جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

ميدان لغة وأدب عربي

شعبية دراسات أدبية

تخصص أدب عربي حديث ومعاصر

رقم: ح/20

إعداد الطالبة : رانية حشاني

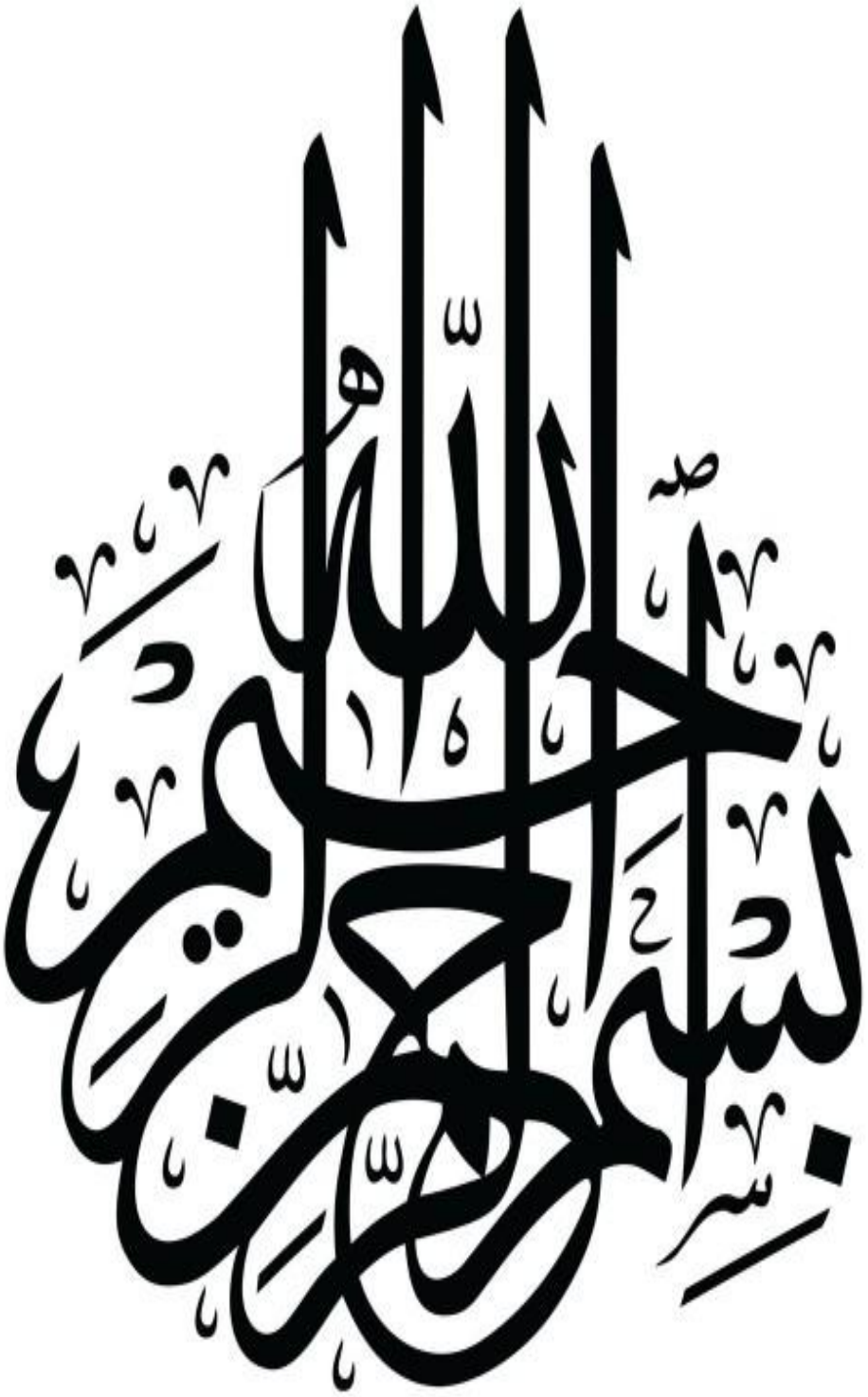
يوم: 2021/05/17

أفلمة الرواية في السينما الجزائرية"فضل الليل على النهار"أنموذجا

لجنة المناقشة :

العضو1	حكيمة سبيعي	جامعة محمد خيضر بسكرة	مشرفا
العضو2	سليم بتقة	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيسا
العضو3	شهيرة زرناجي	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشا

السنة الجامعية: 2021/2020


بسم الله الرحمن الرحيم

شكر وعرفان

أشكر الله حتى يبلغ الشكر منتهاه أولا :

فالحمد لله الذي وفقني لإتمام هذه المذكرة

ثم أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنان والتقدير لأستاذتي الفاضلة "سبيعي حكيمة" التي تفضلت عليّ باشرافها لهذا الموضوع، فجزاها الله عني الخير الوفير. ولها مني فائق الاحترام والتقدير .

كما أشكر اللجنة المناقشة على تفضلهم بقبول مناقشة هذه المذكرة ، فلهم مني كل التحية.

إهداء

إلى والدي الكريمين ...أبي ...وأمي

إلى زوجي وابنتي

إلى إخوتي

إلى كل من يتوق لبلوغ المعرفة

أهدي ثمرة جهدي هذه...

مـــقـــدّمـــــــة

مـــقـــــدمـــــــة

إن النص أفق جمالي مفتوح، وبوتقة تتداخل وتنصهر فيها كل الفنون والآداب واللغات والإيديولوجيات والمذاهب ، مشكلة بذلك عملا فنيا متناغما ؛ فبعد أن كان النص انطباعيا يحكمه الذوق الفردي الخاص وفق ما تمليه ذات الناقد دون الاعتماد على معايير علمية محددة تميز بين جيّده و رديئه. لكن سرعان ما طفق –النص- يدق أبواب العلمية من خلال الاستناد على مجموعة من السياقات الخارجية كعوامل مرجعية لتفسير النصوص وفهمها؛ وهي سياقات كانت تحوم حول النص إلا أنها لم تلتمس جوهره نظرا لانشغالها بالظروف المحيطة بتكوين النص الأدبي (البيئة ،والمجتمع، المؤلف) .

بعد الثورة الصناعية والتقدم العلمي شهد النص تحولات كبرى ، حيث حاول مجموعة من العلماء إعادة اعتبار النص بعد إهماله من خلال تسليط الضوء على بنيته الداخلية اللغوية بعيدا عن أي مؤثر خارجي ، تلك البنية التي ضلت فترة من الزمن مجرد مادة صماء مبهمة، فتفجرت مجموعة من المناهج العلمية-البنيوية،الأسلوبية،السيميائية- الرامية إلى الغوص في أغوار تلك النصوص ، واقتلاع معانيها ومدلولاتها الكامنة . فأصبح النص بذلك بنية مغلقة نتيجة الاهتمام المبالغ يه ببنيته الداخلية بمعزل عن أي مؤثر كان ، حتى أنه عزل عن مؤلفه ليفقد بذلك جمالياته الفنية كونه عمل إبداعي وريث إيديولوجية مؤلفه و وليد بيئة يسودها نظام اجتماعي معين له تاريخه وثقافته المميزة له .

كون النص عمل فني إبداعي والفن يؤمن بالتحرر فلم يلبث أن كسر قيود الانغلاق بظهور نظريات جديدة تتجاوز السياق والنسق على حد سواء، وفتحت أبواب التفاعل على مصراعيها لتعدد القراءات ،واختلاف التأويلات، فخرج النص بذلك إلى آفاق أرحب ليتفاعل مع نصوص أخرى على اختلافاتها الأجناسية ، ويتقاطع في ملتقى طرق مع فنون أخرى فحدث فيما بينها نوعا من التقارب التلاقح فأخذت تلك النصوص تستعين بأساليب وتقنيات لفنون أخرى ؛ رسم ،موسيقى ،نحت ،سينما.... ،كشكل من أشكال الانفتاح والإبداع .

إن هذا التلاقي مع فن السينما على وجه الخصوص ،وهو ما مثلته عملية الأفلمة ؛أي عملية الاقتباس من الأدب إلى السينما من جهة ،والرواية الحداثية المكتوبة بآليات وتقنيات سينمائية من جهة أخرى ، لتتحول الرواية بذلك إلى أحد أبرز

روافد الفن السابع وأهم المنابع التي تستقي منه مادتها ، و أضحت السينما نافذة يلج من خلالها الكاتب عالم التجريب وتجربة فنية يخوضها في ميدان" الرواية الهجينة" التي تجتمع فيها الفنون بجميع عناصرها (سينما، رسم، مسرح ، كولاج، سيناريو،....).

ومن بين الأعمال الأدبية الجزائرية التي صورت تلاقح الفنون ومثلت التجاذب و جسدت عملية التأثير والتأثر بين كل من الأدب والسينما في الجزائر وخاضت تلك التجربة الفنية الحديثة، نجد رواية "فضل الليل على النهار" لياسمينة خضراء التي ترجمت إلى فيلم سينمائي تحت العنوان نفسه.

إن هذه الدراسة تستمد أهميتها من كونها :

- توفر مرجعا يعتمد عليه كل راغب في الاطلاع على الاقتباس السينمائي .

- تزويد المكتبة الجامعية الأكاديمية بمثل هذه الدراسات المرجعية والتثقيفية ، والتي نفتقر إليها عادة في مثل هذا المجال.

- السماح لكل راغب في التعرف على كيفية اقتباس عمل فني أدبي إلى إنتاج فني سينمائي، لأن مثل هذه المراجع نادرة في مكتبتنا،تنحصر في المجلات والدراسات النقدية.

أما الهدف من وراء هذه الدراسة فهو تشجيع الباحثين على الخوض في مجال تداخل الفنون عامة، والتداخل الأدبي السينمائي خاصة ، ليشكل ذلك حافزا لاقتباس الأعمال الأدبية إلى السينما وهي ظاهرة بدأت تتراجع في الساحة السينمائية الجزائرية مؤخرا ، بعد تاريخها الحافل بالاقتباسات . هذا بالإضافة إلى توفير مرجع-انطلاقة- يلجأ إليه كل من يستهويه هذا المجال ، وثير فضوله للإطلاع والبحث .

لقد ركزنا في هذه الدراسة على مدى قدرة السينما الجزائري على التعامل مع النص الروائي، وذلك لغياب الدراسات الأكاديمية في هذا المجال ، بغية فتح المجال مستقبلا لدراسات أخرى أعمق وأشمل وأدق من هذا البحث. وذلك انطلاقا من التساؤلات الرئيسية التالية:

ـ هل تمكن "فضل الليل على النهار" كعمل مقتبس من ربط العلاقة بين الفنين ؟

ـ وهل حافظ الفيلم السينمائي على ما جاء في المتن الأدبي؟ بمعنى هل كانت العلاقة بين كل من النص الأدبي والفيلم السينمائي علاقة وفاء أم علاقة قطيعة؟ .

ولانجاز هذه الدراسة ارتأينا أن نقسمها إلى مقدمة وفصلين محوريّين ،ناهيك عن مدخل تمهيدي لضبط المفاهيم ، لنختم الدراسة بعد ذلك بخاتمة تضمنت أبرز النتائج العامة المتحصل عليها . جاء تفصيل هذا التقسيم على النحو التالي:

ـ **مقدمة:** جملة ما تناولناه فيها كان التعريف بالموضوع وأهميته والهدف من دراسته، وكذلك الأسباب التي دفعتنا لاختياره،وطرح الإشكاليات العامة مع الإشارة إلى أهم المصادر والمراجع التي اعتمدنا عليها في هذه المذكرة ،إضافة إلى منهج البحث والصعوبات التي واجهتنا في الموضوع المدروس.

ـ **المدخل:** حاولنا في هذا الفصل أن نعطي نظرة عامة حول مفهوم الفيلم والأفلمة ،وما حمله هذا العنوان من نقاط تضمّنت عنصرين ،تناولنا في العنصر الأول مفهوم الفيلم أما العنصر الثاني فأشرنا فيه إلى مفهوم عملية الأفلمة . لنتطرق بعد ذلك إلى ماهية الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية حتى تكون العناصر أكثر خصوصية بحيث تتماشى مع المدونة وتعكس محتواها .تطرقنا في هذا العنصر إلى مفهوم الرواية وعناصرها الفنية، كما أوردنا فيه أسباب تأخر ظهور الفن الروائي بالجزائر ،وعوامل ظهور هذا الأدب – المكتوب بلغة المستعمر- على الساحة الأدبية الوطنية ومراحل تطوره، كما عالجنا فيه إشكالية الانتماء والهوية لهذا الأدب نتيجة اللغة القرينة به.لنستعرض في إطلالة مختصره في العنصر الثالث تاريخ السينما الجزائرية وأهم اتجاهاتها الفنية.

ـ**الفصل الأول:** تطرقنا فيه إلى حالات نقل الرواية من المتن الأدبي إلى العرض السينمائي، وما تضمنه من عناصر خصصنا لكل جانب منها جزء تناولنا في عملية الاقتباس السينمائي ،وما انطوى عليه من مفهوم ،وأنواع ،وآليات ،وخطوات للاقتباس ، وما يعترض هذه العملية الفنية من مشاكل وعراقيل . أما

العنصر الثاني المعنون بالاقتباس في السينما الجزائرية فهو فصل ضمّناه بعض العناوين لأبرز الأفلام الجزائرية المقتبسة من متون الأدب إلى شاشة الفن السابع. أما آخر ما احتواه هذا الفصل فهو طبيعة العلاقة بين الفنين لننتقل إلى رسم حدود تلك العلاقة من خلال عرض التشابهات والاختلافات التي تميز كل منهما عن الآخر.

الفصل الثالث : وتمثل في دراسة تطبيقية حاولنا من خلالها إبراز العلاقة التفاعلية بين الفنين من خلال عرض بعض الآليات والتقنيات التي تأرجحت ذهابا وإياب بين الفنين ، إضافة إلى عرض الكيفية التي نُقلت بها "فضل الليل على النهار" من خلال مجموع عناصرها الفنية بين سردها روائيا وعرضها سينمائيا ، وكذا الآلية التي استند إليها المخرج في ترجمة هذا العمل الفني من مجال الموهبة إلى عالم التقنية .

ـ **خاتمة :** لقد جاءت مشتملة حسب ما يقتضيه الدور الوظيفي للخاتمة ؛ إذ تضمنت أهم النتائج المتحصل عليها من دراسة وصفية وتحليلية لرواية ترجمت سينمائيا ،وكانت إجابة للتساؤلات المطروحة .

ولدراسة الموضوع دراسة علمية تتماشى وطبيعته ،يقتضي علينا توظيف عدة مناهج لمعالجة كل الجوانب المتعلقة به ،لذا فمن المناهج التي تم الاستعانة بها في إنجاز هذه المذكرة "المنهج الوصفي التحليلي " مع الاستعانة ببعض المناهج الأخرى التي تفرض نفسها نظرا لطبيعة الدراسة: كالمنهج المقارن وغيره....

كما اعتمدنا في هذه الرحلة البحثية على مجموعة من المراجع العلمية المتنوعة ،التي كانت سندا لنا طوال رحلة البحث ،نذكر منها: كتاب تشريح الأفلام لكارل برنارد ديك ، المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة لمحمد محمود الدوخي، كيف تكتب سيناريو لعيسى شريط، الأدب والسينما العربية لأحمد بجاوي وميشال سارسو ، وأحلام وأفلام لعبد المالك محمودي الذي يرصد لنا خطى السينما الجزائرية منذ بداياتها. ... هذا إلى جانب عدد معتبر من المقالات الصادرة عن المجلات التالية: الخطاب ،الرافد ، ومجلات أخرى تابعة للمخابر الجامعية ، بالإضافة إلى مجموعة من الأطروحات العلمية .

كانت قد واجهتنا في هذه الدراسة بعض العراقيل من بينها : ندرة المراجع المتخصصة ، لقلة الدراسات السابقة في هذا المجال بالإضافة إلى عدم توفر المكتبة الجامعية في الخدمة، إلا أن هذا لم يمنعنا من محاولة فتح باب الدراسة حول هذا الموضوع ليكون فرصة للإثراء والتعمق من قبل طلبة آخرين ، وهي محاولة لم تكن لترى النور وتتيسر لنا في طريق الدراسة والتقصي والبحث لولا الأستاذة المشرفة التي منحتني من وقتها للتوجيه في سبيل انجاز بحث متكامل. فلها مني فائق الاحترام والتقدير .

مدخل لظبط المفاهيم

أولا :مفهوم الفيلم والأفلمة

1-مفهوم الفيلم / Film

2-مفهوم الأفلمة

ثانيا: ماهية الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية

1-مفهوم الرواية

2-عناصر الرواية

3-الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية

4- الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وإشكالية الهوية والانتماء

ثالثا: السينما الجزائرية

1-نشأت السينما الجزائرية

2-اتجاهات السينما الجزائرية

مدخل لضبط المفاهيم

عرفت الرواية في العصر الحديث انفتاحا على مستوى التجريب ، حيث استعانة في بنائها ببعض الآليات ، والأساليب الفنية لفنون أخرى ، وذلك كشكل من أشكال الإبداع ، والخروج عن التقاليد الفنية ،والإيديولوجيات المألوفة ،لتصبح بذلك أكثر مواكبة للواقع (العصر) . ومن بين أهم تلك الفنون :السينما "الفن السابع " التي أضحت في وقنا الراهن البوتقة التي تنصهر فيها كل أشكال الفنون، وتتفاعل مشكلة عملا فنيا جماليا متكاملا ؛أبلغ تعبيرا وأكثر تأثيرا في المتلقي ، حيث أن العمل السينمائي يدفع بالمتلقي إلى استخدام كل حواسه وعواطفه أثناء متابعته للعمل .

ذلك التداخل والتفاعل بين الفنيين هو ما مثلته عملية الأفلمة التي اختصرت العلاقة بينهما ، وحصرتها في عملية الاقتباس من الأدب إلى السينما من جهة ، والرواية الحداثية المكتوبة بآليات ،وتقنيات سينمائية من جهة أخرى . فرغم أن العلاقة بين كل من السينما والأدب أوسع وأشمل من ذلك بكثير،إلا أن الحديث عن التفاعل بين الفنيين يشير لأول وهلة في الذهن إلى عملية الاقتباس (الأفلمة) ،ليصبح الأدب عامة والرواية خاصة رافدا من روافد السينما، وأصبحت العلاقة بين كل من الأدب والسينما علاقة تواثق وترابط وتفاعل قائمة على جدلية التأثير والتأثر.

أولا : في مفهوم الفيلم والأفلمة

1 - مفهوم الفيلم /Film

ورد في معجم المصطلحات السينمائية أن «**كلمة فلم من الانكليزية ــغشاء ،بلورة- تعني أولا بلورة التصوير الضوئي ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء وتسمح بتسجيل الصور وحفظها . ومن باب التوسع أصبحت تعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها ، كالفلم الخيالي ،وفلم المحفوظات ، ...إلخ** »[1]

[1] ماري تيريز جورنو ، معجم المصطلحات السينمائية ، تر: فائز بشور ، باريس ، ص46

فماري تيريز تشير بهذا المفهوم إلى بدايات ظهور المصطلح وتاريخ تطوره ، وذلك من خلال عرضها إلى مراحل تطور المفهوم وانتقاله من دلالة إلى أخرى عبر مراحل ثلاث تمثلت فيما يلي:

المرحلة 1: في البداية استخدم المصطلح للدلالة على تطور فن التصوير ؛ حيث انتقل فيها الإنسان من مجرد التقاط صور ثابتة للحظة معينة إلى تحريك تلك الصور، وعرضها بشكل تتابعي حركي ، فيشكل بذلك مشهدا.

المرحلة 2 : في هذه المرحلة ،أصبحت الكلمة تشير إلى الشريط المستخدم في التصوير ؛ وهو شريط من البلاستيك مغطى بطبقة حساسة للضوء . وهو ما نسميه اليوم بـ: **"الشريط السيليلودي ".**

المرحلة 3:أ ضحت الكلمة تدلّ على قصة سينمائية (حربية، خيال علمي، ثورية ....) .

2 - مفهوم الأفلمة

يقصد بالأفلمة «**نقل أو تحويل /Transition نوع أدبي ،أو فني ،لصالح عالم الفيلم مثل: أفلمة قصة، أو مسرحية ،أو أفلمة رواية . وهي هنا ليست بمعنى نقل الجنس الصرف لأي نوع إلى عالم الفن السابع، وإنما تكييفه بحيث تتبدى السينما بأنها لا تقوم بنقل مباشر للعمل الأدبي ، وإنما يخضع عبر آلياتها إلى تحولات تطال تقطيع النص الأصلي..**»[1]

أي أن عملية الأفلمة ؛هي عملية ترجمة .فإن كانت الترجمة في اللغة هي عملية تحويل نص أصلي مكتوب من اللغة المصدر إلى لغة أخرى ، فالأفلمة في السينما :نقل عمل أدبي أيا كان نوعه (قصة،مسرحية،رواية) من وسط إلى وسط آخر يختلف عنه تقنيا ؛حيث أن التعبير بالكلمة (القلم) يختلف عن التعبير بالكاميرا (الصورة) ،وكما أن الترجمة لا تعني نقل كل كلمة بما يقابلها في اللغة ،وإنما نقل المعلومة ،وفكر الكاتب ،وثقافته ،وأسلوبه ،كذلك الأمر بالنسبة للأفلمة ،إذ لا ينبغي أن ننقل النص كما هو وإنما ننقل جوهر ذلك العمل الأدبي ،ورسالة كاتبه بما يتناسب مع قواعد الوسط (الفن) .

وقد أشار عيسى شريط إلى أن الأفلام المقتبسة من الآثار الأدبية تندرج تحت مسمى **"سينما المؤلف / Film d'auteur"** والغاية من ذلك تحويل السينما

[1] بومسلوك خديجة،أفلمة الرواية في السينما الأمريكية،دكتوراه،جامعة أحمد بن بلة،وهران-الجزائر،2016، ص33-34

إلى عمل فني حقيقي ذو مستوى رفيع ، أي صناعة السينما الفنية [1].بحيث ننقله من عالم الخيال لنجسده بصريا ضمن إطار فيلمي .

قد نعتقد لوهلة بأن مصطلحي **"الفيلم الروائي"** و **"الرواية المؤفلمة"** مترادفان « **وهو كذلك من ناحية المبنى ،إلا أن يختلف عنه كليا من حيث المعنى .فالرواية المؤفلمة تشير إلى الرواية التي صارت عملا وفيلما سينمائيا** »[2].أما الفيلم الروائي ،فهو كما يعرفه **جون هوارد لوسون** بقوله «**هو صراع سمعي بصري ،وهو يجسد علاقة مكانية زمنية وينطلق من فكرة معينة ، مرورا بتعاقب للأحداث ،وصولا إلى ذروة أو نهاية مطلقة للحدث**»[3] أي أنه قصة تحكي بالكاميرا وتبني أحداثها حتى تصل إلى الذروة ، ليتوجها في النهاية حل.

نقاط التشابه والاختلاف بين الرواية المؤفلمة ولفيلم الروائي:

الاختلاف	التشابه
يشترط في الرواية المؤفلمة أن تكون عملا أدبيا قبل عرضها على الشاشة.	وجود قصة وأحداث متسلسلة توفر راوي يحي لنا الأحداث، وهو ما يعادل الكاميرا في الفيلم .[4]

ثانيا:ماهية الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية

1 - مفهوم الرواية

أ - لغة

جاء في لسان العرب لابن منظور أن الرواية « **مشتقة من الفعل روى ،قال ابن السكيت :يقال رويت القوم رويهم إذا استقيت لهم ،ويقال أين ريّتكم أي أين تروون الماء ؟ ويقال :رويت الحديث والشعر فأنا راو في الماء والشعر ،ورويته الشعر تروية أي حملته على روايته** »[5]

---

[1] ينظر: عيسى شريط ،كيف نكتب سيناريو ، أشريفة للنشر ، 2002، ص21

[2] بومسلوك خديجة ، مرجع سابق، ص35

[3] جون هوارد لوسون ،الفيلم: العملية الإبداعية، نقلا عن :ك.برنارد ف-ديك ،تشريح الأفلام ، تر:محمد منير الأصبحي ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق-سوريا، ط6، 2013، ص 16

[4] ينظر : بومسلوك خديجة، مرجع سابق، ص35

[5] ابن منظور ،لسان العرب ، دار صادر للطباعة والنشر ،بيروت-لبنان، 1997، ص280

أما في معجم الوسيط فجاء في قوله «**روى على البعير ريا ،استسقى، روى القوم عليهم ولهم ، استسقى لهم الماء ، روى البعير شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير ...، روى الحديث أو الشعر رواية أي حمله ونقله، فهو راو جمع رواة ، وروى البعير الماء رواية حمله ونقله، ويقال روى عليه الكذب أي كذب عليه ،وروى الحبل ريا أي أنعم فتله ، ويقال روى الزرع أي سقاه، والراوي راوي الحديث أو الشعر حامله وناقله ،والرواية القصة الطويلة .**»[1]
من خلال التعريفين السابقين نستنتج بأن كلمة رواية تحمل في طياتها عدة معان في اللغة وهي:

- **سقي الماء:** يقال رويت القوم ،أي استسقيت لهم .
- **نقل الشعر والحديث:** رويت الشعر والحديث ،أي حملته ونقلته.
- **سقي الزرع:** يقال روى الزرع ،أي سقاه .
- **فتل الحبل:** روى الحبل ريا، أي أنعم فتله .
- **بمعنى القصة الطويلة.**

ب - اصطلاحا

إن الرواية خطاب سياسي ، و اجتماعي ، وإيديولوجيا تأخذ من الإنسان والطبيعة والتاريخ موضوعاتها لتعالجهم وتتوصل إلى رؤية ووعي جديد، وباعتبار أن الرواية جنس لصيق بالواقع وتابع له ومعبر عنه هي متغيرة بتغيره ، مما يجعل من الصعب وضع تعريف دقيق وثابت لها، وبذلك تعددت المفاهيم لهذا الجنس ، حيث نجد **إبراهيم فتحي** يعرفها على أنها «**سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد ، والرواية تشكيل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى ،فقد نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية، وما صاحبها من تحرير للفرد من رقبة التبعات الشخصية**»[2] .ومن هذا المنطلق يمكننا اعتبار الرواية فن نثري متخيل، يتخذ من السرد وسيلة للتعبير ، وهي ذات طول معين ، تصور شخصيات تتحرك ضمن إطار مكاني محدد ، وفق حيز زماني معين، وأحداث متنوعة الوقائع من خلال حبكة معقدة ، يعبر من خلالها عن إيديولوجيا الكاتب ، ومرجعياته الفكرية.

[1] ابراهيم مصطفى، معجم الوسيط، المكتبة الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، اسطنبول –تركيا، ج1، ص384
[2] إبراهيم فتحي ،معجم المصطلحات الأدبية ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس-تونس،1988، ص176

إن هذا الفن حديث المنشأ ،غربي المنبت في نظر المفكر **إبراهيم فتحي** حيث ربطه بالطبقة البرجوازية في أوربا ؛ مع ظهور الثورة الصناعية وميلاد طبقة جديدة في المجتمع **"طبقة العمال"** أو ما اصطلح على تسميتها بـ :**"الطبقة البروليتارية"** نادت بأدب يعبر عن آمالها وآلامها ومآسيها في ظل مجتمع إقطاعي طبقي ، سيطرة فيه الملاحم والمسارح في الساحة الأدبية، وهي فنون أدبية موجهة للطبقة الحاكمة بالدرجة الأولى ومعبرة عنها ، ما جعل الطبقة الكادحة **"البروليتارية"** تبدع لنفسها أدبا يعبر عنها وعن واقعها المعاش ، فكان ذلك الأدب جنس الرواية.

وفي تعريف آخر للجنس الروائي اعتبر الخطاب الروائي «**بنية لغوية دالة ،أو تشكيل لغوي سردي دال ... تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات والأساليب والأحداث والأشخاص والعلاقات الأمكنة والأزمنة ...، وإذا انتقلنا من محاولة التعريف النظري المجرد إلى محاولة التعريف الواقعي ، أي التاريخي ،على الخطاب الروائي الحديث لوجدنا أنه يعد آخر تجليات الخطاب الحكائي في مختلف مظاهره التعبيرية طوال التاريخ الإنساني كله ...،إن هذا الخطاب الحديث هو وريث كل الظواهر الحكائية السابقة** »[1]. فالرواية وفقا لهذا المنظور تمثل نسقا مفتوحا ،وبوتقة تنصهر وتتداخل فيها الأفكار والإيديولوجيات ،واللغات،والفنون ،والآداب ....إنها أفق جمالي مفتوح ،وفن حكائي ظهر وتطور على أنقاض الظواهر الحكائية السابقة على تنوعها ،وبين تلك الأشكال الحكائية نجد مايلي:

- **الحكاية الأسطورية:** وهي حكايات متنوعة المصادر ،منها ماهو ديني **"حكاية ابراهيم والملك النمرود"** ،ومنها ماهو أسطوري **"قادموس"** ،ومنها ماهو خرافي **"ألف ليلة وليلة"** .

- **حكايات الحيوان:**وهي أحداث خيالية أبطالها من الحيوانات ،تحمل قيما تربوية، وسياسية، قوم على الرمز للدلالة على شخصيات معينة مثل **"كليلة ودمنة"** .

[1] محمود أمين العالم وآخرون، الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية ، دار الحوار للنشر والتوزيع ،اللاذقية- سورية، 1986،ص 10-11

- **حكايات الجن:** عرفها العرب قديما ، منها: **"حكايات واد عبقر " ،"حكايات معروف الإسكافي" .**

- **حكايات العشق :**وهي كثيرة ،يرى النقاد أنها تكاد تكتمل فيها وظائف بروب من بينها: **"مجون ليلى" ،" جميل وبثينة".**

- **حكايات الفكاهة والنوادر :** وهي حكايات ترسم صورا كاليكاتيرية لشخصيات محببة لدى المتلقي ،ومن أشهرها : **"جحا"، "أشعب"، "أبي دلامة".**

- **المقامات:** وهي جنس أدبي أشبه ما يكون بالسرد الفني ، تعتمد على الحيلة والفكاهة والبلاغة ،وتحمل في طياتها بذور القص ومكوناته من "سارد"، "شخصيات"، "مكان"، "زمان"، "عقدة"، "حدث"، ولها بداية ونهاية.

هذا كما استقت بعض الأفكار والآليات والتقنيات من الفنون الأدبية الأخرى ، والتي أضحت بعد ذلك أحد عناصرها الرئيسية ، حيث اتخذت الرواية فكرة البطل من الملاحم،وتبنت عنصر الحوار من المسرح.

فالرواية فن تراكمي –إن صح التعبير- ؛أي أنه فن مكتمل التطور، وهو وريث أشكال فنية بدائية ، حيث ظهر وتطور ليأخذ شكله الفني الحالي من حيث البنية ،والموضوع، والرؤى، والتقنيات. وهذا التطور لم يأت صدفة وبلا مقدمات ،كما لم يخلق من عدم ،إذ انطلقت من جذور وروافد . وهي فن أشبه ما يكون بالنهر المتدفق الذي ينبع من أماكن مختلفة بدء برافد الملحمة ، حتى سميت بـ: **" ملحمة العصر"** .

1 - عناصر الرواية

الفن الروائي فن كغيره من الفنون ، له ركائزه ومنابعه، ومقوماته،ومن بين عناصره التي تتداخل وتتكامل متحدة لتقدم لنا عملا فنيا متناسقا ومنسجما في صورة جمالية مكتملة البناء والنضج الفني ما يلي:

الزمان : يعتبر أحد العناصر الأساسية في بناء الرواية ،إذ لا يمكن تصور حدث سواء كان واقعيا أو متخيلا خارج إطار الزمن. وهو بذلك ركيزة أساسية في كل نص .

ولقد أقر **"تودوروف"** بأن الزمن هو «**الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلى التخييل** »[1] .هذا الأخير **(التخييل)** بدوره هو الذي يكسب النص صفة الفنية والجمالية ، وبدونه يصبح النص مجرد تأريخ،أو نقل لواقعة ما ،أو حدث معين.

المكان: يعد أحد العناصر الرئيسية في عمل الروائي ، والمشكّل لبنائها وتركيبها العام، وفي حديث لإدريس بودية أشار فيه لأهمية المكان في البناء الروائي ،يقول: «**إن أهمية المكان في بناء العالم الروائي لا تختلف عن أهمية الزمان أو الشخوص، لأنه لا يمكن أن نتصور أحداثا تقع خارج المكان بل لابد أن تقع في فضاء مكان حقيقي ،أو يصوره الكاتب بواسطة اللغة.** »[2]

الشخصيات : تشكل الشخصية بتفاعلها ملامح الرواية وتتكون الوقائع ،وتتحرك الأحداث ،أما عن مفهومها فقد أشارت **أمينة يوسف** إلى أنه«**يختلف مفهوم الشخصية الروائية باختلاف الاتجاه الروائي الذي يتناول الحديث عنها، فهي لدى التقليديين مثلا شخصية حقيقية لأنها تنطلق من إيمانهم العميق بضرورة محاكاة الواقع الإنساني ، غير أن الأمر يختلف بالقياس إلى الرواية الحديثة ،التي يرى نقادها أن الشخصية الروائية ما هي سوى كائن من ورق ،ذلك لأنها تمتزج في وصفها بالخيال الفني للروائي...** »[3].لذا فلا بد للروائي من انتقاء شخوص روايته سواء كانت من نسج خياله،أم حقيقة من محيط واقعه، إذ في كلى الحالتين تعبر عن أفكار حول الإنسان ،ورؤيته،ونظرته للنماذج البشرية في مخيلته ،ما يجعله يضع الشخصية المناسبة في المكان المناسب.

اللغة: اللغة إنما هي أداة الأديب، ووسيلته لإحداث التأثر وتحقيقه في متلقي رسالته الفنية الأدبية . واللغة هي العنصر الذي تظهر من خلاله وتتشكل جميع العناصر الأخرى في العمل الأدبي عامة ،و الروائي خاصة.

إن اللغة كم ورد في كتاب **"تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق"**هي «**الدليل المحسوس على أنه ثمة رواية ما يمكن قراءتها ، دون اللغة لا توجد رواية كما لا يوجد فن أدبي ،والرواية إذا ما اعتنى الروائي بأسلوب لغتها المكثفة البلاغية ،والإيحائية فإنها تقترب كثيرا بما يسمى اليوم بالرواية الشعرية**»[4].

---

[1] إدريس بودية ،الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة-الجزائر، 2000، ص98-99

[2] إدريس بودية، مرجع سابق ، ص112

[3] أمينة يوسف ،تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، دار الفارس لنشر والتوزيع، عمان-الأردن، 2015،ص 34

[4] أمينة يوسف ،مرجع سابق، ص 35

ووفقا لهذه الرؤية يمكننا القول بأن اللغة عنصر فاعل في الرواية، وكما أن الإنسان روح وجسد،كذلك الرواية خاصة والعمل الأدبي عامة روح بجميع عناصره ،والغة جسده الذي ما كان له أن يوجد بدونها .

الحدث: الحدث هو جملة من المواقف المتعاقبة التي تتكون منها القصة (من انكسارات وانتصارات) .أو هو تلك الوقائع المسرودة سردا فنيا، فالحدث هو بمثابة «**العمود الفقري لمجمل العناصر الفنية (الزمان/المكان/ الشخصيات/ اللغة. والحدث الروائي ليس تماما كالحدث الواقعي ،ذلك لأن الروائي حين يكتب روايته يختار من الأحداث الحيوية ،بما يراه مناسبا لكتابة روايته.»**[1].
وفي هذا إشارة مخالفة للمقولة الشهيرة "الأدب مرآة الواقع" باعتبار أن التعبير الأدبي يختلف عن التعبير في الواقع ،فإذا كان التعبير في الواقع نقل لحدث ما ،فالتعبير الأدبي وصف لأحداث معينة بأسلوب راق ،فني ،وجمالي ،بحيث يتأثر المتلقي الذي بدوره يكون قد عايش مثل تلك الأحداث في حياته ،فيكون بذلك وجد لنفسه من يعبر له عن بعض مما عايشه ،أو أن يتخيل المتلقي الأحداث ويتمثّلها قصة أمامه ،ويشعر بما تشعر به الشخصيات الروائية لشدة براعة الراوي في نقل الأحداث،وأسلوبه المتقن، وقدرته الفذّة على الوصف ودقة التعبير.

2 - الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية

لعب الوضع السياسي والاجتماعي في الجزائر دورا كبيرا في نشأة الرواية الجزائرية ،وتطورها، حيث كان الاستعمار الفرنسي سببا رئيسيا في تأخّر ظهور هذا الفن على الساحة الأدبية الجزائرية ،نظرا لعدة اعتبارات من بينها:

أ - **اعتبارات سياسية:** حيث عايش الشعب الجزائري صراعا سياسيا ما جعل اهتمامه ينصب على الكفاح وتحقيق الحرية والاستقلال.

ب - **اعتبارات ثقافية:** تمثلت في محاولات المستعمر طمس الهوية والثقافة ،ونشر الأمية ،مما أدى إلى قلة فئة القراء ،وهو ما أثّر على عملية الإنتاج الأدبي. [2]

لقد مرّت الرواية الجزائرية بعدة مراحل قبل بلوغها مرحلة النضج الفني ، حيث كانت أولى مراحلها في فترة الخمسينات مع **عبد المجيد الشافعي** في روايته

[1] أمينة يوسف، مرجع سابق ، ص 37
[2] ينظر: خلف فراح ،مخوخ جميلة ،جماليات السرد في رواية "لها سر النحلة" لأمين الزاوي، ماستر، كلية الآداب واللغات ،بجاية-الجزائر، 2016، ص4

"الطالب المنكوب" 1951، وتليها فترة الستينات التي لم تشهد أي عمل إذ تجمّدت الأعمال بفعل الأوضاع السائدة وصراعات الأحزاب ،لتبدأ أهم مرحلة من مراحل تطور الرواية في الجزائر في فترة السبعينات ، التي شهدت تنوعا ملحوظا ، كما اتسمت أعمال هذه المرحلة بالشجاعة ، والمغامرة،الفنية.أما فترة الثمانينات ،فقد تحررت فيها الكتابة الروائية من الهيمنة والسيطرة واتخذت منحى جديد ،وبرزت أعمال روائية جزائرية مثل **"وقع الأحذية الخشنة"** لواسيني ، و **" كذا أخرج "** لبوجدرة .[1]

إنه من الصعب أن نتحدث عن الأدب الجزائري دون الاصطدام بالإشكالية اللغوية التي وقع فيها أدبنا هذا الذي اتخذ من لغة المستعمر في حقبة مضت أداة يعبر بها في كتاباته ، كما تزداد المشكلة تعقيدا في نظر **عمر بو شموخة** حين يتعلق الأمر «**بشرعية تمثيل النص الأدبي للهوية الثقافية للجزائر في بلد تنازعه لغتان :الفرنسية والعربية**»[2] .إذ ظلّت كل تلك الإبداعات تتجاذبها ثقافتان كل منهما يحاول تصنيفها ضمن منتوجه الأدبي ،ولكل منهما في ذلك حجّته وبراهينه التي تخوله لتبني هذا الإبداع الفني.

إن تلك اللغة القرينة بأدبنا الجزائري لطالما شكّكت في هوية المنتوج الإبداعي الذي أُلّف من قبل أقلام جزائرية بلغة أجنبية، ما جعل فريق النقاد في حيرة من أمرهم ، «**فتارة يطلقون عليه تسمية الأدب الجزائري مباشرة دون مقدّمات أو إضافات أو حتى توضيحات أو دون البحث عن تبرير هويته ، وتارة أخرى ينعتونه بالأدب المكتوب بالفرنسيّة ، ونجد فريقا آخر منهم لا يتردد في وصفه بأدب الكتاب الجزائرية المعبّر بلغة المستعمر ، وكأن في نبرة كلامهم تجريد ما كتب بالفرنسية من وصف الجزائري**»[3] .وثمة من يطلق عليه **"الأدب المغاربي"** [4].

---

[1] ينظر: المرجع نفسه ،ص 5-6

[2] عمر بوشموخة، مقدمة أولى للنص الأدبي الجزائري ، 12:47، 2021/02/06 http:www.djzazire.com/author

[3] محمد داود، رشيد بوجدرة وإنتاجية النص ،المركز الوطني للبحث و الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية،9-10 أفريل 2005، منشورات cRasc، 2006.

[4] المرجع نفسه ، ص 25

إن الظروف السياسية ،والاجتماعية ، والثقافية ، وكذا سياسة التجهيل التي انتهجها المستعمر الفرنسي ، حالت دون ظهور فن روائي جزائري ، وهو ما كان قد أشار إليه الدكتور **عبد الله الركيبي** في حديثه عن أسباب تأخر الكتابة الأدبية في الجزائر ، فالعمل الروائي في نظره «**فن صعب يتطلب من الممارسة الصبر، وطوال التأمل ...يضاف إلى هذا انعدام النّماذج الروائية الجزائرية العربية ،التي يمكن تقليدها والنّسج على منوالها** »[1] . فالمتتبع «**لدعاوى الاستعمار الذي كان يردد دائما أن رسالته في الجزائر هي رسالة حضارية**» [2]وبالمقارنة مع المدة التي استغرقها الاستعمار الفرنسي بالجزائر منذ 1830 إلى غاية ظهور أول عمل روائي جزائري مكتوب بالفرنسية سنة 1920؛ مدة قاربت التسعين عاما يتّضح جليا النوايا الحقيقية الخفية للاستعمار.

إن انعدام النماذج المكتوبة ، وساسة التجهيل ،إضافة إلى انعدام الطباعة والنشر ، وانعدام قارئ في مجتمع أمي بأزيد من 90 % هو ما أدى إلى تأخر إنتاج نصوص أدبية إبداعية جزائرية آنذاك. وقد عبر أدباء جزائريين عن جملة تلك الأسباب والعوائق أمام المبدع الجزائري في حديثهم ،ومن بين هؤلاء نجد **محمد ديب** الذي صرح بأنه «**لم يكن ممكنا آنذاك للشباب الجزائري هواة الأدب أن ينشر كتابا فكان ذلك عالما محزنا ، وهذا لا يرجع لكوني كاتب ناشئ بل لكوني جزائري**» [3]. وفي مقابل ذلك نجد **مولود معمري** الذي اعتبر غياب قارئ جزائري أحد أبرز العوائق أمام الإنتاج الأدبي وهو ما نلتمسه في قوله : «**من سيقرأ كتب الأدباء العرب الذين يتحدثون فيها عن أنفسهم ؟ العرب الآخرون ؟ إنهم لا يجيدون القراءة** »[4].من الطبيعي أن الأديب حينما يكتب هو لا يكتب لنفسه ،بل يكتب لجمهور يقرأ فيتأثر ويتفاعل ،أما غياب مدارس جزائرية، ونظام تعليمي ولغة تم القضاء عليها فجميعها كانت في مقدمة كل تلك العوائق ،ولم يتم تعويضها بمنظومة أخرى تضمن ولو الحد الأدنى من التعليم . ليقين السلطات الاستعمارية بتأثير العلم والتعلم ودوره في الوقوف أمام المستعمر.

---

[1] عبد الله الركيبي ،تطور النثر الجزائري الحديث ، المنظمة العربية للتّربية والثقافة والعلوم ، 1967 ،ص179

[2] أحمد منور ،الأدب الجزائري باللسان الفرنسي –نشأته وتطوره وقضاياه ، دار التنوير ،الجزائر، 2013، ص89

[3] عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967) ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1982، ص59

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

فأنى يكون لشعب يعيش تلك الظروف إنتاجا فنيا ،أدبيا.وإذا ما تتبعنا تاريخ الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية نجد بأنه قد مر بمرحلتين:

أ - **المرحلة الأولى:مرحلة المثاقفة والمحاكاة**

بعد الحرب العالمية الأولى حدث نوع من التقارب وحاول كل طرف الانفتاح على الآخر والاطلاع على ثقافته إذ «**وقع ما يشبه نوعا من التقارب الخدر بين الطرفين ،حيث حاول كل طرف الانفتاح على الآخر ،ويساعد على ذلك حالة الانفراج الدولي التي أعقبت الحرب ، وإعلان مبادئ ولسون الشهيرة**»[1].

فكانت تلك بداية التّلاقح الفكري خاصة وقد ألغت قانون الأنديجانا ،فكانت الانطلاقة بتوظيف الكتاب الجزائريون للغة الفرنسية في مؤلفاتهم حول قضايا شتى أهمها قضية الاندماج ،وفي هذا الصدد يقول **مولود معمري** معبرا عن أثر احتكاك الأديب الجزائري بنظيره الأوربي «**لقد كان كامو و روبليس وغيرهم أول من فتح لنا أفقا أدبيا كان مغلقا ،وذلك بمواهبهم الأدبية، وأنتم الكتاب الأوربيون كنتم أول من قال لنا: هكذا نحن ،فأحببناكم عندئذ ،وهكذا نحن من جهتنا ، وبهذه الطريقة بدأ الحوار بيننا وبينكم**»[2].

كانت فرنسا في هذه المرحلة تبحث عن إنتاج أدبي جزائري لإظهاره أمام الرأي العام المحلي والأوربي والعالمي لإثبات مزاعمها في نشر «**الرسالة الحضارية التي طالما ادعى الاستعمار الفرنسي أنه جاء لنشرها في الجزائر ،فكان لا بد من تشجيع ونشر أعمال إبداعية لكتاب من الأهالي**»[3].لقد كانت عملية المثاقفة عن طريق الأدباء الأوربيين الذين عاشوا في الجزائر فذهب الكاتب الجزائري إلى الكتابة على منوال كتاباتهم وحذو حذوهم في التأليف شكلا لا مضمونا، ومن بين هؤلاء:**موباسان/Maupasant**،

فلوبير/Flaubert،**كامي/Camus**،وغيرهم ممن كتبوا عن الجزائر وجمال طبيعتها.كما أن هناك نوعا آخر من المثاقفة تم بفعل الهجرة إلى فرنسا لأسباب عديدة من بينها: العمل، الدراسة..

ب - **المرحلة الثانية :تبلور وظهور الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية**

يجمع النقاد والباحثون على أن ميلاد الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية في ظل تلك الظروف السياسية المحيطة ،كان ردا قويا على المحاولات الاستعمارية

[1] أحمد منور ،مرجع سابق،ص 91
[2] عايدة أديب بامية، مرجع سابق، ص58
[3] أحمد منور ،مرجع سابق،ص 93

التي كانت تهدف إلى تصفية القضية الجزائرية ،وسابقة تاريخية على يد كوكبة من الكتاب الجزائريين الذين تعلموا في المدارس الفرنسية ، وتشربوا ثقافة الآخر دون أن يفقدوا إحساسهم المرهف بنبض مجتمعهم، وشاركوه آمالهم وآلامهم وحملوا على عاتقهم قضيته حتى أضحت قضية رأي عام دولي.

والباحث في جذور هذا الأدب يلحظ بأن أول نص أدبي جزائري مكتوب بالفرنسية يرجع إلى سنة 1891، وهو عبارة عن قصة بعنوان:**"انتقام الشيخ/ La vengeance du cheik".** أحداثها «**مستقاة من التقاليد الاجتماعية الجزائرية ،كتبها محمد رحال ونشرتها المجلة الجزائرية التونسية الأدبية والفنية»**[1] أما النصوص الأخرى في الفترة الممتدة ما بين 1880-1920 فـ«**لم تسفر إلا على نتائج هزيلة»**[2]**.** وعلية فإن سنة 1920 كانت الانطلاقة الحقيقية لهذا الأدب الناشئ ، و«**يعد القايد بن شريف الموسوم بـ"أحمد بن مصطفى القومي" بداية تلك الانطلاقة ،وينظر إليه على أنه أول رواية يكتبها جزائري باللغة الفرنسية»**[3]**.**

كما أشار **أحمد منور** في كتابه **"الأدب الجزائري باللسان الفرنسي "** إلى أن هناك 5 أعمال أدبية ظهرت في العشرية ما بين 1920-1930 وهي:

- مجموعة سالم القبي الشعرية
- السيرة الذاتية للقايد بن شريف
- زهرة امرأة المنجمي /Zahra la famme du mineur 1925 لعبد القادر حاج حمو
- رواية مأمون بدايات مثل أعلى / Mamoun l'ebauche d'un idéal1928 لشكري خوجة
- رواية العلج أسير بربروسا /El-eldj captif des barbaresques 1929 للكاتب نفسه .

و اعتبر أن «**هذا العدد القليل من الأعمال الأدبية لا يشكل عامل فخر إذا ما قيس بطول فترة الاحتلال أو بحجم الدعاية التي أحاطت بها السلطات هذا الحدث »**[4]**.** ومن هذا المنطلق فإن ما كانت تتغنى به فرنسا من نشرها للحضارة

[1] المرجع نفسه، ص87
[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها
[3] أحمد منور ،مرجع سابق، ص89
[4] المرجع نفسه، ص95

ما هو إلا دعايات كاذبة أرادت من خلالها أن تضفي نوعا من الشرعية لدخولها الجزائر .

وبعد الحرب العالمية الثانية ،ظهرت أعمال أدبية أخرى **"بولنوار فتى جزائري "1941 لرابح زناتي ، "ليلى فتاة جزائرية"** 1941 **لجميلة دبّاش** «**أما الرواية في شكلها ومعاييرها الفنية المعروفة فقد ظهرت مع ابن الفقير / Le fille du pauvre لمولود فرعون**»[1].

3 - الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وإشكالية الهوية والانتماء

إن أول ما يصطدم به دارسو الأدب الجزائري الإشكالية اللغوية التي خطت بها نصوصه،فمن منطلق اللغة المعبر بها قسّم الأدب الجزائري إلى قسمين : **أدب جزائري مكتوب باللغة الأم / وأدب جزائري مكتوب بلغة المستعمر (الفرنسية)**، وهو ما أثار جدلا لم ينتهي حول هويته ،إذ تعددت الآراء وتضاربت في تحديد انتمائه نظرا لاعتبارات مختلفة .

أ - مفهوم الهوية:

هي عبارة عن كيان متخيل «**تنطوي على منظومة من القيم الثقافية المشتركة ،وتتجلى في أشكال ثقافية ظاهرية ، ويرتبط المنتسبون إليها بشبكة من أدوات التواصل والتفاعل ،ويحدد أفرادها أنفسهم مثلما يحددهم الآخرون** »[2].

وفي مفهوم آخر للهوية ، تتمثل في «**مجموعة من الخصائص والملامح التي تتكون منها الشخصية المميزة لشعب من الشعوب ، وهناك كثير من المفاهيم التي تساعد في الإحاطة بموضوع الهوية ،مثل: الذات، الشخصية، الفرد، وروح الجماعة ،والضمير الجمعي ، وغيرها** »[3].

من خلال التعريفين السابقين يتضح بأن الهوية إنما هي نسبية وليست مطلقة ،فهي تختلف من شعب لآخر ،إذ لكل فرد من أفراد المجتمع هوية شخصية ،كما لكل مجتمع من المجتمعات هوية اجتماعية ، فمفهوم الهوية لا يكتسي بطابع الديمومة والثبات ، بل قد يتأثر بمؤثرات خارجية ،ويتفاعل معها حيث«**يمثل**

[1] عايدة أديب بامية ،مرجع سابق،ص 61

[2] فايز الصباغ وآخرون،اللغة والهوية في الوطن العربي، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات،بيروت-لبنان،2003، ص55

[3] المرجع نفسه ،ص 71

التفاعل و التثاقف الحضاري،سواء منه الطوعي المتبادل أم القصري ،والمباشر ،وغير المباشر عاملا فاعلا وحيويا في تشكيل الهوية الجماعية للشعوب بوصفها نتاجا لصيرورة تراكمية تنفي عن مفهوم الهوية صفة التأييد والثبات.»[1]. أما التثاقف القصري قد يكون من خلال الهيمنة الاستعمارية ،وما تفرضه من تبعات، وهو ما يجعل الذات في وضع شديد الحساسية والتعقيد فإن كانت تسعى للاستفادة من الآخر من جهة، فهي من جهة أخرى تتموقع في موضع دفاع عن ذاتها وهويتها حتى لا تذوب .

ب - **هوية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية**

صرح **أحمد منور** بأنه «**من الإشكاليات التي أثيرت وتثار حول الأدب الذي كتبه الجزائريون باللغة الفرنسية في الفترة الاستعمارية إشكالية هوية هذا الأدب وإلى أي جهة ينبغي أن ينتسب؟ .**

أيعد أدبا فرنسيا كما يرى بعضهم نظرا إلى اللغة التي كتب بها وإلى الجمهور الذي كان يتوجه إليه ؟ أم يعد أدبا جزائريا باعتبار الروح التي كتب بها .»[2]

بمعنى ما المعيار الذي ننطلق منه لتصنيف هذا الأدب؟ أهي لغة المؤلف؟ أم جنسية مؤلفه؟ أم طبيعة الموضوع الذي يعالجه؟ .

لقد ولدت الفترة الاستعمارية في الجزائر ازدواجية لغوية وذلك بفعل عدة عوامل اجتماعية، تاريخية، ثقافية،حيث حاول المستعمر طمس الهوية الوطنية من خلال محاربة اللغة العربية وفرنسة الأجيال .

لقد ظل الأدب الجزائري المكتوب بلسان فرنسي محل اتهام ورفض لاتخاذه لغة المستعمر أداة للتعبير ، وهو إشكال ما كان ليكون لولا غياب مقياس قومي محدد وفق منهج نموذجي ،تصنّف من خلاله الآداب وتتحد هويتها ، وقد يرجع ذلك إلى كون الهوية نسبية متباينة الأسس والمقومات ،وبذلك فإنه من الصعوبة بمكان إعطاء حكم محدد ومضبوط مُؤسس على رأي نقدي علمي دقيق ،لتبقى المسألة في ذلك قضية قناعات خاصة كلا حسب رأيه ومذهبه الفكري والإيديولوجي.ومنه سنورد جملة من الآراء النقدية لبعض الدارسين والمبدعين :

[1] فايز الصباغ ، مرجع سابق ،ص 51

[2] أحمد منور، مرجع سابق، ص 133

يصرح **عبد الله الركيبي** بأن «**الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية قد أوجد لظروف وأسباب في مرحلة معينة ،وهو إن كتب بلغة أجنبية ،فإنه عبر عن مضمون جزائري وواقع وطني ،الأمر الذي يجعل منه أدبا محليا وطنيا.** »[1].
أما **مراد بوربون** ،فيرى بأن الكتاب الجزائريين «**لم يقدموا أدبا له طابع المستعمر ،رغم استخدامهم لغة المستعمر ،ولكنهم فرضوا أدبا حرا ومتحررا ،أدبا ذاتيا لم يكن تابعا للأدب الفرنسي ،كما أنه لم يكن الامتداد الأجنبي له.**»[2].
كما أقر **مولود معمري** بأن «**وجود ثقافتين مختلفتين –الثقافة الفرنسية والثقافة الجزائرية- كان وضعا في صالح الجزائريين الكتاب ،لأن الكاتب وهو في هذه الحالة كان يعزف على وترين**»[3]. وذلك نتيجة الأوضاع السياسية التي عاشتها الجزائر خلال الحقبة الاستعمارية ، فقد فسر سبب اتخاذه لغة المستعمر أداة ووسيلة للتعبير قائلا :«**كنت مضطرا للتعبير عن أفكاري بأسلوب غير مباشر، واللجوء إلى الغموض وأحيانا -أخطر وأعظم- إلى اختيار مواقف ما كانت اختارتها في إطار سياسي مختلف .**»[4].وبالنظر إلى الظروف التي كانت سائدة آنذاك من سياسة التجهيل وفرنسة التعليم ،وغيرها «**فلا يمكن وضعهم في قفص الاتهام ،أو أن يعتبروا مذنبين لأنهم أسهموا إلى حد كبير في إثارة قضية بلادهم ،وفي تنبيه الرأي العام الفرنسي والرأي العام العالمي حول هذه القضية ،فلو أنهم بقوا ساكتين لما غفرت خطاياهم.**»[5]، وهو ما برر به **مالك حداد** سبب كتابته باللغة الفرنسية كعامل نقص في إلمامه بلغته الأم ،حيث يقول :« **لقد أراد الاستعمار أن يكون عندي هذا النقص ،لا أستطيع أن أعبر بلغتي**»[6].
وأكد على أنه و إلى جانب الكتاب الذين اتخذوا من الفرنسية أداة للتعبير «**نحن نكتب بلغة فرنسية لا بجنسية فرنسية** » [7]. وفي المقابل نجد البعض الآخر يتبنى موقفا نقيضا لما سبق عرضه ،حيث نجد **عبد المالك مرتاض** ،وهو من المفكرين الجزائريين الذين تشبعوا بالثقافة العربية الإسلامية ،وحاملا لواء العروبة وتأصلت فيه الروح الوطنية يصرح برأيه ونظرته حول هذا الأدب

[1] عبد الله الركيبي ، القصة الجزائرية القصيرة ، الجزائر، 1983، ص249-273
[2] عايدة أديب بامية، مرجع سابق، ص50
[3] المرجع نفسه ، ص54
[4] المرجع نفسه ، ص55
[5] ينظر: نوال بن صالح ،الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرر –صراع اللغة والهوية- ،مجلة المخبر، ع7، جامعة محمد خيضر ،بسكرة-الجزائر، 2001،ص 220
[6] نوال بن صالح، مرجع سابق ،ص221
[7] محمد داود، مرجع سابق ، ص29

قائلا :«**إن هذا الأدب غريب في نفسه ،ومنفي عن وطنه الذي كتب فيه ،ولم يستطع أن يلعب دورا كبيرا في نهضة الأدب المعاصر بالجزائر فضلا عن أن يلعب دورا خطيرا في إذكاء نار الثورة التي قيضت الشعب الجزائري أن يكسر قيود الاستعمار الثقيلة**»[1]. فـ**عبد المالك مرتاض** في هذا الموقف ينفي صفة الوطنية عن تلك الأعمال المكتوبة، بغير اللغة الأم –العربية- واعتبرها عثرة في تاريخ الـأدب الجزائري لاحتسابها أثرا ملموسا يؤكد دعاوى الاستعمار الكاذبة ،في نشر الحضارة بالجزائر، بدلا من احتسابها خطوة فنية في تطور الأدب الجزائري، وازدهاره ،وهي بذلك أعمالا تحتسب في كفة المستعمر ،ونقطة لصالحه ، كانت وستظل تمد جسور التواصل والتلاقي و التلاقح مع دولة العدو ، بدلا من قطع الصلة التامة به في ميادين الثقافة والفكر كما سبق أن حدث تاريخيا ،حتى لا يكون لفرنسا أن تتغنى بأن لها فضل الرقي والتقدم الثقافي أما الرأي العام في مقابل ما قامت به من تجهيل ونشر للأمية ، ومحاصرة العربية سابقا.فضلا عن كون تلك الأعمال الأدبية لم تضف أثرا فنيا ولا لغويا ولا أدبيا للأدب الجزائري.

وفي ذات السياق ،نجد الباحث **أبو قاسم سعد الله** يدعو إلى ضرورة التعامل الموضوعي مع هذه النصوص وشرعية الانتساب الوطني لهذا الأدب .

أما الشاعر العربي **عبد المعطي حجازي** فهو يؤكد على ضرورة عدم إغفال الظاهرة اللغوية بعين الاعتبار في تحديد هوية النص الوطنية ، ويوضح «**أن الأدب لا ينتسب للغة التي يكتب بها عندما تقول :رواية مكتوبة بالفرنسية، هي فرنسية يكتبها جزائري ...مقدما فيها رؤيته للعالم ،نعم ولكنها فرنسية ، مثل تماما الشعر العربي ،نصفه كتبه فرس ولكنه عربي بلغته ، ومتى تصبح جزائرية إلا بعد أن تصبح الفرنسية لغة وطنية ...**»[2] .

إن الخوض في مسألة هوية الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية تستلزم التعريج عن وجهة نظر الأدب المقارن فيها حيث «**يشتغل الباحثون في الآداب المقارنة بقضية انتماء الأدب أو نسبته ، لأن مجال دراستهم هو البحث عن التأثير**

[1] عبد المالك مرتاض ،نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1969، ص6

[2] مبروك قادة، المخيال والأدب –إشكالية الانتماء القومي للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية-، إنسانيات ،ع9 ، 1999، ص9

والتأثر بين الآداب المختلفة ،والكشف عن صلتها التاريخية ،ويقتضي اختلاف الآداب تحديد مواطن اختلافها حتى يمكن التفريق بين أدب وأدب»[1].

إن المقارنين الأوائل كانوا ذوي نزعات استعمارية ، وكانوا يهدفون إلى وجود إثباتات تؤكد لهم تأثيراتهم الملموسة في الآداب العالمية ،باعتبار أن أول مدرسة مقارنة هي المدرسة الكلاسيكية الفرنسية ،التي تعتني بدراسة الآداب وعلاقاتها التاريخية بغيرها من الآداب الأخرى ، فهذا المفهوم –التأثير والتأثر- غلب على الدراسات الأدبية المقارنة .وأمام هذا التداخل في العوامل المحددة لتصنيف الأدب يمكن أن نميز موقفين:

الموقف الأول: موقف المدرسة الفرنسية

تعتبر المدرسة الفرنسية لغة النص الأدبي هي المحك والفيصل للتفرقة بين أدبين مهما اختلفت جنسيات الأدباء ،ومهما تباعدت الموضوعات شكلا ومضمونا ، ومهما تباينت مواقف الكتاب فيها .

وبتعبير مختصر أن كل ما كتب بالفرنسية فهو فرنسي الهوية ، على حد زعمهم وحجتهم في ذلك أن «**اللغة تطبع أهلها بطابع فكري عام وموحد، فلا مجال لاختلافات جوهرية في أدب مكتوب بلغة واحدة، وإنما توجد اختلافات جزئية تمثل الطابع الشخصي الفردي لكل كاتب.»[2].**

الموقف الثاني: موقف المدرسة الأمريكية

يتميز الأدب «**بطابع عام يسمو به عن دائرة الطابع الشخصي للأفراد ،وقد يتحقق ذلك عند اختلاف البيئة الأدبية مع اتحاد لغة التعبير »[3].** وحجتهم في ذلك أنه توجد اختلافات أدبية كبيرة ، بين آداب كتبت بلغة واحدة ،كالأدبين :الأمريكي والانجليزي ، فكلاهما كتب بالانجليزية ، لكن ثمة تمايز كبير في الثروة اللفظية المستعملة في كل منهما ،وكذا أساليب التعبير ،وطرائق التفكير.

يظهر جليا أن كلى المدرستين لهما حجة ، فعنصر اللغة أسهل المعايير وأبسطها، في التصنيف وتجنيس الآداب، لكن إذا ما اعتمد عنصر اللغة لوحده في تصنيف الأدب فذلك يؤدي إلى تجاهل أمم بأكملها استعارة لغتها لتعبر بها

[1] أحمد سيد محمد ، الرواية الانسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989، ص87

[2] أحمد سيد محمد ،مرجع سابق ، ص 89

[3] المرجع نفسه، ص 89

في ظروف معينة ،كما هو واقع الحال بالنسبة للأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية ،وهو ليس من العدل في شيء ،لأن هذا الأدب الجزائري بروح الكتاب الذين أبدعوه، والأدب ليس لغة فحسب وإنما هو تركيب فني خيالي عجيب التناسق والانسجام، إذ تنصهر فيه اللغة مع الفكر بخلفية تاريخية، وتأثير البيئة ،وهذا ما يميز الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية عن غيره من الآداب الأخرى عامة ،والفرنسي خاصة «**فقد تدخلت في تشكيل الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية ثلاثة عناصر ، العنصر المحلي ،والعنصر العربي،والعنصر اللاتيني الفرنسي ،انصهرت العناصر الثلاثة ة وحضارة عبر التاريخ،وأثمرت في النهاية أدبا جزائريا قبل أن يكون لاتينيا ،وإن نطق بالفرنسية ،وقبل أن يكون عربيا أو محليا ،وإن نسجت أحداثه وشخوصه من عبقرية الأرض والعروبة** »[1].

وبالتالي فهو أدب جزائري الهوية ،عربي الأصل، فرنسي اللغة، فهو تماما أشبه ما يكون بجسم الإنسان الذي هو تكوين من طين أصله الأرض وروحه من السماء ،كذلك هو أدبنا هذا روح جزائرية عربية بكيان فرنسي.

ثالثا :السينما الجزائرية

تعرف ماري جورنو السينما /Cinéma بأنها«**اختصار لكلمة (Cinématographe) ،التسجيل الحركي،وهي كلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها ...وقاعة العرض...ومجموع نشاطات هذا الميدان ،ومجموع المؤلفات المؤفلمة مصنفة في قطاعات ،كالسينما الأمريكية الصامتة ،والسينما التوهمية ،السينما التجارية...**»[2].

كما يعرفها **مارسيل مارتن** بأنها«**فن الصورة المتحركة**»[3]. أي أن السينما تعبير بالصورة ،وهو ما يجعلها أكثر تأثيرا ،وبصفة أوسع ،على المجتمع مقارنة بالفنون الأخرى،نظرا لجمهورها الواسع ،فهي تضم مختلف فئات المجتمع على اختلاف مستوياتهم الفكرية والثقافية .وقد أطلق عليها مصطلح "الفن السابع "

[1] نوال بن صالح ،مرجع سابق، ص220

[2] ماري تيريز جورنو، مرجع سابق، ص16

[3] مارتن مارسيل، اللغة السينمائية، نقلا عن: أحمد سيد أحمد ،التعبير الحركي والإيمائي للممثل في المسرح ،السينما والتلفزيون ،مجلة العلوم الإنسانية ،كلية الموسيقى والدراما ،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ،السودان، م15، (4)، 2014، ص50

،كما تعتبر الفن الوحيد القادر على دمج الفنون الأخرى في عمل واحد متكامل مما أكسبها قوة التأثير في المتلقي. ولقد ارتبط هذا الفن في الجزائر بـــ« **النضال الوطني، ففي عام 1957 وفي معسكرات جبهة التحرير الوطني بالقرب من الحدود التونسية أقيمت مدرسة للسينما أسسها وأشرف عليها السينمائي الفرنسي المناضل في صفوف جبهة التحرير رينيه فوتييه، وساعده في التدريس سينمائيون من يوغسلافيا ،وأول فيلم جزائري صور داخل التراب الجزائري كان من إنتاج هذه المدرسة وعنوانه "الجزائر تلتهب "[1] ... إذ لا بد من الإشارة إن كلا من جمال شندرلي وحناشي قد صورا في الأربعينات وبداية الخمسينات عدة أفلام وثائقية.»**[2] .

1 - نشأت السينما الجزائرية

يشير الدكتور **سليم بتقة** في دراسة له بعنوان **"المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر والمنظور"** إلى أن بدايات السينما في الجزائر تعود إلى «**بداية الاستعمار الفرنسي بالجزائر،كوسيلة من وسائل الايدولوجيا الرامية إلى إثبات الشرعية الاستعمارية»** [3]. سميت بـ**"السينما الكولونيالية "** وهي التي جاء بها المستعمر لخدمة مصالحه، وتغطية مطامعه والوجه الحقيقي الذي أتى به للجزائر.

حيث صرح بأن أول عملية تصوير بالجزائر كانت من قبل **فلكس مسغش /Felix Mesguiche** ،فقد «**كانت تلتقط صور الأهالي الجزائريين ،والمدن الجزائرية، وكانت تلك الأفلام الوثائقية الأولى، والتي حملت عناوينا توحي بالدونية والاحتقار»**[4]. وهو ما ساعدها على تثبيت وترسيخ فكرة أن الاستعمار جاء لنشر الحضارة والرقي بالشعوب المتخلفة ... !

وفي سنة 1914 أنشئت 7 دور للعرض بالجزائر ، أما سنة 1933 فارتفع عددها ليبلغ 150 دارا للعرض ،وكان ذلك تباعا لتزايد عدد المعمرين، فكلما زاد عدد المستوطنين بالجزائر، زادت الحاجة لدور العرض . تمركزت تلك الدور في المدن الكبرى حيث الجالية الأجنبية ،وهي في هذه المرحلة كانت

* الجزائر تلتهب: أول فيلم جزائري يقوم على اعتباره البداية الحقيقية للسينما الجزائرية التي نعرفها اليوم.وهو فيلم تسجيلي ،صور نشاط وعمليات كتيبة فدائية أفرادها من بلدة "قبة"

[2] محمد كامل القيلوبي ،السينما في العالم العربي –قضايا وإشكاليات الهوية القومية للسينما العربية-، عالم الفكر، م26 (1)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1997، ص12

[3] سليم بتقة، المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر والمنظور، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللغة العربية ، جامعة محمد خيضر ،بسكرة-الجزائر، 2012،ص10

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها

تهدف إلى خدمة الاستعمار من خلال العمل على ترسيخ الثقافة الفرنسية ،ومحاربة الثقافة الأم (الثقافة العربية الإسلامية) [1].

إن المتتبع للسينما الكولونيالية يلحظ بأنها قد مرت بثلاثة مراحل ، هي:

مرحلة الفيلم الغرائبي/Exotique: وهو الذي اتخذ من الطبيعة الجزائرية ديكورا ومجالا فنيا للتصوير السينمائي [2].

ومن بين الأفلام التي تمثل هذه المرحلة : **"الواحة " ، "حديقة الله".**

مرحلة التحقير: حيث صورت الأهالي كمخلوقات دونية ، غير قادرة على التفكير وبحاجة إلى الدعم ، وفي مقابل ذلك نجد شخصية الأوربي هي المنقذة ،والحاملة لمشعل الحضارة .[3] كفيلم **"المسلم المضحك"** 1937، **" علي يغرف الزيت" ،" اليتيم".** [4]

المرحلة الثالثة : في هذه المرحلة تخلت السلطات الفرنسية عن إنتاج الأعمال التي تحتوي على العدائية الواضحة والعنصرية تجاه الأهالي ،وكان هذا نتيجة لغليان الشعب إثر أحداث مايو 1945 ،لتفادي حالة النقمة ،أو النقد لدى السكان. [5]

2 - اتجاهات السينما الجزائرية

أ الاتجاه السياسي: يعتبر هذا الاتجاه السينما وسيطا وقناة يمرر من خلالها فكرة أو مجموع أفكار تخدم النية المضمرة ،التي يسعى مُنتج الفيلم من خلالها إلى تحقيقها بواسطة هذا العمل الفني .

لقد تجسد هذا الاتجاه في السينما العالمية مع فيلم **"Z"** للمخرج **غوستا غافراس** الذي صور بالجزائر ،وعرض عام 1969، ونال جائزة الأوسكار ،وتحول إلى نموذج للفيلم السياسي. [6]

لقد امتاز هذا الاتجاه بلجوئه إلى الترميز ،خوفا من الرقابة . ومن النماذج للأفلام السياسية الجزائرية:**"يوسف أسطورة النائم السابع"** 1993 **لمحمد شويخ** ؛ الذي عبر من خلاله على حادثة اغتيال بوضياف 1992./ **"باب الواد سيتي"** 1993 **لمرزاق علواش** ؛ الذي صور علاقة الصراع بين الحكومة

---

[1] ينظر: كريمة منصور، اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة ، دكتوراه، جامعة وهران-الجزائر، 2012-2013، ص26

[2] سليم بتقة ،مرجع سابق، ص10

[3] كريمة منصور، مرجع سابق، ص 28

[4] سليم بتقة ، مرجع سابق، ص 14

[5] ينظر: كريمة منصور، مرجع سابق، ص 29-30

[6] ينظر: كريمة منصور ،مرجع سابق، ص 89

والجماعات الإرهابية ./ **"التائب" لمرزاق علواش**؛المتحدث عن قانون الوئام الوطني .[1]

ب الاتجاه الاجتماعي: من خلال الأعمال الفنية السينيماتوغرافية يمكننا قياس نسبة وعي المجتمع ومدى ثقافته ،فالمجتمع الذي ينتج أفلاما عن التفكك الأسري ،وتحرير المرأة ،الهجرة... يختلف كليا عن مجتمع تعالج أفلامه قضايا الحرية ، النضال الوطني، ...كما أن هذا الأخير يختلف عن مجتمع آخر ألامه تدور حول العلم ،والتطور التكنولوجي ...،حيث أن « **الفن هو صورة معبرة عن المجتمع الذي يعيش فيه الفنان،... كلما ازدهر المجتمع في نظمه السياسية، والحضارية ،والاقتصادية، ازدهر الفن تبعا لذلك** »[2].هذا بالإضافة إلى كون «**الفيلم السينمائي وثيقة اجتماعية مهمة تساهم في رسم قوانين حركة وديناميكية المجتمع، وفهم طبيعة العلاقة الجدلية بين الإنسان والمجتمع** »[3].ومن الأفلام التي جسدت هذا الاتجاه في السينما الجزائرية : **"الحرّاقة" لميرزاق علواش** و**ديميتري ليندر** 2010 .

ج الاتجاه الواقعي: وهو اتجاه ظهر بعد الحرب العالمية الأولى بايطاليا، بغرض كشف التزييف في عصر الفاشيّة ،ثم انتقل بعد ذلك إلى فرنسا ، وصولا إلى أمريكا .وقد تم تقسيم السينما الواقعية إلى قسمين من طرف **جاك أومون** ، هما: واقعية أدوات التعبير /واقعية المواضيع المصورة مما نتج عنه ميلاد مدرستين : (مدرسة ايطالية /Néo-réalisme) و(مدرسة أمريكية / المدرسة الواقعية الهوليودية) ؛ أما الأولى فتشتمل على الديكور، الشخصيات، ...، بينما إهتمت الثانية بمعالجة مواضيع ترتبط بالمجتمع عامة ،والطبقة الدنيا ،والوسطى خاصة بعيدا عن التزييف والمثالية.[4]

من مميزات السينما الواقعية:

- الأماكن المفتوحة؛ حيث يعتمد المخرج على التصوير الخارجي بعيدا عن الاستوديوهات.
- استخدام ممثلين غير محترفين؛ فيقوم المخرج بتصوير شخصيات حقيقية في الفيلم ،وحياتهم اليومية.

---

[1] المرجع نفسه، ص 91-92

[2] المرجع نفسه، ص101

[3] أرنولد هاوزر، الفن والمجتمع عبر التاريخ، نقلا عن :كريمة منصور ،مرجع سابق ،ص102

[4] ينظر: كريمة منصور، مرجع سابق، ص121

- الواقعية؛ من خلال التعبير عن أفكار وتطلعات الطبقة الوسطى في المجتمع ،باعتماد أسلوب السخرية ،والكوميديا لتخفيف رد فعل الرقابة وتقبّلها للعمل وإن كان ظاهريا. [1]

ومن الأفلام الجزائرية التي تندرج ضمن هذا الاتجاه ،فلم **"مسخرة"** 2007 لإلباس سالم . أما فيما يخص أسباب تراجع السينما الجزائرية ،فلم تحدد بعد في دراسة أكاديمية ،وبشكل علمي ، نظرا إلى القصور الذي يشهده هذا الفن في الجزائر، ومن مظاهر ذلك :

- عدم وجود مخابر بحث في السينما ،والسمعي البصري باستثناء مخبر واحد لأرشفة الأفلام الثورية في السينما الجزائرية ،بجامعة وهران.
- ندرة الباحثين الجزائريين في الدرس السينمائي بالجامعات الجزائرية .
- غياب الوسائل البيداغوجية ،والتعليمية الكافية (لا وجود لكاميرات، تجهيزات مونتاج، عدم توفر مؤسسات لتربص الطلبة) .
- قلة قاعات العرض السينمائي بالجزائر. [2]

[1] أحمد طارق ،الواقعية الجديدة –السينما عندما حطّمت القيود -، التحفيجية، 08:53، 2021/04/25، http://elta7fageya.com/ ?p=3040#.wwRHevzMw

[2] إلياس بوخموش، جمهور السينما الجزائرية بين الوفاء والقطيعة، ذوات ، ع24، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2016، ص61

الفصل الأول: حالات نقل الرواية إلى السينما

أولا: مدخل إلى عملية الاقتباس

1-مفهوم الاقتباس

2-أنواع الاقتباس وآلياته

3- خطوات الاقتباس ومشاكله

ثانيا : الاقتباس في السينما الجزائرية

1-فيلم الأفيون والعصا 1970 لمولود معمري

2-ريح الجنوب 1975 لعبد الحميد بن هدوقة

3-الحبوب في المطحنة 1981 لمالك واري

4-العيش في الجنة 1999 لإبراهيم عيشة

ثالثا: الأدب والسينما في ملتقى الطرق

1-في علاقة الأدب بالسينما

2-الرواية والسينما :حدود الائتلاف والاختلاف

الفصل الأول: حالات نقل الرواية إلى السينما

رغم تعدد العلاقات بين الأدب والسينما ،إلا أن الاقتباس يمثل العلاقة الأبرز بين كل تلك العلاقات؛ إذ حظي بالبحث والدراسة ،كما ظل مثار جدل ونقاش منذ نشأة السينما ،فما من سينما (عربية –غربية) إلا واقتبست من المتون الأدبية قصصها وحولتها إلى سيناريو. والسينما الجزائرية لم تكن بمنأى عن عالم الاقتباس ،حيث كانت بداياته اقتباس السينمائيين للأحداث التاريخية بالجزائر،وتحويلها إلى أفلام . لتتجه بعد ذلك إلى الاقتباس من أعمال الأدباء والشعراء مثل: "الأفيون والعصا"، "صمت الرماد"،"البذرة في الرحى" في فيلم بعنوان إطلاق النار، "حيزية" ، "طفل الرمال" في فيلم بعنوان بنتي تبقى ديما بنتي .... .

إن الاقتباس من عالم الكلمة إلى عالم الصورة(التقنية)، ولد علاقة يشوبها التوتر بين الكاتب الأدبي (روائي) ،والمنتج السينمائي، وجوهر هذا التوتر نابع من سؤال جوهري حول مدى قدرة السينما على نقل العمل الأدبي واحتوائه.

ومن هذا المنطلق نتساءل إلى أي حد يمكن للمخرج أو السيناريست التصرف في النص المكتوب أثناء تحويله إلى نص مرئي ؟ وما المشاكل والعراقيل التي تهدد هذه المغامرة الروائية السينمائية؟

أولا :مدخل إلى عملية الاقتباس

قبل الإجابة عن التساؤلات المطروحة والشروع في تحديد أنواع الاقتباس ،والتطرق لآلياته ،وذكر الصعوبات التي تواجه المُقتبس، تجدر بنا الإشارة أولا إلى معنى عملية الاقتباس وضبط مفهومه .

1 - مفهوم الاقتباس/ Adaptation

عرف "سد فيلد" عملية الاقتباس بقوله:**«أن تقتبس معناه أن تترجم وسطا /Medium إلى وسط آخر...إنه القدرة على خلق المناسب أو الملائم عن طريق التغيير أو التعديل .تحوير شيء لخلق تغيير في البناء والوظيفة والشكل ،مما ينتج عنه تعديلا أفضل. »[1].**

[1] سد فيلد، السيناريو ، تر:محمد سامي، المأمون للترجمة والنشر، بغداد،العراق، 1989، 159

وقد أطلق **ك.برنارد.ف.ديك** على العمل السينمائي الذي يستند على الأعمال الأدبية كمادة خام في منتجاته الفنية مصطلح **"الفيلم الانعكاسي"** في كتاب له بعنوان **"تشريح الأفلام "**.

بينما يدرج **"بغداد أحمد بليه"** مرادفا آخر لمصطلح الاقتباس ،هو :**"الاستلهام"** حيث يقول:**«ما نعنيه بالاستلهام هو الاقتباس، أي الأخذ من الأصل وتحويله إلى عمل إبداعي جديد ، قد يختلف أو قد يتشابه مع الأصل ،حسب قدرة المبدع في اختراق النص واغتصابه .»**[1].

فأن تقتبس معناه أن تبني وتنتج عملا فنيا انطلاقا من عمل فني آخر، وقدرات المخرج المقتبس الإبداعية ،هي التي تحدد نوع الاقتباس ، كما تعتبر المتحكم الرئيسي في نجاح العمل أو فشله ،في الميدان ،أو الوسط السينمائي.

2 - أنواع الاقتباس وآلياته

تختلف أشكال الأفلمة بحسب درجة التفاعل الموجودة بين الرواية والسينما من جهة ، وقدرات الكاتب الإبداعية من جهة أخرى .إذ بإمكاننا تحديد شكل الاقتباس لنص معين بحسب درجة التفاعل .لذا على الكاتب أن يختار العمل الذي سينطلق منه بتقصي دقيق يحدد من خلاله ما إذا كان هذا العمل مناسبا للاقتباس أم لا، إذ ليست كل الأعمال قابلة للاقتباس والأفلمة.

ونحدد نوعين للاقتباس:

أ - **الاقتباس الحرفي/الاستنساخي:** عرفه **"حمادي كيروم"** في مؤلفه **"الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي"** بقوله :**«الاقتباس الأصلي والجوهري ،لأنه خال من التنويعات المركبة أو المبهمة، ويتحدد نقل عمل روائي إلى الشاشة مع احترام عدم التدخل من قبل المُقتبس »**[2]. كما أورد شروطا لهذا النوع ،كان للمؤسسة الهوليودية السبق في تحديدها ،تمثلت في :« **مطابقة وملائمة المعطى الروائي لأبعاد معطى آخر سيكون سينمائيا ، وبذلك يكون عمل المخرج مقتصرا على تحويل الكلمات إلى صور مع الاحتفاظ**

[1] آمنة عشاب، هوية السرد بين اللفظي والمرئي من خلال الفيلم الروائي الحريق، الخطاب، جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف، الجزائر ،ع19 ،ص45

[2] حمادي كيروم، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي ،نقلا عن :ابراهيم حاج عبدي، الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي، البيان، 2021/5/5.

بالحياد والشفافية ... عدم التدخل في العمل الأصلي بخرق أحداث قد تخترقه ويحرّف الفيلم عن منحى الرواية »[1] ويطلق **كيروم** على هذا النوع من الاقتباس **"الاستنساخ التصويري للرواية "** أو **"الانتحال المصور".**

ب - **الاقتباس الإبداعي :** إذا اختار السيناريست أن يتبع طريقة الاقتباس الحر ،فإنه ينطلق في ذلك من الأفكار الرئيسية للنص الأصلي معتمدا في ذلك على ذوقه الخاص في اختيار الأحداث القابلة للتأقلم مع الأساليب والتقنيات السينمائية .

ولقد عرف **داوود عبد السيد** هذا النوع من الاقتباس بقوله:**«أن يستلهم الفيلم من الأصل الروائي رؤى خاصة يصوغها السينمائي بأدواته ويصهرها داخل عالمه الخاص »**[2] أي أن للمقتبس في هذا النوع حرية التصرف ،بالحذف ،أو الإضافة، أو التعديل بما لا يتعارض مع وجهة نظر المبدع للنص الأصلي وللاقتباس الحر مقومات أهمها:

-القراءة: «**فهو يعتمد على قراءة النص الروائي بتمعن ...فالانطباع الأول الذي تتركه القراءة الأولى للعمل الروائي لدى المخرج المقتبس غالبا ما يؤدي إلى التسطيح.»**[3]

-اكتشاف بُنى النص إذ يقوم الاقتباس الحر على «**البحث عن المواد الثقافية المكونة للنص من أجل تفكيكها وإعادة توزيعها»**[4]

وبعد أن يختار المخرج ويحدد نوع الاقتباس الذي ستعتمده ،تتضح له الآلية التي سينتهجها في تحويله الأحداث المسرودة إلى مشاهد مصورة ،من خلال إحدى الطريقتين، إذ نميز وجود طريقتين تتناول من خلال إحداهما السينما العمل الأدبي:

أ- آلية التقطيع السردي القصصي :

تتم هذه الطريقة بالاعتماد على التسلسل الكرونولوجي والمنطقي للمشاهد المكونة للأحداث وفق السرد القصصي، وبذلك يكون السيناريو عبارة عن مجموعة مشاهد مرتبة ترتيبا منطقيا للأحداث . ولكل مشهد 3 عناصر:

- العنوان : إذ لكل مشهد عنوانا مرجعيا يتضمن مكان التصوير (داخلي/خارجي) ، مكان الحدث (فندق ،جامعة ،منزل، مشفى ...) ، والزمان (ليل/ نهار) . مثلا: «**داخلي –مشفى /نهار أي المشهد يتم تصويره داخل**

[1] المرجع نفسه
[2] سلمى مبارك ،الاقتباس ملتقى طرق المبدعين مالك الحزين والكيت كات ،ص2
[3] ابراهيم حاج عبدي ،مرجع سابق
[4] المرجع نفسه

المشفى نهارا »[1]. ولا ينبغي على كاتب السيناريو تحديد وقت معين «**فالمتلقي يفهم ذلك من خلال المنظر، منظر نهاري لأراد الأسرة حول مائدة الغداء يوحي مباشرة بأن الوقت منتصف النهار، ومنظر ليلي لأفراد الأسرة يتأملون تلفزيون يوحي بأن الزمن وقت السهرة ...فالصورة تحدد الزمن بدقة »**[2].

- **المشهد :** وفيه يسرد الكاتب الحدث بحركات الأشخاص ويعطي تصويرا واضحا عن الأجواء ومحيط المكان ،مع تجنب التفاصيل والتركيز على ما هو ضروري ،ومساهم في تعميق المحتوى. [3]

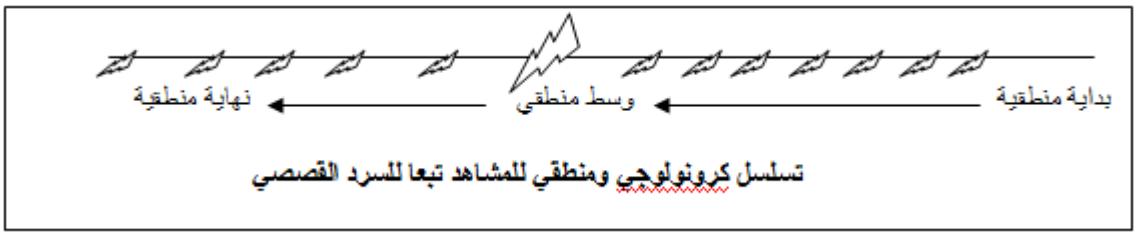
- **الحوار:** بعد تحديد العنوان وصياغة المشهد يشرع السيناريست في كتابة الحوار الذي يدور بين الشخصيات كاملا باللغة العامية لا الأدبية. [4]

ب- آلية التقطيع الفني/ Le découpage technique :

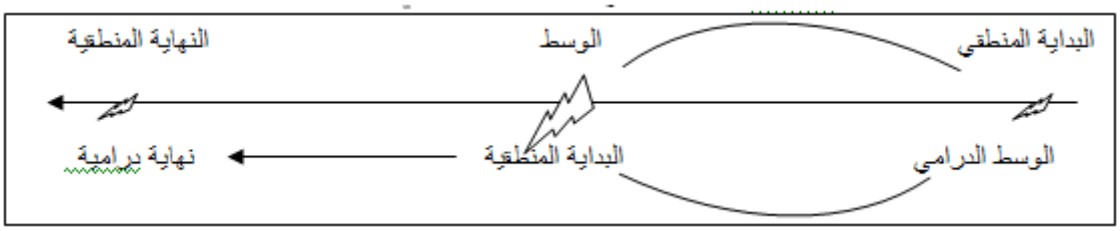
يعرف عيسى شريط في كتاب له بعنوان **"كيف تكتب سيناريو"** على أنه « **الوصف الكامل لتفاصيل الفيلم على الورق»**[5]. والتقطيع الفني آلية تعتمد على أسلوب المقتبس وذوقه في ترتيب المشاهد مستخدما المادة التي يوفرها الكاتب مستعينا بمادة يطورها هو نفسه من خلال تقطيع المشهد إلى مناظر مدروسة بعناية ،من حيث حدودها ، واتساعها ،أو ضيقها ،زاوية التصوير، حركة الكاميرا...وإعادة ترتيبها ومن ثم عرضها في صورة متكاملة بعد تغطية الفجوات بتقنيات تكسبها إحساسا بالتتابع والمنطق.[6]أي أن العمل الإبداعي في هذا النوع من التقطيع يتحول إلى قصة درامية ، هذه الأخيرة –القصة الدرامية- هي ما احتوت على بداية ،ووسط،ونهاية .أما البداية فلها مساران لا تخرج عن إحداهما : بداية منطقية/ أو بداية درامية(يمثلها الوسط الدرامي) .

ولكي يتحول العمل من عمل إبداعي أدبي إلى عمل فني سينمائي ،لا بد من اكتسائه بحلة درامية تجذب المتابع ،وتجعله في حالة من التشويق ما يدفعه للمتابعة حتى يكتشف خبايا القصة كاملة .وذلك يتحقق من خلال إعادة ترتيب الأحداث ،وتقديم بعضها وتأخير البعض الآخر ، مع إخفاء بعض الأحداث المهمة التي تزيد العمل تشويقا . وفي المخططين التاليين توضيح لآليتي التقطيع

[1] ينظر: عيسى شريط ، مرجع سابق، ص31-33
[2] المرجع نفسه، ص33
[3] المرجع نفسه ، ص 33-35
[4] المرجع نفسه ،ص 35-38
[5] عيسى شريط ، مرجع سابق،ص 53
[6] ينظر: عيسى شريط ،مرجع سابق ، ص52



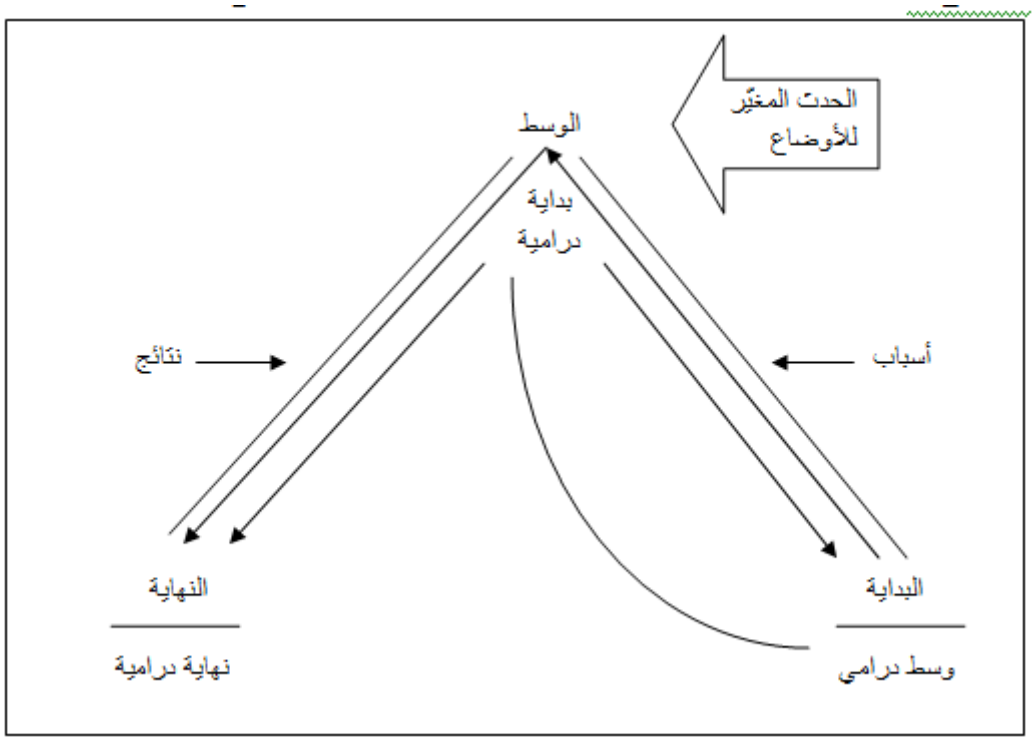
مخطط01: تقطيع سردي قصصي للأحداث



مخطط02: تقطيع فني

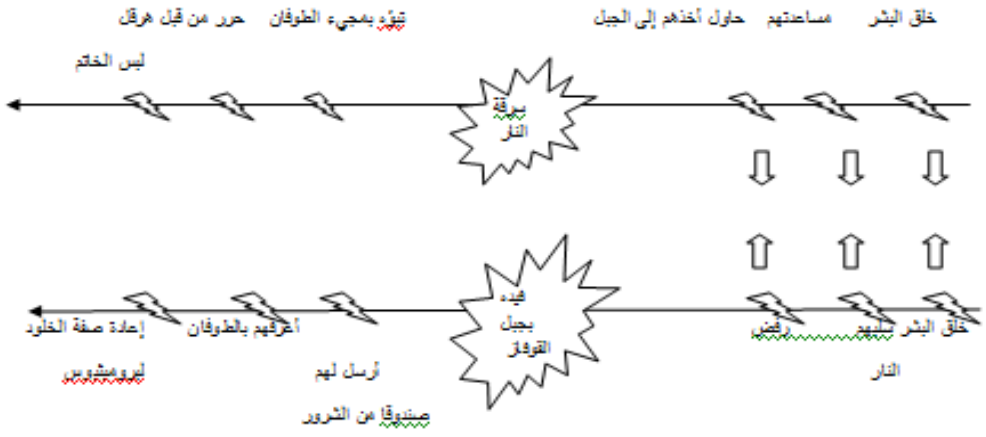
ففي التقطيع الفني تتحول القصة السردية إلى قصة درامية، ويتحول فيها الوسط المنطقي ليصبح أسبابا للحدث الدرامي ،وتصبح النهاية المنطقية بعد ذلك إلى نتيجة للحدث الدرامي.

إن آلية التقطيع الفني تنطلق في عرض الأحداث من الحدث الرئيسي الذي بمجرد وقوعه تتغير كل الأوضاع ،ليتحول بعد ذلك ما قبله إلى أسباب ،وما بعده إلى نتائج .



مخطط 03: من التقطيع السردي إلى التقطيع الفني

وكمثال تطبيقي على آليتي التقطيع السردي والفني نعرض هذا التقطيع للنص الأسطوري **"بروميثيوس ":**



وانطلاقا من هذا التقسيم لأحداث النص، يكون للمقتبس حرية عرض القصة سينمائيا إما أن يسير وفقا لهذا التسلسل السردي الزمني لسير الأحداث وإما أن يبدأ انطلاقا من الحدث الرئيسي المغير للأحداث فيكون سير الأحداث بذلك فنيا مليئا بالتشويق لمعرفة الأسباب المؤدية لتطور الأحداث والنتائج .

تقوم كتابة التقطيع الفني على المنظر ،وتضم:

- **العنوان:** وهو ذاته الذي نعتمد عليه في كتابة المشهد ،حيث يضم: مكان التصوير، مكان الحدث، والزمان.

- **قسم الصورة:** يحتل النصف الأول من الصفحة، يحدد فيه السيناريست :نوعية المنظر ، حركة الكاميرا، زاوية الرؤية ،تحركات الممثلين... .

- **قسم الصوت:**يحتل النصف الثاني ،ويتم من خلاله إدراج الحوار على ألسنة الشخوص ، والمؤثرات الصوتية التي تسمع خلال المنظر (موسيقى، انفجار...) .

3- خطوات الاقتباس ومشاكله

يعد الاقتباس السينمائي عملية إبداعية أثرت السينما ،وفتحت مجالا للتفاعل بين فنين لكل منهما طريقته ،ومميزاته،وأسلوبه. فما المراحل التي ينبغي على المُقتبس تتبعها لتحويل عمل أدبي إلى فيلم سينمائي؟ وما المشاكل والعراقيل التي ينبغي على المقتبس تخطيها لتحقيق نجاح العمل المُقتَبَس في وسط فني يختلف عن الوسط الأول؟ .

أ - خطوات الاقتباس

تتم عملية الاقتباس عبر الخطوات التالية:

- خلاصة السيناريو/Synopsis: وتمثل الفكرة المستوحاة من العمل السردي ،حيث يتم تلخيص القصة في بضع ورقات وتُقدم إلى المخرج ،أو المنتج،أو الممثلين للإطلاع عليها.
- السيناريو/Scénario :هو كتابة قصة الفيلم كاملة .
- التقطيع/Découpage: ويقصد بها آلية الاقتباس؛ وهي عملية تقنية يتم فيها تحويل القصة إلى مقاطع تصويرية. [1]

ب - مشاكل الاقتباس

تعترض عملية الاقتباس عدة مشاكل أبرزها :

- **محدودية الزمن :** حيث يجد الكاتب نفسه مضطرا لتقليص عمل أدبي من مائتا أو خمس مائة صفحة ،ليشغل ساعتين من العرض السينمائي ،وان كان ذلك

[1] ينظر: آمنة عشاب، مرجع سابق، ص46

فرصة عمل يجسد من خلالها السيناريست قدراته الإبداعية من جهة، فهو من جهة أخرى اختزال وتشويه ،وهو ما عبر عنه **آلان مورنسي** بقوله :«**إننا نعثر في أغلب الأحيان على الأفعال لكننا نفقد البعد النفسي ،والإحساس بالامتداد الزمني والجو الذي كان وراء السحر الفريد للعمل المكتوب**»[1].

- **تلقي القراء:** قد يعتقد البعض سواء من العامة ،أو من المثقفين أن الفيلم الانعكاسي هو نقل حرفي للأصل المكتوب ،ولا يدرك بأن الرواية رواية ،والفيلم فيلما ،فـ «**إذا ما اقتبسنا رواية معروفة ،سيكون عدد كبير من المتفرجين قد قرؤوها ،وتأثروا بها وتخيلوها من العمق إلى التفاصيل السطحية فيها .أمام الاقتباس ...سيواجه القراء رؤية الآخر، وممثلين لا يتطابقون بالضرورة مع رؤيتهم للشخصيات .إن الصدمة تكون عنيفة حتى وإن كان للفيلم مزايا.**»[2].

- **وصاية الكاتب على نصه :** يضيف الناقد **محمد الأمين بحري** في مقال له بعنوان "**السينما والرواية علاقة تأثير وتأثر**" عائقا آخر أكثر اصطداما بعملية الاقتباس السينمائي ؛فإذا تمكن السيناريست بقدراته الإبداعية (من فكر،وسعة خيال، وطاقة تعبيرية وليدة المؤثرات ....) أن يتجاوز عائق الزمن بمشاهد تنطوي على شحنات تعبيرية مكثفة ، ووفق في اختياره للمشاهد الرئيسية ، وتخطى المنظور السطحي للمتلقين من أن الرواية المصورة هي ذاتها الرواية المكتوبة ، فإنه من الصعب أن يتعامل مع القصور الفكري لدى بعض المؤلفين ،وضيق رؤاهم باعتقادهم أن ترجمة عمل أدبي إلى فن آخر ،وعرضه بتقنيات ،وأساليب مغايرة ،هو تحريف وتشويه وسرقة لما قدمه. ويعد هذا المشكل هو الأبرز من بين كل تلك المشاكل التي تعترض عملية الأفلمة. والحقيقة أن النص بمجرد ميلاده وخروجه إلى العلن يصبح ملكا لجمهور المتلقين من مثقفين ونقاد وما الدراسات النقدية ، والأعمال الفنية التي تدور حوله إلا عملية تلقي وتفاعل لذلك النص .يقول بحري الأمين في ذلك : «**حيث نشهد في وطننا العربي ظاهرة تدخل الروائي في عمل السيناريست ،والمخرج حرصا على تثبيت منظوره ورؤاه وحماية عمله من الاختراق،وكأنما يظن بأن العمل الروائي حتى بعد تحويله سينمائيا فهو ما يزال رواية جاهلا أو متجاهلا الحدود الفنية**

[1] آلان مورنسي،كوليج إدوارد مونبوتي ،اقتباس الأدب في السينما ،تر:سامية ادريس ،الخطاب، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، الجزائر، ع 18، ص265

[2] آلان مورنسي، كوليج إدوارد مونتي، مرجع سابق ،الصفحة نفسها

و الأجناسية بين فني الرواية والسينما، مما يجعله يحرص وبشدة على مواكبة أو موافقة عمله أثناء الأداء والتنفيذ السينمائي، متتبعا كل كبيرة وصغيرة »[1]

د- سلبيات الاقتباس السينمائي

قبل الحديث عن سلبيات انفتاح النص الروائي (الأدبي) المسرود على الفن السابع نشير أولا إلى طرق تمييز الفيلم المُقتَبس من متون الأدب عن غيره من الأفلام.

- **طرق تمييز الفيلم المُقتَبس**

-مكتوب في مقدمة الفيلم ونهايته : حيث يشير صناع الفيلم إلى الأصل الأدبي المقتبس منه ،وبياناته البيبليوغرافية (اسم الأديب، عنوان العمل الأدبي) [2].مثل **"فضل الليل على النهار".**

-قراءة الأصل الأدبي قبل مشاهدة الفيلم: ثمة بعض الأعمال التي لا يمكن اكتشاف ما إذا كانت مقتبسة من أصل أدبي أم لا ،إلا إذا سبق للمشاهد أن قرأ النص الأصلي . كما هو الحال بالنسبة لفيلم **"بنتي تبقى ديما بنتي"** الجزائري المقتبس من رواية **"طفل الرمال" للطاهر بن جلون** ،نتيجة التغيرات التي تعرضت لها القصة من قبل المخرج فلا نكاد نلتمس منها إلا الفكرة الرئيسة ربما عمد المخرج إلى ذلك نظرا لطبيعة المجتمع الجزائري وعقيدته ،واحتمالية عدم تقبله لفكرتها وبعضا من جزئياتها والأفكار المطروحة في متنها .

-مكتوب على ملصق الفيلم الدعائي: حيث تنشر الملصقات على واجهات دور السينما، والإعلانات الثابتة والمتحركة بالشوارع ،ما يسهل وصولها إلى عدد لا بأس به من الأفراد. [3]

-الإعلان الترويجي للفيلم في التلفزيون /Promo: يبدأ الإعلان غالبا بإشارة لصاحب العمل المقتبس، وتعليق صوتي يشير إلى أن الفيلم مأخوذ عن نص أدبي.[4]

[1] محمد الأمين بحري ، السينما والرواية علاقة تأثير وتأثر ، النصر ، الجزائر، ع14730، 2015
[2] ينظر: أمجد جمال حجازي ، الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات ، كتاب دوري شهري، ع34، 2010، ص115
[3] ينظر: المرجع نفسه ،الصفة نفسها
[4] ينظر: المرجع نفسه ، ص116

-مناقشات بعض برامج التلفزيون: ثمة العديد من البرامج الفكرية والثقافية التي تهتم بالإنتاج الفكري والفني، وهي بالتأكيد لن تغفل عن الاهتمام بجانب تداخل الفنون وانفتاحها ،وإفادة واستفادة كل منهما عن الآخر. مثل برنامج **"فيلم من كتاب".**

-المقالات النقدية في الصحف والمجلات: التي تخصص أبوابا للثقافة والفكر مما يفسح مجالا للمهتمين بالنقد الفني للأعمال الفنية من سينما، مسرح ،...[1]

4- سلبيات الاقتباس السينمائي

رغم ايجابية التفاعل بين الأدب والسينما والإفادة والاستفادة المتبادلة بين الوسطين إلا أن هناك سلبيات تشوب هذا التداخل بينهما ،نذكر من بينها:

- تشويه بعض الأعمال الأدبية إثر تحويلها إلى أفلام: وهو ما جعل بعض النقاد الاعتقاد بأن **« الأعمال السينمائية تفقد النص قيمته»**[2] ،بينما واقع الأمر أن ذلك الفلم المقتبس(الانعكاسي) ما هو إلا قراء للعمل الأصلي ولا يعبر بالضرورة عنه ولا عن مؤلفه بقدر ما تعبر عن نظرة المقتبس للعمل الأدبي الذي اقتبسه ،وقام بإعادة معالجته وتهيئته بواسطة الكاميرا إلى مشاهد ولقطات تحي القصة.

- وجود بعض المغالطات التاريخية أو العلمية أو الدينية في الأفلام: كما عرض في بعض القصص لشخصيات تاريخية بارزة ، مثل "قصة هارون الرشيد" بعد عرضها كفيلم ، وكذلك الفيلم الذي يصور حياة "سليمان القانوني" **،«حيث يتم تعديل بعض المواقف لتتناسب مع العرض في الشاشة الفضية وإن استدعى الأمر تشويه التاريخ أو بعض المبادئ العلمية »**[3]**.** إذ أن الفيلم معد بالدرجة الأولى للتسلية والترفيه وليس أداة للمعرفة، ونقل المعلومة.

- اختفاء بعض الأحداث والشخصيات الهامة عند تحويل العمل الأدبي : وهو ما حدث مع رواية " طفل الرمال" عند تحويلها لفيلم تحت عنوان "بنتي تبقى ديما بنتي" .

[1] ينظر: أمجد جمال حجازي، مرجع سابق، ص 115
[2] ينظر: المرجع نفسه، ص119
[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها

ـ عدم إعطاء فرصة للخيال مثلما يحدث عند قراءة النص الأدبي: فمتلقي النص الأدبي له حرية الخيال مقارنة بالمتلقي في السينما الذي يرى أمامه صورا مجسمة لا يستطيع تغييرها .

وعليه فإن عملية الاقتباس السينمائي نقطة تلاقي ،وفضاء للتبادل بين فنين ،أحدهما وسيلته الكلمة ومجاله الموهبة ،وآخر يتخذ من الصورة وسيلة للعرض و فضاؤه التقنية . إن هذا اللقاء هو ما حقق نجاحا بارزا بين جمهور المتلقين ،نجاحا يشهد عليه تاريخ السينما وما حصلت عليه الكثير من الأفلام المقتبسة من جوائز تكريميّة في مهرجانات الفن السابع في العالم العربي والغربي على حد سواء.

ثانيا: الاقتباس في السينما الجزائرية

لقد مارست المتون الأدبية تأثيرها على الصناعة السينمائية بالجزائر وأضحت رافدا هاما من روافدها ،حيث نهلت السينما الوطنية منذ بداياتها الكثير من المصادر الأدبية بغض النظر عن انتمائها (جزائرية،عربية،عالمية) ، وعن التفاوت الجلي في مدى وفائها أو اختراقها للنصوص الأصلية، وكذا نجاحها أو فشلها سينمائيا .

وفيما يلي سنعرض بعض الأفلام الجزائرية أو المنتجة بالاشتراك ،و المستوحاة من الأعمال الأدبية.

الفيلم	الإخراج	الأصل الأدبي
أشجار زيتون العدالة 1962	جيمس بلو	رواية جان بيليجيري
أمهاتنا أطفال القصبة 1963	مصطفى بديع	مسرحية عبد الحليم رايس
قادة المائة 1966	مارك روبسون	رواية لجان لارتيغي
الغريب 1968	لوتشينو فيسكونتي	رواية لألبير كامو
إليز أو الحياة الحقيقية 1970	ميشال دارش	رواية لكلير إيتشيرلي
متاريس الطين 1970	ج.ل.بيرتوسلي	عن كتاب جان أوفينارد (دراسة سوسيولوجية

		عن قرية تونسية)
الحمار الذهبي 1971	سيرجيو سبينا	لوسيوس أبوليوس
العودة 1972	سليم رياض	الفلسطينيون لآنيا فرانكوس
الغولة 1972	مصطفى كاتب	مسرحية لعبد القادر علولة
هروب حسان طيرو 1974	بديع مصطفى	مسرحية لرويشد
ريح الجنوب 1975	سليم رياض	رواية لعبد الحميد بن هدوقة
صمت الرماد 1976	يوسف عبد الرحمان صحراوي	رواية لقدور محمد صاجي
الأيام المنسية 1977	محمد فوغالي –سي زعرور	رواية توباز لمارسيل بانغول من اقتباس رضا حوحو
بوعلام زيد لقدام 1979	موسى حداد	مسرحية لسليمان بن عيسى
أغصان النار 1981	محمد إيفتسان	رواية الحبوب في المطحنة لمالك واري
حسان الطاكسي 1982	سليم رياض	مسرحية رويشد
الدوامة 1982	سيد أحمد أقومي	رواية الجريمة والعقاب لدوستويفسكي
موريتوري 1993	عكاشة تويتة	رواية لياسمينة خضرا
الخبز الحافي 1933	لر.بن حاج	رواية لمحمد شكري
الربوة المنسية 1997	عبد المالك بوقرموح	رواية لمولود معمري
المتشبهون 2004	كمال دهان	رواية الحراس للطاهر جعوط
عشرة ملايين سنتيم 2006	بشير درياس	رواية العبث اليومي لسليم مريمش
سلطان الماء2007	بلقاسم وهدي	رواية حاكم الندى لجاك رومان
خليج الجزائر العاصمة	مرزاق علواش	رواية لويس غارديل

2011		
الاعتداء 2012	زياد الدويري	رواية لياسمينة خضرا
افتني رمضان 2013	حفينة	رواية رشيد حمودي
الأسوار السبعة للقلعة (مسلسل) 2015 /2016	أحمد راشدي	رواية محمد معاريفة

[1]

من بين كل تلك الأعمال ،نجد أعمالا لاقت نجاحا كبيرا على الشاشة ،ولا يكاد يخفى على الجزائري مثقّفا كان أم أميّا أنها أعمالا مستقاة من المتون الأدبية .ومن بينها:

- **فيلم الأفيون والعصا 1970 لمولود معمري**

من أهم الأفلام التي عرفتها الشاشة الجزائرية ،أُنتج عن الديوان الوطني للتجارة والصناعة والسينماتوغرافيا، وهي من إخراج أحمد راشدي .يحكي الفيلم عن سنوات النضال في الجزائر ،كما يعرض قصة قرية جزائرية (تالة) أثناء فترة المقاومة[2]. يروي الفيلم «**مصير الدكتور بشير لزرق الذي هو في الوقت نفسه المؤلف والشاهد على القصة المأساوية لـ: تالا، القرية التي ترعرع فيها. قرر ترك الجزائر العاصمة والالتحاق بالولاية الثالثة من أجل تدعيم الخدمات الصحية بها** »[3].وقد أشارت **كريمة ناوي** إلى أن الرواية تحمل بين طياتها الكثير من الصور السينمائية ،ما جعل المخرج **أحمد راشدي** إلى اقتباسها وتحويلها إلى السينما ، حيث يقول:« **إنني أجد الأفيون والعصا رواية جيدة لأنها مملوءة بعديد من الحالات والملاحم والطرائف .إنها نوع من الترحال بالطريقة التي تصور بها مختلف أوقات وحالات القصة التي أثارتني.إنني أجد هذه الرواية وأعتبرها تحية حارة إلى الثورة الجزائرية ...وأحداثا تبكي الجزائر المضطهدة. وهذه القصة هي أيضا سيل من الكلمات والآهات وصيحات الفرح والكراهية .مشاهد النار والدم التي مزقت بلادنا مدة ثماني سنوات .إن الذي همنّي أكثر هو**

[1] ينظر: أحمد بجاوي و ميشال سارسو ،الأدب والسينما العربية، منشورات الشهاب، الجزائر، 2016 ،ص 46-51
[2] ينظر: عبد المالك محمودي ،أحلام وأفلام، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة،الجزائر ، 2016،ص 30
[3] أحمد بجاوي وميشال سارسو، مرجع سابق، ص30

المظهر البصري...»[1] كما رأى فيها «عمل بشكل ومضمون وليست مادة فارغة تنقصها المقومات الداخلية والخارجية ،إنها مضمون وشكل .ودور المخرج هو إعطاء الرواية شكل الإمكانية أو التحقيق الذي يمكن فيها كنص أدبي وليس دوره فقط جمع عناصر وربطها كالحرفي »[2]. وهو قول يعبر عن وجهة نظر المخرج فيما إذا كان كل عمل أدبي يصلح للاقتباس والأفلمة .

- **ريح الجنوب 1975 لعبد الحميد بن هدوقة**

تعتبر الرواية من أبرز الأعمال الأدبية التي عبرت عن الواقع الجزائري، وقدمت صورة متميزة للوسط الريفي،خاصة العنصر النسوي فيها الذي سعى إلى التفتح والتحضر بحثا عن التحرر ،كما أن نجاح الرواية أدبيا دفع المخرج سليم رياض إلى نقلها إلى الشاشة .وترجع أهميته سينمائيا إلى دوره في «إبراز صورة المجتمع الجزائري بعد الاستقلال والظروف التي عايشها خاصة في السنوات الأولى التي تلت 1962» [3]

- **الحبوب في المطحنة 1981 لمالك واري**

استمدت معظم الأعمال الروائية الجزائرية موضوعاتها من القضية الاستعمارية ،إذ عالجت كل واحدة منها جانبا مختلفا من جوانب الواقع الاستعماري الذي عايشه الشعب الجزائري تلك الفترة ،فتأثر الكثير من السينمائيين بهذه الأعمال وأخذوا ينقلونها إلى الشاشة . ومن بين تلك الأعمال الفنية التي شقّت طريقها إلى الشاشة الفضية ،رواية **"الحبوب في المطحنة"لمالك واري** تحت عنوان **"أغصان النار"** الذي اقتبسه محمد إيفتسان وأبدى من خلاله الكثير من الموهبة في سرد النظام الاجتماعي الذي كان مهيمنا في منطقة القبائل خلال الاستعمار .[4]

- **العيش في الجنة 1999 لإبراهيم عيشة**

كما شهدنا عددا من الأفلام كانت قد صورت حياة الجزائريين وتناولت موضوع نضالهم الطويل ،وكفاحهم ضد المستعمر الفرنسي

[1] حوار مع أحمد راشدي ،نقلا عن:كريمة ناوي،الأفيون والعصا من الرواية إلى الفيلم ،الأنبارللغات والآداب،ع9، 2013، ص173
[2] سرور نجيب ،هموم الأدب والفن، نقلا عن: كريمة ناوي ،مرجع سابق،ص 173
[3] كريمة الإبراهيمي ،ريح الجنوب من الرواية إلى الفيلم، ص11
[4] ينظر: أحمد بجاوي و ميشال سارسو،مرجع سابق، ص38

ومن بين تلك الأفلام التي اتخذت من الحرب في الجزائر موضوعا لها فيلم **"العيش في الجنة"** و المستوحى من المتن الأدبي.
يروي الفيلم حالة العائلة الجزائرية في الأحياء القصديرية بعد نهاية الحرب ، ويحكي معاناة عائلة **جلب لخضر** التي تسعى للحصول على شقة ،كما تحدث عن العنف الذي تعرض له سكان تلك الأحياء في الجزائر.[1]
وبذلك كان الفيلم صورة عن واقع الشعب الجزائري إبان تلك الفترة الزمنية .

ثالثا: الأدب والسينما في ملتقى الطرق

1 - في علاقة الأدب بالسينما

تتداخل الفنون مع بعضها البعض ليستفيد كل فن من الآخر ،وذلك نتيجة
الحداثة ومن بين تلك الفنون التي وجدت فيما بينها ما يمد جسور التواصل والحوار والتفاعل ثنائية الأدب والسينما؛ حيث وجدت هذه الأخيرة - الثنائية - لنفسها نقطة حوار ومحطة للتلاقي فنشأت بذلك بينهما علاقة وطيدة، وهي علاقة لطالما احتدم النقاش حولها بين الأدباء والسينمائيين والنقاد.

فما طبيعة هذه العلاقة ؟وأيهما أسبق من الآخر؟ هل الأدب أسبق في الاستفادة من السينما؟ أم السينما كانت الأسبق في ذلك؟ وفيما نلتمس أوجه تلك الإفادة ؟.

أشارة **سلمى مبارك** إلى أن علاقة الأدب بالفنون الأخرى كانت قد احتلت أجزاء من الكتب المخصصة لنظريات الأدب المقارن ،وذلك في فترة الستينات ؛حيث كان ينظر للإفادة المتبادلة بين الفنون كنوع من النزهة التي يتجول فيها الدارسون عبر الحقول المعرفية،أما عن علاقة الأدب بالفن السابع فكانت تدخل على استحياء كتب الأدب المقارن بداية من تضمينها في أبواب تختص بمباحث علاقة الأدب بالفنون عامة ،وصولا إلى تخصيص فصول منفردة لها حديثا. [2]

إن العلاقة بين الفنين ترجع إلى بدايات السينما، إذ طالما اعتبر الأدب أهم روافد السينما باعتبار المتون الأدبية مادة خام لكثير من الأعمال السينمائية ،وهو ما

[1] ينظر:أحمد بجاوي وميشال سارسو، مرجع سابق ،ص42-43
[2] ينظر: سلمى مبارك ،النص والصورة :الأدب والسينما في ملتقى الطرق ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2016، ص4

نجده لدى **جورج ميليه** الذي اعتمد على النصوص الأدبية في جل أفلامه. وهي تجارب فنية فتحت أفقا للتلاقي بين الفنين فاستطاعت السينما بذلك اقتحام عالم الرواية ،ودخلت الرواية فضاء السينما فانبثقت علاقة وثيقة بين الفنين تقوم على التأثير والتأثر وتبادل المواقع بين مبدع الرواية ومقتبس الفيلم.[1]

إن هذا التفاعل و التلاقح بين الفنين ولّد آراء متضاربة ووجهات نظر تختلف من مفكر إلى آخر، حيث نجد البعض منهم يقر بأسبقية السينما في الاستفادة من متون الأدب في إنتاج أعمالها الفنية، ومن بين هؤلاء نجد الناقد **محمد الأمين بحري** في مقال له نشر في جريدة النصر الجزائرية يشير إلى تلك الأسبقية .إن اتخاذ السينما من نصوص الأدبية مادة خام لأعمالها الفنية راجع إلى عدة أسباب نحددها كالآتي :

- **ضمان نجاح الفيلم بعد نجاح العمل الأدبي:** بمعنى إذا كان العمل ناجحا أدبيا تستغل السينما ذلك لضمان نجاح العمل في الساحة السينمائية ،[2] وأعمال نجيب محفوظ، وإحسان عبد القدوس، ... خير مثال على ذلك .
- **استقطاب فئة القراء إلى السينما:**وهو ما يحدث عند رغبة القراء في مشاهدة العمل الأدبي بعد تحويله إلى فيلم [3].
- **التطرق لموضوعات وقضايا هادفة تمس المجتمع بشكل كبير:** بما أن العصر الحالي هو عصر الصورة بامتياز فإن السينما أكثر استقطابا للمتلقي من الأدب، فلو قارنا عملا أدبيا مع آخر سينمائي كلا منهما يعالج موضوع الهجرة مثلا لوجدنا أن تلقي العمل السينمائي يكون بصفة أوسع باعتبار أن العمل السينمائي وسيلته الصورة وبالتالي كان انتشاره أوسع مقارنة بنظيره الأدبي الذي تعد الكلمة وسيلته في التعبير ،وذلك يعود بالدرجة الأولى إلى كون السينما تستهدف كل فئات المجتمع على اختلاف أعمارهم، ومستوياتهم الفكرية و الثقافية خلافا للعمل الأدبي الموجه لفئة المثقفين والمتعلمين[4].

هذا بالإضافة إلى الدور الإيجابي الذي لعبه الأدب في إنتاج أفلام تعد فريدة من نوعها، إذ كانت ولازالت تحتل الصدارة وتحظى بأهم الجوائز

[1] ينظر: ماركيز، مدخل إلى العلاقة بين السينما والأدب ،اليوم، ع11315، المملكة العربية السعودية ،2004/0/7، ص3
[2] ينظر: أمجد جمال حجازي ، مرجع سابق، ص117
[3] ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
[4] ينظر: أمجد جمال حجازي ، ص 117

في المهرجانات والمسابقات، حيث استندت إلى خبرة الأدب كما اتخذت من أساليب وتقنيات تجعل أعمالها أكثر تماسكا وترابطا في بنائها ،وأشد تأثيرا .وأشهر تلك التقنيات الأدبية:

- **الاستباق:** يكون الزمن على مستوى الأحداث طويلا ،أما على مستوى القول فهو جد موجز،وفيه يكون المشهد موجزا مقارنة بالأحداث [1].
- **الاسترجاع/ Flash Back:** يمثل الاسترجاع أحد التقنيات الأدبية التي استعارها السينمائيون (من مخرجين،وكتاب السيناريو) نظرا لقدرته على خلق عنصر الإثارة والتشويق ،وتصوير الدوافع والانفعالات النفسية للشخصيات التي تعجز اللغة السينمائية (الصورة) على تجسيدها مقارنة باللغة الأدبية (لغة السرد) . والاسترجاع هو « **الانتقال بالأحداث من اللحظة النفسية في الوقت الحاضر إلى لحظة نفسية في الزمن الماضي،ويأتي غالبا لربط الأحداث الحاضرة بالأحداث الماضية لتكتمل الصورة الفنية لدى القارئ».**[2] كما يعرف **محمد محمود الدوخي** بوصفه «**الرجوع أثناء التسلسل الزمني المنطقي للقصة أو المسرحية أو الفيلم إلى ذكر أحداث ماضية لإيضاح الظروف التي أحاطت بموقف من المواقف أو للتعليق عليه»**[3].

أما وظائف هذه الآلية – الاسترجاع- فيحددها **ك.برنارد.ف.ديك** في ثلاثة نقاط وهي:

- توفير معلومات لا تتوفر إلا به
- يضع حادثا من الماضي في صيغة درامية أثناء سرده (التذكر)
- يشرح الرابط بين الماضي والحاضر حين لا يتسنى لأي شخص من الشخصيات أن يفعل ذلك [4].كما قد يعبر السيناريست من خلال آلية الاسترجاع عن دوافع سلوك الشخصيات ،مما يجعل المشاهد في كثير من الأحيان يتعاط مع الشخصية رغم رفضه لذلك الفعل.

أما الاتجاه الثاني فيقر أصحابه بأسبقية الأدب في الاستلهام من السينما ، ومن بين هؤلاء نجد المفكر **ليث عبد الكريم الربيعي** في مقال له بعنوان **" لغة السرد**

[1] هيام عبد زيد عطية،التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية (البعد المرئي للنص)، جامعة القادسية ، ص 325

[2] نرجس خلف أسعد ، الاسترجاع في الشعر العربي محمود درويش نموذجا ،جامعة الكويت، الكويت ، ص 2

[3] محمد محمود الدوخي ،المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، سورية، 2009، ص

[4] ك.برنارد.ف.ديك، مرجع سابق،ص 429

في الفيلم المعاصر " يوضح بأن « **الرواية العربية المعاصرة في استلهامها لتقنيات لغة الفن السابع ،وثقافتها المصاحبة لها تفتح أبوابها أمام القراء لمزيد من الاستزادة والإثراء وإعادة الإنتاج بواسطة عمليات القراءة الواعية** »[1] بمعنى أن الأدب عندما استفاد من تقنيات السينما شكل له ذلك جانبا ايجابيا يخدمه ،حيث حققت له تلك الإفادة قفزة نوعية في تطور السرد الروائي ، ودور ذلك الاستثمار في تقديم إنتاج أدبي مميز .

تتجسد استفادة الأدب من السينما من خلال عدة أوجه ،أبرزها :

- **تخليد الأعمال الأدبية :** مما يخرج بالعمل الأدبي من غياهب المكتبات إلى حيث يسلط عليها الضوء.[2]
- **الاستفادة من شعبية السينما في التعريف بالعمل الأدبي:** إن العديد من الأعمال الأدبية لم تكن لتعرف ويذاع صيتها لولا اقتباسها في فيلم ،كما أن العديد من تلك الأعمال الأدبية القديمة مازالت محط اهتمام العديد من القراء ،وهو ما وضّحه **نجيب محفوظ** في قوله: «**و كانت نتيجة تحويل أعمالي إلى أفلام أنها عرفت بكتب لا يطلع عليها إلا آلاف، عرفتها إلى ملايين من شعبنا وهو مكسب لا يقدر بمال**» [3].
- **تعريف المشاهد ببعض الأدباء:** بمعنى أن السينما كان لها الفضل في انتشار العديد من أسماء الأدباء ،سواء كانوا أدباء عرب، أو أجانب .
- **إقبال المشاهد على العمل الأدبي للتعرف عليه بصورة أفضل :** ففي حال أعجب المشاهد بالفيلم يعود إلى أصله الأدبي لقراءته.
- **تساعد القارئ على فهم وتذكر أكبر لأحداث الأعمال الأدبية.**

إلى جانب كل تلك العوامل ثمة تقنيات استعارها الأدب من السينما ، هذه الأخيرة التي استطاعت أن تمنح الخطاب الأدبي (السردي) أبعادا جديدة ، كما أمدته بطاقة حركية تجذب تركيز القارئ ،وثير فضوله من خلال عامل الإثارة والتشويق اللذين تضفيهما على العمل الفني المنتج ، وأهم تلك التقنيات السينمائية الدخيلة على فن الكلمة (الأدب) ،والتي كان لها الفضل بأن اكتست

[1] ليث عبد الكريم الربيعي ،لغة السرد في الفيلم المعاصر ،الحوار المتمدن ،ع1327،2005.
www.alhewar.org/debat/show.art-asp?aid=46235

[2] ينظر: أمجد جمال حجازي،مرجع سابق، ص118
[3] ينظر: أمج جمل حجازي، ص 118

الرواية بطابع جديد ومميز ، طابع يتداخل ويتكامل فيه ما هو سردي متخيل وما هو مرئي ملموس، نجد : تقنية المونتاج.

تقنية المونتاج / Montage

المونتاج هو « **عملية فنية وحرفية في نفس الوقت ،تقوم أساسا على عمليتي القطع واللصق وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ...وهو تنظيم المشاهد واللقطات المصورة»**[1]. وله ثلاثة أنواع:

- **التوليف الإيقاعي:** أو "البداية الدرامي" والتقاط دلالة اللقطة ،وما هي علة وجودها في الشريط الفيلمي
- **التوليف الإيديولوجي:** وهو بمعنى بالغ الاتساع :عملية ربط اللقطات التي ترمي إلى وجهة نظر معينة في الفيلم.
- **التوليف الروائي:** إذا كان النوعان السابقان يختصان بالتعبير ويهدفان إلى خلق طابع جمالي ، فإن التوليف الروائي هو رواية حدث أو سلسلة من الأحداث في وقت واحد، وفي بعض الأحيان ينصب على العلاقات ما بين اللقطات. [2]

أما عن الفريق الثالث فقد اتخذ موقفا وسطا بين الاتجاهين السابقين واعتبر أن الاستفادة بين الوسطين الأدبي والسينمائي هي استفادة متبادلة ، وهو ما مثله **محسن الرملي** في مقال صحفي بعنوان **"الرواية والسينما :علاقة تأثير وتأثر"** حيث أشاد فيه بإفادة كل منهما للآخر .[3]

2 - الرواية والسينما: حدود الائتلاف والاختلاف

يرى **الدكتور جهاد نعيسة** أن الجدير بنا في مثل هذا الموقف أن نوازن لا أن نقارن بين الرواية والسينما ،نظرا للتقارب الشديد بينهما في الجوانب التالية :

- كلا منهما يقوم على السرد التّخييلي .

[1] محمد محمود الدوخي، مرجع سابق، ص21
[2] ينظر: محمد محمود الدوخي، مرجع سابق ،ص23
[3] محسن الرملي ،السينما والرواية: علاقة تأثير وتأثر ،مرجع سابق ،ص10

- كلاهما يتخذ الإنسان محورا له .
- كلاهما يرتبط بالواقع ،وتبقى نسبة الارتباط تلك رهن طبيعة التخيل ومداه ومرجعياته في كل عمل.
- كلاهما يمجد البعد التاريخي للسرد ومرتبط به، ويلعبان دور المؤرخ بالعمل المنتج في فترة زمنية معينة . [1]

كما ذهب **جراها مجرين** إلى توثيق الصلة بين الفنين والتوحيد بينهما من خلال اعتباره السينما رواية بتقنية حديثة ،ليصبح كلا الفنين ثنائية لا يمكن الفصل بينهما، يقول:« **لسنا في حاجة إلى اعتبار السينما فنا جديدا، فهي في شكلها الروائي لديها نفس غرض الدراما ، ربما ذهب البعض إلى محاولة إيجاد تشابه وتطابق بين مفردات كل من السينما والأدب،فالكادر السينمائي يقابل الكلمة، واللقطة تعادل الجملة،والفقرة تقابل المشهد، والفصل لا يختلف عن الفصل ،واعتبروا المونتاج بمثابة القواعد النحوية وأدوات الربط**» [2] .

لكن رغم هذا التقارب والتشابه بين الفنين، إلا أنه من غير الممكن إنكار أن كلا منهما جنس مختلف عن الآخر ،ولكل منهما خصائصه وتقنياته . ونذكر من بين أهم تلك الفروق ما يلي:

- أن الإبداع الروائي (الأدبي) فردي على عكس الإنتاج السينمائي الذي لا يمكن أن يتم إلا في إطار جماعي (ممثلين، مصورين، ...)[3] .
- الزمن في الرواية (الأدب) متحرر من حيث الطول أو القصر ،خلافا للزمن في السينما فهو محكوم بفترة عرض الفيلم [4].فالكاتب حر في أن يكتب أي عدد شاء من الصفحات ، كما له أن يسترسل في سرد الأحداث والوصف...، بينما السيناريست يسعى لإيصال الفكرة (القصة) في أقصر فترة زمنية ممكنة.
- يعتمد الأدب على اللغة المكتوبة التي تخضع للبناء التّخيلي ،بينما ترتكز السينما على اللغة السمعية البصرية القائمة على البناء الحركي (الصورة المتحركة)[5].

[1] ينظر: رشيد بوشعير ،العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى ،مجلة الرافد ، دار الثقافة والإعلام، الإمارات، ع40، 2013، ص74
[2] وحيد الطويلة ، السينما والرواية:علاقة تأثير وتأثر ،مرجع سابق، ص10
[3] رشيد بوشعير ، مرجع سابق، ص 75
[4] المرجع نفسه ، ص 75
[5] ينظر: وحيد الطويلة ، مرجع سابق ، ص 10

- في السينما تحكى القصة من خلال وجهة نظر الشخصية الرئيسية (البطل) ، أما في الأدب عندما نكتب رواية بإمكاننا أن نغير وجهة النظر من شخصية لأخرى. [1]
- توجه الرواية لمتلقي له ثقافة أدبية تشكل تجربته الفنية وأفق انتظاره ، بينما يوجه الفيلم المقتبس لمتفرج له تجربة وثقافة سينمائية تختلف في مرجعيتها عن مرجعية العمل الأدبي. [2]

من خلال تتبع ودراسة العلاقة التي تجمع بين الأدب والسينما نخلص إلى أن لكل منهما خصائصه التي تميزه عن الآخر، ولكل منهما أصالته الخاصة، وأن هذه الاختلافات قد تكون السبب في هذا التقارب والتفاعل بينهما ؛ حيث لجأت السينما في بداياتها وخلال مسارها الفني التطوري إلى الأدب ، وبعد تحقيقها لهويتها الفنية الخاصة استفاد الأدب هو الآخر من بعض تقنياتها ،وحاول توظيفها في بنيت المتن السردي الروائي . وهو ما يجعلنا نحكم على مثل هذه العلاقة بالتفاعلية.

[1] راكيل فريدمان بالون، المرشد في الكتابة السينمائية والروائية ، تر:إيهاب عبد الحميد ، ميريت للنشر والتوزيع ،ص 28
[2] سلمى مبارك، مرجع سابق ، ص16

من مجال الموهبة إلى فضاء التقنية

بطاقة فنية عن الكاتب

ملخص الرواية

العنوان بين المحكي الروائي والعرض السينمائي

فضل الليل على النهار بين السرد/الموهبة و التقنية/الصورة

1-توظيف المشهد /الصورة السينمائية

2-المونتاج

3-السرد السينمائي في الرواية

4-سيناريو الحكي

5-الزمان والمكان في الرواية

6-أفلمة الرواية

الفصل الثالث: من مجال الموهبة إلى فضاء التّقنية

شكلت الكثير من الأعمال الأدبية مصدرا هاما ومادة خام للأعمال الفنية في السينما الجزائرية ، إذ كانت المتون الأدبية رصيدا يستلهم منه المخرجون أفكارا لأعمال سينمائية عبروا من خلالها عن المجتمع الجزائري بكل تفاصيله (ثقافته،هويته، آليات تفكيره). فقد وجدت السينما الجزائرية ضالتها في كثير من النصوص الأدبية عامة والروائية خاصة ،والتي واكبت مراحل تطورها ،ويبدو أن العلاقة مستمرة رغم كل المعطيات والعراقيل في الساحة السينمائية الجزائرية .

هاهي السينما الجزائرية وبالاشتراك مع السينما الفرنسية تتكئ على الرواية مرة أخرى في أعمالها وذلك على يد المخرج الفرنسي "ألكسندر أركادي" من خلال إنتاجه لفيلم "فضل الليل على النهار" ،هذا الأخير الذي هو في الأصل رواية جزائرية كتبت باللغة الفرنسية على يد "محمد مولسهول" المعروف باسم ياسمينة" تتناول حقبة الثلاثينيات من القرن العشرين ، الفترة التي عرفت احتفال فرنسا الكبير بمناسبة الذكرى المئوية لاحتلال الجزائر سنة 1930 ، كما شهدت بروز الحركة الوطنية الجزائرية وأثمرت ميلاد جبهة وجيش التحرير الوطني الجزائري الذي قاد ثورة الاستقلال بداية من الفاتح نوفمبر 1945.

كتب سيناريو الفيلم وحواراته "دانيال سانت أمو" وهو فرنسي من مواليد مدينة معسكر الجزائرية ، فكانت قصته تروي حياة "يونس " الذي هو من أصل عربي جزائري لكنه ينشأ ويترعرع بين طائفة "الأقدام السوداء" ؛ وهم الأوربيون الذين عاشوا في الجزائر زمن الاحتلال الفرنسي قبل هجرتهم الجماعية أثناء الاستقلال والسنوات القليلة التي أقبته ونتيجة للظروف التي يمر بها والده يجد يونس نفسه بين المعمرين فيتم تغيير اسمه إلى "جوناس" ليعيش بعد ذلك قصة حب مع "إيميلي " وتصل محنة يونس "جوناس" مداها عندما يعيش تمزقا حقيقيا أثناء الحرب التحريرية . وهو المحور الذي تدور حوله أحداث تعالج قضية الثورة من منظور غير مسبوق في تاريخ السينما الجزائرية.

فهل تمكن "فضل الليل على النهار من ربط العلاقة بين الفنين ؟ وكيف كان اقتباس "ألكسندر أركادي" للنص الروائي؟ وهل حافظ العرض السينمائي على ما يحتويه المتن الروائي ؟

بطاقة فنّية عن الكاتب

ياسمينة خضرا هو الاسم المستعار للأديب الجزائري **"محمد مولسهول "** الذي تخلى عن زيه العسكري من أجل طموحه في أن يصبح أديبا ومبدعا ، بل وشاعرا حتى كالمتنبي إلا أن حلمه هذا لم يتحقق لضعف موهبته في الكتابة الشعرية كما أقر بنفسه.

إنه شخصية بازغة من قلب الصحراء الجزائرية ،ولد بالقنادسة (بولاية بشار) في 10 جانفي 1955 لكنه ترعرع في مدينة وهران . وفي سن التاسعة التحق بمدرسة أشبال الثورة العسكرية وبعد تخرجه منها التحق بالأكاديمية العسكرية بشرشال وتخرج منها برتبة ضابط صف سنة 1978. ثم انخرط في قوات الجيش الشعبي المسلحة، وفي هذه الفترة أصدر روايات موقعة باسمه الحقيقي .

حصل مولسهول على رخصة الكتابة من القيادة العسكرية ،وبعد أن اشتهر حكم عليه بـ "الإعدام الأدبي" في أواخر الثمانينات ، فقرر مراوغة الرقابة التي فرضها عليه الجيش مواصلة الكتابة بطريقة سرية تحت اسم مستعار "ياسمينة خضرا" وهو اسم زوجته وظل على ذلك مدة 11 عاما .

وفي سنة 1997 كشف مولسهول للعالم شخصه على أنه رجل عسكري وليس امرأة وذلك مع إصدار روايته "موريتوري / Mourituri" لكنه احتفظ باسمه المستعار على أغلفة رواياته.

اعتزل مولسهول الحياة العسكرية سنة 2000، وقرر التفرغ للكتابة والاستقرار مع أسرته في فرنسا ودخل بذلك عقده الذهبي ، وأصبح يعرف بنفسه كأديب وروائي بعد سنوات من التخفي ،وصرح بأن كتابته باللغة الفرنسية سمحت له بالانتشار والتجول عبر العالم، لكنه يوضح بأنه لا يكتب كما يكتب الفرنسيين وإنما يكتب بروح الجزائري والعربي وله العديد من الأعمال الروائية التي اقتبست وحولت إلى أفلام ،وقد رأي في ذلك وسيلة ترويجية للكتب .

أصدر أكثر من 20 مؤلفا ،بين روايات ومجموعات قصصية . اقتبس أغلبها في أعمال فنية من المسرح ،والسينما ، والأوبرا ...

مؤلفاته

- آمين 1984Amen
- حورية 1984Houria
- بنت الجسر 1985La fille du pont
- القاهرة –خلية الموت 1986El kahira-la cellule de la Mort
- من الناحية الأخرى للمدينة 1989De l’autre coté de la ville
- حظوة الفينيكس 1989Le privilège du phénix
- المجنون بالمبضع 1990Le dingue au bistouri
- معرض الأوباش 1993La foire des enfoirés
- موريتوري 1997Morituri
- خريف الأوهام 1998L’automne des chimères
- أبيض مزدوج 1998Double Blanc
- خرفان المولى 1998Les agneaux du seigneur
- بماذا تحلم الذئاب 1999A quoi rêvent les loups
- الكاتب 2001L’écrivain
- دجال الكلمات 2002L’imposture des mots
- سنونوات كابول 2002Les Hirondelles de kaboul
- القريبة كاف 2003Cousine K
- قسمة الموت 2004La part du mort
- زهرة البليدة 2005La rose du blida
- الصدمة 2005L’attentat
- صفارات إنذار بغداد 2006Les sirène de Bagdad
- فضل الليل على النهار 2008ce que le jour doit a la nuit
- أولمبيوس المحن 2010L’olympe des infortunes
- المعادلة الإفريقية 2011L’équation africaine
- غناء المتوحشين 2012Le chant des cannibales

- الملائكة تموت جراء جروحنا Les anges meurent de nos 2013blessures
- ماذا تنتظر القردة 2014Qu'attendent les singes
- ليلة الرئيس الأخيرة 2015
- ليس لها فانا رب يحميها 2016
- فضل السراب على الواحة Ce que le mirage doit a l'oasis 2017

نال الكاتب جائزتين من قبل الأكاديمية الفرنسية ، هما: الميدالية الذهبية والجائزة الكبرى للآداب .

رأي مولسهول في ترجمة أعماله إلى اللغة العربية

صرح الروائي في حوار له على جريدة الخبر عن عدم رضاه بالترجمات العربية لأعماله الأدبية ،وأوضح بأن **"الجزائرية بشكل عام فقدوا المفهوم الصحيح للغة العربية "** ورأى بأن تلك التراجم **"حرفية بعض الشيء"**

وأقر في حديثه قائلا **"بصراحة أفضل أن يكون المترجم لبنانيا أو سوريا على أن يكون جزائريا"** رغم أن أولى أعماله المترجمة كان قد اشتغل عليها مترجمون وكتاب جزائريون أمثال الشاعرة إنعام بيوض في ترجمتها لـ **(الكاتب)** ،والروائي أمين الزاوي الذي ترجم **(بماذا تحلم الذئاب)** والروائي محمد ساري في عمله **(أشباح الجحيم)** عن رواية **(صفارات إنذار بغداد).**

وقد اشترط مولسهول على من يفكر في ترجمة كتاباته أن يكون **"ضليعا باللغة التي سوف يترجم إليها كتاباتي حتى لا يفقدها روحها ومعانيها الداخلية المستترة أيضا"**. ويعتقد صاحب فضل الليل على النهار أن العربية وحدها لغة لشعر بينما الفرنسية لغة الرواية وهي رؤية تفسر اتخاذه للغة الفرنسية أداة للتعبير في أعماله الروائية ، كما يفسر عدم كتابته للشعر الذي هو حلمه و

تصريحه بعدم كتابته شيئا عن مسقط رأسه (الصحراء الجزائرية) إلى حين وصوله إلى مكانة كبيرة في الأدب. [1]

ملخّص الرواية

رواية تدور أحداثها سنة 1930 في قرية فقيرة حيث يعيش الطفل يونس ووالديه وأخته زهرة ،طفل نحيل ووحيد ليس له صديق غير كلبه . كان معظم أوقاته يتأمل القرية الكئيبة تلك ،ووالده عيسى الذي يعيش علاقة حب وتقديس لأرضه إذا لا يبخل عليها بجهده وكده . وبتراكم الديون عليه اضطر لرهن الأرض مقابل مبلغ من المال للقايد ، كان الأب يراهن بمحصول الأرض لتسديد الدين ويسترجع إرث أجداده ولكن الريح لم تجري كما تشتهي سفن عيسى لينهزم الأب ويوقع باستسلام على أوراق الأرض للقايد الذي أحرق المحصول .

شدت العائلة رحالها إلى وهران هروبا من الفقر والعوز ، رحيل أحزن الطفل يونس لفراقه لكلبه . استقرت العائلة في حي جنان جاتو وحاول الأب أن يعارك الحياة والفقر ليوفر لعائلته قوتها إلا أن المدينة لم تكن بطيبة الريف إذ فاقت

[1] ينظر: خطيبي (سعيد) ، مقال نشر في جريدة الخبر ، 11-11-2010، نقلا عن حبيب فاطمة الزهراء، ترجمة العناصر الثقافية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية ،جامعة أحمد بن بلة ،وهران- الجزائر ، 2016/2015، ص126

الأب عيسى عنادا وصلابة ، فاضطرته قسوتها إلى تسليم ابنه يونس إلى عمه محي الدين الصيدلي، ومنحه فرصة لرسم مستقبله بعد تيقنه من أنه لا مستقبل له وهو بين الأحياء القصديرية يصارع العوز . وكان هذا الحدث نقلة نوعية في حياة يونس الذي سيعيش وسط الأحياء الأوربية الفاخرة مع عمه وزوجته جيرمان التي لا تكاد تدخر جهدا في إسعاده وتوفير احتياجاته .

وفي رمزية لاحتمالية تغيير الهوية تغير جيرمان اسم الطفل يونس إلى جوناس ، هذا الطفل المؤمن بمشيئة الله وقدره بدا قلقا وخائفا بشأن مصيره الديني بدخوله غرفة تحوي أيقونات مسيحية ،وخاصة التمثال النحاسي لطفل بجناحين حيث لم يستطع النوم لشعوره بحضور مهيمن يراقبه في تلك الغرفة ، وقضى ليلته تلك ذعرا تحت السرير. يعيش الطفل مضايقات كون أنه مسلم إلا أنه يتخطى ذلك وينجح في التأقلم مع حياته الجديدة .

أما أسرته فتتوالى عليها الانكسارات ويتفاقم الوضع سوء ، إذ يفاجأ يونس بوالده في وضع مهين وقد تحول إلى سكير يلقى به في الشوارع بعد أن كان رجل مبادئ وكرامته تعادل حياته ، ما دفع الأب إلى هجران عائلته بلا رجعة ، فكان رحيلا كسر شيئا بداخل الطفل جوناس .

بعد أن يعتقل عمه بسبب دعمه للحركة الوطنية وخروجه في حالة هلع و عدم توازن يقرر الرحيل إلى ريوصالادو هذه القرية التي ذكرت جوناس بجذوره البدوية الدفينة بداخله يصادف الطفلة ايميلي التي تغدو حب حياته والتي تختفي لتعاود الظهور في شبابه.

بعد مضايقات متكررة بسبب أصله العربي تنشأ بينه وبين 3أطفال من فئة الأقدام السوداء أروع صداقة وهم جان كريستوف وفابريس وسيمون صداقة تتدرج عبر الزخم الطويل لأحداث الرواية لتواجه الحب والحرب وتقف في معترك القرارات السياسية .

هل كان الدين عائقا أمام نبل العلاقات الإنسانية في الرواية؟

ما مصير الأشقياء الذين ضاعوا في الدروب الأولى لهذا العمل الروائي ؟كالأب عيسى ، وأم يونس وأخته زهرة .

هل سيضفر جوناس بحب حياته ايميلي ؟ أم سيتخبط بين مطرق العاطفة وسندان الهوية ؟

هل ستقاوم الصداقة والعلاقات الإنسانية النبيلة الحسابات السياسية للبلدين فرنسا والجزائر ؟ وأين سيتموقع جوناس بعد اندلاع الثورة الجزائرية؟ هل في فيلق الجزائريين أم في صف الفرنسيين ؟

وما مصير كل الأطراف بعد اندلاع الثورة وحصول الجزائر على استقلالها ؟

أسئلة نستكنه أجوبتها من خلال قراءة هذه الرواية الزاخرة بأحاسيس الإنسان وتصور بعمق وقائعه المؤلمة. والتي تشعرك وأنت تقرأها بأنك شخصية من شخصياتها تتبع أحداثها وتشعر بما تشعر به شخصياتها .

إن رواية فضل الليل على النهار هي رواية الإنسان في بعده الكوني صور الكاتب من خلالها العلاقات الإنسانية بين أفراد البلد المستعمر والمستعمر بحمولتها العرقية والدينية والثقافية ،تلك العلاقة التّجاذبية التي عرضها لنا المؤلف بموضوعية تجعلنا نتساءل من جديد ونفكر قبل النطق بحكم قيمة فيما يتعلق بالسجال بين بلدين كفرنسا والجزائر .

العنوان بين المحكي الروائي و العرض السينمائي

إذا كانت الرواية تسرد لغة فالسيناريو قصة تعرض صورة باعتباره حوارا يدور بين شخصيات القصة في مكان ما، وفي إطار زماني محدد ، وكذلك الرواية التي تقوم على عرض قضية ما باعتماد السرد ، وبالتالي فإن كليهما يحبكان حدثا ما بطريقة فنية ، هذه الأخيرة تختلف باختلاف طريقة العرض والوسط الفني إذ لكل من الفنين طرقه ووسائله وتقنياته في تقديم العمل الفني وبنائه .وأيا كان هذا العمل الفني سواء أدبيا أم سينمائيا ، وأيا كانت وسيلته وتقنيات العرض الخاصة به إلا أن كليهما يخضع لعملية اختصار وتكثيف يتحول الحدث بمجملها إلى ومضة لغوية أو مرئية تحمل ضمنيا جوهر العمل/الموضوع وغايته ،وربما تحوي أسبابه . وهذا الاختصار هو الذي يخلق العنوان الذي يمثل الواجهة الأولى للمشاهد أو القارئ على حد سواء، وبمقدار توفيق الراوي وكاتب السيناريو في وضع العنوان المعبر عن عمله الفني يتحقق التناسب بينه وبين المتن الذي يتصدره .

فالعنوان هو واجهة العمل الفني ،والهدف منه جذب المتلقي بإثارة خاطفة تشبه فعل الرائحة في تأثيرها والاستجابة لها ،وهو شحنة تعبيرية تحاكي البعد الدلالي للنص بوصفه بنية صغرى اختزلت فيها البني الكبرى للنص حيث أن العنوان فكرة مكثفة موحية ،إنه النص ذاته اقتصد الكاتب به لغويا هنا وأفاض في شرحه هناك ،فهو عبارة عن ومضة لغوية تتصدر المتن السردي وتصور افتتاحي توجيهي يحمل افتراضات لدى المتلقي قد ينتهي بخيبة أمل أو أنها تبارك للمتلقي انفتاحه الرُّؤيوي هذا من جهة ، وللمؤلف قدرته على استبدال النص بعتبة نصية عميقة الدلالة ووثيقة الصلة بمحتوى العمل الفني(رواية / فيلم) من جهة أخرى.

قد يكون العنوان دافعا للشهرة والرواج ،حيث أن الكثير من الأعمال الفنية كانت قد نالت شهرتها بسبب عناوينها واعتمدت في رواجها عليها فكان العنوان بذلك مصيدة للمتلقي .إن كثير من الروايات التي استغلتها السينما فنيا لم تتنازل عن عنوانها الأصلي كـ: ريح الجنوب موريتوري ، ...وغيرها ،وكذلك فضل الليل على النهار التي اقتبسها ألكسندر أركادي تحت نفس العنوان ، وهو عنوان أثار جدلا ولم يستصغه البعض أمثال الدكتور حسين الفيلالي الذي أشار إلى أن ياسمينة خضراء لم يدع للقارئ حرية لاختيار بين الليل والنهار وذلك من خلال توظيفه لكلمة فضل التي رجحت كفة الميزان لصالح الليل في مقابل النهار ، و بالنظر إلى أن رمزية الليل في هذا العمل الفني ترجع إلى الاستعمار الفرنسي وباعتبار أن موضوع الرواية يدور في فلك العلاقة بين البلدين فرنسا والجزائر بدا وكأن الكاتب بهذا التعبير يوحي بفضل فرنسا (الليل) على الجزائر (النهار) وصور الصراع بين القياد والفلاحين ، حتى أننا في قراءتنا للرواية وبالتحديد في حديث الكاتب عن الحريق الذي شب في حي جنان جاتو جعله يبدو حادثا ولم يقدم الحدث على أنه قصف أو انفجار ... فلا يخفى على ياسمينة الجرائم التي قام بما الاحتلال الفرنسي في أراضي الوطن آن ذاك ،كما لا يخفي على القارئ ما عايشه الشعب الجزائري تلك الفترة وتقتيل وقصف و إبادات جماعية .... وكأن الكاتب بذلك يحابي قراءه الفرنسيين من جهة حيث نجده يصرح مبررا موقفه قائلا: **(لا يمكن لي أن أكره شعبا لي فيه 4 ملايين قارئ)** ، ومن جهة أخرى يدعو القارئ الجزائري خاصة إلى النظر للمستقبل وأن لا يتخبط في ماضي قد ذهب ،والإغراق في توجيه إصبع الإدانة والاتهام للوجود الفرنسي

بالجزائر ، وهو ما رفضه حسين الفيلالي بتاتا واعتبره بتر لجزء من ذاكرة الجزائري وتاريخه .

فضل الليل على النهار بين السرد/الموهبة ، والصورة /التقنية

1 -توظيف المشهد /الصورة السينمائية

إن كثرة الأحداث في الرواية محل الدراسة ودقة الوصف فيها قوّة من البنية البصرية في الرواية ،ما جعلها عملا فنيا أدبيا يفرض نفسه بقوة في الساحة السينمائية حيث أن الأحداث في الرواية يسهل تحويلها إلى قصة سينمائية أو سيناريو وكذلك الفضاء المكاني الذي تتحرك فيه شخصياتها كونها أمكنه تصويرية و أحداث متحركة بامتياز. حيث أن الوصف الذي قدمه الكاتب للأشياء والأحداث والأمكنة والشخصيات وما تشعر به جعلت من روايته صورة متحركة تنبض بالحياة ، مما يشعر القارئ وهو يتصفح هذا العمل الإبداعي وكأنه أحد شخصياته ،يشعر بما تشعر به الشخصيات ويكاد يشم رائحة الأمكنة وتتراء له زواياها وألوانها وظلالها وتتداخل حواراتها ... كما يحس بالتشويق بانتقال الكاتب من حدث لآخر باستعمال الاسترجاع ولاستباق والمونتاج ،فتبدو وكأنها مشاهد مصورة تتحرك في مخيلة القارئ وهو يتابع قراءة هذا العمل ،إنه حقا بحرفية بالغة .

فالصورة كما يخطر بالبال ليست مختصة بالسينما ؛فقد نشاهد عديد الصور في الأعمال الأدبية صحيح أنها قد تختلف بين صور شعرية أو روائية إلا أن منها ما هو سينمائي لاحتوائه على العناصر الصورية للسينما والمثال على ذلك الصور الثلاثة الآتية:

- **(وعلى هذا أمسكني من الذراع بضغينة خلت معها أنه نزع لي كتفي ودفعني إلى الشارع،حاول عمي اللحاق بنا ،ولكنه لم يتجرأ على متابعتنا وبقي واقفا قرب محله متأكدا أن الخطأ الذي ارتكبه قبل قليل لن يغتفر له أبدا)[1]**

[1]ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، تر:محمد ساري ، وزارة الثقافة ، الجزائر، ص 28

- **(قد شعر بأنه فقد كرامته في ذلك اليوم ،وبسببي فاجأته وهو في الحضيض الأسفل من تعفنه)** [1]

- **(وصلت زميلات أندري حوالي الساعة الثانية زوالا أصغرهن تكبر أبكر القريبين بأربع أو خمس سنوات . بعد القبلات على الخدود ،جلسن على كراسي الكتان التي كانت بانتظارهن .انشغل الخادم جلّول حول عتاد الشواء ؛أشعل النار وبدأ يحرك مروحة واسعة فوق الجمر ،فيما ارتفع دخان أبيض وانتشر على الكثبان المجاورة .أخرج جوزي صندوقا صغيرا وسط كوم من الأكياس الموضوعة عند قدم العمود المركزي الذي يشد الخيمة ،تناول حبات مقانق وراح ينشرها على أسلاك الشواء لم تتأخر رائحة الشحم المحترقة من تعطير الشاطئ)** [2]

أول تلك المقاطع الروائية سردا يسرد فيه الروائي حدثا روائيا ، وثانيها صورة ترسم انهيار الأب عيسى لشدة العوز وتعرض شعوره بالعار والخزي بعد أن وقف أمام ابنه وفي تلك الحالة من السكر فبعد أن كان ذلك الأب الصامد والعنيد الذي يجابه صعوبات الحياة هاهو الآن يلقى به أمام أبواب الخمارات ،ويشتم ويهان بأسوأ العبارات بع أن كان عزيز النفس لا يرضى المذلة .وثالثها صورة روائية مشحونة بالعناصر السينمائية .

فكلا الصورتين الأولى والثانية تصوير للأحاسيس والعواطف ونفسيات الشخصيات ووقع الأحداث بينما لصورة الثالثة فيدهشنا صوتها وإيقاعها وحركتها كونها مليئة بالعناصر السينمائية التي تجمع في آن واحد كأنها لقطة من فيلم .

وإذا ما تأملنا هذا النص الروائي نلحظ أن ياسمينة خضراء استخدم تقنية سينمائية وهي تقنية المونتاج المتناوب عبر تلك الصور الفنية بغية تحقيق المراوحة بين الوصف والسرد من خلال أسلوب سينمائي مشحون بالحركة والإشارات الدالة .

[1] الرواية ،ص 74
[2] الرواية ، ص119

وكمثال آخر على توظيف الروائي للصورة السينمائية المقطع التالي من الرواية : يقول ياسمينة خضرا «**تتأمل سيدة وحيدة الأفق الأزرق ، وهي جالسة تحت واقية شمس، تحمل على رأسها قبعة واسعة،مزينة بشرائط حمراء ،وعلى عينيها نظارات شمسية ،يلتصق تبان السباحة الأبيض اللون على جسدها المُسفع بالشمس مثل بشرة ثانية ... كانت الأمور ستتوقف عند هذا الحد لو لم تكن هبة الريح تلك..... هبت ريح مفاجئة ،واستغلت النسمة الفرصة وانقضت على الشاطئ. أحدثت بعض الزوابع الرملية ،وقلعت في ركضها المظلة الواقية من الشمس للسيدة التي لم تجد الوقت الكافي لتضع يدها على قبعتها كي يقيها من التحليق ،تدحرجت المظلة على الرمل ،وفي دورات عديدة ...**»[1] يمثل هذا المقطع الروائي صورة سينمائية بامتياز، يكفي أن يسرح القارئ بخياله .

2 -المونتاج

لقد وظف ياسمينة خضرا في روايته "**فضل الليل على النهار**" مشاهد متفرقة وممنتجة بتركيب سينمائي . إن تشغيل الكاميرا في متنه السردي هذا يعني استهداف القصد بشكل مرئي ،بغية رفع إحساس المتلقي بالمسرود من خلال تقديم اللقطة في شكل حرف سينمائي . وفيما يلي جملة من الأمثلة نستعرض فيها تركيب الروائي لمجموعة من القطات باستعمال تقنية المونتاج السينمائية لفعاليته في تجهيز المتن الروائي بآليات (اللقطة/ المشهد) من شأنها أن تعطي للمسرود نكهة خاصة تتفاعل مع فعل القراءة ،وتفتحه بشكل أوسع أمام تعددية التأويل من زوايا مختلفة.

- «**لم يكن جلّول مخطئا .بدأت الأمور تتغير ولكنها بالنسبة لي كانت تحدث في عالم متواز. كنت منقسما بين الوفاء لأصدقائي والتضامن مع أهلي .....وينتشر وسط الفئات الاجتماعية المظلومة ويتسلل نحو القرى الزنجية و الدواوير المنعزلة** »[2].
- «**بقيت جماعة جان كريستوف على هامش هذه التحولات كنا شبانا ، مغترين بسنواتنا العشرين ...لا نفترق كما أصابع المذراة ،نعيش لأنفسنا ، ونشكل نحن الأربعة عالما بأكمله**»[3].

[1] الرواية،ص 117- 118
[2] الرواية ص135
[3] الرواية، الصفحة نفسها

- **«تحصل فابريس على الجائزة الوطنية الأولى للشعر . قادتنا السيدة اسكاماروني ،أربعتنا إلى الجزائر العاصمة لحضور حفل تسليم الجائزة ....»**[1]

جاءت اللقطات الثلاث متعاقبة واحدة تلو الأخرى لترسيخ جمال التصوير السينمائي في الرواية ،وأسلوبها المونتاجي . فكانت الفقرات الثلاثة تصور حال جوناس الذي كان يعيش بين مطرقة الهوية وسندان العاطفة ففي حين أن وطنه يعيش مآسي الحرب والدمار كان يونس يترنح بين أفراد الأقدام السوداء متخذا موقفا محايدا اتجاه النضال الوطني ، كما أن هذه اللقطات تتماثل في المعطيات الدلالية في نفس زمن النضال الوطني والحرب بين كل من فرنسا والجزائر إلا أنها لا تملك علاقة بينها فهي غير متسلسلة الترتيب إلا أنها شكلت حاصلا لمضمون واحد. فالأولى عبرت عن الحالة النفسية التي كان يعيشها يونس جراء وقوعه بين ولائه لوطنه ووفائه لأصدقائه، لتأتي بعد ذلك اللقطة (الفقرة) الثانية التي صورت واقع الحال بالنسبة ليونس الذي كان يعيش حياته رفقة أصدقائه الثلاثة من أفراد الأقدام السوداء ، فيما تعرض لنا اللقط الثالثة احتفال الأصدقاء بالنجاح الذي حققه فابريس وتكريمه .

وفي موضع آخر من الرواية أيضا نلحظ بأن الروائي أدخل على نصه اللا استمرارية والتقطيع من خلال عرضه لفقرات متفرقة ،وردت كالتالي:

- **«في الليل ،على حوالي الثالثة صباحا ،أخرجنا ،جرمان وأنا شجار من سريرينا .كان عمي يتخاصم مع غريب في مكتبه .... »** .[2]
- **«رأيت السيدة كازيناف ثانية في بداية الخريف . كان المطر يسقط وريو لا تشبه شيئا ....»**[3]
- **«عاد سيمون بخفي حنين من وهران حيث ذهب لإبراز موهبته في التمثيل الفكاهي .قرأ في جريدة إعلان توظيف ممثلين ...»**[4]

[1] الرواية، الصفحة نفسها
[2] الرواية ، ص139
[3] الرواية ، الصفحة نفسها
[4] الرواية ، ص139

إن جمع الكاتب بين تلك المشاهد في تتابع تركيبي يجعل القارئ يعيش الأحداث ،ويتصور تلك المشاهد وكأنها لقطات لفيلم سينمائي بصري .

3 -السرد السينمائي في الرواية

لكل من السرد الروائي والسرد السينمائي مميزاته الخاصة به ،حتى وإن التقيا في الكثير منها ،ذلك أن السرد الروائي باعتماده على اللغة المكتوبة وحدها يمكنه أن يشخص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصا داخليا عميقا ، معتمدا في ذلك على تقنية المونولوج . في حين أن السرد السينمائي لا يستطيع فعل ذلك وإنما يكتفي بعرض الصور وهي تتشكل خارجيا من خلال تعبيرات الشخصيات الإشارية التي تمنح لملامحهم، وهو في المقابل ما لا يستطيع السرد الروائي أن يقوم به مهما اعتمد في لغة تتابعه على التقاطع المستمر بينه وبين الوصف . هذا الأخير الذي ينجح أكثر في تحويل ما هو واقعي ،مادي إلى متخيل أكثر مما تستطيعه عين الكاميرا .

ومن القضايا المطروحة في استعراض رواية (فضل الليل على النهار) هي كيفية السرد باعتبار خاصية تداخل الأجناس ، إذ من الملاحظ في الرواية توالي صور سردية يمكننا أن نطلق عليها السرد السينمائي.

إن السرد الروائي كما هو بديهي ومعروف يقوم على اللغة المكتوبة ، لكن السرد السينمائي يقوم أساسا على التصوير ، والسرد في هذه الرواية (عند سرد الأحداث و وصف الأمكنة وتحركات الشخصيات بتفاصيلها وتقلباتها النفسية) مشحونة بعناصر السرد السينمائي ، لأن بنية التصوير فيها قوية ، لا نلمسها في سرد الأحداث و وصف الأمكنة وحسب بل نجدها حتى في رسم الشخصيات وطبائعها رسما سينمائيا دقيقا. وكمثال على ذلك وصفه لحالة الأب عيسى ....

فياسمينة خضرا وقف مكان صاحب الكاميرا ومصور الفيلم إذ ضمن روايته عنصر السرد السينمائي المليء بالحركة لنجده ينتقل بالسرد من حالة إلى حالة أخرى ، كما يصف الكاتب وصفا دقيقا بكل تفاصيله وجزئياته متجاوزا الوصف السطحي لتقريب الصورة وتخصيبها بالتجسيد عبر المؤثرات الحركية الكثيرة .

وبقولنا أن السرد في رواية (فضل الليل على النهار) كان سينمائيا فإننا نشير بذلك إلى توفر عناصر سينمائية في سرد الأحداث ؛كالحركة زمنيا ومكانيا

ونفسيا وحركة الكاميرا، والرؤية وتغير الشخصيات ، انتقال الكاميرا من شخصية لأخرى ،و من مكان لآخر...

فإذا وظف الروائي تلك الجزئيات (العناصر) في بناء روايته نتفق بسينمائية السرد في الرواية ، كما نلتمس التوليف السينمائي في روايته . وهو ما حدث في هذه الرواية المشحونة بعناصر السرد السينمائي .فقلم الروائي هنا كاميرا سينمائية .

4 -سيناريو الحكي

يقصد به ذلك البناء الروائي المشهدي الذي يعمل على الانتقال من نظام قارئ سامع إلى نظام قارئ مشاهد ،وذلك من خلال استفادة أكبر ما يمكن من الثروة الدلالية التي تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتي ،ورصد مكونات هذه الثروة داخل الصورة السينمائية من ديكور، كادر ، إضاءة... وغيرها من لوازم البنية البصرية ،وشد جميع عناصر التكوين هذه بمونتاج واع يتعهد بنتيجة المشهد ،وهي الوصول بالمتلقي إلى نظام القراءة /المشاهدة.[1]

إن هذه الرواية من منظورها السينمائي جد قريبة من سيناريو كامل هذا الأخير الذي يمثل **(عملية إعداد القصة لتصبح فيلما ، وتحويلها إلى مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات وتوقيت وغير ذلك مما يستلزم عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد)** [2]، فهي مؤهلة ومبنية تماما لأن تتحول إلى فيلم سينمائي لما تحتويه من مشاهد ولقطات سينمائية ، فضلا عن تجلي ثقافة سينمائية واضحة في أسلوبية بناء المشاهد واللقطات تسعى إلى مفاعلة السردي بالسينمائي .

مثال **(ذات ليلة ، كان ذلك السكير الذي يتقيأ غضبه داخل الزقاق . تزوبعت شتائمه البذيئة بفظاظة وسط الفناء، مثل ريح شريرة تتدحرج داخل قبر .كان صوتا شرسا ،مشكلا من السعار ولازدراء ، يصف الرجال بالكلاب والنساء بإناث الخنازير، ويعد البؤساء والجبناء بأيام سوداء؛ صوت مجلجل مستبد**

[1] ينظر : محمد محمود الدوخي ، مرجع سابق، ص 47
[2] عشرى زائد ،بناء القصيدة العربية الحديثة ،مكتبة دار العربية ،الكويت،2008، ص 221

يعي تمام الوعي بحالة اللاعقاب التي يتمتع بها ،ما يجعل منه أكثر نذالة ؛صوت تعود الناس البسطاء على التعرف عليه وسط ألف جلبة :صوت ألمورو...بتعرفه على الصوت رفع أبي رأسه بقوة دفعت بمؤخرة جمجمته إلى الاصطدام بالجدار . بقي متحجرا لثواني عديدة ؛بعد ذلك ،وقف كشبح يمرق من عتمته ،أشعل المصباح البترولي ،بحث بداخل الجراب .لمعت شفرة خنجر جزار في قبضته. وقف ارتدى غندورة ودس السلاح الأبيض بداخل القلمونة . رأيت أمي تتحرك في ركنها .أدركت أن زوجها على شفا حفرة من الجنون ولكن لم تجرؤ على إرجاعه إلى التعقل .إن هذا النوع من الحكايات لا يخص النساء .

خرج أبي في العتمة . سمعت رفس قدميه يتيه في الفناء ...شدني يقظا إلى الصبح

عاد أبي عند الفجر .خلسة.تخلص من غندورته ،رماها مثلما اتفق ، أرجع الخنجر إلى جرابه ...ولم يتحرك

انتشر الخبر في جنان جاتو ....لقد بقر شخص أحشاءه بضربة خنجر.)

ففي هذا المشهد الروائي المكون من أجزاء ولقطات نلاحظ أن البنية البصرية فيه قوية وكأننا نقف أمام شاشة التلفاز .والمراد بالبنية البصرية هنا هو دخول عناصرها ؛كتشكيل الصورة ،وتوزيع الإضاءة ،وتوجيه الكاميرا ،وبناء الديكور ، وتحديد هيئة وطراز محتواه .[1]

ففي اللقطة الأولى (**ذات ليلة ، كان ذلك السكير الذي يتقيأ غضبه داخل الزقاق . تزوبعت شتائمه البذيئة بفظاظة وسط الفناء، مثل ريح شريرة تتدحرج داخل قبر .كان صوتا شرسا ،مشكلا من السعار ولازدراء ، يصف الرجال بالكلاب والنساء بإناث الخنازير، ويعد البؤساء والجبناء بأيام سوداء؛ صوت مجلجل مستبد يعي تمام الوعي بحالة اللاعقاب التي يتمتع بها ،ما يجعل منه أكثر نذالة ؛صوت تعود الناس البسطاء على التعرف عليه وسط ألف جلبة :صوت ألمورو...بتعرفه على الصوت رفع أبي رأسه بقوة دفعت بمؤخرة جمجمته إلى الاصطدام بالجدار . بقي متحجرا لثواني عديدة ؛بعد ذلك ،وقف كشبح يمرق**

[1] محمد محمود الدوخي، مرجع سابق، ، ص 48

من عتمته ،أشعل المصباح البترولي ،بحث بداخل الجراب .لمعت شفرة خنجر جزار في قبضته. وقف ارتدى غندورة ودس السلاح الأبيض بداخل القلمونة . رأيت أمي تتحرك في ركنها .أدركت أن زوجها على شفا حفرة من الجنون ولكن لم تجرؤ على إرجاعه إلى التعقل .إن هذا النوع من الحكايات لا يخص النساء .)

إن الحركة هي الميزة الأساسية لهذه اللقطة ، إذ تنتقل بالكاميرا من مكان إلى آخر ، تنتقل من المكان الخارجي المفتوح (الزقاق) إلى مكان اللقطة /المشهد الثاني المكان مغلق (الغرفة) حين تهيأ الأب ليثأر منه (**خرج أبي في العتمة . سمعت رفس قدميه يتيه في الفناء ...شدني يقظا إلى الصبح**

عاد أبي عند الفجر .خلسة.تخلص من غندورته ،رماها مثلما اتفق ، أرجع الخنجر إلى جرابه ...ولم يتحرك) لتأتي اللقطة الثالثة بعد ذلك حين يعلن الروائي عن الفعل الذي قام به الأب عيسى انتقاما من ما فعله به ألمورو سابقا **(انتشر الخبر في جنان جاتو ....لقد بقر شخص أحشاءه بضربة خنجر.) .**

- وفي موضع آخر «**...كان الوقت متأخرا ،والشمس على قاب قوسين أو أدنى من السقوط .تركت دراجتي بجانب السياج ودخلت الفناء... وكانت هنا، مقرفصة تحت أجمة ،مقص في اليد ، كانت تعيد الحياة لحديقتها .وقفت وقالت:**

السيد جوناس

حطت المقص فوق كومة من الحصى ،ثم ضربت يديها من الغبار تحمل القبعة نفسها المزينة بشرائط حمراء ،والفستان الأبيض نفسه والذي يظهر المفاتن الساحرة لجسدها بسخاء وفي وهو يلمع تحت نور الغروب .تبادلنا النظرات دون أن ننبس ببنت شفة. ...»[1]

- **« في الليل ،على حوالي الثالثة صباحا ،أخرجنا ،جرمان وأنا ،شجار من سريرينا. كان عمي يتخاصم مع غريب في مكتبه المغلق بالقفل من**

[1] الرواية، ص125

الداخل. هبطت بسرعة لأرى إن كان الباب الخارجي مفتوحا ،إن كان شخص ما في الزقاق.كان الباب مغلقا، وبالأقفال.صعدت ثانية إلى الطابق العلوي .حاولت جرمان أن تعرف ماذا يحدث داخل المكتب ،ولكن مفتاح القفل يمنع رؤية أي شيء .
كان عمي يستشيط غضبا.يصرخ:
لست جبانا .لم أخن أحدا،أتسمع؟ لا تنظر إلي هكذا .أمنعك من الاستهزاء بي لم أبع أحدا ... أتسمع؟ أحدا، أحدا...
انفتح باب المكتب ،خرج عمي شاحبا من الغضب،يرغي فمه زبدا. دفعنا ومشى باتجاه غرفته دون أن ينتبه لوجودنا.
دخلت جرمان إلى مكتبه؛تبعتها...لا يوجد أحد.»[1] .إنها مشاهد أقرب ما تكون إلى سيناريو كامل .

تبدو المقاطع الروائية مشاهد سينمائية متتابعة بشكل متماسك عبر حبكة خاصة ، متسلسلة تسلسلا سرديا زمنيا حيث تمثلت بداياتها **في حياة يونس وعائلته في الريف وبعد أن يحترق محصول الأرض بفعل من القايد تنتقل العائلة إلى وهران ،و تحديدا إلى حي جنان جاتو طلبا للرزق هناك ، لتتوالى الأحداث بعد ذلك .**

أما الفيلم فيبدأ بالحدث الرئيسي الذي يقلب كل الأحداث لتتحول بذلك البداية إلى أسباب ، حيث اختار المخرج في عملية أفلمته للرواية أن يتبع طريقة التقطيع الفني لتكون الانطلاقة من الوسط الدرامي حيث **يستسلم الأب عيسى لظروف الحياة ويقرر أن يمنح ابنه يونس الفرصة للحصول على مستقبل أفضل فيسلم ابنه لأخيه الصيدلي ماحي .** ثم باستخدام آلية الاسترجاع السردية وكذا بواسطة عملية المونتاج سرعان ما يعود المخرج ليسرد الأحداث بتسلسل سردي كرونولوجي حيث يعود إلى البداية ليعرض الأحداث على شكل أسباب أدت إلى وقوع الحدث الرئيسي (الوسط الدرامي) .

- 5

[1] الرواية ،ص138

6 -الزمان والمكان في الرواية

إن الزمن الروائي في بدايته هو الزمن الكرونولوجي الذي يلتقط الزمن الواقعي للتسلسل الحدثي للقصة ولكنه سرعان ما تخلى عن ذلك عن طريق اللعب من خلال عملية المونتاج المولد للحركة الصورية المشكلة له خالقا بذلك إيقاعا حركيا وصوريا في آن واحد ، (**فالمونتاج يوحد و ينظم السيرورة الزمنية عن طريق تقديم اللقطات وفق ما تحمله من دلالة تجعل الواحدة منها تلي الأخرى أو عن طريق التلاعب في عملية الترتيب**)[1] . ورواية فضل الليل على النهار تأخذ من الزمن السينمائي ميزة التلاعب من خلال المزاوجة بين عرض الأحداث (السرد) و الاستباقات و الاسترجاعات وهي خاصية تجسد التفاعل والتداخل بين الأعمال الفنية (الأدبية والسينمائية) .

يمثل الفن الروائي أحداثا متتابعة ومرتبة بنسق وقتي ،لا يشترط فيه التسلسل في نسق مستقيم ،حيث أنه مفتوح باتجاه الذكريات مرة وباتجاه المستقبل مرة وفي الحاضر مرة أخرى ولكنه مغلق على قصة محددة تأخذ روافدها من أزمنة متعددة .

أما السيناريو فيؤسس على الأبعاد الزمنية والمكانية لكنه مع ذلك يؤمن بالتتابع ،هذا الأخير الذي يمثل سلسلة من المشاهد مرتبطة بعضها ببعض أو متصلة عبر فكرة واحدة ، فالسيناريو نظام يتكون من بداية ونهاية وموضوع حبكة ولقطات ومؤثرات ومشاهد وتتابعات وكل ذلك يشكل وحدة كاملة إضافة إلى الشخصيات وتسمى هذه الوحدة بـ :(السيناريو) .

إن كلا من الزمان والمكان آلية تحيل الرواية إلى واقعة مرئية وبهذا يصبح التعبير الذي تحتويه الرواية مصورا حين يمتد في الزمان ويستقر في المكان .هذا الأخير الذي أبدع ياسمينة خضرا في وصفه وتجسيده بدقة متناهية ولم يترك للمخرج بذلك تصميمها ، إذ لم يكن له إلا أن يقدمه في صور مرئية ، وهذا يرجع إلى حاسة الراوي ونزعته السينمائية حيث لم يترك المكان غامضا بل أعطاه دقة سينمائية ، وخير مثال على ذلك وصفه لغرفة يونس مثلا قائلا: (**غرفتي ... تقع في عمق الرواق ، أكبر مرتين من تلك التي كنت أتقاسمها مع**

[1] محقق نور الدين، تقنية الكتابة بين الرواية والسينما ، ...htm.aljabriabed.net/n73_04mohakik

عائلتي ...، يحتل سرير كبير الوسط ، تحت الحراسة المشددة لطاولتين صغيرتين من الجهتين، لوحات معلقة على الجدران ، يصور بعضها مناظر رائعة ، وعلى بعضها الآخر أشخاص في وضعيات خشوع ، الأيدي مضمومة تحت الذقن والرأس مكلل بالذهب .فوق المدفأة الكبيرة يوجد تمثال نحاسي لطفل بجناحين يقف على دكة مربعة الشكل، يعلوه صليب، وغير بعيد عنه ،مكتب صغير يرافق كرسيا مبطنا ، تحلق رائحة غريبة داخل الغرفة ، لطيفة وعصية التحديد، من خلال النافذة ، يمكننا أن نرى أشجار الشارع وسقوف المنازل المقابلة.)[1] فالمكان هنا لم يكن كما هو مألوف في العمل الروائي السردي مقطعيا وجزئيا ؛لا يصف إلا ما هو ضروري لنمو الحبكة ، بل تعدى كونه مجرد حاو للحدث وحركة الشخصيات ليبرز الديكور كحقيقة ملموسة بجميع العناصر التي تشكلها ليفرض الروائي بذلك على المخرج جوانب مكانية معينة وفق نظرته الإبداعية وتصوره للمكان .

وكذلك الأمر بالنسبة لوصف الكاتب لمنزل عمه **(يقطن عمي في المدينة الأوربية، عند نهاية زقاق معبد بالإسفلت تحيطه منازل صلبة أنيقة وهادئة ، بسياجات من الحديد المطرق والنوافذ بمصراعين خشبيين كان زقاقا جميلا بأرصفة نظيفة ، مزينة بأشجار تين مشذّبة بعناية . في أماكن متفرقة ، توجد مقاعد يجلس عليها الشيوخ ليتسلوا بمرور الوقت، يركض الأطفال في الحديقة العمومية .....تسود في الحي سكينة لا تصدق ؛ لا تسمع إلا قهقهات الأطفال وزقزقة العصافير... كان منزل عمي يرتفع بطابق واحد ، وبه حديقة صغيرة عند المدخل وممر قصير على الجانب ، تتدفق "الجهنمية" على الجدار الواطئ الذي يقوم مقام السياج وتتدلى في الفراغ ، مزينة بأزهار بنفسجية اللون . وفوق الشرفة تتشابك أغصان الكروم إلى مالا نهاية).**[2]
وكذلك وصف الروائي لماخور وهران في **الصفحة 109** ، و**الصفحة 117** ،..... وغيرها من الأوصاف التي تمثل مشاهد بصرية تساهم في تحديد المكان (الإطار الفيلمي) إذ لم يغفل مؤشرات الزمن، والإضاءة ، والإيقاع .وبالتالي لا نكاد نتصور تحديدا أدق من تلك المشاهد كسيناريو كامل يحمل عنصري الزمان والمكان معا.

[1] الرواية ، ص 53
[2] الرواية ، ص50

أما فيما يخص الزمن في رواية فضل الليل على النهار ،إن تكسير خطية السرد أحدث تداخلا زمنيا بإلغاء التسلسل والترتيب لأحداث الحكاية ويعرضها بطريقة فنية جمالية تكتسي طابع التشويق ، فنجده تارة يتجه إلى الوراء فيظهر ذلك من خلال الاسترجاع ، وتارة أخرى يقفز إلى المستقبل بواسطة الاستباق وتلك المفارقات الزمنية تمنح العمل الفني حيوية وجمالية .

1 -الاستباق /Paralipses : هو مفارقة زمنية سردية تتجه للأمام بصورة أحداث سردية للمستقبل ، حيث يستبق الراوي الحدث الرئيسي في السرد بأحداث أولية تمهد للآتي وتومئ للقارئ بالتنبؤ بما سيحدث [1]

ذلك القفز من الحاضر إلى المستقبل يضع القارئ أمام مفارقة منية للكشف عن خفايا الشخصيات وتأثير على حركة السرد وتتابع الأحداث ، فكان الاستباق بذلك عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا قبل حدوثه وفي هذا الأسلوب يتبع السارد تسلسل الأحداث ثم يتوقف ليقدم نظرة مستقبلية ترد فيها أحداث لم يبلغها السرد بعد .[2]

من الملاحظ في الرواية رغم حفاظها على خط زمني سردي تتخلله بعض الاسترجاعات إلا أن الراوي ضمّنه تحويرات فاجأ بها قارئه ، حيث أحدث قفزة زمنية نحو المستقبل ومن أمثلة ذلك في الرواية:

- **(سأقفل ثلاثة عشر بعد ثلاثة أسابيع) [3]**
- **(اعترفت لي بعد ذلك أنها كانت ستحيى جثة هامدة لتنقذ رأسي)[4]**
- **(قال لي أريد أن تفيد نصوصي الأجيال المقبلة)[5]**
- **(غدا اليوم الخامس من جويلية ،سيكون للجزائري بطاقة هوية وراية ونشيدا وطني وآلاف العلامات التي ينبغي إحيائها من جديد)[6]**
- **(قلت له في رغبة لمدحه ستخلدك هذه النصوص بعد وفاتك)**

كلها أحداث لم تقع بعد إلا أن الراوي أشار إلى إمكانية حدوثها مستقبلا.

[1] مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية لنشر والتوزيع ، بيروت-لبنان، 2004 ،ص211
[2] ينظر: نور الدين السد ، الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي ، دار هومة ، الجزائر، ج2، 1997، ص167
[3] الرواية، ص 87
[4] الرواية ،ص 242
[5] الرواية ،ً256
[6] الرواية ، ص267

2 -**الاسترجاع :** من أبرز التقنيات الزمنية حضورا في الخطاب السردي ،حيث يوقف السارد عجلة السرد ليعود إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، لاستذكار الماضي حيث أن **(كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكار يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة)** [1] .

ونجد في الرواية جملة من المقاطع تُظهر جليا الاسترجاعات التي وظفها الراوي ،والتي من بينها:

- **(لقد ساعدني هواري في السنوات الماضية)**[2]
- **(يجب السهر على عدم اقتراب الأطفال من البئر، لقد سقطت بداخله طفلة صغيرة في السنة الماضية)**[3]
- **(يوما بعد ذلك ،وفيما كنت بقرب عمي سمعت شخصا ينادي)**[4]
- **(في اللحظة التي فتح فيها عينيه ،تعرفت عليه ،برغم السنوات ونوائب الدهر ... إنه هواري شريكي السابق)**
- **(في تلك السنة... كان الصيف قائظا ،وموسم قطف العنب رائعا)** [5]
- **(في أول صباح لربيع 1954 ،طلب مني عمي إخراج السيارة من المستودع ،ارتدى بذلته الخضراء التي لم يلبسها منذ العشاء الذي أقامه على شرف مصالي الحاج ثلاثة عشرة سنة قبل ذلك في وهران)** [6]

لقد كانت تلك الاسترجاعات استذكار لما في الماضي .

7 -أفلمة الرواية

اعتمد المخرج **"ألكسندر أركادي"** على رواية "فضل الليل على النهار" في إنتاجه لفيلمه السينمائي ، ولمعرفة التغيرات الناجمة عن

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الضاء،الزمن،الشخصية) ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، بيروت – لبنان ، 1990 ، ص121
[2] الرواية ، ص 13
[3] الرواية ، ص20
[4] الرواية ، ص131
[5] الرواية ، ص172
[6] الرواية ، ص207-208

عملية الأفلمة واكتشاف الفروق بين تطور الأحداث المسرودة لغة (الرواية) والقصة المعروضة صورة ،سندرج جدولا ببعض العناصر الفنية التي قام عليها النص الروائي والنص الفيلمي.

العنصر	رواية فضل الليل على النهار" لياسمينة خضرا "	فيلم فضل الليل على النهار "لألكسندر أركادي"
العنوان	عنوان الرواية يوحي بفضل بفرنسا (الليل/الظلام/ الاستعمار) على الجزائر (النهار)	يصور العنوان الصراع بين الجزائريين والمستوطنين الفرنسيين الذين ارتبط مصيرهم بالاحتلال
آلية التقطيع الحدثي	تقطيع سردي قصصي ؛ فالأحداث متسلسلة تسلسلا كرونولوجيا .	تقطيع فني اعتمد فيه الكاتب الانطلاق من الحدث الرئيسي أو نقطة التحول- إن صح التعبير – في حياة يونس إلى "جوناس" فافتتح فيلمه مباشرة بالوسط الدرامي ليعود بعد ذلك ويعرض البداية الدرامية لتصبح كل تلك الأحداث الأولية إلى أسباب أدت إلى ذلك الحدث الرئيسي .
الأحداث	قتل الأب عيسى لألمورو انتقاما ما فعله به سابقا	محذوف
	تعذيب الشرطة الفرنسية لجوناس بعد اعتقاله بتهمة دعم المجاهدين بوشاية من كريمو خادم صديقه	محذوف

	سيمون	
	يتعرف جوناس للمرة الأولى على ايملي باعتبارها مريضة تأتي يوميا برفقة والدها لتلقي العلاج (الحقنة) من قبل جيرمان	يتعرف عليها باعتبارها تتعلم العزف على البيانو على يد جيرمان (متغير)
	يشب حريق في حي جنان جاتو اثر حادث فيتحول احي إلى رماد وتغادر أم يونس وأخته زهرة إلى مكان مجهول	تموت الأم وابنتها جراء انفجار يقوم به الفلاّقة (متغير)
	غير موجود مضاف من قبل المخرج	تحذير سيمون لأندري من كريستوف الذي أضحى ضابطا في صفوف الجيش الفرنسي بإيماء ،على ما يكتبه حول الحركة الوطنية الجزائرية ليحتاط في ذلك
المكان (إقتبس المخرج جل الأمكنة باستثناء بعض التغييرات بما يتناسب مع	المكان الذي طلب فيه الصيدلي ماحي من أخيه أن يسلم له ابنه جوناس لرعايته والتكفل به الصيدلية	أما في الفيلم فدار الحوار حول الموضوع في حي جنان جاتو أين استقرت العائلة في سكن جماعي
	المكان الذي طلبت فيه السيدة كازيناف من جوناس أن يقسم لها بقطع علاقته مع ايميلي هو الصيدلية	أما في الفيلم فقد عرض الحدث في كنيسة

العرض السينمائي)	المكان الذي طلبت فيه إيميلي أن يوضح لها سبب رفضه لوجود علاقة بينهما وقطع صلته بها ببرود تام وأخبرته بأن كلمة منه كفيلة بإلغاء زواجها من سيمون هو الصيدلية	أما في الفيلم فقد كان جدالهما في الشارع أمام منزل جوناس
الزمن	إن الزمن في الرواية مفتوح ننتقل فيه من زمن إلى آخر عن طريق تقنية الاسترجاع. أما الزمن الفعلي في سرد الرواية فهو زمن وقوع الأحداث المروية في القصة.	ننتقل في الفيلم من زمن إلى آخر عن طريق المونتاج . أما الزمن الفعلي هو زمن عرض الفيلم وهو ساعتان و 42 دقيقة و 25 ثانية .
الطابع	يطغى على الرواية السرد ، كونها تنتمي إلى فن السرد، يتخلله الوصف والحوار.	يطغى الحوار في الفيلم ،باعتبار الحوار العنصر المحرك للأحداث في الفيلم، وكذلك عنصر الصورة

وختاما يمكننا القول بأن الرواية استلهمت من الفن السابع جملة من المعطيات البصرية والتقنيات الفنية ، تلك التقنيات التي قربتها إلى فن الصورة ومدّت جسور التواصل بين الفنين على اختلاف طبيعتها ،فجاءت لغتها سينمائية . وهو استلهام وفرته الحداثة بفعل نظرية الانفتاح الأجناسي والتطورات التقنية ،إلا أن ذلك الانفتاح وكل تلك التفاعلات ما كان لها أن توجد وتكون لولا براعة اللغة الأدبية التي تحتوي كل الأجناس ، كما تكسبها دلالات وقيم لا مثيل لها .

خـــــاتمـــــــة

خاتمة

في نهاية هذه الدراسة التي تناولنا فيها ظاهرة "الأفلمة" في السينما الجزائرية نستخلص أن :

- إن مصطلح "الأفلمة" المصطلح أكثر شمولية وأبلغ تعبيرا للدلالة عن العلاقة التفاعلية الجامعة بين الفنين :الأدبي و السينمائي.
- عزز الكاتب في روايته "فضل الليل على النهار" قضية الأقدام السوداء و التمزقات الكبرى التي رافقت اقتلاعهم من أرض توارثوها بغير شرعية.
- يمثل العنوان "فضل الليل على النهار" فضل الاستعمار والحرب الذي أدى إلى تقارب جزائري فرنسي وتكوين علاقات إنسانية نبيلة :حب وصداقة ، رغم العدائية السياسية بين البلدين.
- يعتبر الأدب أهم روافد السينما.والعلاقة بينهما تعود إلى بدايان الفن السابع ؛ أي إلى طفولة السينما وليست علاقة مستحدثة ، فلطالما استقت السينما من الأدب مادة أولية خام تستند إليها في إنتاج أعمال فنية متكاملة وحققت بذلك نجاحا بارزا . كما استعارت منه آليات مكنتها من تخطي أشواط كثيرة من التقدم في وقت قصير ما جعل الإنتاج السينمائي بذلك أجود بناء ،وأبلغ تعبيرا، وأشد تأثيرا في المتلقي.
- فضل الليل على النهار واحدة من بين الأعمال التي جسدت ذلك التقارب والتداخل بين الفنين ؛ حيث أنشئ الفيلم بشراكة جزائرية فرنسية وحقق بذلك نجاحا .
- إن الاقتباس السينمائي في الساحة السينمائية الجزائرية مشوار فني غني وزاخر بالأعمال الفنية المؤفلمة ،إلا أنه مشروع فني لم يكتمل حيث تراجعت في الآونة الأخيرة الأفلام المقتبسة عن المتون الأدبية ؛نتيجة ضعف إمكانيات السينما الجزائرية بسبب افتقارها للوسائل الفنية والتقنية من جهة. وندرة كتاب سيناريو ذوي خبرة في مجال الاقتباس الأدبي السينمائي من جهة أخرى.
- إن اقتباس رواية فضل الليل على النهار فتح أفقا للتفاعل والتلاقح والتلاقي بين كل من الأدب والسينما إلى جانب العديد من الأفلام المقتبسة

في الساحة الجزائرية ، وهي أعمال حققت من خلالها السينما الجزائرية نجاحا بارزا.

- رغم التقارب الملحوظ بين كل من الوسطين إلا أن لكل منهما ركائزه وخصوصياته؛ فالعمل الأدبي عمل فني يدور في فلك الخيال باستخدام اللغة، بينما السينما وسط فني يخاطب الحواس .ما جعلها تتوسل التقنية لتجسيد ما هو فكري إلى ما هو مادي ملموس ومُشاهد .
- تمثل عملية الأفلمة الانتقال بالعمل الأدبي من مجال الموهبة إلى فضاء التقنية ومن التعبير بالكلمة (القلم) إلى التعبير بالصورة (الكاميرا) .
- عن حالات نقل النص الأدبي إلى فيلم سينمائي فإن هذه الدراسة أفضت إلى كون عملية الأفلمة تتم على وجهين : الوجه الأول ؛يكون فيه الاقتباس للعمل الأدبي حرفي استنساخي لكل جزئياته وفق آلية التقطيع السردي القصصي . أما الوجه الثاني ؛ فهو اقتباس إبداعي يكون تركيز الكاتب فيه على الفكرة الرئيسية المكوّنة للعمل الأدبي بالاستناد إلى خياله الإبداعي وموهبته ورؤاه الخاصة في تطوير الأحداث مستخدما التقطيع الفني .
- لقد اشتغل الروائي على دعم نصه بهوية سردية بصرية من خلال التعامل مع الكاميرا التي تهدف حركتها إلى ترجمة قصد محدد ،وهو بذلك يعمل على وضع نتاجه ضمن مجال بصري تتراجع فيه اللغة لتفسح المجال للصورة على خلاف السينما التي تكون اللغة فيها مجرد ظهير للصورة .
- استعارة الرواية مجموعة من الآليات السينمائية كتقنية التقطيع المشهدي ، و تقنية السيناريو ما جعل لغتها السردية تتحول إلى لغة حكائية مشهديّة قادرة على تحويل ما هو ذهني إلى صورة حيوية ملموسة.

وختاما يمكنا القول بأن قضية الأفلمة في الآونة الأخيرة أضحت من القضايا قليلة الاهتمام في السينما الجزائرية ،ما جعل الاقتباس جد محدود ،نظرا لعد أسباب أبرزها :قلة الباحثين في هذا المجال ، وكذا ندرة الدراسات والأبحاث التي تسهم في تكوين كتاب سيناريوهات جيدين ذو خبرة لسد افتقار الساحة السينمائية الجزائرية لمثل هذه الفئة.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- ياسمينة خضرا، **فضل الليل على النهار**، تر:محمد ساري ، وزارة الثقافة ، الجزائر.

ثانيا : المراجع

المعاجم

- ابن منظور ،**لسان العرب** ، دار صادر للطباعة والنشر ،بيروت-لبنان، 1997

- إبراهيم مصطفى ،**معجم الوسيط**، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع ، اسطنبول –تركيا، ج1.

- إبراهيم فتحي ،**معجم المصطلحات الأدبية** ، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس-تونس،1988.

- ماري تيريز جورنو ، **معجم المصطلحات السينمائية** ، تر: فائز بشور ، باريس. **المراجع باللغة العربية**

- أحمد منور ،**الأدب الجزائري باللسان الفرنسي –نشأته وتطوره وقضاياه** ، دار التنوير ،الجزائر، 2013 .

- أحمد سيد محمد ، **الرواية الانسانية وتأثيرها عند الروائيين العرب**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1989 .

- أمينة يوسف ،**تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق** ، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2015 .

- حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي (الفضاء،الزمن،الشخصية)** ،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، لبنان ، 1990.

- محمد محمود الدوخي ،المونتاج **الشعري في القصيدة العربية المعاصرة** ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق، سورية، 2009.
- مها حسن القصراوي ، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية لنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2004.
- محمود أمين العالم وآخرون، **الرواية العربية بين الواقع والإيديولوجية** ، دار الحوار للنشر والتوزيع ،اللاذقية، سورية،1986.
- نور الدين السد ، **الأسلوبية وتحليل الخطاب الشعري والسردي** ، دار هومة ، الجزائر، ج2، 1997.
- سلمى مبارك ،**النص والصورة :الأدب والسينما في ملتقى الطرق** ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2016
- عايدة أديب بامية، **تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)** ،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرية، 1982.
- عبد الله الركيبي ، **القصة الجزائرية القصيرة** ، الجزائر، 1983.
- عبد الله الركيبي ،**تطور النثر الجزائري الحديث** ، المنظمة العربية للتّربية والثقافة والعلوم ، 1967.
- عبد المالك محمودي ،**أحلام وأفلام**، دار علي بن زيد للطباعة والنشر، بسكرة، الجزائر، 2016.
- عبد المالك مرتاض ،**نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر 1925-1954**، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، 1969.
- عيسى شريط ،**كيف نكتب سيناريو** ، أشريفة للنشر ، 2002.
- عشرى زائد ، **بناء القصيدة العربية الحديثة** ،مكتبة دار العربية ، الكويت،2008.
- فايز الصباغ وآخرون،**اللغة والهوية في الوطن العربي**، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات،بيروت، لبنان،2003.

المراجع ثنائية اللغة

- أحمد بجاوي و ميشال سارسو ،**الأدب والسينما العربية**، منشورات الشهاب، الجزائر، 2016 .

المراجع المترجمة

- آلان مورنسي،كوليج إدوارد مونبوتي ،**اقتباس الأدب في السينما** ،تر:سامية إدريس ،الخطاب، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، الجزائر، ع18.

- كارل برنارد ف-ديك ،**تشريح الأفلام** ، تر:محمد منير الأصبحي ، المؤسسة العامة للسينما ، دمشق-سوريا، ط6، 2013.

- سد فيلد، **السيناريو** ، تر:محمد سامي، المأمون للترجمة والنشر، بغداد،العراق، 1989.

- راكيل فريدمان بالون، **المرشد في الكتابة السينمائية والروائية** ، تر:إيهاب عبد الحميد ، ميريت للنشر والتوزيع.

الرسائل الجامعية

- كريمة منصور، **اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة** ، دكتوراه، جامعة وهران-الجزائر، 2012-2013.

- نرجس خلف أسعد ، **الاسترجاع في الشعر العربي محمود درويش نموذجا** ،جامعة الكويت، الكويت.

- فاطمة الزهراء حبيب، ت**رجمة العناصر الثقافية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية** ،جامعة أحمد بن بلة ،وهران- الجزائر ، 2016/2015

- فراح خلف،جميلة مخوخ،**جماليات السرد في رواية "لها سر النحلة" لأمين الزاوي**، ماستر، كلية الآداب واللغات ،بجاية ، الجزائر، 2016.

- خديجة بومسلوك ،**أفلمة الرواية في السينما الأمريكية** ،دكتوراه ،جامعة أحمد بن بلة،وهران، الجزائر،2016.

الصحف والمجلات والدوريات

الصحف (إلكترونية)

- ليث عبد الكريم الربيعي، **لغة السرد في الفيلم المعاصر** ،الحوار المتمدن، ع1327، 2005.

www.alhewar.org/debat/show.art-asp?aid=46235

- ماركيز، **مدخل إلى العلاقة بين السينما والأدب** ،اليوم، ع11315، المملكة العربية السعودية ،2004/6/7.
www.alyaum/article/1180381

- محمد الأمين بحري وآخرون، **السينما والرواية :علاقة تأثير وتأثر** ، النصر ، الجزائر، ع14730، 2015.

http://www.annasronline.com/index/php/2014-08-09-10-34_08/2014_08-25-12-21-09/14617-2015-06-29-22-06-56

المجلات والدوريات

- أحمد سيد أحمد ،**التعبير الحركي والإيمائي للممثل في المسرح ،السينما والتلفزيون** ،مجلة العلوم الإنسانية ،كلية الموسيقى والدراما ،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ،السودان، م15، (4)، 2014.

- أمجد جمال حجازي ، **الاتجاهات الحديثة في المكتبات والمعلومات**، كتاب دوري شهري، ع34، 2010.

- إدريس بودية ،**الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار**، منشورات جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2000.

- إلياس بوخموش، **جمهور السينما الجزائرية بين الوفاء والقطيعة**، ذوات ، ع24، مؤمنون بلا حدود للدراسات والأبحاث، 2016.

- آمنة عشاب، **هوية السرد بين اللفظي والمرئي من خلال الفيلم الروائي الحريق**، الخطاب، جامعة حسيبة بن بوعلي ، الشلف، الجزائر ،ع19.

- هيام عبد زيد عطية،**التقنيات السينمائية في الرواية الحداثية (البعد المرئي للنص)**، جامعة القادسية.

- كريمة ناوي،**الأفيون والعصا من الرواية إلى الفيلم** ،الأنبار للغات والآداب،ع9، 2013.

- محمد داود، **رشيد بوجدرة وإنتاجية النص** ،المركز الوطني للبحث و الأنثربولوجيا الاجتماعية والثقافية،9-10 أفريل 2005، منشورات ،2006.

- محمد كامل القيلوبي ،**السينما في العالم العربي –قضايا وإشكاليات الهوية القومية للسينما العربية-**، عالم الفكر، م26 (1)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ،1997.

- مبروك قادة، **المخيال والأدب –إشكالية الانتماء القومي للأدب الجزائري المكتوب باللغة الفرنسية-**، إنسانيات ،ع9 ، 1999.

- نوال بن صالح ،**الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وثورة التحرر – صراع اللغة والهوية-** ،مجلة المخبر، ع7، جامعة محمد خيضر ،بسكرة-الجزائر، 2001.

- سلمى مبارك ،**الاقتباس ملتقى طرق المبدعين مالك الحزين والكيت كات**

- سليم بتقة، **المتخيل الكولونيالي من وهم المكتوب إلى زيف المرئي المضمر والمنظور**، أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الآداب واللغة العربية ، جامعة محمد خيضر ،بسكرة، الجزائر، 2012.

- رشيد بوشعير ،**العلاقة بين الأدب والفنون الأخرى** ،مجلة الرافد ، دار الثقافة والإعلام، الإمارات، ع40، 2013.

المواقع الإلكترونية

- إبراهيم حاج عبدي، **الاقتباس من المحكي الروائي إلى المحكي الفيلمي**، البيان،

http://www.albayan.ae/paths/books/2006-03-06-1.897504

- أحمد طارق ،**الواقعية الجديدة –السينما عندما حطّمت القيود** -، التحفيجية،

http://elto7fageyya.com/ ?p=3040#.wvoH0-8vzMw

- كريمة الإبراهيمي ،**ريح الجنوب من الرواية إلى الفيلم، موقع الكتابة** ،

http://alketaba/com/ريح-الجنوب-من-الرواية-إلى-الفيلم/

- عمر بوشموخة، **مقدمة أولى للنص الأدبي الجزائري**
http://www.djzazire.com/author

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

العنوان	الصفحة
شكر وعرفان	**03**
إهداء	**04**
مقدمة	**11-06**
مدخل لضبط المفاهيم	**29-12**
أولا :في مفهوم الفيلم والأفلمة	**14-12**
1-مفهوم الفيلم/Film	**13-12**
2-مفهوم الأفلمة	**14-13**
ثانيا :ماهية الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية	**29-14**
1-مفهوم الرواية	**17-14**
2-عناصر الرواية	**19-17**
3-الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية	**24-19**
4- الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية وإشكالية الهوية والانتماء	**29-24**
ثالثا :السينما الجزائرية	**33-29**
1-نشأت السينما الجزائرية	**31-30**
2-اتجاهات السينما الجزائرية	**33-31**
الفصل الأول: حالات نقل الرواية إلى السينما	**55-35**
أولا :مدخل إلى عملية الاقتباس	**45-35**
1-مفهوم الاقتباس	**36-35**
2- أنواع الاقتباس وآلياته	**41-36**
3- خطوات الاقتباس ومشاكله	**45-41**
ثانيا :الاقتباس في السينما الجزائرية	**49-45**
1-جدول لأهم الأفلام الجزائرية المقتبسة	**47-45**
2-الأفيون والعصا 1970لمولود معمري	**48-47**
3-ريح الجنوب 1975 لعبد الحميد بن هدوقة	**48**
4- الحبوب في المطحنة 1981لمالك واري	**48**
5- العيش في الجنة 1999 لإبراهيم عيشة	**49-48**
ثالثا :الأدب والسينما في ملتقى الطرق	**55-49**
1-علاقة الأدب بالسينما	**53-49**
2-الرواية والسينما :حدود الائتلاف والاختلاف	**55-53**
الفصل الثاني: من مجال الموهبة إلى فضاء التقنية	**80-57**

بطاقة فنية للكاتب	**60-58**
ملخص الرواية	**63-61**
العنوان بين المحكي الروائي والعرض السينمائي	**65-63**
فضل الليل على النهار بين السرد /الموهبة ،والصورة /التقنية	**-65**
1-توظيف المشهد /الصورة السينمائية	**67-65**
2-المونتاج	**69-67**
3-السرد السينمائي في الرواية	**70-69**
4-سيناريو الحكي	**73-70**
5-الزمان والمكان في الرواية	**77-74**
6-أفلمة الرواية	**80-77**
خاتمة	**83-82**
المصادر والمراجع	**90-85**
فهرس المحتويات	**93-92**

الملخص

إن التداخل بين فني الرواية والسينما أظهر فنا جماليا جديدا مزج بين متعة الكتابة ،و جمالية الصورة ،والصوت ، وهو عملية الأفلمة. هذا التمازج أدى إلى نوع من التأثير المتميز لدى المتلقي من خلال استخدام بعض التقنيات السينمائية في الرواية من جهة ،كما استقت السينما مادتها من المتون الأدبية من جهة أخرى ، وكانت بذلك قد نفضت الغبار عن كثير من الكتب التي لولا تعريف "الفن السابع" بها لما تعرف عليها الناس .

إن هذه الاستفادة المتبادلة بين فني الأدب والسينما هو ما جسدته رواية "فضل الليل على النهار" من خلال مطابقتها بين الخيال الذهني المسرود ،والصورة البصرية المعروضة ، ليكون محك نجاح كل منهما رهن مدى قوة تأثيره على المتلقي.

Abstract

The overlap between the art of the novel and the cinema has shown a new aesthetic art which combined the pleasure of writing, the aesthetics of imagery, and sound; that is the process of filming. This blending has led to a sort of distinct effect on the recipient, that is through the use of certain cinematic techniques in the novel on the one hand, and the cinema that derived its materials from literary texts on the other hand. Thus, without the definition of the *seventh art*, it would not have reached its recent popularity. This mutual benefit between the arts of cinema and literature is what was embodied in the novel *The Preference of Night over Day* by its juxtaposition between the mental imagination that is narrated and the visual image presented. With this being said, it is the success of each depends on the extent of its influence on the recipient.