتر ساليس"، فإنّ "تيم بورتون" في المقابل و"مارتن سكورسيزي" أيضا قدّما لنا فيلمين مأخوذين عن روايتين إحداهما (أليس في بلاد العجائب) ل"لويس كارول" تعتبر من الكلاسيكيات الخالدة، والثّانية (شاتر آيلند) ل"دنيس لاهان" تنتمي إلى أجدّ نتاجات الأدب البوليسي الأمريكي"[2].

---

[1] . جيوفري نوويل سميت: موسوعة تاريخ السينما، ص 15.

[2] .إبراهيم العريّس: من الرّواية إلى الشّاشة، ص 05.

*.أعرق وأشهر جائزة سنويّة منذ العام 1901م، تقدّم لكاتب قدّم خدمة كبيرة للإنسانيّة من خلال عمله الأدبي، فتسلّط الضّوء على عمله، وهي تقدّم عادة في مختلف المجالات.

**.Fastival de Canne؛ أحد أهمّ المهرجانات السّينمائية عبر العالم، يقام كلّ سنة شهر ماي في (كان) جنوب فرنسا، يوزّع المهرجان عدّة جوائز أهمّها (السّعفة الذّهبية) لأحسن فيلم، ممثّل، سيناريو، إخراج.

ولا يمكن أن نعدّ الرّوايات التّي قدّمت للسّينما على كثرتها وتنوّع مشاربها واختلافها مابين أفلام الحركة والرّومانسية والتّاريخ والخيال العلمي والفضاء... وغيرها كثير، خاصة ما تعلّق بتلك الرّوايات الحاصلة على (جائزة نوبل) إن لم نقل أغلبها، فقد كان لها النّصيب الأكبر في التحوّل السّينمائي. وفي الظّفر كذلك بأروع جائزتين في مجال السّينما ككل وهو ما تعلّق بـ (جائزة الأوسكار)* المقدّمة من طرف الولايات الأمريكيّة من جهة، وجوائز (كان) المقدّمة من طرف فرنسا.

تزوّدت السّينما خلال العهود الماضية بأكبر الرّوايات، فعلى سبيل المثال "كان "ألكسندر دوماس أبرز الكتّاب العالميين اقتباسا في السّينما، ومن إمريكا كان "أرنست همنغواي" و"جون تشانيك" الأكثر اقتباسا من بين الكلاسيكيّن، وفي المقابل إلى "شكسبير" زودّ الأدب الإنكليزي السّينما العالميّة بروايات عدّة ل"جين أوستن" و"ماري شيلي" و"روبرت لويس ستيفنسون" و"برام ستوكر"، أمّا الفرنسيّون فلائحة كتابهم المقتبسين تضمّ "موليير"و"مدام دي لافاييت" و"بلزاك" و"فلوبير" و"موباسان"..."[1]

ويوجد الكثير من الرّوائيين قدّمت أعمالهم بلغات غير لغاتهم وفي بلد غير بلدانهم، خاصّة أولئك الذّين حملت رواياتهم قيما إنسانية وتعدّت في شهرتها حدود الزّمان والمكان ولم تعترف باللغة ولا بالتّقاليد على رأسهم "فيكتور هيغو" وروايته البؤساء، و"إميل زولا "و"إرنست همنغواي" ..." ومثلا أعمال "دوستويفسكي" مقتبسة في مصر كما في اليابان، في بولندا والاتحاد السّوفياتي كما في الولايات المتحدّة وكذلك الحال بالنّسبة لـ"ألكسندر دوماس" الذي نجد أعماله الأساسيّة من (الكونت دي مونت كريستو) إلى (الفرسان الثّلاثة) تكوّن جوهر عشرات الأفلام المنتجة في القارات الخمس"[2].

وبالإضافة إلى رواية (الأخوة كارامازوف) استفاد الأدب الرّوسي من رواية "ليو تولستوي" (آنا كارنينا). كما مدّ الرّوائي "ميغيل سرفانتس" الأدب الإسباني برائعته "دون كيشوت"، واستفادت السّينما من روايات أمريكا اللاتينيّة على رأسها روايات "غابريل غارسيا ماركيز" (مائة عام من العزلة) و(الحب في زمن الكوليرا).

وقدّمت الرّوائيّة "مارغريت ميتشل" للسينّما روايتها (ذهب مع الرّيح) ويعدّ الفيلم المعدّ عن الرّواية من أشهر الأفلام على الإطلاق، فقد حاز على عدّة جوائز أوسكار "في عام 1968 م، افتتح مهرجان (كان)

*.جائزة الأكاديمية (Academy Awar)، تقدّمها سنوّيا في شهر فيفري أو مارس أكاديميّة فنون وعلوم الصّور المتحرّكة، وهي من أرفع الجوائز السّينمائيّة في الولايات المتحدة، وتعدّ أهم جائزة سينمائيّة في العالم، وهي عبارة عن فارس يحمل سيفا وواقف على شريط فيلمي من البريتانيوم الذّي هو خليط من القصدير والنّحاس ويطلى بالذّهب.

1. إبراهيم العريّس: من الرّواية إلى الشّاشة، ص 12.

2 . المرجع نفسه، ص 11.

دورته بهذا الفيلم تخليدا لوفاة بطلته "فيفيان لي"، وقدّم الفيلم في مدّة ثلاث ساعات وثلاثة أرباع السّاعة ويتابع خلالها المشاهد أكثر من ثلاثين ممثّلا يلعبون أدوارا تكاد تعتبر رئيسيّة، إضافة إلى المئات من (الكومبارس) وأكثر من ألف حصان وأربعمائة حيوان آخر ومئات العربات على اختلاف أنواعها في تسعين موقعا مختلفا وثلاث وخمسين بناية"[1]، وعدّ من أضخم الأفلام على الإطلاق كما حظي بأكبر متابعة حيث تجاوز عتبة 198.5 مليون تذكرة مباعة، في الولايات المتحدة الأمريكيّة وكندا.

وكان للرّواية –والشهيرة منها خصوصا– حظ أوفر في تمثيل أحداثها وتشخيص أبطالها، منذ ما يقارب أو يزيد عن مئة سنة، ففي 2016م وحدها تمّ تحويل ما يزيد عن تسعة عشر (19) رواية إلى فيلم سينمائيّ، ويعدّ الرّوائي (ستيفن كينج) الأكثر اقتباسا من رواياته، فقد مدّ السّينما العالميّة بما يزيد عن عشرات متنوّعة، أهمّها (البريق– أطفال الذّرة– الخلاص من شاوشينك– 1408– السّديم– كاري– الشّيء...).

واستفادت السّينما كثيرا في الأعوام الأخيرة من روايات ما يعرف بـ(الخيال العلمي) وحققت الأفلام المقتبسة من هذه الرّوايات كذلك إيرادات واسعة وشهرة عالميّة فاق رواياتها في الكثير من الأحيان، وأهمّ هذه الرّوايات:

–"هاري بوثر" الذي اقتبس منها المخرجون كلّ أجزائها منهم "كريس كولومبوس" و "ديفيد ياتس"، بدءا من عام 2001 إلى غاية 2011، في سبعة أجزاء (حجر الفيلسوف– حجرة الأسرار– سجين أزكابان، كأس النّار– جماعة العنقاء، مقدمات الموت)، وتحكي فيها الرّوائية " ج ك رولينج" قصة طفل لديه موهبة السّحر ويحاول القضاء على ملك الظّلام الذي قتل والديه، في أحداث خيالية غريبة.

–"الشّفق" وهي سلسلة رواية من إبداع "ستيفاني ماير" التي حملت أربعة أجزاء (الشّفق–بزوغ الفجر– قمر جديد– شمس منتصف الليّل)، نالت الرّواية كما الفيلم إعجاب العديد من القرّاء والمشاهدين، الذّين تشوّقوا في كلّ جزء إلى معرفة كيف ستكون نهاية البشريّة "بيلا" مع مصاص الدّماء "إدوارد" (أدى الدّوران "كريستين ستيوارت و روبرت باتيسون")، كما تحدّثت القصّة كذلك عن حياة مصاصي الدّماء والمستأذبون* (وحوش آدمية) وتعايشها مع البشر، في أحداث بعيدة تماما عن الواقع، ولكن الرّواية حملت قصّة حب مؤثّرة، شديدة الأغراء، جذابة إلى حدّ غير مألوف لم يشاهد مثله من قبل.

[1] .عماد النّويري: أفضل 10 أفلام في تاريخ السّينما العالميّة (مقال)، مجلّة العربي، العدد 439 السّنة الثامنة والثلاثون، الكويت، يونيو 1995م، ص 113.

-وثالث هذه السلاسل، هي سلسلة روايات "سيّد الخواتم"، الذّي أخرجها "بيتر جاكسون" في ثلاثة أجزاء (رفقة الخاتم، البرجان، عودة الملك)، وهو عبارة عن أسطورة ملحميّة فانتازية تحكي عن شعوب الهوبيت والأقزام البشريين الصّغار، وعالم السّحرة والجّن... مثّل دور البطل (فرودو) الممثّل "إليجاه وود".

وتعتبر قناة mbc2 من أهمّ القنوات التي عرضت لنا مختلف الأفلام خاصّة منذ مطلع 2004م، كما خصّصت mbc1، في السنوات الماضية ليلة الخميس ابتداء من الساعة 19:30سا، لعرض أفلام مستوحاة من روايات أو مسرحيات أو ملاحم أو حتى قصص الواقع، بلغتها الأصلية مع الاستعانة بالتّرجمة أسفل شريط الشّاشة، مع إعادة بثّها كلّما سنحت لها الفرصة، وبخاصّة الأفلام المسلسلة.

**نماذج عن الرّوايات الغربيّة[1]:**

| اسم الرّواية | اسم الفيلم | اسم الرّوائي | اسم المخرج | تاريخ النّشر | تاريخ الإخراج | صفحات الرّواية | مدّة عرض الفيلم |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 1984 | 1984 | جورج أورويل | مايكل رادفورد | 1949م | 1984م | 320ص | 140د |
| Il name | The | أمبيرتو إيكو | جون جاك | 1980م | 1986م | 512ص | 132د |

---

*.***بوليوود والسّينما:**

تعدّ شركة (بوليوود) شركة منافسة للشركة العالمية والأكثر شهرة الأمريكيّة (هوليوود)، لتستعرض هي الأخرى أفلاما عن روايات عالميّة ولكن على الطّريقة الهندية المتميّزة بكثرة الغناء والعادات والتّقاليد الهنديّة وتقوم بتسويقها وتوزيعها لمختلف دول العالم كمنافس للسينما الهوليودية التي سيطرت أفلامها ولغتها الإنكليزية على السّينما لقرون طويلة.

قام مجمّع الـ mbc، بإطلاق قناة أخرى تهتم بهذا النّوع من الدّراما وهي قناة mbc bollywood والتّي خصّصت لكلّ ما يخصّ الدراما الهندية من أفلام ومسلسلات وحصص باللغة العربّية تارة، وباللغة الهندية المقرونة بالترجمة مرّة أخرى. وتجدر الإشارة كذلك إلى قناة zee aflem الإماراتية الموجّهة للجمهور العربي والتي تقدّم كلّ ما يخص هذا النّوع من الدّراما وعلى رأسها الأفلام.

ومن أهمّ هذه الرّوايات:

-(Fitoor) وهو فيلم مأخود عن رواية ...Great expللروائي شارل ديكنز.

- Idoitsوهو فيلم مقتبس عن رواية - Pride and Prejudice(كبرياء وتحامل) لجين أوستن.

واعتمدت هذه السّينما بصورة أكبر على اقتباس الرّوايات المحليّة أي التّي كتبت بالهنديّة أو تتناول حياة الهنود.

*.تمّ وضع السنة المتعلّقة بنشر الرّواية أوّل مرّة، وكذلك السّنة الأولى لإصدار الفيلم، فهناك إعادة لنشر الكثير من الرّوايات، وإعادة إخراج بعض الأفلام.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| della Roza | Name of the Rose | | أنو | | | | |
| Great Expectatione | Great Expectations | تشارلز ديكنز | مايك نيويل | 1861م | 2012م | 544ص | 146د |
| Anna Karenina | Anna Karenina | ليوتولستوي | جو رايت | 1877م | 2012م | 600ص | 130د |
| Oliver twist | Oliver twist | تشارلز ديكنز | رومان بولانسكي | 1838م | 2005م | 137ص | 118د |
| Missery | Missery | ستيفن كينج | روب راينر | 1987م | 1990م | 420ص | 130د |
| Les miserables | Les miserables | فيكتور هيكو | توم هوبر | 1862م | 2012م | 330ص | 112د |
| Jane Eyre | Jane Eyre | شارلوت برونتي | كاري فوكونجا | 1847م | 2011م | 400ص | 128د |
| Love in the time of cholera | Love in the time of cholera | جابريال غارسيا ماركيز | مايك نويل | 1985م | 2007م | 455ص | 139د |
| War of the Words | War of the | هربرت جورج ويلز | ستيفن سبيليرغ | 1898م | 2011م | 287ص | 120د |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | | Words | |
| 335د | 1037 ص | 1939م | 1936م | فيكتور فليمينغ | مارغريت ميتشل | Gon with the Wind | Gon with the Wind |
| 209د | 183ص | 1959م | 1864م | هنري لوفين | جول فيرن | Voyage au centre de la terre | Voyage au centre de la terre |
| عدّة أفلام | عدّة أجزاء | 2001م | 1954م | بيتر جاكسون | جي آر آر تولكين | The Lord of the Rings | The Lord of the Rings |
| عدّة أفلام | عدّة أجزاء | 2008 | 2005 | كاثرين هاردويك | ستيفني ماير | Twilig ht | Twilight |
| 149د | 494ص | 2006م | 2003م | رون هاوارد | دان براون | The Davinc i Code | The Davinci Code |
| 138د | | 1991م | 1988م | جوناثان ديم | توماس هاريس | The silence of the lambs | The silence of the lambs |
| 187د | 448ص | 1972م | 1969م | فرانسيس فورد | ماريو بوزو | The God | The God Father |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | Father | | كوبولا | | | | |
| Sense and sensiblity | Sense and sensibli ty | جين أوستن | آنغ لي | 1811م | 1995م | | 135د |
| Blindness | Blindn ess[1] | جوزيف ساراماغو | فرناندو ميريليس | 1995م | 2008م | 288ص | 121د |
| Fahrenhiet 451 | Fahren hiet 451 | راي براد بوري | فرانسوا تروفو | 1953م | 2018م | 256ص | 150د |
| The house of the Spirits | The house of the Spirits | إيزابيل الليندي | بيل أوغست | 1982م | 1993م | 400ص | 223د |
| A tale of the two Cities | A tale of the two Cities | شارلز ديكنز | جاك كون واي | 1859م | 1953م | 175ص | 208د |
| Pride and Prejudice | Pride and Prejudi ce | جين أوستن | جو رايت | 1813م | 2005[2] م | 122ص | 107د |
| Th Fault in | Th | جون جرين | جوش بون | 2012م | 2014م | 331ص | 133د |

[1] .نشرت لأوّل مرّة باللّغة البرتغالية.

[2] .قدّمت هذه الرّواية إلى السّينما مرّات عديدة كفيلم سينمائي ومسلسل قصير، آخرها عام 2005م.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| our stars | Fault in our stars[1] | | | | | | |
| The Hunger Games | The Hunger Games | سوزان كولينز | جاري روس | 2008م | 2012م | 375ص | 142د |
| Wuthering Heights | Wuthring.Heights | إميلي برونتي | ويليام يلر | 1847م | 1939م | 221ص | 103د |
| Angel and Demons | Angel and Demons | دان براون | رون هاوارد | 2000م | 2009م | 569ص | 140د |
| Fight club | Fight club | تشاك بولانيك | ديفيد فينشر | 1996م | 1999م | 208ص | 2سا 32د |
| Harry Potter | Harry Potter | ج ك رولينج | كريس كولومبس | 1998م | 2001م | عدّة أجزاء | عدّة أفلام |
| The Hobbit | The Hobbit | جي آر آر تولكين | بيتر جاكسون | 1939م | 2013م | 310ص | 2سا 37د |
| Inferno | Inferno | دان براون | رون هاوارد | 2013م | 2016م | 480ص | 2سا 01د |

[1] .ترجم أيضا إلى الخطأ في أقدارنا.

### 2.4. عند العرب:

الحديث عن السّينما العربيّة عموما يجعلنا نعود إلى القرن التّاسع عشر، وقد كانت متأخّرة نوعا ما عن نظيرتها في العالم الغربي، وذلك أنّ مختلف الدّول العربيّة كانت خاضعة للاستعمار، ناهيك على أنّ هذا المستعمر وإن عمل على تطوير التّعليم وإدخال المطبعة في بعض الدّول، فإنّه ساهم بشكل كبير في تفشّي الجهل والأميّة لدى البقيّة، ومع ذلك فإنّ " ذاكرة السّينما العربيّة مليئة بالقصص الممتعة والمؤلمة والمسلّية، فقد رافقت الأفلام تطوّر العالم العربي بكلّ ما يجمع أوصاله ويفرّق بين أركانه، روت السّينما تاريخنا العربيّ الغابر والحديث بأفلام من مصر وسوريا ولبنان في ضفّة، وتونس والمغرب والجزائر في الضّفة التي حكم عليها بأنّها الأخرى، الفرنكفونية تارّة والبعيدة عن آلام الشّرق الأوسط تارة أخرى، لكن يشهد التّاريخ أنّ السينما ردمت الهوّة بين الشّعوب العربية التّي أصبحت تفهم لهجات بعضها البعض وتعي عاداتها المختلفة، وتتقبّل الاختلاف الذي صنعته البيئات المتباينة وطبيعة المستعمر الذّي استوطن ولو لفترات متقطّعة ووجيزة منطقتنا العربيّة عبر التّاريخ"[1].

#### أ. مصر:

حظيت السّينما في الوطن العربي هي الأخرى بعديد من الأفلام المقتبسة من روايات عربية من جهة أو عالمية من جهة ثانيّة، وتعتبر السّينما المصرية أوّل من اهتم بهذا النوع من الاقتباس، حيث عمدت إلى روايات كلّ من (نجيب محفوظ وإحسان عبد القدّوس و يوسف السّباعي وتوفيق الحكيم) وغذّت السينما المصريّة منها، خاصّة روايات "نجيب محفوظ" الأديب العالمي الحائز على جائزة نوبل للآداب 1988 م، فقد تحوّلت حتى الآن "أكثر من ثلاثين رواية له إلى السّينما والبعض منها قدّم لأكثر من مرّة... ومعظم هذه الأعمال ناجحة وحصل العديد منها على جوائز محليّة ودوليّة"[2]

وكانت أهمّ تجربة في السّينما المصرية في مرحلتها الصّامتة هي فيلم (زينب) الذّي أخرجه "محمد كريم" وعرض في سينما (متربول بالقاهرة 1930 م) وكانت هذه هي أوّل مرّة يظهر فيها على الشّاشة، فيلم مأخوذ عن عمل أدبي"[3]، وقد حقّق فيلم زينب عند عرضه نجاحا هائلا وشهرة واسعة جعلت بعدها "حسين هيكل" يعترف بنسبة العمل إليه، بعدما كانت في البداية تحت اسم "فلاح مصري".

---

[1] .إلياس بوخموشة: جمهور السّينما بالجزائر بين الوفاء والقطيعة (مقال)، مجلّة ذوات ثقافية إلكترونية شهرية، مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، ص 54.

[2] .وليد سيف: عالم نجيب محفوظ السّينمائي، ص 9.

[3] .جان ألكسان: السّينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثّقافة والآداب والفنون، الكويت، مارس 1982م، ص 24.

وقدّم "إحسان عبد القدّوس" العديد من رواياته إلى السّينما نذكر منها: " رواية (أنا حرّة 1945 م) التّي تحوّلت إلى فيلم (أنا حرّة 1959 م)، إخراج "صلاح أبو سيف"، ورواية في (بيتنا رجل 1957 م) التّي تحوّلت إلى فيلم (في بيتنا رجل 1961 م)، إخراج "هنري بركات"... ورواية أنف وثلاثة عيون 1966 م، التي تحوّلت إلى فيلم (أنف وثلاثة عيون 1972 م) إخراج "حسين كمال""[1].

أمّا أهمّ ما قدّمه الرّوائي "يوسف السّباعي" "رواية (بين الأطلال (1952 م؛ التي تحوّلت إلى السّينما المصرية مرتين، الأولى (بين الأطلال 1959 م) إخراج "عزالدّين ذو الفقار"، والثّانية (أذكريني 1978 م) إخراج "هنري بركات"، وهناك رواية (أرض النّفاق 1952 م) تحوّلت إلى (أرض النّفاق 1968 م) إخراج "فطين عبد الوهّاب"... ورواية (أني راحلة 1954 م) تحوّلت إلى فيلم (إني راحلة 1959 م) إخراج "عز الدّين ذو الفقار"، رواية (ردّ قلبي 1945 م) تحوّلت إلى فيلم (ردّ قلبي1957 م)، إخراج "عزالدّين ذو الفقار"، رواية (السّقامات 1952 م) تحوّلت إلى فيلم (السّقامات 1977 م) إخراج "صلاح أبو سيف""[2].

قدّم هذا الأخير روايته (أذكريني) التي تحكي قصّة حبّ بين فتاة وأحد الكتاب المشهورين، إلاّ أنّ هذه العلاقة لاقت الكثير من الصّعوبات والعراقيل في أحداث مشوّقة قام ببطولتها كلّ من " نجلاء فتحي" و " محمود ياسين"، كما قدّم روايته (نادية) وهي قصّة جميلة قامت على العلاقة بين التّوأمين (نادية ومنى) ولعبت الدّور الثّنائي الفنّانة "سعاد حسني"، وسرعان ما أحدثت روايته (الليلة الأخيرة) من بطولة "فاتن حمامة"، انقلابا جذريا في الدّراما عموما.

ولم تتوقّف السّينما المصريّة عند هؤلاء، فحتى "علاء الأسواني" قدّم لها روايته (عمارة يعقوبيان)، التّي تشارك في البطولة عدد كبير من نخبة نجوم مصر، على رأسهم "عادل إمام" و"نور الشّريف" و"يسرا"...وعرف الفيلم نجاحا كبيرا وحصد عدّة جوائز.

وقدّم كذلك "عبد الرّحمن الشّرقاوي" رواية (الأرض 1945 م) في فيلم (الأرض 1970 م)، من إخراج "يوسف شاهين"، و"عبد الحليم عبد الله" رواية (سكون العاصفة 1960 م) في فيلم يحمل الاسم نفسه 1965 م، ورواية (غصن الزّيتون 1955 م) التي تحوّلت إلى فيلم (غصن الزّيتون 1962 م) من إخراج "السيد بيدر"، وقدّم "ثروت أباظة" روايته (شيء من الخوف 1963 م)، و"عبد الحميد جودة السّحار" كذلك دعّم

[1] .نهاد إبراهيم: السّينما المصريّة والأدب المحلّي (مقال)، مجلّة بريزم –عدد خاص (مائة عام من الإنتاج السّينمائي المصري)–مطابع الأهرام التّجارية، الجيزة (مصر)، 17/ 2009م، ص 21.

[2] . المرجع نفسه، ص ن.

السينما بعديد الأفلام منها رواية (أمّ العروسة 1958 م) إلى فيلم بالعنوان نفسه 1963 م"[1].

وتنوّعت هذه الرّاوايات بين الدّراما والميلودراما والرّومانسيّة والأرض والرّيف المصري ناهيك على الأوضاع الاجتماعيّة السّائدة والتوجّهات السّياسية القائمة، كما لا نستثني كذلك الكاتبين " توفيق الحكيم" و"طه حسين"، هذا الأخير الذّي قدّم (دعاء الكروان و الحب الضّائع وغيرهما).

**ب. سوريا:**

لجأت السّينما كذلك إلى الرّوائي الفلسطيني "غسّان كنفاني" آخذة من قصصه ورواياته مادّة دسمة لأفلامها "فقد تمّ عام 1971 م إنتاج فيلم (المسكين) الذّي أخرجه "خالد حماد، وبطولة "رفيق سبيعي" و"سهير المرشدي" و"بسام لطفي"، المقتبسة من روايته (ماذا تبقّى لكم؟)؛ ويعالج الفيلم جانبا مهمّا من القضيّة الفلسطينيّة، وكذلك فيلم (المخدوعون) المقتبس من رواية (رجال تحت الشّمس)، الذي لعب دور البطولة فيه كلّ من "عبد الرّحمن آل راشي"، و"عدنان بركات" و"ثناء دبسي" و"بسّام لطفي"...[2].

واقتبس آخرون من روايات "حنّا مينا"، "فأخرج "قيس الزّبيدي" عام 1947 م، فيلم (اليازرلي) عن رواية (على الأكياس)، وقام بتمثيل الأدوار كلّ من "ناديا رسلان" و"منى واصف" و"عبد الرّحمن آل راشي"... ويرصد الفيلم قصّة طفل يخوض عالم عالم الرّجال وهو في سنّ المراهقة فيتعرّف على الحياة عبر تجارب عديدة يمرّ بها"[3].

كما قدّم أيضا روايته (بقايا صور) والتي قال عنها المخرج "نبيل المالح": " اخترت (بقايا صور) لأنّ الكثير من أعمال حنّا مينا تثيرني وأتمنّى أن أقدّمها سينمائيّا وأعتقد أني قادر على إضافة شئ ما في خلالها وبخاصّة روايات (الشمس في يوم غائب) و(الياطر) و(الشّراع والعاصفة)، أمّا رواية بقايا صور فقد أثارتني لأنّها دراميّة هامّة غير أنّ العمل في أساسه ليس عملا دراميا، وإنّما هو رواية سرديّة لتاريخ شخصيّ، رغم هذا رأيت فيها عددا كافيا من المواقف التّي يمكن أن تخلق فيلما دراميّا"[4].

**ج. العراق:**

وفي العراق وإن كانت السّينما قد عرفت انتكاسات عظيمة فهي قد لجأت إلى بعض الرّوايات ذات الأصول العربية من جهة والعالمية من جهة ثالثة والعراقيّة بصورة أكبر، فقد لجأ المخرجون إلى رواية (المنعطف) للرّاحل "غائب طعمة فرمان" والذّي أخرجها جعفر علي "واقتبس المخرج "فيصل الياسري" رواية (النّهر) للرّوائي

[1] . نهاد إبراهيم: السّينما المصريّة والأدب المحلّي، ص 21.

[2] . جان ألكسان: السّينما في الوطن العربي، ص 106.

[3] . المرجع نفسه، ص 108.

[4] . المرجع نفسه، ص 116.

"محمد شاكر السّبع" ولعب أدوار أحداثها "أسعد عبد الرّزاق" و "هناء محمّد" و"سامي قفطان"[1]... وأخرج "محمد شاكر جميل" رواية (الظامئون) لـ"عبد الرّزاق المطلبي" ومن بطولة كلّ من "خليل شوقي" و"فوزيّة عارف" "سعدي يونس" و"سلمان الجوهر"[2].

**د. لبنان:**

اقتبست السّينما اللبنانيّة عددا من الرّوايات كذلك أبرزها؛ رواية (باب الشّمس) الذي قدّمت في جزئين سنة 2004 م، كما نذكر " رواية الأجنحة المتكسّرة لـ"جبران خليل جبران" لـ"يوسف المعلوف" وهو مصري من أصول لبنانية، وأيضا تجربة "بهيج حجيج" في أفلمة رواية مميّزة لـ"رشيد الضّعيف" هي (المستبد) تحت اسم (زنّار النّار)"[3]

**هـ. المغرب:**

وتحفل الخزانة السينمائية المغربية بعشرات الأفلام التي استندت إلى روايات، أو قصص ومسرحيات مغربية ومن ذلك "فيلم (صلاة الغائب) للمخرج حميد بناني الذي اشتغل فيه على رواية (صلاة الغائب) لـ"لطاهر بنجلون"، والمخرج "حسن بنجلون" الذي اشتغل في فيلمه (الغرفة السوداء) على رواية (الغرفة السوداء) لـ"جواد مديدش"، والمخرج "عبد الحي العراقي" الذي اشتغل في فيلمه (جناح الهوى) على رواية (قطع مختارة) لـ"محمّد نضالي"، والمخرج "محمد عبد الرحمن التازي" الذي اشتغل في فيلمه (جارات أبي موسى) على رواية (جارات أبي موسى) لـ"أحمد التوفيق"، والمخرج "حميد الزوغي" الذي اشتغل في فيلمه (بولنوار) على رواية (بولنوار) لـ"عثمان أشقرا"، والمخرج "نبيل عيوش" الذي اشتغل في فيلمه (ياخيل الله) على رواية (نجوم سيدي مومن) لـ"لماحي بينبين"، والمخرج الجيلالي فرحاتي" الذي تفاعل في فيلمه (سرير الأسرار) مع رواية (سرير الأسرار) لـ"البشير الدامون"[4].

ويرى "محمّد شويكي" وهو قاص وناقد مغربي أنّ السّينما في المغرب بإمكانها الاستفادة من الرّواية المغربيّة، خاصّة وأنّها تحتل مكانة هامّة في الوسط المغربي والعربي، على عكس السّينما التّي تعرف تراجعا لدى الجمهور المغربي، لعدم تحقيقها لما يستهويه الجمهور، "مشددا على أن الرواية المغربية مستعدّة لإنقاذ السّينما

[1] .جان ألكسان: السّينما في الوطن العربي، ص 187.

[2] .ينظر: السّينما في الوطن العربي، ص 180.

[3] .إبراهيم العريّس: من الرّواية إلى الشّاشة، ص 61.

[4] .عبد الكبير الميناوي: من الرّواية إلى الفيلم (مقال)، جريدة الشّرق الأوسط https/awsat.com/home/article/378396، الإثنين: 8 يونيو 2015، 17:30.

المغربية، خاصة على المستوى الإبداعي، ومشيرا إلى أن التّفاعل بين الجانبين سيمكّن هذه السينما من العمق في المواضيع المطروقة، وفي الإمكانيات التخييلية والمجازية"[1]، فلماذا إذن لا تحظى هذه الأعمال الروائية المغربية بمن ينقلها إلى الشاشة، استلهاما أو اقتباسا؟.

من جانبهم، يرى كثير من المخرجين المغاربة أن "الروايات المغربية عبارة عن خواطر مغلقة لا تتيح صناعة عوالم فسيحة بشخوصها وفضاءاتها وحبكتها، ولذلك لا توفر إمكانية التفاعل معها سينمائيا"[2]، مقارنين ذلك بالرّوايات المصريّة، والتّي تبدو كأنّها كتبت لتمثّل، خاصّة روايات "نجيب محفوظ".

ومن أهمّ الأفلام التّي تحتفي بها السّينما المغربية فيلم ( الخبز الحّافي) المأخوذ عن رواية المغربي "محمد شكري" بالرّغم من أنّ الرّواية ممنوعة في العديد من الدّول العربيّة.

**و. تونس:**

كغيرها من الدّول العربيّة شهدت السّينما التّونسية اقتباسا محتشما من الرّواية، كما عرفت انقطاعا لسنوات معتبرة، قبل أن تعود إلى الاقتباس من جديد "يلاحظ المتتبّع لمسار تطوّر السّينما التّونسيّة على مدى خمسين عاما أنّ العلاقة بين الفنّ السّينمائيّ والأدب القصصيّ في تونس كانت في غالب الأحيان علاقة فاترة، إذ لا يتعدّى عدد الأشرطة التّي اقتُبست من آثار روائيّة أو قصصيّة منشورة العشرة أعمال، وهو ما يمثّل نسبة تقلّ عن الخمسة بالمائة.ورغم أنّ الجانب الأوفر من الأشرطة السّينمائيّة التّونسيّة يُصنَّف ضمن ما يسمّى بـ (سينما المؤلّف) التّي تحمل أطروحات فكريّة وتعالج قضايا جادّة، ورغم أنّ تجربة الاقتباس من الأدب كانت ناجحة في الغالب الأعمّ فإنّ السّينما التّونسيّة لم تتّجه إلى الرّواية والقصّة على النّحو المرجوّ ولم تستثمر الرّصيد السّرديّ الضّخم في الأدب التّونسيّ على الوجه الأكمل"[3].

ومنذ أواخر السّبعينات قلّت عمليّة الاقتباس خاصّة للاختلاف الموجود بين الكتابة السّينمائيّة والكتابة الرّوائيّة، إضافة إلى عدم الاهتمام بالرّواية والتّشهير بها، إضافة إلى عدم اهتمام السّينمائيين بالاقتباس وإنّما اعتبروا الفيلم فنّا قائما بذاته له ضوابط ومقوّمات "ولم نسجّل عودة إلى اقتباس النّصوص الرّوائيّة إلّا سنة 1990م مع ثلاثة أشرطة طويلة هي (مجنون ليلى) للمخرج "الطّيب الوحيشي" عن رواية للمستشرق الفرنسي "أندريه ميكال Leyla ma raison" وشريط (ليلة السّنوات العشر) لـ"إبراهيم باباي" عن رواية بالعنوان نفسه لـ"محمّد

[1] . عبد الكبير الميناوي: من الرّواية إلى الفيلم (مقال)، سبق ذكره.المرجع نفسه.

[2] . المرجع نفسه.

[3] .الحبيب الدّريدي: السّينما التّونسيّة والأدب: الخيط الضائع، مجلّة ليدرز العربيّة https/ ar.leaders.com.tn/article1271، 11-05-2016، 20:00.

صالح الجابري"، ثمّ شريط (برق الليّل) لـ"علي العبيدي" وقد أُنجز انطلاقا من رواية "البشير خرّيف" الشّهيرة (برق الليّل)... (الرّديّف 54) ( 1997م) لـ"علي العبيدي" عن رواية "محمّد صالح الجابري" (يوم من أيّام زمْرا) وشريط (كِلْمة رجال) (2004 م) لـ"معزّ كمّون" عن رواية (بروموسبور) لـ"حسن بن عثمان"[1].

ومهما يكن من أمرٍ، فالثّابت أنّ المدوّنة الرّوائيّة والقصصيّة التّونسيّة غنيّة بالتّحف الفنيّة التّي يجدر أن يحتفي بها السّينمائيّون ويُقبلوا عليها دون تردّد، "وإنّنا لنستغرب مثلا كيف لم يلتفت أهل السّينما إلى لؤلؤة الرّواية التّونسيّة (الدّقلة في عراجينها) لـ"البشير خريّف" وقد بلغ فيها صاحبها ذروة الإتقان الفنّيّ، وكيف لم يقتبسوا روايته البديعة (حبّك درباني)، أو السّيرة الرّوائيّة التّي أصدرها "عزّ الدّين المدنيّ" منذ بضع سنوات (أيّام سعيدة)، فضلا عن بعض أعمال "عبد القادر بالحاج نصر" و"محمّد الهادي بن صالح" و"حسن نصر" و"شكري المبخوت" و"آمنة الرّميلي" وغيرهم كثير"[2].

***روايات عربيّة على الشّاشة السّينمائيّة:**

| الرواية | الفيلم | الرّوائي | المخرج | سنة الرّواية | سنة الفيلم | صفحات الرّواية | مدّة الفيلم |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| بين الأطلال | اذكريني | يوسف السّباعي | هنري بركات | 1952م | 1978م | 295ص | 125د |
| بداية ونهاية | بداية ونهاية | نجيب محفوظ | صلاح أبو سيف | 1949م | 1960م | 541ص | 130د |
| بين القصرين | بين القصرين | نجيب محفوظ | حسن الإمام | 1956م | 1964م | 423 ص | 2 سا |
| ثرثرة فوق نهر النّيل | ثرثرة فوق نهر النّيل | نجيب محفوظ | حسين كمال | 1966م | 1971م | 226ص | 115د |
| الخبز الحافي | الخبز الحافي | محمّد شكري | رشيد بن حاج | 1982م | 2004م | 134ص | 100د |

[1] . الحبيب الدّريدي: السّينما التّونسيّة والأدب، مرجع سابق

[2] . المرجع نفسه.

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| رجال في الشّمس | المخدوعون | غسّان كنفاني | توفيق صالح | 1963م | 1972م | 96 ص | 107د |
| زقاق المدق | زقاق المدق | نجيب محفوظ | حسن الإمام | 1947م | 1963م | 387 ص | 2 سا |
| عمارة يعقوبيان | عمارة يعقوبيان | علاء الأسواني | مروان حامد | 2002م | 2006م | 202 ص | 172 د |
| الفيل الأزرق | الفيل الأزرق | أحمد مراد | مروان حامد | 2012م | 2014م | 436ص | 2سا و 30د |
| قنديل أم هاشم | قنديل أم هشام | يحي حقّي | كمال عطية | 1940م | 1968م | 136ص | 1سا و44د |
| ميرامار | ميرامار | نجيب محفوظ | كمال الشّيخ | 1967م | 1969م | 181ص | 1سا و51د |
| وا إسلاماه | وا إسلاماه | علي أحمد باكثير | أنريكو بومبة و أندرو مارتون | 1945م | 1961م | 312ص | 97د |
| عرس الزّين | عرس الزّين | الطّيب صالح | خالد الصّديق | 1969م | 1976م | 106ص | 90د |
| بقايا صور | بقايا صور | حنّا مينا | نبيل المالح | | 1973م | 360ص | ؟**ظظ** |
| الشّمس في يوم غائم | الشّمس في يوم غائم | حنّا مينا | محمّد شاهين | 197م | 1985م | 294ص | 90د |
| الشّراع والعاصفة | الشّراع والعاصفة | حنّا مينا | غسّان شميّط | 1993م | 2012م | 368ص | 100د |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| هيبتا | هيبتا | محمد صادق | هادي الباجوري | 2014م | 2016م | 248ص | 112د |
| دعاء الكروان | دعاء الكروان | طه حسين | هنري بركات | 1934م | 1959م | | 126د |

## المبحث الثّالث: من الرّواية إلى الدّراما التّلفزيونيّة.

### المطلب الأوّل: مفوم التلفزيون.

تعدّدت وسائل الاتصال وتنوّعت فمنها المرئية ومنها المسموعة ومنها ما زاوجت بين المرئي والمسموع وهناك من اعتمدت على الكلمة المكتوبة.

إنّ التّلفزيون وسيلة تعبير مرئية مشاهدة بالعين المجردة منتشرة في أوساط مختلف البيوت، بل هناك أسر عدّة من تتوفّر على أكثر من تلفاز وتلفازين في البيت الواحد، وقد تعدّدت القنوات الفضائية حتى أصبحنا نرى بعضها لا تختص سوى بنوع واحد من البرامج، فهذه خاصّة بالطّبخ وتلك بالرّياضة وتلك بالأطفال...

أ. **لغويّا**: أخذت كلمة تلفاز من التقاء الكلمتين:

-Tele : وتعني عن بعد.

- Vision : وتعني الرؤّية، ومن هذا المفهوم فهو: الرّؤية عن بعد.

والتلفزيون " يشبه إلى حدّ ما السينما والإذاعة، فهو يستخدم في عمليّة البثّ –على غرار الإذاعة– الموجات الكهرومغناطيسيّة، ويتمّ استقباله في المنزل، ويصل إلى محيط الأسرة التي لم تتمتّع بأيّ ترفيه أو تسلية قبل انتشار اختراع ماركوني، كما أنّه يماثل السّينما في تحقيق الاتصال عن طريق الصّورة والكلمة في آن واحد"[1]

**ب. في الاصطلاح:**

فيصفه (روجيه سلفرستون) بأنّه:" وسيلة ساحرة معقّدة مليئة بالتّناقض تتميّز عن الوسائل بأنّه وسيلة سمعيّة بصريّة تجذب العين والأذن، لا يرسل الصّور فقط وإنّما الصّور المتحرّكة بما فيها حركة الجسم والتّعبيرات التي تنعكس على الوجوه كما أنّه وسيلة قويّة وآنيّة يمكن بواسطتها الوصول إلى جميع المواطنين"[2].

[1] . أندرية جلوكسمان: عالم التّلفزيون بين والجمال العنف، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، دط، 2000م، ص 100.

[2] .لمياء طالة: الإعلام الفضائي والتغريب الثّقافي، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2014م، ص 148.

وتقول عنه الباحثة الكندية (تاجرت K.Taggert):" ذات يوم كان التّلفزيون مثل حلوى ما، بعد الطّعام يتقاسمه أفراد الأسرة بعد العشاء أو بعد الأعمال اليوميّة الرّتيبة والأحاديث، ولكن في هذه الأيّام أصبح التلفزيون هو الوجبة الكاملة حيث ساد الصّمت والحذر بدلا من أحاديث الودّ"[1].

وفي هذا القول إشارة من الكاتبة إلى التطوّر السّريع والهائل الذي شهده التّلفاز واحتلاله مكانة هامّة داخل الأسرة، وهذا من خلال الوظيفة التي يؤدّيها التلفاز والتي تتنوّع بين الحين والآخر فمن نقل الأخبار إلى تثقيف العقول إلى ترويح النفوس والترفيه عنها، فالدّراما التّلفزيونية تستمد مواضيعها من الحياة الإنسانيّة ومشاكلها المتعدّدة. ويميّزها "روبرت فيريز" عن بقيّة أنواع الدّراما لأنّها ترتبط "بالمستوى العقلي حيث تدور المعرفة والآراء في المجتمع، والمستوى العاطفي حيث يتولّد الشّعور بالعطف على الآخرين"[2]، إضافة إلى ذلك فهي موجهة لكلّ الفئات الصغيرة والكبيرة، والمتعلّمة والجاهلة، وحتّى ربات البيوت، فهو يحمل العالم إليك وأنت جالس في بيتك ويخبرك عن كلّ ما يدور فيه من أحداث "إنّه أكثر أهميّة من وسائل الاتصال الأخرى التّي أثمرها العقل الإنساني على الإطلاق، إذ يتبع تطوير علاقات الجيرة الودّية ويحقّق التّفاهم والسّلام في جميع أنحاء المعمورة أكثر من أيّ قوّة مادّية في العالم"[3].

ومنه فإنّ التّلفاز يستمدّ قوّته من مجموعة العناصر المكوّنة له والمغذّية لبرامجه أهمّها:

- **التنوّع:** فتجد تنوّع كبير في عرض أنواع البرامج منها الإخباري والتّرفيهي والاقتصادي والفنّي والموسيقي والسّينمائي.

- **الجاذبيّة:** حيث تعمل تلك البرامج على جذب الجمهور إليها والسّيطرة على انتباهه والتأثير فيه ولإقناعه بما تقوم بعرضه من معلومات.

- **التّفاعليّة:** فنجد أنّ أغلب البرامج الإذاعية والتّلفزيونية اليوم لها إمكانية تفاعل الجمهور معها من حيث المداخلات الهاتفيّة أو المشاركة عبر التّواصل الاجتماعي وغيرها.

- **الوفرة والتّواصل:** حيث نجد جميع البرامج المتنوّعة تعرض على مدار اليوم، وتجد لها موعد إعادة، وبهذا فهي متوفّرة للمتلقّي في كلّ وقت، وأيضا فمن السّهولة بمكان الحصول على القنوات النّاقلة لتلك البرامج"[4].

---

[1] .لمياء طاية: الإعلام الفضائي والتّغريب الثّقافي، ص 146.

[2] .عبد الخالق محمد علي: فن الإخراج التّلفزيوني والإذاعي، ص 367.

[3] . المرجع السّابق، ص 151.

[4] .محمد الجفيري: إعداد وتقديم البرامج الإذاعيّة والتلفزيونيّة، دار صناع الإبداع للإنتاج والتوزيع، ط1، 2015م، ص 27.

فكلّما كانت البرامج التّلفزيونيّة ذات متعة وجاذبيّة ومناسبة كلّما زاد الطّلب عليها، هذا الطّلب المتكرّر لها يجعل العديد من القنوات التّلفزيونيّة إعادة بثّها في أوقات مختلفة من يوم آخر، حتّى يتسنّى للجميع مشاهدتها ويتعلّق هذا الأمر خصوصا بالبرامج الاجتماعيّة الواقعيّة ذات الصّدى الواسع، وأحيانا برامج المسابقات.

**المطلب الثّاني: بناء البرامج التّلفزيونيّة، ومميّزاتها.**

**1.2. بناء البرامج التّلفزيونيّة:**

تحتوي البرامج التّلفزيونيّة على اختلافها البنى خاصّة بها صوتية أحياناأو مصوّرة منها:

أ. **"البنية البصرية:** وتشمل تشكيل الصّورة وتوزيع الإضاءة ووضع المناظر وإدارة الكاميرا وتحديد هيئتها وطرازها ومحتواها والملابس والشّعر والمكياج.

ب. **البنية السّمعية:** وهي توظيف عناصر الصّوت من كلام وموسيقى ومؤثّرات صوتيّة.

ج. **البنية الإدارية:** وهي توزيع الوظائف على المذيعين والممثّلين والعارفين وقيادتهم وتوجيههم وترتيب العلاقات بينهم.

د. **البنية المونتاجية:** وهي تجميع كلّ العناصر المكوّنة للعمل الإذاعي أو التّلفزيوني، وتوحيدهمـــا في بناء معماري متميّز"[1].

التّلفزيون يشبه إلى حدّ السينما؛ "إذ أنّ أيّ عمل درامي تلفزيوني لابدّ أن يكتب من خلال السّيناريوحتّى يساعد ذلك عمليّة التّسجيل، سواء كان هذا العمل عبارة عن تمثيليّة أو مسلسل أم سلسلة، ذلك التّسجيل الذي يتمّ عن طريق تصوير مشاهد العمل الدّرامي بكاميرات الفيديو الالكترونيّة، عكس السّينما التّي تستعمل في تصوير لقطات مشاهدها الكاميرا السّينمائيّة التي تتم وفق شريط من السيلولويد بداخلها لتعكس الصّورة"[2].

من هذا المنطلق نرى بأنّ التلفاز وإن كان يشبه السينما في كونها تمثيلية مشاهدة، إلّا أنّهما يختلفان من حيث الإعداد إلى السيناريو وطريقة تصوير اللقطات والمشاهد، ومن غير شك فالأمر في هذا يعود إلى اختلاف شاشة التّلفاز عن شاشة السينما من حيث الجودة والكبر والوقت، أيضا "فنتيجة لصغر حجم الشّاشة النّسبي فإنّ التّمثيليّات التّلفزيونية التّي تصلح للعرض يفضّل ألّا يزيد شخصياتها عن أربع في وقت واحد، إذا كان المخرج يريد أن تكون المناظر واضحة مريحة للعين، والتّمثيليّة التّلفزيونيّة هنا شبيهة بالتّمثيليّة الإذاعيّة، بينما تتسّع شاشة السّينما لظهور جماهير غفيرة على شاشتها. لهذا فعلى المؤلّف التّلفزيوني أن يعرف دائما عدد المناظر المطلوبة وعدد

[1] . محمد الجفيري: إعداد وتقديم البرامج الإذاعيّة والتلفزيونيّة، ص 12.

[2] .عادل النّادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما، ص 236.

الشّخصيات وطول الفيلم"[1].

### 2.2. مميّزات الكتابة الدّرامية التّلفزيونيّة:

وتتميّز الكتابة الدّرامية للتلفزيون بالتعقيد، هذا ما ينطلق منه (شايفسكسي) حيث يؤكّد بأنّ لها خصوصيتّها الشديدة، فيقول:" إنّ لها خصوصيتها الشديدة التّي قد لا يدركها بالفعل أي واحد ممن يكتبون الآن لهذه الوسيلة، فهناك أسلوب خاص وتقنيّة خاصة وصناعة خاصّة، تنطلق من وعي الكاتب بأهمية وخصوصيّة التلفزيون والتحكّم في أشكال الدّراما حيث عليه أن يأخذ بعين الاعتبار أنّ التمثيليّة تحتاج إلى التركيز والإيجاز لقصر مدّة عرضها وأنّ طول عرض المسلسل لا يعني التّكرار والمدّ في تفصيلاته دون معنى قد تؤدّي بالمشاهد إلى الملل"[2].

ولكي لا يقع المشاهد في الملل وتتخلّص الدّراما التلفزيونيّة من الحرج، لا بدّ أن يلجأ المؤلف التّلفزيوني إلى التعامل بحنكة وذكاء ودهاء مع الشاشة الصغيرة ومع الممثلين ويحاول قدر الإمكان أن لا تجتمع شخصياته كلها في وقت واحد وتؤدّي حوارا واحدا فيصعب التفريق بينها ويصعب تتبع الأحداث بسبب كثرة الشّخصيات وإن كان ليس هناك عدد معيّن لوجود الشخصيات على الشّاشة الصغيرة، فإنّ ضيقها وعدم استيعابها لكثرة الشخصيات يحول دون ذلك، فالمؤلّف التلفزيوني الماهر" هو الذي يعالج موضوعه بحيث لا تجتمع على الشّاشة في نفس الوقت أكثر من شخصين أو ثلاث أو أربع أو خمس مثلا في الكادر الواحد (الشاشة)، ويمكن زيادة العدد قليلا في الكادر الواحد طبقا للموقف الذي يحتاج لذلك من عدم التكرار كثيرا، وإذا ما احتاج الكادر إلى أعداد أكبر من ذلك فعلى الكاتب أن يقوم بعمليّة تتابع المشاهد بحيث يظهرهم في مشاهد مختلفة من أجل إظهارهم كلّهم"[3].

وفي التّلفاز يستطيع كلّ من الكاتب والمخرج توجيه اهتمامات ومشاعر الجمهور وفق رؤيتهما الذّاتيّة نحو حافز معيّن، "فهو لا يختار ما يريده كما يختار جمهور المسرح ما يرغب فيه من مجمل العروض المقدّمة على المسارح، ويمكن أن يشدّ انتباه جمهور التّلفزيون من خلال اللّقطات القريبة واللّقطات السّريعة والشّاشة المجزّأة وحركة الكاميرا وما إلى ذلك ليركّز على أيّ شيء أو حدث يمكن أن يحقّق الهدف بشكل فعّال من لحظة محدّدة من النّص ويمكن أن يوجّه الانتباه إلى ردّ الفعل الباطن بالإضافة إلى الحدث الظّاهر"[4].

---

[1] . يوسف شاروني: أثر تطوّر وسائل الاتصال على تطوّر الأشكال القصصية والدّرامية (القصّة والدّراما) مع الدّراما، ص 39.

[2] .نبيل راغب: النّقد الفنّي، مكتبة مصر، الاسكندرية، دط، دت، ص 241.

[3] .عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما، ص 118.

[4] . يوسف شاروني: المرجع السّابق، ص 26.

ويعمد المشاهد للتّلفاز على الصّورة المرئيّة، التّي تختصر العديد من المشاهد في القصّة أو الرّواية، فما يكتبه الرّوائي مثلا في عدّة صفحات، تختصره الصورة في بضع لقطات، وكذلك الصّورة قد تغني عن كثرة الحوار أحيانا فمثلا في قصّة عن الكاتب (برودي واي) "تمّ تكليفه بكتابه نص سينمائي، فكتب المشهد الأوّل في 30 صفحة يعالج فيه وصول زوج وزوجته إلى فندقهم ثمّ صعودهم إلى غرفتهم...ثلاثون دقيقة من الحوار يكشف عن انزعاج الزّوجة لانجذاب زوجها إلى النّساء"[1]، هذا النّص الذّي يبدو طويلا ومعتمدا على الحوار المتبادل بين الزّوجين لقرابة نصف ساعة، ويأتي المخرج السّينمائي ويستطيع تقليص هذه الصّفحات من الحوار إلى أقلّ من صفحة واحدة معتمدا في ذلك على الصّورة المعبّرة عليه "حيث يدخل الزّوج والزّوجة إلى الفندق يسجّلان اسميهما ثمّ يسيران نحو المصعد فيدخلانه حيث ينظر الزّوج بإعجاب إلى عاملة المصعد، فيبدو الانزعاج الشّديد على تعابير زوجته لحظة انغلاق المصعد"[2].

وفي التّلفزيون أيضا تحتلّ الرؤية المكانة الأولى، "يجب أن تتذكّر دائما ما يشاهده المشاهد في المسرح لا يهتم الكاتب بذلك، وذلك لأنّه يتوقّع أن يصغي جمهوره إلى ما يقوله الممثّلون وكذلك وبشكل أساسيّ لعدم وجود أفعال كثيرة ممكنة على خشبة المسرح العادي، يشكّل الكلام نسبة 99 % من المسرحيّة في حين أنّه يشكّل نسبة أقل من 50 % من التّمثيليّة التّلفزيونيّة وذلك نظرا لوجود أشياء كثيرة يجب مشاهدتها"[3].

والدّراما التّلفزيونيّة لا تقوم من فراغ فهي وإن كانت تعتمد كغيرها من الفنون على الحبكة المناسبة والشّخصيات والصّراع، فإنّ اللّغة تعدّ من عناصرها المهمّة خاصّة وأنّ التّلفاز يقدّم برامجه لكلّ فئات المجتمع على اختلاف فئاتهم وثقافتهم، لذا من الأحسن أن تقدّم الدّراما التّلفزيونية لغتها بين اللّغة العاميّة والفصحى، "فإنّ الأعمال الدّرامية العادية التّي تعالج مشاكل وقضايا اجتماعية من الأفضل أن تكون بالعاميّة وبعيدة عن الابتذال والإسفاف في الألفاظ، أمّا إذا كانت الأعمال الدّرامية دينيّة أو تاريخيّة فلا بدّ أن تكون بالفصحى"[4]، ومن

---

[1] . يوسف شاروني: أثر تطوّر وسائل الاتصال على تطوّر الأشكال القصصية والدّرامية (القصّة والدّراما) مع الدّراما، ص 27.

[2] . المرجع نفسه، ص 28.

[3] .ت. ي هاردينغ:كيف تعدّ تمثيليّة تلفزيونيّة،ص 10.

[4] .محمد محمد عمارة: دراما الجريمة التّلفزيونيّة –دراسة سوسيو إعلاميّة–، دار العلوم للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2008م، ص 61.

*.*.ففي الجزائر لوحدها ما يفوق عشرين (20) قناة، بعدما كانت في سنوات متأخّرة تعدّ على الأصابع، فقد وسّع التّلفزيون الجزائري قنواته انطلاقا من القناة الأرضية، ليتفرّع منها: الجزائرية الثالثة، و كنال ألجيري، والجزائرية الرابعة الأمازيغيّة، الجزائرية الخامسة الخاصّة بالقرآن الكريم، لتتأسس مؤخرا (2020م) قناة خاصّة بالمراحل التّعليمية وهي القناة السّادسة في التّلفزيون الوطني.

–وبعد السّماح بفتح مجال السّمعي البصري في الجزائر، تأسّست عدّة قنوات مستقلة عن التّلفزيون الوطني الرّسمي، أهمّها: الشّروق؛ التّي تفرّعت منها قنوات أخرى (الشروق تيفي– الشروق نيوز– الشروق بنة...)، وقناة النّهار الإخبارية، والبلاد، والجزائرية وان، ودزاير نيوز، ونوميديا نيوز وغيرها من

الأحسن كذلك أن تبتعد عن التّعابير المنمّقة والاستعارات المفرطة والألفاظ الغامضة، كما لا يجب المبالغة كذلك في الموسيقى والمؤثّرات الصّوتية وكثرة الشّخصيات كي لا يتشتّت ذهن القارئ ولا ينفلت تفكيره، فالموسيقى تستخدم "لتغيير المشاعر ولتحديد جو العمل الدّرامي، ويشبه استخدامها الدّرامي وضع علامات التّرقيم والوقفات والفصلات عند مقاطع الكلام، كما أنّها تعطي صورة حقيقيّة لمضمون النّص وتظهر لونه سواء كان تراجيديّا أو كوميديّا، بالإضافة إلى أنّها تساعد على ربط الأحداث وتسلسلها"[1].كما لا ننسى أنّ الدّراما التّلفزيونيّة أكثر تأثيرا على المتفرّج، وبالرّغم من أنّ هذا التأثير قد لا يحدث بطريقة مباشرة وفوريّة، إلّا أنّ آثاره قد تظهر ولو على المدى البعيد "فالقيم، المواقف والاتجاهات الفكرية والعاطفيّة وأنماط السّلوك الاجتماعي لا يمكن تغييرها، تعديلها إلّا على فترات من الزّمن تطول أو تقصر على وفق طبيعتها ومدى تغلغلها في الفرد والجماعة، وعلى وفق قوّة مؤثّرات التّغيير، التّعديل أو التأكيد"[2] .

**المطلب الثّالث: أنواع الدّراما في التّلفاز:**

وفي الوطن العربي يحتلّ التّلفاز قيمة أكبر من السّينما ومن الإذاعة، ويحظى بمتابعة كبيرة من مختلف الفئات والأعمار، فتعدّدت القنوات في البلد العربي الواحد مابين عامّة وخاصّة، وسياسية واجتماعية وثقافية وترفيهيّة*، ولعلّ مجمّع (Mbc) خير دليل على ذلك، فنجد قنواته تتعدّد وتتلوّن بتنوّع جمهور المشاهدين واختلاف توجّهاتهم؛ فنرى ما هي عربيّة وموجّهة للوطن العربي، ونرى كذلك ما هو أجنبي وموجه للوطن العربي، فقد أدخلت قنوات mbc، مختلف الحضارات والثقافات على مجتمعاتنا وأسرنا العربيّة بين ما هو إيجابيّ نافع، وبين ما هو سلبيّ ضار، فهي على سبيل المثال لا الحصر كانت السّباقة لإدخال الحضارة التركية إلى مجتمعاتنا وما تحمله من عادات وتقاليد خاصّة من خلال قناة mbc4، و عرّفتنا على ما يجري في المجتمع الهندي وطقوسه الدينية وعاداتهم وهذا من خلال قناة mbc bollywood، أمّا فيما يخصّ العادات والتقاليد واللهجات الخاصّة بالوطن العربي فخصّصت ما يسمّى بـ: قناة دراماmbc .

كما كان للأطفال نصيب من هذا الزّخم الإعلامي من خلال قناة mbc3. وليس مجمّع الأم بي سي لوحده، فقد انتشرت هذه الظاهرة عند مختلف الدّول العربيّة.

---

القنوات الإخبارية، وتأسّست (سميرة تيفي) كقناة خاصّة بالنّساء والطّبخ، والهدّاف تيفي في مجال الرّياضة، والأنيس تيفي الموجّهة للأطفال، ناهيك على قنوات أخرى.

[1] . ت. ي هاردينغ:كيف تعدّ تمثيليّة تلفزيونيّة، ص 65.

[2] .لمياء طاية: الإعلام الفضائي والتّغريب، ص 152.

-تنقسم الدّراما في التّلفاز إلى أربعة أنواع:

### 1.3. التّمثيليّة:

ظهرت حديثا وتعدّ عملا متكاملا ليس لها زمن محدّد ولكنّه من ساعة إلى أقل وربّما أكثر قليلا، كما يمكن أن تقدّم في جزء أو جزأين، وتعرّف بأنّها:" ضرب من فنون الأعمال التّمثيليّة الدّراميّة واسعة الانتشار، وهي عمل فنّي متكامل القصّة والحدث، لها بداية ووسط ونهاية، وتكون كالحلقة الواحدة وتدور قصتها المحكمة حول فكرة واضحة، وتعدّ التمثيليّة آخر ما انتهت إليه فروع الأعمال الممثّلة، ويمكن تصنيفها طبقا لموضوع قصصها سواء كانت اجتماعيّة أم تاريخيّة أم دينيّة أم أسطوريّة أم هزليّة..."[1].

إنّ هذا النّوع من الدّراما كان منتشرا منذ أن ظهر التّلفاز وقبل ظهور السلسلة والمسلسل –الذين سنأتي على ذكرهما لاحقا- فقد كانت تمثّل الواقع المعيش وتروي قصصا من حياة الإنسان العاديّة وتتطرّق لمشاكله المختلفة فتعايش همومه وتقترب من حسّه الإنسانيّ والوطنيّ والاجتماعي، ومن ثمّ معالجتها عن طريق أشخاص يؤدّون أدوارهم باحترافيّة عالية باستعمال حوار فريد ومتميّز ووسط ديكور لا يقلّ متعة، هذه التّمثيليّة التي كانت تبثّ خاصّة في السهرات الليلية تجتمع حولها العائلة الواحدة في جوّ من الفرح أو الكآبة بابتسامة أحيانا وبدمعة أخرى، حسب ما تمليه عليهم. وقد تعالج التّمثيلية قصّة متعلقة بالكبار أو محصورة في عقول الصّغار.

لذلك وجب على كاتب التّمثيلية" أن يعرض فكرتها في خطّ مستقيم وتركيز شديد وبساطة متناهيّة ووضوح عام".[2]ومن شروطها " أن "تقدّم بواسطة شخصيات شبيهة الحياة، يوفر لها الكاتب ما يجعلها مثيرة للاهتمام ويجري على ألسنتها حوار واضح فيه سمات الحقيقة، ولا بدّ أن يفهمها المشاهد على النّحو الذّي قصده المؤلّف"[3].

### 2.3. السّلسلة:

إنّ مجموعة تمثيليّات متواصلة والتي تعالج معاني متباينة تضمّها فكرة عامّة أو أفكار متقاربة؛ هذا ما يصطلح عليه اسم (السّلسلة)" فهي مجموعة حلقات تمثيليّة حول موضوع واحد أو مكان واحد تدور فيه الأحداث مع تغيّر الشّخصيّات، وكلّ حلقة قائمة بذاتها بحيث يمكن للمشاهد متابعة بعضها دون الآخر، ويمكن وضعها تحت عنوان واحد أو في إطار واحد، وهي ترتبط بالفكرة الواحدة التي تعالجها حيث يكون لها معنى درامي

[1] . يوسف شاروني: أثر تطوّر وسائل الاتصال على تطوّر الأشكال القصصية والدّرامية (القصّة والدّراما) مع الدّراما، ص 111.

[2] . المرجع نفسه، ص ن

[3] .محمد محمد عمارة: دراما الجريمة التّلفزيونيّة – دراسة سوسيو إعلامية-، دار العلوم للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2008، ص 57.

متكامل ومستقل، له بداية ونهاية"[1].

تتميّز السّلسلة في كون حلقاتها غير مرتبطة وهي بذلك تعطي لمشاهدها الحريّة الكاملة في مشاهدة الحلقة التي يريد، لأنّ كل حلقة تحمل فكرة معيّنة تبدأ وتنتهي مع بداية ونهاية الحلقة وطلوع الجينيريك، بشرط هو اجتذاب الجمهور والاستحواذ على تركيزه واهتمامه، بل تحاول جعله فاعلا في العملية الدّرامية متوقّعا للأحداث القادمة وليس متفرّجا ومنتظرا فقط.

قدّمت قناة (الجزائريّة one)، وهي قناة جزائريّة خاصّة، ضمن باقات الإعلام الجزائري، في رمضان 2020م، السّلسلة التّلفزيونية المتمثّلة في مجموعة من التّمثيليات التّي تعالج الواقع الجزائري وما يحدث فيه، جمعت في (أحوال النّاس)؛ وهي سلسلة درامية تحكي ما يمرّ به الإنسان من تجارب قاسية يتعلّم منها دروسا يستفيد منها في المستقبل، يأتي العمل في (22 حلقة) تعالج ظاهرة الحرقة، ونظرة المجتمع إلى المرأة المطلّقة، وبارونات المال والمخدّرات، والرّشوة، والطّمع، ومعاملة اليتيم، وفضل المعلّم، والجار، وفضل المؤنسات وغيرها من القضايا في قالب درامي مؤثّر.

### 3.3. المسلسل:

هو عبارة عن تمثيليات متواصلة تعالج فكرة واحدة مقسّمة على أزيد من سبع حلقات وقد تصل إلى ثلاثين حلقة، وهي مرتبطة ببعضها البعض" وكلّ حلقة من هذه الحلقات تؤدّي إلى الأخرى التّالية لها في تسلسل ومنطقيّة، حيث تنتهي كلّ حلقة بقصّة أو أزمة مثيرة لتعليق وتشويق المشاهد كي يحرص على متابعة الحلقة التّالية لها ويظل معلّقا بذهنه ووجدانه مع أحداث تلك الحلقة التّي شاهدها كي تقوده ليتعرّف على ما سيحدث في الحلقة التّاليّة"[2].

يختلف المسلسل عن السّلسلة في كون حلقاته متتابعة، وقصّته متفرّقة على مجموعة من الحلقات كل حلّقة تكمّل الأخرى، وتبدو الحلقات مثيرة ومشوّقة وتنتهي الأولى بأزمة ليتشوّق القارئ إلى الحلقات الموالية ليعرف النّهاية لتلك الأزمة، وتتحصّل الوحدة الفنيّة في التّسلسل من التّشابه بينهما، أو التّداخل في قصصهما، في وقد يستمرّ المسلسل شهرا كاملا وربّما أكثر من ذلك، ويعرض يوميّا تقريبا في التوقيت نفسه. ويعتبر المسلسل من أكثر الموّاد التي يقدّمها التّلفاز للمشاهدين لإعجابهم بهذا النّوع من الدّراما، منذ أن ولد المسلسل بداية من 1913م، وجاء في معجم المصطلحات، بأنّ (المسلسل Serial) " ولد في فرنسا حيث سميّ "فلم ذو حلقات" أو "رواية

[1] . يوسف شاروني: أثر تطوّر وسائل الاتصال على تطوّر الأشكال القصصية والدّرامية (القصّة والدّراما) مع الدّراما، ص 112.

[2] . المرج نفسه، ص 113.

سينمائيّة" وكانت حلقاته تظهر في الصّحافة، وإنّه المعادل السّينمائي للحلقات الرّوائيّة المسلسلة في الصحف التي يستغلّ منها مبدأ القلق الذي تثيره: فكل حلقة تتوقّف عند لحظة حرجة تتيح إبقاء المشاهد في حالة النّفس المقطوع ( Cliff-hanger)، وقد أسهم لويس فياد (Loius Feuillade) في نجاح هذا النّوع في فانتوماس (Fantomas) عام 1913، واستولى عليه الأمريكيون بفلم (أسرار نيويورك Les mysteres de New-York)، عام 1915."[1]

عرضت على التّلفزيونات العربيّة مسلسلات كثيرة في رمضان وخارجه ونالت إعجابا كبيرا، ومن من هذه المسلسلات، تلك التّي تكون في أجزاء كثيرة، نذكر على سبيل المثال فقط: (واد الذّئاب)، (باب الحارة).

-فالأوّل: هو مسلسل تركي من (10) أجزاء إلى غاية سنة 2015م بدءا من عام 2003م، ، تم عرضه على قنوات عربية مختلفة، جلب المسلسل العديد من الأنظار السياسية والاجتماعية على مدار السنوات التي لم ينقطع عنه، وحقّقت الشخصية الرئيسية فيه المدعوّة "مراد علمدار" شهرة واسعة جدا في العالم العربي خاصّة، بالإضافة إلى باقي الشّخصيات اللّواتي شاركنها البطولة، تطرّق المسلسل عبر أجزائه العشرة للحديث عن الأوضاع السّياسية في تركيا والعالم وحتّى في الوطن العربي، وأثار ردود فعل متباينة.

-أمّا الثّاني: فهو مسلسل عربي سوري عرض لأوّل مرّة عام 2006م، ثمّ توالت الأجزاء الأخرى، إلى غاية الجزء العاشر (رمضان 2019م)، تدور الأحداث في إحدى الحارات الشّامية مبيّنة عادات ومجتمع الشّارع السّوري ومقاومته للاحتلال الفرنسي، تداول على المسلسل عدّة مخرجين وممثّلين، في حوالي (312 حلقة)، تتراوح بين 40د-45د.

**المطلب الرّابع: روايات على شاشة التّلفاز:**

قدّمت شاشة التّلفاز مسلسلات عديدة تمّ اقتباسها من أشهر الرّوايات العالميّة والعربيّة، تراوح بعضها بين 25 وثلاثين حلقة، وهناك من قسّمت لأجزاء، وتدوم الحلقة الواحدة من نصف ساعة إلى ساعة تقريبا (خمسة وأربعون دقيقة). وكانت بعض هذه الرّوايات بعد أن حققت صدى واسعا بتحوّلها إلى أفلام، قرّر المخرج التّلفزيوني تحويلها إلى الشّاشة الصّغيرة.

ويقرّ بعض المشاهدين ممّن شاهدوا الرّواية كفيلم سينمائي ثم تابعوها كمسلسل تلفزيوني إعجابهم بالمسلسل في كثير من الأحيان والسّبب في ذلك أنّ المسلسل يعطي مساحة أكبر من الفيلم للرواية وفهم أعمق

[1] .ماري تيريز جورنو: المصطلحات السّينمائيّة، ص 95.

لأحداثها كما أنّ شخصيات الرواية تكون أقرب بحيث يعتاد عليها المشاهد ويفهمها أكثر نظرا لسعة الوقت، على عكس الفيلم الذي يكون ضمن فترة قصيرة.

أمّا عن اقتباس الرّواية إلى الدّراما التّلفزيونية فجاءت هذه العملية بين مؤيّد ومعارض، وبين من يرى تفوّق الرّواية المكتوبة على العمل التّلفزيوني، كما أنّ بعضهم اختار العمل التّلفزيوني أحسن من الرّواية، خاصّة أن المسلسلات تكتسب شهرة واسعة بين النّساء وخاصّة في شهر رمضان المبارك. و "اتكاء الدراما التلفزيونية على النصوص الأدبية لإنجاز نصوص تلفزيونية هو الأسلوب الأمثل للخروج بأعمال درامية لتقديم حكايات متماسكة البنى الدرامية، وتجاوز مشكلة ضعف النص التلفزيوني الذي تعاني منه الدراما العربية عموماً، سواء لجهة بناء حكاياتها، أو طرق موضوعات جديدة، أو الارتقاء باللغة والاستفادة من مثل الرواية وقيمها، فضلاً عن تحقيق عمق أكبر وغنى في الحوارات التي تدور بين شخوصها، بعد أن بدت هذه الأخيرة في عدد لا بأس به من المسلسلات أقرب إلى ما يشبه الثرثرة، إذ تشكل الرواية أساساً قوياً لوظائف الحوار في الأعمال الدرامية من دفع للحدث الدرامي وتعريف بالشخصيات"[1].

### 1.4. الدّراما التّركية والمشاهد العربي:

ساهمت الدّراما التّركية مساهمة كبيرة في ارتفاع نسبة مشاهدة التّلفاز عند الجمهور العربي، بعدما تربّعت الدراما الأجنبية لأمد طويل، ولكن ما تجهله أغلبية الجماهير العربيّة أنّ معظم هذه المسلسلات والتّي حملت في طياتها أجزاء عديدة أنّها مقتبسة من روايات تركية، سرعان ما اختار المخرجون تحويلها إلى الشّاشة الصّغيرة، أبرز هذه الأعمال:

أ. **العشق الممنوع:** هو مسلسل تركي ميلودرامي رومانسي اجتماعي مقتبس من رواية تركية شهيرة بنفس الاسم للكاتب"هاليد زيا أوشاكليجيل"، كتبت ما بين عامي 1899م و1900م، وقد تم تصوير الرّواية كمسلسل لأول مرة عام 1970م، بالأبيض والأسود في 6 حلقات فقط، لتتم إعادة تصويرها عام 2008م، بميزانية ضخمة وقد حقق المسلسل نجاحاً جماهريا ونقدياً ساحقاً حاصدا عشرات الجوائز أبرزها أفضل مسلسل درامي في العالم لعام 2009م، يعتبر المسلسل أحد أشهر المسلسلات في العالم العربي بسبب الضجة الكبيرة التي أحدثها، يروي المسلسل أحداث عشق جارف سرّي بين "سمر" زوجة "عدنان" عم عشيقها "مهنّد"، والذّي يشعر فيما بعد بتأنيب ضميره ليقرّر الزّواج بابنة عمّه "نهال" متخلّيا بذلك عن محبوبته "سمر" لتنهي حياتها منتحرة بسبب الغيرة

[1] . ماهر منصور: 6 مسلسلات عن 8 أصول روائية.. دراما بنكهة الأدب في رمضان 2019م (مقال صحفي)، الخميس 25-4- 2019م، 04:09سا (بتوقيت أبوظبي، العين الإخبارية: https://al-ain.com/article/series-fundamentals-novel-drama-literature-ramadan

وعدم تقبّل خسارته، يقرّر بعدها "عدنان" الرّحيل مع ابنته وابنه والمربيّة، في حين بقي "مهنّد" وحيدا بعدما خسر كلّ شيء.

**ب. الأوراق المتساقطة:** رواية للكاتب التركي ر"شاد نوري غونتكن"، تم تحويلها إلى مسلسل درامي طويل تلقي الضوء على تعقيدات المجتمع التركي من خلال تناولها لقصة "علي رضا بيك" الموظف الحكومي الذي ينتقل إلى إسطنبول للعيش فيها ويحاول تربية أولاده على الشرف والأمانة لكنهم يسقطون واحداً تلو آخر، كأوراق شجرة لطالما حَلَمَ "علي رضا بيك" أن تبقى صلبة شامخة في وجه تغيّرات المجتمع العاصفة.

**ج. ما ذنب فاطمة:** القصّة التّي تحوّلت في تركيا إلى قضيّة رأي عام، والتّي تناولت قصّة فتاة تدعى "فاطمة" تعرّضت للاغتصاب من قبل أربعة شبّان، ونضالها ضدّهم لاسترجاع حقّها، خاصّة بعد زواجها بأحدهم والذّي يثبت فيما بعد أنّه لم يقترب منها ويساعدها في عمليّة المطالبة بحقّها، المسلسل الذّي جاء في جزءين عام 2010م و 2011م، من إخراج "هلال سارال" وبطولة "بيرين سات".

### 2.4. الدّراما العربيّة:

حاولت الدّراما التّلفزيونية في الوطن العربي الاستفادة من الرّوايات العالمية والعربيّة على حدّ سواء من أجل تقديم مسلسلات وتمثيليات للمشاهد العربي، وخاصّة الدّراما المصريّة والسّورية اللتين طغتا على السّاحة الفنيّة لردح طويل من الزّمن "في رمضان 2019 تقدم الدراما العربية 6 مسلسلات مأخوذة عن 8 أصول روائية، الحصة الإنتاجية الأكبر كانت من نصيب "أبوظبي للإعلام" التي أنتجت نصفها، بين مسلسل إماراتي "ص. ب. 1003"، وآخر سوري "عندما تشيخ الذئاب "، وثالث ينتمي إلى ما يعرف باسم "الدراما العربية المشتركة" هو "صانع الأحلام". في وقت شكلت رواية الكولومبي الراحل جابرييل جارثيا ماركيز " الحب في زمن الكوليرا" مصدر إلهام لمسلسلين، سوري وأردني"[1].

وأحصى موقع مجلّة "زهرة الخليج"، أهمّ المسلسلات التّي تحوّلت عن روايات نذكر بعضها:

**أ. أفراح القبّة:**

رواية "لنجيب محفوظ"، تحمل العنوان نفسه، تحولت إلى مسلسل يحمل الاسم نفسه من إخراج "محمد ياسين"، وسيناريو "محمد أمين راضي" و"نشوى زايد"، من بطولة "منى زكي" و"جمال سيلمان"، أحداث المسلسل: تجري في فترة السبعينات، حيثُ يعمل ممثلو فرقة على المشاركة في مسرحية جديدة، ثم يكتشفون أنّ

[1] . ماهر منصور: 6 مسلسلات عن 8 أصول روائية.. دراما بنكهة الأدب في رمضان 2019م (مقال صحفي) (مرجع سابق).

أحداث المسرحية تدور حول شخصياتهم الحقيقية في كواليس المسرح. وأنتج عام 2016م، المسلسل في ثلاثين (30) حلقة. ضمن جزء واحد فقط.

**ب.سمرقند:**

المسلسل مقتبس من رواية الأديب اللبناني "أمين معلوف"، وتدور أحداثه في الفترة التاريخية التي كانت مليئة بالأحداث الملتبسة في التاريخ الإسلامي، وحكايات السلاطين وعلاقاتهم بالجواري والخدم في الزمن القديم. المسلسل من إخراج إياد الخزوز وتأليف محمد البطوش وبطولة عابد فهد ويوسف الخال وأمل بوشوشة. أنتج عام 2016م، من ثلاثين (30) حلقة، عرض على قناة mbc.

**ج.لن أعيش في جلباب أبي:**

رائعة من روائع "إحسان عبد القدوس" وتحولت إلى مسلسل في عام 1996م، أخرج هذا العمل "أحمد توفيق" وأعدμ السيناريو والحوار "مصطفى محرم"، وقام ببطولته "نور الشريف" و"عبلة كامل"، ويحكي قصة نجاح لرجل بدأ من القاع ووصل إلى القمة، من بداية حياته في ورشة إلى أن تملك متجره الخاص وبات من الأثرياء أنتج عام 1995م.

**د.أرض النفاق:**

رواية للأديب "يوسف السباعي" نشرت للمرة الأولى عام 1949م، وتتحدث عن المجتمع المصري والعربي في نهاية الأربعينات في إطارين، خيالي وواقعي في الوقت نفسه، أخرج هذا العمل للتلفزيون "سامح عبد العزيز" من سيناريو وحوار "أحمد عبد الله" وقام بالبطولة النجم "محمد هنيدي" أنتج عام 2018م.

**هـ.ساق البامبو:**

ألف هذه الرواية الكاتب الكويتي "سعود السنعوسي" وقد حصل عنها على الجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر) عام 2013م، وتدور أحداثها بين الفلبين والكويت، كما تؤرّخ بعض الأحداث التاريخية والسياسية وتتناول الواقع الاجتماعي. جسّدت في مسلسل من بطولة "سعاد عبد الله" وإخراج "محمد القفاص" وسيناريو "رامي عبد الرازق"، أنتج عام 2016م.

**و.صانع الأحلام:**

اقتبست قصة المسلسل عن رواية (قصة حلم) للروائي والإعلامي السعودي "هاني نقشبندي"، من إخراج "محمد عبد العزيز" وسيناريو وحوار "بشار عباس" وبطولة "مكسيم خليل". يروي المسلسل قصة عالم فيزيائي يرث موهبة تفسير الأحلام من والده، ويكتشف طريقة تخوله التحكم في أحلام الآخرين، وعندما يصل إلى

هذه المعادلة، تأخذ جهات أمنية في مراقبته لسرقة نتائج أبحاثه. أنتج عام 2019م، وعرض على شاشة أبوظبي حصرياً في رمضان.

**ي.بين قلبين:**

اقتبس المخرج الكويتي" سائد الهوّاري" النّص الرّوائي للكاتبة الكويتيّة "علياء الكاظمي"، ويعنى المسلسل بالقضايا الاجتماعية في إطار رومانسي مشوّق.

| الرّواية | الرّوائي | المسلسل | المخرج | سنة الرواية | سنة العرض | عدد صفحات الرّواية | عدد حلقات المسلسل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ساق البامبو | سعود السنوسي | ساق البامبو | محمّد القفاص | 2012م | 2016م | 396ص | 30ح |
| سمرقند | أمين معلوف | سمرقند | إيّاد الخزوز | 1988م | 2016م | 276ص | 30ح |
| عايزة أتجوز[1] | غادة عبد العال | عايزة أتجوز | رامي إمام | / | 2010م | 58ص | 30ح |
| ذات[2] | صنع الله ابراهيم | بنت اسمها ذات | كاملة أبو ذكرى | 1992م | 2013م | 177ص | 31ح |
| لن أعيش في جلباب أبي | إحسان عبد القدّوس | لن أعيش في جلباب أبي | أحمد توفيق | 1982م | 1996م | 149ص | 36ح |
| فرتيجو | أحمد مراد | فرتيجو | عثمان أبو لبن | 2007م | 2012م | 402ص | 30ح |
| موجة حارّة[3] | أسامة أنور عكاشة | منخفض الهند | محمد ياسين | 2000م | 2013م | / | 30ح |

[1] .اسم الرّواية كيف تصطادين عريسا

[2] .اسم الرّواية فتاة اسمها ذات.

[3] .اسم الرّواية (منخفض الهند الموسمي)

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | الموسمي | | | | | |
| أرض النّفاق | أر النّفاق | يوسف السّباعي | س.عبد العزيز/ م.جمال العدل | 1949م | 1968م | 286ص | 30ح |

## المبحث الرّابع: الرّواية والرّسوم المتحرّكة.

### المطلب الأوّل: بين الإذاعة والتّلفزيون:

رغم التطوّر الهائل لوسائل الاتصال البصرية مازالت الإذاعة تحظى بشعبية كبيرة لدى الجماهير نظرا لما يملكه من خصائص عديدة ومميّزات ساهمت في انتشاره وساعدت على عدم زواله وإن تراجع قليلا.

تختلف الإذاعة عن السّينما في كون الأولى مسموعة على عكس الثّانية التي تكون مرئيّة، وإذا كانت الأولى تعتمد على حركات الشّخصيات ولباسهم وعلى الدّيكور وجمالية الصورة والمشاهد، فإنّ الثانية تعتمد على الحوار الذّي تكمّله المؤثّرات الصوتيّة والنّقلات الموسيقيّة، ويستطيع هذا الحوار أن يثير خيال المستمع بدرجة كبيرة حتّى أنّه يتصوّر المناظر والحركات، إنّ خياله يصوّر في لحظة واحدة مشهدا كاملا بعد أن يسمع المؤثّرات الصّوتية وأصوات الممثّلين وغالبا ما يكفي صوت الممثّل وحده لخلق هذه الصّورة"[1] فلا وجود لوجوه الممثلين ولا لحركاتهم.

ويقصد بالاتصال الإذاعي "الوصول إلى المستمعين بلطف بغرض التأثير عليهم، ويتمّ هذا التأثير حسب طبيعة الإذاعة ووفقا للأشكال البرامجيّة المعروفة كالمقابلات والحديث المباشر والحوارات والتوثيق والدّراما، وعلى مستوى الرّاديو لا يتحقّق هذا التّأثير إلا عبر وسيلة واحدة هي (الأذن)، فالاتصال الذّي يحدث ما بين المرسل والمستقبل من خلال الرّسالة يحدث أثرا نفسيّا، اجتماعيّا عقليّا وعاطفيّا وهذا حسب نوعية ومضمون الرّسالة المرسلة وتفاعل المستمع معها وفقا لحالته السّماعيّة مكوّنا صورة ذهنيّة مرتبطة بمخزونه وخبرته السّماعيّة السّابقة"[2]، لذلك ظلّت الإذاعة وسيلة اتصال خاضت في العديد من القضايا المختلفة سياسيّا واجتماعيّا وثقافيّا كما يعدّ همزة وصل جماهيري ساهم في التقاء الأجناس من مختلف الأعمار وفي كلّ مكان لأنّه "الوسيلة الأكثر قربا وحميمة للمتلقّي، فهو يأخذ الطّابع الأسري، والخطاب الإعلامي فيه يذاع بأسلوب الحديث العادي والمبسّط ويوجّه إلى

[1] .يوسف شاروني: أثر تطوّر وسائل الاتصال على تطوّر الأشكال القصصية والدّرامية (القصّة والدّراما) مع الدّراما، ص 35.

[2] .طارق حسن خليل علي البحر وعثمان جمال الدّين عثمان: جماليات فن الاتصال الإذاعي (مقال)، مجلّة العلوم الإنسانيّة جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا –عمادة البحث العلمي–، مجلّد 18 (1)، مارس 2017م، ص 72.

كافّة الشّرائح والمستويات الثّقافية"[1]، وبالإضافة إلى اجتماع العائلة كلّها حوله وأسلوبه البسيط الذّي يفهمه عامة النّاس نراه أيضا "يمتلك جاذبيّة خاصّة لاعتماده على الخيال وإشراك المتلقّي في التّصوّر المبني على حاسّة السّمع التّي لا تتطلّب استخدام مجموعة من الحوّاس في التّركيز على رسالته"[2].

لذلك يتوجّب على "المذيع" أن ينقل المستمع من حالته التّي هو عليها إلى ما يريد أن يضعه فيها، وذلك من خلال التحكّم في نبراته الصّوتية وتغييرها كلّما تغيّر حدث البرنامج "ومن طرق تنويع الإيقاع أن يبدأ المذيع البرنامج ببطء حتّى يعطي فرصة للمستمع للتعوّد على طريقة كلامه وصوته وعندما يدخل المذيع إلى صلب الموضوع يجب أن يتّسم الإيقاع بسرعة في الآداء الصّوتي مع تكوين الصّوت وفقا للموضوع المختلف الذّي يقرأه المذيع"[3].

فجمهور الإذاعة يرى ويتخيّل المشاهد كما يحب بعيدا عن سلطة المخرج الذي يفر كلّ المشاهد عليه في السّينما أو التّلفاز، وحتى المخرج الإذاعي تكون له سلطة أكبر وحرية أوسع في خلق مشاهد في ذهن المستمع لأنّ " الخيال في الإذاعة مطلق لا يتحدّد بما تراه العين، وتمكّن خاصّية الذّاتية في الإذاعة الكاتب من خلق أماكن وشخصيات وأحداث قد يكون تقديمها صعبا للغاية ومكلفا جدّا في وسائل الإعلام المرئيّة"[4].

كما يمكن كذلك أن تمنح الإذاعة الكاتب "حرّية مطلقة بالنّسبة للوقت والمكان، فليس هناك قيود بالنّسبة للموقع والحركة، فبإمكان الكاتب أن يخلق أشكالا محدودة من الأحداث وقرونا من الزّمن وأماكن مترامية الأطراف"[5].

إنّ المخرج الإذاعي هو الذّي يصوّر لنا الزّمان والمكان أيضا في أذهاننا من خلال ما يطلعنا عليه عن طريق حوار الشّخصيات أو المؤثرات الصّوتية، والمستمع حينها يركّز سمعه على تلك المشاهد دون حواسه الأخرى ومن ثمة يطلق العنان لتخيّلاته.

والتمثيليّة الإذاعيّة لا يجود أمامها سوى الحوار كوسيلة للتّعبير عن مضمونها "فالحوار يتكوّن من كلمات والكلمات في التّمثيليّة الإذاعيّة تقوم بكلّ شيء، لأنّ الإذاعة تفتقر إلى الصّورة"[6]

---

[1] .أفراح الزّين بشرى وسعد يوسف عبيد: التطوّر التّقني بالإذاعة السّودانية(مقال)، مجلّة العلوم الإنسانيّة، مرجع نفسه، ص 103.

[2] . المرجع نفسه، ص ن.

[3] .ريم عبّود: مدخل إلى الإذاعة والتّلفزيون، منشورات الجامعة الافتراضيّة السّورية، سوريا، دط، 2020م، ص 87.

[4] . robert l hillird: الكتابة للتّلفزيون والإذاعة ووسائل الإعلام الحديثة، تر: مؤيّد حسن فوزي، دار الكتاب الجامعي، العين (الإمارات)، ط1، 2014، ص 30.

[5] .المرجع نفسه، ص 29.

[6] . عادل النّادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما، ص 170.

يشكّل الحوار دورا هاما كذلك في تعريفنا بالشّخصيات والأحداث ففي "الكلمات القصيرة المتتابعة انطباع السّرعة، والكلمات ذات الحروف المتحرّكة الطويلة تبدو أكثر بطئا والعبارات التّي لم تنته والوقفات التّي تطرأ على الحديث بسبب التّفكير وعلامات التعجّب المفاجئة، ووجود لازمة لدى أحد المتحاورين واختلاف اللّهجات الذّي يدلّ على اختلاف الطّبقات الاجتماعيّة واختلاف البيئات، كلّ هذا يجعل الدّراما الإذاعيّة أكثر إيهاما بالواقعيّة"[1]، ومن هنا يتخيّل المستمع شخصيّات الممثّلين وإيماءاتهم وتحرّكاتهم وتصرّفاتهم على الخشبة وحتى ملابسهم وأماكن وقوفهم أو جلوسهم، لذلك "يجب أن يكون الحوار الإذاعيّ ذا جمل قصيرة ، خاليا من المناجاة الطّويلة أو الفقرات الخطابيّة، لأنّ المستمع لا يستطيع أن ينتظر ليستمع إلى هذه الفقرات الطّويلة كما هو الحال في المسرح"[2]، لأنّ الممثّل المسرحي يكون وجها لوجه مع المشاهد فيقنعه بالحركة أكثر من الصّوت، أمّا الممثل الإذاعي فيكون مستترا عن المستمع لذلك يركّز على الحوار والموسيقى والمؤثّرات الصّوتية دون الاهتمام بالحركات، كما يجب أن يكون الحوار واضحا غير مبهم، وسهل غير صعب، كي يسهل على المستمع معرفة ما يرمي إليه الممثّل الإذاعي دون عناء.

وتعتمد التّمثيليّة الإذاعيّة على الحبكة الرّئيسيّة الواحدة مع إهمال الأحداث الثّانويّة، مع جعلها تتسلسل بطريقة منظّمة، كما لا يمكن أن تتحدّث الشّخصيّات عن أحداث أو أمور لا يمكن للمستمع أن يراها أو يتخيّلها أيضا، أضف إلى ذلك أنّ المخرج الإذاعي يجب عليه التّركيز على الصّوت لمعرفة الحدث فمثلا "في الأوساط المسرحيّة الأخرى –غير الوسيط الإذاعي- يستطيع أي شخص أن يشعل عودا من الثّقاب أو يفتح بابا أو يمزج قدحا من الشّراب... إلى آخر هذه الأفعال، لكن هذه الأفعال نفسها في الدّراما الإذاعيّة لا يمكن إحداثها إلّا بالإيحاء عن طريق المؤثّرات الصّوتية وعلى المستمع أن يخلق لنفسه صورة الفعل المادّي الذّي يرتبط بهذه المؤثّرات من ناحيّة ويكشف أحداث القصّة الإذاعية من ناحيّة أخرى"[3].

وللتّفريق بين الشّخصيات كذلك يجب أن تستعمل كلّ شخصيّة قاموسها المناسب، فللمجرم قاموسه الخاص والقاضي كذلك والمعلّم والسّياسي وغيرهم، كما تلعب طبقة الصّوت في علوّه وانخفاضه وخشونته ورقّته، ونبرة الغضب والحزن وغيرها دورا بارزا في تحديد الشّخصيّة المستمع إليها، "لذلك المؤلّف الإذاعي لا بدّ أن يكون

[1] . يوسف شاروني: أثر تطوّر وسائل الاتصال على تطوّر الأشكال القصصية والدّرامية (القصّة والدّراما) مع الدّراما، ص 35.

[2] .عادل النّادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما، ص 171.

[3] . المرجع السابق، ص 37.

على قدر كبير من المعرفة بطبيعة الأصوات الإنسانيّة وطرق أدائها، وأن يكون على دراية بالنّفس البشريّة وطبيعتها بالإضافة إلى معرفته الجيّدة لنوعيّة المستمعين الذّين يكتب لهم، وطبيعة الإذاعة كوسيلة"[1].

**المطلب الثّاني: مفهوم الرّسوم المتحرّكة ونشأتها.**

يمثّل هذا النّوع من الدّراما حلقة مهمّة في حياة الأطفال الذّين باتوا يجدون متعة في الحكاية المصّورة أفضل من حكايات الأمّ والجدّة المعتادة، خاصّة مع بريق الألوان وجمال المناظر، واستقلاليّة المشاهدة.

فالرّسوم المتحرّكة؛ هي نوع من الدّراما التي تقدّم خصّيصا للأطفال، ما يعرف بعالم الكرتون(Carton)، أو "العنوان الدّاخلي " أصلا مقطّعا موقوفا من نصّ مكتوب على كرتونة تستخدم في الأفلام الصّامتة للتعليق على الحركة أو لتذكّر مضمون الحوار كما أنّه يستعمل أيضا لتأليف مقدّمات الأفلام"[2]. والكلمة الإنكليزية Cartoon يقصد بها الشريط المرسوم على ورق مقوّى، ثم سرعان ما انتقل اللفظ إلى الرّسوم المتحرّكة.

ويعرّفها "أدريه جلوكسمان" بالقول: "هي مجموعة من الرّسوم والصّور، تمرّ بسرعة معيّنة خادعة للعين البشريّة، فتصوير فيلم للرّسوم المتحرّكة يستلزم تصوير سلسلة من الرّسوم والحركات، واحدا بعد الآخر، وعندما يدار الشّريط في آلة للعرض السّينمائي تبدو الصّور المتتالية تتحرّك"[3].

لقد مارس الإنسان الرّسم منذ عهود سحيقة، على الجدران وعلى الجلود وعلى أوراق الأشجار وعلى الحجارة وفوق التّراب وغيرها، بحيث عبّر عن نمط حياته "فلمّا رغب رجل الكهوف في تسجيل تاريخ حياته وتركه لأبنائه وأحفاده، حاول أن يحفر على جدران الكهف صورا حيّة للأحداث التّي عاصرها، وحاول بكلّ ما أوتي من روح ابتكار أن يجعلها متحرّكة، وكان من أروع هذه الرّسوم رسما لثور له أرجل كثيرة في أوضاع مختلفة، تعبّر عن تفاصيل حركات السّير بالنّسبة للثّور"[4].

ويرجع تاريخ الرّسوم المتحرّكة قبل اختراع الفيلم السينمائي. وقد كانت الرّسوم المتحرّكة في أشكالها المبكّرة "ترسم باليد كما لو كان ما يراه المتفرّج في تلك الآلات –مثل الزيوتروب– هو هذه الرّسوم نفسها وليس صورها، أمّا فيلم الرّسوم المتحرّكة الحديث الذي قد تبلورت قيمته حاليّا في النّواحي التّعليمية والعلميّة والترفيهيّة فيتألف من صور الرّسوم وليس من الرّسوم نفسها، وفي الأشكال المبكّرة جدا من فيلم الكارتون، أعدّت الرّسوم المتحرّكة بالرّيشة والحبر على ورق أبيض ثقبت أطرافه بثقوب مناسبة تدخل فيها دبابيس التّثبيت الموجودة على كلّ من

[1] . عادل النّادي: مدخل إلى فن كتابة الدّراما، ص 178.

[2] .ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة، ص 15.

[3] .أندرية جلوكسان: عالم التّلفزيون بين الجمال والعنف ، ص 210.

[4] .محمود سامي عطا الله: السّينما وفنون التّلفزيون، الدّار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط1، 1997م، ص 45.

منضدة الفنّان ولوحة النّسخ الخاصّة بآلة التّصوير ، وفي الأشكال القديمة من الرّسوم المتحرّكة كان يتمّ إعداد رسم منفصل لكلّ صورتين من الفيلم"[1].

فمن الرّسم باليد إذن إلى الرّسوم وصولا إلى صورها، ومن صورتين منفصلتين إلى صورة واحدة تطوّرت الرّسوم المتحرّكة جيلا بعد جيل، حتى أصبحت تعتمد حاليّا على "رسوم تعدّ على أفرخ شفّافة من السليلويد (cells)، توضع فوق لوحات مرسومة تمثّل الخلفيّة، ومن ثمّ يمكن استعمال رسم واحد أعدّ بإتقان للمستوى الخلفي لتنفيذ مشهد كامل، ومن الممكن فضلا عن ذلك رسم كلّ شخصيّة من الشخصيات المتعدّدة على فرخ منفصل من السّليلويد، وقد يتمّ الاحتياج إلى نصف دستة من أفرخ السليلويد لبناء كلّ صورة قبل تصويرها ومن الممكن في هذه الطريقة قصر الجهد المبذول في الرّسم على مجرّد إعادة رسم الأجزاء المتحرّكة فقط من التّصميم.

كما يمكن أيضا تكرار استعمال مجموعة من الرّسوم التي يصل عددها إلى ستّة والتّي تمثّل دورة كاملة من دورات الأطراف المتحرّكة في حالة الحركات المتكرّرة بانتظام، كحركات الأرجل أثناء المشي مثلا[2].

وعن صناعة الرّسوم المتحرّكة، فقد كانت البداية صعبة فعلا، ولا بدّ من التّخطيط الجيّد قبل الشّروع في العمل، والتّأكّد من نجاحه وعدم المغامرة، وإلّا توقف العمل في منتصفه، خاصّة أنّه بحاجة كبيرة للصّور فالفنّانون يقومون "برسم كلّ صورة على لوح بلاستيك نقيّ يسمّى الخليّة، وتأخذ الثّانية الزّمنية المعروضة على الشّاشة (24 صورة)، ولذا فإنّ الفيلم الكارتوني الذّي يستغرق 5 دقائق يحتوي على أكثر من سبعة آلاف صورة، أمّا الأفلام الكرتونيّة الطّويلة مثل والت ديزني (الجميلة والوحش)* والذّي يستغرق عره 81 دقيقة، يتكوّن من 116 ألف صورة فيلميّة"[3].

ثمّ بدأت الرّسوم المتحرّكة تنتقل شيئا فشيئا لتستفيد من عالم السينما والإنتاج والمونتاج كذلك، ولم يعد الأمر مقتصرا على رسم الصّورة أو الصورة نفسها، بل أنّه لم يعد يعتمد على مادّته الأولى بل ابتكر مواد أخرى تسهيلا لتمثيل الصّور، ثمّ استعملت طريقة التّكنيكولور من طرف والت ديزني عام 1923م، في تصوير أوّل فيلم رسوم متحرّكة ملوّن من إنتاجه "فتصوّر لقطات الرّسوم المتحرّكة على سطح منبسط مواضيع الحركة صورة بعد صورة، وهي تتطوّر في محيط ديكور معيّن، يعتمد فن الصّور الظلّية المتحرّكة، على تحريك دمى متحرّكة مصنوعة

[1] .د.أ سبنسر، هـ د ويلي: السّينما اليوم، تر: سعد عبد الرحمن قلج وآخرون، الهيئة المصريّة العامّة للتأليف والنّشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1971م، ص ص 177، 178.

[2] . المرجع نفسه، ص ص 180، 181.

*. فيلم رسوم متحرّكة.

[3] .إيان رهان: علوم في دائرة الضّوء، المطبعة العربية، القاهرة، دط، 2019م، ص 16.

من الورق أو الكارتون أو الألمنيوم وتلتقط هذه الحركات صورة بعد صورة، أمّا فن خيال الظّل الذّي ابتكره الصينيوّن فهو نوع من خيالات الظّل التي تستخدم شخصيّات بالأبيض والأسود ضمن ديكورات من الزّجاج الرّمادي، ويصنع فنّ الصّور المتحرّكة على مستويات متعدّدة الرسوم والصّور الظّليّة وخيالات الظّل على ثلاث أو أربع لوحات من الزّجاج فيصبح عندئذ بالإمكان صنع شخصيّات ذات عمق وإدخال بعض الألعاب الضوئيّة والدمى المتحرّكة؛ هي دمى تتحرّك صورة بعد صورة ضمن ديكورات ثلاثيّة الأبعاد[1].

وتواصلت مرحلة التطّور كغيرها مما عرفته الدّراما السّينمائية والتّلفزيونية، وخاصّة بعد مرحلة إدخال الصّوت على هذه الرّسوم الصّماء إذ أصبح " في إمكان المخرج تقديم تصوير كامل للأحداث وإعطاء التّأثير المطلوب تماما، وقد استخدم بنجاح في عدد من الأفلام التّجريبية في أوروبا وبصفة خاصّة في ألمانيا وفرنسا وبريطانيا، كما استخدمت الصّور الظّلية silhouet، والعرائس pupets، بواسطة أفضل فنّاني الرّسوم المتحرّكة الأوروبيّين مثل: ألوت رينجر في ألمانيا، وبرثولو بارتوشي في فرنسا وجورج بال في هولندا"[2]

ويبدو أنّ صناعة فيلم الرّسوم المتحرّكة أصعب من البقيّة، لأنّ كاتب السّيناريو والمخرج يجدان نفسيهما أنّه من الضّروري الانغماس أكثر في هذه الصّور وتقمّص شخصيّاتها ومحاكاتها.

ومن الرسوم والصور ظهر ما يعرف بالعرائس، وهي عبارة عن دمى متحرّكة تصنع من القماش، يتحكّم في تحريكها شخص محدّد بيده أو باستعمال خيوط وأحيانا بواسطة أسلاك رقيقة، وتمثّل أدوارا خاصّة بالإنسان أو الحيوان أو أشياء أخرى. ويقوم محرّك الدّمى بالاختباء وراء الستار بحيث لا يظهر على المسرح سوى الدّمى بعيدا عن الإنسان .

[1] .عقيل مهدي يوسف: جاذبيّة الصّورة السّينمائيّ، ص 79.

[2] .عزيز شكري: الدّراما المرئيّة، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر والتوزيع، مصر، ط1، 1998م، ص 30.

وهناك أيضا بعض صور الرّسوم المتحرّكة المعدّ للكبار، وتمتاز شخصياتها المتحرّكة عن غيرها من الشّخصيات الموجودة في البرامج الحيّة من حيث "كونها قادرة على أن تفعل وتنتقد الأشياء والظّواهر دون أن تثير أيّة حساسيّة عند بعض المتلقّين يستطيع هذا البرنامج أن يسخر من بعض الظّواهر السّلوكية والأفكار والمواقف وحتّى من بعض الشّخصيات المعاصرة التّي لا تستطيع القيّام بها شخصيّات التّمثيليات التّقليدية أو كوميديا المواقف. الصّور المتحرّكة لا تمسّ سمعة أحد ولا تؤذي أحد خلال سخريتها، بينما قد يفسّر بعض النّاس السّخرية التّي تقدّمها البرامج الحيّة وكأنّها موجّهة إلى النّيل منهم شخصيّا"[1].

**المطلب الثّالث: أنواع الرّسوم المتحرّكة:**

يشاهد الطّفل على فترات زمنية متعدّدة رسوما متحرّكة مختلفة الأحجام والأنواع واللّون، بعضها في سلسلة من الحلقات، والأخرى في فيلم مطوّل، ويشاهدها صامتة أحيانا وناطقة أخرى، كما أنّ بعضها يجسّده عالم الإنسان في حين يجسّد بعضها عالم الحيوان والروبوتات وعلم الحواسيب، ومنه يمكننا أن نفصّل في بعض أنواع الرّسوم المتحرّكة كما يلي:

**1.3. وجود الصّوت (الصّامتة والنّاطقة):**

تختلف الرّسوم المتحرّكة بحسب طبيعة الصّوت، فهناك رسوم متحرّكة تعتمد على الصّورة فقط دون الملفوظات، أو بقليل منها فقط، مثل الرّسوم المتحرّكة العالميّة (توم وجيري tom and djery)؛ ففي معركة ضارية بين القط توم والفأر جيري، وتعدّد الأحداث يظهر توم وجيري يتشاجران ويتخاصمان ويتعرّضان لمشاكل كثيرة، مركّزا منتج السّلسلة وليام هانا willaim Hana على الصّورة فقط دون الكلام، وكذلك بالنّسبة لـ (الفهد الوردي pink panter)، رسوم (بيبليد)...

**2.3. اختلاف الشّخصيات (الإنسانية، الحيوانيّة، الرّقمية...):**

بسبب اختلاف الشّخصيات التّي تؤدّي أفلام الكارتون، أمكننا تمييز أنواعا عديدة، فمنها:

**أ. شخوصها إنسانيّة:** وهي الرّسوم التّي يؤدّيها أشخاص حقيقيّون من عالم الإنسان؛ ك: سالي، البؤساء، فلونة، لحن الحياة، صاحب الظّل الطّويل، أنا وأخي، ماروكو...

**ب. شخوصها الحيوانيّة:** ويكون أبطالها حيوانات مختلفة؛ ك: سيمبا، زينة ونحول...

**ج. شخوصها متنوّعة:** وهي رسوم يتشارك فيها الإنسان مع الحيوان؛ مثل: دروب ريمي.

[1] .robert hilliard: الكتابة للإذاعة والتّلفزيون ووسائل الإعلام الحديثة، ص 473.

**د. شخوصها رقمية:** أي تبدو كألعاب الحاسوب؛ أو مرتبطة به، ك: أبطال الدّيجيتال.

### 3.3. اختلاف الموضوع:

تناقش الرّسوم المتحرّكة العديد من المواضيع المختلفة والتّي تلبّي بذلك رغبة الطّفل وتوجّهاته، فهناك:

**أ. الرّياضيّة:** كابتن ماجد، الرّمية الملتهبة، كونغ فو، سباق السّيارات...

**ب. الاجتماعيّة:** سالي، مايا، فلّة والأقزام السّبعة، البؤساء، ريمي...

**ج. مغامرات:** جزيرة الكنز.

**د. كوميديّة:** توم وجيري.

**هـ. دينيّة:** خاصّة بقصص الأنبياء، وقصص القرآن الكريم..

وقد تبنّت قناة (سبيس تون spacton)، هذه الفكرة، حيث قامت بتقسيم مجموع الرّسوم المتحرّكة على مجموعة من الكواكب وأعطت لكلّ منها اسما معيّنا، وهي الفكرة التّي لاقت إشادة واسعة من طرف الجمهور المتابع، كما نمّت الوعي لدى الطّفل المتابع فبمجرّد أن يقول المعلّم في القناة: مرحبا بكم على كوكب زمردة، والذّي يكون بهيّا باستعمال العديد من الألوان والأزهار فيعلم المتفرّج الصّغير بأنّه عالم الفتيات وبأنّ الرّسوم التّي ستعرض الآن، هي موجّهة للعنصر الأنثوي أكثر من العنصر الذّكوري، ثمّ بعد انتهاء الرّحلة من كوكب (زمردة)، يتوجّه القمر الصّناعيّ إلى كوكب (رياضة)، أو كوكب (مغامرات)، ومنه إلى كوكب (كوميديا)، معتمدة دائما على الصّورة المختلفة والألوان المناسبة لكلّ كوكب.

### 4.3. اختلاف الزّمن (طويلة، قصيرة):

بالتوّقف عند هذا المعيار قليلا، يلفت انتباهنا وجود رسوم متحرّكة:

**أ. المسلسل الكارتوني:**

يعتمد على سلسلة من الحلقات قد تصل إلى خمسين (50) حلقة وأكثر، وقد تكون في شكل أجزاء كذلك، وأمثلة ذلك كثيرة ومتنوّعة، مثل: هزيم الرّعد، والذّي كان في كثير من نهاية حلقة من حلقاته يعلّق الرّاوي متسائلا عمّا قد يحدث في الحلقة الموالية.

**ب. السّلسلة الالكترونيّة:**

تعتمد على نظام الحلقة الواحدة: وهي سلسلة رسوم متحرّكة بطلها شخص واحد يواجه مشكلة في كلّ حلقة، حيث تنتهي المشكلة عند نهاية الحلقة، ولكنّه يتعرّض إلى مشكلة أخرى مع بداية الحلقة الموالية، مثل: المحقّق كونان؛ الذّي يواجه في كلّ مرّة جريمة قتل بشعة يضطرّ بفضل ذكائه التوصّل إلى منفذّها، وكذلك رحلة

"آش" في جمع البوكيمون مع صديقه البوكيمون (بيكاتشو)؛ والذّي في كلّ مرّة يضطرّ لمواجهة خصم من الخصوم من أجل إكمال رحلته والحصول عليها.

**ج. الفيلم الكارتوني:**

هو عبارة عن رسوم متحرّكة طويلة، تحكي قصّة معيّنة بجميع أحداثها على مدار ساعة أو أكثر حتّى تصل إلى نهايتها، ممّا يعني انتهاء الفيلم بشكل كلّي، مثل: فيلم ساندريلا، فيلم فلّة والأقزام السّبعة، فيلم الجميلة والوحش.

**المطلب الرّابع: الرّواية من تخيّلات الكبار إلى عقول الصّغار:**

أطلق في الوطن العربي ما يزيد عن عشر (10) قنوات خاصّة بالأطفال من برامج فكاهية وتسلية، وبرامج تثقيفيّة وقنوات إنشادية، بعدما كان الأمر مقتصرا على وقت محدّد في القنوات التّي تبثّ البرامج العامّة والمسلسلات والأخبار وحصص السّياسة والرّياضة، وغيرها.

وأهمّ هذه القنوات: قناة سبيس تون، mbc3، cn عربية، ماجد، kidz،سمسم ، وفي الإنشاد قناتي طيور الجنّة، كراميش.. أمّا في الجزائر فهناك قناة جرجرة.

في البداية عمد منتجوا الرّسوم المتحرّكة إلى الرّوايات التّي حقّقت سمعة واسعة، وتمسّ الجانب الإنساني وتعالج قضايا تخصّه، مثل: سالي و كوزيت وفلونا، وسرعان ما تحوّل الأمر إلى الاعتماد على عوالم الرّقميات والتّكنولوجيا، إذ بدت مثل ما يشبه الألعاب الالكترونية، وأهمّ الرّوايات التّي تحوّلت إلى رسوم متحرّكة، نجد:

| الرسوم المتحرّكة | الرّواية | الكاتب | سنة الرّواية | سنة العرض | عدد صفحات الرّواية | حلقات الرسوم المتحرّكة. |
|---|---|---|---|---|---|---|
| هايدي | هايدي | جوانا سبيري | 1880م | 1974م | 87ص | 52 ح |
| توم سوير | توم سوير | مارك توين | 1876م | 1980م | 275ص | 49ح |
| ريمي (الطّفل) | فتى بلا عائلة | هكتور مالو | 1878م | 1977م | 844ص | 51ح |
| سالي | الأميرة الصغيرة | فرانسيس هودسون برينت | 1905م | 1985 | 77ص | 46ح |
| صاحب | صاحب الظّل | جين ويستر | 1912م | 1990م | 235ص | 40ح |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| الظّل الطويل | الطّويل | | | | | |
| عهد الأصدقاء | الإخوة السّود | ليزا تيتزنر | 1941م | 1995م | 100ص | 33ح |
| الفتى النّبيل | اللورد الصّغير فونترلي | فرانسيس هودسون برنيت | 1888م | 1988م | 226ص | 43ح |
| فتاة المراعي | فتاة المراعي | أوني نووليفارا | / | 1984م | / | 49ح |
| فلونة | عائلة روبنسون | جوهان ديفيد ويس | 1812م | 1981م | 323ص | 50ح |
| الطّاقة الزرقاء | مواجهة العلم- مغامرات مذهلة لبعثة بارساك- | جون فيرن | / | 2002 | / | 26ح |
| أليس في بلاد العجائب | أليس في بلاد العجائب | لويس كارول | 1865م | 1983م | 144ص | ج1: 26ح<br>ج2: 26ح |
| ماجد اللعبة الخشبيّة | بينوكيو | كارلو كلودي | 1883م | 1976م | 221ص | 52ح |
| فرقة الفرسان | الفرسان الثلاثة | ألكسندر دوما | 1844م | 1987م | 700ص | 52ح |

## المبحث الخامس: الرّواية بين جماليّة القراءة ومتعة المشاهدة.

### المطلب الأوّل: القارئ.

### 1.1. من النّص إلى القارئ.

من حقّ أيّ مبدع أن ينتج نصّا وفق رؤاه ومعتقداته وأفكاره التّي يؤمن بها، وانطلاقا من أهدافه التّي يسعى للوصول إليها، فيأتي نصّه ترجمانا لما يريده والنّابع من أعماقه، وكانت إلى أمد ليس ببعيد مهمّة قراءة هذه

النّصوص نابعة ممّا قاله الكاتب بالنّظر إلى حياته الشّخصيّة والتّاريخية فقد كان "القرّاء يستقبلون النّصوص وكأنّها رسائل من مرسل ويركّزون فيها على المرسل، فيدرسون سيرته وسيرة عصره ويحلّلون نفسيّته ويبحثون عن عقده، حتّى ليجعلون النّص وثيقة تاريخيّة تدلّ على زمنها أو نفسيّة تشرح مغاليق نفس مبدعها، ولذلك فإنّهم يهتمون بالكاتب أكثر من اهتمامهم بالنّص ويجعلون نيّة الكاتب أساسا لتفسير النّصوص"[1]، ولكن طغيان هذا الاتجاه الذّي يهتم بالكاتب منفردا ويهمل النّص، أثار غضبا واسعا وزوبعة عارمة محاولين استرجاع قيمة النّص المهملة والمغيّبة في عمليّة القراءة، وتمّ اللّجوء إلى طرف نقيض تماما وهو الاهتمام بالنّص باعتباره بنية تتكوّن من مجموعة من الدّلالات بعيدا عن ما يريده الكاتب.

ترى مدرسة النّقد الحديث بأنّ دراسة النّص يجب أن تفصل عن سياق النّص وقائله وظروفه، وبأنّه بنية مغلقة يدرس انطلاقا من بنياته التّي يحملها بعيدا عمّا يسعى إليه مبدعه الذّي انتهى عمله فور تقديمه له،ينطلق من كلماته ليصبّ في دلالته، لكن المدرستين الشّكلانية والبنوية تجنّبت هذا الأمر الذّي رأت بأنّه مبالغ فيه، ففي الحين الذّي نظرت فيه الأولى للنّص على أنّه " عما مغلق وعزلته عن مؤلّفه وعن عصره وجعلت العمل وحدة فنّية مستقلّة تملك خصائصها الذّاتية التّي لا تشترك فيها مع أيّ عمل آخر حتى وإن كان من نفس المؤلّف"[2]، سعت الثانيتان بكلّ حذر في رؤيتهما "إذ لم تعزل الرّسالة ولم تنظر إليها على أنّها عمل مغلق وإنّما جمعت بين الرّسالة والشّفرة وصارت تسعى إلى استنباط شاعريّة النّص من خلال خصائصه الفنّية (الشّكلية، واللّغوية) وصارت الأدبيّة عندهم تنطلق من دراسة النّص الواحد من أجل الخروج بمبدأ شاعري يمكن تطبيقه على نصوص أخرى من جنس ذلك النّص المدروس"[3]، ومنه قامت نظرّية (تداخل الأجناس) الذّي رفضته الأولى وأقرّته الثانية.

هذا التّضارب والتّناقض والصّراع القائم بين الانتصار للمؤلّف وسلطته أو إعطاء الأهميّة للنّص جعل "بيار ماشيري pier machély" يقول متبرّما من مختلف المناهج السّياقية والنّسقيّة: "لا يجد الباحث النّزيه ما يختاره، فالمنهج التّقليدي لم يفسّر شيئا إطلاقا إذ كلّ شيء عنده مفسّر مسبقا ما دام الأدب من أمر الغيب يعرف بالبداهة ويدرك دونما سؤال، والمنهج النّفساني لم يفسّر بدوره شيئا إذ هو لا يوفق إلّا بمخلّفات غثّة للتّجارب الفردية وهي مخلّفات لم تضع يوما أثرا راقيا، والمنهج الاجتماعي يعدّ الكثير ولا ينجز إلّا القليل إذ هو يمسك بحسابات لا يمتلك حق التّصرّف فيها، وأمّا المنهج الهيكلاني فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء ولا يدري

[1].عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية –قراءة لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998م، ص 28.

[2]. المرجع نفسه، ص 29.

[3]. المرجع نفسه، ص 31.

لما أحدث في القارئ"[1]، فمن منظوره أنّ بعض المناهج إن لم نقل ـكلّهاـ قاصرة عن دراسة النّص الأدبي انطلاقا من المنهج النّفسي، التّاريخي، الاجتماعي، الأسلوبي، الشّكلاني والبنيوي.

وبعد الفشل الذّي صارت تتخبّط فيه هذه المناهج على اختلافها وتوجّهاتها، قامت على إثرها مناهج أخرى اتجهت اتّجاها مختلفا حيث نقلت الاهتمام من المبدع والنّص، إلى الطّرف الثّالث في العمليّة التّخاطبيّة وهو —القارئ–.

لا يتحقّق النّص إلاّ بوجود قارئ له، إذ يعطيه هويّة ومعنى ويزيل عنه غموضه، فالكلمات في النّص مرصوفة أمام بعضها متشابكة الحروف سلسة الأفكار لكنّها ناقصة دون وجود من يقرؤها ويستسيغ معناها ومحتواها.

فالنّص المكتوب "بناء لغويّ يخبر عن ذاته ويستدعي شهوده ليروي نفسه على ألسنتهم، وقد تكون حاجته إلى ذلك هي حاجة فاعل أحدث حدثا فهو يتطلّب وجود أمناء يشهدون على سياقاته وملابساته ولكي يكون هذا الأمر ميسورا يعمد النّص إلى استراتيجيّات اللّغة ونظمها، فيحيل ما فيه من شخصيات وأماكن وأزمان وأحلام وأحداث إلى آخره إلى كائنات لغويّة أو كلاميّة"[2].

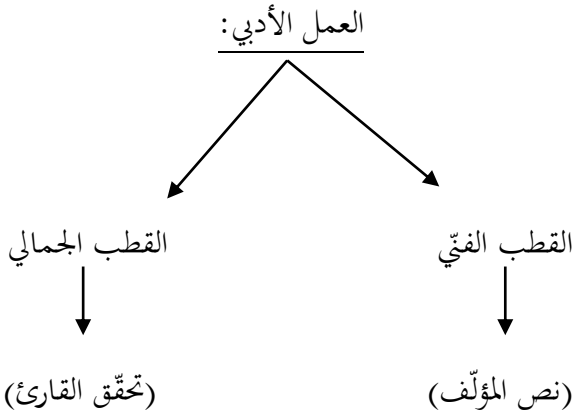
ينظر القارئ بوصفه متلقّ إلى النّص على أنّه بنية مفتوحة قابلة للقراءة والتّحليل والتأويل، أمّا المبدع بصفته باث فإنّ قبل إنتاج نصّه فإنّه يفكّر في القارئ وكيفية استقباله لهذا العمل ومدى تأثّره به، "فالنّص ذاته لا يقدّم إلّا مظاهر خطاطيّة يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنّص، بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقّق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أنّ للعمل الأدبي قطبين قد نسمّيهما: القطب الفنّي والقطب الجمالي، الأوّل هو نصّ المؤلّف، والثّاني هو التّحقّق الذّي ينجزه القارئ"[3].

يقوم المفهوم الذّي أقرّه "أيزر" في تلخيص العمل الأدبي إلى قطبين متفاعلين يشكّلان ثنائيّة متكاملة:

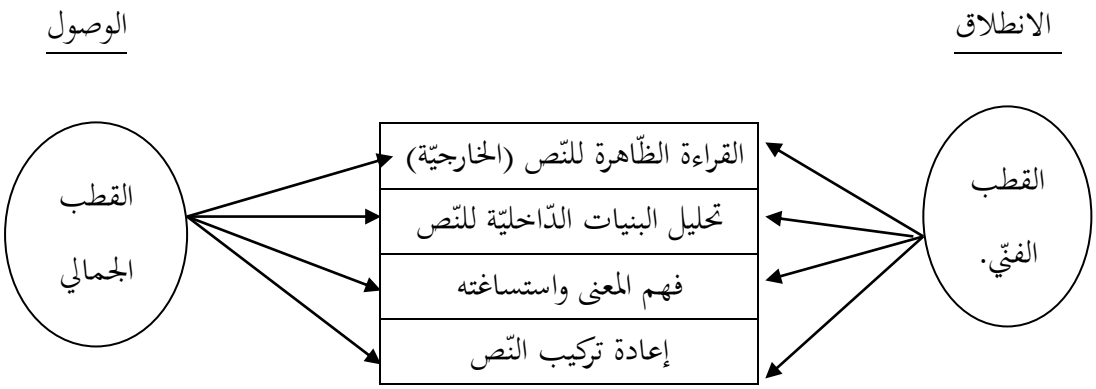
[1].عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتّكفير ، ص 31..

[2].منذر عيّاشي: الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، ط1، 1998م، ص 15.

[3].فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، دط، 1995م، ص 12.




ما هو داخل النّص إذن لا يحتكم للنّص وحده ولا للقارئ وحده وإنّما هو واقع بينهما، يبدأ ممّا طرحه الأوّل وتلقّاه الثّاني، خاصّة أنّ النّص هو نسيج متداخل ومتماسك، بشرط أن يحدث التّفاعل الإيجابي يبيّن بنيات النّص الدّاخليّة مع الإدراك والفهم الذّي يتحقّق عند القارئ "فالنّص وجود مبهم معلّق ولا يتحقّق هذا الوجود إلّا بالقارئ، وتبرز خطورة القراءة كفعاليّة أساسيّة لوجود أدب، والقراءة منذ أن وجدت هي عمليّة تقرير مصيري بالنّسبة إلى النّص، ومصير النّص يتحدّد حسب استقبالنا له، فإذا استقبلنا قولا إبداعيّا على أنّه شعر فهو شعر وتظلّ هذه صفته، وما كان ليكون إلّا لأنّ القارئ دليل يستدلّ النّص به على نفسه إذ لا دليل غيره، وإليه وحده يكون احتكامه إذ لا حاكم سواه، ومنه فقط يستمدّ حضوره إذ لا متكلّم إلاّ هو"[1]. وبالحديث عن التّفاعل فالأكيد أنّ النّص لا يمكن أن يكتشف غموضه ويزال إبهامه دفعة واحدة، إذ لا بدّ من القراءة المتأنّية والمتكرّرة واكتشافه تدريجيّا باعتماد القارئ على مخزونه الثّقافي ومكتسباته القبليّة، وإعادة تركيبه، ويمكننا أن نمثّل لهذه العمليّة بما يلي:




[1]. منذر عيّاشي: الكتابة الثّانية وفاتحة المتعة، ص 11.

ومادام القارئ مرتبط بالنّص، وبإصدار الأحكام حوله، فإنّ "تودوروف" يميّز لنا ثلاثة أنواع من القراءة، تختلف عن بعضها البعض في فهم النّص وإصدار ما يتعلّق به، وهي القراءة الاسقاطيّة، قراءة الشّرح، قراءة الشّاعرية[1]

**أنواع القراءة:**

| | |
|---|---|
| **القراءة الإسقاطيّة:** | وهي نوع من القراءة، تقليدي لا تركّز على النّص ولكنّها تمرّ من خلاله ومن فوقه متّجهة نحو المؤلّف أو المجتمع، وتعامل النّص كأنّه وثيقة لإثبات قضيّة شخصيّة أو اجتماعيّة أو تاريخيّة، والقارئ فيها يلعب دور المدّعي العام الذّي يحاول إثبات التّهمة. |
| **قراءة الشّرح:** | قراءة تلتزم بالنّص، ولكنّها تأخذ منه ظاهر معناه فقط وتعطي المعنى الظّاهري حصانة ترتفع بها فوق الكلمات ولذا فإنّ شرح النّص فيها يكون بوضع كلمات بديلة لنفس المعاني، أو يكون تكريرا ساذجا يجترّ نفس الكلمات. |
| **قراءة الشّاعريّة:** | قراءة النّص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفنّي، والنّص هنا خليّ حيّة تتحرّك من داخلها مندفعة بقوّة لا ترد لتكسر كلّ الحواجز بين النّصوص ولذلك فإنّ القراءة الشّاعريّة تسعة إلى كشف ما هو في باطن النّص وتقرأ فيه أبعد ممّا هو في لفظه الحاضر، فهذا يجعلنا أقدر على تجلية حقائق التّجربة الأدبيّة وعلى إثراء معطيات اللّغة كاكتساب إنساني حضاري قويم. |

إذن: فالقراءة هي " إعادة تصوّر التّجربة من منظور آخر، بنظرة عاشت تجربة مشابهة فكانت تجربة الكاتب قيمة مضافة إلى ما عاشه القارئ، أو أن تكون تجربة جديدة أراد القارئ الخوض فيها بدهشة لم تكن ببال الكاتب وهو يكتب نصّه، فتقوده هذه الدّهشة إلى منحنيات ومنعرجات يراها وحده، ويفكّ طلاسمها بنفسه بربط كلّ كلمة بواقع وجودها في النّص"[2]، ليعيد تشكيل نص موازٍ أو مغاير لما قاله صاحبه، فيتجنّب مساوئه ولا ينزلق في براثين سلبياته، ويستفيد من تجربته فيتوخّى الحذر منها.

[1].عبد الله الغذّامي: الخطيئة والتّكفير، ص ص 78، 79.

[2].شيخة بنت عبد الله الفجرية: النّص الدّرامي جنسا أدبيا، ص 67.

## 2.1. أنواع القاري للنّص الأدبي:

يعرّف "صلاح فضل" القارئ للنّصوص الأدبيّة، بأنّه "شريك مؤسّس في إنتاج معناها، يبذل جهده ويوظّف خبراته ومعارفه كي يدخل طرفا حقيقيّا في لعبة المجاز والرّموز، يمنح بقدر ما يأخذ ويكتشف كلّ مرّة يقارب فيها النّصوص شيئا جديدا لم ينتبه إليه من قبل، لأنّ جهازه المفاهيمي وحساسيته الجماليّة وطاقاته التّخيّليّة لا تتجمّد عند نقطة واحدة"[1]، كما يبيّن أنّ هذه القراءة لن تساهم في تشويه النّص بل ستوضّح الحقيقة الكامنة فيه من خلال فعل الاستجابة للقراءات الحّارة المتدفّقة عليه.

### أ. القارئ الحقيقي:

يرى "أيزر" أنّ القارئ الحقيقي يستحضر أساسا في "دراسات تاريخ التّجاوبات، أي عندما يركّز الاهتمام على الطّريقة التّي يتلقّى بها جمهور معيّن من القرّاء العمل الأدبيّ، والآن أيا كانت الأحكام التّي قد تصدر على العمل فإنّها ستعكس أيضا مختلف مواقف ومعايير ذلك الجمهور، إذ يمكن القول بأنّ الأدب يعكس السّنن الثّقافي الذّي يشترط هذه الأحكام"[2]، فهو –القارئ الحقيقي- يقرأ ما يقدّمه مجتمعه ويقدّم حجّة ملموسة على معاييره وذوقه منتصرا وموضّحا له، ومؤرّخا لكلّ وثائقه، ومن هذا المنطلق تمّ التّأريخ لمختلف أشعار وقصص ومرويات العصور الماضية على اختلافها.

### ب. القارئ المثالي:

من شروط القارئ المثالي أن يكون له " سنن مطابق لسنن المؤلّف، ومع ذلك فإنّ المؤلّفين عموما يجيدون تنظيم السّنن السّائدة في نصوصهم، وبالتّالي ينبغي على القارئ المثالي أن يشاطرهم المقاصد المتضمّنة في هذه العمليّة، وإذا كان هذا ممكنا فسيكون التّواصل زائدا تماما لأنّ المرء لا يبلغ الشّيء الذّي لم يسبق أن تقاسمه المرسل والمتلقّي"[3]، تبدو شروط القارئ المثالي خياليّة نوعا ما إلّا في حالات نادرة أو قد يكون القارئ المثالي هو المؤلّف نفسه، إذ يتحقّق تطابق السّنن في هذه الحالة، فإذا كان المؤّلف هو القارئ المثالي لنصّه؛ فما الجدوى من وجوده أصلا، لذلك يبدو هذا القارئ غير ثابت فهو يظهر ويختفي ليسدّ الثّغرات الموجودة في غيابة النّص.

---

[1].صلاح فضل: قراءة الصّورة وصورة القراءة، ص 26.

[2]. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، ص 21.

[3].المرجع السابق، ص 22.

**ج. القارئ الأعلى:**

يعرّفه "أيزر" بقوله: "هو مصطلح جمعي لقرّاء متباينين لهم كفاءات مختلفة"[1]. يهتم هذا النّوع من القرّاء بالبحث عن الأسلوب الموضّح في النّص واستخلاصه.

**د. القارئ المخبر:**

يحدّد "أيزر" القارئ المخبر في ثلاثة مفاهيم موجزة:

1. "هو الشّخص الذّي يكون متكلّما كفئا باللّغة التّي يبنى بها النّص.
2. يكون متمكّنا من المعرفة الدّلاليّة كتلك التّي يستحضرها المستمع النّاضج عند مهمّة الفهم، وهذا يشتمل على المعرفة.
3. تكون له كفاءة أدبيّة"[2].

**هـ. القارئ المقصود:**

"لا يمكن أن يجسّد فحسب مفاهيم وتقاليد الجمهور المعاصر، بل أيضا رغبة المؤلّف سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها، أحيانا يصفها فقط وأحيانا يعمل وفقها"[3]

**المطلب الثّاني: المشاهد / المتفرّج.**

يسعى العمل السّينمائي أن يستحوذ على مشاهدة كبيرة، ولا يقاس نجاح الفيلم أو فشله إلّا بكميّة التّذاكر التّي تمّ بيعها، ومنه قيمة المداخيل التّي تحصّل عليها، ثمّ في النّهاية مدى حضوره في المهرجانات العالميّة ونيله لأهم الجوائز، ولا تتأتى هذه الأمور كلّها إلّا من خلال "كثرة الجمهور وإشادتهم به" والهرولة للفرجة عليه إن كان فيلما، أو المكوث في البيت لمشاهدته فـ"الجمهور السّينمائي هو الهدف الأساسي في تجربة صنع الفيلم، وهو المحطّة الأخيرة التّي تختبر فيها ما استطاع العاملون تحقيقة في الفيلم من نتائج فنيّة"[4].

"تقول الجملة الشّهيرة بقدر ما يصنع الفيلم الجمهور يصنع الجمهور الفيلم، فبقدر ما يؤثّر الفيلم السّينمائي أو التّلفزيوني في الجمهور فيشكّل ضميره ويغيّر عاداته ويحوّل قناعته، فإنّ الجمهور يشارك في صنعهما بما يتحقّق فيه من رغبات متصوّرة له، والجمهور الحالي لم يعد الجمهور القديم الذّي يمكن إرضاؤه ببساطة وبطريقة

---

[1]. فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، ص 24.

[2]. المرجع نفسه، ص ص 25، 26.

[3].المرجع نفسه، ص 28.

[4].عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصّورة السّينمائيّة– دراسة في جماليات السينما–، دار الكتاب الجديد المتحدّة، بيروت، ط1، 2001م.ص17

بدائية على المستوى الجمالي، بل صار قوّة فاعلة يحسنوعها في المسار الخلاق لحرية الثّقافة ذاتها، إذن المشكلة ليست في اجتذاب الجماهير الواسعة بل هي قضيّة الخلق الفنيّ"[1].

يختلف الجمهور السّينمائي والتّلفزيوني في السّن والفئة العمرية والمهنة والوقت والثّقافة والعرق والتوجّه الدّيني والسّياسي وحتّى طبقته الاجتماعيّة، ونجاح الفنّان يستمدّ من هؤلاء جميعا؛ لأنّ الهدف من تمثيله وتقديمه لمحتواه ولمعرفته ونجاحه معتمد على مدى تفاعل أكبر قدر ممكن من هؤلاء لذلك يسعى إلى لفت انتباه هذا الجمهور ولمس عواطفه العميقة، وإقناعه بفكرته المطروحة، وجعله يتبنّاها ويتبعها، "وهو يعرف أنّ الفن الجيّد إذا لم يحتو على فكر جيّد أو أنّ الفكر الجيّد إذا لم يقدّم من خلال فن جيّد، فإنّه لن يكون هناك متفرّجين"[2].

### 1.2. عناصر العمل الدّرامي النّاجح:

يعتبر العمل الدّرامي ناجحا إذا استطاع أن يكسب المتفرّج ويقدّم له محتوى مهما ونافعا، ويؤثّر فيه وفق لقطاته المعروضة، فيبكيه حينا، ويضحكه آخر، ويشوّقه ويفاجئه ثالثا، لذلك "يجب أن تتداعى الأحداث الدّرامية في العمل الفنّي بمنطق السّبب والنّتيجة، الذّي يخلق لدى المتفرّج توقّعا لما يمكن أن يحدث ويهيّئه لتلقّي ما سوف يقع فعليّا، سواء كان مطابقا أو مخالفا لتوقّعاته، والتّركيبة المثاليّة هي التّي تجعل من التّوقّع عنصرا مثيرا بقدر إثارة الحدث ذاته ويخدم التوقّع تطوير الحدث الدّرامي ويعمّق في نفس الوقت شعور المتفرّج بالمشاركة في الأحداث"[3].

فالمقصود بالتّوقع هو تهيّؤ المتفرّج لاستقبال عمل ضخم مملوء بالإثارة في مشاهد تمثيليّة معبّرة ومؤثّرة وصورة قوية، خاصّة لدى المتفرّج السّينمائي الذّي يتكبّد الخسائر من أجل مشاهدة الفيلم في قاعة السّينما، فهو يضطر لتوفير الوقت والجهد والمال، وأحيانا قد يقف في طابور الانتظار مدّة من الزّمن عناء الحصول على تذكرة لمشاهدة الفيلم الذّي غالبا ما تكون الشّركة المنتجة له قد قدّت إعلانات ترويجيّة لمدّة أسبوع أو أكثر، فلا يمكن أن تخذل هذه الشّركة توقّعات المتفرّج الذّي يهيّئ نفسه لفرجة ممتعة ومثيرة، ومن أجل تحقيق هذه التوقّع والوصول إليه يسعى الفيلم لتحقيق ثلاثة عناصر مهمّة وهي: التّشويق، المفاجأة، الفكاهة.

#### أ. التّشويق (suspense).

هو شعور مختلط من الفرح والخوف والإثارة والانتظار، يصيب المتفرّج أثناء توقّعه لمشهد معيّن أو انتظاره

[1].منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 547.
[2]. المرجع نفسه، ص 22.
[3].المرجع نفسه، ص 301.

للقطة يتوقّعها في مخيّلته دون علمه هل ستتحقّق أمّا لا، يصاحب هذا التّشويق في العمل الدّرامي عناصر مهمّة مثل اختلاف الإضاءة بين اللّقطة المصوّرة واللّقطة المتوقّعة كجعلها تبدو أكثر بياضا أو أشدّ سوادا، وقد يصاحبها صوت مغاير أو موسيقى مختلفة عن موسيقى الفيلم إمّا ارتفاعا أو انخفاضا، وكذلك تغيير حجم اللّقطة وتقريبها أو تبعيدها، كما تساهم السّرعة في عرض اللقطات أو بطئها في إحداث عنصر التّشويق في العمل.

فمثلا: "في فيلم (الطّيور) لـ "ألفريد هيتشكوك" تجلس فتاة في فناء المدرسة تدخّن سيجارة، غير مدركة للطّيور خلفها في حين يرى المتفرّج ذلك، ويتوقّع حدوث شيء، ويتولّد داخله إحساس قويّ بالتّوتّر، يتبع التّشويق نفس قاعدة التّوقّع الأساسيّة، غير أنّه يتضمّن شحنة شعوريّة أعلى بسبب أنّ نتيجة التّوقّع تؤجّل، فالمتفرّج يدرك أوّلا بأنّ هناك شيء ما يحدث أو على على وشك الحدوث (خلق التّوقّع)، ثمّ يحدث تأخير في وقوع الحدث المتوقّع (خلق التوتّر)، وأخيرا يأتي الحدث المتوقّع"[1]

فالتشويق هو لبنة هامّة في العمل الدّرامي ودفع لنجاحه فكلّما احتوى العمل على عناصر تشويقيّة، استحوذ على اهتمام المتفرّج وجعله يغوص مع الأحداث ويتفاعل معها، والتّشويق الحسن في العمل الدّرامي وخاصّة الفيلم، هو الذّي يحمل توقّعا بنتائج إيجابية مفرحة، تجعل المتفرّج يتفاعل إيجابا معها ويتفاءل بها، وعموما فالتّشويق يحمل عنصرين مهمّين في نهاية الفيلم:

- نهاية غير متوّقعة، فيتأسّف لها الجمهور ويحزن.
- نهاية متوقّعة، حيث يشعر الجمهور بالفرح والارتياح والرضّى.

**ب. المفاجأة (surprise ):**

الدهشة أو المفاجأة؛ شعور غريب يظهر في الإنسان فجأة نتيجة حدوث أمر لم يكن يصدّق حدوثه، أو كان يتوقّع حدوثه على نحو مغاير لتوقّعاته، فتكون مرضية حينا وصادمة حينا آخر.

تساهم المفاجآت التّي تحدث خلال العمل الدّرامي سينمائيا كان أو تلفزيونيا في كسر توقّع المتفرّج فتباغته بحدث ما أو لقطة كان ينتظرها ثمّ سرعان ما تفاجئه بلقطة أخرى لم تخطر على باله فتشتّت انتباهه أو تشدّه إليه، ويفترض بالمخرج أن يختار اللّقطة الملائمة والوقت المناسب لإحداث مفاجأة في سير الحدث، كما يجب عليه ألّا يكثر منها، كما أنّ السيّر العادي للأحداث دونها يجعله باهتا غير محبّب للنّفس. ويصاحب إدخال المفاجآت على الأحداث تغيير أيضا في سرعة إيقاع الفيلم وتغيير في الموسيقى والإضاءة، ومن الأحسن تكرير تلك اللّقطة

[1]. منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 302.

لدفع المتفرّج للانغماس فيها والتّركيز معها.

**ج. الفكاهة (humor):**

في الوقت الذّي يبعث التّشويق على المفاجأة وتغيّر في الحدث بطريقة متوقّعة أو غير متوقّعة، "تبعث الفكاهة على على الضّحك لأنّ واحدا من هذه العناصر يكون مشوّها ومضطربا، ومن الطّبيعي أنّ الفكاهة يمكن توظيفها لخلق حالة من الترقّب من خلال لقطة رد فعل واحدة، أو من خلال مشهد كامل حسب احتياج العمل"[1].

وتجدر الإشارة أنّ الفعل الكوميدي داخل الحدث الدّرامي يجب ألّا يكون مبالغا فيه حتّى لا يبدو تافها، فيبعث على التّقزّز أكثر ممّا يبعث على الانشراح، كذلك لا بدّ أن يترك للمتفرّج بعد هذه اللّقطة قليلا من الوقت حتّى يستعيد أنفاسه ويندمج مع العمل من جديد، عن طريق توجيه الكاميرا إلى منظر طبيعي أو حدث عادي، ومن الأحسن أن يأتي المخرج للعمل الدّرامي بمسحة من الفكاهة بعدما يشتدّ الصّراع وتتأزّم العقدة، ويتوتّر المتفرّج ويتعصّب فتأتي للتّخفيف عنه والتّرويح بعض الوقت قبل العودة إلى الصّراع المحتدم والمفاجآت غير المتوقّعة.

**2.2. ما يريده الجمهور:**

ما يبحث عليه المشاهد خاصّة وهو يترك كلّ شيء ليلتحق بالسّينما ويمكث هناك مدّة قد تفوق السّاعتين بعيدا عن العالم ومنعزلا عنه هو مشاهدة عمل يستحق ذلك ويستحوذ عليه وينال اهتمامه، " وسواءء كان يذهب إلى دور العرض السّينمائيّة بحثا عن الرّاحة النّفسية أو عن الإثارة، وسواء كان يبحث عن المألوف أو يرغب في غير المألوف، فإنّنا نعلم أنّنا حين نشاهد الأفلام فإنّنا نريد ما هو أكثر من معرفة حقائق الحياة، وأيا ما كان النّمط الفيلميّ وعنصر المفاجأة، وانقلاب الأنماط والمعاني المتضمنّة والأسلوب فإنّها جميعا تساهم في التّجربة السّينمائيّة التّي يعيشها المتفرّج"[2]. ومن أهمّ نقاط المتعة عنده أن يحدث له وهو يشاهد الفيلم الذّي اختاره مايلي:

- الوّضوح في السّرد: أي أن يرى الجمهور قصّة واضحة المعالم السّردية، ويتمتّع بتطوّر أحداثها بعيدا عن الغموض المبتذل المبهم.
- العثور على نمط الفيلم: أي أن يتوافق النّمط الذّي يسير عليه الفيلم وما يتوقّعه الجمهور، إمّا فيلم درامي

[1].منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 307.

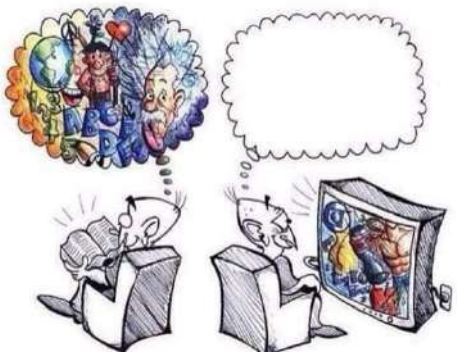
[2].كين دانساجر: فكرة الإخراج السّينمائي –كيف تصبح مخرجا عظيما–، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1، 2003م، ص 50.

أو كوميدي أو من أفلام الحركة والخيال وغيرها.

- الأسلوب الرّفيع: وهو الإحساس بالمتعة والإثارة والدّهشة.
- الإحساس بالبطل والتّفاعل معه: من أهم عناصر الفرجة الممتعة هو التّماهي في شخصيّة البطل والإحساس بشعوره والانغماس معه وتقمّص حالاته، وأن يحدث له تأثّرا واضحا به.
- البحث عن المفاجأة: من خلال الانقلاب في الأحداث الدّراميّة والتّحوّل في الحبكة وتغيّر تصرّفات الشّخصية في الفيلم[1].

**المطلب الثّالث: متعة القراءة أم جماليّة المشاهدة:**

-الشّكل 1-



-الشّكل 2-*

يبيّن الشّكل الأوّل نظرة نقدية توضح أنّ اقتباس الرّواية إلى فيلم يفقدها الكثير من عناصرها فيأخذ العناصر المهمّة، ويترك الثّانويّة منها، في حين القارئ يتخيّل ما يقرأ، والمشاهد يتخيّل ما يشاهد.

تمّ طرح استطلاع للرّأي على منصّة التّواصل الاجتماعي فيسبوك (facbook)، حول التّمييز بين الرّواية الورقيّة وبين اقتباسها إلى فيلم سينمائي أو مسلسل تلفزيوني، ووقع الاختيار على مجموعتين فايسبوكيتين يهتمّان بمثل هذه القضايا.

1. هي المجموعة الفيسبوكية (مجلّة: أبوليوس الرّواية الجزائريّة)؛ وهي مجموعة جزائرية تضم العديد من المتابعين يتجاوز (24 ألف عضو)، أهمّها النّاشطون في مجال الأدب باختلاف فروعه وخاصّة كتابة الرّواية، أنشئت منذ ستّ سنوات.

[1].ينظر: كين دانسايجر: فكرة الإخراج السّينمائي، ص 51-53.-

2. هي المجموعة الفيسبوكيّة ( cinéma algérien السّينما الجزائريّة )؛ مجموعة تضمّ ما يفوق 66 ألف عضو، تنشط في الاهتمام بكلّ ما يقدّم على السّاحة الفنّية والسّينمائيّة خصوصا في الجزائر والوطن العربي،ومختلف المناسبات العالميّة، وتناقش كلّ ما هو جديد من أفلام مقدّمة ومهرجانات مقامة، كما تسترجع بالصّور والتّحليل كلّ ما مرّ على السّينما في فترات ماضيّة، يشرف على المجموعة "جمال محمدي" مخرج وكاتب سيناريو جزائري، كما تضمّ مجموعة كبيرة من السّينمائيين والمخرجين والممثّلين والمهتمين بالمسرح داخل الوطن وخارجه، تم إنشاء المجموعة عام 2016م.

**1.3. تحليل النّتائج:**

أ. **مجلّة: أبوليوس الرّواية الجزائريّة.**

تمّ طرح الاستطلاع التّالي في المجموعة بتاريخ: 21 أوت 2020م، على السّاعة 16:29د، وقد أسفر عما يلي:

أجاب عن الاستطلاع 176 شخصا، بين من يرى بأنّ الرّواية المقتبسة أحسن من الفيلم، أو المسلسل المقتبس منها، وبين من يرى بأنّ الفيلم كان أحسن وأوسع من الرّواية، وهناك رأي ثالث من تبيّن له أنّ مستوى الفيلم أو المسلسل كان من مستوى الرّواية ولا فرق واضح بينهما:

| الاستطلاع: | أعجبتني الرّواية: | أعجبني الفيلم / المسلسل | لا فرق بينهما |
|---|---|---|---|
| المتفاعلون: | 159 | 13 | 4 |
| النسبة المئويّة: | %90.34 | %7.38 | %2.27 |

يوضّح الجدول المدوّن أعلاه إلى كون ما يزيد من 90% من جمهور المتفاعلين يرون بأنّ الفيلم أو المسلسل لم يعط الرّواية حقّها، بحيث شوّه صورتها من ناحيّة عدم احتواء الأشخاص أحيانا، أو بسبب كسر أفق التّوقّع لديهم أحيانا أخرى، ممّا استدعى تفوّق كبير للرّواية.

**ب. مجموعة cinéma algérien السّينما الجزائريّة.**

تمّ الاستطلاع يوم 3سبتمبر 2020م، على السّاعة 13: 34د، وكانت النتائج كما يلي:

تفاعل 283 مع الاستطلاع الذّي دام لمدّة تقارب 24 ساعة، وقد أسفر على النتائج الموضّحة في الجدول:

| الاستطلاع: | الرّواية أحسن: | الفيلم / المسلسل: أحسن | لا فرق بينهما |
|---|---|---|---|
| المتفاعلون: | 168 | 99 | %16 |
| النسبة المئويّة: | %59.36 | %34.98 | %5.65 |

بالرّغم من تفوّق الرّواية مرّة أخرى على الفيلم والمسلسل في مجموعة تهتم بالمرئي على حساب الورقي، فإنّ النّسبة هذه المرّة كانت ضعيفة مقارنة مع الرأي النّقيض.

الذّي جاء مشتركا وواضحا كما هو مبيّن في الجدولين، هو إجماع الكثير من المتفاعلين أنّه لا يمكن أن يكون هناك تشابه بين الرّواية وما اقتبس منها، إذ لم تتعدّى نسبة ذلك 6%، هذا دليل على نسبة مطابقة الرّواية للفيلم أو المسلسل غير ممكنة بتاتا إذ لم نقل أنّها مستحيلة والسّبب في ذلك أنّ لكلّ فن ضوابطه وقواعده التّي تحكمه بالإضافة إلى كونهما مكمّلان لبعضهما البعض فللأولى سحر قراءتها، وللثّانيّ جاذبيّة مشاهدته، وهذا معروف عند الطّرفين.

**-الفيلم / المسلسل يشبه الرّواية:**

يعود الأمر في تشابه العمل الدّرامي مع العمل الرّوائي إلى العمل في حدّ ذاته، وطبيعة كتابته أو إخراجه فأحيانا تتفوّق الرّواية، وأخرى يتفوّق الفيلم، وفي أحايين قليلة يتساوى العملين من ناحيّة الجودة والمتعة، وأمثلة ذلك كثيرة لا يسعنا حصرها:

**السند باد**
على حسب العمل أختي ، هناك أعمال تسيئ للقصة المكتوبة و تكون أسوء منها وهناك العكس .
مثلا قرأت رواية الأبله لدوستويفسكي و شاهدتها على اليوتوب كانت في القمة في كليهما مكتوبة و ممثلة .

١ ي أعجبني رد

**Ryma Tagha**
L attentat de yasmina khedra les deux sont magnifique

عرض الترجمة

١ ي أعجبني رد

**Haythem Bahlouli**
ستيفان كينغ الفيلم بروعة The secret window
القصة من أداء جوني داب ❤️
كاين ايضا chanson douce de leila slimani هنا
أيضا الفيلم بروعة الكتاب

٢٠ س أحببته رد

**وارفة الظلال ☕**
"كبرياء وهوى " لجين اوستن ، كانت رائعة فيلما ورواية حقيقة 🖤

٢١ س أحببته رد

**نبيلة سنوساوي**
الدار الكبيرة محمد ذيب
كلاهما ينافس الآخر في الروعة المسلسل والرواية

٢٢ س أحببته رد

فروايات مثل: الأبله، كبرياء وهوى، the secret window... وغيرها حازت على إعجاب القارئ الذّي تحوّل إلى مشاهد ولكنّه يستمتع في كلا الأمرين.

ويرجع بعضهم الاختلاف في شهرة أحدهما على حساب الآخر يعود إلى جمهور المتلقّين الذّين غالبا يكونون في المشاهدة أكثر منهم في القراءة، الذّي تعتمد غالبا على قراءة النّخبة أمّا الأولى فهي –حسبهم– أشمل وأوسع.

**Zahra Gharebi**

الثقافة العامية للمتلقين مع العلم أن المتلقي للعمل الروائي يكون عادة من النخبة أما السينما فعكس ذلك فدائرة المتلقين أوسع وأشمل

**–الرّواية تتفوّق على الفيلم / المسلسل:**

تتفوّق الرّواية كثيرا على المسلسل، لأسباب مختلفة ففي الرّواية توجد تفاصيل مختلفة كبيرة وصغيرة وغامضة ومشوقّة، موزّعة على صفحات كثيرة، لكن الفيلم يهمل تلك التّفاصيل الصّغيرة فهو يركّز على ما هو مهم نظرا لضيق الوقت، خاصّة وأنّه يعي تماما بأنّ الفيلم إذا كثرت ساعاته قلّت متابعته.

**حسن البصام**

الرواية تجسد كل التفاصيل ..أشعر أن الفلم لا يحتضن تفاصيل الرواية

١

١٧ س أحببته رد

**Mai Zitouni**

روايات دان براون شفرة دافينشي وملائكة وشياطين والجحيم الرواية تفوق الفيلم بسنوات ضوئية مع أن الفيلم تجسيده جيد وسيحبه من لم يقرأ الروايات لكن من قرأ لدان براون وعشق تفاصيل الرواية يستحيل أن يقنع بالفيلم

–تزخر الرّواية بمشاعر كبيرة جيّاشة وعاطفة تبيّنها الكلمات في سطور وليس في كلمات فقط، لكن بالنّسبة للفيلم أو المسلسل فهو قد يختصر ذلك في لقطة أو لقطتين، مشهد تبدو فيه بطلة العمل تذرف دموعا، أو ترتسم ابتسامة جميلة على محيّاها:

**Razali Kahina**
أنا أحببت المسلسل الكارتوني ريمي (الجوال) كثيرا جدا منذ طفولتي ، لكن بصراحة عندما قرأت الرواية كانت أروع بكثير ،يا إلهي! وصف رهيب بأدق التفاصيل و إثارة حقيقية للعواطف، لا يمكن أن تمنع نفسك من البكاء عليك أو على الأقل الشعور به ، رواية أثرت بي كثيرا جدا ، و بصراحة جعلتني أفكر كثيرا جدا قبل كتابة روايتي القادمة

٢١ س أدعمه رد ٢

-يكون الفيلم أو المسلسل أحيانا بعيدا عن الرّواية، إمّا بسبب اختصاره للأحداث الموجودة في الرّواية، أو تغيير فيها، ولم يعلم أنّ تلك الأحداث المحذوفة لها تأثير كبير عند القارئ الذّي كان ينتظر تجسيدها، بمجرّد تخلي الفيلم أو المسلسل عنها فإنّه يحدث شرخ كبير لدى القارئ المتفرّج، ممّا يجعله ينفر منه منتصرا للرّواية، وقد يسئ المخرج اختيار الاقتباس فيلجأ إلى رواية قليلة الأحداث كثيرة الوصف فيقع في فخّ الرّداءة، فالاختصار أحيانا قاتل للمتعة.

+

**Atika Azzeddine**
جات في بالي رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغانم فيها تفاصيل ثورية مؤثرة، على عكس المسلسل الدرامي مافيهش هوية جزائرية ماعدا الثلاث حلقات اللوالا ويركز كثر على العلاقة العاطفية...حتى الروائية معجبهاش الإنتاج كيما تخيلتها غاديا تكون.

١ ي أعجبني رد ٣

**Yahiaoui Sihem**
مثلا رواية ذاكرة الجسد رائعة، لكن بالنسبة لمسلسلها لم أستطع حتى أن أكمل الحلقة الأولى، هو بعيد كل البعد عن الرواية...

١٤ س أحببته رد ١

**مريمة**
قرأت السيرة الروائية لإليزابيث جلبرت: طعام، صلاة، حب، وشفت فلم لنفس العمل بطولة جوليا روبرتس لكن الفلم خيبني جدا، بدا كاختصار للسيرة بحكم أنها احتوت على الكثير من التفاصيل التي تم تهميشها في الفلم، ممكن لو ترجم العمل لسلسلة يكون أفضل.

٢٢ س أحببته رد ١

-الزّمن: طول الرّواية وزخمها لا يمكن أن يختزله الفيلم في ساعة ولا ساعتين، لذلك أحيانا يضطر المخرج في تقسيمها إلى أجزاء، مثلما حدث مع سلسلتي (The Lord of the Rings) في ثلاثة أجزاء، و (Twilight) في خمسة أجزاء.

**Soha Alsaqqaf**
دائماً الرواية تفوز اظن أن لا يمكن لفلم مدته ساعة ونصف إلى ساعتين يستطيع وصف رواية مكونه من 300 صفحة

١٦ أ أعجبني رد

**Mohammed Faisal**
اصلا الفلم مستحيل ان يغطي كافة جوانب الرواية، لهذا دائما الرواية تتفوق على الأفلام.

١٥ أ أعجبني رد

-تقوم الرّواية بتقديم شخصيات مهمّة لتسيير الأحداث والتّفاعل معها، فيقوم القارئ بدوره بتصوّر هذه الشّخصيات في مخيّلته ورسم ملامحها، فيتفاجأ بشخصيات لا ترتقي لمثل تصوّره، والأكثر من ذلك فهي مفروضة عليه بكلامها وحركاتها وتصرّفاتها.

**فاطمة الزهراء بطوش**
قرأت مثلا رواية ذاكرة الجسد...وكانت رائعة ..وضعت لأبطالها في مخيلتي صورا معيتة...بعد أن جسدت في مسلسل...لم يرقني حقا سوى أغنية الجنيريك...هذا لأن الرواية كانت مليئة بالمشاعر والاحساس لا تدركه إلا عين القارئ للكلمات...ولا يمكن تمثيل ذاك الكم الهائل من المشاعر...ولأن الرواية لم تكن تحمل ذاك الزخم من الاحداث القابلة للتمثيل.

٢٢ س أحببته رد

-سوء التّقدير في اختيار الممثّلين: ففي بعض الأحيان يخطئ المخرج في اختيار الممثّل لأداء شخصيّة ما، فلا يجد المتفرّج نقاط تشابه بين الشّخصيّة المتخيّلة وبين الشّخصية المجسّدة، فيصاب بخيبة أمل، وكم من مرّة شاهدنا عملا دراميا، وأطلقنا أحكاما وتمنّيات في لو كان بإمكاننا تغيير الشّخصية (أ)، مكان الشّخصية (ب) لأنّها الأقوى والأقدر.

**Sumia Seddik Ameur**

على العكس ، رواية الفيل الأزرق كانت أفضل من الفيلم لأن الفيلم حذف كثيرا من التفاصيل بل و غير حتى من ملامح الشخصية الرئيسية فكريم عبد العزيز لا يشبه أبدا بطل الرواية و أقرب ممثل لأوصاف البطل كانت تنطبق أكثر على ممثل مثل آسر ياسين بحجمه الضئيل و عينيه اللامعتين. التفاصيل هي التي تصنع الصورة صحيح أن التجسيد يضفي حيوية للرواية و لكن أحيانا محاولة رؤية العمل بعين المخرج فقط يفقدها جمالها

١ ٩ س أدعمه رد

-إذا كانت الشّخصية مهمّة عند بعض المتفرّجين، فإنّ المكان مهم أيضا عند البعض الآخر، إذ يقوم الرّوائي بوصف مكان ما وصفا خياليا، حتّى كأنّه يبدو الجنّة المنتظرة، أو الجحيم، لكنّ المخرج أثناء عمليّة التّصوير قد لا يجد هذا المكان الخيالي ممّا يدفع بعمله إلى الهاوية بسبب بسيط، أضف إلى ذلك مثله مثل الشّخصيّة، فالمكان مفروض على المتفرّج بكلّ إيجابياته وسلبياته بعيدا عن ما تخيّله القارئ إلّا في أحيان نادرة.

**Chne Chne**

ذاكرة الجسد ، وريح الجنوب . الرواية تخليك نت تتخيل الأحداث والأماكن أما الفلم أو المسلسل تنقل تصور المخرج .

٢ ١ ي أعجبني رد

**بلقاسم جنيدي**

المسلسل التاريخي أبو ليلى المهلهل ..ماروي عنه منقوص في المكتوب والمرئي ولم يعطوه حقه لكن رأي الرواية المكتوبة أحسن وأروع لأنها تجعلك تتخيل الوسط والبيئة اللتي تعيشها من نسج خيالك ولا تفرض عليك كالمسلسل ..

١ ١٦ س أحببته رد

-الشّاعرية المكثّفة في الرّواية والتّي نتجت عن كثرة الوصف وشرح العواطف وتكثيفها، وسحر الكلمات وتسلسلها وزخرفتها بالتّمثيلات والتّشبيهات والاستعارات، وتثمينها بالحكم والأمثال وقصص الغابرين وحكايات الحالمين، لا

نراها في العمل الدّرامي فليس لدى المخرج الوقت لاستحضار هذه الأشياء أضف إلى ذلك طبيعة العمل لا تتوقّف عليها.

تسنيم نور الإيمان
ذاكرة الجسد متعة القراءة وافساح المجال للخيال أحسن من المسلسل رأي شخصي
١
١ ي أعجبني رد

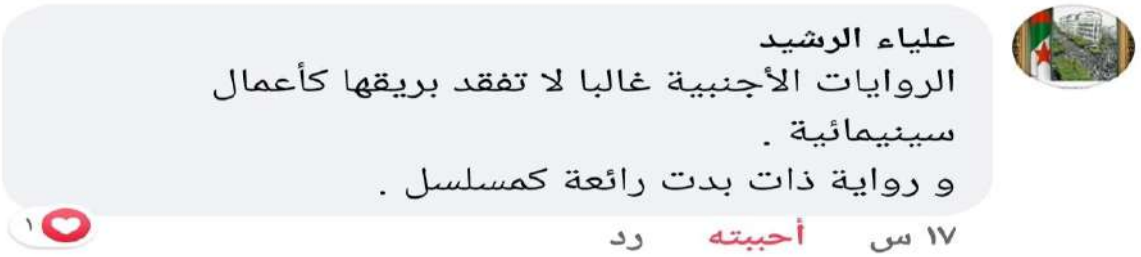
مطر ناي أحمد
ساق البامبو ماقدرتش نكمل مسلسل تاعها، ذاكرة الجسد مسلسل يفتقد لشاعرية الرواية، فيلم زوربا بعيد عن الرواية، رواية طعام صلاة حب بالرغم ان الفيلم جميل ذو مستوى عالي الا اني فضلت الرواية، ربما الاستثناء الوحيد هو لرواية عداء الطائرة الورقية لخالد حسيني في زوج في القمة ... الخ
١
١٨ س أحببته رد

-التّرجمة: أرجع بعض المتفاعلين السّبب في قصور العمل الدّرامي عن تحقيق متعة المشاهدة المتوقّعة إلى ترجمة الرّواية التي عادة ما تكون خيانة للنّص الأصلي، خاصّة إذا كان المخرج قد اعتمد على الرّواية المترجمة للغته دون العودة إلى النّسخة الأصلية، فقد شاهدنا أفلاما كثيرة باللّغة الانكليزيّة في أصلها كانت بلغة غيرها.

Marwa Mahdi
المشكلة بالترجمة عند ترجمة الرواية تكون الكلمات العربية غير منصفة لادبية الرواية الا اذا كان المترجم هو بنفسه اديب وهنا سيقوم برفع ادبيتها وفق ما تملي عليه موهبته الادبية لكن مع ذلك احيانا يتجاوز الحدود الطبيعية للرواية فيفرض ذاته في تغيير او اضافة حدث او قول 🤦
١
٤ د أحببته رد

-تفوّق الاقتباس الأجنبي: أجمع بعض متتبعي عمليّة الاقتباس المكتوب إلى الدّرامي، أنّه ناجح بصورة تلفت الانتباه عند الغرب، خاصّة بعدما شهدت روايات كثيرة تتحوّل أفلاما وقد لاقى العملان نجاحا باهرا وإن تفوّق

أحدهما على الآخر تبقى متعتا القراءة والمشاهدة تفرضان نفسهما، على عكس الاقتباس العربي سواء كان من أعمال أجنبيّة أو أعمال عربيّة الذّي عرف ضعفا ما في نجاح العمليّة.

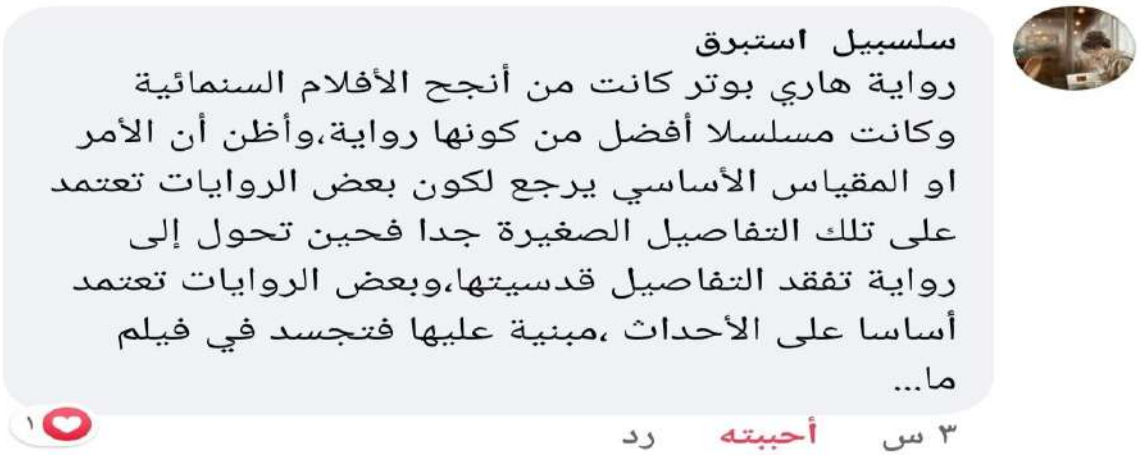



**-الفيلم / المسلسل يتفوّق على الرّواية:**

بنسبة ضئيلة انتصر العمل الدّرامي على العمل المكتوب، ونالت أفلام ومسلسلات شهرة واسعة أكثر ممّا نالته الرّواية، ويعود السّبب في ذلك إلى حسن اختيار المخرجين لبعض الرّوايات التّي تحمل طابعا خياليا أو فنتازيّا أو تؤرّخ لأحداث كثيرة، وهذا راجع –حسب بعضهم- لقدرة المخرج على حسن اختيار الأحداث وحسن صياغتها من طرف السّيناريست ومن ثمّ تفوّق الممثّل في أداء الدّور الذّي أسند إليه بكلّ احترافيّة.

بالإضافة إلى:

**-التّركيز على الأحداث:** تحمل بعض الرّوايات أحداثا كثيرة تكون قابلة للتّصوير والتّجسيد، مما يجعل العمل الدّرامي المقتبس منها زخما بالأحداث فلا يترك للمتفرّج فراغا واضحا إذ يشدّ انتباهه منذ البداية، وبتنوّع الأحداث وكثرتها يشتّت عقل المتفرّج ويجذب انتباهه.



**-الاعتماد على الفنتازيا والخيال:** اعتمدت السّينما في مراحل متأخرة على روايات الخيال العلمي والفنتازيا وحشدت لتصويرها معدّات ضخمة معتمدة في أغلبها على الواقع الافتراضي.

أبرز المعجبين
**محمد عويض**
روايه جريمه في قطار الشرق..الفلم افضل
١٦ أ أعجبني رد

**Reem Abdullah**
فيلم هيبتا رهيبيبيب افخم من الروايه
١٦ أ أعجبني رد

**-تخيّل الشّخصيّة:** بعض الممثّلين في السّينما يكسبون محبّة الجمهور ورضاهم، وحيثما كانوا أبطالا لفيلم ما فإنّ معجبيهم يهرعون لمشاهدة العمل، فشخصيّة مثل "فوندام" سابقا لاقت رواجا واستحسانا كبيرا في تسعينيات القرن الماضي حتى اشتهرت كلّ أفلامه باسمه بعيدا عن عنوان الفيلم الحقيقي، وحيث لا شهرة تضاهي شهرة ممثلي أفلام الحركة (الأكشن)، فقد اشتهر إلى جانبه شخصيات أخرى مثل (جاكي كيشان وبروس لي) وغيرهم، وكان لا يؤتى على ذكر شخصيّة كوميدية بالأبيض والأسود في السّينما المصريّة، حتّى تتذكّر الجماهير العربيّة الممثّل الكوميدي "إسماعيل يس".

**Amin Inter**
غالبا يعجبوني الروايات اكثر ،
لكن مثلا فيلم merchant of Venice (تاجر البندقية) أعجبني أكثر من الرواية ، ربما بسبب الآداء الأسطوري لآلباشينو و الذي لم استطع تخيله عند قراءة الرواية ، أو بسبب صعوبة مفردات الرواية التي لم أستطع من خلالها الحصول على وصف كامل للأشخاص و الاماكن .... ، فكانت المشاهد التصويرية في الفيلم أفضل بالنسبة لي .
١ د أعجبني رد

**-غياب الاحترافيّة في التّرجمة:** أحيانا تقع الرّواية المكتوبة بلغتها الرّسمية في أياد غير آمنة، ممّا يستدعي سوءا في

التّرجمة، واختلاطا في جمالية السّرد، فتكون الرّواية جافة لا حياة فيها ولا شاعرية، ولكنّها تقع في يد مخرج كفء فيحسن استغلال أحداثها وشخصياتها، ثمّ يسوّق العملان إلى بلد بلغة مغايرة، فيعجب شعبه بالفيلم ويستهجنون الرّواية، لأنّ الصّورة تتفوّق على الكلمة.

**-إعادة النّص:** للرّواية والسّينما قالبان مختلفان، ولكلّ منهما خصائص تميّزه، فعندما يأخذ السيناريست فكرة الرّواية وشخصياتها والهدف الذّي تسعى لتحقيقه، ويعيد بعثها من جديد، يحقّق فيلمه أو مسلسله شهرة تضاهي الرّواية أو تفوقها، خاصّة إذا استطاع أن يملأ عمله ثغرات الرّواية.

**Sumia Seddik Ameur**

مسلسل " حديث الصباح و المساء" للذي تفوق فيه السيناريست " محسن زايد" برؤيته الفنية على " نجيب محفوظ" صاحب الرواية . حتى أن نجيب محفوظ نفسه اعترف بذلك تقديرا له حين قال لمحسن زايد : أعطيتك مترا من قماش فنسجت ثوبا كاملا" اقرأوا الرواية ثم شاهدوا المسلسل و ستعرفون عظمة " محسن زايد"

١ ٩ س أحببته رد

**Martin Shuichi**

السينيما فن آخر قائم بحد ذاته و ليس قاتلاً للروايات و الأمر بيد المخرج بشكل شبه كلي، خذ كمثال أفلام مثل the clockwork orange و fight club... أفلام صعدت بالرواية لمستويات عالية جدا

١ ١٩ س أعجبني رد

**-تكامل فريق العمل:** إذا كانت الرّواية عملا فرديا فإنّ العمل الدّرامي هو عمل جماعيّ، فمن فريق الإعداد والتّصوير إلى المنتجين وكاتب السّيناريو والمخرجين وعمال الدّيكور، وصولا إلى المخرج والممثّلين الذّين تقع مسؤولية نجاح العمل أو فشله عليهم؛ فكلّما كان العمل منظّما والفريق متكاملا ومتعاونا كلّما أحسّ المتفرّج بجمالية الفيلم.

-بل ذهب بعضهم إلى أبعد من ذلك إذ يرى بأنّ الرّواية التّي تخفق عندما تتحوّل إلى عمل درامي، هي رواية فاشلة من البداية، والعمل لم يزد عن إظهار ذلك وإسقاط القناع عن فشلها وإخفاقها.

# الفصل الثّاني:

## الفصل الثّاني: تقنيات السّرد بين المكتوب والمرئي.

**المبحث الأوّل:** الشّخصية الرّوائية / الشّخصية الدّرامية.

**المبحث الثّاني:** الزّمن الرّوائي / الزّمن الدّرامي.

**المبحث الثّالث:** المكان المتخيّل / المكان المصوّر.

**المبحث الرّابع:** من الكلمة إلى الصّورة.

**المبحث الخامس:** العتبات في السّرد والدّراما.

## المبحث الأوّل: الشّخصية الرّوائية / الشّخصية الدّرامية

### المطلب الأول: الشّخصية الرّوائيّة:

#### 1.1. مفهومها:

انتقل المصطلح من المستوى المادّي إلى المستوى المعنوي "كلّ جسم له ارتفاع وظهور والمراد به إثبات الذّات فاستعير لها لفظ الشّخص"[1].

أمّا في اللّغات الأوروبيّة فمصطلح الشّخصيّة (Personality) فيعود إلى الكلمة اللاتينيّة (Persona)، والتّي تشير إلى "القناع الذّي يرتديه الممثّل في الدّراما اليونانيّة،

The term Personality is dervied from the latin word Persona which referred to a mask worn by actor in Greek darama[2]

فكلمة (الشّخصية) مستوحاة من الدّراما المسرحيّة اللاتينيّة خلال ارتداء ممثلي المسرح الأقنعة أثناء أدائهم لأدوارهم المختلفة، "فيظهر أمام الآخرين بمظهر معيّن ومعنى خاص، أو ليصعب التّعرّف على الشّخصيّة التّي تقوم بهذا الدّور، ومع مرور الزّمن أطلق لفظ Persona على الممثّل نفسه أحيانا وعلى الأشخاص أحيانا أخرى"[3] ثمّ انتقل هذا المصطلح كذلك ليدلّ على ما يتميّز به الفرد من أوصاف وسلوكات من جهة، وتصرّفاته تجاه المواقف التّي تواجهه من جهة ثانيّة، فظهرت لنا أنواع عديدة من الشّخصيات: الجريئة، الخجولة، الغامضة العصبيّة..."فالشّخصيّة هي حاصل جمع كلّ الاستعدادات والغرائز والميول والقوى البيولوجيّة الفطريّة الموروثة مضافا إليها ما تكتسبه من صفات واستعدادات وميول"[4].

هذه التصرّفات حملت بعض علماء النّفس والنّقاد على القول بأنّها "نمط سلوكي مركّب، ثابت ودائم إلى حدّ كبير، يميّز الفرد عن غيره من النّاس، ويتكوّن من تنظيم فريد لمجموعة من الوظائف والسّمات والأجهزة المتفاعلة معا والتّي تضمّ القدرات العقليّة، أو الوجدان أو الانفعال، أو النزوع أو الإرادة، وتركيب الجسم والوظائف الفيزيولوجيّة"[5] ، كل هذه الميزات والسّمات كان من شأنها تحدّيد طريقة الفرد الخاصة في بناء أسلوب حياته

[1] .أحمد محمد عبد الخالق: قياس الشّخصيّة، لجنة التّأليف والتّعريب والنّشر، الكويت، ط1، 1996م، ص 63.

[2] .عادل محمد هويدي: نظريات الشّخصية، ايتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط2، 2011م، ص 19.

[3] . أحمد محمد عبد الخالق: المرجع السابق، ص 63.

[4] .كامل محمّد محمد عويضة: علم نفس الشّخصيّة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1996م، ص 99.

[5] . أحمد محمد عبد الخالق: المرجع السابق، ص 64.

"مركّب يشتمل على نطاق واسع من العمليّات الدّاخليّة تلك التّي تحدّد كيف يتصرّف الشّخص تجاه مختلف المواقف"[1].

وانطلاقا من هذه الفكرة ميّز النّقاد عاملين مؤثّرين في بناء الشّخصيّة، بحيث "يتبيّن في شخصيّة الفرد صفات عامّة هي صفات النّوع الإنساني، وصفات خاصّة هي صفات الشّعب الواحد، وصفات أخصّ هي صفات الوراثة القريبة والبيئة المحدودة التّي نشأ فيها، وهذه الصّفات الأخيرة هي التّي تميّز الفرد عن غيره وهي تمتزج ببعضها وبالصّفات الأخرى في كلّ فرد على نحو يخالف امتزاجها في غيره"[2].

**أ. عامل خارجي (External determinants):**

أو البيئي، توجد بعض المحدّدات منها عضوية الفرد في ثقافة خاصّة، الطّبقة الاجتماعيّة الاقتصاديّة، الوضع الفريد للأسرة.

**ب. عامل داخلي (Internal determinants):**

ويشمل هذا الجانب القوى الجينية، البيولوجيّة، الفيسيولوجيّة، إضافة للتّسليم بالتغيّرات التّي تصاحب نموّنا جسميّا، اجتماعيّا، عقليّا، عاطفيّا وخلقيّا".[3]

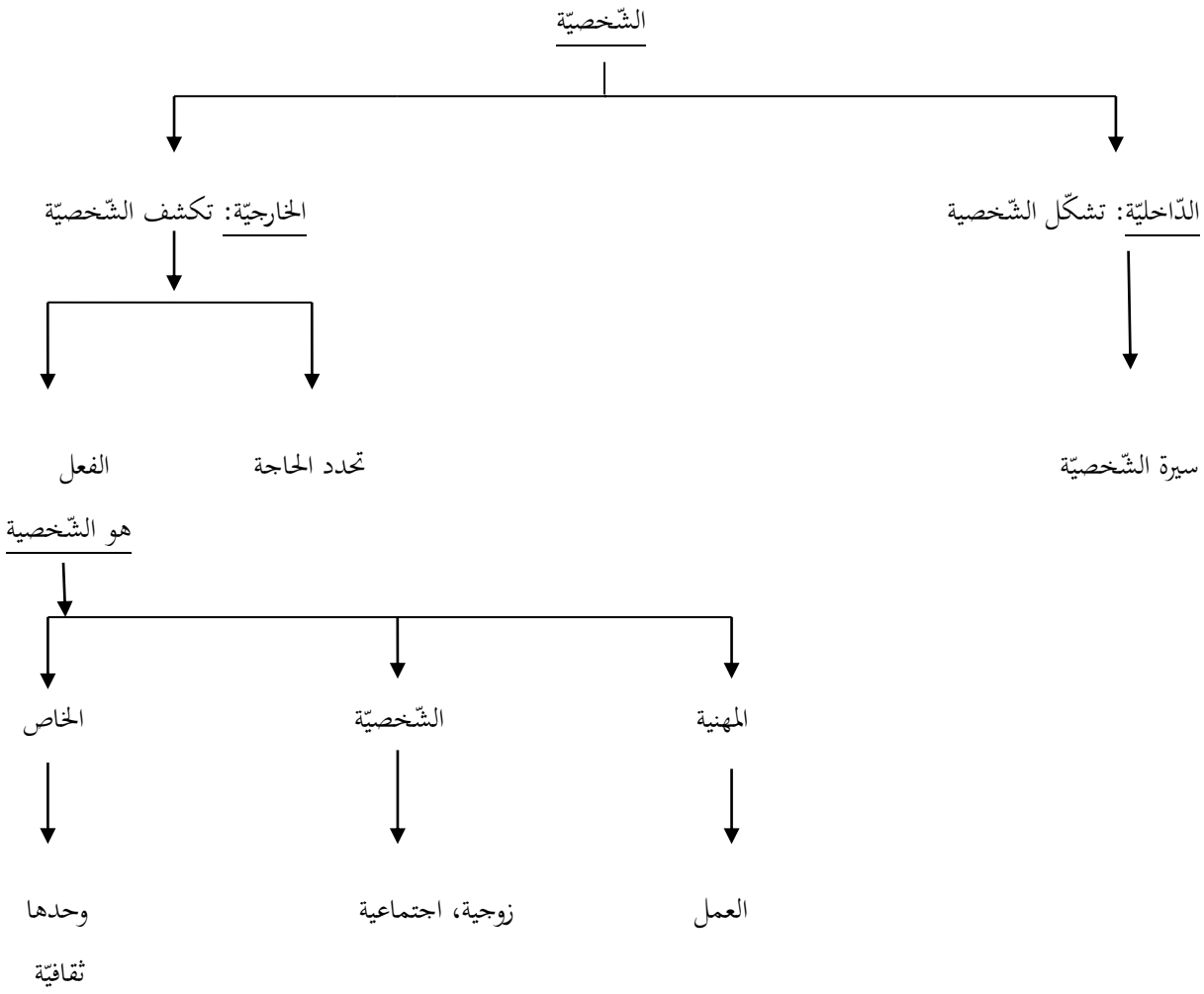
فالجانب الأوّل يتعلّق بالوضعيّة الاجتماعية والأسرية والثّقافية ومستواه التّعليمي وغيرها، فيما يتعلّق الجانب الثّاني بمختلف الانفعالات التي تصيبه، وتتعلّق الشّخصية بالرّوائي أو المؤرّخ أكثر من تعلّقها بباقي الفنون الأخرى كالرّسم والنّحت والموسيقى.

ويمكننا التّوضيح لها بالمخطّط التّالي:

[1] . عادل محمد هويدي: نظريّات الشّخصيّة، ص 18.

[2] .أحمد محمّد عبد الخالق: علم نفس الشّخصيّة، ص 100.

[3] . عادل محمد هويدي: المرجع السّابق، ص 77.




(الشّكل 1)[1]

وبالحديث عن الرّواية فإنّ الشّخصيّة "تتعدّد بتعدّد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات والثّقافات والحضارات والهواجس والطّبائع البشريّة التّي ليس لتنوّعها ولا لاختلافها من حدود"[2].

وعن اختراع الشّخصيّة الرّوائيّة يقول "فورستر" إنّ الرّوائي على خلاف الكثير من زملائه "يمكنه أن يصنع لنا عدّة كتل من الكلمات التّي تصف الإنسان شخصيّا وصفا عامّا، ويمنح هذه الكتل أسماء ويعيّن جنسهم، كما ينسب إليهم حركات وإشارات معقولة ويجعلهم يتكلّمون وذلك باستخدام الأقواس، وربمّا يجعلهم يتصرّفون تصرّفا مناسبا، وهذه الكتل من الكلمات –هي الشّخصيات–"[3]، ويقصد "فورستر" بزملائه مجموع المؤرّخين الذين تربطهم علاقة مع الشّخصية، سوى أنّ المؤرّخ يعجز عن معرفة الشّخصية في بداياتها الأولى بل بعدما تطفو على

[1] .سد فيلد: السّيناريو، تر: سامي محمّد، دار المأمون للتّرجمة والنّشر، بغداد، دط، 1989م، ص 41.

[2] .عبد الملك مرتاض: نظريّة الرّواية، ص 73.

[3] .ا.م فورستر: أركان القصّة، تر: كمال عيّاد جاد، دار الكرنك للنّشر والطّبع والتّوزيع، القاهرة، دط، 1960م، ص 56.

السّطح، كما أنّ شخصياته معدّة مسبقا، لا دخل له في تكوينها ولا في صناعتها، في حين الرّوائي وحده قادرا على صنع شخصيات رواياته التّي شبّهها بكتل من الكلمات يمكن للرّوائي تشكيلها وفقا لمجموعة من الصّفات والأفعال وجعلها تتماشى والسّرد.

واتفق عديد من النّقاد أنّ الشّخصيّة في مجملها تعدّ (قالبا فارغا)، يمتلئ حينما توجد ضمن "وحدة دلالية قابلة للتّحليل والوصف والتّصنيف، وتولد من خلال جمل تتلفّظ بها أو يتلفّظ بها عنها"[1]، أي أنّ الشّخصيّة الرّوائيّة مرتبطة بعناصر أخرى تتشكّل معها ضمن علاقات يتطلّبها السّرد ومدلول الشّخصيّة انطلاقا من هذه الفكرة لا يتشكّل فقط –كما يقول سوسير– "من خلال التّكرار أو من خلال التّراكم والتحوّلات، ولكن يتشكّل من خلال التّقابل ومن خلال علاقة شخصيّة بشخصيّات الملفوظ الأخرى"[2]، وإن كان يرى بأنّ هذه العلاقة ليست ثابتة فهي تتغيّر من مقطع سرديّ إلى آخر.

وميّز "عبد الملك مرتاض" بين اهتمام الروائيين القدماء بالشّخصيّة، والروائيين المحدثين، وتوصّل بأنّ الشّخصيّة لم تعد كما كانت بؤرة مهمة للسّرد ومرتكزه الأساسي بل تعتبر الآن عنصرا موازيا لعناصر السّرد الأخرى، فالروائيّون قبل القرن العشرين أولوا اهتماما كبيرا بها وبالغوا في ذلك " فيركّزون كلّ عبقريّتهم وذكائهم على رسم ملامح الشّخصيّة والتّهويل من شأنها والسّعي إلى إعطائها دورا ذا شأن خطير"[3]، وبعد القرن العشرين لم يعد الرّوائيّون يولونها اهتماما ملحوظا، بل عدّوها "كائنا ورقيّا بسيطا"[4].

وإذا كانت الشّخصيّة عنصرا مهما من عناصر الحكي، ومدلولا مرتبطا بالعناصر الأخرى المكوّنة له فيجب فصلها عن الرّوائي صاحب النّص، واعتبارها شخصيّة خياليّة ابتدعها الرّوائي، فيحذّر "بلزاك" من الخلط بينهما، لذلك يشير أثناء تفريقه بين الرّوائي والشّخصيّة بطلة الحكي "بأنّ الكثير من القرّاء يخلطون بينهما عندما يستعمل الرّوائيّ ضمير المتكلّم حيث يؤكّد أنّه في عدّة مقاطع من العمل الرّوائي يجعل الرّوائي شخصيّة تحكي باسمه... فهناك كثير من النّاس يحلو لهم جعل الكاتب مشاركا في الأحاسيس التّي يلحقها بشخصياته، وإذا حدث واستعمل المؤلّف ضمير المتكلّم فإنّ كلّ النّاس تقريبا سيسعون إلى الخلط بين المؤلّف والرّاوي"[5].

ويلجأ القراء إلى هذا الخّلط حينما يشارك الرّاوي في سرد الأحداث التّي حصلت معه كبطل للقصّة أو

---

[1] .فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة (سوريا)، ط1، 2013م، ص 39.

[2] .المرجع نفسه، ص 42.

[3] .عبد الملك مرتاض: نظريّة الرّواية، ص 76.

[4] .المرجع نفسه، ص ن.

[5] .حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي (الفضاء، الزّمن، الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1 1990م. ص 212.

كشاهد عليها، فكما هو معروف فالرّاوي هو المسيّر للسّرد والمنظّم لأحداثه ما بين الاستباق والاسترجاع ووقت السرد، وقد يتدخّل مجموعة من الرّواة في السّرد "فيتناوبون على سرد الأحداث الخاصّة بهم أو بقصصهم وهذا ما يسمّى "بالحكي داخل الحكي" أو "الرّواية داخل الرّواية"[1].

وقد يكون الرّوائي منفصلا تمام الانفصال عن الشخصيّة بطلة السّرد، بحيث تكون هذه الشّخصيّة ليست إنسانا، قد تكون حيوانا أو جمادا أو فكرة أو خيالا... وغيرها، ويطلق عليها "قريماس" (الشّخصيّة المجرّدة)[2]، "إنّ قطّ "تيريز راكان فرانسوا" هو الرّديف للعجوز "مدام راكان"، وسيقتله "لوران" في النّهاية، ليعوّض بـ"موتون" قطّة "بولين" في بطن "باريس" أو قطّة "شارل" في رواية (الأرض) وهو الأليف الصّامت في الماخور..."[3].

ويعتبر "تودوروف" الشخصية موضوع القضية سردية[4]، ويربطها بمجموع الصّفات المرتبطة بالفاعل والتّي تميّزة أثناء مرحلة الحكي، سواء أكانت منظّمة أو غير منظّمة، إمّا يوضّحها لنا الرّوائي أو يكتشفها القارئ "فنجد "بوكاس Boccace"، "بلزاك BalzacK "و"دوستويفسكي" أنّ الصّفات تؤلّف بطريقة مختلفة ومن ناحية أخرى فإنّ هذا التّنظيم بإمكانه أن يشكّل موضوع التّحديدات الموجّهة للقارئ الذّي يجب عليه إتمام عمل إعادة التّكوين، أخيرا يمكن أن يكون مفروضا من قبل القارئ نفسه دون أن يكون حافزا في النّص"[5].

كما يرى بأنّ الرّوائي تعمدّ إخفاء الشّخصيّة وتهميشها بهذه الصّورة فقدمت الشّخصية في الرّواية الجديدة كلّ شيء حتى الاسم ف "جيد Gid" ابتعد اسم الأسرة لشخصياته واكتفى بالاسم الأوّل، وبطل "كافكا" سميّ بالحرف الأوّل (K)، والذّي ربّما يرمز إلى "كافكا" نفسه، و"جيمس جويس" استخدم أيضا الحروف مثل (H.C.E)، و"فولكنز" في رواية (الصّخب والعنف) كان يستخدم الاسم الواحد لشخصيتين مختلفتين، فكان يطلق اسم (كونتين) على الخال وبنت أخته، وكان يطلق اسم (كادي) على الأمّ وابنتها"[6].

ويؤكّد "بيرسي لوبك" أنّ المشكلة المعقّدة في إنتاج السّرد، تتعلّق برؤية الرّوائي تجاه شخصياته والمواقف التّي يتخذها عند كلّ اتجاه، فهو يستطيع "إمّا أن يصف الشّخصيات من الخارج كمتفرّج متحيّز أو غير متحيّز

[1] .حميد لحمداني: بنية النّص السّردي من منظور النّقد الأدبي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م، ص 49.

[2] .المرجع نفسه، ص ن.

[3] .فيليب هامون: سيميولوجية الشّخصيّات الرّوائيّة، ص 135.

[4] تودوروف: مفاهيم سردية، تر: عبد الرّحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م، ص 73.

[5] . المرجع نفسه، ص 74.

[6] . شعبان عبد الحكيم محمد: الرّواية العربيّة الجديدة –دراسة في آليات السّرد وقراءات نصية–، مؤسسة الورّاق للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2014م 2014م ص 70.

وإمّا أنّه يستطيع التّظاهر بالإلمام بكلّ شيء فيصفها من الدّاخل أو تمكينه أن يضع نفسه مكان أيّ منها ويتظاهر بأنّه لا يعرف شيئا عن دوافع الباقين كما توجد هناك اتجاهات معيّنة بين كلّ هذه المواقف"[1] .

-وقد حدّد "تودوروف" هذا الرّأي بتجليّات الرّوائي في السّرد وفقا لثلاثة أصناف:

| | | |
|---|---|---|
| (الرّؤية من الخلف) | السّارد > الشّخصيّة الرّوائية | حيث يعرف الرّاوي أكثر من الشّخصيّات. |
| (الرّؤية مع) | السّارد = الشّخصيّة الرّوائية | وهذه الرّؤية سائدة نظير الأولى، وتتعلّق بكون الرّاوي يعرف ما تعرف الشّخصيات. |
| (الرّؤية من الخارج) | السّارد< الشّخصية الرّوائية | معرفة الرّاوي تتضاءل، وهو يقدّم الشّخصيّة كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الدّاخلي، وهذه الرّؤية ضئيلة بالنّسبة إلى الأولى والثّانية"*[2] |

فمن هذا المنطلق وإن كنّا نميّز العديد من الرّواة، كالرّاوي صاحب السّرد، والرّاوي المشارك فيه، إلّا أنّنا ندرك أنّ الرّاوي ليس شخصية السّرد، فقد نادى "رولان بارث" بموت المؤلّف ورأى "أنّ الكتابة هدم لكلّ صوت ولكلّ أصل، فالكتابة هي هذا الحياد وهذا المركّب وهذا الانحراف الذّي تهرب فيه ذواتنا، الكتابة هي السّواد والبياض الذّي تتيه فيه كلّ هويّة، بدءا بهويّة الجسد الذّي يكتب"[3].

والنّص عنده هو التقاء لبؤر كثيرة من بؤر الثّقافة المتعدّدة والكتابات المتنوّعة المتداخلة، فهو ليس سطرا من الكلمات إنّه "مصنوع من كتابات مضاعفة وهو نتيجة لثقافات متعدّدة تدخل كلها، بعضها مع بعض في حوار ومحاكاة ساخرة وتعارض ولكنّ ثمّة مكان تجتمع فيه هذه التعدّدية، وهذا المكان ليس الكاتبإنّه القارئ"[4].

وتعد الشّخصية عند "فرجينيا وولف" العنصر المحرّك لأيّ عمل روائيّ، فهي تطرح نفسها في ذهن الرّوائيّ ثمّ تسعى هاربة منه ليضطرّ الرّكض وراءها محاولا الإمساك بها، "إنّ معظم كتاب القصّة يعانون التّجربة نفسها، إنّ شخصا يدعى "براون" أو "سميت" أو "جونز" ينتصب أمامهم ثمّ يخاطبهم قائلا بلهجة أكثر ما تكون سحرا أو

[1] .ا م فورستر: أركان القصّة، ص 96.

[2] . المرجع نفسه، ص 45.

[3] .رولان بارث: نقد وحقيقة، تر: منذر عيّاشي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص 15

[4] . المرجع نفسه، ص 24.

إغراء: هيّا أمسكوا بي"[1].

ويؤكّد هذه الفكرة "أرلوند سيت" بحيث يعتبر عناصر الرّواية من مكان وزمان وشخصيات وأحداث يشكّلون بناءها وحياتها، أمّا نجاحها وفشلها فمتعلّق بالشّخصيّة وحدها " فإذا كانت الشّخصيات حقيقيّة فسيكون للّرواية فرصة نجاح، وإلّا كان مصيرها النّسيان"[2]، وليس هناك أسوء من أن تنسى الرّواية في أدراج المكتبات، أو في أذهان القرّاء.

والحديث عن حقيقة الشّخصيات متعلّق بالأثر الذّي تحدثه فينا، بحيث تجعلنا نقف عندها فنتأثّر بها وبأفعالها وبسلوكاتها، فنحاكيها في تصرّفاتها ونقتدي بها في أعمالها، فمثلا تستحضر "جوليا وولف" بعض الشّخصيات التّي برأيها ساهمت كثيرا في شهرة أصحابها، إذ جعلونا نرى الواقع من خلال ما تراه، خاصّة ما تعلّق بالجوانب الإنسانيّة منها الحب والحرب والسّلم والدّين..."هذا وإذا فكّرت بالرّوايات التّي تراها عظيمة، كالحرب والسّلم وسوق الغرور وتريسترام شاندي ومدام بوفاري والكبرياء والتّحامل وعمدة كاستر بريدج وفيليت... إذا فكّرت بهذه الكتب فأوّل ما يخطر ببالك شخصية بدت لك حقيقية لدرجة أنّها حائزة على مقدرة تجعلك لا تفكّر بها فحسب بل تفكّر في أمور عديدة من خلالها..."[3].

ولا تتعلّق الشّخصيّة بالسّرد فقط، بل تتعلّق أيضا بالوصف، فالرّوائي قد يضطرّ أحيانا إلى توقيف السّرد، ويلجأ حينها إلى تقنيّة الوصف، فيكون هذا الوصف ناتج عمّا تراه الشّخصيّة بالعين المجرّدة، أو تستحضره من خلال ذكرياتها، وقد لا يتعلّق الأمر بالشّخصيّة الرئيسيّة فقط، بل يتعدّاها إلى شخصيات ثانوية أخرى في القصّة، كما "قد ينتج من مشاهد رأتها الشّخصيّة عن طريق النّافذة أو من فتحة الباب، أو وهي تنتظر حدثا آخر على وشك الوقوع، فيأتي في هذه الحالة "زمن السّرد مضادا لزمن الوصف"[4].

ومنه وجب أن نفرّق بين الشخصية "**Personne**" وهي الإنسان الفرد كما هو موجود في الواقع المحسوس، ذلك الكائن الذي يمارس نشاطات عديدة (يعمل/ يعيش/ يفكر/ يكره / يشعر / يرغب/...) فهو انسان حقيقي من لحم ودم له وجود واقعي ينتمي للجنس البشري، وبين الشخصية الحكائية "**Personnage**" التي يسند إليها النشاط الفني الإبداعي بحيث يكون وجودها ورقياً، تعيش بين دفتي العمل الفني فقط.

---

[1] .ثائر زين الدّين: في دروب السّرد –تطبيقات في القصّة والرّواية–، دار ليندا للطّباعة والنّشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2011م، ص 15.

[2] . المرجع نفسه، ص 16.

[3] . المرجع نفسه، ص 17.

[4] .رولان بارث، نقد وحقيقة، ص 132.

وتتخذ هذه الشخصية أبعاداً وأنواعاً متعددة ومختلفة، فقد تكون رئيسية أو ثانوية أو صورية ، حاضرة أو غائبة وقد تكون متطورة ( تتغير أوضاعها ومواقفها)، أو جامدة متماسكة (لا تناقض بين صفاتها وأفعالها)، أو غير متماسكة مسطحة (صفاتها محددة وأفعالها مرسومة أو متوقعة)، أو ممتلئة مستديرة ( متعددة الأبعاد قادرة على أن تفاجئ الآخرين بسلوكها).

## 2.1. أنواع الشّخصيّات:

بإمكاننا أن نميّز بين نوعين من الشّخصيات، شخصيات رئيسية تساهم في تسيير السّير بكل حيثياته وأخرى ثانوية أو مساعدة للشّخصيّات الرّئيسيّة، ويتم التركيز عادة على الرئيسية في حين قد لا تظهر الثّانويّة إلاّ نادرا، ويطلق على النّوع الأوّل اسم (الشّخصيات المدوّرة)، في حين يحمل النّوع الثّاني اسم (الشّخصيات المسطّحة).

ويزعم "ميشال زيرافا" "أنّ الشّخصيّات المدوّرة يشكّل كلّ منها عالما كلّيا ومعقّدا في الحيّز الذّي تضطرب فيه الحكاية المتراكبة وتشعّ بمظاهر كثيرا ما تتسم بالتناقض، بينما الشّخصيات المسطّحة تشبه مساحة محدودة بخطّ فاصل، ومع ذلك فإنّ هذا الوضع لا يخطر عليها، في بعض الأطوار أن تنهض بدور حاسم في العمل السّردي"[1]. لذلك يشير "فورستر" بأنّ الشّخصيات المدوّرة أو المعقّدة كما سمّاها تناسب "البعد المأساوي، أمّا الشّخصيات المسطّحة فعكس فكرة ثابتة لمؤلّفها"[2].

### أ. الشّخصيّة الرئيسيّة: protagonist

ويطلق عليها كذلك (المدوّرة / الممتلئة / المكتملة / الجاهزة / المستديرة...)، وهي الشّخصية الأساسيّة في الرّواية أو القصّة أو أي عمل أدبي آخر، وهي "التّي تقود الفعل وتدفعه إلى الأمام في الدّراما والرّواية أو أيّ أعمال أدبيّة أخرى، وتعني هذه الكلمة في أصلها اليوناني (المقاتل الأوّل)، وليس من الضروري أن تكون الشّخصيّة الرئيسيّة بطل العمل دائما، ولكنّها دائما هي الشّخصيّة المحوريّة"[3].

وتتميّز هذه الشّخصية بكمال نموّها وتميّزها في السّمات والخصائص عن الشّخصيّات الأخر المساهمة معها في السّرد، حتى تكون ملفتة للانتباه، وأيضا تكون غامضة ومعقّدة لا تفهم بسهولة من أجل استثارة الشعور وتوليد التّشويق، وتكون متغيّرة غير ثابتة من أجل تنويع الحدث السّردي، كما يشترط أن تكون قادرة على الإقناع.

---

[1] .عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، ص 88.

[2] .محمّد بوعزّة: تحليل النّص السّردي –تقنيات ومفاهيم–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص 57.

[3] . ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات االسّينمائية، ص 212.

ويحدّد "هينكل" خصائص الشّخصيّات الرّئيسية في ثلاثة:

- مدى تعقيد الشّخصيّة.
- مدى الاهتمام الذّي تستأثر به بعض الشّخصيات.
- مدى العمق الشّخصي الذّي يبدو أنّ إحدى الشّخصيات تجيده[1].

ويقصد "هينكل" بعنصر (العمق) أي الغموض الذّي يكتنف الشّخصية بحيث لا تكون مكشوفة الجوانب أمام القارئ، فكلّما تميّزت الشّخصية بالغموض كلّما وقع القارئ في متاهة الإعجاب والاندهاش بها، وهذا يدفعه دوما لمحاولة سبر أغوارها واكتناه أسرارها، والتشوّق لمعرفة المزيد عنها، ممّا يدفعه لمتابعتها أثناء السّرد دون ملل أو تعب.

**ب. الشّخصيّة المسطّحة.**

أو كما يسمّها –فورستر– (أمزجة / كاريكاتير / أنماط)، وهي شخصيات يمكننا أن نعبّر عنها بجملة واحدة، ولمرّة واحدة أحيانا، وقد تظهر في السّرد فترة وتختفي، دون أن تحدث خللا فيه، وتدور عادة حول فكرة معيّنة أو صفة محدّدة، ومن مميّزاتها أنّها سهلة المعرفة نظرا لكونها لا تتميّز بأيّ غموض، وسريعة الحفظ وقابلة للاسترجاع متى استدعيناها، والسّبب في ذلك أنّها لا تتغيّر بفعل الظّروف ولا تتبدّل ولا تتحوّل مثل الشّخصيات الرئيسيّة، وهي بذلك تنفع الرّوائي لأنّها " لا تحتاج إلى تقديمها مرّة أخرى ولا تخرج من يده كما أنّها لا تحتاج إلى رعاية لتتطوّر، وهي تخلق جوّها بنفسها"[2].

ومن مميّزات الشّخصيّات المسطّحة كذلك، ألّا تتساوى مع الشّخصيات المستديرة، ولا تعتبر بأي شكل من الأشكال من الشّخصيات العظيمة داخل السّرد، حتى وإن كانت تساهم في رسم الأحداث بصورة واضحة والأحسن لها "أن تكون شخصيّات كوميديّة، فهي إن كانت جادّة أو تراجيديّة فإنّها تصبح مملّة"[3].

والشّخصيات المسّطحة وإن كانت –أيضا– لا تكتمل ولا تتطوّر مع السّرد، ولا تتمتّع بجاذبية الإدهاش ولا التفرّد فإنّ الرّوائي يستعين بها لإكمال السّرد ومساعدته في تسيير الأحداث، وقد استعان بها العديد من الرّوائيين على مرّ العصور.

---

[1] . محمّد بوعزّة: تحليل النّص السّردي، ص 56.

[2] .ا م فورستر: أركان القصّة، ص 85.

[3] .المرجع نفسه، ص 89.

ويمكننا أن نميّز بين الشّخصيات المستديرة والمسطّحة من خلال الجدول التّالي[1]:

| الشّخصيّات المستديرة (الرّئيسيّة) | الشّخصيات المسطّحة (الثّانويّة) |
|---|---|
| – معقّدة | – مسطّحة |
| – مركّبة | – أحاديّة |
| – متغيّرة | – ثابتة |
| – ديناميّة | – ساكنة |
| – غامضة | – واضحة |
| – لها القدرة على الإقناع والإدهاش | – ليست لها جاذبيّة |
| – تقوم بأدوار حاسمة في مجرى الحكي | – تقوم بدور تابع عرضي لا يغيّر مجرى الحكي |
| – تستأثر بالاهتمام | – لا أهميّة لها |
| – يتوقّف عليها فهم العمل الرّوائي ولا يمكن الاستغناء عنها | – لا يؤثّر غيابها في فهم العمل الرّوائي |

وأثناء الحديث عن الشّخصيات سواء أكانت مستديرة أو مسطّحة، نتحدّث عن شخصيّتين مهمّتين جدّا أثناء السّرد من خلال سيرورة الأحداث، وهما (البطل والشّرير)، وعادة ما يكون البطل هو الشّخصية المستديرة في الرّواية والتّي يدور السّرد حول بطولاته وإنجازاته التّي تكون –غالبا– في خدمة الإنسانيّة، ونادرا ما نجد (البطل) يتميز بصفات شرّيرة أو سيّئة، أمّا (الشّرير) فهو بمثابة الشّخصية المسطّحة (الثّانويّة) في الرّواية، يحاول عرقلة البطل عن آداء مهامه النّبيلة والنّافعة، لينتهي السّرد في أغلبه بفوز وتفوّق البطل على الشّرير بموت هذا الأخير أو تغيير سلوكه.

**ج. البطل:**

حتى نقول عن شخصّية معيّنة داخل السّرد بأنّها (بطل الرّواية) يجب أن يتوفّر على صفات البطولة والشّجاعة والقوّة والقدرة على مجابهة الأحداث وحلّ المشكلات، فقد كان "في الأساطير الكلاسيكيّة إنسانا

[1] .محمّد بوعزّة: تحليل النّص السّردي، ص 58.

يحاكي الآلهة في بسالتها وقدراتها الفائقة وفعلها للخير، وأصبح محاطا بالتّبجيل والتّقديس، وبعد ذلك أصبح البطل زعيما محاربا له قوّة خارقة ومقدرة وشجاعة، ثمّ أصبح كائنا خالدا نصف إله، وعلى طول قرون متعدّدة كان البطل يعتبر رجلا يتّصف بالبسالة الجسديّة والمعنويّة ويحيطه الإعجاب لشجاعته وأعماله النّبيلة..."[1]

ومن شروطه أيضا أن يكسب تعاطفا كبيرا من جمهور المشاهدين أو القرّاء (في السينما أو الرّواية)، وذلك من خلال إثارتهم وجذبهم لمتابعته حتى النّهاية، ومسايرة أحداث القصّة وانتظار ما ستسفر عليه في النّهاية.

**د. الشّرير:**

هو شخصية تميل نحو الشّر والفساد وتكون معادية للبطل وتسعى لتشويه سمعته وزعزعة استقراره وشنّ الحروب والخطط عليه من أجل هزمه، وقد يكون "في بعض الأعمال الأدبية محتلّا لمركز الاهتمام مثل (الشّيطان) في (الفردوس المفقود) لـ"ميلتون"، أو (ماكبث) في مسرحيّة "شكسبير"، أو (ياجو) في (عطيل)، فعلى الرّغم من أنّ الشّرير يتصدّر كلّ المشاهد فإنّ الفعل الدّرامي يتوقّف عليه مثل (دون جوان) في أعمال "موليير" و(كورني) و(روستان)"[2].

**المطلب الثاني: الشّخصيّة الدرامية:**

يعتبر انتقال الشّخصيات من العالم الورقي المكتوب إلى الواقع التّخيّلي المرئي، فكأنّما تحوّلت من كائن تمّ تخيّله إلى كائن آخر تمّ تجسيده، يرتكز على الصّوت والصّورة المرئيّة والحركة وفقا لمشاهد متنوّعة، يشترط أن تستأثر العقل وتشدّ النظر وتحيي الرّوح، فيكون لزاما على المخرج توفير بيئة مريحة وصوت موسيقي رنّان وإطار زماني ومكاني مناسب للأحداث.

والشّخصيّة المرئيّة كالشّخصية الورقية لا بدّ أن تحتوي على شخصيّات رئيسيّة وأخرى ثانويّة أو ما تسمّى بالمساعدة، وقد جاءت متعدّدة ومتنوّعة في العديد من أفلام السّينما ومسلسلات التّلفزيون. فهي "تتكوّن في عمليّتين: إنّها تزوّد بسمات جسمانية ونفسانيّة، وبحركات وسلوكات وصوت وأسلوب في التّعبير، وبهذا يتمّ تمييزه عن الشّخصيات الأخرى، على أساس التّكامل والمقارنة بل حتّى التّشابه"[3].

[1] . ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة ، المرجع السابق،ص 69.

[2] . المرجع نفسه، ص 213.

[3] . المرجع نفسه، ص 79.

### 1.2. الممثّل:

يطلق على الشّخصيّة المرئيّة لفظة (الممثّل)، بحيث يتوجّب على الممثل " أن يستعيد من حياته الفعليّة وذكرياته مشاعر وانفعالات تتيح له أن يؤدّي دور الشّخصيّة التّي يمثّلها"[1].

والتّمثيل هو القيام بتجسيد الفعل وهو "المحاكاة والتّقليد، وكانت هذه المحاكاة والتّقليد عبارة عن ارتجال شفهي يؤدّيه الممثّلون، وقد تطوّر عبر الأزمنة ليصبح تقليدا ومحاكاة في إطار درامي نصّي مدروس، بحيث يكون جزء من منظومة يقصد من خلالها تمثيل الواقع، أو إعادة إنتاج الواقع"[2].

مع أنّ بعض المخرجين يطلبون من الممثّل أن ينسى نفسه وحياته من أجل التقمّص الحسن للشّخصية التي بصدد تأدية دورها، فبمجرّد أن يرتدي قناع الممثل فإنّه يغوص في تلك الشّخصيّة.

-وفي سؤال لأحد المخرجين: "كيف تبني قصّتك؟".

-يجيب "أصنع بطلا يمكن للمتفرّج أن يتعرّف إليه بوصفه كذلك، وسوف يكون البطل هو الشّخصيّة التّي ستعيش غالبيّة الصّراعات، والشّخصيّة التي سيجد فيها البطل نفسه"[3]، ومن تمّ يشترط لها مجموعة من الشّروط أهمّها أن يمنحها خصالا قويّة، وهدفا واضحا، كما يشترط أن تكون جذابة للمشاهد غامضة في نفسها متنوعّة في أحداثها، لأنّ المشاهد في هذه الحالة سوف يتأثّر بها، ويستطيع متابعتها إلى النّهاية.

وتتميّز الشّخصيّة السّينمائيّة كذلك من مجموعة من "التّناقضات، من الازدواجية من الظّلال المرهفة ومن المهارة، لذا فعلى ممثّل وممثّلات السّينما الجدد أنفسهم أن يتحلّوا بالحساسيّة إزاء تلك التّناقضات، وبالبراعة في عكسها على الشّاشة في الوقت نفسه، يجب عليهم أن يكونوا ـأو أن يظهروا ـ على أهبة النّشاط تحت السّطح المباشر"[4]، فيعيش الشّخصية كما تبدو عنيفا مرّة، وحنونا مرة، يبكي تارة ويضحك أخرى، فيندمج معها حتى نصدّق أفعاله، هذه الأفعال مرتبطة عادة بما يريد الممثّل تحقيقه، فتتوضّح من خلاله الرّؤية القصصيّة، بغضّ النّظر إن كانت هذه الأفعال سلبيّة أو إيجابية، خيّرة أو شرّيرة فمثلا اللّص أو رجل العصابات أو المجرم أو المنتقم، ليست شخصيات لطيفة في الأصل، ولكن المخرج "فرنسيس فورد كوبولا" جعلنا نتفاعل مع شخصية "مايكل كورليوني" في فيلم (God father)* بالرّغم من كونه قاتلا مشهورا "وعندما يقتل حقيقة في الجزاء الثّاني نـــــتأ لمّ

---

[1] . ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة ، ص 03.

[2] .شيخة بنت عبد الله الفجيريّة: النّص الدّرامي جنسا أدبيا،–من التّجنيس الأدبي إلى المنجز الفنّي–، الماهر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سطيف /الجزائر، ط1، 2018م.ص 174.

[3] .فرانك هارو: فن كتابة السّيناريو، تر: رانيا قرداحي، منشورات دار الثّقافة –المؤسسّة العامة للسّيننما– دمشق، دط، 2013م ص 104.

[4] .ماري إيلين أبراين: التّمثيل السّينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثّقافة– المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق، ط2، 2012م. ص 16.

معه لأنّنا أصبحنا في الواقع نعرف ماذا يجول برأسه ونعلم تماما أنّه يتألّم لفعلته"[1].

وهذا التّأثير ناتج كون شخصية "مايكل كورليوني" من أكثر الشّخصيات ظهورا في الفيلم وتأثيرا في حيثياته، ويساهم بشكل كبير في تقدم الفيلم بمواجهته الصّراعات والتّحدّيات التّي يواجهها، منتظرا ما ستسفر عنه النّهاية فبعد أن اتصف البطل اكتشف تعاطف الجمهور رغم أنّه مجرم وقاتل، فالصّراع " ضروري لأنّه يبني التوتّر الذّي يحافظ على اهتمام المشاهدين بالخطوة التّالية من الحدث"[2].

### 2.2. المذاهب الرّئيسية في التّمثيل:

#### أ. المدرسة الكلاسيكيّة:

وهي تقوم على الإبداع في طريقة التّمثيل، إذ تعتمد بشكل مطلق "على قدرات الممثّل الذّي يقرّر بنفسه الطّريقة المناسبة في الأداء والتّي تتطابق مع السّلوك المتوقّع من الشّخصيّة، ولا تعترف بأيّ دافع أو محرّك من خارج المشهد"[3]، فالمدرسة الكلاسيكية تهتم في الأداء على المنحى التقني والحِرَفي للممثل، وذلك حينما ينحصر تركيزه على لغة الجسم ومحاولة وجود الصيغة المناسبة لأداء الشخصية أكثر من تركيزه على الشعور بها والانفعال معها ولذلك فإن الممثل يجب عليه أن يجد الطريقة المناسبة التي يستطيع من خلالها أن يقدم شخصيته التي تتطابق مع الصورة العامة لها في السيناريو، في محاولة البحث عن لغة الجسم كالحركات والأصوات والإيماءات التي تكفل له الخروج بأداء مقارب لطبيعة الشخصية التّي يفرضها عليه المخرج.كما تحاول هذه المدرسة فصل الدّوافع الخارجيّة المحيطة بالشّخصية في إطار الأداء التّمثيلي، بل تجعلها مرتبطة فقط بالمشهد الموضّح في السّيناريو.

#### ب. المدرسة الأسلوبية:

قامت على نقيض من المدرسة الكلاسيكيّة التّي عرفت بالمدرسة الفرنسية أيضا، ويعتمد فيها الممثّل "على نفسه كمصدر أساسي أكثر من السّيناريو ذاته، فبدلا من تقليد الشّخصية الخياليّة الموجودة في السّيناريو يقوم الممثّل بالبحث عن مشاعر مشابهة داخله، ثمّ التّصرّف (التّمثيل) على أساسها ليتحوّل هو نفسه إلى الشّخصيّة"[4].

---

[1] .فرانك هارو: فن كتابة السّيناريو، ص 56.

*.فيلم جريمة أمريكي 1972، من إخراج "فرانسيس فورد كوبولا" عن رواية تحمل الاسم نفسه لـ"ماريو بوزو" 1969، بطولة "مارلون براندو وآل باتشينو" حصل ما يقارب على 50 جائزة أوسكار لأحسن فيلم وإخراج وتمثيل... ترجم تحت اسم (العرّاب).

[2] .ليندا ج كاوغيل: فن رسم الحبكة السّينمائيّة، – أضف عاطفة وإثارة وعمقا إلى السّيناريو الذي تكتبه- تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسسة العامّة للسينما، دمشق، دط، 2013، ص 21.

[3] منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 282.

[4]. المرجع نفسه، ص ن.

وتؤثّر هذه الطّريقة نوعا ما على الشّخصيّة الحقيقيّة للممثّل، كما قد تجعله يفقد ملامحه الأصليّة نظير تقمّصه لعدّة أدوار والتّماهي فيها، تحول هذه المدرسة جعل الممثّل يغوص في الشّخصيّة التّي جاء بها السّيناريو فيتفاعل معها بكلّ مشاعره وحواسه ويضع نفسه مكانها حقيقة، بل إنّنا رأينا أحيانا كيف يسعى الممثّل في تغيير هيئته الجسميّة والشّعورية حقيقة من أجل أداء شخصيّة ما.

**ج. المدرسة الأسلوبيّة الجديدة:**

-إن صح التّعبير- هي مدرسة حاولت خلق نوع من التّوازن بين المدرستين، من خلال الموازنة بين شخصية الممثل الحقيقيّة وما تمليه شخصيّة السّيناريو، والسبب الرئيسي وراء ظهور مثل هذا النوع من الأسلوب التمثيلي يتمثل في احتياج الممثل إلى كل من الركائز الأسلوبية لمدرستي ( الكلاسيكية )و(الأسلوبية ) ثمّ الجمع بينهما كي يوفر التوازن لأدائه، ليكون أداء الممثل مزيجا من التّركيز على العوامل الخارجية كلغة الجسم والتّقنية في الأداء وكذلك الإحساس بالشّخصية والغوص في مكامنها الشعورية وأحاسيسها، والاقتراب من انفعالاتها وتغيراتها النفسية.

ومهما تكن المدرسة التّي ينتمي إليها الممثّل، وجب على المخرج أن يهيئه وفقا لما يتماشى مع شخصية عمله، ويضبطه للتّفاعل معها "فإنّ الأساس للبدء في بناء أي مشهد هو أن يتشبّع الممثّل بالظّروف الخاصّة بالموقف، والتّأكّد من أنّ الممثّل يفهم العلاقة الدّيناميكيّة والتأكد من معرفة الممثّل برغبات الشّخصية وما تفعله للحصول على ما ترغبه"[1]، إذ يساعد ذلك في تشابه الشّخصية الحقيقيّة مع الشّخصية المجسّدة ممّا يستدعي وجود نقاط متشابهة كثيرة بينهما، ولا يتأتّى ذلك إلّا إذا أعجب الممثّل بالشّخصية وفهم جوهرها.

**3.2. أنواع الممثّلين:**

الشّاشة كما الرّواية يسيّرها مجموعة من الأشخاص، تختلف أدوارهم وأهميتهم في العمل الدّرامي، ومن بين هؤلاء الشّخصيّات:

**أ.البطل:**

هو: الشّخصيّة الأولى الرّئيسيّة في العمل الدّرامي، وغالبا ما يكون متواجدا في كلّ حلقات العمل، وهي كلمة مكوّنة من "الجذريين اليونانيين (proto) الأوّل و(agone) المعركة، ويصبح معناها (المحارب الأوّل) أو (الأوّل في المعركة)"[2] .بحيث تسير القصّة وفقا لما يقوم به وما يتخبّط فيه، فيتأثّر المتفرّجون بها ويسايرونه من أجل

[1] . نيكولاس لي بروفيرس: أساسيّات الإخراج السّينمائي –شاهد فيلمك قبل تصويره-، ص 201.

[2] فرانك هارو: فن كتابة السّيناريو، ص 55.

تحقيق مراده والوصول إلى غايته، غالبا ما تكون للبطل قضيّة مهمّة يحاول الدّفاع عنها أو مشكلة عويصة يسعى لحلّها في جوّ من الذّكاء والقوّة منتصرا للخير وحاولا إحباط الشّر والقضاء عليه، وهو "الشّخصيّة التّي سيكون لها حضور في أكبر عدد ممكن من المشاهد لأنّه بوضوح هو الشّخصية التّي لا بدّ من وجودها كي تتقدّم أحداث الفيلم"[1].

لذلك يتعرّض البطل لمجموعة من الصّراعات، كما يقوم بالكثير من الأفعال والحركات، ويكون صاحب هدف يسعى لتحقيقه "فالبطل هو إذن الشّخصيّة التّي تعيش أكبر قدر من الصّراعات، والتّي تواجهه أكبر عدد من العقبات، وهو ما يجعلها تتطوّر من بداية السّيناريو إلى نهايته"[2].

لا بدّ لبطل العمل الدّرامي أن يكون له هدفا واضحا يسعى لتحقيقه، ويقوم المتفرّجون بتتبع مسار المعركة من بدايتها إلى نهائتها متفاعلين معها، ومنتظرين النّهاية التّي عادة ما تكون بانتصار البطل عندما تكون نهاية مفرحة، أمّا إذا مات البطل في النّهاية فستكون النّهاية حزينة ومأساويّة للمتفرّجين، وكي يستطيع المتفرّج تتبّع معركة الوصول إلى الهدف، يجب أن يتصّف الهدف بـ:

- "أن يكون فريدا: لأنّ المتفرّج يجب أن يشعر بأهميّته بالنّسبة للبطل، وبديهي أن يقسّم هذا الهدف الذّي يطلق عليه (الهدف العام) مع تقدّم الفيلم إلى (أهداف محلّية) على البطل بلوغها في سبيل الوصول إلى هدفه النّهائي.

-عرض الهدف بوضوح: فمن الضّروري أن يفهم المتفرّج بسرعة كافية ما يحرّك البطل كي تنجح عمليّة التّماهي معه، إذ أنّ وضع هدف شديد التّعقيد أو شديد الغموض أم لم يتمّ شرحه بصورة جيّدة، قد يجعل المتفرّج يفقد اهتمامه بالقصّة.

-يكون الهدف مصدر للعقبات والصّراعات: بالنّسبة إلى البطل، حيث تصبح الصّعوبات التّي يصادفها مصدرا للتّطوّر الدّرامي للقصّة لأنّها تسير بالبطل في طريق التّحوّل الضّروري"[3].

ومنه يمكننا التّمثيل لهذه المعركة بما يلي:

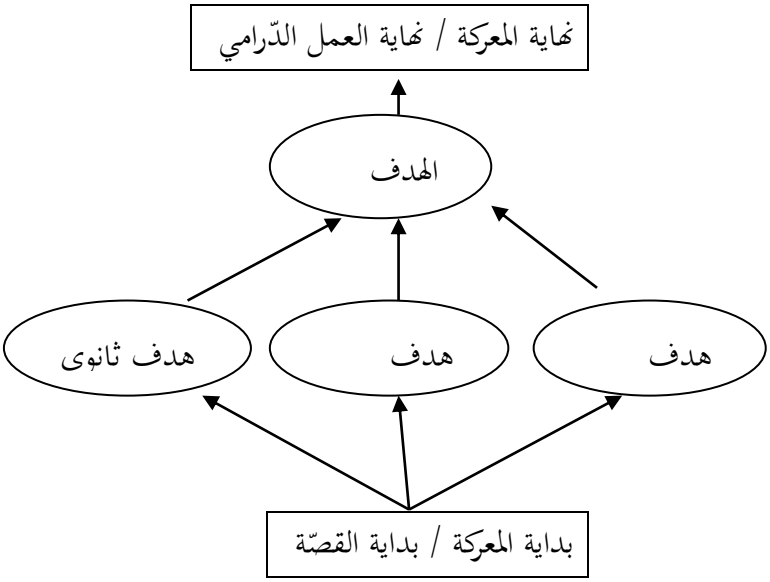
---

[1] .فرانك هارو: فن كتابة السّيناريو، ص 56.

[2] .المرجع نفسه، ص ن.

[3] .المرجع نفسه، ص 72.

*.فيلم ضخم مكوّن من عدّة سلاسل بدأ عام 2002م، كأوّل فيلم من (120د)، أدّى دور (الرّجل العنكبوت) الممثّل والمخرج "توبي ماجوير"، وأخرجه "سام رايمي"، ولكن الإخراج والتّمثيل تغيّر في بعض الأجزاء منه، حوّل الفيلم أيضا إلى رسوم متحرّكة، وفيديوهات ألعاب، ودمى تباع للأطفال وحقّق شهرة واسعة عند الكبار والصّغار، ومن المتوقّع المواصلة في إنتاج أفلام متعلّقة بهذه الشّخصية في الأعوام المقبلة.




**–سير البطل في تحقيق هدفه العام–**

من خلال هذا نرى أنّ البطل لا بدّ له من تحقيق الأهداف الثّانوية الجزئيّة للوصول إلى هدفه الأسمى الذّي يرغب بتحقيقه، ولكن من شروط نجاح معركته هذه وجب ألّا يبالغ العمل في جعل الأهداف الثّانوية غامضة وصعبة التّحقيق كما لا يجب أن تكون سهلة ميسورة، لذا من شروطها أن تتناسب وإثارة المتفرّج والاستحواذ على تلقّيه ولما لا إشراكه في بناء توقّعات الهدف القادم انطلاقا من الهدف المعروض.

فمثلا في فيلم ( الرّجل العنكبوت / Spider-Man)*، نرى كيف تحوّل بطل الفيلم "بيتر" من شخصيّة ضعيفة غير مؤثّرة اجتماعيا، إلى بطل خارق يسعى لتخليص البشريّة من عدوّه؛ والد صديقه "الرّجل الأخضر" الذّي يسعى لتطوير قوّته وبسط نفوذه، وبعد عدّة معارك تدور بينهما ينتصر "الرّجل العنكبوت" في النّهاية الذّي يقضي فيها على والد صديقه، إلّا أنّ صديقه يكتشف حقيقة الأمر، ممّا يجعله يكتسب قوى الشّر من جديد حتّى ينتقم منه، هذا ما جعل الفيلم يحمل جزاءا ثانيّا، من ثمّ استمرّت هذه السّلسلة في أجزاء أخرى يواجه فيها البطل "الرّجل العنكبوت" عدوّ شرسا يحاول القضاء على مدينته، ليحاربه بكلّ قوّته، منتصرا عليه في النّهاية، ومن أهمّا:

Spider-Man: في حين مواجهته لعالم عبقري يدعى دكتور أوتو اوكتافيوس.

Spider-Man: في مواجهة كيان أسود غريب من عالم آخر يرتبط ببدلتة مما يسبب له اضطراب نفسي بين رغبته في محاربة الأعداء أو الثأر.

Spider-Man: عندما يتم حصار مدينة نيويورك من قبل أوسكورب، ينقذ المدينة التّي أقسم على حمايتها وكذلك يحاول إنقاذ السّكان.

**ب.البطل المضاد:**

هو شخصيّة مهمّة وقد يعادل أحيانا ظهور البطل، كي يساهم في احتدام الصّراع وهو الشّخصيّة التّي تقف في مواجهة البطل، تلك التّي تدعى بالشّرير، و"كي تكون شخصيّة البطل المضاد فعّالة يجب أن تصنع بالعناية نفسها التّي تصنع منها شخصيّة البطل"[1].

يطلق على البطل المضاد أيضا الشّخصية المعارضة، أو الشّرّير، أو الخصم، ولكن وجودها مهم من أجل فهم المشكلة لأنّها " تمثّل أفكارا معارضة وهي تجعل القضيّة التّي تعالجها القصّة أكثر وضوحا، والمعنى أكثر قابلية لأن يستوعب، لأنّ الشّخصيّات تنكشف في خصالها وقيمها المتعارضة، وقد توجد تشابهات بينها، ولكن توجد اختلافات جوهريّة أيضا، وهذه الاختلافات تحدّد طبيعة الصّراع الحقيقيّة"[2].

ليس بالضّرورة أن يكون البطل المضاد من البشر، فقد يكون من الحيوانات المفترسة، أو من عالم الجن والأشباح، وقد يكون من الكائنات الفضائيّة وغيرها، وقد رأينا ذلك في العديد من أفلام الخيال والرّعب والفنتازيا.

ففي فيلم (حرب العوالم War of the Worlds)*، المقتبس عن رواية بالعنوان نفسه لـ" هربرت جورج ويلز"، والذّي حصد نجاحا باهرا عام 2005م، وهو فيلم من نوع الخيال العلمي، حيث يواجه البشر كائنا غريبا تمثّل في (آلة حديديّة ضخمة ذات ثلاثة أرجل) تقوم باختطاف النّاس وإدخالهم في جوفها ومن تمّ قتلهم واستعمال دمائهم كأسمدة ترشّها على بعض النّباتات لكي تقتات منهم.

**ج.الشّرير:**

وقد يقع الخلط في أبطال الفيلم أحيانا، بحيث يكون البطل الحقيقي عبارة عن شخصيّة شرّيرة تتكرّر في عدّة أجزاء من الفيلم، أمّا المدافع عن البشر فهو شخصيّة متغيّرة في كلّ جزء، بحيث يظنّ أنّه يقضي على الشّرير في الفيلم، ولكن الشّرير يعود من جديد في أجزاء أخرى.

فشخصية "هانيبال ليكتر Hannibal Lecter"؛ هي شخصية شرّيرة لا تكاد تموت في نهاية جزء من الفيلم حتّى تخلق من جديد بعدها مباشرة تحسّبا لجزء آخر، كان أوّل ظهور له كشخصّية مساعدة لقاتل

---

[1] . فرانك هارو: فن كتابة السّيناريو، ص 67.

[2] .ليندا ج كاوغيل: فن رسم الحبكة السّينمائيّة، ص 45.

*.فيلم خيال علمي، مقتبس من رواية بالعنوان نفسه لـ" هـ.ج. ويلز"، وإخراج "ستيفن سبيلبرغ"، أنتج عام 2005م، في ما يقارب (120د)، أدّى بطولته الممثّل العالمي "توم كروز" في دور "راي فيرير".

متسلسل، ولكنّه سرعان ما تحوّل إلى قاتل بنفسه.

وتعد شخصية الطّبيب النّفسي "هانيبال ليكتر" شخصية خيالية تمّ اقتباسها من تأليف الرّوائي "توماس هاريس"، ظهرت أول مرة سنة 1981م، ثمّ استمرّت في الظّهور إلى غاية 2007م، بعد خمسة أفلام، ناجحة في مجملها وحائزة على العديد من جوائز الأوسكار، ومصنّفة ضمن أحسن الأفلام، وأكثرها مبيعا ومشاهدة بالنسبة للفيلم الأول لسنة 1986م بعنوان (مان هانتر )، ثمّ 1991م The Silence of the Lambs و سنة 2001م Hannibal، وسنة 2002م Red Daragon، Hannibal Rising 2007م، وتعتبر شخصية "هانيبال ليكتر" الشرّير الأول في تاريخ السينما، والتّي أحسن أداءها الممثل "أنتوني هوبكنز Anthony Hopkins ".

من أهمّ الشّخصيات الشّريرة أيضا في الأفلام، شخصيّة "فريدي كروغر" التّي اشتهرت في فيلم ( A Nightmare on Elm Street) الرّائدة في عالم الخيال والرّعب والجريمة، كان شخصاً مشوهاً يهاجم في الأحلام ويستخدم قفازاً مسلحاً بشفرات حادة ليقتل ضحاياه في أحلامهم، ما يؤدي في النهاية إلى موتهم في العالم الحقيقي.

ولأنّ الشّخصيات قد لا تكون إنسانا فقط –كما رأينا– فإنّ الشّرير المعروف بـ"تشاكي / تشارلي"، هو عبارة عن دمية مخيفة حجزت روحا إنسانيّة لطفل لا يتجاوز 10 سنوات؛ تتسبّب هذه الرّوح في جرائم عديدة من أجل أن تمارس بعض طقوس السّحر حتّى تنتقل من جسم الدّمية إلى جسم أحد البشريّين، والقائمة ما تزال طويلة لشخصيات أبطال أفلام وسلاسل مثّلت أدوارا شرّيرة، ونالت شهرة عالميّة.

–هانيبال ليكتر

–الدّمية القاتلة "تشاكي"

–فريدي كروجر.

**د.الصّديق:**

هو شخصيّة مساعدة للبطل، يبدو جليّا في مختلف مشاهد ولقطات العمل الدّرامي، لأنّه يساعد البطل من أجل تحقيق أهدافه والوصول إلى مبتغاه، وهو "أوّلا؛ يمكنه أن يختلف عن البطل في سلوكياته أو قيمه، وهذا يساعد على تحديد شخصيّة البطل من خلال التّباينات، وثانيا الصّديق هو شخص يمكن أن يثق به البطل، وهذا يسمح للمتفرّجين بأن يعرفوا بعض الأحداث السّابقة والمشاعر الدّاخليّة التّي تحرّك البطل عن طريقه، وثالثا؛ يقدّم الصّديق طريقة لكشف نقطة عف البطل ومن ثمّ يساعد في نموّ خطّ القصّة الدّاخلي، وأخيرا؛ يمكن أن يساعد الصّديق البطل في الوصول إلى هدفه"[1].

ففي سلسلة أفلام (Lord of the Rings)*

"سام" على اليمين، "فرودو" على اليسار، وفي الوسط "سميغول"

تبدو شخصية "سام" صديقا مساعدا لبطل السّلسلة "فرودو"، وهو ليس مجرد شخصيّةٍ رئيسيّة صديقة فقط، إنّما بطل السلسلة، فلولا جهوده لما استطاع "فرودو" تحمّل مشاقّ الرحلة لوحده ولكان فقد الخاتم من أول مواجه، .خاصّة وأنّ "البطل الضاد" المتمثّل في شخصية"سميغل" المخادع (الشّرير) كان كثير التّأثير عليه من أجل سرقة الخاتم منه، إضافة إلى استسلامه—فرودو- إلى تأثيرات الخاتم السّحرية، لكن وجود "سام" معه. أنقذه من الوقوع في هذه المتاهات، كما نراه قام بحمله على ظهره طيلة الطريق الوعرة صعودًا إلى جبل "دووم". ولولا إصراره على "فرودو" بأن يرمي الخاتم لاستطاعت سلطة الخاتم السيطرة على عقل "فرودو" وضعفه أمامه مرّات متكرّرة وإقناعه بعدم رميه، إضافةً إلى العديد من المواقف الأخرى التي أثبت فيها "سام" بأنّه بطلٌ حقيقي بالرغم من أنّه لم يكن حاملًا الخاتم إلّا لفترةٍ وجيزة.

ما تميّزت به أيضا شخصية "سام" كبطل صديق، هو مواصلة الطريق إلى الجبل من أجل التّخلّص من الخاتم، بعد تسمّم صديقه "فرودو" وظنّه أنّه مات، ولكنّه رجع إليه فور اكتشافه بأنّه ما زال على قيد الحياة

---

[1] منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 580.

*.فيلم من ثلاثة أجزاء، ما يقارب 12 ساعة من الزّمن، فيلم ملحمي فانتازي، أخرجه "بيتر جاكسون" عام 2001م / 2002م / 2003م، عن رواية بالعنوان نفسه كتبها " ج. ر. ر. تولكين"، من أشهر الأفلام وأحسنها وأضخمها، حاز على ما يزيد عن 15 جائزة أوسكار، من أهم أبطاله: -إليجاه وود (فرودو)، شون أستين (ساموين)، إيان ماكلين (غاندالف)، أندي سركيس (سميغول).

ومحاولة مساعدته مرّة أخرى للوصول إلى الجبل، متخلّصا بذلك من أنانيّته إذ كان من الممكن أن يواصل طريقه ويتخلّص من الخاتم بنفسه، ولكنّه لم يفعل.

**هـ. الشّخصية البسيطة:**

هي"ممثّل مكمّل، يمثّل شخصيّة ولكنّه لا يؤدّي دورا وليس له أقوال يقولها أو لديه القليل منها، إنّه جزء من توزيع الأدوار بين التّشكيلة، وله أهمية قد تزيد وقد تنقص بحسب نوع الفيلم"[1].

يساهم هذا النّوع من الممثّلين في سير أحداث الفيلم وإملائه للفراغات النّاتجة عن إعطاء راحة مشهدية لأبطال العمل، تستخدم لأداء أدوار بسيطة في القصّة، وليس لها دوافع أو أهداف فيمكن استخدامها "لنقل معلومات أو تقديم بعض الفكاهة أو حتّى لمجرّد توسيع الفكرة، ويجب أن يكونوا مثيرين للاهتمام والمتعة بقدر الإمكان، ولكن ليس بدرجة القوّة التّي تجعلهم غالبين على الشّخصيات الرّئيسيّة"[2].

## 4.2. صفات الممثّل النّاجح:

-تشترط الإذاعة على الممثّل حيويّة الصّوت، "لأنّ المطلوب منه إيصال فكرة الكاتب بصوت حيّ وطيّع للحوارات التّي يقرأها أمامه، كما أنّ حيويّة الصّوت في الممثّل تستدعي منه الانتباه إلى درجات أو طبقات أومستويات صوته، فدرجة الصّوت تعدّ الصّورة السّيكولوجيّة... أي الانطباع أو الأثر الذّي تتركه في الحوّاس"[3].

-تبدو الشّروط الواجب توفّرها في الممثّل التّلفزيوني أكبر منها في الممثّل الإذاعي، فبالإضافة إلى حسن الصّوت وتأثيره "تقع على عاتق الممثّل الدّرامي التّلفزيوني حزمة من المسؤوليات، وهو في الأصل يكون ضمن شروط جماليّة ليست بالسّهلة وليست بالصّعبة كذلك، فإلى جانب الشّكل والمضمون الثّقافي الذّي يجب أن يتمتّع به، فإنّه كذلك يجب أن يتّسم بالتّلقائيّة التّي يستطيع من خلالها الوصول للمتلقّي"[4]، فالممثّل أو الممثّلة حين يمثّل دوره عليه أن يتقنه ويتحرّى الصّدق فيه حتّى يبدو حقيقة " لأنّهما يخاطبان المجتمع كلّه، ويجذبان الرّجال والنّساء، كبارا وصغارا بأحاسيس مرهفة ومن مسافات قريبة من الكاميرا والميكروفون من غير تصنّع كاذب"[5].

---

[1] .ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائية، ص 44.

[2] .منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 583.

[3] .شيخة بنت عبد الله الجرية: النّص الدّرامي جنسا أدبيا، ص 175.

[4] . المرجع نفسه، ص 175

[5] .عقيل مهدي يوسف: جاذبيّة الصّورة السّينمائيّة، ص 11.

**المطلب الثالث: تركيب**

-لا بدّ للشّخصيات في الدّراما السّينمائيّة أو التّلفزيونيّة أن تكون حيّة وأن تظهر ملامحها جيّدا وتبدو مناسبة للفعل المنوط القيّام به، ومن بين الانتقادات التّي توجّه لكتّاب السّيناريو هو أنّهم لا يهتمّون كثيرا بالشّخصيّات وخاصّة الشّخصية الرّئيسيّة، إذ تبدو أحيانا سطحيّة غير مهمّة، خاصّة إذا كانت لا تتناسب مع الحدث الذّي تؤدّيه، في حين وجب "أن ينصبّ التّركيز في رسم الحبكة على الحدث وما تفعله الشّخصيّة، وليس على حكاية تشمل مقاطع نثريّة تشرح خلفية الشّخصيّة وحوافزها ورغباتها لذلك لا بدّ لنا على العثور على طرق تكشف ما يعتمل في داخل الشّخصيّة أثناء الحدث لكي نوصل رسالتنا المتعلّقة بها"[1] بالرّغم أنّ كتّاب السّيناريو يحاولون جهدهم خلق مشاهد تناسب تفسيرا مبدئيّا لوجود هذه الشّخصيات، إلّا أنّ هذه المشاهد حينها تأتي باهتة لا تأثير فيها.

-يلجأ غالبا كتّاب السّيناريو إلى الحوار للتّعريف عن شخصيّة معيّنة، ولكن أثناء التّصوير يعمد القائمون على ذلك بالاختصار فيه، أو حذفه "ففي (جيري مغواير) يعطينا "كاميرون كرو Cameron Grow" مشاهد في المسوّدات الأوّلية من السّيناريو تخبرنا عن حياة "جيري" في بيته أثناء نموّه، لكن لا يدخل أيّ من هذه المشاهد في الفيلم فعلا، وفي فيلم (البلدة الصّينيّة) تعطينا مسوّدة باكرة من سيناريو "روبرت تاون Robert Tawn" مشهدا من أربع صفحات يشرح "غيتس" فيه معنى البلدة الصّينيّة لـ"إيفلين" Evelyn"، في الفيلم يتقلّص هذا الحوار إلى ثلاثة أسطر: كانت توجد فتاة، لم أستطع إنقاذها، كانت هي البلدة الصّينيّة، وفي كلتا الحالتين كان صانعوا الفيلم يعرفون أنّ المعلومات رغم ضرورتها للمؤلّف كي يفهم الشّخصيات، ليست ضروريّة لفهم المشاهدين للقصّة"[2] فذلك التّفسير المبدئيّ الذّي سبق الشّخصية والذّي أخذ مساحة كبيرة في الكتابة لم يكن له داعي في الفيلم، وفي حذفه عدم إخلال بقصّة الفيلم التّي تستدرك ذلك من خلال الأحداث.

-يترك الرّوائي للمخرج مساحة كبيرة لوضع الرّتوش الفنيّة على الشّخصيات من ملابس وإكسسوارات تسهم في الفيلم، ومن ثمّ جعل الشّخصيّة تجسّد المحتوى الفكري بشكل يبرز واقعها، وبالتّالي "فالمقاربة بين شخصيات الرّواية والسّينما تقودنا إلى دراسة الوظائف الخاصّة بشخصيّة البطل أو بوظيفة البطل مع الشّخصيات الأخرى في الرّواية داخل فضاء الفعل sphère d'action وبالتّالي بعد عزل الوظائف بالشّخصيات الرّئيسيّة في الرّواية

[1] .ليندا ج كاوغيل: فن رسم الحبكة السّينمائيّة، ص 103.

[2] .المرجع نفسه، ص 104.

وملاحظة درجة الاحتفاظ بها لدى المخرج في العمل السّينمائي"[1].

ففي الرّواية يتخيّل القارئ الشّخصيّة وفق تصوّراته التّي يستنتجها من مجموعة الأوصاف الذّي أوردها الكاتب في روايته والتّي عرّف من خلالها الحالة العائليّة للشّخصية من غنى وفقر، وشكلها وجمالها وطريقة لباسها أمّا الفيلم أو المسلسل فالمخرج يفرض ذلك على المشاهد من خلال ما يراه مناسبا عن طريق تصوير الحالة الاجتماعية بين القصور والمنازل الفخمة، الأكواخ القصديرية أو البيوت العاديّة، كذلك الملابس بين الفاخرة والعادية والرّثة أيضا، والمجوهرات والأموال أيضا والسّيارات...

-يخبرنا الرّوائي من خلال الكلمات بالحالة النّفسية للشّخصية بين الغضب والفرح والحزن والدّهشة والشّرود، أمّا المخرج فيركّز لنا على تعابير وجه الشّخصيّة من خلال لقطة قريبة تبيّن ذلك، بحيث يتقن الممثّل هذه الحالة جيّدا حتّى تبدو واضحة، ومنه فالمخرج ليس بحاجة لإخبارنا لأنّنا نكتشف ذلك مباشرة.

## المبحث الثّاني: الزّمن الرّوائي / الزّمن السّينمائي

### المطلب الأول: الزّمن وتجسيده في الرّواية:

### 1.1. مفهوم الزمن:

الزّمن/الزّمان، شيء معنوي لا نراه بالعين المجرّدة، ولكنّه يسير معنا، أو نحن الذّين نسير فيه ونحسّ بوجوده ومضيّه، فهو يرافق الأشخاص أينما ذهبوا، ويرافق كلّ الأحداث المختلفة والمتنوّعة، لذلك عدّ عنصرا مهمّا من عناصر الرّواية، "وهو مظهر نفسي لا مادّي ومجرّد لا محسوس ويتجسّد الوعي به من خلال ما يتسلّط عليه بتأثيره الخفيّ غير الظّاهر لا من خلال مظهره في حدّ ذاته، فهو وعي خفيّ لكنّه متسلّط ومجرّد، لكنّه يتمظهر في الأشياء المجرّدة"[2]، وهو ظاهرة متعلّقة بالوقت الذّي يقضيه الإنسان في حياته وسائر المخلوقات.

**أ. في اللّغة:**

جاء في معجم "(لسان العرب) ل"ابن منظو" "زمن: الزّمن والزّمان، اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزّمن والزّمان العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة... وأزمن الشّي: طال عليه الزّمان... وأزمن بالمكان: أقام به زمانا... الدّهر والزّمان واحد... ويكون الزّمان شهرين إلى ستّة أشهر، والدّهر لا ينقطع.. والزّمان يقع

[1] .كريم بلقاسمي: المقاربة بين العمل الرّوائي والعمل السّينمائي: الائتلاف والاختلاف (مقال)، حوليات جامعة الجزائر 1، العدد 31، الجزء الثّاني، جوان 2017م ص 241.

[2] .عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، ص 173.

على جميع الدّهر وبعضه"[1].

فالزّمن في مجمله يدلّ على قليل الوقت، فإذا كثر فهو دهر، والجمع منه أزمنة وأزمان، وميّز المعجم بين مصطلحي (الزّمن) و(الدّهر)، في كون الأوّل يطلق على الفترة من شهرين إلى ستّة أشهر، والثّاني يطلق على الزمن في ديمومته واستمراره وعدم انقطاعه و"أزمنة = إقامة: وتعني البقاء والبطء، فكأنّ الزّمن في ألطف دلالته يحيل على معنى التّراخي والتّباطؤ، أي كأنّ حركة الحياة تتباطأ لتصدق عليها دلالة الزّمن التّي تحوّل العدم إلى وجود حيني أو زمني يسجّل لقطة من الحياة في حركتها الدّائمة وديمومتها السّرمديّة"[2].

**ب. في الاصطلاح:**

عرض الأحداث في العمل الأدبي يمكنه أن يقوم بطريقتين، "فإمّا يخضع السّرد لمبدأ السّببية فتأتي الوقائع مسلسلة وفق منطق خاص، وإمّا يتخلّى عن الاعتبارات الزّمنية بحيث تتابع الأحداث دون منطق داخلي ومن هنا جاء تمييزهم بين المتن والمبنى"[3].

فالزّمن بهذا المعنيين إمّا مرتبط حينها بمجموعة من القرائن أو الأدوات الدّالة عليه وإمّا عليه وإمّا مهملا لها مركّزا على سير الأحداث وتسلسلها، وبهذا لا يمكن أن نجد نصّا روائيّا في معزل عن الزّمن سواء كان هذا النّص شفويّا أو مكتوبا، واقعيّا أو خياليّا، صغيرا أو كبيرا. وبالحديث عن المبنى والمعنى يوضّح "توماشفسكي" الفرق بينهما بقوله: " الأحداث إمّا تخضع لمبدأ السّببيّة فتراعي نظاما وقتيّا معيّنا Chronologique، وإمّا أن تعرض دون اعتبار زمني، يسمّى النّظام الأوّل بالعمل ذي مبنى Asujet أي قصّة قصيرة أو رواية أو قصيدة ملحميّة وتسمّى الثّانية بالعمل الذّي لا مبنى له، أي كتابات وصفية، شعر وصفي أو تعليمي، أو غنائي..."[4] وبهذا نرى أنّ الزّمن يتعلّق بزمن الملفوظ من جهة وبتركيب الأحداث من جهة ثانية، أو كما يسمّيهما "جيرار جينيت" بـ (زمن الدّال) و(زمن المدلول) ويرى بأنّ من وظائف الحكاية "إدغام زمن في زمن آخر"[5].

وانطلاقا من هذا المفهوم، قسّم بعض الدّارسين الزّمن إلى نوعين، يتعلّق أحدهما بزمن الرّواية وسير أحداثها ويتعلّق الآخر بزمن قراءة هذه الأحداث "أزمنة خارجيّة (خارج النّص) زمن الكتابة، زمن القراءة، وضع الكتاب بالنّسبة للفترة التّي يكتب عنها، وضع القارئ بالنّسبة للفترة التّي يقرأ عنها، داخليّة (داخل النّص) الفترة

---

[1] .ابن منظور: لسان العرب، ص 1867.

[2] .المصدر نفسه، ص 172.

[3] .حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص 107.

[4] .إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2000م، ص 100.

[5] .جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط2، 1997م، ص 47.

التّاريخيّة التي تجري فيها أحداث الرّواية، مدّة الرّواية، تركيب الأحداث، وضع الرّاوي بالنّسبة لوقوع الأحداث تزامن الأحداث، تتابع الفصول..."[1] تمّ التّركيز على الزّمن الدّاخلي، لأنّه يمثّل المحور الذّي من خلاله يستطيع الرّوائي إيصال أحداثه إلى القارئ وإقناعه بها.

ويأتي عادة هاذين الزّمنين منفصلين عن بعضها البعض وغير متطابقين ولا متتابعين، ذلك "أنّ الوقائع التي تحدث في زمن واحد، لا بدّ أن ترتّب في البناء الرّوائي تتابعيّا لأنّ طبيعة الكتابة تفرض ذلك مادام الرّوائي لا يستطيع أبدا أن يروي عددا من الوقائع في آن واحد، وهكذا فإنّ التّطابق بين زمن السّرد وزمن القصّة المسرودة لا تجد له مثالا إلّا في بعض الحكايات العجيبة القصيرة، على شرط أن تكون أحداثها متتابعة وليست متداخلة"[2]. وبهذا نميّز زمنا للقصّة الذّي يخضع للتتابع المنطقي للأحداث وزمن السّرد الذّي يهملها ويغايرها، وعدم تطابق هذين الزّمنين يؤدّي إلى ما يسمّى (بالمفارقات الزّمنيّة) –والتّي سنأتي على ذكرها– "فعلى خلاف زمن القصّة الذّي يخضع للتركيب الطّبيعي المنطقي، يتيح زمن السّرد للرّوائي إمكانات واحتمالات متعدّدة لإعادة كتابة القصّة، ذلك أنّ القصّة الواحدة يمكن أن تروى بطرق متعدّدة ومختلفة"[3] ويقصد بالطّرق المتعدّدة والمختلفة إمكانية التّقديم والتّأخير في أحداث القصّة بما يكون مناسبا ومشوّقا.

ويرجع السّبب في أنّ الزّمن السّردي لا يتوافق مع الزّمن القصصي، ذلك أنّ "ظهور أكثر من شخصيّة رئيسيّة في القصّة يقتضي الانتقال من واحدة إلى أخرى وترك الخط الزّمني الأوّل للتعرّف على ما تفعله الشّخصيّة الثّانية أثناء معايشة الأولى لحياتها، فالتّزامن في الأحداث يجب أن تترجم إلى تتابع في النّص ويتطلّب ظهور كلّ شخصيّة جديدة عودة إلى الوراء لكشف بعض العناصر الهامّة وربّما الاحتفاظ ببعض العناصر لكشفها في زمن لاحق"[4].

والمخطّط التّالي يوضّح لنا عمليّة الاختلاف بين زمن السّرد وزمن القصّة:

فإذا كان زمن القصة مثلا ينطلق من الحدث (أ) مرورا إلى (ب) وصولا إلى (ج)، فإنّ زمن السّرد قد يبدأ من الحدث (أ) ويصل إلى (ج) ثمّ يعود إلى (ب).

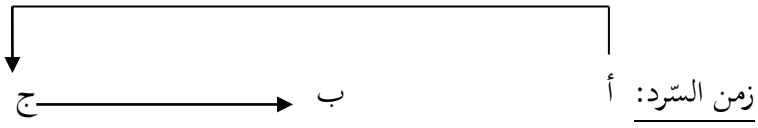
زمن القصّة: أ ← ب ← ج

[1].سيزا قاسم: بناء الرّواية –دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ–، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، دط، 2004م، ص 37.

[2].حميد لحميداني: بنية النّص السّردي من منظور أدبي، ص 73.

[3].محمّد بوعزّة: تحليل النّص السّردي، ص 88.

[4].سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص 54.




**المطلب الثاني: تقنيات الزمن في الرواية**

**أ. المفارقات الزمنية:**

يمكننا القول أنّ الزّمن السّردي للقصّة هو الحدث السّابق، والزّمن السّردي هو الحدث اللّاحق "إنّ الإمكانات التّي يتيحها التّلاعب بالنّظام الزّمني لا حدود لها، ذلك أنّ الرّاوي قد يبتدئ السّرد في بعض الأحيان بشكل يطابق زمن القصّة، ولكنّه يقطع بعد ذلك السّرد ليعود إلى وقائع تأتي سابقة في ترتيب زمن السّرد عن مكانها الطّبيعي في زمن القصّة... وهناك أيضا إمكانيّة استباق الأحداث في السّرد بحيث يتعرّف القارئ إلى وقائع قبل أوان حدوثها الطّبيعي في زمن القصّة"[1].

يتخالف الزّمنان –إذن– بتقديم أحدهما أو تأخير آخر، أو استرجاع لأحداث سبق الحديث عنها، ما نسمّيه بـ(المفارقات الزّمنيّة) هي في مفهوم "جيرار جنيت" "مقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزّمنية في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنية نفسها في القصّة"[2]. مع الإشارة على عدم التقائها في القصّة لأنّ الزّمن في القصّة يسمح بوقوع العديد من الأحداث في آن واحد، أمّا زمن السّرد فيورد حدثا واحدا إلاّ عند نقطة البداية، أو كما يسمّيها (نقطة الصّفر) وهي نقطة افتراضية كما يمكن أن تكون حقيقيّة "والتّي تكون حالة توافق زمني تام بين الحكاية والقصّة"[3]. وهي أيضا نقطة الحاضر التّي ينطلق منها السّرد ويمكن أن يعود بنا السّرد إلى الماضي (استرجاع)، كما يمكن أن يقودنا إلى المستقبل (استباق)، مع وجود فاصل زمني بينهما، هو ما يسمّى بـ (إيقاع السّرد) أو (المدّة) أو (الاستغراق الزّمني). وقد يكون سريعا أو بطيئا على حسب التّقنيات التّي يقوم عليها.

**ب. الاسترجاع Analepse**

وهو أن يروي زمن القصّة للقارئ ما قد وقع من قبل، ويبدأ من النّقطة (0) ليعود إلى الوراء. ونتعرّف على الاسترجاع في النّص عندما" يترك الرّاوي مستوى القص ليعود إلى بعض الأحداث الماضيّة ويرويها في لحظة

[1].حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص 74.
[2].جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 47.
[3].المرجع نفسه، ص ن.

لاحقة لحدوثها"[1]، ويطلق عليه "حسن بحراوي" لفظ (استذكار) لأنّه يستذكر "أحداثا سابقة عن النّقطة التّي وصلتها القصّة"[2].

يعتبر "جيرار جينيت" الاسترجاع بمثابة حكاية ثانية تضاف إلى الحكاية الأولى (زمن القصّة)، مقسّما إيّاه إلى استرجاع داخلي وآخر خارجي، فالاسترجاعات الخارجيّة "توشك أن تتداخل مع الحكاية الأولى لأنّ وظيفتها هي إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك"[3]، وبالتّالي تنشأ حكاية ثانيّة مكمّلة للحكاية الأولى الأصليّة، أمّا فالاسترجاعات الدّاخلية فهي ما كان متضمّنا في الحقل الزّمني للحكاية الأولى، ويمثّل للاسترجاعات الدّاخلية بإمكانيّة تناول "شخصيّة يتمّ إدخالها حديثا حيث يورد السّارد إضاءةسوابقها وإمّا شخصيّة غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ويجب استعادة ماضيها قريب العهد"[4].

فالغرض من الاستذكار –إذن– بالإضافة إلى النّزعة الفنّية والجماليّة التّي يضيفها على النّص، فإنّه يعمل على "ملء الفجوات التّي يخلّفها السّرد وراءه، سواء بإعطائنا معلومات حول سوابق شخصيّة جديدة دخلت عالم القصّة أو باطلاعنا على حاضر شخصيّة اختفت عن مسرح الأحداث"[5]، ولا يتعلّق الاسترجاع بالشّخصيات فقط، بل بسير الأحداث كذلك فيأتي على شكل مقاطع تكميليّة أو إحالات لتسّد الفجوات النّاقصة "وهكذا تنتظم الحكاية عن طريق إسقاطات مؤقّتة وتعويضات متأخّرة قليلا أو كثيرا وفقا لمنطق سردي مستقل جزئيّا عن مضيّ النّص"[6].

**ج. الاستباق: Prolepse**

وهو عندما يخبرنا السّرد عمّا سيحدث لاحقا، أي يسبّق لنا الحدث قبل حدوثه، ويسمّى كذلك بـ" السّرد الاستشرافي" ويهدف هذا السّرد إلى "قلب نظام الأحداث في الرّواية عن طريق تقديم متواليات حكائية محلّ أخرى سابقة عليها في الحدوث، أي القفز على فترة ما من زمن القصّة وتجاوز النّقطة التّي وصل إليها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلّع إلى ما سيحصل من مستجدّات في الرّواية"[7]. والهدف من الاستباق في

[1].سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص 58.
[2].حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص 121.
[3] .جيرار جنيت: خطاب الحكاية ، ص 61
[4] . المرجع نفسه، ص ن.
[5] .حسن بحراوي، المرجع السّابق، ص ص 121، 122.
[6] . جيرار جنيت: المرجع السابق، ص 62.
[7] .حسين بحراوي: المرجع السّابق، ص 132.

الرّواية أو الاستشراف هو تمكين السّرد القارئ من جعله يبني تصوّرات أو تكهّنات بما سيحدث قبل حدوثه وإثارة في ذهنه التّشويق للوصول إلى ذلك الحدث أو معرفه ما الذّي سبقه.

ويشير "جيرار جنيت" إلى كون الاستشراف يأتي بدرجة أقل من الاستذكار في السّرد، ويرى أنّه من الأحسن استعمال ضمير المتكلّم في الحكاية أحسن، وذلك بسبب "طابعها الاستعدادي المصرّح بالذّات والذّي يلخّص للسّارد في تلميحات إلى المستقبل، ولا سيما إلى وضعه الرّاهن، لأن هذه التّلميحات تشكّل جزءا من دوره نوعا ما"[1].

والهدف من الاستشراف كأن يكون الغرض منه "التّطلّع إلى هو متوقّع أو محتمل الحدوث في العالم المحكي، وهذه هي الوظيفة الأصليّة والأساسيّة للاستشرافات بأنواعها المختلفة، وقد يتّخذ هذا الاستباق تطلّعات مجرّدة تقوم بها الشّخصيّة لمستقبلها الخاص".[2] معطية بذلك الفرصة للقارئ ليطلق العنان لمخيّلته في توقّع الأحداث ومشاركة السّارد في الإعداد لها.

**د. إيقاع السّرد:**

المقصود بإيقاع السّرد، هو كيفية سير الأحداث من حيث سرعتها وبطئها، فأثناء سرعة السّرد يتقلّص زمن القصّة، وأثناء البطء يتمّ تعطيله أو توقيفه، وحتى تتمّ هاتين العمليّتين، لا بدّ من استعمال السّارد لمجموعة من التّقنيات، فيتّبع (الخلاصة و الحذف) في تسريع السّرد، ويتبع (المشهد والوقفة) لتبطيئه.

ويعرّف إيقاع السّرد كذلك بـ(المدّة) La durée، والتّي يقول عنها جيرار جنيت بأنّها أصعب شي يمكن أن يدرس في زمن الحكاية، خاصّة المكتوبة منها، ذلك "لمجرّد ألاّ أحد يستطيع قياس مدّة حكاية من الحكايات"[3]. الحكايات"[3]. بحيث أنّ سرعة النّص كما يسمّيها، تتمثّل في النّسبة بين طول النّص وزمن الحدث أي " السّرعة مقاسه بالثّواني والدّقائق والسّاعات أو السّنوات، والطّول مقاس بالكلمات أو الأسطر أو الصّفحات"[4].

وإذا كان "جيرار جنيت" اقترح أن يقرن قيّاس زمن السّرد بفعل القراءة فإنّه سرعان ما تراجع عن ذلك باعتبار أنّ فعل القراءة وزمنها مختلف من شخص لآخر ما بين قراءات سريعة وأخرى بطيئة.

[1] .جيرار جنيت: خطاب الحكاية ، ص 76.

[2] .حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي ، ص 133.

[3] . جيرار جينيت، المرجع السّابق، ص 101.

[4] . نفسه، ص 102.

**هـ. الخلاصة: Sommaire**

تعرف الخلاصة كتقنيّة مهمّة من تقنيات تسريع السّرد، ونقصد بها " عندما تكون وحدة من زمن القصّة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخّص لنا فيها الرّواية مرحلة طويلة من الحياة المعروضة"[1]. فهي بهذا المعنى أن يعمد السّارد إلى فترة زمنيّة طويلة متعدّدة الأحداث فيلخّصها في صفحة أو بضعة أسطر أو كلمات، مهملا بذلك مجمل التّفاصيل التّي جاءت فيها بحيث يكون حينها زمن الحكاية < زمن السّرد، "زح < زق"[2]، وقد وردت تحت عدّة مسمّيات (التلخيص/ المجمل/ الإيجاز...).

يعتبر "جيرار جنيت" الخلاصة (المجمل) من أهم العناصر الرّابطة بين المشاهد حتى القرن التّاسع عشر وشبّهه "بالنّسيج الذّي يشكّل اللّحمة المثلى للحكاية الرّوائية، التّي يتحدّد إيقاعها الأساسي بتناوب المجمل والمشهد"[3]، ويختلف التّلخيص كلمّا اختلفت المدّة الملخّصة، فتلخيص يوم كامل لا يشبه تلخيص سنة أو عشر سنوات... "ويمكننا القول بأنّه كلّما زاد طول المدّة الملخّصة كلّما ازدادت سرعة السّرد الذي تتمّ به الخلاصة"[4]. والهدف منها "المرور السّريع على فترات زمنيّة لا يرى المؤلّف أنّها جديرة باهتمام القارئ"[5].

هذه الفترات من الأحسن أن تكون قد وقعت في الزّمن الماضي، لأنّنا نلخّص عادة الأحداث التّي وقعت، ولكن بإمكاننا الاستعانة به أيضا لتلخيص أحداثا ستقع في الحاضر أو في المستقبل وإن لم يكن بصورة كبيرة كما في الماضي. "فالرّاوي بعد أن يكون قد لفت انتباهنا إلى شخصياته –مثلا– عن طريق تقديمها في مشاهد يعود بنا فجأة إلى الوراء، ثمّ يقفز بنا إلى الأمام لكي تقدّم لنا ملخّصا قصيرا عن قصّة شخصياته"[6] والهدف منها أنّ الرّاوي يلجأ إليها عادة من أجل "سدّ الثّغرات الحكائيّة التّي يخلّفها السّرد وراءه"[7].

**و. الحذف: Ellipse**

الحذف هو أن يمرّ الرّوائي على فترة زمنيّة دون الحديث عنها، فيسقطها من الزّمن الفعلي للقصّة، ويكتفي بالإشارة فقط إليها باستعمال قرائن تدلّ عليها، مثل (ومرّت السّنوات، ومرّت الأيّام، وبعد عامين... ).

ويرى "حميد لحميداني" الحذف –وهو ما أورده تحت لفظ (القّطع)–، تّقنية لم تكن بارزة في الرّوايات

---

[1] .حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص 145.

[2] .جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 109.

[3] . المرجع نفسه، ص 110.

[4] .حسين بحراوي: المرجع السابق، 151.

[5] .سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص 82.

[6] .حسين بحراوي: المرجع السّابق، ص 146.

[7] . المرجع نفسه، ص ن.

التّقليدية، أو بالأحرى لم يكن مصرّحا بها، على عكس الرّوايات الجديدة والمعاصرة التّي تراه سمة بارزة في السّرد "لأنّه يسمح بإلغاء التّفاصيل الجزئيّة التّي كانت الرّوايات الرّومانسيّة والواقعيّة تهتمّ بها كثيرا، لذلك فهو يحقّق في الرّواية المعاصرة نفسها مظهر السّرعة في عرض الوقائع في الوقت الذّي كانت الرّواية الواقعيّة تتصف بالتباطؤ"[1] ومثّل الحذف إلى جانب الخلاصة تقنيتان مهمّتان من تقنيات تسريع السّرد، ويعرّفه "تودوروف" بأنّه "كلّما كانت هناك وحدة من زمن القصّة لا تقابلها أيّة وحدة من زمن الكتابة"[2].

وانطلاقا من هذا التّعريف نرى بأنّ الحذف؛ هو التّخلي عن مجموعة من الأحداث وعدم ذكرها مع وجود زمنها في السّرد، فالقول بـ(مرّت سنتان) –مثلا– نرى بأنّ الرّاوي لم يذكر لنا أيّ حدث جرى في هذين السّنتين، والأكيد أنّ لا حدث مهم جرى فيها بحيث أغفله الكاتب حتّى لا يعيق زمن السّرد من جهة، ولا يشوّش ذهن القارئ من جهة ثانية، فيقفز بنا مباشرة إلى حدث مهم يستحقّ الذّكر.

وقد عبّر "جيرار جنيت" عن الزّمن في الحذف بالمعادلة التّالية:

| |
|---|
| زح=0، زق=ن، إذن: زح <∞ زق[3] |

كما يميّز لنا بين نوعين من الحذف:

- "الحذوف الصّريحة: والتّي تصدر عن إشارة محدّدة أو غير محدّدة إلى ردح الزّمن الذي تحذفه.
- الحذوف الضّمنية: أي تلك التّي لا يصرّح النّص بوجودها بالذّات والتّي يمكن للقارئ أن يستدلّ عليها من ثغرة في التسلسل الزّمني أو انحلال للاستمراريّة السّردية".[4]

ففي الحذف الأوّل نعرف عادة المدّة الزّمنية، خاصّة عندما يذكرها الرّوائي (بعد شهرين، سنتين، قبل عشر سنوات...)، أمّا في الحذف الثّاني فتبدو لنا المدّة غير محدّدة وإنّما نعرفها اعتباطا، إذ ندرك أنّ الزمن قد جاوز ذلك الحدث بمدّة معيّنة.

ويشير كذلك إلى ما يسمّى بالحذوف الافتراضية وهي جزء من الحذوف الضمنية، ولكنّها أصعب ما يمكن للسّرد أن يواجهها وذلك "لاستحالة موقعتها ووضعها في أيّ موضع كان"[5]، ونتعرّف عليه فقط من خلال الاسترجاعات التّي يحملها السّرد، والتّي قد تكون متأخرّة في أكثرها.

---

[1] .حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص 77.

[2] .حسين بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص 156.

[3] . جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 109.

[4] .المرجع نفسه، ص 119.

[5] .المرجع نفسه، ص ن.

**ي. المشهد: Scène**

اتفق أغلبيّة النّقاد، والعرب خصوصا على ترجمة مصطلح (Scène) الذّي أورده "جيرار جنيت" بـ(المشهد)، وترتبط هذه التّقنية بالأحداث التّي تؤدّيها الشّخصيات داخل الرّواية وحواراتها وكلامها، عندما يترك السّارد لها حريّة تسيير السّرد دون تدخّل وتوجيه، وتمثّل المشاهد بشكل عام "اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السّرد بزمن القصّة من حيث مدّة الاستغراق"[1].

ويمثّل له "جيرار جينيت" بالمعادلة:

$$زح = زق^{2}$$

وفي هذه الحالة "يتباطأ السّرد فيحدث نوع نوع من التّوازي بين زمن القصّة وزمن الخطاب، ويتساوى المقطع التّخيّلي مع المقطع السّردي في عين القارئ، وهكذا يصبح إزاء حركة زمنيّة متطابقة تنبئ بتعطيل الزّمن في الرّواية وتعلن عن تعليقه إلى حين انتهاء المشهد واستعادة السّرد لوتيرته الطّبيعيّة"[3]

ويميّز "لوبوك" بين المشهد والتلخيص "بأنّ القارئ في الثّاني يتّجه إلى الرّوائي ويستمع إلى صوته بينما في الأوّل يشاهد القصة وكأنّها مسرح يتتبّع عليه الشّخصيات وهي تتحرّك"[4].

والهدف من المشهد هو تكوين صورة وتوضيحها حول الشّخصيّة المتكلّمة في السّرد، كما أنّه يساهم بدرجة كبيرة في بعث الحركة في الرّواية، وتقريب الحدث من القارئ وإيهامه بواقعيّته، والغرض من لجوء السّارد إلى هذا النّوع من السّرد هو التّعبير عن أحداث مختلفة تؤدّيها شخصيات مختلفة في الزّمن الواحد، إضافة إلى كونه يعبّر عن رؤاه وتخيّلاته وتصوّراته المؤيّدة والمعارضة مختبئا وراء الشّخصيّة.

**ح. الوقفة: Pause**

ويطلق عليها "حميد لحميداني" مصطلح (الاستراحة) ويعرّفها بأنّها " تكوّن في مسار السّرد توقّفات معيّنة يحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السّيرورة الزّمنيّة ويعطّل حركتها"[5]. فالوقفة من هذا المنطلق تتعلّق بوقف السّرد بسبب لجوء السّارد إلى الوصف ويتوقّف حينها زمن السّرد كذلك ويتعلّق السّرد بوصف الأحداث أو الشّخصيات أو كتابة الخواطر، أو سرد لمجموعة من التّخيلات والتّصوّرات

[1] حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص 78.
[2] .جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 109.
[3] .حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص 174.
[4] .سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص 94.
[5] .حميد لحمداني: المرجع السابق، ص 76.

وبهذا يمكن التّمييز بين نوعين من الوقفات:

- الوقفة التّي ترتبط بلحظة معيّنة من القصّة حين يكون الوصف توقّفا أمام شيء أو عرض Spéctacle يتوافق مع توقّف تأمّلي للبطل نفسه.
- الوقفة الوصفية الخارجة عن زمن القصّة، والتّي تشبه إلى حدّ ما محطّات استراحة يستعيد فيها السّرد أنفاسه"[1]. ويمثّلها جيرار جنيت بالمعادلة:

| زح = ن، زق = 0، إذن: زح ∞> زق[2] |
|---|

ومنه نكتشف ثلاث أزمنة أثناء الكتابة:

- تطابق زمن السّرد مع زمن الحكاية (القصّة).
- عدم تطابقهما، بحيث يكون زمن السّرد أقصر من زمن الحكاية (القصّة).
- تطويل زمن السّرد على زمن الحكاية (القصة).

وعندما استحال تطابق الزّمن بين السّرد والحكاية، لجأ الرّوائي إلى وسائل أو تقنيات أخرى، يتصرّف فيها في زمن السّرد مع زمن القصّة، كما يلي:

- تعليق الزّمن: من خلال الوقف والاستراحة، خاصة في مجال الاستعارات والتّشبيهات والوصف عموما.
- الحذف: عندما لا يستطيع التّعبير عن زمن الحكاية بصورة واضحة، فيقوم بإلغائه.
- المشهد: وذلك عندما يتلاءم في القصّة زمنيها دون عارض ولا فاصل فيعبّر بارتياح.
- الخلاصة: وهي عندما يختصر السّارد زمنا طويلا من زمن القصّة، متعلّق بالشّهور وبالسّنوات.

**المطلب الثاني:إيقاع الزمن في السينما**

**1.2. مفهوم الزّمن السينمائي:**

يشكّل عنصر الزّمن ركنا أساسيّا في السّينما، وهو من أعقد المفاهيم التّي لم يتوصّل السّينمائيون بعد إلى تعريفه أو تفسيره ولا حتّى السّيطرة عليه أحيانا، ولكن عنصر ضروري فيها فعليه تبنى المشاهد وترتّب لتكوّن فيلما منسجما، متكاملا.

ترتكز القصّة على زمنين مهميّن زمن القصّة الفعلي التّي سارت فيه أحداث الرّواية، والزّمن السّينمائي

[1] .حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ، ص 175.

[2] .جيرار جنيت: خطاب الحكاية، ص 109.

الذّي يترجم أحداث الفيلم، وكي ينجح المونتاج في تحقيق الزّمن السّينمائي، فعليه أن يتعامل ببراعة وحنكة مع المشاهد واللّقطات، فيقصّر الأحداث المملّة ويضغطها، ويطيل ما هو مثير للاهتمام ويستطرد فيه، ويتمّ ذلك وفق ما يعرّف بالقفل الزّمني وهو "تقنية تستخدم من أجل تحريك فعل قد يكون مفرطا في البطء، أو من أجل إضفاء التّشويق على مشهد ما، يمنح القفل الزّمني بطل الفيلم فسحة من الوقف تكفي لإنجاز عمل أو تجاوز عقبة"[1].

من الأحسن أن يتساوى زمن الرّواية مع الزّمن في السّينما بعدد الأيام والشّهور وحتى السّنوات، وكي نتمكّن من ذلك نلجأ إلى اختصار واختزال السّنوات الطويلة في مشهد يدوم لدقائق، مما يعني أن نستغني عن الزمن الطّويل لأنّه سيبدو بطيئا جدا، لأنّ " جريان الوقت الذّي لا يتوقّف سيبدو بطيئا إذا ما قورن بالفترات التّي يمكن أن يغيّرها خلال الفترة الزّمنيّة بين المشاهد "[2]. لذلك كان لكاتب السّيناريو حرّية التّصرّف في تقديم المشاهد وتأخيرها والفصل بين هذا المشهد وذاك بمشهد آخر ثم العودة إلى نقطة البداية "من النّقطة التّي تركه فيها، وعليه أن يبدأ منه لحظة متقدّمة بعد ذلك تمثّل على الأقل الوقت الذّي يكون قد انقضى في المشهد الثّاني"[3].

ويختلف الزمن أيضا في السّينما عن المكان، فالمكان يمكننا أن نتعرّف عليه في بداية المشهد ويبقى عالقا في أذهاننا بقية المشاهد، بحيث نعرفه كلمّا رأيناه، أمّا الزّمن فإنّه "يتغيّر دائما ولا بدّ من عرضه باستمرار"[4] والتّعريف به على مدار الفيلم خاصّة عند تقديم المشاهد أو تغييرها أو حذفها أحيانا. لذلك يأتي زمن الفيلم مرنا، يتحكم به المخرج بالطّريقة التّي تناسبه، فمشاهد الفيلم يمكن ضغط يوم كامل إلى بضع ثوان، وفي المقابل يمكن إطالة الثّواني إلى يوم كامل " وقليلة هي الأفلام التّي تلتزم بالوحدة الزّمنية، وهي أن يتطابق زمن العرض مع زمن القصّة"[5].

### 2.2. أنواع الزّمن السّينمائي.

ويتنوّع الزّمن داخل الفيلم السّينمائي، فنجد: زمن العرض، والزّمن الخيالي، والزّمن التّاريخي / السّياقي والزّمن السّردي.

---

[1] .فرانك هارو: السّيناريو، ص 162.

[2] .صلاح أبو سيف: كيف تكتب السّيناريو، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، دط، 1981م، ص 84.

[3] . المرجع نفسه، ص 84.

[4] . المرجع نفسه، ص 85.

[5] .ك برنارد ق ـديك: تشريح الأفلام، تر: محمّد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثّقافة– المؤسسة العامّة للسّينما، دمشق، ط6، 2013م، ص 24.

**أ. زمن العرض / الزّمن المادّي:**

وهو الزّمن الذّي نغطه ونحضّره من أجل تصوير قصّتنا؛ فمثلا "فيلم طويل زمنه التّقريبي 90 دقيقة، فيلم متوسّط الطّول بين (30 –60 دقيقة)، وفيلم قصير من دقيقة إلى ثلاثين دقيقة)"[1]، وهناك من الأفلام من يستغرق ساعتين وأكثر إلى ثلاث ساعات، ولكن عادة يحاول المخرج أن لا يصل إلى هذا الوقت خوفا من خسارة انتباه المتفرّجين وانجذابهم، لأنّ المتفرّج بعد ساعة ونصف من الزّمن يتشتّت ذهنه ويفقد تركيزه، وقد يصيبه نوع من الإعياء والفتور، فيسري الملل إلى نفسه، وقد يغادر دون إكمال الفيلم، أو يتمنّى انتهاءه بسرعة، حتّى يتحرّر منه.

**ب. الزّمن الخيالي:**

يمثّل هذا الزّمن المدّة المفترضة لتخيّلاتنا ومخيّلتنا، وهكذا مثلا " تسعة أسابيع ونصف هو سيناريو يتطوّر في هذا الوقت مثل حدود 48 ساعة أو سبع سنوات في التيبيت، رغم أنّ هذه الأفلام مضغوطة ومحدّدة في زمن فيلميّ من 90 أو 100 دقيقة"[2].

**ج. الزّمن النّفسي:**

هذا الزّمن خاص بالحالة النّفسية والشّعورية أو اللاشعوريّة لأبطال وشخصيات الفيلم، "فمن الممكن أن تنقل إلينا مجموعة من القطعات القصيرة، مع اقتطاع لحظات من الحركة شعور البطل بالاستعجال والانفعال ساعة وقوع الحدث، بينما سلسلة من اللّقطات الطّويلة بأقل تقطيع مع حركة كاميرا تدريجيّة يمكن أن يخلق لنا شعورا ببطء الزّمن الذّي يشعر به البطل أثناء المشهد"[3].

**د. الزّمن التّاريخي:**

يؤخذ هذا الزّمن كمرجع أحيانا لتوثيق لقطات الفيلم الماضيّة والحاضرة، ويقصد به اللّحظة التّاريخيّة حيث تحدث القصّة هكذا، رغم أنّ هناك أفلاما بزمن غير محدّد، فالأغلبيّة زمنها محدّد في محيط زمنيّ معروف، يتجاوز هذا الزّمن حياة شخصيات الفيلم لإعطاء معطيات كثيرة "فخلف الأحداث الدّرامية التّي توحّد بين شخصيات فيلم "جريفيت Griffith : (ميلاد أمّة the birth of nation 1915م)، تصلنا رؤية المخرج للحرب الأهلية بكاملها"[4].

---

[1] .فران فينتورا: الخطاب السّينمائي، لغة الصّورة، تر: علاء شنانة، منشورات وزارة الثّقافة –المؤسّسة العامّة للسّينما– دمشق، 2012م، ص 329.

[2] .المرجع نفسه، ص 330.

[3] .منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 318.

[4] . المرجع نفسه، ص 319..

**هـ. الزّمن السّردي:**

هو الأهم في الفيلم عموما، لأنّه "يربط زمن العرض بالزّمن الخيالي، نظريّا، كلّما كان هناك زمن خيالي يتقلّص إلى زمن أقلّ في العرض، سيكون الإيقاع أو الزّمن أعلى، بمعنى يستمرّ وقتا أطول في زمن أقلّ"[1].

وانطلاقا من هذا نستخلص ما يلي:

| |
|---|
| - زمن العرض < الزّمن الخيالي للفيلم؛ وهو المتبع في كثير من الأفلام. |
| - زمن العرض = الزّمن الخيالي؛ أي يتساوى الزّمنين، وبالتّالي يكون زمن التّصوير حقيقي. |
| - زمن العرض > الزّمن الخيالي؛ وهنا يكثر المخرج المخرج من المؤثّرات ويعتمد مشاهد التّرغيب والتّرهيب والتّشويق فيطيل اللّقطة، ويعدّد الزّمن. |

أثناء مشاهدتنا لفيلم سينمائي فإنّنا ننغمس في أحداثه ومؤثّراته، وصوره المتجانسة والمتناسقة والمتوافقة مع بعضها البعض، حتّى يخيّل إلينا أنّ هذا الفيلم صوّر بهذه الطّريقة مباشرة، ولكنّ الحقيقة ليست كذلك، فلقد تمّ تجزيء الفيلم إلى مئات اللّقطات التّي تمّ تصويرها بشكل متقطّع ومنفصل، حتّى يصل إلينا بتلك الصّورة.

يأتي الزّمن في السّينما مزدوجا بين زمنين مهمّين ، زمن القصّة وزمن المحكي في الفيلم ( ز ق – ز ف) ووجب الموازنة بينهما، وكي نتمكّن من معرفة سيرورة الزّمن داخل الفيلم، نتعرّف على ما يسمّى بـ(المونتاج).

## 3.2. معنى المونتاج: montage

### 1.3.2. معنى المونتاج:

يعمل المونتاج على تلخيص أكثر من عمليّة داخل التّركيب الفيلمي، لأنّه يعمل على "تقطيع وإعادة تركيبه من جديد، أي أنّه يقطّع أجزاء الفيلم المصوّرة متلفا، ويحدّد لها تركيبا جديدا حسب الغايات التّي يريد الفيلم الوصول إليها، رابطا بين ما تتعلّق بالشّريط البصري وتنافره أو انسجامه، وما يتعلّق بالشّريط السّمعي ثمّ يعمل على تنسيقه النّهائي بناء على بعده الدّرامي أو السّينمائي أو الجمالي، لذلك تعتبر هذه التّقنية السّينمائيّة أكثر التّقنيات أهميّة في تشكيل البعد الزّمني داخل الفيلم وفي تحريك وتيرة المحكي ودفع صيرورته إلى خطّ النّهاية"[2] ويمكن تعريفه كذلك بأنّه " سلسلة من اللّقطات المرتّبة وفق ترتيب معيّن من أجل غرض معيّن، وفي مقطع المونتاج

[1] . فران فينتورا: الخطاب السّينمائي، 318.

[2] .وافية بن مسعود: تقنيات السّرد بين الرّواية والسّينما –دراسة في السّرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، دار الوسام العربي للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011م، ص 487.

ترتّب المشاهد كي يتبع أحدهما الآخر متتالية بسرعة"[1]، لذلك قد نجد أحداثا متقاربة ومتداخلة مع بعضها البعض إذ تؤدّي الوظيفة نفسها، وقد نختصر حدثا ضخما في دقائق على الشّاشة.

فاللّقطات التّي تتكوّن داخل الفيلم ينبغي أن تجمع وترتّب بحيث تجعل الحدث يسير وفق تسلسل منطقيّ ومترابط ومرتّب، حتّى تؤدّي الغاية المنشودة من الفيلم، وتحقّق هدفه، وليتحقّق ذلك يبنى تجميع اللّقطات وترتيبها على عدّة اعتبارات، أهمّها " مكانها في الحكاية مساهمتها في المزاج الذّي يتّصف به مشهد معيّن أو الفيلم بأكمله وتعزيزها لإيقاع الفيلم وإيضاحها لشيء من المعنى الأعمق للفيلم"[2]، ويتمّ ذلك عن طريق القص وإعادة التركيب واللّصق بحيث تتحوّل إلى رسالة معيّنة واحدة ومفهومة، وإلى دراما مشوّقة وخطابات موجّهة إلى جمهور معيّن مقصود، ويعتبر المونتاج وسيلة مهمّة للتّفريق بين السّينما وباقي الفنون الأخرى كالرّسم والمسرح والرّواية.

### 2.3.2. وظيفة المونتاج:

**أ. وظيفة تركيبية:**

فالهدف من المونتاج خلق نسيج مركّب يربط حلقات الفيلم المنفصلة دون استثناء لتشكّل تناسقا وانسجاما بين وحدات الفيلم، فيتحقق التّربط بين المشاهد والأحداث واللّقطات والأفكار والمشاعر كذلك، وهو ليس بأمر هيّن وإنّما يتطلّب الأمر دراية كبيرة وخبرة في هذا المجال، فالخلط العشوائي أو القفز غير المنظّم، أو استباق حدث قبل أوانه، تحدث تشويشا في الفيلم، وتشويها في نظر المشاهد.

**ب.وظيفة سرديّة:**

"فتغيير اللّقطة يوجّه تفهّمنا للمشهد حتّى أنّه يفرض علينا المعنى، سواء عن طريق لقطة مفخّمة لشيء تفصيليّ أم عن طريق تجميع متناوب يسمح بفهم الحدث فهما إجماليا"[3].

**ج. وظيفة نحويّة:**

تتعلّق بتركيب الفكرة.- وظيفة تدقيقيّة: من خلال شدّ بنية العمل مهما كان نوعه – ماعدا الخيالي- "أكان فلما وثائقيّا أو تعليميّا أو حتّى شاعريّا، إنّه عنصر أكبر في الأساليبية"[4].

---

[1] .ك برنارد ق – ديك: تشريح الأفلام، تر: محمّد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثّقافة- المؤسسة العامّة للسّينما، دمشق، ط6، 2013م، ص 118.

[2] . المرجع نفسه، ص 136.

[3] .تيري ماري جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة، ص 69.

[4] .المرجع نفسه، ص ن.

**د. وظيفة إيقاعية:**

تنتج مؤثّرات إيقاعية، وتشكيليّة وجماليّة، متغيّرة ومتنوّعة.

### 3.2.3. أقسام المونتاج:

ويقسّم المونتاج عموما إلى أقسام، نذكر منها:

**أ.المونتاج التّناوبي: montage alterné .**

يعرّفه "غريفيت" بأنّه "يطرح المونتاج التتابع لأحداث تجري في الزّمن الخيالي تلقائيّا في أماكن مختلفة يفترض هذا النّوع من المونتاج تمدّد الوقت"[1]، كما يرى بأنّ إيجاد هذا النّوع من المونتاج صعب قليلا لأنّه يتداخل مع المونتاج المتوازي.

ويعمل عادة هذا الشّكل من التّجميع على كونه "يناوب بين لقطات من متتاليتين أو عدّة متتاليات بحيث يخرج أفعالا تقع في أماكن مختلفة في وقت معا، وهكذا يمكن إظهار ملاحقين وملاحقين كلّا بدوره وهم ينطلقون في أماكن متقاربة إلى حدّ ما، دون أن تكون كلّها في ميدان واحد"[2].

**ب.المونتاج التّتابعي:**

هو الأكثر شيوعا في صناعة الأفلام، ويتطلّب "تجميع اللّقطات معا بحيث تتبع بعضها بعضا بسلاسة وبدون انقطاع خلافا للطّريقة المجزّأة التّي يصوّر الفيلم بها في الأصل"[3].

فالفيلم يصوّر عن طريق اللّقطات، ولا يهمّ هنا أيّ لقطة تصوّر أوّلا، وإنّما تصوّر اللّقطات حسب جاهزيّة الممثّلين لأداء المشهد، وقد يصوّر المخرج بعض اللّقطات المتفرّقة التّي يؤدّيها الممثّل الجاهز في الوقت نفسه، ولكنّه أثناء التّركيب يخضع لترتيبها حسب دورها في الفيلم، والأمر نفسه فيما يتعلّق بالمكان فعند النّزول بمكان معيّن يتمّ تصوير اللّقطات والمشاهد التي يجب أن تصوّر فيه مهما كان موعدها، حتى إذا غادر طاقم الفيلم إلى مكان آخر تجنّب العودة إلى هذا المكان.

**ج. المونتاج المتوازي (الموازي): montage paralléte**

ويعرّف هذا النّوع من المونتاج "القطع المونتاجي المستعرض بين جزأين أو أكثر من أحداث الفيلم، وغالبا ما يكون بهدف التّشويق أو غيره من المؤثّرات المثيرة (أو المعنى الأكثر شيوعا)، تأسيس علاقة سرديّة أو روائيّة أو

[1] .فران فينتورا: الخطاب السّينمائي لغة العصر، ص 344.

[2] .تيري ماري جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة، ص 69.

[3] .ك برنارد ف- ديك: تشريح الأفلام، ص 136.

مجازيّة أكبر بين أجزاء الحدث"[1]، وهو يختلف عن المونتاج التّناوبي وإن كان يتداخل معه كثيرا، فهو "يناوب سلسلات من الصّور ليست بينها أيّة علاقة تزامنيّة ولكونه استطراديّا ولا سرديّا، فهو يستعمل لأغراض نظريّة ترميزيّة في كثير من الأحيان بغية خلق مؤثّرات تتعلّق بمقارنة أو بتضاد"[2]، فهو يجمع بين المتناقضات وبين الثّنائيات وليس بينهم أيّة علاقة زمنية، ولا تتناوبان في العرض.

تلجأ الكثير من الأفلام إلى هذا النّوع من المونتاج لأنّه "يفيد في عرض خطوط القصّة التّي تتعارض مع بعضها أو التّي ترتبط ببعضها، وذلك عن طريق الانتقال بالتّناوب بين أحد محاور الاهتمام ومحو آخر، ولقدد أصبحت هذه الطّريقة مألوفة الآن حتّى صار المتفرّجون يتقبّلونها في كلّ فيلم عن طيب خاطر"[3]، بل أصبح المتفرّج يتضايق من عدم استعماله في بعض الأفلام لأنّه يؤثّر على فهم المشهد.

**د. المونتاج التّركيبي:**

ويعتمد هذا النّوع على بناء المعنى من خلال دمج مجموعة من اللّقطات، ومعنى هذا أنّ المونتير يقوم يختار اللّقطات المتشابهة أو التّي تعبّر على اللّقطة نفسها فيدمجها مع بعها البعض في لقطة واحدة اختصارا واختزالا.

ومنه يمكننا تلخيص عمل المونتاج فيما يلي:

- هو تقنيّة قص اللّقطات المصوّرة دفعة واحدة في الواقع.
- إعادة تركيبها وفقا لسير الفيلم ومشاهده فنّيا.
- حذف وإزالة اللّقطات المشوّهة أو الفاسدة، أو الزّائدة.
- تصحيح الأخطاء إن وجدت أثناء التّصوير.
- إضافة بعض المؤثّرات والزّوائد من إضاءة وديكور وغيرها على اللّقطات.
- ترتيبها على شريط زمني مناسب.

### 4.2.3.تقنيات المونتاج.

تعتبر وسائل الإخراج اللّقطات والمشاهد وحركات الكاميرا وعداساتها المتنوّعة والمونتاج بمثابة "المعادل السّينمائي للكلمات والجمل والفقرات في اللّغة، "وسائل الانتقال هي المعادل السّينمائي للتّرقيم، لذا كان على المخرج السّينمائي أن يستوعب جميع أنواع علامات التّرقيم أي وسائل الانتقال سواء الذّي يمكن أن يتّخذ المونتير

[1] . كيفن جاكسون: السّينما النّاطقة، تر: علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2007، ص 86. ص 114.

[2] .تيري ماري جورنو: معجم المصطلحات السّينمائية، ص 72.

[3] .دانييل أرخون: قواعد اللّغة السّينمائيّة، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، دط، 1997م، ص 14.

قرار تنفيذها أثناء مرحلة المونتاج، أو التّي على المخرج اتخاذ قرار بشأنها أثناء كتابة ديكوباج الفيلم، ومن ثمّ تنفيذها أثناء مرحلة التّصوير، استعابا جيّدا لكي يتمكّن من توصيل ما يريده بدقّة، وبأسلوب يفهمه المتفرّج دون لبس"[1].

**أ. الضّغط والاختصار.**

ونعني به قفزة زمنية، حيث يتم عرض عام كامل أو أكثر في بضع دقائق، فمثلا إذا أراد شخص صعود السّلالم من الطّابق الأرضي وصولا إلى بيته الموجود في الطابق الخامس، فإنّنا نشاهد اللقطة الأولى وهي بدأ الشّخص بصعود السّلالم، سرعان ما نراه في اللّقطة الثّانية مباشرة وهو يصعد آخر درجة في السّلم وصولا إلى بيته، وكذلك يلجأ إليه المخرج بكثرة عندما يكبر البطل فجأة دون المرور على سنوات حياته وفيما قضاها. فقد يظهر لنا طفل صغير يرمي بكرة القدم في ملعبه الصّغير أمام باب بيته، وتصعد الكرة في السّماء وعند سقوطها مباشرة تسقط في ملعب واسع وأمام جمهور غفير، ويمسكها من جديد شاب يافع، نعرف بعدها مباشرة أنّه ذلك الطّفل الصّغير، وقد تبدو لنا فتاة صغيرة تحاول جاهدة تمشيط شعرها وهي تراقب نفسها في المرآة، ليغيّر المخرج وجهة الكاميرا نحو زاوية ما في الغرفة، ليعود مباشرة إلى المرأة وتظهر فيها صورة شابّة جميلة تمشّط شعرها ليكتشف المتفرّج دون عناء بأنّ الصغيرة قد كبرت، والسّنوات قد مرّت.

وتنقسم هذه التّقنية إلى نوعين:

– عن طريق الكتابة: بعد مرور سنوات، بعد شهر، بعد 6 سنوات...

– عن طريق تسريع اللّقطات: كأن يركّز المخرج على مرور الفصول الأربعة مثلا دفعة واحدة، فيبدو منظر اصفرار الأوراق وتساقطها ثمّ المطر فالزرع الأخضر فالحرارة وزرقة البحر..

فيحذف المخرج ويختصر كلّ ما هو زائد وغير ضروري، مهما كانت المدّة، وللوهلة الأولى يبدو هذا الأمر سهلا وبسيطا، ولكن إذا لم يتحكّم المخرج في هذه التّقنيّة جيّدا فقد يحذف مشاهد مهمّة ويترك أخرى ثانويّة، ممّا يحدث خللا في الدّراما أو نقصا في المعلومة أو ارتباكا في الحدث، فيضعف المشهد وتظهر هفوات في الفيلم وبالتّالي فشله الذّريع.

**ب. الاستطراد والتّطويل:**

المقصود بالاستطراد والتّطويل؛ "أن نأخذ لحظة ونجعلها تبدو أطول، أي نطيل الزّمن"[2]، والغرض من

[1] .عبد الخالق محمّد علي: فن الإخراج التّلفزيوني والإذاعي، ص 181.

[2] .نيكولاس تي بروفيرس: أساسيات الإخراج السّينمائي –شاهد فيلمك قبل تصويره–، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة، ط1، 2014م، ص 36.

هذه التّقنية هو خلق جوّ من المغامرة والتّشويق، وأحيانا المفاجأة داخل المشهد، بحيث يفاجأ المتفرّج بشيء لم يكن يتوقّعه مطلقا، ويعتمد عادة على خلق سلسلة من اللّقطات لتحقيق هذا الغرض.

**ج. القطع (cut):**

يعرّف القطع على أنّه "الانتقال الفوري من لقطة إلى أخرى، وهو وسيلة الانتقال الوحيدة التي ليس لها زمن على الشّاشة، ولذلك تعتبر الوسيلة ذات السّرعة الثّابتة التّي لا تتغيّر بعكس كلّ وسائل الانتقال الأخرى"[1]. وتعتبر هذه التّقنية الأشهر استعمالا يلجأ إليها المخرج للتّخلّص من الزّمن الزّائد وبالتّالي اللّقطات غير المهمّة خاصّة وأنّ المتفرّج لا ينتبه لحظة القطع، وإنّما يشاهد اللّقطة السّابقة واللّاحقة دون خلل، والغرض من القطع إضافة لذلك هو تسهيل عمليّة الانتقال في الزّمن والمكان، أو توضيح حدث معيّن.

فالقطع هو ربط لقطتين منفصلتين عن بعضهما، بحيث تحلّ اللقطة الثّانية محلّ اللّقطة الأولى مباشرة وبسرعة دون إخلال في الزّمن أو إبطاء له، وتوجد ستّة أنواع من القطع: القطع المباشر، التباين، التقاطع (التّوازي)، القفز، الشّكل والتلاؤم؛ وتختلف هذه القطوعات حسب دورها في الفيلم وحاجة المونتاج لها وقد تتنوّع داخل الفيلم الواحد، وفي لقطات كثيرة من بداية الفيلم إلى نهايته.

ويمكن التّفريق بين هذه الأنواع، كما يلي:

- المباشر: هو أن تحلّ اللّقطة الأولى محلّ اللّقطة الثّانية مباشرة دون فصل، ودون انتباه.
- التّباين: أن تحلّ صورة محلّ صورة أخرى، وتكون مختلفة عنها.

-التّوازي: وهو أن يركبّ حدثين متزامنين مع بعضهما البعض لتقاربهما وتشابههما.

-القفز: وهو عادة يكون بالقفز من لقطة إلى أخرى غير مشابهة لها، ومختلفة عنها، من شروطه أن يتم بسرعة كي لا يحدث فجوة في الزّمن.

-الشّكل: وهذا القطع يتم من حدث معيّن إلى حدث آخر يشبهه.

-المطابقة: هذا القطع شائع بكثرة؛ وأن تتطابق الأحداث مع بعضها البعض وتتلاءم وتتوافق، ويتم الانتقال المباشر من لقطة إلى أخرى تكمّلها.

ومنه تجتمع اللّقطات مع بعضها البعض، فتلتقي اللّقطة بنفسها، أو بواحدة تشبهها، أو بأخرى مختلفة عنها "فعندما تأتي لقطة ثابتة وطويلة في أعقاب لقطات قصيرة وديناميّة، يمكننا أن نرى في ذلك نتيجة لمونتاج حيث ترتبط اللّقطة بنفسها، وفي حين تؤدّي منتجة اللّقطات المختلفة إلى إبراز الرّابط الدّلالي بينها جاعلة من هذا

[1] . عبد الخالق محمّد علي: فن الإخراج التّلفزيوني والإذاعي، ص 182.

الرّابط الحامل الرّئيسي للدّلالات، يقوم مونتاج اللّقطة الواحدة بالتّقليل من أثر الرّبط إلى حدّ جعله غير محسوس ويتم التّراكم الدّلالي بصورة تدريجيّة"[1] وبالتّالي يبدو كلّ شيء طبيعيّ لدى المتفرّج فلا يعلم عن القطع شيئا، ولا عن تسابق اللّقطات وتدافعها داخل المشاهد، وإنّما لقطات متناسقة ومتناسبة ومرتّبة ترتيبا منطقّيا، فلا يشعر بالخلط ولا بالارتباك.

**د. الاختفاء التّدريجي والظّهور التّدريجي: fade out & fade in.**

بعكس القطع يعتبر الاختفاء والظّهور التّدريجي وسيلة من وسائل الانتقال الملفتة لنظر المتفرّج "فهي تعمل في الفيلم أو البرنامج التّلفزيوني تماما كعلامات التّرقيم (النّقطة – الفاصلة) بالنّسبة للأدب، والتّي يدلّ استعمالها على انتهاء الجملة اللّغويّة وفكرة الاختفاء والظّهور تشبه تماما السّتارة في المسرح للفصل بين فصول المسرحيّة أو تعادل الصّفحات البيضاء بين الفصول في الكتاب"[2] والغرض منه هو الإشارة إلى بداية حدث أو نهايته ممّن يدور على الشّاشة الصّغيرة أو الكبيرة، وقد يفيد كذلك التّسهيل في تغيّر المكان والزّمن، وللفصل والتّفريق بينهما يعمد المخرج في الأوّل (الاختفاء التّدريجي) التدرّج من الصورة الكاملة إلى السّواد، ثمّ ينتقل في الثّاني (الظّهور التّدريجي) من السّواد إلى الصّورة الكاملة، "وهو أبسط أنواع الانتقال، فالنّور يتضاءل وتظلم الشّاشة ثمّ تتحوّل إلى لون آخر"[3].

**هـ. المزج: dissolve**

يقوم المزج على نوعين من التدرّج يبيّنان نوع الزّمن بين القصر والطّول، ويعمد المخرج إليه عندما يتخلّى عن القطع أو يحاول التّقليل منه، ويحدث المزج عندما تتداخل اللّقطتين مع بعضهما، ففي الوقت الذّي تختفي فيه اللّقطة الأولى بالتّدريج تظهر اللّقطة الثانية كذلك، والهدف منه إبطاء سرعة الحدث، وهو قسمان:

- "المزج السّريع (fast dissolve) والذّي يستغرق من (1-2 ثانية) فغالبا ما يسمّى قطعا ناعما (soft cut) يعبّر عن مرور زمن قصير.
- المزج البطيء (slow dissolve) والذّي يستغرق من (3-5 ثوان) فيعبّر عن زمن طويل"[4]، ويعمد المزج في كثير من الأحيان إلى إبطاء سرعة الزّمن وبالتّالي إبطاء سير المشهد.

---

[1] .يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائيّة الفيلم، تر: علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، دط، 2007، ص 86. ص 87.

[2] . عبد الخالق محمّد علي: فن الإخراج التّلفزيوني والإذاعي، ص 185.

[3] .ك برنارد ف- ديك: تشريح الأفلام، ص 123.

[4] .عبد الخالق محمد علي: المرجع السّابق، ص 190.

**و. الازدواج: (superimposition)**

يرتبط الازدواج بالمزج ويحتوي على أكثر من لقطتين، فإذا توقف المزج حلّ محلّه الازدواج ويعني "ازدواج أكثر من درجات مختلفة من اللّون والضّوء للّقطات التّي يتكوّن منها، لذلك فإنّ المساحات ذات الدّرجات الخفيفة من اللّون والضّوء في أي صورة قد تضيع أو تختفي خلال المساحات ذات الدّرجات الغامقة للصّور الأخرى وهكذا ولأنّ الازدواج يعتمد على علاقة درجات اللّون والضّوء لصور اللّقطات التّي يتكوّن منها"[1].

يستعمل الازدواج للتّذكير بمعلومات سابقة في الفيلم، ولكنّه لا يعدّ تكرارا لأنّه يطرح بطريقة مغايرة لما طرح به سابقا، وهذه المعلومات يفترض نسيانها من طرف الجمهور، فليجأ المخرج إلى إعادتها بغرض التّذكير بها ثمّ مواصلة الأحداث "فإذا كانت هذه الحقائق هامّة، فمن المفيد أن تعاد، وأن يذكّر المتفرّجون بها، ولو أنّنا فعلنا ذلك بنفس طريقة التّعبير الأولى فإنّنا نكون قد لجأنا إلى التّكرار مما يؤدّي إلى الضّجر والإسراف في الحيّز، ولكنّنا لو عبّرنا عن الأشياء بطرق مختلفة فإنّنا نكون أمام ازدواج له تنوّعه المقبول"[2]. لذلك وجب على المخرج أن يذكّر الجمهور بالأحداث المعادة في الوقت المناسب وبطريقة ذكيّة، كي لا يشعر الجمهور بإعادة الحدث فيحدث التّكرار غير المرغوب فيه.

كما يمكن أن يستعمل الازدواج للتّعريف ببعض الأحداث في الآن نفسه، وألّا يلجأ إليه المخرج لتوضيح الأمور المفهومة.

**ي. المسح: wipe**

تعرّف هذه التّقنية بأنّها "انتقال يتحرّك أو يكبر فيه خط أو شكل على الشّاشة وبالتّدريج يمسح منظر وينكشف الآخر، وفي المسح الحقيقي يتّصل المنظران على طول خطّ المسح بينما في المسح المتدرّج يختفي المنظر وراء جسم أسود، وينكشف المنظر التّالي بنفس الطّريقة"[3]، ويعتبر من أكثر الوسائل الواضحة لدى المشاهد، وقد تظهر عادة اللّقطتان معا على الشّاشة، بحيث تدخل صورة ما تمسح الصّورة الموجودة وتحلّ محلّها، ويتم المسح أفقيا أو رأسيا أو عموديّا أو مائلا... ومن الأحسن ألّا يلجأ إليه إلا لحاجة ملحّة.

---

[1] . عبد الخالق محمّد علي: فن الإخراج التّلفزيوني والإذاعي، ص 191.

[2] .صلاح أبو سيف: كيف تكتب السيناريو، ص 46.

[3] .جوليان كونتر: كيف تعمل المؤثّرات السّينمائيّة، تر: هاشم النّحاس، المؤسّسة المصرية العامّة للتأليف والتّرجمة والطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، دت. ص 303.

**ح. التّرتيب:**

تحدّثنا كثيرا عن التّرتيب الزّمني للقّطات وأهميّته في صيرورة الشريط الزّمني للفيلم، وهو عادة لا يختلف عن التّرتيب الزّمني في الرّواية، حيث تعتمد السّينما عليه أيضا، نظرا لكونها " لا يمكن أن تسرد أحداثا متعدّدة في اللّحظة نفسها وإنّما يضطرّ الفيلم إلى سرد الأحداث جيئة وذهابا بالتّناوب لتغطية هذا العجز، لكن التّناوب يعمل على انتقاء تتابع الأحداث حسب أهميتها الدّرامية حيث يمكننا أن نلاحظ تداخل متتاليات وتفكّك متتاليات أخرى لبناء تركيبة جديدة"[1].

**المطلب الثالث: تركيب:**

-يكون الزّمن في الرواية عادة متمدّدا، فهو يسير بلا توقّف وقد يعيد نفسه بين دفّات صفحاتها، كما يستمر في وصف اللحظة إلى ما لا نهاية، فيشرح بإسهاب الحالات الشّعورية والانفعاليّة لشخصيات الرّواية وأبطالها واحدة واحدة إن استدعت الضّرورة،أما في السّينما فالزّمن محدود التمدّد للغاية، لأنّك لا تستطيع تكراره فيمرّ لمرّة واحدة، "إنّ ما يزيد السّينما تفردّا -بالمقارنة مع الرّواية- هو انعدام البعد الزّمني للماضي، فعلى عكس السّرد الرّوائي، حيث يضطرّ السّارد إلى استحضار أحداث مت عبر قناة تذكاريّة، يقوم تسلسل الصّور الفيلميّة في السّينما بتقريب المشاهد من الماضي، إمّا بواسطة عرض أحداثه كأنّها تقع هنا والآن وإمّا بواسطة حركة حواريّة لها خاصيّة التّحيين الزّمني نفسها، إنّ عناصر الماضي في السّينما ليس ذكرى، بل حركة بصدد الإنجاز"[2]، ومنه فما تستغرقه الرّواية في صفحات عديدة تختزله السّينما في لقطة واحدة، وما قد تعيدة الرّواية عبر صفحاتها تصوّره السّينما مرّة.

-يمكن في الرّواية كما في السّينما التّمييز بين الزّمن الذّي يعيش فيه راوي الحدث وزمن حدوثه؛ إذ يمكن للقصّة أن تولد بالتقاء تجارب الماضي المستذكرة في الحاضر وذلك "من العلاقة بين مستويين زمنيين خاصّة عندما تستخدم الأحداث السّابقة على زمن القصّة لتفسير الأوضاع الحالية أو الحالة النّفسية للرّاوي، مثل هذا التّأثير يمكن الحصول عليه في الفيلم من خلال استخدام إطار القصّة الذّي تظهر فيه الشّخصيّة ومن حيث تعيده تقنية الرّجوع إلى الماضي flash back نفسيا إلى زمن مضى"[3].

-الرّواية ليست كما الفيلم، فنحن في الرّواية يمكننا أن نتوقّف متى شئنا ذلك، كما يمكننا العودة إلى الخلف أيضا

[1] .وافية بن مسعود: تقنيات السّرد، ص ص 498، 499.

[2] . محمد غرافي: قراءة في السّيميولوجيا البصرية (مقال)، عالم الفكر، العدد 1، المجلّد 1، 3 يوليو- سبتمبر 2002م، ص 244.

[3] .منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 318.

أمّا في الفيلم فهو يسرد القصة نحو الأمام دائما، ولا يمكننا أن نتوقف أو نتراجع لذلك يحاول المخرج أن يستحوذ على اهتمام المتفرّجين من أجل ضمان وصولهم معه إلى النّهاية، " فالرّواية تحكي قصّتها في حدود ماديّة أقلّ تعقيدا، ويمكن للمؤلّف أن يختم عمله إذا أحسّ أنّه حكى كلّ شيء بأفضل طريقة ممكنة، والسّينما مقيّدة بشريط يبلغ في المتوسّط 9000 قدم، ويستغرق عرضه حوالي 90 دقيقة، وسواء أكانت قصّتنا قصيرة أم طويلة فلا بدّ أن تحكى في حيّز معيّن ومحدّد، وسواء أردنا أن نتوقّف مبكّرين أو أن نستثمر في حكاية القصّة، فإنّ الحيّز يحرّم علينا مثل هذه الحرّية"[1] ومن هنا وجب على المخرج اختيار بعض المشاهد وإهمال بعضها، أو إضافة أخرى خلافا لما هو في الرّواية حتى يحافظ على شريط الفيلم.

## المبحث الثّالث: الفضاء المتخيّل/ الفضاء المصوّر

### المطلب الأول: الفضاء المتخيّل:

### 1.1.3. مفهوم الفضاء في الرّواية وأهميته:

لا يمكن أن تقوم رواية دون مكان، فهو عنصر أساسي من عناصرها، ويتشكّل من عالم من المحسوسات تطابق في أغلبها أرض الواقع، ولكنّها قد تخالفه أحيانا.

"يكتسب المكان في الرّواية أهميّة كبيرة، ويعدّ أحد الرّكائز الأساسيّة لها، لا لأنّه أحد عناصرها الفنيّة أو لأنّه المكان الذي تجري وتدور فيه الحوادث، وتتحرّك من خلاله الشّخصيات فحسب، بل لأنّه يحوي في بعض الأعمال المتميّزة إلى فضاء يحتوي كلّ العناصر الرّوائية، بما فيها من حوادث وشخصيات وما بينهما من علاقات ويمنحها المناخ الذي تفعل فيه، وتعبّر عن وجهة نظرها، ويكون هو نفسه المساعد في تطوير بناء الرّواية والحامل لرؤية البطل والممثّل لمنظور المؤلّف"[2].

إنّ وجود المكان في الرّواية يجعل أحداثها عادة مألوفة، أو متوقّعة، أو دال عليها، وكأنه مشابه للدّيكور على خشبة المسرح. إذ يتأسس المكان في خيال القارئ، وليس في العالم الموضوعي، فقراءة الرّواية هي بمثابة: "رحلة في عالم مختلف عن العالم الذي يعيش فيه القارئ، فمن اللحظة الأولى ينتقل القارئ إلى عالم خيالي من صنع كلمات الرّوائي ويقع هذا العالم في مناطق مغايرة للواقع المكاني المباشر الذي يتواجد فيه القارئ"[3].

---

[1] . منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص ص 18، 19.

[2] .مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثيّة حنا مينا (حكاية بحار–الدّقل–المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، دط، 2011م، ص 35.

[3] .سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص 74.

ويشكّل المكان عنصرا كذلك عنصرا حكائيّا هامّا، فهو في الرّواية يوجد من خلال اللغة فيختلف بذلك عن فضاء السينما والمسرح، لأنّ ما ندركه بالفكر يختلف عما ندركه بالبصر، لذلك يجب على الرّوائي أثناء ممارسة فن الحكي أن يحسن الرّبط بين أبطاله وبين الأمكنة التي تدور فيها الأحداث، فهو إذن –أي الفضاء– يقوم على شبكة من آداء الشخصيات وتحرّكها في المضمار الرّوائي وبالتّالي تتشكّل الأحداث وفق الزمن المطلوب "إنّ ظهور الشّخصيات ونموّ الأحداث التي تساهم فيها هو ما يساعد على تشكيل البناء المكاني في النّص، فالمكان لا يتشكّل إلّا باختراق الأبطال له، وليس هناك بالنّتيجة أي مكان محدّد مسبقا وإنّما تتشكّل الأمكنة من خلال الأحداث التي يقوم بها الأبطال ومن المميّزات التّي تخصّهم"[1]. والهدف من هذا التّرابط هو إعطاء الرّواية انسجاما بين عناصرها وترابطا في مسارها السّردي، "فالرّوائي عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشّخصيات ثمّ يسقط عليه الزّمن، يصنع عالما مكوّنا من الكلمات، وهذه الكلمات تشكّل عالما خاصّا خياليا قد تشبه عالم الواقع وقد يختلف عنه، وإذا شابهه فهذا الشّبه شبه خاص يخضع لخصائص الكلمة التّصويرية فالكلمة لا تنقل إلينا عالم الواقع بل تشير إليه وتخلق صورة مجازية لهذا العالم"[2]. فالقارئ يتخيّل الأمكنة الرّوائية وفقا لتصوراته الذهنية التي يستوحيها من تراصف الكلمات وتراشق الأوصاف، لذلك أمكننا القول أن المكان يعاش على عدّة مستويات وفقا للمادة الروائيّة.

يفسر "حسن بحراوي" ذلك بكون الفضاء الرّوائي عنصرا فاعلا في الرّواية، لأنّه يتميّز بأهميّة كبيرة في تأطير المادّة الحكائية، وتنظيم الأحداث، ويرى أن:" المنظور الذي تتخذه الشّخصيّة الرّوائية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الرّوائي، فحين تكون وجهة النظر متقطّعة يأتي وصف المكان مجزّأ مفككا، وحين تكون الرؤية متّسعة يأتي وصف المكان موحّدا وشموليّا، ومن هنا يبدو أنّ المكان يعاش على عدّة مستويات من قبل الرّاوي بوصفه كائنا تحليليا ومن قبل الشّخصيات الأخرى، ومن قبل القارئ الذي يقدّم بدوره وجهة خاصة وهكذا يصبح المكان شبكة من العلاقات والرؤى ووجهات النّظر التي تتضامن لتشيد الفضاء الرّوائي الذي تجري فيه الأحداث"[3].

وكما أشرنا فقد يأتي المكان مطابقا لواقع القارئ فيتعرّف عليه وقد يتوقّع بعض الأحداث التي سيحملها السّرد، وقد يكون مخالفا له، إذ يقوم الرّوائي بصنع عالم خاص به فيضطر القارئ أن يتخيّل هذا المكان بحواسه وفكره. إذن فالقارئ يتعرّف على الأمكنة في الرّواية من خلال كلماتها.

---

[1] .حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص 29.

[2] .سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص 108.

[3] .جسن بحراوي: المرجع السّابق، ص 27.

وعندما نقول الفضاء نقصد به المساحة التي تدور فيها أحداث الرّواية وتمثّلها شخصياتها الرئيسية والثّانويّة فتسافر به في أماكن شتى لم يتخيّلها القارئ ولم يعرفها يوما، فيسافر في المكان المختلف وما برح مكانه قطّ، ولا يعرّف هذا الفضاء إلا من خلال الكلمات المطبوعة.

وهذا التّحديد الذي جاءت به الشّعرية الجديدة لم يبق من غير تأويل أو دلالة بل فسّرت وحلّلت الهدف من تشكّل الفضاء الرّوائي؛ " فتشكّله من الكلمات أساسا يجعله يتضمّن كل المشاعر والتصوّرات المكانيّة التي تستطيع اللغة التعبير عنها، ومن هنا يتميّز فضاء السّرد نتيجة طابعه اللفظي الخالص، عن تلك الفضاءات التي تعبّر عنها العلامات غير اللغوية مثل رموز الرّياضيّات والفيزياء الحديثة، أو تلك التي تعبّر عنها الصّور المحسوسة والمدركة مباشرة مثل الفنون التشكيلية والسّينما"[1]. فالفضاء الرّوائي إذن يتغيّر كلّما تغيّرت الكلمات لا يدرك بالبصر ولا بالسّمع إنه في فكرنا أو في فكر الرّوائي نفسه، إنّه تلك "المساحة التّي تحدث فيها الأحداث، وتنفصل بواسطتها الشخصيات بعضها عن بعض، وهي تفصّل القارئ عن عالم الرّواية فتنقله من عالم إلى آخر ليتعرّف على أماكن شتّى"[2]، لذلك ترى الرّوائي يسافر بنا إلى أماكن لم تخطر ببال، ولم يتوقّعها أفق القارئ، وقد يرى القارئ أماكن عديدة في الفصل الواحد أو الحدث الواحد، لذلك قد نجد أنّ فضاء المكان لا يتناسب وواقع القارئ.

### 2.2.3. الفضاء في الدّراسات الغربيّة:

لقد أصبح تحديد الفضاء من السّمات التّي ميّزت الرّواية في القرن التّاسع عشر، وقد أشار "إيان وات" إلى هذا التحوّل الذي طرأ على تشكيل الرّواية، ويرى أنّ "دانييل ديفو" هو أوّل من ربط بين أبطاله والمكان وهو يؤكّد أنّه ليس في رواية القرن الثّامن عشر ما يضاهي الفصول الأولى من رواية (الأحمر والأسود) لـ"ستاندال" و(الأب جوريو) لـ"بلزاك"، التي تبيّن مدى اهتمام "ستاندال وبلزاك" بالبيئة في الصّورة الكاملة التي رسموها"[3].

تحتوي الرّواية على أمكنة عديدة واجتماع هذه الأمكنة مع بعضها البعض في الرّواية أو تفرّقها على أجزائها وفصولها يشكّل لنا ما نسمّيه بـ(الفضاء) " إنّ الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء، وما دامت الأمكنة في الرّوايات غالبا ما تكون متعدّدة ومتفاوتة فإنّ فضاء الرّواية هو الذّي يلفها جميعا، إنّه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الرّوائية، فالمقهى أو المنزل أو الشّارع أو السّاحة كلّ

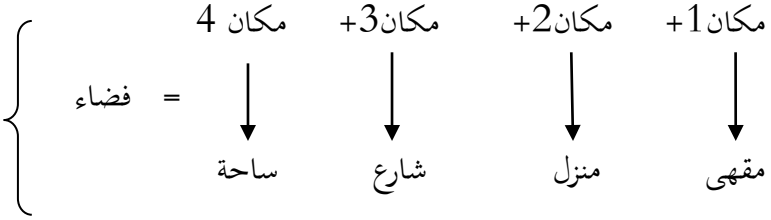
[1] . حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي، ص 27.

[2] . المرجع نفسه، ص ن.

[3] .سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص 110.

واحد منها يعتبر مكانا محدّدا، ولكّن إذا كانت الرّواية تشمل هذه الأشياء كلّها فإنّها جميعا تشكّل فضاء الرّواية"[1].

أمكننا أن نفسّر هذا القول بما يلي:




ويعود السّبب في كون الفضاء أشمل من المكان ذلك أنّه وإضافة إلى العلاقة التي تجمعه بالحوادث المختلفة ووجهات نظر الشّخصيات فإنّه " يعاش على مستويات عدّة، من طرف الرّاوي بوصفه كائنا مشخّصا وتخيليا أساسا، ومن خلال اللّغة، ثمّ من طرف الشّخصيّات الأخرى التي يحتويها المكان وفي المقام الأخير من طرف القارئ ووجهة نظره الدّقيقة"[2]. وهو اجتماع أمكنة نابضة بالفعل والحركة، ومن هذا المنطلق قسّم النّقاد والدّارسون الفضاء عموما إلى أربعة أشكال، أو أكثر، لعلّ أهمّها:

**أ. الفضاء الجغرافي:**

وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولّد عن طريق الحكي ذاته، إنّه الفضاء الذي يتحرّك فيه الأبطال، أو يفترض أنّهم يتحرّكون فيه.

**ب.فضاء النّص:**

وهو فضاء مكاني أيضا غير أنه متعلّق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الرّوائية أو الحكائيّة –باعتبارها أحرفا طباعيّة– على مساحة الورق ضمن الأبعاد الثّلاثة للكتاب.

**ج.الفضاء الدّلالي:**

ويشير إلى الصّورة التّي تخلّفها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد يرتبط بالدّلالة المجازيّة بشكل عام.

**د.الفضاء كمنظور:**

ويشير إلى الطّريقة التي يستطيع الرّاوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحرّكون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح"[3].

ويتعلّق الفضاء الجغرافي بالعصر الذي كتبت فيه الرّواية أو بعصر الرّاوي نفسه وكلّ ما يحيط به من عادات

[1] .حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص 63.

[2] .مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثيّة حنّا مينا، ص 38.

[3] .حميد لحمداني: المرجع السابق ، ص 62.

وتقاليد وبيئة جغرافية محدّدة التضاريس، وهو ما تسمّيه "جوليا كريستيفا" بـ(ايديولوجيم)، وهو عندها " الطابع الثّقافي العام لعصر من العصور"[1]، وإثباتا لذلك ولدى دراستها لهذه المقولة رأت مثلا أنّ "الفضاء الجغرافي لعصر "أنطون دو لاسال De Lasale" (1385م-1460م) هو بداية عصر النّهضة الأوروبيّة، قبل اكتشاف الفضاء الخارجي وقبل اكتشاف خفايا اللاشعور الإنساني، وهذا الفضاء يعتمد الثّنائيات الضّديّة: الأرض/السّماء، الجنّة/النّار، الدّير/الخطيئة"[2].

أمّا ما تعلّق بفضاء النّص فيشمل الكتابات الخطّية الموجودة فيه بالإضافة إلى أحرف الطباعة، وكل ما تعلّق بعنوان الكتاب وباقي العناوين الفرعيّة، وتشكيل الفصول والأجزاء وتنظيمها، ومختلف الفراغات الموجودة بينها، بالإضافة إلى المساحات البيضاء وغيرها.

**هـ. الفضاء الدلالي:**

يعرّف "جيرار جنيت" الفضاء الدّلالي منطلقا من مقوله البلاغة عن مدلول الكلمة الواحدة بأنّها تحمل معنيين مختلفين أحدهما حقيقي والآخر مجازي "هناك إذن فضاء دلالي espace sémantique يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيق، وهذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب"[3]. والمقصود هنا بالوحيد؛ أي المعنى الواحد للكلمة الرّوائية.

ويقوم المكان في الرّواية على عنصرين بارزين ومهمّين، وهما السّرد من جهة والوصف من جهة أخرى، فأمّا الأوّل فهو "ما تعلّق بما يسمّيه "بارث" بـ(المخبرات و القرائن) التي يحملها ولا تؤدّي دورا مفصليّا في تنمية أحداث السّرد، لكنّها تضئ مراحله بمعلومات عن الشّخصيات أو الأفضية أو غير ذلك، ممّا يعني الإشارة السّريعة للأمكنة أو الممرات أو أسماء الشّوارع، أو الأحياء..."[4]. وعادة ما يكون هذا النّوع من السّرد بغية الإشارة للمكان أو التعريف به، ويرتبط أحيانا بالشّخصية حين يكون الغرض منه إعطاء أهميّة أكبر للشّخصية والتعريف بها وذكر لأهم أحداثها، وقد يكون استرجاع للزّمن وتركيز على أهمّ لحظاته، فلا يتوقّف السّرد على دلالة المكان ولا رمزيّته، وحينما يسعى الرّوائي للتركيز على دلالة المكان ورمزيته السّردية، وجعلها في ذهن القارئ وتفكيره، فإنّه يلجأ إلى الوصف، الذي يتجاوز الأشياء المرسومة " إنه يقترح الدّلالات وكيف يتأسس الرّابط المنتج من طرف الواصف نحو الموضوع الموصوف، وكيف انطلاقا من الدّلالات التي يقترحها له يتمكّن القارئ من إعادة تشكيل الأشياء التي لم

[1] .محمد عزّام: فضاء النّص الرّوائي – مقاربة بنيوية تكوينيّة في أدب نبيل سليمان-، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، ط1، 1996م، ص 114.

[2] . المرجع نفسه، ص ن.

[3] .حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص 60.

[4] .وافية بن مسعود: تقنيات السّرد بين الرّواية والسّينما، ص 334.

يرها أبدا"[1]. فيكون الوصف في هذه الحالة وسيطا بين دلالة رسم الأمكنة وتفكير وتفسير القارئ "فهو يعمد إلى رسمها داخل النّص، والقارئ كفيل بإعادتها إلى الحياة بتحريك دلالاتها من خلال عمليّات التخيّل، فما يحقّقه الوصف هو الإيهام بجعل الأشياء مرئية أمام المتلقّي وتحقيقها باللغة"[2]، فيأتي المكان واحدا وتأتي القراءة متعدّدة ومتنوعّة، وقد يضطرّ الرّوائي إلى المبالغة بالوصف والاسترسال فيه وتسمية الأماكن بمسميات حقيقية وربطها بأفق وتوقّعات القارئ، كي يوهمه بصحتها وحقيقتها "فالنّص الرّوائي يتذبذب بين هذين القطبين، وهناك نوع من التّداخل بين السّرد والوصف، فيما يمكن أن نسمّيه بالصّورة السّردية وهي الصورة التي تعرض الأشياء المتحركة، أمّا الصّورة الوصفيّة فهي التّي تعرض الأشياء في سكونها"[3].

يعطي "فيليب هامون" مفهوما مغايرا للوصف في الرّواية ككل باعتبار أنّ الوصف لا يقتصر على المكان فقط ولا يكون منفردا وإنما يرتبط كذلك بكلّ من الأحداث والزّمن والشّخصيات ويعطي له أنواعا عديدة انطلاقا من ارتباطه بهذه العناصر " الكرونوغرافيا (وصف الزّمان)، والطوبوغرافيا (وصف الواضع والمشاهد الطّبيعيّة) والبروزوبوغرافيا (وصف المظهر الخارجي لشخصية ما)، والبروزوبوبي (وصف كائن وهمي صوري) والرّسم (وهو الوصف الحسّي والمعنوي لشخصية ما) والتّوازي (المزاوجة بين وصفين في التّشابه أو في التّنافر لشخصين أو لشيئين) واللوحة أوهيبوتبور (وصف حي متحرّك لأعمال وانفعالات وأحداث ماديّة أو معنويّة)[4].

أما القول بأن الفضاء هو منظور روائي، فيحيلنا مباشرة إلى الإشارة أنّ مجموع الأمكنة تسري في الحدث الرّوائي وفق منظور الشّخصيات الممارسة للحدث، وكلّها تصبّ في وجهة النظر الذي يراها الرّوائي مناسبة لكتابته، إذ أنّ الرّوائي هو المحرّك الوحيد للأحداث والشّخصيات والأبطال والمحدّد للأمكنة.

### 3.1.3.الفضاء في الدّراسات العربيّة.

أعطى "غالب هيلسا" أمثلة عن وجود الأمكنة في الرّواية، حسب أهمّيتها في الرّواية وفي تسيير الحدث الرّوائي فجعله ثلاثة أقسام:

**أ. المكان المجازي:**

وهو المكان الذّي نجده في رواية الأحداث المتتالية حيث نجد المكان مساحة للأحداث ومكمّلا لها وليس عنصرا مهمّا في العمل الرّوائي، إنّه سلبي، مستسلم يخضع لأفعال الأشخاص.

---

[1] . وافية بن مسعود: تقنيات السّرد بين الرّواية والسّينما، ص 334.

[2] .المرجع نفسه، ص ن.

[3] .سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص 114.

[4] . وافية بن مسعود، ص 336.

**ب.المكان الهندسي:**

وهو المكان الذي تعرضه الرّواية بدقّة وحياد من خلال أبعاده الخارجيّة.

**ج.المكان كتجربة معاشة داخل العمل الرّوائي:**

وهو قادر على إثارة ذكرى المكان عند المتلقّي، ولعلّ المؤلّف عندما استعاد ذكرياته عن المكان جعل هذه الاستعادة لدى المتلقّي نوعا من ذكرى المكان الخاص به".[1]

وتستعمل "سيزا قاسم" مصطلح (المكان) في مقابل الفراغ أو الفضاء، مؤكّدة أنّ مصطلح (فضاء) تسرّب إلى النّقد العربي المعاصر عن طريق الترجمة من الفرنسيّة والإنكليزيّة كغيره من المصطلحات، بحيث " نجد في الإنكليزية " space/ place/ location "وفي الفرنسيّة" espace/ lieu" ونجد المرادفات في"المكان/ الفراغ/ الموقع"[2].

كما اعتبرت أنّ كلّا من (المكان / الفراغ) يستعملان استعمالا مختلفا للتّعبير عن مستويين مختلفين للبعد المكاني "أحدهما محدّد وترتكز فيه مكان وقوع الحدث والآخر أكثر اتساعا، ويعبّر عن الفراغ المتّسع الذّي تتكشّف فيه أحداث الرّواية"[3]، ومن هذا المنطلق يبدو الفراغ أكثر اتساعا من المكان، وأوسع منه.

ولا يختلف هذا الطّرح عن الذّي رمى إليه "حميد لحمداني" سابقا، حيث أكّد هو الآخر على أنّ الفضاء هو أوسع من المكان، فهذا الأخير هو حيّز محدود تسير وفقه الأحداث، أمّا الفضاء فهو مجموع الأمكنة التّي تقوم عليها الحركة الرّوائيّة المتمثّلة في سيرورة الحكي سواء تلك التّي تمّ تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التّي تدرك بالضّرورة وبطريقة ضمنيّة مع كلّ حركة حكائيّة"[4].

ولتوضيح ذلك أكثر اقترح النّاقد الشّكل التّالي[5]:

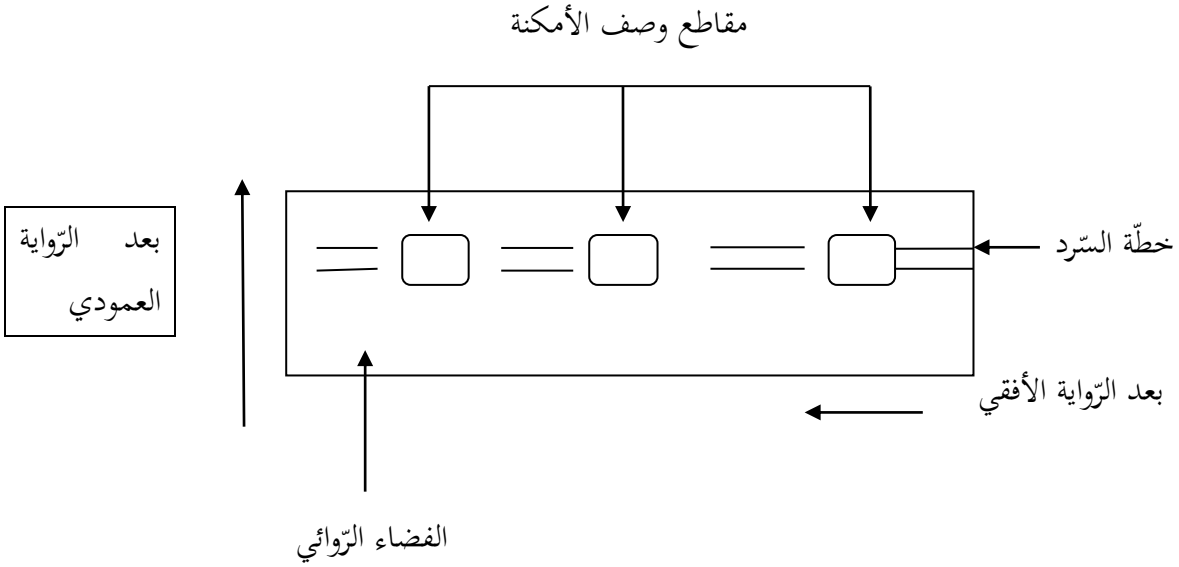
[1] .محمد عزّام: فضاء النّص الرّوائي، ص 112.

[2] .سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص 105.

[3] . المرجع نفسه، ص 106.

[4] .حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص 64.

[5] .المرجع نفسه، ص ن.




ويبدو واضحا من خلال الشّكل الذّي يطرحه "لحمداني"، هو أنّ الفضاء أشمل من المكان، إذ يتشكّل منها مجتمعة، وفيما يخصّ العمليّة السّردية فهي تسير وفق مكان محدّد معروف، وما بقي فارغا فذاك هو الفضاء أو الفراغ. ومنه فمجموع البياضات والفواصل التّي يتركها السّارد في العمليّة السّردية مثال حيّ عن الفضاء الذّي يقصده.

وفضّل "عبد الملك مرتاض" استعمال الحيّز، لأنّه الأصّح والأنسب في الدّراسات العربيّة، مشيرا إلى ما وضّحته "سيزا قاسم" من قبل فيما يخصّ عمليّة التّرجمة، "فمصطلح الفضاء من الضّرورة أن يكون معناه جاريا في الخواء والفراغ، بينما الحيّز ينصرف استعماله إلى النتوء والوزن والثّقل والحجم والشّكل... على حين أنّ المكان نريد أن نقفه في العمل الرّوائي على مفهوم الحيّز الجغرافي"[1].

ويرجع "مرتاض" السّبب في عدم اهتمام النّقاد العرب بالحيّز إلى ثلاثة أسباب، عدم تنبّههم له خاصّة في النّصف الأوّل من القرن العشرين، وكونه " غالبا ما ينظر إليه في هذا الإطار من الوجهة الجماليّة لا من التّقنيّة فكأنّه حلّة تتزيّن بها الرّواية وتختال"[2]، والسبب الثّالث هو ارتباطه بالوصف، وقد يستحيل أن يوجد بمعزل عنه فيتشكّل بذلك مع باقي المشكّلات السّردية، فالمكان وفق ذلك لا يؤسّس عوالم الرّواية منفردا، وإنّما يتفاعل مع باقي عناصرها (الزّمان والشّخصية...).

[1] .عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية، ص 121.

[2] . المرجع نفسه، ،ص ن.

وبحكم ارتباط النّقد العربي بالنّقد الغربي، وعدم اتّفاقهم على وضع ترجمة دقيقة للمصطلحات، أدّى ذلك إلى زعزعة في تقسيم المكان وعدم وضع نظريّة خاصّة به في الرّواية العربيّة.

وقد اختلف عموما مفهوم المكان عبر الأزمنة ومن فئة إلى أخرى، فالفلاسفة مثلا خاصّة القدماء منهم اختلفوا في تحديد مفهوم له، "فالفلسفة الماديّة قالت دوما بموضوعيّة المكان والزّمان وشموليتها، بينما الفلسفة المثالية صوّرت العلاقات المكانيّة والزّمانية شيئين مرهونين بالفكرة المطلقة والوعي الغيبي أو نسبتها إلى الأشكال القبلية من الإدراك الحسّي، أمّا الماديّة الدّيالكتيكية فقد أكّدت على الارتباط الوثيق بين كلّ من المكان والزّمان والحركة والمادّة"[1].

أمّا علماء الاجتماع فقد ربطوا المكان بالبيئة الاجتماعيّة، وبكلّ ما تشمله من عادات وتقاليد وأعراف وثقافات، بل ذهب بعضهم إلى ربطها بالنّمط المعيشي السّائد، وبالحضارة القائمة، وسرعان ما نادوا بالمجتمع التخيّلي، والمقصود به هو " مجتمع له قوانينه الفنيّة الخاصّة وأنّ هؤلاء لا يعطون أهميّة للمجتمع الخارجي الذي يعيش فيه الرّوائي نفسه، إلّا أنّهم من جهة أخرى يرون أنّ الواقع الخارجي قد يختلط بالواقع التخيّلي فتنعدم الحدود الواحة بينهما، فهناك مجتمع واقعي وهناك مجتمع تخيّلي"[2]، والرّوائي النّاجح هو الذّي يمزج بطريقة ذكيّة ما هو واقعي بفكر تخيّلي، فيبدو المكان مختلفا نوعا ما وإن كان واحدا.

وأهمّ توجّه في بناء الرّواية يمكن القياس عليه هو المكان من الجانب الفنّي، وهذا النّوع من الأمكنة الفنيّة تستأثر باللذة الجمالية التي تعجز الأمكنة الواقعيّة عنها " فالأمـــكنة الفنيّة تختزل النّشاط البشري الإبداعي وتتسم بالدّيمومة وسهولة التّواصل وإنّ المكان الفنّي مصدر لعلوم إنسانيّة مختلفة، وللأمكنة الفنيّة طبيعة تخييلية وأخيرا فالمكان الفنّي سالب قابل للتّغيير اللاانهائي، وتلقى المؤثّرات، وإنّ الأمكنة مرتبطة ببدايات التشكّل الثّقافي والعقائدي لجماعة معيّنة حيث ينظم المكان الفنّي إلى التّراث الثّقافي والرّوحي للمجموعة الثّقافية المتعاملة معه والمكان الفنّي منفصل عن المكان الطّبيعي أكثر ممّا هو منفصل معه"[3].

## المطلب الثّاني: الفضاء المصّور

### 1.2.3مفهوم الفضاء / الفضاء في السّينما.

لكل فن خاصيّته التي يقوم عليها، فالرّواية تقوم على نظام الكلمات، ويقوم الرّسم على فن اللوحات

[1] .مهدي عبيدي: جماليات المكان في ثلاثية حنا مينا، ص 30.

[2] . المرجع نفسه، ص 31.

[3] . المرجع نفسه، ص 34.

والنّحت على فن المنحوتات، وغيرها، كذلك السّينما تقوم على آليات من شأنها أن تتحكم في التّمثيل السّينمائي ومثلها مثل الرّواية يحتلّ الفضاء السّينمائي مكانة هامّة في تسيير هذه الآليات وعلى رأسها الشخصيّة والزّمن،"والمكان السّينمائي هو ذلك المكان الذي يجمع بين المساحات المحدّدة بصرامة للممثّل وبين البيئة الخارجيّة التي يمكن أن تستخدم كديكور، وبين موقع ينشأ في الهواء الطّلق وبين أبنية وشوارع ومدن يغزوها طاقم سينمائي لصنع فيلمهم"[1].

للمكان السّينمائي بهذا المعنى فضاءان أحدهما حقيقي طبيعي، والآخر خيالي صناعي، ويتشكّل من دائرتين إحداهما ضيّقة، والأخرى واسعة، يتحرّك الممثّل فيهما وفق ما تمليه الكاميرا عليه فهو يملك " حلبتين لمساحته الجسديّة: الدّائرة الرّاهنة من حوله والمحدّدة بحركة الكاميرا والدّائرة الأوسع للبيئة، التّي يصوّر ضمنها كجزء من الخلفية والموقع العام، يجب على الممثل أن يؤدّي ضمن هاتين الحلبتين أحيانا دون أن يعلم أيّ منهما يصوّره المخرج"[2].

فمن خلال هاتين الدّائرتين يتنقّل الممثّل بتوجيه من المخرج في مساحة تحدّد مساره واتجاهه، وتكون الكاميرا منصبّة على هاتين الدّائرتين، فلا يخرج الممثّل حينها عن عدسة الكاميرا. ومع ذلك بإمكان الكاميرا أن ترينا مشاهد لأماكن عدّة في لحظات قريبة جدا، وتبدو حقيقية، فبإمكانها أن تصوّر لنا مشهدا في آسيا سرعان ما يتبعه مشهد في أوروبا... ومشهد البحر ثم السّماء... وهكذا.

والمكان في السّينما حقيقة لا يمكن التخلّي عنه، إذ لا يمكن تصوير المشاهد دون مكان أو فضاء، ولا يمكن أن تتحرّك الشّخصيات في فراغ "فالشّخصيّات تظلّ دوما موجودة في مكان شاغلة حيّزا منه، ومع ذلك فهو ليس مجرّد الوعاء الحاوي للحدث سينمائيّا، بل هو تلك الطّاقة المحرّكة للشّخصيّات، وبنيتها المحرّكة الفاعلة والمشكّلة للمجتمع الذّي تعيش فيه والبيئة التّي تتصارع للبقاء فيها أو البعد عنها واقعيّا وفنّيا"[3].

إنّ المبالغات في الدّيكور ليست الوسيلة للحصول على جماليات ومعاني سينمائية للمكان، فالدّيكور عنصر تكميلي لا أكثر، خاصّة وأنّه هنالك بعض الأفلام تحتاج إلى ديكورات خاصة كالأفلام التاريخية مثلا، أو الفنتازية، وأفلام الرّعب والخيال العلمي، وهناك من ينفّد هذا النوع من الأفلام بالبحث عن أمكنة حيّة وطبيعية كما أنّه عنصر أساسي لا يمكن الاستغناء عنه، ولا عن أيّ شكل من أشكاله المادّية أو المعنويّة أو النّفسيّة

[1] .ماري إلين أوبراين: التّمثيل السّينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثّقافة- المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق، ط2، 2012م، ص 85.

[2] . المرجع نفسه، ص 76.

[3] .عبد الخالق محمد علي: فن الإخراج الإذاعي والتّلفزيوني، ص 100.

"فأبعاده الماديّة تتمّل في شكل المكان المعماري وموقعه الجغرافي وصفاته المعمارية والتّي يتأثّر بها وتميّزه دون سائر الأماكن الأخرى، أمّا البعد الاجتماعي فيتمثّل في المستوى الاجتماعي للمكان والعلاقات التّي ينشئها بصفته التّاريخيّة والاجتماعيّة بين قاطنيه، ويتمثّل البعد النّفسي في تأثيره على شاغليه وموقفهم النّفسي منهم"[1].

ويتكوّن الفضاء السّينمائي من توزيع مشاهد الفيلم على شريط السيلولويد، بحيث إذا قلبنا هذا الشّريط لوجدنا "أنّ له طولا معيّنا، ولو أنّنا فككنا حلقات الفيلم ومددنا هذا الشّريط على طريق ميل ونصف ميل لاكتشفنا مفهوم الحيّز فعلينا خلال هذا الحيّز المحدود من لفّات السّيلولويد، أن نحكي قصة الفيلم، وقد نفكّر أن نقطع هذا الطّريق جيئة وذهابا نبني مناظرنا ونضع حوادثنا ونرسم قمّة القصّة ونحلّ عقدتها"[2].

وجب أن نوزّع لقطات الفيلم على شريط السّيلوليد بطريقة مناسبة وكافية تحتوي كل مشاهد ولقطات الفيلم، وإن اختلف عن حقيقته "فالمكان الفيلمي مرتبط بالضّرورة والسّببيّة والتّي من خلالها يتحقّق على الشّريط السّينمائي، وهذا الوجود والتّحقّق المكاني يرتبط ارتباطا وثيقا باللّقطات في تتابعها وتنوّع وتبدّل أحجامها، فالمكان الفيلمي لا علاقة له باستمراريّة المكان الواقعي، بل من الممكن أن ينشأ هو في حدّ ذاته مكانا تماما لا علاقة له بالمكان الفيلمي"[3].

يجب أن يكون المكان مناسبا للحدث، وعملية صنع الدّيكور ليست سهلة إذ يجب معرفة ما سيحدث فيه من مشاهد بشكل جيّد، فلا يمكن أن يتنافى الحدث والدّيكور، ويظهر الفضاء بدءا من اللّقطة الأولى في المشهد وينبئ عنه، ويستمرّ في الظّهور إمّا متغيّرا أو نفسه عموما، ويحتوي الفضاء "باقي عناصر المحكي الأخرى فالفضاء مؤطّر لكونه مرتبطا بتكوين الصّورة، أو بعبارة أكثر تبسيطا بطبيعة اللّغة البصريّة، وهو مؤطّر لأنّه يتشكّل داخل البنية وفق تشعّبات وأنظمة معيّنة تتيح للشّخصيات الحركة ضمن مجال معيّن، كما ترتسم حدوده أيضا بفعل الرؤية وحسب تغيّرات وجهات النّظر، والفضاء في الحالتين ليس بعدا تشكيليّا فحسب، وإنّما يتدخّل في صياغة الاستراتيجيات المنتجة للدّلالة في الفيلم أو في علاقته بالمشاهد"[4].

ومن هنا ندرك بأنّ الفضاء السّينمائي لا يمكن أن يضيق يوما، أو يتشكّل بسهولة فهو مرتبط بما يظهر لنا بالعين من ألوان وأشكال هندسية وديكورات مختلفة وإكسسوارات وإضاءة ومناظر داخلية أو خارجية، طبيعيّة أو صناعيّة، مفتعلة أو حقيقيّة.

---

[1] .منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 320.

[2] .صلاح أبو سيف: كيف تكتب السّيناريو، ص 18.

[3] .علاء السيّد: اللّغة بين الرواية والفيلم، ص 62.

[4] .وافية بن مسعود: تقنيات السّرد بين الرّواية والسّينما، ص 369.

لذلك فدراسة الفضاء السّينمائي "تفترض التّركيز على الآليات التّشكيليّة مثل الخطوط والألوان والأحجام والأشكال من ناحيّة، والمظاهر الأيقونية كالأشياء والأجسام والأماكن من ناحيّة أخرى، كما يجدر بنا ملاحظة أنّ هذا التّدقيق لا يظهر داخل الخطاب السّينمائي، وإنّما أيضا على مستوى أعم وهو المتتالية أين يصبح بمحاذاة البحث عن الفضاء الحكائي وتجلّياته أكثر من البحث عن الصّورة، وهذا يؤدّي إلى حتمية كلّية تجعل الفضاء حاضرا بالضّرورة وبصورة دائمة في الفيلم حتى في أدق التّفاصيل"[1]. لهذا وجب على المخرج أن يوليه اهتماما خاصا من أجل التّأثير على المشاهد وتحسيسه بصدق المكان وإن لم يكن كذلك، فهو "كبناء تحتي للأحداث الحياتيّة والشّخصيات الإنسانيّة الموجودة في الواقع المتّصل بالعمل الفنّي حقيقيّا أو متخيّلا، أيضا لا بدّ أن يحاكي ذلك التّأثير بصورة أو بأخرى حتّى يكون النّاتج النّهائي لعمله واقفا على أرض صلبة من العلاقات قابلة للمصداقيّة"[2] .

فالرّواية ليست كما الفيلم، فنحن في الرّواية يمكننا أن نتوقّف متى شئنا ذلك، كما يمكننا العودة إلى الخلف أيضا، أمّا في الفيلم فهو يسرد القصة نحو الأمام دائما، ولا يمكننا أن نتوقف أو نتراجع لذلك يحاول المخرج أن يستحوذ على اهتمام المتفرّجين من أجل ضمان وصولهم معه إلى النّهاية، " فالرّواية تحكي قصّتها في حدود ماديّة أقلّ تعقيدا، ويمكن للمؤلّف أن يختم عمله إذا أحسّ أنّه حكى كلّ شيء بأفضل طريقة ممكنة، والسّينما مقيّدة بشريط يبلغ في المتوسّط 9000 قدم، ويستغرق عرضه حوالي 90 دقيقة، وسواء أكانت قصّتنا قصيرة أم طويلة فلا بدّ أن تحكى في حيّز معيّن ومحدّد، وسواء أردنا أن نتوقّف مبكّرين أو أن نستثمر في حكاية القصّة، فإنّ الحيّز يحرّم علينا مثل هذه الحرّية"[3] ومن هنا وجب على المخرج اختيار بعض المشاهد وإهمال بعضها، أو إضافة أخرى خلافا لما هو في الرّواية حتى يحافظ على شريط الفيلم.

### 2.2.3. وظائف المكان السّينمائي:

يشكّل الفضاء قاعدة أساسيّة في السّينما أو التّلفاز، على خلاف الإذاعة باعتبارها مسموعة ولا تركّز على المرئي، ويقوم المكان السّينمائي بعدّة وظائف تحقّق للفيلم جودته.

**أ.المكان الدّرامي:**

يسعى العمل الفنّي بكلّ قدراته على إعادة خلقه الواقع في صور خيالية أو متخيلة من قلب هذا الواقع

[1] . وافية بن مسعود: تقنيات السّرد بين الرّواية والسّينما، ص ص 370، 371.

[2] .عبد الخالق محمّد علي: فن الإخراج التّلفزيوني والإذاعي، ص 100.

[3] . المرجع السابق، ص ص 18، 19.

والتعبير عنه بصدق، والإقناع به، لذلك يقوم العمل السّينمائي بإعادة خلق مكان جديد مناسب للمشاهد ومنسجم مع اللّقطات، في مكان آخر وبيئة أخرى مختلفة في أجوائها وتضاريسها عن المكان الأصلي الذي يفترض أن تدور فيه الأحداث.

يرتبط الفيلم السينمائي –إذن– أو المسلسل التّلفزيوني عادة بصورة المكان وتضاريسه وتفاصيله، فلكي يمكنك تصوير ما يحدث في الواقع المكاني، ربما يتعين عليك أن تصوّر في عين المكان نفسه، أو تصنع ما يطابق في العالم المتخيّل، أي يحرص المخرج على التأثير على المشاهد دائما وشدّ انتباهه، وخلق جو من التّشويق والمفاجآت غير المتوقعة.

**ب. المكان على المستوى الإيديولوجي:**

هو عبارة عن رموز فكرية أو سياسيّة أو دينيّة تتحوّل إلى رسائل شفرية بين الأفراد عن طريق وسائل الاتصال، من بينها التّلفاز والسّينما، "تنتقل بوسائل الاتصال المختلفة، ومنها السينما، وتتحول هذه الرموز symbols أو الرسائل الشفرية ,codes إلى إشارات وعلامات دالة signifiers على معنى كامن داخلها من الناحية الفكرية، وتشترك الصورة السينمائية بوصفها علامة تشترك مع باقي العلامات (أو الرموز) من الصور الأخرى في حمل الشفرات الكامنة وراء معنى الصورة من المخرج إلى المتفرج المتلقي، ولكنها تحمل في طياتها مضامين أعمق تشكل معانٍ على عدة مستويات من التلقي"[1].

**ج.المكان على المستوى الشّكلي:**

نقصد بالمستوى الشّكلي ما يرى "رودولف أورنهايم" في أنّ "الفيلم لا يحتاج عمقا في الأبعاد لكي يعرض ولأنّ الأحجام والأشكال فيه تفقد أبعادها الحقيقيّة من ناحيّة النّسبة والمنظور، فإنّ انتباه المتفرّج ينجذب إلى النّموذج ثنائي الأبعاد لكتلة الخطوط والظّلال"، ومعنى ذلك أنّ الفيلم يجذب انتباهنا إلى ما فيه من عناصر شكليّة أكثر ممّا يجذبنا العالم الحقيقي خاصّة إذا كانت الأولى مشبّعة جمالا ووضوحا، ممّا يجعلنا نفهم كلّ ما يدور في الشّاشة.

والمكان في السينما له أكثر من مفهوم:

**أولا:** المكان الطبيعي الذي يحدث فيه التصوير، سواء كان مكانا طبيعيا بالفعل أو موقع تم بناؤه خصيصا من أجل التصوير.

[1] . منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 323.

**ثانيا:** المكان المقتطع من المكان الطبيعي داخل الكادر السينمائي، بما يحوطه من إطار يقتطعه المخرج ويقدمه كنموذج للعالم الخارجي. ولكي يتم ذلك توضع الكاميرا في حيز مكاني من هذا العالم الفيلمي، ومن هنا تتدخل عوامل عديدة في تحديد المحتوى المكاني للكادر، وهي: وضع الكاميراset up، والعدسة lens، وطريقة الإضاءة lightening، وعناصر التكوينcomposition، والكادرframe، والطبيعة الجغرافية لموضوع التصوير، والحركة سواء الناتجة عن حركة الكاميرا أو الناتجة من الموضوع، وتمثل هذه العناصر مجتمعة فيما بينها علاقات مكانية متصلة بالأبعاد المكانية تجاه الموضوع المصور ذاته.

**المطلب الثالث: تركيب:**

-هكذا نستخلص أن المكان، وإن كان هناك خلط واضطراب في التّفريق بين المكان والفضاء؛ فإنّه عنصر مهم من العناصر الضرورية في كل من الرّواية والسّينما، لكن طبيعة تعامل هذين المجالين مع هذا العنصر تتمايز باختلاف الأدوات والوسائل الجمالية التي يرتكز عليها كل مجال، فالرّواية هي جنس أدبي يرتكز على اللّغة والكتابة والتّعبير، وهذا ما يقتضي استقلالا في الخصوصية الإبداعية المكانية، نظرا لأن اختيارات الروائي للمكان تسير وفق تصوّراته ونظرته الرّوائية التي تمليها عليه مخيلته، فيأتي متخيلا ومنقولا وموصوفا ومسرودا باستعمال اللّغة، ومحدودا في حيّزه الورقي الضيّق، بينما نجد أن السّينما تفتح المجال أمام هذا العنصر لينجلي وينكشف ويظهر عبر الصورة، وفق الهيئة التي يختارها المخرج له والمستمدة من نظرته وميوله الإبداعية والفنية.

-كما أن المكان أو الفضاء الروائي هو فضاء متخيل في ذهن الكاتب وهو كذلك مفتوح على كل التأويلات والاختيارات والتوقعات التي يختارها القارئ في ذهنه تجسيدا لصورته في سياق الرّواية، بينما في العمل السّينمائي نجد أن الفضاء يتميّز بخصوصيته الإبداعية، التي تتجلّى في كون المخرج يفرض علينا جوانب مكانية معينة، وفق نظرته الإبداعية وتصوّره لهذا المكان، فلا تبقى آنذاك للقارئ مساحة واسعة للتأويلات والاختيارات، بل إن المخرج هو من يفرض الشكل المكاني الذي اختارته مخيلته لما قرأه في الرواية، كما أنه يضيف إلى المكان الروائي مجموعة من العناصر التي يقتضيها الديكور السينمائي ونجد أن هذه الإضافات لا وجود لها في العمل الروائي كتجسيد وحضور، لكن المخرج السينمائي ولكي يضفي على فيلمه بصمته الإبداعية التي تناسب منهجه السينمائي، يضطر إلى هذه التوليفات والتغييرات التي تكسب المكان كينونته وتنقله من العالم الورقي الميت، إلى عالم الصورة الحي عن طريق التجسيد.

-قد نتفاجأ بمكان سحري في الرّواية يشدّ انتباهنا فيخيب المخرج توقعاتنا ويكسرها، لذلك على قارئ الرّواية أن يعي جيّدا أنّ ذلك العالم اليوتوبي أو السّوناتي، غير موجود في الحقيقة، وأنّ العالم الحقيقي شيء آخر مغاير تماما وأنّ المخرج يصوّر بامكانياته المحدودة ما يراه مماثلا، أومشابها، أو قريبا إليه.

## المبحث الرّابع: الصّورة السّرديّة / الصّورة المرئيّة

### المطلب الأوّل: الصورة السردية:

### 1.1.4. مفهوم الصّورة:

الصورة في اللغة مأخوذة من مادّة (ص و ر)، وكلمة صورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، وقد قال عنها ابن منظور:" الصّورة في الشّكل والجمع صور وصور، وقد تصوّته فتصوّر، وتصوّرت الشّيء: توهّمت صورته فتصوّر لي، والتصاوير: التماثيل"[1].

فالتّصاوير إذن بمعنى التّماثيل، ومن هنا ندرك أنّ صوّره: بمعنى تمثّله. وقد يكون بمعنى مثّله، إذا نظرنا إلى اسم من أسماء الله الحسنى (المصوّر) فهو " الذّي صوّر جميع الموجودات ورتّبها وأعطى كلّ شيء منها صورة وهيئة مفردة يميّز بها على اختلافها وكثرتها"[2]، ومنه مصوّر كذلك (اسم مفعول)، ومنه كذلك صوّر الشّخص أي جعل له شكلا أو مجسّما، ويكون بالرّيشة أو بالقلم أو بآلة التّصوير.

ومنها كذلك لفظة (image)؛ نجدها تمتد في جذورها إلى الكلمة اليونانية القديمة (icon)، والتي تشير إلى الشّبه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى imago في اللاتينيّة و image في الإنكليزية، وقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دورا مهمّا في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التّمثيل أو التمثّل representation للأفكار والنّشاطات في الغرب"[3].

ويقصد بالتّمثيل هو تشبيه صورة مركّبة بأخرى مركّبة، ومثّل الشّيء بالشّيء أي شبّهه به وقدّره على قدره، ومنه مثّل الشّيء لفلان أي صوّره له بكتابة أو غيرها كأنّه ينظر إليها.

والصّورة عند الفلاسفة -"أرسطو" خصوصا- لها معان شتّى "فهي جسميّة ونوعيّة، والنّوعيّة تمام حقيقة الشّيء وماهيته، ومن أقوالهم: صورة الشّيء في ماهيّته التّي بها هو ما هو، ولنا أن نعطف عليه: الهيولي هي البدن

[1].ابن منظور: لسان العرب، ص 85.

[2].المصدر نفسه، ص 86.

[3].إميل يعقوب: قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة، دار العلم الملايين، بيروت، دط، 1998م ص 247.

والصّورة هي الرّوح"[1]، وبهذا المعنى ندرك تماما، أنّ لكلّ شيء مصنوع لا بدّ له من صورة وهيولي-أي شكل ومادّة- والعلاقة بينهما اعتباطيّة لا يمكن فصل أحدهما على الآخر.

و(الهيولي): تمام حقيقة الشّيء وماهيّته، وقولنا: النّقل الهيولي مرادف للعقل بالقول الذّي يشبّه الصفحة البيضاء الخالية من النّقش، وبتعبير آخر هو الاستعداد المحض لإدراك المعقولات"[2]، وإن كان الهيُولي واحدا في العديد من الأشياء فإنّ صورها هي التّي تعطينا أسماءها، مثال ذلك "الباب والكرسيّ والسّرير والسّفينة، وكلّ ما يعمل من الخشب، فإنّ اختلاف أسمائها إنّما هو بحسب اختلاف صورها، فأمّا هيولاها التّي هي الخشب فواحدة"[3]، فلذلك جاء القول بأنّ لكلّ مصنوعٍ لا بدّ له من شكلٍ.

يعرّفها "عبد الله غذّامي" بقوله: " الصّورة ثقافة وفكر وإنتاج اقتصادي وتكنولوجي، وليست مجرّد متعة أو محاكاة فنيّة، وهي لغة عصريّة يشترط فيها تطابق القول مع الفعل، وتمثّل الحقيقة التّكنولوجيّة بما أنّ الصّورة علامة تكنولوجيّة ومؤشّر إنتاجي ومنطقي مستقبلي"[4].

فهي بعد ذلك "وسيلة ثقافية يبدأ بها الخطاب مع عمليّات التأويل الذي هو خطاب منحاز بالضرورة فيقبل المتلقّي ما يوافق أنساقه المضمرة ويعارض ما يخالف ما في ضميره من ثقافة مترسّخة... خطاب الصّورة هو خطاب واقعيّ وكاشف نسقيّ بما أنّه مجاز كلي وتوريّة ثقافيّة وليست بلاغيّة"[5]، فالصّورة –إذن- علامة سيميائيّة قابلة للتجّلي بعيدا عن الغموض والإبهام، وبعيدا عن النّسق الذّي وضعت فيه، أو خلقت من أجله، دون النّظر إلى مرجعيات ثقافية واجتماعية مختلفة.

ويقابل "برجسون" بين الفن والواقع ويعلي من شأن الفن لأنّ الحياة صاخبة، متكسّرة نثرية تخضع لمنطقها في انفعالاتها واضطراباتها، أمّا الفنّان فإنّه لا يهمّنا بعواطفه ومشاعره وإنّما يهمّنا بفنّه فقط، لأنّه ذلك المخلوق الذي تتحوّل فيه العواطف إلى صور، والصّور عينها إلى كلمات موقّعة وموزونة تفصح عن تلك الصّور، ولو استعرضنا هذه الصّور نفسها أمام أعيننا، لكنّنا نفتعل أيضا بالعاطفة التي كانت المعادل الانفعالي لهذه الصّور"[6].

فالفنّان يخلق صورة شفّافة عن العالم وعن روحه ولا يستطيع الإنسان العادي أن يخلقها وكأنّ حجابا

---

[1].محمد جواد مغنية: مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار مكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت، دط،دت، ص 214.

[2]. المرجع نفسه، ص 231.

[3].جابر عصفور: الصّورة الفنّية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط 3، 1992م، ص ص 315، 316.

[4].عبد الله غذّامي: الثّقافة التّلفزيونيّة،–سقوط النّخبة وبروز الشّعبي-، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط2. 2005م، ص 21.

[5].المرجع نفسه، ص 67.

[6].عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصّورة السّينمائيّة، ص 16.

ثقيلا يمنعه من رؤيتها.

الصورة ثقافة بصرية، وفي هذه الثقافة ينشأ معجم جديد تتحدد به المصطلحات ويكسبها معنى مختلفا غير ما كنا نعهده في زمن الثقافة الكتابية، وفي زمن الكتابة الذي صار زمنا تقليديا الآن وصار يفقد دوره وآثره "في ذلك الزمن كانت المصطلحات تأتي عبر المد اللغوي ليجري تصويرها في كلمات على الورق عبر الرسم الكتابي، وتكون الكلمة فيها جامدة ميتة إلى أن يقرأها قارئ ويتولى تحريك الكلمات وإيقاظها من سباتها لتدخل إلى العالم الذهني للقارئ ويتحرك السياق الذهني المختزن، وتبدأ عملية تكوين الدلالات عبر ربط قرينة لغوية بين الدال والمدلول، ويكون السياق فيهما هو الحكم في صناعة التدليل"[1].

غير أن ما نشهده اليوم هو تحول في علاقات الثقافة الدلالية على مستوى الذهن البشري كله، وهو مشهد بطلته الصورة حيث "تحل محل اللغة وتزيح الكلمات عن اللعبة، ومن هنا تكون الصورة مادة لنحو جديد يعيد صياغة الاستقبال وصياغة الفهم"[2].

### 2.1.4. أقسام الصّورة:

ويقسّم معجم المصطلحات الأدبية الصورة إلى أنواع عديدة، ( المجازيّة، البلاغيّة، الذّهنيّة، الرّمزية الكاريكاتوريّة، اللّفظية، المعنويّة)، نذكر منها:

#### أ. الصّورة الذّهنية:Mental image

الصّورة الذّهنية مكوّن من كلمتي؛ الصّورة التي تعني ظاهر الشّئ وشكله، والذّهنية التي تعني ذهن الإنسان، وفهمه للأشياء، أي؛ الشّكل الذّي يتكوّن في الذّهن عن شخص معيّن أو وسيلة ما، وهي ما قد يكون تشبيها أو استعارة، ولكن ما يميّزها عن غيرها بصفة خاصّة هو أنّها لا تعتمد على علاقة ذهنيّة بحتة بين عبارتين متجانستين، وإنّما وظيفتها الإيحاء بالملموس وذلك بأنّ تصوّر الألوان والأشكال والحركات وغيرها من حالات الأشياء تصويرا كلاميّا يدركه القارئ مباشرة"[3].

والهدف من هذه الصّورة التّي تدرك بالذّهن هو محاولة تجسيد المعنوي في صورة المادّي الملموس عن طريق الكلمات التي يفهمها القارئ بمجرّد تصويرها.

#### ب. الصّورة الرّمزية:Embem

وهي الصّورة التّي تبدو بخلاف ما وضعت له،من خلال استعمال الرّمز، وذلك"كصورة الذّئب مع الحمل

---

[1] عبد الله الغذّامي: الثّقافة التّلفزيونية، ص 188.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبيّة، ص ص 227، 228.

رمزا لحال القويّ مع الضّعيف"[1]، وعادة ما يوضع تحت صورة إشارة للمعنى الحقيقي الخفي وراءها ككلمات معبّرة أو أبيات شعرية.

**ج. الصّورة المجازيّة: Imagery**

والذّي يقصد بها " مجموع الصّيغ اللّغوية التّي تستعمل من أجل تمثيل الأشياء والأفكار المجرّدة تمثيلا وصفيّا، وقد اتفق النّقاد عموما على أنّ هذه الصّور المجازيّة تعبير عن صور مرئيّة يتمثّلها الخيال"[2]، وتندرج معها: الصّورة المعنويّة (Ideogram)، الصورة اللفظية Figure of speech.

**د.الصّورة السّردية / الرّوائيّة:**

نقصد بالصّورة السّردية ذلك المحكى اللّفظي الذّي يكون في الأنواع السّردية المختلفة كالرّواية والقصّة والسيرة والمقامة...، "فهي معيار أصيل للقراءة متعدّد الإيحاءات، وذو مرجعيات ذهنية وحسّية، تمتدّ في مجالات الواقعي والتّخييلي، الحسّي والمجرّد، المرئي واللّامرئي، قبل أن تتحوّل إلى جمالية أسلوبية مفتوحة على مطلق التّعبير الأدبي، وتشكّل بطاقة الجدل الوظيفي بين الآليات الضّابطة لنظام القول العام، والمكوّنات والسّمات النّوعية الختصّة"[3].

الهدف من الصّورة الرّوائيّة، هي قدرتها على "تكثيف إيحاءات التّصادي بين الظّلال والدّلالات والرّموز في مقاطعتها المتواترة وهو ما يجعل بلاغتها سرّية وجوهريّة أي أنّها تعتمد على وظائف التّكوين في بنية الشّخصيات والفضاءات ومقاطع الوصف والسّرد، ومن ثمّ فهي تجاوز نطاق الجملة أو اللّفظة المفردة، وإن كانت تنوّع منها أحيانا تشكيلات الصّور المتراكبة"[4]، ولا تكتسي الصّورة الرّوائيّة أهميّتها فقط من تكوينها البلاغي وتلاعبها الكلامي فقط، بل أيضا إلى التّعبير عن الذّات الحقيقيّة والهويّة الثّقافية، أي "إلى إقامة بديل للحياة للتّوصّل إلى ما يتعذّر تحقيقه، فالتّمثيل الثّقافي بكافّة أشكاله يعمل على التّوصل إلى ما هو متعذّر، دون الانغلاق في التّفسيرات المحدّدة، بل بطرح قراءات متعدّدة ترجئ التّفسير النّهائي، ليغدو الأصل متعدّد التّكوين"[5]، وكلّما فتحت عليه قراءات مختلفة، كلمّا سبرت أغواره أكثر واكتشفت غموضه بشكل أعمق.

فوجود الصّورة الرّوائية –إذن– "ليست اعتباطيّة، بل خاضعة لمنطق يتحكّم بدقّة في مظاهر ترابط المكوّنات، وبذبك تتشكّل مثلما تتشكّل أيّة صورة فنّية في نسق يصبح هو كونها ونسغ وجودها، لذلك فإنّ الاستقراء العملي للأفق البنيوي العام، الذّي تتشكّل ضمنه يقتضي منّا تفصيل الحديث عن بعض مظاهر التّشكّل

[1].مجدي وهبة: معجم المصطلحات الأدبيةة، ص 228.

[2]. محمد جواد مغنية: مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات نفسه، ص ص 226، 227.

[3]. شرف الدّين ماجدولين: الصّورة السّردية في الرّواية والقصّة والسّينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، دت، ص 11

[4]. المرجع نفسه، ص 23.

[5]. المرجع نفسه، ص ن.

المعقّدة التّي تتفاعل فيها الصّورة مع سائر المكوّنات والسّمات النّصيّة وغير النّصية"[1].

**هـ. الصّورة والخيال:**

تشتمل أغلب الصّور على عنصر الخيال؛ الذّي اعتبره النّقاد "القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس، ولا تنحصر فاعليّة هذه القدرة في مجرّد الاستعادة الآلية لمدركات حسّية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتدّ فاعليّتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك فتعيد تشكيل المدركات وتبني منها عالما متميّزا في جدّته وتركيبه وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة، تذيب التّنافر والتّباعد وتخلق الانسجام والوحدة"[2]، فقيمة الخيال من هذا المنطلق تكمن في ضرورة التقريب بين العناصر الملموسة والمحسوسة والجمع بينها داخل العمليّة السّردية، ويتأتّى له ذلك من خلال (الصّورة) التّي تعتبر "أداته ووسيلته ومادّته الهامّة التّي يمارس بها ومن خلالها فاعليّته ونشاطه"[3].

والخيال يجب أن يكون مرتبطا بالواقع، أو مشيرا إليه في مختلف حالاته، بحيث يصوّر المحسوس ويجسّده لنا حتّى تتضح لنا الصّورة ويمكننا تخيّلها، ويعتبره بعضهم أداة مهمّة للابتكار، ومعنى الابتكار أن تغوص في عمق الشّيء لتربطه بشيء آخر مختلف عنه تماما عن طريق الاستعارة والتّشبيه "بحيث تبدو متآلفة متناغمة ممّا يفضي إلى دهشة النّفس وانفعالها بهذه الصّورة التّي لا نراها في الواقع إلّا متناقضة مضطربة وقلقة لا تستقرّ على حال ولكنّك تتلقّاها في صياغتها الفنيّة منسجمة في وحدة متكاملة تلمّ أطرافها وتجمع بين شتاتها حتّى تظهر في ودّ والتحام"[4] غير متباعدة ولا متنافرة بعيدة عن الاضطراب والغموض.

ويرى بعض الدّارسين العرب أنّ مصطلح (الخيال) لا يقصد به الصّورة لعجزه عن تحويل المحسوسات أو استقبالها، واقترحوا بديلا عنه مصطلح (التخيّل) ترجمة عن المصطلح الأجنبي (Imagination)، كما اقترحوا بعضهم مصطلح (التوهّم)، ومن خلال هذا لاحظنا اضطرابا في المصطلح وعدم اتفاق على عكس مصطلح (Imagination) الذّي يصبّ في الجدر الواحد (Image) فسنجد منها Imagery التخيّل والتصوّر وImaginal خيالي وتخيّلي، و imaginative خيالي أو بارع في التّصويرالمجازي، والفعل Imagine أي يتخيّل ويتصوّر"[5].

---

[1]. شرف الدّين ماجدولين: الصّورة السّردية في الرّواية ووالقصّة والسّينما، ص 32.

[2].جابر عصفور: الصّورة الفنية، ص 13.

[3].المرجع نفسه، ص 14.

[4].هدية جمعة بيطار: الصّورة الشّعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثّقافة والتّراث، أبو ظبي، ط1، 2010م، ص ص 28، 29.

[5]. المرجع نفسه، ص ص 23، 24.

ويجنح العديد من الدّارسين الرّوائيين إلى الخيال لأنّه يمكّنهم من إيصال رؤيتهم وأفكارهم بطريقة سهلة بالإضافة إلى كونها متميّزة وفريدة، فقد أقرّ "الجرجاني" بذلك "وأعتقد أنّ الصّور المستمدّة من الخيال هي الأفضل على خلاف المعطيات الواقعيّة التّي تبدو في حرفيتها جامدة غير مؤثّرة"[1].

وتحتلّ الصّورة عند "الفخر الرّازي" محلّ الكلمات والألفاظ، وتحمل المعنى نفسه ولكنّها لا تظهره بصورته الواضحة وإنّما "تبرز له جانبا من المعنى وتخفي عنه جانبا آخر، حتى تثير شوقه وفضوله فيقبل المتلقّي على تأمّل الصّورة المجازيّة واستنباطها، وعندئذ ينكشف له الجانب الخفيّ من المعنى ويظهر الغرض كاملا، ومن المفروض أن ينتج ناتج هذه العمليّة للمتلقّي نوعا من الدّهشة السّارة، أو المفاجأة الممتعة، يتحقّق بعد ذلك الحالة التّي أسماها "الفخر الرّازي" (الدّغدغة النّفسانيّة)"[2]، والسّبب وراء هذه التّسمية هو ذاك الشّعور المفرح والممتع التّي نحسّه أثناء الدّغدغة، والذّي يشعرنا بنشوة السّرور، كذلك الصّورة فهي تحمّل الدّلالة الجافّة في عقولنا وتدفعنا دفعا لاكتشاف أغوارها عن طريق التّمثيل والتّشبيه والاستعارة وغيرها، ونحن إذ يصعب علينا اكتشاف المعنى الحقيقي، فإنّنا نتذوّق جماله بعد العثور عليه.

وحقيقة أنّ الخيال هو الأدب التّي تجلّت واضحة عند العرب، لم ينفها الغربيون ولم يخرجوا عنها، فقد أكدّ على هذه الفكرة "غاستون باشلار" في العديد من دراساته مبرزا أنّ الأدب لا يحتاج إلى الخيال، إنّه الخيال ذاته "إنّ الصّورة الأدبيّة L'image littéraire بوجه عام ليست مجرّد شكل يفتقر إلى الخيال، وإنّما على العكس من ذلك –هي الخيال نفسه– في حيويته المطلقة، هي الخيال في أقصى حرّيته"[3].

والقول بالحرّية المطلقة إشارة إلى اتساع الأفق غير محدود في الزّمان والمكان واللّغة، أن يطلق الأديب عامّة العنان لأفكاره وتصوّراته دون الخروج عن الواقع ودون الغوص فيه وإنّما الانطلاق منه إلى عالم أوسع وأرحب والعودة إليه، فهو يعتقد أنّه يجب "أن ننفتح بنوع ما على العالم خلال تجاوز العالم المرئي الذّي يكون والذّي قد كان سابق على حلمنا به"[4].

فنحن إذ نتجاوز عالمنا الحقيقي فليس هروبا منه، وإنّما لاكتساب نظرة خارجيّة عنه للعودة إليه وفهم محتواه أكثر، لأنّ التقوقع داخل العالم الحقيق قد يعطينا فكرة ناقصة، مبهمة أو متجزئة وربّما خاطئة، أما عدم انحصار أفكارنا فيه فيفتح لنا آفاقا واسعة لسبر أغواره واكتشاف كنهه، ومن ثمّ إعادة خلق عالم مزدوج يمنحنا

[1]. هدية جمعة بيطار: الصّورة الشّعرية عند خليل حاوي، ص 32.

[2]. جابر عصفور: الصّورة الفنّية، ص ص 326، 327.

[3].غادة الإمام: غاستون باشلار/ جماليات الصّورة، التنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2010م، ص 223.

[4]. المرجع نفسه، ص 224.

حريّة أكبر، وبالتّالي الانطلاق من معنى أوّلي إلى معنى ثاني، هذا ما عبّر عنه "تودوروف" في توضيحه للصّورة بأنّها تقابل الجملة التّي تحمل قلبا الجملة ذاتها التي هي بدون قلب، ويقصد بهذا تغيير المعنى الأوّلي العادي بمعنى ثاني غير عادي، ومنه إضفاؤنا على الجملة الباردة الميّتة مشاعر الدّفء والإحساس، لتتحوّل من صورة جافّة وباردة إلى صورة دافئة تحدث أثرا جميلا وسعيدا في النّفس، ما أسماه "الفخر الرّازي" –سابقا– بـ(الدّغدغة النّفسيّة)، فالإنسان خلق ليتخيّل خاصّة بالنّظر لهذا الكون الواسع الذّي يحيط به من كلّ جانب على اختلاف طبيعته ومناظره.

**المطلب الثاني: الصّورة في السّينما**

### 1.2.4. مفهوم الصورة في السينما:

وهي الصور التي يتم التقاطها لصناعة مشهد من تتابع لمجموعة معينة من اللقطات، فقد يتم عرض هذه الصور في المسلسلات، التمثيليات أو في الإعلانات؛ بحيث يكون لكل صورة تم التقاطها هدف تسعى إليه فالصّورة في السّينما والتّلفزيون كاللّغة في المكتوب، تحمل دلالتها وتوضّح تراكيبها وجملها فـ"للصّورة بأبعادها التّشكيليّة والتّصويرية دور في تكوين وإبداع وصناعة دلالات الخطاب السّينمائي، وذلك حتّى وإن كان بالتّضافر والتّفاعل مع مكوّناتها الدّاخليّة كالإضاءة والتّأطير ووجهة النّظر والتّصوير البؤري واللّون ... وكذا مكوّناتها الخارجيّة مثل: حركة الكاميرا ومواقعها التّصويريّة"[1]، فهي مرتبطة بذلك العمل الذّي يقوم بتحويل المشاعر والأفكار والتّخيّلات عبر تقنيّة بصريّة مضاءة ومتحرّكة لها جماليات جذابة وممتعة.

تكون الصّورة في الأدب –لا سيما الرّواية– مكتوبة بينما تكون في الخيّالة مرئيّة، ومع ذلك فإنّ لكلّ منهما تأثير في الأخرى، ولو قرأنا قصّة ( رحلة جليفر) لـ" سويفت" لوجدنا هذه العلاقة بيّنة، فإنّ الصّورة التي يكتبها المؤلّف يمكن أن نتخيّلها وكأنّها فيلم سينمائي"[2]، غير أنّها تمتاز عنها بكونها "تمتلك القدرة على التّواصل بأكثر من لغة، فهي تنهض بالأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانيات التّعبيريّة، المرئي منها والذّهني المحسوس والمجرّد، الواقعي والتّخييلي"[3].

لقد "حقّقت الصّورة السّينمائيّة لنفسها تاريخا إبداعيا خاصّا، واكتفت بنفسها باعتبارها فنّا قائما بمعزل عن الأشكال الفنّية المعروفة السّابقة على الرّغم من تأثيرها بتلك الفنون بما أضفته على التّشكيل من حركة، ومن الأساطير والقصص من محسوسات بصريّة وسمعيّة، وفي تفتيتها للمكان وتجزئتها للزّمان بطريقة مونتاجيّة لم يعرفها

[1].رزين محمّد أمين: السّينما والسّياسة –دراسة نصية سيميولوجية لمجموعة من الأفلام الجزائرية–، الماهر للطباعة والنشر والتوزيع، سسطيف، ط1، 2018م، ص 16.

[2]. عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصّورة السّينمائية، ص 20.

[3].شرف الدّين ماجدولين: الصّورة السّردية في الرّواية والقصّة والسّينما، ص 114.

المسرح لم يعرفها المسرح، ولا تدخل في حرفياته مقتربة من روح الشّعر بخلق شاعريّة الصّورة الفيلميّة الأخاذّة، ومن الرّقص وروح الحركة الموقّعة الرّشيقة والموحيّة"[1].

فالصّورة السّينمائيّة تداخلت مع باقي الفنون الأخرى وأثرت فيها، وتأثرت منها، والرّوائي مثل السّينمائي مدعوّ لدراسة المستويات المكانية العديدة، وتصميم خطط الأحداث وتنظيم المشاهد الجماعيّة، وتحليل الخطط السّايكولوجيّة والطموح لملاحقة الحركة واقتناصها وتجسيدها في تخيّل فنّي يتجاوز الحدود التّقليديّة للسرد ويحطّمها.

تعرّف الصّورة السّينمائيّة بأنّها "تلك الصّور المتحرّكة التّي تظهر على شاشة العرض، داخل ذلك الإطار المستطيل الأفقي الأسود في ظلمة تحيط المكان بالكامل، حتى نراها زاهية جميلة كبيرة متّسعة"[2].

فمن شروط الصّورة السّينمائيّة –إذن– أن تظهر متحرّكة على الشّاشة ويجب أن تكون جميلة وجذّابة حتى تجذب المشاهد إليها، ولكن الشّكل واللون ليس كافيين فيجب أن تحمل لنا كذلك "أحداث ومعان درامية عديدة... مؤثّرة فنيّا وعاطفيّا ووجدانيّا وشعوريّا وعقليّا"[3]، فهي تجمع بذلك الرؤية والسّمع والوجدان والعقل عن طريق التّمثيل البارع والموسيقى الآسرة، ولما كانت الصّورة في السّينما تحوي كلّ هذا الثّراء التّعبيري "فقد شكّلت آلية فريدة لتحقيق المتعة الذّهنية وفتنة الحواس وتمرير الرّسائل الفكريّة والأخلاقيّة بالنّحو الذّي يكسب الصّور السّينمائيّة بعدا نورانيا سواء بالمعنى الحسّي الذّي تورق فيه الصّفحات الحياتية "المشخّصة" وارفة على الشّاشة البيضاء، أو بالمغزى الجمالي الذّي تروي فيه الصّور الفيلميّة ظمأ الكائن إلى المحتمل الإنساني وقد جللته الأخيلةببهاء التّناسب اللّوني والضّوئي والإيقاعي"[4].

يرى "أرنهايم Arnhiem" أنّ الصّورة الفيلميّة كالصّورة الثّابتة لأنّ "لها حقيقة تصوّرية مزدوجةكمساحة مسطّحة ذات بعدين وكتمثيل لعالم في العمق، أي ثلاثي الأبعاد، وهي من النّاحية التّقنيّة قد تعرّضت لثورة؛ فمن صورة كيميائيّة في مرحلة أولى، يمكن أن تصبح إلكترونية، منذ ظهور التّلفزة والفيديو، بل هي اليوم رقميّة (numérique)"[5]، فالصّورة تطوّرت تدريجيّا خاصّة مع تطوّر التّكنولوجيا والأقمار الصّناعيّة.

ويشير "كيفن جاكسون" إلى كون مفهومها ما زال غامضا للآن، ولم يتّضح بعد، ويورد لها معنيين:

- "الصّورة الثّابتة أو السّاكنة المشكّلة على كادر فيلم التّصوير الخام بعد تعريضها للضّوء.

---

[1]. عقيل مهدي يوسف: جاذبيّة الصّورة السّينمائيّة، ص 121.

[2].سعيد شيمي: الصّورة السّينمائيّة من السّينما الصّامتة إلى السّينما الرّقميّة، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة القاهرة، دط، 2013م. ص 13.

[3].المرجع نفسه، ص ن.

[4].شرف الدّين ماجدولين: الصّورة في الرّواية والقصّة والسّينما، ص 114.

[5].ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة، ص 58.

- الصّور المتحرّكة لدى عرضها على الشّاشة"[1].

للصّورة سيطرة كبيرة على المتفرّج "فهي تملأ حيّز العرض أمام عينه على الشّاشة، ثمّ تتبعها لقطة أخرى وهكذا يستمرّ الحال حتّى نهاية الفيلم، ومن هذا التّتابع القسري للقطات الفيلم نشأ التّصوّر الخاص بتعطيل ملكة التّخيّل عند المتلقّي حيث أنّ هذا التّتابع جبري ذو اتجاه واحد لا يسمح بأيّ فسحة للتّوقف أو التّأمّل، ولذا يسقط المتلقّي في غواية الصّورة حيث أنّ جريان الفيلم بشكل عاملا مهمّا هو الآخر في جبريّة الصّورة المعروضة إلّا أنّ عنصر الجبرية هذا لا يزيح أو يلغي مفهوم الإيهام بالواقع، بل إنّ المتلقّي يستوعب ويتفاعل مع هذا الإيهام عندما يكون صادقا وماسّا لوجدانه، فالمتلقّي لا يشاهد الصّورة بشكل سلبي تماما بل هو في حالة من حالات التّفاعل مع هذه الصّور المعروضة"[2].

والصّورة التّلفزيونيّة "هي لغة من نوع جديد وخطاب حديث له صفة المفاجأة والمباغتة والتّلقائيّة مع السّرعة الشّديدة، ومع قوّة المؤثّرات المصاحبة وجديّة الإرسال وقربه الشّديد حتّى لكأنّك في الحديث المصوّر من دون حواجز"[3].

إنّ المشاهد يفهم تماما ويعي بأنّ ما يحدث على الشّاشة سينمائيّا أو تلفزيونيّا ليس حقيقة، والأشخاص والأحداث خيالية أيضا، ومع ذلك فإنّه يتفاعل معهم ويندمج اندماجا منصهرا فيتأثّر مع هذه الشّخصيّة فيحبّها ويكرهها، ويتعاطف معها ويخاف منها وعليها، " إنّ حركة الصّورة الفيلميّة وتتابع اللّقطات تؤدّي إلى الإحساس بالواقع، بطريقة حسّية وليست بطريقة المنطق والفكر، فإدراك الحقيقة عن طريق الحس تزيد من إمكانيّة الإقناع والتّأثير السّريع، كما أنّ الحركة تعطي إحساسا إضافيا بالحقيقة، التّي تغدو حقيقة وهميّة إذ تتعلّق بحرفيّة الفن السّينمائي، وتوظّف الإمكانات المتاحة من تصوير ومونتاج وحركة الكاميرا وما يصاحبها من عوامل فنيّة كالموسيقى وإضافة اللّون والتّلاعب بالّضوء وسهولة الانتقال من مكان إلى آخر، جميع تلك العمليّات تزيد وتضاعف من إمكانية الإحساس والإيهام بواقعيّة الحدث"[4].

وقد تمكّنت الصّورة المرئيّة في ظرف وجيز من تصوير ما تشاء، وطرقت كلّ المجالات " إنّ كلّ الخرافات وكلّ الأساطير وكلّ مؤسّسي الأديان وكلّ الأديان نفسها وكلّ الشّخصيّات الكبرى في التّاريخ وكلّ الانعكاسات

[1].كيفن جاكسون: السّينما النّاطقة، ص 230

[2].علاء السيد: للّغة بين الرّواية والفيلم، ص 63.

[3].عبد اللّه الغذّامي: الثّقافة التّلفزيونيّة، ص 24.

[4]. نسمة البطريق: الدّلالة في السّينما والتّلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط، 2004، ص 170.

الموضوعيّة لمتخيلات الشّعوب منذ ألوف السّنين تنتظر البعث الضّوئي"[1]. فالأشخاص والأحداث والأزمنة الماضية صارت مادّة دسمة وسهلة للسّينما وبعدها التّلفاز لتصويرها والنّهل منها والخوض في حقائقها.

### 2.2.4 أنواع الصّورة في السّينما.

#### أ. صورة ذهنيّة: image mentale

"ظهر تمثيل الصّور الذّهنية منذ بدايات السّينما مع وضع تذكّري أو وضع قصّة مرويّة أو إدراك حلمي ففكرة الشّخص وانفعالاته ورغباته قد ترجمت في كثير من الأحيان إلى صور بواسطة التّيار الانطباعي، وهي تختلف عن الصّورة المسمّاة بالذّاتية التّي تترجم وجهة نظر جسمانية لدى شخص ما"[2].

#### ب.صورة حركيّة: image mouvement

جعل "جيل دولوز Gille Deleuze "من الصّورة الحركيّة والصّورة الزّمنية أكبر تعديلين في السّينما، فالصّورة في السّينما –حسب رأيه- وحسب رأي الفلامة أيضا "ليست صورة تضاف إليها الحركة، بل هي صورة في حركة بصورة مباشرة في اللّقطة التّي تعترف بأنها قطع متحرّك للديمومة وهذا المفهوم عن الصورة الحركية (1983م) تميّز في رأي "دولوز" مرحلة في مرحلة السّينما التّقليديّة وتتبعها الصّورة الزّمنية"[3].

#### ج. الصّورة الشّبحيّة ghost image:

"شكل شفّاف يشبه الطّيف أو الظّل يحصل نتيجة أسلوب بسيط في التّعريض المزدوج أو بواسطة مرآة عاكسة بوجهين، علّق "جاك دريدا" ذات مرّة بقوله: " أنّ السّينما هي علم الأشباح وهي فكرة نقلها المخرج البريطاني "كين ماكمولين" إلى فيلمه (رقصة الأشباح 1983م) حيث يظهر فيه "دريدا" بدور قصير مزدوج متذمّرا من حادثة دسّت له الشّرطة التّشيكيّة مخدّرات الكوكايين"[4].

### 3.2.4 مكوّنات الصّورة السّينمائيّة:

تعتمد الصّورة السّينمائيّة على الخطوط والألوان والحجم والفضاء التّشكيلي، وعلى تنغيمات الموسيقى وإيقاعها، اللّون، الحركة البصريّة، وغيرها، وهناك ستّة متغيّرات يمكن للمخرج أن يتحكّم فيها مع الكاميرا وفي كلّ المتغيّرات العامل الأساسي هو التّكوين داخل الكادر:

---

[1].علاء السيد: اللّغة بين الرواية والفيلم، ص 70.

[2].ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة، ص 59

[3]. المرجع نفسه، ص .59

[4]. .كيفن جاكسون: السّينما النّاطقة، ص ..205

- الزّاوية
- حجم الصّورة (التّي تؤثّر في التّناسب وحجم الرّؤية)
- الحركة (أعلى، أسفل، على قضبان، بانوراميّة)
- عمق المجال (عادي، مضغوط، عميق، متأثّر بالبعد البؤري وفتحة العدسة).
- البؤرة (انتقائية داخل الكادر).
- السّرعة (عادية، سريعة، بطيئة)".

كلّ هذه المتغيّرات مرتبطة بالكاميرا المسؤولة عن تصوير اللّقطات المختلفة المشكّلة للصّورة التّي وصلتنا في مظهرها النّهائي، وذلك بعدما، يقوم المخرج بالتّلاعب بهذه الإمكانات، لخلق الجمل المستخدمة لرواية القصّة السّينمائيّة، وتنظيم الجمل بعد ذلك في فقرات الوحدات السّردية أو الدّرامية الكاملة التّي تعتمد بشكل كبير على عدّة عناصر الضّغط والاختصار والإسهاب والإطالة وعنصر ثالث بالغ القوّة في السّرد والدّراما وهو الكشف.

ونقصد بالكاميرا caméra؛ "جهاز التّصوير الضّوئي المتتالي وبالجملة الذّي تم إنجازه في نهاية القرن التّاسع عشر على يد الأخوين "لوميير Lumier"، وقد سميّ الجهاز (المسجّل السّينمائي) ثمّ أعاد الأمريكيون تعميده تحت اسم كاميرا"[1]، والكاميرا السّينمائيّة هي الأداة الأولى لصنع الفيلم "والعدسة هي العين التّي ترى بها هذه الكاميرا، لكنّها تختلف عن العين البشريّة في أنّها لا تنتقي ما ترصده، فترصد كلّ ما في محيطها دون تمييز وبنفس القدر من التّركيز، لذلك يجب على المصوّر أن يرشد من هذا الرّصد ويختار ما يريد أن يراه المتفرّج فقط والذّي أصبح مع تطوّر لغة السّينما يستطيع استنتاج وخلق معان ودلالات من طريقة تصوير اللّقطة وتكوين الكتلة داخلها وتوزيع الإضاءة، وهكذا نرى أنّ الكاميرا السّينمائيّة هي الآلة التّي بواسطتها يتمّ خلق الصّورة الكامنة على شريط الفيلم السّينمائي"[2].

يصبّ المخرج كلّ طاقاته وإبداعاته من أجل توصيل الصّورة السّينمائية كاملة لا تشوبها شائبة، بألوانها المناسبة وإضاءتها المطلوبة، بعدها يصوغ المونتير تصوّراته عن حجم الفيلم وطوله وعمقه ومحتواه وإيقاعه، فإنّه يفرض تصوّرا "مركزيا" للصّورة السّينمائية واتجاهاتها في مخاطبة الآخر "إنّ الصّيغة المونتاجيّة في الطّور الأوّل هي محاولة امتلاك أرضية تخصّنا من الواقع (الحقيقي والمتخيّل)، وتكون في الطّور الثّاني بعد انجاز تصوير أعداد كبيرة

[1].ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السّينمائيّة، ص 13.

[2]. منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 84.

من اللّقطات لنصنع منها –بالتّالي– مادّة الفيلم النّهائيّة بعد أن (نحذف) ونقتطع لقطات لا نراها مناسبة لفيلمنا ونقوم بعمليّة لصق (لقطات) نجدها ضروريّة لفيلمنا"[1]، وانطلاقا من هذا فالصّورة السّينمائيّة تتكوّن من:

ولما كانت الصورة السينمائية تتكون من العديد من العناصر المرئية داخل الكادر السينمائي، فهي تتميز بالاشتراك في الوجود الزمكاني داخل إطار الكادر، ليصبح هذا الإطار بدوره حيزا مكانيا لتلك العناصر المرئية المشاركة في تكوين اللقطة السينمائية، ويصبح الإطار بمحتواه المكاني الداخلي نموذجا للعالم الخارجي.

**أ.الإضاءة:**

تعتبر الإضاءة في عمومها "أداة من الأدوات التّعبيريّة الخاصّة بإمكانيات العرض، وهناك علاقة جدلية أو حوار صامت ما بين الإضاءة والظّلال، والإضاءة تعكس الإحساس بالإشعاع والنّور وقد توحي بالسّعادة أو الأمل، الظّلام قد يوحي بالغموض أو اليأس أو الحزن"[2].

ولا يمكن أن تتمّ عمليّة التّصوير دون إضاءة؛ فهي من أهمّ عناصره "وكلّما كانت الإضاءة مستغلّة بشكل احترافيّ كلّما كانت الصّورة نقيّة وواضحة بارزة بتفاصيلها التّفصيليّة"[3]. فالتحكّم الجيّد في الضّوء يظهر لنا أشياء ويخفي أشياء أخرى، كما أنّه يساهم في تبيين قسمات الممثّل وتعابير وجهه، ويظهره بشكل أنسب للمشهد، ويحدّد مدير التّصوير عادة الإضاءة اللّازمة لكلّ لقطة من أجل وضوحها وتحقيق هدفها بالاعتماد على قوّتها وشدّتها ومصدرها سواء كان طبيعيّا أو اصطناعيّا. ولكي تكون الإضاءة مناسبة يجب أن تحيط بكلّ جوانب تصوير اللّقطة، فتوضع إضاءة أمامية، وأخرى خلفية، كما توضع واحدة في الجهة العلويّة وأخرى في الأسفل، كما قد توضع إضاءة على الجانب حسب الحاجة.

**ب.الظّلال:**

حيثما قلّل مدير التّصوير الإضاءة نتجت الظّلال، التّي تعدّ كذلك عنصرا مهمّا في إنتاج الصّورة السّينمائيّة، "تعدّ الظّل داخل الكادر بنفس قدر أهميّة المناطق المضاءة، لأنّها يمكن أن توصل جوّ نفسي معيّن، أو للتّعبير عن الحالة النّفسية للشّخصيات، فعندما يكون هنك عدّة خيارات لمصدر الإضاءة يمكن تضييق مجال الاختيار بالنّظر إلى تكوينات الظّلال التّي تزامنها مع العاطفة الموجودة بالمشهد"[4].

---

[1].عقيل مهدي يوسف: جاذبيّة الصّورة السّينمائيّة، ص ص 15، 16.

[2].نسمة البطريق: الدّلالة في السّينما والتّلفزيون في عصر العولمة، ص 262.

[3].شيخة بنت عبد الله الفجرية: النّص الدّرامي جنسا أدبيّا، ص 186.

[4].رستم أبو رستم: جماليات التّصوير السّينمائي، المعتز للنّشر والتّوزيع، عمان، دط، 2014م، ص 122.

وتكون الظّلال إمّا متكاملة في كتلة واحدة، أو متفرّقة داخل الكادر، "فمثلا يمكن استخدام الظّلال المائلة على رأس موقع التّصوير لإضفاء التّوازن على تكوين الصّورة، أو أن يسير الممثّل داخل ظل رأسي لبعث نوع من الإثارة في الصّورة، كما يمكن استخدام مناطق الظّلال في مشاهدة الإضاءة الخافتة والقويّة على السّواء وتصبح في الأولى مناطق الظّلال أقلّ كثافة، وتستخدم لتحسين التّكوينات السّطحيّة"[1].

**ج.الخطوط:**

"تتحرّك الخطوط في الصّورة داخل حدود الإطار، واتجاه حركة يشير إلى مرجع لانتقال شخصيّة ما، أو شيء معيّن، داخل الفضاء، وهي الخطوط الأفقية والعموديّة وخطوط العمق"[2].

وهي أنواع:

- "الخطوط العموديّة: تشير إلى تسامي الرّوح والحياة والهدوء والرّاحة والنّشاط.
- الخطوط الأفقية: تمثّل الثّبات والتّساوي والاستقرار، الأمل، الهدوء.
- الخطوط المنحنية: ترمز إلى الحركة وعدم الاستقرار وإذا بالغنا فهي دلّت على الاضطراب والهيجان والعنف.
- الخطوط المائلة: الحركة، النّشاط، كما ترمز إلى السّقوط والانزلاق وعدم الاستقرار والخطر، وإذا اجتمعت الخطوط العموديّة بالأفقية دلّت على النّشاط والعمل وإذا اجتمعت الأفقية بالمائلة دلّت على الحياة والحركة والتنوّع"[3].

**د.الموسيقى:**

تضيف الموسيقى رنّات ونغمات على المشهد فتزيد من إحساسه وتأثيره، لذلك تأتي متنوّعة فيه، فهناك الهادئة والصّاخبة والحزينة والمشوّقة والتّي أصبحت أحيانا تعبّر مكان الشّخصيّة، لقد فتحت الموسيقى "آفاقا رحبة أمام الصّورة الفيلميّة، وقامت بدور تكويني إنشائي في صنع جوّ اللّقطة ومعنى المشهد السّينمائي، وأصبحت لغة سينمائيّة بديلة عن الأصوات الحقيقيّة في الواقع"[4].

---

[1]. رستم أبو رستم: جماليات التّصوير السّينمائي، ص 132.

[2].وافية بن مسعود: تقنيات السّرد بين الرّواية والسّينما، ص 372.

[3]. رضوان بلخيري: قراءة في الأبعاد السّيميائيّة للخطاب السّينمائي –بين تجلّيات الظّاهر وتحليل الضّمني- (مقال)، مجلّة العلوم الإنسانيّة أمّ البواقي، العدد الثّامن، الجزء الأوّل، ديسمبر 2017م.ص 89.

[4].عقيل مهدي يوسف: جاذبيّة الصّورة السّينمائيّة، ص 122.

وليست الموسيقى بأنواعها من تحدث تغييرا وتشويقا على الصّورة السّينمائيّة، فحتّى الصّمت يلعب دورا كبيرا في سير المشهد.

**هـ.الألوان:**

تقوم السينما بإثارة المشاعر بأساليب قد لا ندركها، وإنشاء كل لقطة لوحدها في الفيلم هو أمر صعب جدا، سواء كانت خيار جمالي يصنع بالألوان أو الأثاث الذي يملأ الكادر السّينمائي، من خلالها تستطيع الألوان التلاعب بعواطف المشاهدين بدرجات مختلفة من الوعي واللاوعي.

فمن عناصر الصّورة أيضا (اللّون)، وهو يتعدّد بتعدّد حالات استعماله في المشهد، وقد تطوّرت الصّورة السّينمائية في استعمال الألوان المختلفة بعدما كانت في بداياتها معتمدة على اللّونين الأبيض والأسود فقط، حتى اشتهرت أفلام الفترة الأولى بـ(أفلام noir et blanc)، ولهذه الألوان على اختلافها إيحاءات ورموز يشترك في معرفتها أحيانا غالبيّة النّاس، فاللّون الأحمر مثلا عند الكثيرين هو رمز للرومانسيّة والحب من جهة وللخطر والنّار والدّم من جهة ثانية، في حين نجد اللّون الأخضر دليل على الهدوء والطّمأنينة والتجدّد المنبعث من التّخلّص من الطّاقة السّلبيّة، في حين يبعث الأزرق بنوعيه الفاتح والغامق على النّظافة والقوّة المنبعث من الثّقة في النّفس والصّفاء النّابع من الماء والبحار.

دائرة "مانسيل" للألوان

ويؤكّد "مارسيل مارتان" على أهميّة اللّون في الفيلم، ويقرنه بالحدث "إذ ينبغي أن يكون للّون في الفيلم قيمة درامية وليس فقط تصويريّة، ينبغي أن يساهم في الحدث ويتابعه في موازنته للدّراما من حيث الدّيكور كما يعبّر بطريقة فنّية عن الدّراما الدّاخليّة للشّخصيات"[1].

"إنّ اللّون لغة غير لسانيّة لكنّها تماثل الأنساق اللّسانيّة، وهو أحد المعايير التّي تحكم من خلالها على الأشياء، إنّه أحد محدّدات التّمييز بين الأعمال الفنيّة البصريّة، واللّون مفهوم فيزيائي وسيكولوجي، فيزيائي لأنّه مقترن بالضّوء وفيزيولوجي لأنّ أعضاء الجسم (العين والمخ) بتفسيره سيكولوجي لأنّنا نشعر به باعتباره هادئ أو مثير، متناغم أو باعث على السّكينة، ساخن أو حار، مؤدّي للتّركيز أو مشتّت"[2].

[1].سعيد شيمي: الصّورة السّينمائيّة من السّينما الصّامتة إلى الرّقمية، ص 226.

[2].رضوان بلخيري: قراة في الأبعاد السّيميائيّة للخطاب السّينمائي –بين تجلّيات الظّاهر وتحليل الضّمني– (مقال)، ص 89.

فمنذ دخل اللّون الصّورة أصبحت أكثر وضوحا وشاعريّة وإيصالا للعواطف وتمييزا للزّمان والمكان في عين المتفرّج "فالألوان الباردة تعطي إحساسا بالعزلة والبرودة، وتعطي الألوان الباردة الدّافئة إحساسا بالرّومانسية والدّفء، ويأخذ اختلاف الوقت أثناء النّهار ألوانا مختلفة، حيث يعبّر الأصفر عن شروق الشّمس ويعبّر الأحمر عن غروبها، والأزرق عن اللّيل، ويمكن أيضا أن تعبّر الألوان عن تفاوت الفترات الزّمنية، فمثلا قد تستخدم الألوان الصّفراء البنيّة لمحاكاة شكل الصّور الفوتغرافيّة القديمة"[1]، وعادة عندما يرجع بنا الزّمن إلى الوراء تبدو المشاهد مصوّرة باللّونين الأبيض والأسود، مع مصاحبتها ببعض الضّبابيّة.

**و. الكادر:**

يعرّف الكادر بأنّه "عبارة عن مجموعة من اللّقطات المتتالية داخل إطار، حيث يقوم هذا الإطار بوظيفة القاعدة والتّكوين للصّورة التّلفزيونيّة، ودور الإطار هو إظهار الأشياء والأجسام بوضوح... فالإطار يختار ويحدّد الموضوع فهو يقطع كلّ ما ليس له علاقة ويقدّم لنا فقط جزءا من الموضوع"[2].

وانطلاقا من هذا يمكننا تقسيم الإطار إلى ثلاثة أجزاء، هي:

-الأجزاء العليا: حيث ترمز المساحة أعلى الإطار للقوّة والسّلطة والطّموح، ويبدو الجسم في هذا الجزء وكأنّه يسيطر على كلّ عناصر الصّورة تحته.

-الأجزاء الوسطى: وهي تحتجز عموما لأكثر العناصر المرئيّة أهميّة، تعتبر هذه المساحة بشكل غريزي من قبل أكثر النّاس مركز الاهتمام الضّمني.

-الأجزاء السّفلى: وهي ترمز بالطّبع إلى معاني عكسيّة مثل الخضوع والضّعف والاستسلام، ولهذا السّبب تستعمل هذه المساحات لترمز إلى الخطر عند تواجد جسم أو أكثر بالإطار بنفس الحجم تقريبا، فالجسم الأقرب إلى الأسفل في الإطار يميل إلى أن يخضع إلى الأجسام في الأعلى، وحتّى في حالة عدم وجود شيء في الأجزاء السّفلى أو العليا فإنّ الأجسام الموضوعة في الجزء السّفلي من الإطار تبدو ضعيفة[3].

وحتّى يتمّ عرض الفيلم وفق إطاره المحدّد وضمن الكادر المناسب له، وبدرجات مناسبة من الضوء والظّلال تتحكمّ عناصر الكادر بطبيعة تفاعل المتفرّج معها، وتقود عينيه إلى حركة خاصّة بفعل اتجاهات الخطوط والعناصر، والمركز والأجزاء المحيطة، ممّا تجعله يشعر بكلّ ما يدور حوله ويحسّ بما يحدث في السّيناريو من توازن

[1]. رستم أبو رستم: جماليات التّصوير التّلفزيوني، ص 114.

[2]. المرجع نفسه، ص 12.

[3]. المرجع نفسه، ص ن.

واتفاق وتضاد وتطابق وتدرّج وتباين وغيرها.

**ي.اللّقطات:**

هي صورة من الكاميرا، واجتماع اللّقطات مع بعضها يشكّل لنا مشهدا دراميا، لذلك لا بدّ أن يكون لكلّ لقطة هدفا معيّنا، حتى يتسنّى الانتقال إلى اللّقطة الموالية، ويشترط فيها أن تتطابق مع بعضها البعض كي تحقّق الهدف الدّرامي المنتظر.

وللّقطة داخل العمل الدّرامي عدّة أنواع مرتبطة بحجم الشّيء المصوّر داخل الكادر، من أجل لفت انتباه المتفرّج له وعدم تشتيت نظرته، وأهمّها:

اللّقطة العامّة

-اللّقطة العامّة (long shot): تعتمد على إظهار حجم الشّيء المصوّر صغيرا في مساحة الكادر، "تستعمل في استعراض الدّيكور، ولتحديد أماكن الشّخصيات التّي يتمّ تصويرهم فيها، ولأنّ الشّيء المصوّر في اللّقطة العامّة يظهر صغيرا في الحجم، يمكن أن يستعمل أيضا في صرف انتباه المتفرّج عن هذا الشّيء، بل إنّه يصبح مثاليا في توصيل الإحساس بعزلة الشّخصيّة التّي يتمّ تصويرها"[1]

لا يلجأ المخرج كثيرا إلى هذه اللّقطة إلّا في حالات نادرة لأنّها تضعف قدرته في التّحكم في انتباه المتفرّج لوجود فراغ حول الشّخصيّة، ممّا يجعله يزيح نظره عنها مهتما بما يحيط بها.

-اللّقطة القريبة: هي عكس اللّقطة العامّة، إذ يظهر الشّيء المصّور كبيرا بالنّسبة لمساحة الكادر، يلجأ إليها المخرج لشدّ انتباه المتفرّج لذلك الشّيء، تستعمل عادة أثناء التّشويق والمباغتة.

-اللّقطة المتوسّطة: تقع بين اللّقطتين الأولى والثّانية، وهي أهم اللّقطات التّي يعتمد عليها المخرج.

-اللّقطة البعيدة: "هي التّي تحتوي على أكبر كم من المعلومات يمكن أن تصل إلى المتفرّج، حيث أنّها تعرض المناظر الطّبيعيّة أو مكان ما من مسافة بعيدة، وفيها يبدو الشّكل صغيرا داخل الكادر"[2]، تستعمل هذه اللّقطة عادة عند بداية العمل لأنّ الهدف منها غير مرتبط بالشيء المصوّر وإنّما بالحالة العامّة، فليس مهمّا إذا ظهر الشيء المصوّر واضحا وبارزا أم لا.

[1].منى الصان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 190.

[2].المرجع نفسه، ص 192.

هذه أهمّ اللّقطات التّي يعتمد عليها المخرج، بالإضافة إلى لقطات أخرى متفرّعة عن كلّ جزء، مثلا للّقطة العامة القريبة، والقريبة جدّا، واللقّطة المتوسّطة القريبة، والشّديدة القرب وغيرها، تختلف باختلاف الحجم والشّكل.

اللّقطة المتوسّطة القريبة

اللّقطة القريبة جدا

اللّقطة العامّة المتوسّطة

**المطلب الثالث: تركيب:**

– يكمن الخلاف بين فني الرواية والسينما في كيفية عرض المضمون الممثل لرؤية الكاتب، فالأولى تعبّر عن ذاتها بالكلمة، والثانية تتخذ الصّورة وسيلة للتّعبير، ولكن تبقى الأهمية في كلا الفنين في كيفية المحافظة على الجوهر والهدف الذي ولدا لأجله، وهو إيصال الرسالة الفكرية ومحتواها.

–تحلّ الصّورة محلّ اللّغة كوسيلة للتّواصل "فهي تزيح اللّغة الكلاميّة كإطار وحيد للتّواصل أو الإيحاء أو التّعبير وتصبح مجالا للتّعبير والإيحاء، أي أنّها تصبح بديلا عن اللّغة"[1]. فالصّورة في السّينما = الكلمة في الرّواية.

–كثيرا ما تبدو الصّورة الرّوائيّة وكأنّها تستلهم تقنية الكاميرا السّينمائيّة في تصوير الأشياء وتمثيلها للنّظر، ذلك ما نجده واضحا عند العديد من الرّوائيين العرب والغربيّين على حدّ سواء.

–الصّورة الروائية هي نتاج للعمل الروائي تتواجد في أغلبه من بدايته إلى نهايته، وإنتاج العمل الروائي يخضع إلى: كونه يبدأ في شكل فكرة في ذهن الكاتب، ثم تتحوّل الفكرة إلى حكاية وقصّة، ثم تتحوّل الحكاية إلى بنية سردية، وتتحوّل في النّهاية إلى كتابة حرفية وبعد ذلك يتحوّل هذا النّص إلى ذهن القارئ وتلّقيه واستقباله له، ومن ثمّ تفسيره وسبر أغواره وفهمه، كصورة راسخة في ذهنه، وبالنسبة للباحث يخضع إنتاج الفيلم السينمائي للمسار نفسه الخاص بالنص الروائي، من حيث إن المخرج ينطلق من فكرة، ويحوّل هذه الفكرة عن طريق كتابة السيناريو إلى حكاية، ثم تبدأ العمليات التقنية، التأطير والتقطيع والتركيب، الذي هو بمثابة نهاية الفيلم.

–الرواية، في هذه الحالة، لا "تقتبس" الصّورةَ من السينما وتنسخها، بقدر ما تقوم بتوظيفها بعد إعادة تشكيلها

[1].علاء السيد: اللّغة بين الرّواية والفيلم، ص 82.

حَذْفاً وإضافةً، وتلوينها، وموضعتها في زمانٍ ومكانٍ مختلفين تماماً. وضمن حكايات تتحرك داخل مجتمعين متباعدين، وشخصيات بأسماء وملامح أخرى لا تمتّ بأي صِلة بـ"أصحاب" الصّورة السينمائية الأولى، وإذا كان للسينما من فَضْل وتأثير؛ فإنهما في "تثقيف" الرواية و"تأثيثها" عبر تزويدها بمرجعيات بَصَرِيّة في غاية الثراء. مرجعيات غالباً ما تشكِّلُ البؤرةَ الأولى في "عين الخيال" لدى الكاتب، وبعدها يأتي دورُ كُلٍّ من الوعي الفني والتجربة الحياتية والكتابية، في "إعادة تخليقها" لتمتد على نحوٍ بانورامي لا يستقيمُ مُقْنِعاً بمعزِلٍ عن كتابةٍ أدبيّة جَماليّة حاذقة: بمعزِلٍ عن لُغةٍ يدركُ صاحبُها الاصطفافَ السليم والمناسب للكلمات المنتقاة البانية لكلِّ جُملةٍ من جُمَل الفقرات المتتابعة، ثم السطور والصفحات المتوالية، إنها الصورةُ، إذَاً، أولى الصِّلات في علاقة السرد الروائي والقصصي مع السينما"[1].

-المشهد السينمائيّ يَحبسُ خيالَ المشاهد الروائي بحاسة البَصَر ويَحِدُّ منه، بتحديده داخل الإطار أو الكادر، ولن يتغيّر مهما تغيّرت أوقات مشاهدته أو تغيّرَ مشاهدوه "!المشهدُ يُبْصَر!، المشهد الروائي يُحرّر خيالَ القارئ الرائي بحيوية المخيلة وتخصيبها، اتساقاً مع حريته في "المعاينة" وإعادتها في كلّ قراءة جديدة لكلمات المشهد الواحد.. فما بالنا إذا كنا بصدد آلاف القرّاء !المشهدُ يُتَخَيَّل"[2]!

-في الرّواية يتخيّل القارئ الصّورة الواردة كما يرويها ويخبره بها كاتب الأحداث، كما قد يقسّم الرّوائي صورة بطله مثلا إلى عدّة أجزاء تظهر متفرّقة في أجزاء الرّواية، إذ يعطينا في كلّ مرّة معلومات عنه، على عكس الصّورة السّينمائيّة فهي تورد لنا البطل مباشرة وقد اجتمعت فيه كلّ الصّفات الواردة في الرّواية، وما نلاحظه أيضا أنّ المخرج لا يمكن أن يتحكم في نظرة المتفرّج إلى المكان الذّي يريده باعتبار وجود عدّة أشياء داخل الكادر فالسّينما "رغم صرامتها لا تستطيع أن تمنع انتباهنا أو على الأقل نظرتنا إلى جزء من الدّيكور أو إلى شخصيّة ثانويّة، أو ربّما إلى يد الشّخصيّة الرّئيسية، وهي كلّها أشياء ليس من الضّروري الوقوف عندها، حتّى لا نصل إلى نقطة تسمح بقراءة العلامات بشكل مغاير لما هي معطاة لنا"[3].

الصّورة أقوى وأبلغ تأثيرا في السّينما عنها في الرّواية، وهي في نظر المشاهد مرئيّة أحسن منها ورقيّة، لذلك يميل الإنسان في أحايين كثيرة إلى الاستمتاع بالرؤيا، في حين أنّه قد يملّ من القراءة.

---

[1].إلياس فركوح: عن الصّورة بين الرّواية والسّينما (مقال)، ضفّة ثالثة، منبر ثقافي عربي، 1 أكتوبر 2020م، 20:00سا، https://diffah.alaraby.co.uk/diffah//opinions/2020/1/22/

[2]. المرجع السابق.

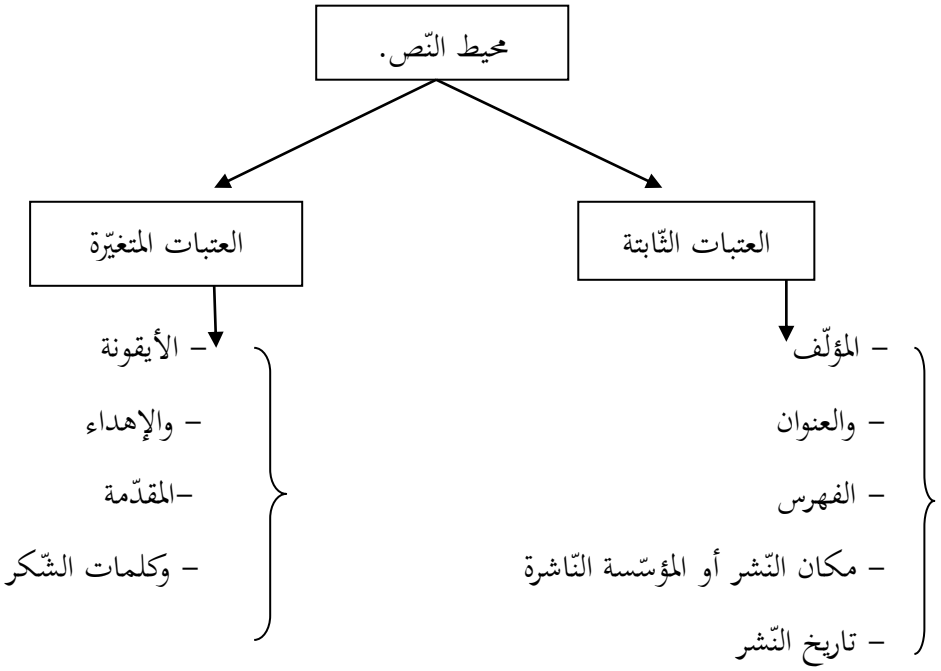
[3].محمّد غرافي: قراءة في السّيميولوجيا البصريّة (مقال)، ص 245.

## المبحث الخامس: العتبات في النّص وفي الدّراما

تتعلّق عتبات النّص بالعديد من الأيقونات والبنيات التّي لا تتشكّل داخل النّص، ولكنها تشكلّ نصّا آخر مواز لها، فهي" بنيات لغويّة وأيقونية تتقدّم المتون وتعقبها لتنتج خطابات واصفة لها، تعرّف بمضامينها وأشكالها وأجناسها وتقنع القرّاء باقتنائها وهي مدخل إلى المتن أو بابه، أو هي "تلك القناديل المعلّقة على بوابات المتن الإبداعي التّي تضيء بعض دروبه في ولوجه إلى دهاليز ذلك المتن"[1].

وتنقسم العتبات إلى محيط النّص والنّص البعدي، وهما مختلفان في الزّمن والمكان والتشكّلات والتمظهرات والعناصر، وتتحدّد مكوّنات الأوّل –وهو المهم في دراستنا– من "اسم المؤلّف والعنوان والأيقونة والنّاشر والإهداء وكلمات الشّكر والمقتبسات والمقدّمة والفهرس، ويمكن تقسيم هذه العناصر بدورها إلى نوعين: عتبات ثابتة وهي تلك التّي تتعالق مع كلّ نص، ولا يمكن الاستغناء عنها بشكل طوعي في أيّ مؤلّف سواء أكان نقديا أم إبداعيا ويندرج ضمنها اسم المؤلّف والعنوان والفهرس ومكان النّشر أو المؤسّسة النّاشرة وتاريخ النّشر، وعتبات متغيّرة وهي تلك التّي يستغنى عنها بالنّظر إلى طبيعة موضوع الكتاب أو ذوق الكاتب أو النّاشر ورؤيتهما، وتدخل في هذا الإطار الأيقونة والإهداء وكلمات الشّكر والمقدّمة"[2].

ويمكن أن نوّضّحهما أكثر بهذا المخطّط:




[1] .الرشيد بوالشعير: مساءلة النّص الرّوائي في السرديات العربية الخليجية المعاصرة، ههيئة أبوظبي، أبوظبي، دط، 2010م، ص 15.

[2] . يوسف الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2015، ص 56.

إنّ هذه العتبات المحيطة بالنص تعد خطابا قائما بذاته ونظاما علاماتيا يشي بالكثير من الدلالات وعلى قدر هذه الأهمية تكون " قراءة المتن مشروطة بقراءة هذه النصوص، فكما أننا لا نلج فناء الدار قبل المرور بعتباتها فكذلك لا يمكننا الدخول في عالم المتن قبل المرور بعتباته، لأنها تقوم، من بين ما تقوم به، بدور الوشاية والبوح، ومن شأن هذه الوظيفة أن تساعد في ضمان قراءة سليمة للكتاب، وفي غيابها قد تعتري قراءة المتن بعض التشويشات "[1].

وسنحاول في هذه الجزئيّة التطرّق إلى بعض الثّنائيات الموجودة والمتشابهة بين الرّواية والسّينما، أهمّها: الرّوائي / المخرج، القارئ / المتفرّج، العنوان الرّوائي / العنوان السّينمائي، الغلاف الرّوائي / الجينيريك.

**المطلب الأول: الرّوائي / المخرج:**

النّص السّردي الورقي بحاجة لراو يرويه ويسبر أغواره، في حين النّص المرئي بحاجة إلى مخرج يرتّب مشاهده ويصفّف صوره، ليقدّمه في صورة جذّابة تعجب المشاهد.

إنّ في تحوّل الرّواية إلى فيلم بعض وجهات النّظر بين الرّوائي صاحب العمل، والمخرج المكلّف بإنتاج الفيلم، فالرّوائي أحيانا يجد نفسه بعيدا كلّ البعد عن أحداث ومشاهد الفيلم، ويخاف من تشويه الرّواية أو اختراقها، وتحوير للمعنى الذّي يرمي إليه، وهذا ما يعتبره المخرج أو السّيناريست تدخّلا في عملهما، ويرون بأنّ مهمّة الرّوائي تنتهي عندما تقدّم روايته للسّينما ليبدأ عمل المخرج؛ الذّي له كافة الحريّة في أخذ ما يناسبه وترك ما لا يناسبه، باعتبار الرّواية والسّينما جنسيين مختلفين في الشّكل والمضمون، جماليا وفنّيا، ما يؤدي إلى تشويه العمل وعدم نجاحه.

### 1.1.5 .الروائي:

**أ. مفهوم الراوي / الروائي/ الكاتب:**

الرّوائي أو صاحب النّص السّردي أو الرّاوي وغالبا السّارد مسمّيات عديدة لذلك الذّي ينتج نصّا سرديّا، وهو " كائن خطاب، أو تلك القوّة المنشئة للخطاب، النّاهضة بفعل السّرد، والحلقة الواسطة بين المروي والمروي له، له في كلّ نص وضعه الخاص، وحضوره المميّز"[2].

فالرّاوي بهذا المفهوم هو الحلقة الوسيطة بين والمروى له، فالبنية السردية تتشكّل من تضافر واتصال ثلاثة عناصر أساسيّة هي: الراوي، والمروي، والمروي له. ف (الراوي) هو الشخص الذي يروي القصة ويخبر عن أحداثها

[1]. عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص- دراسة في مقدمات النقد العربي القديم-،إفريقيا الشرق، 2000، ص 24.

[2] .أحمد النّاوي بدري: سرديات الرّاوي والرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية (سوريا)، ط1، 2016، ص 13.

وحيثياتها، حقيقة كانت أم متخيّلة، و(المروي) هو كل ما يصدر عن الراوي من أحداث وأفكار وكلمات حتى البياضات والفراغات، وينتظم لتشكيل مجموع من الأحداث تقترن بأشخاص هم أبطال القصّة، ويؤطرها فضاء من الزمان والمكان. وأما (المروي له) فهو الذي يتلقى ما يرسله الراوي ويحاول فهم تلك الأحداث وبناء تصوّرات عنها "لذلك الأصل في تاريخ السّرد الرّوائي أن يستأثر بالسّرد راو عليم بكلّ شيء، يعرف ما وقع وما سوف يقع يعرف الشّخوص ويعرف عنهم وعن دواخلهم أكثر ممّا يعرفون"[1]. والهدف من هذه المعرفة هو تمكّنه من سرد الأحداث في زمانها ومكانها المناسبين.

لقد ميّز النّقد المعاصر بين ثلاثة ساردين أساسيين "كلّ منهما يضمر الآخر، فهناك السّارد الموجود داخل النّص الرّوائي الذّي يمكن أن يساهم أحيانا في تسيير الأحداث والتّفاعل مع الشّخصيات، وهناك ما سمّي السّارد الضّمني الذّي يقع خارج النّص بصورة كلّية، وينسب إليه مسك خيوط العمل الرّوائي وهناك أخيرا ذات الكاتب التّي أخرجها النّقد المعاصر —من التّدخّل في– أو التّمظهر عبر أي ملمح من ملامح السّاردين أو الشّخوص الرّوائيّة أو المقولات"[2]، هذا الأخير بإمكاننا أن طلق عليه اسم أو مصطلح (روائي)، فهو لا يتدخّل في شخوص الرّواية وإنّما يتركها تتجوّل بحرّية داخل النّص الرّوائي وتتحدّث تلقائيا دون العودة إليه أو إشارة منه.

ومنه وجب التّفريق بين الرّوائي وبين المؤلّف الضّمني والرّاوي "فالمؤلّف author هو صانع أو مؤلّف السّرد، هو المؤلّف الحقيقي أو مجسّد العمل الرّوائي، وينبغي عدم الخلط بين (المؤلّف) و (المؤلّف الضّمني implied author)، أو (الرّاوي narrator)، حيث لا يكون المؤلّف محايثا مثلهما للسّرد أو مستنبطا منه".ف(الروائي) لا يتكلم بصوته، ولكنه يفوّض (راوياً) تخييلياً ينوب عنه ويسمع صوته للقارئ، وهذا (الراوي) هو الآخر للروائي أو أناه الثّانية، ويختلف من رواية إلى أخرى، فقد يكون بطل الرّواية أو إحدى شخصياتها فالرّوائي عندما يبدع راويا يكون خالقا والثّاني مخلوقا، ولا يظهر ظهوراً مباشراً في النصّ وإنّما يتخفّى وراء الثّاني الذّي يقوم بعمليّة الصّياغة والسّرد.

ومهما يكن من اختلاف بينهما، ومن وجوب خلق الرّوائي لراو ينوب عنه، إلّا أنّ عمليّة اختفاء الرّوائي وعدم تدخّله في تسيير أحداث الرّواية شبه مستحيل، ف" عزل الكاتب وتدخّلاته المباشرة وغير المباشرة عن عمله الرّوائي مهما حاول التّنحّي، ومهما أتقن عمليّة الاختباء خارج النّص لترك الأحداث تأخذ المجرى الذّي يلزمه سياق الأحداث، وتفرضه أو تسيّره وتتدخّل فيه طبائع الشّخصيّات وتقييداتهم الزمانية والمكانية والنّفسية وسوى

[1] .صلاح صالح: سرد الآخر... الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، ، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1 2003م، ص 62.

[2] . المرجع السابق، ص 63.

ذلك مما هو موجود داخل الرّواية"[1].

فالرّوائي بمجرّد الإمساك بقلمه والبدء بكتابة قصّة ما، يتجرّد من حقيقته وينفصل عن واقعه، ويتخلّى عن وجهه الحقيقي ويرتدي قناع السّرد.

ميّز "رولان بارث" بين السّارد الحقيقي والسّارد الورقي، موّضّحا أنّ الشّخصيات والمؤلّف في أي عمل سردي، والرّواية خصوصا، هي كائنات ورقية، وليس لها علاقة بواقعها، فهي تتشكّل داخل السّرد، فـ "المؤلّف لسرد ما يمكن أن يلتبس في أيّ شيء آخر مع سارد هذا السّرد، ثمّ إنّ علامات السّارد هي علامات محايثة للسّرد، وبالتّالي فهي قابلة بتوافق تام للتّحليل السّيميولوجي، غير أنّه لكي تقرّ بأنّ المؤلّف ذاته (سواء أعلن عن نفسه، أو اختفى، أو زال بالمرّة) يمتلك علامات يذروها على امتداد عمله الأدبي"[2] فمن الواجب وجود علاقة إذن بين السّارد وبين لغته، حتى يكتمل دورهما.

**ب. أنواع الرّاوي:**

إنّ تحديد أصناف الرّواة وأنواعهم من أكثر المسائل التّي اختلف عليها النّقاد، وذلك راجع إلى انطلاقتهم الأولى المحدّدة لعلاقة الرّاوي بالنّص المسرود.

– انطلق بعضهم بالاعتماد على ضمير السّرد، فقسّم الرّاوي على هذا الأساس إلى: الرّاوي بضمير المتكلّم، الرّاوي بضمير الغائب، وأحيانا الرّاوي بضمير المخاطب.

– وانطلق بعضهم من تدخّل الرّاوي في العمليّة السّردية، فقسّم الرّاوي إلى: راو يعلم أكثر مما تعلمه الشّخصيّة وراو يعلم ما تعمله، وراو يعلم أقلّ ممّا تعلمه.

– وصنّف الرّاوي كذلك حسب ظهوره في السّرد واختفائه إلى: راو ظاهر وراو مختفي.

– وقسّم كذلك وفق وجوده في عمليّة السّرد إلى: راو مشارك، وراو غير مشارك؛ يعني: راو داخلي وراو خارجي.

وهناك من النّقاد من اعتمد على دمج الأصناف معا، وهناك من رفضها جملة وتفصيلا، ومنه:

**أوّلا: أنواع الرّاوي حسب اختلاف مستويات السّرد:** وينقسم إلى قسمين: راو داخلي، راو خارجي.

**ثانيا: اختلاف علاقات الرّاوي بالحكاية التّي يرويها:** وينقسم إلى:

**–راو خارج الحكاية وينتمي إليها: extradiégétique homodiégétique**

وهو الرّاوي بضمير المتكلّم ويأخذ عدّة تسميات كذلك، فهو راو مشارك، وراو داخلي، وراو مضمّن

[1] . صلاح صالح: سرد الآخر... الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، ص 63.

[2] .مجموعة من المؤلّفين: طرائق تحليل السّرد الأدبي، ص 27.

في الحكاية وغيرها من التّسميات) أي بطل يروي القصّة ويشارك فيها، ذلك أن الراوي هو مَنْ يتكلم في زمن حاضر أو ماض، "فعندما يكون الأنا هو السّارد وتصبح الثّنائيّة في موقع الوضوح والسّطوع، فالأنا أنا، وجميع ما يقع خارجها ينتمي إلى خانة الآخر"[1].

**-راو خارج الحكاية ولا ينتمي إليها: extradiégétique hétérodiégétique**

وهو الكاتب الذي يعرف كل شيء، فيظهر الراوي هنا بأنه هو الروائي فيروي بضمير الغائب (هو) وهذا يعني أنه راو غير حاضر، ويحكي عن طريق الشخصيات الأخرى لئلا ينكشف تدخله المباشر، بحيث يبدع المؤلّف شخصيات حيّة قادرة على التّعبير بنفسها بعيدة عن المؤلّف، وهنا قد يصبح العمل السردي مجرّد إخبار أو نقل للأحداث أو سرد حكاية قد تكون حقيقيّة، وقد تكون متخيّلة.

**-راو داخل الحكاية وينتمي إليها: intra diégétique homodiégétique**

وهو راوي شاهد على الأحداث لأنّه راوٍ حاضر، لكنه لا يتدخل في السّرد إنه يروي من خارج، على مسافة بينه وبين مَنْ يروي عنه، إنه بمثابة العين التي تكتفي بنقل المرئي في حدود ما يسمح لها النظر، وبمثابة الأذن التي تكتفي بنقل المسموع في حدود ما يسمح به السمع. إنه تقنية آلية تقوم بعملية (المونتاج) أو تركيب الصّور ومثل هذا العمل لا يكشف عن حضور الراوي، لأنه غائب في بنية الشكل، كالمخرج الذي لا نراه إلا في أثره وهذا يتطلب مهارة عالية من الروائي، وإلا سقط في شكلية سطحية.

**- راو داخل الحكاية ولا ينتمي إليها: intra diégétique hétérodiégétique**

هو شخصيّة داخل الرّواية تروي حكاية ثانويّة غائبة عنها، بحيث لا يشاركها في الأحداث ولا الزمن والمكان، وقد يتمّ ذلك عن طريق الاسترجاع أو الاستباق مثلا.

**ثالثا: اختلاف التّبئير / الرّؤية السّردية:**

المقصود بالتّبئير (focalisation) "هو اختيار الرّاوي (و/ أو الشّخصيّة) مركزا محدّدا موقعه، يدرك من خلاله ذاته، أو العالم الذّي تتضمّنه الحكاية، عبر قناة ناقلة مما تشمله حواسّه وذلك لتحقيق غايات يطمح إلى تحقيقها، مثل إثارة اهتمام المرويّ له أو التّأثير عليه"[2]. وسميّ بهذا الاسم (التّبئير) "لأنّ السّرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدّد إطار الرؤية وتحصره"[3].

---

[1] . صلاح صالح: سرد الآخر... الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية، ص 65.

[2] .أحمد النّاوي بدري: سرديات الرّاوي والرّوائي، ص 43.

[3] .لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 40.

وتتعلّق زاوية الرؤية عند الرّوائي بما يستخدمه من تقنيات لحكي قصّته، وما يحدّد هذه التّقنية دون غيرها هو "الغاية التّي يهدف إليها الكاتب عبر الرّاوي، وهذه الغاية لا بدّ أن تكون طموحة، أي تعبّر عن تجاوز معيّن لما هو كائن، أو يعبّر عمّا هو في إمكان الكاتب، ويقصد من وراء عرض هذا الطّموح التّأثير على المروي له، أو على القراء بشكل عام"[1]، دون الاهتمام بمستوى الطّرح أو محتوى المضمون، قدر اهتمامنا بحسن استعمال التّقنية التّي توصل فكرته بطريقة سليمة وهادفة.

ويعدّ التّبئير سمة أساسية وبارزة في السّرد، كما أنّه يتداخل معه و" نادرة هي الرّوايات التّي تعتمد صنفا واحدا من التّبئير، لأنّ التّبئير الواحد يضيّع على الرّواية الأثر الذّي يخلقه الانتقال من تبئير إلى أخر(...)كذلك يصعب أحيانا تحديد نوع التّبئير فليس الأمر سهلا كما يبدو في الظّاهر، فالتّبئير الخارجي قد يختلط بللا تبئير إذا لم يكن الرّاوي محتاجا إلى تجاوز الواقع الظّاهر"[2]

وتنقسم هذه الرّؤية إلى:

**-الرّؤية من الخلف (الرّاوي أكبر من الشّخصيّة / ر > ش):**

وهي "الحكاية ذات السّارد العليم ويسمّيه "بويون" (رؤية من الخلف) ويرمز إليه "تودوروف" بالصّيغة الرّياضيّة: سارد > شخصيّة، حيث يعلم السّارد أكثر من الشّخصية، بل يقول أكثر ممّا تعلمه أي شخصيّة من الشّخصيات"[3]، ويطلق عليه "جيرار جينيت" (التّبئير الصفر أو اللاتبئير)، ويعبّر عنه بالسارد كلّي المعرفة، فالرّاوي لا يأخذ في حكيه بزاويّة رؤية محدّدة، وله حريّة واسعة في تناول الأحداث والشّخصيّات، لا يعترضه أيّ حاجز في رؤية الوقائع وخلفيّاتها، والرّاوي في هذه الرّؤية لا يتموقع خلف شخصيّاته ولا معهم وإنّما يكون أكبر منهم فيفهم أكثر منه، فيستطيع بذلك " أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلّى سلطة الرّاوي هنا في أنّه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال الخفيّة تلك التّي ليس لهم بها وعي هم أنفسهم"[4]، ويكون السّرد في هذه الحالة بضمير الغائب الذّي يعرف أكثر من الشّخصية بطلة الحكي.

**- الرّؤية مع (الرّاوي يساوي الشّخصية / ر= ش):**

تقتصر فيه الرّؤية على الشّخصية الحكائيّة وتعبّر عنها، أي تعبير عن وجهة نظر شخصيّة فرديّة ثابتة أو متحرّكة، فتتساوى معرفة الرّاوي مع معرفة الشّخصيّة الحكائيّة، "سارد = شخصيّة، وهذه هي الحكاية ذات (وجهة

[1] .حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، ص 46.

[2] . لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 41.

[3] .جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص 201.

[4] .حميد لحمداني: المرجع السابق، ص 47.

نظر حسب "لويوك"، أو ذات الحقل المقيّد حسب "بلن"، والتّي يسمّيها "بويون" (رؤية مع)"[1]، ويطلق عليها "جيرار جينيت" (التبئير الدّاخلي)، ويرى بأنّه يتحقق أكثر في المونولوج – الحوار الدّاخلي- والرّاوي لا يمكنه تقديم شروحات وتفسيرات إلّا إذا كانت الشّخصية الحكائية قد عرفتها وتوصّلت إليها.

ومنه "فإذا قال الرّاوي فإنّه لا يقول إلّا ما تعلمه هذه الشّخصية، إذ أنّها في هذا النّوع من التّبئير المصدر الذّي يشّع منه الإدراك، إدراك الشّخصيات غيرها، وإدراك الأمكنة والأحداث وكلّ ما يتعلّق بالحكاية، بما فيها إدراكها هي لذاتها"[2].

**- رؤية من الخارج (الرّاوي أقّل من الشخّصية / ر< ش):**

في هذا النّوع من التّبئير "السّارد يقول أقل ممّا تعلمه الشّخصية، وهذا هو السّرد الموضوعي أو السّلوكي والذّي يسمّيه "بويون" (رؤية من الخارج)"[3]. فبؤرته –إذن- خارجة عن الشّخصية المروي عنها، ومنه فالرّاوي يعرف أقل من الشّخصية التي يروي عنها، ولا يعرف ما يدور في خلدها، ولا ما قد ينتج عنها "فالرّاوي يقدّم لنا الشّخصية متلبّسة بالحاضر من دون تفسير لأفعالها أو تحليل لمشاعرها وأفكارها أو استرجاع لشيء من ماضيها وقد ارتبط استخدامه برغبة الكاتب في إثارة التّشويق أو خلق اللّغز، وقامت تقنيته على كتم المعلومات المتعلّقة بشخصيّة البطل أو هويّته أو أفعاله لإحاطته بالغموض"[4].

يفتتح الرّوائيّون أحيانا رواياتهم بشخصيّات غامضة دون معلومات، حتى لا يؤثّر على رأي القارئ، أو يعطيه أحكاما سابقة، ولجعله يستنتج ماهية الشّخصية وتفكيرها شيئا فشيئا، انطلاقا من المعطيات الموضوعية التّي طرحها الرّوائي، من مميّزات هذا النّوع من التّبئير كثرة الوصف الخارجي.

**المطلب الثاني: المخرج:**

### 1.2.5..مفهوم المخرج:

المخرج في الفيلم كما الرّاوي في السّرد، مهمتّه تعتمد على مدى فهمه للنص أو الفكرة المراد تصويرها عن طريق وسائل الإعلام المختلفة، أهمّها السّينما والتّلفاز، واختيار طاقم العمل من ممثّلين وفنييّن ويساهم في ذلك المونتير بتوجيهات منه، فالمخرج بمثابة الأب الأول للعمل الدّرامي والسّبب الرّئيس في نجاحه وحصاده شباك التّذاكر.

---

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 201.

[2] . حميد لحمداني: بنية النّص السّردي، 45.

[3] .جيرار جينيت: المرجع السابق، ص 201.

[4] . لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 41.

أوّل من استعمل هذه الكلمة "لويس دللوك Louis Delluc" وتعني "الأشخاص الذّين كانوا يعملون في السّينما"[1]، فالمخرج هو الذّي يقود العمليّة الفنيّة كاملة، فـ"هو المسؤول عن ترجمة السّيناريو إلى الشّاشة والتّأكّد من تكامل العناصر الفنّية في حدود الميزانيّة المتاحة للعمل الفنّي التّلفزيوني (أو السّينمائي)، كما يتركّز العمل الرّئيسي للمخرج أثناء مرحلة الإنتاج (التّصوير)، على توجيه الطّاقات الإبداعيّة لمجموعة العمل والممثّلين إلّا أنّ عمله يشمل أيضا مراحل ما قبل الإنتاج (السّيناريو والإعداد)، وما بعد الإنتاج (المونتاج)"[2] هذه النّصائح التّي يوجّهها والأوامر التّي يصدرها "تساعد على تحويل الكلمات الواردة في صفحات السّيناريو إلى أحداث وصور تعرض على الشّاشة"[3].

لذلك من شروط المخرج وواجبه "أن يكون العبقري الفني الحقيقي للفيلم بغّض النّظر عمّن كتب سيناريو الفيلم أو قام بإنتاجه أو من لعب فيه دور البطولة"[4]، فهو المشرف الأوّل والأخير –إذن– على الفيلم يفكّر في تصويره قبل أن يبدأ ويكون حاضرا لحظة المونتاج والتّركيب، كما يفكّر فيما بعد بنجاحه أو فشله لأنّ الفيلم مرتبط باسمه.

يصل السّيناريو إلى المخرج –سواء كتبه بنفسه، أو كتبه له سيناريست آخر– "مجرّد كلمات مطبوعة على ورق، مهمّته الأولى هي أن يفسّر هذه الكلمات ويفكّر في ترجمتها إلى صور، وهنا يأتي دور خبرته في مختلف الحرف السّينمائيّة، فهو يدرك كيف تعمل الكاميرا وما إمكانية تحقيق صورة ما في ذهنه، كما أنّ لديه إحساسا ما باستخدام الصّوت أو الصّمت في تأكيد اللحظة الدّرامية للمشهد"[5]، فهو العالم والخبير بعالم السّينما والموجّه لكلّ المشاهد، والمتحكّم في تدريب الممثّلين، كما أنّه يحرص على تنفيذ المونتاج بطريقة سليمة.

### 2.2.5 أنواع المخرج:

#### أ.الإذاعي:

مهمّة هذا المخرج هو ترجمة النّص الدّرامي إلى عمل مسموع، مراعيا فيه تقنيات الإذاعة باعتبارها مسموعة لا مرئيّة، وهو القائم بإخراج البرنامج وإنجاحه، "لأنّه المسؤول عن القيام بمجموعة من المهام منها: قراءة النّص وفهمه تماما حتّى يستطيع اختيار ما يحتاجه البرنامج من بدايته إلى نهايته، أي حتّى نهاية مرحلة المونتاج بما

[1] . لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرّواية، ص 15.
[2] .عبد الخالق محمد علي: فن الإخراج التّلفزيوني والإذاعي، ص 25.
[3] .كيفن جاكسون: السّينما النّاطقة، ص 131.
[4] .المرجع نفسه، ص 132.
[5] .نيكولاس تي بروفيريس:أساسيات الإخراج السّينمائي، ص 7.

فيها من حذف وإضافة وإعادة ترتيب لمقاطع البرنامج"[1].

من أسس نجاح أي مخرج في الإذاعة لا بدّ عليه من اتباع مايلي:

-قراءة النّص قراءة واعية من أجل ترجمته ترجمة صحيحة مستكشفة حيثياته ومضامينه.

-تحديد وتحضير الممثّلين المناسبين لأداء الشخصيات المسموعة، ومحاولة التفريق بينها باستعمال نبرات الصّوت تحديدا.

-إعداد أجهزة التّسجيل الصّوتي الرّقميّة وغير الرّقمية، ومنها (الموسيقى، المؤثّرات الصّوتيّة...).

- التّنسيق بين أفراد العمل الواحد.

- متابعة عمليّة المونتاج بعد إعداد البرنامج أو العمل.

- إخراجه في صورته النّهائية بطريقة سليمة ممتعة لجمهور المستمعين.

**ب. التّلفزيوني:**

هو المسؤول عن إخراج العمل التّلفزيوني الذّي يزيد عن العمل الإذاعي في إظهاره الصّور المختلفة، ومنه "تحويل الألفاظ المكتوبة في النّص إلى صور متحرّكة نابضة بالحياة اظهر على شاشة التّلفزيون، وهو الذّي يقود فريق العمل في الإنتاج حيث يشرف على جميع الأعمال التّي يشملها البرنامج، ولذلك ينبغي أن يكون على إلمام تام بكلّ العمليّات الفنّية الدّاخلية في الإنتاج والتّي يتطلّبها العمل التّلفزيوني"[2].

ومن صفات المخرج التّلفزيوني النّاجح:

- القدرة التّامة على تحويل النّص المكتوب إلى مصّور.

- التّنسيق بين فريق العمل من ممثّلين ومعدّين وفنييّن ومهندسو الصّوت والإضاة والدّيكور وغيرهم.

- أن يكون واسع النّظر، سريع البديهة متفهما ومتأقلما مع طاقم العمل جلّه.

-ذو مقدرة واسعة على الرّبط بين الحقيقة والخيال، والانتقال بينهما.

**ج. السّينمائي:**

يشبه إلى حدّ ما المخرج التّلفزيوني، ولكن عمله أحيانا أشمل وأوسع، ومن صفات السّينمائي النّاجح هو معرفة فريق عمله، وتوجيههم بصورة فعّالة، كما يجب أن يعرف بحكم خبرته وحنكته الشّكل النّهائي للفيلم

[1] . ريم عودة: مدخل إلى الإذاعة والتّلفزيون، عودة ريم: مدخل إلى الإذاعة والتّلفزيون، الجامعة الافتراضيّة السّورية، دمشق، دط، 2020م، ص ص 139، 140.

[2] . المرجع نفسه، ص 142.

أوتكون له نظرة أوّلية عامّة.

### 3.2.5. عمل المخرج:

لا يرتبط العمل التّلفزيوني أو السّينمائي بالمخرج وحده وإنّما بفريق عمل متكامل متنوّع المهام والوظائف، ويكون المخرج بمثابة القائد الأوّل في ترتيب هذه المهام والوظائف كالقائد في الجيش، أو كقائد الأوركسترا الموسيقيّة، فهو بخبرته وتجربته يعرف موقع وضع الكاميرات، وتصميم المواقع ويشرف على اختيار الألبسة والاكسسوارات، ويراقب الإضاءة والصّوت وغيرها، ومجمل هذه الأعمال وأهمّها على الإطلاق:

-قراءة السّيناريو وتفسيره وتحويله من الكلمات إلى الشّاشة، "وهذه العمليّة هي عكس عمليّة كتابته، فكاتب السّيناريو يطوّر القصّة حول شخصيات وأفكار، بينما المخرج كمفسّر أو شارح للنّص يتخلّص من القصّة ليحدّد تلك الشّخصيات والأفكار"[1].

-التّنسيق مع فريق العمل، يشرف على العمل الدّرامي سينمائيّا كان أو تلفزيونيا –وإذاعيّا أيضا- فريق عمل متعاون ومتكامل، يقوم المخرج باختيارهم وإسناد المهام لهم من ثمّ يحرص على تنفيذها في الوقت المناسب من خلال توجيهاته وتنبيهاته، ومن بينهم (مساعد المخرج وقد يكون أكثر من مساعد واحد، مدير التّصوير، مدير الإضاءة، مصمم الموقع، مسؤول الماكياج، مهندس وفنيّ الصّوت، مهندس الدّيكور، مصمّم الملابس والاكسسوارات...)، وعادة ما يتمّ ذكر فريق العمل في جينيريك العمل الأوّلي أو المتأخّر، ويترك المخرج في نهاية الجينيريك ويكون بخطّ عريض وواضح.

-التّحكم في الوسائل: سواء كانت رقمية أو غير رقميّة طبيعيّة أو اصطناعيّة، منها وسائل الإضاءة، مختلف الكاميرات الصّغيرة والكبيرة، ومثبت الكاميرا، العدسات، الكادر، الشاشات.

-اختيار الممثّلين، من مهام المخرج الأساسيّة، "ويعتقد كثير من السّينمائيّين أنّ أهمّ وظيفة للمخرج هي استخراج أداء جيّد من ممثّليه وتعتمد هذه النّظريّة على أنّ المتفرّج يغفر أيّة أخطاء فنّية إذا كان الأداء التّمثيلي مقنعا ومؤثّرا، وفي المقابل فإنّ الجمال الفنّي في تكوين الكادر والإضاءة وحركة الكاميرا، قد لا تعني شيئا بالنّسبة للمتفرّج إذا كان الأداء ضعيفا، لذلك يتوجّب أن يحاول المخرج النّاجح تعديل أسلوبه فيما يختص بالجانب التّمثيلي ليتناسب مع الممثّل في العمل للوصول إلى أفضل النتائج"[2]، والعمل النّاجح هو من أدّي ممثّلوه دورا رائعا ضمن جوّ دراميّ مناسب.

---

[1] .عبد الخالق محمد علي: الإخراج الإذاعي والتّلفزيوني، ص 26.

[2] .منى الصّبان: من مناهج السّيناريو والإخراج والمونتاج، ص 281.

**المطلب الثالث: العنوان**

### 1.3.5. العنوان الرّوائي.

**أ.لغة:**

نعرّج قليلا على ما أورده ابن منظور في معجمه (لسان العرب) وآراؤه في اشتقاق لفظة العنوان، إذ يورد لها ثلاث جذور، وهي (عنن / عنا / علن).

**–مادة عنَنَ:** يقول "ابن منظور": " عن الشيء ويعن عننا وعنونا: ظهر أمامك.

وعن يعن ويعن عنا وعنونا واعتنّ: اعترض وظهر "[1]، فجعل من صفات العنوان الظّهور والاعتراض، فأمّا الأولى فيقصد بها بينونته ووضوحه، وتتجلّى الثّانية في (عرض) بمعنى قدّمه، أو (معترضا له)؛ أي يعترض بين المؤلّف والقارئ، فيعترض القارئ في أوّل الأمر قبل ولوجه إلى النّص.

ويتابع "ابن منظور" قوله: " وعننت الكتاب وأعننته لكذا، أي: عرضته له وصرفته إليه، وعن الكتاب يعنه عنا وعننه: وعنونته وعلونته بمعنى واحد مشتق من المعنى، وقال اللحياني: عننت الكتاب تعنينا وعنيته تعنية إذا عنونته ... وسمي عنوانا لأنه يعن الكتاب من ناحيتيه، ... ويقال للرجل الذي يعرض ولا يصرح: قد جعل كذا وكذا عنوان لحاجته."[2]

يبدو جليّا أنّ مادة " عنن" في تقلباتها أنّها تمتحور حول كلمة العنوان في المعاني التالية: الاعتراض الظهور بمعنى الأثر.

**ثانيا: مادة " عنَا ":** يقول "ابن منظور": " عنا ومعنى كل شيء: محنته وحاله التي يصير إليها أمره. وروى الأزهري عن أحمد بن يحي قال : المعنى والتفسير والتأويل واحد . وعنيت بالقول كذا : أردت . ومعنى كل كلام ومعناته ومعنيته : مقصده..." [3] ويستطرد "ابن منظور" من " المعنى" إلى " العنوان " من مادة " عنا " فيقول: قال ابن سيده: العنوان والعنوان سمة الكتاب "[4]، أي صفته وميزته، ومنه يعرف ويظهر ويتّضح، ومنه كذلك يستدلّ على ما هو موجود في النّص، فهو وجهه الظّاهر الذّي يخبر عمّا في باطنه ويترجمه.

**ثالثا:مادة علنَ:** يقدم "ابن منظور" مادة "علن" كالآتي:

---

[1].ابن منظور: لسان العرب، ص 310.

[2]. المصدر نفسه، ص 312.

[3].المصدر نفسه ، ص 316.

[4]. المصدر نفسه، ص ن.

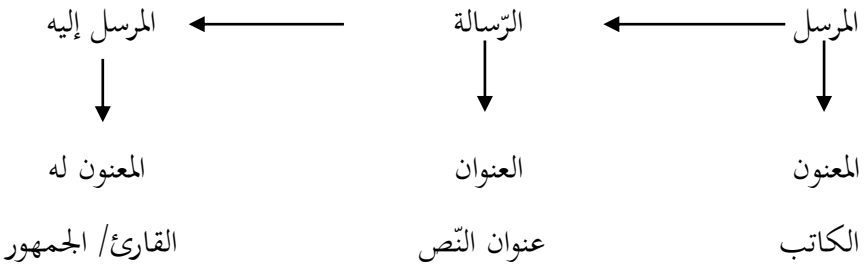
" وعلوان الكتاب يجوز أن يكون فعله فعولت من العلانية: يقال: علونت الكتاب إذ عنونته وعلوان الكتاب: عنوانه" [1].

فالعنوان وفقا لذلك يحمل دلالات متعدّدة تتجزّأ في جهة لتصبّ في جهة أخرى، فهو يتراوح بين القصد والظّهور والاعتراض والعرض والاعتراض وعدم التّصريح، والمميزات والسّمات والدّلالة.

**ب.اصطلاحا:**

العنوان؛ هو تسمية للنّص وتعريف له واختصار لما فيه، وهو همزة وصل بين الكتاب والقارئ، باعتبار مفتاحاً ومدخلا رئيسا لأيّ نص و حلقة أساسية ضمن حلقاته التّي يبنى عليها ويرتبط به، .فمن خلاله نغوص إلى بؤرة النّص ونكشف أسراره ونكتنه خباياه، ثم نستنطق ألفاظه ونؤولها ونتذوّق معانيه، ومنه نتمسّك بالنّص ونذوب فيه، أو نعزف عنه وننفر، فهو " عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة، وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرّائه من جهة، وعقد تجاري / إشهاري بينه وبين النّاشر من جهة ثانية"[2].

ويرى "ج. جينيت" أنّ العنوان مرتبط بالمؤلّف وبالقارئ، اللّذين سمّاهما المرسل والمرسل إليه، ليحدّد ذلك بهذا المخطّط[3]:




ويشير العنوان في الأدب العربي القديم إلى دلالتين رئيسيتين: دلالة قصدية تحدّد مضمون الكتاب وتخبر بما جاء فيه محدّدة فكرته العامة ومختصرة له، وأخرى إرسالية تقوم على العناصر التواصليّة الثّلاث: المرسل والمرسل إليه والرّسالة.

ذهب إلى هذا التّصنيف ووضّحه "ابن عبد الغفور الكلاعي" بقوله: " يحتمل أن يسمّى عنوان الكتاب عنوانا لوجهين: أحدهما أنّه يدلّ على غرض الكتاب (...)، والوجه الآخر سميّ عنوانا لأنّه يدلّ على الكتاب

[1] ابن منظور: لسان العرب، 316.

[2] . يوسف الإدريسي: عتبات النّص، ص 71.

[3] . المرجع نفسه، ص 72.

ممّن هو وإلى من هو"[1]. ويقصد بهما الكاتب والقارئ، وأمّا عن غر الكتاب فيقصد محتواه وما جاء به.

كما يوضّح "محمد فكري الجزّار" أنّ كلّ عنوان هو مرسلة (Massage) صادرة من مرسل (Adress) إلى مرسل إليه (Adressee)، وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل، فالمرسل يضع عنوانه انطلاقا من مجموعة مفاهيم ومقاصد، يفهمها المرسل إليه مباشرة من خلال بوابة العنوان؛ فالعنوان "من جهة المرسل هو ناتج تفاعل علاماتي بين المرسل والعمل، أمّا المستقبل فإنّه يدخل إلى العمل من بوابة العنوان متأوّلا له وموظّفا خلفيته المعرفية في استنطاق دواله الفقيرة عدد وقواعد تركيب وسياقا"[2].

فالعنوان بوصفه أحد المكوّنات الأساسيّة والرئيسة في النّص يعمل على إنشاء علاقة ترابط بين القارئ والنّص، أو علاقة تنافر" يتأسس التّفاوض بين الخارج (القارئ) والدّاخل (النّص) وهنا أمران: إمّا حالى أيروسية تقع بينهما فتفكّك الحدود حيث يذوب القارئ في النّص شوقا والنّص في القارئ هياما، وإمّا القطيعة فيحلّ التكوّص وينهار فضاء التفاوض"[3].

وفي العصر الحديث؛ يذهب البعض من اللسانيين إلى اعتبار العنوان " عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة الكتاب الحاملة لمصاحبات أخرى مثل اسم الكاتب أو دار النّشر..."[4]

كما أنّ الرّواية الحديثة في تعريف علاقة النّص بالعنوان، فتختلف بعض الشيء عن بعض الرّوايات القديمة، فلم تعد "علاقة سؤال بجواب، بقدر ما صارت علاقة سؤال يمتد من العنوان إلى النّص، ومن النّص إلى العنوان، بل وأيضا إلى خارج النّص في علاقاته بالمحيط الاجتماعي والثّقافي والحضاري العام، ولم يعد العنوان هو المعنى الوحيد الذّي يحدّده النّص، بل إنّ النّص صار يساهم في خلق معان متعدّدة للعنوان"[5]

فالعنوان لم يعد مقتصرا على الكتاب فقط بل تعدّاه إلى الظّروف المختلفة المحيطة به متى كتب وأين وفيم؟.

ومن شروط العنوان النّاجح أن يكون مختصرا غير طويل، وواضح غير مبهم، ودالا على مضمون النّص ومشيرا له، والأحسن أن يكون جذابا لأكبر قدر من الجمهور "وتظلّ وظيفة العنوان واحة ودقيقة بكون بنيته

---

[1] .يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 43.

[2] .محمد فكري الجزّار: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998م.، ص 19.

[3] .خالد حسين حسين: في نظريّة العنوان، – مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصيّة–، التّكوين للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، دط، 2007م.ص 41.

[4] .جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 67.

[5] . الإدريسي: المرجع السابق، ص 24.

اللّغويّة تختزل مقول النّص وتكشف طبيعة موضوعه، ويعيّن حقله المعرفي، وتبقى بذلك محكومة بشرطي الاختصار والاقتاب، إذ لا يصحّ لبنية العنوان أن تفرط في الطّول، لأنّ العنوان لا يعدو أن يكون علامة دالّة على النّص وكلّما كانت العلامة أكثر إيجازا واختصارا للمعنى كان أفيد وأجمل"[1].

يعتبر العنوان المدخل الرّئيس لكلّ نصّ، ومفتاحه الذّي يناسب بابا دون آخر، فقد عرف العنوان عبر مدّة من الزّمن، تعريفات عديدة شغلت الباحثين والنّقاد والمشتغلين بالسّيميائيّات خاصّة.

يرى "جيرارجنيتG.Gentt " العنوان –ربما أكثر من أي عنصر من عناصر النص الموازي _كونه :" يطرح بعض الإشكاليات، وبالتالي يقتضي طاقة تحليلية كبيرة حيث أن الجهاز العنواني مثلما ندركه منذ عصر النهضة، هو غالبا، مجموعة من العناصر شبه المركبة غير الحقيقة، ومرتبطة بتعقيد لا يتعلق بالضبط بطولها "[(2)].

ويعرفه "ليوهوك LeoHoek" بقوله: " مجموعة من العلامات اللسانية التي تتموقع في واجهة النص للإشارة إليه والتعبير عن محتواه العام، وجذب الجمهور المقصود" [(3)].

فالملاحظ على ما يورده "جيرار جينيت" أنّه غامض بعض الشّيء، ويعتريه نوع من الضّبابيّة، إذ منذ البداية استعسر التعريف له. نظرا للإشكاليات التي تعترض هذه البنية اللغوية من حيث صعوبة تحديده، وعدم أحقيته في ملكية مجموعة من العناصر الموافقة له والتي كان من المفروض لها أن تميزه بخصائص قارة وثابتة وظيفتها القبض على طبيعته النصية .

إن هذه الخاصية المغيبة للعنوان في تعريف جيرار جنيت " G.Gentte" ، قد عجل بطرحها ليوهوك " leo Hoek" قبله، حيث عمل على الجمع بين الحدود اللغوية للعنوان والموقع المكاني الذي يتموضع فيه مديلا القول بأهم الوظائف المثيرة في الفضاء التداولي بين النص والمتلقي.

وقد يكون "مرآة عاكسة دوره تصوير حالة ونفسيّة المؤلّف وكذا المجتمع الذّي أخرج وسطه هذا الكتاب أو ذلك النّص"[4]

إن ما ذيّل به هذا التعريف في جانبه التنظيري، قد تجاوز الطروحات السابقة في تحديد وفلسفة وظيفة العنوان، ونحن نعلم جيدا أن ما بين العنوان والنص علاقة محاورة ومؤانسة وبهما يمكن أن يمثل لأضعف تصور

[1] . يوسف الإدريسي: عتبات النص، ص 45.

[2]. خالد حسين حسين: في نظريّة العنوان، ص 76.

[3].المرجع نفسه، ص 73.

[4] .مصطفى سلوى: عتبات النّص: المفهوم– الموقعية– الوظائف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط1، 2003، ص 158.

للوضع الإنساني، لأن النص يكتسب حضوره إلى جانب العنوان بوصفه اختزالا وإسقاطا لوضع ما بعد المخاض الكتابي للمبدع، وتتحدد وظيفته التأويلية هذه حين يتعالق مع النص سيميائيا ..

من خلال هذه المقاربات القرائية للعنوان، يمكن القول أن الإشكالية الرئيسية في بحث القضايا المتعلقة به تكمن في عدم الاتفاق على ماهية التعالق بينه وبين المتن، هذه الإشكالية تنتج من تنوع الوظائف التي يؤديها العنوان واختلافها بين نص وآخر. ومن هذا المنطلق وجب الوقوف عليها لأن " تحديدها يساهم في فهم النص وتفسيره وخاصة إذا كان نصا معاصرا غامضا يفتقر إلى الانسجام والوصل المنطقي والترابط الاسنادي "[1].

إن هذه الطقوس الاستثنائية التي يحتفي بها العنوان جعلت منه خطابا متميزا يتماس مع وظائف جاكسون ( R.Jakobson الست ويدمج في بنيته وظائف مجاورة له .

ولهذا تعددت وظائف العنوان واختلفت حسب توجه الدارسين ورؤيتهم الخاصة ومنطلقاتهم المعرفية؛ إذ " نزعوا إلى تحليل العنوان بالإفادة من وظائف اللغة التي قال بها رومان جاكبسون (R.Jakobson) في كتابه " قضايا الشعرية " فتبين أن للعنوان وظيفة انفعالية ومرجعية وانتباهية وجمالية وميثالغوية، وقد تتسع هذه الوظائف لتشمل مثلا عند هنري ميثران (Henri Mitterand) الوظيفة التعيينية، التحريضية (...) والوظيفة الإيديولوجية وقد تكون للعنوان وظيفة بصرية وأيقونية "[2].

### 2.3.5. العنوان الدرامي

يمثّل العنوان جزءا لا يتجزأ من السرّد السينمائي، فهو الرّسالة الأولى لفهم مضمون الفيلم ودلالته، كما يساهم بشكل كبير في تلقّي الفيلم قبل مشاهدته من خلال إيجاد نوع من الاستعداد النفسي والذّهني في أعماق المتلقي، وكذلك بعد المشاهدة عبر إعادة قراءة العنوان في ضوء أحداث الفيلم، ومعرفة علاقة المشابهة والاختلاف بينه وبين الأحداث.

كما يعتبر ميزة مهمة في العمل السّينمائي، فبفضله يقوم التّرويج للفيلم وكلّما كان العنوان جذّابا كلّما لفت الأنظار إليه، كما يعمد صناع السّينما إلى اختيار عناوين واضحة وقصيرة وتتغلغل بسهولة إلى وسط الجماهير مجتنبين المبهم والمبتذل والغامض من العناوين، وإذا كانت الرّواية تقدّم لنخبة من القرّاء ممّن لهم ثقافة ودراية واسعة، فإنّ الأفلام تقدّم لعامة النّاس.

يكون العنوان في الفيلم "مفصولا بصريّا (صوريّا) بمسافة زمنيّة تمتدّ إلى دقائق، تسمّى هذه المسافة الزّمنيّة

---

1. جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، العدد3، الكويت، 1997م، ص
2. المرجع نفسه، ص100.

بالجينيريك، وهو تقديم الفيلم أين يرد من خلال لقطات مصحوبة بكتابة تعرف بعنوان الفيلم، وكذا المخرج والسّيناريست والمنتج والشّركة المنتجة وجميع العاملين من تقنيين وفنّيين، حيث يسبق أحداث الفيلم وفي حالات أخرى يصحب انطلاق الأحداث ويرد أيضا في نهاية الفيلم"[1].

ويتميّز العنوان الأدبي عن العنوان السّينمائي في مجموعة من الخصائص، فالعنوان السّينمائي "تخصّص له ملصقة إشهارية موجودة عند باب قاعة السّينما، والبعيدة بخطوات عن قاعة العرض، فلا يوجد فيلم مهما كان نوعه بدون ملصقة عليها عنوان الفيلم واسم المخرج وكاتب السّيناريو واسم الممثّلين الرّئيسيين، إضافة إلى اسم المنتج والشّركة المنتجة ويختلف موقع كلّ عنصر من هذه العناصر على الملصقة"[2]،

كما يمكن أن يظهر عنوان الرّواية مرّات عديدة داخل الرّواية، أمّا عنوان الفيلم فيظهر في بدايته فقط، وقد يظهر أحيانا في نهايته أيضا.

**المطلب الثالث: شكل الرواية / شكل الفيلم، المسلسل**

**1.3.الغلاف / الجينيريك:**

إنّ الغرض من تقنيّة وضع الصّورة في الصّفحة الخارجيّة للغلاف الأمامي هي شدّ انتباه القارئ نحو الكتاب وجذبه، بالإضافة أنّها تمثّل إشارة أيقونية من خلالها يتكوّن الخطاب وتولد رسالة بصريّة مرئيّة تحقّقه بصورة كليّة أو جزء منه.

يلجأ الكتاب عموما والرّوائيّون خصوصا إلى تقنية التّعبير بالصّورة فيوظّفون الأيقونات المختلفة ليست ملأ لفراغ أو زخرفة لغلاف وإنّما كونها "تنطوي على خطاب حول النّص وحول العالم أيضا، على الرّغم ممّا قد يبدو عليها من حياد أحيانا، أو استغلال عن المعنى العام للنّص أحيانا أخرى، كما أنّها تتكامل مع عتبات الغلاف الأخرى وتدعّمها في إثارة القارئ أو الجمهور المستهدف واستجلاب نظره"[3]. ولا ترتبط الأيقونة ارتباطا وثيقا بالنّص أو تلتصق به، ولكنّها قد تعبّر عن جزء بسيط منه، أو لا تعبّر، وقد تغيب في طبعة ثانية أو تستبدل ولا حرج في ذلك، كما رأينا مع العديد من الرّوايات التّي حقّقت شهرة واسعة، وأعيد طبعها مرتيّن وأكثر.

يتضمّن الجينيريك موسيقى الفيلم وأغنيته وعنوانه وأسماء الممثّليين والفنيّيين والتّقنيين وكاتب السّيناريو

[1] .خيرة بوعتّو: جمالية العنوان في السّينما الجزائريّة بالمهجر، فيلم ( le thé au harem darchimède)، لمهدي شارف أنموذجا، مجلّة جماليات، مختبر الجماليات البصريّة في الممارسات الفنّية الجزائريّة، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، العدد 4، ديسمبر، 2017، ص 75.

[2] .المرجع نفسه، ص ن.

[3] .الإدريسي: عتبات النص في التراث العربي والخطاب النقدي المعاصر، ص 70.

والمخرج وغيرهم، كما يحمل بعض لقطات الفيلم، ويساعد على جذب المشاهدين وشدّ انتباههم، فهو جزء لا يتجزّأ من الفيلم، ويعدّ بطاقة تعريفيّة له، كما أنّه قد يعطينا بعض الانطباعات حول الفيلم أو أحداث ستأتي فيه نراها من خلال الجينيريك، فكلّنا يذكر أثناء مسلسل (البذرة) الجزائري الذّي مثّل فيه نخبة كبيرة من الفنّانين على رأسهم الفنّان القدير "محمّد عجايمي" الذّي ضاعت منه حقيبة النّقود، في سيارة الأجرة لصاحبها "مراد شعبان" الشّاب الذّي بقي يصارع نفسه بين إرجاعها والاحتفاظ بها، ولكن في لقطة من الجينيريك يظهر "الشّاب" وقد طرق باب الرّجل وفتحت له ابنته الممثّلة "أسماء جرموني" الباب وهو يحمل تلك الحقيبة، هذه اللّقطة جعلت الجمهور يترقّب وصولها منذ بداية المسلسل، وأحدثت ضجّة عارمة، حتّى أنّ بعض المتابعين للمسلسل قد تفطّنوا لفستان الممثّلة في لقطة الجينيريك، وأصبحوا ينتظرون أن ترتديه ليعرفوا بأنّ اللّحظة الحاسمة قد وصلت، وفعلا صدقت تنبّؤاتهم.

يمثّل الجينيريك حلقة مهمّة في العمل الدّرامي، وبعدا آخر للمّادة الدّرامية، فزاد الاهتمام به، وأصبح الهدف من تقديم جينيريك متميّز ومختلف غاية العاملين في هذا المجال، حيث شهدت السّنوات الأخيرة تطوّرا ملحوظا من حيث استخدام تقنيات حديثة ومبتكرة وتكنولوجيّة وأفكار إبداعيّة في تصميم الجينيريك من أجل إعطاء نبذة مختصرة عن العمل تفتح شهيّة المتفرّجين وتثيرهم، فتدفع بهم لمتابعة العمل وشغف انتظاره.

إنّ جينيريك الفيلم، والعمل الدّرامي عموما يشبه إلى حدّ كبير غلاف الرّواية؛ فكلّ منهما يحمل معلومات العمل، بالإضافة إلى كونهما البوابة الأولى والمهمّة لولوجه، وكلّما كانا جذّابين ومثيرين كلّما كانت هناك قابليّة واستعداد لمشاهدة العمل أو قراءته.

### 2.3.الإهداء:

هو تقليد متوارث منذ القديم، يأتي غالبا في مقدّمة الكتاب مباشرة، قد يهدى بشكل شخصي إلى شخص أو فئة معيّنة، وقد يكون عاما "ويقصد بالمهدى إليه الخاص le dédicataire privé، شخصية إمّا معروفة أو غير معروفة لدى العموم، والتّي يهدى إليها العمل باسم علاقة شخصية، وديّة، قرابة أو غيرهما، أمّا المهدى إليه العام أو العمومي dédicataire public، فهو شخصية أكثر أو أقل شهرة والتّي يبدو المؤلّف نحوها وبواسطة إهدائه علاقة ذات رابط عمومي، ثقافي، فنّي، سياسي، أو غير ذلك"[1].

ينتمي الإهداء إلى خانة الموازيات النصية الإرادية، أي: "التي تقع تحت مسؤولية المبدع، فلعل هذا ما يمنحه طابع مسلك رمزي مفكر فيه، متقصد، ومتوقع له إبلاغ المهدى إليه،وضمنيا الجمهور والقارئ الواسع إشارة

[1] .عبد الفتاح الحجمري: عتبات النّص –البنية والدّلالة– منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، ط1، 1996م، ص ص 26، 27.

خاصة حول علاقة المبدع المهدي، أو النص المهدى، بالمهدى إليه، وكلما قلت فإن إهداء العمل الأدبي هو الملصق الصادق أولا الخاص بعلاقة ما على ها النحو أو ذاك تربط بين المبدع وبين بعض الأشخاص أو المجموعات أو الكيانات المعنوية وعليه، فالإهداء تقليد ثقافي وفني، يدخل المبدع أو المؤلف بواسطته مع المتلقي أو القارئ وذلك في علاقة وجدانية حميمة، قوامها التواصل العلائقي البناء والهادف إنسانيا ، سواء أكان سياسيا أم اجتماعيا أم ثقافيا أم فنيا أم أدبيا"[1]

ينقسم الإهداء إلى أنواع عدة، فهناك من جهة الإهداء الذاتي والإهداء الغيري.ويكون الإهداء ذاتيا (auto dédicace)،حينما يوجه الشاعر الإهداء إلى نفسه، كما هو الأمر عند جيمس جويس (J.Joyce) الذي استهل بعض نصوصه السردية بالعبارة الإهدائية التالية:" أهدي العمل الأول في حياتي إلى روحي الخالصة "، ويمكن للإهداء أن يخصص أيضا لشخصية متخيلة، كما في روايات والتر سكوت .# (Watter Scott) وقد يكون الإهداء غيريا، حينما يوجه إلى الغير أو الآخر، ويكون بدوره خاصا أو عاما. وقد يكون الخاص اعتباريا، مثل: المؤسسة، والشركة، والجامعة، والكلية، والمركز العلمي...أو طبيعيا مثل: أديب، أو فنان، أو وطني أو من الأهل، و الأحباب، و الأقارب، أو شخصية قومية أو عالمية إلخ...ويرى "جيرار جنيت" أن الإهداء الخاص privé موجه إلى شخص معروف كثيرا أو قليلا، فتكون العلاقة بين المرسل و المرسل إليه ذات طابع عام و رمزي، كأن تكون علاقة ثقافية، أو فنية، أو سياسية، أو غيرها من العلاقات العامة[2].

ينقسم الإهداء إلى إهداء ذاتي وغيري، وإهداء خاص وعام، وإهداء العمل والنسخة، وإهداء رسمي وشخصي. ويتكوّن من عناصر عدّة، وهي: المهدي، والمهدى إليه، والصيغة، وزمان الإهداء، ومكانه.

أ-**الإهداء العام**: هو إهداء يكون في بداية الكتاب موجه لجميع القرّاء وهو ثابت لا يتغيّر في النّسخة ذات الطبعة الواحدة، فمثلا تهدي الكاتبة "حميدة شنّوفي" روايتها (النّهاية في رواية ريح الجنوب لـ عبد الحميد بن هدّوقة) لـ:

إلىَ رُوح عبد الحَميد بن هدّوقَة

كاتبًا

وصوتًا أدبيًا مسموعًا.

ورمزا منْ رموزِ الرّوايةِ الجزائريّةِ والعربيّةِ

[1] .جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، ص 102.

ستهبُّ ريحكَ الجنوبيّة منْ جديدٍ.

***

إلى رُوح فقيداتِ الوطنِ، الإحْدى عشرة معلّمةً

ذبيحات مجزرة عين آدان، العشريّة السّوداء.

ب-**الإهداء الخاص:** هو عبارة عن إهداء شخصي يكتبه الكاتب على النّسخة المطبوعة بعدما تقدّم كهديّة لأحدهم أو يشتريها، عادة ما يتمّ هذا الأمر في حفل التّوقيع الذّي يقام على شرف الكاتب في المحافل والمعارض الدّولية الخاصّة بالكتاب.

فمثلا: في الصّفحة الأولى تهديني "حميدة شنّوفي" روايتها موقّعة بخطّ يدها ما يلي:

منّي أنا

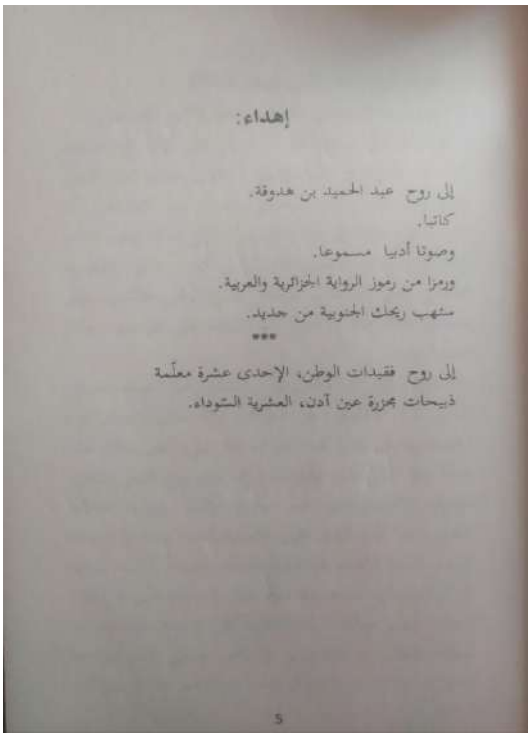
حميدة شنّوفي

إلى العزيزة قجالي سلوى

أهديك النّهاية في رواية ريح الجنوب لـ عبد الحميد بن هدّوقة"

علّ حروفها تسكن خيالك وتكون بداية جميلة لواقع أجمل.

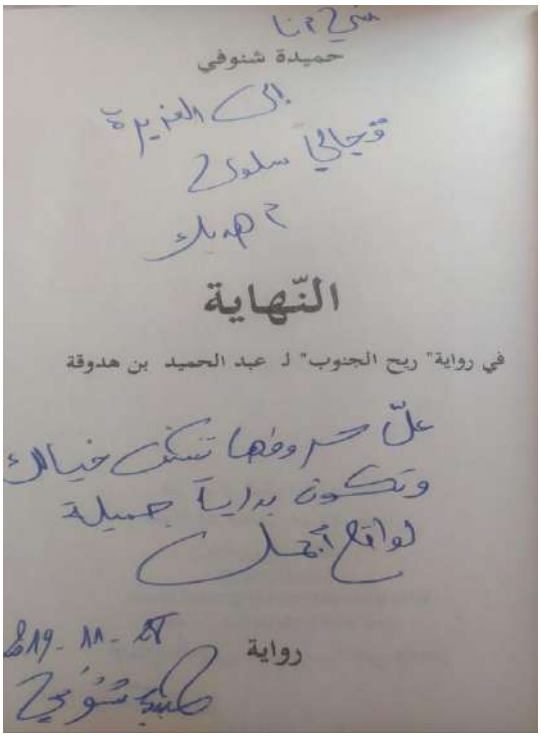
ثمّ تختمها بالتّوقيع، وتوثيق التّاريخ.


إهداء:

إلى روح عبد الحميد بن هدوقة.
كاتبا.
وصوتا أدبيا مسموعا.
ورمزا من رموز الرواية الجزائرية والعربية.
مشهب ريحك الجنوبية من جديد.
***
إلى روح فقيدات الوطن، الإحدى عشرة معلّمة
ذبيحات مجزرة عين آدان، العشرية السّوداء.

5

**إهداء عام**


حميدة شنوفي

إلى العزيزة
قجالي سلوى
أهديك

النّهاية

في رواية" ريح الجنوب" لـ عبد الحميد بن هدوقة

علّ حروفها تسكن خيالك
وتكون بداية جميلة
لواقع أجمل

رواية

**إهداء خاص**

كثيرة هي لأعمال الدّرامية التّي تهدى لروح ممثّل أو مخرج يرحل عن هذا العالم تكريما له ولأعماله الخالدة التّي تركها، ويأتي هذا الإهداء في مقدمة العمل أو بعد انتهاء العرض، وحتّى أثناء قيام المهرجانات الفنيّة والسّينمائية إذ تهدى طبعته لأحد الفنّانين.

### 3.3. البياض:

يستعمل البياض للدّلالة على انتهاء جزء من الرّواية أو فصل "وقد يفصل بين اللّقطات بإشارة دالّة على الانقطاع الحدثي والزّماني، كأن توضع بياض فاصل ختمات ثلاث كالتّالي (***) على أنّ البياض يمكن أن يتخلّل الكتابة ذاتها للتّغيير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابعة قد تنحصر في نقطتين أو ثلاث نقط أو أكثر"، ويكون هذا البياض في منتصف الصّفحة لبدأ فصل جديد، أو الانتقال إلى صفحة موالية، يقابل البياض في العمل السّينمائي تركيز المخرج على المناظر الطّبيعيّة لمدّة يسيرة من الزّمن، مصحوبا في كثير من الأحيان بموسيقى هادئة معبّرة، فقد يكون المنظر عبارة عن بحر أو جسر أو منظر برّي، وإذا كان الغرض من هذا البياض هو مرور الوقت فقد يعبّر المخرج عن ذلك بمرور الفصول وتغيّر المنظر بين الشتاء والبحر وتساقط الأوراق واخضرارها، أو يكتب بخط واضح على الشّاشة (بعد مرور ...) حسب المدّة الزّمنية المقتطعة.

### 4.3. دار النّشر.

في تقنيات طباعة أي عمل روائي أو غيره، بأن تجعل اسم دار النّشر في إحدى زوايا أو وسط أو نهاية لوحة الغلاف، وهذا لا يخلو من القصدية أو من بعض الدلالات، فقد تكون تجارية إذا كانت جهة النشر من المؤسسات المشهورة في عالم الطّباعة من حيث دقة الإخراج والتّصميم أو من حيث الشّهرة العلمية أو الثقافية لمطبوعات هذه الجهة، تقوم مؤسسة الإنتاج مكان دار النّشر في السينما أو التّلفاز بحيث تكون المسؤولة عن تموين العمل الدّرامي والممثّلين وفريق التّصوير والإخراج، ويشار لها في بداية العمل، وقد حقّقت العديد من مؤسسات الإنتاج شهرة واسعة بفضل الشهرة الذّي حقّقها العمل الذّي أشرفت عليه.

# الفصل الثّالث:

**الفصل الثّالث: الرّواية الجزائريّة / السّينما الجزائريّة: التأثير والتأثّر .**

**المبحث الأوّل:** الرّواية الجزائرية والسينما، التأثير والتأثر.

**المبحث الثّاني:** السّينما الجزائريّة بين الواقع والوهم.

**المبحث الثّالث:** من الرّواية إلى الشّاشة في الجزائر.

## المبحث الأوّل: الرّواية الجزائريّة، النّشأة والتّطوّر

تأخّر ظهور الرواية الجزائرية مقارنة بمثيلاتها في العالم العربي، وذلك لأسباب عديدة، منها السياسية والاجتماعية والثقافية، حيث تمخّضت عن ظروف صعبة وولادة عسيرة، تشعبّت بلغتين مختلفتين متنازعتين ومتناحرتين، وإن اشتركا في الخطاب الواحد والاتجاه المشترك فولدت فرنسية اللغة جزائرية الإبداع، ثمّ عربيّة الشكل والمنشأ، "وإذا كان الشّعر هو الغالب، لأنّه أكثر الفنون تعبيرا عن اللحظة الآنية التّي يغلب عليها طابع الجوّ الحماسي أكثر من الجوّ التأمّلي التّفكيري، فالنّثر كذلك حقّق الشّيء الكثير على قلّته، وبدأ يشقّ طريقا متقدّما من خلال مضامينه الإنسانية، وقد استطاعت مختلف الانتفاضات توجيهه نحو كلّ ما هو واقعي وثوري، وأخذ ينسلخ في الكثير من نماذجه عن الأجواء الرّومانتيكية والميتافيزيقية التي لازمته لفترة تاريخيّة ليست بقصيرة"[1].

تميّز الأدب الجزائري –إذن– بمجموعة من الخصائص والمميّزات التي جعلته يختلف عن باقي الآداب الأخرى في الوطن العربي وحتى في العالم، فتباينت كتاباته بين المحليّة (الأمازيغية وبعض اللهجات الأخرى والشّعبية كذلك)، ثمّ اللاّتينية أو الفرانكفونية (الفرنسيّة)، ثمّ الرّوايات الوطنيّة (العربيّة)، فتغيّر الزّمن وتبدّلت الأوضاع وتعدّدت الرّوافد، لتصبّ في نّهر واحد.

"التقت العناصر الثّلاثة، لقاء الصّراع والتّفاعل والاندماج، وأثمرت في النّهاية أدبا جزائريّا قبل أن يكون لاتينيا فرنسيّا وإن نطق باللاتينيّة والفرنسيّة، وقبل أن يكون عربيّا أو وطنيّا محلّيا، وإن نسج أحداثه وشخوصه من عبقريّة الأرض والعروبة، وبناء على هذا التّركيب العجيب توحّدت عناصر اللغة والفكر والبيئة والتّاريخ، والإنسان الجزائري المعاصر الذي تعدّدت منابعه وتباينت أصوله ومشاربه".[2]

ولكن قبل هذا وجدت بعض المحاولات الرّوائية وإن كانت قليلة، وبعضها لم يرتق بعد إلى الفنّ الرّوائي وإنما محاولات قصصية طويلة، فيذكر "جان ديجو"* أنّه فيما بين سنة 1920 وسنة 1945 أنّه يمكننا أن نعثر على بعض المحاولات الرّوائية القليلة، "فقد ظهرت سنة 1925 أوّل محاولة لـ "عبد القادر حاج حمو" بعنوان (زهرة امرأة عامل المنجمي)، وفيها قلّد الكاتب تكتيك الرّواية الطبيعيّة عند "إميل زولا"، وفي عام 1926م، كتب "سليمانبن إبراهيم" بالاشتراك مع "إتيان دينيه" رواية بعنوان (راقصة أولاد نايل)، وكذلك كتب "عبد القادر فكري" بالاشتراك

[1] .واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر –بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة–، المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1986، ص 63.

[2] .حفناوي بعلي: أثر الأدب الأمريكي في الرّواية الجزائريّة باللغة الفرنسيّة، دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران، دط، 2002، ص 155.

*.جان ديجو (1921م–1993م)، كان أكثر الدّراسين للأدب الجزائري موضوعية، فقد قضّى أكثر من ثلاثين سنة من حياته في متابعة النّتاج الأدبي في الجزائر (شعر، رواية ومسرح)، قراءة ونقدا، وعرضه في المنصّات الأكاديمية.

مع "روبير راندو" حوارا قصصيا يتميّز بطابعه السّياسي بعنوان (رفاق الحديقة) عام 1933، وفي سنة 1936م، كتب "محمد ولد الشّيخ" رواية بعنوان (مريم وسط النّخيل)"[1].

وبذلك فالكاتب الجزائريّ بغضّ النّظر عن جنسه الأدبي ولغة كتاباته، فهو جزائريّ ما دام يكتب عن الجزائر وقضاياها، فلا يهم أين ولد وإن لم يكن في الجزائر، ولا أين عاش "فالكاتب الجزائريّ هو من يشعر أنّه منتم إلى هذه البلاد، وتعكس كتاباته هذا الانتماء، ورغم أنّ مجموع الكتّاب لا ينتمون إلى اتجاه واحد ولم يرتبطوا بوثيقة معنويّة لكن أمر محدّد جمعهم، الإخلاص للأرض وللفرد الجزائري، مثلما جمعهم فكر واحد وميول واحدة ومشاركة واحدة"[2]. وبالتّالي لا فرق بين جزائريّ يعيش في الجزائر ويكتب بلغتها، ولا جزائريّ يعيش في فرنسا ويكتب بلغتها، ولا جزائريّ يعيش في الجزائر ويكتب بلغة فرنسا، ولا فرنسي الجنسية جزائري المولد ويكتب عن الجزائر.

**المطلب الأول: الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة:**

الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية في حقيقة الأمر ليست خاصّة بالجزائريين فحسب، إنّها تتوزّع على العديد من دول العالم التي تعرّضت للاستعمار والاستيطان لقرن من الزّمن، فمنهم من كتب بالفرنسية ومنهم من حاور الإنكليزية وغيرها، وليست الجزائر بمنأى عنهم وهي التي زاد الاحتلال فيها عن مسيرة القرن وقارب نصفه فمجاراة للوضع كتب الرّوائيون نصوصهم باللغة الفرنسية ولكّنهم عبّروا عن أوضاعهم المحليّة، فغاص في عمق الثّورة والمجتمع المظلوم، خاصّة بعد أن أدرك المثقف الجزائري نوايا المستعمر الفرنسي وسياسته التي ينتهجها من أجل القضاء عن الهويّة والدّين بعد احتلال الوطن، وبعد أن كشف السّتار وإخلاف العهد والوعد من المستعمر، لم تكن أحداث الثامن ماي 1945م –إذن- لتمرّ مرور الكرام، بل أشعلت لهيب الحقد في قلوب الجزائريين صغارا وكبارا، وأشعلت معها لهيب الكتابة، فقد صرّح "كاتب ياسين"* بعد هذه المجازر قائلا: " حين خرجت من السّجن أصبحت قريبا من الشّعب وتعرّفت على الحقيقة عبر هؤلاء النّاس الذين لم أكن أنتبه إليهم من قبل، لقد مورس علينا نفس التعذيب وتلقينا نفس الصّدمات، وقرّرت أن أعمل شيئا، ماذا يدلّ أن أعمل كلّ شيء، لقد امتلأت في السّجن بالشّعر وانتابتني إشراقاته الأولى هناك، كانت تلك اللحظات أعظم أيام العمر لأنّني اكتشفت

[1] .حفناوي بعلي: أثر الأدب الإمريكي، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، دط، 2004م، ص 159.

*. كاتب ياسين (1929م-1989م): كاتب وأديب وروائي جزائري، كتب مجمل أعماله باللّغة الفرنسية، أشهرها (نجمة 1956م).

[2] .أم الخير جبّور: الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة –دراسة سوسيو نقديّة-، دار ميم للنّشر، الجزائر، دط 2013م ، ص 61.

شيئين غاليين: الشّعر والثّورة"[1].

بدأت الأسماء الجزائريّة الحقيقيّة في الأربعينيات تلمع في الأفق وقبلها كان قد برع الرّوائي "ألبير كامي"* باعتباره فرنسيا يعيش في الجزائر ويكتب عنها، ولأوّل مرّة وجد الرّوائيّون الجزائريّون أنفسهم أمام تحدّ صعب فإمّا الكتابة بلغتهم أو بلغة المستعمر، فاختاروا أن تكون اللغة فرنسية والمضمون جزائريّا.

لقد انتموا في أغلبهم إلى المدرسة الواقعيّة التي "تهتمّ بإلقاء الأضواء على مشاكل المجتمع الحقيقيّة كالفقر والجوع والتّعليم المضطهد والتّعذيب... ففي كلّ "أعمال هذه المدرسة الأدبية نلمس ورقة الرّواية الشّاعريّة الممتزجة بالعنف والوعي القومي العميق بتقديس نضال الشّعوب... والتّنديد بالحروب من الرّواية الإنسانيّة، لقد أضافت هذه المدرسة وخاصّة أعمال مولود معمري الأدبيّة التّي تقارب في غنائيتها النثريّة وصفاتها ونقائها إلى الأدب الفرنسي المعاصر نغمة جديدة ورعشة أدبيّة جزائريّة جديدة"[2].

لذلك قسّم الدّارسون الرّوايات الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسيّة قبل الاستقلال إلى مرحلتين " مرحلة التململ والاحتجاج والبحث عن الذّات والّتي بدأت عمليّا بعد مجازر 8 ماي 1945، إلى غاية اندلاع الثّورة المسلّحة في 1954، والأعمال التي تعتنق الثّورة وتصوّرها وتتخذّ موقفا صريحا ضدّ المستعمر"[3]

والفرق بين الاتجاه الأوّل والاتجاه الثّاني، أنّ "الأعمال السّابقة للثّورة صوّرت أزمة الوعي لدى المثقف الجزائري الذي يتعلّم في المدرسة الفرنسيّة فتبهره الثّقافة الغربيّة بمبادئها وشعاراتها ومما تجعله يزدري ثقافته الخاصة ولكنّه سرعان ما يكتشف عنصرية هذه الثّقافة أثناء الاحتكاك المباشر بها على أرض الواقع... أمّا الأعمال التّي صوّرت الثّورة بعد اندلاعها فقد برهنت على قوّة انتماء كتابها إلى الشّعب الجزائري فكانوا ترجمانه لدى الرّأي العام الفرنسي والعالمي"[4] هذا ما يفسّره القول السّابق لصاحب (نجمة) الذي تبلور لديه الوعي بعد أحداث الثامن ماي 1945.

وقد أثارت روايته (نجمة) المكتوبة باللغة الفرنسية عام 1956م، نقاشات واسعة وجدالات محتدمة "لتمرّدها على خطّ الرّواية الكلاسيكيّة ودخولها مغامرة التجريب المفعم بالرّموز والتّراث الشّعبي والمناخات الشّعرية الرّقيقة،وبالفعل فإنّ هذا أسهم في تبليغ رسالة الشّعب الجزائري إلى الضّمائر الحرّة في العالم وفي فرنسا ذاتها و كانت

[1] .إدريس بوذيبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات وزارة الثقافة الجزائر، دط، 2007م، ص 17.

*. ألبير كامو (1913م- 1960م): كاتب مسرحي وروائي فرنسي من أصول جزائرية، من أشهر أعماله (الغريب 1942م – الطاعون 1947).

[2] .محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب الفرنسية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1996، ص 114.

[3] .المجلس الأعلى للغة العربية: أعمال اليوم الدّراسي " الرّواية بين ضفّتي المتوسّط"، منشورات المجلس الأعلى، الجزائر، دط، 2011، ص 118.

[4] .المرجع نفسه، ص 119.

والرّواية هي وسيلة هؤلاء الكتاب عن أفكارهم وممارستهم الإبداعيّة"[1].

هذه النّصوص الفرنسيّة اللغة الوطنيّة التفكير كانت ملاذا للرّوائيين الذين أرادوا الغوص في أعماق المجتمع والتّعبير عنه في إطار ثقافي متطوّر وتاريخي عميق فاضح للمستعمر ووحشيته وجبروته "لقد أصبح ذا بعد إنساني عظيم عندما بدأ يعطي الأولويّة والصّدارة للمسألة الوطنيّة التي كانت وما زالت تعتبر جزءا لا يتجزّأ من كيانه والقضيّة المحوريّة لكلّ الكتابات التي انتهجتها روايات الحقبة"[2].

وتعدّ روايات "محمد ديب"* الأكثر تعبيرا عن الوضع الاجتماعي الجزائري في تلك الفترة فقد غاصت في عمق الطبقات الفقيرة وتحدّثت عن هموم وأحزان النّاس وظروفهم الصعبة من فقر ومجاعة خاصّة في الثلاثية بدءا من (الدّار الكبيرة) عام 1952، فقد صرّح "ديب" في أكثر من مرّة قائلا: " إنّ كل قوى الخلق والإبداع لكتابنا وفنّانينا بوقوفها في خدمة إخوانهم المظلومين تجعل من الثّقافة سلاحا من أسلحة المعركة... ولأسباب عديدة فإنّني ككاتب كان همّي الأوّل هو أن أضمّ صوتي إلى صوت المجموع منذ أوّل قصّة كتبتها"[3].

فهي قد " تحدّثت عن النّضال السّياسي الجزائري وعن مناضلين يعيشون في الخفاء، مطاردين من قبل البوليس الاستعماري، ولأوّل مرّة تطرح تساؤلات محدّدة وصريحة عن الهويّة الوطنيّة، وعن مفهوم الوطن، وعن الهويّة الحقيقية للجزائريين"[4]. فجعل الرّوائي هذه النّصوص شاهدا على جرائم المستعمر المرتكبة عليه وتعبيرا عن كفاح ونضال الشّعب، خاصة أثناء تعبيرها عن الفئات المحرومة والفقيرة والممنوعة من الكلام، فقد قيل عنه بأنّه " ساوى بين امتلاك الأرض والحياة كما ساوى بين فقدانها والموت فلا بديل عن الوطن ولا حياة هنيّة يمكن أن يجدها الجزائريّ خارج حدود أرضه، فالأوطان كثيرة لكنّها تضيق بالغرباء"[5].

وقد نحى روائيّون آخرون المنحى نفسه ففي رواية (ابن الفقير) لـ" مولود فرعون"* حديث عن حالة الفقر والبؤس في القرى القبائليّة في تلك الفترة، كما قدّمت النّمط المعيشي وعاداتهم وتقاليدهم.

---

[1] .إدريس بوذيبة: الرؤية والبنية في روايات الطّاهر وطّار، ص 19.

[2] .واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص 69.

*. محمد ديب (1920م- 2003م): كاتب وروائي جزائري باللّغة الفرنسية، من أشهر أعماله ثلاثيّته (الدّار الكبيرة1952م- الحريق 1954م- النّول 1957م).

[3] . المجلس الأعلى للغة العربية: أعمال اليوم الدّراسي " الرّواية بين ضفّتي المتوسّط"، 119.

[4] .أحمد منوّر: أزمة الهويّة في الرّواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة –دراسة أدبية–، دار السّاحل للكتاب، الجزائر، دط، 2013، ص 103.

[5] .أم الخير جبور: الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ص 419.

*. مولود فرعون (1913م- 1962م): كاتب وروائي جزائري باللّغة الفرنسيّة، من أهم أعماله (ابن الفقير –رواية- 1940، الدّروب الوعرة –رواية- 1957م).

لقد أجبرت هذه الكتابات بعض النّاقدين على اعتبارها وكأنّها روايات عربيّة ترجمت لفرنسيّة، وليس لأنّها –حسب رأيهم– عربية الأبطال والأحداث فقط، بل لأنّ " العقل الذي أنجبها عقل عربيّ له أسلوبه الخاص في كلّ شي، في النّظر إلى الأمور، في الإحساس بالمشكلات، في معاناة الحياة، بل حتّى في تصوّر الزّمان والمكان"[1].

ولا يمكن لأيّ من الأشخاص أن يشكّك في صدق مشاعرهم تجاه وطنهم ولا في وعيهم تجاه قضاياه الخّاصة والحسّاسة، وإن خانهم اللّسان، فالقلب ينبض بقضايا أخيه الإنسان ومشاكله من فقر واضطهاد وبطالة وظلم تعسّفي... ونلمس صدقها الحقيقي حين نقرأ قول "كاتب ياسين" "لأن معظم ذكرياتي وإحساساتي وأحلامي ومناجاتي الدّاخليّة تتعلّق ببلادي، فمن الطّبيعي أن أشعر بها في صيغتها الأولى –أي لغتي العربيّة– ولكن لا أقدر على إنشائها والتّعبير عنها إلاّ بالفرنسيّة"[2].

وحول الكتابة باللغة الفرنسية دون العربية لم يجد بعض الرّوائيين حرجا في ذلك، فـ"مولود معمري" الذي كتب العديد من الرّوايات باللغة الفرنسيّة وأبرزها (الأفيون والعصا*) يرى في هذا الأدب "على أنّه موجّه أساسا إلى جمهور مختلف عن الجمهور الذّي يعبّر عنه وموجّه إليه، وكأنّ الأدب بمثابة سلاح دعائي لمناهضة الاستعمار أو منشور كي يعرض على أبناء الوطن الاستعماري ما يرتكبه الأبناء من بشائع في المستعمرات"[3]. ورأى فيه الفرصة لتعريف أبناء المستعمر بجرائم والديهم، وهذا هو الغرض من هذا الأدب فلو كتب بلغة غير لغتهم لما اطّلعوا عليه أو اهتمّوا به، أمّا في ما يخصّ أبناء الشّعب الجزائري فهم ليسوا بحاجة لمن يعرّفهم بتلك الجرائم لأنّهم يعيشونها حقيقة.

ويجيب "محمّد ديب" عندما سئل عن الكتابة باللّغة الفرنسيّة قائلا: " بل قولوا أنّ أدبا قوميّا يظهر الآن في المغرب عامّة وفي الجزائر خاصّة، غير أنّ الأمر الذّي لا دلالة يلغيه هو أنّ هذا الأدب يكتب باللّغة الفرنسية في بلاد ذات تراث إسلاميّ لا تزال تحاول وفي كثير من العناء أن تقدّم إنتاجا أدبيا باللّغة العربيّة"[4].

---

[1] .المجلس الأعلى للغة العربية: أعمال اليوم الدّراسي " الرّواية بين ضفّتي المتوسّط"، ص ص 244، 245

[2] . المرجع نفسه، ص 245.

*.تحوّلت إلى فيلم ثوري بالعنوان نفسه عام 1969م، من إخراج المخرج الجزائري "أحمد راشدي"، وقد شارك في التّمثيل العديد من الممثّلين الجزائريين والفرنسيين.

[3] .محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب بالفرنسيّة، ص 118.

*. رشيد بوجدرة: مواليد 1941م، روائي جزائري باللّغتين العربيّة والفرنسيّة، لديه عديد من الرّوايات، منها: (الحلزون العنيد 1977م– شجرة الصّبار 2010م)

[4] .مقدّمة الكاتب في الدّار الكبيرة، ص 7.

ويرجع الرّوائي "رشيد بوجدرة"*الذي كتب هو الآخر روايات باللغة الفرنسية، وسرعان ما اتجه إلى اللغة العربيّة ليعود من جديد إلى اللغة الفرنسية...السّبب في كتابته باللغة الفرنسية إلى أنّ " الجزائر هي البلد الوحيد الذّي لم يسمح لأبنائه بتعلّم لغتهم الأم فقد كانت اللغة العربيّة ممنوعة وكان ذلك سببا في مجيئي إلى تونس (معهد الصّافسية) وكان قانون (بيلاوان) يمنع تعليم وتدريس اللّغة العربيّة في الجزائر ما عدا اللّغة المحلّية، كان (بيلاوان) يعتبر اللّغة العربيّة لغة ميّتة واللّغة المحكيّة تفتقد إلى القوانين، فنجد الجزائري يتعلّم في المدرسة اللّغة التّي يتكلّمها في المنزل والشّارع، وهذا الشّيء هو السّبب في شروعي في الكتابة باللغة الفرنسية وبعد ذلك عدت إلى لغتي العربيّة"[1]. والمقصود من قوله أنّ الجزائر لم تسمح لأبنائها بتعلّم لغتهم العربية هي فرنسا التّي ضيّقت الحدود حول كلّ ما من شأنه أن يمتّ بصله إلى ثقافة وتاريخ الجزائر من لغة عربيّة ودين إسلاميّ.

وتعترف "آسيا جبّار"(*) ضمنيّا أنّها لم تستطع التّعبير باللّغة العربيّة، وأنّها عانت العجز في سبيل تحقيق ذلك، خاصّة بعد أن تعوّدت على الحديث والتّعامل بالّغة الفرنسيّة، كما تشير صاحبة رواية (العطش)(**) أنّ اللّغة العربيّة عجزت عن احتواء مكنوناتها وعواطفها وتطلّعاتها، وعن ترجمة أعمالها من الفرنسية إلى العربية أشارت الرّوائية أنّ الذّنب في ذلك يعود إلى " عمليّة العبور هذه أكثر ممّا هو ذنب التّرجمة، فالجمهور لا يجبّ هذا النّوع من التأقلم، الجمهور الذي يقرأ أبدي الكثير من الحذر لأنّه يفضّل أن يكشف الكتاب المغاربة عن نصوصهم مباشرة"[2].

ولكنّ الأديب والرّوائي "مراد بوربون"* لم يعرْ الأمر اهتماما، بل إنّه لا يعترف ضمنيا أنّ الفرنسيّة هي لغة البلد المحتل؛ إذ يرى بأنّ اللّغة مهما كانت هي ملك للشّخص الذّي يتقنها، ويتمكّن منها ويصيّرها لتخدم مكنوناته وعواطفه، سواء كانت هذه اللّغة فرنسيّة أو غير ذلك "فالفرنسيّة ليست ملكا خاصّا للفرنسيّين وليس سبيلها سبيل الملكيّة الخاصّة، بل إنّ أيّة لغة إنّما تكون ملكا لمن يسيطر عليها ويطوّعها للخلق الأدبي، أو يعبّر بها عن حقيقة ذاته القوميّة"[3].

---

[1] . محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب بالفرنسيّة ، ص 131.

(*). أسيا جبّار (1936م- 2015م): أكاديميّة وروائية جزائرية باللّغة الفرنسية، وأخرجت فيلم (الزّردة وأغاني النّسيان 1978م)، من أهمّ رواياتها العطش 1957م.

(**).هي أوّل رواية لها وقد كانت طالبة في العشرين.

[2] . المرجع نفسه، ص 140.

*. مراد بوربون: مواليد 1956م، روائي جزائري باللّغة الفرنسية.

[3] .واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص 70.

كما أنّ الوطن هو الآخر احتلّ الحصّة الأكبر في روايات هذه الفترة (فترة الاستعمار)، فقد تعدّد وتنوّع وتشكّل رموزا وأشكالا معروفة وغامضة وأسطوريّة فهو " الحصان الأسطوري والبيت العتيق والأمّ المكافحة في الثلاثية، وهو الجبل المتاهة الذي يضيع فيه الجميع دون أمن في رقصة الملك، وهو المرأة اللغز الصّامتة، النجمة في علوّها عند كاتب ياسين، والوطن هو الصّمود والمواجهة عند مولود معمري"[1]، مؤكدين بذلك وإن تعدّدت الرؤى بأنّ الوطن هو البيت الواحد؛ الذي يضمّ الحيّ والميّت والمولود الذي سيأتي.

وظلّت روايات حقبة ما بعد الاستقلال وبالضّبط من 1962 إلى غاية 1970 تحمل بين دفّتيها نصوصا صادقة عن الثّورة واسترجاعا لأهمّ أحداثها ومعاركها، وتشيد بثوّارها وببشاعة المستعمر، كما دعت مضامينها إلى ضرورة المحافظة على وحدة الأمّة واستقلالها، فنجد مثلا " رواية أطفال العالم الجديد 1962 لآسيا جبّار، وضرب القرى والمداشر بالمدافع والطّائرات وتهديم المنازل على رؤوس سكّانها مثل ما هو الحال في رواية (الأفيون والعصا) 1965 لمولود معمري، ووصف الحياة الصّعبة داخل المعتقلات والسّجون وتنظيم عمليّات الهروب كما في روايتي أصابع النّهار الخمسة 1967 لحسين بوزاهر، وأسلاك الحياة الشّائكة 1969 لصالح فلّاح"[2].

لقد ظهرت في هذه الفترة (1947- 1970) روايات عديدة، منها:

| الرّواية باللغة الفرنسيّة | التّرجمة | الرّوائي | السنة |
|---|---|---|---|
| Laila jeune fille d'alger | ليلى فتاة الجزائر | جميلة دباش | 1947م |
| Le fils de pauvre | ابن الفقير | مولود فرعون | 1950م |
| La Terre et le Sang | الأرض والدم | مولود فرعون | 1953م |
| Les Chemine qui Montent | الدروب الصاعدة | مولود فرعون | 1957م |
| La Colline | الهضبة المنسية | مولود معمري | 1952م |

[1] .أمّ الخير جبّور: الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، ص 419.

[2] .أحمد منوّر: أزمة الهويّة في الرّواية الجزائريّة باللغة الفرنسيّة، ص 108.

| | | | |
|---|---|---|---|
| Oublier | | | |
| L'opium et le baton | العفيون والعصا | مولود معمري | 1965م |
| Grande Maison | الدّار الكبيرة | محمد ديب | 1952 |
| Lincendie | الحريق | محمد ديب | 1959 |
| Eté African | صيف إفريقي | محمد ديب | 1959 |
| Le quai aux fleurs ne répond plus | رصيف الأزهار لا يجيب | مالك حداد | 1961 |
| Je toffrirai une gazelle | سأهبك غزالة | مالك حداد | |
| Lélève et la leon | التلميذ والدّرس | مالك حداد | 1960 |
| Nedjma | نجمة | كاتب ياسين | 1956 |
| La soif | العطش | آسيا جبار | |
| Les enfants du nouveau monde | أطفال العالم الجديد | آسيا جبار | 1962 |

**المطلب الثاني: الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة العربيّة:**

أورد العديد من النّقاد الجزائريّين أنّ أوّل نص أدبي يعود إلى 1845م / 1847م، بصدور نص "حكاية العشّاق في الحبّ والاشتياق" لـ" محمّد بن إبراهيم"، كما عدّوه أوّل نصّ عربي كذلك يتحدّث عن قصّة حب جمعت أمير من أمراء الجزائر آنذاك مع ابنة تاجر، وهي " حكاية تقليد واضح لـ"ألف ليلة وليلة" ولكنّها لاقت من الضّعف بحيث لا ترقى إليها من حيث البناء، والغريب أنّ البداية والنّهاية كلتيهما لا علاقة لهما بمجريات

الأحداث، فالمقدّمة نصح وإرشاد بنفس ديني واضح، وكذلك النّهاية، بينما مجريات الأحداث على نقيض تام من ذلك"[1].

ويرجّح أنّ أوّل نص جزائري كتب باللغة الفرنسية يعود إلى عام 1891، وإن كان قصّة أكبر منه رواية بعنوان (انتقام الشّيخ) لـ "محمد بن رحال"، وهي منتقاة من التّقاليد الاجتماعيّة الجزائريّة.

ثمّ ننتقل بحوالي قرن تقريبا وبالضّبط عام 1947م، وصدور رواية (غادة أمّ القرى) لـ"محمد رضا حوحو" كأوّل نصّ عربي جزائري، قبل أن يطلق الجزائريّ العنان للكتابة الرّوائيّة باللغة اللاتينيّة، –كما رأيناها– معبّرا على ظروفه القاهرة.

وجد الرّوائي الجزائري نفسه منشغلا بالثّورة والإعداد والمشاركة في حيثياتها وفي مواجهة دامية مع المستعمر الذي حاول طمس هويّته ونشر الجّهل والأميّة في أوساطه، ومن سمحت لهم فرنسا بالتعلّم تنحصر في التعليم الفرنسي البحت، " فالبيئة الثّقافيّة في الجزائر المستعمرة عانت من تعقيدات متعدّدة، الأمر الذي جعل الحركة الأدبيّة تعاصر ظروفا جد صعبة وقاسية أعاقت انطلاقها وحجمت قدرتها على الخلق والإبداع والعطاء"[2]، فكان من الضّروري إذن أن تكون البدايات بلغة المستعمر.

ساعدت الظّروف ولو بشكل بسيط الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسية على الظّهور والتّميّز، خاصّة إذا اعتبرنا أنّ كُتّابها قد انتموا إلى الطّبقة المثقّفة في الجزائر ومتمكّنين من قراءة وفهم لغة المستعمر، مطّلعين بذلك على العديد من الرّوايات الفرنسية ونهجوا على منوالها، على العكس تماما من اللغة العربيّة التي أراد المستعمر طمسها والقضاء عليها، "فالبيئة الثّقافية في الجزائر عانت تعقيدات كثيرة ممّا جعل الحركة الأدبية تعاصر ظروفا صعبة جدّا وقاسيّة أعاقت انطلاقتها وحجمت قدرتها على الخلق والإبداع والعطاء"[3]، فلم يجد الجزائريون من مخرج سوى تعلّمها وتعليمها في المدارس القرآنية والكتاتيب والزّوايا وكانت في سريّة تامّة في أكثرها، ناهيك أنّ الفئة الشّبابية الأخيرة لم تعر الكتابة اهتماما واسعا لأنّهم كانوا منشغلين بالعمل المسّلح، والذين لم يشتغلوا بالعمل المسلّح انصبّت كتاباتهم على المواعظ والخطب والرّسائل وبعض القصص، إضافة إلى ذلك " فإنّهم لم يجدوا نماذجا يقلّدونها أو ينسجون على منوالها"[4].

---

[1] .مخلوف عامر: تطوّر النّص السّردي في الجزائر (مقال)، مجلّة جيجل الدّراسات الأدبية والفكرية، العدد الرّابع، ديسمبر/كانون الأوّل، 2014، ص 118.

[2] .واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص 50.

[3] .المرجع نفسه، ص 50.

[4] .عبد الله ركيبي: تطوّر النّثر الجزائري الحديث، الدّار العربية للكتاب، تونس، دط، 1983م، ص 200

ومن أسباب تأخّرها أيضا "أنّ هذا الفن صعب يحتاج إلى تأمّل طويل وإلى صبر وأناة، ثمّ يتطلّب ظروفا ملائمة تساعد على تطوّره وعناية الأدباء به... –أضف إلى ذلك– فإنّها تعالج قطاعا من المجتمع، ورحابة واسعة وشخصيات تختلف اتجاهاتها ومشاربها وتتفرّع تجاربها وتتصارع أهواؤها ومواقفها"[1].

وإذا كانت الرّواية طويلة فالقارئ بحاجة إلى الوقت لقراءتها وتتبّع أحداثها، وهذا ما لم يكن لانشغاله بالحرب والثّورة، ناهيك عن أسباب أخرى تعلّقت بالكثير من المواضيع المحظورة أو قل المحرّمة على الأديب الخوض فيها بحكم العادات والتّقاليد المفروضة على المجتمع، خاصّة ما تعلّق بقضايا الرّجل والمرأة، لذلك "مارسوا عمليّة هروب مبرّرة فكريّا إلى الموضوعات التّقليديّة والقديمة نسبيّا، ومن بين هذه الموضوعات موضوع الثّورة الجزائرية[2] كما سنرى ذلك في بعض الرّوايات إن لم نقل في مجملها.

قبل ظهور الرّواية بشكلها المطلوب وبنائها المرغوب ظهرت بعض النّصوص "كان أصحابها يتحسّسون مسالك النّوع الرّوائي، دون أن يمتلكوا القدر الكافي من الوعي النّظري بشروط ممارسته مثلما تجسّده (غادة أم القرى) 1947م لـ"أحمد رضا حوحو" و(الطالب المنكوب) سنة 1951م لـ"عبد المجيد الشّافعي"، و(الحريق) سنة 1957م لـ"رشيد بوجدرة"، و(صوت الغرام)سنة 1967م لـ"محمّد منيع""[3].

فالرّواية الجزائرية –إذن–"حديثة العهد بالظّهور والمكتوبة باللغة العربيّة أكثرها حداثة، إلّا أنّنا نستطيع القول أنّها منذ ظهورها الأوّل اقتحمت السّاحة الأدبية بشكل قويّ، فإذا ما استثنينا المحاولات البسيطة والمتمثّلة في (غادة أمّ القرى)، (الطالب المنكوب)، (الحريق)... فإنّ (ريح الجنوب) تبقى تلك الرّواية النّاضجة التي أعلنت البداية الحقيقية القويّة للرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربيّة"[4]. وهذا شيء طبيعي فالحرّية التّي أحسّ بها الرّوائي سمحت له خوض غمار الرّواية، فالكتابة تنمو وتزدهر في ظلّ الحرّية بعيدا عن القمع والاضطهاد، خاصّة بعد أن كتبت بلغتها، ووجهّت لشعب أصبح متفرّغا نوعا ما للقراءة والبناء والتّعمير واكتساب العلم والثّقافة.

فالمرجّح أنّ تكون البدايات الفعلية مع "ريح الجنوب" لـ"عبد الحميد بن هدوقة" عام 1970م، هذا إن استثنينا (غادة أمّ القرى) والتي يعتبرها أغلب النّقاد قصّة طويلة وليست رواية، فقد عبّر عن ذلك "أبو القاسم سعد الله" في كتابه (دراسات في الأدب الجزائري الحديث): " ومن عجب أن تصدر أوّل قصة له سنة 1947

[1] . عبد الله ركيبي: تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص 200.

[2] .واسيني الأعرج: اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر، ص 228.

[3] .محمد مصايف: الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقع والالتزام، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، دط، 1983م، ص195.

[4] .مصطفى فاسي: دراسات في الرّواية الجزائريّة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، دط، 1999م ص 03.

بعنوان (غادة أم القرى)، وهي قصّة اجتماعية تجري حوادثها على أرض الحجاز، وقد أهداها إلى المرأة الجزائرية"[1]. بالرّغم من أنّ النّاقد نفسه قد صرّح في فصل سابق من الكتاب أنّ (غادة أمّ القرى) رواية صغيرة تستحق أن نقف عندها " وهناك رواية أخرى تستحقّ أن نقف عندها قليلا، تلك هي (غادة أمّ القرى) لـ"أحمد رضا حوحو" 1947م، وبطلتها "زكيّة" فتاة حرمت لذّة العلم وممارسة حقوقها الطّبيعيّة كإنسانة من ناحيّة وامرأة من ناحية أخرى"[2].

وأمّا القصّة التي كتبها "عبد المجيد الشّافعي" والتّي عنونها ب(الطّالب المنكوب) فهي "قصّة مطوّلة أيضا رومانسيّة في أسلوبها وموضوعها يتحدّث عن طالب جزائري عاش في تونس في أواخر الأربعينات أحبّ فتاة تونسيّة وسيطر عليه حبّها"[3].

وإن كان "بن هدّوقة"* قد تأثّر بالأدب الفرنسي خاصة رواية (البؤساء) لأنّها تحمل الألم نفسه، فقد قرّر هو الآخر نقل الآلام التّي يعاني منها العربيّ ولكن بلغته وليس بلغة غريبة عنه، فيقول: "قرأت الفقراء Les misérables لـ"فكتور هيجو"وكانت نفسه تطالعني من بين السّطور تقطر حيرة وألما، وما هي إلاّ فترة حتّى اختلطت حيرتي بحيرته وآلامه بآلامي، فأسرعت إلى يراعي أكتب عن الفقراء بالعربيّة ما كتبه هيجو بالفرنسيّة"[4]. فآثر اللّغة العربيّة عن اللّغة الفرنسيّة التّي كتب بها بعض كتاب عصره.

لاقت رواية (ريح الجنوب) اهتماما بالغا من طرف النّقاد والدّارسين خاصّة أنّهم اعتبروها "أوّل رواية جزائرية رصدت بواقعيّة رصينة الحياة في الرّيف الجزائري، وجسّدت هموم الفلاّح ومشاكله مع الأرض، وعلاقته بغيره داخل القرية التّي تعتبر نموذجا لقرى الجزائر، ومن ثمّ تنحو منحى اجتماعيّا يصوّر الواقع الاجتماعي الجزائري لأوّل مرّة"[5].

ولأوّل مرّة لا يتحدّث فيها عن الثورة ولم يهتم بتسجيل حيثياتها –كالذّين سبقوه– كما أنّه لم يولي اهتماما بالغا بالثورة الزّراعية والإقطاع وغيرها "وإنّما وجه اهتمامه إلى رصد الواقع وما يضطرب فيه من تحوّلات وما ينتظره من تغيير متّخذا من أبناء القرية نماذج لطبقات مختلفة تتضارب مصالحها وتتصارع فيما بينها ممّا يكشف

[1] .أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007، ص 89.

[2] . المرجع نفسه، ص 58.

[3] .عبد اللّه ركيبي: تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص 200.

[4] .صالح مفقودة: أبحاث في الرّواية العربيّة، مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، الجزائر، ط1، 2008م، ص 22.

*.عبد الحميد بن هدوقة (1996 – 1925)أديب وروائي جزائري. يعتبر صاحب أول رواية جزائرية باللغة العربية (ريح الجنوب).

[5] .عبد الفتاح عثمان: الرّواية العربيّة الجزائريّة ورؤية الواقع –دراسة تحليلية فنيّة– الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1993، ص 90.

عن هويّتها، ويحدّد مواقعها بالنّسبة للواقع الثّوري الجديد"[1]، وإن كنا نرى هذه الأحداث في بعض جزئياتها، فإنّها تتوارى هنا وهناك.

وقد أثارت الرّواية كذلك "قضايا كثيرة تتصل بالأرض وبالمرأة وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل كما تعالج الدّوافع الشّخصية والتّصرفات التّي تحرّك الإنسان وتقوده إلى مصيره، ثمّ تعرض جانب الشّر في الإنسان وصراعه الدّائم ضدّ رواسب الماضي ومحاولته التفوّق على نفسه ولكنّه سبّاق إلى نهاية لا يريدها لأنّ الظّروف أقوى منه"[2].

ويذهب "عمر بن قينة" للقول بأنّ (ريح الجنوب) "تعتبر فعلا النّشأة الجادّة النّاضجة لرواية فنّية جزائرية حدثا وشخصيات وأسلوبا"[3].

سرعان ما بدأت الرّواية الجزائريّة تتطوّر شيئا فشيئا، فبعد "عبد الحميد بن هدوقة"، أحدثت الرّواية بعده قفزة نوعيّة مع روايات "الطّاهر وطّار"**؛ فمنذ أن ظهرت أعماله بدأ النّقاد في الجزائر والمشرق ينظرون بجدّية إلى عناصر التفوّق والتفرّد التي طبعت أعمال هذا الرّوائي الجديد، ومنذئذ لم يعد الحديث عن الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالعربية، ينطلق من موقف الشّفقة أو الدّعم التّعاطفي، ولكنّها أصبحت تنتزع الإعجاب والتّقدير وغطّت بهيمنتها عن باقي الأجناس الأدبيّة الأخرى في الجزائر، وانتزعت بذلك الصّدارة في مجال البحوث النّقدية والتّغطيات الصّحفية والإعلاميّة"[4].

فرواية (اللاّز) لـ"لطّاهر وطّار" والتّي تلت رواية (ريح الجنوب) بعامين مباشرة، خطت خطوات سريعة للّحاق بركب الجنس الرّوائي، محقّقة قفزة نوعيّة في الرّؤية والمضمون، خاصّة أنّها نوّعت من مضامينها وإن كانت الثّورة محتواها الفعلي، فهي –الرّواية– تخطو في مرحلة التّأسيس خطوة متقدّمة ذات اعتبار، إن لم تكن بالموضوع فبالمعالجة المتطوّرة، وهي تجمع ملامح من أشكال السلوك في واقع الثّورة الجزائريّة (1954م-1962م) وواقع ما بعد الاستقلال، وما أفرزه الوضع من آفاق مختلفة سياسيّة وثقافيّة واجتماعيّة"[5].

---

[1] . عبد الفتاح عثمان: الرّواية العربيّة الجزائريّة ورؤية الواقع، ص 90.

[2] .عبد اللّه ركيبي: تطوّر الأدب الجزائري الحديث، ص 201.

[3] .عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث –تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما–، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، ط2، 2009م.ص 201.

**.الطّاهر رطّار روائي جزائري (1936م-2010م)، اشتهر باسم (عمّي الطّاهر) ، ترك العديد من القصص والرّوايات، من رواياته (اللاّز 1974م، عرس بغل1983م، ، الوليّ الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء 2005م ...)، تحوّلت قصّته (نوّة) إلى فيلم حصد عدّة جوائز.

[4] .إدريس بوذيبة: الرؤية والبينة في روايات الطّاهر وطّار، ص 40.

[5] .عمر بن قينة: المرجع السابق، ص 220.

ويعتبرها "واسيني الأعرج"* أكثر عمل جرأة وشجاعة لأنها الوحيدة التي نجحت في الحديث عن الثّورة "فمعظم الذّين كتبوا عن الثّورة فشلوا بشكل من الأشكال، وسقطوا في الدّيماغوجيّة المجانيّة والشّعارية التّي تضرّ بالعمل أكثر مما تنفعه"[1].

والملاحظ عن هذه الرّوايات أنّها لم تختلف عن سابقاتها المكتوبة باللغة الفرنسية، فقد جاءت هي الأخرى في أغلبيتها تتحدّث عن الثّورة الجزائرية، والإخبار عن الواقع المعاش انطلاقا من حياة الشّعب وما يعانيه من أوضاع مترديّة، "ففي ظلّ الظروف الاقتصادية المزرية التّي عاشتها الجزائر بكلّ تناقضاتها كان طبيعيّا أن ينشأ وضع ثقافي مهزوز إلى حدّ بعيد ويفتقد الكثير من مقوّماته الأساسيّة، فالفن القصصي الذي ورث رصيدا ثوريا جادا ومشرقا كان عليه أن يحقق قفزة كمّية ونوعية الشّيء الذّي لم يتم، وحتّى المجموعات القصصية والكتابات الأخرى التي وجدت في هذه الحقبة التّاريخية لم تضف شيئا جديدا بقدر ما حاولت اجترار الماضي برؤى جدّ مختلفة"[2]، ففي ريح الجنوب مثلا حديث عن الإقطاع والثّورة الزّراعيّة والرّيف الجزائري، وأرّخت روايات الطّاهر وطّار لكلّ التغيّرات والتطوّرات الحاصلة في المجتمع الجزائري منذ الثّورة المسلّحة إلى غاية الاستقلال "فقد استطاعت الرّواية أن تبلور معالم الواقع الثّوري إبّان الثّورة الجزائريّة المسلّحة وأثناءها، وفي زمن الاستقلال، ولعلّ هذا الواقع بحركيته قدّم للرّوائيين الجزائريّين مادّة غنيّة ساعدتهم في عمليّة الإبداع والتّكوين"[3].

أمّا ما تعلّق بالموضوعات الأخرى وعلى رأسها الجانب الرّومانسي أو الوجداني، فلم يأت منفصلا عن الفعل الثّوري وإنّما مرتبط به ارتباطا قويّا "فقد اتخذت الأحداث العاطفيّة وسيلة تتحرّك من خلالها الشّخصيات في كفاحها المسلّح على نحو ما فعل الدّكتور "عبد الملك مرتاض" في روايتيه (نار ونور – ودماء ودموع)، أو في نضالها للكشف عن الفساد الأخلاقي كما فعل "اسماعيل غموقات" في روايته (الشّمس تشرق على الجميع)،و"شريف شناتليه" في رواية (حب أم شرف)"*[4].

فتعدّدت الكتابات بعدها، وحتى الموضوعات، ولم يعد الخطاب الثّوري وحده المسيطر، بل ظهرت في الأفق خطابات أخرى ظهرت أحيانا بصورة واضحة وأحيانا كثيرة بصورة مضمرة تظهرها قرائن دالة عليها هنا وهناك بين دفات الرّواية وسطورها.

---

[1] . واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 91.

[2] .المرجع نفسه، ص 84.

[3] .أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط، 1996م، ص 86.

[4] .عبد الفتاح عثمان: الرّواية الجزائريّة ورؤية الواقع، ص 9.

*. نار ونور 1975، دماء ودموع 1977، الشّمس تشرق على الجميع 1978، حب أم شرف 1978.

وقد عرفت الرّواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربيّة تراكما في ما بعد على خلاف المكتوبة بالفرنسيّة التّي عرفت تراجعا وهذا دليل على أن اللغة العربيّة الوطنيّة بدأت تأخذ مكانها الطّبيعي على كافّة الأصعدة التّعبيريّة خاصة والرّواية، فقد تبيّن أنّ عدد الرّوايات الجزائريّة المكتوبة باللّغة العربية "بلغ خمسا وأربعين (45) رواية، حتى صيف عام 1984م"[1].

وعن القضايا التي حملتها الرّواية في تلك الفترة، فقد حدّدها "أحمد دوغان" في كتابه "في الأدب الجزائري الحديث" في:

- الثّورة الجزائريّة المسلّحة؛ والواقع الجزائري آنذاك، والتّي كان لهما النّصيب الأكبر.
- التّطبيق الاشتراكي والثّورة الزّراعية، والإصلاحات المقترحة.
- الالتزام... ونقد الواقع الاجتماعي منه خصوصا.
- أحوال الجالية الجزائريّة ونقد المهجر.
- الهجرة من الرّيف إلى المدينة، والمشاكل المترتبة عن ذلك.
- قضايا أخرى.

**المطلب الثالث: الرّواية الجزائريّة بعد مرحلة التّأسيس:**

**1.3.الثمانينات:**

اختلف النّقاد والدّارسون حول الرّواية في فترة الثّمانينات بين من يراها تقليدا لجيل السّبعينات واجترارا لموضوعاته خاصّة أنّ أغلب روّادها بدأت تجاربهم الرّوائية في تلك الفترة، بالإضافة إلى أنّ المجتمع الجزائري لم تطرأ عليه تغيّرات واضحة أو أحداث شغلت الرّوائيين الجزائريين، وعلى النّقيض من ذلك هلّل بعض النّقاد والدّارسين للتّجربة الرّوائية في عهد الثّمانينات واعتبروه جيلا تجديديّا خاصّة مع الرّوائيين "واسيني الأعرج" و"رشيد بوجدرة".

كتب الرّوائي "واسيني الأعرج" مجموعة كبيرة من الرّوايات في تلك الفترة، منها:

- (البوابة الزّرقاء –وقائع من أوجاع رجل)، 1980م.
- طوق الياسمين (طوق الياسمين –وقع الأحذية الخشنة)، 1981م.
- (ما تبقى من سيرة لخضر حمروش)، 1982م.

[1] .أحمد دوغان: في الأدب الجزائري الحديث، ص 86.

- (نوّار اللّوز)، ص 1983م.
- (مصرع أحلام مريم الوديعة)، 1984م*.

وكتب "رشيد بوجدرة" عددا معتبرا من الرّوايات منها:

- (التفكك) سنة 1982 م،
- (المرث) سنة 1984م،
- (ليليات امرأة آرق) سنة 1985م،
- (معركة الزقاق) سنة 1986م.

فتميّزت هذه الفترة بمواصلة التّجديد ومحاولة خرق آفاق جديدة للكتابة الرّوائيّة خاصّة مع جيل السّبعينات الذّي اكتسب خبرة التّعامل مع الأحداث وتنويع الشّخصيات، كما فعل "الطّاهر وطّار" مع الجزء الثّاني لروايته السّبعينيّة (اللّاز) تحت عنوان ( العشق والموت في الزّمن الحرّاشي -1980م-)، ومثله "عبد الحميد بن هدّوقة" إذ واصل هو الآخر مرحلة العطاء كنهر لا ينضب من خلال مجموعة روايات تتقدّمها روايته (الجازية والدّراويش 1983م) التّي حققت شهرة واسعة خاصّة أنها مزجت بعضا من الاقتباسات من سيرة بني هلال سوى أنّ بعض الرّوائيين ظلّوا لصيقين بالثّورة وبكلّ ما يمجّدها فجاءت نصوصهم اجترارا لمرحلة سابقة.

ولكن صورة الثّورة عند هذين الجيلين كانت متغيّرة قليلا عن زمنها الحقيقي، فهي في أعمال " الطّاهر وطّار ورشيد بوجدرة وواسيني الأعرج وأمين الزّاوي ومرزاق بقطاش والحبيب السّايح –على تفاوت فيما بينهم- لم تحضر بوصفها رقعة أرجوانية تزيّن النّص الأدبيّ ولا كجسر يمكّن الكاتب من العبور إلى اكتساب الشّرعية الأدبيّة وإنّما الارتداد إلى صورة الحرب يمثّل مرتكزا نقديا نقيضا لشرعيّة تاريخيّة يكرّسها الخطاب الرّسمي بشكل مبتذل وهنا يتداخل السّياسي والاجتماعي والنّفسي والتّاريخي، وتقصر أيّة مقارنة نقدية عن ملامسة الإشكالية التّي يطرحها النّص إذا هي اعتمدت منطلقا أحاديا ، وإذا هي لم تتسلّح بوعي واقعي وتاريخي"[1].

وأحصى النّاقد "مخلوف عامر" بعض خصائص الكتابة الحداثية في هذه الفترة، منها:

- يبدو الكاتب مقلّا، يمنح الوقت الكافي لخلق الأجواء والاشتغال على اللّغة.

[1] .مخلوف عامر: تطوّر النّص السّردي (مقال)، مجلّة "جيل" الدّراسات الأدبية والفكريّة، العدد الرّابع، ديسمبر /كانون الأوّل، 2014، مركز جيل البحث العلمي، لبنان، 2014، ص 120.

* واسيني الأعرج: مواليد 1954م، روائي جزائري، وأستاذ كرسي بجامعتي الجزائر المركزيّة والسوربون الفرنسيّة، كتب العديد من الرّوايات، منها: طوق الياسمين 2004م، أنثى السّراب 2010م، نساء كازانوفا 2018م...

- تحضر الذّات الكاتبة موزّعة على مختلف الشّخصيّات في حركتي مدّ وجزر تؤول في النّهاية إلى رؤيا أو موقف يختفي خلف حجاب أدبي يستوقف القارئ قبل اختراقه إلى غيره.
- يستدعي فعل الكتابة المخزون الثّقافي المتعدّد، التّراث الوطني والعربي والإسلامي والإنساني.
- ينكسر العمود التّقليدي بتداخل الأزمنة وتعدّد الأصوات ما يضطرّ المتلقّي إلى إعادة ترتيب الأحداث وإعادة القراءة ليتمكّن من تحريك النّص في رحابة ذهنيّة.
- إنّها كتابة منفتحة على جملة من الاحتمالات والتّأويلات[1].

### 2.3. التّسعينات:

فقد استطاع الكثير من الرّوائيين الجزائريّين إنتاج نصوص تحمل تجربة عميقة ولصيقة بالفجيعة التّي ألمت بالجزائر في العشريّة السّوداء التّي كتبت بالدّم قبل القلم، وأطلقت عدّة مسمّيات على هذه الفترة منها: (العشرية السوداء)، (عشرية الدّم)، (المحنة)، ولعلّ أبرزها تسمية (الأدب الاستعجالي)؛ الذي ذهب مسمّوه إلى كونه أدبا جاء في مرحلة استعجالية، وبطريقة استعجالية وهو ما تفسّره كثرة روايات تلك المرحلة، على الرّغم من الأوضاع المزرية التّي تعيشها الجزائر وقتئذ، فلم تجد الرّواية من بدّ سوى التأريخ لهذه الأحداث الدّامية، والغرق فيها، ومن الهروب منها وجد الرّوائي نفسه يعود إليها، خاصّة منظر الجثث المتراكمة والأحداث المتشاكلة والمتشابهة، وأن الشّعب في تلك الفترة لا يعرف لما قتل ومن طرف من؟

اتّخذت الرّواية التّسعينيّة من هذه الأزمة منبعا لمادّتها، وبناء فضائها، لتنتج منه ما يناسب موضوعاتها الأليمة وأحداثها الجريحة، والتقى عديد روائيي تلك المرحلة في نقطة واحدة وهي محاولة إيجاد السّبب لهذه الأزمة والبحث في جذورها، كما حاولوا إعطاء صورة لحياة المثّقف فيها وأوضاعه وما يواجهه من غموض وانتكاس ومضايقات، واغتيال أحيانا " واستطاع النّص السّردي الجزائري في فترة قصيرة أن يجرّب تقنيات الكتابة الجديدة من ارتداد مناجاة وسخريّة، إلى خلخلة التّسلسل الزّمني كما تمكّن من توظيف التّراث على نحو جماليّ، وبعدها كان التّراث الوطنيّ المحلّي هو الغالب، أصبح الكاتب يعانق التّراث الإسلامي والإنساني"[2].

يعبّر عن ذلك الرّوائي "أمين الزّاوي" بقوله: "في الخارج تحتنا المدينة كئيبة والنّاس يحملون رؤوسهم فوق أعناقهم غير متأكّدين أنّها ستظلّ إلى آخر الطّريق لاصق في مكانها هناك يتفقّد النّاس رؤوسهم المدوّرة كما يتفقّد

[1] .مخلوف عامر: تطوّر النّص السّردي في الجزائر (مقال)، ص 121.

[2] .المرجع نفسه، ص ن.

الشّيء"[1].

لم يعد الموت شيئا مخيفا ولا مرعبا، والأيام التّي لا يسقط فيها ضحايا تعتبر أياما استثنائيّة، ووجود ضحايا في كلّ مكان أمر عاديّ متوقّع، إنّ "بشير مفتي" لا يشعر بالرّاحة عندما ينهض صباحا أو يتمشّى ليلا ولا يرى جثّة أمامه، لأنّه كغيره اعتاد وجود الجثث في كلّ مكان " لم أعد أهتمّ بمن سقط أمامي من القتلى الجثث احتلّت بالفعل ذاكرتي ثمّ صارت أليفة وضروريّة "[2].

كما أنّ الخطاب الرّوائي التّسعيني تميّز بشكل كبير عمّا سبقه من الخطابات، فاختفى الرّوائي أحيانا وراء الأبطال الذين كانوا مركز السّرد، بل تعدّدت الشّخصيات في الرّواية الواحدة بين موال للنّظام أو رافض له وبين إظهار الحقيقة حينا وتغييبها حينا آخر، فيخبرنا مثلا الرّوائي "عيسى لحيلح" ن ذلك بالقول: " التطرّف المتشنّج الذّي شنّته جبهة التّحرير لما جعلت النّاس يعتقدون أنّ كلّ من خالفها خائن للقضيّة الوطنيّة ليقتدي بها اليساريّون والاشتراكيّون، حين رأوا أنّ كلّ من خالفم في نظرتهم لثورة البناء والتشييد رجعي وبرجوازي عميل، ليتمّ هذا التطرّف والتشنّج بأصحاب اللّحية الذّين أشاعوا في السّواد أنّ كلّ من خالف نظرتهم وفهمهم للدّين مارق زنديق"[3].

لقد استخدم في الغالب "الكلام اليومي الذّي يعطي الشّخصيات هويّتها المميّزة، كما يحرص على التّعبير عن الأنا الظّاهرة وآمالها المكبوتة بسبب القمع والممنوعة من التحقّق في الواقع الفعلي "[4].

شهدت السّاحة الأدبية في هذه المرحلة عديدا من الرّوايات المقتبسة من الواقع الذّي يعيشه الشّعب، بل انطلقت من يومياته اليومية وظروفه السّياسيّة. ليجد الرّوائي نفسه في بعض الأحيان "يكتفي بالشّهادة على صراع معقّد وغامض، يدفعه إلى طرح سؤال الحقيقة على نفسه من منظوره الخاص، يؤطّره خطاب ينتمي إلى مرحلة تميّزت بالعجز السّياسي، وانفجار الاقتتال الدّاخلي، ينسج علاقاته البنائيّة، أو شاهد دوره الإيحاء إلى مجرّد مسار أو الإشارة على مجرّد واقع، وطرح أسئلة حائرة تدفع إلى التأمّل والنّقاش والبحث عن الحقيقة"[5]، وهل كان يمكن لهذه الأسئلة أن تذهب وتجيء فقيرة الجواب، أو هو الخوف من الحقيقة أصلا، لذلك فتغييب بـــعض الحقائق

[1] .أمين الزّاوي: الرّعشة، امرأة وسط الرّوح وحكاية أطراف الرّيح، دار الكنوز الأدبية، لبنان، دط، 1999م، ص 115.

[2] .بشير مفتي: أرخبيل الذّباب (رواية)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان/ منشورات الاختلاف، الجزائر، دط، 2010م، ص ص 114، 115.

[3] .عيسى لحيلح: كرّاف الخطايا (رواية)، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2002م، ص 208.

[4] .الشريف حبيلة: االرّواية والعنف –دراسة سوسيو نصيّة في الرّواية الرّواية الجزائريّة المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1، 2010، ص6.

[5] .المرجع نفسه، ص 7.

حقن لأرواح قد تزهق ودماء قد تسيل، أو ربّما حقن لصلة الرّحم من الانقطاع.

واتخذت الرّواية جراء هذه الأوضاع العنف المحور الرّئيس في متونها، فلا توجد رواية إلا وكان العنف أحد مقوّماتها فيظهر أحيانا كالرّصاصة التّي تعلن بداية العنف، أو يكون كاغتيال يجيء معلنا نهايتها، وأحيانا يرافق العنف كلّ حيثياتها سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا " والتقى "الطّاهر وطّار" في (الشّمعة والدّهاليز) مثلا مع "الأعرج واسيني" في (سيّدة المقام) في البحث عن جذور الأزمة وفضح الممارسات التّي تبعتها، كما جسّدها آخرون كـ"إبراهيم سعدي" في ((فتاوى زمن الموت) و"محمّد ساري" في (الورم) و"بشير مفتي" في (المراسيم والجنائز) من خلال شخصيات مهزومة بخيبات آمالها فيما كانوا يرنون إليه، وجاءت هذه النّصوص مفتوحة تتميّز "بانفتاحها على الزّمن، فلا تضع خطّ النّهاية لزمن العنف، ذلك أنّ زمن الكتابة متزامن مع زمن الوقائع"[1].

ولم يكن المحتوى الواقعي والإيديولوجي التّغيير الوحيد الذّي طرأ على رواية هذه المرحلة "وإنّما استطاعت النّصوص أن تؤسّس فضاءات مغايرة جلبت إليها القارئ، فبصرنا بتجارب منفتحة على الأشكال السّردية المختلفة، فكان مثلا الانفتاح على التّراث الشّعبي الشّفوي والموروث الحكائي العربي جزءا من صياغة متخيّل يحيل على تعدّد هائل تجسّد من خلال حوارية أصبحت أحد مفاتيح قراءة الرّواية الجزائريّ.

فالرّواية التّسعينيّة في الجزائر لم تترك شيئا إلّا وأحصته "فقد تناولت في نصوصها وأشارت إلى عنف السّلطة الحاكمة مثل ما نجد في رواية (دم الغزال) لـ"مرزاق بقطاش"، و(كرّاف الخطايا ) لـ"عيسى لحيلح" و(امرأة بلا ملامح) لـ"كمال بركاني" و(ذاكرة الجسد) لـ"أحلام مستغانمي) و(الشّمعة والدّهاليز لـ"الطّاهر وطّار"[2].

وممّا جاء في هذه الرّوايات، نورد أنموذجا يعبّر عن غضب اللّفظ وعنفه، وقساوة المشهد وألمه، واحتضان التّراب لزخّات الدّم بدلا من المطر، ولم يحتضن إلّا نصف جثّة بين ثنايا حبيباته، "كان صوت البحر ينسحب مخلّفا وراءه أصداء لأناس يذبحون ويحشرجون الحشرجات الأخيرة، أصوات تشبه أصوات السّكاكين وهي تنغرس بقوّة في الرّقاب والصّدور ومخترقة الألياف والعروق واللّحم والعظام الرّقيقة"[3]، ثمّ يوجّه نداءه إلى أولئك الذّين عاثوا في الأرض فسادا ودمارا وفي الأجساد تشوّها وتركوا في القلوب غصّة حزينة يدعوهم للرّحيل من أجل سرقة لحظة أمان في ربوع هذه البلاد التّي صارت تذبح نفسها بنفسها "أيّها القتلة، اخرجوا من قيامتنا، اخرجوا من أحزاننا وأفراحنا

[1] .الشّريف حبيلة: الرّواية والعنف، ص 99.

[2] . المرجع نفسه، ص 100.

[3] .واسيني الأعرج: سيّددة المقام –مراثي الجمعة الحزينة– (رواية)، دار الجمل، الجزائر، دط، د ت، ص 239.

اتركونا نموت ونحيا كما نشاء. أيّها القتلة اخرجوا من أصدائنا وأشلائنا، اخرجوا من دورتنا الدّموية"[1].

ومن روايات هذه المرحلة:

- واسيني الأعرج ← سيّدة المقام 1991م.
- واسيني الأعرج ← فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف 1993م.
- واسيني الأعرج ← حارسة الظّلال 1995م.
- بشير مفتي: ← المراسيم والجنائز 1998م
- الطاهر وطار ← الشّمعة والدّهاليز 1995م.
- الطاهر وطار ← الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي 1999م.
- رشيد بوجدرة: ← تيميمون 1994م
- عزالدّين جلاوجي: ← سرادق الحلم والفجيعة 1999م.
- إبراهيم سعدي: ← فتاوى زمن الموت 1999م
- حميدة عيّاشي: ← متاهات ليل الفتنة

### 3.3. رواية ما بعد االألفين:

أرادت الرواية الجزائرية الجديدة ملامسة آفاقا وفضاءات تعبيرية جديدة غير مألوفة وغير تقليدية، حيث جرّبت نمطا جديدا من الكتابة، وهو ما جعل الفرق واضحا وقائما بين رواية تقليدية وأخرى حداثية تسعى إلى خلق تقليد جديد لدى المتلقي الذي كان محكوما بأشكال أدبية وتعبيرية موروثة تحكّمت زمنا طويلا في تحديد أفق تلقي هذا القارئ، -أشبه بالقصيدة العمودية التّي استحوذت ردحا من الزّمن- وذلك لأنّ النصّ السردي الذي بات يشتغل على أنماط التجريب وتحديث الحكي، قد صار متورّطا في مسعى تكسير النمطيّة والسكون والتّقليد والتّغلب عليها، حيث الطّغيان على سكونية اللغة وصيغها الحكائية، والولوج إلى جدل السرد والمسرود، فتبلورت آنئذ طرائق مستحدثة تضمّ خواص اللغة الرمزية وشعريتها، فضلا عن صياغات فنية تؤلّف نسيجا سرديا تلتقي في زحمه أساليب وبنيات تعكس علامات التجريب بمختلف أنساقها، فولدت الرّواية الجزائريّة بحلّة جديدة، غير متشابهة الشّكل ولا المضمون، واقعيّة أحيانا قليلة وخياليّة في كثير من المرّات، أو غالبا ما تجنح للخوارق الطّبيعية

[1] . واسيني الأعرج: سيّدة المقام، ص 239.

وما بعد الطّبيعة.

تشقّ الرواية الجزائرية بهذا المفهوم "من الواقع لتحدّد شروط المثاقفة مع الآخر، ولتخبرنا بهواجس النهضة وإيقاع التصنيفات الاجتماعية، وتبديل القيم وتوالد اللغات داخل اللغة الواحدة، الأمر الذي أعطى للرواية مكانة مميزة وحساسة لأنّها الشّكل التّعبيري الأقدر على التقاط صور وعلامات التّحوّل، من خلال كتابة التّاريخ العميق الخفي الممزوج بالزّمن المعيش وبأسئلة الإنسان العربي داخل تاريخه الحديث المتسارع الإيقاع المزدحم بالأحداث والهزات، والإحباطات...وشيئا فشيئا أصبحت الرواية الجزائرية أكثر مكاشفة للذات...وطرح الأسئلة الصعبة عبر الرصد التفصيلي لتغيرات المجتمع والإنسان"[1]

تبنى جملة من الرّوائيون المعاصرون هذا المنهج لقناعتهم بأن لغة السّرد يجب أن تبتعد قدر الإمكان عن الوضوح والتّحديد، إذ في الإيحاء رحابة وانطلاق يدفعان بالقارئ إلى الغوص البعيد المقصود إلى المعنى وظله فجاءت غامضة مبهمة، جعلت القارئ يلج عوالم مختلفة لم يسمع بها.

لوحظ كذلك على الرّواية الجزائرية الجديدة لجوء الروائي إلى الرّمز وتحوير الشّخصيات وإخفائها في ثوب المقنّع، خوفا من الأذى من جهة، وتمريرا لأكبر قدر من الحقائق، إذ يجمع القصص المتشابهة والمتشاكلة وقضايا الفساد والانحلال في قضيّة واحدة وشخصيّة مشتركة من جهة ثانية.

**المطلب الرابع: رواية الخيال العلمي:**

يعرّف الخيال العلمي بأنّه:" (كما نشأ مصطلحا) أو الخيال الافتراضي (كما ارتقى مفهوما) هما قراءتان ممكنتان للبادئة المختصرة الشهيرة SF التي تفكك كلاسيكيا.(Science Fiction) وتقرأ حديثا- منذ ستينات القرن العشرين ... (speculative fiction) – خيال علمي لأن نشأة هذا النوع من الكتابات كانت شديدة الارتباط بوصف جديد العلم وما يجره من جديد الحياة، أو وصف أثر التطور العلمي على الحياة في مناحيها العديدة... إلا أن تطور الكتابة وللظروف العسيرة التي مر بها العلم حينما اتهم بالوقوف خلف الحربين العالميتين، جعلا المادة العلمية تتقلص في هذه الرواية التي يحدث أن تسمى مستقبلية أو استشرافية وهذه الكلمة

[1]. محمد سالم محمد الأمين الطلبة، مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي –دراسة نظريّة تطبيقيّة في سيمانطيقا السّرد مؤسّسة الانتشار العربي، لبنان،ط1، 2007م، ص 298.

الأخيرة واسعة الاستعمال في الميدان إلى درجة تسمية الفرانكفونيين لهذا الجنس بأدب الاستشراف Littérature d'anticipation..."[1].

ظهر هذا النّوع من الرّواية في الجزائر في سنوات متأخرّة لكنّه عرف ازدهارا وشهرة، ليطرقه مؤخّرا العديد من الرّوائيين الذّين غاصوا في العالم الأفقي والعالم السّفلي، بل وسافروا إلى المستقبل، ومنهم من جعل من الفضائيين أبطال روايته، ويمكننا البدء من الرّوائي "فيصل الأحمر" صاحب رواية (أمين العلواني) عام 2007م التّي تعتبر من الإرهاصات الأولى في هذا المجال، والتّي قال عنها: "( أمين العلوان )يمنحتني إمكانية التلاعب بقواعد التخيل البسيطة أو القاعدية ، فقد تخيلت في مقطع ما من الرواية أن الشخصية الأدبية المسماة "أمين العلواني" ستجد كتابي حولها وتقرؤه، ثمّ جعلت أتصوّر ردود فعلها إزاء كاتب يرسم حياتها بأدق التفاصيل، ثم قبلت أنه ربما سيثيره ذلك الكاتب الذي رسم حياته فيبحث عن أسراره ويكتب حول تجربة ذلك الكاتب المغمور الفاشل المسمى"فيصل الأحمر "، وأنشأت لعبة مرايا كبيرة جدا يحاور من خلالها كل كاتب من الاثنين صورة الآخر في زمن آخر مع تعليقات السارد، تلك الشخصية الكبيرة المسماة هو،والتي أعطيتها أنا اسما في روايتي و جعلتها هي المؤلف الحقيقي لسيرة أمين العلواني"[2]، ونظّر لهذا النّوع من الأدب من خلال مقالات عديدة، فقد قال عنه بعد دراسة فاحصة ممحصّة لرواية (جلالته الأب الأعظم) لـ"حبيب مونسي" معرّفا: " يتموقع الفن في النقطة الطريفة الموجودة بين صرامة الواقع أو الحقيقة المعطاة وبين الانتعاش الشديد الذي تدخله الإمكانيات الخيالية على صرامة الواقع، نقطة طريفة ومثيرة تجمع بين "إن..." و"ماذا لو أن..." ...وإذا كان الأدب الواقعي مجبر على تقييد جزء "ماذا لو أن..." بالمعطيات الصارمة للجزء "إن..."، فالخيال العلمي ينبني على التحرير الكلي للجزء الأول من الثاني، وهو تحرير يتخلص من الفجاجة غير المبررة وغير القابلة للتبرير للسريالية أو الدادائية أو العجائبية بواسطة التبرير العلمي والغطاء المنطقي العقلي... وهذا ما يعطي اللعبة جانبها الشيق... وسوف نذكر باستمرار بكون اللعب معطى حداثيا رسخته ما بعد الحداثة، اللّعب بالكلمات واللّعب بالأشكال والمحاكاة الساخرة... إنها كلمات تقترب من طبيعة المجاز الذي هو تغطية غير كاملة للحقيقة، وحياد غير مكتمل عن صرامة الواقع...المجاز!"[3]، وكتب فيه كذلك "نبيل دادوة" في روايته (الكلمات الجميلة... رحلة إلى الزّهرة).

---

[1]. فيصل الأحمر: تلقي الخيال العلمي في الجزائر (مقال)، أعمال المؤتمر الدّولي: الرّواية العربيّة في الألفية الثّالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر 21-22 الجزائر أغسطس 2016م، مركز جيل البحث العلمي، لبنان، 2016م، ص 45.

[2]. المرجع نفسه، ص 54.

[3]. المرجع نفسه، ص 47.

ويندرج تحته أيضا في السّنوات المتأخّرة كلّ ما يمتّ بصلة له، من العجائبيّة، الفنتازيا، الدّستوبيا، روايات الرّعب والخيال وعالم الغيبيّات والتّنبؤ بالمستقبل والرّحلة إلى أزمان مختلفة غير زماننا وأماكن كالجنّة والنّار وغيرها ومن أهمّ من كتب في هذا ؛ "واسيني الأعرج" في روايته (2084م حكاية العربي الأخير)، و"ربيعة جلطي" في (قلب الملاك الآلي)، و"عبد الرّزاق طواهرية" في (شياطين بانكوك ورواية بيدوفيليا 6.66، شيفا مخطوطة القرن الصّغير)، بحيث تعتبر الأولى والثّانية روايتان حول عالم الجريمة الالكتروني الذّي انتشر بكثرة في الآونة الأخيرة، في حين تغوص الثّالثة في عالم ما وراء الطبيعة وأشياء لم تستطع حواسنا معرفتها ولا تقبّلها، يقول عنها: " شيفا ليست مجرّد تمثال يتجرّع ألم قرابينيه ويرتوي بدمائهم، ويستقبل كلّ يوم صلاتهم ودعائهم، "شيفا" الآن الرّمز الأوّل لهلاك البشريّة، لطمس النّجوم وإبادة المجموعة الشّمسيّة، حين ترقص "شيفا" تتبعها النّجوم في رقصة كونيّة عندما تحرّك أذرعها المتعدّدة لتصنع عقدا من الرّؤوس البشريّة، تتحقّق النبوءة وتتفجّر القنبلة الكهرومغناطيسيّة، فاتحة جحيم البّوابة البعدية، بوابة سيركع عند مدخلها العلماء المجانين بمآزر بيضاء تحمل دماء القرابين، ويصبحوا جميعا مرحّبين بالفتنة العظمى... "فتنة القرن الصّغير"، اسألوا العلماء عن الملحمة"[1].

وفيها يحاول التّنبؤ بنهاية العالم عن طريق خطأ قد يقع فيه العلماء، ينتج عنه ثقب أسود قد يبتلع المجموعة الشّمسية.

وكذلك صدر للكاتب رواية (الوحا العجل السّاعة)* وهي رواية من الأدب العجائبي الذّي اهتم هذه المرّة:

1. تطرّقت الرّواية إلى عالم السّحر من منظُور السّحرة والرّوحانيّين، مُركِّزة على الزّوهريين والرّبانيين والشيطانيّين واستندَت لتوضيح الفكرة على كتب قديمة روحانية ككتب : البلهان وشمس المعارف الكبرى والصّولجان، حيث أظهرت الرّواية العواقب الوخيمة لكل من يستخدم السّحر، في شكل سرديّ توعوي وترهيبي.

-2. دُعِّم الكتاب بأسرار وخبايا لَم تُتناول من قبل؛ قدَّمهَا شيخ عارِف بالصّحراء ومعالمهَا للكاتب. وقَد جاء فيها بالتّفصيل ولأوّل مرّة أسرار أحمد بن قاف أكثر الشّخصيات غموضًا في العالم الرّوحانيّ.

-3. أزال الكاتب غموضَ النّجمة الخماسيّة العملاقة المتواجدة في ولاية تندوف بعد بحثٍ عميقٍ جمعه مع أهل الاختصاص، كمَا عالج موضوع سيفار أكبر مدينة كهوف في العالم، وتطرّق لسرّهَا المكنون الذي لا يعرفه سوَى أقليّة من أهل المنطقة!

[1] .عبد الرّزاق طواهرية: شيفا –مخطوطة القرن الصّغير– (رواية)، دار المثقف للنّشر والتّوزيع، باتنة/ الجزائر، ط 5، 2019م، على ظهر الغلاف الخارجي.

-4. أثارت الرّواية موضوع رسومات كهوف الطّاسيلي التي حيّرت العلماء؛ بطريقة تنفي نظرية الأطباق الطّائرَة وتُحيِّي أحد أهم الأسرار العجيبة التي خلَّفها الطّوكميّون الملقّبُون بالرّؤوس المستديرَة.

-5. أسواق الجّن، أحَد أهم المعارِف التي يحتفظُ بها الرّوحانيُّون ولا يذكرونها أمام الجّميع، الرّواية كشفت أبرز سوق للجّن في الصّحراء الكبرى حسب زعم هؤلَاء؛ وما يُباعُ فيه وما يُمَيِّزُ رُوَّادَهُ أصحاب الخُطَى الخفيفة، فمن يكونون يا ترى؟"[1].

والجديد في هذه الرّواية –كما يلاحظ– هو العودة إلى الماضي بالضّبط إلى 1379هـ والغوص فيما حملته تلك السّنون وما معتقدات شعوبها.

أمّا "لمين" فيحوّل من آدميّ إلى كائن أسطوري في أرض غريبة يحكمها الرّوبوتات، فيمضي رفقة صديقيه "مالك و "إيناس" إيجاد وسيلة للعودة إلى زمنهما، "يواجه الأبطال تحدّيات غير متوقّعة خلال مغامرتهما للبحث عن كنوز العوالم المنصهرة، إلّا أنّ الرّوبوت سيكشف عن الطّريقة الوحيدة والتّي تعدّ أسلوبا علميّا إلى حدّ ما سوف يغيّر حياة الصّديقين في زمنهما ليمهّد لميلاد راهيليا*"[2].

وخلاصة ما ميّز الأدب الجزائري في الآونة الأخيرة هو "التّعدّد اللّغوي، فهناك كتّاب باللّغة العربيّة وآخرون بالفرنسية وفريق ثالث باللّغة الأمازيغية، كلّ أدب له ذاكرته التّاريخيّة التّي تميّزه، وله مرجعيّاته الجماليّة القادمة من تقاليد كلّ لغة، ولأنّ الكّتاب يعيشون في فضاء ثقافيّ واحد، فإنّ كلّ فريق يؤثّر ويتأثّر بالآخر، سواء بشكل مباشر أو غير مباشر"[3].

فبالإضافة إلى اللّغة العربيّة التّي ميّزت الأدب الجزائري لسنوات عديدة وطغت على السّاحة الأدبية، نلاحظ توجّه بعض الكّتاب إلى الكتابة باللّغة الفرنسية من جديد يبدو مصطلح (رواية) الآن مبهما وغامضا، بحيث لا يمكن أن نحدّد عناصره ولا مؤشّراته ولا تقنيات كتابه، أمام الكم الهائل من روايات هذه الفترة، أو ما سميّ برواية وهو في

---

[1] . هذا ما أورده الكاتب في تقديم روايته على صفحته الشّخصيّة على الفايسبوك، abderazak touahria، يوم 14 يونيو/ جوان 2020.

*.الوحا/ العجل / السّاعة: خاتمة التّعويذة السّحرية،

[2] . لطفي ربزاني: راهيليا (رواية)، الجزائر تقرأ، الجزائر، 2019م، (ظهر الغلاف الخلفي).

*. نسبة إلى راهيل الذي يعد أحد شخصيات الرواية، **راهيليا** هو اسم الأرض أو الدولة أو العالم الذي تجري فيه الأحداث. ... هكذا، ومع التقدم في الأحداث و تصاعدها، يكون قد انتقل الشخوص من زمنهم الذي أشير إليه أنه العالم الواقعي (دائما في إطار روائي خيالي) إلى أرض الميعاد أي العالم الموازي الذي سقطا إليه.

[3] .ربيعة جلطي: تجارب الكّتاب المغاربة والخليج أنقذت الأدب من فخ التّكرار، حاورها: عبد العليم حريص، العربي، العدد 78، مايو 2020م، ص 75.

أصله جنس أدبيّ لا يمتّ لها بصلة، ممّا ساهم بتراجعها وتدهوّرها خاصّة وجود مئات الأعمال التّي تتسم بالحبكة الضائعة غير المشوّقة، والتّراكيب الضّعيفة، ناهيك أنّ بعض الأعمال التّي تحمل أخطاء لغويّة، والسّبب في ذلك تساهل النّقاد مع الكتّاب، وعدم وجود نقد متمرّس ورادع، وتوفّر دور النّشر التّي تنشر عديد الأعمال دون معايير نقدية مناسبة، دون الحديث عن التّي لا تهتم إلّا بزيادة أرباحها.

ويظهر الرّأي الذّي ذهب إليه الرّوائي "أمين الزّاوي" صائبا عندما صرّح لصحيفة (أندبندينت) قائلا: "لقد أُصيب الكتّاب بمرض جنون كتابة الرواية، بحثاً إما عن شهرة واهمة وموهومة تقدّمها وسائل الإعلام المعطوبة أو أملاً في الوصول إلى جائزة من تلك الجوائز التي ظهرت في كل مكان لتكريم الرواية على حساب القصة القصيرة والمسرح والنقد وحتى الشعر الذي لطالما ظل في مفهوم الثقافة العربية "ديوان العرب" وبذاك خلقت نوعاً من الخلل في التوازنات الأجناسية"[1].

ويفرّق "الزّاوي" بين كثرة الروايات في البلدان المتطوّرة وبين بلدان شمال إفريقيا، ففي الأولى ظاهرة إيجابيّة أمّا في الثّانية فهي سلبيّة،لأنّ البلدان المتقدّمة هي بلدان قارئة تهتمّ بالعلم والثّقافة ودور النّشر على عكس الثّانية "الكثرة في النصوص الروائية وفي عدد رؤوس الروائيين في المجتمعات القارئة هي مؤشر صادق إلى تطور سوق الكتاب واقتصاد الثقافة وتطور النّشر، أما في العالم العربي والبلدان المغاربية فلا شيء من ذلك، فاقتصاد الثّقافة وسوقها مغيّبة ومضبّبة ومفلسة"[2]، كما يبدو في طرحه هذا غير متفائل بمستقبل الرّواية، وواضح من عنوانه أنّ مصير الرّواية المغاربيّة هو الموت والسّقوط في حفرة القبر، بعد أن سقطت في حفرة الإبداع في نهاية المطاف، كما يستبعد فوزهم حينها بأكبر جائزة يسعون إليها (جائزة نوبل).

وعموما فالرّواية الجزائريّة في مجملها " تصطنع عدّة أشكال أدبيّة ولغويّة لتوليد شكل روائي جديد، ينطوي على دلالات جديدة، وإمكانات قرائيّة متنوّعة، وذلك من خلال العودة إلى بعض الأشكال القديمة ومحاولة التّماهي معها مع العمل على إدماج العديد من اللّغات والخطابات الممكنة، للخروج بنوع روائي جديد"[3]، من شأنه أن يحدث ثورة في عالم الرّواية خاصة وأنّ الرّواية الجزائريّة ورغم حداثتها إلّا أنّها شقّت طريقها في العالم العربيّ

[1] .أمين الزّاوي: " حفرة" الرواية العربية وجائزة نوبل للآداب"- هذه "الوفرة" الإبداعية تبدو نتاج حالة مرضية ثقافياً وسياسياً ومؤسساتياً-(مقال) https://www.independentarabia.com، الخميس 14 أكتوبر 2021 9:37سا.

[2] . المرجع نفسه.

[3] .ستي جباري: الأدب الجزائري وفضاء الأنترنيت –آليات الإبداع وتفاعلية القراءة-، دار فضاءات للنّشر والتّوزيع، عمان (الأردن)، ط1 2018م.ص 23.

والأجنبيّ وتحصد عديد الجوائز الأدبيّة القيّمة. جعلت الرّوائي "واسيني الأعرج" يتساءل بعدما تبيّن له أنّ الرّواية الجزائريّة استطاعت استدراك النّقائص التّي شابتها كميّا وثيميا ولغويّا "هل مردّ ذلك فقط المواهب الفردية للمبدعين الجزائريّين أم أنّ هناك إرثا خفيّا يأتي من بعيد بدأ يتحوّل مع الزّمن إلى مادّة مخياليّة تنسج في لا وعي الكاتب كيانا روائيّا متميّزا"[1]، وتبقى الإجابة عن هذا السّؤال مرهونة بما ستكشفه الأيام القادمة من حياة الرّواية الجزائريّة.

كما خضعت الرّواية المعاصرة لتغيّرات كثيرة من ناحية طريقة الكتابة والأسلوب، فقد كسرت فنّيات الكتابة التّقليديّة: سلّم الزّمان والشّخصيات، كما أنّها تجاوزت الواقع وأطلقت العنان للخيال والوهم.

## المبحث الثّاني: السّينما الجزائرية بين الواقع والوهم

### المطلب الأول: نشأة السينما في الجزائر وظروفها:

ولدت السّينما في الجزائر ولادة طبيعيّة سليمة، وبدأت تسير على نحو سليم كذلك ومدروس، عالجت مختلف قضايا الشّعب الجزائري، "والعروض السّينمائيّة في مصر والجزائر لسينماتوغراف "لوميير"، تمّ تنظيمها مبكّرا في عام 1896م، في الغرف الخلفيّة للمقاهي، ولكن فقط في المدن التّي كان يقيم فيها عدد كبير من المقيمين الأجانب، مثل القاهرة والإسكندرية والجزائر ووهران"[2].

عرفت الجزائر السّينما في سنوات مبكّرة، ولكنّها اقتصرت فقط على المدن الكبرى، أضف إلى ذلك أنّ الظروف الاجتماعيّة والسيّاسية الصّعبة التّي مرّت عليها، جعلتها تغيب نوعا ما لاهتمام الشعب بالثّورة كعادته بعيدا عن مختلف الفنون الأخرى. ويذكر "جاك فيدال" في بحث له حول (السّينما الفرنسية في شمال إفريقيا) أنّ الفضل في قيام السّينما في الجزائر يعود إلى قدوم المصوّر الفوتوغرافي "Aleandre Promio" "لغرض تصوير بعض الأشرطة عن الحياة الاجتماعيّة في قلب العاصمة الجزائر، مثل باب عزّون سوق العرب، وساحة مقرّ الحكومة العامّة"[3].

وبعد ذلك غادر "ألكسندر بروميو" الأراضي الجزائرية، ليعود كسينمائي عام 1903، وعيّن "رئيسا لمصلحة السّينما والصّورة بمقرّ الحكومة العامة، والتحق في نفس الفترة المصوّر السّينمائي الفرنسي الجزائري "فيليكس مزغيش Félix Mesgguich" بإيفاده من الإخوة "لوميار Les frères Lumière"، لنفس

[1] . ستي جباري: الأدب الجزائري وفضاء الأنترنيت، ص 22.

[2] . جورج سادو: تاريخ السينما في العالم، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، منشورات عويدات، لبنان، الطبعة1، 1968م، ص 563.

[3] .جمال محمدي: عصفور شمال إفريقيا –مسار رائد السّينما الجزائريّة (طاهر حنّاش 1898، 1972)–موفم للنّشر، الجزائر، دط، 2017، ص 11.

الغرض ولكن لمهمّة أخرى وهي تجربة عروض السّينيماتوغراف présentation du cinématographe، في أولى عروض الأفلام السّينمائيّة بالقطر الجزائري والتّي انطلقت من مدينة "وهران" Oran سنة 1900، وتوسّعت إلى بعض المدن الأخرى مثل "سيدي بلعباس Sidi Belabes"، "سعيدة Saida" لتشمل منطقة الجزائر فيما بعد عندما تمّ فتح أوّل قاعة سينمائية بالجزائر وهي قاعة Cinema Mandain، شارع ديزلي Rue d'Isly، ومن هنا يمكن القول أنّ "ألكسندر بروميو" هو أوّل مصوّر ومخرج سينمائي تطأ أقدامه أرض الجزائر المستعمرة"[1]، ومنذ تلك الفترة بدأ الاهتمام بالسّينما في العديد من ولايات الجزائر، كما تمّ تصوير بعض الأفلام القصيرة والأفلام الوثائقيّة التي تتحدّث عن البطولات والمغامرات.

واستقطب الجنوب الجزائري العديد من السّينمائيين لتصوير أفلامهم الطّويلة، "ففي الفترة الممتدّة من 1923م إلى 1937م كان السّينمائيّون منشغلين بتصوير أفلامهم في جهات متعدّدة لا سيما الجنوب الجزائري العميق، أين توغّلت الجيوش الفرنسية في أعماق الصّحراء الجزائرية وحتّى متاخم مدينة بوسعادة؛ التّي بدأت تستقطب مجدّدا بلاتوهات التّصوير الكبيرة"[2]، التّي سمحت هذه الأخيرة للسينمائيين التصوير بحرية وشجّعتهم على الإبداع والعطاء، خاصة جمالها وروعة مناظرها، " فالصّورة التّي رسمتها السّينما الاستعماريّة للبيئة الجزائريّة هي لوحة فولكلوريّة منمطة، فالسينمائيون الاستعماريّون لم يثر انتباههم في الجزائر غير شمسها وهوائها ومناظرها الخلاّبة وكأنّها مجتمع خال من الحياة الاجتماعيّة، فلا وجود لذلك الإنسان الجزائري المسحوق المطرود من أرضه، لا فقر ولا انتفاضات.

وصوّرت السّينما الفرنسية خلافا لذلك الجزائريّ في صورته المتوحّشة، الظّالم والمتمرّد في مستوى كبير من الانحطاط والدّونيّة، وسعت إلى "تطبيق مبدأ النّموذج الهوليودي في علاقة العسكري بالأهلي، خاصّة بعد أن قام الأمريكي "وليم غريفت William Griffith" ببعث هذا النّوع من السّينما ممثّلا في أفلام الوسترن (western) سنة 1910م، حيث أنتجت أواخر العشرينات والثّلاثينات عدّة أفلام تتناول هذه العلاقة مثل: الرّقيب x، وواحد من الجوقة un des légions، وجوقة الشرف، وفيها يصوّر الأهالي كما لو أنّهم قطّاع طرق مخادعون ومتعطّشون للدّماء، وغيرها من الأفلام التّي صوّرته في أبشع صور التّخلّف غير متحضّر ولا مستقل مثل: "وجوه محجّبة، نفوس مغلقة 1931، وفي ظلّ الحريم 1928م.

[1] . جمال محمدي: عصفور شمال إفريقيا، ص 11.

[2] .المرجع نفسه، ص 13.

وبالنّظر إلى هذه الأعمال التي كانت في بدايتها تحت الإشراف الفرنسي، ناهيك عن التطوّرات التّي حصلت في الثّورة الجزائرية، والتغيّرات التّي واكبت العمل المسلّح في الجزائر مع جيش وجبهة التّحرير الوطنيّين "كانت الحاجة ملحّة لإيجاد سينما تواكب حرب التّحرير التّي بدأت عام 1954م، وكان لابدّ لهذه السّينما أن تنطلق من منطلق علمي مدروس ولا تكون مجرّد مغامرة، ولهذا وفي عام 1957م فتحت مدرسة للتّكوين السّينمائي في الجبال بولاية _أ_ من المنطقة الخامسة وكان مديرها "رونييه فوتييه"[1].

فعالجت الظروف القاهرة للشّعب الجزائري، كما أظهرت بشاعة الجرائم المرتكبة في حقّه، ناهيك عن محاولة مساهمتها في تنوير الرأي العام، كما أنّ هذه الفترة عرفت إنتاج وتصوير ما يفوق عشرات الأفلام الطويلة خاصّة بعد تشجيع جيش التحرير وجبهته للسينما وصناعة الأفلام.

فأخرجت عدّة أفلام، منها:

- أخرج " رونيه فولتييه": الجزائر الملتهبة 1958م، أمة الجزائر 1955م، خمسة رجال وشعب 1962م.
- وأخرج "بيار كيمون": اللاجئون 1958م، ساقية سيدي يوسف 1958م.
- "محمد الأخضر حامينا"*: ياسمينة1961م، صوت الشّعب 1961م (بمشاركة آخرين)"[2].

وكان أوّل فيلم خيالي مطوّل؛ فيلم (أمّهاتنا) لـ" مصطفى بديع"*** سنة 1963م، وبعدها أخرج فيلمه الثّاني (اللّيل يخاف من الشّمس) سنة 1964م، وعالج الفيلم أوضاع الشّعب الجزائري قبل الثّورة وعرف شهرة واسعة.

وما فتئت السّينما الجزائريّة تصدر أفلاما طويلة عديدة إبان الثّورة وبعد الاستقلال، خاصّة عند ظهور المنظّمات السّينمائية والنّوادي، وعلى رأسها (المركز السّمعي البصري) الذّي تأسّس أصلا في الخمسينات داخل إطار جبهة التحرير الوطنيّة على يد الفرنسي "رينيه فولتييه"... أمّا المنظّمة الثّانية فقد كانت شركة الإنتاج الخاصّة

---

[1] .جان ألكسان: السّينما في الوطن العربي، ص 218.

*رينيه فوتييه (René Vautier) : ما بين (1928-2015)، سينمائي ومخرج من أصل فرنسي وكان من المناهضين لسياسية الاستعمار، انظم إلى جيش التّحرير الوطني، وعمل على إخراج عدّة أفلام، منها (أفريقيا 50 عام 1956 وهو أوّل فيلم مناهض للاستعمار– أمة الجزائر – الجزائر تحترق (تشتعل) وهو الفيلم الذّي تنبّأ فيه باتفاقية أيفيان قبل حدوثها، وعرّف فيه العالم بالقضيّة الفرنسية، أخرج وشارك في ما يزيد عن 180 فيلما).

**. محمد لخضر حمينة: مخرج جزائري، ممثل وكاتب حوار سينمائي ولد في 1934م، في مدينة المسيلة الجزائر، أخرج العديد من الأفلام بالإضافة لما ذكر: حسان الإرهابي 1968م، ديسمبر 1973م وغيرهم.

[2] .المرجع السابق، ص 220 (بتصرّف).

***. مصطفى بديع: أطلقه الشاعر "مفدي زكريا" على المخرج "أرزقي برقوق" (1928م-2001م)، مخرج جزائري شارك في إخراج الكثير من الأفلام كما كتب بعض سيناريوهاتها. (ينظر: الفصل الرّابع).

(قصبة فيلم) التّي يديرها "ياسف سعدي"* والتّي تخصّصت في الإنتاج المشترك العالمي مثل فيلم (جيلوبونتيكورفو معركة الجزائر 1966م، الذّي حقّق شهرة لا تضاهى مازالت حيّة لحدّ الآن، ومازالت الجماهير تتهافت على مشاهدته في المناسبات الوطنيّة المختلفة رغم عرضه مرارا وتكرارا، وعدّ هذا الفيلم دافعا قويّا لمخرجي تلك المرحلة وللثّورة التّحريريّة عموما، خاصة بعد "تتويجة على الأسد الذّهبي في مهرجان البندقيّة سنة 1966م ويعالج الفيلم قضية الثّورة ضدّ المستعمر الفرنسي الذّي وأدّى بطولته الشّاب "إبراهيم حجّاج" في دور "علي لابوانت"، والمجاهد "ياسف سعدي"، وفيلم ( لوكنوفيسكونتي) المعدّ عن رواية "ألبير كامو" (الغريب 1967م) أمّا المنظّمة الثّالثة فكانت ( مكتب الجرائد السّينمائية الجزائريّة) الذّي أسّسه "محمد الأخضر حامينا" الذّي أنتج أيضا أفلاما روائيّة، وأصبح بؤرة لمشروع صناعة السّينما في عام 1964، وبحلول عام 1969 احتكر (المكتب الوطني للاقتصاد وصناعة السّينما "الاستراد والتّصدير بالإضافة إلى الإنتاج"[1].

ساهمت هذه المنظّمات بصورة كبيرة في تطوّر السّينما ومعالجتها للقضايا المختلفة، وبالرّغم من كونها جاءت في مرحلة الاستقلال إلّا أنّها عالجت قضايا الثّورة والثّوار وركّزت على سنوات العذاب التي عاشها الجزائريّون "مثل فيلم التّجميع التّسجيلي (فجر المعذّبين) 1965م لـ"أحمد راشدي"**، والحكاية المتخيّلة عن حرب التّحرير (رياح الأوراس) 1966م لـ"محمد الأخضر حامينا"، وقد استمرّ كلّ من هذين المخرجين في إعادة صياغة رواية التّحرير من أجل الجمهور الواسع، فقدّم "راشدي" (الأفيون والعصا) 1969م، و"الأخضر حامينا" ديسمبر 1972م وبوجه خاص إنتاجه الملحمي (وقائع سنين الجمر) 1975 م"[2].

لقطة من فيلم الأفيون و العصا

لقطة من فيلم ريح الأوراس

[1] . جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السّينما في العالم، ص 573.

*.ياسف سعدي: (1928م-2021م)، ممثّل وكاتب سيناريو ومن أشهر قاد جبهة التّحرير الوطني، يعتبر أوّل من أنشأ دارا للإنتاج السّينمائي (أفلام القصبة) التّي أنتجت فيلم (معركة الجزائر) الذّي ساهم فيه كأحد أبطاله. توفيّ مؤخّرا (سبتمبر 2021م).

[2] . جيوفري نوويل سميت: المرجع السابق، ص 574.

ظل التّركيز على الحرب –إذن–موضوع رئيسي للأفلام الجزائرية في فترة السّتّينات بالرّغم من تعدّد الرؤى والمفاهيم ووجهات النظر المختلفة، فقد قدم أحمد رشيدي فيلمه الروائي الأول "الأفيون والعصا" بأسلوب جريء وحكايات واقعيّة كانت قريبة جدا من المشاهد, أمّا فيلم"حكايات سنين الجمر" لـ"لأخضر حامينا" فقد فاق كلّ التوقّعات، وكان بذلك أول فيلم إفريقي يفوز بالسعفة الذهبية في مهرجان كان السينمائي، كما تم عرضه في العديد من القنوات والعربيّة منها خصوصا، ويتناول هذا الأخير نضال الشّعب ضدّ المستعمر في الصحراء القاحلة التّي روت رمالها العطشى أنهار من دماء المجاهدين البواسل والشّعب الأعزل، في واقع أليم وحياة مأساوية بطريقة تراجيديّة حزينة بائسة تترجم استماتة الشّعب من أجل استرجاع الحقوق الإنسانية المهضومة.

وفي اختزال فيلم (ريح الأوراس) مآسي وأحزان وخيبات شعب وويلات حرب مدمّرة مشرّدة للعائلات في معاناة أمّ، "أضفى على الفيلم شعريّة نعتها النّقاد بالواقعيّة الشّعريّة، فالكثير من النّقاد ظنّ أنّ تأثير الشّعرية الرّوسيّة كان كبيرا على المخرج الجزائري فأرجعوا السّبب إلى تأثّره بالمخرج الرّوسي "بودوفكين" أو "دونسكوي"، وبعضهم نسب الفيلم إلى المدرسة الفرنسيّة مثل أعمال "جون رونوار" أو "مارسيل كارني"، (طلوع النّهار) أو (رصيف الضّباب)"[1].

أمّا فيلم (وقائع سنين الجمر)، فقد قال عنه المخرج التّونسي "فريد بوغدير"*: "إنّ الفيلم تجاوز الواقعيّة ليبلغ عتبة الأسطورة"[2].

لقطة من فيلم سنوات الجمر

[1] .بغداد أحمد بليه: مخرجون وسينما جزائريّة، البدر السّاطع للطّباعة والنّشر، العلمة (سطيف/الجزائر)، ط2، 2018م، ص 47.

[2] .بغداد أحمد بليه: صور واقعيّة من السّينما الجزائريّة، البدر السّاطع للطّباعة والنّشر، العلمة (الجزائر)، ط1، 2018م، ص 26.

*.مخرج وصحفي وناقد تونسي (1944م)، أشهر أعماله فيلم روائي طويل بعنوان (عصفور السّطح –الحلفاويين–) 1990م، وشريطين وثائقيين (كاميرا إفريقية 1983م، كاميرا عربية 1987م).

وبإمكاننا أن نمثّل للمراحل الأولى للسينما الجزائرية وتطوّرها في الجدول التّالي[1] (بتصرّف):

| 1959 | 1962 | 1963 | 1964 | 1968 | 1975 |
|---|---|---|---|---|---|
| تكوين لجنة السّينما | تكوين مصلحة الإذاعة والتّلفزيون ومركز السّمعيات والبصريّات | إنشاء الدّيوان الوطني للأحداث الجزائرية وإنشاء مركز التوزيع (السّينما المتجوّلة) | إنشاء المركز الوطني للسّينما ودار الآثار السّينمائيّة | إنشاء مركز التوزيع السّينمائي | إنشاء مدرسة السّينما والوسائل السّمعيّة البصريّة بوزارة الإعلام والثّقافة |

يمكننا القول بأنّ التّأسيس الفعلي للسّينما قد لاقى صعوبة واضطرابات في البداية، وهذا أمر عادي فالجزائر خرجت لتوّها من الاستعمار الذّي خلّف عديدا من البنى الهشّة في المجالات كلّها، كما نلاحظ أنها كانت تحت سيطرت وهيمنة الدّولة، وقد تحكّمت هذه الأخيرة في جلّ مضامينها إن لم نقل أغلبها، والتّي كانت في معظمها مخلّدة للثّورة الجزائريّة وممجدّة لها، كما قامت السّينما بالحديث عن إنتاجات الدّولة بعد الاستقلال والإشادة بمختلف الإصلاحات، ولم يسمح لها بالخوض في مواضيع أخرى خوفا من الانزلاق في براثن مأساة أخرى. دون أن ننسى أنّ البدايات الأولى كانت بطبيعة استعمارية، فكان لا بدّ من محاولة الانفصال عنها وإلغائها بشكل من الأشكال، خاصة وأنّ السينما يعتبرها الكثيرون وسيلة أكثر فاعليّة للتّعبير عن الأفكار والمواقف والقضايا النضالية الوطنيّة والقوميّة، فالصّورة لها قوّة تأثير كبيرة ولها قدرة في كسب تعاطف الجمهور وهكذا كان إنتاج الأفلام النّاطقة باللّغة العربيّة فرصة مهمّة لتحقيق هذه الغاية، التّي افتقرت لها الأفلام المنتجة بلغة أخرى.

وما يمكن إجماله بشأن سينما السّتّينات أنّها:

- سينما الثّورة، فقد مجّدت الثّورة التّحريريّة المجيدة وبطولاتها الخالدة.
- سينما الشّعب، فهي المتحدّث عنه وعن حروبه وجهاده ضدّ المستعمر الظّالم، خطّت بذلك قصصا

[1] .أخذت الإحصائيات من جان ألكسان: السّينما في الوطن العربي، ص ص 219، 220.

بطولية.

- سينما الوطن بكلّ عاداته وتقاليده وبيئته الرّيفية خاصة، بحيث تمّ تصوير معظم المناظر في صحاري الجزائر وجبالها الطبيعيّة.

**المطلب الثاني: سينما السّبعينات والثمانينات:**

أصبح الاهتمام بالسّينما يتزايد يوما بعد يوم فقد "أنتجت السّينما الجزائريّة مجموعة كبيرة من الأفلام الطّويلة حتى عام 1974م مثلا؛ حوالي خمسة وعشرون (25) فيلما، والإنتاج المشترك حوالي ثلاثة عشر (13) فيلما في الفترة نفسها، بالإضافة إلى تسعة من الأفلام القصيرة والمتوسّطة الخيالية، وتسعة عشر (19) فيلما للتّلفزيون وعشرات الأفلام الوثائقيّة القصيرة"[1].

ومن أهم أفلام هذه المرحلة (العصا والأفيون) لـ"أحمد راشدي" 1970م، (دورية نحو الشّرق) لـ"عمّار العسكري" 1971م، (تحيا يا ديدو) لـ"حمد زينات" 1971م، (لكي تحيا الجزائر) لـ"محمد عزيزي" 1972م (الغولة) لـ"مصطفى كاتب" 1972م، (الأسر الطّيبة) لـ"جعفر دامرجي" 1972م، (عرق أسود) لـ"سيد علي مازيف" 1972م، (الفحام) لـ"حمّد بوعماري" 1972م.

ويعدّ فيلم (دورية نحو الشّرق) ملحمة عظيمة قام بها الشّعب الجزائر تروى لليوم رغم ما يزيد عن الخمسين سنة، مازال المشاهد يتابعها في المناسبات الوطنيّة بنوع من التأثير والتأثّر والحماس وكأنّه يشاهدها لأوّل مرّة، ويسلط الضّوء على إحدى الدوريات، التّي تذهب لإنجاز إحدى المهمات في الشّرق الجزائري، خلال الثّورة وما تواجهه من مصاعب أثناء قيامها بمهمتها، من بينها تفاجئهم بخط شائك مكهرب اضطروا للسّير تحته من أجل العبور إلى الضّفة الأخرى، ممّا أخّرهم عن إنجاز المهمّة والسّماح للمستعمر اللّحاق بهم، كما أنّه كان سببا في استشهاد العديد من الثّوّار، ومع ذلك تكلّل المهمّة بنجاح.

ويعدّ فيلم (الفحّام) من أهمّ أفلام هذه المرحلة، خاصّة أنّه حاول الخروج من بوتقة الأفلام الثّورية التّي سيطرت على السّينما الجزائريّة ردحا من الزّمن، فقد بدا "فيلما يحرّض على إعادة نظر جذريّة كان العمل الفكري الجزائري لا يزال مفتقرا إليها في ذلك الحين، على عكس ما كانت تفعله الأفلام الأخرى الجيّدة –التّي أتت في معظمها– لتعيد الماضي إلى الأذهان، ثمّ إنّه كان واحدا من أفلام قليلة عرفت كيف تختصر عمليّة إحداث الوعي الاجتماعي في الجزائر كمركز يرمز إلى بقيّة بلدان العالم الثّالث"[2].

[1] .جان أليكسان: السّينما في الوطن العربي، ص 219.

[2] . إبراهيم العريّس: السّينما والمجتمع في الوطن العربي، مركز الوحدة العربية، القاهرة، دط، 1970م، ص 344.

وإن كانت الثّورة هي الموضوع الغالب على سينما السّبعينات فإنّها أيضا ونتيجة لتغيّر الظّروف الاقتصاديّة والاجتماعيّة دعي المخرج "محمّد بوعماري" إلى "توظيف السّينما لخدمة الواقع الجزائري الحديث المتماشي مع المشاريع الكبرى للسّياسة مع بداية السّبعينات، ومنها الثّورة الزّراعيّة والثّقافية والصّناعيّة"[1].

ومنه عالجت هذه السّينما قضايا الأرض والفلّاحين والنّظام الاشتراكي والطبقة الكادحة والتّعليم وقضايا المرأة وغيرها من المواضيع الاجتماعيّة، " وكان جلّ اهتمام السّينمائيين منصب حول تحويل الوقائع المسرودة إلى وقائع مصوّرة، أي الانتقال من المكتوب إلى المرئي، فقد كان الجانب التّقني يطغى على الجانب الفنّي، ولم نواجه تجديدا في مجال البناء الدّرامي القصصي للأفلام الجزائريّة إلّا نادرا"[2].

فواصلت السّينما معالجة التّغيّرات الطّارئة على الحياة الاجتماعيّة والسّياسية، خاصّة ما تعلّق بالثّورة الزّراعية وسياسة الإصلاح، كما تميّزت هذه المرحلة بوجود مخرجين عدّه ساهموا في الإنتاج السّينمائي خاصة ما أولئك الذين اتصلوا بالمعاهد العربيّة أو الأجنبية، وعادوا إلى أرض الوطن محمّلين بمختلف التّجارب، ومثّل هذه الفترة "مرزاق علواش" ومحمّد الزّموري" و"رشيد بنعلاّل" و"ربيع بنمختار" و"محمّد الشّويخ" و"علي غانم" و"طيب مفتي"...[3].

وقد تميّزت هذه المرحلة قليلا عن الفترات السّابقة، فلم تعدّ الثّورة التّحريرية جلّ اهتمامها، بل أصبحت تركّز أكثر على الظروف الاجتماعيّة التي يعيشها الشّعب الجزائري مواكبة التّطوّرات الحاصلة سياسيا واقتصاديا أيضا، كما تمّت "إعادة الهيكلة في قطاع السّينما ( الدّيوان الوطني للإنتاج السّينماتوغرافي) فقد تحوّل إلى مؤسّستين هما: المؤسّسة الوطنيّة للإنتاج السّينماتوغرافي / والمؤسّسة الوطنيّة للتّوزيع والاستغلال السّينماتوغرافي، وهذه الأخيرة تملك أربعا وخمسين (54) قاعة للعرض"[4].

وتمّ عرض مجموعة معتبرة من الأفلام التّي كان فيها الشّعب هو البطل الوحيد، وما يعانيه ويقاسيه وتطلّعاته لمستقبله، ولم يكن الأمر سهلا على السّينمائي لأنّه لم يتلق الدّعم اللّائق، سواء من الدّولة لانشغالها بأمور اجتماعيّة واقتصاديّة أخرى، ولا من طرف الشّعب الذّي كان هو الآخر منشغلا بالتغيّرات والتوّجهات والإيديولوجيات التّي يواجهها وأحيانا التّي فرضت عليه فرضا.

---

[1] محمد أمين رزين: السّينما والسّياسة –دراسة نصيّة سيمولوجيّة لمجموعة من الأفلام الجزائريّة–، دار الماهر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سطيف، ط1، 2018، ص 68.

[2] .بغداد محمّد بليه: صور واقعيّة من السّينما الجزائريّة، ص 94.

[3] .المرجع نفسه، ص ن

[4] . محمد أمين رزين: المرجع السابق، ص 72.

وكانت البداية مع فيلم (حسن طاكسي -1982م-) للمخرج "سليم رياض"، ويحكي الفيلم قصّة صاحب سيارة أجرة يقطن في الجزائر العاصمة، يصعد معه في كل مرّة مجموعة من الرّكاب ويوقعونه في مشاكل عديدة لا تنتهي، الفيلم من بطولة "رويشد" في طابع كوميدي، ومن باب الصّدفة أنّ آخر فيلم أنتج في هذه الفترة مشابه قليلا في الأحداث والتّسمية لأوّل فيلم، وهو فيلم (الطّاكسي المخفي – 1989م) للمخرج "بن عمر بختي"؛ ويتحدّث الفيلم عن مجموعة من العائلات الجزائرية لا تجد وسيلة للسفر من (بوسعادة إلى العاصمة) فيقوم صاحب طاكسي (الممثّل: يحي بن مبروك) بإيصالهم جميعا، لتحدث العديد من المشاكل في الطّريق في جوّ كوميديّ بهيج، شاركه البطولة العديد من الفنّانين منهم: "عتمان عريوات"، "وردية".

لقطة من فيلم الطاكسي المخفي

لقطة من فيلم حسان الطاكسي

كما أنتجت في هذه الفترة أفلام، مثل: زوجة الابن 1982م، الانقطاع 1982م، القلعة 1988م، كما تمّ إنتاج فيلم حول (الشّيخ بوعمامة) عام 1985م أخرجه "بن عمر بختي".

**المطلب الثالث: سينما التّسعينات:**

ونتيجة للظروف التي أصبحت تتخبّط فيها الجزائر خاصّة الأمنية منها، عرفت العديد من المجالات تراجعا رهيبا، ومنها المجال السّينمائي "فصدور أي فيلم جزائري جديد لم يعد يحدث ضجّة إعلامية أو فكرية، بل لم يعد يلفت الانتباه، والسبب الأساسي يعود إلى إهمال السّوق الدّاخليّة بالإعداد الجيّد لقاعات العرض، وكذا الجانب الإشهاري الذي يلعب دورا مهما في توجيه فكر وذوق المشاهد"[1].

فساهم هذا المشكل في نقص قاعات السّينما وعدم الاهتمام بها، وكذا غياب الترويج للأفلام التّي ستعرض في غياب الوعي لدى الجماهير الجزائريّة وبالتّالي العزوف عن قاعات السّينما ومشاهدة الأفلام.

ونذكر من أفلام هذه الفترة " (يوسف أسطورة النّائم السّابع) لـ"محمّد شويخ" عام 1993م، الذّي

[1] . محمد أمين رزين: السّينما والسّياسة، ص 74.

يقدّم فيه المخرج أسطورة "يوسف" المجاهد، الذي يأتي لتحرير البلاد من كافة أشكال الظلم والفساد بعد أن يستعيد ذاكرته التي فقدها إثر إصابته على مستوى الرأس في الجبال أثناء تأدية مهامه الثّورية ضدّ المستعمر كذلك فيلم "باب الواد سيتي" لـ"مرزاق علواش" الذّي تنبأ فيه بحدوث ما لا يحمد عقباه من خلال تحليل البوادر الأولى للأزمة السّياسية والأمنية التي هزت الجزائر خلال هذه العشرية"[1].

ومنها: فيلم (كرنفال في دشرة -1994م-) للمخرج "محمد أوقاسي" وهو فيلم كوميدي متعلّق بإحدى مداشر القرى الجزائرية في تصوير لمشاكل اجتماعية واقتصادية التي تعانيها مع الحديث عن المشاريع السّياسية والانتخابات والوعود المقدّمة من طرف المرشحين وأهم برامجهم، الفيلم من بطولة: "عتمان عريوات"، "صالح أوقروت" ... ونخبة كبيرة من الكوميديين الجزائريّين.

كما طرح المخرج "عمّار العسكري" فيلم (زهرة اللّوتس -1998م/1999م-) ويروي قصة صحفية بالتلفزيون الفيتنامي، تأتي إلى الجزائر لعمل ريبورتاج مصور، حيث تلتقي بوالدها "علي" جزائري جنّد في الفرقة الفرنسية بالفيتنام حيث قابل أمها آنذاك وتزوجّها، التحق "علي" بالمقاتلين الفيتناميين بعد مذبحة 1945م، وفي عام 1954 تخلى عن زوجته وابنته كي يلبي نداء الثورة بالجزائر، لم تكن الصحفيّة تعرف شيئا عن والدها حتّى قدومها للجزائر.

لقطة من فيلم زهرة اللّوتس

لقطة من فيلم كرنفال في دشرة

**المطلب الرابع: السّينما الجزائريّة المعاصرة:**

بعد مرحلة التّسعينات التّي واكبتها العديد من الأزمات، وبعد التّراجع النّسبي للسّينما واصل بعض مخرجي تلك المرحلة إنتاج أعمالهم خاصّة "محمد لخضر حمينا"، "أحمد راشدي"...، كما عرفت كذلك العودة إلى أفلام الثّورة، وما تعلّق بأهم أبطالها، أهمّها:

[1] . رزين محمد أمين: السينما والسياسة، ص 75.

- فيلم (مصطفى بن بولعيد) سنة 2008م، إخراج "أحمد راشدي"، وكتب السّيناريو "الصّادق بخّوش" وأدّى دور البطولة "حسان قشّاش".
- فيلم (زبانة) سنة 2012م، إخراج "سعيد ولد خليفة"، وسيناريو "عز الدّين ميهوبي"، أدى دور البطولة "عماد بن شنّي".
- فيلم (لالا فاطمة نسومر) سنة 2014م، إخراج "بلقاسم حجاج"، والبطولة "سلمى حايك".
- فيلم (كريم بلقاسم) سنة 2014م، إخراج "أحمد راشدي"، وأدّى البطولة "سامي علّام".
- فيلم (العقيد لطفي) سنة 2015م، إخراج "أحمد راشدي" وبطولة "يوسف سحيري" وكتب السّيناريو "الصّادق بخوش".
- فيلم "عبد الحميد بن باديس" سنة 2017م، أدّى البطولة "يوسف سحيري" وأوكل الإخراج للمخرج السّوري "باسل الخطيب" وكتب السّيناريو "رابح ظريف".

كما لم يكتمل فيلمين آخرين، الأوّل حول (الأمير عبد القادر)" والمقتبس من رواية "واسيني الأعرج" (كتاب الأمير... مسالك أبواب الحديد)، والذّي تمّ إيقافه لأسباب واهية، والثّاني حول (العربي بن مهيدي) الذّي اتّهم بفضح بعض الأسرار، والإساءة لبعض رموز الثّورة. ناهيك أيضا على بعض الأفلام التّي تحمل عناوين مغايرة منها "فيلم (البئر) للمخرج "لطفي بوشوشي" سنة 2016م، هذا الفيلم الذّي صوّر همجيّة استعماريّة ضدّ الإنسان الأعزل بكلّ ما يحمله من هواجس ومخاوف ومشاعر، وكذا فيلم (الوهراني) لـ"إلياس سالم "عام 2014م"[1].

يصوّر فيلم (البئر) تعرّض إحدى القرى الجزائرية إلى موجة عطش شديدة، بسبب منع المستعمر لهم من استخراج الماء من البئر الوحيدة الموجودة في القرية، وذلك بتطويقها وورمي الرّصاص على كلّ شخص تسوّل له نفسه الاقتراب منها، وبعد أن اشتدّ وبدأ السّكان في الموت عطشا قرّروا الانتفاضة والسّير نحو البئر مهما كانت النّتيجة، وشرع الاحتلال يرميهم بوابل من الرصاص ليقتل بعضا ممن كانوا في المقدّمة، ولكن الحشد استمرّ في المسير غير مبال ممّا جعل المستعمر يقف مشدوها من شجاعتهم وبسالتهم، لينتهي الفيلم.

اندمجت السّينما مع الظّروف الطّارئة التّي واجهتها فجأة، خاصة موضوع الهجرة غير الشّرعية التّي خلّفت

[1] . محمد أمين رزين: السّينما والسّياسة، ص 77.

عددا كبيرا من الضّحايا الجزائريّين لعدم تمكّنهم من الوصول إلى البلدان المنشودة، بسبب خيانة قوارب الموت لهم، ومن أهم هذه الأفلام:

– فيلم (حرّاقة) سنة 2009م أخرجه وكتب السّيناريو "مرزاق علواش"، حلّل المخرج هذه الظّاهرة ببراعة كبيرة من خلال تصوير الأحداث داخل قارب صغير، كما نوّع في شخصياته وظروفهم، وحتى كيفيّة تعاملهم مع الحرقة ونظرتهم لها كانت متنوّعة.

– (حراقة بلوز) سنة 2012م، أخرجه "موسى حدّاد"، والذّي حاول تحليل ظاهرة الهجرة غير الشّرعية من خلال شابان يحلمان بالهجرة نحو إسبانيا.

كما عادت بعض التّجارب في هذه الفترة إلى عهد الأزمة في التّسعينات، فصوّرت بتأنّي الأحداث ومحاولات الاغتيال بصورة أكثر وضوحا وتجلّيا، لم يغفل عنها سينمائيو تلك الفترة وإنّما الخوف من جهة وعدم وجود الوقت من جهة ثانية، ومن أبرز هذه الأفلام خاصّة ما كانت تواجهه المرأة من عنف واضطهاد، ففيلم (رشيدة) يحكي قصّة فتاة تدعى "رشيدة" اضطرت لمغادرة قريتها هروبا من الإرهابيّين الذّين حاولوا اغتيالها ووضع قنبلة في المدرسة التي تشتغل كمعلّمة بها، لتلتقي من جديد بالإرهاب ومحاولة مقاومتهم، وقامت "ابتسام جوادي" بتمثيل الدّور، وأخرج الفيلم وكتب له السّيناريو "يمينة بشير شويخ"، ومازلت نذكر أنّ هذا الفيلم بالتّحديد اكتسب شهرة واسعة، وأسال الحبر الكثير، بين مؤيّد وبين معارض، كما تمّ الإعلان للفيلم زمنا من الوقت قبل عرضه وبعده.

– فيلم (المنارة) للمخرج "بلقاسم بلحاج"، وسيناريو "الطاهر بوكلة"، ويحكي في واقع مأساوي ما حدث في فترة التّسعينات والمعاناة مع الإرهاب.

– فيلم (يمّا) سنة 2012م لـ"جميلة صحراوي"، وكما يبدو جليّا من العنوان، فالفيلم يحكي قصّة الأمّ وفجعها بفقدان فلذات أكبادها أثناء فترة الإرهاب.

كما غاصت السّينما في أوضاع الشّعب الجزائري، خاصّة المعيشيّة منها، وما عاناه من فقر وجوع بعضها جاء في أفلام كوميديّة ساخرة، وأخرى جاءت درامية تحمل العديد من الرّموز والإحالات بشكل أو بآخر لما يحدث، فقد استوحى "مرزاق علواش" من الرّبيع العربي مادّته في فيلم (نورمال) الذّي أخرجه سنة 2011 م. وتحدّث المخرج "إلياس سالم" عن ظاهرة العنوسة وانتشار الآفات والجهل وتصديق الإشاعات وتبيين حب النّاس للمادّة والمناصب المرموقة من خلال فيلمه (مسخرة) الذّي أخرجه سنة 2008 م.

فالملاحظ إذن على السّينما الجزائرية عبر مراحلها المختلفة قد تبّنت وتنوّعت وتعدّدت مواضيعها، وهذا عائد لتغيّر الأوضاع الجزائرية السيّاسية والاجتماعية والإيديولوجية "وتعدّد الاتجاهات الفيلميّة في السّينما الجزائريّة فمرتبط بإيديولوجيات المخرجين ولا بدّ أن نشير كذلك في هذا المقام الختامي أنّ الاتجاهات الفيلميّة التّي عرفتها السّينما الجزائريّة على اختلاف وجهات نظرها تعطى هي الأخرى جزء من نضال السّينما"[1].

هذا النّضال الذّي ساهمت من خلاله السّينما بكلّ فروعها واتجاهاتها في التّعريف بعادات وتقاليد الشّعب الجزائري ولغتهم ونمط عيشهم، وكانت همزة وصل بين العديد من أبنائها داخل الوطن وخارجه، كما ساهمت في كشف السّتار عن الكثير من الموضوعات والظّواهر الخطيرة التي اجتاحت المجتمع، بالإضافة إلى غوصها في الأحداث وتحليلها المباشر أو الرّمزي في قالب فكاهيّ حينا ومحزن حينا ثانيا.

**المطلب الخامس: دراما المسلسل التّلفزيوني:**

عرف في الجزائر ما يسمّى بـ(المسلسل الرّمضاني)، وهي دراما موجّهة للجمهور الجزائري خلال الشّهر الفضيل بعد موعد الإفطار، تعالج العديد من القضايا المختلفة، والتّي تمسّ بالدّرجة الأولى المجتمع، فتتعرّض للمشاكل الزّوجية والطّلاق وحضانة الأولاد، وانتشار الآفات الاجتماعية بين الشّباب، وقضايا الميراث... التّي يتخبّط فيها الشّعب الجزائري، وعادة ما تكون هذه المسلسلات عبارة عن أجزاء متتالية، وإن اختلفت في العنوان أو حافظت على جزئيّة منه، كما تحتفظ في معظمها على الوجوه نفسها، والأبطال أنفسهم ولا نكاد نلمح وجوها جديدة إلّا بعد فترة من الزّمن.

تميّزت هذه المسلسلات بعدد حلقاتها الذّي لا يتجاوز (30) حلقة في معظمها في أقّل من ساعة من الزّمن، وتعرض على خلاف الكثير من القنوات دون إعلانات وفواصل إشهارية، تشترك في بثّها عادّة (قناة الجزائرية الثّالثة) مع (القناة الأرضية)، وتتزامن الحلقة الأخيرة غالبا مع عيد الفطر، أو قبله بيوم أو يومين.

وما ميّز هذا النّوع من الدّراما كذلك أنّها تشتهر بأسماء غير ما وضعت بها، خاصّة أسماء بطلاتها، فمعظم الجزائريّين لا يعرفون مسلسل (كيد الزّمن) الذّي كتبته ومثّلت بطولته "جميلة عرّاس"، وإنّما يعرفونه باسم (شفيقة) بطلة المسلسل التّي حصدت تفاعلا كبيرا مع شخصيّتها وتعاطفا واسعا، ممّا حمل المخرج أن يجعل من الاسم عنوانا لجزئه الثّاني الذّي عنونه بـ(شفيقة بعد اللّقاء)، مستغنيا بذلك عن العنوان الأوّل الذّي كاد أن ينسى مع مرور الوقت.

[1] .محمد أمين رزين: السّينما والسّياسة، ص ص 85، 86.

والشّيء نفسه حصل مع مسلسل (دوّار الشّاوية) الذّي اشتهر باسم (مّا عايدة) الذّي أدّت فيه "جميلة عرّاس" دورها، مع أنّ الفيلم كان يحكي قصّة حياة الفنّان "عيسى الجرموني"، و"لالاّ عيني" طغت على عنوان (الحريق) المقتبس من رواية "محمّد ديب"، لتحصد الفنّانة "شافية بوذراع" الدّور الرّئيسي وتحقّق شهرة واسعة للمسلسل الذّي مثّل فيه نخبة كبيرة من الفنّانين، ومسلسلات أخرى كـ:

-(شهرة) للمخرج "بشير بلحاج" 2006م، بطولة "لمياء زوبير" فتاة متكبّرة تطمح لأن تكون قاضية كبيرة في البلد، ترفض الزّواج بابن عمّها البسيط فايز (حسين بعوالي)، الذّي يصبح فيما بعد طبيبا مشهورا ويجري لها عمليّة خطيرة على رجلها كادت أن تبقى مقعدة طوال حياتها، ثمّ يرفض الزّواج بها، ويختار أختها التّي تريد أن تصبح فنانة (بشرى عقبي).

-و(وهيبة) الذّي أخرجه "مسعود العايب" 2006م، ويحكي المسلسل قصّة أمّ تتعرّض للخيانة من زوجها ثمّ يأخذ ابنتها منها، لتبدأ رحلة البحث عنها، ولكنّ زوجها يعود بعد سنوات مع حبيبته الأجنبية ليوهمها بأنّها ابنتها المفقودة، لتقع من جديد ضحيّة النّصب والاحتيال، ينتهي المسلسل نهاية سعيدة فوهيبة التقت بابنتها التّي كانت معها منذ البداية ولكن لا يعرفان الحقيقة، أمّا زوجها وحبيبته المحتالة فقد دخلا السّجن.

ومؤخّرا فقط (رمضان 2018م)، اشتهر مسلسل (بوقرون) بالاسم الحقيقي لبطلته والتي كتبت له السّيناريو وأخرجته، الفنانة "ريم غزالي" أو "الملكة هيدورا" كما يحلو للبعض تسميتها بعد عرض المسلسل، هذا العمل الذّي يعدّ قفزة نوعيّة للّدراما الجزائريّة إذ تزاوجت أحداثه بين الوقت الرّاهن ومحاولة الذّهاب إلى المستقبل ليجد "مسعود" (الممثّل "حميد عاشوري")، نفسه يعود بما يقارب (30) ألف سنة إلى الوراء، وهي قفزة نوعيّة كذلك في تاريخ الدّراما إذ يعدّ هذا النّوع من العودة غير مشتهر بكثرة، فالمعروف عن آلة الزّمن أخذنا إلى المستقبل، ناهيك عن كثير من الأسماء الغريبة والطّريفة.

ويعدّ مسلسل (المصير) للمخرج "جمال فزّاز"[1] 1989م، الذّي يتكوّن من سبع عشرة (17) حلقة، أولى التّجارب الدّرامية المسلسلاتية الجزائريّة التّي أدخلت المشاهد الجزائري في تجارب مشاهدة واقعه الأصلي ومشاكله المنتشرة في مجتمعه، كما جعلته يلامس حقيقة ونمط عيشه بطريقة جزائريّة بعدما سيطرت على قناة التّلفزيون الجزائري الدّراما العربيّة، والمصريّة خصوصا.

[1] . جمال فزاز : مخرج جزائري، مواليد سكيكدة عام 1951م، تحصل على دبلوم مخرج عام سنة 1973م، أخرج فيلم ''المقصلة'' 1983م، ليقدم عام 1989م مسلسل ''المصير''، ثمّ فيلم "لحن الأمل" 1996م، توفي عام 2004م.

لتنتقل السّينما بعدها كغيرها من الأعمال المنتشرة في الوطن العربي والغربي إلى عالم الجريمة والمخدّرات وصراع رجال المال والأعمال، ومن أشهر مسلسلات الدّراما الجزائريّة:

| المسلسل | سنة الإنتاج | مخرج العمل | عدد الحلقات |
|---|---|---|---|
| الامتحان الصّعب | 2006م | نزيم قايدي | .23 |
| موعد مع القدر | 2007م، | جعفر قاسم | .20 |
| اللّيالي البيضاء | 2007م | عمر تريبش | .25 |
| البذرة | 2008م | محمّد حازورلي | .60 من جزءين. |
| قلوب في صراع | 2008م | نزيم قايدي | .30 |
| الذّكرى الأخيرة/ للزّمن بقيّة. | 2010م | مسعود العايب | من جزءين |
| قلوب تحت الرّماد | 2016م | بشير سلامي | .30 |
| صمت الأبرياء | 2017م | عمّار تريبش | .30 |
| الخاوة | 2017م | مديح بلعيد | .28 |
| أولاد الحلال | 2019م | نصر الدّين السّهيلي | .28 |
| مشاعر | 2019م | محمّد الجوك | .40 من جزءين |
| النّفق | 2021م | بشير سلامي | .30 |
| ليام | 2021م | نسيم بومعيزة | .29 |
| يما | 2020م-2021 | مديح بلعيد | .49 من جزءين |
| بنت البلاد | 2021م | يوسف محساس. | .23 |

## المبحث الثّالث: من الرواية إلى الشاشة في الجزائر

### المطلب الأوّل: الاتصال والقطيعة:

حاولت السّينما في إطار استفادتها من الرّواية الجزائريّة أن تستقي الأحداث والمشاهد وإن كانت وجدت بعض الصّعوبات في ذلك خاصّة باختلاف التّقنيات التّي تميّز كلّ واحدة منهما، ومع ذلك فقد وجدت بعض الرّوايات طريقها إلى الشّاشة الكبيرة أو الصّغيرة، كما عمل بعض المخرجين على الاعتماد على بعض السيناريست

لإعادة تحوير بعض المشاهد لمناسبتها للسّينما، في حين قام البعض منهم بالاتفاق مع الرّوائيّين في طريقة إخراج الرّواية بغية تقديمها للسّينما.

يعدّ المشكل الرّئيس في غياب الأعمال الأدبية المحليّة عن السّاحة السّينمائية في غياب السيناريوهات الصّحيحة، والمبنية حسبه على قواعد وأسس صحيحة، باعتبار النّص السّينمائي على كلّ ما يمكن تصويره عكس النّص الرّوائي السّردي، وهي الإشكالية التّي تسبّبت في الكثير من الأحيان في حدوث تصادم بين كتّاب الرّواية وكتّاب السّيناريو.

هذا الاختلاف الذّي وقع فيه الرّوائي والسّيناريست –الذّي أوصلهما حدّ القطيعة أحيانا– غيّب الأعمال الأدبية خاصة الرّوائيّة منها، ما جعل بعض الرّوائيين يعزفون عن تقديم أعمالهم للسّينما مخافة تشويهها، فالأمر يعود إلى كتّاب السّيناريو الذّين يمكن اعتبارهم الحلقة الأهم حيث أنّه وبوجود كتّاب متمكّنين وقادرين على تحويل النّصوص الرّوائيّة إلى سيناريوهات ناجحة تقترب فيها الصّورة إلى النّص، وتسهّل عمليّة تحويل العمل الرّوائي الموجّه للقراءة إلى نص روائي موجّه للتّمثيل والمشاهدة دون تعريضه للتّشويه.

ويقصد بالتّشويه هو التّصرّف الحرّ في مضمون الرّواية دون احترام لروح النّص وقيمته، وتحويرا لهدفه، وهو من الواجب تكييفه النّص السّينمائي مع النّص الرّوائي بكل أمانة ومصداقية وفق ما تقتضيه العمليّة السينمائية.

وعن القطيعة بين الرّواية والسّينما في الجزائر، ترى السّينمائيّة والمخرجة الجزائريّة "باية هاشمي" أنّ قلّة قليلة ممّن نجحوا في هذا المضمار مستفسرة بذلك عن السّبب رغم نجاح العمليّة في السّينما العالميّة، كما ترى "أنّ تحويل نص روائي إلى عمل سينمائي لا يشكّل أيّ أثر سلبيّ على العمل الرّوائي أو تنقص من قيمته، بل تعتقد أنّها طريقة جميلة تدفع إلى التّغيير وتطوّر الأعمال سواء السّينمائيّة أو الرّوائيّة، وتؤكّد في الوقت نفسه على ضرورة مراعاة المحتوى والنّص الأصلي لسيناريو الفيلم وعدم إتلافه أو تحريفه حتّى تدلّ الكتابة على أحداث القصّة وحبكة الرّواية"[1].

وفي سؤالنا للرّوائيّة "ناهد بوخالفة"* الفائزة بجائزة "آسيا جبّار" (2019م) عن رأيها حول تحوّل الرّواية إلى السّينما استحسنت كثيرا هذه الفكرة قائلة:" أشهر الأفلام وأنجحها على الإطلاق كانت مقتبسة من أفضل الرّوايات العربيّة والعالميّة"[2].

[1] .كريم بلقاسمي: المقاربة بين العمل الرّوائي والعمل السّينمائي: الائتلاف والاختلاف، ص 237.

[2] .حديثي مع الرّوائيّة "ناهد بوخالفة" يوم 29 ديسمبر 2018، السّاعة : 9سا و 16 د.

وتضيف "إنّ الرّواية إذا وقعت بين يدي سيناريست محنّك فسيخدمها كثيرا"[1]، وعن موافقتها عن تحوّل روايتها إلى فيلم ، أجابت "من حقّي ككاتب ألّا أسمح أن يشوّه بفلم لا يخدم سمعة الرّواية لذلك الاطّلاع على السّيناريو ضروري للحفاظ على سلامة عملي من التّحريف"[2]، هذا التّحريف والإنقاص والإضافة جعلت الرّوائي "رزين محمّد الأمين"* يشير إلى أنّ "أغلب الرّوائيّين لن يوافقوا على أن تقدّم أعمالهم إلى السّينما مخافة التّحريف والتّزييف وإن كان غير مقصودا، ولكن عالم الرّواية ليس كعالم السّينما، فلكلّ منهما نظامه الخاص، والسّيناريست يجد نفسه مضطرا للتّغيير في شاعريّة الرّواية بما يناسب نصّ السّيناريو، وبعدها المخرج قد يضطرّ أحيانا أخرى لتغيير نص السّيناريو بما يناسب الصّورة"[3]، لذلك فترجمة الرّواية إلى فيلم لن تكون ترجمة حقيقيّة مهما حاولنا.

ويرجع الرّوائي "محمد بومعراف" **فشل بعض الروايات سينمائيا " إمّا لضعف تلك الرواية نفسها أو أنها رواية لا تحتوي جانبا بصريا كافيا أو ربما أيضا لعدم بذل ما يكفي من الجهد عند تحويلها لسيناريو فيلم أو قصور رؤية إخراجية، يعني لسبب من العوامل السابقة أو بعضها أو حتى كلها مجتمعة، و بعض الأفلام أفضل من الروايات التي اقتبست منها و العكس أيضا وارد"[4].

أما عن موضوع ضعف كتابة السيناريو في الجزائر فهي جزء من ضعف عام للصناعة السينمائية و الدرامية التي لا يبذل ما يكفي لتوفير عناصرها و أولها السيناريو الذي هو فن مستقل بذاته و يحتاج تحكما في تقنياته ومهارة و موهبة مثل باقي فنون الكتابة "لكن عندنا للأسف مازال البعض يظن أن الصورة و تقنيات التصوير وأشكال الممثلين تكفي لصناعة عمل جيد و ذلك ما ثبت خطؤه و بقينا نتساءل كل مرة عن سبب ضعف السينما و الدراما الجزائرية، و نحتاج تشجيع ظهور كتاب سيناريو و لو بتنظيم مسابقات وطنية للحصول على أفضل ما يمكن"[5].

وعن تقديم روايته للسّينما لا يرى صاحب رواية (جولة في المقبرة) أيّ حرج في ذلك، شرط إشراكه في العمل وأخذ رأيه في بعض التّفاصيل التّي لا يعرفها سوى الرّوائي صاحب العمل: "أي كاتب يسعده أن تحوّل

---

[1] .الحوار، 9سا و 16د.

*. ناهد بوخالفة، من مواليد عام 1983م، في ولاية تبسة، كاتبة صحفية سابقة.

[2] .الحوار، 16سا و 46د.

*.باحث في علوم الإعلام والاتصال وأستاذ بقسم العلوم الإنسانية والاجتماعيّة بجامعة الجيلالي اليابس.

[3] .حديثي مع الرّوائي "محمد الأمين رزين" يوم 23 ديسمبر 2018، 13سا و 49د، صدر له: مخرج يناضل بالكاميرا، فيلوصوفي.

**. كاتب وصحفي ومترجم جزائري من مواليد 1977م، بمدينة تبسة، صدر له: تذكرة سفر مقلوبة.

[4] .حديثي مع الرّوائي "محمّد بومعراف" يوم 19جانفي 2019، 17سا و 52د.

[5] .الحوار، 17سا و 52د.

روايته إلى عمل سينمائي أو تلفزيوني أو مسرحي لكن عدم التدخل نهائيا أمر إشكالي ولا أظن أن هناك من يقبل به، و استشارة الكاتب دوما ضرورية لصالح العمل نفسه و لفهم الأفكار و زوايا الرؤية المراد طرحها أو نفسيات الشخوص و تعقيداتهم و تلك أمور لا غنى عنها للحصول على أداء جيد للممثلين، و عن نفسي لن اشترط أشياء صعبة عدا أن يشركني المخرج و يستشيرني في ما يريد الوصول إليه من العمل و أظن أننا نحتاج ذلك التعاون و التكامل بشدة في الجزائر لتطوير الصناعة السينمائية و الدرامية"[1].

ومن جهتها أعربت الرّوائيّة الشّابة "حميدة شنّوفي"* الفائزة بجائزة رئيس الجمهوريّة "عليّ معاشي"، عن رغبتها في تحويل عملها الذّي جاء تتمّة لرواية "عبد الحميد بن هدوقة"، (ريح الجّنوب)، إلى عمل سينمائي مؤكّدة أنّ "تحويل أي عمل روائي إلى مصوّر سواء إلى فيلم قصير أو مسلسل، طبعا بعد كتابة سيناريو له، تتويج آخر يضاف إلى قائمة تتويجاته"[2]، خاصة وأنّ هذا الأمر ليس متاحا للكلّ، إذ يعتمد الأمر على قيمة العمل وجودته، بالإضافة إلى صلاحية تحويله.

وتضيف صاحبة رواية (النّهاية في ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة)، أنّ عمل الكاتب "ينتهي عند آخر نقطة كتبها في عمله، كما يمكن له أن يتدخّل في كتابة السّيناريو خاصّة إذا ما لاحظت أنّ أحداث روايته وفكرتها قد انتهكت، أمّا فيما يخصّ الإخراج فالأمر متروك للمخرج، فهو سيّد المكان والموقف لحظتها"[3]، كما تضيف قائلة: " النّص يولد جامدا، والمخرج ثمّ الممّثل هما من يبّثان فيه الحياة، لذا الأمر متروك لهندسة المخرج في كيفية جعل ممّثلي العمل الدّرامي يتحرّكون"[4].

كما توافق الروائية "رتيبة بودلال" على تقديم روايتها (كاطينا) إلى السينما مشترطة تحويلها إلى سيناريو قوي يقدمها بالشكل اللائق، خاصة وأن من بين الملاحظات التي قدمت لي حولها وبشكل إيجابي هي أنها مكتوبة بشكل سينمائي بسبب دقة الوصف وكترته[5].

---

[1]. حديثي مع الرّوائي "محمّد بومعراف" يوم 19جانفي 2019، 17سا و 52د.

*.حميدة شنوفي: روائيّة جزائريّة ابنة ولاية المدية، خريجة كلية الحقوق والعلوم السياسية عن جامعة المدية، ماستر قانون عقاري، مدونة وناشطة، مديرة دار مجلّة أقلام الالكترونيّة.

[2] .حواري مع الرّوائيّة حميدة شنوفي" على موقع التّواصل الاجتماعي، (فايس بوك)، يوم: 12 ديسمبر 2020م، 18:12د.

[3] .الحوار،ص ن.

[4] .الحوار،ص ن.

*. الطاهر وطار: كاتب جزائري ولد في بيئة ريفية وأسرة أمازيغية 1936م، له مساهمات في سيناريوهات لأفلام جزائرية حيث منها: قصة نوة تحوّلت إلى فيلم من إنتاج التلفزيون الجزائري ،كما حُولت قصة الشهداء يعودون هذا الأسبوع إلى مسرحية، ترك العديد من الرّوايات: اللاز1974م، الشّمعة والدّهاليز 1995م، الوليّ الطّاهر يعود إلى مقامه الزّكي 1999م، الوليّ الطّاهر يرفع يديه بالدّعاء 2005م، وغيرها. توفي 2010م.

[5] .حواري معها : 22 جانفي 2022م، سا: 15:52، على صفحتها الشخصية: رتيبة بودلال.

ترى الروائية –عن علاقة الرواية والسينما–، "أن الرواية تغذي السينما بتقديم الحكاية لها، خاصة عندما تتحول إلى سيناريو في مستوى الرواية، كما أن السينما تبرز الرواية وتخرجها من نطاق جمهور القراء إلى فضاء جمهور أوسع، جمهور المشاهدين"*[1].

**المطلب الثاني: نماذج عن الرّواية الجزائرية المفلمة:**

حاولت السّينما الجزائرية الاقتباس من بعض الأعمال الجزائرية في مجال القصّة والمسرح والرّواية، فمن المسرح مثلا:

–مسرحيّة (حسن طيرو) لـ "رويشد" التّي أفلمها "لخضر حمينة" عام 1968م.

–ومسرحيّته (الغولة) التي أفلمها "مصطفى كاتب" عام 1972م.

–الشّهداء يعودون هذا الأسبوع لـ "الطّاهر وطّار"، التّي أخرجها زياني شريف عبّاد عام 1987م.

كما اختارت من القصّة نماذج معتبرة، منها:

–اختار المخرج "عبد العزيز طالبي" عام 1972م قصّة من كتاب (دخّان قلبي) للرّوائي "الطّاهر وطّار"* الذّي يضمّ ثماني (8) قصص وهي: ( حبّة اللّوز، صحراء أبدا، زنّوبة، دخّان من قلبي، القبّعة الجليديّة، ممر الأيّام، نوّة، محو العار"، تتناول القصّة حياة "نوّة"، امرأة أحد المجاهدين تعيش مع ولديها إبراهيم وعمّار، بعد أن فرّت من بيت والدها مع "جبار" بعدما رفضت تزويجها رغما عنها، يلتحق "جبّار" بالجبل وتبقى ترعى ولديها، ثمّ يهجم العسكر الفرنسي على القرية بالقنابل والذّبابات فيحرق المنازل والأكواخ الخشبيّة ممّا يجعل السّكان يهرعون إلى الجبل، من بينها "نوّة وابنها عمّار" على عكس إبراهيم الذّي التهمته النّيران، وفي الجبل تلتقي زوجها المجاهد في سبيل الوطن.

وعديدة هي القصص التّي يتناول فيها الرّوائي قضيّة المرأة التّي يراها، المرأة المناضلة والمكافحة، ويراها رمز ثوريّ هام وقضّية وطنيّة، كما يصرّح عادة بأنّ يهتم بها مضمونا لا شكلا إغرائيا، خاصة التّي تشقى وتتعب.

وفي المسرح دائما، ومؤخرا تم اقتباس عدد معتبر من روايات واسيني الأعرج، آخرها ليليات رمادة 19 التي اعتبرهها الروائي خطوة عملاقة وجادة في مجال العلاقة الواقعة بين الرواية والمسرح سعيد بأن أجدني اليوم أقف وجها لوجه أمام منجز مسرحي كبير (رمادة 19)، انطلق من رواية: ليليات رمادة، عدد صفحاتها قارب الألف. أتأمل بدهشة طفولية، مع الجمهور، للمرة الخامسة، كيف تخرج الشخصيات اللغوية من

[1] . حواري معها : 22 جانفي 2022م، سا: 15:52، على صفحتها الشخصية: رتيبة بودلال.

*. روائية جزائرية.

عمق السرد، لتصبح كائنات حية. كل ذلك بفضل عشاق هذا الفن الملتبس بالخصوص عندما يعانق الرواية.[1].

وعن العلاقة بين هذين الفنين العميقين يرى : المسرحية فتحت أمام الرواية عالمًا جميلا وفسيحا، كان مغلقًا في وجهها، مثل السينما تمامًا التي كثيرًا ما سحبت النصوص الروائية نحو جمهور أوسع، فأحبها بقوة. ينعكس ذلك عادة إيجابيًا على المقروئية إذ يذهب جمهور المسرح أو السينما، نحو الرواية التي هزته بعمق بحثًا عن الأسرار المتخفية في النص التي لم تقلها المسرحية، لقراءتها، والتمتع بالنص السردي.

وعن تجربته في المجال المسرحي، يذكر واسيني الأعرج بعض رواياته التي تحولت إلى المسرح، منها:

-مزغنة 95"، التي اقتبسها الفنان حميد غوري للمسرح، عن روايتي حارسة الظلال. وأنتجها مسرح عنابة الجهوي 2009. أخرجها الفنان يحي بن عمار.

- مسرحية امرأة من ورق، اقتبسها مراد سنوسي عن روايتي أنثى السراب. أنتجها مسرح عنابة والمسرح الوطني 2012. أخرجتها الفنانة المرحومة صونيا (صونيا ميكيوو. أخرج المسرحية في نسختها الأمازيغية أيضا المسرحي القدير عمر فطموش، وفازت بجائزة العرض المتكامل في مهرجان المسرح الأمازيغي.

-الشيء نفسه بالنسبة لمسرحية "الحرب الصامتة" التي عرضت في أوبرا الدوحة وقام بأدائها ممثلون من العالم العربي، واقتبست عن رواية مملكة الفراشة. اقتبسها للمسرح القطري، طالب الدوس، وأخرجها وأعد السينوغرافيا الفنان العربي الكبير ناصر عبد الرضى. عرضت بأوبرا الدوحة في سنة .2017.

-"رمادة 19" المقتبسة عن رواية "ليليات رمادة". اقتبسها عبد الرزاق بوكبة، وأخرجها مسرحيا المخرج القدير شوقي بوزيد وأنتجها المسرح الوطني (نوفمبر 2021).

-وفي انتظار تجسيد مشروع "نساء كازانوفا" الذي اقتبسه الصديق المسرحي المميز ملياني محمد لمسرح تيزي وزو، وتشرفت بقراءته وإبداء الملاحظات.

-دون أن أنسى أول من حاول في سنة 1993، العمل على رواياتي، المسرحي عبد ناصر خلاف، الذي قام بتركيب مسرحي أسماه: يوميات عاشور (بطل الرواية)، اقتبسه عن روايتي: وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر. ساعده في الإخراج: أحمد الهامل.. إنتاج: نادي الإبداع الأدبي والفني، قصر الثقافة والفنون، عنابة.[2]

[1] .واسيني الأعرج: حظي الجميل مع المسرح، منشور على صفحته الشخصية، 9ديسمبر، 2021 ، Waciny Laredj

[2] . المرجع نفسه، ص ن.

حاولت السّينما الجزائرية كغيرها الاقتباس من الخطاب الرّوائي، وإن كانت قليلة بعض الشيء إلّا أنّها غنيّة بالعديد من الأشياء التّي عرّفت الواقع الجزائري ونقلت مميّزاته وخصائصه إلى أكبر قدر ممكن من المشاهدين بمختلف فئاتهم.

فقد كانت البداية مع رواية (العصا والأفيون) للرّوائي "مولود معمّري"، إذ حاول "أحمد راشدي" إخراج الفيلم في قالب مشابه للرّواية إلى حدّ كبير، كما أبقى على بطليها الأخوين الطبيب (بشير لزرق) والثّوري (عليّ لزرق)، وإن كان قد ركّز على البطل الثّاني أكثر، "فلقد أعطى أحمد راشدي بعدا جماليا قويّا للنّص الرّوائي الذّي صدر في خمسينات القرن الماضي، وأضفى عليه بعدا دراميا من خلال اللّغة السّينمائيّة، ممّا أتاحت له التّعاطي مع النّص الرّوائي الأصلي بحريّة المبدع الواعي بقيمة النّص المكتوب"[1].

رواية (الأفيون والعصا) واحدة من روائع الرّوائي الجزائري الذّي يكتب باللّغة الفرنسيّة "مولود معمّري" صوّر فيها حقائق كثيرة متعلّقة بالثّورة الجزائريّة، ومدى التفاف الشّعب بجميع فئاته وأطيافه حولها، إلّا من أبى ولم يسمع صوت الوطن الذّي يناجيه فكانت عاقبته وخيمة، ونهايته مأساويّة، وفي المقابل تصوّر لنا الرّواية "الحالة النّفسية للمثقّف الجزائري الذّي تتصارع في ذاته مشاعر متناقضة، بيد أنّ المخرج لهذا الصّراع النّفسي المؤقّت يتمثّل في مساندة بني جلدته، وعدم التّهرب من الواقع المأساوي، وهذا ما فعله البطل "بشير" الذّي شقّ طريقه "الصّحيح بثبات، فكان استعداده للتّضحيّة أقوى من الرّضوخ لأهوائه الشّخصيّة"[2].

قدّم الفيلم عام 1969م، أي بعد الاستقلال بسنوات قليلة، وجاء ترجمة لأحداث ثورية سابقة ممجدّة

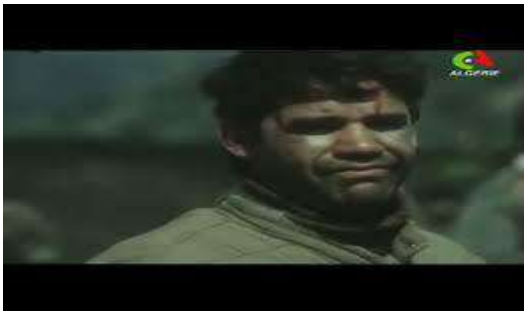
[1] .مجموعة من المؤلّفين: الرّواية الجزائرية مسارات وتجارب، المكتبة الوطنيّة الجزائرية، دط، دت، ص ص 42، 43.

[2] .مصطفى ولد يوسف: من أعلام الرّواية الجزائريّة – مولود فرعون ومولود معمري–، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو (الجزائر)، دط، 2004، ص 56.

للثّورة والثّوار والمجاهدين، مبرزة أشد أنواع التعذيب التّي تعرّض لها الجزائريّون في سنوات الحرب، ف "تالة" المنطقة التي جرت فيها الأحداث تعرّضت في النّهاية إلى دمار وخراب واسعين، ولاقت تعاطفا كبيرا من الشّعب الجزائري خاصة "وقد استعمل في إنتاج هذا الفيلم وسائل مادّية وبشرية ضخمة، وجاوز في أوّل سنة من عرضه المليون مشاهد"[1]، وكان للقطة إعدام البطل (علي لزرق) وسط حشود ضخمة تبكيه، وإرفاق المخرج للقطة بكاء أخته (فروجة)* عليه، تأثيرا كبيرا على الجمهور ظلّ يتذكّرها لسنوات طويلة.

فقد قدّم الفيلم "بعدا ملحميّا لا مراء فيه، وذلك من خلال كونه يقدّم أيضا تلك الحكاية الجماعيّة التّي تعيشها قرية (تالا) والتّامن الذّي يعيشه أهل القراية مع مجموعة من المجاهدين الذّين كانوا قد التجأوا إلى مغارة صخريّة تقع عند ذروة جبل قريب تكسوها الغابات كي ينطلقوا من هناك في أعمالهم النّضالية، فلا يخرجون من مخابئهم إلّا كي ينصبوا الكمائن للعدوّ الفرنسي ويعودوا بعد ذلك إلى قواعدهم"[2]

تحكي قصّة الفيلم حياة ثلاث إخوة اختلفت توجّهاتهم وانتماءاتهم في البداية لتتوحّد في النهاية على أمر واحد وهو حبّ الوطن والدّفاع عنه.



لقطة تنفيذ حكم الإعدام على البطل "علي لزرق

لقطة الطّبيب "بشير لزرق" أثناء التحاقه بالثّورة

"

ويعتبر "مولود معمّري" الأكثر حظّا عندما تمّ تحويل روايته الثّانية (الرّبوة المنسيّة)، حيث روايته أخرجها "عبد الرّحمن بوقرموح" عام 1996، ويعتبر أوّل فيلم أمازيغي، فرواية (الأفيون والعصا) التي كتبها بالفرنسية بعنوان (L'opium et le baton) وصدرت العام 1965، فكان أول فيلم روائي طويل في عهد الاستقلال من إخراج "أحمد راشدي" وإنتاج الديوان الوطني للصناعة السينمائيةONCIC ، وهي مؤسسة حكومية، كان

[1] . أحمد بغداد بليه: مخرجون وسينما جزائرية، ص 62.

*.هي في الرّواية "تاسعديت" أرملة مات عنها زوجها، وترك لها ابنا، قام الخائن "الطّيب" باختطافه مقابل مبلغا من المال أعجب بها "لزرق علي"، ولكنّها في الفيلم "فرّوجة" أخت الأخوين "لزرق"، وهي أرملة كذلك اختطف ابنها بغية الإدلاء بمكان المجاهدين، بكت إعدام "علي" بحرقة كبيرة تفاعل معها الحضور والمشاهدون على حدّ سواء.

[2] .إبراهيم العريّس: السّينما والمجتمع في الوطن العربي –القاموس النّقدي للأفلام–، ص 61.

ذلك العام 1970. أما الرواية الثانية التي حُولت لاحقاً إلى فيلم طويل، فهي (الربوة المنسية) والتي كتبها أيضاً باللغة الفرنسية ونشرت العام 1952، وقد أخرج الفيلم المقتبس منها المخرج "عبدالرحمن بوقرموح" وهو أول فيلم جزائري طويل يتم تصويره كاملاً باللغة الأمازيغية، إذ به سجل "مولود معمري" علاقة الأدب الروائي بولادة السينما الأمازيغية، وقد شرع في إنتاج الفيلم العام 1992 ولم ينته التصوير منه إلا العام 1995[1]."

تعتبر رواية (الأفيون والعصا) لـ"مولود معمري" واحدة "من الروايات الذكية التي تناولت الثورة الجزائرية بشعرية عالية، وبنظرة دقيقة بعيداً من الأحكام الجاهزة والكتابة الصاخبة، وبعيداً عن البطولية الدوكنيشوطية فـ(الأفيون) في الرواية يرمز إلى تلك (الشعارات) الفارغة التي امتلأت بها الأيديولوجية الكولونيالية، التي كانت تحاول بثّها فرنسا الاستعمارية داخل أوساط الأهالي، محاولة إنقاذ وجودها في الربع الأخير من مباراة التاريخ، والتّي كانت تدّعي فيها بأنها المدافعة عن العدالة ما بين جميع ساكنة المستعمرة (الجزائر) التي كانت تعتبر مقاطعة فرنسية، وأن لا فرق بين الأوروبي والأمازيغي والعربي، وحين لا تنفع الأيديولوجيا والبروباغوندا في تهدئة الرأي العام تخرج فرنسا (العصا)، وهي الملاحقات والمنع والنفي والتعذيب والتجويع"[2].

وبالرّغم من كون الفيلم قد حقّق شهرة واسعة منذ إنتاجه وما زال للآن يبثّ في المناسبات الثّورية، حيث يتهافت الجزائريّون على مشاهدته بالإضافة إلى فيلمي (دوريّة نحو الشّرق ومعركة الجزائر)، وأصبحت أحد أهم كلاسيكيّات السّينما الجزائريّة، لم يقنع تماما صاحب الرّواية الكاتب "مولود معمّري"، الذّي عبّر للمخرج بعد الانتهاء من عرض الفيلم بأنّه "يعتبره فيلما عاديا، وليس رائعا، أو جميلا كما كان ينتظره"[3]، وعلّق المخرج "أحمد راشدي" على ذلك بقوله "إنّه من المستحيلات إرضاء الكاتب الأصلي وتغيير قناعاته بأهميّة العمل السّينمائي ومدى توافقه مع النّص المكتوب"[4].

وبهذا فتحت روايات "مولود معمّري" باب الأفلام الرّوائيّة الطّويلة العربيّة والأمازيغية، ومهّدت للاقتباس من الأعمال الأدبيّة، فوجدت السّينما في نصوصه "منجماً من الصور بالألوان وبالأحجام المطلوبة ومن دون تشويه أو مبالغة، ووجدت أيضاً في نصوصه حوارات جاهزة من دون مبالغة أو تنميق أو انتفاخ لغوي، كما عثرت

---

[1] .أمين الزّاوي: روايات معمّري لولادة السّينما الجزائريّة (مقال)، 6 سبتمبر 2018 (ساعة 03:00)، موقع الحياة .alhayat.com/ www article 4601682.

[2] .المرجع نفسه.

[3]. يوسف أ: أحمد راشدي يعترف :" مولود معمّري لم يكن راضيا عن فيلم الأفيون والعصا، جريدة الشّروق، الإثنين 5 جوان 2017م، الموافق لـ 10 رمضان 1438هـ، العدد 5479، ص 18. .

[4]. المرجع نفسه، ص ن.

في نصوصه على شخوص تعبر بكل صفاء وعفوية إنسانية عن عمق الإنسان الجزائري في أحلك مفاصل الصراع التاريخي، صراع ما بين عشاق الحرية وجنودها من جهة والقوى الاستعمارية المكرسة لثقافة الاستعباد والقمع"[1].

ولم يغيّر المخرج كثيرا في الرّواية إلاّ ما استدعته المشاهد السّينمائيّة، أو لم يتناسب مع طبيعة الفيلم، وكذا بعض الأحداث التّي رآها مهمّة في حياة الشّعب الجزائري خصوصا الذي خرج من براثن الاستعمار، فجاءت المشاهد تعبير حيّ عن ما عاناه المجاهدون والمثّقفون من تعذيب وهمجيّة، أما ما تعلّق ببعض المشاهد الرّومانسية خاصّة في تعلّق الطبيب "بشير" بصديقته الأجنبية، فلم يشر إليها الكاتب لأنّ الثّورة كانت قبل كلّ شيء.

لقد نجح فيلم (الأفيون والعصا – ثالة) لـ"أحمد راشدي" لعالمين اثنين، أولهما: اختيار رواية ذكية وقوية وشاعرية حتى في عنفها، وهي (الأفيون والعصا) لـ"مولود معمري"، وثانيهما: اختياره أهم وجوه التمثيل المسرحي والسينمائي الجزائري في الستّينات، والذين كانوا هم أنفسهم جزءاً من الثّورة الجزائرية، فغالبيتهم كانوا مناضلين في صفوف الثورة التحريرية، كـ"مصطفى كاتب"، و"سيد علي كويرات"، و"محيي الدين بشطارزي"، و"العربي زكال" و"حسن الحسني" إلى جانب الممثل الفرنسي الكبير "جان لوي ترينتينيان"[2].

وبعد ذلك ساهم الرّوائي في كتابة بعض السّيناريوهات لأفلام وثائقيّة، على غرار عديد من الرّوائيّين. والمرجّح أنّه كان من الممكن تصوير الجزء الثّاني من فيلم (العصا والأفيون) والذّي سيركّز هذه المرّة على حياة الطّبيب ونضاله في جيش التّحرير الوطني وتعرّضه للاعتقال والتعنيف من طرف الاستعمار، أضف إلى ذلك حياته الشّخصيّة وعلاقاته... إلّا أنّ الموت غيّب الرّوائي في فترة سابقة مما حال على تصويره.

وغير بعيد عن "مولود معمّري" قدّم للسيّنما الجزائريّة الرّوائي "عبد الحميد بن هدّوقة" روايته المكتوبة باللّغة العربيّة (ريح الجنوب)، فقد أخرج "سليم رياض" فيلما بالعنوان نفسه عام 1975م، مقتبسا منها أهمّ أحداثها وشخصيّاتها، مستعينا بنخبة كبيرة من الممثّلين، أراد من خلالها تصوير البيئة الصّحراويّة المقفرة التّي تهبّ عليها ريح الجنوب، غير متناسيّ مشكلة الأرض والنظام الاشتراكي، ليحوّل مئتان وسبعون (270ص) صفحة إلى ساعة وأربعين (1.40سا) دقيقة تقريبا، محافظا بصورة كبيرة على شخصيات الرّواية وأحداثها ولغتها.

وكغيره من المخرجين تصرّف "سليم رياض" في أحداث الرّواية فاختار منها ما يناسبه، وأهمل ما لا يناسبه، وأطال في بعض المشاهد واختصر أخرى حسب طبيعة العمل، وعمد في الوقت نفســه إلى تغيير نهاية

[1]. يوسف أ: أحمد راشدي يعترف :" مولود معمّري لم يكن راضيا عن فيلم الأفيون والعصا، ص 18.

[2] .أمين الزّاوي: روايات مولود معمّري مهّدت لولادة السّينما الجزائريّة، (سبق ذكره).

الرّواية، فـ"نفيسة" بطلة الرّواية ومعها الرّاعي "رابح" اللّذين لم يتمكّنا من الهروب من القرية تجاه العاصمة في الرّواية، تمكّنا من الهروب بفضل حنكة وذكاء المخرج لتأتي نهاية الفيلم وقد تمكّنا من الهرب وركبا الحافلة تجاه العاصمة بكلّ سعادة.

آخر لقطة في الفيلم.

وإذا كانت الثّورة هي الهدف الرّئيس من تصوير فيلم (الأفيون والعصا)، فإنّ الهدف الرّئيس من تصوير فيلم (ريح الجنوب) هو واقع المجتمع بعد الثّورة ومرحلة البناء والصّراع بين جيلها والجيل الذي تلاها.

كما قدّم الرّوائي "محمد ديب" للسّينما الجزائريّة أعمالا مختلفة بداية من ثلاثيته (الدّار الكبرى / الحريق )، ليخرجها "مصطفى بديع" كمسلسل من اثنتا عشرة (12) حلقة، تتراوح مدتها بين ( ساعة إلى ساعة إلا ربع)، وأدّت دور البطولة "شافية بوذراع" في دور "لالاّ عيني" و"عبد الرحمن" في دور عمر.

كما قدّم فيما بعد روايته الثّالثة المكمّلة (النّول) ليخرجها "مصطفى بديع" تحت عنوان (الانتحار). واقتبست السّينما الجزائريّة كذلك رواية (صمت الرّماد) للرّوائي "قدّور محمصاجي"، وبعد هذا عرفت سينما التّسعينات تراجعا ملحوظا بسبب الأوضاع الأمنية التّي سبق الحديث عنها، خاصّة في استهداف المثقّفين بشكل كبير، ولكن هذا لم يمنع من وجود بعض الأفلام التّي لجأ أصحابها للنّهل من الرّواية في كلّ أحداثها أو في الفكرة العامّة منها، "من بينهم المخرج "كمال دهّان" الذّي أخرج فيلم (المشتبه بهم les suspects) المأخوذ عن رواية "طاهر جاووت" (les viciles –العسس–)، كما صاغ المخرج "سعيد ولد خليفة" النّص الرّوائي للكاتب "أمين الزّاوي" بعنوان (إغفاءة الميموزا) في فيلم أراد له العنوان (شاي آنيا)"[1].

وقدّم "ياسمينة خضرا" روايته (فضل اللّيل على النّهارCe que le jour doit à la nuit) إلى السّينما أيضا مطلع 2012م، ليقوم المخرج الفرنسي "ألكساندر أركادي".

ويروي هذا الفيلم (2ساو39د) حياة "يونس محي الدين" الذي يتقمص شخصيته الممثّل الفرنسي "فؤاد آيت عتو"، "يونس" بعد أن أصبح جوناس، شاب جزائريّ يعيش في إحدى القرى حياة ريفيّة بسيطة، يهبه والده لعمّه الصّيدلاني لتربيته، بعد احتراق محصوله الزّراعي وإفلاسه، ينتقل "يونس" الذّي يصبح "جوناس" الذّي منحه إيّاه عمّه وزوجته الفرنسية.

[1] .مجموعة من المؤلّفين: الرّواية الجزائرية مسارات وتجارب، ص 47.

تنشأ علاقة صداقة بين "جوناس" وثلاثة شبّان آخرين منذ أن كانوا أطفالا في المدرسة، وتستمر إلى أن تتغيّر وجهاتهم السّياسية بين مؤيّد للثّورة ومعارض لها، ....

جوناس بطل فيلم (فضل اللّيل على النّهار)*.

وفي ريو صالادو الوهرانيّة، الذّي يقول عنها "يونس": "وهران مدينة رائعة، تملك نبرة فريدة تضيف إلى مرحها المتوسّطي انجذابا لا يذبل تنجح جميع مبادراتها، تعرف متع الحياة ولا تعيشها في السّر، أمسياتها ساحرة ..."[1]. تنشأ بينه وبين "إيميلي" قصّة حبّ جميلة، ولكنّها لن تكتمل وذلك بعد أن أعطى عهدا لوالدتها الذي كان على علاقة معها بأن يبتعد عنها، لتتزوّج بصديقه "سيمون" الذي يقتل فيما بعد، تنتهي هذه القصة حزينة فلم يجتمع الحبيبان تحت سقف واحد حتّى فرّقهما الموت.

ومن بين الممثلين الجزائريين الذين شاركوا في الفيلم "محمد فلاق" الذي تقمص دور خال "يونس" و "وهو رجل ثقافة... متضامنا فكريّا مع القضيّة الوطنيّة التّي بدأت تنتشر في أوساط النّخب المسلمة، لقد حفظ عن ظهر قلب نصوص "شكيب أرسلان"، وكان يحتفظ بجميع المقالات النّضالية التّي تنشر في الصّحافة... كان مواطنا محترما للقوانين واعيا بالمرتبة الاجتماعيّة التّي منحتها إيّاه شهادته الجامعيّة ومهنته كصيدليّ"[2].حسان بن زراري" الذي لعب دور القايد. و قد تم تصوير الفيلم في تونس.

ورفض حينها الكاتب "ياسمينة خضرا" التّعليق على نجاح الفيلم أو فشله، كما أنّه لم يشأ أن يحمّل المخرج مسؤولية الاختلافات الموجودة بين الرّواية والفيلم، لأنّ لكلّ منهم خصوصياته التّي تميّزه "وتحدّث عن نفسه قائلا بأنّه أخذ كامل وقته لإعطاء الموافقة للمخرج "ألكسندر أركادي" Alexandre Arcady من بين عدد معتبر من المخرجين الذّين اقترحوا عليه فكرة تحويل روايته (فضل اللّيل على النّهار) من رواية إلى فيلم سينمائي لكنّه يقول أنّه اختار بعد تفكير عميق "أركادي" لأنّه أحسّ برغبته العميقة في تحويل هذا النّص من رواية إلى فيلم وهذا الحب الذّي أبداه "أركادي" تجاه النّص الرّوائي هو الذّي جعل الفيلم يخرج بهذا الرّونق الذّي هو عليه اليوم"[3].

---

[1] .ياسمينة خضرا: فضل اللّيل على النّهار (رواية)، تر: محمد ساري، ص 117.

[2] .المرجع نفسه، ص 146.

*. D’aprése Best-seller de Yasmina Khadra، le nouveau film de Alexander Arcady: Ce que le jour doit à la nuit، Orange، France 2012.

[3] .كريم بلقاسمي: المقاربة بين العمل الرّوائي والعمل السّينمائي: الائتلاف والاختلاف، ص 238.

عمد المخرج الفرنسي إلى تغيير في بعض أحداث الرّواية، منطلقا من مرسيليا بدلا من وهران كما بدأت كما أنّه عمد إلى تغيير المقدّمة، إذ كانت بداية الفيلم بصورة البحر، و"جوناس" الذّي بلغ من الكبر عتيّا يعلّق قائلا: " يقول أحد الشّعراء: لو تمكّنت من فهم ما ترويه الأمواج، فستتمكّن من المشي على المياه، لم أتطلّع من قبل أبدا إلى المشي على المياه، على كلّ حال ما الذّي تستطيع أن ترويه الأمواج، عندما أخذ العمر مكان الزّمن كلّ آفاق العالم صارت ذاكرة لنا، اليوم المستقبل ظلّ خلفي، وأمامي لم يبق إلّا الماضي"[1].

أمّا في الرّواية فجاءت قبل البداية: "في وهران، كما في مكان آخر بسبب نقص الوقت والتّفكير، نكون مجبرين عَلى أنْ نحبّ بعضنا بعضا دون أن نعرفْ

ألبير كامو: الطّاعون.

أحبّ الجزائرَ لأنّني أحسستُ بها جيّدا".

غابريال غارسيا ماركيز." [2]

ومنها النّهاية التي كانت في المطار عندما همّ "جوناس" بالعودة إلى أرض الوطن، ولكنّها في الفيلم تنتهي في المقبرة وبالتّحديد على قبر "إيميلي".

ولم يركّز المخرج على أحداث الثّورة كثيرا، وحتّى واقعة حرق المحاصيل مرّ عليها سريعا، والسّبب أنّه ركّز أكثر على قصّة الحب بين "جوناس" و "إيميلي" حتّى أخذ الفيلم منحى رومانسي أكثر من أيّ منحى آخر.

كما لخّص المخرج "عكاشة تويتة" ثلاثيّة (موريتوري والأبيض المزدوج وخريف الحالمين) للرّوائي "ياسمينة خضرا"(1997)، في فيلم (موريتوري) 2007م، ويحكي الفيلم قصة (شرطي) نزيه في زمن الأزمة (أزمة التّسعينات) يجد نفسه ضحية لرجال المافيا والإرهاب، خاصّة بعد طرده من عمله بسبب كتاباته ليقتل فيما بعد من طرف عصابة لا يعرف من أين أتت ولا لصالح من تشتغل، مثّل في هذا العمل الذّي اعتبر نقطة تحوّل كبيرة في السّينما الجزائرية، كذلك عدّ طرحه بتلك الطريقة جرأة كبيرة وقد نال استحسانا وإعجابا كبيرا من طرف النّقاد والمتابعين، عديد الممثّلين الجزائريين منهم: "سيد علي كويرات" وقاسي تيزي وزو" و"سيدي احمد أقومي" والمعروف على الفيلم تصويره لبعض المشاهد الحقيقية المتعلّقة بالتّفجيرات والمجازر والاغتيالات.

[1]. D’aprése Best-seller de Yasmina Khadra، le nouveau film de Alexander Arcady: Ce que le jour doit à la nuit، Orange، France 2012

[2] .ياسمينة خضرا: فضل اللّيل على النّهار، ص 05.

كما قدّمت الرّوائية "أحلام مستغانمي" في عام 2010م روايتها الأولى (ذاكرة الجسد) إلى التّلفزيون لتتحوّل إلى مسلسل طويل من ثلاثين (30) حلقة، المسلسل من إنتاج إماراتي وإخراج سوري وأعادت كتابة السّيناريو اللّبنانيّة "ريم حنّا"، كما شارك فيه نخبة من الممثّلين العرب.

كما أنّه من المرتقب أن تقدّم روايتها المعنونة بـ (الأسود يليق بك) الصّادرة عام 2012م، إلى التّلفزيون أيضا.

كما اقتبست المخرجتان الفرنسيتان "زابو بريتمان" و"إليا موغي ميفليك" رواية (سنونوات كابول) للرّوائي "ياسمينة" خضرا الصّادرة عام 2002م لإخراجها كفيلم رسوم متحرّكة (إنميشن) عام 2019م، وكان من المتوقع إنتاج الفيلم بصفة عادية ولكن لظروف ما تحوّل إلى رسوم متحرّكة، وعرض الفيلم الذّي نال شهرة واسعة في العديد من دور السّينما عالميا محقّقا بذلك جوائز عدّة في الكثير من دول العالم.

| عنوان الرّواية | عنوان الفيلم | سنة الرّواية | سنة الفيلم | الرّوائي | المخرج |
|---|---|---|---|---|---|
| الأفيون والعصا | الأفيون والعصا | 1955م | 1969م | مولود معمّري | أحمد راشدي |
| ريح الجنوب | ريح الجنوب | 1971م | 1975م | عبد الحميد بن هدوقة | سليم ريّاض |
| صمت الرّماد | صمت الرّماد | 1963م | 1976م | قدّور محمصاجي | عبد الرّحمن صحراوي |
| الرّبوة المنسيّة | الرّبوة المنسيّة[1] | 1952م | 1996م | مولود معمّري | عبد الرّحمن بوقرموح |
| البذرة في الرّحى | إطلاق النّار | / | 1980م | مالك حدّاد | محمّد أفتيسان |
| إغفاءة الميموزا | شاي آنيا | / | / | أمين الزّاوي | سعيد ولد خليفة |

[1] .أنجز الفيلم باللّغة الأمازيغيّة.

**المطلب الثالث: تطلعات السينما والرواية في الجزائر:**

وفي سؤال لصفحة أبوليوس، حول وجود روايات بإمكانها أن تتحوّل إلى دراما ناجحة، تباينت الآراء حول مجموعة كبيرة منها، وتعدّ روايات الكاتب الجزائري "واسيني الأعرج" الأكثر ترشيحا لذلك، ومن بين الرّوايات المقترحة نجد:

ابو معاذ الجمعي شايبي
رماد الشرق لواسيني الأعرج

٤٧ د أعجبني رد

رونيتا رونيتا
البيت الأندلسي لواسيني الأعرج

١١ د أعجبني رد

Doc Doc
إزيس كوبيا آخر أيام مي زيادة في مستشفى العصفورية، واسيني الأعرج

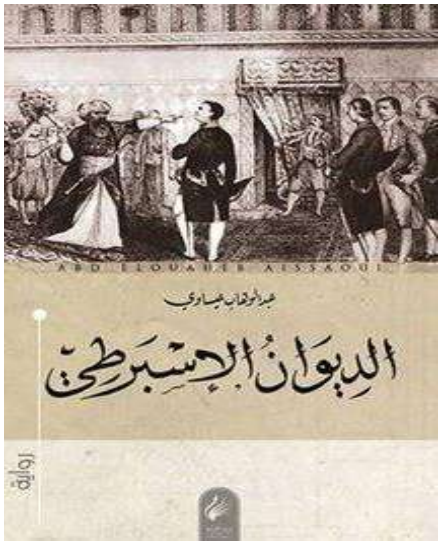
أجمع هؤلاء بأنّ روايات "واسيني الأعرج" كتبت بطريقة درامية صالحة لتحوّل مباشرة إلى السّينما ولعلّ الانطلاقة في تصوير فيلم (الأمير) المأخوذ من روايته سبب آخر لتوجيه كلّ الأنظار إليه.

بالإضافة إلى الجدل المثير الذّي ظهر مؤخّرا حين اتهم الرّوائي "واسيني الأعرج" مؤلّف مسلسل النّهاية المصري والذّي عرض في رمضان عام 2020م، أنّه سرقه من روايته ( العربي الأخير)، ثمّ استشارته خاصّة وأنّه أكّد أنّ مختلف الأحداث بالإضافة إلى الفكرة الرّئيسيّة كانت مستوحاة من الرّواية، وصرّح قائلا: "للأسف، المناخ الحربي العام الذي تدور فيه أحداث الرواية هو نفسه حرفياً مناخ رواية العربي الأخير. تنفتح الرواية على نهاية المشروع العربي وبداية التفكك والاضمحلال، بينما يَقلِب المسلسل العملية بتوحد العرب ونهاية إسرائيل (لا تستند على أي معطى تاريخي موضوعي سوى دغدغة العواطف العربية المهزومة)، الشخصية والوظيفة نفسها. في الرواية نرى شخصية آدم، العالم الفيزيائي العربي الأصل، الذي تم اختطافه واحتجازه في القلعة الصحراوية، يُجبَر على تقع الرّواية في حدود 388 صفحة، مقسّمة على خمسة (5) فصول (ديبون، كافيار، ابن ميّار،

حمّة السّلاوي، دوجة)، فديبون مراسل صحفي في الجزائر، وكافيار جنديّ في جيش نابليون أسر في الجزائر، ويميل إنجاز مشروع قنبلة الجيب. نفس الحالة في مسلسل النهاية حيث يتم احتجاز المهندس زين في الواحة

من أجل إنجاز مشروع الدرع. بِنية الشخصيات الأمنية والفكرية وممارساتها في المسلسل ملتصقة بالرواية بشكل مفضوح"[1].

وقد نفى مؤلّف المسلسل مزاعم "الرّوائي" معلّلا ذلك بعدم قراءته للرّواية، وعدم بناء المسلسل وفقها داعيا بذلك "واسيني الأعرج" للّجوء إلى القضاء، وهو ما قام به خاصّة عندما قارن بين نهاية المسلسل ونهاية روايته، فهي حسبه: "إن مسلسل النهاية لم يتبن فقط خطاً واحداً من روايته (2084- حكاية العربي الأخير) ولكنه يقتبس كثيراً من أحداثها وأُسمى ما جرى بأنه فضيحة من العيار الثقيل". لا سيما أنه يرى أن المسلسل، الذي تابع حلقاته الثلاثين، قام بمحاكاة نهاية روايته، حيث يقول في فقرة من بيانه الذي نشر عبر حسابه بموقع فيسبوك، "المضحك هو نهاية المسلسل، حينما يترك إياد نصار الواحة ويصعد عبر مركبة فضائية مع السيد مؤنس ويطلق من خلالها صاروخاً يدمّر الأرض ويحوّلها إلى صحراء، وهو المشهد الأخير من الرواية، حينما تقوم طائرات القلعة برمي القنبلتين النوويتين على السدّ والبشر لتحيل كل شيء إلى خراب"[2].




في حين اقترح بعضهم أسماء لروايات أخرى، على رأسها رواية (الدّيوان الإسبرطي) لـ "عبد الوهاب العيساوي" "على خلاف الروايات التقليدية ذات النفس الحكائي الواحد، التي يضمن فيها الصوت الأوحد (الراوي أو بطله)، استرسال الأحداث وتواليها وانتظامها في خط سير واضح المعالم له نقطة بداية ونقطة نهاية، فإن رواية ‘‘الديوان الإسبرطي’’ قد تخلت عن هذا النظام واختارت تقنية التعدد الصوتي أو البوليفيني (Polyphonie La) الذي يفسح المجال لأكثر من صوت للتعبير عن أرائه وعن قناعاته الإيديولوجية، التي ليس بالضرورة أن تنسجم مع بقية الآراء والقناعات، وقد كشف لنا الروائي "عبد الوهاب عيساوي" منذ البداية عن هذه الأصوات الّتي جاءت بنفس الترتيب في جميع فصول الرواية الخمسة"[3].

[1] . حميدة أبو هميلة: واسيني الأعرج يتهم صناع "النهاية" بالسطو على "العربي الأخير (مقال)، indepentarabia.com، 29 ماي 2020م 14:35 سا.

[2] . حميدة أبو هميلة: المرجع نفسه.

[3]. محمد رندي: جدل التاريخ في رواية ‘‘الديوان الإسبرطي’’ لعبد الوهاب عيساوي أو لماذا يهاجم ‘‘اليولياداش’’ الجدد أول رواية جزائرية تفوز بالبوكر العربي، رأي اليوم، 16 ماي 2020م، 12:05سا، web.archive.org.

حمّة السّلاوي إلى الثّورة فهي الوسيلة الوحيدة للتّغيير ، أمّا دوجة فهي شخصيّة تعيش مرغمة في الجزائر وفق ما تليه شروطها. تعيش هذه الشّخصيات على أرض الجزائر إبان الحكم العثماني، وتختلف في التوجهات والآراء، وتتباين في المشاعر والأحاسيس.

**Naima Nanou**
الديوان الاسبرطي عبد الوهاب عيساوي
لخضر ل ياسمينة صالح
كولاج ل احمد عبد الكريم

١٠ د أعجبني رد

**Møu Nä**
"إسمه أحمد " أيمن العتوم
"الأسود يليق بك" أحلام مستغانمي
"الديوان الإسبرطي "

٩ د أعجبني رد

**Hicham Hicham**
الديوان الإسبرطي للأخ عبد الوهاب عيساوي - فيلم تاريخي - لكشف الكثير من المغالطات التاريخية

١٣ د أعجبني رد

**نور الأمل**
الديوان الاسبرطي ، الدوائر والأبواب لعبد الوهاب عيساوي

-أمّا رواية ابن الشّعب العتيق لـ "أنور مالك"، المولود بالدّار البيضاء من أب جزائريّ وأمّ مغربيّة، فهي رواية ملحمية تجري أحداها على مدى خمسون عاما عبر 4 مناطق، الجزائر والشّام وفرنسا وأستراليا، عندما كانت الجزائر تحت الحكم الاستعماري، " رواية يجتمع فيها الحب بالمغامرات الخاطفة للأنفاس، فتقود القارئ إلى مشارف

إنسانيّة ضاربة في القدم، تقتات من الأحلام المؤسّسة السّحرية... إنّ هذه الرّحلة المساريّة التّي تعود بالشّخصيّات كما بالقارئ إلى البدايات، تترافق وعبورا روائيّا انسيابيّا عذبا للتّاريخ، لتؤكّد مرّة جديدة على أنسيّة "أنور بن مالك" التّي نجد فيها سماحة وإيمانا بالإنسان"[1]

Zakaria Blla
ابن الشعب العتيق
" انور بن مالك "
١٧ س أعجبني رد

مناجلي رابح
ابن الشعب العتيق لأنور بن مالك
٩ س أعجبني رد

في حين تمّ اختيار روايات أخرى متفرّقة منها:

Rachida Morsli
ثلاثية الأرض و الريح لعز الدين جلاوجي ملحمة الجزائر التاريخية أكثر من رائعة و جاهزة كسيناريو لإعداد فيلم.

Mina Minouche
ألف وعام من الحنين لبوجدرة
١٦ س أعجبني رد ١

[1] . على ظهر غلاف الرّواية الأخير، لـ: أنور بن مالك: ابن الشّعب العتيق (رواية)، دار الفارابي، بيروت.

جوري جلنار
بوقرعون للروائية حنان بركاني

٧ س أعجبني رد

في حين عبّر بعض الأشخاص على السّؤال المطروح على صفحة (مجلّة أبوليوس الرّواية الجزائريّة) يوم 15 أكتوبر 2021، 15سا :" ماذا لو استنجدت السّينما الجزائريّة بالرّواية الجزائريّة مقتبسة منها قصصها وأحداثها هل ستشفي غليلها أم تعوذ تجرّ أذيال الخيبة، اعط مثالا يحتذى به". فرأى بعضهم أنّ المشكلة في السّينما أوّلا التّي تستبعد كلّ ما هو وطنيّ ملتجئة بذلك لما هو غربيّ ومفضّلة له.

كمال لعرابي
هناك روايات جزائرية ترقى لأن تقتبس منها سيناريوهات رائعة.. ولكن هذا لن يكون الا بمجهود كبير.. وإن اردنا ان ترقى السينما الجزائرية للعلى ضربنا كل ما قيل ويقال عرض الحائط.. والاكتفاء ببناء جدار سينمائي وطني لا يهدمه الاقتصاد السينمائي الغربي بمل انواعه.. ولكن يبقى هذا حلما ما دام القنوات الوطنية تمجد الثقافات الغربية وتحتقر الانتاج الوطني.. لكون غير احترافي، وهذا راجع للسماسرة المنتجين (همهم الجزينة وليس النوعية) تحياتي

١ ٤٦ د أعجبني رد

-ويرجع بعضهم صعوبة الاقتباس من الرّواية الجزائريّة كون هذه الأخيرة لا تتحدّث عن عادات وتقاليد البلد، فهي في معظمها تكرار واجترار لروايات عالميّة ذات بيئة وثقافة مختلفة، فيبدو الموضوع خارج المألوف أو البيئة غير واضحة المعالم.

Ameur Gadra
هذا لو كانت الروايات الجزائرية تعبر عن الواقع الجزائري و أحداثها جزائرية خالصة ربما تساهم في انجاح السينما لكن الروايات الجزائرية كلها مقتبسة من افلام و مسلسلات اجنبية و لا صلة بينها وبين الواقع الجزائري سوى أسماء الشخصيات و المدن أما الأحداث فكلها أجنبية

١ د أعجبني رد

-أمّا فئة ثالثة فتضع اللّوم على الممّثلين، الذّين يفتقرون لموهبة كاملة تمكّنهم من آداء الشخصيات الأسطوريّة والخيالية التّي تقوم عليها معظم الرّوايات.

را في
ريح الجنوب بن هدوقة... ألا يكفيك هذا؟؟؟ طبعا اليوم مع ركاكة التمثيل وضعف الممثلين... قد نجد روايات صالحة لتحويلها لفلم او مسلسل... تضاهي السمان والخريف الذي حول لمسلسل.. للعظيم نجيب محفوظ،

-ويقع اللّوم أيضا أحيانا على الرّوائي في حدّ ذاته، خاصّة ما أسماه أحدهم بالرّوائي النّرجسي، إذ نراه يرفض منح حقوق الرّواية للسّينما لأنّه يخاف التّشويه والتّحريف، ويخشى على صورة أبطاله الوهميّة من غدر الصورة المرئيّة لذلك يتحفّظ على قبول تحويلها إلى السّينما أو التّلفزيون، ناهيك أنّ بعضهم يضع شروطا من أجل الموافقة، قد لا تتماشى هذه الشّروط مع طبيعة العمل المرئي، ممّا يجعل مخرج العمل في ورطة وحيرة، يستعين بالرّفض حينها للخروج منها.

وقد يعبّر الرّوائي عن ظروفه الخاصّة وحياته بعيدا عن ما يعانيه أبناء جيله، وما يتخبّط فيه وطنه، لذلك لن يكون من الضّروري تحويل الرّواية لأنّها ستبوء بالفشل سينمائيّا كما باءت غالبا بالفشل ورقيّا.

Younes Boukhecheba
لا يمكن الاستنجاد بالرواية الجزائرية خاصة إذا كان كاتب الرواية نرجسي يعبر عن ذاته وينسى غير ، حتى إن استنجدت لن تنقل الأحداث كما هي ولو بحرف واحد.

-أرجع بعضهم نجاح الرّواية إلى وجود سيناريست متمكّن بحيث يسبر أغوارها ويكتنه معانيها، ويعرف كيف يقتبس من هنا وهناك كي يخرجها في حلّة جديدة.

**Ha Ssina**

أكيد وبدون شك هناك الكثير من الروايات الجزائرية التي يمكن ان تتحول إلى صناعة سينمائية وهذا بحضور السيناريست الذي يعطي للرواية حلة جديدة تجمع بين النسيج الأدبي و التأثير السينمائي لان له الدور الكبير في نجاح الرواية ومن ثم نجاح الفيلم ودليلنا في ذلك اعمال محمد ديب الشهيرة

-كما أنّ الرّواية الفقيرة الأحداث، القليلة الشّخصيات، لا تصلح للسّينما، إذ أنّ تحويلها يكون صعبا، لأنّه سيكون على المخرج إضافة شخصيات أخرى وأحداث متنوّعة ممّا ينبئ بعمل دراميّ مختلف تماما عن الرّواية، وهو ذات الأمر عندما تكون الرّواية ذات الزّمن الواحد والمكان الثّابت، ناهيك عن السّرد المتواتر الذّي لا يخضع لقوانين الاستباق والاسترجاع.

**رياض موسى عبد الله**

نعم يمكن ذلك في حالات خاصة، إذ أن بعض الروايات في بنائها المحكم وشخصياتها تستحق أن تعطى لها فرصة للانتقال من الورقي إلى المرئي. سوى أن بعض الروايات تكون محدودة الشخصيات أو ذات الشخصية الواحدة، أو منعدمة الأحداث وهذي سلبية عديد من الروايات، مما يصعب على السينما النهل منها.

**مطر أيلول**

على الرواية أن تكون مليئة بالأحداث، كثيرة التشويقات، متغيرة في الزمان والمكان حتى تصلح للسينما، فمثلا رواية أمين العلواني لفيصل الأحمر، تصلح لأن تمثل على شكل حلقات، وإن كانت الفكرة مكررة قليلا.

-ولعلّ السّبب الأخير والهام، هو إجماع عديد من النّقّاد أنّه لا توجد رواية جزائريّة معاصرة إلّا قليلا، إذ أرجعوا أنّ مختلف الكتابات التّي يزعم أصحابها أنّها رواية، يتبيّن في الأخير أنّها عبارة عن خواطر متراصّة هنا وهناك، أو أبيات شعريّة فرّت من الوزن والقافيّة.

-تحمّل بعض الآراء السّينما الجزائريّة بكونها السّبب في منع تحوّل الرّواية، لأنّها ضعيفة وعاجزة عن صياغة أحداثها الكبيرة أو صنع ممثّليها خاصّة الرّوايات ذات الطّابع العلمي الخيالي، أو التّاريخي، وافتقارها كذلك لمدن سينمائيّة صناعيّة كبيئة مناسبة، ناهيك عن ندرة الوسائل المتطوّرة، فإذا تحدّثنا عن فيلم الأمير عبد القادر فالسّبب الحقيقي هو افتقار السّينما الجزائريّة الحديثة لوسائل كالأحصنة والأسلحة وممثّلين مقتدرين.

**Drama Djazairia**

فيلم عن الأمير عبد القادر يحتاج الى منتج عالمي،ومخرج عالمي من طينة ريدلي سكوت وطبعا سيناريست عالمي ، أما إذا أردتم اخراج فيلم تلفزيوني فهذا أمر آخر نسيت وممثل عالمي يعرف ركوب الخيل وتحريك السيف وفصاحة اللسان

ويصرّح السّيناريست "رابح ظريف" الذّي يشتغل حاليا على سيناريو فيلم الأمير عبد القادر، بأنّ العمليّة ليست سهلة لا على كاتب السّيناريو ولا على المخرج الذّي هو بحاجة إلى سيناريو حقيقي وجاد، كما يؤكّد أنّ إخراج الفيلم لا يحتاج إلى مخرج أجنبي، فحسبه المخرج الجزائري" أحمد راشدي" الذّي من الممكن أن توكل له مهمّة الإخراج قادر على إخراجه في حلّة جيّدة ستلاقي استحسان الجميع، كما يثني على صاحب كتاب (الأمير –مسالك أبواب الحديد–) الرّوائي "واسيني الأعرج" ويستحسن طرحه، ولكنّه ككاتب سيناريو مضطر لتغيير أشياء وإضافة أشياء أخرى، إن كان على شخصيّة الأمير ذاتها أو معلومات جديدة أهملها الرّوائي " واسيني استطاع أن يقرأ الأمير عبد القار، واستطاع أيضا أن يفهمه انطلاقا من مرتكزاته الفكرية، طبعا قد نختلف في بعض التّفاصيل"[1].

حاولت السّينما النّهل من الرّواية قدر المستطاع، وهي الآن تسعى جاهدة لأن تختار نماذج جادّة بغية تقديمها للمشاهد الجزائري، ناهيك عن ذلك ففي لقاءات كثيرة يصرّح الرّوائيّون عن رغبتهم في هذا، بل ويسعون أحيانا إلى كتابة سيناريوهات أو المساعدة فيها، ممّا ينبئ أن انفتاح العلاقة بينهما التّي نأمل لها مستقبلا حافلا.

[1] .رابح ظريف: فيلم الأمير عبد القادر مشروع دولة حقيقي وكلّنا معنيّون بإنجاحه، حاوره: مبروك بوداود، جريدة الحوار الجزائريّة، الأحد 17 أكتوبر 2021م / 10 ربيع الأوّل 1443هـ، العدد 4437، ص 10.

*.رابح ظريف: كاتب وشاعر، مواليد 1978م بعين الخضراء، شرق ولاية المسيلة، صحفي بإذاعة المسيلة، ومدير ثقافة سابق، من أهمّ أعماله: العودة إلى الجّنة، فاكهة الجمر 2002، التّشكّل في الغمام 2009م ... وغيرها.

# الفصل الرّابع:

**الفصل الرّابع: من الرّواية إلى الشّاشة –نماذج جزائريّة-**

**المبحث الأوّل:** ريح الجنوب: من الرّواية إلى الفيلم السّينمائي.

**المبحث الثّاني:** سنونوات كابول: من الرّواية إلى الرّسوم المتحرّكة.

**المبحث الثّالث:** روايتي الحريق/ الدّار الكبيرة، مسلسل الحريق.

**المبحث الرّابع:** ذاكرة الجسد: من الرّواية إلى المسلسل.

## المبحث الأوّل: ريح الجنوب: من الرّواية إلى الفيلم

### المطلب الأول: بطاقة فنية للرّواية / للفيلم:

#### 1.1. الرواية:

الاسم: ريح الجنوب *

المؤلف: عبد الحميد بن هدوقة.

النّشر: دار القصبة، الجزائر.

السّنة: 2012م.

عدد الصّفحات: 317ص.

#### 2.1. نبذة عن المؤلّف:

**أ-"عبد الحميد بن هدّوقة:** " أديب جزائري "من مواليد9جانفي1925م بالمنصورة ببرج بوعريريج، تلقّى تعليمه الابتدائي بالمدرسة الفرنسيّة، كما تابع دراسته باللّغة العربيّة في معهد الكتّانية بقسنطينة، ثمّ بجامع الزّيتونة بتونس، بعد رجوعه إلى الجزائر مارس التّعليم بمعهد الكتّانية، إلى جانب النّضال الوطني من أجل استقلال الجزائر، الذّي عرّضه إلى متابعات السّلطات الاستعماريّة، فهاجر إلى فرنسا ومنها التحق بصفوف جبهة التّحرير الوطني عام1958م"[1].

مع فجر الاستقلال عاد "بن هدّوقة" إلى أرض الوطن، والتحق بالإذاعة الوطنيّة، كما شغل مناصب إدارية وسيّاسية عديدة، توفيّ أكتوبر 1996م.

**ب.أعماله:**

-الجزائر بين الأمس واليوم 1958م.

-ظلال جزائريّة 1960م، قصص.

-الأشعة السّبعة 1960م، (قصص)

-الأرواح الشّاغرة 1967م، شعر.

-ريح الجنوب 1971م، رواية.

---

[1]. على غلاف رواية ريح الجنوب.

*. الرواية المعتمدة في البحث، عبد الحميد بن هدّوقة: ريح الجنوب (رواية)، دار القصبة للنّشر،الجزائر، دط، 2012م.

-نهاية الأمس 1975م، رواية.

-بان الصّبح 1980م، رواية.

-الجازية والدّراويش 1983م، رواية.

-أمثال جزائريّة 1990م.

-غدا يوم جديد 1991م، رواية.

**ج.ملخّص الرّواية:**

تبدأ الرواية في صباح يوم الجمعة، وهو عادة يوم يُستغلّ للذّهاب إلى السّوق من طرف الرّجال، أمّا النّساء فيتوجّهن إلى المقبرة، فيستعّد "عابد بن القاضي" للذّهاب إلى السّوق مع ابنه، ويقف قرب الدار متأملا أراضيه وقطيع الغنم الذي يقوده الراعي "رابح"، ثم خطرت بباله فكرة بعثت في نفسه السّرور حين نظر من الخارج إلى غرفة ابنته "نفيسة"، يتلخّص مضمونها في تزويج ابنته إلى "مالك" شيخ البلدية والذي يقوم بتأميم الأراضي، (زواج مصلحة)، وفي الغرفة كانت "نفيسة" تعاني الضّيق و والضّجر، تكاد تنفجر-حسب قولها-، والسّبب أنّها غير سعيدة بعطلتها، لأنّها لا تحبّ قريتها ولا المكوثَ فيها، إنّها منفى بالنّسبة لها، وفجأة تهدأ "نفيسة" من حالة الاضطراب، عندما تسمع صوت أنغام حزينة كان يعزفها الرّاعي "رابح"، فتطرب له، ولا يخرجها من ذلك إلا صوت العجوز "رحمة" منادية على أخيها من بعيد، معلنة عن قدومها، كي تذهب مع "خيرة" – والدة نفيسة- إلى المقبرة، فترغب "نفيسة" في الذّهاب معهما أيضا والتخلّص من حالة الضّجر الذّي تتخبّط فيه.

بعد أيام يستقبل "عابد بن القاضي" أهل القرية في بيته بمناسبة الاحتفال بتدشين مقبرة جديدة واستذكار الشّهداء الذّين ضحّوا من أجل القرية، ومنهم ابنته "زوليخة"، فاستدعى "مالك" لزيارته أيضا، هذا الأخير كان خطيبا لابنته "زوليخة"، والتّي استشهدت بسبب خطأ ارتكبه، بحيث أعدّ "مالك" ورفاقه من المجاهدين لغما كان من المفترض أن يستهدف قطارا عسكريا، لكنه أخطأ واستهدف قطارا مدنيا كانت "زليخة" من ركابه، فغضب منه "ابن القاضي"، ووشى به، وخاصمه. ووجد في تدشين المقبرة فرصة لإعادة علاقته به فلبّى "مالك" دعوته وما إنْ دخل البيت ورأى "نفيسة" حتى اندهش من جمالها وشبهها بأختها الشّهيدة.

يُشيع "عابد بن القاضي" خبر خطوبة "مالك" و"نفيسة"، وهو الأمر الذّي ترفضه "نفيسة" فهي لا تعرف "مالك" جيّدا، ولا تريد الزّواج والبقاء في القرية المنفى، أضف إلى ذلك لا رغبة لها في الزّواج من رجل يكبرها سنّا، فتستنجد بخالتها التي تسكن في الجزائر وتكتب لها رسالة، وتطلب من "رابح الرّاعي" أن يحملها ويرسلها في البريد، فيعجب بها "رابح" لأنها تكلّمت معه بلطف، ويقرّر زيارتها ليلا، وعندما تجده فجأة أمام سريرها تدفعه وتشتمه وتصفه بالرّاعي القذر، فيتأثّر لكلام نفيسة ويتألّم كثيرا، فيغيّر مهنة الرّعي ليصبح حطّابا.

بعد أيّام تفكّر "نفيسة" في حلّ للتّخلّص من هذا الزّواج، فتفكر في الجنون ثم الانتحار، وأخيرا يقع اختيارها على حل نهائي وهو " الفرار"، فتضع خطّة لذلك، وتختار يوم الجمعة، لأنّه الأنسب مادام الرّجال منشغلون بالتسوّق، فتتنكّر في برنس والدها، وتتجه إلى المحطة عبر الغابة، فيلدغها ثعبان، فيغمى عليها، ولكنّ "رابح" يعثر عليها ويأخذها إلى بيته، الذّي يعيش فيه مع أمّه البكماء، فتمكث مدّة من الزّمن، لكن الخبر يشيع في القرية فيعلم والدها، ويعزم على قتل "رابح" وذبحه، وينطلق مسرعا إلى بيته ليتفاجأ برؤية ابنته سعيدة هناك فيهجم عليه بقوة ويتشاجران، فينهار "رابح"، ويهمّ "ابن القاضي" بذبحه، فتسرع أمه إلى فأس ضاربة إيّاه على رأسه فتنفجر الدماء من رأس "ابن القاضي" ومن عنق "رابح"، فتهرع الأمّ لابنها، و"نفيسة" لوالدها، فتقوم الأمّ بدفع "نفيسة" بقوّة خارج البيت، وهي تصرخ، فأقبل الجميع على بيت المرأة، وخرجت "نفيسة" وتوجّهت راجعة إلى بيت أبيها، متمتمة بعدّة كلمات، وقد فشلت خطّتها في الهرب، لتحلّ رياح (القبلي) على القرية.

## 2.1. الفيلم

**أ.بطاقة فنيّة:**

-الاسم: ريح الجنوب

-المخرج: سليم ريّاض

-سنة الإخراج: 1975م

-المدّة: 1سا و 38د

**-الممثّلون:**

- عبد الحميد الريّس
- العربي زَكّال
- نوال زعتر

- بوعلام بنّاني
- كلتوم.

**ب. المخرج:**

**أ-** مخرج رواية ريح الجنوب، وناقلها من الورقة إلى الشاشة "من بين المخرجين الجزائريين المنتمين إلى الفئة الثالثة* نجد محمد سليم رياض، المولود بشرشال سنة 1933م، والذي بدأ حياته الفنية بالتلفزيون قبل وبعد الاستقلال، ثم كانت له فرصة تصوير فيلمه الخيالي الأول الطريق عام 1968م"[1].

يجمع "سليم رياض" بين العرض الجمالي الممتع وبين المواضيع الهامة المتعلقة بالوطن أو الأمة العربية والإسلامية وكتب العديد من السيناريوهات الهزلية تارة والجادة تارة أخرى، كما عمل مساعدا لكتاب آخرين وكذا مساعد مخرج، توفي عام 2016م.

**ب- من أفلامه:**

- الفيلم الوثائقي متيجة والشمس 1966م.
- الموظفون 1967م.
- سنعود 1972م، الذي نقل مقاومة الفلسطنيين للاسرائليين.
- ريح الجنوب 1975م.
- تشريح مؤامرة 1977م.
- حسن طاكسي 1982م، وغيرها.

[1] .أحمد بليه بغداد: مخرجون وسينما جزائرية، البدر السّاطع للطّباعة والنّشر، العلمة (سطيف/الجزائر) ط 1، 2008. ص 67.

*.قسم الباحث عبد الغني محرزلي السينمائيين الجزائريين إلى ثلاث فئات: الفئة الأولى؛ تهتم بالجوانب الشكلية الجمالية للعمل السينمائي، فتعطي الأهمية القصوى للمتلقي المشاهد وما يروقه من أنماط فيلمية تجلب المتعة والترفيه، أما الفئة الثانية فتفضل المضامين الجادة الملتصقة بالمفاهيم الإيديولوجية السائدة، أما الفئة الثالثة؛ فهي تجمع بين متعة المشاهد والوفاء للأفكار السائدة يخدمه الواقع وتصوير المجتمع لدفع عجلة التطور، أو تبيين مواطن الخلل لتصحيح ما أمكن تصحيحه، فهذه الفئة تجمع بين الالتزام في المضامين والإبداع الحر المبني على جمالية الصورة وبالتالي يبقى جوهر العرض هو المتعة – مخرجون وسينما ص 66-

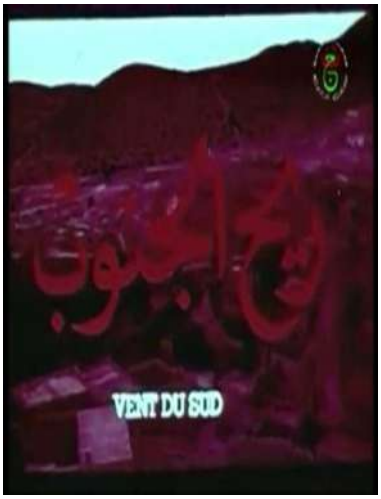
**ج.ملخّص الفيلم:**

ريح الجنوب فيلم جزائري يحكي قصّة قرية صحراويّة، ونظام العيش والعمل فيها، ويعالج عديد القضايا الخاصّة بالمرأة والتحرّر والأرض ...أنتج عام 1975م، وأخرجه الجزائري "سليم ريّاض".

-يبدأ الفيلم بمشهد القرية الصّحراويّة، ثمّ قطيع من الغنم يخرج للرّعي، ويظهر "ابن القاضي" وابنه "عبد القادر" يتهيّآن للخروج.

-(2د): مشهد "نفيسة" تحكي مع نفسها متذمرة من وضع القرية، وحالتها التّي تبعث على اليأس والتشاؤم، مخبرة أيانا عن ثمانية عشر (18) سنة مضت من حياتها، وأنّها تريد إكمال دراستها ثمّ الزّواج، وأنّها ستختار زوجها بنفسها، ثمّ تبدأ بتذكّر أيّام الجامعة.

-ليأتي بقيّة جينيريك الفيلم-




-(6د): زيارة العجوز "رحمة" معها بعض الأواني الفخّارية هدايا لنفيسة وأهلها، وبعد تناول القهوة يقرّرن زيارة المقبرة لأنّه يوم الجمعة، ثمّ العودة إلى البيت.

-(10د): مشهد النّسوة في المقبرة وحديثهنّ مع موتاهنّ، وخاصّة "رحمة"، ثمّ عودتهنّ إلى البيت.

-(14د): رحمة تسأل "خيرة" –والدة نفيسة- عن صحّة خطبة "مالك" و"نفيسة"، وتخبرها هذه الأخيرة أنّ الخبر لم يتأكّد بعد.

-(15د): "نفيسة" تشتكي للعجوز "رحمة" عن الظّلم والقهر الذّي تعانيه المرأة الرّيفيّة، وبأنّها لن تظلّ حبيسة البيت وليس لها سلطة، كمثيلاتها في القرية.

-(16د): حوار بين رجال القرية، من جيل الأمس واليوم، حيث يقول الابن بأنّه لا جدوى من البقاء في القرية والاعتناء بالأرض، لأنّها عمليّة صعبة، إذ تشتغل عاما لتأكل شهرا، وهنا يقابله الشّيخ بموقف مغاير بأنّ الأرض هي أرضهم ولا يمكن التخلّي عنها، ثمّ يظهر مشهد الرّجال وهم يلعبون الورق (الذي يتكرّر في كلّ مرّة).

-(17د): مشهد تدشين المقبرة وقراءة الفاتحة، ثمّ التوجّه إلى دار "ابن القاضي" لتناول الطّعام.

-(19د): التقاء "مالك" رئيس البلديّة بـ"خيرة" و"رحمة"، ومنه التقاؤه بـ"نفيسة"، ثمّ بالمعلّم "طاهر"، الذّي يسأله عن رأيه بها، فلا يبدي اهتماما واضحا.

-(25د): إخبار "خيرة" لـ"نفيسة" بقرار والدها تزويجها من "مالك"، فتقابله بالرّفض القاطع، وتهرع إلى غرفتها لتبدو في حيرة من أمرها وتفكيرها في ضرورة إيجاد حل.

-(26د): انتفاض "نفيسة" وإخبارها لأمّها برفضها قرار الزّواج، وبضرورة عودتها السّريعة إلى العاصمة، وبأنها ترفض الحياة التي رسمتها لها عائلتها، والتّي تحياها أمّها أيضا، فتكتب رسالة لعمّتها وتطلب منها المجيء لأخذها وإلّا ترتكب فعلا شنيعا.

-(28د): طلب "نفيسة" من "رابح" أخذ الرّسالة إلى البريد، وبعتها.

-(29د): مشهد "نفيسة" نائمة تتقلّب في فراشها من شدّة الحيرة.

-(30د): "رابح" أمام موقد النّيران، وصوت نفيسة يتردّد في الأفق "يالرّاعي الكلب"، تتكرّر هذه العبارة كثيرا، ثمّ يبدو غاضبا ويرمي نايه، ويطلع النّهار وهو مايزال يقابل بيت "نفيسة"، ثمّ يتوجّه بعيدا.

-(31د): أمّ "رابح" تسأله عن سبب غيابه عن البيت وعدم نومه، فيخبرها بلغة الإشارة أنّه يعاني من ألم الضّرس، ثمّ يخرج من جديد.

-يستمرّ الفيلم بمشاهد من القرية والمقهى والرّجال يلعبون الورق و"رابح" ما زال يفكّر، وحكايات عابرة هنا وهناك.

-(36د): رابح يقرّر التوقّف عن عمله كراعي للغنم، ويشتغل بقطع الحطب وبيعه، أو السّفر إلى فرنسا، ويقرّر الانتفاضة على وضعه البائس، معتبرا نمط عيشه عالة عليه وعليه أن يغيّره.

-(38د): عثور "رابح" على العجوز "رحمة" مغميا عليها في الغابة، ويحضرها إلى المنزل، ثمّ تخبره بقصّة أمّه وأبيه وما عانوه جميعا إبّان الثّورة، وهو أخبرها أيضا بتركه لرعي الغنم واشتغاله بشيء آخر.

-(45د): تزور "نفيسة" وأمّها العجوز "رحمة"، ويعتنيان بها وببيتها، ويغيّران لها ملابسها، وبعد مدّة تظهر وهي تحدّث نفسها وتهلوس بأيّام الشّباب واشتغالها بصناعة الفخّار، وحبّها للأرض.

-(48د): حضور "مالك" فيجسّ نبضها ويعرف بأنّها ستغادر الحياة قريبا، فيجلس وحيدا متذكّرا أيّام الثّورة عندما جُرح، فأحضرته إلى بيتها واعتنت به وبجراحه حتّى شفيَ، وأثناء تذكّره تلفظ العجوز "رحمة" أنفاسها، ليخيّم الحزن.

-(58د): يحضر النّسوة إلى الجنازة وهنّ يبكين ويتحدّثن ويعددن الطّعام، أمّا الرّجال فيذهبون لدفنها، ثمّ يعودون ويبدأون مناقشة العديد من الأمور أهمّها الجنّة والنّار ومكان وجودهما، والأرض وخدمة النّاس في الفلاحة...

-(1سا و6د): ماتزال النّسوة يتحدّثن ويناقشن أمورهن، خاصة مشكلة زواج الفتيات القاصرات، وظروف ذلك خاصّة أنّ بعضهن ينتحرن، وأخريات يهربن، وأغلبيتهنّ يرضخن للوضع، ثمّ يلتفتن إلى "نفيسة" ويتحدّثن عن رفضها هي أيضا جاهلات السّبب وراء ذلك؛ هل بسبب الدّراسة أم لها صديق ينتظرها في العاصمة؟

-(1سا و7د): تنتفض "نفيسة" وتخبرهم حقيقة عدم قبولها بالزّواج؛ وهو إكمال دراستها لأنّ الدّراسة هي أملها للخروج من حياة الذّل والقهر التّي تعيشها المرأة خاصة في تلك القرية البائسة.

-(1سا و11د): نقاش حاد بين "مالك" وأهل القرية، وإخبارهم بحملة الاصلاحات التّي ستنفّذها الثّورة الاشتراكيّة، وبأنّها ستمسّ كلّ الأشخاص، ويلزمهم الصّبر فقط، حتّى تكمل البلديّة الإصلاحات الخاصّة بالغابات والأراضي الفلاحيّة.

-(1سا و12 د): (حرّية انتصار مواقفنا)، هي العبارة التّي ظلّت "نفيسة" تردّدها، قبل أن تسمع والدها يكلّم أمّها عن موضوع زواجها، فتصاب بانهيار ويغمى عليها.

-(1سا و13 د): إحضار إمام (طالب/راقي)، ليعالجها، فيخبر أهلها بأنّ جنّا أحمرا قد أصابها، ثمّ ينصحهم بذبح (معزة سوداء) وإحضار (الجاوي والبخور)، ولكن "نفيسة" تستيقظ وتنعته بالكافر، وهو يواصل طقوسه.

-(1سا و17 د): مواصلة الحديث عن تزويج "نفيسة" بـ"مالك" في القريب العاجل، قبل أن ينتشر خبر مرضها وأمّها تطلب منه أن يحدّد معه المهر وأن يعطي لنفيسة كي تشتري ما تحتاجه (الشّورة).

-(1سا و20 د): يتحدّث المعلّم "طاهر" مع "مالك" مستفسرا عن سبب رفضه وعدم رغبته في الزّواج من "نفيسة" ويعرف بأنّ السّبب الحقيقي هو الحالة المادية الصّعبة التّي يعانيها.

(1سا و23 د): تظهر "نفيسة" في الغابة متنكّرة في برنوس والدها، وهي تتذكّر كلّ ذكرياتها في البيت وسط أهلها، ثمّ تسقط أرضا وتبدأ في التألّم، فيلمحها "رابح".

-(1سا و 25د): يشاهد "رابح" "نفيسة" المتنكّرة وهي تتألّم فيقترب منها شيئا فشيئا، ثمّ يحملها على حماره ويأخذها معه إلى بيته، حيث تعتني بها والدته.

-(1سا و28د): تظهر عائلة "نفيسة" في البيت تتشاجر وتتناقش حول هروبها، والحرج الذّي يحسّه والدها.

-(1سا و29د): حوار بين "رابح" و"نفيسة" حول العلم والدّراسة، وتخبره بأنّ الدّراسة لا تتوقّف نهائيّا، وبأنّه هناك شيوخ يأتون للدّراسة وهم أكثر تحمّسا من الشّباب.

-(1سا و32 د): يخرج "رابح" و"نفيسة" من البيت متّجهين إلى المحطّة، فيشاهدهما أحد شيوخ القرية، فيهرع لإخبار "ابن القاضي" بالأمر، ليظهر هذا الأخير على فرسه يحمل بندقيّته لا حقا بهما.

(1سا و36د): "رابح" و"نفيسة" يركبان الحافلة، هو إلى (البويرة، وهي إلى (الجزائر –العاصمة–)، ويظهر"ابن القاضي" مازال يلاحقهما، ثمّ يلتفت "رابح" إلى "نفيسة" ويبتسمان، لتكون نهاية الفيلم.

**المطلب الثاني: العنوان: بين الرؤية الرّوائيّة والطّرح الفيلمي:**

اختزل المخرج فيلم (ريح الجنوب) لـ"سليم رياض" رواية "عبد الحميد بن هدّوقة" (ريح الجنوب)، ومنه اختصار 320 صفحة في 1سا و37د، وحسب نظر المخرج فإنّه صوّر ما يمكن تصويره، وتجاهل ما لا يمكن للكاميرا أن تقدّمه، أمّا الرّوائي فيرى بعد عرض الفيلم بأنّه يجب قراءة الرّواية ومشاهدة الفيلم، فلا يمكن الحكم بينهما لمن قام بفعل واحد فقط، فلا القارئ يمكن له الحكم بينهما، ولا المشاهد.

حملت الرّواية المتكوّنة من 317 صفحة عنوانا واحدا يتكوّن من كلمتين منفردتين، وهو العنوان نفسه الذّي أبقى عليه الفيلم.

جاء ذكر الرّيح في القرآن الكريم في تسعة وعشرين (29) موضعا من القرآن الكريم منها أربع عشرة (14) مرة بالمفرد ريح. وأربع (4) مرات بالصياغة ريحا، ومرة واحدة بالصياغة ريحكم، وعشر (10) مرات بصفة الجمع المعرّف: الريّاح.

كما جاءت الإشارة إلي الرياح بعدد من صفاتها مثل الذاريات وهي الرياح التي تذرو التراب وغيره لقوّتها والعاصفات وهي الرياح الشديدة المدمرة لمن ترسل عليهم، والمرسلات وهي الرياح المرسلة لعذاب الكافرين والمشركين، ومعظم الآيات القرآنية التي ذكر فيها إرسال الرّيح بالإفراد أي بلفظ الواحد جاءت في مقام العذاب ومعظم المواضع التّي ذكرت فيها الرّياح بلفظ الجمع جاءت في مقامات الرحمة والثّواب.

ومن آيات ذكر الريح بالإفراد قول الله تعالى:

| الرقم | الآية | الصورة |
|---|---|---|
| **01** | مَثَلُ مَا يُنْفِقُونَ فِي هَذِهِ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَثَلِ رِيحٍ فِيهَا صِرٌّ أَصَابَتْ حَرْثَ قَوْمٍ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ فَأَهْلَكَتْهُ وَمَا ظَلَمَهُمْ اللَّهُ وَلَكِنْ أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ (117) | آل عمران |
| **02** | وَأَطِيعُوا اللَّهَ وَرَسُولَهُ وَلا تَنَازَعُوا فَتَفْشَلُوا وَتَذْهَبَ رِيحُكُمْ وَاصْبِرُوا إِنَّ اللَّهَ مَعَ الصَّابِرِينَ (46) | الأنفال |

| | | |
|---|---|---|
| **03** | هُوَ الَّذِي يُسَيِّرُكُمْ فِي الْبَرِّ وَالْبَحْرِ حَتَّى إِذَا كُنْتُمْ فِي الْفُلْكِ وَجَرَيْنَ بِهِمْ بِرِيحٍ طَيِّبَةٍ وَفَرِحُوا بِهَا جَاءَتْهَا رِيحٌ عَاصِفٌ وَجَاءَهُمُ الْمَوْجُ مِنْ كُلِّ مَكَانٍ وَظَنُّوا أَنَّهُمْ أُحِيطَ بِهِمْ دَعَوُا اللَّهَ مُخْلِصِينَ لَهُ الدِّينَ لَئِنْ أَنْجَيْتَنَا مِنْ هَذِهِ لَنَكُونَنَّ مِنَ الشَّاكِرِينَ (22) | يونس |
| **04** | وَلَمَّا فَصَلَتْ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلا أَنْ تُفَنِّدُونِ (94) | يوسف |
| **05** | مَثَلُ الَّذِينَ كَفَرُوا بِرَبِّهِمْ أَعْمَالُهُمْ كَرَمَادٍ اشْتَدَّتْ بِهِ الرِّيحُ فِي يَوْمٍ عَاصِفٍ لا يَقْدِرُونَ مِمَّا كَسَبُوا عَلَى شَيْءٍ ذَلِكَ هُوَ الضَّلالُ الْبَعِيدُ (18) | إبراهيم |
| **06** | أَمْ أَمِنتُمْ أَنْ يُعِيدَكُمْ فِيهِ تَارَةً أُخْرَى فَيُرْسِلَ عَلَيْكُمْ قَاصِفاً مِنْ الرِّيحِ فَيُغْرِقَكُمْ بِمَا كَفَرْتُمْ ثُمَّ لا تَجِدُوا لَكُمْ عَلَيْنَا بِهِ تَبِيعاً (69) | الإسراء |
| **07** | وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ عَاصِفَةً تَجْرِي بِأَمْرِهِ إِلَى الأَرْضِ الَّتِي بَارَكْنَا فِيهَا وَكُنَّا بِكُلِّ شَيْءٍ عَالِمِينَ (81) | الأنبياء |
| **08** | حُنَفَاءَ لِلَّهِ غَيْرَ مُشْرِكِينَ بِهِ وَمَنْ يُشْرِكْ بِاللَّهِ فَكَأَنَّمَا خَرَّ مِنْ السَّمَاءِ فَتَخْطَفُهُ الطَّيْرُ أَوْ تَهْوِي بِهِ الرِّيحُ فِي مَكَانٍ سَحِيقٍ (31) | الحج |
| **09** | وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحاً فَرَأَوْهُ مُصْفَرّاً لَظَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ (51) | الرّوم |
| **10** | يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا اذْكُرُوا نِعْمَةَ اللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ جَاءَتْكُمْ جُنُودٌ فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً وَجُنُوداً لَمْ تَرَوْهَا وَكَانَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيراً (9) | الأحزاب |
| **11** | وَلِسُلَيْمَانَ الرِّيحَ غُدُوُّهَا شَهْرٌ وَرَوَاحُهَا شَهْرٌ وَأَسَلْنَا لَهُ عَيْنَ الْقِطْرِ وَمِنْ الْجِنِّ مَنْ يَعْمَلُ بَيْنَ يَدَيْهِ بِإِذْنِ رَبِّهِ وَمَنْ يَزِغْ مِنْهُمْ عَنْ أَمْرِنَا نُذِقْهُ مِنْ عَذَابِ السَّعِيرِ (12) | سبأ |
| **12** | فَسَخَّرْنَا لَهُ الرِّيحَ تَجْرِي بِأَمْرِهِ رُخَاءً حَيْثُ أَصَابَ (36) | ص |
| **13** | فَأَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصَراً فِي أَيَّامٍ نَحِسَاتٍ لِنُذِيقَهُمْ عَذَابَ الْخِزْيِ فِي الْحَيَاةِ الدُّنْيَا | فصلت |

| | | |
|---|---|---|
| | وَلَعَذَابُ الآخِرَةِ أَخْزَى وَهُمْ لا يُنْصَرُونَ (16) | |
| **14** | إِنْ يَشَأْ يُسْكِنْ الرِّيحَ فَيَظْلَلْنَ رَوَاكِدَ عَلَى ظَهْرِهِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَاتٍ لِكُلِّ صَبَّارٍ شَكُورٍ (33) | الشّورى |
| **15** | فَلَمَّا رَأَوْهُ عَارِضاً مُسْتَقْبِلَ أَوْدِيَتِهِمْ قَالُوا هَذَا عَارِضٌ مُمْطِرُنَا بَلْ هُوَ مَا اسْتَعْجَلْتُمْ بِهِ رِيحٌ فِيهَا عَذَابٌ أَلِيمٌ (24) | الأحقاف |
| **16** | إِنَّا أَرْسَلْنَا عَلَيْهِمْ رِيحاً صَرْصَراً فِي يَوْمِ نَحْسٍ مُسْتَمِرٍّ (19) | القمر |
| **17** | وَأَمَّا عَادٌ فَأُهْلِكُوا بِرِيحٍ صَرْصَرٍ عَاتِيَةٍ (6) | الحاقة |

- **أمّا لفظة (ريّاح) فوردت في المواضع التّالية:**

| | **الآية** | **السورة** |
|---|---|---|
| **01** | وَاضْرِبْ لَهُمْ مَثَلَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا كَمَاءٍ أَنزَلْنَاهُ مِنْ السَّمَاءِ فَاخْتَلَطَ بِهِ نَبَاتُ الأَرْضِ فَأَصْبَحَ هَشِيماً تَذْرُوهُ الرِّيَاحُ وَكَانَ اللَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ مُقْتَدِراً (45) | الكهف |
| **02** | وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ ۖ حَتَّىٰ إِذَا أَقَلَّتْ سَحَابًا ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَنْزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِنْ كُلِّ الثَّمَرَاتِ ۚ كَذَٰلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَىٰ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ (57) | الأعراف |
| **03** | أَمَّنْ يَهْدِيكُمْ فِي ظُلُمَاتِ الْبَرِّ وَالْبَحْرِ وَمَنْ يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْراً بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِ أَئِلَهٌ مَعَ اللَّهِ تَعَالَى اللَّهُ عَمَّا يُشْرِكُونَ (63) | النّمل |
| **04** | وَمِنْ آيَاتِهِ أَنْ يُرْسِلَ الرِّيَاحَ مُبَشِّرَاتٍ وَلِيُذِيقَكُمْ مِنْ رَحْمَتِهِ وَلِتَجْرِيَ الْفُلْكُ بِأَمْرِهِ وَلِتَبْتَغُوا مِنْ فَضْلِهِ وَلَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ (46) | الرّوم |
| **05** | اللَّهُ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَاباً فَيَبْسُطُهُ فِي السَّمَاءِ كَيْفَ يَشَاءُ وَيَجْعَلُهُ كِسَفاً فَتَرَى الْوَدْقَ يَخْرُجُ مِنْ خِلالِهِ فَإِذَا أَصَابَ بِهِ مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ إِذَا هُمْ يَسْتَبْشِرُونَ (48) | الرّوم |

| | | |
|---|---|---|
| **06** | وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ سَحَاباً فَسُقْنَاهُ إِلَى بَلَدٍ مَيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا كَذَلِكَ النُّشُورُ (9) | فاطر |
| **07** | وَاخْتِلافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ وَمَا أَنزَلَ اللَّهُ مِنْ السَّمَاءِ مِنْ رِزْقٍ فَأَحْيَا بِهِ الأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَا وَتَصْرِيفِ الرِّيَاحِ آيَاتٌ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ(05) | الجاثية |

(**ريح / الجنوب**): تبدأ الرواية بسكون ريح الجنوب: "كانت الرّيح قد سكتت منذ أن طلع أول شعاع للفجر"، وتنتهي بتحركها "وتحركت الريح وأخذ دويّها يتصارخ بين جبال القرية ورباها"، سمة من سمات تلك القرية التي عادت إليها "نفيسة"، لتقضي بها عطلتها الصيفية، والرّيح دلالة على تمزيق السكون وتكسير الرّتابة والرّوتين الذّي يسود القرية ودليل على ثورة بعض شخصيّاتها؛ فـ"نفسية" ثائرة على أوضاع قريتها وسلطة والدها وظروفها القاسية هناك وحتى عبودية النسوة، وثورة "مالك" محاولا تغيير نمط عيشه من مدشّن للمقابر إلى مدشّن للمصانع وثورة "رابح" على مهنة الرّعي التّي رأى فيها الذّل والخنوع بعد سنوات الرّتابة التي عاشها.

لقد حدّد الرّوائي نوعيّة الرّيح التّي أمامنا، وكذلك مكانها، فهي تهبّ على المناطق الصّحراويّة، وأطلق عليها تسميات عديدة في الرّواية، فهي تارة (ريح الجنوب)، وتارة (ريح القبلي) وطورا (رياح التركة)... كما أنّها ساعدته كثيرا في التعرّف على مظاهر القرية وأهلها، حيث أشار إليها في ما يقارب عشرة (10) مواضع.

| **المقطع** | **الصّفحة** |
|---|---|
| كانت ريح الجنوب قد سكتت منذ أن طلع أوّل شعاع للفجر مصافحا قمم الجبال... | ص 05 |
| وكانت ريح الجنوب فعلا قد أخذت تستعدّ للوثوب على القرية النّائمة... | ص 88 |
| إذا تحرّكت ريح الجنوب الذّي يسمّيها سكّان القرية (القبلي)...الرّيح التّي تدفعه أمامها دفعا | ص 89 |
| هي التّي حشرت اليوم كلّ هذا الذّباب... | ص 93 |
| سكتت الرّيح وعاد إلى القرية هدوؤها وصفاؤها... | ص 108 |

| | |
|---|---|
| فهناك صوت الرّيح الجنوبية التّي يسمّونها (القبلي) وهو صوت شبه الغضب ولكن ما يوحي إليه ليس الثّورة بل الحزن، العزلة، الخوف، الموت... | ص 115 |
| ووصلت الأزّات الأولى من ريح الجنوب (القبلي) في عنف، فأطفأت قناديل البترول وصيّرت البيت كوما من ظلام. | ص 226 |
| واستمرّت ريح الجنوب في عنفها مدمدمة دمدمة رهيبة لا تبقي ولا تذر. | ص 233 |
| تحرّكت ريح الجنوب بكلّ عنف وانطلق ذويّها بكلّ قوّة يهزّ الدّنيا هزّا. | ص 281 |
| وتحرّكت الرّيح وأخذ ذويّها يتصارخ بين جبال القرية ورباها فإذا الأرض المقمرة تتلحّف بلحاف من غبار... غبار "القبلي". | ص 317 |

لقد تمكّن الرّوائي من تحسيسنا بأهميّة هذه الرّيح خاصّة وأنّه استعان بها للفصل بين العديد من حوادث الرّواية، وانتقاله من فصل إلى آخر، فقد بدأ الرّواية مباشرة بتعريفنا بها كي لا تبقى مبهمة عندنا، مخبرا إيّانا بأنّها ريّاح لا تحمل معها سوى الخراب والدّمار، فلا تذرّ سوى الفقر والجذب، "فهناك صوت الرّيح الجنوبيّة التّي يسمّونها "القبلي" وهو صوت يشبه الغضب، ولكن ما يوحي به ليس الثّورة بل الحزن، العزلة الخوف"[1]. وهي ترجمة لما تعانيه القرية من مظاهر البؤس والشّقاء من أمور عديدة، وفي أوّلها هذه الرّياح التّي تهدّم سريعا ما بناه الفلّاحون في عام "القبلي هو سبب خراب هذه القرية ما جمعه النّاس من حصيد أصبح في الشّعاب والأودية"[2].

فالرّواية تظهر لنا الخراب الذّي تلحقه هذه الرّيح بالأهالي والحصاد، ونقمته عليها في العديد من فصول الرّواية، فنعرف سبب تسميّة الرّواية بهذا الاسم.

حافظ المخرج على عنوان الرّواية (**ريح الجنوب**) أمّا المشاهد للفيلم فلا يكاد يرى علاقة بين العنوان وبين الفيلم، فلا أثر للرّياح على مدار الفيلم ولا للزّوابع ولا للغبار، ولا لمشاهد تخريب الحصاد، وغيرها، بل حتّى لا يسمع أحاديث عنها من طرف سكّان القرية، والصّوت الوحيد الطّاغي على الفيلم هو صوت النّاي الذي كان يعزفه الرّاعي "رابح"، واستمتاع أهل القرية به، والإشارة التّي تكاد تكون الوحيدة لها في الفيلم، كانت في هبوب

[1] . الرّواية، ص 115.

[2] .نفسه، ص 226.

رياح قويّة فجأة متبوعا بتعليق "خيرة" عليه مع ابنتها "نفيسة": "إذا كان يوم القيّامة بلا شك ريح الجنوب يبدأ هو الأول"[1].

**المطلب الثّالث: الشّخصيّات/الممثّلون: نقاط التّشابه ونقاط الاختلاف:**

تمثّل الشّخصيّات حلقة مهمّة في سير أحداث الرّواية، وكذلك الممثّلون بالنّسبة للفيلم، وقد استطاع المخرج "سليم ريّاض" المحافظة على شخوص الرّواية كاملة كما حافظ على مسمّياتها، وإن كان قد أهمل بعض تفاصيلها، وتمثّلت هذه الشّخصيات في: عابد بن القاضي، نفيسة، العجوز رحمة، خيرة، عبد القادر، مالك المعلّم طاهر، عبد القادر، الحاج قويدر.

1. **عابد بن القاضي:**

تصوّر لنا الرّواية شخصّية "عابد بن القاضي" (عبد الحليم الرّيس)*، شخصيّة قويّة متسّلطة، تحبّ المال والمكانة والنّفوذ وجمع الثّروة، رافضا لأيّ إصلاح من شأنه أن ينزع منه أراضيه، أو يساوي بين من يعمل ويجدّ ويتعب، وبين من يجلس في المقاهي ويلعب الورق، حتّى تخيّل القارئ هذه الشّخصيّة بمظهر القويّ المتكبّر، فإذا به يجد نفسه أمام شخص عاديّ عليه ملامح الثّراء ولا ملامح التعصّب، أضف إلى ذلك أنّه يبدو شخصا متفهّما مع عائلته وأولاده، على عكس الرّواية التّي صوّرته كأب متسلّط لا يقبل النّقاش.

كما أنّه يبدو متعصّبا لقراره، ولا يقبل مناقشته نهائيا، وهذا ليس بغريب عليه "ضحك "ابن القاضي" وقال: ترفض؟ ذلك لا يكون أبدا، إنّ قراري ينفذ مهما كان الأمر، وأردف قائلا وهو خارج لآدا صلاة العشاء: إذا كنت لا أستطيع التصرّف في ابنتي فلماذا أحيا بين النّاس إذن؟"[2]

كذلك ظنّ المشاهد للفيلم أنّ "عابد بن القاضي" يرتدي ثيابا فخمة، ويسكن بيتا فاخرا، ولا يجالس إلاّ أصحاب الجاه والمكانة، ليتفاجأ برجل يرتدي ثيابا كالتّي يرتديها الأغلبية، ومنزلا عاديا لا تبدو عليه ملامح الثّراء؛ بل حتّى الأواني كانت تبدو عاديّة، وهذا يتّضح من خلال الأواني التّي صنعتها العجوز "رحمة" وأحضرتها هدايا

[1] .الفيلم: د 25.

[2] .الرواية، ص 108.

لأهل البيت، وانبهار "نفيسة" بذلك، وكأنّها غير معتادة على الأواني الجميلة الفاخرة.

لا تبدو عصبيّة "عابد بن القاضي" إلّا في لقطتين تقريبا، عند شجاره مع زوجته في حديثة عن تزويج نفيسة الذّي سيكون عاجلا، فتخبره زوجته بأن يفعل ذلك قبل أن تهان كرامته، "فردّت خيرة قائلة: عليك أن تشتري كلّ ما أقول لك، إذا أردت أن يكون عرضك مستورا وذكرك عاليا بين النّاس"[1].

فيغضب موضّحا لها أنّه لا يمكن لأيّ كان أن يهينه، "فقال مستفهما زوجته في مقصودها استفهام إنكار: هل كان يوما عرضي ملوكا بين الألسنة أو ذكري مكشوفا، أم أنا لا أعرف ما يجب شراؤه إلّا إذا دبّرت أنت ونصحت؟"[2]، وأمّا اللّقطة الأخرى فكانت أثناء اكتشافه لهروب ابنته من البيت وشجاره مع "زوجته وابنه".

وتبدو صورة "عابد بن القاضي" أكثر وضوحا وظهورا في الرّواية على الفيلم، وهذا راجع لكون المخرج قد أهمل بعضا من فصول الرّواية والأحداث، منها ما يخصّ حديثه مع "مالك" عن الاشتراكية وتوزيع الأراضي وحديثه مع "رابح" ورعي الغنم، والاحتطاب.

**2. نفيسة:**

هي بطلة الرّواية والفيلم على حدّ سواء، إنّها البنت المتمرّدة على ظروفها البائسة، لا تحبّ شيئا في تلك القرية التّي تأسرها وتقيّد حرّيتها وتتمرّد على جوّها وعمرانها الذّي لا يبعث روحا في الحياة ما عدا صوت النّاي الذّي تسمعه بين الحين والآخر، وأيضا على أهلها الذّين لا يقدّمون شيئا في الحياة، ولا يحاولون تغيير ظروفهم، إضافة إلى ذلك غير متعلّمين ولا يهتمّون بالعلم والعلماء، وتتمرّد "نفيسة" على أهلها –كذلك- الذّين يفرضون آراءهم عليها دون إعطائها حرّية التّفكير والاختيار، وخاصّة في مسألة الزّواج فلا يهتمون لطموحات البنت ولا لاختيار شريك حياتها والأكثر من ذلك متمرّدة على أنوثتها، التّي قيّدت حريّتها في التجوّل والخروج حيثما تشاء، على عكس الرّجل الحرّ في عيشه ولباسه وتنقّلاته، واختيار زوجته.

---

[1] . الرّواية، ص 259.

[2] .نفسه، ص ص 259، 260.

*.ممثّلة جزائريّة، شاركت في العديد من الأعمال التّلفزيونية والسّينمائيّة الجزائرية والعربيّة، نالت جائزة (الفنك الذّهبي) عن دور لها في مسلسل (اللاّعب /2004م)، من أهمّ أعمالها مؤخّرا (الذّكرى الأخيرة 2009م، دار أمّ هاني 2011م، بوقرون 2018م...)، ويعتبر دور "نفيسة" في فيلم (ريح الجنوب)، أوّل ظهور لها (17 سنة)، ثم تلا ذلك دور(زينة) في مسلسل (زينة وعامر 1975م)، من إخراج "بشير بلحاج". الذّي أعطاها شهرة واسعة.

"إنّ البطلة "نفيسة"* تبدو قلقة، ممزّقة، حائرة، نتيجة ثقافتها التّي ساعدتها على الوعي بالحياة، وفتحت عينيها على عوالم من الأحلام زادتها المراهقة حدّة كما زادتها الوحدة عزوفا عن الواقع وابتعادا عنه، فهي تعيش في عزلة روحيّة كاملة رغم أنّها بين أهلها وأقاربها وفي قريتها التّي نشأت فيها"[1].

ولكن شخصيّة "نفيسة" (الممثّلة /نوال زعتر)* تغيّرت في النّهاية بين ما طرحته الرّواية وما طرحه الفيلم فجاء الفرق واضحا جدّا، فـ"نفيسة" الرّواية وبعدما رأت ما حلّ بوالدها تغيّرت نظرتها للحياة وللقرية ولوالدها وتغيّرت مشاعر الكره عليه إلى مشاعر الشّفقة حينما رأته يتخبّط في دمائه.

أمّا نفيسة الفيلم فلم يتغيّر فيها شيء فهي سعيدة إذ استطاعت أن تتخلّص من القرية وأهلها وأسرتها لتطلق العنان لابتسامة جميلة تعبّر عن انتصارها وتحرّرها.

تظهر "نفيسة" في نهاية الرّواية وقد حقّقت حرّيتها من خلال تمكّنها من الهرب، وأوّل شيء فعلته هو نزع فستانها القروي وتغييره بسروالها الإفرنجيّ، وكذلك تخلّت عن "خمار" الشّعر الذّي كانت ترتديه في بعض مشاهد الفيلم.

### 3. مالك:

أو شيخ البلدّية، مجاهد في ثورة التّحرير الوطنيّ وأوّل من حمل السّلاح، وبعد التحرّر ورحيل بعض أعيانها، قرّر البقاء فيها وتقديم خدماته وحمل في جعبته مشروع الثّورة الاشتراكيّة، الذّي سعى لتطبيقه، وصفت إحدى نسوة القرية "مالك" بقولها " لقد رأيته عندما وزّعوا الدّقيق... الشّفاه الرّقيقة الأنف المستقيم، البسمة السّاحرة كالقمر، كهلال العيد!"[2]

اختار المخرج (العربي زكّال)* شخصيّة متفرّدة ومتناقضة فمن جهة هي شخصيّة قويّة حملت مسؤولية كبيرة أثناء الثّورةوبعدها، ومن جهة ثانية شخصية متزّنة ومتوازنة وهادئة، يكنّ له الجميع الاحترام والتّقدير، و"مالك" شخصيّة أحبها القرّاء والمشاهدون على حدّ سواء، خاصّة في علاقته مع العجوز "رحمة" وتقسيم تركتها على أهل القرية، وأيضا دفاعه عنهم.كما أحسن المخرج تصوير ملامح الحزن على شخصيّة "مالك"، بيد أنّه لم يعرّفنا على سببها سوى أنّه حزين على فراق

[1] .عبد الله ركيبي: تطوّر النّثر الجزائري الحديث، ص 203.

[2] .الرّواية، ص 223.

*.(1934م/ 2010م)، مسرحي وممثّل سينمائي وتلفزيوني جزائري، شارك في العديد من أفلام السّينما الأولى على غرار( معركة الجزائر، الأفيون والعصا، وقائع سنين الجمر، ريح الجنوب)، وتوالت أفلام عديدة كان آخرها فيلم (الخارجون عن القانون 2010م) لـ رشيد بوشارب.

خطيبته "زوليخة" الذّي كان سببا في مقتلها، كما أنّه لم يبيّن ردّة فعله أثناء التقائه مع "نفيسة" فجاءت لقطة عاديّة خالية من مشاهد التّشويق والإثارة، كما لم تبدو على ملامحه علامات الدّهشة، ولا سلّم عليها كما أوضحته الرّواية التّي صوّرت لدى القارئ مشهدا مغايرا تماما، إذ اندهش مالك بمجرّد أن رأى شبيهة لخطيبته التي أحبّها، "دخل "مالك" بدون أن يبدو عليه أيّ تحرّج أو اضطراب، ولكن ما إن وقع نظره على "نفيسة" حتّى أحسّ كأنّ شيئا انفتح فجأة في قلبه، فبهت لما يرى، إنّها "زوليخة" التّي وقف منذ ساعات أمام قبرها أثناء التّدشين تقف أمامه الآن حيّة"[1].

### 4. العجوز "رحمة":

أمّ الجميع كما سمّها الرّوائي، وصانعة الفخّار، شاركت في حرب التّحرير الوطنيّة، وشهدت الاستقلال، أفنت شبابها في صناعة الأواني الفخاريّة ولكنّها –حسبها- لم تتقن الصنعة بعد، وهيّ تحبّ الجميع وتحمل قلبا طيّبا رحيما، تعيش لوحدها مع أوانيها منذ وفاة زوجها في الثّورة "إن الفقيدة رحمها الله كانت لنا جميعا أما، وواجبنا نحوها أن لا نجعل من مناسبة وفاتها سببا لإشاعة الحزن والألم، ولكن لبعث السّرور والرضى بما قدّر كانت رحمها الله تحبّ أن تكون دائما سببا في بعث السرور والأمل، مهما اشتدّت الرّزايا"[2].

تعتبر العجوز "رحمة" من أحسن الشّخصيّات التّي وردت في الرّواية وأدّت الممثّلة "كلثوم"* وهي أيضا بطلة الفيلم الثّوري (ريح الأوراس) دورها ببراعة في جميع اللّقطات التّي ظهرت فيها، فبدت على ملامحها علامات الحزن في المقبرة، وعلامات الاندهاش في حديثها مع "نفيسة"، وعلامات الحنين في لقائها مع "مالك"، وحتى عندما كانت في هلوساتها مع نفسها أيضا أدّت الدّور ببراعة، خاصّة وأنّ المخرج لم يهمل شيئا، فقد حافظ على كلّ الأحداث المتعلّة بها.

لقد أحسن المخرج اختيار هذه الشّخصية فجعل المشاهد يحبّها ويذوب في لقطاتها ويتعاطف معها، كما أحسن الرّوائي من قبله في تصويرها لنا من قبل في الرّواية.

---

[1] .الرواية، ص 70.

[2] .نفسه، ص 197.

*.عائشة عجوري (1916م- 2010) عن عمر يناهز (94 سنة)، اشتهرت بأوّل دور لها كأم باحثة عن ابنها المختطف من طرف المستعمر الفرنسي في فيلم (ريح الأوراس 1966م)، ثمّ توالت أدوارها في أفلام عديدة منها ثلاثية (حسن طيرو 1968م/ حسن طاكسي 1982م/ حسن نيّة 1989م)، لقّبت بعميدة السّينما الجزائريّة.

### 5. الرّاعي "رابح":

صاحب العزف على النّاي، إحدى الشّخصيّات التّي بدأت ثانويّة، ثمّ استحوذ على البطولة، انتقل من رعي الغنم إلى الاحتطاب، بعد أن طردته "نفيسة"، عندما تسلّل ليلا إلى غرفتها، ونعتته بـ"الرّاعي الكلب"كانت "زاويّة فمه اليسرى حيث يضع النّاي ترقّ وتلين حتّى تجعل الألحان أرقّ وأعذب من الأنسام العليلة، في عينيه بريق حالم يعبّر عن هذا العالم المجهول، الذّي أحسّتاه ولم تدركاه، أنف قصير يعبّر عن سذاجة صاحبه، وعن انفتاح نفسه إلى الغير، حمرة تكسو بشرته تشبه حمرة الرّمان، صافية صفاء الأشعّة المختزنة فيها"[1]، هكذا بدت ملامح "رابح" في نظر "نفيسة" التّي بدأت قصّته معها عندما طلبت منه بابتسامة جميلة أن يبعث لها رسالة إلى عمّتها في العاصمة، ففعل وبقي يفكّر في ابتسامتها له ظنّا منه أنّها معجبة به، ليتسلّل ليلا لغرفتها وهي نائمة، وعندما تفطّنت للأمر طردته ونعتته بـ(الرّاعي الكلب)، "استولت على رابح الحيرة وأحسّ كأنّ ماء باردا يسيل في عروقه وعلى جسمه وأحسّ كأنّ طعنة بالغة سدّدت إلى قلبه، وقد سمع (أيّها الرّاعي القذر!)، ولولا شبابه وما يكمن فيه من قوّة وجهد لوقع على الأرض"[2]. ليقرّر بعدها ترك مهنة الرّعي والانتقال للاحتطاب، ليستمرّ بعدها في عدّة مشاهد مع "عابد مع "عابد بن القاضي" ومع العجوز "رحمة"، ثمّ إنقاذه لنفيسة وأخذها معه إلى البيت.

لا فرق بين "رابح" الذّي طرحته الرّواية، وبين "رابح" (الممثّل/ بوعلام بنّاني)* الذّي طرحه الفيلم حيث حافظ المخرج على تفاصيله وحياته، سوى أنّ "رابح" في الرّواية كانت نهايته حزينة، إذ تعرّض للضرب من طرف والد "نفيسة"،كاد أن يودي بحياته، لولا تدخّل أمّه محاولة إنقاذه، أمّا "رابح" في الفيلم فقد تمكّن من الهروب مع "نفيسة" إلى مكان آخر عازما على اكتساب العلم والمعرفة والعمل الجّاد، وهبت لـ"رابح" الفيلم حياة جديدة وطريقا تبدو سعيدة بالنّسبة إليه، ترجمتها ابتسامته في آخر لقطة من الفيلم.

---

[1] .الرّواية، ص 111.

[2] .نفسه، ص 125.

*.ممثّل ومسرحي جزائري، ولد عام 1940م، أدّى عدّة أدوار أشهرها بطولته في (عمر قتلاتو 1976م) للمخرج "مرزاق علواش"، وأيضا "أولاد الرّيح 1980م)، كما أدّى دور رجل عصابة يختطف طفلة صغيرة في مسلسل (موعد مع القدر /2007م).

6. **خيرة:**

هي من زوجته "عابد بن القاضي"، وهي شخصيّة ثانويّة في الرّواية والفيلم، إنّها امرأة حنونة متفهّمة تسهر على راحة كلّ من في البيت، وزوجة تحترم زوجها وتطيعه وتحبّ عمل الخير ، ولكّنها كباقي نساء القرية ليس لهنّ رأي ولا قرار، خاصّة في تزويج بناتهنّ، "وكانت "خيرة" حائرة في الكيفية التّي تفاتح بها ابنتها بشأن الزّواج بيد أنّها مضطرّة لإطلاعها في ذلك الصّباح على الأمر، فزوجها لن يقبل منها أيّ عذر عندما يعود إلى الدّار سوف يسألها: هل أخبرت " نفيسة"... وإذن فالتردّد وتأخّر المسألة إلى موعد آخر لا يليق"[1].

لقد أهمل المخرج "سليم ريّاض" كثيرا من التّفاصيل الخّاصة بـ"خيرة" (الممثّلة/ دوجة شاشي) فلم تظهر بصورة واضحة ولم تنفرد بأيّة لقطة لوحدها، رغم أنّ الرّوائي أفرد لها صفات ومميزّات عديدة، خاصّة في تعاملها مع نفيسة، ومع زوجها، هذا الإهمال الذّي تعرّضت له هذه الشّخصيّة جعل دورها باهتا جدّا وغير مهم، أضف إلى ذلك أنّه أخفى العلاقة بين الأم وابنتها، وبين الزّوجة وزوجها، وحتىّ حواراتها مع نفسها لم نر لها أي أثر في الفيلم، مع أنّ الرّوائي أوردها في مقاطع متنوّعة.

ولكن رغم ذلك لقد أحسن المخرج في طريقة عرضها إذ جاءت بلباسها التّقليدي العادي المتعارف عليه النساء الجزائري، وترتدي فولارة على رأسها، كما وضّحت حالة النّساء في ذلك الوقت بين الاهتمام بالبيت والتّنظيف وشؤون الزّوج والأولاد.

7. **المعلّم "طاهر":**

هو من الشّخصيّات الثّانويّة في الرّواية والفيلم أيضا، وهو شخصيّة مثقّفة انتقل من القرية المجاورة ليمارس مهنة التّعليم في قرية "مالك" صديقه كانت أوّل لقطة له في حديثه مع "مالك" عن لقائه الأوّل مع "نفيسة" واختلط كلامه بين الدّارجة واللّغة العربية الفصحى، وبين النّثر والشّعر، وبين الفطرة والتّصنّع.

لقد أعجب المعلم "طاهر" بـ"نفيسة" وهذا ما عبّرت عنه الرّواية في

[1] . الرواية، ص 99.

حواره النّفسي في غرفته حول "نفيسة" التّي بنظره هي فتاة مثقّفة ومتعلّمة وتليق بشخص مثله، ولكنّه يتعجّب كيف أحبّها وهو لم يرها، وتبادرت إلى ذهنه أنّه يحبّ فيها شخصيّة أخيها "عبد القادر"، ولكنّها أيضا ستكون خطيبة صديقه "مالك"، "أليس من الغباء أن أسأل عن فتاة رجلا خطبها أو سيخطبها؟ أسأله كيف هي؟... أليس من الطّيش أن أحبّ فتاة بدون أن أراها ولو مرّة؟ فتاة لا تعرفني ولا أعرفها"[1] فعاد إلى وعيه واستيقظ من أحلامه، متسائلا هل توجد من ترضى بمعلّم، وهو المشهد الذّي غيّبه المخرج نهائيّا.

لم يهتم المخرج بالمعلّم "طاهر" ولا بأفكاره واقتناعاته، ولا بأحاسيسه ومشاعره، لقد جاءت هذه الشّخصيّة مساعدة لـ"مالك" إذ يضغط عليه ليعرف مشاعره تجاه "خطيبته المفتعلة"، ولا ينفرد بمشهد لوحده نهائيّا كما جاء في الرّواية.

8. **الحاج "قويدر"**:

هو (القهواجي) الوحيد في القرية والذّي يتوافد عليه السّكان من كلّ مكان، ليشربوا أنواعا مختلفة من (القهاوي)، أو يلعبون الورق، وفيها أيضا يتبادلون أطراف الحديث حول العديد من القضايا، و"الطّريقة التّي يعتّم بها الحاج "قويدر"تزيد من وقاره، والطّريقة التّي يعدّ بها القهوة جعلته في أعين معارفه (شيخ القهوجيّة) وأخيرا الطّريقة التّي يتكلّم بها تضعه في مقدّمة الفصحاء الخبيرين لمواطن الكلم"[2].

يبدو الدّور بسيطا وعاديّا، كأيّ صاحب مقهى بحيث لم يساهم بأيّ شكل من الأشكال في تطوّر سيرورة الأحداث أو تراجعها، ولم يوله المخرج أيّ اهتمام واضح، ما عدا استغلال وجوده في المقهى من أجل توضيح الأحداث.

9. **عبد القادر**:

شخصيّة ثانويّة في الرّواية والفيلم على حدّ سواء، هو الابن الأصغر لـ"عابد بن القاضي"، يدرس عند المعلم الطّاهر، ويساعد والده في تسيير شؤون الأرض، ظهر مرّتين أو ثلاث فقط، دون التّأثير على سير الأحداث وهكذا ظهر في الفيلم مرة مع والده أثناء إخراج الغنم، وثانية في بيت العجوز رحمة وهي تصارع الموت.

لم تظهر هذه الشّخصية كثيرا في الفيلم، لأنّ المخرج أهمل حدث حواره مع أخته "نفيسة" وهو يشرح لها طرق القرية ودروبها للوصول إلى المحطّة ممّا كان ليساهم في بروزه أكثر.

[1] .الرواية، ص ص 87، 88.

[2] . نفسه، ص ص 90، 91.

10. **أمّ "رابح":**

شخصيّة ثانويّة، ولكنها مقتدرة ظهرت مع الأحداث الأخيرة بعدما أخذ رابح "نفيسة" إلى بيته، وهي امرأة بكماء أحبّت "نفيسة" وسهرت على رعايتها وتقديم الطّعام لها، "أعدّت أم رابح الدّواء لنفيسة وهي تبتسم لها وتؤكّد لها إشارة أنّ هذا المرهم سيشفيها بسرعة، فلم تفهم نفيسة الإشارة، بيد أنّ ابتسام المرأة لها أعاد إلى نفسها الاطمئنان وجعلها تحنّ إليها وتذكّرت أنّها المرأة التّي أعجبت بها أثناء موت العجوز رحمة"[1]

اختلف قصّة "أمّ رابح" بين الرّواية والفيلم، في نهاية الأحداث، إذ ساهمت في الرّواية على تغيير مجرى الأحداث، عندما تمكّنت من ضرب "عابد بن القاضي" على رأسه من أجل إنقاذ ابنها.

**المطلب الرابع: أحداث الرّواية، مشاهد واضحة وأخرى مغيّبة:**

حاول المخرج "سليم رياض" المحافظة على أغلب أحداث الرّواية، مع إهماله لبعضها الآخر لسبب من الأسباب، كغيره من المخرجين الذّين يتصرّفون في الرّواية المؤفلمة بالصّورة التّي تناسب طبيعة السّينما أو التّلفاز ولكنّهم أحيانا يغفلون أحداثا مهمّة فلا يصوّرونها، فيبعث بعض الفتور في الفيلم أو المسلسل، وقد يقدّمون أحداثا على أخرى، ويظنّون أنّهم يحسنون صنعا ولكنّهم يقعون فريسة الفشل أو يكادون، وفي أحايين أخرى قد يحسن المخرج عمليّة الاقتباس والتّصوير فيخرج فيلما أو مسلسلا أحسن من الرّواية فتدفع الرّواية حينها ضريبة نجاحهما.

**1.4. حذف الأحداث المتعلّقة بالثّورة التّحريريّة:**

حذف المخرج "سليم ريّاض" بعض المشاهد وذلك لأسباب عديدة، فالهدف المقصود من الفيلم هو إخراج السّينما الجزائريّة من قوقعة وحلزونيّة ما سميّ بـ(الأفلام الثّورية) التّي سبقته والتّي طغت في سينما ما بعد الاستقلال، خاصّة مع أفلام (فجر المعذّبين (1965م)، وريح الأوراس (1966م)، ومعركة الجزائر (1966م) الأفيون والعصا (1969م) ...)، ليأتي (ريح الجنوب) بداية جديدة في السّينما الجزائريّة، ويفتح لها آفاقا حول مواضيع متعدّدة بعيدا عن تمجيد الثّورة والمجاهدين، والانتقال إلى حياة ما بعد الثّورة.

[1] .الرّواية، ص 299 / الفيلم: 1 سا و 28 د.

ومن بين هذه الأحداث:

-حذف اقتتال أهل القرية حول (رفات الشّهداء)، وذلك عندما أراد شخص ما إضافة رفات أخيه إلى المقبرة الجديدة الخاصة بشهداء المنطقة، ورفض الأغلبية الناتج عن معرفتهم التّامة أنّ أخيه لم يستشهد في أرض المعركة وإنّما لسبب ما بعيدا عن الثّورة، ولكن الذّين غلبوا على أمرهم كانت أسبابهم أنّه لم يكن خائنا للثّورة ولا عميلا للمستعمر.

-كما حذف الأحداث المتعلّقة باستذكار مالك في تدشينه للمقبرة لخطيبته "زوليخة"، فلم يذكر علاقتها بـ"مالك" وإعجابهما ببعض وقصّة حبّهما، ولا انفجار القطار، ولا انفجار القنابل في القرية، ومنه وفاة "حسن بن عابد بن القاضي"، كما أهمل وجود قطيعة بين "مالك" و"عابد بن القاضي"، ووشاية هذا الأخير به إلى المستعمر الفرنسي، فقد جاء المشهد مختصرا جدّا في لقطتين سريعتين، و"مالك" يضع العلم على إحدى القبور، كما بدت عليه مشاعر الحزن، لينتقل مباشرة إلى ذهابه لبيت "عابد بن القاضي".

-وأيضا استذكار "مالك" لإصابته أثناء الثّورة واهتمام العجوز "رحمة" به، جاء باهتا جدا غير واضح، كما أنّه كان سريعا وقصيرا، سرعان ما يقطع موت "رحمة" شروده واستذكاره.

### 2.4. حذف أحداث رومانسيّة:

حذف المخرج بعض المشاهد ذات الطّابع الرّومانسي، خاصّة حدث تسلّل "رابح" –وضح طريقة تسلله وتوقف المشهد فور وصوله إلى الغرفة–، واستنكار نفيسة لهذا الفعل وطردها له ناعتة أيّاه بأقبح الصّفات، وكذلك حدث التقاء "مالك" و"نفيسة" ومصافحتهما لبعضهما وتبادل النّظرات، بحيث جعله لقاء مختصرا وسريعا وكذلك لحظات تفكير المعلّم "طاهر" في "نفيسة" بحيث تبدو عليه ملامح الإعجاب بها، كما أنّه لم يصوّر لنا أي لقطة تجمع بين "مالك" وخطيبته "زوليخة"، ولعلّ السّبب الذّي جعل المخرج يلجأ إلى حذف هذه الشاهد هو كون الفيلم يختلف عن الرّواية؛ فالرّواية قراءة فردية والفيلم مشاهدة جماعيّة بين أفراد العائلة، ولا يمكن عرض مثل هذه المشاهد خاصّة وأنّ مختلف العائلات الجزائريّة عرفت بمحافظتها في تلك الفترة، وكون السّينما الجزائريّة مازالت في بداياتها الأولى كان المخرجون حريصون على عدم تشويهها مخافة حدوث قطيعة بين المتفرّجين وبين السّينما، وهو فعلا ما حدث في السنوات المقبلة، قبل محاولة بعثها من جديد.

### 3.4. حذف تخطيط "نفيسة" لحدث الهروب:

يعتبر حدث تخطيط "نفيسة" للهروب من القرية بطريقة ذكيّة، من بين أهم الأحداث في الرّواية، لأنّه مثّل نقطة تحوّل في الحدث الرّوائي وفي القصّة، يبدأ الحدث بعدما تستفسر نفيسة من أخيها عبد القادر عن معرفته

الجيّدة بالجغرافيا، وعندما اطمأنت لجوابه، أمطرته بوابل من الأسئلة التّي تشفي غليلها وتسهّل خطّتها، فسألته عن موعد القطار الذّي يمرّ على القرية، وسألته عن المسافة بين بيتهم وبين المحطّة، وهل يتأخر القطار عادة أم يبقى في التّوقيت نفسه دائما، وما هي أقصر طريق يمكن الوصول من خلالها، وعندما حصلت على كلّ ما تريد أعدّت خطّتها.

بعد مشهد البلدية وحديث "مالك" و"المعلّم" عن زواجه من نفيسة، تظهر لنا امرأة مرتديّة برنوسا أبيضا يغطي كافة جسمها، سرعان ما يكشف لنا المخرج عنها، لنعرف بأنّها هربت من البيت باتجاه المحطة لتسافر إلى العاصمة، دون ذكر تفاصيل خطّتها.

كان من الممكن أثناء لحظات الهروب الذّي أحسن المخرج تصويره باستعمال الاستباق الزّمني، أن يعود بنا إلى رسمها للخطّة وتنكّرها في برنوس والدها، فيشعل المشهدين مكان بعضهما البعض، مما يحدث أثرا وتشويقا عند القارئ، لكنّه أهمله كليّا بحيث لم يشر إليه بأيّة طريقة.

كما غيّر طريقة التقاء رابح ونفيسة بعد هروبها، فبدّل مشهد لذغة الثعبان بكسر رجلها ليحملها دون تردّد معه إلى البيت لتعالجها أمّه على عكس الرّواية التّي جاء فيها الحدث طويلا، وبدا رابح متردّدا من أخذها معه إلى المنزل مخافة معرفة والدها وأهل القرية لذلك وعقابهم له.

### 4.4. حذف بعض الأحداث الثّانويّة واختصار أخرى:

حذف المخرج بعض المشاهد التي تبدو ثانويّة وغير مهمّة في تطوّر الأحداث، فحذف مشهد قتل "رابح" للثّعبان في بيت العجوز "رحمة"، ومشهد حديث المعلّم "طاهر" مع الحاج "قويدر" حول إصلاحات البلديّة وكذا الثّورة الاشتراكيّة، وحذف مختلف الحوارات بين نفيسة وأمّها، وبينها وبين العجوز "رحمة" حول الطّبخ خصوصا كما اختصر المخرج بعض المشاهد، منها ما دار (بين رابح وبين رحمة) حول الثّورة وكيفية زواج والديه.

-ويمكن حصر الأحداث المحذوفة كما يلي:

| الأحداث المحذوفة | ترتيبها في الرّواية |
|---|---|
| -حدث "نفيسة" وحديثها مع أمّها وعدم اكتراثها للطّبخ والتّنظيف | ص ص 25-26 |
| -حدث حادثة "زوليخة" وانفجار القطار | ص ص 32-33 |
| -حذف كلّ ما يجول بخاطر "نفيسة" وتذمّرها | ص ص (38-40) |
| -حدث الاقتتال في المقبرة | ص ص 47-48 |
| -حدث استذكار "مالك" وحزنه. | ص ص 61-62 |
| -حدث "الطّاهر" وتفكيره في "نفيسة" وفي حالة التّعليم في الجزائر | ص ص 87 -88 |
| -حدث الحاج "قويدر" والمعلّم "الطّاهر" وحوارهما حول الثّورة الاشتراكيّة وتقاعس البلديّة | ص ص (90-95) |
| -حذف حدث "رابح" وقتله الثّعبان | ص 144 |
| -حذف حدث الحوار بين "نفيسة" و"عبد القادر" لمعرفة الطّريق نحو المحطّة وموعد القطار | ص 279 |
| حذف حدث تنكّر "نفيسة" . | ص 279، 281. |
| -حذف اقتتال رابح وابن القاضي في نهاية الفيلم، وضرب كلّ منهما للآخر. | ص 314- 316. |
| -حذف حدث عودة نفيسة إلى بيتها، والعدول عن قرارها وشفقتها على والدها. | ص 317. |

### 5.4. المحافظة على بعض أحداث الرّواية:

-ركّز الفيلم في مشاهد كثيرة على تدمّر "نفيسة" من حياة القرية البائسة وأملها في العودة السّريعة إلى العاصمة تماما بالطريقة التّي أوردتها الرّواية.

-حافظ المخرج على أحداث الرّواية في مجملها المتعلّقة بالعجوز "رحمة"، فمن حدث جلوسها على قبر زوجها وحديثها المطوّل معه، إلى إنقاذ "رابح" لها مرورا بالتقائها بـ"نفيسة" وتبادلهما أطراف الكلام، والاستطراد في تصوير لحظة وفاتها وجنازتها كلّها أحداث أولاها المخرج عناية فائقة واهتمام بالغ ولم يكد يهمل أيّا من تفاصيلها.

- مرض نفيسة واستدعاء الطالب لها من أجل علاجها يكاد يكون صورة مطابقة لما أوردته الرّواية.

-مكوت نفيسة في بيت رابح وأمه والعلاقة الأسرّية الطّيبة التّي حدثت بينهم.

-تصوير المخرج للقرية وسكّانها وطريقة عيشهم ونمط حياتهم وفقا للتّصوير الذّي أعطته الرّواية، من بينها التّركيز على المقهى وما يدور فيها من أحداث، تكراره لبيوتها وبساتينها وأغنامها.

**المطلب الخامس: المكان والزمن بين الرّواية والفيلم:**

### 1.5. المكان / الفضاء:

تجري أحداث رواية (ريح الجنوب) في حيز مكاني هو (القرية)، ولا يتغيّر المكان في فصول الرّواية كلّها وفي فضائها هذا تجتمع مختلف العلاقات الإنسانية محدّدة طبيعة الصّراع الفكري والإيديولوجي الذّي مثّلته شخصيات الروائية على اختلاف توجّهاتها وظروفها الاجتماعيّة.

إن حركة الشخصيات في المكان وتفاعلها معه تجعلنا نحدّد ونصنّف جملة من الأماكن كفضاءات دالّة في الرواية، انطلاقا من مكوناتها الطّبيعية والسوسيوثقافية والاجتماعية وتغيّر عاداتها وتقاليدها، ودرجة توجيهها للمعنى وإثرائه وقوة رمزيتها وتفاعلها فيما بينها وتسييرها للحدث الرّوائي، وانطلاقا منه يمكننا أن نشير إلى فضاء القرية كعالم عام ورئيس ومهمّ يحتوي أفضية صغرى ثانويّة تتصلّ به بنيويا وتشكله معنويا كالبيوت، المقهى، المقبرة بيت ابن القاضي، بيت العجوز رحمة، هذه الأفضية بدت جليّة وواضحة في الفيلم كما الرّواية مع تفاوتات بسيطة واختلافات متقاربة، جرت فيها أحداث الفيلم بكلّ حيثياته ومشاهده.

**أ.القرية:**

يمثّل فضاء الفيلم قرية من قرى (بوسعادة) الجميلة بمناظرها الطّبيعيّة الخلّابة، "منطقة تقترب من الهضاب العليا بين جنوب الوطن وشماله"[1]، والتّي تعتبر مهدا للعديد من الأفلام السّينمائية خاصّة الجزائرية منها، فقد كان من الممكن أن تكون (بوسعادة) مسرحا لتمثيل فيلم الرّسالة الإسلامي الذّي أخرجه "مصطفى العقّاد" قبل أن تفشل الفكرة وتتحوّل إلى بلد آخر غير الجزائر، ومع ذلك استقطبت العديد من المخرجين ليصوّروا فيها أهم لقطات أفلامهم إن لم نقل كلّها، فقد صوّرت بها لقطات من أفلام أمثال (عطلة المفتّش الطّاهر، الطّاكسي المخفي، وقائع سنين الجمر...).

لا تختلف هذه القرية عن القرى الجزائريّة الأخرى خاصّة الصّحراوية منها، بما تحويه من مناظر وأراضي زراعية وقاحلة، وبعض القطعان بالإضافة إلى بع البنايات والبيوت المتناثرة هنا وهناك، وما يميّزها هو الهبوب المتواصل لريح الجنوب أو القبلي –كما يسمّى- والذّي رأيناه في الكثير من فصول الرّواية، وما تحمله من قسوة وغضب جعلنا نستشعر أوضاع هذه القرية القاسية والبائسة أحيانا، وقد كانت تعمّ حولها بين الفنية والأخرى الكآبة كلّما "تحرّكت ريح الجنوب بكلّ عنف، وانطلق دويّها يهزّ الدّنيا هزّا، وأخذت أصواتها في فحيح وصفير تتجاوب من كلّ جهة وجانب باعثة في النّفوس الهلع وفي القلوب الرّعب والفزع"[2]، هذه الكآبة جعلت القرية تعيش حالة ركود وجمود تام، فكأنّهم أموات ولا حياة تدبّ فيهم، وما يميّز هذه القرية أيضا –بحسب ما أوردته "نفيسة"- أنّها خراب في خراب فهي لا تشبه المدينة (العاصمة) في شيء، وأمّا حبّ السّكان لها وقبولهم العيش في كنفها فلأنّهم لم يروا العاصمة ولم يعيشوا فيها، وإلّا كانت ستتغيّر نظرتهم إلى هذه القرية، " وقد تصدق على أيّ قرية في (الجزائر) من قرى شرقه أو غربه أو جنوبه كما أنّ تلك (دشرة) عامّة من دون ملامح خاصّة تميّزها غير موقعها بين الشّمال والجنوب، فالكاتب مطالب بتصوير الحيّز المكانيّ بكلّ قسماته موقعا وتضاريس وطبيعة من دون أن يحوّل ذلك إلى درس في الجغرافيا"[3]

وفي الخارج يبدو المكان قفرا خاليا من كلّ مقوّمات الحياة من ماء وكلأ ويظهر ذلك جليّا أثناء ذهاب النّسوة إلى المقبرة، حيث بدا الطّريق فارغا ومقفرا تتخلله بيوت متناثرة، وحجارة مترامية هنا وهناك، وتبدو في

[1] .عمر بن قينة: في الأدب الجزائري الحديث، ص 198.

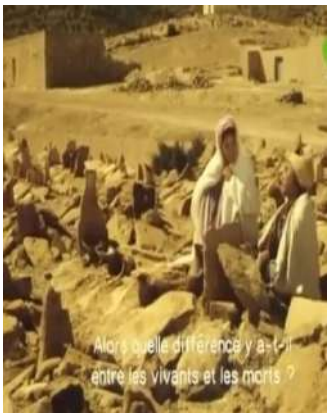
[2] .الرواية، ص 220.

*.تقع قرية العليق جنوب شرق مدينة بوسعادة، يحدها من الشمال بوسعادة، ومن الجنوب عين أغراب، ومن الغرب الهامل، ومن الشرق الرمانة.

[3] .عمر بن قينة: المرجع السّابق، ص 208.

البعيد بعض الشجيرات لم يركّز عليها المخرج نهائيّا ولم يقرّبها باستعمال الكاميرا، وكأنّه لم يقصد تصويرها وإنّما أمسكتها الكاميرا أثناء التّصوير فقط، هكذا تبدو بعض المشاهد، حتى يخيّل إليك أنّه لا حياة في هذه القرية البائسة التّي تمرّ بها ريح الجنوب فتجعلها قاعا صفصفا، ولكنّه سرعان ما يعكس قول الكاتب ووصفه لبيت "ابن القاضي" الذي كانت تحيط به الأشجار والبساتين من كلّ جهة، فـ"رابح" الرّاعي يعرف بيت "ابن القاضي" جيّدا ويصفه بإسهاب "كان مثلا يعرف أنّ عدد شجرات التّين في الجهة الشّماليّة للدّار ثلاث، وشجرة لوز وأخرى البطم*، وفي الجهة الغربيّة خمس شجرات صفصاف وكرمة، وشجرة رمان، أمّا في الجهة الشّرقية فلم يكن فيها شجر ما عدا شجرة لوز سوّدها ما تعاقب عليها من أزمان كانت إذا أورقت الأشجار وأزهرت لم تجد هي ما تغطّي به شقوقها وقشورها، أمّا في الجهة الجنوبيّة فلم يعد الأشجار لأنّ هناك البستان الذّي يتصل ببقيّة بساتين القرية"[1]، لتظهر لنا القرية وقد اكتست بعض الحلل الخضراء الجميلة النّاجمة عن هذه الأشجار المحيطة ببيت "ابن القاضي". ويزاوج المخرج بين هذا وذاك بحسب ما تقتضيه المشاهد، وما يميّز بيت "عابد بن القاضي" فناؤه الواسع أيضا حيث أقيم عزاء العجوز "رحمة".

**ب. المقبرة:**




أمّا مشهد المقبرة فقد كان حقيقيا حيث صوّر المخرج هؤلاء النسوة داخل مقبرة العلّيق، وهن يقرأن الفاتحة على الموتى، ثم مشهد حديث العجوز "رحمة" مع زوجها، وقد أطال فيه الكاتب بعض الشّيء، أمّا تدشين المقبرة الجديدة –مقبرة الشّهداء- فمرّ عليه المخرج بلقطة سريعة ولكن ظهرت قبورها مبنية ومرتّبة أحسن من الأولى، وفعلا بدا هناك فرق واضح بين المقبرتين، تمثّل المقبرة مكانا هامّا عند النّساء خاصّة، إذ دأبن على زيارتها كلّ صباح جمعة، فتلتقين هناك ويتبادلن أطراف الحديث ويتناقلن الأخبار المنتشرة هناك وهناك ويتبادلن المعلومات، ثمّ يرجعن إلى بيوتهنّ وقد تشبّعن من الأحاديث والرّوايات النسائيّة خاصّة، "ومن يدري قد تكون هذه المقبرة التّي ترمز إلى التّضحيّة من أجل الحياة الحرّة بداية لاتفاقات

*.البطم (pistacia): جنس بشري يضمّ عشرة أنواع أشهرها الفستق الحلبي، ثماره صغيرة غير قابلة للأكل، ويستعمل زيته كعلاج طبّي، وخشبه لصناعة بعض الأثاث المنزلي.

[1] .الرّواية، ص 113 / الفيلم د12.

أخرى بين السّكان فيعون واقعهم وحياتهم ويستبدلونها بواقع أفضل وحياة أليق"[1].

لقد تنوّع الفضاء في رواية ريح الجنوب، ما بين فضاء داخلي وآخر خارجي، فالأوّل تمثّل في بيت "ابن القاضي" وغرفة "نفيسة" وبيت العجوز "رحمة" وبيت الرّاعي "رابح"، في حين تمثّل الفضاء الخارجي في الغابة وفي المقبرة وفي بعض الأفنية.

لجأ المخرج إلى الفضاء الحقيقي مستغنيا عن محاولة تركيب فضاء سينمائي خاص بعرض الفيلم، فقد اتجه بفريق التّصوير إلى مدينة (بوسعادة) بالضّبط إلى مكان يدعى (العلّيق)* حيث الهواء الطّلق، وحيث بيوتها العامرة وقطعانها ومقهاها ومقبرتها فبدا كلّ شيء طبيعيّ.

**ج.بيت "ابن القاضي":**

ركّز المخرج على بيت "ابن القاضي" بغرفتيه (غرفة "نفيسة" وغرفة الجلوس)، والذّي لا يختلف كثيرا عن منازل القرية المبنية من الأحجار والمتناثرة هما وهناك ، وتعتبر غرفة "نفيسة" مكانا مهمّا لأنّه ساهم بشكل كبير في سير الأحداث وتطوّرها، فنفيسة تقضي معظم وقتها فيها بالرّغم من كونها لا تحبّها خاصّة وأنّها لم تألف ملامح التّجديد فيها، أضف إلى ذلك فهي حجرة ضيّقة والحرارة بها مرتفعة "الحجرة ضيّقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوّة خارجيّة مطلّة على جزء من البستان ارتفاعها سبعون سنتيمترا وعرضها خمسون سنتيمترا، وفي هذه المساحة السّرير القديم الذّي تنام عليه "نفيسة" وخزانة أشدّ قدما منه حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها وقرب الكوّة منضدة ومقعد خشبيّ"[2]. ولكن "نفيسة" تفّل البقاء في هذه الغرفة رغم سلبياتها الكثيرة، وضيقها وحرارتها وقدمها واهترائها حيث تظهر شقوق في سقفها لسببين رئيسين "أوّلا الكوّة الخارجيّة التّي تفسح للنّظر مشهدا خلفيا جميلا، نهايته القصوى جبال جرجراء، ثانيا: هي لا تستطيع النّوم مع أمّها وأخيها في الفراش العائليّ"[3]. وسبب ثالث وهو أنّها تختلي هناك مع نفسها وتفكيرها والتدبّر في المفارقات العجيبة بين القرية والعاصمة، وتقرأ كتبها ورواياتها التّي أحضرتها معها من هناك.

---

[1] . الرّواية، ص 48.

[2] .نفسه، ص 7 / الفيلم د 5.

[3] . نفسه، ص ن.

**د. غرفة نفيسة:**

يصوّر المخرج "نفيسة" مضطجعة في سريرها بثوب أبيض، تشخّص بصرها في سقف الغرفة الذّي بدا متصدّعا به شقوق، ثمّ تتجوّل الكاميرا في غرفتها لتظهر لنا الألواح الموجودة هناك وطاولة بها مجموعة من الكتب، ومنبّه ومزهريّة، وأمام سريرها مائدة صغيرة عليها إبريق قهوة وبعض الفناجين، في لحظات قريبة وبعيدة ولكنّها سريعة.

وفي مشاهد أخرى تبدو تفاصيل جديدة لهذه الغرفة، فتبدو على الجهة المقابلة خزانة وقد علّقت عليها مرآة كبيرة، تلجأ إليها "نفيسة" كلّما أحسّت بضيق، أو أرادت التّخمين في الذّي ستفعله بمصيرها وحياتها، وبجانبها مكتب صغير عليه بعض الكتب والملفّات، استغلته "نفيسة" عندما كتبت رسالة إلى عمّتها في العاصمة.

وفي استذكار "نفيسة"لذكرياتها في العاصمة ترافقها الكاميرا وهي تسير في الطريق فيظهر لنا المخرج أجواء العيش فيها وشوارعها ودكاكينها، وأحيائها المختلفة عن القرية تماما، كما تبدو بيوتها متقاربة وطرقاتها مكتظّة وتعجّ فيها الحركة النّاجمة عن كثرة السّكّان المختلفة أعمارهم.

فالوضع الذي آلت إليه نفيسة، ناتج عن عدم مقدرتها في لحظات الشحنة والفراغ أن تتجاوز ذلك العائق الفضائي المشحون بسلبيات منعتها من ممارسة الحياة بكل حرية وعفويّة، التّي تمتّعت بها في العاصمة، "إن أمي تمنعني من الخروج هنا... في هذه القرية الخالية! بينما في الجزائر حيث في كل خطوة رجل، أخرج دون أن ينكر علي أحد ذلك فلماذا هنا الخروج عيب وهناك لا ؟ أهنا مسلمون وهناك ملحدون؟ أم أن المرأة تتبدل حقيقتها من مكان إلى آخر؟".[1]

ومن هنا تتخذ الغرفة مدلولها المتسم بالبشاعة والباعث على الانقباض، ليتعالق ضديا بالمنظر الخلفي الجميل الذي كان يبعثها على الانشراح واستمرار الحياة، ومن هنا تبدو ، فندرك أن هذه الغرفة مسخرة للكلام عن شيء آخر غير الفضاء، يتمثل في عزلة الفتاة عن العالم الخارجي، وتقييد حريتها، مما يفقد البطلة جانبا مهما من إنسانيتها، ويؤدي بها إلى التذمر والانفجار والاختناق، لتذهب محدّثة نفسها: "أكاد أتفجر! أكاد أتفجر في هذه الصحراء"[2]. ومردّ رفض الجو الريفي إلى احتكاك نفيسة بالمدينة والانجذاب نحو مغريات الجامعة، وذلك بإيعاز من

[1] .الرّواية، ص 44.

[2] .نفسه، ص 09.

الكاتب نفسه، الذي حرص على أن يخلق من البيئة الإقطاعية نفسها النقيض الذي سيقضي عليها، ممّا يزيد الأحداث تأزما وتعقدا بمجرد وصول البطلة إلى القرية..

**د.حجرة الجلوس:**

وأمّا حجرة الجلوس فتبدو حجرة عادية لا شي يميّزها، كما لا يبدو عليها ملامح الثّراء، وتستغلّ هذه الحجرة للجلوس وتبادل الأفكار والنّقاش في القضايا المختلفة، وتستعمل للأكل حيث يجتمع فيها أفراد الأسرة، كما تستعمل لاحتساء القهوة عند مجيء الضّيوف، "ليس في الحجرة ما يلفت النّظر فهي كآلاف البيوت القرويّة المعدّة لاجتماع أفراد الأسرة، في أحد حيطانها ألصقت لوحة مستطيلة فوقها علب وحقق وزجاجات، وفي الحائط المقابل علّقت غرابيل وأواني فخاريّة من ذات المعاليق، في الزّاوية صندوق كبير من خشب أخضر اللّون به رسوم لحيتان وورود؛ هو صندوق "أمّ نفيسة" الذّي تحفظ به أثوابها ومصوغاتها وكلّ مقتنياتها"[1].

لم يهتم المخرج بتفاصيل غرفة الجلوس، ولم يوضّحها، بل اعتمد على لقطة قريبة للنّسوة الثلاث (نفيسة / رحمة / خيرة) وهنّ يتحدّثن ويحتسين القهوة. ولكّنه اعتمد على الدّيكور نفسه أو القريب منه الذّي وصفه الكاتب فيبدو ذلك الصّندوق الخشبيّ البنيّ اللّون وفوقه قد علّقت بعض الملابس ويبدو بجانبه بابا أخضر هو باب الدّخول لغرفة "نفيسة"، وفي وسط الغرفة وضعت مائدة وفقها صينيّة كبيرة بها إبريق قهوة ومجموعة من الفناجين، وخلف العجوز "رحمة" بدت ما تشبه مجموعة من الأدراج الخشبيّة موضوعة فوقها بعض الأواني الفخاريّة المزركشة، وعند مدخل الباب الرّئيسي يظهر باب خشبيّ وقد وضع وراءه برميل كبير لتخزين الماء، وفوقه دلو صغير، من المؤكّد أنّه يستعمل لإخراج الماء من ذلك البرميل.

تعتبر غرفة الجلوس من الأماكن المهّمة التي اعتمد عليها المخرج في تصوير العديد من مشاهد الفيلم فبعد العودة من المقبرة يبدو جانب آخر مغاير تماما لما بدا في المشهد الأوّل، حيث ظهرت هذه المرّة وبصورة واضحة مجموعة من اللّوحات الجميلة المعلّقة على جدران الغرفة وبعض الآيات القرآنيّة، وسريرين أو أكثر أعدّوا للجلوس وظهرت في مشهد آخر صندوق بنيّ صغير وفوقه وضعت بعض الحقائب التّي كانت تستعمل للاحتفاظ بالملابس.

[1] .تصوير الفيلم مطابق للرّواية.

**هـ.بيوت القرية:**

ومن الأماكن* التّي صوّرت فيها المشاهد كذلك بيتي "أمّ رابح" و"العجوز رحمة"، فالأوّل؛ وهو كوخ بسيط من حجر وباب خشبيّ مهتريء، وبعض الأواني الفخارية البسيطة، وعلى الأرض فرشت حصيرة من الحلفاء أعدّت للجلوس، تبدو من خلاله حالة الفقر التيّ يعيشها "رابح" ووالدته. والثّاني؛ بيت العجوز "رحمة"؛ وهو منزل بسيط كذلك مصنوع من الحجر فرشت في وسطه حصيرة من الحلفاء تنام عليه "رحمة"، وتتناثر هنا وهناك بعض الأواني الفخاريّة، وعلّق في وسطه سلّة مفتوحة تتدلّى بواسطة حبل من السّقف، تخبئ فيها بعض طعامها، وفي المقابل موقد من النّار وأمامه في بعض الرّوايا المظلمة "انبثّت فوقها أوان فخاريّة جديدة وقديمة ومتعدّدة، منها الجاهز للاستعمال ومنها ما يزال في الطّور الأوّل من التّهيئة ومنها ما يزال طينا"[1].

**و.المقهى:**

ومن الأماكن التّي ركّز عليها المخرج وأولاها عناية خاصة وقد شاهدناها مرارا، مشهد المقهى؛ حيث يعدّ هذا المكان مكانا لالتقاء النّاس والحديث عن قضاياهم المختلفة، وعن الأرض والفلاحة وتوزيع الأراضي والمشاكل القرويّة وغيرها، فمشاهد مثل تزويج شيخ البلديّة "مالك بـ" نفيسة" بنت "عابد بن القاضي" شاع من هناك وتخلّي "رابح" عن رعي الغنم عرف فيها، وموت العجوز "رحمة" انتشر منها.

صوّر المخرج المقهى مرّات كثيرة، وبثّ فيها الحياة، فظهرت مجموعة من الطّاولات يمارس عليها الرّجال لعب الورق، وفوقها مجموعة من فناجين القهوة، وكؤوس الشّاي، وعلى جدرانها علّقت بعض الحصائر الخشبيّة المصنوعة من الحلفاء، تحتوي المقهى على موقد ناري، و غلاية لصنع القهوة، تكفي لشخص أو شخصين.

---

[1] . الرّواية، ص 140.

*.اللقطات على التوالي: فيلم ريح الجنوب، د 32، د 36، 1سا و 32د.

كما صوّر المخرج القرية التي دارت فيها الأحداث، صورا قريبة وبعيدة، مركّزا أحيانا على بساتينها وأحيانا أخرى على غابتها، وبعضها الآخر في ساحات القرية وفناء البيوت، وبعضها في طرقاتها المتعرّجة.

**2.5. الزّمن.**

يتنوّع الزّمن في الرّواية، ويتغيّر بين الماضي والحاضر وقليلا المستقبل، "لا بدّ للرّواية من نقطة انطلاق تبدأ منها، فإنّ الرّوائي يختار نقطة البداية التّي تحدّد حاضره وتضع بقيّة الأحداث على خطّ الزّمن من ماض ومستقبل وبعدها يستطرد النّص في اتجاه واحد في الكتابة، غير أنّه يتذبذب ويتأرجح في الزّمن بين الحاضر والماضي والمستقبل"[1].

- خطّ الزّمن: الماضي ← الحاضر ← المستقبل

- النّص: حاضر ماض مستقبل حاضر مستقبل ماض ماض ... ←

يبدو الصّيف هو الذّي يجعل القرية حزينة وكئيبة، خاصة مع "رياح القبلي " التّي تميّزه أدخل الكآبة على سكّان هذه القرية، وخاصّة "نفيسة" لأنّها غير معتادة عليه، فقد قضت أيامها في العاصمة، وازدادت القرية حزنا وكآبة بوفاة العجوز "رحمة" التّي تعدّ رمزا في نظرهم.

تلاعبت الرّواية بالزّمن من حيث التّقديم والتّأخير والتّساوي مع زمن السّرد، ولعلّ أكثرها هو استعمال الكاتب لتقنية الاسترجاع التّي رأيناها في أماكن عديدة من الرّواية، في الانتقال من الزّمن الحاضر (زمن الحكي) إلى الزّمن الماضي، ويكون بعدّة طرق، أبرزها التذّكر، أو الاعتماد على ما تحمله الذّاكرة، وتقوم بهذه العمليّة عادة الشّخصيّة صاحبة السّرد.

اعتمدت رواية (ريح الجنوب) على هذه التّقنية في مواضع عديدة من الرّواية، فقد استرجعت العجوز "رحمة" وفاة زوجها عندما استعاذت ذكريات عام (البون)، مجيبة على سؤال "نفيسة" "مات في عام (البون) – تقسيط المواد الغذائيّة– وكان عام (البون) هذا من أعوام الحرب العالميّة الثّانية، وعمليّة تقسيط بيع المواد الغذائيّة

[1] . سيزا قاسم: بناء الرّواية، ص 41، 42.

على السّكان امتدّت من حوالي 1941م إلى سنة 1949م"[1].

فعمليّة الاسترجاع تمّت بحوالي ثلاثين (30) سنة للوراء إذا اعتبرنا أنّ الرّواية كتبت عام 1970م اختصرت العجوز "رحمة" في بضع دقائق ما كان يحدث في تلك السّنوات العجاف من جوع وفقر، هذا ما تؤكّده العجوز مع "رابح" فقد "كانت العجوز "رحمة" تقصّ على "رابح" أخبار تلك السّنة الأليمة التّي عرفتها القرية منذ أكثر من ثلاثين سنة"[2].

وتعدّد المدى الاستذكاري في الرّواية في مواضع كثيرة، أهمّها استذكار "مالك" لحادثة انفجار القطار وموت خطيبته "زوليخة"، هذا الاسترجاع ساهم بصورة كبيرة في معرفة سبب فتور العلاقة بين "ابن القاضي" و"مالك"، حيث تعود إلى عام 1957م يومها كان "مالك" جنديا في صفوف الثّورة وكلّف بتفجير قطار المستعمر، وكانت خطيبته "زوليخة" ذات الثمانية عشر (18) ربيعا طالبة في العاصمة عائدة ذلك اليوم إلى قريتها، لتنتهي هذه العلاقة بفاجعة أليمة ف "بدل أن يمرّ القطار العسكري، إذا بقطار المسافرين يقبل من بعيد يشقّ الأرض شقّا في شخير وسخط ويأس... وكان اللّغم ينتظر في صمته الثّائر... ينتظر أي قطار ليجعل منه أكواما من قزدير وحديد، كلّ ما شاهده "مالك" أثناء الثّورة لم يكنن شيئا بالنّسبة لتلك اللحظة المرعة التّي رأى فيها الحديد والبشر تتطاير إلى حتف رهيب! ووقعت المأساة التّي أزالت منذ ذلك اليوم بسمة السّرور عن شفتيّ "مالك" ومحت من عينيه ذلك النّور الحالم إلى الأبد، وكانت "زوليخة" تلك الفتاة التي تشبه القمح من بين القتلى"[3]. هذه الحادثة الأليمة جعلت "ابن القاضي" يوشي بـ"مالك" ورفقائه إلى المستعمر، لتبدأ رحلة العداوة ويواصل الكاتب أثناء سرد الأحداث العودة إلى الوراء، وكان في مجمله زمنا واحدا هو زمن الثّورة، ومكانا واحدا هو (القرية).

كما لجأ الكاتب في بعض الأحيان إلى إبطاء السّرد، حيث جعل وتيرة الأحداث تتأخّر من خلال حديث العجوز "رحمة" مع زوجها في المقبرة، والذّي دام مدّة غير يسيرة من الزّمن، وكذلك إبطاؤه عندما مرضت وأثناء جنازتها، ناهيك عن استعمال (الوصف) الذّي كان كثيرا في العديد من صفحات الرّواية، ووقوف الرّاوي حول تفاصيل الحدث الواحد بنوع من الإسهاب والتّحليل، كما ساهم الحوار أحيانا في هذه العمليّة، إذ كان يخرج من نمط الأحداث وسيرورته إلى مواضيع أخرى.

---

[1] .الرواية، ص 28.

[2] .نفسه، ص 150.

[3] .نفسه، ص 62.

ومن بين تقنيات السّرد التّي لجأت إليها الرّواية أيضا، تقنية (التّلخيص) فقد قفز الكاتب عن الأحداث الماضيّة التّي سبقت زمن السّرد، الذّي يبدأ من مجيء البطلة "نفيسة" في العطلة الصيفيّة، فـ"نفيسة" ذات الثمانية عشر (18) ربيعا نراها فتاة جميلة في ريعان شبابها، ولا نعلم عن ماضيها شيئا سوى أنّها كانت في العاصمة بغرض الدّراسة، وعادت إلى قريتها لقضاء عطلة الصّيف والعودة إلى حيث كانت، ولم تبدأ الرّواية إلّا بعد خمسة عشر (15) يوما من بقاء نفيسة في هذه القرية "فقد أصبحت تشعر بغربة وحنين إلى الجزائر العاصمة التّي فارقتها منذ أسبوعين كاملين"[1] .

بدت هذه التّقنية أيضا واضحة في سرد العجوز "رحمة" لما حدث في عام البون وتقسيط المواد الغذائيّة وأيضا ما حدث مع أمّه حتّى صارت بكماء.

يبدأ زمن الفيلم من لحظة السّرد، ويتماشى مع أحداث الرّواية محافظا على أحداثها كما وردت فيها مهملا الاسترجاع الذّي نراه في الفيلم مرّات قليلة؛ تمثّلت في استرجاع "مالك" للأحداث المتعلقّة بإصابته أثناء الثّورة، واعتناء العجوز "رحمة" به، كان ذلك عندما مرضت العجوز "رحمة" وارتفاع درجة حرارتها وأخذت تهذي فتفكّر "مالك" لحظات هذيانه وهو في بيتها، وعندما لمحت عيناه النّار لجأ المخرج لعملية الاسترجاع من خلال إظهار لقطة قديمة باهتة باللّون الأبيض والأسود، تبدو فيه العجوز "رحمة" و "مالك" أقلّ سنّا، وزاوج المخرج بين إظهار اللّقطتين متناوبتين مع بعضهما[2]، سوى أنّه كان استرجاعا سريعا مختلطا بعض الشّيء، وكان الأجدر لو اعتمد على استرجاع اللّقطة منفصلة عن أختها لبعض الوقت ثمّ عاد لزمن السّرد، كانت لتكون أبلغ وأوضح.

كما استدعى الكاتب تقنية الاسترجاع، أثناء هروب نفيسة، إذ كانت تتذكّر كلّ ما مرّ بها من لحظات في بيت والدها وشجارها مع أمها والتقائها برئيس البلدية، في لقطات مكرّرة[3].

ما يمكن إعابته على المخرج هو خطأه في عدم استرجاع حدث انفجار القطار وموت "زوليخة" نظرا لأهميّة هذا الحدث في سير القصّة، ويبدو المخرج غير مهتم بكلّ ما له علاقة بالثّورة، فهو يريد لفيلمه أن يكون انطلاقة جديدة لسينما جديدة، لا تجترّ معارك الثّورة التّي تشبّعنا بها في أفلام سابقة، وإنّما ما جاء بعدها، معالجا الحياة الاجتماعية والأرض والمرأة وغيرها.

[1] .الرواية، ص 06.

[2] .الفيلم، د 50.

[3] .الفيلم، 1سا و 23د.

**المطلب السادس: اللّغة والحوار في الرّواية والفيلم:**

استند الكاتب لكل شخصية لغتها الوظيفية التي اكتسبتها من واقعها وثقافتها، فتميّزت لغتة في اختلافها بين السّرد والحوار والوصف والمزج بينهم، بأسلوبها الفصيح السّهل النّقي والألفاظ البسيطة السهلة والدّقيقة وخلوّها من الغرابة والصعوبة، وقد يحدث أن يستخدم بعض العبارات العامية، أو بعض الأمثال الشعبية التّي جاءت خصوصا على لسان العجوز "رحمة" في بدايتها، "لاباس، كما يقول المثل: ناكلو في القوت ونستنو في الموت لاباس"[1]، كما تراوحت الألفاظ بين قوّتها وعنفوانها وصخبها حينا أثناء الحديث عن غضب الطّبيعة وسخط الأهالي من ريح القبلي، وبين العذوبة والرّقة حينا آخر، والمميّز في لغة (ريح الجنوب) أنّها لم تعتمد على اللغة الغامضة التّي تفهما الطّبقة المثقّفة فقط بل لغة سهلة بعيدة عن الابتذال والتّكلّف والصّنعة المزخرفة.

وورد الحوار بكثرة في الرّواية حتّى بدا طاغيّا عليها، خاصّة ما تعلّق بالحياة العادية للشّخصيّات، إذ نراها تتحدّث وتتحاور بشكل عادي في أغلب فصول الرّواية خاصّة الفصل الأوّل، ففي بيت "عابد بن القاضي" يدور حوار مطوّل بين العجوز "رحمة" و"نفيسة" و"خيرة" لمدّة غير يسيرة من الزّمن، فالأوّل بين "نفيسة" وخيرة حول استيقاظها وتغيير عاداتها التّي دأبت عليها، ثمّ حوار نفيسة وخيرة أثناء الذّهاب إلى المقبرة والعودة منها، ثمّ الحديث عن أصل القهوة وأهميّتها في حياة النّاس، لينتقل الحوار إلى الطّبخ وتسيير الحياة المنزليّة بين النّسوة الثّلاثة في شكل حوار عادي روتيني اعتاد عليه القارئ في الحياة العاديّة.

ركّز الرّوائي "عبد الحميد بن هدّوقة" على الحوار كثيرا، حيث وظّفه في مواضع كثيرة من الرّواية، واعتبره همزة وصل بين شخصياتها لأكثر من مرّة، ويتغيّر الهدف من الحوار كلّما تغيّرت الشّخصيّة وقناعاتها وتوجّهاتها ويشتغلّه للتّعبير عن قضايا الرّواية.

استعمله الكاتب للتّعبير عن "نفيسة" النّاقمة على وضعها البائس، وكرهها له واشتياط غضبها من جهة وكشف علاقتها مع أمّها من جهة ثانية والتّي تبدو سطحيّة، خاصّة أنّ "نفيسة" لا تريد أن تكون كأمّها ولا كنساء قريتها.

رسم الحوار كذلك الحديث عن الثّورة الاشتراكية واقتراحات "مالك" لـ"عابد بن القاضي" توزيع الأراضي على النّاس من أجل خدمتها كمالكين لها وليس كعبيد تحت سلطته وبذلك يرتاح من عناء البحث عن خادمين لأرضه كذلك ينال رضا أهل القرية ويرتاح من الضرائب المكلفة، كتمهيد لانتشار الوعي وتغيّر الوضع والإعداد للثّورة، أمام تعنّت هذا الأخير ورفضه التّخلي عن أراضيه لصالح الشّعب.

[1] .الرّواية، ص 17.

واستعان الكاتب بالحوار أيضا لاسترجاع الأحداث الماضية عام البون، والجوع الذّي مسّ البلاد خلاله في الحوار الذّي دار بين العجوز "رحمة" والرّاعي "رابح".

ولعب (المونولوج) دورا مهمّا في التّعبير عن حالة الشّخصيّات النّفسيّة وتخبّطاتهم في ظروفهم القاسية وعدم رضاهم عنها، وأحيانا محاولة التّغيير، فقد لعبت كلمة (أيّها الرّاعي القذر ) في حياة "رابح" دورا فعّالا إذ انتقل بعدها من راع للغنم إلى حطّاب، واستنطق المونولوج نفسيّة "طاهر" وتفكيره في "نفيسة، وهو لا يدري هل هذا عمل صائب أم لا، ولماذا يحبّها، هل لأنّها فتاة متعلّمة ومثقّفة، أم لأنّها أخت الصّبيّ الذّي يدرس عنده وهو يحبّه، أم هل من المعقول "أن أحبّ فتاة بدون أن أراها ولو مرّة؟، فتاة لا تعرفني ولا أعرفها، أحببتها لمجرّد ما سمعت عنها، ولمجرّد ما أوحت به سيمياء أخيها"[1] .

تفحصّ المخرج الرّواية جيّدا وتشبّع بحواراتها، فجعل حوار الفيلم كحوار الرّواية محافظا على جمله وعباراته في المشاهد ذاتها، –ماعدا ما حذف منها– كما حافظ على لغتها العربيّة وعلى الحوارات بالعاميّة، وجاءت لغة الفيلم طبق الأصل عن لغة الرّواية في سلاستها وبساطتها واضحة غير مبهمة، ومعبّرة عن الأحداث والشّخصيّات، والملاحظ على لغة الفيلم أنّ لغته العاميّة كانت أفضل من اللغة الفصحى، إذ بدا في هذه الأخيرة بعض التصنّع، خاصّة في بداية الفيلم وحوار "نفيسة" مع نفسها بدا بهذا المشهد فراغ رهيب وكأنّ الشّخصيّة كانت مجبرة على قول هذه الجملة رغم عدم رغبتها في ذلك.

ومن أمثلة تطابق الحوار بين الرّواية والفيلم، نورد المقطع التّالي من حديث دار بين النّسوة الثّلاثة وهنّ في طريقهنّ إلى المقبرة.

| في الرّواية: | في الفيلم: |
|---|---|
| –قالت نفيسة في امتعاض: إنّه مجرم هذا الذّي ترك أحمرته تدوس الموتى.<br>–قالت العجوز: كلّ السّكان يتركون مواشيهم ترعى بالمقبرة.<br>–وقالت خيرة: لم يحترموا الأحياء فضلا عن الموتى.<br>–وقالت نفيسة متسائلة: لماذا لا يقيمون سيّاجا | –نفيسة: أشكون هذا المجرم الّي خلّا دوابوا يصرحوا في المقبرة.<br>–رحمة: ناس القرية كلّها تخلّي الدّابة تصرح في الجبّانة.<br>–نفيسة: وعلاش ما يبنيوش حيط ولا سيّاج على هذي المقبرة، هكذا تبقى بعيدة على العفص. |

[1] .الرّواية، ص ص 87، 88.

| | |
|---|---|
| حول المقبرة؟، وهكذا تصان من كلّ شيء.<br>-فأجابت العجوز بابتسام حزين: إيه يا بنيتي إنّ النّاس لم يستطيعوا صيانة دورهم ومساكينهم فضلا عن المقبرة.<br>-فقالت نفيسة: من الشّح.<br>-فردّت العجوز: من الفقر.<br>-فعقّبت خيرة قائلة: ليس كلّ النّاس فقراء وليسوا كلّهم أشحاء ولكنّهم جميعا مفرّطون، لا يتذكّرون المقبرة إلّا يوم الدّفن[1]. | -رحمة: النّاس ما لقاتش تزرّب على حيوطها وديارها، تتفكّر الجبانة.<br>-نفيسة: من الشّح.<br>-رحمة: من الفقر.<br>-خيرة: ماشي كامل النّاس مشحاحين، ولا كامل النّاس فقراء، ولكن ما يتفكّروا الموتى غير نهار الدّفينة[2].<br> |

**المطلب السابع: الصّورة:**

**1.7. اللباس والأدوات:**

تتمثل ثقافة أيّ بلد؛ في مجموع العادات والتقاليد والمعتقدات وأساليب التفكير وطرق المعيشة المرتبطة بهم، فيأتي الأدب بأصنافه للحديث عن هذه الثّقافة والتّعبير عنها، وتعتبر الرواية أهمّ هذه الأنواع تعبيرا عنها وترجمة لها خاصّة عندما تختزل العادات والتّقاليد بل الصّورة في كلمة أو عبارة أو جملة.

فالروايات الجزائرية عامرة بتمثيلات الثّقافة الشّعبية، لأنها تعكس الأنساق الكامنة في المجتمع، وتنقل أبعادها، وتبرز تجلّياتها، فقد كانت الرواية دائما سبّاقة لسرد تاريخ الأمة الطّويل عبر أزمانها وتغيّراتها، وتعرب عن تجاربها، معبّرة عن كينونة الإنسان ومكتنهة أسراره غوّاصة في خباياه، سابرة لوجوده وتطوّره، لأن الأنساق الثقافية هي ما يشكل عالم الإنسان، سواء كان حاكما أو محكوما، فنانا أو عالما أو مفكرا، أو كان مهمّشا منبوذا، إذ تحكمه أنساق وأنظمة توجه تفكيره وسلوكه وحياته.

[1] .الرّواية، ص ص 22، 23.

[2] .الفيلم، 9.45د- 10.15د.

يمثّل اللّباس بالنّسبة للشّخصية الرّوائيّة تمييزا لانتمائها الاجتماعيّ، وطبقتها الثّقافية، وغالبا ما يهمل الرّوائيّ تفاصيل اللّباس المتعلّقة بشخصياته، ويترك الحرّية للقارئ ليتخيّل ذلك، كما تعمد بعضها إلى إعطاء صورة أو ملمح عنه خاصّة بطل القصّة، مانعة بذلك أيّ تخيّل أو تصوّر للقارئ إذ تؤكّد له بأنّه لم يرسم شخصيّة من ورق، بل شخصيّة حقيقيّة تنتمي لعالمه وترتدي ما يرتديه، وتتصرّف تصرّفاته.

كانت الجزائر لتوّها متحرّرة من المستعمر الذّي حاول لقرن من الزّمن طمس هويّة الجزائريّين والقضاء على معتقداتهم وثقافاتهم وعاداتهم، كما حاول القضاء على اللّغة العربيّة والدّين الإسلامي، لذلك صوّرت الرّواية الجزائرية في تلك الحقبة المرأة كمرآة عاكسة لوضعيتها الاجتماعية التي تحاول قدر المستطاع الحفاظ على هويّتها خاصّة في الأرياف، ومن بينها ثقافة اللّباس المستور الذّي يميّزها، وإن كانت الحاجة إلى اللباس حتمية فرضتها الأعراف الإنسانية التي تحتم على الإنسان تغطية معظم جسمه تمييزا له عن الحيوان الذي يكشف عورته، إلا أن الكاتب الجزائري أدرج في نصّه ما تعارف عليه أهل العشيرة التي تحتم الالتزام بالنسق الثقافي المتداول بينهم والمعروف لديهم، فصاحب "ريح الجنوب" أعطى ملمحا عامّا لكلّ النّساء المتواجدات في روايته، بشكل عام في جنازو العجوز "رحمة" قائلا:" هنّ يلبسن أثوابهنّ العاديّة القديمة البالية أحيانا، وأعينهنّ صافية من كلّ كحل وشفاههنّ في لونها الطّبيعيّ، وأذرعهنّ وأرجلهنّ لا تحمل أساور ولا خلاخل ولا تحدث بحركة أو ضجّة حديديّة كنّ طبيعيّات كما هنّ كلّ يوم"[1]، فعبارة –كلّ يوم– دليل واضح على الهيئة العامّة لنساء القرية، فهنّ قد حضرن للجنازة في صورتهنّ الطّبيعيّة التّي يحيينها في أيامهنّ على اختلافها ما عدا في المناسبات حيث "تراهنّ في أزيائهنّ الطّافحة البدائيّة، وفي تطريّتهنّ الغريبة المخجلة، وفي أغانيهنّ ورقصهنّ الفولكلوري السّاذج"[2]، ففي المناسبات فرصة لنساء القرية في وضع زينتهنّ المتمثّلة في الكحل وأحمر الشّفاه وإكسسوارات مرتبطة بالشّعر، كما يتزيّنن بالحليّ والأساور والخلاخل.

ثمّ انتقل الكاتب إلى وصف لباس النّسوة بطلات القصّة، فقد قدّم وصفا دقيقا للباس "نفيسة"، العجوز "رحمة" وأمّ "رابح".

فـ"نفيسة" غيّرت ثوبها وفق ما يتوافق مع نساء القرية، متخلّية بذلك عن سروالها الإفرنجيّ الذي كانت ترتديه في العاصمة فقامت "تلبس فستانا أزرق من الحرير الصّناعي، به زهيرات بيضاء كثيرة من زهر اللّوز، أرسلت

[1] .الرّواية، ص 202.

[2] .نفسه، ص ن.

أرسلت شعرها في خصلة واحدة على صدرها، فوصل إلى حزام البلاستيك الأبيض الذّي تتحزّم به"[1].

أمّا العجوز "رحمة" فكانت ترتدي ما يرتديه العجائز في تلك الفترة من ارتداء محرمة أو اثنتين على رأسها وكذلك ارتداء ثوبين وشاشا يغطّي ظهرها وتشدّه بعقدة إلى صدرها "ولاحظ "رابح" أنّها كانت تلبس عباءة زرقاء أخذ لونها يحول، وتتجلّل جلّا من صوف مشدودا على صدرها بإبزيم من فضّة، أمّا رأسها فكان مغطّى بعدد من المناديل وعمّة دكناء من فوق تمسك ذلك حتى لا يكاد يظهر وجهها، وكانت ذراعاها عاريتين تشبهان عودين واهيين لم يبق فيهما إلاّ الجلد يضمّ العظام والعروق"[2].

ولا تختلف "أمّ رابح" عن العجوز "رحمة" وغيرها من عجائز القرية ممّا شهدن الاحتلال الفرنسيّ، ووقفن جنبا إلى جنب مع الثّوار متفانيات في العمل، مساعدات في الثّورة، ومهتمّات بالبيت والأولاد فهي" تلبس فستانا أزرق اللّون تزيّنه أزهار صغيرة تشبه أزهار اللّوز يوم أن كان جديدا، وكانت تشدّ وسطها حميلة من صوف محكمة بعقد من خيوط القطن الملوّن، وفي نهاية خصلتيها المتدلّيتين باقة من نوّار خيوط القطن، كانت هذه الحميلة ورديّة اللّون، وخيوط القطن التّي خاطتها وطرّزتها جمعت كلّ ما يصنعه قوس قزح من ألوان، كانت تلك الألوان واضحة جليّة عندما كانت هذه الجميلة جديدة... وكانت تشدّ رأسها بمنديل من الحرير المصنوع رسمت فيه مناظر لجامع باريس، كان أحمر اللّون حمرة الجمر، جميلا يوم أن كان جديدا"[3].

أمّا فيما يخصّ لباس الرّجال من برنوس وسروال عربيّ وشاش أو قشابية من صوف، وهذا ما رأيناه في الفيلم فلم يتحدّث عنه الكاتب ولم يشر إليه، إلّا ما تحدّث فيه عن الرّاعي "رابح" في إشارة أنّ كلّ الرّعاة لهم اللباس نفسه من أسمال بالية مرقّعة ومتّسخة "فالرّعاة لا يختلف لباسهم صيفا وشتاء: رقع وأسمال ألوانها حائلة وأوساخها بادية"[4]، لذلك رأينا من خلال الفيلم بمجرّد أن قرّر "رابح" التّخلي عن مهنة الرّعي بعد أن طردته "نفيسة" وشتمته، تخلّى عن ثوبه أوّلا إذ رماه في النّار ليحترق، وكذلك النّاي.

أو عندما تحدّث عن "مالك" إبّان الحرب إذ قال عنه:" دخل مالك إلى الحجرة العائليّة في لباسه العسكريّ"[5]، ولنا أن نتخيّل لباسه العسكريّ المعروف أثناء الثّورة.

---

[1] .الرّواية، ص 34.

[2] .نفسه، ص 146.

[3] .نفسه، ص ص 203، 204.

[4] .نفسه، ص 111.

[5] .نفسه، ص 97.

*.الفيلم د 5.

### 2.7. اللّقطة.

مزج المخرج "سليم ريّاض" بين اللّقطة القريبة والبعيدة لتصوير مشاهد الفيلم، حسب ما تقتضيه الضّرورة فأجاد في بعضها وأهمل بعضها، ناهيك أنّ الممثّلين أحيانا أخذتهم الرّهبة من الكاميرا فجاءت مشاهدهم باهتة تكلّفوها تكلّفا حتى بدت مصطنعة لا طبيعيّة.

بدأت الصورة من سرير نفيسة، وهي تقرأ أحد الكتب وتقلب صفحاته، وتقرأ فقرة منه "آمن بالشي اللي حدثك به، السموات ما تضمن حتى شي"*، وهي ذاتها الفقرة التي أوردتها الرّواية "أؤمن بما يحدثك به قلبك فالسموات لا تضمن شيئا"[1].

والشخصية التي لم تكن مقنعة أكثر في الفيلم هي شخصية الأب"عابد بن القاضي" إذ تصوّره الرواية الرّجل القويّ والإقطاعي المتلهف على جمع المال بشتّى الطّرق، وهو الأب المتسلط في أسرته والمالك لمستقبل أبنائه فهو يصرخ في وجه زوجته، ويتّخذ قراراته، ليأتي الممثّل "عبد الحميد ريس" شخصيّة بسيطة وعادية لا تبدو عليه علامات التسلّط والطمع، فهو يملك قطيعا من الغنم، وبعض الأراضي ولا تبدو سلطته على أسرته إلا في لقطة يحدّث فيها زوجته بأنّه أعطى كلمته ولا يمكنه التّراجع عنها، كما أنّ المخرج لم يسلّط الضّوء عليه كثيرا فلم يأخذ حقّه أمام الكاميرا.

ولم يوفق "رابح" كذلك في مشهد الغضب الذّي أحسّه من "نفيسة" بعدما طردته بعد تسلّله إلى غرفتها إذ نسمع صوت "نفيسة" فقط يردّد عبارة (يا الرّاعي الكلب)، وتمّ تصوير الرّاعي في صورة قريبة جدا إذ بدت عليه ملامح الحزن الشّديد حدّ البكاء تقريبا، ولم يكن هناك أي استرجاع للحدث الذّي دار بين الرّاعي و"نفيسة" في غرفتها.

بدا مشهد دخول "مالك" بيت "عابد بن القاضي" والتقاؤه ب"خيرة" باهتا كذلك حيث لم تظهر أي علامات الفرح على وجه "خيرة" التّي صوّرت الرّواية فرحتها بخطيب "زوليخة" الذّي لم يدخل دارها مدّة من الزّمن، وأيضا ملامح ولا اندهاش "مالك" بدت عادية لا فرح ب"خيرة"من "نفيسة"، إذ بقيت ملامحه نفسها منذ بداية الفيلم.

وقد وفّق المخرج بصورة كبيرة في تصوير المكان والبيئة الصّحراوية إذ بدا الفضاءان متشابهان جدّا، وخاصّة و أنّ

[1] . الرواية، ص 12.

التّصوير كان في بيئة صحراويّة حقيقيّة وقد شاهدنا بعض الأشجار، ركّزت الكاميرا على غرفة نفيسة وما يوجد بها وخاصّة السّقف والألواح والثّقوب، " بقيت مضطجعة في سريرها الصغير وعيناها تجولان في سقف الحجرة، تعدان الألواح: -7، 14، 21، كم عددت هاته الألواح!، عددتها وأعدها بالرغم مني ما دمت أحيا هنا"[1].

**3.7. الموسيقى.**

تمثّل الموسيقى مثلها مثل باقي عناصر الفيلم دورا مهمّا يتماشى ومضمون اللّقطة المعروضة، في هدوئها وصخبها، وفيلم (ريح الجنوب) رافقته موسيقى بدوية أثناء الجينيريك وفي بعض اللّقطات، وطغى في وقت اقتطاع المشاهد والتّركيز على القرية ومشاهد الحياة فيها صوت النّاي الذّي بدا مسموعا أكثر من كلام الشّخصيّات فيما بينها. فتمّ التّركيز على إظهار أثر نغمة النّاي في حياة القرية عامة، امتثالا لقول الرّوائي: "وكانت حينئذ تنطلق من إحدى الرّبى المقابلة للقرية أنغام ناي صافية كالنّور، فكان العازف هو "رابح" راعي الغنم! لا أحد يدري كيف كانت تبدو هذه القرية القفراء لزائريها لو لم يكن فيها هذا الرّاعي الطّيب الذي يملأ سماءها أنغاماً! كم هي جميلة هاته الأنغام! لكأنّها خلقت لتبرر الصّمت الحزين الذي يخيّم على القرية، أو أنها عذر لما يبدو عليها من فقر! إنها بصفائها وعذوبتها تجعل فراغ القرية أجمل مما أبدعه العمران!"[2]

غير أن ما يلاحظ على بعض المشاهد، هو الموسيقى التي ابتعدت كثيرا عن مدلولها.ففي اللقطة التي يظهر فيها –رابح– بعد أن طردته –نفيسة– بدت عادية ولم يكن فيها أي تعبير عن الأثر النفسي الذي تركه فيه صد الفتاة.كما أنه عند هروبه رفقة الفتاة رافقتهما موسيقى هادئة وكان الأفضل لو رافقتهما موسيقى تحدث في نفس المتفرج نوعا من القلق والتشويق للنهاية.

وترتبط ألحان ناي رابح بحياة القرية ارتباطاً قوياً، حتى كأنها في انطلاقاتها الجميلة العذبة تترجم عن الجوانب الجميلة في القرية، سعياً إلى جعل هذه الجوانب الجميلة هي الحقيقة الوحيدة الخالدة بها، ففي ألحانه حديث عن مروج القرية إذا أزهرت، وأشجارها إذا أثمرت، ومائها إذا كثر فسال رقراقاً، وأغنامها إذا أنجبت فأرسلت ثغاء يملأ الدنيا غبطة ورضاء، كما يقول الرّاوي.

وإنما يستوقفنا ما في هاتين العبارتين من وصف لتأثير موسيقى الناي على رسم هذا العالم القروي الذي تدور فيه أحداث الرواية، فهي قرية يغلب عليها الفقر والحزن والوحشة، ولكن هذه النقائص وهذا البؤس يقابله ما في موسيقى الناي غنى وفرح وأنس تجعل عالم القرية عالماً متجدّداً ومتحركاً ونشيطاً وجميلاً، فكأن الموسيقى بذلك هي الشّريان الذّي تستمد منه القرية قوّتها لتجاوز بؤسها ووحشتها، وحينئذ تصبح الحياة أمراً يمكن احتماله لا

[1] .الرواية، ص 07، الفيلم، اللقطة: 10د

[2] .الرّواية، ص 49.

سجنا ينفر منه.

ولكنّ سكان القرية لا يتّفقون على أنّ الموسيقى مثيرة للسّمع ممتعة للحس، فراحت الرواية تبيّن موقف بعضهم المعادي منها، على لسان معلّمها "الطّاهر"، ففي حفل تدشين مقبرة الشهداء، بدأت موسيقي الطّبل والمزمار والتّصفيق والرّقص، ولكن هذا لم يعجب المعلم الطّاهر، فقال مخاطباً "مالك":

– "لكأنه حمار ينهق! إن عقول هؤلاء كعقول الضّفادع فبدل أن ينصرفوا إلى شؤونهم ويدعوا غيرهم يستريح أخذت نقنقتهم الرّكيكة تملأ الجو ضجة"[1].

ثمّ يحاول "مالك" الدّفاع عن هذه الموسيقى والانتصار لها، فيخاطبه قائلا: ""في آذان هواتها موسيقى يا صديقي"[2] ولكنّ "الطّاهر" متشبث برأيه ومقتنع به، فيجيبه باستخفاف: "ونهيق الحمار أيضاً أغنية في أذني الأتان!"[3] .

إنّ النّهاية التّي خطّها عبد الحميد بن هدّوقة لأحداث روايته أكثر تأثيرا وأعمق من النّهاية التّي وضعها سليم رياض لفيلمه، وإن كنّا لا نعلم الحقيقة وراء تغيير النّهاية سوى ما يتعلّق بالثّورة الزّراعيّة الذّي بدا واضحا من كلام نفيسة و رابح، قبل مغادرتهما إلى العاصمة، حيث كان جوابها عليه عندما سألها إذا كان بإمكانه الإنضمام إلى التّعاونيّة الفلاحية بالقول: التّعاونيات الفلاحية مفتوحة لكلّ واحد عنده الرغبة في العمل[4].

بدا حدث النّهاية في الرّواية أكثر تشويقا، فالقارئ بات يطرح الكثير من علامات الاستفهام والحيرة متسائلا عن مصير كلّ من رابح وابن القاضي، وهل سيعيشان عمرا جديدا أم أنّهما سيموتان، وكذلك التّساؤل عن مصير نفيسة وكيف ستحيا وسط سكان القرية المعروفين بالمحافظة على الشّرف، ثمّ ما موقف عائلتها من الذّي أقدمت عليه، تبقى هذه الأسئلة في ذهن القارئ الذّي سيطمح لوجود جزء آخر.

جاء مشهد النّهاية في الفيلم بسيطا واضحا، خاصّة أنّ الحافلة قد ابتعدت كثيرا عن ابن القاضي الذّي فشل في الوصول إليها، ومنه فنفيسة ستلتحق بدراستها أمّا رابح فسينظم للتعاونيّة الفلاحيّة من أجل التعليم واكتساب الخبرة كما أخبرته نفيسة.

يمكننا القول ختاما أنّ هذه التّجربة السّينمائيّة كأول محاولة للاقتباس الجاد من أوّل رواية كتبت باللّغة العربية فاتحة طريق لمشاريع أخرى تلتها، وقد اختلفت عنها في الكيف والكميّة لكنّها حملت الهدف ذاته وهو محاولة تعبيد طريق للسّينما الجزائريّة للانبعاث من رمادها وركودها، وكذا فتح المجال وتعزيز الثّقة لدى الكتّاب والرّوائيّين من أجل خوض غمار الكتابة باللّغة العربيّة والمشاركة بها في المحافل الدّولية المختلفة.

---

[1] .الرّواية، ص 67.

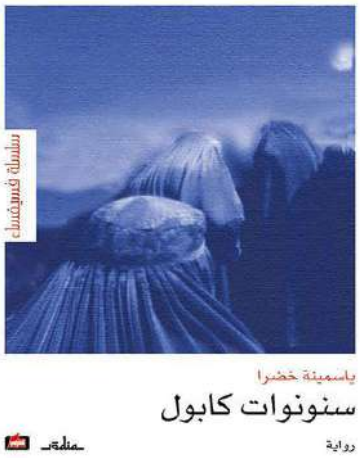
[2] .نفسه، ص 68.

[3] .نفسه، ص ن.

[4] .الفيلم: 1سا و 30 د

## المبحث الثّاني: سنونوات كابول: بين الرّواية والرّسوم المتحرّكة.

### المطلب الأول: بطاقة فنية للرّواية / للفيلم.




#### 1.1. الرواية:

أ.اسم الرواية**Les Hirondelles de Kaboul**

(سنونوات كابول)*.

-اسم الرّوائي: ياسمينة خضرا[1] (محمد بلمسهلول).

-سنة النّشر: 2020م.

-دار النّشر: دار الفرابي بيروت مع سيديا الجزائر.

-عدد الصّفحات: 200 ص.

**ب.الكاتب:**

"محمد مولسهول"، المعروف أدبيّا باسم "ياسمينة خضرا"؛ روائي وقاص جزائري، " ولد في القنادسة بالقرب من بشار بتاريخ 10 جانفي 1955م، أدخله أبوه إلى المدرسة العسكريّة بالمشوار وعمره تسع سنوات ثمّ التحق بمدرسة أشبال الثّورة، بدأ ينشر مؤلّفاته في أوائل الثّمانينات غير أنّه لم يعرف الشهرة إلّا بعد 15 سنة، دخل عالم الإبداع عام 1997م بكتابة الرّواية البوليسيّة (موريتوري morituri/ الأبيض المزدوج double blanc/ خريف الأوهام loutomme des chimères)"[2]، وأفصح عن كلّ هذا من خلال رواية (الكاتب / lecrivainعام 2001م).

كتب الرّوائي خلال مسيرته التّي ما تزال متواصلة ما يزيد عن 20 رواية، حاول من خلال هذه الأعمال الحديث عن مختلف القضايا التّي تتعرّض لها دول العالم الإسلامي والعربي، خاصّة في رواياته الأخيرة حول العراق من خلال أشباح الجحيم، وفلسطين في الصّدمة، وأفغانستان في سنونوات كابول وليبيا في اللّيلة الأخيرة للرّئيس.

*.الرّواية المستعملة في البحث: تر: محمد ساري، دار الفرابي، بيروت مع سيديا الجزائر، 2007م.

[2].Yasmina Khadra: Lattentat، roman ،Edition ،Juliard ،Paris ،2005 .

**ج.من أشهر أعماله:**

| الرّواية بلغتها الأصلية | ترجمتها | سنة النّشر |
|---|---|---|
| L imposture des mots | مكر الكلمات | 2002م |
| Les hirondelles de Kaboul | سنونوات كابول | 2002م |
| Cousine k | القريبة كاف | 2003م |
| L attentat | الصّدمة | 2005م |
| Les sirènes de bagdad | أشباح الجحيم | 2006م |
| Ce que le jour doit à la nuit | فضل اللّيل على النّهار | 2008م |
| L olympe de infortunes | إلهة الشّدائد | 2010م |
| africain équation | المعادلة الإفريقيّة | 2011م |
| Les ange meurent de | الملائكة تموت من جراحنا | 2013م |
| La dernière nuit du rais | ليلة الرّئيس الأخيرة | 2015م |
| Khalil | خليل | 2018م |
| Dieu n habit pas la havane | ليس لهافانا رب يحميها | 2016م |
| Le sel de tous les oublis | ملح كلّ المنسيات | 2020م. |

**د.تجربته السّينمائيّة:**

**-رواية موريتوري:**

الفيلم الفرنسي الجزائري المنتج عام 2007م، في ساعة و16د، من إخراج "عكاشة تويتة" وتميل نخبة كبيرة من الفنانين الجزائريّين، مستوحى من رواية (موريتوري) للكاتب "ياسمينة خضرا" الصّادرة عام 1997م، والتّي تصوّر الحرب الأهلية الجزائريّة في التّسعينات.

**-رواية الاعتداء:**

تدور أحداث الرّواية حول طبيب فلسطيني مقيم داخل المجتمع الإسرائيلي ويتمتّع بشهرة وشعبية واسعة ولديه أصداء وزملاء تربطهم به علاقة أخويّة كبيرة، وسرعان ما تنقلب حياته بعدما يعرف أنّ زوجته وأم ابنه المنتظر قد نفّذت عملية فدائيّة في تل أبيب، لتنقلب حياته كليّة خاصّة بعد أن يترك حياته التّي اعتاد عليها ويذهب للبحث عن الحقيقة.

الرّواية التّي صدرت عام 2005م، في 296 صفحة، لاقت إعجاب المخرج اللّبناني "زياد الدّويري" الذّي قرّر تحويلها إلى فيلم تحت عنوان ( الصّدمة) عام 2011م في ساعة و 45د، وقد أشار إليها على جينيريك الفيلم بأنّها مأخوذة من رواية (الصّدمة) لياسمينة خضرا، والذّي أسال حبرا كثيرا وواجه انتقادات لاذعة داخل الوطن العربي الذّي وصلت بعض دوله إلى منعه من دور العرض، وذلك بسبب اتهام بطل الرّواية (أمين جعفري) بالانزياح إلى الجانب الإسرائيلي على حساب الشّعب والمقاومة الفلسطينيّة، وهو الرّأي الذّي عبّر عنه الرّوائي الذّي رأى بأنّ المخرج أهمل العديد من تفاصيل الرّواية وخاصّة في جانبها الخاص بمعاناة الفلسطينيّين ممّا أظهر الرّواية منحازة للإسرائيليين على عكس الفلسطينيين، وهو ما لم تظهره الرّواية.

آخر لقطة في الفيلم[1]

الفيلم الذّي جاء في أغلبه غامضا تشوبه الكثير من الحقائق المخبّأة، نرى فيه البطل مرّة ينتقل من مكان إلى مكان باحثا عن الحقيقة، ومرّة نراه في مركز الاستجواب الإسرائيلي حول طبيعة علاقته بزوجته وهل كان يعلم بما أقدمت ليه، قدّم باللّهجة اللّبنانية من جهة وباللّغة الإسرائيليّة من جهة ثانية المرفقة بالتّرجمة العربيّة نهاية الفيلم.

جاءت نهاية الفيلم مغايرة هي الأخرى، فنرى "أمين جعفري" يقف مشدوها يتخبّط في تساؤلات عديدة خاصّة بعدما تغيّرت قناعته تجاه الشّعب الفلسطيني المدافع عن أرضه، أمّا بطل الرّواية فقد مات في إحدى غارات القصف الإسرائيلي على المسجد "وحده رجل عجوز يقرفص أمامي، يتمتم دعاء يضع يده على وجهي، ويغمض جفني، وفجأة

[1] . فيلم الصّدمة the attack، إخراج زياد الدّويري، إنتاج Broadecast manacement wordwide، 2011م www.egy.best

تتلاشى كلّ الأنوار وكلّ أصوات العالم، يستولي عليّ خوف مطلق، لماذا يغمضون عينيّ؟... أدركت ما جرى حين لم أستطع أن أفتحهما، هكذا إذاً، انتهى كلّ شيء لم أعد موجودا"[1].

**-رواية فضل اللّيل على النّهار:**

من أفضل الأفلام التّي نالت شهرة واسعة، المطروح في جوّ دراميّ رومانسيّ حزين، الفيلم المنتج عام2012م، المقتبس عن رواية بالعنوان ذاته للجزائري "ياسمينة خضرا" عام 2008م، في ساعتين وما يقارب 45د، يروي قصّة بين جزائري في (رِيو صالادو) تبدأ قصة صداقة قويّة بينه وبين شُبَّانٍ فرنسيين كما تولد أيضاً قِصةُ حبٍ بينه وبين فتاةٍ اسمها "إيميلي" ولكنّها تتحوّل إلى حُب مُستحيل، لأنّه تعرّف على أمّها أوّلا، فتأخذ عهدا منه بعدما عرفت بحبّه لابنتها أن لا يقترب منها أبدا وأن يتخلّى عنها، وهو العهد الذّي جعله سرّا بينه وبين نفسه، وكان سببا في عدم اكتمال قصّتهما، ومن هنا يدخل في صراع وصدام بين حبّه وعهده، أمّا هي بعد أن تنتظره طويلا تقرّر الزّواج من شخص آخر والذّي يموت بعدها في الحرب الجزائريّة الفرنسيّة، -إنّ التّركيز على حيثيات هذه القصّة أهملت بعضا من تفاصيل الحرب داخل الجزائر إلّا ما نراها بين الحين والآخر-ثمّ يُكمل كل منهما حياته بعيدا عن الآخر حتى يشيخان، وتغادر هي الحياة، وبعدها يزورها في قبرها متألّما على حياتهما البائسة.

آخر لقطة في الفيلم[3]

تنتهي الرّواية و"جوناس" في المطار مغادرا إلى (وهران)، وقد رأى وأحسّ بكلّ أصدقائه الأحياء منهم والأموات قد جاءوا لتوديعه وقد أصبح شيخًا، "رفعت رأسي للمرّة الأخيرة على ما أتركه خلفي ورأيتهم جميعا، العدد الكامل الأموات والأحياء واقفين مقابل الواجهة الزّجاجيّة وهم يحيّونني بإشارات الوداع"[2].

أمّا الفيلم فانتهى عند خروجه من المقبرة حيث دفنت "إيميلي" فودّعها ثمّ يتخيّل كلّ أصحابه يمرّون أمامه الأحياء منهم والأموات، وهم يبتسمون

1. Yasmina Khadra: Lattentat ،p 293.
2. Khadra Yasmina: Ce que le jour doit à la nuit Éditions، Julliard ،Paris،2008 ، p 296.
3. D'aprése Best-seller de Yasmina Khadra، le nouveau film de Alexander Arcady: Ce que le jour doit à la nuit، Orange، France 2012 ،2سا، 39د

له، ثمّ تظهر في نهايتهم "إيميلي" شابّة أمامه، فيركض للحاق بها ويمسك يدها ليغدو شابا مثلها ثمّ يبتسمان، لتكون نهاية الفيلم.

**هـ. سنونوات كابول: الملخّص:**

تتكوّن الرّواية من خمسة عشر (15) قسما، موزعة على مئتي (200) صفحة، تتحدّث عن منطقة كابول الأفغانية تحت حكم طالبان، بعد الاستقلال عن حكم الرّوس، الذّي ترك المنطقة مهدّمة والطّرق مصدّعة تعيش فيها عائلتي "عتيق وزوجته" و"محسن وزوجته".

يعمل "عتيق شوكت" سجّانا في إحدى السجون الكابولية، التّي تشهد على مدار اليوم مجموعة من إعدام الفتيان والفتيات بسبب أو بدونه، ممّا جعله يعيش حالة من القلق والاضطراب خاصّة بعد تدهور حالة زوجته المريضة التي توشك على الموت.

في المقابل يوجد "محسن رمّات" الذّي يتمتع بالعلم والمعرفة ولكنّه خسر منصبه وبيته في الحرب، ممّا جعله يعيش ظروفا صعبة في كابول، مع زوجته "زنّيرة" وهي محامية طردت من عملها، يريد الاثنان الهروب من هذه الأوضاع الصّعبة والتحرّر من حكم حركة طالبان والقيود التّي فرضتها.

يساهم في سرد الأحداث شخصيات أخرى فهناك قائد الميليشيات التّي تكمن مهمّته الأولى في زيادة حجم المعدمين من أجل نيل المناصب العليا، والزّعيم الرّوحي لحركة طالبان "الملاّ بشير" الذّي يضع يضع دستور الحركة والقوانين التّي تحكمها.

يتشاجر "محسن" وزوجته حول الخنوع والخضوع لهذه القوانين بعد المشاكل التّي تواجهها زوجته، فتدفعة ليسقط ميتّا وتدخل بعدها السّجن فيعجب بها "عتيق" ويقرّر تحريرها من السّجن خاصّة بعدما اكتشف بأنّها لم تقتله عمدا، ولكن محاولاته كلّها باءت بالفشل، وتقرّر إعدامها في ساحة الملعب.

تهتدي زوجته "مسرّات" إلى حيلة ذكيّة وهي أن تأخذ محلّ "زنيرة" خاصّة وأن كلّ النّسوة يرتدين الشّادور فلا مجال لاكتشاف الأمر، وبعد هنيهة تعدم "مسرّات" بدلا من "زنيرة" في ساحة الملعب، ولكنّ "زنيرة" تهرب من "عتيق" ممّا يدفعه للبحث عنها ولكن دون جدوى.

يصاب "عتيق" بالجنون وباضطراب نفسي خطير يجعله يهيم في الشّوارع، مختلطا بالنّساء وينزع عنهن الشّادور واحدة تلو أخرى، لعلّه يجد تحته وجه "زنيرة"، ممّا دفع بالنّسوة إلى الهرب منه وانهال عليه الأطفال والرّجال من كلّ مكان يضربونه بالعصيّ والحجارة حتّى تقطّعت ملابسه وسالت دماؤه وتوقّفت أنفاسه.

## 2.2. الفيلم:

### أ- بطاقة فنية:

العنوان: *les hirondelles de kaboul

(سنونوات كابول)

المخرج: زابو بريتمان" و "إليا موغي ميفليك"

سنة الإخراج: 2019م.

الأصوات:

- Simon abkarian: عتيق
- Hiam abbass: مسرّة
- Swann arlaud: محسن
- Zita Hanrot: زنيرة
- Jean-Claude Deret: نازيح
- Sébastien Pouderoux: قاسم عبد الجبّار
- Serge Bagdassarian:
- Michel Jonasz:
- Xavier Guelfi:

**أصوات الأبطال الرّئيسيّون وصورهم الأصليّة:**

Simon abkarian

عتيق

Hiam abbass

– مسرّة

Swann arlaud

– محسن

Zita Hanrot

– زنيرة

**ب. ملخّص الفيلم:**

"سنونوات كابول"* فيلم فرنسي من إخراج "زابو بريتمان"[1] و "إليا موغي ميفليك" في عمل سينمائيّ على شكل رسوم متحرّكة؛ ولكنّه مشروع جديد غير مسبوق إليه، إذ تظهر وجوه الممثّلين مباشرة على شكل (رسوم متحرّكة)* وليست كما جرت العادة في مثل هذه الأفلام إذ يلجأ إلى الرّسوم وتحريكها عن طريق الكمبيوتر، وإعطائها أصواتا، قد حاز هذا الفيلم الجائزة الكبرى لأحسن فيلم روائي طويل في مهرجان أنغوليم[2] (جنوب غرب فرنسا) السينمائي 2019م.

يقع الفيلم في مدّة زمنيّة تقدّر بـ ساعة وواحد وعشرين دقيقة، وهو يصوّر الحياة في مدينة كابول تحت حكم طالبان الذّين يمارسون تضييقا على السّكان من خلال مجموعة من القوانين الرّدعيّة، مع تسليط عقوبات صارمة على من تسوّل له نفسه معارضتهم.

-يبدأ الفيلم بتصوير الحياة في كابول ومختلف المنازل التّي بدت بمنازل مهدّمة، وطرق متصدّعة، ويرتدي رجالها قمصانا وطرابيش، أمّا نساؤها فيرتدين لباسا موحّدا يسترهن إذ لا يبدو منهنّ شيئا، يسمّى البرقع (حسب ما ورد في الفيلم).

-6د/ 8د: مشهد يبيّن طقوس إعدام امرأة زانية، فبعد أن أحظرها رجال طالبان ووضعوها في السّاحة العامّة ألقى عليهم رجل منهم خطبة يبيّن فيها السّبب وراء إعدامها، إذ يقول لهم بأنّها اختارت الابتعاد عن طريق الله والغرق في المحرّمات (الزّنا)، وعقابها هو الرّجم حتّى الموت، ليظهر السّكان بعدها مردّدين شعار (الله أكبر) حاملين الحجارة ويضربون بها المرأة حتّى سقطت ميّتة.

-د10/ د12: مشهد "عتيق" مع زوجته "مسرّات" التّي تعاني المرض الشّديد، إذ يتناقشون حول مرضها وصعوبة إيجاد دواء لها، خاصّة في ظلّ هذه الظّروف الصّعبة، ويبدو أنّ مرضها في مراحله الأخيرة، زوجها الذّي بدا يائسا من شفائها.

---

[1]. ولدت إيزابيل بريتمان، 30 أكتوبر(1959 م، عرفت باختصار زابو، ممثلة ومخرجة فرنسية.

*.ترجم الفيلم إلى حوالي 43 لغة مختلفة، اشتهر باللّغتين الفرنسية والانكليزيّة (The Swallows of Kabul)، لا توجد نسخة باللّغة العربيّة إلى غاية إنجاز هذا البحث.

*Rotoscoping هي تقنية رسوم متحركة يستخدمها رسامو الرسوم المتحركة لتتبع لقطات الصور المتحركة ، إطارًا بإطار ، لإنتاج حركة واقعية. في الأصل ، قام رسامو الرسوم المتحركة بإسقاط صور أفلام الحركة الحية المصوّرة على لوحة زجاجية وتتبعها فوق الصورة. يشار إلى جهاز الإسقاط هذا باسم rotoscope ، الذي طوره صانع الرسوم المتحركة البولندي الأمريكي Max Fleischer.

[2]. مهرجان أنغوليم الدولي للقصص المصورة Festival international de la bande dessinée d'Angoulême :هو ثاني أكبر مهرجان للقصّة المصوّرة في أوربا، وثالث أكبر مهرجان في العالم .يقام كل عام منذ 1974م في أنغوليم، فرنسا، بداية كل عام.

-د14/د17: مشهد زوجين (محسن وزنيرة) يتحدّثان عن الحياة الصّعبة في هذه المدينة، وأنّه لا بدّ من محاولة إيجاد طريقة للحصول على الحياة الكريمة والحريّة وضرورة تغيير النّمط المعيشي القاهر، خاصة بعد أن ظهر "محسن" متأثّرا برجم المرأة الفاجرة.

-20د/23د: "عتيق" يتحدّث مع صديق له حول الحرب الماضية مع (الرّوس) وكيف تغيّرت الحرب الآن خاصّة أنّ العدو بات مجهولا، أو بات منهم، ثمّ يشكو له حالة زوجته المريضة، فينصحه صديقه بتطليقها والزّواج من امرأة أخرى تقوم برعايته ورعاية شؤون منزله.

-د23/ 28د: زيارة "محسن" لـ"أراش" أحد المعلّمين السّريين بعيدا عن أعين طالبان، الذّي يطلب منه أن يلتحق به مع زوجته "زنيرة" لتعليم الأطفال، واستحسان "زنيرة" للأمر مع رفضه وخوفه من مجابهة الأمر. في حين يظهر "عتيق" مرّة أخرى في مرحلة البحث عن دواء لزوجته التّي تراوده أحيانا فكرة التخلّص منها وقتلها.

-30د/40د: خروج "محسن" و"زنيرة" للتجوّل في الشّارع وقضاء بعض الحاجات، وبسبب ضحكاتهم عاقبهم طالبان إذ أجبروا "زنيرة" على نوع حذائها والمكوث تحت الشّمس حتى ينهي زوجها من سماع الخطبة والصّلاة، وهذا ما جعلها تنفر من زوجها وتكره هذه الوضعية التّي ضاقت ذرعا بها، وتقرّر معاقبة زوجها بلبس البرقع داخل البيت، ورغم محاولته الصّلح معها إلّا أنّه لم يأت بنتيجة ممّا يدفعهما للشجار فيسقط "محسن" بعد أن دفعته "زنيرة" على صخرة داخل البيت فترديه قتيلا.

-41د/50د: القبض على "زنيرة" وأخذها إلى السّجن حيث تنزع برقعها ساخطة على الوضع، ويراها "عتيق" وهي متكشّفة الوجه والشّعر فيعجب بجمالها، ويقرّر أن يساعدها على الهرب بعد صدور حكم تنفيذ حكم الإعدام فيها.

-1سا: "عتيق" يعطي لـ "زنيرة" برقعا ويطلب منها الهرب من الباب الخلفي ولكنّها ترفض ذلك، وتفضّل أن يتمّ حكم الإعدام فيها.

-1سا و8د: تذهب "مسرّات" لزيارة "عتيق" وتقترح عليه مساعدته من أجل تهريب "زنيرة".

-1سا و10د: حضور الميليشيات من أجل أخذ "زنيرة" وإعدامها في الملعب الذّي هيّء لذلك مع حضور حشد كبير من النّاس رجالا ونسالا وصغارا.

-1سا و13د/ 1س و15د: تنفيذ حكم الإعدام بـ"زنيرة" وبعد كشف الغطاء تبيّن بأنّها "مسرّات" التّي تهيأت مكان "زنيرة" من أجل تسهيل هروب هذه الأخيرة، وبعدما اكتشفت الحيلة، قام "قاسم" بإطلاق الرّصاص على "عتيق" فقتله، لتبدأ رحلة البحث على "زنيرة".

-1سا و16د: "زنيرة" تطرق باب "أرّاش" الذّي استبشر خيرا بالتحاقها به، ويطلب منها الدّخول، ليأتي بعدها جينيريك النّهاية.

**المطلب الثاني: العنوان:**

يتكوّن العنوان من اسمين مضاف ومضاف إليه، جملة اسميّة ثابتة ومستقرّة، يحمل في جزئه الثّاني اسم علم يخصّ المكان، في حين جزئه الأوّل جمع مؤنث سالم (سنونو) جاء خبرا لمبتدأ محذوف تقديره (هذه) التّي تفيد الإشارة.

يقصد بالسّنونوات الطّيور المهاجرة الزّرقاء اللّون عادة مع إمكانية ميلها إلى الأخضر، تقضي معظم وقتها في السماء منتقلة من مكان إلى مكان؛ ولكنّها هذه المرّة تقبع في كابول الأفغانية دون وجود المناص للهجرة كنّى بها الكاتب على النّساء المضطهدات المظلومات فيها اللّائي لا يسمع لهنّ صوت، وهذا يتجلّى واضحا في حديثه عن دهشة "عتيق" عندما رأى وجه "زنيرة" الذّي لم ير لسنوات طويلة وجها غير وجه زوجته "فهو اعتاد على العيش بلا وجوه الحسان، فبالنّسبة إليه وباستثناء "مسرّة" لا توجد إلّا الأشباح بلا صوت ولا جاذبية ، تعبر الشّوارع دون أن تثير النّفوس، أسراب من السّنونوات الآيلة على الهلاك، زرقاء أو صفراء حائلة في الغالب، متأخّرة بمواسم عديدة، والتّي تطلق صوتا كئيبا عندما تمرّ بقراب الرّجال"[1].

تكرّرت كلمة (سنونوات) مرّتين في الرّواية وجاءت معرّفة بـ (ال) على عكس العنوان، حملت في الأولى معنى العصافير التّي كانت تعيش في هناء وصفاء حرّة طليقة مرفرفة هنا وهناك قبل الاحتلال السوفييتي "وفجأة تلبّدت السّماء الأفغانية بالكواسر المدرّعة، هي التّي كانت فيما سبق مكانا تنسج فيه أجمل قصص الحب والغرام تشقّق صفاؤها الأزرق بنثار البارود وتشتّتت السّنونوات المفزوعة وسط شلّال الصّواريخ المتدفّقة بلا انقطاع "[2].

اقتباسا من العنوان جاءت الرّواية في نسختها المترجمة تحمل مجموعة من النّساء يرتدين الشّادور باللّون الأزرق على غلافها، وهو الأمر ذاته الذّي ركّز عليه الفيلم إذ تظهر النّساء كلّهن يرتدين الشّادور الأزرق فور خروجهنّ من البيت، وإن كانت بعضهنّ ترفضنه بشكل قاطع إلّا أنّها مجبرة عليه كي لا تتعرّض إلّا التّعنيف

[1].الرّواية، ص ص 148، 149.
[2].نفسه، ص 17.

والضّرب من جماعة طالبان، إذ تصرّح "زنيرة" بذلك: " أرفض ارتداء الشّادور، إنّها البردعة التّي تذلّني أكثر من غيرها، لا يحدث قميص المنبوذين أضرارا لكرامتي أكثر من هذا العطاء الجنائزي الغريب الذّي يشيّئني بمحو وجهي ومصادرة هويّتي"[1].

لم تظهر في الفيلم سوى وجهي البطلتين "زنيرة ومسرّة" عاريين داخل البيت أو في الزّنزانة أمّا بقيّة النّساء في الشّارع أو في ساحة الملعب فكلّهن بالشّادور الأزرق الموحّد تعبيرا عن (السّنونوات).

-في الصّورة سجينات وسجّانات-

-صورة لمجموعة من النّساء في مقاعد الملعب-

أمّا بالنّسبة لـ (كابول) فقد تكرّرت مايقارب اثنتان وعشرين (22) مرّة، كتوضيح كون الأحداث تسير في منطقة أفغانية اسمها (كابول)، كما عقد الرّوائي مقارنة بين ماضيها وحاضرها، لكن الفيلم ركّز عليها بعد تحرّرها من الغزو.

**المطلب الثالث: الشّخصيات:**

ورد على غلاف الرّواية "في مدينة كابول القابعة تحت القيظ، بين خراب النّكبة وخراب العقول يبحث رجلان وامرأتان عن معنى لحياتهم: حضري مخلوع، محامية منعت من ممارسة مهنتها، سجّان يتقلّص شيئا فشيئا في ظلّ تنفيذ الإعدامات العموميّة، وزوجة تصارع مرضا عضالا، وخلال رحلتهم بحثا عن الكرامة الإنسانيّة يعيشون عذاب أمّة صدمتها الحروب وجنون أهلها سلّمت لتعاويذ زعمائها الرّوحيين ولطغيان استبداد الطّالبان"[2]

هكذا قام الفيلم أيضا على أربع شخصيّات أساسيّة، تكوّنت من عائلتين، (محسن رمّات وزوجته زنيرة) (عتيق شوكت وزوجته "مسرّاة)، في حين استعان بشخصيات ثانويّة سيّرت المشهد وهم (الزّعيم "قاسم"، أحد حرّاس السّجن "أسلم"، نازيح، الإمام الملاّ بشير ).

[1].الرّواية، ص 83.

[2].على غلاف الرّواية الخارجي.

اشترك الفيلم مع الرّواية في اختيار الشّخصيات، كما حافظ على أسمائها كما وردت:

1. **عتيق شوكت:**

البطل الرّئيسي في الرّواية والفيلم، يعمل حارسا في السّجن، وكان شاهدا على جملة من إعدام شخصيات عديدة، مما جعله يعاني القلق الدّائم والاضطراب، وزاد من حاله البائسة حالة زوجته المريضة بمرض خطير، يقع في حبّ سجينة من سجيناته ممّا يدفعه بعمل المستحيل من أجل إطلاق سراحها ويضطر للتّضحية بزوجته من أجل ذلك، لكنّه يضيّعها فيما بعد ممّا يصيبه بالجنون، الذّي يقتله نهاية الأمر.

يصوّر الفيلم "عتيق" بنفس الملامح والمعطيات التّي أوردتها الرّواية، متمرّغا في حزنه وبؤسه وقلقه، " في الثّانية والأربعين من العمر، يشعر بنفسه منهوكا، ولا يرى نهاية النّفق ولا حتّى طرف أنفه، وشيئا فشيئا استسلم لوضعه وبدأ يشكّ في وعود الملالي ويتفاجأ أحيانا بأنّه لا يخشى العقاب الرّباني إلّا لماما، هزل كثيرا سقط وجهه تحت لحيته الأصولية الكثّة، كذلك فقدت عيناه حدّتهما برغم الكحل الذّي يملأهما"[1].

جاءت نهاية موته مختلفة في العملين، ففي الرّواية رجم من طرف أهل المنطقة بالعصا والحجارة حتى الموت، أمّا في الفيلم فأعدم برصاصة في ساحة الملعب بعد إعدام زوجته بدقائق.

2. **مسرّة:**

زوجة "عتيق" التّي أنهكها المرض، وكاد أن يقضي عليها بدت في كلتا العملين امرأة مغلوبة على أمرها أحبّت زوجها كثيرا وسعت إلى إسعاده رغم تعبها، لذلك تعترف له بعد عجزها أمامه "حاولت أن أكون جميلة ومغرية من أجلك وكنت أتعذّب لعدم القدرة على الوصول إلى النّتيجة المرجوّة، إنّني من لحم ودم يا "عتيق"، أتلقى كلّ واحدة من تنهّداتك كضربة سوط"[2]، اضطرت من أجل ظفره بحبيبته السّجينة إلى التّضحيّة بنفسها بأن حلّت محلّ "السّجينة"

[1].الرّواية، ص 22.

[2].نفسه، ص 177.

لحظة إعدامها، خاصّة بعدما يئست من شفائها من مرضها، وأيضا في تصالحها مع "عتيق" ونيل حبّه من جديد.

### 3. محسن رمّات:

البطل الثّاني في الرّواية والفيلم على حدّ سواء، شخص متحضّر ومتعلّم، ولكنّه "فقد معالمه كما فقد قوّة خلق معالم أخرى فقد ثروته وامتيازاته، أهله وأصدقاءه، أضحى في رتبة المنبوذين يقتات يوما بعد يوم، مؤجّلا إلى تاريخ غير معلوم الوعد بمسك أمور حياته"[1]، يبحث عن الحريّة المفقودة على أرض كابول، ولكنّه يخشى المواجهة ويخاف من عواقبها الوخيمة، ممّا جعله يقع في مشاكل عويصة مع زوجته التّي أحبّها كثيرا.

إنّه "محسن رمّات" في الرّواية كما الفيلم، يعيش مدّة من الزّمن ثمّ ينتهي دوره، بعد أن يقتل عن طريق الخطأ على يد من شغفته حبّا وكانت شمسه التّي أنارت ظلامه، زوجته التّي دفعته في شجار بينهما ليصطدم بصخر داخل البيت.

### 4. زنيرة*:

البطلة الرّئيسية في العملين، شخصية مثقفة على قدر كبير من الثّقافة والأناقة، "إنّها رائعة الجمال يشعّ وجهها بنضارة لا تنضب، إنّها برغم الشّقاء اليّومي وحداد مدينة سلّمت لوساوس وجنون الرّجال لم تظهر التّجاعيد على وجه زنيرة، صحيح أنّ خدّيها فقدا شيئا من لمعانهما السّابق وأنّ ضحكتها لم تعد ترنّ في أيّ مكان ولكن عينيها الواسعتين اللامعتين كما الزّمرد لا تزالان تحافظان على سحرهما الخالص"[2] أحبّت "محسن رمّات" واختارته زوجا من بين كثير من الرّجال الذّين تقدّموا لخطبتها اتسمت شخصيتها بالقوّة وعدم قبول الخنوع والخضوع لحكم طالبان وقوانينهم، ممّا جعلها تشترط على زوجها بغية مسامحته أن يواجه هذه الفئة ويثبت نفسه أمام قوانينها الجائرة، دفعها غضبها وسخطها الكبيرين إلى قتل زوجها

---

[1]. الرّواية، ص 84.

*. زيتا هانرو 1 يناير 1990 مم، مثلة فرنسية فازت بجائزة سيزار لأفضل ممثلة واعدة في عام 2016 عن دورها في فيلم فاطمة.

[2]. الرّواية، ص 38.

.تقول: " إنّني أنا زنيرة زوج محسن رمّات، اثنان وثلاثون سنة محامية سرّحتني الظّلامية بلا محاكمة ولا تعويضات، ولكن بنفاذ بصيرة كافية... محامية سابقة مناضلة من أجل تحرير وترقية حقوق المرأة".

**5. قاسم عبد الجبّار:**

قاسم عبد الجبار على اليسار

قائد ميليشيات طالبان والذّي يقوم بتنفيذ عمليّات الإعدام في حق السّجناء، يتميّز بغلاظة قلبه وقساوة تعاملاته، لا يهتم بشيء سوى أن يعدم أكبر عدد ممكن من الأشخاص ظنّا منه أنّ هذا الفعل سيمكّنه من التّرقية في منصبه، ووجد في إعدام "زنيرة" كسجينة امرأة في ساحة الملعب ملاذا يحقّق به مبتغاه الذّي انتظره بشغف كبير.

يقول عن نفسه: "كنت السّادس في قائمة ذرّية وصل عددها إلى الأربعة عشر، وأقلّهم قيمة، كنت عابسا، عسير المعاشرة، القبضة أحفّ من الصّراخ، ويضجرني الاكتظاظ في البيت الحقير والغياب شبه الكلّي للطّموح"[1]، هذه الحياة القاسية جعلت منه غير آبه للعلاقات على اختلافها، ولا همّ له سوى تحقيق طموحاته المنتظرة.

ينتهي الفيلم ولم تظهر أيّة ملامح جديدة على هذه الشّخصيّة، ولكنها باقية ما بقيت حركة طالبان في المنطقة لتحكم بالإعدام على كلّ شخص تخوّل له نفسه الخروج عن طاعتها وعدم الامتثال لأوامرها.

**6. نازيح:**

نازيح على اليمين

صديق "عتيق" وبئر أسراره، يحاول دائما التّواجد معه من أجل نصحه والتّخفيف عنه، رجل "في السّتين من العمر، طويل القامة كالسّارية بكتفين مقوسين، ورقبة قبيحة وعمامة لا شكل لها فوق شعره الأشعث، يتمدّد وجهه الضّامر نحو الذّقن الذّي يزيده امتدادا عثنون شائب، وبدت عيناه الجاحظتان كما لو أنّهما تنبثقان من جبهته تحت أثر وجع فظيع"[2]، يحلم منذ سنوات عدّة بمغادرة كابول إلى مكان آخر أكثر أمنا واستقرارا، ولكنّه لا يفعل، ويجزم له صديقه بأنّه لن يفعلها قائلا: "سوف لن تذهب إلى أيّ مكان، ستبقى مغروسا في الحيّ على غرار الأشجار تماما، ليس لأنّ جذورك تشدّك إلى هذه المدينة ولكنّ

[1]. الرّواية ، ص 113.

[2]. نفسه، ص 68.

الرّجال أمثالك لا يعرفون المغامرة أبعد من مدى أبصارهم، يتوهّمون أنّهم يسافرون إلى الأقاليم البعيدة ويسلكون الدّروب الطّويلة، ويخوضون الرّحلات العجيبة لأنّهم لا يستطيعون إنجازها"[1].

قد بات يضيق ذرعا من طالبان ونظامهم المفروض عليهم، ومن كابول التّي أصابها الدّمار والخراب ولم تعد تنبض بالحياة، إنّها بلد الأرامل واليّتامى، إنّه ينتهز الفرص السّانحة ليغادرها صوب البحر ماشيا دون توقّف لا ينظر لأحد ولا يتكلّم ولا يتوقّف، إنّه يسرّ لصديقه دائما بأنّه سيغادر المدينة "دون شكر ولا توديع، سأسلك أوّل طريق أصادفه أمامي وأمشي إلى غاية البحر، وحينما أصل إلى الشّاطئ سأرمي بنفسي في الموج، ولن أعود إلى كابول أبدا، إنّها مدينة ملعونة لا توفّر نجاة لأحد"[2]، لقد قتلت كابول الحياة في قلوب ساكنيها حتى أضحى الموت بالنّسبة لهم خلاصا.

استطاع الفيلم أن يحافظ على شخصيّة "نازيح" التّي تمنتها الرّواية بنسبة كبيرة جدا، خاصّة بعد أن صوّرته بعين واحدة، في حين جحظت الثّانية الذّي بدا واضحا جدا، كذلك ركّزت على عمامته التّي بدت مختلفة عن (الكرباج) الذّي يرتديه الآخرون، وحافظت على حواره مع "عتيق" الذّي دار بينهما في السّجن، بالرّغم أنّها أهملت كلّ ما تعلّق بحياته الماضية إذ لا نعرف عنها شيئا سوى أنّه كان مناضلا ضدّ السّوفييت.

وعلى العكس ممّا أوردته الرّواية؛ التّي صوّرت "نازيح" في هيئة الرّجل المستسلم لقدر البّقاء في هذه المدينة والعجز عن مغادرتها "صحيح، عتيق، كلّ ليلة أقول مع نفسي حتما سأذهب، وكلّ يوم أجد نفسي لا صقا في مكاني، أتساءل عن طبيعة النّحس الذّي يشدّني إلى هذه المدينة الملعونة"[3]، ثمّ وصلت "عتيق" فيما بعد أخبار تقول أنّه غادر البيت نحو الجبال وبأنّ أولاده بحثوا عنه كثيرا ولم يجدوه، تختار المخرجتان لـ"نازيح" نهاية محسومة وتجعلها بعد موته –وليس قبله– إذ منحت له فرصة المغادرة من تلك الأرض، إلى مكان آخر مفتوح فتصوّره في مشهد قبل مشهد النّهاية يحمل أمتعته ويجرّ عربته ويغادر مكانه في الطريق الطّويل الواسع المفتوح على الأمل بعدما ألقى نظرة أخيرة على قبر صديقه وزوجته مودّعا له ومخبرا أنّها أخيرا سيشفى من التعويذة التّي مارستها عليه المدينة الملعونة.

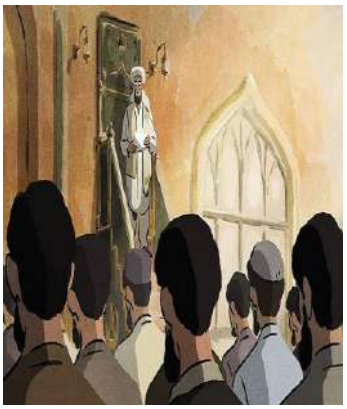
---

[1]. الرّواية، ص 73.

[2]. نفسه، ص 71.

[3]. نفسه، ص 75.

### 7. الملّا بشير:



أحد الزّعماء الرّوحيّين لحركة طالبان، ومسيّرها، "إنّه ضخم كالفيل ومرعب كالهامة ينبثق وجهه الصّلب وسط لحية ليفيّة"[1]، إذا خطب أخاف، وإذا تكلّم أقنع وألهم، وإذا وعد نفذّ، وتعتبر خطبه على الملأ بمثابة الدّستور الذّي يحكم المنطقة، خاصّة بعد حديثة عن حكم القرآن وبأنّ الإعدام هو الحلّ الأمثل لمن يخرج عن شريعة الإسلام، لذلك يمتثلون لأوامره وينفّذونها بلا مناقشة.

يظهر في الفيلم في مشهدين فقط، الأوّل يلقي خطبة أثناء إعدام المرأة الفاجرة، والثّاني يلقيها في المسجد على جمهور غفير من النّاس أكثرهم أدخلوا المسجد عنوة، وهما مقتبسان من الرّواية ماعدا التّقصير الذّي أطال إلقاء الخطبة ربحا للوقت.

### 8. ميرزا شاه:

أحد أصدقاء "عتيق" منذ الطّفولة، كبرا وترعرعا معا في الحيّ نفسه، ثمّ التحقا بالثّورة ضدّ الرّوس حيث كان "عتيق" تحت قيادته، وكان يلجأ إليه للحديث معه والفضفضة إليه، نصحه بتطليق زوجته بعد مرضها والزّواج بواحدة أخرى، طالبا منه الاستفادة من تجربته فقد تزوّج من أربعة نساء ومع ذلك لا يشعر تجاههنّ إلّا بالشّك وعدم الثّقة لأنّه لم يستطع أن يفهم عقل المرأة نهائيّا، لكنّ "عتيق" يرفض الانصياع لأمره وينسى تضحيات زوجته معه.

لا نعرف عن حياة الشّخصيات السّابقة شيئا نهائيّا في الفيلم على عكس الرّواية التّي كانت تعود بنا في كلّ مرّة للتّعريف بماضي الشّخصيّة والمشاكل التّي واجهتها، فالفيلم لم يبيّن لنا الأوضاع الجيّدة التّي كان يحي فيها "محسن" وزوجته، كما لم يخبرنا كيف نشأت قصة حب كبيرة بين "عتيق" وزوجته عندما كانت ممرّضته، وغيرها من الأحداث الماضية المتعلّقة بتطوّر الشّخصيّة وتغيّر حالها.

[1].الرّواية، ص 98 / الفيلم د 20.

## المطلب الرابع: الأحداث:

### أ. التشابه:

الفيلم في مجمله صورة طبق الأصل عن الرّواية، ما عدا النّهاية التّي جاءت مغايرة ونحسبها كذلك لأسباب:

– الأوّل ضيق الوقت إذ استغرق الفيلم ما يقارب ساعة وعشرين دقيقة، وإضافة مشهد النّهاية الذّي جاء في الرّواية قد يتطلّب على الأقل ما بين خمسة إلى عشرة دقيقة، ممّا يزيد في عمر الفيلم الذّي قد يكون مملّا.

–الثّاني: هو صعوبة تصويره إذ يبدو بحاجة أكبر إلى ممثّلين وممثّلات أخريات، يؤدين مشهد جماعي.

–الثّالث: كغيره من الكثير من الأفلام المقتبسة تسعى المخرجتان لكسر توقّعات القارئ الذّي يظنّ أنّه يعرف النّهاية، لكنّه يتفاجأ في تغيير مسار الأحداث ممّا يشوّقه أكثر ويشغل نفسه في تخيّل نهايات أخرى، ممّا يدفعه إلى التركيز على المشاهد الأخيرة بدلا من تسلّل لحظات الملل والسّأم إليه.

–المشهد الذّي يبدو مغايرا كذلك بين العملين: هو موقف "زنيرة" من زوجها "محسن" بعدما ساهم في رمي المرأة الفاجرة بالحجارة، إذ تبدي انزعاجها الكبير من هذا الفعل في الرّواية فتتشاجر مع زوجها وتنام وهي غاضبة منه لتتصالح معه في صباح اليوم الموالي، أمّا في الفيلم فلم يخبرها بذلك، ولم تشأ أن تعرف الذّي حدث، وإنّما حاولت التّخفيف عنه بعدما رأت تعبه وشدّة انزعاجه من لتشرع في عناقه واحتضانه حتّى تخفّف عنه آلامه وأوجاعه، خاصّة وهي تبنّه الأمنيات التّي يسعيان لتحقيقها.

ويعود السّبب في اختلاف الموقف من المشهدين إلى قلّة الوقت دائما، حيث عمدت المخرجتان في البداية إلى توضيح قوّة علاقة الحبّ بين "محسن" وزوجته "زنيرة" وشدّة ارتباطهما ببعضهما رغم المشاكل والظّروف الصّعبة التّي يعانون منها، ثمّ كيف ساهم مشكل آخر فيما بعد في فساد هذه العلاقة وفتورها.

–قامت المخرجتان بإضافة مشهدين غائبتين عن الرّواية، وذلك بإضافة شخصين جديدين إلى المشهد السّينمائي تمثّل الأوّل في إضافة ميليشي كان يشك في تصرّفات "عتيق" وبأنّه يحاول تهريب "زنيرة"، ممّا أضفى حالة من الإثارة على اللّقطات خاصّة اللّقطات التّي تبعه فيها، واكتشاف "عتيق" لأمره، فقام بقتله.

أمّا الشّخصيّة الثّانية فقد فتمثّلت في شخصيّة الأستاذ "أرّاش" الذّي طلب من "محسن" أن يلتحق به للمدرسة السّرية هو وزوجته، ساهمت هذه الشّخصيّة في نهاية الفيلم باستقبال "زنيرة" التّي لجأت إليه في نهاية الفيلم، أمّا "زنيرة" في نهاية الرّواية فكانت وجهتها مجهولة لا نعرف عنها شيئا.

–أمّا فيما تبقّى من المشاهد فجاءت مطابقة بصورة كبيرة أهمّها:

- مشهد إعدام المرأة الفاجرة.
- مشهد مرض زوجة "عتيق" وفشل الأطباء في علاجها.
- زيارة "عتيق" لصديقه "ميرزا شاه".
- مشهد شجار "محسن" و"زنيرة" ودفعها إياه وقتله.
- مشهد التقاء "عتيق" و "زنيرة" في السّجن.
- مشهد طلب "عتيق" من "زنيرة" الهروب من السّجن.
- زيارة "نازيح" لـ "عتيق" في السّجن.
- مشهد زيارة "مسرّة" إلى "عتيق" وطرح عليه الفكرة.
- مشهد اقتياد "السّجينة" إلى ساحة الملعب وإعدامها.

**ب. سنونوات كابول: نهاية مختلفة لأحداث متشابهة:**

مطابقة الفيلم للرّواية كانت واضحة جدّا، حتّى يطمئن المشاهد الذّي سبق واطلّع على الرّواية أنّ نهاية "عتيق" ستكون في ساحة المدينة وسط جمهور كبير يرمونه بالعصيّ والحجارة ويرجمونه حتى تتقطّع ملابسه وتسيل دماؤه ويلفظ أنفاسه وهو يتخيّل صورة "زنيرة" معشوقته التّي هربت منه واختفت بين الحشود الخارجين من ساحة الملعب، فيجنّ ويضطرب ويفقد عقله ليباشر رحلة البحث عنها متكشّفا على وجوه أيّ شادور يجدها أمامه، حتى ضاقت الشّادورات منه وسببنه وتفطّن الرّجال له فكانت نهايته وخيمة ككلب مسعور أخاف السّكان فقضوا عنه "لقد انظمّت مقاطع من زعقات الشّتائم إلى الضّربات العديدة لإبقائه على الأرض... أمسكوه، أرجموه، أحرقوه حيّا... فجأة، ارتجّ رأسه وغرق ما حوله في الظّلام، تبعه صمت مديد وحاد، وعندما أغمض عتيق عينيه، توسّل إلى أسلافه كي يجعلوا نومه غامضا دفينا كما أسرار اللّيل"[1]، لكنّ المشاهد الذّي تشبّع سابقا بهذه النّهاية المأساوية له، يفاجأ على حين غفلة برصاصة يطلقها قائد الميليشيّات "قاسم عبد الجبّار" ترديه قتيلا بجانب زوجته التّي ضحّت من أجله، فيموت "عتيق" موتة سريعة غير متوقّعة، ثمّ يختتم الفيلم بصورة تجمع "عتيق ومسرّة" على قبرهما.

[1].الرّواية، ص 198 / الفيلم 1 سا و 15د

مقتل "مسرة" و"عتيق" في ساحة الملعب

**المطلب الخامس: اللغّة:**

أخرج الفيلم بلغة فرنسيّة، وهي اللّغة نفسها التّي كتبت بها الرّواية، وقد حافظت المخرجتان على لغة الحوار التّي وردت فيها مركّزة على أهمّ ما يخدم المشهد السّينمائي مقلّصان فيه إذا كان طويلا، متخليّان عن الوصف إذ ركّزتا عليه في بداية الفيلم مصوّرتين البنايات والطّرق المتصدّعة ونمط حياتهم، ومكرّرة له أثناء الفصل بين اللّقطات.

ورد الحوار نفسه في خطبتي "الإمام الملّا بشير"، وفي شجار "محسن وزنيرة"، وفي لقاء "عتيق وصديقيه في كلّ مرّة"، وبين "عتيق وزنيرة" في السّجن، ثمّ ركّز عليه أثناء زيارة "مسرّة" لزوجها وإطلاعه على الخّطة، كما قام الفيلم على الحوار وحده في تسيير المشاهد، في غياب كلّي للسّارد الفيلمي (الرّاوي المعتمد في الرّواية).

فقد حافظ المخرج على حوار "محسن" مع زوجته "زنيرة"، بعدما عاد من حادثة رجمه للمرأة:

"-هل تغيّرت؟

-لماذا تطرح هذا السّؤال؟

-أسألك إن كنت تغيّرت؟

-لا أرى عمّا تريد أن تتحدّث:

-ن نفسي طبعا، هل لا أزال الرّجل نفسه ذلك الذّي فضّلته على الآخرين، هل حافظت على التّقاليد السّابقة، التصرّفات السّابقة؟، هل تجدين أنّني أتصرّف عاديا، أعاملك بالحنان المعهود؟.

لقطة الحوار في الفيلم[1]

-صحيح أن أشياء كثيرة تغيّرت حولنا، دمّرت القنابل منزلنا، غاب عنّا أهلنا وأصداؤنا البعض منهم لم يعد من هذه الحياة، فقدتك تجارتك، سلبوا منّي عملي، لم نعد نعرف أكل الشّبعة

[1] . الفيلم، د15.

وتوقّفنا عن إقامة المشاريع، ولكنّنا لا نزال معا، يا محسن، هذا هو المهم بالنّسبة إلينا"[1].

**المطلب السادس: الزّمن بين الرّواية والفيلم:**

يبدأ زمن الفيلم من اللّحظة التّي تبدأ فيها الرّواية، وهي خروج منطقة "كابول" من حرب ضروس ضدّ المستعمر الرّوسي، واستيلاء طالبان على زمام الحكم فيها، ووضع قوانين تشريعيّة تحكم هذه المنطقة، ومن يخرج عنها يعتبر عاص وآثم فيعدم.

يستمرّ الفيلم في عرض الأحداث طول خطّ زمنّي محدّد يقدّر بـ (ساعة و عشرين دقيقة)، تصوّر وفق هذا الشّريط أحداث متسلسلة لمشاهد القصّة، وعلى عكس الرّواية التّي قامت على لحظات استرجاعية كثيرة، نجد الفيلم لم يستعن بهذه التّقنية إلّا في مشهدين فقط.

-تقوم الرّواية بعكس الفيلم على تقنية الاسترجاع لأحداث عديدة في السّرد، خاصّة ما تعلّق بالحياة الماضيّة لأبطالها، فقد تحدّث عن "محسن" عندما كان بعمر 10 سنوات، وكذلك حياته السّابقة مع زوجته "زنيرة" قبل أن يفقدوا كلّ شيء، كما تحدّث مسترجعا التقاء "عتيق" مع زوجته "مسّرة"، وأيضا قصّة "قاسم" مع والدته، أو بمدينة كابول التّي كان يشهد لها بجمال مناظرها وعلوّ بناياتها، كما كان يستعجب من جمال نسائها وبهائهنّ حتّى أضحى من الضّرورة وضعهنّ الشادور دفعا للفتنة وحفاظا على أنفسهنّ، فمثلا يسترجع "عتيق" معرفته بـ"نازيح" "لقد عرفه مفتيا في كابول منذ عشريتين، لم يكن خطيبا بارعا ولكن دروسه في صلاة الجمعة كانت تجمع مئات المصلّين، لقد كان يقطن بيتا كبيرا بحديقة وسيّاج حديديّ مطرّق"[2]

-ومن جملة الاسترجاعات التّي ظهرت في الرّواية، ولم يستفد منها الفيلم، مقارنة الرّوائي لمدينة كابول بين ماضيها الجميل وحاضرها المخرّب القاتم فيقول: "تشهد الواجهات الجرداء التّي لا تزال واقفة بأعجوبة أنّ المنازل والبنايات والمطاعم والمحلّات المتعدّدة احترقت كلّها، تحوّلت القارعة المزفّتة سابقا إلى دروب محفورة تكشّطها الصّنادل والحوافر طوال الطّريق، أخفى أصحاب المحلّات ابتسامتهم في الخزائن، تبخّر مدخّنوا تشي لام وتخندق الرّجال خلف الظّلال الصّينيّة، أمّا النّساء المحنّطات بأكفان بلون الرّعب والحمّى، فغرقت في غفلة مطلقة"[3]. فكان بإمكان المخرج الاستعانة بمشهدين سريعين يوضّح الأوّل "كابول" القديمة ثمّ مع صور للحرب والدّمار التّي مرّت عليها تحوّلت إلى "كابول" الحاضرة المخرّبة التّي سرت عليها أحداث الفيلم، كما كان بإمكانه الاستعـــانة بالسّارد

[1] .الرّواية، ص 40.
[2] .نفسه، ص 70.
[3] .نفسه، ص ص 16، 17.

الفيلمي.

-ومن بين الاسترجاعات كذلك، حذف المخرج استرجاع "محسن" للحظات رجمه للمرأة في السّاحة، وهو يعيد سرد القصّة على "زنيرة"، لأنّ هذا الحذف ساعده في تغيير القصّة، فجاء الحوار مقتضبا عمّا هو في الرّواية ومغايرا فقد قال حينها محسن" لزنيرة بعد عودته إلى البيت:

-هل تغيّرت؟

-دعنا نلقي نظرة... ليس حقّا، دعونا نرى.

-هل أنا مختلف؟

-نعم تختلف عن الآخرين يا حبيبي، وأنا أحبّك لذلك منذ الجامعة، وسأحبّك كثيرا في المستقبل[1].

لقد كان "محسن" يقصد بتغيّره، تغيّر أخلاقه الحميدة، وتصرّفاته السّليمة، وهل اختلف بفعلته الشّنيعة عن "محسن" الذّي بداخله والذّي تربى عليه، ولكنّه لم يستطع أن يصارحها، خاصّة عندما رأى ثقتها به وحبّها الكبير له لأنّه رجل مثقف ومتعلّم ويختلف عن الرّجال الآخرين الذّين يرجمون أي امرأة في السّاحة دون أن يعاقبهم ضميرهم ولا تبتئس نفوسهم، فضمّها إليه وسكن إليها. ولو أنّه أخبرها الحقيقة لكان المشهد مغايرا تماما:

-رجمت امرأة؟

-وأظنّ أنّني أصبتها في الرّأس.

-لا يمكنك أن تفعل شيئا من هذا القبيل، "محسن" هذا ليس من شيمك، أنت رجل متعلّم"[2]، ومن هنا جاء غضب "زنيرة" من زوجها وبداية فتور العلاقة التّي أثّرت فيما بعد على حياتهم.

-ومن جملة الاسترجاعات التّي توافقت بين النّص وبين الصّورة المروية، استرجاع "الرّجل المقعد" لإحدى المعارك مع السّوفياتيّين، الذّي تحدّث عنه الكاتب بدءا من الصّفحة (48) وصولا إلى الصّفحة (53) واختصرها المخرج في دقيقتين من زمن الفيلم (28د-30د)، إذ ركّز على الحوار المتبادل بين (العملاق الذّي مثّله في الصّورة الرّجل المقعد – والرّجل المقعد الذّي فقد ساقه والذّي مثّلته الصّورة بأنّه فقد عينه):

-"كانت الأرض تقريبا مثل هذا، جبل هنا، جرف هناك، واثنين من التّلال هنا، كنّا محاطين بالسّوفييت لمدّة يومين، أطلقوا النّار علينا بمجرّد تحرّكنا مثل الأرانب، لقد علقنا دون ذخيرة ولا شيء نأكله، لم نتمكّن حتّى من دفن موتانا الذّين بدأوا ينتنون.

[1].الفيلم، د 15.

[2].الرواية، ص 43.

-موتانا لم تنبعث منهم رائحة كريهة، أتذكر القذيفة التّي خلعت ساقي، وقتلت 14 من المجاهدين، لم يفسدوا أبدا، كأنّهم كانوا نائمين.

- هل كان في الشّتاء؟

-لا كان ذلك صيفا.

-ربّما كانوا قدّيسين؟

-بارك الرّب كلّ المجاهدين، ولا ينتأون أبدا.

-حتّى أنّه لم يفقد عينه في القتال.

-لقد سمعتك أنا أعور لكنّني لست أصمّا"[1].

كما قامت الرّواية كذلك على مبدأ الاستباق لبعض الأحداث، التّي كانت بمثابة التنبّؤات لما ستحمله فيما بعد، وتحقّق بعضها فعلا، منها نهاية "عتيق" المأساوية التّي توقّعها صديقه "ميرزا شاه" الذّي كان يمازحه بأنّ الجنون سيصيبه وسيدفعه لتمزيق ملابسه.

-"لست على ما يرام يا عتيق، سبق أن نبّهتك إلى أنّني لا أريد أن أفاجئك تتحدّث بمفردك في الشّارع، النّاس ليسوا عميانا، سيعتقدون أنّك مجنون وسيطلقون ذرّيتهم في أعقابك.

-قال عتيق مدمدما: لم أبدأ بتمزيق ملابسي بعد.

-بهذه الوتيرة سوف لن يتأخّر الموعد"[2].

حوّل الرّوائي المزحة التّي كان يظنّها "مرزا شاه" إلى حقيقة في النّهاية؛ إذ صدقت نبوءته وتحقّقت فلقد ""أخذت تتدحرج فوق جسده آلاف النّعال، السّياط، يا فاجر يا ملعون، سحقه الجراف فانهار، تساقط عليه القطيع الهائج لرجمه يوشك القوم على نهش لحمه وامتصاص دمه، رغم ذلك سعفه وعيه المشوّش لينتبه أنّ قميصه وقد مزّقته الأصابع المدمّرة"[3].

هذا المقطع الرّوائي الاستباقي الذّي ميّز الرّواية، لم يهيّأ له مشهد سينمائي أثناء الفيلم، لأنّ المخرجتان اختارتا نهاية أخرى للفيلم، -سبق الحديث عنها-.

ومن أوجه الاستباق ما توقّعته "مسرّة" في كون زوجها سينعم بحياة سعيدة مـــــع "زنيرة" بعد أن تتبادلا

[1]. الفيلم: د28-30د / الرّواية اقتباس من ص 48 إلى ص 53.

[2].الرّواية، ص 93.

[3].الرّواية، ص 198.

الأماكن، وهذا ما اضطرها للتّضحية بنفسها "أعرف جيّدا أنّني على حقّ، إنّ الله هو الذّي يلهمني لا ينبغي لهذه المرأة أن تموت، ستكون بمثابة كلّ ما لم أستطع أن أمنحه لك، لا تتصوّر كم أنا سعيدة هذا الصّباح، سيكون موتي أكثر فائدة من حياتي، أتوسّل إليك لا تترك ما يهديه لك الحظ أخيرا يفلت من يديك"[1].

لم تكن "مسرّة" تعلم أنّ تضحيّتها لن تجني فائدة منها، لأنّ "عتيق" لم يسعفه الحظّ ليكون مع "زنيرة" وذلك بسبب هروبها منه في الرّواية، وقتله في الفيلم، وكسرت بذلك توقّعات القارئ والمتفرّج الذّي كان يأمل في نهاية سعيدة تجمع "عتيق" و "زنيرة".

### 2.6. المكان:

يصوّر الفيلم (كابول) كما تصوّره الرّواية ومثل "ما توحي به الطّرق المصدّعة، التّلال الجرداء، الآفاق الملتهبة وقعقعة الأسلحة، لقد مسّ خراب القلاع الأرواح، دمّر الغراب البساتين، أعمى الأبصار واستغلق الأذهان في أماكن متفاوتة، يضيف طنين الذّباب ونتانة البهائم الميّتة للخراب المستفحل بصمة لا تمحى يبدو أنّ العالم يتعفّن شيئا فشيئا"[2].

ركّزت المخرجتان في العديد من تفاصيل المكان الذّي وضّحته الرّواية في مقاطع كثيرة، ثمّ اختارتا ما يقارب سبعة (07) أمكنة لتصوير فيلمه على مدار ساعة وعشرين دقيقة، وهذه الأمكنة تمثّلت في: السّجن بيت عتيق، بيت محسن، الشّوارع، كأماكن رئيسيّة لتصوير المشاهد واستعانتا بـ: المسجد، الحانة، ساحة الملعب.

#### أ. بيت محسن:

يمثّل هذا المكان التّعبير الفعلي لتحوّل الحياة في كابول من حياة مستقرة إلى حياة فوضويّة مدمّرة، وهذا ما اعترف به "محسن" لـ"زنيّرة" قائلا: "لسنا في بيتنا يا زنيرة، بيتنا الذّي بنينا فيه عالمنا خرّبته قذيفة، ليس هذا المكان إلّا ملجأ، ولا أريد أن يتحوّل إلى قبر لنا"[3]، ولكن "زنيرة" مع ذلك تفضّل البقاء بين جدرانه الأربعة على الخروج إلى الشّارع حيث تمارس حركة طالبان أعتى أنواع الظّلم والقهر.

يتكوّن بيت "محسن" من غرفتين كما وضّحتهما الرّواية، وصوّرهما الفيلم، إحداهما بها "حصير بمثابة سجّاد، ووسادتين مقوّستين وحمّالة خشبيّة صغيرة منخورة عليها المصحف الشّريف"[4].

---

[1].الرّواية، ص 179.

[2].نفسه، ص 08.

[3].نفسه، ص 82.

[4].نفسه، ص 37.

يشهد بيته على جريمة قتله التّي ارتكبتها زوجته بحقّه دون قصد، إذ قامت بدفعه فانزلقت رجله وضرب رأسه بصخرة كانت وسط البيت فأردته قتيلا، ليصبح هذا البيت في نهاية الأمر فارغا من الحبّ الذّي غمره لسنوات، وكذلك خلا من محاولة تحقيق الطموحات والأحلام، ليصبح خرابا مثل كابول.

وفّقت المخرجتان في تصوير بيت "محسن وزنيرة" إذ ركّزت على النّافذة المكسورة والتّي تغطيّها قطعة قماش برتقاليّ، كما أظهرت الخربشات المرسومة على الجدار.

**ب. بيت عتيق:**

صوّر الفيلم بيت "عتيق" مرّتين في صورتين متناقضتين، ففي الأولى كان البيت يعجّ بالفوضى خاصّة بعدما اشتدّ المرض بزوجته، التّي لم تعد قادرة على تنظيفه وترتيبه، ولكنّه تفاجأ ذات مرّة به منظّفا ونظيفا حتّى اعتقد أنّ أخته ضيفة عنده، ليكتشف لاحقا بأنّ "مسرّة" هي التّي كابدت المرض والألم وقامت بعملها المنزلي من أجل إسعاد زوجها.

تحدّثت الرّواية على هذين المشهدين في صفحتين منفصلتين، بيّنت في الأولى انزعاج "عتيق" من زوجته بعدما رأى الفوضى التّي تعمّ بيته خاصّة بعدما عاد ذات مساء متعبا من عمله "ليجد سريره غير مرتّب وأواني المطبخ منسية في ماء الحوض الآسن وزوجته راقدة منكمشة في زاوية من الغرفة، رأسها معصوب في منديل متّسخ ووجها شاحب"، بعد غضب "عتيق"[1]، من هذا المنظر وانزعاجه، أحسّت "مسرّة" بتأنيب الضّمير وخافت من ردّة فعله وما قد يفعله إذا تكرّر هذا الأمر، ليعود "عتيق" ذات يوم من عمله كالعادة "وأوّل شيء أثار انتباهه حينما دفع باب منزله هو القنديل المضيء، عادة في مثل هذه السّاعة، تكون زوجته مسرّة نائمة والغرف غارقة في الظّلام، لا حظ السّرير الفارغة والأغطية الممدّة بعناية على الفراش والوسائد المسندة ضدّ الجدار كما يفضّلها"[2].

[1].الرّواية، ص 47.

[2].نفسه، ص 56.

ساهم هذا الوصف الدّقيق في إظهار تضحيّات "مسرّة" المتواصلة من أجل إسعاد زوجها، فقد عالجته أثناء الحرب عندما تخلّى الكثيرون عنه، وظلّت بجانبه الليّالي الطويلة وسافرت من مكان إلى آخر من أجل إحضار الدّواء له، ورغم مرضها الآن إلّا أنّها تواصل في تضحياتها بصحتها وراحتها من أجل راحته وعدم انزعاجه وتستمرّ هذه التّضحية حتى دفعت بنفسها للموت من أجل أن ينعم بالسّعادة والحبّ مع امرأة أخرى.

بيت عتيق على نقيض من بيت محسن، فالأوّل انقلب من حالة الحب والمشاعر الدّافئة إلى الكره والنّزاعفي حين جنح الثّاني إلى الرّاحة والسّكينة وقد كان يعمّ في الفوضى، ولكنّ النّهاية جاءت مشتركة إذ خلا البيتين من كلّ مظاهر الحياة بعد مغادرة ساكنيهما الأبدي.

**ج. السّجن:**

من أهم الأماكن التّي ركّز عليها الفيلم، إذ صوّرت به العديد من المشاهد، كما ساهم في تغيّر الأحداث بعد التقاء "عتيق" مع "زنيرة" وإعجابه بها، وتمثّل "الزّنزانة" التّي وضعت فيها "زنيرة" أهمّها على الإطلاق.

يمثّل السّجن مكانا لإصدار الحكم، الذّي غالبا ما يكون بالإعدام على كلّ من يدخـــل إليه سواء أكان بريئا أم مذنبا، لا يمنح السّجن سوى الموت ولا أحد نجا منه، ولكنّه بالنّسبة لـ"عتيق" هذه المرّة قد منحه الحياة والتّجديد في أيّامه وشعورا مختلفا يمتزج بداخله "انتابه إحساس غريب، شعر بخفّة في الرّأس وبوجع في الحلق، خيّل إليه أنّه استيقظ في جلد شخص آخر، استحوذ شيء ما على أعماقه مثل هلوسة صاعقة تهيمن على أفكاره،تضغط على نبضات قلبه، تنظّم إيقاع نفسه، وتنشّط أدنى رجفاته"[1]

التقاء عتيق وزنيرة في السّجن

**د. المسجد:**

هو الدّستور المنظّم للدّولة في حكم طالبان، إذ تتخذ القرارات بداخله وتعطي التّعليمات منه، هو "عبارة عن صالة واسعة مزيّنة بسذاجة، بسقفها المجرّد والمئذنة التّي شوّهتها قذيفة صاروخ، هناك يطوف رهط من الطّالبان

[1].الرّواية، ص 150.

حول الجامع لإيقاف المتسكّعين المارّين وإجبارهم بقوّة السّلاح على الالتحاق بالمصلّين"[1].

**هـ. المقهى:**

ظهر هذا المكان في الفيلم مرّة واحدة، في حديث "ميرزا شاه وعتيق" حول مرض زوجة هذا الأخير، إذ يبدو أنّ رأي الرّجال في هذه المنطقة حول النّساء مجحفا.

**و. السّاحة / الشّوارع / السّوق:**

ساهمت هذه الأماكن في التّعريف بمدينة كابول والأجواء التّي يعيش بها النّاس هناك، إذ تظهر في الصّور سوق للخضر والفواكه، وتبدو برك الماء منتشرة هنا وهناك، والشّارع مرتعا للأطفال إذ يصدرون أصواتا وضجيجا وهم يلعبون ويركضون

| | |
|---|---|
| | |
| تبدو حركة عادية في الشّوارع | محسن يراقب الأطفال وهم يلعبون |
| | |
| منظر مكرّر من أعلى المدينة | سوق المدينة |

[1].الرّواية، ص 45.

## المبحث الثالث: روايتي الحريق والدّار الكبيرة /مسلسل الحريق

### المطلب الأول: الرواية / الفيلم:

#### أ. التّعريف بالرّوائي:

ولد الرّوائيّ "محمد ديب" في مدينة "تلمسان" غرب الجزائر،من عائلة تلمسانية حرفية و مثقفة، تلقّى تعليمه الابتدائي بالمدرسة الفرنسية، دون أن يلتحق بالمدرسة القرآنية التي كان يلتحق بها أقرانه، وبعد وفاة والده سنة 1931م، بدأ في الكتابة الشعرية، ومن سنة 1938م إلى 1940م سافر إلى منطقة قرب الحدود الجزائرية المغربية ليتولى التدريس هناك ثم عمل محاسبا في مدينة وجدة، تم تجنيده سنة 1942م ضمن جيوش الحلفاء خلال الحرب العالمية الثانية واشتغل كمترجم بين اللغتين الفرنسية و الإنجليزية بالجزائر العاصمة.

عاد سنة1945 م حتى1947 م إلى مسقط رأسه تلمسان ، واشتغل هناك في صناعة السجاد ، نشر في هذه الفترة أعماله الشعرية تحت اسم ديبيات ونشرت أعماله في مدينة جنييف، دعي إلى حضور حركة شبابية في مدينة البليدة وتعرف هناك على أدباء مثل "ألبير كامو" و "جون كارول" و" بريس باريان "و مولود فرعون وغيرهم من الأدباء عالميين.

اهتم خلال هذه الفترة بالعمل الصحفي فالتحق بصحيفة الجمهورية بالجزائر وأخذ يكتب مقالات نارية تندد بالاستعمار الفرنسي.

توفي الأديب "محمد ديب" في 2 ماي 2003 بسان كلو (Saint Cloud) إحدى ضواحي باريس في فرنسا، في صمت كبير، ودُفن في باريس بوجود بعضا من الأصدقاء المقربين، حسب وصيته، ودونما ضجة رسمية مزيّفة. وتُرجمت معظم رواياته إلى اللغات الأوربية وبعض اللغات الشرقية. .

**أعماله:**

- الدار الكبيرة La grande maison «عام (1952)،
- «الحريق L’Incendie «عام1954)
- «النول Le métier à tisser «عام (1954

- رواية «من يذكر البحر؟ Qui se souvient de la mer «عام (1962

-هابيل Abel «عام (1977) لا يقتل الأخ أخاه،

- مسيرة على الضفة الموحشة،) 1964.

- معلم الصيد، le Maître de chasseعام (1973)

- [ثلاثية الشمال] وهي تضم: شرفات أورْسول Terrasses d'Orsol عام (1985) و«إغفاءة حواء، (1989)و«ثلوج من مرمر» (1990).

- رواية فقر بلا هوادة.

- المولود الموريسكي.

- الليلة الموحشة.

- إن شاء الشيطان.

- سيمورغ.

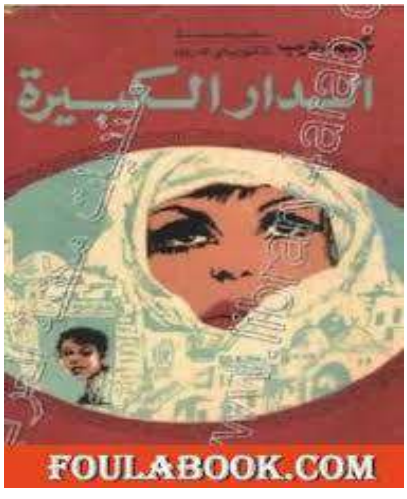
صيف إفريقي(Un été Africain)

رقصة الملك(La danse du roi)

=8=إله في الهمجية(Dieu en barbarie)

=9=سيد القنص(Le maitre de chasse)

**ب. تعالج (الدّار الكبيرة 1952م):**




قضيّة اجتماعية يتشارك فيها الأفراد المنتمون لـ "دار سبيطار"؛ التّي تمثّل بلدا كاملا يتعذّر على المرء أن يحصي عدد سكّانه، "إنّها بيت عتيق، موقوف على سكّان همّهم الأكبر اختصار النّفقات، واجهة البيت ليس فيها شيء من تناسق، تطلّ على الشّارع الضّيّق الصّغير، وبعد الواجهة رواق المدخل وهو رواق عري مظلم أخفض من الشّارع، وهو ينعطف حتّى يحجب النّسا عن أنظار المارة، ويتّصل الرّواق بفناء على الطّراز القديم، في وسط بركة ماء، وفي

الدّاخل تزيينات كثيرة على الجدران.... [1]، تجمع بينهم سوء المعيشة، وحالات الفقر الشّديدة والبحث عن قطع الخبز المنعدمة، ومحاولة إيجاد لقمة العيش باعتبارها الغذاء الأساسي.

تركّز الرّواية على شخصيّتين محوريّتين هما: (عيني وعمر)، فـ"عمر" طفل في حجم رجل أو وطن يبحث عن الحقيقة المختبئة والمغيّبة، ويحاول الإجابة عن كثير من الأسئلة الفقيرة الجواب، أو المبتورة والمعدومة أحيانا.

لا تكتفي الرّواية بتصوير الواقع فحسب، بل تسعى إلى معرفة سبب هذا الواقع الفاسد، من خلال رؤية البطل الصغير ومشاعره واستفساراته، ومحاولته التفسير والفهم، ومن خلال فوضى وصرخات شخصيات الرّواية المؤلمة وشجاراتهم بسبب أو بدونه، نظرا للضّغوطات التّي يعانونها، ونقمهم على واقعهم المزري، وهذا ما يعطي الرواية بعداً فكرياً وفلسفيا واقعيا يتخبّط بين ما تمليه الحياة الحقيقيّة البائسة للشّعب الجزائري وبين إبداعاته الأدبية وما يحمله السّرد من تخييل وتجميل، تتكوّن الرّواية من 146 صفحة*، يتعرّف القارئ على قصة حياة الصّبي "عمر" والتفاصيل اليومية الخاصة بالسّاكنين في "دار سبيطار" الجزائرية الشعبية، وعلى معظم سكانها، ويخبرنا الرّوائيّ أيضا عن "المدرسة الفرنسية"، التي كان يرتادها "عمر"، وتبيين الفروق الموجودة بين المتمدرسين، وتفاوت بيئتهم، وطبقاتهم بين الغنى والفقر.

كما تحكي الرّواية أيضا قصّة "عيني" أم "عمر" وأختيه "عويشة ومريم"، أرملة من (دار سبيطار) تعيش البؤس والشقاء، بعد رحيل زوجها، فتخبر عمر عن والده قائلة: " هذا كل ما تركه لنا أبوك، ذلك الرّجل لا يصلح لشيء، ترك لنا البؤس، غيب وجهه في التراب، وسقطت علي جميع أنواع الشقاء، ... هو الآن هادئ في قبره.. لم يفكر يوما في ادخار قرش واحد.. وها أنتم تتشبثون بي كالعلق الذي يمتص الدم ... لقد كنت غبية .. كان ينبغي أن أترككم في الشارع، أن أهرب إلى جبل خال مقفر [2] ".

إضافة إلى الجدة المقعدة التّي ضاقت درعا بها "عيني" وتتمنّى لها الموت القريب. يصف "محمّد ديب" بلغة فرنسيّة واقعا عربيّا مرّا، حياة الفقر والعوز في ذلك الحيّ، الذّي يفتقر لكلّ مقوّمات الفرح وأسبابه، والذّي قتله الفقر قبل أي شيء آخر، فنرى من خلال الرّواية كيف أنّ أغلب السّكان وخاصّة الأطفال يتوقون لقطعة خبز:

"– هات قليلا ممّا تأكل!"

---

[1].محمّد ديب: الدّار الكبيرة، –رواية– تر: سامي الدّروبي، دار الهلال، القاهرة، دط، 1970م.ص 59.

*. النّسخة التّي اعتمدنا عليها في البحث.

[2].نفسه، ص 31

قال عمر وهو يقف أمام "رشيد برّي"، ولم يكن "عمر" وحيدا فإنّ شبكة من الأيدي قد امتدّت تلحّ كلّ منها في طلب نصيبها، فاقتطع "رشيد" لقمة صغيرة من الخبز ووعها في أقرب راحة يد إليه"[1]. والذي كانت تداهمه الشرطة.

في كثير من الأحيان لأسباب غير معروفة، وكانت تقبض على شباب وكهول، ثمّ تأخذهم بعيدا حيث تنقطع أخبارهم، فلا يراهم أحد فيما بعد، ومن بينهم الشّاب "حميد سراج"، الذي أتى من تركيا، و"سنية" ،و"لالا زهرة" الشهمة، و"زينة" وابنتها "زهور".

وتنتهي الراوية ، بالتّغير الملموس لأمور "لالّة عيني" وأفراد عائلتها، من خلال إشارة الرّوائي إلى حصولهم اليومي على الخبز، ووقوع حدث عظيم سيغيّر مجرى العالم –حسبهم- وهو اندلاع الحرب العالميّة الثّانية، ومن الممكن أن تصبح أحلام الصّبي الصّغير ليس الحصول على قطعة خبز، بل أمر أكبر بكثير.

**ج. الحريق:***

رواية في 194 صفحة، هي الجزء الثّاني من الثّلاثيّة، وإنّها صوت الذّين لا صوت لهم هو الصّوت الطّاغي، وهو صوت الفلّاحين، إذ تصوّر اِنتفاضة فلاحي قرية " بني بوبلان" بأعالي تلمسان. تطوّر الوعي الوطني، في الرّواية نفسها، من خلال البطل "عمر"، إحدى أيقونات الشخصية الروائية في الرواية الجزائرية الحديثة –عموما-، بل إنّ أسئلة "عمر" سواء تلك التي كان يطرحها في البيت الكبير للعائلة (دار سبيطار) أوفي المدرسة الكولونيالية أوفي الرّيف، عندما اِكتشف شخصية "حميد سراج" هي الأسئلة التي أيقظت في الرواية الجزائرية حسّها النّقدي، لتخلق المسافة الفنية بينها وبين الرّواية الكولونيالية، هذه الأخيرة كان جوهرها هو إيصال صوته وقدرته على التّكلم ونقد واقع، واِستطاع من خلال الصّدمات التي كان يثيرها في نفوس الفلاحين وحكاياته أن يسقط من مخيلتهم صورة فرنسا التي لا تُقهر ولا تهزم، بل بدت في الأفق فجأة علامات أمل ما، بأنّ هذا الذي نعتقد أنه لا يُهزم، ليس أكثر من كائن ضعيف –يدّعي القوّة- عندما يكون أمام كائن أقوى منه وإرادة أكبر.

---

[11]. رواية الدّار الكبيرة، ص 7

*. صورة الغلاف مرتبطة بالنّسخة التّي اعتمدناها في البحث.

"يمتلك محمّد ديب في الثّلاثيّة قوّة حدس تاريخيّة، إذ يعتمد في إبراز رؤيته المستقبليّة على قوّة ملاحظته للواقع الرّاهن والحاضر ثمّ دراسته للماضي دراسة تاريخيّة وتحليل الآليات التّي تساعد على التّنبّؤ بما يمكن أن يتكرّر مستقبلا، فالملاحظة الشّاملة للمجتمع بتفاصيله الدّقيقة وتفكيك أهمّ العناصر المؤثّرة فيه، مكّنته هذه العمليّة من تشكيل بناء جديد للواقع من النّاحية الجماليّة والخياليّة وتقديم ذلك في قالب روائيّ، وبذلك حقّق كاتبنا انطلاقا من عناصره الإبداعيّة انتقالا زمنيّا، فهو يدقّق في المعطيات التّي بين يديه ويقدّم صورة سابقة لأوانهما لما سيجيء به المستقبل"[1].

يلتقي "عمر" في ريف "بني بوبلان" بعدّة أشخاص ولكنّهم مختلفون عن الذّين عايشهم في دار سبيطار إذ يبدون أكثر وعيا منهم، وأشدّ سخطا على المستعمر الفرنسي، خاصّة بعد التقائه بـ(كومندار)، ومواصلة "حميد سرّاج" بثّ الوعي وروح المقاومة في نفوس الفلاّحين، الذّين قرّروا في النّهاية الثّورة على المستعمر، ورفض الخنوع والخضوع، وقرّروا الدّخول في إضراب والاقتناع والتشبّث به رغم اغراءات الفرنسيين لهم فيما بعد، بعد تفاجئهم بهذا القرار غير المتوقّع، ليستمرّ الفلاّحون العزّل الفقراء بمواجهة ومجابهة جيش فرنسا القويّ، الذّي كان ردّه سريعا وقويّا، إذ أضرمت النّيران في أكواخ الفلاّحين، فأحرقتها عن آخرها، فكانت هذه النّيران الحريق الذّي أشعل لهيب الثّورة المظفّرة، والذّي اعتبره العديد من الدّارسين رؤية استشرافية وتنبّؤية للرّوائي "محمد ديب" بثورة أوّل نوفمبر 1954م.

**المطلب الثّاني: مسلسل (تمثيليّة) الحريق.**

**أ.بطاقة فنيّة للمسلسل:**

**المخرج:** مصطفى بديع.

**التّأليف:** محمد ديب.

**الإنتاج:**

**سنة الإنتاج:** 1974م.

**عدد الحلقات:** 12 حلقة.

**الممثّلون:**

- شافية بوذراع: لالة عيني.
- عبد الرّحمن لوطيسة: عمر

[1].أمّ الخير جبّور: الرّواية الجزائريّة المكتوبة باللغة الفرنسية، ص 370.

- إبراهيم بسيسة: كومندار

- عايدة يحياوي (كشود) : الزّهرة

-محمد بن حملة: حميد سرّاج

-باية بوزار: فاطمة.

- جمال بن حبيلس: مفتّش الشّرطة.

- وآخرون. –

اقتبس المسلسل من روايتي (الدّار الكبيرة و الحريق) للرّوائي "محمّد ديب"، وقسّم السّيناريو إلى اثنتي عشرة (12) حلقة، تحمل كلّ حلقة عنوانا محدّدا:

- الحلقة الأولى: عمر.

- الحلقة الثّانية: عيني.

-الحلقة الثّالثة: فطيمة.

-الحلقة الرّابعة: موريس.

- الحلقة الخامسة: الرّبيع.

- الحلقة السّادسة: كومندار.

- الحلقة السّابعة: غونزالاس.

- الحلقة الثّامنة: ماما.

- الحلقة التّاسعة: فاطمة.

- الحلقة العاشرة: مصطفى.

- الحلقة الحادية عشرة: حميد سرّاج.

- الحلقة الثانيّة عشرة: حسناء.

**ب. نبذة عن المسلسل:**

**-المخرج:**

الحريق مسلسل للمخرج "مصطفى بديع"؛ وكاتب سيناريو، فنان متكامل مؤلف ومخرج بجماليات عالية، كان رجلا هادئا وأنيقا، من مواليد حي القصبة العتيق في 19 جانفي 1928 م، تتلمذ في بداياته كمعظم أبناء الأهالي في المدرسة الاستعمارية، كان مثل مصطفى كاتب وبعض أقرانه من الذين كانوا يشبهون شكلا الأروبيين يتسللون لمشاهدة بعض العروض الفرنسية التي كانت حكرا على أبناء الكولون .يقول عنه معاصروه أنه أحد العباقرة الذين أنجبتهم الجزائر في أحلك ظروفها "هرم من أهرامات الفن السابع في الجزائر"، قدم الكثير للمسرح والتلفزيون وبقى اسمه قرينا بالمسلسل الخالد" الحريق "المقتبس عن "محمد ديب."

الاسم الحقيقي لـ"مصطفى بديع" الحقيقي هو"أرزقي برقوق" أطلق عليه هذا الاسم شاعر الثورة الجزائرية "مفدي زكريا" في الأربعينيات لأنه لمس فيه حس فنان "بديع" في عمله وفي سلوكه مع الناس.

قدّم المخرج للمسرح والسّينما في الجزائر، أعمالا جليلة مازالت نابضة لليوم، رغم مرور ما يزيد عن أكثر من 15 سنة من وفاته، منها:

- 1963 مسرحية "أمهاتنا" المأخوذة عن مسرحية "أبناء القصبة"لعبد الحليم رايس التي قدمها عام 1959م في تونس.
- 1969م، مسرحية "غرفتين ومطبخ" للمسرحي "عبد القادر سفير".
- 1965 م، الليل يخاف من الشمس، وهو أوّل فيلم طويل من إنتاج جزائري، يُعالج الوضع في الجزائر خاصّة قبل اندلا ع الثّورة التّحريرية (1950م – 1954م) اختصرها في مدّة تزيد عن ثلاث ساعات.
- 1967 هروب (حسان الطيرو) الفيلم الذي جاء تكملة لفيلم المخرج "لخضر حامينة" (حسان طيرو).
- 1974م، الحريق مسلسل مقتبس من روايتي (الحريق/ دار سبيطار)، لـ"محمد ديب".
- بعد الحريق صوّر مصطفى بديع "الانتحار" بطولة مدني نعمون الذي جعل منه ضابطا فرنسيا.
- 1987 كنزة .مسلسل.

**-المسلسل:**

يعتبر مسلسل الحريق علامة فارقة في الدراما التاريخية لجزائرية، حيث مازال الشّعب الجزائري يتذكّره رغم مرور ما يزيد عن عشرين سنة، وخاصّة (لالا عيني وعمر)، لأنّه عكس الواقع الجزائري في مرحلة تاريخيّة حسّاسة.

اقتبس المخرج "مصطفى بديع" هذا العمل المميّز عن رائعتي "محمّد ديب"، (الدّار الكبيرة والحريق)، كما أشار إلى ذلك في بداية جينيريك (المسلسل)، ثمّ اختار عنوان الرّواية الثّانية ليكون العنوان نفسه لفيلمه؛ والذي كان بمثابة التنبؤ باندلاع ثورة التحرير.

قدّم (الحريق) على شاشة التّلفزيون الجزائري عام 1974م، وكان الجزائريّون حينها لم يطّلعوا جيّدا على الرّواية ولم يغوصوا في أحداثها المتشعّبة، وعرض حينها بالأبيض والأسود لكنه استعرض كل ألوان وأطياف الحياة اليومية للجزائريين الكادحين والمضطهدين والمعذّبين فوق أرضهم إبان المستعمر الظّالم، فاجتمعت حنكة "مصطفى بديع" بسيمفونية "محمد ديب" لتخرج إلى العلن هذه التّمثيلية من اثنتي عشرة (12) حلقة متفاوتة في الطّول والأحداث.

ينطلق المسلسل بقراءة الرّاوي الذي يسرد قطعة من نص "محمد ديب" من روايته (الدار الكبيرة)، يبيّن من خلاله معاناة شعب مازال يعيش أوضاعا صعبة، مشيرا في الوقت ذاته أن شخوص المسلسل هي شخوص خياليّة لايقصد بها أحدا وإنّما تعبير على شرائح المجتمع كلّها صالحة لكلّ وقت ولكلّ مكان، ختمها في نهاية الجينيريك بكتابة (مدينة من مدن البلاد)، مع أنّ الرّوائي أشار إلى "تلمسان" في روايته.

يأتي الجينيريك في ثلاث (03) دقائق و عشرين (20) ثانية، تتعدّد فيه لقطات كثيرة من المسلسل وبعض اللّقطات من كفاح الشّعب الجزائري، وبتعليق "عبد الكريم القطّاري" الذّي يقول فيه:

"شعب أرادوا أن يحوّلوه بالقّوة إلى قطيع من الأغنام، همّه الوحيد هو المرعى، الجري وراء القوت، شعب حاولوا أن يسلبوا منه شخصيّته وحاولوا أن يجعلوه هكذا بقوّة النّار والحديد، شعب تألّم من وعيّته ولكنّه لم ييأس من أيرى في الأفق بزوغ فجر الحريّة، شعب لم يكفّ أبدا عن الكفاح، كبح رغبة شديدة من أجل العيش تحت الشّمس المشرقة، فأرغموه على العيش في الظّلام، شعب منذ أكثر من قرن لم يكفّ عن الكفاح، لكي يسترجع كرامته المسلوبة، شعب لكي يع حدّا للظّلم والطّغيان حمل في هذا اليوم التّاريخي من شهر نوفمبر السّلاح للتّحرّر

والانعتاق.

في (دار سبيطار) نلتقي مع مجموعة من هذا الشّعب، وسكّان (دار سبيطار) يمثّلون بصفة رمزيّة من هذا الشّعب المضطهد، وهذا لا ينسينا في المجموعات الرّيفيّة وباقي النّواحي الأخرى، في كلّ عو من هذه الخليّة العائليّة بدار سبيطار، تكمن نار الثّورة كما هي كامنة في بقيّة المجموعات الأخرى ثورة تنفجر على مرّ الأيّام وتلقى كحجّة لهذا الانفجار أقل الأسباب البسيطة.

إنّ شريطنا هذا ليس مخصّصا أو مهدا لروح أيّ بطل قصّة مناضل سياسيّ يدعى "حميد سرّاج"، ويهدف إلى ضرورة تنظيم نضال وثورة هذا الشّعب المتشعّب تشعّب أحداثه، والأعزل من كافّة مقوّمات الحياة، والمتفرّق بين المدن والأرياف وفي السّهول والجبال والصّحاري، الذّي يشكّل قوّة عظمى لكنّها متفرّقة.

صوّر "محمد ديب" في ثلاثيته الرائعة، حالة المجتمع الجزائري في الثلاثينات والأربعينات قبل وبعد الحرب العالمية الثانية، وقد ملأها بالشخصيات التي تمثل شرائح المجتمع بأفكاره ومعاناته وطموحاته وسلوكاته.

بطلة (دار السبيطار) كانت "لالة عيني" التي تمثّل المرأة الجزائرية المكافحة من أجل ضمان قوت عائلتها فهي التي تعمل بيديها ورجليها على ماكنة الخياطة لتوفر الخبز، إنها الأرملة الفقيرة التي تسكن غرفة واحدة في دار السبيطار، تعمل ليلا ونهارا لسدّ جوع أبنائها الثلاثة. وتميّزت بالصرامة وبالفوضى والصّراخ أحيانا أخرى، وكأنها تنفّس عن نفسها بما في داخلها من ضغوط وقهر، وقد أبدعت السيدة "شافية بوذراع" في الدور ممّا جعلها تسمى عند الجمهور بـ "لالة عيني"، ولم تنف الممثّلة شدّة حبّها لهذا الاسم رغم أنّها مثّلت وأبدعت في شخصيات كثيرة وأحبّها الجمهور في كلّ مرّة، ولكنّه ظلّ يتذكّر (لالة عيني) كلّما رآها، وظلّت هذه المرأة حيّة في قلب الممثّلة.

أما ابنها الصغير والوحيد بين البنات عمر (الفنان عبد الرحمن لوطيسة) فمثل حال الطفولة إبان الاحتلال والتي لم تكن تحلم إلا بقطعة الخبز، أما اللعب والترفيه فكان شبه مستحيل، بل كان للأبناء نصيب في سد البؤس والتكافل مع أسرهم، ولكنّه فيما بعد يظهر جانبا كبيرا من الوعي بأحداث أكبر من سنّه، وخاصة بعد تعرّفه على "حميد سراج"؛ الذّي كان شعلة النور بالنسبة لهؤلاء خاصة بالنسبة لعمر، فالغاية كانت الانعتاق من الفقر ومن بطش المعمرين وأعوانهم الاستعمارية، وفي المسلسل شخصيّات أخرى تفنّنت في آداء أدوارها بطريقة جيّدة.

كما تمكّن المخرج "مصطفى بديع" من ترجمة النص إلى اللغة العاميّة، مع تركه للّغة الفرنسيّة في بعض المقاطع، كما أظهر براعة كبيرة في التّنسيق بين أحداث المسلسل بالموازاة والاقتباس من الرّوايتين معا.

**المطلب الثالث: اللّغة الفرنسية / اللّغة العاميّة:**

كتب "محمد ديب" روايتيه باللّغة الفرنسية، كغيره من روائيي عصره، فقد أعجزته اللّغة العربيّة، خاصّة وأنّ توجّهه منذ البداية كان نحو المدرسة الفرنسيّة الإسلامية وليس الكتاتيب أو الزّوايا، لذلك كان من الطّبيعيّ أن تأتي كتاباته فرنسيّة اللّغة عربيّة الأحداث، بالإضافة إلى اللّغة العاميّة التّي تحدّث بها في حياته، وأيضا اطّلاعه على مختلف الآداب الأجنبيّة، وخاصّة الكتابات الأمريكيّة، أضف إلى ذلك اطّلاعه على الثّقافة الفرنسيّة، والحياة الذّي عاشها في الرّيف التّلمساني جعلته يتشبّع بالثّقافة الشّعبية من كلمات وأمثال شعبيّة، وليس الجزائريّة فقط بل ما تعلّق بالمغرب العربي ككل، فتعجّب النّقاد والفقراء على السّواء من لغة "ديب" الجديدة فلا هي باللّغة الفرنسيّة المعجميّة، ولا هي باللّغة العاميّة الجزائريّة وقد كان يلجأ الرّوائي أحيانا إلى شرح بعض الكلمات على الهامش.

مثل: -فلّاح = fellah

- حايك = haik
- مائدة =maida
- برنوس= burnous
- القاضي= le cadi
- الدّوار= le douar
- الجلّابة =la gellaba

لاحظت النّاقدة "جاكلين أرنو jacqueline arnoud"، عند "محمّد ديب" استلهامه المتزايد للكلمات العربيّة أو الإسبانية، وأحيانا التركيّة أيضا "حيث أحصت الكاتبة ثلاثة وعشرون (23) مصطلحا من الحياة اليوميّة في قصّة (إلى المقهى)، منها ثلاثة إسبانيّة (le viejo/ la cuadra/ boflès )، وفي الدّار الكبيرة هناك أربعة عشر (14) مصطلحا، منها ثلاثة إسبانيّة ( dido borrach/ torricos/ calentica)، أمّا في النّول؛ فقد أحصت الكاتبة أحد عشر (11) منها اثنان (02) من أصل تركيّ (garagous/ oudjak)، أمّا في الحريق فهناك أربعة عشر (14)، وفي صيف إفريقي عشر (10)، وسبع

وعشرون (27)* في (من يتذكّر البحر)"[1].

وفي هذا التّنوع اللّغوي إشارة من الكاتب إلى درجة الوعي الموجود عند الجزائريّين، وحاول كذلك إيصال الثّقافة الجزائريّة إلى العالم وفرنسا خصوصا، خاصة بعد ابتكاره لمعجم خاص به هدف من ورائه التّفريق بين الكاتب الجزائريّ باللّغة الفرنسيّة وبين الكاتب الفرنسيّ. منها ما ورد من خلال الأمثال الشّعبيّة التّي وظّفها في روايتيه، ففي الحريق مثلا نجد:

-Je couperai du miel dans ta bouche

- سأقطع العسل في فمك

-tu as encore le lait de ta mère entre les dents

- ما يزال حليب أمّك بين أسنانك

-Puis ta moustache griller poil par poil ou fagots de l'enfer

- ليت شاربيك يحترقان في جهنّم شعرة شعرة

-Attendez-vous à ce que le sel fleurisse

- انتظروا حتى يزهر الملح

والظّاهر هو أنّ الرّوائي يفكّر دائما بالعاميّة، ولكنّه يكتب بالفرنسيّة، فنرى –كما لاحظنا سابقا- عبارات جاءت عاميّة في تفكيرها، فرنسية في تعبيرها، فلم يستعمل الرّوائي المعجم الفرنسي المعروف، وإنّما حوّر الكلام بطريقة غريبة، جعلت القارئ الفرنسي يندهش منه، ويلجأ أحيانا للبحث عن ترجمة مناسبة، ومن ذلك " فالفلّاح في (الحريق) لا يقول bonjour (صباح الخير) كما هو الحال في رواية مترجمة عن الرّوسيّة أو الانكليزيّة أو الفرنسية مثلا، ولكن يقول: salam salam et bénédiction (سلام، سلام ونهارك مبارك)، وهو عوض أن يقول: pourquoi cette absence- (لماذا هذا الغياب؟)، نجده يقول: alor tu es vie ou quoi (أما زلت على قيد الحياة. وهذه "عيني" بدل أن تقول : j'ai été bien reçu (استقبلت بحفاوة)

[1].سليم بتقة: رهان اللغة في الخطاب السّردي (مقال)، بتقة سليم : رهان اللّغة في الخطاب السّردي لدى محمّد ديب (مقال)، مجلّة علوم اللّغة العربيّة وآدابها، الوادي الجزء الثّاني، مارس 2010م. ص 96.

*. نقول عشرة وسبعة وعشرون؛ باعتبار قاعدة العدد إذ في العدد (10) يذكّر مع المؤنّث ويؤنّث مع المذكّر (عشرة مصطلحات)، وباعتبار قاعدة العدد المعطوف فإنّه يتبع قاعدة المفرد مع جزئه الأوّل ويتبع جزؤه الثّاني المعدود في التّأنيث والتّذكير (سبعة وعشرون مصطلحا).

فإنّها تعبّر بقولها: ils m'ont reçu sur la pupille de leurs yeusx (لقد وضعوني فوق أعينهم)"[1].

وقد ساعد الشّعر "محمد ديب" في بناء أسلوبه الرّوائي فتميّز بكثرة الألفاظ المتجانسة والمسجوعة المحتكمة للوزن، كما أنّه لجأ إلى تكرار الألفاظ أو العبارات لمرّتين وأكثر في الفقرة أو العبارة نفسها، كما استغلّ أحيانا ما يعكس التّقليد اللّغوي الأجنبي في كون الجملة تبدأ بالاسم، فنراه أحيانا يبدأ بأفعال أو بصفات في أغلبها.

الملاحظ على المخرج "مصطفى بديع" اطّلاعه الجيّد على الرّواية، إذ بإمكاننا القول أنّه حفظ ألفاظها جيّدا، فجاءت لغة المسلسل في حلقاته المتعدّدة ترجمة للرّوايتين، سوى أنّها بلهجة عاميّة، والأمر ليس غريبا طبعا فهو قد قدّم للشّعب الجزائري المسلسل العام 1974م أي بعد الاستقلال بسنوات ليست كثيرة، بلغة مفهومة لدى طبقات الشّعب المتعدّدة والأميّة منهم خصوصا، رغم ذلك فقد حافظ على بعض العبارات والحوارات باللّغة الفرنسيّة خاصّة أثناء إلقاء "M. Hasssan" مختلف الدّروس، أو عندما يتعلّق الأمر برجال الشّرطة الفرنسيين وأمكننا أن نقسّم لغة المسلسل إلى أقسام ثلاث:

1. اللّهجة العاميّة: وهي اللهجة التّي يتحدّث بها أبطال الفيلم.
2. اللّهجة العاميّة القريبة من الفصحى: وارتبطت بالتّعليق المتواصل على أحداث المسلسل من طرف الرّاوي"عبد الكريم القيطاري".
3. اللغة الفرنسية: ورأيناها في المدرسة الفرنسية أثناء إلقاء الدّروس، وبعض الحوارات التي تجمع رجال الشّرطة الفرنسيّة مع سكان دار سبيطار، وغيرها.

ففي الحلقة الأولى مثلا:[2]نرى "m. hassn" في حديثه عن la patrie يقول:

- la patrie est la terre des pères. Elle m'est pas seulement le sol sur lequel on vie. Elle est aussi l'ensemble des ses habitants et de ceusc qu'il trouvent[3]

ويأتي بعد هذا التّعريف مباشرة تعليق الرّاوي المرفق بلقطات من دار سبيطار والنّزول الفرنسي بجيشه إلى الجزائر، واضطهاد الشّعب، بقوله: "هل vest de kaki يعرف معنى كلمة la patrie هل هو عضو من

[1].سليم بتقة: رهان اللّغة في الخطاب السّردي، ص 100.

*.[2]نكتفي بذكر نماذج من الحلقة الأولى (01).

[3]. مسلسل الحريق، ح 1. (عمر).

هاذ la patrie؟ هل m. hassn كيفما يتخيله "عمر" مقيم بكلّ رفاهيّة في هاذ la patrie، شيء غريب أن يكون vest de kaki وأخته عويشة، فاطمة الشّرسة التّي تسكن دار سبيطار، سنّة وزينة وكلّ رجال ليسكنوا معاه في الدّار هم من la patrie، ويمّاه المنحنية فوق آلة وهي تخيّط في السّبردينات، هل هي عضو في هذا la patrie ليتكلم عليه m.hassan؟"[1].

وبعد التّعليق يعود بنا المخرج إل القسم مباشرة، ليواصل m.hassan حديثه باللّغة الفرنسيّة، يقول:

-les citoyens sont les habitants d'un pays. Ils sont membre de l'etat et Jouissent de mêmes droits et mêmes devoirs. Tous citoyens doivent obéissances aux lois. Quand de l'extérieure viennent des étrangers qui prétendent être les maîtres. La patrie EST en danger.[2]

ليعلّق "القيطاري" من جديد على كلام المعلّم: " عمر يتساءل من أيّ بلد هو؟، عمر كان يودّ تفسير من معلّمه باش يعرف فاين هوما ذوك الخبثاء لنصبوا أنفسهم أسياد؟. من يكونوا أعداء بلده ووطنه، الأجانب اللّي يجوا من الخارج بالذّات، فاين هو هذا الخارج ليحكي عليه المعلّم، هو ماشافش أبدا هؤلاء الأجانب بالنّسبة لعمر هؤلاء اللّصوص الخطرين المتلوّنين إلتواءات مبهمة ما قدرش يعطيلهم وضعيّة أو صورة أو وجه حقيقي"[3].

إنّ المرّة الوحيدة التّي تحدّث فيها "m.hassn" بالعربيّة أدهشت "عمر" رغم معرفته أنّ المعلّم "حسان" عربيّ ومسلم، ولكنّه لم يتصوّر أنّه سيحدّثهم في يوم ما بالعربيّة، وجاء في فحوى كلامه:

-"هذا الكلام اللّي سمعتوه وكتبتوه سجّلوه مليح في بالكم، لما تكبروا شويّة راكم تفهموه، واعلموا بلّي الإنسان لي يقوللكم أنّ فرنسا هي أمّكم الوطن، هذاك الإنسان كذّاب، يكذب عليكم"[4].

أمّا عن الحوارات التّي كانت تدور في دار سبيطار، وكانت باللّهجة العاميّة، نورد هذا المقطع المتعلّق بـ"عيني" بطلة المسلسل، والتّي كانت تشتاط غضبا من حالتها المزريّة، والفقيرة التّي جعلتها تحمل حقدا دفينا وكرها لكلّ عائلتها تقريبا وخاصة "ماما"، فنرى شرارة الغضب تتطاير منها،

-" نهار وليل وأنا مباصية عليهم وهي زوج تونيقات جاوها أصعاب للغسيل، اهبطي أنت، اهبطي عاوني أختك في بيت الصالون، غاولي، وأنت واش قاعد تدير أهنا، نوض نوض، والطّاقة شكون غلقها.

[1].مسلسل الحريق ، ح 1.

[2].نفسه، الحلقة 1.

[3].نفسه، ح 1.

[4]. نفسه، الحلقة 1

– أنايا البرد على يمّا الكبيرة.

–البرد على يماك الكبيرة؟ البرد عليك الله يجيبلك موت تدّيك ونتهنّى منك.

– أتهدّني أتهدني، أنعلي الشّيطان.

– أنعل الشّيطان؟ نعلتو ميات المرّة، بصح ملّيت منكم، ملّيت.

كلّ الكلام الصّادر من "عيني" خاصّة في الحلقات الأولى والثّانية، كان بغضب كبير، رمزا للأرملة النّاقمة على وفاة زوجها الذّي لم يترك لها وللأولاد أي شيء تقتات منه، وتظهر أحيانا خطأها في عدم الهروب من هذا الوضع العفن والصّعب وتترك أولادها كي تتخلّص منه، ولكن قلب الأم يرفض ذلك، فنراها في إحدى لقطات الفيلم، تعبّر عن ذلك قائلة:

–شوف ذاك الخير لخلّاهونا ذاك باباك، ذاك تالف الرّاي، الهم والميزيريّة، هذاك ما خلّى بعده، هو ساتر وجهه تحت الأر وخلاّني مباصيّة معاكم، سعدي في مشقّة، حياتي كاملة وأنا مباصيّة، وهو راه مهنّي في قبروا، عمرو ما خمّم يطم صولدي للعقوبة، وأنتم لاصقين في جنابي كي العلقة، دمّي مصّيتوهلي، بصح أنا المهبولة لمنعرفش صلاحي، لوكا نجيت بعقلي بالكّفارة وصيام العام كنت نرميكم للزّنقة ونهمل للجبل الخالي"[1].

ونحسب الكلام الذّي تتلفّظ به "عيني" يشبه إلى حدّ كبير الكلام الذّي تتلفّظ به أغلب الأمّهات، ممّن أنهكتهن الحياة وأتعبتهن وقهرتهن، ولا وجود للخلاص.

وفيما يخصّ العلاقة بين لغة الرّواية ولغة المسلسل

فقد كانت متشابهة إلى حدّ كبير سوى –كما أسلفنا– ففي الرّواية –المترجمة بالعربيّة– والمسلسل لغة متشابة إلى حدّ كبير، سواء ما تعلّق بحوار النّسوة في دار سبيطار، أو ما يعلّق به الرّاوي، فقد كان المخرج في أحيان كثيرة يضع نصّ الرّواية على البلاطو ويعرض على الممثّلين نصّ الحوار من النّص ذاته ويطلب منهم حفظه حتّى يتسنّى لهم تجسيده عند أداء أدوارهم.

– فمثلا نلاحظ ما علّق به الرّاوي على درس الإنشاء الذّي قام به "عمر" يشبه كثيرا ما جاء على لسان الرّوائي

[1]. مسلسل الحريق، د 30.

**في الفيلم:**

كانت في درس الإنشاء أوصف السّهرة حول الموقد، وباش ينشّطهم m. hassan يجبرهم على القراءة قراءة تحوم حول الأطفال المنكبّين على كتبهم، المصباح يبعث بنوره فوق المائدة، الأب غاطس في كرسيه يقرا الجريدة، والجدّة مشغولة بخدمة الصّوف، هنا "عمر" كان مجبور على الكذب، فأضاف النّار الشاعلة في الموقد، صوت السّاعة، جو البيت الدّافئ الهادئ، بينما الأمطار تتهاطل والرّياح تصفّر، وطاح اللّيل بالخارج... هكذا "نوّال" الشّجرة التي نغرسها في البيت والخيوط المذهّبة والفضّية والكوريّات الملوّنة، اللّعب لنوجدّها في حذائنا تحت المدخنة، كذلك المطبخ وصف الأواني والكاسرونات النّظيفة البرّاقة من شدّة لمعانها يقدر الواحد يشوف فيها وجهو في المرآة، وكلّ هذه الأشياء لنكلها في جوّ العائلة الهادئ، والتّلاميذ يقولوا بيناتهم ليكون شاطر في الكذب ويحسن تلميق كذبه هو أحسن تلميذ في القسم.

**في الرّواية:**

وصف سهرة بجنب الموقد... ينشّطهم السيد "حسن" المعلّم بالقراءة وكلّ تلميذ ينحني على كتابه، المصباح يشعّ بنوره على الطّاولة، الأب مغروز على أريكته يقرأ الجريدة، الأمّ تطرّز، هنا "عمر" كان مجبر على الكذب ويتمتم، النّار المشتعلة بالموقد، دقّات السّاعة، الجوّ الدّافئ بداخل البيت بينما الأمطار تتهاطل والرّياح تصفّر بالخارج في حنكة الظّلام، آه كم نشعر بالسّعادة عندما نكون ببيوتنا وبالقرب من الموقد، مثل ذلك البيت بالرّيف أين نقضي العطل، العلّيق يتسلّق الجدار، خرير مياه الجداول بالجوار، الهواء النّقيّ، السّعادة كلّها عندما نملأ رئتنا بالهواء النّقي، كذلك الفلّاح السّعيد وهو يغنّي ويجرّ عربته مصحوب بزقزقة العصافير، كذلك "نوّال" شجرّة "نوّال" التّي نغرسها بالبيت، الخيوط المذهّبة والفّية، الكوريّات الملوّنة، اللّعب التّي نجدها بالأحذية كذلك حلويات عيد الصّغير والكبش الذّي نذبحه بعيد الكبير... هكذا هي الحياة التّلاميذ فيما بينهم يقولون: من يعرف من يعرف كيف يحسن الكذب ويحسن كيف يلمّق كذبه يصبح أحسن تلميذ في القسم.

**المطلب الرابع: الشّخصيات:**

**8.1. عائلة عيني:**

**أ- عمر:**

هو البطل الرّئيسي في الرّواية وفي الفيلم أيضا، جسّد "عبد الرحمن لوطيسة" الدّور بإتقان وبراعة منقطعي النّظير، طفل في العاشرة من عمره، ابن "عيني"وأخ "مريم وعويشة"، ساهم بشكل كبير في تفعيل الأحداث وصيرورة السّرد، والانتقال من حدث إلى آخر عن طريق انفعالاتها وتوجّهاتها وتحرّكاتها داخل الرّواية، حتّى في الجزء الثّاني من "دار سبيطار" تمّ الانتقال من مكان إلى مكان عن طريق انتقال الشّخصيّة.

ارتبط اسم "عمر" بالفقر وبقطعة الخبز الذّي يظلّ يبحث عنها في المدرسة، فعمر "كان يحمي أولك الذّين يتسبّب لهم كبار التّلاميذ، ولم يكن هذا النّصيب الذّي يتقاضاه إلّا أجر هذه الحماية، كانت سنوه العشر تضعه في منزلة وسط بين الأقوياء من تلاميذ الحلقة العليا التّي كانت شواربهم تسودّ والضّعفاء تلاميذ الحلقة الإعدادية"[1]، ويظلّ عمر يتسكّع في الشّارع، لا يكاد يدخل الدّار حتّى يغادر منها خاصّة بعد شجاره الدّائم مع أمّه، ويتجه إلى الغابة حيث معسكرات الأطفال الذّين يشبهونه "إنّ لهم أعضاء كأعضاء العنكبوت وهنا، وإنّ أعينهم لتتقد من الحمّى، وكثيرون منهم يستجدون الأكفّ بشراسة أمام الأبواب وفي الميادين، إنّ بيوت تلمسان متخومة بهم وبصياحهم هي أيضا متخومة"[2].

"عمر" هو نفسه بين الرّواية والمسلسل، يطرح مجموعة من التّساؤلات التّي تعييه وتقضّ مضجعه ويتمنّى لو يجد إجابة عنها، وبالرّغم من أنّه يقف أمام الكاميرا لأوّل مرّة إلّا أنّه استطاع أن يلفت المشاهدين إليه ويؤثّر فيهم، وما زال إلى اليّوم يذكره الجزائريّون ويشكرونه على آدائه.

**ب –عيني:**

أرملة من دار سبيطار، وشخصيّة مهمّة من شخصيات الرّواية خاصّة "الدّار الكبيرة"، مات زوجها ولم يترك لها ما تقتات منه، فأصبحت مسئولة عن عالة بأكملها طفل وبنتان وأمها التي رماها أبناؤها فأصبحت عالة عليها، ومن شدّة الجوع والفقر، اشتدّ نحولها حتّى صارت عظاما لا يكاد يكسوها لحم، إنّ كلّ ما يصنع فتنة المرأة

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 15.

[2].نفسه، ص 28.

زال عنها منذ مدّة طويلة لقد ذبلت ذبولا تامّا وحتما صوتها، وتقلبّت نظراتها.

وكانت "عيني" غاضبة طوال الوقت، تصبّ غضبها على الجميع أمها، عمر وابنتاها، وحتّى ساكنات دار سبيطار، فهي تسبّهم وتشتمهم، وتتمنّى لو تأتي الموت لتأخذهم، وفي أحيان كثيرة تعبّر عن ندمها لأنّها لم تتركهم وحدهم وترحل عنهم، ولكنّه كان مجرّد كلام فقط فهي لن تلحق بهم الضرر، وقد رأينا حرصها على "عمر" عندما اقتحمت الشّرطة "دار سبيطار"، ولمحنا دموعها عندما أغمي عليه، وأمّا خوفها عليه إذا تأخّر في العودة فلم يعد غريبا عنّا.

"لالا عيني" الدّور الصّعب الذّي خافت منه العديد من الممثّلات الجزائريّات، ومنهنّ الممثّلة "شافية بوذراع" التّي صرّحت أكثر من مرّة أنّها اقترحت على المخرج "مصطفى بديع" بعد أن اختارها لتأدية الدّور أن يعوّضها بالممثّلة "فريدة صابونجي"، وقالت كذلك أنّها لم تتلقّ الدّعم في البداية ولم يشجّعها أحد على القيام بذلك، لأنّ المهمّة صعبة، ويستحيل أن تؤدّي الدّور بعناية، لذلك تردّدت قبل أن تواصل التّمثيل، لكن بعد عرض المسلسل أثنى الجميع على تمثيلها والإعجاب بها، وصرّحت في مرّات متكرّرة أنّ الجمهور ما زالوا ينادونها لحدّ السّاعة بهذا الاسم (لالاّ عيني)، وهي جدّ سعيدة لهذا.

**ج-الجدّة "ماما":**

هي والدة "عيني"، جدّة "عمر ومريم وعويشة"، عجوز طاعنة في السّن، تشغل حيّزا في زاوية البيت نائمة، احتضنتها "عيني "لفترة من الزّمن، على أمل إرجاعها عند أولادها الآخرين، ولكنّهم لم يأتوا لتضاف فردا جديدا في العائلة، ولكنّها فرد غير محبوب ولا مرغوب من طرف "عيني"، " إنّ الجدّة "ماما" مشلولة ولكنّها محتفظة بصفاء فكرها، إنّ نظرتها الزّرقاء الواضحة لا تزال على حالها القديمة من الالتماع، حتّى لتكاد تكون نظرة بائسة، ومع ذلك فإنّ عينيها رغم ما يشعّ فيهما من بريق الحلم والنّبل تتجمدان في بعض اللّحظات على تعبير بارد قارس"[1].

[1]. رواية الدّار الكبيرة، ص 30.

إنّ الجدّة امرأة تنام على فراشها لا تتحرّك ولا تتكلّم ماعدا بعض الكلمات التّي تتمتم بها، قامت عيني بسحبها من الغرفة إلى المطبخ، هكذا صوّر المخرج الجدّة "ماما"، في لباسها الأبيض حول بساط من صوف ملتحفة بغطاء عليها، تتلقّى أنواع السّباب والشّتم من ابنتها، وتمنّياتها لها بالموت لكي ترتاح منها، لم يصوّر المخرج أي لقطات حب وعطف بين الأمّ وابنتها، بل لم يركّز كثيرا على الجدّة. وسرعان ما يطلب "عمر" من أمّه إرجاعها إلى الغرفة، فتفعل ذلك على مضض لتصبح مشاهد رؤية الجدّة كلّما مرّت الكاميرا على الغرفة مركّزة على عيني أو عمر، أو الطّعام والدّيكور أحيانا أخرى.

**د–عيوشة ومريم:**

"عيني" تتوسّط ابنتيها على اليمين "مريم"، و"عيوشة" على اليسار.

هما ابنتا عيني وأختا عمر، يسكنان مع أمّهما في دار سبيطار، كانت الصّغرى "مريم" أكثر مشاغبة في البيت واختلاطا بمن في دار سبيطار، كما أنّها كانت أكثر استفسارا لأمّها عن الأكل، وكانت "عيني" لا تتواني على توجيه أقوى السّباب والشّتائم لها: "سألت

عيوشة هذا السّؤال وهي تنتفض، وغصت بالحساء، بينما تخضّب وجهها بالحمرة من المرق السّخيّ، ولكن ذلك لم يحملها على التوقّف عن تناول جرعات كبيرة بملعقتها، وقالت: انظري إليّ يا مريم...

–فقالت عندئذ عيني لمريم مهدّدة: ليس الطّعام لك وحدك يا مريم.

–وأضافت عيوشة تخاطب أختها: كلي الطّعام كلّه إن شئت !.

–فرفعت مريم رأسها، وهي صغراهم، فرأتهم جميعا يحدّقون إلى بياض عينيها، فخفضت رأسها"[1].

ومن أجل مساعدة والدتهم، اشتغلتا فيما بعد في مصنع للنّسيج، وكلّ ما يجنياه يضعانه في يدها لتتصرّف فيه وفق ضروريات البيت.

## 2.3. سكان دار سبيطار:

### أ –زهور:

أدّت دور ""زهور" أو "الزّهرة"، الفنانة "عايدة يحياوي" المعروفة فنّيا بـ" عايدة قشّود"، وهي –كما تقول على نفسها– " زوجة "محمّد كشوّد من مواليد 1953م، من أب بربري وأمّ عاصميّة، كنت أحبّ الغناء

[1].رواية الدّار الكبيرة: ص ص 46،47.

واعتبرهغذاء، تزوّجت بعد الانتهاء من تصوير فيلم (الحريق) عام 1972م، أن جبت عقيلة ومراد، وجدّة لأربعة أحفاد"[1].

هي فتاة في مقتبل العمر ابنة "زينة" جارة لالا "عيني" ورفيقتها، وهي شخصيّة مهمّة في المسلسل خاصّة في حياة "عمر"، الذّي وجد فيها الحنان الذّي يفتقده، "إذ أصبح عمر يخلو إلى زهور في أحيان كثيرة، وكان في كلّ مرّة يكتشف ذلك العالم من الحبّ الذّي يثير في نفسه القلق، كان لا يتحدّث في هذا الأمر إلى أحد، ولا شكّ أنّه أمر خارق في دار سبيطار ومن أجل ذلك اتخذّت هذه العاطفة عند الفتى طابع السّر والتخفّي، وكان الحب الذّي شدّ "عمر" إلى "زهور" ينبت كما تنبت زهرة على صخرة متوحّشة"[2]

ساهمت شخصيّة "الزّهرة" في خروج "عمر" من دار سبيطار متوجّها إلى ريف (بني بوبلان) وتغيّرت الحياة لديه، بعدما طلبت منه مرافقته عند أختها هناك.

وعن دورها في المسلسل وكيفيّة اختيارها تصرّح الممثّلة "عايدة قشود": "جاء السّيد "مصطفى بديع" رحمه الله إلى "يمين بشيشي" الذّي في الأصل مديري، وهو المدير السّابق للإذاعة والتّلفزيون، قال لي أنّ هناك مخرج اقترح عليك دور "الزّهرة" في (الحريق) بعد أن أدّيت أوّل دور هزلي لي في (السّينماتيك) في 1972م[3].

كان للّقطات التّي صوّرها المخرج بين "عمر" وزهور" رغم اختلافها قليلا بين الرّواية والفيلم، تحمل في كليهما الكثير من السّعادة والفرح، بعيدة عن الجوّ المشحون الموجود في دار سبيطار، والحالة المزرية التّي تعيشها العائلات.

بدت "زهور" مضطربة قليلا بين الحب الأخويّ الذّي تكنّه لـ"عمر" وبين غريزة الأنثى بداخلها التّي شغفت حبّا به، ولكنّها في الحالتين كانت سندا دائما له، كما ركّز المسلسل على العديد من اللّقطات التّي جمعتهما معا، رغم أنّ هذه اللّقطات لم تكن مثيرة جدّا كما وردت في الرّواية.

[1].عايدة قشّود: مشعل الفن أمانة والمحافظة عليه مسؤوليّة الأجيال القادمة، حوار: أحلام بن علّال، جريدة الجزائر، 2018م.

[2]. رواية الدّار الكبيرة، ص 66.

[3]. .المرجع السّابق.

**ب–حميد سرّاج:**

حاول "محمّد ديب" إبراز أهميّة السّياسي والمثقّف في تنظيم النّضال إذا التفّ حوله الشّعب المظلوم والمضطهد، خاصّة ما يتمتّع به من ثقافة وحنكة ودهاء اكتسب كلّ هذه الصّفات من خلال سفره إلى الخارج واطّلاعه على العالم، فحاول حشد الهمم والقضاء على الجهل ونشر الوعي بضرورة الانتفاضة، وساعدته جرأته وشجاعته وبسالته على تحقيق إعجاب الفلّاحين به والالتفاف حوله، فهو "مناضل في الثّلاثين من عمره "إنّ أغرب ما فيه تعبير عينيه الخضراوين الصّافيتين أشدّ الصّفاء، اللّتين يبدو أنّهما تنفذان في النّاس والأشياء نفاذا عميقا، وكان صوته حين حين يتكلّم يثبت الكلمات التي يلوح، إنّ نظرته الغريبة تقرؤها في الأفق البعيد... إنّ غضونا تحدّد وجهه منذ الآن، وأنّ شعر رأسه يتساقط فيتسع من ذلك جبينه ويبدو عاليت حلوا كثيرا"[1].

–أليس مثقفا من كبار المثقفين؟ إن الناس جميعا يعرفون ذلك، كان ينصر الضعيف دائما، وكان يعين الناس بما يسدي إليهم من نصائح، بثّ في الرّجال شجاعة الحياة .كان دائما إلى جانب الفقراء، وتحدّى السلطات من أجل أن يساعد أقرانه... ما الذي يمكن أن يؤخذ عليه؟ ماذا يمكن أن يقال عن رجل مثله؟ وهاهو الآن في السجن"[2].

**ج.فاطمة:**

هي أخت حميد سرّاج، تعرّفنا عليها أثناء هجوم العساكر الفرنسيين على (دار سبيطارà للبحث عنه، فدوّت صرخاتها وأنينها ترثي لحاله التّي وصل إليها وخوفها عليه فلقد "أخذت تندب وتنوح وتلطم فخذيها لطما قويّا، إنّ شكاتها تتصاعد حادّة ثاقبة، إنّ دار سبيطار تهتزّ كلها من اللّعنات التّي يقذفها فم "فاطمة" فترجع في كل جانب من جوانبه، إنّ سكّان البيت

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 54.

[2]. محمد ديب: الحريق (رواية)، تر: سامي الدّروبي، دار الهلال القاهرة، دط، 1970م، ص 338

تنخلع قلوبهم وعقولهم بتأثير هذا الصّوت الحاد..."[1].

أثّرت فاطمة كثيرا في سكان دار سبيطار، خاصّة بعدما صارت تتساءل عن عقاب أخيها بعد أن يقبض عليه المستعمر وأي مصير مجهول ينتظره.

اختار المخرج الممثّلة لتؤدّي هذا الدّور، ولكنّه غيّر فيه قليلا، فبدأ من الاسم الذّي جعله "فطيمة" وليس "فاطمة" لأنّ الاسم الثّاني أعطاه لممثّلة أخرى –سيأتي على ذكرها– ثمّ جعل المخرج المستعمر الفرنسي يدخل "فطيمة" إلى بيتها ويعرّضها لأشدّ أنواع العذاب، فرأيناه يطفيء سجائره على جسدها ويعلّق أرجلها، وهي تئنّ وتتأوه من الألم، وتصدر صرخات ألم، دون أن تتفوّه ببنت شفة، ثمّ يغادر المستعمر تاركين أيّاها تتخبّط في ألمها، وتستمر الممثّلة في الأنين وأحيانا في النّوم دون الكلام، قبل انتهاء الحلقة، نلاحظ أنّ حالتها ازدادت سوءا، ممّا يستدعي نقلها للمستشفى.

**د.منون:**

امرأة من دار سبيطار، طلّقها زوجها وأخذ منها أولادها، ففقدت عقلها، وصارت تخاف من الموت الذّي قد يخطف حياتها دون رؤية أولادها، نراها خاصّة عندما هجم العساكر على دار سبيطار، فيؤثّر هذا الهجوم على نفسيّتها حتّى تظنّ أنّها النهاية، فتبكي وتنتحب وهي تنشد أشعارا حزينة، يقول عليها الرّاوي: "كانت منون المريضة راقدة هناك منذ طردها زوجها وأرسلها إلى أمّها، إنّ أمّها العجوز هي التّي تسهر عليها"[2]، فنراها منبطحة في غرفتها كالمجنونة فاقدة لوعيها في أحايين كثيرة، وهي تهذي في كلّ مرّة لتخبرنا بأنّها لن ترى أولادها بعد اليوم، وتتكفّل والدتها بطمأنتها أنّ الله كبير وسيفرجها عليها قريبا.

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 40.

[2].المرجع نفسه، ص ن.

**هـ.فاطمة، ديدي كريمو:**

اختار المخرج الممثّلة "باية بوزار" المشهورة باسم "بيونة"، لأوّل مرّة في مسارها الفنّي لآداء دور "فاطمة"، وهي فنانة ومسرحية ومغنية جزائرية ولدت في 13سبتمبر1952 م، في الجزائر العاصمة،شاركت فيما بعد في العديد من الأفلام والأعمال خاصّة الكوميديّة، أشهرها السلسلة الكوميدية (ناس ملاح سيتي) التّي اشتهرت بصورة كبيرة.

"فاطمة" وهي شخصيّة مستحدثة في الفيلم اختارها المخرج ليضفي جوّا مشحونا في دار سبيطار، خاصّة وأنّها تفتعل المشاكل الكبيرة مع جاراتها وهي أخت "ديدي كريمو" وهو أيضا شخصية مستحدثة، أدّى دوره الممثّل المرحوم "حميد حنّاشي".

**حسنة:**

إحدى قريبات "عيني"، تأتي من الطّرف الآخر للمدينة، لتساعدها وأطفالها من خلال ما تعطيهم من بعض الخبز، خاصّة اليابس منه وكانت امرأة ميسورة لم يعرف الجوع لها طريقا، تزور دار سبيطار وخاصة عيني في الصّباح ولا تغادرها حتّى المساء، وكانت إذا زارت دار سبيطار كما قال عنها الكاتب "كان وجهها السّمين الثّقيل يلمع بقطرات العرق الثّقيلة تسيل من تحت عصابتها المرقرفة ومناديلها الخضراء وشالتها الوردية، وكانت غضون وجهها تشكّل مسارب لعرقها حتّى منتهى العنق، وكانت عيناها تطرفان في ألم، إنّ دموعا كثيفة تنحدر من جفنيها المقرحين"[1].

**12.منصوريّة:**

هي ابنة عم عيني الصّغيرة، هكذا سمّاها الكاتب، وفي وصفها يقول:"هي امرأة فرمة دلفت إلى الشّيخوخة هي أيضا، إنّ شعرها الأجعد يبيض وهي مبتسمة دائما، حقّا إنّ وجهها يشبه وجه امرأة من الزّنوج، لونها أصفر، أو قلّ شاحب قشب"[2]، إنّها تحبّ "عيني" وأولادها كثيرا وتواظب على زيارتهم باستمرار.

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 67.

[2].نفسه، ص 128.

### 3.3. سكان الريف:

**أ.قارة علي وزوجته (ماما):**

"لقد اقتيدت ماما بنت قدري من دار سبيطار ذات يوم إلى بني بوبلان في وفّة كبيرة حدث ذلك منذ عدّة سنسن... وليست الآن سعيدة ولا في حقيقة الأمر شقيّة، ما دامت قد تزوّجت، كانت في ذلك اليوم على لطفها ودماثتها ذات أبهة وعظمة، يزيّنها الذّهب ويكسو وجهها الطّلاء، إنّ غرفة كبيرة ستكون غرفتها وستكون المؤونة كلّها لإشرافها، وقد غرقت حياتها الآن في الجبل"[1].

**ب .كومندار:**

وهو عسكري بترت ساقيه إبان الحرب العالميّة الثّانية،سمي بكومندار وشاع هذا الاسم عند معارفه حتى نسوا اسمه الحقيقي، "إنّ كومندار قد رأى النّار من قرب في الحرب القديمة، وظلّ ثلاثة أيّام بلياليها تحت كومة من الجثث، لقد صارع وظلّ يئنّ ويعول ثلاثة أيّام، ثمّ استطاع بالزّحف أن يخرج من كذاسة الموتى، وهكذا انتصر على الموت، إلّا أنّه فقد ساقيه"[2] حيّ سكان بني بوبلان هذا الرّجل تحية عسكريّة تليق به، ولا يكلّمهم هو إلّا نادرا وبصوت مرتجف.

أفرد المخرج لهذّه الشّخصيّة حلقة منفردة حملت اسمه، في الحلقة السّادسة (06) من المسلسل، حيث يلتقي عمر بكومندار ويتحدّث إليه ويسرد له الكومندار ما حدث معه،

**ج. الفلّاحون:**

ذكر الرّوائي مجموعة من الفلّاحين الذّين ساهموا في تسيير الحدث الرّوائي، بالإضافة إلى قارة علي، منهم: سيد علي، بادعدوش، بن سالم عادة، سليمان، معمّر، عزّوز علي، بن أيّوب، محمّد بوشناق، عيسى قدسي هاشمي، ابن رباح...

[1].رواية الحريق، ص 12.

[2].نفسه، ص 13.

**المطلب الرابع: الأحداث:**

**1.4. الحلقة الأولى: عمر:**

**أ. ملخّص الحلقة:**

- الجينيريك المعتاد.

-3.23د- 8.04د: تعريف الرّاوي بالمدرسة الإسلاميّة،

وأهم المواد التّي يدرسونها فيها: علم الأشياء، الجغرافيا التاريخ، الأدب وأشياء أخرى، ثمّ ينتقل للحديث عن الجوع الذّي يعانيه، وإعطاء معلومات عن الطّفل "عمر"، وبحثه عن الطّفل "فاست دو كاكي"، من أجل إعطاه قطعة الخبز، وفي لقطات مصوّرة للمدرسة ولعب الأطفال في السّاحة.

-8.16د- 10.13د: المعلّم "حسن" يلقي درس (الجغرافيا)، ويكمل الرّاوي حديثه حول تعريف الجغرافيا الفرنسية، والمعلّم "حسان" يتجوّل بين الصّفوف، في حين التلاميذ يكتبون دروسهم، ثثمّ مشهد ذهاب "عمر" إلى بيته (ذار سبيطار)، والتّعريف بالشّارع.

-11.14د-13.00د: مشهد عمر داخل البيت وأختيه يحّضران الطّعام، وفي الزّاوية تظهر الجدّة ماما نائمة على فراش فوق الأرض، ثمّ شجار بين "عمر" وأمّه ينتهي بطردها له من البيت.

-13.00د-18.40د: مشهد لمجموعة كبيرة من الأطفال يلعبون في الغابة ويمرحون، ثم هجوم أطفال من حيّ آخر عليهم، وشجارهم مع بعضهم البعض.

18.40د-21.34د: عودة "عمر" إلى دار سبيطار وحديثه مع "الزّهرة" حول وجود الإناث في المدرسة وطريقة التّعليم الخاصة بهم، نشوب شجارات بين النّسوة داخل الدّار هنا وهناك.

-23.41د-30.05د: دخول "كريمو" إلى دار سبيطار وهو مصاب، وحديثه عن بطولاته في البحر مع عائلته ثمّ ظهور شخصية أخرى وهي تبكي وتنوح في حالة هستيريّة حزينة مفتقدة أولادها وخائفة من الموت قبل أن تراهم. ثمّ مجيء "عمر" وسقوطه أمام دار "زينة" وشجارها معه، وشجار أمّه معها فيما بعد.

-30.55د-47.22د: إنّه يوم جديد: الأربعاء 20 فيفري سنة 1939م، هكذا ظهر التّاريخ في هذه الحلقة ليعرّج المشهد مباشرة إلى المدرسة من جديد، يأتي تعليق الرّاوي حول الأوضاع في المدرسة، وشجار الأطفال وأحاديثهم حول الأكل والجوع، في حين عمر ما زال يبحث عن "فاست دو كاكي" –هكذا قال الرّاوي-.

ثمّ بداية الدّروس، وأوّل درس كان حول (الأدب)، ثمّ آخر حول لـ(patri)، وثالث حول (الإنشاء)، وكلّها نسمعها بتعليق الرّاوي الذّي طغى على هذه الحلقة، ينتهي مشهد المدرسة بحديث المعلّم "حسان" مع تلامذته باللّغة العربيّة لأوّل مرّة وسط اندهاشهم لذلك.

-48.33د-49.35د: مشهد لصورة أقدام شخص تتقدّم متخفّية نحو دار سبيطار لتتبيّن فيما بعد أنّها لـ" حميد سرّاج"، ثمّ يعرّج بنا المخرج لمجموعة من النّسوة يتحدّون عنه، بين مؤيّدة له وغالبيتهنّ ضدّه.

-50..د: صورة فارغة لدار سبيطار، ثمّ جينيريك النّهاية.

**ب. علاقة الحلقة الأولى بالرّواية:**

الحلقة الأولى والمعنونة باسم (عمر)، يهدف الكاتب من ورائها تعريفنا بهذه الشّخصيّة وهي البطلة المحوريّة في الرّواية، نقلت أحداثها من رواية الدّار الكبيرة،( ص 24- ص 25- ص 23) على التّوالي، وفي معرض الحديث عن الوطن اقتبس ذلك من ( ص 28).

ارتبطت هذه الحلقة بالرّواية ارتباطا وثيقا، خاصّة ما تعلّق بكلام الرّاوي وكأنّه يحمل الرّواية ويقرأ منها سوى أنّه حوّل الكلام من لغته الأصلية إلى اللّغة العاميّة.

نلاحظ –مثلا- ما تعلّق بدرس (الوطن)، والأسئلة التّي كانت تدور في مخيّلة "عمر"، عن أولئك الذّين من المفترض أنّهم من هذا الوطن الذّي يتكلّم عنه المعلّم "حسان".

جاء في الرّواية: " هل الأستاذ "حسن" وطنيّ ؟ ... هل حميد سرّاج وطنيّ ؟ كيف يمكن أن يكونا كلاهما وطنيين؟ إنّ المعلّم من الوجهاء، بينما حميد سرّاج شخص تلاحقه الشّرطة في كثير من الأحيان... أيّ الاثنين هو الوطنيّ؟ ظلّ السؤال معلّقا بلا جواب"[1]

هذه التساؤلات نفسها جاءت على لسان الرّاوي في المسلسل إذ يقول: " هل m. Hassan كان وطنيّا، هل حميد سرّاج أخ فطيمة كان وطنيّا؟، كيف يتصوّر أن يكونوا الاثنين كذلك؟ المعلّم رجل محترم من قبل الفرنسيين بينما حميد سرّاج مطارد من قبل الشّرطة، من هو المواطن منهم"[2].

وعن كلام الأستاذ "حسن" الذّي تكلّم بالعربيّة لأوّل مرّة، جاء في الرّواية: " وقال المعلّم بصوت خافت يخالطه عنف محيّر: – ليس صحيحا ما يقال لكم من أنّ فرنسا هي وطنكم.

-عجيب ... لقد كان عمر يعرف أنّ ذلك كذب.

[1]. رواية الدّار الكبيرة، ص 25.

[2]. مسلسل الحريق: الحلقة الأولى (عمر).

-وسيطر الأستاذ "حسن" على نفسه، ولكنّه ظلّ مضطربا خلال بضع دقائق كان يلوح عليه أنّه يهتم بأن يقول شيئا آخر أيا، ولكن ما عساه يقول ... أليس ثمّة قوّة أكبر منه تمنعه من أن يقول ما يريد قوله، وهكذا لم يعلّم الصّبية ما هو وطنهم"[1].

عبّر الرّاوي في الحلقة الأولى من المسلسل عن هذا المفهوم الذّي طرحه الكاتب مؤيّدا لكلامه، ومركّزا عليه " هذا الكلام الي سمعتوه وكتبتوه سجلوه مليح في بالكم، لما تكبروا شويّة راكم تفهموه، واعلموا بلّي الإنسان ليقولكم أنّ فرنسا هي أمّكم الوطن هذاك الإنسان كذّاب، يكذب عليكم.

أوه "عمر" كان على علم بأنّ " la patrie الي يتكلّم عليه m.Hassan كذب في كذب، المعلّم ما كانش بعيد كان على وشك أن يقول شيء آخر، لكن لماذا؟، هل هناك قوّة كبيرة منعته على ذلك؟ في هذا اليوم m.hassn ما قدرش يعلّم الأطفال ما معنى la patrie ويعرّفهم بوطنهم الحقيقي leur patrie"[2].

ركّز المخرج على كلام الرّواية غير منتقص منها شيئا ومخافة الوقت، أسند الأمر للرّاوي ليعلّق على مختلف الأحداث مكتفيا المخرج بالتّصوير.

من الأشياء المضافة في هذه الحلقة هو – درس الجغرافيا- الذّي لم نقرأه في أي صفحة من صفحات الرّواية، ويرجع الهدف من وجود هذا المشهد، هو محاولة المخرج إخبارنا من خلال حديث الأستاذ "حسن" مع التّلاميذ أنّ هذا الوطن الذّي نحيا فوق ترابه ليس فرنسيّا وإنّما فرنسا استعمرته وأخذته بالقوّة، لذلك لم يجد الأستاذ "حسن" فيما بعد صعوبة في إخبار تلامذته بأنّ فرنسا ليست وطنهم.

### 2.4. الحلقة الثّانية: عيني

**أ .ملخّص الحلقة الثّانية:**

1د-3.18د: جينيريك المسلسل.

3.20د-4.20د: خروج "حميد سرّاج" من دار سبيطار، وحديث الرّاوي عن رأي "عمر" فيه.

4.22د-14.02د: استغّل المخرج هذا الوقت في بث مشاهد للنّسوة داخل دار سبيطار، وحياتهم اليومية

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 25.

[2].مسلسل الحريق، الحلقة الأولى ((عمر).

من تنظيف وطبخ وكنس وغسل الملابس، وشجاراتهم المتكرّرة خاصّة "عيني" مع بناتها ومع ابنها الدّائم ومع الجيران إذ لم تسلم أيّ منهنّ من لسانها المتسلّط، ثمّ شجار نساء البيت الواحد حول الأعمال المنزليّة ومحاولة تهرّب كلّ منهنّ.

-14.08د-18.30د: عرّفنا المخرج في هذا الوقت بمجيء "ماما" والدة "عيني" إلى بيتها، من خلال استرجاع الماضي، وكيف غدر بها أخوها إذ قال لها سأعود لأخذها بعد شهر، لكنّه لم يفعل، وبعد أن ضاقت عيني منها يرينا المخرج المعاملة السّيئة لها، وظلمها الكبير.

-18.35د-23.20د: عمر يتجوّل في الشّارع... وشجاره مع الأطفال المختلط باللعب أحيانا، ثمّ سرعان ما يعود المشهد إلى ذار سبيطار، وحياة النسوة المعتادة.

-23.07د-26.04د: في مشهد صامت من كلّ شيء حتى الموسيقى التّي اعتدنا عليها، تظهر عيني تجمع بعض الأفرشة، طالبة من ابنتها أن تخبر من يسألها بأنها ستعيرهم لإحدى جاراتها بغية استعمالهم في العرس، وأثناء حملها لهم وخروجها من الدّار تأتي تعليقات النّسوة من هنا وهناك، خاصةّ من فاطمة وسخريتها منها، وتظهر وجوه النّسوة بين متشفّي فيها ومشفق عليها.

26.04د: تظهر "عيني" في السّوق مع أحد التّجار وقد باعته كلّ شيء، وقبضت ثثمنا يكفيها لشراء الأكل ليومين أو ثلاث،.

-26.05د-29.15د: مشهد "عمر" يتجوّل في الشّارع وهو يتساءل على لسان الرّاوي، عن سبب الجوع الذّي يعيش فيه، ولماذا الجوع يسيطر على العديد من العائلات التّي يعرفها هو، ولابدّ أنّ للجوع سبب ما، إذ من غير المعقول أن يأتي هكذا من تلقاء نفسه، ومع مشاهدته لعائلة أجنبيّة تسكن بالقرب من الدّار وحالة التّرف الذّي هي فيه، يزداد عمر كراهية لحالته حدّ وصوله إلى التّفكير في الانتحار.

31.23د-36د: مشهد "عيني" ترتدي الحايك وتخرج في الظّلام الدّامس للبحث عن ابنها، متجوّلة بين الأزقّة إلى أن وجدته، ومع شجارها له يسقط مغميا عليه، فتحاول أن توقظه بشتّى الطرّق وسط تعليقات أختيه ونسوة دار سبيطار، مرجحات أنّ الإغماء سببه الجوع.

36.20د-40.24د: مشهد مؤثّر لـ "عيني" وعائلتها وسط تساؤلاتهم الكثيرة والحزينة، ليخيّم السّكون على دار سبيطار بعد يوم حافل من الأحداث والشجارات والفوضى، عمّ الهدوء على الدّار يبدو الكلّ نائما من خلال

تجوّل الكاميرا هنا وهناك مركّزة على وجوه الجميع النّائمة، وفي وسط الغرفة، مشهد للا عيني تصلّي وحدها هادئة بعد أن قضت النّهار تتشاجر مع الكلّ ساخطة على وضعها ناقمة على زوجها الذّي تركها وحدها تصارع غاضبة من أولادها الذّين التصقوا بها حدّ قولها، نراها تدعو الله أن يعينها ويعطيها الخبز.

40.24د: مشهد عيني تحمل سجادتها وتنهض. ليأتي جينيريك النّهاية.

**ب .علاقة الحلقة الثّانية بالرّواية:**

لا تختلف هذه الحلقة كثيرا عن الحلقة الأولى، فـ"لاّلا عيني" كذلك شخصيّة محوريّة في النّص، عرّف بها الكاتب وبعلاقاتها مع "ماما" وبناتها "عويشة ومريم" و"عمر"، والجيران كذلك، اقتبست أحداث الحلقة من رواية الدّار الكبيرة الصّفحات (29- 30-31-32-33-34-35).

نلاحظ من خلال مشاهدة هذه الحلقة أنّها تتوافق بصورة كبيرة مع ما هو موجود في هذا المقطع من الرّواية خاصّة ما تعلّق بالحوار بين "عيني" وبناتها وابنها ومع الجيران.

تبدأ الحلقة باقتطاف الرّاوي لمقطع من رواية الدّار الكبيرة ليعرّفنا بالذّي يحدث هنا، فاليوم هو يوم الخميس وهذا اليوم يبدو مميّزا جدا وحافلا خاصّة وأنّ عمر ليس لديه مدرسة.

جاء في الرّواية: " اليوم خميس، هو يوم عطلة، وليس على عمر أن يذهب إذن إلى المدرسة، إنّ "عيني" لا تعرف تتخلّص من ابنها، لقد وضعت في وسط الغرفة (كانونا) مليئا برماد الفحم، فالرّماد يستعل في عناء..."[1]

من بين الحوارات المشتركة كذلك بين الحلقة الثانية والرّواية، حوار لالا عيني والجدّة ماما، فقد جاء في المسلسل كما في الرّواية تماما:

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 29.

| في الرّواية: | في المسلسل: |
| --- | --- |
| " – لماذا لا يبقيك ابنك عنده؟... كان يهتمّ بك حين كنت لامرأته خادمة خلال سنين، حتّى إذا ما أصبحت ساقاك لا تقويان على حملك رماك كما ترمى الزّبالة، أليس كذلك؟ لقد أصبحت لا تصلحين لشيء... هذا هو الموضوع.<br>-عيني بنتي، يا أمّي الصّغيرة... لعن الله إبليس إنّه هو الذّي يضع في رأسك هذه الأفكار.<br>-ليت الموت يأخذك، لماذا لم ترفضي أن يحملك إلى هنا؟.<br>-ماذا كان في وسعي أن أفعله يا ابنتي؟.<br>-امرأته هي التّي أرسلتك إليّ، إنّه مستعدّ لأن يلعق قدميها، إنّها هي التّي تعمل لتطعمه أمّا هو فيقضي وقته في التّسكّع بين المقاهي، ابن الكلب... اسكتي، لا أريد أن أسمع صوتك... اسكتي إنّ الله قد ألقاكم عليّ حشرة تلتهمني"[1] | "- علاش وليدك ما خلاّكش في دارو، كي كنت بصحتك وتخدمي على مرتو كنت مليحة، وضرك كي فشلو قوامك أرماك للزّنقة كالزّبل، ما بقات فيك حتى فايدة ماشي هكذا.<br>-يا عيني يا بنتي، يا ميمتي أنعلي الشّيطان هو لي راه عاملك هذي الشّوفات الكلّ الي في بالك.<br>-الله يعطيك غمّة في فراشك، علاش قبلتي تجي لعندي علاش ما قعدتيش في دارو.<br>وأنا واش بيدي نعملك يا بنتي؟.<br>-(نسمع تعليق الرّاوي قبل أن تكمل عيني كلامها)-<br>-مرتو لي بعتاتك لعندي، هذاك خويا باش متزعفش عليه مرتو، نهار كامل وهو يبوس في رجليها، بالسيف المرا تخدم عليه وهو الكلب بن الكلب يدرولي في القهاوي... أسكتي. |

ومن أجل ملاءمة عنوان الحلقة الذّي كان الغرض منه التّعريف بـ"لالاّ عيني"، عمد المخرج إلى إضافة بعض المشاهد على النّص المقتبس، فقد رأينا إضافة حوارات بينها وبين بناتها، لم يكن موجودا في الرّواية، فقد جاء في المسلسل الحوار الآتي:

-يا عيني يا بنتي ديري ربي والنّبي في قلبك...

-وأنا واش رايحة نديرلكم اليوم للفطور، كانش ما جبتي من عند وليدك، ولا راه تاكل، نحّي طرف اللحم من فخذي .. آه"[2].

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 31.

[2].مسلسل الحريق، الحلقة الثّانية.

وعمد المخرج كذلك بإضافة كلمات إلى الكلام الأصلي، فبعد أن أنهى الاقتباس المشابه لكلام "عيني" لعمر السّاخط عن والده، أردفت عيني قائلة:" لو كان جيت بعقلي -بالكّفارة وصيام العام –كنت نرميكم للزّنقة ونهمل للجبل الخالي"، وهذا الحلف عادة من عادات النّساء الجزائريات أثناء الغضب والسّخط.

ومن المشاهد المضافة أيضا ولا أساس لها في الرّواية، ذهاب "عيني" إلى السّوق وبيعها لأفرشتها، والهدف من هذه الإضافة هو تبيان المخرج لحالة الفقر المدقع الذّي تعانيه المرأة ومعاناتها من أجل الحصول على لقمة العيش، فقد عبّر المخرج على هذا المشهد المضاف بحوار "عيني" مع ابنتها، ثمّ واصل الرّاوي شرح السّبب الذّي دفعها لذلك، فقد علّق الرّاوي قائلا: " باش تاكل وتوكّل أولادها اضطرّت عيني تبيع أدباشها في بعض الأحيان أدباشا ضروريّة وعندهم صلاحيّة كبيرة، تروح عند سماسرة سوق الخردة وتضع أمامهم هذه الأدباش مقابل بعض النّقود القليلة تكفي لأكل يوم أو يومين"[1]

واضطرّ المخرج كذلك لإضافة بعض الحوارات قبل انتهاء الحلقة، بعد أن أغمي على "عمر"، فقد توقفت الرّواية عند القول بأنّ "عمر" سقط، وعندما استيقظ وجد أمّه تصلّي وهو آخر مشهد في الحلقة، ولكنّ المخرج أخبرنا بالذّي حدث بعد سقوطه، وكيف أحسّت أمّه آنذاك، والأسباب التي أدّت إلى ذلك السّقوط، فأضاف الحوار التّالي:

"(عمر يسقط على الأرض).

-عمر واشنو صايرلك جاوبني؟ عمر أنا يماك .. يا محنتي على وليدي، عمر جاوبني، عمر واش صرالك.

-والو ما بيا خليوني.

-راه زاد عليه الحال (إحدى الجارات).

-ما يكون غير الخير لالا "عيني" (جارة أخرى)

-يمّا علابالي واشبيه راه جيعان (أخته).

- وماما (عمر).

-ماماك ذبحتها وسلختها ودرتها خليع* ودرك نجيبهالك لك تاكلها، عويشة أيا عاونيني.( ساعدتها على سحب ماما من المطبخ إلى الغرفة).

-ماما

[1].المسلسل الحلقة الثانية.

*. أكلة تقليدية، يتم تحضيرها للاحتفال بعيد يناير أو أيام عيد الأضحى، وهي تجفيف اللحم بالملح وتعريضه لأشعة الشمس عدة أيام حتى يجف.

-عمر وليدي (ماما)

-في هذي الدّار غير أنا الي مارانيش مليحة، كامل متفقين على راسي.. عويشة جيبي لخوك يتعشى.

-يمّا أنا جنابي بداو يسطروا عليّا وقتاش المرا ترجع لنا مطارحنا (عويشة)

-قريب يا بنتي، قريب، ارقدي[1].

انتهت الحلقة بصلاة عيني متضرّعة لله تعالى أن يعينها على توفير لقمة العيش، وأن تستطيع الاهتمام بعائلتها وأن يجيب دعاءها.

### 3.4. الحلقة الثّالثة: فطيمة*.

**أ .ملخص الحلقة الثّالثة:**

-1د-13د: الجينيريك.

( الأحد ذكرى ليوم سبيطار).

-3.50د-9.00د: مشهد العسكر الفرنسي يهجم على دار سبيطار، ويدقّ الباب بقوّة، محدثا هلعا وسط ساكنيها، وسط تساؤلات النّسوة حول هويّة الطّارق، وسط فوضى عارمة تعمّ الدّار، إلى أن يخرج النسوة جميعهن من منازلهم ويجتمعن وسط السّاحة.

-9د-14.37د: يدخل الفرنسيّون إلى الدّار، وشجار النّسوة معهم،ممّا يستدعي اعتداء العساكر عليهم وإدخالهم بالقوّة إلى بيوتهم، وإخراج الرّجال إلى ساحة الدّار.

14.56-د-18.25د: العسكر ينادي على "حميد سرّاج" ويطلب منه الخروج، في حين "منون" تبكي من الخوف وتظنّ بأنّها سوف تموت دون أن ترى أولادها،

20.00د-29د:- ويظهر رجال الشّرطة يعذّبون "فطيمة" أخت "حميد سرّاج" حتى تخبرهم أين هو، في مشاهد مريعة جدا ومخيفة، وهي تصرخ بأعلى قوّتها، ثمّ إغماء "زهور" من شدّة الرّهبة، خوف السّكان الشّديد

ثمّ مشهد انتفاض النّسوة على العساكر، بعد أن قام أحدهم بضرب "كريمو" وأسقطه أرضا.

-29.04د-32د: مغادرة العساكر للدّار وسط هتافات النّسوة وزغاريدهنّ ورقصهنّ فرحا بتغلّبهن على العدوّ حتّى يصرخ في وجوههن عمّي "الصّادق"، ويتكلّم معهنّ كلاما مؤثّرا.

[1].مسلسل الحريق، الحلقة الثانية.

-32.00د-35.50د:حديث الرّاوي عن حميد سرّاج، والتّعريف به، ويظهر وهو يقرأ في كتبه ويبحث عن أخرى، ثمّ مشهد لحميد سرّاج في المقهى يتكلّم على الثّورة، ثمّ حديث الرّاوي عن هذه الشّخصيّة، وعلاقتها بـ"عمر" خاصّة بعد إهدائه له كتاب (الجبال الشّامخات والرّجال) وفرحة كبيرة تجمع بينهما فحميد يمسك عمر من يديه ويلعب معه.

-37.37د-40.00د: عودة المشهد إلى الدّار والحياة العادية من أعمال البيت، ثم لالا "عيني" وسنّة وبعض النّسوة يتضرّعن لله بالدّعاء من أجل القضاء على المستعمر الغاشم، وفي الوقت ذاته حديث عن حميد سرّاج وما يقوم به تجاه فرنسا.

-41د: اجتماع النّسوة في بيت "فطيمة" للاستفسار عن حالها، وفي مشهد تقترب الكاميرا بصورة واضحة لتبيّن لنا وجه فطيمة عن قرب، ليأتي جينيريك النّهاية.

**ب.علاقة الحلقة الثّالثة بالرّواية:**

"فطيمة" هو العنوان الذّي حملته الحلقة الثّالثة من مسلسل (الحريق)، والذّي دامت ما يقارب (42د) و"فطيمة" هي أخت المناضل "حميد سرّاج"، اقتبست أحداث هذه الحلقة من رواية الدّار الكبيرة، بدءا من الصّفحة (36) وصولا إلى الصّفحة (45)، وكذا بعض مشاهدها كانت من الصفحات (51-58).

صوّر المخرج "مصطفى بديع" مشهد اقتحام الشّرطة للدّار الكبيرة بحذافيره، غير منقوص منه شيء محافظا في ذلك على الحوار الذّي دار بين كلّ الشّخصيّات بلغة عاميّة، وتجاوز هذا المشهد (20د)، حيث بدأ من (7د) لينتهي في (30د)

تميّزت هذه الحلقة بإضافة شخصيّتين لم تكونا ضمن الرّواية وهما " فاطمة" و"ديدي كريمو"[1]، ففي الرّواية تقوم "سنية" بفتح الباب، وهو الدّور الذّي أوكله المخرج لـ" ديدي كريمو"، الذّي أمر النّساء بالدّخول إلى بيوتهم في حين يتولّى هو الحديث مع العساكر، فقد جاء في الرّواية: " شقّت "سنيّة" الباب، وأخرجت رأسها: إنّهم الشّرطة حقا –عشرة عساكر- مجتمعون في الشّارع الضيّق، وهمّت "سنيّة" بأن تتراجع ولكنّها استجمعت قواها وسألتهم ما الذّي جاءوا يبحثون عنه هنا... إنّها الجريئة "سنيّة" هذه قالت:

-ليس عندنا لصوص ولا مجرمون في هذا البيت، فما تريدون؟"[2]

[1]. مثّل هذين الدّورين كلاّ من "عبد الكريم حناشي"و"باية بوزار" المعروفة فنّيا باسم (بيوّنة).

*. المقصود بها أخت "حميد سرّاج".

[2].رواية الدّار الكبيرة، ص 38.

كما أنّ المسلسل صوّر مظاهر التّعذيب التّي تعرّضت لها "فطيمة" وللإشارة فهناك اختلاف في التسميتين بين المسلسل والرّواية، ففي الرّواية حملت أخت سرّاج اسم "فاطمة"، ولكنّ المخرج في المسلسل –كما رأينا سابقا- فاقترح تسميتها ب"فطيمة" في حين "فاطمة" هي فتاة أخرى تسكن هناك، وهو مشهد مستحدث لم نره في الرّواية، التّي جعلت من هذه البطلة تصدر أصوات صراخ ونحيب، زرعا القلق والحيرة في نفوس ساكني الدّار وسرعان ما تحوّل إلى بكاء ورثاء لأخيها، على عكس "فطيمة" التّي في دار سبيطار فقد خيّم عليها الحزن والصّمت فلم تحرّك ببنت شفة، وإنّما تعرّضت للتعذيب من طرف المستعمر.وقصد المخرج منه واضح تماما؛ في إشارة منه إلى التّعذيب الذّي كان يتعرّض له الجزائريّون صغارا وكبارا رجالا ونساء وأطفالا مسلّحين وعزّلا أثناء الحرب.

اختلفت الأشعار التّي ألقتها "منون" بين ما جاء في الرّواية وما جاء في المسلسل بصورة كبيرة وواضحة بحيث لم نجد أي تشابه يذكر، فقد جاء في الرّواية أربعة (04) مقاطع شعريّة، (ص ص 40-41، ص 42، ص 43، ص 44).

ومن أمثلة ذلك:

جاء في الرّواية على لسان "منون":

جئت لأراكم

لأحمل إليكم السّعادة

ألا فليكبر أبناؤكم

ولينبت قمحكم

وليختمر خبزكم

ولتنعموا بالحياة لا يعوزكم شيء

ولتحالفكم السّعادة[1].

أمّا ما تلفّظت به "منون" في المسلسل فجاء على مقطعين فقط مختلفين هما:

البلاد كالمرأة، طاهرة حاملة

والحرّية مثل الصّبي

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 44.

ما تأتي للحياة إلّا بالوجع والبكا[1].

ثمّ بعد مدّة يسيرة، تلّفظت "منون" بالأبيات الآتية:

الحمّى بدأت تحمي دم الأمّ

يا من طلع رأس الجبل

وذاق نسيم الصّباح[2].

### 4.4. الحلقة الرّابعة: موريس:

**أ. ملخص الحلقة:**

**-3د:** تبدأ الحلقة بدار سبيطار الفارغة، مع تعليق الرّاوي حول الحادثة الماضية (هجوم العساكر على دار سبيطار).

4.25د-15د: مشهد "زهور" نائمة وهي تسترجع هجوم العساكر على الدّار، وصراخ "فطيمة" وفوضى النّسوة وحديث العساكر، فنراها تكاد تختنق من هول الحلم، ثمّ الحياة المعتادة في دار سبيطار، وشجار النسوة من جهة، وفي الجهة المقابلة نسوة يتحدّثن حول حادثة البارحة، وأخريات في بيت "فطيمة" يزرنها...

-15د-17.50د: مشهد "عمر" يتجوّل في الشّارع، والحياة في الشارع بشكل عادي، ويبدو أنّ "عمر" ينتهز الفرصة لكي يجمع بعض الخضر والفواكه المتعفنة والفاسدة، لعب الأطفال وشجاراتهم، الأسواق العامرة، النّاس تشتري حاجياتهم، اختلاط السّكان فمنهم الجزائري ومنهم الفرنسيّ...

18.23د: التقاء "عمر" مع رجل فرنسيّ ويتبادلان النّظرات، ثمّ يطلب منه أن يحمل له قفقته إلى بيته.

22.40د: مشهد "عمر" يحمل قفّة الفرنسيّ "موريس" المملوءة بالخضر والفواكه، يرافقه تعليق الرّاوي حول عمل العديد من الأطفال في هذا الوقت العصيب، خاصّة في مجال الحمالة ومسح الأحذية من أجل لقمة العيش.

24.20د: مشهد تناول العائلة الفرنسية للطّعام، وحوار بين "عمر" و"موريس" حول اسمه وعمره ودراسته...

28.23د: خروج "عمر" غاضبا من بيت "موريس" ورفضه قطعة الخبز، وتبرّعه بذلك المال الذّي أعطاه له على رجل فقير في الشارع.

---

[1]. مسلسل الحريق، الحلقة 3

[2].المسلسل، ح3.

31.41د: مشاهد عادية للحياة في دار سبيطار، نسوة يطهين الطّعام، وأخريات ينسجن، "منون" تبدو نائمة فاطمة تتجوّل في الدّار وتتكلّم مع هذه وتلك، عيني تتشاجر مع بناتها حينا وتخيط أحيانا أخرى، في المقابل "عمر" يجلس خارج البيت مع تساؤلاته الكثيرة التّي يعبّر عنها الرّاوي.

37د: يدخل عمر إلى بيته، ويكتشف عندما يرى القدر ما زالت تغلي فوق النّار أنّ الطعام غير موجود فيستسلم للنّوم، ولكنّه لا يستطيع النّوم بسبب ما حدث في بيت "موريس".

39د-45د: مشهد عيني تخيط على ماكينة الخياطة، وسط انزعاج سكان دار سبيطار منها كبيرا وصغيرا، وبعهم يفكّر في حيلة للتخلّص منها.

47د: لالا "فطومة" تحضر بعد الخضر للا "عيني" وتأثر الأخيرة لهذا العمل الإنساني، لتشرع مباشرة في تحضير الطّعام لأولادها الذّي ناموا جياعا.

49د: "عمر" يرفض بشدّة تناول الطّعام، لأنّه ما زال يتساءل من تسمية النّصارى لهم ب (بيكو).

- ليأتي جينيريك النّهاية-

**ب:علاقة الحلقة الرّابعة بالرّواية:**

استوحى المخرج نص الرّواية كلّه المتمثّل في حوار "موريس" أحد الّضبّاط الفرنسيين مع "عمر"، المشهد مأخوذ من رواية الحريق، بدءا من الصّفحة (172) وصولا إلى الصّفحة (177)، وباقي المشاهد الموجودة في الحلقة تمثّلت في الحياة داخل دار سبيطار، والتي استوحاها من الدّار الكبيرة.

تمثّل المشهد الذّي دار بين "موريس" و"عمر" حول اسمه وعمره .. إذ كان يظنّ بأنّ جميع الأطفال متشابهون وليس لديهم أسماء، هذا الأمر الذّي أزعج "عمر" وقرّر مجاراة الفرنسيّ في أسئلته والإجابة عنها بكلّ ثقة وكبرياء.

لكن المخرج جعل النّهاية مختلفة، ففي الرّواية يعطي "موريس" المال لـ"عمر" ويرافقه حتى يخرج من الباب ولم يخبرنا الرّاوي ما لذّي فعله الصبيّ بذلك المال، أمّا في المسلسل فقد أعطت الخادمة قطعة خبز لعمر، لكنّه رفضها، إضافة أنّه تبرّع بالمال لأحد المتشرّدين الذّين وجدهم بالخارج، والغرض من هذه الإضافة هو أنّ المخرج أراد أن يبيّن لنا أنّ الفرد الجزائري لديه كرامة عالية ويفضّل الموت على أن يأكل لقمة عيشه ذليلا، وأيضا رفضه للعمل تحت وطأة المستعمر، ويعبّر الرّاوي عن ذلك بقوله: " هناك شعور بالثّورة زعزعت كيان عمر، إنّ كيانه كلّه أملأ عليه الرّفض للخضوع، بمنع نفسه لأن يخضع إلى التّعاسة إلى الجوع ولكي ينتصر على هاتين الكربتين الذّي غلّل القدر بهما رجليه قّل من الأحسن أن يحملهما على ظهره ويواصل سيره إلى الأمام أفضل من أن يستسلم تحت

ثقلهم، إنّه يفضّل أن يكون سيره في الحياة شاقّا خير من أن يعيش غير مستحق وغير أهل"[1].

وانطلاقا من هذه الحلقة التّي حملت العديد من التّساؤلات على لسان "عمر" خاصّة بعد أن أيقن بأنّ المستعمر الفرنسي يسمّي جميع الأطفال بـ (يا ولد) تحقيرا لهم وتأكيدا على كونهم جميعا عبيدا متساوين لديه ممّا جعل الوعي يستيقظ عنده.

### 5.4. الحلقة الخامسة: الرّبيع:

#### أ. ملخص الحلقة:

-1د-3د: جينيريك البداية.

-4د-11د: مشهد الأطفال في المدرسة، يلعبون ويتبادلون أطراف الحديث، و"عمر" داما في رحلة البحث عن "فاست دو كاكي" من أجل إعطائه شيئا يأكله، يذهبون إإلى الشّارع فالغابة.

-12د-14.50د: مشهد "ديدي كريمو"

وهو يودّع كلّ من في دار سبيطار والدته "دوجة" ودّع "شريفة"، وغيرهنّ.

-15.30د-18.30د: التقاؤه مع "عمر" وتوديعه له، وعودة عمر إلى الغابة من أجل اللّعب.

-19د: مشهد "عيني" وفطّومة" و" زينة" يتبادلن أطراف الحديث ويتبادلن الأسرار.

-23د-24د: مشهد يبيّن الحياة القاسية في دار سبيطار، إذ يستعملون مرحاضا واحدا وحماما واحدا للاستحمام، حتى تضطرّ الفتيات للاستحمام جماعة.

-25د-30د: مشهد بين "عمر" و"زهور" مليء بالسّعادة والفرح حتّى أنّه نسي آلامه لبعض الوقت، وأطلقا ضحكات كثيرة.

-30د-33د: مشهد "فطيمة" وهي تصارع الموت وسط التفاف النّساء حولها، ثمّ مجيء الأطباء وأخذها، وسط هلع النّسوة خاصّة وأنّهن متأكّدين أنّها لن تنجو.

-34د-36د: مشهد تسلّل "عمر" إلى المقهى حيث يوجد هناك "حميد سرّاج" يحرّض النّاس على الثّورة على الكولون وفرنسا، لأنّها ظلمتهم وحقرتهم.

[1].مسلسل الحريق، ح 4.

36د-52د: مشهد هجوم العساكر الفرنسيين على المقهى للقبض على "حميد سرّاج" واختبائه في إحدى دهاليز المقهى مع "عمر"، في حين أنّ البقيّة تحلّوا ولأوّل مرّة بالشّجاعة وضرورة مواجهة المستعمر وعدم الخوف منه، إلى غاية استسلام العسكر الفرنسي وقرّر مغادرة المقهى، ليخرج بعدها "حميد و عمر"، ويغادر الجميع المقهى ما عداهما.

-53د: صورة مقرّبة على وجه "حميد سرّاج" ثمّ عينيه وهو يطالب بالحرب على فرنسا، لأنّها حسبه هي الحل الوحيد، ليأتي جينيريك النّهاية.

**ب.علاقة الحلقة الخامسة بالرّواية:**

استوحى المخرج هذا العنوان من رواية (الدّار الكبيرة)، ص 59، حيث يقول الكاتب: " ووصل الرّبيع ببطء، فأطلع أولى الأوراق النّحيلة الرّاعشة في شجرة الكرامة التّي كانت أغصانها المتشابكة تكلّل فناء البيت"[1].

كما صوّر المخرج لحظات رومانسيّة بين عمر وزهور (ص ص 64-65) من رواية (الدّار الكبيرة)، إلّا أنّه غيّر المشهد تماما، واكتفى أحيانا بتعليق الرّاوي حول العاطفة التّي تشدّ عمر إلى زهور.

جاء في الرّواية، كيف نادت زهور عمر وكيف اقتربت منه وكيف تعرّت أمامه بعض الشيء والتصاق عمر بها، والعاطفة التّي أحسّها تجاهها، ولكنّ المخرج اكتفى بتصوير لحظات فرح بين عمر وزهور داخل بيتها، وهما يتبادلان أطراف الحديث، وكما هو معلوم فالمسلسل يخضع لرقابة تربوية خلقية إضافة إلى مشاهدة الأسرة مجتمعة له، ولم يشأ المخرج الخروج عن الهدف المسطّر من عرض المسلسل الذّي يريد التّعريف بالإرهاصات الأولى للّثورة،

كذلك أضاف المخرج حادثة المقهى التّي كانت منتشرة بصورة كبيرة أيّام الثّورة رغم أنّها لم تكن موجودة ضمن الرّواية، لأنّه كان ممهّدا للانتقال إلى مكان آخر هو بـ(يني بوبلان) الذّي اقترحته "زهور"على عمر" أن يرافقها إلى هناك كما حملته الرّواية والفيلم على حدّ سواء.

**6.4. الحلقة السّادسة: كومندار:**

**أ. ملخص الحلقة:**

-1د-3.17د: جينيريك المسلسل.

-3د-6د: مشهد في بني بوبلان حيث الرّيف والنّهر والشّلال ولعب الأطفال، وزهور وعمر يقضيان وقتا جميلا6

د-9د: مشهد اجتماع زهور ووالدتها وأختها حول مائدة الطّعام وهو يتبادلون الأحاجي والأحاديث.

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 59.

-12.36د-13.45د: مشهد عمر يساعد قارة في بعض الأعمال.

-13.55د-20د: مشهد لحظات فرح وسعادة بين زهور وعمر تكاد لا تنتهي.

-20.30د-20.59د: التقاء عمر بكومونداز.

-21د-24.22د: مشهد لحياة الفلاحين في بني بوبلان، الحصاد والزّرع وعمل النّساء والرّجال، وصور الأطفال الصّغار..

-24.35د-"حدّق الطّفل عمر عينيه بالزّهور التّي ثبتت رجليها في حوض العين تقذف بالماء على ساقيها وسترتها مرفوعة .

**ب.علاقة الحلقة بالرّواية:**

ركّزت الحلقة على شخصيّة كومندار إذ كان يحكي لـ "عمر"، مالذّي حدث في الثّورة وكيف فقد رجليه، وكذا لقطاته الرّومانسيّة مع زهور.

### 7.4. الحلقة السّابعة: غونزاليس

هو معمل الخياطة التّي تخيط له "عيني" سبادرينات وتبيعها إياه، وتقبض منه نقودا لا تكفي سوى لشراء قوت يومها، وأهمّها الخبز.

**أ.ملخص الحلقة:**

تدوم هذه الحلقة ما يقارب اثنتان وأربعين دقيقة (42 د)فبعد جينيريك البداية، يعلّق الرّاوي معرّفا المعنى الحقيقي للجوع الذّي اكتشفه "عمر" من خلال حديثه مع "كومندار" سابقا، وأثناء هذا التعليق يلتقي "عمر" بـ"حميد سرّاج" الذّي أخذه معه إلى المقبرة حيث اجتمع الرّجال هناك، مواصلا المعلّق حديثه عن جوع النفوس للحرّية والانعتاق.

-د14: يعود المشهد مرّة أخرى إلى دار سبيطار، والحياة التّي تحياها النّسوة هناك.

-ابتداء من د 16 إلى غاية د33: مجموعة المشاهد المتعلّقة بعنوان الحلقة، إذ تظهر "عيني" على ماكينة الخياطة تكمل خياطة السّبارديناتوتطلب من "عمر" أن يعدّها واحدة بواحدة ويضعها في الصّندوق وتسجيل ذلك على ورقة كي لا ينسى، وفي الصّباح الباكر تظهر "عيني" و "عمر" في معمل "قونزاليس" وهو تابع للمستعمر الفرنسي،

وتظهر مجموعة من النّسوة كذلك يرتدين "الحايك" ويقفن في الطّابور منتظرات دورهنّ، وفي داخل المعمل تتشاجر "عيني" مع المسؤول عن العمل وتطلب منه رفع الثّمن قليلا، جرّاء تعبها ولكنّه يقابل ذلك بالرّفض الشّديد، ثمّ تأخذ "عيني" الثّمن وتعود به إلى المنزل.

وفي المنزل تطلب "عيني" من "عمر" مجدّدا أن يحسب النّقود ويقارنها بكمية "السّباردينات التّي أخذتها له. لتتأكّد بأنّه لم يخطئ، وتلح على ذلك مرارا، وفي مشهد مساو له، تبدو "مريم" تفرح في وسط الغرفة، لأنّها تظنّ بأنّ هذا الثّمن كفيل بشراء الدّجاج لتأكله، لتتفاجأ بأنّه يكفي فرينة الخبز فقط.

-بعد د 37 إلى نهاية الحلقة: يسترجع "عمر" ذكرياته مع أصدقائه في الغابة الذّي ظنّوا بعدما رأوا فرنسيين يدفنان صندوقا أبيض في الأرض أنّه كنز ثمين، ليتفاجأوا بعد عمليّة الحفر المراقبة أنّ الصندوق يحوي على ديك روميّ ميّت، تزامن هذا المشهد الاستذكاري وبكاء أخته "مريم" التّي يئست من إمكانية أكل الدّجاج.

**ب. في علاقة الحلقة بالرّواية:**

عمد المخرج لتفحّص صفحات رّواية (الدّار الكبيرة)، (101-102-103-104-105)، بكلّ مصداقيّة ليصوّر هذه الحلقة التّي سمّاها على اسم ذلك المالك الاسباني الذّي تشتغل عنده "عيني"، مع المحافظة على الاقتباس الكلّي للسّرد، إذ لا فرق بين الرّواية وبين المشهد الذّي رأيناه، ما عدا تلك اللّقطات التّي أصبحت معتادة في باحة دار سبيطار وحديث النّسوة وشجاراتهنّ، تشابه الحوار بين "عيني" و"عمر" في النّص وفي المشهد.

### 8.4. الحلقة الثّامنة: ماما

عنون المخرج هذه الحلقة على شخصيّة الجدّة التّي أصبحت منذ مدّة من عائلة لالا "عيني" بعدما جاء بها ولدها لترعاها مدّة ثم يأتي ليأخذها، لكنّه لم يأت بعدها أبدا، وبدت "عيني" قلقة منها فأخذتها إلى زاوية في المطبخ وبقيت هنا طريحة فراشها دائما.

يقتبس المخرج جانبا من حكاية "ماما" ومهاجمة الكلاب لها من خلال الصّفحات (109-110-111-112-113-114)، الواردة في رواية (الدّار الكبيرة)، مبرزا عدم تصديق "عيني" لها لذلك كانت تنهرها كلّ مرّة، مقنعة إيّاها بأنّها أضغاث أحلام.

يصوّر المخرج هذا المشهد مرّات عديدة، إذ تظهر "ماما" وهي تئن وتنادي لـ"عيني" في (د11)، وتتمتم بكلام غير مفهوم، ولكنّه يتّضح في (د14)، إذ تنادي خائفة من الكلاب التّي تحيط بها، فتنهرها "عيني" بشدّة

ممّا يستدعي تدخّل أولادها متسائلين عن السّبب الذّي يجعلها تكره الجدّة، ولكنّها تفسّر ذلك بأنّها تتدلّل فقط ويتكرّر المشهد نفسه في (د32) و (د34)، لتتضّح الحقيقة بعدها حيث يدخل "عمر" إلى المطبخ بعد سماعه لصراخ الجدّة ومناداتها لـ"عيني" لتطرد الكلاب في (د36) "فاجأ كلبا من الكلاب ذات مساء يصعد نحو الجدّة لا شكّ أنّ رائحة الطّعام الذّي في الطّاسة هي التّي تجذبه إلى هناك، إنّ الجدّة عاجزة عن منافسته عن الطّعام وعاجزة كذلك عن طرده"[1]، فيطرده من البيت ويركض وراءه محدثا ضجيجا، لتعمّ الفوضى في دار سبيطار ويستيقظ جميع السّكان على وقع حقيقة الكلاب وبأنّه ليس من أحلام الجدّة، فيقع اللّوم على "عيني" ويرمقونها بنظراتهم القاسية فنراها تستكين إلى زاوية في الغرفة ويعتريها التّفكير والشّرود.

وهكذا ركّز المخرج على الجدّة التّي تظهر في لقطات متناثرة في بقيّة الحلقات، ليركّز عليها في هذه الحلقة ولكنّه أهمل حقيقة مرض رجليها وعدم اهتمام عيني بذلك، إذ اكتشف هذا المرض بعد أن تعرّت رجلاها، ولكن المخرج بتر هذه التّكملة، لينتقل مباشرة إلى مجيء "منصورية" عند "عيني" ومن ثمّة تعود الحياة إلى طبيعتها في دار سبيطار معلنا عن نهاية الحلقة الثّامنة التّي دامت سبعة وأربعين دقيقة (47د).

### 9.4. الحلقة التّاسعة: فاطمة.

عنونت هذه الحلقة باسم (فاطمة) وهي واحدة من سكّان دار سبيطار، وتمثّل هذه المرأة جميع النّسوة المتواجدات هناك واللّواتي ضقن درعا من ماكينة الخياطة الخاصة بعيني، وأيضا شجارها المتواصل مع أبنائها، فلم تستطع النّسوة إمساك أعصابهنّ وإخفاء قلقهنّ لتعلن "فاطمة" الحرب الكلامية على "عيني" وتلتف الأخريات مؤيّدات لها، فتشتعل نار كلامية صاخبة بين عيني وبناتها وبين فاطمة ونسوة الدّار، وهذا الشّجار الذّي بدأ أوّلا بعدما طلبت "عيني" من أولادها الإكثار من إحضار الماء وصبّه في الغرفة للتّخلّص من الحرارة العالية، وبعد نيل التّعب منهم تحاول عيني معاقبتهم، ممّا يؤدّي إلى انفعالهم وشجاراتهم وهنا تتدخّل النّسوة لمواجهة "عيني"، فتركن "ماكينة الخياطة، لتصاول في هذه المعركة المحتدمة، فهي تردّ على هذه وتارة على تلك، تساعدها في ذلك بناتها، إنّ النّساء المجتمعات عاجزات عن مغالبتهنّ هنّ الثلاث[2].

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 114.

[2].نفسه، ص 84.

رغم كلّ ما تقذف ألسنتهنّ، كانت "عيني" وفرختاها تصبّان عليهنّ كلاما يقدّ من قلوبهن مزقا حيّة".

ولم يقطع هذا الشّجار سوى مجيء صاحبة المنزل، التّي بدأت في سبّ وشتم "عيني" ناعتة إيّاها بالغيورة منهنّ، لكنّ "عيني" تخبرها بأنّها تدفع ثمن كراء البيت لذلك فهي حرّة في تصرّفاتها وفي تربيّة أبنائها بالطّريقة التّي تعجبها.

إنّ الهدف من تصوير هذه الحلقة؛ هو إظهار كميّة الكبت التّي تعاني منهنّ النّسوة داخل أسوار تلك الدّار تحت سلطة الفقر والقمع، وما هذه الانتفاضة إلاّ انفجار لما يعانونه من نفسيّة صعبة، كحال الجزائريّين عامّة الذّين يعانون ضغوطات جمّة تحت وطأة المستعمر، ويتحيّنون فرصة للانتفاضة والثّورة.

### 10.4. الحلقة العاشرة: مصطفى:

عنون المخرج هذه الحلقة باسم "مصطفى"، وهو ابن عم "عيني" الذّي زارها في أوّل رمضان يحمل لها قفّة مملوءة بالمواد الغذائيّة ومنها الزّيت والعدس واللّحم، الذّي أدخل الفرحة على قلوبهم، خاصّة وأنّ اليوم هو رمضان ومحلّ كونزاليس يغلق أبوابه في وجه العاملات جميعهن.

اقتبس المسلسل صفحات رواية (الدّار الكبيرة) بدءا من (ص 116) إلى غاية (ص 124) اقتباسا ناجحا في مشهد يقلّ عن عشر دقائق (10د) يبدأ من (د17) وينتهي (د24)، تمثّل في استخراج البنتان للقفة الكبيرة وهما يفرحان ويرقصان، و"مريم" تعانق قطعة اللّحم بهستيريا كبيرة، في حين راحت "عويشة" تسرد على أمّها ما حدث تماما: "قولي لها إنّني مصطفى ابن لالا خيرة، آي، يا ابنة عمّي المسكينة، إنّني لم أرها منذ مدّة طويلة جدّا، هكذا كان يصيح بصوته العجيب، كان وجهه يدلّ على الطّيبة، لا أدري هل هناك كثير من الرّجال في مثل لطفه وأدبه"[1]. ثمّ يوضّح المسلسل كيفية تعامل النّسوة في دار سبيطار مع هذه الحادثة، بين من فرحن لها ومن سخطن عليها بسبب الغيرة والحسد.

الذّي أضافه المسلسل على هذه اللّقطات هو التّطرّق من جديد لشخصيّة "ديدي كريمو"، الذّي بدا مريضا جدا في حالة هستيرية صعبة، والمشاكل النّفسية التّي يعانيها.

ختم المخرج هذه الحلقة بسهرة رمضانية جميلة حيث انقسم النّسوة إلى فريقين، بعضهن سهرن في بيت "عيني" يتبادلن أطراف الحديث، والأخريات سهرن في ساحة الدّار يطبلن ويرقصن، ويشترك الفريقان في شيء

[1].رواية الدّار الكبيرة، ص 122.

واحد وهو ارتسام الضّحكات على وجوههنّ أنستهن ألم الجوع والفقر والحرمان، وحتّى الخلافات العائليّة، دام المشهد لأكثر من عشر دقائق (د42-د54) رسم فيه المخرج أبرز العادات والتّقاليد الجزائرية في سهرة رمضان التّي ميّزتها احتساء القهوة بعد الفطور والتّحلية المتمثّلة في (الزّلابية)* وغيرها، دون أن ننسى تركيزه على الأغاني الشّعبية والرّقصة العاصميّة المميّزة، ساهم هذا المشهد في شيئين مميّزين:

- إيصاله للعادات والتّقاليد والتّراث الشّعبي الجزائري خارج المجال الجغرافي.
- بثّه الفرحة في نفوس المشاهدين الذّين اشتاقوا لها منذ مدّة طويلة.

### 11.4. الحلقة الحادية عشرة: حميد سرّاج:

#### أ. الملخص:

يتمتع "حميد سرّاج" بثقافة كبيرة، ووعي هادف، كما أنه مثقف ويريد نشر الثقافة والوعي في بلاده التي يسود فيها الجهل، وهو إلى جانب ذلك فصيح وجريء وشجاع، لذلك اختار المخرج أن تكون الحلقة ما قبل الأخيرة معنونة باسمه في مدّة أكبر من الحلقات السّابقة إذ تجاوزت السّاعة كاملة في سابقة من نوعها مع الحلقات العشرة الماضية، كذلك نشب الحريق في هذه الحلقة بالتّحديد، إيذانا من المخرج بقروب الحرّية، بحيث اجتمع في هذه الحلقة تأملات "كومندار" وطموحه وبسالة "حميد سرّاج" وانتفاضة الفلّاحين.

في بداية الحلقة، يظهر المخرج انتقال "عمر" مرّة أخرى إلى ريف (بني بوبلان)، والحياة هناك، كما يركّز على جلوسه مع "كومندار" ليرتوي من كلامه عن التّضحيات من أجل الوطن ويفكّر فيها.

-وبدءا من الدّقيقة الواحدة والعشرين إلى غاية اكتمال الدّقيقة الرّابعة والعشرين (د21-د24)؛ يصوّر المسلسل حياة الفلّاحين وخدمتهم لأراضيهم تحت تعليقات الرّاوي دائما، ثمّ اجتماعهم من أجل التّخطيط لحرق بعض أراضي المستعمر، ليأتي مشهد (د26) وقد أكلت النّيران أكواخ الفلّاحين وسط هروبهم وصياحهم الذّي دام مدّة قصيرة (حوالي 3د).

-في د30: يسأل "عمر" "كومندار" عن "حميد سرّاج"، ليظهر "حميد سرّاج" مباشرة في السّجن وقد تعرّض للتّعذيب الوحشيّ من طرف المستعمر، ليدوم حتى الدّقيقة (د55)؛ ملخّصا هذا المشهد قبض المستعمر الفرنسي على "حميد سرّاج" وتعذيبه له، واستذكاره لـ"عمر" بين الحين والآخر، ثمّ دخوله في اضطراب نفسي صعب.

-يعود المشهد إلى حيث "عمر" و"كومندار" ليكمل له حكاية الحصان الأبيض الذّي يرفرف بجناحيه رامزا به

للحريّة المنتظرة، وداخل بيت "قرّة"، نراه يسأل زوجته عن عمر "زهور" الذّي بدا معجبا بها.

**ب. في علاقة "حميد سرّاج" الرّواية بـ المسلسل:**

ركّز المخرج على "حميد سرّاج" وأفرد له حلقة منفردة تحمل اسمه، بل أعطاه حجما كبيرا في مشهد يزيد عن العشرين (20) دقيقة، اقتبس بدايتها من رواية الحريق (بدءا من ص 111 إلى ص 128)، ولكنّه سرعان ما غيّر في ذلك، إذ جاء الاعتقال والاستجواب في المسلسل مخالفا تماما لما جاء في الرّواية، إذ ركّز المخرج على طريقة المستعمر التّي اعتدنا عليها في بقيّة الأعمال المصوّرة من الواقع الجزائري، إذ يقبض المستعمر على "حميد سرّاج" ويغرونه بالمال وغيره في سبيل أن يشي بمجموعة من المناضلين ولكنّه يرفض ذلك، ويفضّل التّعذيب على الخيانة.

أهمل المخرج تفاصيل الحريق واستعداد الفلّاحين لإشعاله والحوارات التّي دارت بينهم، كما أنّ مشهده جاء سريعا في دقيقتين، رغم أنّ المسلسل يحمل هذا العنوان، ويبدو أنّ المخرج في تركيزه على "حميد سرّاج" نسي التّأريخ لهذا الحادث المهم، كما أنّه لم يخبرنا ماذا حدث بعد ذلك وردة فعل المستعمر الفرنسي، ولم يبد كذلك حياة الفلاّحين بعد هذا الحادث الشّنيع، وكنّا نتمنّى لو طال مشهد الحريق وجعله في خاتمة المسلسل لتكون النّهاية مفتوحة على تأويلات عديدة من بينها اندلا ع حريق الثّورة.

**12.4. الحلقة الثانيّة عشرة: حسناء:**

**أ. الملخص:**

الحلقة الثّانية عشر من هذا المسلسل والأخيرة أيضا، جعلها المخرج في ساعة ونصف، بدأها بالحديث عن "لالّا حسنة" وزيارتها لـ "عيني" وحديثهما عن دراسة

"عمر" الذّي نصحته بالتّخلّي عنها، والتّوجه للعمل، ثمّ حديثها عن "حميد سرّاج" وتغليطه وتتمنّى لو يتوقّف عن افتعال المشاكل والالتفات لحياته، مع إظهار الحياة العادية في دار سبيطار كلّ هذا يدوم حتى الدّقيقة السّادسة والأربعين (د46) من عمر الحلقة.

-د47/د52: شجار كبير بين لالا "عيني" وأولادها حول الطّعام وانهيارها من شدّة البكاء ووقوفها عاجزة عن تحقيق لقمة العيش.

-د52-د60: تجنيد المستعمر الفرنسي للرّجال الجزائريّين من أجل الذّهاب معهم للحرب العالمية الثّانية؛ الحرب الذّي أصبح "عمر" يصرخ بها بكلّ قوّته وهو يتجوّل في دار سبيطار، وتردّدها بعده فطيمة أخت حميد سرّاج، واعتقادهم أنّها الوحيدة القادرة على تخليصهم من الذّل والجوع والفقر.

-1سا: يعلن المخرج عن خاتمة الحلقة، للحديث عن محاولة "عيني" الذّهاب إلى "وجدة" المغربية من أجل التّهريب، ولكنّها تفاجأ بمنعها من طرف المستعمر ووجوب حصولها على ترخيص من أجل الذّهاب، فتعود إلى بيتها في دار سبيطار تجرّ أذيال الخيبة.

-1سا و22د: تظهر عيني وابنتاها وعمر في يعملون في معمل النّسيج، الذّي أصبح يدرّ عليهم ببعض النّقود ليخلّصهم من الجوع.

-1سا و 23د: يستذكر عمر حديثه مع "كومندار" الذّي وعده بأنّ حصان الحرّية سيأتي يوما، ولكن على الجميع أن يكونوا مستعدّين للثّورة ليس ضدّ الجوع وإنّما ضدّ شيء آخر.

**ب. في علاقة الحلقة الأخيرة بالمسلسل:**

اقتبس المخرج من رواية (الدّار الكبيرة) من خلال صفحاتها (ص67-ص78)، ما أمكنه من أجل تصوير هذه الحلقة، فصوّر مجيء لالا "حسنة" وحديثها مع "عيني"، وتأنيبها لـ"عمر" ولكنّه لم يسمح لها بذلك بل واجهها مدافعا عن نفسه، كما جعله يدافع عن "حميد سرّاج" كي لا يترك مجالا لأيّ متفرّج أن يسئ للمناضلين الذّين ضحّوا من أجل الجزائر بأنفسهم ونفيسهم.

ينتقل إلى رواية (الحريق) بالضّبط إلى الصّفحات (ص 154 إلى ص159)، ليقصّ علينا حكاية لالا "عيني " وفشل سفرها مقتبسا إيّاها اقتباسا أمينا.

ولكنّه سرعان ما يعود إلى (دار سبيطار) ليظهر لنا أنّ "عيني" وعائلتها قد رزقا بعمل في مصنع للنّسيج ليجعلها نهاية سعيدة لها إذ بإمكانهم الآن الحصول على قطعة خبز.

يختتم المخرج المسلسل بتعليق "عبد الكريم القيطاري" المشابه لتعليق البداية؛ قائلا في نهايته: تشعب تألّم من وضعيّته ولكنّه لم ييأس أن يرى في الأفق بزوغ فجر حرّيته وانعتاقه، سوف نرى في القريب الكثير من الأشياء الجديدة، فوق هذا البلد تهبّ ريح الثّورة والأمل، إيه جزائرنا الحبيبة، شعبك يبحث عنك، لقد تعاهد بالزّحف من أجل تحريرك يا جزائر، سوف يكون السّبيل طويلا وشاقّا وثقل آلامنا مهلكا لدرجة الموت، لكن لا يهم الثّمن الذّي علينا دفعه ومهما كان، إذا كان النّصر ينتظرنا في النّهاية"، وأخطأ المخرج إذ جعلنا نستمع وقع حوافر الحصان الأبيض وصهيله، وكان من الأحسن لو أرفق هذا الأمر بصورة له ومشهد ركضه، ولكنّه اكتفى بالصّوت فقط معلّقا عليه، معلنا نهاية المسلسل كلّه في الدّقيقة (1سا و 26د).

**المطلب الخامس: المكان والزمن: بين الرّواية والمسلسل:**

**أ.دار سبيطار:**

هي المكان الأهم في الرّواية وفي المسلسل خاصّة، دار كبيرة تحتوي على عدّة مساكن، تسكنها عائلات مختلفة، جمعت بين جدرانها الحياة العادية لفئة معيّنة من الشّعب الجزائري، وخاصّة الطّبقة الفقيرة، وما عانوه في رحلة البحث عن لقمة العيش وعن الحريّة وعن الحياة المستقرّة.

تسكن هذه الدّار عائلة عمر، وأسر أخرى مشابهة، يجمعهم الفناء الواحد، فكان من الطّبيعيّ أن تنشأ بين هذه الأسر ضروب من المودّة والخصومة والصداقة والعداوة، والحب والكره، من خلال ما نقرأه في الرّواية ونشاهده في مشاهد المسلسل، وكثيرا على لسان الرّاوي، أحاديث الجارات إذ يتبادلن الشكوى والشتائم بسبب الحرّ والضّيق والمعيشة البائسة، وقد صوّر الروائي ذلك على نحو مفصل واقعي في مقاطع متفرّقة في الرّواية وحدا حدوه المخرج إذ لم يتوانى لحظة عن تصوير مشاهد الشّجارات بين النّسوة، وخاصّة مع السّب والشّتم الذّي كنّ يتلقونه من "عيني".

ينتمي إلى هذه الدّار أيضا المناضل "حميد سرّاج"، الذّي كان له الفضل في تنوير "عمر" والعديد من الأشخاص، بأهميّة الثّورة ضدّ المستعمر، حتى أشعل في قلوبهم روح المقاومة، وأعطى لعمر أجوبة على أسئلته الكثيرة أهمّها سبب الفقر الذّي يعيشه هو وكلّ من يسكن دار سبيطار.

تعبّر دار سبيطار على الجزائر كلّها شمالها وجنوبها وشرقها وغربها، من خلال الحياة التّي تدبّ فيها فهي"تعيش حياة طائشة عمياء، حياة يهزّها الحنق والغضب والخوف في كل لحظة، كل كلمة تقال في هذه الدار فهي شتيمة أو نداء أو اعتراف. وكأنّ أهل الدار يحتملون ما يحدث فيها من اضطرابات في مذلة، إنّ الحجارة في هذه الدّار تعيش أكثر من القلوب.."[1].

[1]. رواية الدار الكبيرة، ص 92.

**ب.المدرسة الفرنكو إسلاميّة:**

هي المدرسة التّي يرتادها "عمر" ليتعلّم فيها دروسا شتّى، ويتمنى أن يحقّق حلمه عندما يكبر، ويتحصّل على أموال طائلة عندما يعمل بشهادته، فهو لا يريد أن يكون حمّالا ولا ماسح أحذية، فهو يجيب على كلام لالّا "حسنة" التّي تطلب منه أن يعين أمّه "عيني"، وتخبره أنّه لا فائدة من هذه الدّراسة، وأنّ الأصح هو عمل يسترزق منه للقضاء على الفقر، قائلا:

-"أنا راني نروح للمسيد باش نتعلّم، باش كي نكبر نربح بزاف دراهم بقرايتي"[1].

وهي المدرسة نفسها أيضا التّي يعتبرها فرصة للقاء صديقه "فاست دو كاكي" والحصول أحيانا على قطعة الخبز المحروم منها في بيته واقتسامها معه، "كغيره من رفاق الحيّ الذّي يسكن فيه، لكن الذّي يهمّه أكثر عنـــدما يأتي إليها هو البحث عندهم عن قطع الخبز التّي يصحبونها معهم، والحصول عليها مهما كانت"[2].

ولكن هذه المدرسة بالنّسبة له فقدت مصداقيتها من خلال المعلومات الكاذبة والمغلوطة التّي كان يقدّمها الأستاذ "حسن"، ليستسلم في النّهاية بعدما أخبرهم بأنّ فرنسا ليست وطنهم الأمّ، فلم يعد يجد فيها أجوبة شافية عن أسئلته الكثيرة التّي ما فتئ يطرحها.

(المدرسة) هي المكان الذّي بدأت به كلّ من الرّواية والمسلسل، لأنّها تحمل دلالات كثيرة، نتعرّف عليها فيما بعد بعد الغوص في أعماق المسلسل وكنه أسراره، إذ تتحوّل من ملقّن للعلم إلى فضح للمستعمر الفرنسيّ الغاشم.

**ج. السّوق:**

ورد في النّص مرّة واحدة، إلّا أنّه ترك انطباعا قاسيا وسيّئا عند "عمر" إذ أحسّ بالذّل والقهر، فقد كان " بشعر بموت في نفسه من طول ما نبش في أكوام الفضلات في السّوق المسقوفة، كان يذهب إلى السّوق بحثا عن خضر يمكن الانتفاع منها، فإذا عثر على شي منها، أخذ يلتقطه ويدسّه في قفّته، وكان يعود من هذه الجولة وقد

[1].المسلسل، ح 12.

[2].رواية الدّار الكبيرة، ص 12.

امتلأ قلبه حقدا وضغينة"[1].

رأينا السّوق أيضا في المسلسل عندما ذهبت عيني لبيع بعض الأفرشة من أجل دراهم معدودة تقيها الجوع ليومين أو ثلاثة، ثمّ تكرّر المشهد مع "عمر" وهو يتجوّل مع الضّابط الفرنسيّ عندما طلب منه حمل سلّته المملوءة بما لذّ وطاب من الخضر والفاكهة.

يعتبر السّوق لحظة فاصلة في المقارنة بين الشّعب الجزائري الفقير والشّعب الفرنسيّ الغنيّ، وكيف يقتات الثّاني ممّا تشتهيه نفسه ويلجأ الأوّل إلى القمامة، وتتجلّى هذه المقارنة أكثر وضوحا عندما يتساءل "عمر" عن السّبب الذّي يجعل كلّ الذّين يعرفهم فقراء، والمقصود هنا بالذّين يعرفهم هم جيرانه في دار سبيطار، ودار سبيطار تمثّل الجزائر العميقة، سرعان ما يتساءل القارئ والمشاهد أيضا، ليكون الجواب المضمر هو أنّ الفرنسيّين سلبوا الجزائريّين من حقوقهم في العيش.

**د. الرّيف:**

للرّيف أهميّة واضحة في بناء الرّواية وخاصّة في جزئها الثّاني (الحريق) إذ كان لريف منطقة (بني بوبلان) نصيبا كبيرا في تسيير الأحداث " لقد صعد عمر مرّات إلى (بني بوبلان) مع "زهور" التّي كانت أختها متزوّجة رجلا من الجبل، إنّ المزارعين في (بني بوبلان) يعيشون في يسر حيث ينساب الماء في الخضرة بين أشجار التّوت والميس".

ركّز المخرج أثناء تصوير الحلقات الخاصّة بريف "بني بوبلان" على مناظره الجميلة، فركّز على الشّلال وعلى البحيرة، وعلى حقوله الفلّاحين وموسم الحصاد، وكذلك المروج الواسعة، فقد أعطى المخرج الرّيف التّلمساني حقّه من التّصوير.

**هـ. المقهى:**

تمثّل المقهى نقطة تحوّل في المسلسل ففيها عرف "عمر" أجوبة لأسئلته الكثيرة التّي دارت في مخيّلته لمدّة كبيرة من الزّمن، من خلال استماعه لكلام "حميد سرّاج" كما تعتبر كذلك مهدا للثّورة، فمنها قال "حميد سرّاج" لا شيء يخلّصنا من المستعمر سوى (القيرة) أي الحرب.

**و. بيت موريس:**

صحيح أنّ بيت الضّابط الفرنسي لم يظهر في المسلسل سوى مرّة واحدة في حلقة (موريس)، ولكنّه كان

[1].رواية الدار الكبيرة، ص 172.

نقطة تحوّل صارمة في حياة "عمر"، إذ عرف أنّ الفرنسيين ينعتون كلّ العرب بكلمة واحدة وكأنّهم عبيد لديهم دون هويّة، ممّا جعله يثور لإرجاع هويّته الضّائعة، وكرامته المسلوبة، ومن ثمّ تأجّجت بداخله ثورة أخرى مغايرة لثورة الخبز.

مرّ المسلسل زمنيّا، بفترات متعدّدة، أهمّها:

- زمن الرّواية: 1954م.
- زمن الفيلم: 1974م.
- زمن مجريات الأحداث: 1939م.
- زمن المشاهدات: ما يفوق 10 ساعات.

**المطلب السادس: الصّورة:**

جاء الفيلم بالأبيض والأسود؛ دون استعمال أيّ لون آخر، وحمل بين طياته دلالات عديدة، وصور لا تعدّ ولا تحصى، تبعث بعضها على الفرح، في حين يبعث أغلبها على الأسى والحسرة، وتراوحت بين اللّقطات القريبة التّي تكرّرت كثيرا، وبين اللّقطات البعيدة، ومن أهمّ اللّقطات التّي ركّز عليها المخرج كثيرا أثناء التّصوير:

**أ.التّركيز على العيون:**

ركّز المخرج في عديد من اللّقطات القريبة والقريبة جدا على عيون أبطال مسلسله، وجاءت هذه النّظرات مختلفة بحسب اختلاف ظروف كلّ شخصيّة.

فالتّركيز على عيون "عمر" حملت للمشاهدين الأمل واليقين، لأنّ فيهما تطلّع كبير للمستقبل في نظرة بعيدة غير أنّها تبدو حزينة، أما تقرّب الكاميرا من عيون "عيني" ففيهما إحساس العبد الفقير الذّي أنهكه التّعب والشّقاء وكلّها أمل أنّ الأيّام القادمة ستحمل له كسرة خبز، ولم يكتف المخرج بهذا فقط ركّز على عيون "منون" التّي طلّقها زوجها وأخذ أولادها فنراها دامعة متأملة للقائهم يوما، أمّا في تركيزه على عيون "زهور" فهو تركيز الفتاة الحالمة الشّابة كغيرها من الفتيات بأن تعيش قصّة حبّ خالدة وتبني عشا زوجيّا سعيدا، خاصّة وأنّ "عمر" كان قريبا منها حيث اختلطت لديها مشاعر الأخوّة مع مشاعر الأنوثة، في حين حملت اللّقطة القريبة على عيون "كومندار" استرجاع ذكريات الثّورة والنّضال والمعركة التّي فقد فيها رجله، وعديدا من رفقاء نضاله، لتكون نظرة "موريس" نظرة خوف وحيرة من ردّة فعل التّحدّي من صبيّ لم يتجاوز العاشرة من عمره.

**ب.التّركيز على الأمكنة:**

من ضمن اللّقطات القريبة التّي اعتمدها المسلسل هو التّركيز على الأمـــكنة، فقد ركّز كثيرا على بيت

"عيني" للدّلالة على الفقر الذّي يعيشه أغلب سكان دار سبيطار وغيرهم في كامل ربوع الجزائر، وركّز على البئر وهو من بين المشاكل التّي تعاني منها النّساء من خلال انعدام الماء، كما لا ننسى تركيزه على الشّوارع الجزائريّة التّي تعدّدت فيها وجهات النّظر بين راغب في الثّورة وخائف منها وخائن لها، وبين منخرط في العمل السّياسي ورافض له، وأخيرا بين مقتنع بالوجود الفرنسي في الجزائر ومحارب له.

**ج.اللّباس:**

عكس الفيلم اللّباس التّقليدي الجزائري، فقد ظهرت النّساء في البيت بما يعرف بـ(الجبّة أو الروبة)، الموشّحة بغطاء الرّأس المعروف عند بعض المناطق باسم (المحرمة أو الفولارة)، وهي غطاء خفيف يوضع على شعر النّسوة، أمّا خروجهنّ من البيت فيقتضي ارتداء (الحايك) مهما كانت صفتها، وهو لباس واحد عبارة عن غطاء أبيض يغطّي الجسد كاملا من الرأس إلى القدمين وحتى الوجه عند بعضهنّ أو تضيف له (العجار) وهو قطعة بيضاء توضع على نصف الوجه تغطّي الأنف والفم، فلا يظهر حينها من المرأة سوى العينين.

**د.السّهرة الرّمضانيّة:**

ينهي المخرج الحلقة العاشرة من المسلسل بإحدى عادات الشّعب الجزائري، وهي (السّهرة الرّمضانيّة)، حيث تجتمع العائلات في مكان واحد يتسامرون ويتبادلون الأحاديث ويتناولون الأكلات التّقليديّة، كالزّلابية التّي وزّعها "ديدي كريمو"، ثمّ رأينا كيف بدأت النّسوة في الرّقص والتّمايل والتّصفيق والدّق على الطّبول، وفي سهرة أخرى في بيت عيني حضرت القهوة وحكايات جميلة ومضحكة.

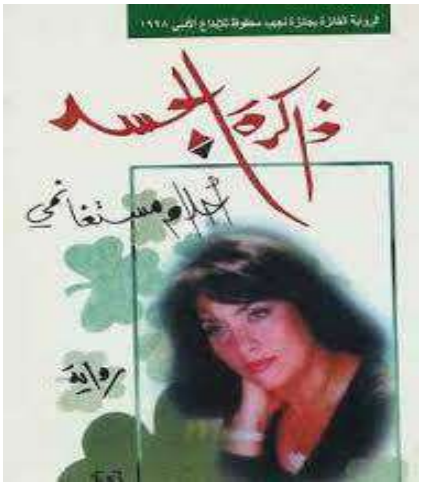
-في ساحة دار سبيطار الدّاخلية

-في بيت لالاّ "عيني".

## المبحث الرابع: رواية ذاكرة الجسد

### المطلب الأول: بطاقة فنية للرواية / المسلسل:

#### 1.1. الرواية:




أ. **الاسم**: ذاكرة الجسد

المؤلّف: أحلام مستغانمي.

سنة النّشر: 1993م طبعة أولى*.

دار النّشر: دار الآداب –بيروت–

عدد الصّفحات: 404.

لغة العمل: العربيّة.

**ب. الروائية:**

روائية جزائريّة حاصلة على جائزة نجيب محفوظ 1998م، مواليد 1956م بتونس، خريجة كليّة الآداب في الجزائر، ليسانس أدب عربي، حاصلة عام 1982م على دكتوراه علم الاجتماع من جامعة السّوربون في باريس بدرجة ممتاز، تحت إشراف المستشرق الرّاحل جاك بيرك[1]، ترجمت رواياتها إلى لغات عديدة بالإضافة إلى الفرنسية والإنكليزية نجد مثلا: الكردية والإيطالية والصّينيّة...وصنّفتها مجلّة فوربس الأمريكيّة* في العام 2006م الكاتبة العربيّة الأكثر انتشارا في الوطن العربي، بتجاوز مبيعات كتبها المليوني نسخة[2].

أعجب بأعمالها الرّئيس الرّاحل أحمد بن بلّة، فوقّع لها باسمه ديوانها عابر سرير إذ كتب عليه: إنّ أحلام مستغانمي شمس جزائريّة أضاءت الأدب العربي، لقد رفعت بإنتاجها الأدب الجزائري إلى قامة تليق بتاريخ نضالنا تفاخر بقلمها العربي والتزامها القومي افتخارنا كجزائريّين بعروبتنا[3].

بدأت أحلام مسيرتها كشاعرة في سنوات السّبعينات، إذ أصدرت ديوانين شعريين قبل أن تنتقل إلى كتابة الرّواية وتغوص فيها، ثمّ أعادت تجربة الشّعر مرّة ثانية، إذ تقول عن هذه التّجربة على مدى عمر خنت الشّعركنت

---

[1] .على غلاف، عابر سرير رواية لـ أحلام مستغانمي، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط2، 2003م.

*. **فوربس** Forbes : شركة نشر ووسائل إعلام أمريكية، تعد أكثر القوائم شهرة في العالم، وتعنى في الدرجة الأولى بإحصاء الثروات ومراقبة نمو المؤسسات والشركات المالية حول العالم، وتقوم كل عام برصد وأحصاء أرصدة أغنياء العالم، وتصدر قائمة بأسماء أكثر 100 شخص الأعلى دخلا في العالم، كما تصدر إحصاء لمئة شخصية الأكثر تأثيرا في العالم، تأسّست عام 1917م، وتمتلك 7 نسخ بلغات مختلفة.

[2] .على غلاف، الأسود يليق بك رواية، أحلام مستغانمي، نوفل دمغة النّاشر هاتيست أنطوان، دط، 2012م.

[3] .أحلام مستغانمي: عابر سرير رواية (الغلاف).

دائمة الانشغال عنه بكتابة ما يفوقه شاعريّة، حرصت أن تكون الحياة هي قصيدتي الأجمل، لا تبحثوا عنّي في هذه النّصوص عن أشعاري، ما هذه المجموعة سوى مراكب ورقيّة لامرأة محمولة على أمواج اللّهفة، ما ترك لها الحبّ من يد سوى للتّجديف بقلم...[1].

من أعمالها:

- ديوان: على مرفأ الأيام سنه 1972 م
- ديوان: الكتابه فى لحظة عري 1976م
- رواية: ذاكره الجسد 1993 م.
- رواية: عابر سرير سنة 2003 م.
- كتاب: نسيان com.سنه2013 م.
- ديوان عليك اللهفه 2015 م.
- شهيا كفراق لسنه 2018 م.

**ج. ملخص الرواية:**

تعتبر هذه الرّواية من أبرز الأعمال وأهمّها في الوطن العربي، وأكثرها تأثيرا، وقد حقّقت نجاحا باهرا وأثارت حولها العديد من الآراء والمواقف وأسالت حبرا فيّاضا ممّا جعل بعضهم يراها الرّواية الأكثر جدلا، وظلّت لعدة سنوات الرواية الأكثر مبيعاً حسب إحصائيات معارض الكتاب العربي في الدّول العربيّة المختلفة، تناولت الدّراسات النّقدية والأكاديميّة المنجزة من طرف النّقاد والأساتذة وطلبة الجامعات في الوطن العربي الرواية بكثير من النّقد والتّمحيص والتّحليل.

الرّواية التّي قال عنها الشّاعر نزار قباني: روايتها دوّختني. وأنا نادراً ما أدوخ أمام رواية من الرّوايات وسبب الدَوْخَة أن النّص الذّي قرأته يشبهني إلى درجة التّطابق، فهو مجنون، ومتوتّر، واقتحامي، ومتوحّش، وإنسانيّ وشهوانيّ.. وخارج على القانون مثلي، ولو أن أحداً طلب منّي أن أوقّع اسمي تحت هذه الرّواية الاستثنائية المغتسلة بأمطار الشّعر.. لما تردّدت لحظة واحدة.. هل كانت أحلام مستغانمي في روايتها (تَكتُبُني) دون أن تدري.. لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء، بجماليةٍ لا حدّ لها.. وشراسةٍ لا حدّ لها.. جنونٍ لا حدّ له... الرّواية قصيدة مكتوبة على كلّ البحور.. بحر الحب، وبحر الجنس، وبحر الإيديولوجية، وبحر الثّورة الجزائرية بمناضليها

[1] .على غلاف، عليك اللّهفة شعر، أحلام مستغانمي، نوفل دمة النّاشر هاتيست أنطوان، القاهرة، دط، 2015م.

ومرتزقيها، وأبطالها وقاتليها، وملائكتها وشياطينها، وأنبيائها وسارقيها.. هذه الرّواية لا تختصر ذاكرة الجسد فحسب، ولكنها تختصر تاريخ الوجع الجزائري، والحزن الجزائري، والجاهلية الجزائرية التي آن لها أن تنتهي.. وعندما قلت لصديق العمر سهيل إدريس رأيي في رواية أحلام، قال لي: لا ترفع صوتك عالياً.. لأن أحلام إذا سمعت كلامك الجميل عنها، فسوف تُجنّ... أجبته: دعها تُجنّ.. لأن الأعمال الإبداعية الكبرى لا يكتبها إلا مجانين لندن 20 / 8 / 1995م-[1]!!.

تقع الرّواية في (404) صفحة، تنقسم على ستّة (06) فصول متفاوتة الطّول والقصر، تؤرّخ للعديد من الأحداث منها الثّورة الجزائريّة، وبعدها ثورة الدّم أكتوبر 1988م.

يسرد الرّواية فنّان يدعى "خالد بن طوبال " المجاهد الجزائري الذّي فقد ذراعه اليسرى أثناء الحرب مع المستعمر الفرنسي، وقصّة الحبّ الجارف والغريب مع "حياة" ابنة "سي الطّاهر" شهيد الحرب، وصديقه وقائده في الجهاد الذّي عاش معه لحظات لا تنسى، قبل أن يستشهد.

أما هي –البطلة- فتغرم به دون اعتراف منها بذلك، أو ربما هي رأت فيه صورة الأب فأحبّت حناهوصورة ماضيها الذّي لا تعرف عنه الشيء الكثير، وخاصة والدها "الطّاهر عبد المولى" الذّي تريد من "خالد" أن يخبرها عنه، فتعرفه كأب وليس كرقم في قائمة المليون والنّصف المليون من الشّهداء، وتتعقّد هذه القصّة بعد ظهور "زيّاد" الفلسطيني أحد المقاومين في لبنان والصّديق الحميم لـ"خالد" والشّاعر الذّي فاضت حنجرته بأعذب الكلمات وأجودها، جعل "حياة" تتعلّق أيضا به أو بحرفه وشخصيّته، أو هكذا خيّل لـ""خالد" بعد أن اشتعلت نار الغيرة في قلبه.

تستمرّ الرّواية في عديد فصولها بين استذكار واسترجاع للأحداث الثّورية، وخاصّة تلك المعركة الدّامية التّي أفقدت البطل ذراعه اليسرى، وبين علاقة الحب الجارفة والغامضة، لتكون النّهاية غير متوقّعة تماما، فـ"زيّاد" يستشهد في سبيل وطنه، و"حياة" تتزوّج رجلا من أعيان الجزائر، و يظلّ "خالد" يرسم ثورة العالمين ويحمل صلاح البلاد في قلبه، ويقرّر هذه المرّة أن يرسمها من داخلها من أرضها حيث مسقط رأسه، وليس في بلاد الغرباء، فيعود إلى قسنطينة بعد وفاة أخيه "حسّان" في أحداث الجزائر الداميّة (1988م).

[1] .على غلاف: ذاكرة الجسد (رواية)، أحلام مستغانمي، دار الآداب، بيروت، ط 15، 2000م.

### 1.2. المسلسل:

أ-الاسم: ذاكرة الجسد.

عدد الحلقات: 30 حلقة.

مدة الحلقة: 45 دقيقة.

بطولة: جمال سليمان "خالد بن طوبال"، أمل بوشوشة "حياة"، ظافر العابدين "زياد".

-الصّورة أثناء تصوير (ذاكرة الجسد) في باريس، على اليمين "ظافر العابدين، أمل بوشوشة في الوسط، وعلى اليسار جمال سليمان.

لغة العمل :العربية.

سيناريو :ريم حنا[1]

إخراج: نجدة إسماعيل أنزور.

نوعيّة العمل: مسلسل تلفزيوني.

**ب.المخرج:**

"نجدت إسماعيل آنزور": مخرج سوري ولد في حلب سنة 1954م، اتجه إلى إخراج أول فيلم تلفزيوني له (نزهة على الرمال) سنة 1987م الفائز بالجائزة البرونزية في مهرجان بغداد العالمي الأول للتلفزيون عام 1987، ليخرج بعده، بسنة واحدة، أول فيلم سينمائي (حكاية شرقية) الفيلم الذي شارك، في 23 مهرجانا دوليا وعربيا وحصل على العديد من الجوائز والشهادات التقديرية، وقد زار الكثير من

[1]. ريم حنا :كاتبة سيناريو سوريّة ، بدأت أولى تجاربها مع التلفزيون عام 1993 م، مع مسلسل (أحلام مؤجلة)، من أعمالها (مسلسل الفصول الأربعة ج1 1999م و ج2 2020م، 24 قيراط 2015).

الدول الأجنبية، مما عمّق، في رأيه، خبرته الفنية وانفتاحه على آفاق جديدة من التقنية والتطوير، أسس المدرسة البصرية في الفن التلفزيوني وأخرج عام 1994 م مسلسله نهاية رجل شجاع عن رواية للأديب حنا مينة، الذي يعتبر نقلة نوعية في تاريخ الدراما العربية.

شارك في العديد من الفعاليات والمهرجانات السينمائية في العالم والوطن العربي، منها مهرجان القاهرة السينمائي مهرجان قرطاج السينمائي ملتقى الرواية والفيلم بالمغرب مهرجان القارات الثلاث في فرنسة مهرجان نيويورك السينمائي مهرجان الشرق الأوسط وآسيا في اليابان ملتقى السينما العربية الأول في معهد العالم العربي في باريس[1].

-من أشهر أعماله التلفزيونية :

- نهاية رجل شجاع

الجوارح من أعماله::

- الجوارح 1995م
- الموت القادم إلى الشرق 1997م
- الكواسر1998م
- رمح النار 1999م
- البواسل2000م
- فارس بني مروان 2004م
- المارقون 2005م
- رجال الحسم 2009م
- ذاكرة الجسد 2010م
- ما ملكت أيمانكم 2010م
- آخر الفرسان 2013م

**ج. ملخص المسلسل:**

(ذاكرة الجسد) مسلسل تلفزيوني، إنتاج تلفزيون (أبو ظبي) عام 2010م، مقتبس من رواية تحمل العنوان نفسه للكاتبة الجزائريّة "أحلام مستغانمي"، تدور أحداث المسلسل حول "خالد" الرسّام الذّي فقد ذراعه أثناء الحرب

[1] .نجدة إسماعيل آنزور : الموسوعة العربية www.3rabica.org، 13 يونيو 2016م، 14سا.

الجزائرية مع المستعمر الفرنسي، ويقع في غرام "حياة"؛ ابنة مناضل جزائرى كان صديقاً لـ"خالد" أثناء ثورة التحرير لكنه قُتل أثناء الحرب.

أخرج السّوري "نجدة إسماعيل أنزور" المسلسل الذّي أعادت كتابة قصّة السّيناريو السّورية "ريم حنّا"، بلغة عربية فصيحة قضى بذلك على مشكلة اللّهجات التّي كانت ستتعدّد في المسلسل نظرا لمشاركة نخبة من النّجوم العرب فيه، أهمّهم السّوري "جمال سليمان" والجزائريّة "أمل بوشوشة" والتّونسي "ظافر عابدين" أبطال المسلسل ولكن هذا لم يمنع وجود اللّهجة الجزائريّة القسنطينية في بعض اللقطات خاصّة عندما تكون المشاهد مصوّرة في العاصمة أو قسنطينة.

يبدأ المسلسل من لحظة النّهاية، فـ"حسّان" أخ "خالد" قد مات، وقبل هذا حبيبته "حياة" تزوّجت من "سي مصطفى" الذّي جرّد بعدها من منصبه الوزاري، وحرب الجزائر الدّامية قد اندلعت، فيتخلّى "خالد" عن لوحاته وحياته الباريسية ويعود إلى (قسنطينة)، فيظهر في اللّقطة الأولى من المسلسل في برنوسه الأبيض يحمل قلما ويخطّ ذاكرته فوق أوراقه، وهو المشهد نفسه الذّي نراه قبل اللّحظات الأخيرة من نهاية المسلسل، وبينهما يسترجع ذاكرته طوال (30 حلقة)، يستذكر "حياة" ولحظاته معها، و"زياد"، وأخيه "حسان"، ومعاركه وبطولاته مركّزا على المعركة الحزينة التّي فقد فيها ذراعه، و"سي الطّاهر" وهو يوصيه على "حياة" الصّغيرة التّي طلب منه أن يسمّيها في البلديّة ويقبّلها نيابة عنه، ورفقاء دربه في الجهاد وعلى رأسهم "سي مصطفى" الذّي أصبح يحتلّ مكانة مرموقة في الوزارة، و"بلحاج" الذّي خطّط فيما بعد للاندلاع الثّوري الدّموي في الجزائر 1988م، وصديقاته اللّواتي أردن أن يكنّ حبيباته أو زوجاته، ولكنّه اعتذر منهنّ مكتفيا بعلاقة لا تسمن ولا تنسي من جوع، ولا تشبع رغبة نسيانه للحبيبة التّي صارت زوجة رجل آخر.

يستمرّ المسلسل في عرض كلّ هذه الأحداث ضمن حلقات متتابعة مدّتها ما يقارب الخمسين (50د) دقيقة، مصوّرة في كلّ من (باريس– العاصمة– قسنطينة)، وتأتي النّهاية من جسر قسنطينة حيث يسلّم "خالد" ذاكرته إلى الرّوائيّة "أحلام مستانمي"، التّي راحت تقرأ على مسامعنا مطلعها، وتبدو من بعيد بطلة العمل "حياة / أمل بوشوشة)، تتمشّى بالقندورة القسنطينية التّقليديّة فوق الجسر.

**المطلب الثاني: العنوان:**

يحقّق عنوان الرّواية، المعنون بـ ((ذاكرة الجسد)، قفزة نوعية في ذهن القارئ، وتحدث تشويشا لديه بعد أن اجتمعت كلمتين لا علاقة لهما ببعض، فالذّاكرة لا تتعلّق بالجسد بل بالذّهن، لكنّ الرّوائيّة استعارت منه الكلمة لتضيفها للجسد، ممّا تحدث له نوعا من الارتباك والقلق بعد أن تنفتح لديه نوافذ على مدلولات عدّة واحتمالات

كثيرة، إذ حملت الرّواية عنوان (ذاكرة الجسد)، هذا العنوان المكوّن من اسمين:

– ذاكرة: وقد جاء الاسم في صيغة التنكير، للدّلالة على انفتاحه على العديد من التّأويلات والمفاهيم، بغضّ النّظر عن المقصود الحقيقي منها، ونقصد بالذّاكرة أداة استحضار الدّماغ للماضي بكلّ حيثياته ولحظات السّعادة والشّقاء والحزن والفرح، والحلو والمرّ فيه، إثر انفعالات نفسية أو اجتماعيّة.

لقد ساهمت الذّاكرة في الانفتاح على الفنون كلها، خاصّة عندما تكون متألّمة، ومريضة، وعندما لا يستطيع صاحبها أن يشفى منها فإنّه يكتب ويرسم، أو يموت، وهي عند "خالد بن طوبال" بطلها فرصة لانفتاحه على الكتابة، والتّماهي فيها.

وردت لفظة ذاكرة، بهذه الصّيغة وبالصّيغة المعرّفة، وفي الجمع في أكثر من موضع في الرّواية، يفوق عشر (10) مرّات:

| المقطع | الصفحة |
|---|---|
| –نحن لا نشفى من ذاكرتنا | ص 07 |
| –كلمات فقط أجتاز بها الصّمت إلى الكلام، والذّاكرة إلى النّسيان، ولكن ... | ص 08 |
| –هل الورق مطفأة للذّاكرة / ويعرض شريطا قديما للذّاكرة | ص 09 |
| –استفزاز الذّاكرة / فهو ما زال يقفز إلى الذّاكرة قبل أن تقفز حروفه المميّزة إلى العين | ص 21 |
| –أنقّب بعض الشيء في ذاكرتي عن القصيدة التي أخذ منها هذا البيت، وإذا بعنوانها الشّيخوخة. | ص22 |
| –لأنّ الذّاكرة ثقيلة دائما | ص117 |
| –أخاف أن أواجه ذاكرتي وحدي / تراه نجح حقا في التّحايل على ذاكرته/ المهم في هذه الحالات إنقاذ الذّاكرة | ص134 |
| – لم أكن أعرف وقتها أنّي أختار عنوانا لذاكرتي | ص149 |
| –نحن لا نشفى من ذاكرتنا يا آنستي.. | ص200 |

| | |
|---|---|
| -وكأنّه فجأة يجلس خارج الزّمن وخارج الذّاكرة | ص 202 |
| -إلى أيّ مدى كنت قادرة على محو تلك الأيّام من ذاكرتك / ولأنّني ذاكرتك الأولى وحنينك الأوّل لأبوّة كنت أنا نسخة أخرى عنها | ص 224 |
| -لا تحاولي، فأنا غادرت ذاكرتي، يوم وقعت على اكتشاف مذهل: لم تكن تلك الذّاكرة لي، وإنّما كانت ذاكرة يحمل كلّ منّا نسخة منها حتّى قبل أن نلتقي | ص 376 |
| -لا مساحة للنّساء خارج الجسد، والذّاكرة ليست الطّريق الذّي يؤدّي إليهنّ | ص 385 |
| -ولم أعد أنا سوى شاهد قبر لسي الطّاهر.. لزيّاد وحسّان.. شاهد قبر للذّاكرة | ص 383 |
| -علّقي على جدرانك ذاكرتي، حتّى ولو كانت ذاكرة مضادّة. | ص 399 |
| أصرّح بالذّاكرة يا ابني | ص 404 |

يساهم التّكرار للكلمة، إلى فوائد كثيرة أبرزها التوكيد على الأمر، والإلحاح عليه، وأيضا التّذكير به، كي لا يدخل طيّ النّسيان، فكأنّ البطل يؤكّد لنا كلّما تعمّقنا معه في السّرد وسحر الحكاية أنّ الأحداث مضت وهو الآن في محاولة تفريغ ما يوجد في ذاكرته لنا، علّه يشفى منها.

أمّا لفظة (الجسد) فقد جاء بصورة أقل من لفظة (الذّاكرة) في الرّواية، فنذكر على سبيل المثال:

| **المقطع** | **الصّفحة** |
|---|---|
| -العرق دموع الجسد | ص 191 |
| -لا نبكي جسدنا من أجل أيّة امرأة | ص 191 |
| -أشعر أنّك تمشين على جسدي ليس بالرّيحيّة وإنّما بقدميك المخّضبتين بالحنّاء | ص 360 |
| -لا مساحة للنّساء خارج الجسد | ص 385 |
| -أحاول بترويض جسدي على الجوع أن أروّضه على الحرمان منك أيضا | ص 386 |

أمّا الجسد فهو إشارة من البطل أنّ الجسد وإن بترت ذراعه سيبقى جسده كاملا، أليس كل ذي عاهة جبّار، ثمّ يتخذ حافظ المخرج السّوري "نجدة إسماعيل أنزور" على عنوان الرّواية وهذا الأنسب للعمل إذ من غير الممكن أن يغيّر العنوان الذّي حصد العديد من الإعجاب وأنشئت حوله الكثير من الدّراسات، وكان من غير الممكن أيضا أن يجد عنوانا مناسبا أكثر، إضافة إلى ذلك أنّ كلّ عمل أشير في جينيريك البداية أو النّهاية أنّه مقتبس من رواية، لم يقم المخرج بتغيير عنوانها إلى بعض الأعمال القليلة جدا.

يشير جينيريك المسلسل إلى العنوان مباشرة بعد عرضه للأبطال الرّئيسيين في العمل، وهم على التّرتيب (جمال سليمان / أمل بوشوشة "حياة" / ظافر العابدين "زياد / مجد فضّة "خالد الشّاب") في (ذاكرة الجسد) باللّون الأبيض الغليظ، ومقرونة به مباشرة اسم صاحبة العمل باللّون الأبيض الأقل وضوحا ( للرّوائيّة "أحلام مستغانمي")، ثمّ يوضّح في الصّورة الموالية، إلى السّيناريت "ريم حنّا" التّي قامت بإعداد السّيناريو والحوار، ليعرف المشاهد أنّ السيناريت قد أعادت رسم سيناريو ومشاهد وحوار الرّواية، ممّا يشير إلى إمكانية وجود اختلافات وفق ما تقتضيه الفروقات الموجودة بين العمل الورقي والعمل السّينمائي، وبين السّرد في الرّواية وتصوير المشاهد، ليأتي بعدها على ذكر الممثّلين المشاركين في العمل بالإضافة إلى فريق الإعداد والتّصوير، ناهيك على عرض بعض مشاهد المسلسل، أمّا ترتيب الحلقات فكان تحت اسم (ذاكرة+ عدد الحلقة).

**المطلب الثالث: العلاقة بين لغة الرّواية ولغة المسلسل:**

تحوّلت ذاكرة الجسد من الورقيّ إلى الشّاشة، من كلمات مقروءة إلى أحداث مشاهدة ولقطات مصوّرة،.. رغم وجود بعض التّشويش على كون العمل لم يحصد الإعجاب الذّي حصدته الرّواية.

هكذا أصبح مسلسل (ذاكرة الجسد) –حسب آراء متناثرة– جسدا خاليا من الرّوح و الإحساس والمشاعر، جسدا باردا مثل الجليد و ذاكرة فقدت ذاكرتها وسط حوار كثير مملّ و بعضه غير منطقي و عبارات في غير محلها من خلال حديث الشّخصيات، غابت فيها الأحداث المحركة للقصة و الحبكة التي تزيد في تشويق المشاهد و شده و إرغامه على المتابعة.

اعتمد السيناريو كثيرا الحوار ممّا جعل بعض المشاهد تبدو باهتة ومملّة، اعتمد على المشهد الواحد كما فعلت الرّواية، وهي إذ جعلت البطل "خالد بن طوبال" المحرّك للأحداث، دون وجود قصّة تنطلق من المقدّمة

فالحبكة فالعقدة ثمّ الخاتمة.

إنها مزج تاريخي بين فترة الثورة التحريرية وفترة الاستقلال وكذا العشرية المظلمة التي عاشتها الجزائر في فترة التسعينات، ولا يخفى على أحد قلقه من تقديم المسلسل باللغة الفصحى التي تستخدم عادة في المسلسلات ذات الطابع التاريخي أو الفنتازي فيما (ذاكرة الجسد) ترصد حقبة من تاريخ الجزائر وثورتها، فشكّل هذا الأمر قلقا ولكن هذه هي الوسيلة الوحيدة التي تضمن وصولها إلى كل الجمهور العربي، خاصّ أنّ لغة "أحلام مستغانمي" رائعة وسلسة وشاعريّة، مع الحفاظ على بعض العبارات والكلمات باللّهجة الجزائرية. وقد حافظت كاتبة السيناريو والحوار "ريم حنا" بأنها كانت مخلصة للغة الرّواية سواء الفصحى أو العاميّة، التّي كانت بين أبطال العمل أو في حوارات خالد الداخليّة.

كُتِبت رواية (ذاكرة الجسد) باللّغة العربيّة، وانتصرت الرّوائية "أحلام مستغانمي" لهذه اللّغة في مواضع كثيرة، فقد تفنّنت في كتابة التّعابير الجميلة الموشّحة بأبيات القصيد وبشعرية النّثر بلغة راقية مسترسلة، حتى أصبح حال القرّاء ينطبق عليهم كلام بطلها عندما قال: "معك رحت أكتشف العربيّة من جديد، أتعلّم التحايل على هيبتها، أستسلم لإغرائها السّري، لتعاريجها، لإيحاءاتها"[1]، كما أنّها ترى فيها الملاذ والملجأ لتفريغ شحنة من لحظات الفرح والحزن، وفي غيابها قد تشعر بالبرد وباليتم.

استلهمت الرّوائية في ما يعادل 404 صفحة بالإضافة إلى ما جادت به قريحتها وذاكرتها أيضا أقوال الفنّانين والأدباء والمشاهير الجزائريين والعرب والأعاجم، إذ يبدو ذلك جليا مثلا في الصّفحات: (22-27-98-132-162-173...)، وخاصّة للأديب الرّاحل "مالك حدّاد" إذ أشارت إليه في العديد من الصّفحات كما في (ص30، ص179، ص189، ص245، ص376، ص387...)، وقد كتبتها أحيانا بخطّ جميل وواضح ومميّز، مشيرة في قولها بأنّه تواطؤ شعريّ من روايتي (سأهبك غزالة) و(رصيف الأزهار لم يعد يجيب) فمثلا تقول: "إنّ الابتسامات فواصل ونقاط انقطاع... وقليل من النّاس أولئك الذّين ما زالوا يتقنون وضع الفواصل والنّقط في كلامهم"[2]، فتستعين بهذا القول الذّي يعبّر مجازا تشبيها للابتسامة بعلامات الوقف، ثمّ تستعين بقوله مرّة أخرى لتتلاعب بثنائيّة ضدّية بين الدّاخل والخارج، وبين السّجن في البيت وبين الحريّة "والمرء يفتح شبّاكه لينظر إلى الخارج ... ويفتح عينيه لينظر إلى الباطن، وما النّظر سوى تسلّقك الجدار الفاصل بينك وبين الحريّة"[3].

[1].الرّواية، ص ص 2018، 219.

[2].نفسه، ص 30.

[3].نفسه، ص 189.

والجميل على اقتباسات الرّوائية أنّها نسبتها لأصحابها بطريقة ذكيّة وشاعريّة كذلك، إذ صرّحت في ذلك حينا ولمحت له حينا آخر، فمثلا في حوار "حياة" و"خالد"، اقتباس من قصيدة (أنشودة المطر) لـ"بدر شاكر السّياب" ولكنّها لم تصرّح للقارئ بهذا، بل جعلته يكتشفها من خلال حوارهما:

-"لماذا تنظر إليّ هكذا؟.

-كان صوتك بالعربيّة يأتي كموسيقى عزف منفرد، وجدت الجواب في قصيدة حفظت مطلعها ذات يوم:

عَيناكَ غابتا نخيلٍ ساعةَ السَّحر

أَو شُرفَتانِ راحَ ينأَى عنهُمَا القمَر

-سألتني مدهوشة: أتعرف شعر "السّياب" أيضا؟، عجيب !

-قلت في جواب مزدوج: أعرف (أنشودة المطر)"[1].

ظهرت **اللهجة العاميّة**: مثلا في حديث "خالد" مع "حسّان" أخيه، وعندما تستلهم الرّوائيّة التّراث الشّعبي الجزائري ضمن محكياتها، والذّي جاء في صفحات عديدة من الرّواية نذكر منها: (102-103-288-296-297-310-355-345-368-...).

-فمثلا يستذكر البطل أغنية شعبية لـ"الفرقاني" يقول فيها:

"إذا طاح اللّيل ويْن انْباتُو... فوق فراش حَرير ومخذّاتُو

أمَان، أمَان

عَ اللّي مَاتوا ... يا عين ما تبكيش على اللّي ماتوا

أمان، أمان

خَارْجَة من الحمّام بالرّيحيّة... يا لندراش للغير وإلّا ليّ

أمان، أمان"[2]

كما احتوت الرّواية على بعض العبارات المكتوبة باللّغة الفرنسية، منها بيت شعري لـ"هنري ميشو" الذّي يقول فيه:

- soir, soir, que de soir pour un seul matin [3]

[1].الرّواية، ص 161.

[2]. نفسه: الأبيات منفصلة في الصّفحة 359،

[3].نفسه، ص 22.

وأيضا في حوار "خالد" وحياة":

-"أسألك بلغة فرنسيّة محايدة:

-mais comment allez-vous mademoiselle.

-فتردّين عليّ بنفس المسافة اللّغوية:

[1]"-bien… je vous remercie

وأيضا بعضها في الصّفحات (52-320-399).

قدّم العمل (المسلسل) باللّغة نفسها التّي كتبت بها الرّواية، رغم بعض الانتقادات التّي وجّهت إليه، والتّي كانت تتمنّى أن يقدّم العمل باللّهجة الجزائريّة مادام يتحدّث عن المجتمع الجزائري، ولكن المخرج "نجدة إسماعيل أنزور" أشار في مرّات كثيرة أنّ السّبب في تقديمه باللّغة العربية كون اللهجة الجزائرية صعبة نوعا ما من جهة، ومن جهة ثانية أنّ المسلسل شارك فيه نخبة كبيرة من الفنّانين العرب وليس الجزائريين فقط، إضافة إلى ذلك فالعمل مقدّم إلى الوطن العربي كافّة وهو يشبه في ذلك ما اعتدنا عليه في المسلسلات التي تشبه الطّابع التّاريخي التّي يقدّمها كلّ موسم رمضاني، (الجوارح / الكواسر/ البواسل...). ولكن هذا لم يمنع وجود ما يشبه اللّهجة الجزائرية القسنطينية.

-ففي الحلقة الأولى يلتقي "خالد" بـ"سي الشّريف"و "سي مصطفى"، فيأتي الحوار مختلطا بين اللّغة العربيّة واللهجة القسنطينية:

-فـ"سي الشّريف" يسلّم على "خالد" بقوله: ع السّلامة، واشراك.

-شفت شكون جيبتلك معايا.

-ويقول "سي مصطفى" لـ"خالد"، وهو صديق كفاحه: واش أسيدي، كن ما نجيوكش مانشوفوكش وإلا كيفاش.

-وفي الحلقة السّابعة (د: 6.55) في حديث "حياة" مع أخيها "ناصر": "ألو، ناصر خويا تواحشتك بزاف".

- في الحلقة ذاتها وفي اتصال هاتفي بين "خالد" وحياة" أثناء عودته من إسبانيا:

-حمد لله ع السّلامة.

-يعيشك، واشراك.

وأيضا وجود بعض الكلمات باللّغة الفرنسية، التّي تأتي طواعيّة ضمن الحديث باللّغة العربيّة،( au revoir)

[1]. الرّواية، ص 66

خاصة التّي تتردّد بصورة كبيرة، وفي بعض المشاهد وجود بعض الكلمات باللّغة الإيطالية، التّي صدرت من صاحبة المطعم الذّي يتردّد عليه البطل، وهو مشهد مستحدث لا وجود له في الرّواية.

تكاد لغة المسلسل تتطابق حرفيّا مع الرّواية، إلّا في بعض المشاهد التّي استدعت اختصار الحوار، أو إهمال بعض الأحداث، وأمثلة التّشابه كثيرة ومتنوّعة من بداية الرّواية إلى نهايتها على حدّ سواء.

-ففي عودة حياة مرّة أخرى إلى المعرض في الأيّام الموالية، حافظ المسلسل على الحوار ذاته في الرّواية:

-"قالت: مرحبا، آسفة أتيت متأخرة عن موعدنا اليوم.

-قلت: لا تأسفي... قد جئت متأخّرة عن العمر بعمر.

-قالت: كم يلزمني إذن لتغفر لي؟.

-قلت: ما يعادل ذلك العمر من عمر!"[1].

-ومثلا في حديثهما عن زوربا، ارتدت حياة الجبة القسنطينية التّقليديّة وأخذت تتحدّث عنه وعن إعجابها وحبّها له به، وتشبيهها لخالد بهه:

-"فيك شيء من زوربا، شيء من قامته، من سمرته، وشعره الفوضويّ المنسّق، ربّما كنت فقط أكثر وسامة منه.

-أجبتك: يمكن أن تضيفي كذلك أنّني في سنّه وفي جنونه وتطرّفه، وأنّ في أعماقي شيئا من وحدته، من حزنـــــه ومن انتصاراته التّي ستتحوّل دائما إلى هزائم"[2].

**المطلب الرابع: الشّخصيّات:**

ما يميّز هذا العمل الدّرامي أنّ فيه ممثلين من جنسيات عربية مختلفة، وكأبسط مثال إذا ما تحدّثنا عن أبطال الرّواية، فـ"جمال سليمان" السوري جسّد شخصيّة "خالد" الجزائري، و"ظافر العابدين" التونسي يؤدي دور "زياد" الفلسطيني، واللبناني "جهاد الأندري" يؤدي دور "مصطفى الجزائري"والممثل العراقي "جواد الشّكرجي" يؤدي شخصيّة "سي طاهر" ثم "كاترين" الفرنسية تؤدّيه اللبنانيّة "تينا جرّوس"، إضافة إلى ممثلين آخرين من سورية والجزائر وتونس ولبنان. فقد تعمّد المخرج نجدة أنزور هذا التنويع، في عمل منقول عن رواية جزائرية ولها خصوصية جزائرية وتتحدث عن الجزائر، لكن الإخراج سوري وإعادة كتابة السّيناريو لبناني والإنتاج إماراتي (أبو ظبي).

[1] .الرّواية ، ص 85 / المسلسل: ح1، د 39.

[2] .الرّواية، ص 121 / المسلسل: ح3، ص 27.

### 1.4. -أبطال العمل:

**أ.خالد بن طوبال (جمال سليمان):**

بطل الرّواية، مواطن جزائري التحق في مقتبل عمره بجبهة التحرير و لكن معركة ضارية جعلته يفقد ذراعه اليسرى التقى فيها بـ"سي الطاهر" الذّي كان يعتبره بمقام والده،بعد الاستقلال هاجر إلى فرنسا وأقام فيها مدّة من الزّمن يرسم لوحاته ويبثّ شوقه وحنينه لبلده من خلالها، يلتقي في إحدى معارضه صدفة بـ"حياة" ابنة "سي الطاهر"، التي يعيد معها كل ذكرياته عن وطنه و تفتح جروحه، ويقع في حبّها دون أن يدري هل يحبّ "الابنة" التّي أوصاها عليه "سي الطّاهر" وطلب منه أن يسجّلها في دار البلديّة، أم يحبّ "المرأة" التّي أعجب بها وشغفه حبّها، أم يحبّ الوطن الذّي تركه مرغما ليعيش في المنفى فراح يتمنّى لو يضمّها إليه بيده الواحدة المرتعشة كي يضمّ فيها صديقه وأمّه ووطنه "دعيني أضمّ كلّ من أحببت فيك، أتأمّلك وأستعيد ملامح "سي الطّاهر" في ابتسامتك ولون عينيك، فما أجمل أن يعود الشّهداء هكذا في طلّتك، ما أجمل أن تعود أمّي في سوار بمعصمك، ويعود الوطن اليوم في مقدمك، وما أجمل أن تكوني أنت ... هي أنت!"[1]وبعد زواجها يرغم نفسه على العودة إلى قسنطينة، حيث منزل أخيه وزوجته وأولاده، لتبدأ رحلة الاستذكار.

يعرّف "خالد بن طوبال" نفسه بقوله: "ها أنا اليوم أحد أكبر الرّسامين الجزائريّين، وربّما كنت أكبرهم على الإطلاق كما تشهد بذلك أقوال النّقاد الغربيّين الذّين نقلت شهادتهم بحروف بارزة على بطاقات دعوة الافتتاح، ها أنا اليوم... نبيّ صغير نزل عليه الوحي ذات خريف في غرفة صغيرة بائسة، في شارع (باب سويقة) بتونس..ها أنا نبيّ خارج وطنه كالعادة... وكيف لا ولا كرامة لنبيّ في وطنه...ها أنا "ظاهرة فنيّة" كيف لا وقدر ذي العاهة أن يكون (ظاهرة) وأن يكون جبّارا ولو بفنّه"[2]

هكذا شبّه نفسه بالنّبي تارة وبذي عاهة أخرى، تتشابه حياته بين البداية والوسط والنّهاية، إذ يملي عليه القدر ما يفعله مرغما غير مختار، فقد غادر وطنه من أجل الحرب ونيل الحريّة، وغادرها بعد الاستقلال مرغما إذ أحسّ بأنها لم تعد صالحة لأصحاب النّوايا الطّيبة والأخلاق الفاضلة، وعاد إليها بعد عمر من الزّمن مرغما

[1].الرّواية، ص 67.

[2].نفسه، ص 63.

كذلك بعد فقده لحبيبته.

اختار المخرج "نجدة إسماعيل أنزور" الممثّل السّوري "جمال سليمان"* ليؤدّي دور بطل المسلسل " خالد بن طوبال" وقد أحسن الاختيار بحيث بدا هناك تشابه كبير بين الشّخصيّة الرّوائيّة والممثّل، إضافة إلى تناسق العمر بينهما، ولكنّه فصل بين "خالد" الشّاب وبين "خالد" الكهل، تمييزا للدّورين، فمثّل "جمال سليمان" زمن المسلسل، و"مجد فضّة" زمن العودة إلى الوراء (فلاش باك).

وعن تأدية دور "خالد بن طوبال" في المسلسل ردّ "جمال سليمان" عن عدم تجسيده للدّورين معا يوضح: "فكرة أن يسند دور "خالد بن طوبال" إلى ممثلين اثنين، تمّت بناء على رغبتي، بل على إصراري فممثل أصغر مني سناً سيكون أصلح للدور، وما يهمّني هو نجاح العمل لا أن أكون موجوداً –من الجلدة إلى الجلدة–، علماً أنه يسعدني أن أكون بطلاً في الحلقات الـ 30، إنّما فليكن هذا في وقته ومناسبته بدل أن يتم على حساب العمل لأنه لا ينبغي أن تطغى أنانية الممثل على المصلحة العامة، علماً أن هذا القرار اتخذ بعد كتابة 20 حلقة من المسلسل"[1].

هناك أشياء كثيرة متشابهة بين البطل الورقي والممثّل، فالممثّل مطّلع جيّدا على الشّخصيّة وحافظ لكلامها، خاصّة في الحلقات الأولى التّي اعتمدت على (المونولوج) ورأينا "خالد" يسرد مقاطع من الرّواية كما وردت، ومنه مشهد استذكاره لحياة الطّفلة الذّي تكرّر في حلقات عديدة ووصيّة قائده بتسميتها في دار البلديّة كما أنّ اللهجة القسنطينيّة وإن كانت قليلة إلّا أنّها لم تكن بالشّيء الّصعب على الممثل (جمال سليمان) فقد أتقنها حتى بدت عفوية غير مصطنعة.

ورغم التّشابه الكبير بين "خالد الرّواية وخالد المسلسل"، إلّا أنّ بعض التّغييرات قد بدت مختلفة، فخالد المسلسل، يبدو زير نساء فهو يخضع لكلّ واحدة يلتقيها أمامه ويعجب بها، بل لا يتواني لحظة في إشباع جسده منها، ففي حين اكتفى في الرّواية بوجود صديقته "كاثرين" فقط التّي شاركته في المسلسل فقط، رأينا "مي" عارضة الأزياء، و "كلود" التّي التقاها في الحانة، كما يصرّح لـ"مي" بأنّه يحبّ النّساء جميعا دون استثناء.

*.جمال سليمان: من جنسية سورية، مواليد 20 نوفمبر 1959م، ممثّل تلفزيوني ومخرج أفلام، بدأ مسيرته الفنيّة عام 1981م، والممثّل ذو خبرة واسعة في التّمثيل حيث شاهدناه في أدوار عديدة أهمّها تمثيله في إحدى روائع الأفلام المقتبسة عن رواية (عائد إلى حيفا) لـ"غسّان كنفاني" والذّي يحمل الفيلم العنوان نفسه، وكذلك في بعض المسلسلات التّاريخيّة مثل (عبد الرّحمن الدّاخل– صلاح الدّين الأيوبي)، من أهم أعماله (عائد إلى حيفا 1985م، المتبقي1995م، الفصول الأربعة مسلسل 1999م بدور عادل، ومؤخّرا في مسلسل (زيّ الشّمس 2019م)، شارك في لجنة تحكيم برنامج (تحدّي القراءة العربي – 2019م، إلى جانب "بروين حبيب" (البحرين) و"ليلى العبيدي "(تونس).

**ب- حياة (أمل بوشوشة):**

هي بطلة الرّواية / المسلسل، عند مولدها كان اسمها حياة، ثم سماها أبوها اسما تفننت الكاتبة في وصفه دون البوح به في الرواية بأكملها: "بين ألف الألم و ميم المتعة كان اسمك، تشطره حاء الحرقة.. و لام التحذير، فكيف لم أحذر اسمك الذي ولد وسط الحرائق الأولى، شعلة صغيرة في تلك الحرب. كيف لم أحذر اسما يحمل ضدّه ويبدأ بـ(أح) الألم واللّذة معا، كيف لم أحذر هذا الاسم المفرد –الجمع كاسم هذا الوطن- وأدرك منذ البدء أنّ الجمع خلق دائما ليقتسم"[1]

فللوهلة الأولى وبعد جمع الأحرف، ( أ ح ل ا م)، يتشكّل لنا اسما في صيغة الجمع، وهو (أحلام) ولكن الكاتبة تحتفظ به لنفسها، وتكتفي باسم (حياة) الذّي تشتهر به.

اختارت الرّوائيّة "أحلام مستغانمي" خرّيجة ستار أكاديمي "أمل بوشوشة" كوجه تمثيلي جديد ليؤدّي دور "حياة" بطلة العمل، لما رأته من أوجه التّشابه بينها وبين البطلة، وقد صرّحت بذلك مرارا، وهو الأمر الذّي صرّحت به الممثّلة أيضا، فقالت: "ترشيحي كان عبر الكاتبة المبدعة "أحلام مستغانمي" وأنا أعتبر نفسي محظوظة جدا بهذا الترشيح، خاصة وأن العمل يحمل قيمة كبرى بالنسبة لي فهو يوصل الصورة الحقيقية للشعب الجزائري وتاريخه العريق"[2].

وعن القواسم المشتركة بينها وبين شخصية حياة، حيث جعلها المرشّحة الأكثر حظّا لتأدية الدّور أجابت الممثّلة : "كلانا ينتمي للبلد ذاته؛ فثمّة ذاكرة مشتركة تجمعنا وتربية وعادات وتقاليد نشترك بها، ثم إن خط حياة البطلة يشبهني إلى حد كبير فهي فتاة في العشرينات ودرست في فرنسا وهذا الواقع ينطبق عليّ أيضا"[3].

وأعربت الممثّلة عن سعادتها باختيار الرّوائيّة لها، خاصّة وأنّ الرّواية حقّقت شهرة واسعة وستفتح لها

---

[1].الرّواية، ص 37.

*. أمل بوشوشة من الجزائر، واحدة ممّن ظهرن أوّل الأمر في برنامج (ستار أكاديمي في موسمه5 –2008م-)، لتغادره في البرايم 13، بعد خذلانها في التّصويت من طرف الجمهور، ثمّ زملاؤها في الأكاديميّة، وبعدها اختارت إلى جانب الغناء كذلك التّمثيل، فبعد مسلسل (ذاكرة الجسد 2010م) مثّلت كبطلة لعديد من المسلسلات أشهرها (ميرا في مسلسل الإخوة 2014- نرمين في مسلسل سمرقند 2016م).

[2].أمل بوشوشة: ذاكرة الجسد خطوة محوريّة في حياتي الفنّية" (حوار)، حاورها: محمّد الأنصاري، جريدة البيان، albayan.ae/five-senses-1.261840-2010-07-04، نشر: 4 يوليو 2010.

[3].المرجع نفسه.

بذلك آفاقا واسعة، معربة في ذلك أنّ كل ما فعلته في حياتها لا يوازي بأي حال من الأحوال تجربتها في مسلسل ذاكرة الجسد.

احتفظ المخرج باسم (حياة) وهو الاسم المعروف في الرّواية، وساهم في انتشارها على عكس اسم (أحلام) الذّي يرمز لصاحبة الرّواية كذلك، وأحبّها الكثير من المشاهدين.

"حياة" ابنة "سي الطاهر عبد المولى" شهيد الثّورة التّحريريّة، فتاة في مقتبل العمر، تعيش بين قسنطينة حيث والدتها وأخيها، ثمّ تسسافر إلى باريس عند عمّها لتكمل دراستها، وهناك تلتقي بالبطل "خالد" صديق والدها ورفيقه في الكفاح المسلّح، فتتقرّب منه لتعرف حقائق ومعلومات عن والدها الذّي تجهل عنه الكثير ولكنّها سرعان ما تقع في حبّه وتعجب به، وتتردّد كثيرا على بيته ومرسمه ومطعم المدينة، ولكن وجود طرف ثالث في هذه القصّة المعقدّة وهو "زياد"، وتصرّف "خالد" غير المسؤول بعدها بسبب الغيرة والشّك، ومع إلحاح عمّها للزّواج من رجل آخر، فإنّها تخضع للأمر، وبهذا تنهي نهائيّا قصّة الحب الذّي جمعتها مع البطل.

حاولت "أمل بوشوشة" التّماهي في شخصيّة "حياة" بكلّ طاقتها خاصّة وأنّها تجربتها الأولى في التّمثيل واستطاعت إلى حدّ بعيد التوفيق في ذلك، وتظهر في المسلسل مظهر الفتاة الباريسيّة من خلال الثّياب القصيرة ومساحيق التّجميل، ولكنّها في أحايين أخرى يستذكرها البطل بلباسها القسنطيني التّقليدي، تنتهي علاقتها بالبطل في وقت مبكّر جدا على عكس الرّواية، ففي الحلقة الثّالثة عشر (13) من المسلسل تتزوّج من "سي مصطفى" وتتفرّغ لحياتها الزّوجية التّي لم تكن سعيدة بها، ليصبح لكلّ منهما حياته المتستقلّة، ثمّ تمتهن إدارة مجلّة (جسور) التّي تديرها من العاصمة، التّي استقرّت فيها بعد الزّواج.

لقد كانت الحلقات السّابعة عشرة الموالية، تتحدّث عن "حياة" زوجة "سي مصطفى"و الأديبة التّي أصدرت روايتها الثّانية (منعطف النّسيان) ومديرة لمجلّة جسور، كما تمتّعت بغرور كبير وسلطة قويّة على كلّ المحيطين بها، حتّى بدت كشخصيّة ثانية وكاد المتفرّج أن ينسى بأنّها حبيبة "خالد" لولا بكائها أحيانا أمام لوحته المعلّقة في جدار بيتها، أو استذكارهما لذكرياتهما معا التّي يسترجعها المخرج في بعض مشاهد المسلسل بعد الحلقة الثّالثة عشرة حتّى لا يخرج عن مضمار الرّواية، ويكاد ينعدم أي لقاء بين "خالد" و"حياة" إلى في الحلقة الأخيرة في مأتم أخيه، إذ تلاقت نظراتهما، واسترجعا حنينهما، ممّا جعل "خالد" يبثها شوقه من جديد عن طريق المونولوج.

**ج–زياد (ظافر العابدين):**

شاعر فلسطيني، ظهر فجأة لينافس البطل في حبيبته و يستحوذ على اهتمامها، بعدما حاز إعجاب البطلة بشعره وبسالته وبعنفوانه، ورأت فيه شبيها لوالدها المقاوم، ما أشعل نار الغيرة في قلب "خالد"؛ الذّي عرفه

مدّة طويلة حيث يقول عنه: "ما زال شعره مرتّبا بفوضويّة مهذّبة، وقميصه المتمرّد الذّي لم يتعوّد يوما على ربطة عنق، مفتوحا دائما بزرّ أو زرّين، وصوته المميّز دفئا وحزنا،يوهمك أنّه يقرأ شعرا"[1] ولكنّه غادر الرّواية باستشهاده.

أدّى الممثّل التّونسي "ظافر العابدين"[2] شخصيّة "زيّاد" بكلّ براعة، خاصّة وأنّه كان وجها جديدا على الشّاشة العربيّة رغم كونه ليس جديدا على الفن، وأعجب جمهور المشاهدين بآدائه وأحبّوه كثيرا، ولكن لم يكن له باعا طويلا في المسلسل فقد غادره في وقت مبكّر جدّا، ليبدو وكأنّها شخصيّة ثانويّة لا رئيسيّة كما ظهرت في الرّواية.

أحبّ "زيّاد"/ المسلسل، فتاة جزائريّة تدعى "ليلى" حبّا جنونيّا وتحدّى الصّعاب من أجلها، ولكن حبّ الوطن غلب مشاعر التشرّد والشّتات في قلبه، فوهب نفسه له، التقى ب"خالد" وأصبحا صديقين، وبعدها يعرّفه على "حياة" ورغم جمال البطلة ورغبة الاستسلام لها، إلّا أنّه واجه ذلك الإغراء بمقاومة شديدة، ليلتحق بالجهاد في لبنان، فتأتيه رصاصة غادرة من وراء ظهره أردته قتيلا تاركا وراءه أبياته المخلّدة له يردّدها الأبطال في عديد مشاهد المسلسل، اعترت "خالد" مشاعر الغيرة والحسد من الشّاعر وإعجاب "حياة" بها لدرجة أنّها حفظتها، فراحا يردّدان القصيدة معا من ديوانه الشّعريّ (مشاريع للحب القادم) ، تنشد "حياة" وهم ثلاثتهم في المطعم الإيطالي في باريس المفضّل لهم جميعا:

ليلى الجزائرية –حبيبة زياد–

تربّصَ بي الحزنُ لا تتركيني لحزن المساءِ
سأرحلُ سيّدتِي
أشْرعي اليوم بابَك قبل البكاءِ
فهذه المنافي تغرّرُ بي للبقَاء

[1].الرّواية، ص 195.

[2].ظافر العابدين: ممثّل تونسي من مواليد 1972م، بدأ حياته كلاعب كرة قدم، ثمّ تحوّل إلى عرض الأزياء بعد الإصابة، ليكون ممثّلا سينمائيّا وتلفزيونيّا فيما بعد، من أشهر أعماله (دور البطولة في مسلسل كراميل 2017/ عروس بيروت 2019) اللّذين حقّقا شهرة واسعة.

وهذي المطَارات عاهِرة في انتظارِ

ترادوني للرّحيل الأخير[1].

وبعد سكوتها يأتيها الرّد من "زياد" مكمّلا:

وما لي سواك وطن

وتذكرةٌ للتّراب ... رصاصةُ عشق بلون كفن

ثمّ يكملان القصيدة معا:

ولا شيء غيرك عندي

مشاريع حب... لعمر قصير[2].

سرعان ما تحوّلت نار الغيرة عند "خالد" إلى شكوك وظنون، وتخيّلات رسمت في ذاكرته فقط، ليخسر بغيرته العمياء صديقا عزيزا وحبيبة جميلة، وقد غاب حب "خالد" لـ"زياد" وإعجابه به في الرّواية واعتزازه به، فلم نر سوى مشاعر الغيرة التّي تحوّلت إلى كره وحقد، لذلك من الصّعب أن نفرّق بين "زياد" الصّديق في الرّواية، في حين في المسلسل كان يبدو بمظهر البطل المضّاد.

غادر "زياد" المسلسل باكرا فقد استشهد في بداية الحلقة العاشرة (2د و50 ثا)، ولكنّه أثّر على مجرى الأحداث فيما بعد، وظلّت ابتسامته الجميلة راسخة في ذاكرة أبطال العمل، كما ظلّت راسخة في ذاكرة المشاهدين الذّين أحبّوه كثيرا.

**-سي الطاهر (جواد الشّكرجي)[3]:**

مجاهد ثمّ شهيد في سبيل الثّورة الجزائريّة ضد الاستعمار، ووالد بطلة الرّواية والصّديق الحميم للبطل، مناضل شريف من أجل القضيّة الجزائريّة إلى آخر عمره، لم تغره المناصب ولا الامتيازات، كان "استثنائيا في كلّ شيء وكأنّه كان يعدّ نفسه منذ البدء ليكون أكثر من رجل، لقد خلق ليكون قائدا، كان فيه شيء من سلالة "طارق بن زياد" و "الأمير عبد القادر"

[1].الرّواية، ص 202 / المسلسل ح6.

[2].نفسه، 202.

[3].جواد الشّكرجي: ممثّل عراقي من مواليد 1951م، تميّز بمشاركته بكثرة في الأفلام ذات الطّابع التّاريخي (عمر الخيام 2002م، الحجّاج 2003م، عنترة 2007، عمر –رضي الله عنه- 2012م،

وأولئك الذّين يمكنهم أن يغيّروا التّاريخ بخطبة واحدة"[1].

ساهم المسلسل في رسم شخصيّة حقيقيّة للبطل "سي الطّاهر عبد المولى" في لباسه الجزائري الذّي يشبه لباس المجاهدين الذّين صوّرتهم المشاهد المختلفة في الأفلام الثّورية المتعدّدة، بقشابيته وعمامته، نراه في مرّات كثيرة في حلقات المسلسل وإن كانت جلّها متشابهة ومعادة، فهو الذّي استقبل "خالد" أثناء التحاقه بالثّورة، وقبل استشهاده طلب منه أن يذهب إلى بيت "أمّا الزّهرة" والدته من أجل إعطائها بعض النّقود، وأوصاه بتسجيل حياة في دار البلديّة.

يصوّره مشهد المسلسل في لحظات موته شامخا وهو يحمل بندقيته في حين عدد كبير من جيوش المستعمر تحيط به وترميه بوابل من الرّصاص حتّى يسقط شهيدا.

**-سي مصطفى "جهاد الأندري"[2]:**

هو صديق "خالد" أثناء الثّورة التّحريريّة الكبرى، أصيب في المعركة نفسها التّي أصيب فيها، ومكث في المستشفى التونسي ثلاثة أشهر بسبب إصابته البالغة، وبعد الاستقلال تقلّد مناصب ساميّة في الدّولة آخرها في وزارة الثّقافة، أخبرنا "خالد" بسبب رفضه ورفض ناصر لزواجه من حياة، فهو رجل الفساد والرّشاوي والنّهب والاحتيال.

صوّر لنا المسلسل بعد هذه الحقائق التّي زوّدتنا بها الرّواية حياته الزّوجية، فقد كان محبّا لحياة مستعطفا لرضاها عليه، مستفيدا من ارتباط

اسمه باسم قائده "سي الطّاهر"، كما أنّه ساعدها كثيرا في فتح مشروع مجلّتها (جسور)، والتّرويج لروايتها الجديدة (منعطف النسيان) من خلال إقامة حفل توقيع لها مستغلا سلطته ونفوذه، ولكنّه رغم ذلك وبسبب خلافاته الكثيرة معها كان يتودّد لامرأة أخرى وهي "نسيمة" (عبير شمس الدّين)*؛ -وهي امرأة تحبّ مصلحتها وتسعى لتحقيق أهدافها عن طريق التملّق للرّجال أصحاب الجاه والمال-، والمتتبّع للمسلسل ولهذه الشّخصيّة

[1].الرّواية، ص 32.

[2].جهاد الأندري: ممثّل تلفزيوني لبناني من مواليد 1967م، شارك في العديد من الأفلام، أبرزها (جبران 2009م، الشّحرورة فيلم حول حياة المطربة صباح 2011م)

*. عبير شمس الدّين: ممثّلة سوريّة، من مواليد 1972م.

بالذّات ولما قدّمه للزّوجة؛ يبدو منافيا تماما لما صوّرته الرّواية من أنّه زوج متسلّط ظالم، رغم تصوير المخرج لمشهدين يقوم فيهما بضربها، إلّا أنّه سرعان ما يهرع لينال رضاها ممّا جعل المشهد باهتا.

كمّا أضاف لنا المسلسل في مشهد من حلقته الأخيرة كيف فقد هذا الرّجل منصبه ونفوذه وتخلّي الجميع عنه خاصّة المقرّبون منه بعد طرده من منصبه الوزاري، بسبب غضب الشّارع والنّاس منه.

### 2.4. –عائلة "خالد بن طوبال":

**أ.حسّان:**

حسان على اليسار

هو الأخ الأصغر لخالد، يشتغل معلّم لغة عربيّة بأحد مدارس قسنطينة، كانت له رغبة ملحة للانتقال للعمل الصّحفي، وعانى في سبيل حقيق ذلك معاناة كبيرة، وعندما شارف على تحقيق الحلم، جاءته رصاصة طائشة ليموت وحيدا غريبا في العاصمة التّي كان يحلم طول حياته للانتقال للعيش فيها.

اختار المخرج الممثّل السّوري "خالد القش"[1] لتأدية هذا الدّور، وما كان ليجد أحسن منه، فقد وفق كثيرا في ذلك، ما جاء في المسلسل حول هذه الشّخصية هو ما أخبرتنا به الرّواية على لسان أخيه الأكبر الذّي قرّر أخيرا أن يعود إلى قسنطينة من أجل الاعتناء بزوجة أخيه وأولاده.

يقول "خالد" بعد وفاة "حسّان" وهو ما وثّقته الرّواية أيضا:" مات ولا حبّ له سوى الفرقاني (الوطن في المسلسل)، وأمّ كلثوم وصوت عبد الباسط عبد الصّمد، ولا حلم له سوى الحصول على جواز سفر للحج... وثلّاجة، لقد تحقّقت نصف أحلامه أخيرا، لقد أهداه الوطن ثلاّجة ينتظرني فيها بهدوء كعادته، لأشيّعه هذه المرّة إلى مثواه الأخير"[2]، لقد مات "حسّان" الرّواية / الفيلم، ميتة واحدة في كليهما، وهي ميتة "سي الطّاهر" أيضا و"زياد" سوى أنّ الفرق في الأولى رصاصة طائشة غادرة دون وجه حق، وقد كانت الثّانية ميتة حق مشرّفة.

**ب.عتيقة:**

زوجة "حسّان" وأمّ أولاده السّتة، معجبة بمشاهدة المسلسلات فتولّدت لديها الرّغبة أن تعيش حياتهم وفي مساكن كمساكنهم، فدفعت بزوجها لمحاولة تغيير حياتهم وتحسينها، ولم تكن تعلم أنّ ضريبة ذلك ستكون غالية

[1].خالد القيش: ممثّل سوري من مواليد 1977م، خريج المعهد العالي للفنون المسرحية، شارك في العديد من المسلسلات، منها (دقيقة صمت / مسافة أمان / بقعة ضوء ج 4 مؤخّرا في 2019.

[2].الرّواية، ص 394، المسلسل: ح 29.

ومؤلمة وهي ترمّلها وفقدان سندها.

منح المخرج مساحة أكبر للممثّلة السّورية "زينة حلّاق"[1]؛ التّي بدت بملامحها وبعض كلماتها باللّهجة القسنطينية امرأة جزائرية حقّا، من خلال التوسّع في هذه الشّخصيّة، فقد شاهدناها في مشاهد كثيرة إضافية عن الذّي لمسناه في الرّواية وذلك من خلال لقاءاتها المتكرّرة مع عائلة "سي الطّاهر" (ناصر/ أمّ ناصر/ فريدة) وأيضا علاقتها الطّيبة مع عائلة "سي الشّريف"، فقد كان بيتهم في قسنطينة همزة وصل بينهم جميعا خاصّة أنّه كان بجانب بيت "سي الطّاهر" وفي الوقت نفسه بعيد عن نظر الحكومة وبؤر الفساد.

لقد أعجب المشاهد لمسلسل (ذاكرة الجسد) بشخصية عتيقة العفوية والتّي أضفت عنصر المرح في الكثير من المشاهد، وخاصّة مشهد الغيرة من "ليلى" التّي منعت زوجها من رؤيتها واضطرّت أن ترتدي لباسا جزائريّا تقليديا لا ترتديه إلّا في الأعراس، والملفت للنّظر في المسلسل أن جعل المخرج الابن الأكبر لـ"حسّان" هو الذّي يتصل بعمه ليخبره بوفاة والده على عكس الرّواية التّي جعلت الخبر ينتقل عن طريق زوجته، في حين كانت هي – عتيقة– في حالة يرثى لها بسبب البكاء والنّحيب.

**ج.الولدان:**

بخلاف الرّواية جعلت السّيناريست "ريم حنّا" لـ "حسّان وعتيقة" ولدين وليس ستة (06) أولاد، وهذا شيء مقبول تماما بالنّظر إلى الشّخصيات العديدة التّي ظهرت في المسلسل.

"فاتح وسعيد" ابنان للشّخص نفسه، ولكنّهما يختلفان في التوجّهات والآراء، يظهر ذلك جليّا بعد وفاة والدهما، إذ يختار الأوّل طرفا مغايرا للّثاني، ففاتح يرى أنّ التّغيير لا يكون برفع السّلاح والفوضى والمظاهرات وإنّما بتوعية النّاس ونصحهم والتخفيف من هيجانهم، في حين لا يرى "سعيد" سوى المظاهرات والالتحاق بصفوف من يعتقد بأنّهم مجاهدون في سبيل تحرير الوطن من النّظام الفاسد إلّا حلاّ مناسبا، وكان قبل ذلك أن اتصل "حسّان" بـ"خالد" يخبره باختلافهما ومخافة أن يؤثّر ذلك على حياتهما في المستقبل طالبا النّصح منه.

**د.أمّا:**

ظهرت هذه الشّخصية التّي لم يشر إليها جينيريك البداية في بعض لقطات المسلسل، عندما كان "خالد" يسترجع ذكريات ضرب والده لها وكرهها خاصّة بعد أن عشق امرأة غيرها، ونبذها.

[1]. زينة حلّاق: ممثّلة سورية من مواليد 1974م.

أدّت هذا الدّور الممثّلة الجزائرية "موني بوعلام"[1]، بلبسها للجبة الجزائرية التّي ترتديها أغلب النّسوة كما تضع منديلا "فولارة" على رأسها، وبيدها مقياس من التّراث القسنطيني كالّذي تضعه الحبيبة: وفي أكثر من مشهدين مكرّرين تقوم بتحميم "خالد" وهي تنشد:

السّنا في حجْري والعام الجّايْ يجْري

يخرجْ لِباب الدّار ويلعبْ مع الصّغار

إن شاء الله يخرجلي طبيب ولا عالم كبير

الله الله الله ويا نعمة الله[2].

### 3.4. –عائلة سي طاهر:

**أ– أمّا الزّهرة:**

هي والدة "سي طاهر عبد المولى"، والذّي كان لها الفضل في تخليد ذكراه عند ولديه"حياة" و"ناصر" أحبّها "خالد" كثيرا وراح يسترجع ذكرياته يوم ذهب لزيارتها كما وعد "سي طاهر" أن يذهب ويسجّل "حياة" في دار البلديّة، وعاد بعد ذلك أثناء الاستقلال تنفيذا لوصيّته أيضا بأن ينقلها وعائلتها من تونس إلى الجزائر.

اختار المخرج الممثّلة الجزائرية القديرة "بهيّة راشدي"[3] لتكون (أمّا الزّهرة) بلباسها الجزائري في وقار وهدوء كبيرين.

**ت– والدة حياة:**

من الشّخصيات الثّانوية التّي كان ظهورها محتشما، لا أثر لها في الرّواية، ولكن وجود بيت وعائلة "سي طاهر" حتّم وجودها كذلك، اهتمّت بـ"حياة" و"ناصر" بعد استشهاد زوجها "سي طاهر"، ورحّبت بزواج "حياة" بـ"سي مصطفى" وعاشت معها في بيته لاحقا للاهتمام بحياة، كما لم تهمل ابنها "ناصر"وزوجته وحفيدها، بدت في البداية منزعجة من استشهاد زوجها على عكس كلّ النّساء اللّائي يزغردن حال استشهاد أزواجهنّ، لكنّها لا حقا رضت بذلك وافتخرت.

---

[1].موني بوعلام: ممثّلة جزائريّة، شاركت في أفلام ومسلسلات عدّة، آخرها مسلسل (نبض) مع نخبة من الممثّلين السّوريين.

[2].المسلسل، ح 1، د: 7.30

[3].بهية راشدي: ممثّلة جزائريّة قديرة، من مواليد 1948م، قدّمت الكثير للشّاشة الجزائريّة في السّينما والتّلفزيون، خاصّة ما تعلّق بالدّراما الرّمضانية، من أعمالها (امرأتان –شهرة –أسرار المضي– حب في قفص الاتهام...)

**ج- ناصر (مجد رياض):**

ناصر على اليمين

هو الشّقيق الأصغر لـ"حياة"، التقى به "خالد" وتعرّف عليه في مراسيم الزّفاف الخاصّة بها، ولكنّ المسلسل منحه ظهورا أكبر ومساحة أوسع، من خلال الخوض في حياته الشّخصية، فهو قد تزوّج " فريدة" ابنة "سي الشّريف"، الذّي رفض والدها تزويجها منه، ليضطر إلى خطفها بعدما حملت، ممّا جعل "ناصر" يمكث شهورا في المسجد ليجعله هذا الاعتكاف عرضة لأصحاب الثّورة.

على النّظام موهمين أياه بضرورة إكمال مسيرة والده في الجهاد ضد الظّلم والطّغيان لتحرير البلاد، سوى أنّه كان مسالما وواعيا مما اضطرّهم للفشل في جلّ محاولاتهم، رزق فيما بعد بطفل سمّاه "الطّاهر" على اسم والده فكأنّه يعيد سيرة أبيه ويخلّد اسمه من جديد، في حين اكتفت الرّواية بإخبارنا أنّه ابن "سي الطّاهر" تخلّى عن دراسته وعاد إلى قسنطينة واشتغل بالتّجارة، وكان رافضا لزواج أخته من "سي مصطفى" كي لا يشوّه اسمه بقضايا فساده.

### 4.4. عائلة الـ"سّي شريف":

**أ- سي الشريف (عبد النّور شلّوش[1]):**

هو أخ "سي الطّاهر" والذّي يرعى ابنته "حياة" وأخذها معه لتكمل دراستها، تقلد عدة مناصب سياسية بعد الاستقلال آخرها اشتغاله في السّفارة الجزائرية في باريس.

أعطى المسلسل حجما كبيرا لهذه الشّخصيّة أكثر بكثير ممّا منحته له الرّواية، من خلال إضافة مشاهد مستحدثة في الرّواية من أجل تمديد السّرد، فهو وافق على زواج "حياة" من "سي مصطفى" رغم معرفته بماضيه، ورفض تزويج ابنته من "ناصر" لأنّه فقير وليس مناسبا من النّاحية الاجتماعيّة، ولكنّه رفض في نهاية الأمر لعلاقتهما من أجل سعادة ابنته.

[1]. عبد النّور شلّوش: ممثّل جزائري قدير ساهم في النّهضة بالفن الجزائري، شارك في عدّة أعمال جزائريّة وعربيّة، خاصّة التّاريخيّة منها، من الأعمال التّي شارك فيها (عيسات إيدير 2009م، عذراء الجبل 2004م، الخاوة 2017)

**ب.عزيزة:**

شخصية مستحدثة في المسلسل، وهي زوجة "سي الشّريف" عرفت بغرورها واهتمامها بالمستوى الاجتماعي والمادّي، وهذا ما جعلها ترفض "ناصر" الفقير الذّي لا يرقى لمستواهم الاجتماعي، كان لها حضورا قويّا في الحلقات الأخيرة من المسلسل.

**ج.فريدة (آلاء عفّاش):**

ابنة عم "حياة"، أوّل ظهور لها كان في معرض الرّسم عندما تحدّثت مع "خالد" وعرّفته بنفسها وبابنة عمّها "حياة"، وهذا ما أخبرتنا به الرّواية فقط، إذ بمجرّد وجودها في معرض الرّسم واكتشاف خالد بأنّها ابنة "سي الشّريف" وليس "سي الطّاهر" يقتلها السّرد، ليقوم المسلسل بإحيائها بل واستحواذها على مشاهد كثيرة، من خلال مرافقتها الدّائمة لحياة، وكتابتها لرسائل الحب والإعجاب لابن عمّها "ناصر"، وهروبها من البيت من أجل الزّواج به، ومن ثمّة اختطافها من من طرف والديها لتعيد الكرّة في الهروب من البيت مع ابنها ملتحقة ببيت زوجها في"قسنطينة" ساهمت هذه المشاهد في تمديد زمن المسلسل خاصّة بعد الحلقة الخامسة عشرة وزواج"حياة" من "سي مصطفى"وعودة "خالد" إلى باريس، وما حملته هذه الشّخصية من عناصر التّشويق.

**5.4.صديقات خالد:**

**أ. رشيدة (الممرّضة):**

وهي ممرّضة "خالد" في المستشفى التّونسي بعد الحرب مباشرة، سهرت على رعايته والاهتمام به وأعجبت به، وكانت تودّ لو تستطيع إكمال حياتها معه، لكنّه رفض ذلك وقرّر إكمال حياته منفردا، ظهرت في الحلقات الأولى، لتغادر المشهد نهائيّا بعد الحلقة الثّالثة، وتعود للظّهور بعد أن وجدت جثّة "حسّان" والتعرّف عليه في الحلقة الأخيرة، لتستذكر ما كان بينها وبين "خالد" من ذكريات في المستشفى بتونس. وهي مشابهة لما شاهدناه في الحلقات الأولى، بل تكاد تكون نفسها.

**ب.كاثرين (لينا جروس):**

صديقة خالد الفرنسية، والتّي تتواجد كثيرا معه في بيته، ركّز على وجودها المسلسل في أوّل حلقة وآخرها، فهي معه في أوّل حلقة إذ رافقته بعد معرض الرّسم إلى بيته من أجل قضاء عطلة نهاية الأسبوع معه، ومعه في الحلقة الأخيرة بعد أن وهبها كلّ لوحاته.

"كاثرين" رفقة "خالد"

كانت "كاثرين" بالنّسبة لخالد كلّ شيء، فهي صديقته ورفيقته وكلّ عائلته في ديار الغربة، ولكنّها لم تستطع أن تكون حبيبته، رغم كلّ محاولاتها الفاشلة.

**ج.عارضة الأزياء (مي):**

وهي فتاة تحبّ الرّسم، التقت ب "خالد" وأر[illegible]

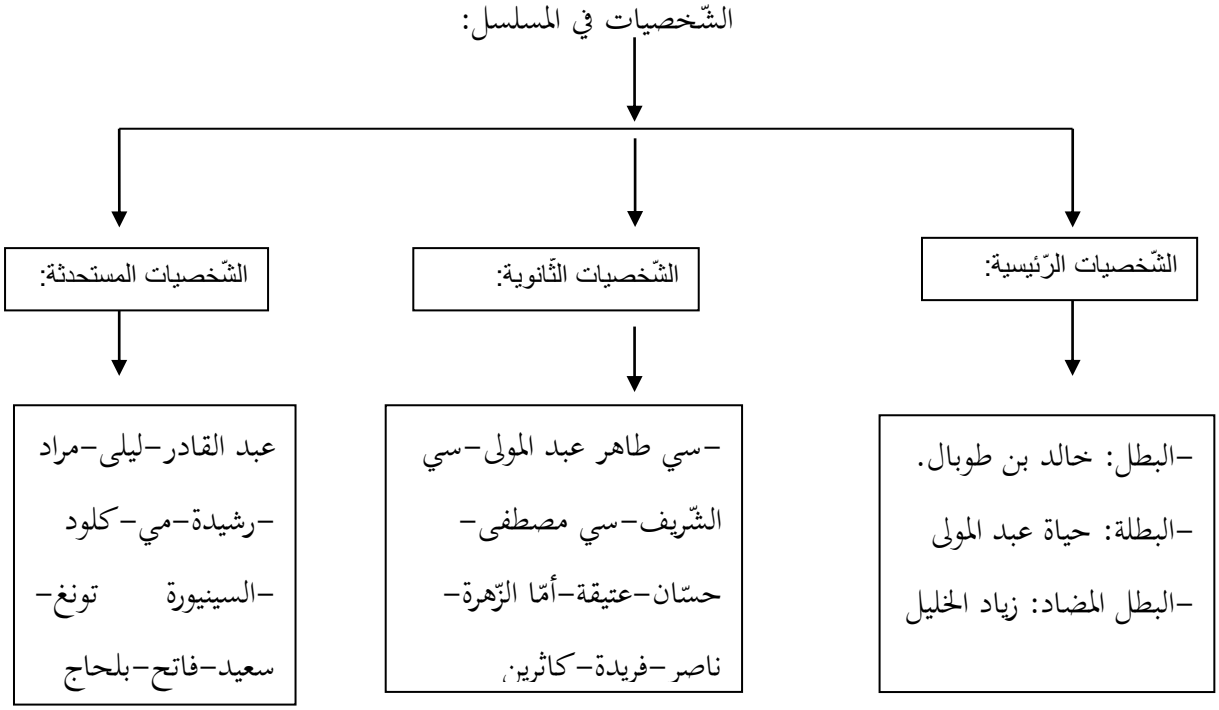
قبل أن ينصحها بالتوجّه إلى عروض وتصميم الأزياء،

حلقتين متتابعتين (الحلقة 22/ الحلقة 23)، هذه الفتاة التّي وقعت هي الأخرى في حب البطل، وشغفه حبّها حتى تحوّلت إلى نار الغيرة والحقد، لتختفي نهائيا بعد الحلقة 23، بعد أن طردها من حياته بشكل نهائي خاصّة بعدما حاولت الانتحار من أجله بعدما رأته مع فتاة الحانة، و"كاثرين" أيضا.

**د.كلود:**

وجدها مرّة في الحانة، أثناء هروبه من شبح "حياة" الذّي يطارده، التقى بها مرتّان أو ثلاث مرّات، في الحانة وفي بيته.

ومن خلال ما أوردناه حول مجمل الشّخصيات الموجودة في الرّواية / المسلسل، نستنتج ما يلي:




مخطط تمثيل شخصيات المسلسل

**المطلب الخامس: أحداث الرّواية / مشاهد المسلسل:**

يمكننا بالمقارنة بين أحداث الرّواية، ومشاهد المسلسل المقتبس منها أن نقول أنّ الاقتباس الفعلي يتوقّف عند الحلقة الخامسة عشرة بزواج "حياة" وعودة "خالد" إلى باريس بعد أن أشفى ذاكرته من قسنطينة، أمّا الحلقات الموالية فبعضها اجترار للأحداث، والبعض الآخر اختراع لها.

-نقسم هذه المقارنة بينهما إلى ثلاثة أقسام: المشاهد المطابقة للسّرد، المشاهد المضافة عن السّرد، الأحداث غير المصوّرة في مشهد.

**1.5. المشاهد المطابقة للسّرد:**

-جاءت البداية مشتركة بين العملين، فـ"خالد" من بهو بيت "حسّان" القسنطيني يكتب رواية في عام 1988م يسترجع من خلالها قصّة حبّه لـ"حياة"، التّي انطلقت من معرض الرّسم في باريس مسترجعة هذه الذّكرى ذكريات أخرى، أبرزها:

-المعركة التّي فقد فيها "خالد" ذراعه.

- وصيّة"سي طاهر" له، وذهابه عند "أمّا الزّهرة" لتنفيذها والتقاؤه لأوّل مرّة مع "حياة" الرّضيعة.

-التقاؤه مع "زياد"، وتخيّله لقصة حبّ بينه وبين "حياة"، واستشهاد "زياد" فيما بعد.

- استذكاره لسجن الكديا وأهم الأحداث التّي جرت فيه.

-قصّة علاقته مع "كاثرين" ووجودها في حياته.

-أغلب الشّخصيات كانت مشتركة، وحافظ الكاتب على الأسماء أيضا (خالد، حياة، زياد، حسّان، سي مصطفى، سي الشّريف، عتيقة، أمّا، أمّا الزّهرة، ناصر...)

-تشابه الأمكنة بين باريس، بيروت، قسنطينة، الغابة.

-زواج "حياة".

-مقتل "حسّان".

-نهاية قصة الحبّ جاءت مشتركة وهي الفراق المؤسف بين البطلين.

- من المشاهد المحذوفة أيضا والذّي تعدّ إجحافا في حق أحد الكّتاب والرّوائيين الجزائريين هو إغفاله الحديث عن بطولات الرّوائي "كاتب ياسين" ونضاله الذّي تمّ داخل إحدى القاعات، ممّا جعل الجميع يصفّق له، حتّى أطفأوا له الأضواء وأغلقوا له الميكروفون، ومع ذلك ظلّ يتكلّم، واكتفى بمشهد بسيط له وهو في سجن (الكديا) عندما كان في السّادسة عشر من عمره، وكان حينها يخطّ روايته (نجمة).

فقد أخبرنا "خالد" كيف اكتشفوا هتافه ليحيا "كاتب ياسين" فيقول: "يومها دفعت في جلسة تحقيق مع البوليس ثمن حضوري في الصّف الأمامي وهتافي على "ياسين" (تعيش ... آ ياسين)، لم ينتبه أحد وقتها إلى وجوه من صفّقوا، ولكن بعض من كان يعنيهم الأمر انتبهوا إلى يدي الواحدة المرفوعة تأييدا وإعجابا"[1]

**2.5. الأحداث المضافة:**

غالبيتها كانت بعد الحلقة العاشرة في المسلسل، وأبرزها:

-قصة الحب بين "ناصر" و "فريدة" وتطوّرها.

-إضافة مشهد حديث "سي خالد" عن المجاهدة "جميلة بوحيرد" بعد اعتقالها والإشادة ببطولاتها الخارقة.

-إضافة شخصيّات خارج السّرد، وبالتّالي اختراع أحداث خاصّة به.

-إضافة شخصيات ثقافية ومشاهد تعرّضها للتّهديد والابتزاز.

-إنشاء مجلّة (جسور) والعقبات التّي تواجه المؤسّسات الثّقافية في تلك المرحلة الحرجة.

-إضافة مشهد ظهور الرّوائيّة "أحلام مستغانمي" في آخر مشهد من المسلسل لتستلم من "خالد" مشروع روايتها، ويدير ظهره ويرحل ويبقى صوتها وحده الطّاغي في سماء قسنطينة، ومن فوق الجسر، آخذة ممّا قالته في الرّواية: "التقينا إذن... الذّين قالوا الجبال وحدها لا تلتقي أخطأوا، والذّين بنوا بينهما جسورا لتتصافح دون أن تنحني أو تتنازل عن شموخها لا يفقهون شيئا في قوانين الطّبيعة، الجبال لا تلتقي إلّا في الزّلازل والهزّات الأرضية الكبرى، وعندها لا تتصافح وإنّما تتحوّل إلى تراب واحد.

لست حبيبتي... أنت مشروع حبّي للزّمن القادم، أنت مشروع قصّتي القادمة وفرحي القادم... فما أجمل الذّي حدث بيننا... ما أجمل الذّي لم يحدث، ما أجمل الذّي لن يحدث..."[2]

**3.5.الأحداث السّردية المحذوفة:**

سنحاول هنا التطرّق لبعض الأحداث السّردية التّي حذفها المخرج وكاتبة السّيناريو، وكانت لتساهم في تحسين المسلسل وإعطاء بعض الإثارة والتّشويق أيضا، منها:

-حدث الرّضيعة "حياة" وهي تحبو باتجاه "خالد" عندما زار بيت "أمّا الزّهرة"، ثمّ حملها ومحاولة ضمّها إليه بيده الواحدة مع صعوبة ذلك، إذ بدا "خالد" مباشرة يحمل الطّفلة بين ذراعيه، فجاء المشهد باهتا لا حميميّا

[1].الرّواية، ص 326.

[2].نفسه، مقتطفات من الصّفحات: 379، 280، 97، 07/ المسلسل: الحلقة 30.

كما أظهرته الرّواية، خاصّة وأنّ هذه اللّحظة ظلّت مترسّخة في ذهنه متشبثة به، "وعندما حبوت نحوي في خطوتين متردّدتين ويداك الصّغيرتان أمامك تستنجدان بي، لحظتها شعرت بهول ما حلّ بي، وأنا أمدّ نحوك يدي الفريدة في محاولة للإمساك بك لقد كنت عاجزا عن التقاطك بيدي الوحيدة المرتبكة، ووضعك في حجري لملاعبتك دون أن تفلتي منّي"[1]

– مشهد مأتم "أمّا" وتأثّر "خالد" بهذا المشهد كثيرا، خاصّة وأنّه أعقبه زواج والده بعدها مباشرة بامرأة صغيرة، ممّا ساهم هذا المشهد المزدوج المتناقض في قرار التحاقه بالجبهة، والانخراط في صفوف المجاهدين إذ يقول: "أكاد أرى جثمان (أمّا) يخرج مرّة أخرى من هذا الباب الضّيّق، يليه حشد من قرّاء القرآن... ونساء يحترفن البكاء في المأتم، أكاد أرى موكبا آخر يعود بعد أسابيع بعروس صغيرة هذه المرّة، ونساء يحترفن الزّغاريد والمواويل"[2].

– إهماله للأحداث التّي تدوّن لحياة بعض المجاهدين والشّهداء ممّن احتفت بهم الرّواية، وكان من الأحسن لو ضمّنها بوقوف "خالد" أمام سور "الكديا" واسترجاعه لأحداثه المؤلمة، أبرزهم حدث انتحار "إسماعيل شعلال" وتعذيب "عبد الكريم وطّاف"" وخطّة هروب "مصطفى بن بولعيد" من السّجن، ولم يكتف بالحديث عنها فقط واكتفى فقط بمشهد بسيط للمجاهد "بلال حسين" عندما سأله "سي الطّاهر" لماذا لم يتزوّج فأخبره بأنّ العدوّ وتحت وطأة التّعذيب قضوا على رجولته، متغافلا عن بطولاته التّي ذكرها السّرد، وهما في الغابة إبّان الاستعمار، ولم يذكر حياته بعدها وحياة الذّل التّي حي فيها حتّى وافته المنيّة ذليلا كئيبا وحيدا.

وتجدر الإشارة أنّ الرّواية ليست كالمسلسل، ففي غالب الأحيان قد يرتبط هذا الأخير بعامل الوقت الذّي يحدّ من إكمال بقيّة المشاهد، وقد يكون السّبب هو المكان؛ فالمعروف عن الرّواية أنّ المكان فيها تخيّلي يصوّره الرّوائي حسب ميولاته ورغباته، أمّا المسلسل فهو مرتبط بالمكان الحقيقي الذّي قد يكون من الصّعب إيجاده أو إيجاد بديل عنه، فقد رأينا في السّينما سواء العربية أو الأجنبيّة صعوبة تصوير عديد المشاهد الذّي مضمونها القضيّة الفلسطينيّة، ممّا اضطرّهم إلى التّصوير في مناطق قريبة منها من البلدان المجاورة، ولعلّ تصوير "عائد إلى حيفا" الفلسطينيّ في الأراضي السّوريّة خير دليل على ذلك.

[1].الرّواية، ص 113.

[2].نفسه، ص ص 288، 289.

**المطلب السادس: الزمن / المكان:**

**1.6. الزمن:**

م يكن البحث في الزّمن بالأمر الهيّن، لأنّه متحرّك غير ثابت، متغيّر ليس ساكنا، لذلك تتنّوع مصطلحاته وتتباين، على أكثر من مستوى داخل البنية السّردية، مرافقا للحدث من جهة وللمكان من جهة ثانية، لذلك وجب على الباحث في الزّمن التسلّح بالعديد من المفاهيم الثّقافية والمعرفية والاجتماعية لأنّ الزّمن له علاقة متداخلة مع التّركيب الشّعبي وطبيعته خصوصا في الرّواية الجزائرية دون الارتباط بزمن محدّد. بالرّغم أن الجزائر مرّت بعدّة فترات زمنية متباينة ومتغيّرة، فكلّ فترة إذن تعتبر الفاعل الأساس في تسيير بؤرة السّرد وتغيير الحكي.

تقوم الرّواية على الاسترجاع، حيث الرّاوي وهو البطل يقف في زمن السّرد، ليسترجع بعدها زمن الحكاية متذكّرا جلّ الأحداث التّي حملتها ذاكرته، ويفرغها على أزمنة مختلفة، ويجعل من عام 1981م لحظة تاريخيّة في حياته لأنّها تمثّل نقطة التقائه بحبيبته، التّي يبدأ فيها باسترجاع ما حدث قبلها، بدءا من عام 1945م حيث دخل سجن الكدية، وهو في السّابعة عشر من عمره، ثمّ عام 1955م سنة التحاقه بالثّورة وكان عمره حينها 25 سنة ثمّ 1957م، الذّي يصادف رسمه لأوّل لوحة في مشواره الفنّي (حنين)، ويصادف سنة ميلاد البطلة "حياة" ويستمر السّرد ليصل بنا إلى 1962م وهو استقلال الجزائر، وعودة البطلة إلى قسنطينة، معرّجا على عام 1960م الذّي يمثّل زمن استشهاد "سي الطّاهر".

ويستمرّ الزّمن الرّوائي في التّداخل بين الاسترجاع والاستباق، فلقاء الأبطال الثّلاثة تمّ في 1981م ليسترجع "خالد" لحظة لقائه لأوّل مرّة مع "زياد" في الجزائر الذّي كان عام 1972، قبل أن يلتقيه مرّة أخرى في باريس قبل خمس سنوات (أي 1976م)، قائلا: "منذ ذلك الوقت الذّي زارني فيه لأوّل مرّة في الجزائر سنة 1972م في مكتبي"[1].

يستمرّ الزّمن بعدها في السير عاما كاملا، إلى غاية استشهاد "زياد" الذّي كان عام 1982م، وهو العام نفسه الذّي تزوّجت فيه البطلة، لينقطع السّرد كليّا مدّة ستّ (06) سنوات كاملة تقريبا وصولا إلى عام 1988م؛ وهو العام الذّي توفيّ فيه أخيه "حسّان" وعودته إلى قسنطينة وبدء كتابة روايته.

ومنه نستنتج السّبب الذّي جعل الرّوائيّة توقّع في آخر روايتها (باريس- تموز 1988م)، وهو في الحقيقة ليس زمن الانتهاء من الرّواية الحقيقي وإنّما هو البداية الأولى لـ"خالد" ليخطّ هذا الكتاب ويجمع فيه ذاكرة 34 سنة الماضية، ومن قسنطينة أكيد وليس باريس كما هو مدوّن في الرّواية إذ يمكننا القول بتمويه الكاتبة التّي أبدعت

[1].الرّواية، ص 195.

في جعل حركة الزّمن داخل الرّواية يصعد ويهبط ويذهب ويجيء، نستكشف ذلك من اعتراف البطل لحظة خطّه للكتاب إذ يقول: "غدا سيكون أوّل نوفمبر، فهل يمكن لي ألّا أختار تاريخا كهذا لأبدأ به هذا الكتاب؟، غدا ستكون قد مرّت 34 سنة على انطلاق الرّصاصة الأولى، وسيكون قد مرّ على وجودي هنا ثلاثة أسابيع"[1].

من كلّ ما سبق سنحاول وضع منحنى سردي لزمن بعض أحداث الرّواية المهمّة كما يلي:

يحافظ الزمن في المسلسل على منحناه الرّوائي في أغلبيّته، ما عدا ما كان في بعض المشاهد التّي تكرّرت لمرّتين وأكثر، كمشهد توصية "سي الطّاهر" لـ"خالد"، وزيارته لبيت "أمّا الزّهرة"، ومشهد ضرب والده لأمّه واستشهاد "زيّاد" ومقتل "حسّان"، ممّا يجعل الزّمن متذبذبا ولكن بإمكاننا القبض عليه لحظة البّداية، إذ كان واضحا أنّ الزّمن هو 1988م إذ يبدو "خالد" في بيت "حسّان" بقسنطينة يجلس إلى مائدة القهوة ويبدأ بخطّ روايته، ليظهر مباشرة "خالد" وهو في معرض الرّسم لحظة التقائه بـ"حياة" أي الانتقال مباشرة عن طريق الفلاش باك إلى 1981م، ليستمر الزّمن إلى غاية 1988م، وفي الوقت الذّي بينهما يقوم البطل باسترجاع باقي الأحداث المرتبطة بباقي الأزمنة قبل 1981م، دون التّصريح بها.

يقوم المخرج باستغلال الزّمن المستقطع في الرّواية بين 1982م و1988م، بإضافة مشاهد أخرى مرتبطة أحيانا بأحداث مضافة لم تتطرّق لها الرّواية، من بينها إنشاء "حياة" لمجلة جسور، وزواج ناصر وفريدة والمشاكل التّي حدثت لهما، بالإضافة إلى التطرّق لحياة البؤس التّي عاشها المثقّف والصّحفي الجزائري، ثمّ سوء الأوضاع في الجزائر والتّخطيط لذلك، وبين الفنية والأخرى وعن طريق الفلاش باك دائما يسترجع "خالد" لقاءه مع "حياة" أو معركته الصّعبة التّي فقد فيها ذراعه، إلى غاية عام 1988م الذّي يعتبر الزّمن الحقيقي للأحداث.

وبعد ذلك ينتهي الزّمن المرتبط بهما معا، ليتجاوز المخرج هذا الزّمن السّردي كلّه ببعض لقطة من أجل ظهور سيّدة العمل السّردي لتتسلّم مشروع روايتها، وتختم العمل التّلفزيوني كلّه.

### 2.6. المكان المتخيل / المكان المصور.

يكتسب المكان في الرواية أهمية كبير ، إذ يجعل أحداثها بالنسبة للقارئ سهلة الوقوع، كما يكاد يجزم له بصدق واقعيّته، فكلّ حدث يجب أن يرتبط بإطار مكانيّ يحدّده.

يختلف المكان في رواية ذاكرة الجسد في كلّ مرّة خاصّة بعد تغيّر الزّمن، فيبدأ من "قسنطينة" التّي سيطر وجودها على السّرد، ثمّ الانتقال الفوري إلى "باريس" العاصمة التّي تعتبر مهدا للفّاء والحبّ واسترجاع الذّكريات

[1].الرّواية، 24.

وفي خضم استرجاع البطل صاحب السّرد إلى ذكرياته، تطالعنا أمكنة أخرى، فنجد الغابة التّي كانت مهدا للجهاد، وسجن الكدية الذّي جمع مناضلي ثورة التّحرير، وبيت "أمّا الزّهرة" والدة قائد المعارك البطولية، دون أن نغفل نهر السّين الذّي بثّه البطل كلّ أحزانه وأشجانه وأشواقه، وأفرغ فيه كلّ ذكرياته.

احترم المسلسل مختلف الأماكن التّي ذكرتها الرّواية، فصوّرت المشاهد الأولى في العاصمة باريس، ثمّ المجيء إلى الجزائر لاستكمال المشاهد النّاقصة، إذ صوّرت بعض المشاهد في كلّ من العاصمة الجزائر قسنطينة وجبال الأوراس.

**أ. قسنطينة:**

هي ذاكرة "خالد" ومحور السّرد، وتنقسم إلى قسمين: قسنطينة الحقيقيّة وقسنطينة اللّوحة الزّيتية، ويشكّل الجسر العملاق أبرز مناظرها، إذ يتجلّى في مشاهد كثيرة من المسلسل، كما أنّ النّهاية كانت على متنه، فيلتقي "خالد" مع "أحلام" باللّباس الفرقاني القسنطيني عليه، وتظهر "حياة" في المشهد المكرّر وهي ترتدي الجبّة القسنطينيّة (الفرقاني)، كما يبقى هذا الجسر همزة وصل بين أغلب أبطال المسلسل، فخالد يهدي "لوحة زيتية" لقسنطينة بجسرها ليعلّقها على جدار بيته، ويفعل ذلك أيضا مع "سي مصطفى" إذ يقدّم لوحة "حنين" التّي تصوّر جسر قسنطينة إلى "حياة" بعد زواجها.

ظلّت "قسنطينة" محور المكان المصوّر، فقد ركّز المخرج كثيرا على بيت "حسّان" باعتبار المشاهد المصوّرة فيه، فمن جهة مع عائلته عتيقة والولدين، وأيضا زيارة "خالد" لهم في عرس حياة، ومأتم أخيه حسّان، ولقطة النّهاية؛ ويصوّر البيت كونه من طابقين إذ توجد الغرف في الأعلى، في حين الطّابق الأرضي مفتوح على باحة كبيرة يجلسون فيها معظم الوقت للحديث والأكل والسّهر وغيرها، بالإضافة إلى بيت "أمّا الزّهرة" الذّي يبدو كذلك بيتا بسيطا مشابها.

أمّا البيت الذّي يسكنه "سي الشّريف" و "سي مصطفى"؛ فيبدوان فخمين ذو أثاث جميل وفاخر فهم لا يجلسون على الأرض كما يفعل أهل "خالد" وإنّما على أرائك فخمة، كما يميّزهما كذلك وجود الخدم الذّين يسهرون على راحتهم والاعتناء بهم.

يصوّر المخرج كذلك شوارع قسنطينة من خلال تجوّل "خالد" بين أرجائها ويصوّر لنا خصّوصا الشّارع المسمّى "الطّاهر عبد المولى" الذّين يتوقّف عنده الأبطال في كلّ مرّة.

وفي قسنطينة أيضا سجن (الكديا)؛ "كم من قصص مؤلمة وأخرى مدهشة عرفها هذا السّجن، الذّي تناوب عليه أكثر من ثائر لأكثر من ثورة"[1]، فقد تناوب عليه عام 1945م مجموعة من ثوّار مظاهرات 8 ماي وبعدها بعشر سنوات يدخلها ثوّار آخرين لا يقلّون شهامة عن الذّين سبقوهم، ولا يحيدون عن مبدأ سابقيهم لأنّ لديهم هدف واحد وهو استقلال الجزائر من الاستعمار الفرنسي الغاشم.

في مشهدان أحدهما يمثّل وجود "خالد" و"كاتب ياسين" ومن معهما عام 1945م، والآخر يمثّل "سي الطّاهر" ومن معه في عام 1955م، صوّر المخرج هذا السّجن الذّي لم ير منه سوى الزّنزانة، التي كانوا متواجدين فيها، وكلّهم ثقة وعزيمة، خاصّة عندما راحوا يردّدون بحماس أبيات (شعب الجزائر مسلم وإلى العروبة ينتسب) في صرخة مدوّية، أرعبت المستعمر وقضّت مضجعه.

**ب. باريس:**

هي البؤرة الثّانية المهمّة في السّرد، وقد انتقل طاقم عمل المسلسل في جزء من حلقاته إلى هناك من أجل التّصوير، حيث صوّر المخرج في مشاهد مميّزة نهر السّين الذّي وقف فيه "خالد" مرارا شاكيا ومتألّما خاصّة بعد استشهاد "زياد" إذ أراد أن يرمي حقيبته هناك لكنّه تراجع، كما أنّه قد صوّر بعض شوارعها وأزقّتها من خلال تنقّل الأبطال هناك.

**ج. الغابة:**

استغلّها المخرج في تصوير المشاهد المتعلّقة بالسّرد الثّوري، فصوّر:

- مشاهد التحاق خالد بالثّورة والتقائه بسي الطّاهر.

-مشهد المعركة التّي أصيب فيها خالد ومصطفى.

-معركة استشهاد سي الطّاهر رميا بالرّصاص وسط حشد من الجنود الفرنسيين.

-حقل شارل وموريس الملغّمين بين الجزائر وتونس.

[1].الرّواية، ص 323.

**د. بيروت:**

إنّ الهدف من جعل طاقم العمل يتوجّهون إلى بيروت لتصوير بعض حلقات المسلسل، هو تصوير -لقطات الاقتتال مع الجيش الإسرائيلي، وبعدها لحظة اغتيال "زيّاد" أحد أبطال العمل.

**هـ. غرناطة:**

صوّر المخرج مشهدين في غرناطة الإسبانيّة، أحدهما لـ"خالد"وهو داخل معرض الرّسم الذّي كان يتخيّل محبوبته في وجوه النّساء القادمات إليه، وآخر وهو يتمشّى في ربوع قصرها الأبيض يشاهد رقصة أندلسيّة جميلة، ويرفق المشهدين بتعليق له من الرّواية، يبدأه بقوله: "فهل يمكن أن أنساك في مدينة اسمها غرناطة؟ كان حبّك يأتي مع المنازل البيضاء الواطئة بسقوفها القرميدية الحمراء، مع عرائش العنب، مع أشجار الياسمين (الثّقيلة) مع الجداول التّي تعبر غرناطة..."[1] ويستمر في التعليق متنقّلا بين صفحاتها المتتابعة آخذا منها ما يناسبه وما يطرب سمعنا لنتأثّر بقصّة حبّه ويسكننا اشتياقه وتعترينا رغبة اللّقاء.

**المطلب السابع: الصّورة:**

كانت جلّ مشاهد المسلسل إن لم نقل أغلبها والتّي كانت لها علاقة مباشرة مع مرحلة النّهل من الرّواية في النّصف الأوّل منه وفيّة وأمينة للصّورة الرّوائية في وصفها ووجودها، ومن خلال مقارنة بينهما نحاول وضع أنماذج لذلك:

- صورة صينيّة القهوة التّي وضعتها "عتيقة" بالقرب من "خالد" في الحلقة الأولى، إذ جاءت مشابهة تماما لما ورد في السّرد: "فتنسحب لتعود بعد لحظات بصينيّة قهوة نحاسيّة كبيرة، عليها إبريق وفناجين وسكّرية، ومرش لماء الزّهر وصحن للحلويّات"[2].

- كما ركّز المخرج على السّوار الذّي ترتديه "حياة" و" أمّا"، على قدر أهميّتهما في الرّواية "مددت يدي إليك دون أن أرفع عيني عنه، وفي عمرا إلى الوراء إلى معصم "أمّا" الذّي لم يفارقه هذا السّوار قطّ"[3].

---

[1].الرواية، ص 216 / المسلسل: ح 7.

[2]. نفسه، ص 52.

[3]. نفسه، ص 53.

هذا السّوار الذّي يفتح ذاكرة خالد مع والدته في مشهد مكرّر مرارا وتكرارا وهي تنشد أبياتا شعبيّة جميلة، وله به علاقة قويّة لقد أصبحت علاقتي به فجأة علاقة عاطفيّة، لقد كان في ذاكرتي رمزا للأمومة دون أن أدري اكتشفت هذا يوم رأيتك تلبسينه، وكان يمكن ألّا تلبسيه وتظلّ كلّ تلك الأحاسيس التّي فجّرها داخلي نائمة في دهاليز النّسيان[1]

– جاءت صورة وقوف "خالد" أمام "أمّا الزّهرة" مشابها لما صوّرته الرّواية مركّزة على معطفه الرّمادي وعلبة الحلوى "توقّفت مدهوشة أمامي، تصفّحت معطفي الرّمادي الحزين ووجهي النّحيل الشّاحب، توقّفت عند ذراعي الوحيدة التّي تمسك علبة الحلوى، وذراع معطفي الأخرى الفارغة التّي تختبئ لأوّل مرّة بحياء داخل جيب معطفي"[2]

– واسترسلت الرّوائيّة تصف الجبّة القسنطينيّة (الفرقاني) بصورة جميلة، لترتدي البطلة "حياة" هذه الجبّة وتمشي متبخترة بها على جسر قسنطينة العملاق في مشهد مكرّر جميل "ثوبك المطرّز بخيوط الذّهب والمرشوش بالصّكوك الذّهبية معلّقة شعر كتبتها قسنطينة جيلا بعد آخر على القطيفة العنّابي، وحزام الذّهب الذّي يشدّ خصرك، لتتدفّقي أنوثة وإغراء هو مطلع دهشتي"[3].

– جاءت الخاتمة مغايرة للرواية، حيث ينتهي المسلسل بالمشهد المذكور أعلاه ثم يقوم البطل بتسليم مشروع الرواية للكاتبة شخصيا، أما الرواية فتنتهي بحدث نزول خالد في مطار قسنطينة وتعرضه للتفتيش وكله أسى وحسرة على حاله وحال قسنطينة البائسة.

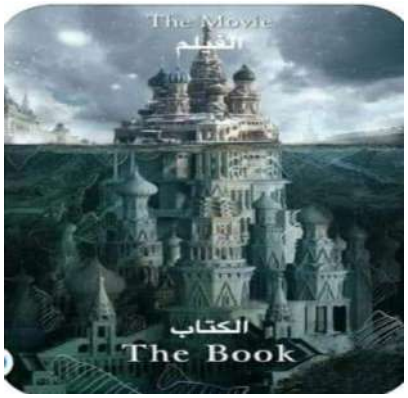
تعتبر رواية ذاكرة الجسد، من أحسن الرّوايات في الجزائر وفي الوطن العربي والعالم، هذا ما أهلها لتتحوّل إلى مسلسل درامي جميل نال هو الآخر شهرة واسعة قبل عرضه وبعده، وبالرغم من موجة بعض الانتقادات التي طالته وبعض الآراء السّلبية إلا أنه عموما يبقى ذكرى جميلة عند كل المشاهدين.

حاول صنّاع السّينما في الجزائر النّهل من الرّواية الجزائريّة، وتحويلها إلى الشّاشة وفق الإمكانات المتاحة لهم، وأحيانا إشراك البلدان الأخرى في إخراج أعمال جزائريّة في الجزائر وغيرها، وبدأت الدّراما الجزائريّة تضع لها

[1] . الرّواية ، ص 119 / الفيلم، ح3 د23.
[2]. نفسه ، ص 112.
[3].نفسه، ص 360.

حجر أساس في الوطن العربي أو في العالم، ولعلّ الأمر الأكثر مساعدة في ذلك هو استدعاء الممثّلين الجزائريين للمشاركة في أعمال عربيّة عديدة ممّا سمح لهم باكتساب خبرة في المجال، ناهيك عن الأعمال المشتركة التي انفتحت مؤخّرا بين الدّول العربيّة، وظهور مسلسلات تحت شعار التّعاون العربي.

إنّ الرّواية الجزائريّة كما رأينا بين دفّات هذا البحث أصبحت تسعى لفرض نفسها في المجال السّينمائي من خلال توظيف التّقنيات السّينمائيّة بين خباياها، والبحث لنفسها عن مخرج من ورقيّتها المعهودة إلى رؤيتها المشاهدة، وتبقى عموما تجارب رائدة في هذا المجال تحاول تطوير هذه العلاقة (الرّواية / السّينما)، والدّفع بها مستقبلا.




الرّواية والسّينما وجهان لعملة واحدة، ورغم أنّ السّينما لا تأخذ إلاّ نزرا قليلا من الرّواية، إلّا أنّها تبقى ترجمة لها ونقلا لأحداثها بما يُسمح به

ختاما؛ يمكن أن نخلص أنّ لكل عالم وفن جماليات خاصة به فللقراءة متعتها، وللسّينما متعتها، وإنّ في اقتباس السّينما للرّواية وترجمتها إلى أفلام ناجحة أثّرت بدرجة كبيرة على المشاهد وحققت نجاحا كبيرا بالنسبة لكتابها وأثرت السّاحة الفنّية والثّقافيّة التّي أصبحت جزءا لا يتجزّأ من حياة الإنسان، ومنه فلا يمكن القول بفصل الجنس الفنّي عن الأدبيّ، وإنّما ترسيخ مبدأ التّفاعل الكبير بين الأجناس واستفادتها من بعضها البعض في فنيّات تعزّز الثّقافة البصرية عند القارئ– والمشاهد.

# خاتمة

**خاتمة:**

حاولت السّينما عموما – والجزائريّة خصوصا- النّهل من الرّواية أحداثها وشخصياتها وعناصرها، للاستفادة منها عن طريق الضّوء والكاميرا، مكتنهة أغوارها كاشفة أسرارها مخترقة أسوارها، محوّلة إيّاها من شكلها الورقي التخيّلي إلى شكلها الدّرامي المصوّر فيلما أو مسلسلا، سينمائيا أو تلفزيونيّا.

ساهمت الرّواية والقصّة بشكل كبير في السّيطرة على الحياة المعاصرة للإنسان، لأنّه –باختصار- يجد ضالته فيهما، فهما الوسيلة الأنجع لترجمة الحياة الواقعيّة واحتوائها والتّعبير عنها بحيثياتها ورتابتها وأفراحها وأقراحها، بل حتّى الهروب منها إلى عالم أكثر مثاليّة، وأوسع وأرحب، ويحمل فيه أحلاما وتطلّعات أكبر، ناهيك على أنّ هذين الفنّين– وبشكل أوسع الرّواية- أكثر سيطرة على ذهن القارئ، وأكبر تأثيراً على نفسيّته، لأنّه يراهما يَحكيان الواقع ويصوغَانه بطريقة جذّابة ومؤثّرة، خاصّة عندما يبدع الرّوائي بشكل كبير في التّلاعب بالألفاظ والعبارات، وتحوير الزّمن بين الانطلاق من المستقبل مثلا ثمّ العودة إلى الماضي والعكس، بالإضافة إلى اختراع عالم يوتوبي أو سوناتي أو مدينة فاضلة من أجل صياغة قصّته والمراوغة في أحداثها، وأحيانا يتمكّنُ بعض الرّوائيّين بطريقة ما، جعل البطل بشخصيتين مختلفتين وتفكيرين متباينين، كما أنّ الرّواية استحوذت على مختلف الفنون النّثرية والشّعرية بل كلّها، من قصّة ومسرحيّة وشعر وملحمة وعمارة ورسم.

سعى البحث للكشف عن هذه العلاقة بين الرّواية والسّينما، ومحَاولة البحث عن مختلف أوجه الاختلاف والائتلاف الموجود بين هذين الفنّين العالميين، وكيف أمكنهما الالتقاء دون أديّة كلّ منهما للآخر، إذا ما اعتبرناهما شكلين مختلفين ومتباينين، فهما يلتقيان في تقنيات جمّة، قد تختلف في الجوهر، لكنّا تتشابه في نقاط شكلية كثيرة وخاصّة:

- الاختلاف التّقني الإخراجي، فبينما يتطلّب الفيلم مجهوداً جماعياً ضخماً من المختصين والمهنيين والممثلين والمصوّرين ومصمّمي العروض وحاملي الكاميرا ومهندسي الإضاءة، بالإضافة إلى المخرج ومعدّ السّيناريو، فإنّ الرّواية عمل فردي وجهد شخص واحد، ورؤية واحدة يوصلها كاتب واحد إلى قرّاء متعدّدين، دون وجود طرف آخر، خاصّة أنّ مسألة التّقريب بين اللّغة الفيلمية واللّغة الروائية، شكّلَ لعقود مختلفة موضوعَ جدل كبير في الأوساط الأدبية والسّينمائية على حدّ سواء، فبين من يرى أنه لا يمكن الجمع بين الأدب والسّينما، لأن طبيعة اللّغتين ومادتيهما مختلفتان تماما، في حين من يرى أنّ السّينما أقرب الفنون إلى الأدب، باعتبار كلّ منهما جوهرها السّرد والأحداث والشّخصيات.

- الفارق الذّي يمكن استنتاجه هو عدم مقدرة السّينما على التحكّم في بعض العناصر السّردية منها الزّمن والمكان، فالرّوائي له القدرة الكاملة على السّيطرة الزّمانية من خلال العودة إلى الماضي أو التّقدّم بسهولة نحو المستقبل، على عكس السّينما التّي تجد صعوبة في ذلك، إذ تلجأ حينها إلى الأبيض والأسود أو تضبيب الصّورة للتّفريق بين الزّمن الرّاهن لعرض قصة العمل وبين زمن العودة إلى الوراء.
- أفضليّة الرّواية على السّينما أنّها تتحكّم أكثر في المكان إذ نجدها تعتمد على الوصف الخيالي له مبالغة في ذلك في أحيان كثيرة، كأنّها تجعله عالما يوتوبيا أو سوناتيا فاضلا دون الاضطرار إلى تأكيد صدقه من زيفه، في حين تعجز السّينما في ذلك لصعوبة تمثيل ذلك الوصف بحذافيره أو معرفتها في أنّ المشاهد سيتعرّف على زيفها، وأحيانا لأنّها تتطلّب جهدا كبيرا وتستغرق وقتا ناهيك على الجانب المادّي الضّخم.
- مدّت الرّواية السّينما مواضيع مختلفة رمزيّا وسياسيا واجتماعيّا وموروثا ثقافيّا، بل وفضحت حقائق كثيرة وخاصّة التّاريخيّة منها، كما منحتها مواضيع خياليّة رومانسيّة بعثرت مشاعرها وهزّت كيانها وصنعتها، إضافة إلى عوالم الفنتازيا التّي وجدت فيها السّينما وعاءها المناسب فأبدعت فيه، وبالمقابل مدّت السّينما الرّواية تقنيات جمّة حرّرتها من النّمطية التّي عشّشت فيها سنوات طويلة، فاكتشف الرّوائي تقنية الفلاش بك، المونتاج، الكولاج، السّيناريو، وغيرها من التّقنيات.

قسم البحث على أربعة فصول، اختص في كلّ جزء منها بفكرة معيّنة مرتبطة بهذه العلاقة في العالم الغربي والعربي، أهمّها:

- الحديث عن مفاهيم عامّة حول الرّواية والسّينما.
- التّعريج عن معنى الاقتباس وشروطه وأركانه.
- المقارنة بين تقنيات السّرد في الرّواية والسّينما.
- العلاقة بين الرّواية والسّينما في الجزائر.
- دراسة نماذج جزائريّة قرأناها أعمالا أدبيّة ثمّ شاهدناها أعمالا دراميّة.

وأهمّ النّتائج التّي خلص لها البحث، نذكر منها:

- الإشكالية التّي تؤرق عقل المفكّرين والأدباء والسّينمائيّين، أيّ فن استلهم الآخر وأثّر فيه وتأثّر به، وأيّهما حجر الأساس لبناء الآخر، بالإضافة إلى أيّ الفنون كانت له أسبقية التّشهير بالثّاني.
- العلاقة بين الرّواية والسّينما، هي علاقة اعتباطيّة.

- الاقتباس من الورقي إلى الدّرامي له أركانه وشروطه التّي يقوم عليها، لذلك وجب على الرّوائي والسّينمائي احترام ذلك.
- تقوم كل من الرّواية والسّينما على تقنيات عديدة، تتشابه في شكلها وتختلف في مضمونها أحيانا، وبينهما أوجه كثيرة للاختلاف والائتلاف.
- الرّواية مادّة خصبة تزرع فيها السّينما بذورها، وذلك ليس حكرا على بلد واحد أو عمل واحد.
- السّاحة الجزائريّة ليست فقيرةً من الرّوايات التّي تصلـح لتُمثّل فقط لو يُكشف عنها السّتار ويلتفت إليها المخرجون والسينارستيون، سوف يجدون ضالتهم خاصّة لدى الــكتّاب الشّباب المطلّعون على الثّقافات الغربية وأفلامها، إذ أصبحنا نرى ولعهم الشّديد بها والشّغف بمحاكاتها.
- المخرج حريص على الأخذ من الرّواية ما يناسب عمله الدّرامي، وإلّا حكم على عمله بالفشل.
- الرّوائي أصبح يستعين بالمشاهد السينمائية، من تقنية التزامن في السعي لإنجاز خطين سرديين في وقت واحد، والتّركيزعلى المشاهد السمعية والبصرية، والسّرد باستعمال الأشياء ولذّيكورات والإكسسوارات إضافة لتقنية اللّقطات القريبة والبعيدة والملوّنة والبيضاء، إلى جانب تقنية المونتاج والتّقطيع بين المشاهد.

ومن خلال ما أجراه البحث من حوارات وجمع لتعليقات فئات مختلفة من روائيّين مهتمين بالشّأن الرّوائي، أو سينمائيّين متتبّعين للتطوّر الدّرامي أو جماهير متباينة الرأي والفكرة، خلص إلى ضرورة أن تولى العناية التّامة والجادّة لهذه العمليّة التّي من شأنها أن تنهض بالسّينما الجزائريّة وكذا تسلّيط الضّوء على الرّواية، من خلال:

- فتح آفاق واسعة أمامها، ومدّ جسر تواصل بين المخرجين والسينارستيّين من جهة وكتاب الرّواية من جهة ثانية.
- السّماح بالاقتباس الحرّ الذّي يرفضه معظم الكتّاب على رواياتهم، ومعرفة أنّ الكتابة بالقلم، لا تشبه التّصوير بالكاميرا، فليس كلّ ما يكتب يمكن تصويره.
- تختـلف تقنيات السّرد بين المقروء والمشاهد، لذلك فتح المجال أمام السّينمائيين وتزويدهم بالآلات والمعــدّات والأستوديوهات المناسبة لتصوير أعمالهم، وكذا توفير المعدّات الماليّة اللّازمة، صار أمرا ضروريّا.
- ربط حلقات تواصل بين الرّوائيّين وبين السّينمائيين.
- فتح ورشات للتّدريب على كتابة السّيناريو.

– إنشاء فضاءات ومنصّات على وسائل التّواصل الاجتماعي المختلفة للتّعريف بمختلف الكتابات الجديدة في السّاحة الثّقافية، لأنّ مشكلة القراءة مشكلة عويصة في السّاحة الفنّية والثّقافية، فبعض المخرجين لا يطّلعون على ما يستجدّ في ساحة الرّواية أو القصّة.

– إقامة ورشات ودورات تدريبيّة في مجال كتابة السّيناريو الطّويل والقصير، فالرّواية إبداع أمّا السّينما فهي صناعـــة ومنه الأولى فطرية والثّانية مكتسبة.

– بناء مدن سينمائيّة صالحة للتّمثيل الدّرامي على غرار المدن السّينمائيّة الموجودة في باقي الدّول العربية (مصر وسوريا) مثلا، والعالم الغربي (هوليود مثلا).

– فتح المجال أمام المخرجين والممثّلين في العالم للتّقدم إلى السّينما الجزائريّة والعكس بالنّسبة للجزائريّين من أجل تبادل الخبرة والمعرفة أكثر.

ومن هنا، فعدم التوّصل للجواب المقنع وباعتبار كلّ طرف ينتصر لفنّه، ظلّت هذه الإشكاليّة معلّقة مفتوحة على مصراعيها للبحث والتّقصي تختلف من نجاح عن نجاح، خاصّة بعد ظهور فئتين من القرّاء والمشاهدين بغضّ النّظر عن الاقتباس الجيّد أو الرّديء.، بحيث:

– الفئة الأولى: تنتصر للرّوايةِ الأكثر مقروئيّةً.

– الفئة الثّانية: تشهّر للفيلم أو المسلسل الأكثر مشاهدة،

أخيرا إنّ هذا العمل هو محاولة جادّة واجتهاد في محاولة البحث ضمن العلاقة بين الرّواية والسّينما، وتتبّع مسار السّرد من القراءة الورقيّة إلى المشاهدة الدّرامية، منتصرة للرّواية حينا وللسينما حينا آخر وفق رؤى نرجوها متكاملة لا تشوبها شائبة ولا يعتريها نقص، كانت مكمّلة لبعض الرؤى السّابقة وفاتحة المجال لرؤى لاحقة وفق ما يقتضيه الحال وجواب السؤال، سائلين المولى العليّ القدير أن يوفقنا فيما أجدنا فيه بفضله تعالى، ويغفر لنا سقطاتنا وهفواتنا النّاتجة عن تقصيرنا، وهو وليّ ذلك والقادر عليه.

تمّ بحمد الله.

الطّالبة: قجالي سلوى

# قائمة

# المصادر والمراجع

-القرآن الكريم برواية ورش.

## قائمة المصادر والمراجع:

### أوّلا: الرّوايات المعتمدة في البحث:


1. بن هدّوقة (عبد الحميد): ريح الجنوب (رواية)، دار القصبة للنّشر، الجزائر، دط، 2012م.
2. ديب (محمد): الحريق (رواية)، تر: سامي الدّروبي، دار الهلال القاهرة، دط، 1970م.
3. ديب (محمد): الدّار الكبيرة (رواية)، تر: سامي الدّروبي، دار الهلال، القاهرة، دط، 1970م.
4. خضرا (ياسمينة): سنونوات كابول (رواية)، تر: محمد ساري، دار الفرابي بيروت مع سيديا الجزائر ط12007م.
5. مستغانمي (أحلام): ذاكرة الجسد (رواية)، دار الآداب، بيروت، ط15، 2000م.
6. Khadra Yasmina: les Hirondelles de Kaboul، Julliard، Paris، 2004.


### ثانيا: أفلام ومسلسلات البحث:


1. الدّيوان القومي للتّجارة والصّناعة السّينماتوغرافيّة: ريح الجنوب، إخراج سليم رياض، 1975.
2. Sélection officielle un certain regard fastival de canne، adapté du roman Les Hirondelles de Kaboul، de Yasmina Khadra، un film de Zabou Breitman et Eléa Gobbé-Mévelle، 2019.
3. مسلسل الحريق: إنتاج التّلفزيون الجزائري، إخراج: مصطفى بديع، 1974م.
4. مسلسل ذاكرة الجسد: إنتاج تلفزيون أبوظبي، إخراج نجدة إسماعيل آنزور، 2010م.


### ثالثا: المعاجم والقواميس:


1. الجوهري (إسماعيل بن حمادة): الصّحاح –تاج اللّغة وصحاح العربيّة–، دار العلم للملايين، لبنان، ط4 1990م.
2. ابن فارس ( أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريّا القزويني الرّازي ): مقاييس اللغة، تحق: عبد السّلام محمد هارون، دارالفكر، بيروت، دط، دت.
3. ابن منظور (محمد بن مكرم بن عليّ أبو الفضل جمال الدّين): لسان العرب، دار المعارف، القاهرة، دط، دت

**رابعا: الكتب العربيّة:**


1. أحمد مختار عمر: معجم اللّغة العربيّة المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2008م، ص 1765م، مادّة (ق ب س ).
2. أحمد محمد عبد الخالق: قياس الشّخصيّة، لجنة التّأليف والتّعريب والنّشر، الكويت، ط1، 1996م.
3. الإدريسي (يوسف): عتبات النّص في التّراث العربي والخطاب النّقدي المعاصر، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون بيروت، ط1، 2015م.
4. الأعرج (واسيني): اتجاهات الرّواية العربيّة في الجزائر –بحث في الأصول التّاريخيّة والجماليّة للرّواية الجزائريّة- المؤسسة الوطنيّة للكتاب، الجزائر، دط، 1986م.
5. الأعرج (واسيني): سيّددة المقام –مراثي الجمعة الحزينة- (رواية)، دار الجمل، الجزائر، دط، د ت.
6. ألكسان (جان): السّينما في الوطن العربي، عالم العرفة، المجلس الوطني للثّقافة والآداب والفنون الكويت، مارس 1982م.
7. الإمام (غادة): غاستون باشلار/ جماليات الصّورة، التّنوير للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، ط1، 2010م.
8. إيميل (بديع يعقوب): قاموس المصطلحات اللّغويّة والأدبيّة، دار العلم الملايين، بيروت، دط، 1998م.
9. بحراوي (حسن): بنية الشكل الروائي –الفضاء الزمن الشخصيّة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1 1990م.
10. بدري (أحمد النّاوي): سرديات الرّاوي والرّوائي، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقية (سوريا)، ط1 2016م.
11. البطريق (نسمة): الدّلالة في السّينما والتّلفزيون في عصر العولمة، دار غريب للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة دط، 2004م.
12. بطريق (نسمة): الكتابة للإذاعة والتّلفزيون، مركز جامعة القاهرة، القاهرة، دط، 2005.
13. بلال (عبد الرزاق): " مدخل إلى عتبات النص"، دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، إفريقيا الشرق، دط، 2000م.

14. بليحيا (الطاهر): الرّواية الجديدة –من الميثولوجيا إلى ما بعد الحداثة– (جذور في السّرد العربيّ)، ابن النّديم للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2017م.

15. بليه (بغداد أحمد): صور واقعيّة من السّينما الجزائريّة، البدر السّاطع للطّباعة والنّشر، العلمة (الجزائر) ط1 2018م

16. بليه (بغداد أحمد): مخرجون وسينما جزائرية، البدر السّاطع للطّباعة والنّشر، العلمة (سطيف/الجزائر) ط 1،2008م.

17. بن قينة (عمر): في الأدب الجزائري الحديث –تاريخا وأنواعا وقضايا وأعلاما–، ديوان المطبوعات الجامعيّة الجزائر، ط2، 2009م.

18. بن مالك (أنور): ابن الشّعب العتيق (رواية)، دار الفارابي، بيروت، دط، 2007م.

19. بن مسعود (وافية): تقنيات السّرد بين الرّواية والسّينما –دراسة في السّرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، دار الوسام العربي للنّشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2011م.

20. بوالشّعير (الرّشيد): مساءلة النّص الرّوائي في السّرديات العربيّة الخليجيّة المعاصرة، دار الكتب الوطنيّة، أبو ظبي، ط1، 2010م.

21. بوذيبة (إدريس): الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، جامعة منتوري، قسنطينة، دط، 2000م.

22. بوعزة (الطيب): في ماهيّة الرّواية، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2013م.

23. بوعزّة (محمد) : تحليل النّص السّردي –تقنيات ومفاهيم–، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م

24. بيطار (هدية جمعة): الصّورة الشّعرية عند خليل حاوي، دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ط1، 2010م.

25. ترحيني (فايز): الدّراما ومذاهب الأدب، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر والتوزيع، بيروت، ط1،1988.

26. ثائر زين الدّين: في دروب السّرد – دراسة تطبيقية في القصّة والرّواية–، دار ليندة للطّباعة والنّشر والتّوزيع سوريا، ط1، 2011م.

27. جباري (ستي): الأدب الجزائري وفضاء الأنترنيت –آليات الإبداع وتفاعلية القراءة–، دار فضاءات للنّشر والتّوزيع، عمان (الأردن)، ط1، 2018م.

28. جبّور (أم الخير): الرّواية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسيّة –دراسة سوسيو نقديّة–، دار ميم للنّشر، الجزائر، دط 2013م.

29. الجزّار محمد فكري: العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، المصريّة العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1998م.

30. حبيلة (الشريف): االرّواية والعنف –دراسة سوسيو نصيّة في الرّواية الرّواية الجزائريّة المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد (الأردن)، ط1، 2010م.

31. الحجمري (عبد الفتاح): عتبات النّص –البنية والدّلالة– منشورات الرّابطة، الدّار البيضاء، ط1، 1996م

32. حفناوي (بعلي): أثر الأدب الأمريكي في الرّواية الجزائريّة باللغة الفرنسيّة، دار الغرب للنّشر والتوزيع، وهران دط، 2002م.

33. حمادة (إبراهيم): كتاب أرسطو فن الشّعر، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، دط، 1983م.

34. خالد حسين: في نظريّة العنوان – مغامرة تأويليّة في شؤون العتبة النّصيّة–، التّكوين للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، دط، 2007م.

35. خلدون (بشير): الحركة النّقدية على أيّام ابن رشيق المسيلي، الشّركة الوطنيّة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، دط 1981م.

36. راغب نبيل: النّقد الفنّي، مكتبة مصر، الاسكندرية، دط، دت.

37. ربزاني (لطفي): راهيليا (رواية)، الجزائر تقرأ، الجزائر، 2019م.

38. رزان (محمد إبراهيم): الرّواية التّاريخية بين الحوارية والمونولوجية، دار جرير للنّشر والتّوزيع، ط 1،2001م.

39. رزين (محمد أمين): السّينما والسّياسة –دراسة نصيّة سيمولوجيّة لمجموعة من الأفلام الجزائريّة–، دار الماهر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سطيف، ط1، 2018م.

40. رستم أبو رستم: جماليات التّصوير السّينمائي، المعتز للنّشر والتّوزيع، عمان، دط، 2014م

41. ركيبي (عبد الله): تطوّر النّثر الجزائري الحديث، الدّار العربية للكتاب، تونس، دط، 1983م.

42. الزّاوي (أمين): الرّعشة، امرأة وسط الرّوح وحكاية أطراف الرّيح، دار الكنوز الأدبية، لبنان دط1999م.

43. الزّعبي(أحمد): التّناص نظريّا وتطبيقيّا –مقدّمة نظريّة مع دراسة تطبيقيّة للتّناص في رواية رؤيا لهاشم غرايبة وقصيدة راية القلب لإبراهيم نصر اللّه–، مؤسّسة عمون للنشر والتّوزيع، عمان (الأردن)، دط، 2000م.

44. زيتوني (لطيف): معجم مصطلحات نقد الرّواية –عربي، انكليزي، فرنسي،- مكتبة لبنان ناشرون، بيروت ط1، 2002م.

45. سعد الله (أبو القاسم): دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرّائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م.

46. سّيد (علاء عبد العزيز): اللغة بين الرّواية والفيلم- مقاربة منهجيّة في إنتاج المعنى والدّلالة السيميائيّة، مكتبة القاهرة، د، دت.

47. الشّاروني (يوسف): أثر وسائل الاتصال على تطوّر الأشكال القصصيّة والدّرامية (القصّة والدّراما) مع الدّراما، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 1989م.

48. شاكر (فؤاد): سينمائيات، طرائف وحكايا، مكتبة الدّار العربيّة للكتاب، مصر، ط1، 2002م.

49. شعبان (عبد الحكيم محمد): الرّواية العربيّة الجديدة –دراسة في آليات السّرد وقراءات نصية-، مؤسسة الورّاق للنّشر والتّوزيع، الأردن، ط1، 2014م.

50. شكري (عزيز الماضي): أنماط الرّواية العربيّة الجديدة، المجلس الوطني للثّقافة والفنون والآداب، الكويت، دط 2008م.

51. شكري (عبد المجيد): الدّراما المرئيّة، مركز الحضارة العربيّة للإعلام والنّشر والدّراسات، القاهرة، ط1 1998م.

52. شيمي (سعيد): الصّورة السّينمائيّة من السّينما الصّامتة إلى السّينما الرّقميّة، الهيئة العامّة لقصور الثّقافة القاهرة، دط، 2013م.

53. صلاح أبو سيف: كيف تكتب السّيناريو، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد، دط، 1981م.

54. صلاح صالح: سرد الآخر - الأنا والآخر عبر اللّغة السّردية-، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1 2003م.

55. طالة (لمياء): الإعلام الفضائي والتغريب الثّقافي، دار أسامة للنّشر والتّوزيع، عمان (الأردن)، ط1 2014م.

56. طلبة محمد سالم محمد الأمين: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر –دراسة نظريّة تطبيقيّة في سيمانطيقا السّرد، مؤسّسة الانتشار العربي، لبنان، دط، 2007م.

طواهرية (عبد الرّزاق): شيفا –مخطوطة القرن الصّغير– (رواية)، دار المثقف للنّشر والتّوزيع، باتنة/ الجزائر، ط 5 2019م.

57. عبد الخالق محمد علي: فن الإخراج التّلفزيوني والإذاعي، دار المحجّة، بيروت، ط1، 2010م.

58. عبد الفتاح عثمان: الرّواية العربيّة الجزائريّة ورؤية الواقع –دراسة تحليلية فنيّة– الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، دط، 1993م.

59. عبيدي (مهدي): جماليات المكان في ثلاثيّة حنا مينا (حكاية بحار–الدّقل–المرفأ البعيد)، منشورات الهيئة العامّة السّورية للكتاب، دمشق، دط، 2011م.

60. عجور (محمد): التّقنيات الدّرامية والسّينمائية في البناء الشّعري المعاصر، دار الثّقافة والإعلام، الشّارقة، ط1 2010م.

61. العريّس (إبراهيم): السّينما والمجتمع في الوطن العربي، مركز الوحدة العربية، دمشق، دط، 1970م.

62. العريّس (إبراهيم): من الرّواية إلى الشّاشة – تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السّابع ورعايته، منشورات وزارة الثّقافة –المؤسّسة العامّة للسّينما–، دمشق، دط، 2010م.

63. عزّام (محمد): فضاء النّص الرّوائي – مقاربة بنيوية تكوينيّة في أدب نبيل سليمان–، دار الحوار للنّشر والتّوزيع ط1، 1996م.

64. عصفور (جابر): الصّورة الفنّية في التّراث النّقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط3 1992م.

65. عطا الله (محمود سامي): السّينما وفنون التّلفزيون، الدّار المصريّة اللبنانيّة، القاهرة، ط1، 1997م.

66. عودة (ريم): مدخل إلى الإذاعة والتّلفزيون، الجامعة الافتراضيّة السّورية، دمشق، دط، 2020م.

67. عويضة (كامل محمّد محمد): علم نفس الشّخصيّة، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1، 1996م.

68. الغذّامي (عبد الله): الثّقافة التّلفزيونيّة –سقوط النّخبة وبروز الشّعبي–، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط2 2005م.

69. الغذّامي (عبد الله): الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية –قراءة لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط4، 1998م.

70. فاسي (مصطفى): دراسات في الرّواية الجزائريّة، دار القصبة للنّشر، الجزائر، دط، 1999م.

71. فتحي (إبراهيم): معجم المصطلحات الأدبية، التّعاضدية العمّالية للطباعة والنّشر، صفاقس، دط 1986م.

72. فجيريّة شيخة بنت عبد الله: النّص الدّرامي جنسا أدبيا –من التّجنيس الأدبي إلى المنجز الفنّي–، الماهر للطّباعة والنّشر والتّوزيع، سطيف /الجزائر، ط1، 2018م.

73. فضل (صلاح): قراءة الصّورة وصورة القراءة، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1997م.

74. الفكيكي (عبد الله): الاقتباس من القرآن الكريم في الشّعر العربي، منشورات دار النّمير للنّشر والتّوزيع دمشق، ط1، 1996م، ص 12.

75. قاسم (سيزا): بناء الرّواية –مقاربة في ثلاثيّة نجيب محفوظ–، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، دط. دت.

76. كبير (غنيّة): الرّواية الجزائريّة في النّقد الأدبي، منشورات الوطن، العلمة (سطيف)، ط1.

77. لحمداني (حميد): بنية النّص السّردي من منظور أدبي،المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.

78. لحيلح (عيسى): كرّاف الخطايا (رواية)، مطبعة المعارف، عنابة، ط1، 2002م.

79. ماجدولين (شرف الدّين): الصّورة السّردية في الرّواية والقصّة والسّينما، منشورات الاختلاف، الجزائر، دط دت.

80. مازوني (فريزة): انفتاح الجنس الأدبي وتحوّلات الكتابة عند إبراهيم سعدي، منشورات مخبر الدّراسات اللغويّة الجزائر، 2013،

81. مجموعة من المؤلّفين: الرّواية الجزائرية مسارات وتجارب، المكتبة الوطنيّة الجزائرية، دط، دت.

82. مجموعة من المؤلّفين: طرائق تحليل السّرد الأدبي –دراسات–، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرّباط، ط1 1992م.

83. محمّد حمدي إبراهيم، محمود علي مكّي: نظريّة الدّراما الإغريقيّة، الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، القاهرة دط 2001م.

84. محمدي (جمال): عصفور شمال إفريقيا –مسار رائد السّينما الجزائريّة (طاهر حنّاش 1898، 1972)-موفم للنّشر، الجزائر، دط، 2017م.

85. محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب الفرنسية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، دط، 1996م.

86. مرتاض (عبد الملك): في نظرية الرّواية بحث في تقنيات السرد- ، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب الكويت، دط، 1990م.

87. مستغانمي (أحلام): الأسود يليق بك (رواية)، نوفل دمغة النّاشر هاتيست أنطوان، دط، 2012م.

88. مستغانمي (أحلام): عابر سرير (رواية)، منشورات أحلام مستغانمي، بيروت، ط2، 2003م.

89. مصايف (محمد): الرّواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقع والالتزام، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، دط 1983م.

90. مصطفى سلوى: عتبات النّص: المفهوم- الموقعية- الوظائف، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، وجدة، ط1 2003م.

91. مصطفى ولد يوسف: من أعلام الرّواية الجزائريّة – مولود فرعون ومولود معمري-، دار الأمل للطّباعة والنّشر والتّوزيع، تيزي وزو (الجزائر)، دط، 2004م.

92. مغنية (محمد جواد): مذاهب فلسفية وقاموس مصطلحات، دار مكتبة الهلال، دار الجواد، بيروت دط، دت.

93. مفتي (بشير): أرخبيل الذّباب (رواية)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان/ منشورات الاختلاف الجزائر دط، 2010م.

94. مفقودة (صالح): أبحاث في الرّواية العربيّة، مخبر أبحاث في اللّغة والأدب الجزائري، الجزائر، ط1، 2008م.

95. منوّر (أحمد): أزمة الهويّة في الرّواية الجزائريّة باللّغة الفرنسيّة –دراسة أدبية-، دار السّاحل للكتاب، الجزائر دط، 2013م.

96. مهدي (عقيل يوسف): جاذبيّة الصورة السّينمائيّة – دراسة في جماليات السينما- دار الكتاب الجديد المتحدّة، بيروت، ط1، 2001م.

97. مينا حنّا: الرواية والروائي، وزارة الثقافة ودار البعث، دمشق، دط، 2004م.

98. النّادي (عادل): مدخل إلى فن كتابة الدّراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987م.

99. النّمر مصطفى صابر: الدّراما الأجنبيّة وانحرافات المراهقين السّلوكيّة، العربي للنّشر والتّوزيع، القاهرة، دط 2016م.

100. هويدي (عادل محمد): نظريات الشّخصية، ايتراك للطّباعة والنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط2، 2011م.

101. هيكل (عزّة): أحمد الدّراما التّلفزيونيّة –رحلة نقدية–، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط1، 2016م.

102. وهبة (مجد) ، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت ط2 1984م.

**خامسا: الكتب المترجمة:**

1. أرخون (دانييل): قواعد اللّغة السّينمائيّة، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، دط 1997م.

2. أوبراين (ماري إلين): التّمثيل السّينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثّقافة– المؤسّسة العامّة للسّينما دمشق، ط2، 2012م.

3. باختين (ميخائيل): الخطاب الرّوائي، تر: محمد برادة، دائرة الفكر، القاهرة، دط، 1987م.

4. بارث (رولان): نقد وحقيقة، تر: منذر عيّاشي، مركز النّماء الحضاري، بيروت، ط1، 1994م.

5. تودوروف (تزفيطان): مفاهيم سردية، تر: عبد الرّحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2005م.

6. تودوروف (تزفيطان)، بنت كلر وآخرون: القصّة، الرّواية، المؤلّف–دراسة في نظريّة الأنواع الأدبيّة المعاصرة– تر: خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1997م.

7. تي بروفيرس (نيكولاس): أساسيات الإخراج السّينمائي –شاهد فيلمك قبل تصويره–، المركز القومي للتّرجمة القاهرة، ط1، 2014م.

8. جراهام (إيمان): علوم في دائرة الضّوء –المسرح والسّينما–، تر: محمود عبد الظّاهر، شركة سفير، القاهرة، دط د ت.

9. جلوكسمان (أندرية): عالم التلفزيون بين الجمال والعنف، تر: وجيه سمعان عبد المسيح، المجلس الأعلى للثّقافة القاهرة، دط، دت.

10. جورنو (ماري تيريز): معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق دط، 2007م.

11. جينيت (جيرار): خطاب الحكاية بحث في المنهج، المجلس الأعلى للثّقافة، القاهرة، ط2، 1997م.

12. جيوفري (نوويل سميت): موسوعة تاريخ السينما، تر: أحمد يوسف وآخرون، المركز القومي للترجمة، القاهرة ط1، 2010م.

13. داوسن. (س.و.): الدّراما والدّرامية، تر: جعفر صادق الخليلي، منشورات عويدات، باريس، ط2 1989م.

14. دي جانتي (لوي): فهم السّينما- 8. السينما والأدب، تر: جعفر علي، منشورات عيون،.دط، 1993م.

15. ديك (-ك برنارد ق –): تشريح الأفلام، تر: محمّد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثّقافة- المؤسسة العامّة للسّينما، دمشق، ط6، 2013م.

16. روجر (آلان): الرّواية العربيّة، تر: حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثّقافة، دمشق، دط، 1997م.

17. سادو (جورج): تاريخ السينما في العالم، ترجمة: إبراهيم الكيلاني، منشورات عويدات، لبنان، الطبعة1 1968م.

18. سبنسر د. أ. وآخرون: السّينما اليوم، تر: سعد عبد الله قلج وآخرون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنّشر دط، 1971م.

19. سد فيلد: السّيناريو، تر: سامي محمّد، دار المأمون للتّرجمة والنّشر، بغداد، دط، 1989م.

20. فارو (فرانك): فن كتابة السّيناريو، تر: رانيا قرداحي، منشورات دار الثّقافة –المؤسسّة العامة للسّيننما- دمشق، دط، 2013م.

21. فراليش (سيمون): الدّراما السّينمائيّة، تر: غازي منافيخي، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، ط 2، 2019م.

22. فلودر (لوران): الرّواية الفرنسيّة المعاصرة، تر: فيصل الأحمر، منشورات مخبر الترجمة، قسنطينة، دط، 2004م.

23. فورستر (ا م): أركان القصّة، تر: كمال عيّاد جاد، دار الكرنك للنّشر والطّبع والتّوزيع، القاهرة، دط 1969م.

24. فولتون (ألبرث): السينما آلة وفن، تر: صلاح عز الدّين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، القاهرة، دط 1958م.

25. فولفانغ (إيزر): فعل القراءة نظريّة جماليّة التّجاوب في الأدب، تر: حميد لحمداني، مطبعة النّجاح الجديدة الدّار البيضاء، دط، 1995م

26. فينتورا (فران): الخطاب السّينمائي، لغة الصّورة، تر: علاء شنانة، منشورات وزارة الثّقافة –المؤسّسة العامّة للسّينما- دمشق، 2012م.

27. كاوغيل (ليندا ج): فن رسم الحبكة السّينمائيّة – أضف عاطفة وإثارة وعمقا إلى السّيناريو الذي تكتبه- تر: محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسسة العامّة للسينما، دمشق، دط، 2013م.

28. كونتر (جوليان): كيف تعمل المؤثّرات السّينمائيّة، تر: هاشم النّحاس، المؤسّسة المصرية العامّة للتأليف والتّرجمة والطّباعة والنّشر، القاهرة، دط، دت.

29. كونديرا (ميلان): فن الرّواية، تر: بدر الدين عردوكي، الأهالي للطباعة والنّشر، دمشق، ط 1، 1999م.

30. كيفن (جاكسون): السينما النّاطقة، تر: علام خضر، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما دمشق، دط، 2007م.

31. لوتمان (يوري): قضايا علم الجمال السّينمائي مدخل إلى سيميائيّة الفيلم، تر: نبيل الدّبس، النّادي السّينمائي، دمشق، ط1، 1989م.

32. نخبة من الأساتذة: الأدب والأنواع الأدبيّة، تر: طاهر حجّر، طلاس للدّراسات والتّرجمة والنّشر، دمشق ط1، 1985م.

33. هامون (فيليب): سيميولوجية الشّخصيات الرّوائيّة، تر: سعيد بنكراد، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاذقيّة (سوريا)، ط1، 2013م.

34. هيلريد (روبيرت): الكتابة للتّلفزيون والإذاعة ووسائل الإعلام الحديثة، تر: مؤيّد حسن فوزي، دار الكتاب الجامعي، العين (الإمارات)، ط1، 2014م.

35. يونج (سكيب داين): السينما وعلم النّفس –علاقة لا تنتهي–، تر: سامح سمير فرج، مؤسسة هنداوي للتّعليم والثّقافة، القاهرة، ط1، 2015م.

**سادسا: الكتب باللّغة الأجنبيّة:**

1. Khadra Yasmina: Lattentat، roman ،Edition ،Juliard ،Paris ،2005
2. Khadra Yasmina: Ce que le jour doit à la nuit Éditions، Julliard، Paris ،2008

**سابعا:: الجرائد والمجلاّت:**

1. الأحمر (فيصل): تلقي الخيال العلمي في الجزائر (مقال)، أعمال المؤتمر الدّولي: الرّواية العربيّة في الألفية الثّالثة ومشكل القراءة في الوطن العربي، الجزائر، 21–22 الجزائر أغسطس 2016م، مركز جيل البحث العلمي لبنان، 2016م.
2. أفاية (محمد نور الدّين): الاتصال والانفصال بين الرّوائي والسينمائي (مقال)، مجلّة السينما، العددان 3 و 4 (صيف–خريف)، 2015م.
3. بتقة سليم : رهان اللّغة في الخطاب السّردي لدى محمّد ديب (مقال)، مجلّة علوم اللّة العربيّة وآدابها، الوادي الجزء الثّاني، مارس 2010م.
4. بلخيري (رضوان): قراءة في الأبعاد السّيميائيّة للخطاب السّينمائي –بين تجلّيات الظّاهر وتحليل الضّمني– (مقال)، مجلّة العلوم الإنسانيّة أمّ البواقي، العدد الثّامن، الجزء الأوّل، ديسمبر 2017م.
5. بلقاسمي( كريم): المقاربة بين العمل الرّوائي والعمل السّينمائي: الائتلاف والاختلاف (مقال)، حوليات جامعة الجزائر 1، العدد 31، الجزء الثّاني، جوان 2017م.
6. بوخموشة (إلياس): جمهور السّينما بالجزائر بين الوفاء والقطيعة (مقال)، مجلّة ذوات ثقافية إلكترونية شهرية مؤسّسة مؤمنون بلا حدود للدّراسات والأبحاث، 2019م.
7. بوعتّو (خيرة): جمالية العنوان في السّينما الجزائريّة بالمهجر، فيلم ( Le thé au Harem Darchimède)، لمهدي شارف أنموذجا، مجلّة جماليات، مختبر الجماليات البصريّة في الممارسات الفنّية الجزائريّة، جامعة عبد الحميد بن باديس، مستغانم، العدد 4، ديسمبر، 2017م.

8. جلطي (ربيعة): تجارب الكّتاب المغاربة والخليج أنقذت الأدب من فخ التّكرار، حاورها: عبد العليم حريص العربي، العدد 78، مايو 2020م.

9. حمداوي (جميل): السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، مجلد 25، العدد3، الكويت، 1997م.

10. راشدي (يوسف أحمد) يعترف :" مولود معمّري لم يكن راضيا عن فيلم الأفيون والعصا، جريدة الشّروق الإثنين 5 جوان 2017م، الموافق لـ 10 رمضان 1438هـ، العدد 5479.

11. رّميحي (محمد): السّينما ... الحياة –أيّهما أكثر حقيقة من الآخر- (مقال)، مجلّة العربي، العدد 439 السّنة الثامنة والثّلاثون، الكويت، يونيو1995م.

12. طارق حسن خليل علي البحر وعثمان جمال الدّين عثمان: جماليات فن الاتصال الإذاعي (مقال) مجلّة العلوم الإنسانيّة جامعة السّودان للعلوم والتّكنولوجيا –عمادة البحث العلمي-، مجلّد 18 (1)، مارس 2017م.

13. ظريف (رابح): فيلم الأمير عبد القادر مشروع دولة حقيقي وكلّنا معنيّون بإنجاحه، حاوره: مبروك بوداود جريدة الحوار الجزائريّة، الأحد 17 أكتوبر 2021م / 10 ربيع الأوّل 1443هـ، العدد 4437.

14. عشّاب (آمنة): التّهجين السّردي بين الرّواية والسّينما (مقال)، مجلّة الحكمة للدّراسات الأدبية واللّغوية المجلّد 2، العدد 4، جوان 2014م.

15. غرافي (محمد): قراءة في السّيميولوجيا البصرية (مقال)، عالم الفكر، العدد 1، المجلّد 1، 3 يوليو- سبتمبر 2002م.

16. قشّود (عايدة): مشعل الفن أمانة والمحافظة عليه مسؤوليّة الأجيال القادمة، حوار: أحلام بن علّال جريدة الجزائر، نوفمبر 2020م.

17. المجلس الأعلى للغة العربية: أعمال اليوم الدّراسي " الرّواية بين ضفّتي المتوسّط"، منشورات المجلس الأعلى الجزائر، دط، 2011م.

18. مخلوف (عامر): تطوّر النّص السّردي (مقال)، مجلّة "جيل" الدّراسات الأدبية والفكريّة، العدد الرّابع ديسمبر / كانون الأوّل، 2014، مركز جيل البحث العلمي، لبنان، 2014م.

19. نهاد إبراهيم: السّينما المصريّة والأدب المحلّي (مقال)، مجلّة بريزم –عدد خاص (مائة عام من الإنتاج السّينمائي المصري)–مطابع الأهرام التّجارية، الجيزة (مصر)، 17/ 2009م.

20. نويري (عماد): أفضل 10 أفلام في تاريخ السّينما العالميّة (مقال)، مجلّة العربي، العدد 439 السّنة الثامنة والثلاثون، الكويت، يونيو 1995م.

**ثامنا: الأفلام والمسلسلات:**

1. D'aprése Best-seller de Yasmina Khadra، le nouveau film de Alexander Arcady: Ce que le jour doit à la nuit، Orange، France 2012.

2. فيلم (الصّدمة the attak)، إخراج زياد الدّويري، إنتاج Broadecast manacement wordwide، 2011م، www.Egy.Best.

**تاسعا: المواقع الإلكترونية:**

1. آنزور نجدة إسماعيل : الموسوعة العربية www.3rabica.org، 13 يونيو 2016م، 14سا.

2. بوشوشة (أمل): ذاكرة الجسد خطوة محوريّة في حياتي الفنّية" (حوار)، حاورها: محمّد الأنصاري، جريدة البيان albayan.ae/five-senses-2010-07-04-1.261840، نشر: 4 يوليو 2010م.

3. دريدي (الحبيب): السّينما التّونسيّة والأدب: الخيط الضائع، مجلّة ليدرز العربيّة ar.leaders.com.tn/article1271/https، 11-05-2016، 20:00سا

4. الزّاوي (أمين): " حفرة" الرواية العربية وجائزة نوبل للآداب"- هذه "الوفرة" الإبداعية تبدو نتاج حالة مرضية ثقافياً وسياسياً ومؤسساتياً-(مقال)، https://www.independentarabia.com، الخميس 14 أكتوبر 2021م، 9:3سا.

5. الزّاوي (أمين): روايات معمّري لولادة السّينما الجزائريّة (مقال)، 6 سبتمبر 2018م، (ساعة 03:00) موقع الحياة /www.alhayat.com article 4601682

6. فركوح (إلياس): عن الصّورة بين الرّواية والسّينما (مقال)، ضفّة ثالثة، منبر ثقافي عربي، 1 أكتوبر 2020م 20:00سا، https://diffah.alaraby.co.uk/diffah//opinions/2020/1/22/

7. ميناوي (عبد الكبير): من الرّواية إلى الفيلم (مقال)، جريدة الشّرق الأوسط https/awsat.com/home/article/378396، الإثنين: 8 يونيو 2015، 17:30.
8. نزيه أبو نضال: عائد إلى حيفا –دراما تلفزيونيّة مثقلة بالالتباسات– (مقال)، صحيفة الرأي الأردنيّة الالكترونية، الإثنين 2 ماي 2005، الساعة 12:00.
9. أبو هميلة (حميدة): واسيني الأعرج يتهم صناع "النهاية" بالسطو على "العربي الأخير (مقال) indepentarabia.com، 29 ماي 2020م، 14:35 سا.

**تاسعا: مقابلات الكترونيّة:**

1. حديثي مع الرّوائي " بومعراف محمّد " يوم 19جانفي 2019، 17سا و 52د.
2. حديثي مع الرّوائي " رزين محمد الأمين " يوم 23 ديسمبر 2018، 13سا و 49د.
3. حديثي مع الرّوائيّة "بوخالفة ناهد " يوم 29 ديسمبر 2018، السّاعة : 9سا و 16 د.
4. حديثي مع الرّوائيّة بودلال رتيبة، 22 جانفي 2022م، 15:52سا.

# ملخص

# البحث

**ملخّص:**

تناول هذا العمل الموسوم بـ (الرّواية بين القراءة والمشاهدة: من التّأسيس الأدبي إلى التّشخيص الدّرامي ـ الرّواية الجزائريّة أنموذجا ـ) العلاقة الموجودة بين الرّواية والسّينما وأيهّما أشدّ تأثيرا في الآخر، منطلقا بإعطاء مفهوم لكلّ منهما لغويّا واصلاحيّا، مع توضيح علاقتهما بباقي الفنون التعبيرية خاصّة السّردية منها (القصّة، المسرحيّة الأسطورة، الملحمة...).

عرّج البحث على نماذج عربيّة وعالمية قديمة وحديثة بمختلف موضوعاتها الكلاسيكيّة أو الرّومانسية الواقعيّة أو الخياليّة، السّياسيّة أو الاجتماعية...، التي تحوّلت أفلاما أو مسلسلات أو رسوما متحرّكة، ومدى نجاحها أو فشلها مع مناقشة أسباب ذلك، واقتراح بعض الحلول الناجعة التّي من شأنها تحسين هذه العلاقة بين السّينما والرّواية من جهة، والمخرج والرّوائي من جهة ثانية، فإن لم تكن علاقة عداوة التّي غالبا ما يتهرّب منها الاثنان، فهي حتما علاقة اختلاف الرؤى وتباين المسار، لأنّ كلّ منهما ينظر إلى السّرد من منظار مختلف وفق ما تقتضيه طبيعة عمله أو زاوية إبداعه.

في ما يزيد عن أربعمائة (400) صفحة مقسّمة على أربعة (04) فصول ومباحث نظريّة وتطبيقيّة واستبيانيّة مختلفة ومتعمّقة في الدّراسة، حاول البحث الإجابة عن هذه الإشكالية ـ علاقة الرواية والسينما ـ واستقصاء أهمّ الآراء حولها من الجانبين الإبداعي والدّرامي في العالمين العربي والغربي.

بالإضافة إلى توضيح أهمّ المفاهيم المتعلّقة بكيفيّة الانتقال من الرّواية إلى السّينما وشروط ذلك، كما بيّن البحث أهمّ عناصر السّرد التّي تساهم في بناء العمل الفنّي واختلافها بين فن وآخر.

ركزّ فيما بعد على العلاقة بين الرّواية والسّينما في الجزائر من ناحية النّشأة والتطوّر، ثمّ انتقالها من الورقة إلى الشّاشة أهمّها: ريح الجنوب، الحريق، الدّار الكبيرة، ذاكرة الجسد، سنونوات كابول، هذه الرّوايات التي شاهدناها فيلما ومسلسلا، مع دراسة أوجه الائتلاف والاختلاف بين المكتوب والدّرامي.

اعتمد العمل على مجموعة من المصادر والمراجع الذّي أثرته بعديد الآراء والتوجّهات والمفاهيم المتباينة عربيا وغربيا وجزائريّا بالخصوص، كما كان مكمّلا لبعض البحوث السّابقة له ومستزيدا عليها.

وخلص في النّهاية إلى توضيح مجموعة من النّتائج المتوصّل إليها في هذه الإشكاليّة المطروحة، أهمّها أنّ كلا من الرّواية والسّينما تعتمد على تقنيات عديدة، تتشابه في شكلها وتختلف في مضمونها أحيانا، وبينهما أوجه كثيرة للاختلاف والائتلاف، ومع ذلك تظلّ الرّواية مادّة خصبة تزرع فيها السّينما بذورها لتنمو وتثمر.

**ملخص:**.....

إنّ المجال مفتوح لمن يرغب في الاستزادة عليه أو مناقشته وإبداء الرّأي فيه، لأنّه في النّهاية (لكلّ شيء إذاما تمّ نقصان).

**الكلمات المفتاحيّة**: الرّواية، الدّراما، الاقتباس، الفيلم، المسلسل، القراءة، المشاهدة.

**Summary:**

This work, tagged with (The Novel between Reading and Watching: From Literary Foundation to Dramatic Diagnosis - the Algerian Novel as a Model -) deals with the relationship between the novel and cinema and which of them has the most influence on the other, starting by giving a concept of each of them linguistically and reformative, with an explanation of their relationship to the rest of the expressive arts Including (story, theatrical legend, epic...).

The research referred to old and modern Arab and international models with various classic or romantic themes, realistic or fictional, political or social..., which have been transformed into films, series or cartoons, and their success or failure, with a discussion of the reasons for this, and proposing some effective solutions that would improve This relationship between the cinema and the novel on the one hand, and the director and the novelist on the other hand, if it is not a relationship of enmity from which the two often evade, then it is inevitably the relationship of different visions and a difference of path, because each of them looks at the narration from a different perspective according to what the nature of his work or angle requires. his creativity.

In more than four hundred (400) pages divided into four (04) chapters and various theoretical and applied investigations and questionnaires in depth in the study, the research attempted to answer this problem - the relationship of the novel and cinema - and investigate the most important opinions about it from the creative and dramatic sides in the Arab and Western worlds.

In addition to clarifying the most important concepts related to how to move from the novel to the cinema and the conditions for that, the research also showed the most important elements of the narration that contribute to building the artwork and its difference between one art and another.

He later focused on the relationship between the novel and cinema in Algeria in terms of origin and development, then its transition from the paper to the screen, the most important of which are: the south wind, the fire, the great

house, the memory of the body, the years of Kabul. Written and Dramatic.

The work relied on a set of sources and references that enriched it with many different opinions, trends and concepts, Arab, Western and Algerian in particular, as it was complementary and supplementary to some of his previous research.

In the end, he concluded by clarifying a set of results reached in this problem at hand, the most important of which is that both the novel and the cinema depend on many techniques, similar in form and sometimes different in content, and between them there are many aspects of difference and coalition, and yet the novel remains a fertile material in which cinema sows its seeds to grow and invest.

The field is open to those who wish to discuss it more or discuss it and express an opinion on it, because in the end (for everything if there is a deficiency)

**Keywords**: novel, drama, quotation, movie, series, reading, watching

## Sommaire:

Cet ouvrage, étiqueté (Le roman entre lire et regarder : du fondement littéraire au diagnostic dramatique - le roman algérien comme modèle -) traite de la relation entre le roman et le cinéma et lequel d'entre eux a le plus d'influence sur l'autre, à partir en donnant un concept de chacun d'eux linguistiquement et réformateur, avec une explication de leur rapport au reste des arts expressifs y compris (récit, légende théâtrale, épopée...).

La recherche a fait référence à des modèles arabes et internationaux anciens et modernes avec divers thèmes classiques ou romantiques, réalistes ou fictifs, politiques ou sociaux..., qui ont été transformés en films, séries ou dessins animés, et leur succès ou échec, avec une discussion sur les raisons de cela, et proposer quelques solutions efficaces qui amélioreraient cette relation entre le cinéma et le roman d'une part, et le réalisateur et le romancier d'autre part, si ce n'est une relation d'inimitié dont les deux souvent éluder, alors c'est inévitablement le rapport de visions différentes et une différence de parcours, car chacun d'eux regarde la narration sous un angle différent selon ce que la nature de son travail ou son angle l'exige. sa créativité.

En plus de quatre cents (400) pages divisées en quatre (04) chapitres et diverses investigations théoriques et appliquées et questionnaires approfondis dans l'étude, la recherche a tenté de répondre à cette problématique - la relation du roman et du cinéma - et d'investiguer les plus opinions importantes à son sujet du côté créatif et dramatique dans les mondes arabe et occidental. En plus de clarifier les concepts les plus importants liés à la façon de passer du roman au cinéma et les conditions pour cela, la recherche a également montré les éléments les plus importants de la narration qui contribuent à la construction de l'œuvre et sa différence entre un art et un autre. .

Il s'est ensuite concentré sur les rapports entre le roman et le cinéma en Algérie en termes d'origine et de développement, puis son passage du papier à l'écran, dont les plus importants sont : le vent du sud, le feu, la grande maison, la mémoire. du corps, les années de Kaboul. Écrit et dramatique. L'ouvrage s'est appuyé sur un ensemble de sources et de références qui l'ont enrichi de nombreux avis, tendances et concepts différents, arabes, occidentaux et algériens en particulier, car il était complémentaire et supplémentaire à certaines de ses recherches antérieures.

En fin de compte, il a conclu en clarifiant un ensemble de résultats atteints dans ce problème, dont le plus important est que le roman et le cinéma dépendent de nombreuses techniques, similaires dans la forme et parfois différentes dans le contenu, et entre elles il y a Il y a bien des aspects de différence et de coalition, et pourtant le roman reste un matériau fertile dans lequel le cinéma sème ses graines pour grandir et investir.

Le champ est ouvert à ceux qui souhaitent en discuter davantage ou en discuter et émettre un avis dessus, car au final (pour tout s'il y a une carence).
**Mots-clés**: roman, drame, citation, film, série, lecture, visionnage.

# فهرس

# الموضوعات

| الفصل | العنوان | الصّفحة |
|---|---|---|
| مقدمة. | مقدّمة. | أ–هـ |
| الفصل الأوّل: | **مدخل: الرّواية / الدّراما: خليط من الأجناس.**<br>**1. الرّواية وعلاقتها بالفنون التّعبيرية.**<br>1.1. المعنى اللّغوي والاصطلاحي.....07<br>2.1. الرّواية عند الغرب.....10<br>3.1. الرّواية عند العرب .....11<br>4.1. الرّواية وتداخل الأجناس.....12<br>2. **مفهوم الدّراما وعلاقتها بالفنون التّعبيرية.**<br>1.2. في مفهوم الدّراما.....22<br>2.2. علاقتها بالفنون.....24<br>أ.بالملحمة.....24<br>ب.بالأسطورة.....26<br>جـ.الميلودراما.....28<br>3.2. الدراما الحديثة وارتباطها بتمثيلية الأدب.....29 | |
| | **الفصل الأوّل: من السرد الروائي إلى المنجز الدّرامي.**<br>**المبحث الأوّل: مفهوم الاقتباس،أركانه، شروطه وكيفيته والحاجة إليه.**<br>المطلب الأول: مفهوم الاقتباس.....33<br>المطلب الثاني: أنواعه.....38<br>المطلب الثالث: شروطه.....41<br>المطلب الرابع: كيفيّته.....44<br>المطلب الخامس: الحاجة إلى الاقتباس.....46<br>**المبحث الثّاني: من الرّواية إلى الفيلم السّينمائي.**<br>المطلب الأول: مفهوم السّينما ونشأتها.....51 | |

| | |
|---|---|
| | المطلب الثاني: السيناريو .....53<br>المطلب الثالث: الفيلم.....54<br>المطلب الرابع: روايات عربية وغربية على الشاشة الكبيرة..57<br>58**المبحث الثّالث: من الرّواية إلى التّلفزيون.**<br>المطلب الأول: مفهوم التّلفزيون.....73<br>المطلب الثاني: بناء البرامج التلفزيونية، ومميزاتها.....75<br>المطلب الثالث: أنواع الدّراما التّلفزيونيّة.....78<br>المطلب الرابع: روايات على شاشة التّلفاز.....81<br>**المبحث الرّابع: الرّواية والرّسوم المتحرّكة.**<br>المطلب الأول: بين الإذاعة والتلفزيون.....86<br>المطلب الثاني: مفهوم الرّسوم المتحرّكة ونشأتها .....89<br>المطلب الثالث: أنواع الرسوم المتحركة.....92<br>المطلب الرابع: الرواية من تخيلات الكبار إلى عقول الصغار...94<br>**المبحث الخامس: الرّواية بين جمالية القراءة ومتعة المشاهدة.**<br>المطلب الأول: القارئ .....95<br>المطلب الثاني: المتفرّج.....101<br>المطلب الثالث: متعة القراءة أم جمالية المشاهدة.....105 |

| | |
|---|---|
| الفصل الثّاني: | **الفصل الثّاني: تقنيات السّرد بين الرّواية والدّراما.**<br>**المبحث الأوّل: الشّخصية.**<br>المطلب الأول: الشّخصية الرّواية.....120<br>المطلب الثاني: الشخصية الدّراميّة.....130<br>المطلب الثالث: تركيب.....140<br>**المبحث الثاني: الزّمن.**<br>المطلب الأول: الزّمن وتجسيده في الرّواية.....141<br>المطلب الثاني: إيقاع الزّمن في السينما.....150<br>المطلب الثالث: تركيب.....161<br>**المبحث الثّالث: المكان.**<br>المطلب الأول: الفضاء الرّوائي.....162<br>المطلب الثاني: الفضاء المصوّر.....170<br>المطلب الثالث: تركيب ..... 175<br>**المبحث الرابع: الصورة.**<br>المطلب الأول: الصورة السردية.....176<br>المطلب الثاني: الصورة في السينما.....182<br>المطلب الثالث: تركيب.....192<br>**المبحث الخامس: العتبات في النص والدراما.**<br>المطلب الأول: الرّوائي / المخرج.....195<br>المطلب الثاني: العنوان.....204<br>المطلب الثالث: شكل الرّواية/ شكل الفيلم، المسلسل.....209 |
| الفصل الثّالث: | **الفصل الثّالث: الرّواية الجزائرية والسّينما، التّأثير والتأثّر.**<br>**المبحث الأوّل: الرّواية الجزائرية.**<br>المطلب الأول: الرواية المكتوبة باللغة الفرنسية.....216 |

| | |
|---|---|
| | المطلب الثاني: الرواية المكتوبة باللغة العربية..... 222<br>المطلب الثالث: الرواية بعد مرحلة التأسيس .....228<br>المطلب الرّابع: رواية الخيال العلمي..... 234<br>**المبحث الثّاني: السّينما الجزائريّة بين الواقع والوهم.**<br>المطلب الأول: نشأة السينما في الجزائر وظروفها .....240<br>المطلب الثاني: سينما السبعينات والثمانينات..... 245<br>المطلب الثالث: سينما التسعينات .....247<br>المطلب الرابع: سينما الجزائر المعاصرة. .....248<br>المطلب الخامس: دراما المسلسل التلفزيوني.....251<br>**المبحث الثّالث: من الرّواية إلى الشّاشة في الجزائر.**<br>المطلب الأول: الاتصال والقطيعة.....253<br>المطلب الثاني: نماذج من الرّواية الجزائريّة المفلّمة .....257<br>المطلب الثالث: تطلعات السّينما والرواية .....267 |
| **الفصل الرّابع:** | **الفصل الرّابع: من الرّواية إلى الشّاشة –نماذج جزائريّة–**<br>**المبحث الأوّل: ريح الجنوب، من الرّواية إلى الفيلم السّينمائي**<br>المطلب الأول: ملخّص الرّواية / الفيلم.....277<br>المطلب الثاني: العنوان بين الرّؤية الرّوائيّة والطّرح الفيلمي..... 284<br>المطلب الثالث: الشّخصيات/ الممثّلون: نقاط التّشابه ونقاط الاختلاف..... 289<br>المطلب الرابع: أحداث الرّواية مشاد واضحة وأخرى مغيّبة..... 296<br>المطلب الخامس: المكان والزمن بين الرّواية والفيلم.....300<br>المطلب السادس: اللّغة والحوار في الرّواية والفيلم..... 310<br>المطلب السابع: الصّورة.....312<br>**المبحث الثّاني: سنونوات كابول: بين الرّواية والرّسوم المتحرّكة**<br>المطلب الأول: بطاقة فنيّة الرّواية / الفيلم.....318<br>المطلب الثاني: العنوان..... 326<br>المطلب الثالث: الشّخصيات..... 327<br>المطلب الرابع: الأحداث .....333 |

المطلب الخامس: اللّغة..... 335

المطلب السادس: الزمن والمكان..... 339

**المبحث الثّالث: الحريق/ الدّار الكبيرة، من الرّواية إلى السّلسلة التّلفزيونيّة.**

المطلب الأول: ملخص الرواية/ الفيلم.....343

المطلب الثاني: اللّغة الفرنسية، اللغة العامية.....352

المطلب الثالث: الشّخصيات..... 358

المطلب الرابع: الأحداث..... 366

المطلع الخامس: الزّمن والمكان..... 387

المطلب السادس: الصورة..... 390

**المبحث الرّابع: ذاكرة الجسد، من الرّواية إلى المسلسل.**

المطلب الأول: بطاقة الرواية / المسلسل.....397

المطلب الثاني: العنوان.....397

المطلب الثالث: العلاقة بين لغة الرّواية ولغة المسلسل.....400

المطلب الرابع: الشّخصيات..... 404

المطلب الخامس: أحداث الرّواية/ مشاهد المسلسل.....418

المطلب السادس: الزمن والمكان .....421

المطلب السابع: الصورة.....425

خاتمة ..... 429.

قائمة المصادر والمراجع ..... 434

ملخص البحث:

- عربي: ..... 450
- فرنسي: ..... 451
- انكليزي: ..... 453

فهرس الموضوعات..... ..456