الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باتنة الحاج لخضر 1

كلية اللغة والأدب العربي والفنون
قسم اللّغة والأدب العربي

الصورة من النص الروائي إلى الفيلم السينمائي
دراسة مقارنة في التجربة الجزائرية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: الأدب العالمي الجزائري باللسان الفرنسي

إعداد الطالب:
محمّد الأمين بن ربيع

إشراف الأستاذ:
طارق ثابت

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصّفة
فيصل حصير	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر -باتنة 1-	رئيسا
طارق ثابت	أستاذ التعليم العالي	جامعة الحاج لخضر -باتنة 1-	مشرفا ومقررا
لكحل لعجال	أستاذ محاضر أ	جامعة الحاج لخضر -باتنة 1-	عضوا مناقشا
عبد القادر العربي	أستاذ محاضر أ	جامعة محمّد بوضياف -المسيلة-	عضوا مناقشا
علاوة كوسة	أستاذ محاضر أ	المركز الجامعي سي الحواس -بريكة -	عضوا مناقشا
مريم بوزروة	أستاذ محاضر أ	المدرسة العليا للأساتذة آسيا جبّار -قسنطينة-	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022-2023 م

الموافق لـ: 1443-1444 هـ

شكر وعرفان

الآن وقد بلغ البحث غايته أود أن أتوجه بجزيل الشكر وجميل العرفان لكل من دعمني أثناء رحلة البحث، منذ كان فكرة تراودني حتى صار أطروحة موجودة بالفعل، أخص بالذكر:

- الأستاذ الدكتور طارق ثابت الّذي تكرم بالإشراف على هذه الأطروحة، ولم يدّخر جهدا في متابعتها وتصويبها، ودعمي من أجل إنهائها.
- طاقم كلية اللغة والأدب العربي والفنون باساتذتها الذين أشرفوا على تكويني في مرحلة الماجستير ولم يبخلوا عليّ بالنصح والتوجيه في مرحلة الدكتوراه. وإداريها وموظفي مكتبتها.
- الصديق المبدع أحمد عبد الكريم الذي أثمرت نقاشاتي معه حول الإبداعين الروائي والسينمائي رغبةَ الاستمرار في تطوير مشروعي الأكاديمي.
- الدكتورة مريم بوزروة لوقوفها النبيل معي فلم تدّخر جهدا في قراءة هذه الأطروحة وإبداء الملاحظات حول مضمونها وتنسيق شكلها، حرصا على أن تخرج في حلّتها الأبهى.
- الدكتورة سمرا جبايلي لاهتمامها بمرافقة رحلة هذا البحث بنصائحها ونبلها.

إهداء

إلى:

والديّ الكريمين اللّذين كان أملهما فيّ أكبر حافز لإنهاء هذه الأطروحة.

وزوجتي الّتي ساندتني بكلّ الأمل الممكن لأبلغ هذا المبلغ.

مقدمة

1. الإشكالية:

هذا العصرُ هو عصر الصّورة، والمرئياتِ المجلية للواقع، والغائصةِ في أعماقه لتكشفَ عن أجمل ما فيه، فتقدّمَه على شاشاتها الفضيّة ليدرِك المتلقّون مكامنَ ذلك الجمالِ، أو المروّجة لإيديولوجيات لا يمكن إلاّ أن تكونَ ذات أثرٍ على المُشاهد، وهي تُعرَض بكل وسائل الإبهار والجذب الممكنة، إنّه عصر السينما وما يرافقها من مؤثرات سمعية وبصرية تجعل من الحدث واقعيا إلى درجة الالتباس إذا ما كان هو الواقع نفسُه، فيكون أقرب إلى المتلقي، الذي صار يشدّه المشهد المصور كما كان يشدّه المشهد المكتوب، وهو في ذلك إنما يبحث عمّا يفيده ويمتّع حواسه، ويجعله يفتح آفاق أحلامه على مصارعها وهو يرى الأشياء التي كان لا يستطيع إدراكها حتى بالخيال حيةً تتحرّك أمامه داخل إطار يسمى بشاشة السينما. إنّ تلك العلاقة المتينة التي نشأت بين السينما وجمهورها جعلت صنّاع السينما يصرّون على البحث عمّا يستهوي هذا الجمهور ويشده ويرضي ذائقته، فاشتدّ التنافس بين شركات الإنتاج العالمية رغبةً من مالكيها في الانتشار وتحقيق الأرباح، وكان التنافس قائما على البحث عن الموضوع الأكثر إثارةً وتأثيرا، والتقنيات الأكثر إبهارا، لذلك لم يعد من الغريب أن نجد الكثير من صناع السينما يبحثون عن المواضيع المثيرة في قلب الروايات الناجحة، تماما كما يبحثون عن التقنيات المبهرة من خلال الوسائل التكنولوجية الأكثر حداثةً، وهكذا وُجِدت منذ اختراع السينما كثيرٌ من الروايات التي حوّلت إلى أفلام سينمائية، بعد أن عولجت معالجة درامية سينماتوغرافية، وتمّ نقل نصها من شكل السرد إلى شكل السيناريو، ومن السيناريو إلى العمل المصوّر.

كان لظهور السينما أثر بالغ في تقديم طرح جديد يتعلّق بمجال اشتغال السرد، فقد تمكّن هذا الفن الحديث من الاستفادة من الفنون التي سبقته في الظهور، وإدماجها في قالبه، هذا القالبُ المصوّر المعتَمِد بالدّرجة الأولى على تكنولوجيات متطوّرة هدفها الإبهار. فأصبح الفيلم السينمائي أحد أهم الخطابات الموجّهة للمتلقّي، إن لم يكن أهمّها إطلاقا؛ بما هو توثيق لأحداث مختلفة صوتا وصورةً وحركة، وحتى مشاعرَ، يجد فيها المتلقّي انعكاسا مطابقا للواقع الذي يعيشه. وقد كان من البديهي أن يبحث السينمائيون عن مصادرَ سرديةٍ

لأفلامهم، لما يمثّله السّرد من عنصر أساسيّ في إثراء المخيال، يمكن الاشتغال عليه ليتحوّل إلى سيناريو بالإمكان تمثيلُه وتصويرُه، وقد أثمر التقاء الرواية بالسينما ما يُعرف باسم الفيلم الروائي، هذا النّوع الذي تمكّن من تقديم صورة فنية، تحاكي الصورة الموجودة في النّص الروائي، فتفوقه جودةً وتأثيرا حينا وتقصر عن ذلك حينا.

إن تاريخ السينما يبيّن أنّ العلاقة التي جمعت الرّواية بالفيلم علاقةٌ ذات أبعاد كثيرة، منها ما هو تاريخي، ومنها ما هو جمالي، فالفيلم الروائي يذكّرنا دائما بالرواية التي اقتُبس منها، ولا يخفى أن الرّوائي أصبح يبحث عن مخرج يُنجز فيلما مقتبسا عن نصّ عمله مثلما يبحث عن ناشر له، فعصر التكنولوجيا، أصبح يُغري بتحويل الكلمات إلى صورة، كما لا يخفى أنّ السينمائي هو الآخر سواء أ كان منتجا أو مخرجا صار يبحث عن الرواية التي بإمكانها أن تجعله يقدّم فيلما ناجحا. وتاريخيا نجد روابط ممتدة منذ بدايات ظهور السينما، ربطت ما بينها وبين الأدب، الذي مثّل بالنسبة لصُنّاع السّينما مَصدراً مهمّا للحكايات التي هي أصلُ العمل السينمائي. لقد جاءت السّينما لتُحوِّل الخيال اعتمادا على الكلمة المكتوبة إلى صورة متحركة، ثم إلى صورة وصوت، إلى درجة جعلت الوسيط السينمائي قادرا على نقل المشاعر والأفكار بأفضل ما يكون إلى الشاشة.

قد لا نستطيع الجزم بشأن أول فيلم اقتُبِس من عملٍ أدبي، نظرا لضياع كثير من التراث السينمائي الذي أُنتج في البدايات، ويتعلق الأمر بالكثير من الأفلام الصامتة التي أُنتجت قبل عام *1930*. لكن يُرجَّح أنّ أقدم محاولة سينمائية مقتبسة عن رواية كانت الفيلم الصامت «*Trilby and LittleBillee*» الذي أُنتِج عام *1896* وكان مستوحى من رواية صدرت في العام السابق لإنتاجه، للروائي جورج وو موريه *George du Maurier*. ولعلّ أقدمَ ما وصلنا من إنتاجات سينمائية مقتبسة عن الروايات، تلك الأفلام التي أخرجها جورج ميلييه *Georges Méliès* مثل فيلمه «رحلة إلى القمر» «*A Trip to the Moon*» الذي أنتجه عام *1902*، وكان قد استوحاه من روايتَيْ «حول القمر» و«من الأرض إلى القمر» للروائي الفرنسي جول فيرن *JulesVerne*.

لكن بالعودة إلى السينما العربية فمن المعلوم أنّ أوّل فيلم مقتبس عن رواية عربية، هو فيلم «زينب»، وهو فيلم مصري صامت عرض سنة *1930*، من إخراج *محمد كريم* الذي اقتبسه عن رواية *محمد حسين هيكل* (*1888 - 1956*)، التي تُعدّ أوّل رواية عربيّة ناضجة بالمعنى الفني للرواية، ولا تزال السينما إلى اليوم تقتبس من الأعمال الروائية، بخاصة وأنّ الأمر لم يعد يعني مجرد نقل حرفي للروايات، بقدر ما هو حوار مفتوح ومتبادل بين وسيطين يملك كلٌّ منهما نسقه المتفرّد وتقنياته الخاصة ومضمونه الذي يعمل على تشكيل صورته التي تميّزه.

لقد أثار موضوع الصورة المعالَجة في الفيلم السّينمائي المقتبس عن الرّواية دوائر النقد المعاصر، وذلك لعدّة أسباب أهمّها مسألة وفاء الفيلم لمضمون الرواية، وإلى أيّ مدى يمكن للفيلم أن يقدّم شيئا جديدا ومختلفا عن ذلك الموجود في العمل الروائي، ذلك لأن الخطاب المرئي في الصورة السينمائية هو مجموعة من التراكيب المتضمّنة رموزا وشفرات منظّمة، مختلفةً عن تلك التي نجدها في الرّواية؛ لأن العمل السينمائي في النهاية هو إعادة تشكيل لما هو موجود في الرواية.

لقد برهن صنّاعُ السينما وعلى مدار عقود طويلة منذ النشأة الأولى لهذا الفن، على أنهم قادرون على تطويع النص الروائي لخدمة الفيلم السينمائي، وإذا كان الأمر يعود بالنسبة إلى السينما العالمية إلى نهاية القرن التاسع عشر فإن ربط الوشائج بين السينما والرواية الجزائرية يعود إلى سنة *1969* حين اقتبس المخرج الجزائري *أحمد راشدي* رواية «الأفيون والعصا» لـ *مولود معمري* (*1917 - 1989*)، وجعل منها فيلما سينمائيا، وقد كان هذا الفيلم بدايةً لقائمة طويلة من الأفلام الروائية التي وجدت في المدونة الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية مادةً قادرة على أن تصبح عملا سينمائيا، ولأن هذه العلاقة السينيروائية زاخرة بالمادة التي تصلح أن تكون أطروحةً أكاديمية جاء هذا البحث الموسوم بـ «الصورة من النص الروائي إلى الفيلم السينمائي دراسة مقارِنة في التجربة الجزائرية» من أجل دراسة الفروق الموجودة ما بين الصورة في شكلها الروائي والصورة في شكلها السينمائي بعد أن تمّ اقتباسها، ويتعلق الأمر بثمانية أفلام سينمائية هي «الأفيون والعصا»، «امرأة

لابني»، «شرف القبيلة»، «الربوة المنسية»، «طفل الشعبة»، «موريتوري»، «الصدمة»، و«فضل الليل على النهار».

فإذا كان الاقتباس في معناه الأكثر تداولا يعني استخدام نصّ سردي وتحويله إلى السينما، هذا التحويل الذي يتراوح بين الأمانة الحرفية، وتملّك النص السردي مع التصرف فيه حسب مقتضيات التصوير ومتطلبّاته، فكيف إذن تمّ اقتباس الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية إلى عوالم السينما بخاصة وأن الأمر لا يتعلق بمخرجين جزائريين فقط بل قد مثلت هذه المدونة مادةً للاقتباس بالنسبة لمخرجين عرب وأجانب؟

وما هي الحدود التي يقف عندها مفهوم الصورة الفنّية في كلّ من النّص الروائي الجزائري والفيلم السينمائي المقتبس منه؟

وهل استطاعت السينما باعتبارها فنّا دالاً أن تحافظ على الصورة الفنية الماثلة في النّص الروائي باعتبار دلالاته وأفكاره؟

وإلى أيّ حدّ يُشكّل الفيلم السينمائي تصوّرا دلاليا مختلفا عن ذلك الموجود في النّص الروائي بعد التعديلات التي تلحق الأمكنة والأزمنة، أو التغييرات على مستوى اللغة والشخوص بفضل الرؤية الإخراجية؟

وكيف تتشكّل معاني الصورة الفنّية وأنساقُها عبر سيرورة إنتاج المعنى بين الفيلم السينمائي والنّص الروائي؟

2. أسباب اختيار الموضوع:

من سنة البحث أن تكون له أسبابه ودوافعه التي تمنح الباحث النفس اللازم والروح المعرفية اللازمة من أجل البحث والدراسة والتحليل في الموضوع الذي يتصدى له، وقد كانت الأسباب الموضوعية في اختياري لهذه الأطروحة ممثلة في كون الدراسات الأكاديمية تشتغل بشكل مكثّف على الرواية، إلاّ أنّ جلّ الدراسات تبقى مهتمّة بالجانب المتعلّق بالبُنى السرديّة، في حين بقي موضوع تشكّل الصورة الروائية خارج حدود النّص السردي، بعيدا عن الدراسة إلا في النّادر، لذا سنحاول من خلال هذه الرسالة الإلمام بنماذجَ للصورة

السينمائية المقتبسة من الصورة الموجودة في النّص الروائي الجزائري، والبحث في أهم نقاط التقاطع والاختلاف بين الصورتين.

أما أسبابي الذاتية فتتمثّل في ميلي إلى البحث في هذا الموضوع المتعلّق باقتباس الأفلام السينمائية من الروايات الجزائرية، مع ميلي إلى البحث في خفايا دلالات الصورة الفنّية وهي تنتقل من العمل الروائي إلى العمل السينمائي. وذلك بعد أن كانت علاقتي بالسينما الروائية تتمثّل في الاهتمام بمتابعة بعض الأفلام المقتبسة من روايات ذات شهرة عالمية مثل «البؤساء» «*Lesmisérables*» *2012*، للمخرج توم هوبر *Tom Hooper*، «ذهب مع الريح» «*Autant enemporte le vent*»، *1939* للمخرج فيكتور فليمنغ *Victor Fleming*، وفيلم «غاتسبي العظيم» «*Gatsby le magnifique*» *2013* للمخرج باز لورمان *Baz Luhrmann*، بالإضافة إلى أفلام مقتبسة من روايات جزائرية يأتي في مقدّمتها «الأفيون والعصا» «*l'opium et le Botton*» *1971* للمخرج أحمد راشدي، «فضل الليل على النهار» «*Ce que le jour doit a la nuit*»، *2012* للمخرج ألكسندر أركادي *Alexandre Arcady*، على سبيل التمثيل لا الحصر.

3. الدراسات السابقة:

أصبحت السينما مؤخرا تجذب جمهور الباحثين لما وجدوه في عوالمها من مادة تستدعي البحث، بالإضافة إلى انجذاب المتلقين إليها مما يجعل المادة التي تتناولها رائجةً، لكن مع ذلك بقيت المكتبة الجزائرية فقيرة إلى دراسات موسعة فيما يتعلق بالصورة الروائية المقتبسة إلى السينما، بخاصة ما تعلّق بالنماذج التي عملنا على دراستها وتحليلها، إلاّ ما جاء منشورا في ثنايا المجلاّت الأكاديمية أو بعض البحوث الجامعية التي استوقفنا بعضها لما توفّر فيه من مادة بحثية قريبة من الموضوعة التي نشتغل عليها في هذه الأطروحة، نذكر منها:

اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، أطروحة دكتوراه للطالبة منصور كريمة من جامعة وهران، *2012/2013*؛ حيث تناولت فيها فيلم موريتوري لـ عكاشة تويتا.

بلاغة التفكيك السردي بين الرواية والسينما، أطروحة دكتوراه للطالبة صليحة مرابطي من جامعة تيزي وزو، *2018*، وتناولت في بحثها بعض الروايات الجزائرية التي تم اقتباسها إلى السينما.

الثورة التحريرية في السينما الجزائرية، أطروحة دكتوراه للباحث *جري قرور*، جامعة وهران *2009*؛ إذ تناول في بحثه الأفلام الجزائرية الثورية وكان من بينها فيلم «الأفيون والعصا».

هذا بالإضافة إلى بعض المقالات التي تخصص أصحابها في معالجة فكرة اقتباس الأفلام السينمائية للروايات الجزائرية محل دراستنا، نذكر منها:

بحثا لـ *حنان صياد البشير* من جامعة وهران *2* موسوم بـ:

- *Les enjeux identitaires dans le roman le gone du chaaba et son adaptation cinématographique.*

ومقالا للباحثة *زبيرة بوغواص* من كليّة الثّقافة والفنون بجامعة قسنطينة *3*، منشور في مجلة آفاق علمية بتاريخ *2020/04/26*، موسوم بـ: الفيلم الروائي في السينما الجزائرية الثورية، الأفيون والعصا لـ *أحمد راشي* أنموذجا.

4. خطة البحث:

عملاً على الإجابة عن الإشكاليات المطروحة في هذه الأطروحة، قُمنا بتقسيم البحث إلى أربعة فصول، عنونّا الأول منها بـ:«إحاطةٌ بالأُطُر المفاهيميّة»، وتناولنا فيه الجوانب النّظرية المتعلّقة ببحثنا، ولذا حدّدنا فيه ماهية الصورة من خلال ضبط حدودها اللغوية، في المعاجم العربية والأجنبية، ثمّ بسْطِ مفاهيمها الاصطلاحية، وقد وجدنا أنّ الصورة تُعدّ من أكثر المواضيع صعوبةً في التصنيف إلى نوع محدّد؛ لأنّها تشارك في كل العمليات الذهنيّة وحتى الحياة العاطفية للإنسان. بعد ذلك تطرقنا إلى الأصول الأولى للصورة التي نشأت من رحم خوف الإنسان من الموت، ثم لم تلبث أن صارت الصورة الذهنية أصل كلّ الصور بسبب حرص الإنسان على الإحاطة بالصورة وجعلها مفتاحا لكل مجالات حياته.

خصّصنا بعد ذلك الحديث عن الصورة السردية، وكيفية تحوّلها من صورة ملفوظة في النص إلى صورة ذهنية لدى المتلقي، وبعدها انتقلنا للحديث عن الصورة السينمائية ورحلة انتقال جمالياتها من المدرك الحسي إلى المدرك العقلي، وقبل ذلك تحدثنا عن خطاب الصّورة التي تتشكّل من الألوان والأبعاد والحركات، وكيفية هندستها من خلال ضبط الأبعاد

والإضاءة والألوان، وكان موضوعنا بعد ذلك شعرية الخطاب السينمائي في بُعديه الصوتي والمرئي، بداية بالسيناريو ثم تجسيده في كادرات سينمائية مصوّرة.

وختمنا الفصل الأوّل بالحديث عن السينما الجزائرية، اعتمادا على الخطين الزمني والثيماتي، بداية بالسينما الثورية ثم سينما ما بعد الاستقلال وانتهاء بسينما الألفية الجديدة ذات التنوع الموضوعاتي.

أما الفصل الثّاني الذي كان فصلا تطبيقيّا، فقد تطرّقنا فيه بدايةً إلى النماذج التي اعتمدناها في دراستنا، من خلال استعراض المعلومات المتعلّقة بكل عمل سواء أكان الرواية أو الفيلم المقتبس منها، ثم انتقلنا للحديث عن الانتقال السردي من التشكيل اللغوي في النص الروائي إلى التشكيل البصري في الفيلم السينمائي، بداية بعملية الاقتباس بنوعيه المطابق والمخالف؛ إذ يميل بعض المخرجين إلى أن يكون في الفيلم مطابقا لمضمون الرّواية، فيصبح الفيلم تجسيدا للرواية، في حين يرى آخرون أن على المخرج أن يستخدم رؤيته الخاصة حتى وإن كانت مخالفة لمضمون الرّواية، وعلى هذا الأساس استعرضنا كلّ أنموذج على حدة حتى استوفينا عينات الدراسة.

وآخر مباحث الفصل الثاني خصصناه للحديث عن زاوية الرؤية بالنسبة للسارد السينمائي، وصوت الراوي في كل فيلم؛ إذ ينقسم الرواة إلى سارد داخلي وآخر خارجي يوثّق اللاسرد، وسارد ثالث يسرد الحدث وفق زاوية رؤية مساوية لبقية شخصيات الفيلم، وعزّزنا كل أنموذج بتمثيل من عينات الدراسة.

أما بالنسبة للفصل الثالث والذي جاء معنونا بـ: الشخصية من التشكيل السّردي إلى التصوير المرئي، فقد تناولنا فيه مجموعة من المباحث خصصنا أولها للفرق بين الشخصية الروائية والممثّل الّذي يؤدي الدّور في إطار فيلمي، تلاه مبحث خاص بالشخصية الثورية، وكيفية تمظهرها في بعض العينات الروائية والفيلمية، وأما المبحث الثالث فقد تحدّثنا فيه عن أزمة الفرد في ظل سلطة الجماعة، وهي ظاهرة برزت بقوة في مجموعة من الروايات والأفلام، ولا غرابة في ذلك إذ لطالما كرست العملية الإبداعية هذا الصراع بين الفرد والجماعة.

أما في المبحث الرّابع فقد تطرّقنا إلى فكرة في غاية الأهمية تتمحور حول الهوية، وقد جاءت أهمية هذا المبحث انطلاقا من كون عينات الدراسة مكتوبة في الأصل باللغة الفرنسية، لروائيين جزائريين، فقد كان من البديهي أن تحضر هذه الثيمة بقوة في روايات هذه الأطروحة وأفلامها. في حين كان آخر مباحث هذا الفصل تقنيا إذ تحدثنا فيه عن الشخصيات الرئيسة في كل عمل من خلال تحليل الأبعاد الفيزيولوجية للمثل البطل وانعكاسها على الدور الذي يؤديه خدمةً لثيمة الفيلم.

والفصل الرابع الذي كان آخر فصول هذه الأطروحة عنونّاه بـ: الرّؤية الإخراجية وفاعلية الصورة، ولذا تطرقنا فيه إلى الكيفية التي شخّص بها المخرجون الأفضية الروائية، بخاصة تلك التي برزت بشكل مميز من خلال الأفلام، ولذا بدأنا الحديث عن الفضاء الديستوبي، الذي استخدمه *محمود زموري* في شرف القبيلة وعكاشة تويتا في فيلم «موريتوري»، وأعقبنا ذلك بالحديث عن تفاعل الحدث الدرامي مع الفضاء، حتى إن بعض المخرجين يجعلون من الفضاء شخصية فيلمية يعوّل عليها في دفع الحدث وتصعيده، أما آخر المباحث فقد جعلناه خاصا بالميزونسين ومكوناته الجمالية التي تساهم في صناعة الفيلم السينمائي بالشكل الذي يصل إلى المشاهد.

5. المنهجية:

تماشيا مع موضوع الأطروحة اخترنا منهجية تعيننا على التحليل والدراسة، ولأنّ هذا الموضوع تميّز بالتنوع في التطرق إلى مجالات متعدّدة منها ما هو تاريخي ومنها ما هو ثقافي وجمالي وفكري، فقد ارتأينا الاعتماد على منهج يستوعب المباحث السياقية كما يستوعب المباحث النسقية، لذا حين كان مجال دراستنا هو الجانب السياقي استعنّا بآليات المنهجين التاريخي والوصفي، أما حين وصل البحث إلى الجانب النّسقي استخدمنا آليات المنهج السيميائي بخاصة عند تحليل اللقطات المأخوذة من الأفلام، وكذا المنهج السوسيونصي. وإنما جمعنا بين هذه المناهج من أجل الوصول إلى الأنساق المضمرة في خطاب المجالين الإبداعيين الروائي والسينمائي.

6. المصادر والمراجع:

لإنجاز هذه الأطروحة اعتمدنا مجموعةً من المصادر والمراجع التي خدمتنا في رحلة البحث، منها ما كان خاصا بالجانب السردي الروائي ومنها ما كان خاصا بالجانب السينمائي، فكانت مصادرنا متمثلة في ثماني روايات مكتوبة باللغة الفرنسية وثمانية أفلام مقتبسة منها، ويتعلق الأمر بكلّ من: رواية «*l'opium et le Bâton*» للروائي الجزائري مولود معمري، وفيلم «الأفيون والعصا» للمخرج أحمد راشدي، رواية «*Une femme pour mon fils*» للروائي علي غالم وفيلم «امرأة لابني» للمخرج علي غالم، رواية «*L'honneur de la tribu*» للروائي رشيد ميموني وفيلم «*L'honneur de la tribu*» للمخرج محمود زموري، رواية «*Le Gone du Chaâba*» للروائي عزوز بقاق وفيلم «*Le Gone du Chaâba*» للمخرج *Christophe Ruggia*، رواية « *La colline oubliée*» للروائي مولود معمري، وفيلم «*Tawrirt Yettwattun*» للمخرج عبد الرحمن بوقرموح، رواية «*Morituri*» للروائي ياسمينة خضرا، وفيلم «موريتوري» للمخرج عكاشة تويتا، رواية «*Ceque le jour doit à la nuit*» للروائي ياسمينة خضرا، وفيلم «*Ce que le jour doit à la nuit*» للمخرج *Alexendre Arcady*، رواية « *L'attentat*» للروائي ياسمينة خضرا، وفيلم «*the attack*» للمخرج زياد دويري.

هذا بالإضافة إلى مجموعة من المراجع التي وجدنا فيها المادة العلمية التي سهلت علينا عملية البحث نذكر منها كتاب «قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم» لـ يوري لوتمان، ترجمة نبيل الدبس، وكتاب «الأدب والسينما العربية» لـ أحمد بجاوي وميشال سارسو، وكتاب: *Michel Serceau, L'adaptation cinématographique des textes littéraire théories et lectures*، وكتاب «الفيلم الروائي المغاربي الدرامية والجمالية» لـ عبد الباسط الجهاني، بالإضافة إلى كتاب «مسالك خطاب الصورة المؤتلف والمختلف» لـ فائزة يخلف، وكذلك كتاب «التقبل السينمائي للقص الأدبي» لـ أحمد القاسمي.

7. الصعوبات:

ونحن ننجز هذا البحث واجهتنا مجموعةٌ من الصعوبات التي لا نقول إنها عرقلت مسيرته، إنما قد تكون أدت إلى دخول القصور إليه، وأهمّها تشعّب البحث واتساع مباحثه

في ظل ندرة البحوث التي تناولت بالدراسة العلاقة بين النّصوص الرّوائية الجزائريّة المكتوبة بالفرنسية والأفلام المقتبسة منها، بالإضافة إلى التعامل مع المدونة الروائيّة المكتوبة باللغة الفرنسية، مما كان يتطلب ترجمة ما يخدم البحث إلى اللغة العربية، وكذلك التعامل مع المادة الفيلمية التي لم تكن قليلة، بخاصة وأن البحث كان يتطلب الوقوف عند التفاصيل التي يتطلب تحليلها إعادة مُشاهدة الفيلم مراتٍ كثيرةً حرصا على الوصول إلى أفضل النتائج، وهذا لا يعني أنّنا قد ألممنا بكل ما يجب الإلمام به في مجال البحث عن العلاقة بين الصورة الروائية والصورة الفيلمية، غير أنّنا نرجو أن يكون عملنا هذا فاتحة لدراساتٍ أخرَ من المؤكّد أنها ستجد في العلاقة بين الرّواية الجزائرية والسينما ما يستحق البحث.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن نرفع شكرنا العالي للأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور طارق ثابت، الذي تكرّم برعاية هذا البحث والإشراف عليه توجيها وتصويبا حتى بلغ صورته النهائية، كما لا يفوتنا أن نتقدم بخالص الشكر للأستاذ الدكتور *محمد منصوري* الذي تكرم في البداية بقبول هذه الأطروحة والإشراف عليها قبل إحالته على التقاعد.

والشكر موصول للسادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة على تكبدهم عناء القراءة والتصويب.

الفصل الأول:

إحاطة بالأُطُر المفاهيميّة

- مقدّمة الفصل.
- **أوّلا:** ماهية الصّورة وجذورها.
- **ثانيا:** الصّورة السّرديّة ورحلة المعنى.
- **ثالثا:** الصّورة السّينمائيّة من جماليّة المُدرك الحسّي إلى فعاليّة المُدرك العقلي.
- **رابعا:** السّنيما الجزائريّة، الحقب والمضامين.
- خاتمة الفصل.

مقدمة الفصل:

الفنون الإنسانية وليدة عصرها وبيئتها، ومنذ فجر التاريخ رافقت الفنون على اختلاف تمظهراتها الإنسان، فواكبت واقعه ودوّنت تاريخه واستشرفت مستقبله، وكان الإنسان في كل محطة من المحطات الكبرى للتاريخ الإنساني يكشف عن براعة جديدة في خلق فنّ من الفنون أو تطوير غيره، من النحت إلى الرسم إلى العزف والغناء، ثم الملاحم والمسرح وصولا إلى الرواية والسينما، كان الإنسان يبرهن أنه لا يكتفي من الفن بالموجود، وإنما وُجد دائما حافز لإبداع جديد، يرضي المخيلة والأمزجة، ويرتقي بالنفس البشرية التي شابتها في الكثير من مراحل وجودها شوائب الحروب والنزاعات من أجل البقاء، وقد حاول مؤرخو الفنون رصد التطوّرات الكبرى التي رافقت الفن منذ بداياته إلى غاية عصر الصورة، مقدّمين ملامح هذه التطوّرات وتأثيراتها على الصعيد الإنساني، كما فعل *إرنست غومبريتش Ernst Gombrich* في كتابه قصة الفن. ولعلّ أكثر الفنون المعاصرة جذبا لمتعة المتابعة والاكتشاف فنّا الرواية والسينما، بما هما فنّان لصيقان ببيئتهما، ويعتمدان على المتعة والخيال وإثارة المشاعر، وذلك أكثر ما يشجع القارئ أو المشاهد ليخوض مغامرة المتابعة قراءةً ومشاهدةً.

صحيح أن كثيرا من الفنون قد تقاطعت وتمازجت واستفادت من بعضها، إلا أن الخطّ الإبداعي الخاص بالرواية والسينما قد غدا ملتبسا بعضه ببعض بداية من العقد الثاني من القرن العشرين، فمن بين العلاقات المتشابكة بين مختلف الفنون، تبقى العلاقة بين السينما والرواية علاقة تاريخية متلاحمة، بدأت مع السنوات الأولى لظهور السينما؛ حيث اعتمدت على روايات عالمية مشهورة، وحققت نجاحًا كبيرًا حينها، لكن سرعان ما ارتبكت تلك العلاقة، بسبب رفض بعض النقاد اعتبار السينما فنًا جديدًا، إنما اعتبروها تكرارا للأدب الروائي، وقابلوا مفردات العمل السينمائي، بالمفردات الموجودة في الفن الروائي. فالكادر السينمائي يقابل الكلمة، واللقطة تعادل الجملة، والفقرة تُقابل المشهد، والفصل السينمائي هو الفصل الروائي، بل وصل بهم الأمر إلى اعتبار المونتاج بمثابة القواعد النحوية وأدوات الربط اللغوية.

تاريخيا يُعدُّ ديفيد جريفث *D. W. Griffith* أول كاتب قصة يتّجه إلى عالم السينما ليخرج أوّل فيلم يبدأ عندَه تاريخ السينما في العالم كفنّ متفرّدٍ بتقنية خاصة ووسيلة تعبير مميزة وهو فيلم «مولد أمة» الذي أنجزه عام *1915*. ورغم توقف جريفث عن الإبداع الأدبي إلا أنّه لم يتوقف عن إعداد الأدب للسينما فغالبية أفلامه تعتمد على نصوص أدبية، كما استقطب بعض الكتّاب لكتابة السينما مثل فرانك وودز *Frank E. Woods* الذي يعد أول سيناريست بالمعنى المتعارف عليه لهذه الوظيفة، وإذا كان جريفث قد اشتغل بنفسه على نصوصه سينمائيا فذلك حرصا منه على إخراجها حسب تصوّره هو؛ إذ يحرص الأدباء على المحافظة على نصوصهم الموجّهة للإنتاج السينمائي شكلاً ومضمونًا، ويرى غالبيتهم أن أعمالهم قد زيفت حينما تحولت إلى لغة السينما. في حين يفضّل بعضهم أن ينأى بنصه عن الإنتاج السينمائي، حفاظا منه على تلك الصّورة المحفورة في ذهن كلّ قارئ للرواية، ويعد الروائي الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز أشهر الروائيين الذي رفضوا تحويل أعمالهم إلى فيلم سينمائي خوفا على تزييفها وتحوير مضمونها، حين أعلن رفضه القاطع تحويلَ «مائة عام من العزلة» إلى فيلم سينمائي، رغم العروض الملحة التي جاءته بهذا الخصوص، وذلك حرصا منه على أن تبقى هذه الرواية ملكا لمخيلة القارئ دون إرباك هذه المخيلة بصورة سينمائية؛ لأنه يريد لكل قارئ أن ينسج صورًا لأبطالها في مخيلته من وحي قراءته للرواية، وأن يذهب إلى تفسير أحداثها كما يشاء، في حين أنّ تحويلها إلى السينما سيُنَمْذِجها، وينمّط شخوصها، ويضفي عليها تفسيرًا مغلقًا لن يستطيع القارئ الإفلات منه لو قرأ الرواية بعد مشاهدة الفيلم المأخوذ منها.

غير أن السينما لم ترض إلا بمواصلة الاشتباك مع الرواية، وظلّ السينمائيون يرون في الرواية ذلك المصدر الذي لا غنى عنه لأعمالهم، حتى وإن كانت هذه الأعمال اقتباسا ذكيا لا يُضمّن من الرواية سوى روحها، مبتعدا عن شكلها وتفاصيلها، كما هو الأمر بالنسبة لـ «فيلم القيامة الآن» *ApocalypseNow* للمخرج الأمريكي فرانسيس فورد كوبولا *Francis Ford Coppola*، الذي اقتبس من رواية «قلب الظلمات» للروائي جوزيف كونراد *Joseph Conrad* روحها فقط.

أوّلاً: ماهية الصّورة وجذورها:

1/ الصورة من الإدراك الحسّي إلى الإدراك العقلي:

لطالما كان ضبط حدود المعارف الإنسانيّة أمرا مشوبا بالصّعوبة والهلامية، نظرا لاختلاف الخلفيات التي تنطلق منها تلك المعارف الإنسانية، وتباينها من مجتمع لآخر ومن عصر لعصر، وقد كان من سُنّة الاشتغال النقدي الوقوف عند المفهوم والمنهجية، ففي ضوئهما تتمّ مقاربة الموضوع المراد دراسته، وذلك من أجل ضبط بعض القضايا المرتبطة بهذا الموضوع، والبحث عن التصوّرات التي تتضمّنها من أجل العمل على توجيه التّركيز على ما يهمّ الباحث من الموضوع. يُشكّل مفهوم الصورة موضوعا معاصرا، بما يلقاه من رواج في العقود الأخيرة، واقتحامه العديد من الميادين والتخصصات، حتى أن الاستعمال المُكثّف الذي ميّز الصّورة خلّف آثارا على قدرة هذا المفهوم في الحفاظ على وضوحه وفاعليته؛ إذْ نراه وقد اكتسب نوعا من الغموض والالتباس. ولذا كان من الواجب عند العودة إلى مفهوم الصّورة، العودةُ من جديد إلى المعاجم التي توضّح الحدود اللّغوية لهذا المفهوم ومدلولاتِه، بالإضافة إلى الموسوعات التي يمكنها إفادة الدارس ببعض التصوّرات التي من شأنها ضبط هذا المفهوم.

ورَدَ ذِكر الصورة في «لسان العرب» في مادة صَوَرَ: «صوره الله صورةً حسنةً فتصوّر، وفي حديث ابن مقرن: أما علمت أن الصورة مُحرّمة؟ أراد بالصّورة الوجهَ، وتحريمها المنعَ من الضّرب واللّطم على الوجه؛ ومنه الحديث: كُره أن تُعلّم الصورة، أي يُجعل في الوجه كيّ أو سمة. وتصوّرت الشي: توهّمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التّماثيل، وفي الحديث: أتاني اللّيلة ربّي في أحسن صورة، قال ابن الأثير (ت 630 هـ): الصّورة ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيْئته وعلى معنى صفته، يقال صورة الفِعل كذا وكذا أي هيئته، وصورة الأمر كذا وكذا أي صفته»[1]، ومنه نستنتج أن العرب حسب ابن منظور (ت 711 هـ) قد منحوا الصورة بُعدين، بُعدا ماديا فيزيائيا يتعلّق بالصّورة كمدرك حسّي في هيئتها البصرية، وذلك موافق لما جاء في الذكر الحكيم: ﴿ فِيٓ أَيِّ صُورَةٖ مَّا شَآءَ رَكَّبَكَ ﴾،[سورة الانفطار، الآية: 08]،وآخرَ نفْسيا ذهنيا يتعلّق بتخيّل صورة الشيء، وهو ما ينطبق على ما ورد في معجم «تاج

[1] ابن منظور: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، ج: 04، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009، ص: 546.

العروس» في معنى الصورة، التي تعني الهيئة والوهم[1]، ممّا يعني حسب المعاجم العربية «أن الصورة هي ما يتوهّمه الإنسان حول موضوع ما أو ما يرتسم في ذهنه من هيئة حول هذا الموضوع أو ذاك»[2]، وكذلك ما يدركه من خلال حاسة البصر من هيئات الأشياء وأشكالها التي تميّزها عن بعضها.

وبالعودة إلى المعاجم الأجنبية نجد كلمة الصّورة تأخذ معانٍ مختلفة منها «الصورة: تمثيل شيء ما بالرّسم أو النّحت أو التّخطيط، والصّورة تمثيل للألوهية والقدّيسين، من خلال الأيقونات أو صور صغيرة مطبوعة على شكل رمز، والصّورة: انعكاس في المرآة أو في الماء. والصّورة انطباع التمثيل عن الأشياء في العقل، مثل: تتبعني هذه الصورة في كل مكان، هذه استعارة تعني أن الأفكار أكثر حيوية»[3]، وهذا يعني أن المعاجم الأجنبية بدورها تتفّق مع المعاجم العربية في نقطتين أساسيّتين هما: البعد الحسي والبعد النفسي للصورة، من خلال الإدراك البصري والعقلي للأشكال. وهذا ما يؤكده معجم *Le petit robert* أن دلالة لفظة صورة تتحدد في ثلاثة معانٍ هي: «الصورة انعكاس مثل انعكاس صورة على سطح المرآة، الصورة: إعادة إنتاج دقيق لكائن أو شيء أو تمثّل لهما، الصورة: إعادة إنتاج ذهني لأصل حسّي»[4].

بعد استعراض المفاهيم التي قدّمتها المعاجم العربية والفرنسية، يمكننا أن نستنتج بأنّ هذه المعاجم قد اتفقت على تحديد الصّورة في بُعديها المادي من جهة والمعنوي النفسي من جهة أخرى، وهذا ما يمنح فكرةً للباحث للأخذ بالتّصوّر الذي يتلاءم مع الإشكالية المراد دراستها. ونلاحظ أنّ المفاهيم المعجمية التي استعرضناها تتيح لنا التّركيز على الصورة في بُعديها الشكلي/ الحسّي والذهني/ النفسي، وهما البعدان اللّذان سنجد أنّ لهما الوجود البارز في مجالي بحثنا؛ السّرد والسّينما.

[1]ينظر: محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، ج: 12، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1973، ص: 366.

[2]عزيز القاديلي: الصورة، الإنسان، والرواية: عبد الرحمن منيف في شرق المتوسط مرة أخرى، E-kutub، لندن، 2018، ص-ص: 21-22.

[3]*Le petit LAROUSSE illustré, librairie Larousse, paris, 1908, p 488.*

[4] *ROBERT le petit nouveau, dictionnaire le robert, paris, p 1125.*

وبالعودة إلى موسوعة *AXIS* نجد أن الصّورة تحيل إلى شيءٍ ما، كأنْ يكون حدثا أو فكرة أو موضوعا مادّيا، أو أيّة صورة أخرى، فالصورة موجودةٌ من أجل تبليغ معرفة أو عاطفة أو فكرة؛ إذ ورد في الموسوعة: «من غير الممكن إعطاء تحديد موحّد للصورة في كلّ تمظهراتها»[1]، وتركّز الموسوعة عند الحديث عن الصّورة على كونها معطىً بصريا، وهي بذلك «تسمح باستدعاء الواقع رمزيّا وبالإحالة عليه بشكل اتفاقيّ وبطرق متعدّدة»[2]، وتتمّ هذه الإحالة عبر التعبير والتمثيل. ومنه نستنتج أنّ الصورة لا تمثّل فقط وإنما تعبِّر أيضا، ولا تصوّر الواقع فقط بل تتجاوزه إلى الخيال.

وعليه فإنّ هذا التعدّد والتنوّع وحتى الالتباس في تحديد ماهية الصورة هو ما يشكّل وجودها وهُويّتها، باعتبار أنها تتجاوز دلالتها في ذاتها، وقابليتها لأن تكون شيئا آخر غير ذاتها. وهنا مكمن قوّتها؛ إذ تظهر من خلال إظهار شيء ما للنظر، فهي بذلك كشفٌ لشيء موجود من خلال التصوير. وعليه تكون «الصورة دلالة والدلالة اختراق سيميائي، تشق آثاره كل الحقول المرئية واللامرئية المرسومة والمتمثلة»[3]، وهذه الدّلالة تتشكّل بفضل ما توحيه الصّور من خلال تداخلها مع بعضها وتفاعلها لتشكيل ذلك الحضور المعرفي المرتبط بالزّمان والمكان، وذلك لاعتمادها على أحكام تُطلق لوصف حالات معيّنة تحيل على العناصر المشكّلة للمعنى والكاشفة عن الأبعاد الدلالية لمعاني الصورة، ذلك أن الصّورة ليست نصّا لغويّا وإنما هي ظاهرة من خلال الإدراك البصري، الذي يُعدّ اللّبنة الأولى للإدراك العقلي المشكّل للموقف المعرفي أو النفسي من الصورة ودلالتها فمعلومٌ أنّ «الإدراك ليس انفعالا بل هو يقترن بالانفعال في موارد من بينها عندما يتحقّق في النّفس الإنسانيّة، فالإدراك مستلزم للانفعال لا أنّه نوع من الانفعال؛ لأنّ المراد من الإدراك هو علم النّفس بلا واسطة بالصّورة الإدراكية المستلزمة لعلم النفس بالواسطة بما يطابق الصور»[4]، فبقدر الانفعال الذي قد

---

[1] *AXIS: l'univers documentaire, Hachette, livre de poche, volume, 1997, p 312.*

[2] *Ibid, p 313.*

[3] عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط1، دار القرويين، المغرب، 2008، ص: 22.

[4] عبد الرسول عبوديت: النظام الفلسفي لمدرسة الحكمة المتعالية، تر: علي عباس الموسوي، ط1، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، 2016، ص: 205.

تثيره الصور في نفسية المتلقي، بقدر الإدراك الذي يتولّد عن الدلالات المتضمنة فيها، والذي يصل إليه المتلقي ذاته.

على الرّغم من أنّ الصورة ترتبط غالبا بالإدراك الحسّي، غير أن هذا لا يعني عزلها «عن الجذور العميقة الكامنة في الذاكرة، الخيال، والفكر أوالحلم»[1]، فالصورة تعتبر الموضوع الأكثر صعوبةً في تصنيفه إلى نوع محدّد بسبب أنّها «تشارك في عملياتنا الذهنيّة وحياتنا العاطفية، إنّها جزء لا يتجزأ من نشاطنا النفسي»[2]. يبدو أن معالجة الصّورة غالبا تمّ ضمن إشكالية المحاكاة، ممّا خلق مفارقةً ما بين الصورة وما تمثّله؛ لأن الصورة تحيل على مرجعها وأصلها، فهي شكلٌ لتمثّل قائم على معايير التطابق مع النّموذج، لكن ذلك لا يعني أنها هي النّموذج ذاته، فهي متواجدة في منطقة مفصولة عن الأصل، ولكن على الرغم من ذلك لا يرى غالبية الناس أيّ إشكال في جعل الصورة هي نفسها الموضوع الذي تمثّله، مما يعني وجود تطابق ما بين الصّورة كمدرَك حسّي وما تقدّمه من إدراك عقلي للذي يراها.

تقوم الصورة بدور محوري في تكوين الآراء واتخاذ القرارات وتحديد سلوكات الأفراد، كما تؤثر في تصرفاتهم تجاه مجتمعهم أو علاقاتهم مع غيرهم؛ لأنها تعكس الواقع وتقدّم المعلومات عنه إلى العقل الذي لا يواجه الواقع بشكل مباشر وإنما يواجهه بطريقة غير مباشرة تعتمد على الوصف، وتُعدّ الصورة ممثلة لرأي أو موقف عاطفي وتكوّن جزءا من الإدراك العقلي. تقدم الصورة تمثلات مختلفة تتحدّد حسب مرجعية هذه الصورة، وهذه التمثلات تسهّل عملية التواصل والتعارف، وتمنح المجموعات الإنسانية القدرة على تنظيم ردود أفعالها فيما بينها، ذلك أن كل جماعة تنتج جملة من الأفكار والتصوّرات والمعتقدات التي تنتج عن تجارب يخوضها أفراد من هذه الجماعة مع واقعهم، أو تنتج عن تخيّلاتهم. والتأويل عملية عقلية يقوم بها الإنسان انطلاقا من علاقته بالوسط الذي يعيش فيه، وحسب مرجعيّاته المختلفة ثقافية كانت أو نفسية؛ لأنّ الصورة «تبدو قبل كل شيء إجراءً تأويليا للواقع»[3]. يصبح المدلول الذي يرتبط بالصورة مفهوما من خلال إطار التمثّل، لأنّ

---

[1] *Minnazzoli Angés. Encyclopédia universails, cprpus 11, France, 2002, p 820.*

[2] *Ibid, p 820.*

[3] *MOLINER Pascal. Image et représentations sociales de la théorie des représentations à l'étude des images sociales, presses universitaires de Grenoble, 1996, p 51.*

مدلول الصّورة يختلف تبعا لاختلاف السياق الذي تستعمل داخله، لكن انشغالنا بصورة «موضوع معيّن داخل مجال اجتماعي يشغلنا بما أدركه الأفراد عن هذا الموضوع، وطريقة تأويلهم لهذه الإدراكات»[1]، فالتساؤل الذي يمكن طرحه حول صورة العربي في فيلم سينمائي ليس فقط تساؤلا حول صورته المرئية، بل عن قيم منتجي هذه الصورة وأهدافهم من وراء ترويجها، كما يمكن طرح التّساؤل حول من يتلقّونها، فالأمر مرتبط إذن بتوجيه الاهتمام نحو نظام متفهّم للمجتمع وهذا ما يمكن أن نسمّيه بالتمثّلات.

للصورة دور مهيمن في عصر العولمة؛ لأنها عملت على أن تكون لغة الصورة هي لغة العصر في زمن انفتاح العالم واختلاف الثّقافات واللّغات؛ لأنّ الصّورة ومن خلال هذا الانفتاح أخذت تشدّ الإنسان المعاصر إليها في جانبها الثّابت والمتغيّر، ولأنّ طبيعة الإنسان وعبر جميع مراحل عمره الإدراكي تميل إلى فعل تخزين الصّور في ذاكرته واستخدامها كمرجعية لمعارفه وعواطفه. نجد أنّ الإنسان يميل إلى استخدام الصورة بوصفها بعدا تواصليا وسيميائيا ودلاليّا، وتصل به إلى مرحلة يصير فيها التجريد هو المهيمن على عملية تكوين المفاهيم.

2/ فاعليّة الموت في ميلاد الصّورة:

اكتشف الإنسان التّصوير منذ اكتشف خوفه من الموت، فغريزة البقاء التي تتملّك على الإنسان وعيه ولاوعيه، هي التي غذّت رغبته في تخليد أثره إن لم يكن الخلود متاحا لجسده؛ إذ لم يكن للإنسان وسيلة تسمح له بتحقيق تلك الرغبة التي تتملكه في البقاء، فلم يكن البقاء شيئا يمكن تحقيقه، ولم يكن الموت شيئا يمكن الفرار منه، لكن الإنسان توصّل بعقله المدرِك إلى أن مسألة الخلود يمكن أن تنتقل من بُعدها الجسدي المادي، إلى بعد آخر رمزي، وبدل أن يخلد الجسد الذي يستحيل خلوده، يمكن أن تخلد الصورة، ولذا وُلدت الصورة مرتبطة بمهابة الموت، وترافقت مع الطقوس الجنائزية للإنسان، والاكتشافات الأركيولوجية تُثبت صحّة هذا الطرح، الذي أثبته الإنسان ميدانيا منذ آلاف السنين وهو يحاول أن يسمح للموتى بعد موتهم من مواصلة حياتهم في عالم آخر، حين يجسدهم من خلال الصورة *L'image*، التي جاءت من الكلمة اللاتينية *Imago* وهي «كلمة تعني القناع

[1] *MOLINER Pascal: Image et représentations sociales de la théorie des représentations à l'étude des images sociales, p 111.*

الشمعي الذي يوضع على وجوه الموتى، والذي يضعه القاضي في الجنازة، ليُحتفظ به في صناديق الفناء فوق الرّف بعيدا عن كلّ العيون. فالدّين الذي ينهض على تقديس الأجداد كان يتطلّب أن يعيش هؤلاء من خلال الصورة»[1]، وقد ارتبطت الحياة في مفهومها الواسع المتعلّق بالفرح والعيش والتفكير لدى المجتمعات القديمة بحاسة البصر، ولذا كان من المعقول أن تربط تلك المجتمعات أيضا بين الموت وفقدان البصر والعجز عن تشكيل الصورة، و«هكذا تؤكّد الصورة انتصار الحياة، بيد أنه انتصار منتزعٌ من الموت ومُستحَق منها»[2]، ويبدو أن هذا ما جعل كثيراً من الفلاسفة والمفكرين بما فيهم المفكرون المعاصرون، يربطون بين الصورة والموت كما فعل غاستون باشلار *G.Bachelard* حين قال: «الموت هو أولا وقبل كل شيء صورة، وسيظل كذلك صورة»[3]، ولذا لا نجد أيّة غرابة حين نرى تلك الرّغبة الملحّة التي تنتاب الإنسان المعاصر لتوثيق كل ما يخشى زواله عن طريق التقاط صور له، ليدرجَها ضمن مسمّى الذكريات.

تُعدّ الجذور القديمة للصورة وارتباطها بتاريخ الإنسان منذ القديم سببا في ظهور إشكالية المقاربات التي حاولت ضبط مفهوم الصورة، هذا في ظلّ التناقض الحاصل ما بين المنبت الأول للصورة المرتبط بالموت، في حين أن الصورة بما هي عمل فني تعدّ شيئا جماليا مفارقا للموت، فمَهْما كانت الصّورة تعبيرا عن الموت، بواسطة الرّسم أو النّحت أو حتّى تصوير الذّكريات الآيلة إلى الزّوال عن طريق كاميرا الفيديو، فإنها تبقى عملا جميلا يدخل ضمن نطاق علم الجمال أو الاستيطيقا، وتلك الأبعاد الجمالية لتصوير الموت هي «التي تبني من خلال صورها عالما موازيا تتعادل فيه المتضادات، وتفرغ جوانب الشحنة الزائدة، وتبدو صورة الموت من خلالها أحيانا شاحبة جميلة»[4]. ولعلّ هذه المفارقة هي التي أوجدت إشكالية ابستيمولوجية في ضبط تعريف محدّد للصورة، بالإضافة إلى معوقات فهم هذا المكوّن البصري، ولعلّ سبب ذلك يعود بالإضافة إلى تأثير المنشأ الأوّل، إلى أن المجالات التي تتداخل مكوناتها مع مجال استخدام الصّورة كثيرة؛«إذ يتوزّع استخدامه وبشكل متباين في الأجهزة

[1] ريجيس دوبري : حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2007، ص: 17.

[2] المرجع نفسه، ص: 18.

[3] *G.Bachelard, la terre et les rêveries du repos, José Corti, paris, 1984, p 312.*

[4] أحمد درويش: الشاعر واستئناس الموت، مجلة فصول، المجلد 15، العدد 03، القاهرة، خريف 1996، ص: 355.

الاصطلاحيّة لعدّة حقول معرفيّة وفروع علميّة، فمن الفلسفة (نظرية الوجود ونظرية المعرفة) والمنطق والرياضيات، مرورا بعلم النّفس، وعلم النّفس الاجتماعي، وعلم الاجتماع والقانون والدراسات الاتصالية والإعلامية»[1]، بالإضافة إلى مجالات أخرى تجد في الصورة مكوّنا فعّالا في بناء أنظمتها المفاهيميّة وحتى الإجرائيّة، لكن يبقى «معنى الصورة ورهاناتها المعرفية والدلاليّة يعني المراهنة على قوّة الخطاب البصري، وعلى سلطة إغراءاته وقوة إقناعه، دون إغفال أفق الصورة القابل لتأويل مفتوح»[2]، ممّا يعني أن الصّورة يمكن أن تكون حاضرة في كل مجال يعتمد على التخييل، فمنطلق الصورة الأوّل بالنّسبة للإنسان هو ذهنه وخياله، وغالبا ما يكون الإنسان الّذي يوصف بأنه واسع الخيال أكثر رسما للصّور الإبداعيّة من غيره، والأمر ليس بالغريب إذا عرفنا أن الأدباء والفنانين لا تتشكّل لديهم المادّة الإبداعيّة إلاّ بعد أن تتشكلّ في أذهانهم الصّور التّخييلية، لذا فإذا كان الموت هو المُوجِد الأوّل للتّخييل، فإنّ التّخييل لم يتوقّف عند الموت، بل اتّسع ليشمل كلّ عوالم الوجود الإنساني، بما فيها عوالمه الخطابيّة؛ لأنّ «الهدف من هذا هو توسيع مفهوم عوالم الخطاب لكي يحتوي أيضا العوالم التخييلية ولكي يتمّ نزع البداهة عن وجود عالم واحد هو الذي يشكّل الإطار المرجعي للخطاب. لقد صار بالإمكان الحديث عن عوالم كثيرة تمكّننا من القبول بالعوالم التخييلية وتسمح بالقول بكيانات تخييلية فالملفوظات التخييلية تحيل بناءً على هذا التصوّر الجديد على كيانات تخييلية منظّمة داخل عالم تخييلي وهذا الأمر يفتح الطّريق نحو تفكير إيجابي حول التخييل»[3]، وهو ما يتيح الإلمام بمدى فاعلية الصورة في تشكيل المفاهيم الإنسانية بعامة، والمفاهيم الإبداعية التي تعتمد على التخييل بخاصة.

هذا الاتساع فرضه انتماء الصورة إلى مجال الثقافة البصريّة، و«يحوي مصطلح الثقافة البصرية بين جوانبه مدى واسعا من الأشكال تمتدّ من الفنون الجميلة إلى الأفلام السينمائية الشعبية وبرامج التلفزيون والإعلانات، وكذلك البيانات البصريّة الموجودة في مجالات قد لا يميل البعض إلى التفكير فيها على أنها ثقافية، ونقصد بذلك مجالات العلوم

[1] صفاء صنكور جبارة: صورة بريطانيا في الصحافة العراقية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الآداب، قسم الصحافة، 2001، ص: 53.

[2] فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، 2012، ص-ص: 117-118.

[3] عزيز القاديلي: الصورة، الإنسان، والرواية، مرجع سابق، ص: 59.

الطبيعيّة والفنون والطب تمثيلا لا حصرا»[1]. وبالعودة إلى الطرح الأوّل المتعلّق بميلاد الصّورة من رحم الموت، سنجد أنّ الأمر ليس غريبا أن يكون كذلك، إذا عرفنا أنّ الحقل المعجمي للفظة الصورة وما كان في معناها ودلالتها من الألفاظ التاريخية، الأصل فيه أنه مشتق من الموت وطقوسه «فالطّيف أو الشّبح سواء عبر لفظة *Spectrum* أو *Simulacrum* يعني ببساطة التّمثيل بالصّورة، وكلمة *Image* لا تخرج عن معنى البديل، وتمتدّ هذه الكلمة بجذورها إلى الكلمة اليونانيّة القديمة *Icon* أيقونة، والتي تشير إلى التّشابه والمحاكاة، والتي ترجمت إلى *Imago* في اللاّتينية و*Image* في الانجليزية. وقد لعبت هذه الكلمة ودلالاتها دوراً مهمّا في فلسفة أفلاطون، وكذلك في تأسيس كثير من أنظمة التّمثيل أو التمثّل *Représentation* للأفكار والنشاطات في الغرب، أما في اليونانيّة فمصطلح *Eidolon* الذي أُعطي في الفرنسيّة والانجليزيّة معاني المعبود والصّنم، فيعني أيضا شبح الموتى، كما أنّ الصّورة ترتبط بالظّلال فالصّورة التي نراها أثناء النّوم *Onar* والتي غالبا ما يولّدها إله *Phasma* هو نفسه ليس إلاّ شبح النفس متوفّاةً *Psyche*. أضف إلى ذلك أن مصطلح العلامة *Sema* الذي يذكّرنا باللّفظة العربية سِمة ليس إلا شاهد قبرٍ، ليس بعيدا عن القناع أو قطعة الفخّار اللّذين يُنحتان تذكيرا بالميت»[2].

يعود ذلك التعلّق الذي نشأ بين الصّورة والموت إلى رغبة الإنسان الملحّة في الخلود من جهة، وإلى رغبته في خلق حياة ما بعد الموت ما بعد الموت من جهة أخرى، فلطالما كان الإنسان شغوفا بالمعرفة وشغوفا بفهم ذاته، وشغوفا بالوصول إلى إدراك الأشياء صعبة الإدراك، بخاصة تلك التي تُصنَّف ضمن الماورائيات، ومحاولته تجسيمها وتجسيدها وتمثيلها، من أجل أن يثبت لنفسه أنّه أقوى منها، أو يضاهيها قوّةً من حيثُ مقدرته على التحكّم فيها ولو رمزيّا كما تتحكّم هي فيه واقعيّا.

[1] شاكر عبد الحميد: عصر الصّورة السلبيات والإيجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005، ص: 38.
[2] أشرف إبراهيم: الفن بناء، دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، ط1، دار ابن رشد، القاهرة، 2015، ص: 208.

3 / الصورة الذهنية أصلُ كلّ الصور.

نجد أن مفهوم *الصّورة الذهنيّة* من أكثر المفاهيم حضورا في مجال المعارف الإنسانية، وقد شاع استخدام مصطلح الصّورة الذهنيّة عندما صارت مهنة العلاقات العامّة ذات تأثير في المجتمع الأمريكي مع بداية النّصف الثاني من القرن العشرين. وقد اهتمّت مهنة العلاقات العامة بدراسة صورة الشخصيّات القياديّة وكذلك الشّركات والمُؤسّسات التي يمكن تسميتها بالشخصيّات المعنوية، بغرض التعرّف على نظرة الجماهير لها، ومعرفة العناصر الإيجابيّة والسلبيّة في هذه الصّورة للتّأكيد على الإيجابيّة منها وعلاج الأسباب التي أدّت إلى نشوء الاتّجاهات السلبيّة إن وُجدت. كما اهتمّ النفسانيون بدراسة العوامل المؤثّرة في تكوين الصّورة الذهنية وتطوّرها في ظلّ وسائل الاتّصال الجماهيريّة، وتعدّد الرّسائل التي يتعرّض لها إنسان القرن الواحد والعشرين. «والصّورة الذهنية في معجم ويبستر جاءت لتعني التصوّر العقلي الشائع بين أفراد جماعة معيّنة، ليشير إلى اتجاه هذه الجماعة نحو شخص معيّن أو شيء بعينه... الصورة الذهنية الثابتة التي يشترك في حملها أفراد جماعة وتمثّل رأيا مبسطا أو موقفا عاطفيا أو حكما غير متفحّص»[1]؛ أي إنّ الصّورة الذهنية تشير إلى التقديم العقلي لأيّ شيء لا يمكن تقديمه بالحواس بشكل مباشر، أو هي إحياء أو محاكاة لتجربة حسّية، كما أنّها قد تكون تجربة حسّية لها علاقة بعواطف معينة. ويقودنا هذا التعريف بعيداً عن الوهم، فلا شيء غير حقيقي على الإطلاق في الصّورة التي يمكن تكوينها عن فرد أو منظّمة في أذهان النّاس ومن وجهة نظرهم؛ لأنّ هذه الصّورة هي ذلك الفرد أو تلك المنظّمة كما يراها هؤلاء الأفراد أو تلك الجماعات، وسواء أكانت الصّورة صحيحة أم خاطئة، فذلك موضوع ليس من اختصاص مجال الصّورة الذهنيّة؛ فالشّخص الّذي كوّن صورة معيّنة عن منظّمة ما سوف يتصرّف حيالها تبعاً للتصوّر الّذي كوّنه أو تكوّن لديه عنها. فمصطلح الصّورة الذهنيّة يعني الصور العقلية التي تتكوّن في أذهان النّاس عن المَعارف والأشخاص والمؤسّسات، وقد تتكوّن هذه الصّورة بفضل التجربة المباشرة أو غير المباشرة. وقد تكون مؤسّسةً على قواعد عقلانية وقد لا تكون كذلك، كما قد تعتمد على الأدلة والوثائق أو على

[1] إبراهيم السيد حسنين: الاتجاهات الحديثة في الإعلام الصحفي، ط1، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015، ص: 152.

الإشاعات والأقوال غير الموثَّقة، والخيال الجامح. و لكنّها في نهاية الأمر تُمثل واقعاً صادقاً لمن يحملونها في رؤوسهم.

«وهناك تعريف آخر للصّورة الذهنية: قدّمه كينيث بولدنج *Kenneth Boulding* عن طريق تعريفه لصورة المرشّح في الانتخابات بأنها مجموعة الانطباعات الذاتية التي تتكون في أذهان الناخبين، وهذه الانطباعات يمكن أن تكون أفكاراً عن القيم السياسية للمرشح أو عن شخصيته أو عن قدراته القيادية، ويتكون الكثير من هذه الانطباعات في مناصب رئاسة الدولة من خلال ما تبثه وسائل الاتصال الجماهيرية»[1]؛ إذ يطوّر الإنسان مجموعة من التصوّرات نحو العالم. فيتمكّن من تحديد وضعه فيما يتعلّق بالزّمان والمكان، وفي علاقاته بالآخرين حينما يربط أجزاء من التّصور المختلفة بالتّصور الأصلي الذي كوّنه، فمدركات الإنسان عن نفسه وعن الآخرين وعن العالم متّصلة؛ بحيث أن تجربة الحياة كلها تلتئم عند كل فرد، فكل تجربة جديدة تجد مكانها في التّصور الّذي يكوّنه عن العالم، من خلال أربع طرق:

- إضافة معلومات جديدة إلى التصور الذي يمتلكُه.
- دعم التّصور المُكتسب سابقا.
- إحداث مراجعات طفيفة عن التّصور الحالي.
- إنتاج إعادة بناء كامل للتّصور.

وهكذا فإن أيَّ فعل يتصرّفه الإنسان يعتمد على الصّورة الذهنية، وأي تغيير يصيب الصورة يتطلّب بالضرورة تغييراً في السلوك.

وتتكَوّن الصّورة الذهنية على ثلاث مراحل هي:

- المرحلة الأولى: المعرفة، فمعرفة أيّ شيء تعد أوّل خطوة تخطوها الصورة داخل العقل.
- المرحلة الثانية: الإدراك، ويكون بربط المعرفة بالمفاهيم والثقافة الشخصية، حتى تتحول إلى إدراك عقلي.

[1] حردان هادي صايل: الصورة الذهنية لمنظمات المجتمع المدني ودور العلاقات العامة في تكوينه، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، ص:21.

■المرحلة الثالثة: السّلوك، ويتمثّل في طريقة تفاعل الشخص مع المدرَك بالإيجاب أو السلب، بالقول أو بالفعل.

وإذا فصّلنا القول في أنواع الصورة الذهنية نجد أنها متعدّدة تبعا للذّات المكوّنة لها أو الموضوع الذي تتشكّل الصورة الذهنية حوله:

■الصورة الذّاتية: المقصود بها تصرّف الأفراد في حضور الآخرين بصورة معيّنة تكون مؤثّرة في التفاعل الاجتماعي الذي ينخرط فيه معهم.

■الصورة المُقدّسة: وهي صورة ما يخبئه الإنسان في لا شعوره من تقديس لمعبود أو معتقد.

■الصّورة المثالية: وهي الصورة التي يقدّمها الفرد عن نفسه معتقداً أنها تمثّله، «كأن يرى الشخص نفسه نابغةً أو قديسا، وكلما كانت الصورة غير حقيقيّة زادت الشخص تعاظما وتعجرفا»[1]، وتعد هذه الصورة محاولة لتحقيق الوهم.

■الصّورة المتخيّلة: هي صورة لا شعورية «بطريق لا معقول عن ذات المرء وما ينبغي لها أن تكون على وفق ما يُمليه عليه الاعتزاز العصابي»[2]، تكون هذه الصورة في الغالب مستمدّة من تخيّلات الشّخص السابقة التي اكتسبها عبر تجاربه.

■الصّورة الاجتماعية: هي انطباع عاطفي يمثّل اعتقادات جرى تخيّل صورها لدى الفرد في المجتمع.

■الصّورة المجسّمة للمكان: تكون هذه الصورة ذات طبيعة تميل إلى التعميم؛ إذ يميل بعض النّاس إلى تمثيل الشّعوب بالأمكنة التي ينتمون إليها، كقولهم شعب الشمال أو شعب الجنوب، دون رصدٍ للفوارق الموجودة بين الأفراد.

■الصّورة القوميّة:«يعود مفهوم الصّورة القومية إلى العصر اليوناني إذ ساد اعتقاد أنّ لكلّ شعب صورته الخاصة وملامحه المميزة»[3]، التي يمكن أن تجعلنا ندرك الفروق بين هذا الشعب أو ذاك.

■الصّورة الوطنيّة: هي صورة ذات صلةٍ بالقيم والمعتقدات ولها علاقة بتكوين الفرد ونشأته.

[1]ناهض فاضل زيدان الجواري: العلاقات العامة والصورة الذهنية، سلسلة بحوث، ط1، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2016، ص: 116.

[2]المرجع نفسه، ص: 117.

[3]المرجع نفسه، ص: 118.

▪الصّورة اللفظية: وهي مرتبطة بالخبرة الكلامية للأفراد، وإمكانية تحويل اللفظ الذي هو دال إلى مدلول.

ولعلّ الحكم الذي اخترناه عنوانا لهذا العنصر لديه ما يبرّره بالنسبة لـ الفارابي، فالصّورة الذهنيّة بالنسبة إليه تمثّل «القوّة التي يحتفظ بها الإنسان بما رسمه في نفسه والمحسوسات بعد غيابها من مشاهدة الحواس، وهي القوة الباطنة»[1]؛ لأن الأصل في الصورةلا يتمثّل في وجودها داخل إطار منهجي منفصل، إنّما داخل إطار متفاعل مع أُطر أخرى يبادلها التأثر والتأثير وهذا ما يتيحه علم الثّقافة البصريّة؛ إذ يوفّر الفرصة لبروز أشكال جديدة ومتنوّعة من الكتابة الثّقافية التي تكون في العادة مشتركة ما بين الخبرات الموضوعيّة والخبرات الذاتيّة.

ولأنّ الصّورة الذهنيّة هي عمل تخييلي يقوم به الإنسان اعتمادا على مرجع واقعي معيّن، فإنّ هذه الصّورة لا تطابق بالضّرورة المرجع؛ حيث «لا مطابقة بين الصّورة الذهنيّة والمرجع الذي تحيل العلامات اللّغوية أو التّعبير اللّغوي عليه. بل انزياح ومفارقة بين المستوى التعبيري ومستوى الموجودات الماديّة من حيث هي مرجع»[2]، فلفظة مثل رجل، تعدّ مرجعا لصور ذهنية مختلفة ومتنوّعة في أذهان كل من سمع اللّفظة، فلا اتفاق بين تلك الصور من جهة وبين المرجع الذي تحيل إليه من جهة أخرى، وهذا ما يميّز الصّورة الذهنيّة ويمنحها الأحقيّة في أن تكون أصلا لكلّ الصّور. وهذا عبد القاهر الجرجاني (ت *471* هـ) يوضّح المسألة بقوله: «واعلم أن قولنا: الصورة إنما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الّذي نراه بأبصارنا، فما رأينا من أحد الأجناس تكون من جهة الصّورة فكان بين إنسان من إنسان وفرس من فرس، بخصوصيّة تكون في صورة هذا، لا تكون في صورة ذاك (...) عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: المعنى في هذا صورةٌ غيرُ صورته في ذلك، وليس العبارة عن ذلك بالصّورة شيء نحن ابتدعناها فينكره منكر، بل هو مستعمل مشهور في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنّما الشعر صناعة وضرب من التصوير»[3]. ولا نرى طرحا آخر اختلف مع طرح عبد القاهر الجرجاني من طروحات القدماء والمحدثين.

---

[1]نجم عبد حيدر: علم الجمال آفاقه وتطوره، ط2، مكتبة الفنون الجميلة، بغداد، 2001، ص: 59.

[2]يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ص: 29.

[3]عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: مخمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة، 1992، ص-ص: 254-255.

ثانياً: الصّورة السّرديّة ورحلة المعنى:

1/ السّرد/الرّواية فعل الوجود الإنساني في بُعده العالمي:

ارتبط السّرد بارتقاء الإنسان في سلّم المدنيّة، فحين بدأت الحضارة تتشكّل وتتشعّب، كان السردُ الأنسبَ ليواكب تشكُّلها وتشعُّبها، بتفصيلاته وابتعاده عن التّجريد الّذي هو سِمة للشّعر غالباً، ولطالما اقترن الحديث عن السّرد بالرواية، بما هي الجنس الأدبي الأكثر حضورا في خارطة السرد، وكذلك لأنّ هذا العصر هو عصر الرواية بامتياز، فقد رسم هذا الجنس الأدبي لنفسه مكانة لا يُمكن أن يضاهيه فيها جنسٌ أدبي آخر، مهما كانت درجة ارتباطه بالنفس البشرية ونوازعها؛ إذ تبقى الرواية الأقدر على مقاربة الإنسان في أبعاده المختلفة، في جموحه وهدوئه، في انفعالاته وسكونيته، في وعيه ولا وعيه، في إنسانيته وحتى في وحشيته... فكأنّما وُجدت الرواية وكُتبت، لتكون إنسانا من ورقٍ، أو ربّما هي كذلك بما تتضمّنه من شخوص ورقيّة.

وقد وجد الإنسان في الرواية ذلك البُعدَ الكوني، الرامي إلى هدم الحدود وإزالة العوائق، التي من شأنها أن تقف حائلا دون بلوغ صوته إلى الآخَر، في أبعد نقطة على هذه الأرض، فكرّس إبداعه لأجل هذا الغرض، وقد لعبت الأنتلجانسيا الأدبية دورها في هذا الصدد حين عرف الأديب كيف يستثمر الأنا والآخر، لرسم ملامح عمله؛ ولأن الرواية فنّ «يتسم بالقلق بحيث لا يستقرّ على حال»،[1] فقد استغلّ الروائي هذه الميزة، وقرّر ألا يتوقف عن التجريب والبحث والتجديد، فكانت الرواية فنّا متطوّرا، مستعصيا على الذائقة أن تلمّ به، بعيدا عن التناول النقدي السّاذج، المحتكمِ إلى الرؤى الانفعالية.

الحديث عن الانعكاس والمحاكاة والتقليد، سيغدو غير ذي أهمية في مقابل التجريب الذي تعرفه الرواية، في ضوء هذا التداخل الأجناسي، الذي سيؤدي مستقبلا إلى التخلّي عن فكرة التجنيس، والأهمّ في كلّ ذلك أن الرواية وحدها ستستوعب هذا التحدي، الّذي سيثبت لعالم القراءة أن المشكلة ليست مشكلة جنس أدبي، بقدر ما هي مشكلة قدرة إبداعية. ولا أدلّ على اتساع نفوذ الرواية من هجرة الشعراء إلى عوالم السّرد، يبحثون لأقلامهم خلالها عن مرتع جديد، يتشاركون عبره مع قرائهم حسّهم الإبداعي.

---

[1] آلن روجر: الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم منيف، دط، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، 1997، ص: 07.

لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ وكيف نكتب؟ أسئلة غدت أكثر فعّالية، أمام الانفتاح الثقافي العالمي، فلم يعد الرّوائي يكتب لنفسه أو لمحيطه المحلي، بل أصبح فِعلُ المقروئية أكثر اتسّاعا من أن يتمّ حصره في بلد دون غيره، أو في طبقة اجتماعية دون غيرها. الجميع يقرأ، لكن على مستويات مختلفة فقط، وهو الأمر الذي كان من إفرازاته أن بحث كلّ روائي عن العالمية لأعماله، وراح النّاس يصنّفون الأعمال الروائية، بحسب قيمتها الفنية وجماليات ثيماتها وجرأتها؛ إلى روايات تستحق القراءة وأخرى لا تستحق، بل وصل بهم الأمر إلى ضبط قوائم تضمّ تلك العناوين التي يجب أن تُقرأ.

الأهميّة التي تكتسيها الرّواية كانت منطلقا صلبا لتأسيس ما يُعرف بنظرية الرواية، التي بادرت إلى ضبط «تصوّرها العام المتطلّع إلى المطلق الأدبي الذي يتخطى الأجناس التعبيرية، ليقترب من كلّية عضوية، قادرة على أن تلد نفسها، وتلد عالما غير مجزّأ»،[1] وعندها ستتأسس الرواية كوصيّ على الأسلوب التعبيري الإنساني، وتتخذ من الفكر الإنساني ذاته ذريعة لفرض تلك الوصاية.

لقد ساهمت عوامل عدّةٌ في منح الرواية هذه المكانة، والدفع بها ناحية العالمية هذه العالمية التي ستصبح كونيّة في مرحلة لاحقة، بواسطة الترجمة والسينما والكتاب الإلكتروني، وهي العوامل نفسها التي انتشرت بفضل الرواية، فقد تمكّنت الرّواية من خدمة العوامل الثلاث بالقدر نفسه أو أكثر من الذي خدمتها به تلك العوامل، ولم نذكر هنا النقد؛ لأنّ النقد قابَل السخاء الإبداعي بالتراجع إلى الخلف، «فقلّ التنظير الروائي... ووهنت همم النقاد في متابعة الجديد، بعدما حطّمت الرواية الحدود التقليديّة»[2]، وأصبحت فنّا متمرّدا عصيّا، لا يمكن التكهنّ بما سيقدّمه في كلّ مرة، وقد أضحت المفارقةُ واحدةً من أهمّ شعاراته.

إنّ الحديث عن إنسانيّة الرّواية، صار حُكما مسلّما به؛ لأنّه صادر عن معاينة لفعل موجود حقّا؛ إذ «تصاحب الرواية الإنسان على الدّوام وبإخلاص منذ بداية الأزمنة

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمّد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987، ص: 08.

[2] الكبير الداديسي: هل أصبحت الرواية ديوان العرب المعاصر؟ متاح على الشبكة، *comraialyoumwww.*، تاريخ النشر: 2015/01/26، تاريخ الزيارة: 2019/01/30 -10:20سا.

الحديثة»،[1] وبالتالي مواكبتها لتطوره المتسارع المادي والمعنوي على حدّ السواء. وقد كانت كثير من الروايات بمثابة ملاحم الإنسان المعاصر؛ إذ شخّصت الإنسان في كلّ أبعاده دون مواراة ولا مجاملة، في شكليه البدائي والمتمدّن، في أيّ مكان من هذا العالم الذي يرزح تحت نيّر الأهواء المتصارعة، الباحثة عن إثبات أحقيتها في الوجود والتميّز.

الرواية كجنس أدبي تُعدّ الأقدر تعبيراً عن ظواهر الواقع وبواطنه، وكشف خباياه واستجلاء تناقضاته، لذا نالت من الحظ ما لم ينله الشعر، وزاحمته مكانتَه فغدت ديوان الإنسانيّة الجديد، المعبّر عن آمالها وآلامها، الباحث عن مسالك المعراج بالنّفس البشريّة صوب الارتقاء الإنساني، وقد مال الإنسان المعاصر إلى الرّواية لميله إلى قراءة ما يشبهه، ولأنه وجد في الرواية تلك صورةً لواقعه، وهكذا أصبحت الرّواية كجنس أدبي تحتلّ الصّدارة من حيث الإبداع ومن حيث القراءة، ولأنّ الواقع متغيّر، فكذلك كانت الرّواية متغيّرة، تعرف في كلّ مرحلة توجها جديدا، متأثرا بتداعيات المجتمع الإنساني، وعندما نتحدّث عن إنسانية الرواية، تجب الإشارة إلى أنّها تلك الرّواية التي تتعامل مع ثيمات تخصّ الإنسان في بعده العالمي، ولا تخصّ أناسا دون غيرهم، حتى وإن انطلقت من المحلّية، إلاّ أنّه يجب أن تؤسّس لحضورها العالمي، ولهذا السّبب يعمد الروائيون إلى إغفال مسميات الأماكن، وأسماء الشخوص، مانحين القارئ الحرّية في تجسيد مكوّنات سرودهم بحسب ثقافته وخلفياته المتنوعة. وفعل الإغفال المتعمّد هذا هو تجريدٌ للعمل الروائي، وتجريده يعني الخطوَ به خطوة خارج المحلّية، والولوج به خطوة داخل العالمية. تتأسس وِفق رؤية شمولية للأشياء، وللمعطيات التي تتوفّر عليها الرواية. بخاصة تلك الرؤية التنبّؤية الدّاعية إلى تأمّل التاريخِ، مرآةِ أيّ حضارة تطمح إلى تجديد مجدها. حتى وإن كانت انطلاقتها من المحليّة الضّيّقة ذلك أنه «كلّما ازدادت رواياتنا محليةً كلما أصبحت عالمية، بمعنى آخر كلما كانت أعمق في حياة النّاس حتى ولو كانوا مجموعة صغيرة، كلما أصبحت أقرب إلى العالميّة»[2]، والعالمية الباحثة عن تجسيد البعد الإنساني في الرواية، أضحت طموحا مشروعا لكلّ روائي، لا يجد بدّا من أن يعبّر عن الأزمات التي باتت تعصف بالإنسان الحديث، محاولةً تجريده من إنسانيته،

[1] ميلان كونديرا: فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1999، ص: 13.

[2] عبد الرحمان منيف: الكاتب والمنفى، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1982، ص: 361.

والرواية كفن تعبيري تحاول إعادة ذلك الشكل الإنساني المفقود للإنسان الحديث، من خلال الاشتغال على تشخيص تلك الأزمات وتقديم حلولها، بتبنّي المواقف المصححة لوجهات النظر الخاطئة، المبنية على الفروقات الموجودة بين البشر.

2 / نسق الصّورة السّردية؛ المعنى في ذهن السّارد/ الصّورة في ذِهن القارئ:

بعد أن ضبطنا مفهوم الصّورة الذهنيّة في المبحث السّابق، وتوصّلنا إلى أنها تعدّ أصل كلّ الصور؛ بما هي صورةٌ تعتمد على التخييل في تشكيلها، نتوقف في هذا المبحث عند الصورة الروائية، الذي يعدّ مفهوما ذا بعد إشكالي منذ طرحه مجموعة من النقاد الغربيين على رأسهم *هنري جيمس* (*1843-1916*)؛ إذ يربط بينها وبين فنّ الرّسم بقوله: «التشابه بين فن الرّسام وفن الروائي تشابه تام، فمصدر الوحي فيهما واحد وعملية الإبداع في كلّ منهما هي نفس العملية مع اختلاف الوسائل ونجاحهما واحد»[1]، ولا يختلف عنه *بيرسي لوبوك* (*1879-1965*) حين يقول: «نحن لا نجهل أن اللّوحة الفنّية أكثر من مجرد شبه، فالشّكل والتّصميم والتّكوين كلّها أشياء نبحث عنها في الرّواية»[2] ويُشار إلى الصّورة الروائية باعتبارها «نقلا فنّيا ومحاولة لتجسيم معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللغة»[3].

إن الصّــورة الروائيّة لا تكتســب نســقها من خلال الصّــور المجازية والبلاغية فقط، وإنما من خلال كلّ الإمكانيات التصويريّة التي تتيحها اللّغة؛ لأنّ الصّورة الروائية في حقيقة الأمر تعَدّ «نقلا لغويّا لمعطيات الواقع، وهي تقليد وتشــكيل وتركيب وتنظيم في وحدة، وهي هيئة وشــكل ونوع وصِــفة، وهي ذات مظهر عقلي ووظيفة تمثيلية ثريّة في قوالبها ثراء فنون الرّســم والحفر والتّصــوير الشّــمسـي، موغلة في امتداداتها إيغال الرّموز والصّــور النّفسـيّة والاجتماعيّة والأنثروبولوجية والإثنية»[4]، نســتنتج إذن أن الصّــورة الرّوائية تتشــكّل بفضــل التّصوير اللّغوي وبفضل الوظائف والإجراءات التي تؤدّيها ضمن النّسق السّردي، بالإضافة

---

[1]هنري جيمس: الفن الروائي، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، تر: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة العامة المصرية للتأليف والنشر، 1971، ص: 72.

[2]بيرسي لوبوك: قراءة الرواية، نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث، المرجع نفسه، ص: 236.

[3]محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية؛ صورة المغربي في الرواية الإسبانية، ط1، مكتبة الإدريسي، المغرب، 1994، ص: 13.

[4]المرجع نفسه، ص: 15.

إلى الصّور المتعدّدة التي يستقيها الرّوائي من مصادر مختلفة واقعيّة وغير واقعيّة ليؤثّث بها عوالم نصّه السردي.

تُعدّ الصورة في الرواية تصويرا لغويا وتشكيلا فنيا إبداعيا؛ لأنها «إنجاز لفظي ممتدٌّ بين الظّاهر والمجرّد، ينطلق من العام الذّهني إلى الخاص اللّفظي، وبالأخصّ الروائي وقصص السير الذاتي والمقامي...»[1]، وتقترن الصّورة السرديّة بالمتخيّل والمرجع؛ إذ نجد أنّها تختزن «في الرّواية وعيا بالعالَم الذي تمثّله أو تتخيّله بحيث إنّ تراكب التنصيصات الصّغرى وتفاعلها في مسار حكائي واحد يرتبط بوعي وفعل الرّاوي الذي يرسم صورا تُنتقى من المتخيّل والمرجع»[2]، وبالتّالي يُصبح نسق الصّورة السّردية استجابةً لطلب الكاتب حين تلحّ عليه الرّغبة في التعبير عن القضايا المصيرية التي تؤدّي دورا هامّا في تشكيل وعيه الخاصّ ووعي الإنسانية، لأنّ الرواية هي الأنسب للتعبير عن تلك النّظرة الواسعة التي تسكن خياله الإبداعي؛ إذ «تشكّل نسقا وعلامات تنفتح على التأويل باعتبار الصورة شكلا بلاغيّا ورمزيّا داخل البناء السّردي الذي يروم فهم العالم... فتصبح إستراتيجيّة سرديّة محفّزة داخل تشكّل المكونات الأخرى، وطريقةً في الكلام وأداة للفهم وللتّواصل، فكلّ صورة ترتبط بالذاكرة وخلفياتها القاعدية المتّصلة بالإدراك تُعتبر هُويّة نسقيّة»[3].

تتميّز الصورة الروائيّة بكونها صورةً شاملةً لكلّ المكوّنات الروائية، كصورة الشخصيّات وصورة المكان، ويعدّ البحث في الصورة الرّوائية مفتاحا لوُلوج دراسة الروايّة، فالبحث في موضوعات الرواية غالبا ما ينطلق من تحليل الصّور الموجودة فيها، كصورة المستعمر في الرواية الجزائريّة، وصورة الأنا والآخر في المتن الروائي الجزائري، وهذا ما يبيح لنا التساؤل: كيف «تتشكّل الصورة الروائية؟ ومتى تتحوّل من مجموعة من الكلمات في نصّ سردي إلى صورة روائيّة؟»[4]. وعليه فالصّورة الروائيّة لا يمكنها أن تتجلّى إلاّ من خلال النّص الروائي، والنّص الروائي بما هو نصّ سرديّ فهو قائم على مجموعة عناصر تتمثّل في: المشهد

---

[1] شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية القصة السينما، قراءة في التجليات النصية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2006، ص: 14.

[2] جميل حمداوي: شعيب حليفي والصورة المرجعية، مجلة الألوكة الأدبية واللغوية، متاح على الشبكة:
تاريخ النشر في الموقع 2013/12/26، تاريخ الزيارة: 2019/05/14 *https://www.alukah.net*

[3] المرجع نفسه.

[4] محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مرجع سابق، ص: 29.

والحوار والأحداث وبنية الفضاء ورسم الشخصيات والموضوع، كلّ ذلك يثير لدى المتلقّي انطباعا ذهنيّا يمكّنه من تشكيل الصّورة التي يودّ الرّوائي نقلها إليه. فالعناصر المذكورة تعدّ بالنسبة للسّرد مكوّنا أساسيّا، لا غنى عنه في العمل الرّوائي، ولا تقلّ أهميّة إحداها عن أهمّية الأخرى، فلا وجود لنصّ روائي متكامل البنية الفنّية دون أحد هذه المكونات، ولا يمكن الحديث عن أحداث أو سيرورة سرد متناميّة دون تحديد إطار مكاني وزماني يستوعبان ذلك، ودون رسم شخصيات تحرّك تلك السيرورة السردية وتنمّيها بأفعالها وانفعالاتها، وعليه اتخذّ العناصر السرديّة موقعا هاما بالنّسبة لتشكيل النسق السردي الذي يرتبط بالصورة الروائية «بعلاقتين: الأولى تكوينية قائمة في تكوين النص الأدبي، والثانية مضمونية قائمة في موضوعه»[1].

القارئ للنصّ الروائي يجد نفسه أمام صورٍ عديدةٍ يمكن تقسيمها إلى قسمين كبيرين هما الصّورة الجزئيّة والصّورة الكليّة، «الصّورة الجزئيّة تتّسم بالحضور الفعلي داخل النص»[2]، وهذه الصّور الجزئية يرصدها القارئ ويرصد المعاني الماثلة فيها مشكّلا بذلك تصوّراتٍ جزئيّة للمعنى الشّامل لموضوع النّص الروائي، والذي يكون ماثلا في الصّورة الكليّة الّتي لا يمكن أن تتجلّى للقارئ إلا بعد أن يطّلع على كامل النّص الرّوائي. ومن بين الصّور الجزئيّة التي يمكن للقارئ أن يتوقّف عندها حين يطّلع على النّص الرّوائي صورة الشخصيّة الروائيّة، فإذا عمل على تمثّلها فإنّ هذا التمثّل ينطلق من العلامات النّصية التي قدّمها الكاتب في نصّه للقارئ، فيقوم القارئ بتشكيل تلك العلامات اللغويّة الموجودة في النّص بدلالات خارج نصيّة انطلاقا من مرجعيات يمتلكها «فالمعطيات النّصية التي يعمل القارئ على تحيينها أو تجسيدها ترجع من جهة أولى إلى تخيّلاته وإدراكاته اليوميّة ومن جهة ثانية إلى نصوص سبق للقارئ أن طالعها»[3]. غير أنّه من الواضح أنّ عمليّة دراسة الصّورة الروائيّة تعترضها مجموعة من الصعوبات الخاصّة بكيفيّة دراسة هذه الصّورة، والسّبب يرجع بالأساس إلى أن الرّواية عالم من الدّوال اللّغوية، منفتحٌ على عوالم إنسانية شتّى، تتراوح ما بين علم الاجتماع وعلم النّفس ومختلف الفنون والأنثروبولوجيا والإثنية... لذا سيجد القارئ

[1] لطيف زيتوني: معجم نقد مصطلحات الرواية، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002، ص: 127.

[2] المرجع نفسه، ص: 29.

[3] عزيز القاديلي: الصورة الإنسان والرواية، مرجع سابق، ص: 48.

نفسه قبل أن يحلّل صورة ما داخل الرّواية، وقد احتاج إلى الآليات والأدوات الإجرائية الخاصّة بعلوم مختلفة، هي في الغالب علوم إنسانيّة، حتى تسعفه في تحليل الصّورة داخل النص الروائي؛ حيث يمكن «اعتبار الرّواية جنسا مرتبطا بالكليّة الممتدّة، أي إنّه جنس محايث للحياة، والقول بمحايثة الرواية للحياة أو الواقع، يحيل الذي يفيد بأن الرواية وهي تُنتَج لا تنتج إلا بتراكب التفكير الجمالي بالحياتي»[1].

إن القارئ عند تلقّيه للنّص الرّوائي المشتمل على المعنى الذي كان في ذهن الكاتب مطالب بتحيين دلالاته من أجل تشكيل الصّورة في ذهنه، وهذا يتطلّب منه أن يلمّ بمعارف مختلفة وأفق توقّع قد ينكسر في أيّة لحظة، هذا ما يجعل القارئ قادرا على بناء الصّورة، المجسمة للمعنى الذي كان في كامنا ذهن الكاتب.

[1] فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، مرجع سابق، ص: 101.

ثالثاً: الصّورة السينمائيّة من جماليّة المدرَك الحسّي إلى فعاليّة المدرَك العقلي:

1 / السّينما ومغامرة خطاب الصّورة:

يُعدّ البحث في مفهوم الصّورة من أكثر الموضوعات شَغلا للبحث المعرفي، بخاصّة وأن الصورة قد برهنت على أهمّيتها بالنّسبة للإنسان منذ القدم، فلا يخفى على الباحثين تلك الصّبغة المقدّسة التي امتلكتها الصّورة في الفكر الإنساني القديم، بما هي جوهر الفنّ وسمته الأساسيّة؛ لأنّ الفنّ هو إبداع صورٍ معبّرة قابلة للإدراك الحسّي ثم الإدراك العقلي؛ حيث تعدّ الصورة لغةً لا محدودة وذات صبغة عالمية، فبإمكان الإنسان في أيّ مكان أن يدرك المعنى الكامن في الصّورِ، وبالتالي فالصورة بإمكانها إزالةُ الحواجز والعوائق التي تفرضها اللغة بين النّاس مختلفي الثقافات، إذ يمكن فهم مضمون الصّورة دون الحاجة إلى فهم لغة مرسلها.

وهكذا تكون الصورة رموزا بصريّة تتشكّل من الألوان والأبعاد والحركات، ومع دخول الصورة إلى عالم الفنون تمكّنت من أن تتموقع في مكان هامّ ضمن مجالات متعدّدة لعلّ أهمّها مجال السينما؛ لأنها أداة مهمة من أدوات التعبير الفنّي الإبداعي، وقد اكتسبت هذه الأهميّة بفضل التأثير الذي تؤدّيه على جمهور المشاهدين، فهي تعبّر عن الواقع بأسلوب إبداعي لأنها «تعاملٌ منظّم مع الطّبيعة يتمّ عن طريق تجمّع منسّق لخصائص سينمائية معينة تتميّز بمجموعة من العلامات أو الإشارات وهذا ما يجعل منها نظاما سيميائيا»[1]. يتشكّل الخطاب السينمائي من مجموعة من المكوّنات البصريّة والسمعيّة للفيلم، وما تتضمّنه المشاهد واللقطات من رموز ودلالات، والصّورة السينمائية بإمكانها من خلال لقطة واحدة أن تتضمّن الإيحاءات الدّلاليّة التي تعجز عشرات الصّفحات عن تبليغها، ذلك أنّ الصورة تعتمد على التّفاعل والتأويل؛ لأنها إحساس ينقل الواقع بالإضافة إلى أنّها نتاج الخيال الجمالي والإبداعي، والصورة السينمائية كمعطى بصريّ تتأسّس وفق بُعدين؛ أيقوني يتمثل في التشابه مع المعطيات الواقعية، والتشكيلي القائم على الرمز والشيفرة، وميزة السينما أنها تبعث الحياة الأيقونية في الصورة الفوتوغرافية، «وإذا كانت للعلامة الأيقونية بعض الخصائص المشتركة مع موضوعها، فإنّ هذه الخصائص ليست خصائص الموضوع أو

[1] قدّور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليّات البصريّة في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ص-ص: 155-156.

الشيء الذي يمثّله بل خصائص النموّ الإدراكي لهذا الشيء»[1]، وهذا ما تعتمده العلامة الأيقونية السينمائية؛ أي إدراك الواقع الذي تمثله الصورة السينمائية، لذا صارت الصّورة المتحرّكة أكثر قدرةً على خلق الواقع ومحاكاة الخيال البشري من الصّور الفوتوغرافية، وسبب ذلك أنها ناتجة عن مرور الإشعاعات الصادرة عن المواد الواقعية عبر عدسة الكاميرا السينمائية، لتنعكس بعد ذلك على الشريط الحسّاس وتثبّت عليه، أي إنّها تعتمد على تفاعلات الضّوء بالدّرجة الأولى.

1.1. مفهوم الصّورة السينمائيّة:

تعدّ الصّورة السينمائية الوحدة الصغرى المشكّلة للقطة، وهي بمثابة إعادة إنتاج الواقع المتحرّك المسموع والملوَّن، لكنه ليس واقعاً ملموسا، بل هو واقع وهمي، والوهم هنا لا يتعلّق بالفكرة المعالجَة في العمل السينمائي، وإنّما بالصورة والأصوات الموجودة داخله، فهي ليست واقعا وإنّما هي وهمٌ كالواقع، وعلاقة السّينما بالواقع علاقة متشعّبة تقوم على التأثير والتأثّر من باب أنّ السينما تستلهم الواقع، كما أنّها مؤثّرة فيه، فقد «أصبحت السينما أداةً مؤثّرة في إحداث التغيير الاجتماعي وفي التنمية الثقافية وهي من الوسائل لتعليمية الفعالة التي تهدف إلى الارتقاء بالمجتمع كما تلعب دورا بارزا في تشكيل القيم المجتمعيّة، وتُكسب المشاهد القدرة على التحرّك من مكان إلى آخر عن طريق ما يشاهده، فيقارن نفسه بما هو عليه الأمر الذي يثير فيه الرّغبة إلى تحسين مستواه حيث ينقل الفيلم طرق حياة مختلفة يكتسبها المشاهد، وقد أثبتت السينما في الوقت الحاضر أنّها ذات قوّة تأثيريّة لا يُستهان بها، وذلك بمصاحبتها للتقدّم التقني في المجتمعات الإنسانية»[2]. وهذا التقدّم التّقني الذي تواكبه السّينما هو ما سمح بالاشتغال على تطوير الصّورة السّينمائية منذ انبثاق فكرتها عن «التصوير الفوتوغرافي عام *1839* وهو العام الذي اخترع فيه الفرنسي *لويس دجير*[*] عملية لإظهار صورة فوتوغرافية على لوح مغطى بمادة كيميائيّة، ومن ثَمّ اتخذت خطوة أخرى نحو

---

[1]فايزة يخلف: مسالك خطاب الصورة المؤتلف والمختلف، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2020، ص: 17.

[2]أشرف شتيوي: السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2008، ص-ص: 38-39.

[*]*Louis Daguerre* *لويس جاك ماندي داجير* هو فنان وكيميائي فرنسي. أبرز أعماله كانت تعاونه مع المخترع *جوزيف نيبس* على تطوير التصوير الفوتوغرافي.

التّصوير السينمائي عندما اخترع إيتيان جيل ماري* في عام *1882* الدّفع الفوتوغرافي لتصوير الطيور»[1]، ولم يلبث أن تطوّر الأمر في نهاية القرن التاسع عشر على يد الأخوين *لوميير*،* حيث تمكّنا من اختراع «جهاز التوقّف ثم الانطلاق، كما صنعا كاميرا كانت تختلف عن كونتوغراف أديسون (آلة تصوير) في عدد الصّور أو الكادرات التي كانت تسجّلها في الثانية»[2]، وقد كانت السينما في بداياتها ذات اتجاه واقعي لذا غالبا ما كانت الصور الملتقطة، تصوّر يوميات الناس وحياتهم العادية، وما يشاهدونه في واقعهم غالبا، كالفيلم الذي عرض وصول القطار إلى محطة لاسيوتا سنة *1895*، وقد أحدثت مشاهدة القطار وهو يقترب هلعا في نفوس المشاهدين الذين ظنوا أنّ قطارا حقيقيا يقترب نحوهم، «إنّ هذا الإحساس الذي انتاب المتفرجين كان نابعا من واقعية تصوير الحركة التي كانت بمثابة التعبير الأساسي عن عبقرية السينما هذا الفن الجديد آنذاك»[3].

صورة من فيلم «وصول القطار إلى محطة لاسيوتا» *1895*.

وبتطوّر موضوعات السينما ودخولها عالم التخييل أو ما يسمى بالسينما الانطباعية، بدأت الصورة السينمائية تعرف هي الأخرى تطوّرا ملحوظا يتماشى مع طبيعة الخيال الذي كان يفرض سلطانه على السينما.

Étienne-Jules Marey عالم وفسيولوجي ومصور كرونوفوتوغرافي فرنسي. كان عمله مهمًا في تطوير أمراض القلب والأجهزة الفيزيائية والطيران والتصوير السينمائي وعلوم التصوير المخبري. يعتبر على نطاق واسع من رواد التصوير ورائد مؤثر في تاريخ السينما.

[1] أسامة زيد وهبة الصيادي: أهم الاختراعات والاكتشافات في تاريخ الإنسانية، ط1، دار الساقي، لبنان، 2011، ص: 135.

* *Les Frères Lumière* هما أوغست لوميير *Auguste Lumière* ولويس لوميير *Louis Lumière* هما مهندسان وصناعيان فرنسيان لعبا دورا رئيسا في تاريخ السينما والتصوير الفوتوغرافي، ويعدان من أوائل صناع الأفلام.

[2] المرجع نفسه، ص: 136.

[3] فايزة يخلف: مسالك خطاب الصورة، مرجع سابق، ص: 82.

الصورة السينمائية ليست صورة فوتوغرافية ثابتة، إنما هي مجموعة من الصّور المجموعة في شريط واحد، تَعاقُبها يوحي للمشاهد أنّها متحرّكة؛ إذ «تبدو الصّورة متحرّكة بالنّسبة للعينين والدّماغ إذا ما عرضت الصّور الثّابتة والمتتابعة من على شاشة ما وبسرعة محدّدة، *24* صورة في الثانية بالنّسبة للسّينما و*25* صورة بالنّسبة للفيديو والتلفزيون عموما، كما يوجد قياسات أخرى مثل *30* صورة في الثّانية، يحدث ذلك الإحساس بحركة الصّورة عبر مبدأ الثّبات الشّبكي؛ حيث إنّ الصّورة تبقى مثبّتة بعد سقوطها على شبكية العين لمدّة قصيرة جدا، حتى تصل إلى الدّماغ، ثم تزول بسرعة من على الشّبكية، فإذا ما أُلحقت صورة أخرى متابعة للصّورة الأولى وتسقط على الشّبكية قبل زوال شبح الصّورة الأولى يقع الإحساس بأن الصّورتين مترابطتان»[1]، مما يعني أن الصورة السينمائية تتشكّل وفقا لمجموعة من العوامل المرتبطة بالصورة كفعل، ثم بإحساس المشاهد وعاطفته ومن ثم إدراكه.

للوقوف على مفهوم الصورة السينمائية بشكل أوضح، لا بدّ من أن نبيّن أن الصورة السينمائية هي الصورة المرتبطة بالحركة، على خلاف باقي أنواع الصور التي هي صورٌ مِيزتها الثبات، «فالصورة السينمائية هي الصّورة المعتمِدة على التكوين والإضاءة وزاوية وحركة آلة التصوير وكذلك العناصر الأخرى من موسيقى وحوار ومؤثرات صوتية ومؤثرات بصريّة بالإضافة إلى المونتاج من حيث سرعة الإيقاع ووسائل الانتقال»[2]، وبالحديث عن الصورة والحركة المنتجتين للصورة المتحركة في السينما، وجب أن نوضّح أنّ «الصورة تعني هنا لغة التكوين، الخط، والشكل والكتلة والحركة وهذه اللغة قادرة على ترجمة الجو والأسلوب والحالة النفسية المطلوبة»[3]، والعناصر التكوينية في الصورة السينمائية تتمثّل في العناصر الموضّحة للبعد الحسّي للصورة، وهي «النقطة، الخط، المساحة، الفراغ، اللّون، الضّوء، الظّل، الملمس والإطار»[4]، فإذا توفّرت هذه العناصر تمّ إنتاج الصورة/ الحركة، التي وضّح

[1] إلياس بوخموشة: سيميائيات هندسة الصورة الفيلمية، مجلة أيقونات، العدد: 6، المجلد: 6، مجموعة سيما للبحوث السيميائية، الجزائر، 2018، ص: 56.

[2] عبد الباسط الجهاني: جماليات السينما، الصورة والتعبير، E-KUTUB، لندن، 2017، ص: 78.

[3] المرجع نفسه، ص: نفسها.

[4] عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974، ص: 57.

جيل وولوز* المسألة المرتبطة بها، وتشكّلها اعتمادا على العناصر التي ذكرناها. فيقول: «لا تقدّم لنا السينما صورةً ستنضاف إليها الحركة، ولكنّها تقدّم لنا مباشرةً صورة –حركة. تقدّم لنا بالتأكيد مقطعا، ولكنّه مقطع متحرّك وليس مقطعا ساكنا+حركة مجردة»[1]، وهو بذلك لا يفصل بين الصورة والحركة وإنما يجعل منهما شيئا واحدا، والمتتبّع لأيّ عمل سينمائي سيدرك أنّ الصورة والحركة منطبقتان فعلا، من خلال العناصر المكونة للصورة السينمائية والتي ذكرناها آنفا، وإدراك الحركة يتطلّب إدراك كيفية تشكيل الحركة/ الصورة؛ لأنّه «إذا كان التصور القديم لإعادة تأليف الحركة يتوافق فعلا مع الفلسفة التي عمدت إلى التفكير في الأزلي، فإن التصوّر الحديث أو العلم الحديث يستدعي فلسفة أخرى، فحين نعيد تأليف الحركة إلى أيّ مكان من اللّحظات لا على التعيين يتوجّب علينا أن نصبح قادرين على التفكير في إنتاج الجديد»[2].

يرتبط مفهوم الصورة السينمائية بمجموعة من العلاقات المعبّرة عن الرّابط ما بين معطى الصورة والحدث؛ لأنّ الصورة اليوم لا تكتفي بتوثيق الحدث، بل تتجاوز ذلك إلى إعادة بنائه في اتجاه تجسيدي تبدو من خلاله الصورة واقعية أكثر من الواقع، «فالصورة بهذا المعنى ليست مجرّد معادل بصري، إنها آلية خاصة في تلمس وجود المعطى الموضوعي وطريقة استيعابه وفق محددات أيقونية تمكّن الإنسان من تحديد موقعه داخل ما يحيط به من حيث الألوان والأشكال والأحجام»[3]، وبما أنّ الصورة السينمائية تنفرد بهذه الميزة المتمثّلة في تسجيل الوقائع وتجسيدها فقد صارت وثيقة إبداعية حاملة لهموم الإنسان، فكبرت منزلتها في المشهد الثقافي العالمي، وصار التنافس شديدا حول ريادة صناعتها.

2.1. هندسة الصورة السينمائيّة:

تتشكّل الصورة في العقل الذي يربط ما بين الأبعاد والإضاءة والألوان، وتشكيل الصّورة يمرّ بـ: «حقل الرؤية –العين-منقسما إلى أربع قطاعات حيث يلتقي حقلا الرؤية

Gilles Deleuze 1925 –1995 فيلسوف فرنسي كتب في الفلسفة والأدب والأفلام والفنون الجميلة من أوائل الخمسينيات حتى وفاته.

[1] جيل دولوز: الصورة- الحركة (أو فلسفة الصورة)، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 1997، ص: 07.

[2] المرجع نفسه، ص: 14.

[3] فايزة يخلف: مسالك الصورة، مرجع سابق، ص: 14.

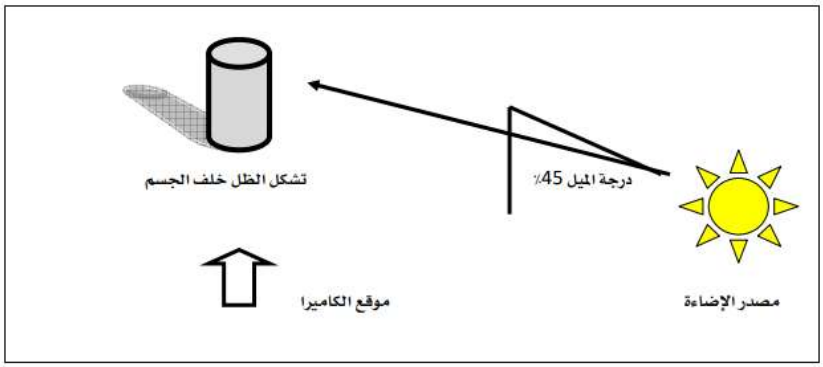
للعينين مع بعض ضمن حقل واحد، يتميز وسط الحقلين الملتقيين بوضوح الصّورة، التي تمثّل معلومة تنقل عن طريق أعصاب بصرية مرورا بمحطّات لتقسيم الأشعة الضّوئية- لتحليل اللون والشكل- عن طريق أعضاء خاصة حتى تصل إلى الدماغ لتحلّلَ منتجةً إدراكا للصورة»[1]، وبالحديث عن الإدراك العقلي للصورة، لا بدّ أن نوضّح أن المسألة مرتبطة في المقام الأول بحاسّة البصر لدى الإنسان، ذلك أن الصورة السينمائية تتحدد من خلال العناصر التي سبق وأشرنا إليها، والتي تكوّن أيَّ صورةٍ، ممثلة في: النّقطة، الخط، المساحة، الفراغ، اللّون، الضّوء، الظّل، الملمس والإطار، والتي يمكن اختزالها في ثلاثة عناصر هي الأبعاد والألوان والإضاءة، على اعتبار أنها العناصر الأساسية في هندسة الصورة، في حين أن بقية العناصر منبثقة عنها، أو ناتجة عن تفاعلها، لذا سنحاول في هذا العنصر تسليط الضوء عليها.

- الأبعاد:

يسود الاعتقاد أن الكاميرا السينمائية تُسجّل صورة مطابقة للواقع، إلاّ أنّ هذا التطابق عبارةٌ عن تطابق ظاهري، ولا يمثّل صورة طبق الأصل تمامًا. إذ إنّ هناك فوارق رئيسيّة بين رؤية الكاميرا للواقع ورؤية الإنسان له، وهذه الفوارق تعدّ قصورًا في رؤية الكاميرا مقارنة بالرؤية الإنسانيّة، ولكنّه قصور إيجابي، لأنه هو ما يجعل من العمل السينمائي فنًا؛ لأن الفيلم في النهاية لا يقدِّم لنا واقعا، وإنّما واقعيةً فنية. وعلى ذلك فإنّ تقدير قيمة التأثيرات الجمالية للصورة السينمائية يتطلب من الباحث التعرف على أهم الفوارق بين رؤية الكاميرا والرؤية الإنسانية، ودراسة أبعادها من منظور جمالي يتجاوز مجرد تسجيل الكاميرا للواقع الموجود فى مجال رؤيتها. ولعلّ أهم تلك الفروق يتمثّل في تسطيح الصورة السينمائية؛ حيث تختلف رؤية الكاميرا والرؤية الإنسانية في أبعاد الانطباع البصري؛ لأنّ الإدراك الإنساني لصورة الواقع يتمثل في صورة ذات أبعاد ثلاثة، وهذه الأبعاد هي الطول والعرض والعمق، فبينما تمثل ثنائية الطول والعرض بُعدَي إطار الرّؤية، فإنّ الإدراك البصري الذي يمتدّ في عمق الصورة يمثل البعد الثالث. في حين أن رؤية الكاميرا لصورة الواقع تنتج صورة تعرض على مسطح ذي بعدين هما الطول والعرض فقط، أما البُعد

[1] *L'homme, l'univers en couleurs, Larousse, rédacteur en chef MITCHELL James, assisté de WALLIS Frank, paris, p 40.*

الثّالث فهو وإن كان من الناحية المادية بُعدًا مفقودًا بسبب تسطح شاشة العرض. إلا أننا نتوهّم وجودَه نتيجة تفاعل إدراكنا العقلي لعناصر الصورة المتماثلة مع الواقع، ومع إدراكنا البصري للعناصر التشكيلية التي تلعب دورًا رئيسًا في تقوية هذا الإيهام. كما أن زاوية التصوير يكون لها دور هام في تشكيل هذا الوهم، بخاصة بفضل ظهور الظل، فغالبا ما تثبت الكاميرا في موقع جانبي في كادر التصوير، بدرجة ميل تقدّر بـ: *45*%، «في هذه الحالة تتكوّن ظلال خفيفة في الجانب الأيمن من الجسم مع تكوين ظلّ خفيف أيضا خلف الجسم مباشرة، وهذا الأمر يحدث عند التّصوير ظهرا وكذلك قبل العصر بساعة واحدة في ضوء النهار»[1].



درجة الميل *45*% تسمح بظهور الظلال التي توهم بالعمق.

تتأسّس أبعاد الصورة في العمل السينمائي كواحدة من أهمّ عناصره؛ لأن الصورة هي اللغة التي تعتمدها السينما في سرد أحداثها، متزامنة مع الحوار الذي يُعنى بتأديته الممثلون، وبما أنّ الصّورة السينمائية هي «عناصر أيقونية صوَرية متحركة تشتغل في صنع الدلالة فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد من تموقع معيّن للكاميرا في مكان ما خاص، هو في حدّ ذاته جزء من الدلالة»[2]، فهي إذن، ما تقعُ عليه عين المشاهد أثناء مشاهدته للفيلم السينمائي، وتكون غالبا «ذات أبعاد ثنائية شأن الصورة الفوتوغرافية التي تتجسم بين طول وعرض، أو ثلاثية فيضاف إليها الارتفاع وتتحول إلى هيئات وأشكال وأحجام كشأن العلامة في المنحوتات أو

[1] عبد العزيز قاسم محمد الطائي، التصوير الفوتوغرافي علم وفن، لبنان، دار الكتب العلمية، بيروت، 2017، ص-ص، 152-153.

[2] ليث عبد الكريم الربيعي: لغة السرد في الفلم المعاصر. *http//www.life-in-cinema.blogspot.com*، تاريخ الزيارة: 2019/05/18.

رباعية حينما يضاف إليها الزّمن»[1]، لكن في السّينما تتّخذ الصّورة طابعا مخصوصا «باعتبار أنها ثنائية الأبعاد متحركة فيما يظلّ البعد الثالث والمتعلق بالعمق افتراضيا تجتهد في الإيهام به من خلال عديد الأساليب»[2]، فالمشاهد تقع عينه على الصورة مسطحة ولكن إدراكه للأشياء يبلغ به إلى تخيّل البعد الثالث للصورة المتمثل في العمق، فالمعلوم هو أنّ «الصورة الفلمية كالصّورة الثّابتة لها حقيقة تصوّرية مزدوجة كمساحة مسطّحة ذات بُعدين وكتمثيل لعالم في العمق، أي ثلاثي الأبعاد»[3]، هذا ما يعني أن الإدراك له دور فاعل في تلقّي المعنى الموجود في العلامة البصرية المتمثلة في الصورة السينمائية، مثلها في ذلك مثل كل العلامات الدالة اللغوية والأيقونية.

- الإضاءة:

تتمثّل أهمية الإضاءة في كونها «العنصر الخلاّق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى... إذ إنّها تساهم على الأخصّ في خلق الجو»[4]، الذي من شأنه أن يمنح المشاهد إدراك الزمن والمكان اللّذين تدور فيهما الأحداث. وتعمل الإضاءة على إبراز معالم الفيلم، فالإضاءة في الفيلم البوليسي تختلف عن الإضاءة في الفيلم الكوميدي، وإضاءة أفلام الرعب لها أسلوبها الخاص، فهي تختلف تماما عن الفيلم الاستعراضي أو الموسيقي، وهنا نجد أن توصيات المخرج لمدير التصوير وفنيّي الإضاءة لها من الأهمية القدرُ الذي يساعد على تحديد هويّة الفيلم ونوعيته.

وأهميّة الإضاءة لا تتوقّف عند حدود إضاءة كادر التصوير، وإنّما تتّخذ أهميّة قصوى من خلال قدرتها على خلق الجو، ومساعدة المخرج على إبراز الانطباعات على وجوه الممثلين، ولذا سنجد أن الإضاءة متعدّدة، وهذا التعدّد يرجع إما إلى مصدر الإضاءة أو إلى الدّور الذي تقوم به، وأهم هذه الأنواع تتمثّل في:

---

[1] أحمد القاسمي: التقبل السينمائي للقص الأدبي (مقاربة سيميائية تداولية)، ط1، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، 2017، ص: 102.

[2] المرجع نفسه، ص 102.

[3] ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، مصر، ص: 58.

[4] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، القاهرة، أقلام عربية للنشر والتوزيع، 2017، ص، 72.

✓الإضاءة الأساسيّة: تُمثّل الضّوء الرّئيسي للمشهد، وتكون مصدر الضوء الأشدّ والمباشر للمشهد كلّه. وتُستخدم لتسليط الضوء على شكل الموضوع أو الممثل.

✓الإضاءة المعزّزة: توضّح الظّلال التي نشأت بسبب الضّوء الأساسي، تُوضع عادة على الجانب المغاير للضّوء الأساسي، وغالبا ما تكون بقوّة الضّوء الأساسي أو بنصفها، بحسب التأثير المراد.

✓الإضاءة الخلفيّة: يضيء الضوء الخلفي الممثلَ أو الشّيء من الخلف، ويوضع أعلى من من الشيء المراد إضاءته. يستخدم عادة الضوء الخلفي لفصل الشيء أو الممثل من الخلفية المظلمة ولإعطاء الهدف شكلا وعمقا واضحين أكثر. من الممكن أن تساعد الإضاءة الخلفية في جعل الشيء البعيد يبدو ثنائي الأبعاد.

✓الإضاءة الجانبية: يأتي الضوء الجانبي من الجانب الموازي للممثّل. وهو مثالي للحصول على مزاج دراماتيكي وتوزيع الضوء.

✓الضّوء العملي: هو ضوء عمل فعلي داخل المشهد نفسه. يمكن أن يكون مصباحا منزليا، شاشة تلفاز أو حاسوب، شموعا، أضواء السيارات..

✓ضوء الارتداد: هو ضوء الذي تم انعكاسه. هناك أدوات مخصصة كالحرير، و لوح أبيض أو المرايا للقيام بهذا، لكن يمكن للإضاءة المرتدة أن تأتي من الحائط أو السقف، فالاحتمالات لا حصر لها.

تعدّ الإضاءة سواء أكانت خارجية أو داخلية، ذات فعّالية انطلاقا من تأديتها وظائف عديدة في تشكيل الصّورة، من ذلك:

✓إنارة الإطار إنارة شاملة، مع توزيعها توزيعاً مناسباً يجعل محتوى الإطار واضحا بشكل جليّ، فلا يَخفى على المشاهد أي جزء من محتوياته.

✓تأكيد وجود الموضوع بين المرئيات وتوجيهه، بالإضافة إلى لفت نظر المشاهدين إلى مواقع الأحداث.

✓إضفاء القوّة المعبّرة، وإمكانيات التأثير في الموضوع.

✓إعطاء الجوّ العام، والإيحاء بالشعور المطلوب، ويدخل في ذلك إشعار المشاهدين بالوقت الذي تجري فيه الأحداث.

✓تحقيق جمال الصورة، من خلال اللقطات المقربة مع التركيز على ملامح الوجوه.

✓الإيهام بالبُعد الثّالث أو العمق، أي بُعد الأشياء أو قربها، وهذا يتحقّق بفضل الظّل الخفيف الذي يبدو بجانب الشخصيّات، أو من خلال طيات الثياب.

✓التعبير عن موضوع الفيلم.

▪الألوان:

شهدت السينما تطورا ملحوظا «بعد ابتكار السينما الملونة عام *1952*»[1]، وهذا التطوّر إنما يرجع إلى زيادة إقبال الجماهير على السّينما بعد ظهور الألوان فيها؛ إذ أصبحت أكثر جمالا وإبهارا من سينما الأبيض والأسود، كون الألوان تمنح الفيلم ميزة إدراكِ الطبيعة الحقيقيّة للأشياء، وتجعل المشاهد بالإضافة إلى استمتاعه بجماليّة الفيلم، يدرك مضامينه بشكل أفضل، ويستشعر قربه من واقعه، رغم أن العين «تحتاج إلى وقت أكبر من أجل إدراك الصّورة الملوّنة»[2] بخلاف الصّورة بالأبيض والأسود، إلا أنّ ذلك لم يمنع إقبالَ الجمهور على الفيلم الملوّن أكثر من إقباله على الفيلم بالأبيض والأسود، بسبب التأثير السيكولوجي للّون على نفسيّة المشاهد، ولذا يختار المخرجون ألوان أفلامهم بدقّة، لتسهيل مسألة توصيل الرّسائل التي يرغبون في تبليغها للمشاهد. والألوان في الصّورة السينمائيّة هي ألوان ضوئيّة، «إمّا تكون على شكل ألوان ذات تفاعلات كيميائية مثل الطّلاء الملوّن، أو تكون طبيعيّة وتمثّل انعكاسات إضاءة غير ممتصّة من طرف موضوع -شيء-ما»[3].

وتتجلى الألوان عادةً من خلال اختيار الدّيكور والملابس والماكياج ودرجة الإضاءة والخلفيات. و«التّعرف على الألوان وتمييزها يعتمد على خاصّية الأجسام والسطوح، المتمثّلة في الأشعّة الضوئيّة عنها، أو امتصاصها أو امتصاص جزء منها، وانعكاس جزء آخر، إن سطحا ما يبدو بلون معيّن لأنّ هذا السّطح يمتصّ كافّة ألوان الطّيف الضوئي ويعكس هذا اللّون المعيّن، ويبدو أبيض اللّون إذا عكس كافّة ألوان الطّيف، كما يبدو أسود اللّون إذا امتصّ كليّةً الضّوء السّاقط عليه»[4].

---

[1] زهير الخالدي، خطوات على طريق السينما، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979، ص 14

[2] يحي حمودة، نظرية اللون، دار التراث للنشر، بيروت،1981، ص 43.

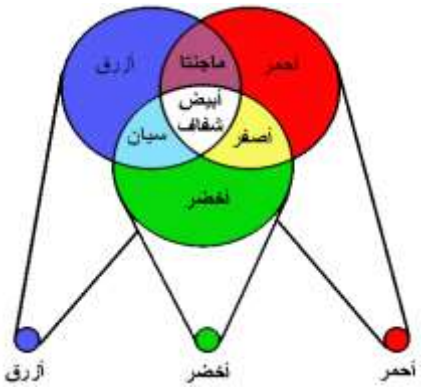
[3] إلياس بوخموشة، سيميائيات هندسة الصورة الفيلمية، مرجع سابق، ص: 57.

[4] مروة جبار الدليمي: أسس التصميم الداخلي والديكور، ط1، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2016، ص: 108.

والألوان الضوئيّة في السّينما تنقسم حسب أهمّيتها في تشكيل الصّورة إلى ثلاثة أقسام هي:

✓ الألوان الضوئيّة الأساسيّة: الأحمر (*Rouge*)، الأخضر (*Vert*)، الأزرق(*Bleu*).

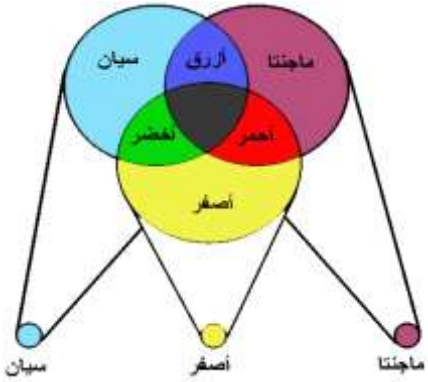
✓ الألوان الضوئية الثانوية: وتكون ناتجة عن مزج الألوان الأساسية ببعضها مثنى مثنى بنسب متوازنة، وهي: الأصفر(*Jaune*)، الأزرق السماوي (*Cyan*)، الأرجواني (*Magenta*).



الألوان الضّوئية الأساسية والألوان الضوئيّة الثانوية.

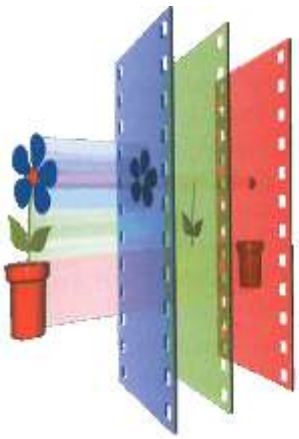
✓ الألوان الضّوئيّة المكمّلة: وهي التي تنتج عن تمازج الألوان الأساسيّة تمازجا غير متوازن، فتنتج ألوانا حارة كالأحمر والأصفر، وأخرى باردة كالأخضر والأزرق. ودلاليا «الألوان الباردة تميل إلى الإيحاء بالهدوء والسّكينة بينما الألوان الحارّة توحي بالعنف والعدوانية»[1].

[1] لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، 1981، ص 49.



الألوان الضّوئيّة المكمّلة.

وهذه الألوان الضّوئية إنّما يكون تفاعلها على مستوى الشّريط الفيلمي، الذي يتكوّن من طبقة رفيعة ضيقة قوية شفّافة ومرنة من السليلوز *Cellulose* مطليّة من اتّجاه واحد بطبقة من مستحلب فوتوغرافي حساس *Emulsion*، وهذه الطبقة الحساسة تتكوّن من الجيلاتين وهاليدات الفضة *Silver Halides* ، ويستعمل الجيلاتين كوسيط غروي. أما هاليدات الفضّة فهى الحسّاسة للضوء.



تتشكّل الصّورة بفضل الألوان الموجودة في الشّريط الفيلمي.

2 /شعريّة الخطاب السينمائي:

من المعروف أنّ السّينما تعتمد على الحركة في ظاهرها، كمقوّم أوليّ في بنائها، لكنّها في الحقيقة لا تحتاج الحركة فقط ذلك أنّ بناءها الدّاخلي يعتمد على خطاب سينمائي يتكوّن من مجموعة من العناصر التي يمكن تسميتها بعناصر الخطاب السينمائي، وقبل استعراض هذه العناصر سنتوقّف عند بعض المفاهيم الإجرائيّة المتعلّقة بالخطاب، لتسهيل الوصول إلى تحديد مقوّمات شعريّة الخطاب السينمائي.

تعود جذور مصطلح الخطاب إلى عنصرَي اللّغة والكلام، في حين تعدّ اللّغة نظاما من الرّموز الّتي يستعملها الفرد للتّعبير عن حاجاته، يُعدّ الكلام إنجازا لغويّا فرديّا ذا طبيعة فيزيائيّة، يكون موجّها من مرسِل إلى متلقٍّ، ومن هذا المنطلق ولد مصطلح الخطاب، الذي يُعدّ رسالة لغوية يبثها المتكلّم ويتلقّاها السامع ليفكك رموزها. يُعدّ مفهوم الخطاب اللّساني حديثا لذا فإنّ تحديد ماهيته سيكون مشوبا بالصعوبة بسبب التطوّر الحاصل في علم اللسانيات، والتحوّلات التي تعرفها النظريات المهتمّة بالخطاب، ومصطلح الخطاب مأخوذ عن الكلمة اللاتينيّة *discoure* التي كانت تعني في ذلك الوقت الركض، ويبدو أنّ دلالة الركض انزاحت لتحل محلها لفظة ذات دلالة مقاربة هي دلالة الانتقال، فالخطاب ينقل المعنى من ذهن المتكلم إلى ذهن السامع.

ومفهوم الخطاب يتقاطع مع جملة من المفاهيم اللسانية الأخرى، كالجملة حيث «يمثل الخطاب وحدة لسانية متكوّنة من جمل متعاقبة»[1]، كما يتقاطع مع مفهوم اللسان «فالخطاب هو الاستعمال بين الناس لعلامات صوتية مركّبة لتبليغ رغباتهم وآرائهم في الأشياء»[2]، ولا يختلف الأمر عن النصّ، فالخطاب يتقاطع مفهوميا مع النصّ؛ لأنّ «لخطاب يمكن أنْ يعيِّن النّظام الذي يمكن من إنتاج مجموعة نصوص»[3]. في حين كان للشكلانيّين الرّوس وجهة نظر خاصة بمفهوم الخطاب مختلفة عن تلك التي نظّر لها دو سوسير، فهذا الأخير لا يفصل ما بين الخطاب والكلام بل يربط بينهما بعلاقة تشبه الترادف.

أمّا إذا جئنا إلى مجال الخطاب في السّينما فسيغدو أكثر اتساعا من مجال الخطاب اللغوي؛ لأن السّينما هي فعل خطاب متعدّد، قد ينْبني على اللّغة الملفوظة والعلامات الأيقونية والمرئية معا، وقد اكتسب الخطاب السّينمائي هذه الميزة انطلاقا من العلاقة الموجودة بين الدّال كصوت وصورة من ناحية، والمدلول من ناحية أخرى؛ إذ يختلف الأمر في السينما في العلاقة بين الدال والمدلول عمّا هو معروف في علاقة الدال بالمدلول لغويّا، لأن الدّال في السّينما يعتمد على الصّور والألوان والأصوات، وهذا ما يسمى في السيميولوجيا

---

[1]معجم تحليل الخطاب، إشراف: باتريك شارودو ودومينيك منغنو، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008، ص: 180.

[2]المرجع نفسه، ص: 180.

[3]المرجع نفسه، ص: 181.

درجة التعليل أو التشابه بين الدّال والمدلول بدرجة الأيقونية، وتعدّ درجة الأيقونية العنصر الأساسيّ للإدراك لأنّها هي الّتي تسمح للمتفرج بإدراك مختلف الأشياء التي يشاهدها. «وبإلحاق الخطاب بحقل بصري كالسينما يصبح واحدا من أهمّ نماذج الخطابات المرئية الّتي تلعب فيه اللغة دورا رئيسيا وتؤازرها في ذلك الشيفرات السينمائية التي ترتقي بشعرية هذا الخطاب إلى منزلة مخصوصة»[1]. وعناصر الخطاب السينمائي تتمثل في مجموع العناصر المساهمة في تشكيل الفيلم السينمائي.

1.2. شعرية الخطاب النصي/ ما قبل الصورة:

المنجز السينمائي هو في الأصل نص، تمت كتابته انطلاقا من الفكرة، ثم المخطط العام للأحداث، مع رصد الشخصيات والأطر المكانية والزمنية، وهو في ذلك أشبه بالعمل الأدبي المندرج ضمن تجنيس الرواية أو القصة؛ لأن الفيلم ينطلق من بناء قصصي، ليتحول من نص مكتوب وملفوظ إلى نص مصوّر ومرئي، والخطاب النصي الذي يُعتمد عليه في بناء الفيلم هو ما يُصطلح عليه تسمية السيناريو (*le script*)، وما يوجد داخل هذا السيناريو من حوارات تجري على ألسنة الشخصيات في الخطاب النصي وعلى ألسنة الممثلين حين يصبح الخطاب مرئيا.

- السيناريو: *scenario*/ حياة الفيلم الأولى:

يُعدّ السّيناريو نصّا لغويّا، وهذا يحيلنا إلى منطلَق هذا العنصر حين أشرنا إلى كون المنجز السينمائي هو في الأصل خطاب، ولذا جاز تسميته بالخطاب السينمائي، وإنما ذلك راجع إلى كونه اعتمد في المقام الأول على خطاب لغوي يصطلح عليه تسمية السيناريو. وتعريفا هو «المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفلم، مع تخطيط الحوارات أحيانا، ولا يعطي إشارات تقنية، أو يعطي القليل منها»[2]، وهو الركيزة الأساسية التي تقوم عليها باقي عناصر الفيلم السينمائي، وهو اللبنة الأولى في بنائه، فبعدما تتمّ كتابة السيناريو يمكن تحويله إلى فيلم بفضل التقنيات الإخراجية التي سيعتمدها المخرج، يقدّم السيناريست في السيناريو سلسلة من الصّور أو المشاهد بعضها يعدّ أفعالا للشخصيات وبعضها الآخر ردود أفعال،

[1] فايزة يخلف: مسالك الصورة، مرجع سابق، ص: 98.

[2] ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص: 92.

«وللسيناريو شكل خاص يراعيه كلّ كاتب سينمائي سواء مبتدئا أو محترفا فكل شيء فيه مثل عنوان المنظر أو وصف الحركة أو الحوار له مكانه المحدّد»[1]، وبالحديث عن شكل السيناريو، نجد أن هناك طريقتين لكتابة السيناريو إحداهما تعتمد على الجدولة الخاصة بالمشهد ثم وصفه وبعد ذلك الحدث وأخيرا الحوار، وهي الطريقة الفرنسية، والسيناريو في هذه الطريقة «هو السيناريو ذو العمودين، أي الذي تنقسم فيه الصفحة إلى قسمين أو عمودين بخط وهمي، الجانب الأيمن يذكر فيه الصورة، والأحداث، والانفعالات وأوصاف المكان، والجانب الأيسر يذكر الصوت والحوار، والمؤثرات، والموسيقى»[2]، أما الطريقة الثانية فهي الطريقة الأمريكية التي تعتمد على وصف المشهد ثم يليه الحوار مباشرة بشكل عمودي متتالٍ ومرسل. لا يمكن الحديث عن الفيلم السينمائي بمعزل عن السيناريو، كما لا يمكن أن يكون للسيناريو قيمة إن لم يكن مجسّدا من خلال منجز سينمائي، ذلك أنّ «السيناريو أيّ سيناريو هو عمل أدبي/ فني، لكنّه ناقص، ليس له قيمة في حدّ ذاته، أو لا يتمّ طرحه من أجل قراءته، أو الاستمتاع به كجنس أدبيّ مثلا، مثل المسرحيّة، الرواية، القصّة... وإنّما السيناريو قد كتب من أجل أن يتمّ تصويره، وليس هذا فحسب.. بل من أجل ظهوره على الشاشة»[3]، لذلك يعدّ السيناريو من ألزم لوازم الخطاب السينمائي، بما يتضمّنه من ترتيب تصاعدي لأحداث القصّة السينمائية التي سيتمّ تصويرها، اعتمادا على المشهديّة المؤطِّرة للحدث، أو التصرف الذي تقوم به الشخصية أو تقوله. بالإضافة إلى أنّ السيناريو «رد فيه كذلك ذكرٌ لأيّ صورةٍ أو منظر وإن كان صوتا ما تلتقطه الكاميرا، وإن خلا من أي شخصيّة أو تصرّف أو فعل تقوم به»[4]، ومن أمثلة ذلك ما نراه ضمن مشهد يصوّر الشكل الخارجي لبيت، أو يصوّر غرفة استقبال مركزا على محتوياتها كالثريات والمفروشات والأثاث.

[1] إنجا كاريتنيكوفا: كيف تتم كتابة السيناريو، تر: أحمد الحضري، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999، ص: 08.

[2] أشرف توفيق: كتابة السيناريو تدريبات وتطبيقات، العربي للنشر والتوزيع، مصر، 2016، ص: 37.

[3] المرجع نفسه، ص: 38.

[4] المرجع نفسه، ص: 49.

▪الحوار المكتوب/ فعل الشخصية الوجودي:

الحوار هو الكلام الذي يدور بين الشخصيات داخل النّص، سواء أ كان ذلك الحوار بين شخصيتين مختلفتين أم حوارا مزدوجا لشخصية واحدة. وللحوار في الفيلم السينمائي «ما يميّزه ويجعله مختلفا عن أنواع الحوار الأخرى، في الرواية الطويلة والقصة القصيرة والمسرحية والتمثيلية الإذاعية، فهو عامل مساعد أو مكمّل. إنه يستعمل فقط لتوضيح اللقطة أو المشهد»[1]، بالإضافة إلى ذلك يعمل الحوار على إضفاء جمالية على النّص، ويوضح مسار الأحداث في كثير من الأحيان. وحينما نتحدث عن الحوار، فنحن بالتالي نتحدث عن قالب تبادل الشخصيات عبارات منتقاة حسب سير الأحداث وحاجتها للتواجد في النص مما يعني وجود تفاعل درامي سلبا كان أو إيجابا، بين تلك الشخصيات يعزّز من فعل الوجود الذي تمارسه الشخصيات من خلاله، فهو «يعبّر عن الشخصيّة صاحبة الكلام ويبلورها ويعبّر عن الموقف فيجب أن يكون بسيطا وسلسا حتى يفهمه ويتتبعه جميع الناس»[2]، وهكذا يقدّم الحوار الشخصية كما يقدّمها مظهرها الخارجي وبنيتها المورفولوجية؛ لأنّه «أداة من هذه الأدوات وعامل مساعد لتوضيح أو تفسير ما صعب إيضاحه لأن الحوار في الفيلم يتعاون مع باقي الوسائل الأخرى لإيضاح المعنى المطلوب ولتعميق الأثر الذي ينشده السيناريست، وفي الفيلم يجد المؤلف نفسه في عالم يختلف تماما عن عالم المسرح، لأنّ عالم الفيلم يعتبر الفنيين فيه أهم من الفنانين أو يتساويان معا»[3].

يمكن أن نصنف فاعلية الحوار السينمائي في تعزيز فعل الوجود الذي تمارسه الشخصيات إلى ثلاثة أضربٍ هي: الوجود السطحي، الوجود العميق والوجود الديناميكي؛ إذ يمكن أن يكون الحوار سطحيا أو عميقا أو ديناميكا تبعا لعدة عوامل مسبّبة تتمحور حول نوعية الفيلم الذي يعكف الكاتب على كتابته، إذا ما كان فيلم دراما واقعية أو خيالٍ علمي، أو بوليسيا. وكذلك طبيعة توزيع الأدوار في النص حسب شخصيات الفيلم؛ كأن تكون الشخصية منطوية قليلة الكلام، أو أن تكون ثرثارة مرحة، أو أن تكون ذات فلسفة، أو قروية بسيطة أو غير متعلمة مثلا. فطبيعة الشخصية في القصة يمكن أن تحدد مسار الحوار الذي

---

[1]تحسين محمد صالح: أدب الفن السينمائي، ط1، الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص: 101.

[2]المرجع نفسه، ص: 102.

[3]المرجع نفسه، ص: 102.

ستتبعه، من خلال الكم والكيف أيضا. بالإضافة إلى المسببين آنفي الذكر، نجد مسببا ثالثا يتعلق بأداء الكاتب في النص نفسه وإذا ما كان متمكّنا من أدواته في كتابة السيناريو، وإذا ما احتوى الخطاب المكتوب على معالجة جيدة للفكرة، وإذا ما كان كاتب النص قد اقتنع بأهمية ما يكتب وما الذي يريد أن يقدمه للجمهور من وراء النص.

وتكمن أهمية معرفة الكاتب لفاعلية الحوار التي يتبعها نصه، في إدراك مكامن الضعف والقوة في الحوار، مما يساعده على التنقيح السليم لعدّة عناصر داخل النص منها الخطوط الدرامية والإمكانيات التي رسمها لكل شخصية مسبقا لحظة صنعه لتلك الشخصية في نصه في أول ظهور لها. بل وتذهب أبعد عن ذلك في مساعدته على ترتيب المشاهد أيضا، وعليه وجب أن يعبر الحوار عن الشخصية صاحبة الحديث ويحدد من هي. كما وجب أن يتميز الحوار بمفردات منتقاة بعناية وتكون مختصة بالشخصية الفلانية متصلة بالسيناريو ككل. بالإضافة إلى ضرورة أن يعكس الحوار الجو العام والخاص للشخصية بمعنى نواحيها السلوكية الظاهرة بشكل عام وانفعالاتها الداخلية بشكل خاص بما يتناسب ووصف الشخصية وسير الأحداث كما رسمه الكاتب.

«وعلى هذا نجد أن الحوار في الفيلم جزء من الكلّ لا معنى له بمفرده وقد لا ندرك مغزى الحوار في بعض المشاهد إذا قرأناه منفرداً»[1]، ولذا فهو يأتي ضمن السيناريو موجّها للأداء والتمثيل.

2.2. شعرية الخطاب الصوتي/ الوجه الآخر للصورة:

الخطاب السينمائي خطاب موجه للإدراك الحسّي، ولذا فإنّ هذا الإدراك مرتبطٌ في بُعده المسموع بالأصوات المصاحبة للعمل السينمائي، وهذه الأصوات هي ما يمنح المشهد أو اللقطة تأثيرا مضافا للصورة، قد يصل في بعض الأحيان إلى التفوّق عليها، بخاصة حين يكون الفيلم السينمائي يشتغل على البعد السيكولوجي، كأن يكون فيلم رعب أو فيلما رومانسيا، وقد كانت السينما الصامتة من قبل تعتمد على اللقطة السينمائية المعبرة، والتعبير المجازي في الصورة لغياب الحوار أو حتى الموسيقى فيها. لذا لجأ المخرجون في هذا النوع من السينما إلى تكثيف المشاهد الرمزية ذات الدلالة المجازية لإيصال أفكارهم، مما جعلها قادرة على

[1] تحسين محمد صالح: أدب الفن السينمائي، ص: 102.

الوصول إلى جميع المشاهدين في العالم مهما اختلفت اللغات. ويعود تاريخ آخر فيلم صامت إلى سنة *1926*؛ إذ تمكن المخرجون بعد هذا التاريخ من المزج بين الصورة والصوت، ورغم توقف هذا النوع السينمائي، فقد عاد للظهور عام *1954* بإنتاج فيلم صامت بعنوان «اللص»، وآخر عام *1976* من إخراج ميل بروكس، لكنهما لم يحققا رواجا، كما ظهرت محاولة جديدة عام *2012* لإحياء هذه السينما من خلال الفيلم الفرنسي «الفنان» «*l'artiste*» الذي توّج بعدّة جوائز في مهرجان «كان *Cannes*» السينمائي بفرنسا، ونال *Jean Dujardin* أوسكار أحسن ممثل في دور رئيسي عن دوره في الفيلم.

والصوت في العمل السينمائي ثلاثةُ تمظهرات هي:

- أصوات الممثلين الحوار مجسّداً:

يأخذ الحوار المكتوب طابعا حقيقيا حين توزّع الأدوار على الممثلين، ويتحول الحوار من الصيغة الكتابية إلى الصيغة الملفوظية، فيكون الممثل حسب السيناريو وبإدارة المخرج متقمصّا للشخصيّة السينمائيّة، ويجعل من الكلام المسند إلى الشخصيّة التي يؤدّي دورها كلاما مؤثرا؛ إذ يكتسب صوته نبرة تتلاءم مع الحوار، كما قد يضفي على الكلام أصواتا أخرى من قبيل البكاء أو الضحك أو الشهيق، وهي الأصوات التي تتوافق مع الموقف، والممثل ليس مضطرا إلى رفع صوته «طالما أن الميكروفونات ستلتقط أيّ مستوى يستخدمه، بينما يمكن للتقنيين أن يعدّلوا صوته»[1]، فهو في ذلك مختلف عن الممثل المسرحي، الذي يضطر إلى تكييف صوته حسب حجم القاعة التي يؤدي فيها تمثيليته.

يرتبط نجاح العمل السينمائي بعدّة عناصر، يعدّ أداء الممثلين أحد أهمّ تلك العناصر، والأداء بالإضافة إلى أنه حركات وأفعال فهو أيضا أصوات، إنه في المجمل تشخيص، و«يعتمد التشخيص السينمائي على انصهار الممثّل والشخصية، فإذا كان الممثل قادرا على إقامة صلة وصل بين ذاته وتجاربه وبين الشّخصية عبر تعديلات الحوار والأفعال الصادقين معه، كممثل وكشخصية معا، فإنه سيخلق تشخيصا عضويا حاذقا»[2]، قادرا على تبليغ الرسالة الموجودة في الفيلم، وإحداث التأثير المطلوب في المشاهد.

---

[1] ماري إلين أوبراين: التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2012، ص: 90.

[2] المرجع نفسه، ص: 66.

▪المؤثرات الصّوتيّة/ دعمُ عوالم الصّورة سمعياً:

هي تلك المواد الصوتية -طبيعية كانت أو اصطناعية- التي تُضاف إلى العمل الفني لتعطيه مزيدًا من التشويق والجاذبية والتأثير وتوضيح الأفكار ولفت الانتباه لمضامين الفيلم سواء أكانت مباشرة أم غير مباشرة، والجدير بالذكر أن المؤثرات الصوتية ليست من أساسيات العمل الفني، غير أن عدم استخدامها في العمل قد يفسده؛ إذ إنّ انعدام وجودها قد يُعرّض المشاهد لالتباس بعض المضامين، وحدوث حالة من عدم الفهم أو سوئه.

والمؤثِّرات الصوتية غالبًا ما يتم اللجوء إليها في الأعمال السينمائية أكثر من أي مجال آخر؛ لأنها تساعد المخرج كثيرًا في توصيل الفكرة المطلوب تصويرها، كما تساعد وتُيَسِّر الأمر كثيرًا أيضًا على «المونتير» -المتخصص في تحرير وتنسيق وتعديل الأفلام وأعمال المونتاج- فقد يستعملها لتوضيح وإبراز فكرة ما كانت لتأخذ منه ساعات طويلة على برامج تعديل وتنسيق الفيديوها؛ لأنها «تعمل على خلق الجوّ العام الذي يساعد على اندماج المشاهد،(...) فضلا عمّا تحقّقه المؤثرات الصوتية من تأكيد الجوّ العام، وإضفاء روح الواقعية في تفاصيل الصورة الصوتية للحدث»[1].

ثمّ إن استخدام المؤثرات الصوتية يكون من أجل إبراز ماهية وطبيعة المكان الذي يتمّ التصوير فيه، وتُعَد تلك وسيلة سهلة لتوضيح المشهد وإزالة الغموض لدى المشاهدين، كما أنها توفر على المخرج الكثير من الأعباء، وكذا التيسير على المنتج بتوفير الكثير من الأموال التي كان من الممكن إهدارها في وضع لافتات ومحال وإضافة مشاهد وحوارات بين الشخصيات لمجرد أن يتعرف المشاهد على طبيعة المكان.

على سبيل المثال يمكن استعمال أصوات الناس والباعة المتجولين الذين ينادون على سلعهم، وصراخ الأطفال والمارّة ليعرف المشاهد أن المكان الذي تتواجد الشقة التي يتمّ تصوير المشهد فيها هو حي شعبي.كما قد يحتاج أحد صانعي الأفلام لتصوير مشاهد في أماكن غريبة أو نادرة أو مستحيلة الوصول إليها، وهنا يتم الاستعانة بالمؤثّرات الصوتية لتوفير مثل تلك الأصوات، وإقناع الجمهور بواقعية المشهد وأنه تمَّ في المكان المناسب، وعلى سبيل المثال

[1]هشام جمال الدين حسن: نُظم الإنتاج السينمائي، أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، مصر، ص: 27.

قد يحتاج أحد المخرجين لإبراز مظاهر الخوف والرعب في مسلسل يستعرض قضية خاصة بالفضاء والكائنات الفضائية، حينها يستعمل مؤثرات صوتية غريبة ومخيفة توحي بأن المكان بالفعل به كائنات أخرى غير الإنسان. ويمكن استعمال تلك المؤثّرات عند عدم القدرة على التصوير في مكان بعيد كالغابات والصحاري المليئة بالحيوانات المفترسة، وهنا يمكن تشكيل البيئة المناسبة للتصوير باستعمال الديكور، وباستخدام المؤثّرات الصوتية من خلال دمج أصوات تلك الحيوانات وكأن المكان هو نفسه في الواقع.

بالإضافة إلى وصف المكان، يعدّ استعمال المؤثّرات الصوتية في وصف الزمان من أفضل الحلول الفنية لتوضيح توقيت وزمان تصوير لقطات ومشاهد ما. فعلى سبيل المثال يمكن دمج صوت الديك للدلالة على أنه توقيت الفجر أو الصباح الباكر، أو صوت صرصور الحقل ليشير إلى أن هذا الوقت مساء أو ليلا.

تُعدّ المؤثّرات الصوتية من أفضل الوسائل التي يمكن الاستعانة بها للتأثير في المُشاهد، حيث تؤكد لديه طبيعة المشهد وترسِّخ فيه إحساسًا بالواقع. وفي الغالب لا يخلو فيلم سينمائي من هذا النوع من المؤثرات الصوتية بخاصة الأفلام الرومانسية أو الإثارة أو الرعب.

- *الموسيقى التصويرية* الرّهان على الذوق الفني:

ارتباط الموسيقى بالغناء فقط، بات مفهوما تقليديّا؛ إذ صارت الموسيقى موظّفةً في كافّة القطاعات، لعلّ أبرزها القطاع السينمائي، حيث يعتبر بعض النّقاد أن الموسيقى التصويريّة التي تصاحب الأفلام، تمثل فعلياً نصف الصّورة، على الرّغم من أنّ المُشاهد العادي لا يلقي بالاً للموسيقى التي تصاحب المُشاهد، خصوصاً إذا كانت من نوعيّة أفلام الإثارة، ولكن يبقى لهذه الموسيقى حضورها وأهميتها وانعكاساتها على النفس، بغض النظر عن مدى درجة الاهتمام بها.

تشكل الموسيقى جزءاً مهماً من حياة الإنسان؛ إذ صارت تطبع كثيرا من تفاصيل حياته، وباتت تمثل انعكاساً لحالاته النفسيّة المتعدّدة. وانسحب ذاك الواقع لينطبق على الأفلام السينمائية؛ حيث إن الموسيقى صارت تمثل جزءاً مهمّاً من تركيبتها الفنية، بفضل تعبيرها عن حالات التوتّر الدرامي في المَشاهد السينمائية، وأيضاً تعكس الحالة النفسيّة

للممثّل من خلال مرافقته عند تأديته الدور المنوط به. وسيجد المتابع للنتاجات السينمائيّة والموسيقيّة، أن العلاقة بينهما متجانسة تماماً؛ إذ لا يمكن لأيّ طرف الاستغناء عن الآخر، على الرّغم من أن الموسيقى لم ترافق السينما منذ البداية، بل تمّ توظيفها بالتدريج فيها، لتنخرط بعدها وبقوة في تركيبتها.

تبدأ مرحلة تأليف الموسيقى التصويريّة بعد الانتهاء من عملية تصوير الفيلم، فيطّلع المؤلف الموسيقي على مشاهد الفيلم والسيناريو، حتى يتمكن من صياغة مقطوعات موسيقية مختلفة، تتماشى مع إيقاع مشاهد الفيلم التي يكون المؤلف قد عاش أجواءها، وأدرك مضامينها.

كرونولوجيًا وفي فترة العشرينيات من القرن الماضي، حين كانت الأفلام لا تزال غير ناطقة، سنجد أن الموسيقى التصويرية لم تكن موجودة في السينما، وهو ما جعل الأفلام تفتقد إلى تلك الإثارة التي تقدّمها الموسيقى التصويريّة، ولتجنّب ذلك قام بعض المخرجين بمحاولة إقحام الموسيقى التي بدت حينها متسللة على الأفلام، على اعتبار أنها ستعطي مزيداً من الحيوية للفيلم، ولذلك لم توضع الموسيقى التصويرية حينها بهدف المساهمة في إيصال الدراما التي يقدمها الفيلم، وإنما وُضعت لمجرد التجربة فقط لمعرفة مدى قدرتها على جذب المشاهد إلى الفيلم. في حين نجد أن التوجه في عقد الثلاثينيات من القرن نفسه، اختلف تماماً في هذا الشأن، وبدأ هذا التحول مع ظهور مؤلفين موسقيين تمكّنوا من تأليف مقطوعات موسيقية تتناسب بشكل ملحوظ مع أحداث الفيلم وتلاعبت إلى حدّ كبير بعواطف الجمهور.

وقد ازداد اهتمام الجمهور بالموسيقى التصويرية، بخاصة عندما أصبحت الأفلام تتضمن أغان لمغنين معروفين، مثلما حدث في فترة الستينيات التي شهدت ظهور نجوم معروفين، مثل: *الفيس بريسلي، كليف ريتشارد، فرقة البيتلز*. وهؤلاء ساهموا بفاعلية كبيرة، في إدخال أغانيهم إلى عدد من الأفلام السينمائية. «وقد يتطوّر الأمر إلى استعراض جماعي ضخم، يغني فيه أكثر من شخص،ويرقصون من خلال تصميم رقصات ومشاهد متعدّدة

متلاحقة ومتعددة الألحان»[1]. وهكذا تكون قد برزت ظاهرة الأفلام الموسيقية التي تضم الكثير من الغناء والرقص، مثل فيلم «ماري بوبنز» و«صوت الموسيقى».

وفي العقد الموالي وما تلاه، تمكّن صُنّاع السينما من الاشتغال بشكل أكبر على تقديم موسيقى تصويريّة تخدم الفيلم أكثر مما يخدمها هو، مبتعدين عن السينما الغنائية وسينما النّجم الغنائي، ليحلّ محلها موسيقى تعبيريّة أكثر، اعتمدت في بعض الأحيان على التأليف الموسيقي الالكتروني، وممّا لا شكّ فيه هو أنّ الموسيقى التصويرية في العديد من الأفلام، أصبحت مؤثرة جداً ولافتةً للانتباه، وكذلك قادرة على أن تعيش لفترات طويلة، كما حدث في أفلام «العراب» للملحن *نينو روتا* «*Nino Rota*»، و«ملك الخواتم» لـ *هوارد شور* « *Howard Shore*». وبدت فيها الموسيقى ذات حضور قوي، لا مجرد إضافة على المشهد السينمائي، فالموسيقى التصويرية عنصر فني «لا بدّ أن يكون لها دور رئيسي في الحدث بل لا بدّ أن يكون دورا معبّرا ومشاركا، وليس فقط خلفية للحدث»؛[2] لأنها تمتلك جملة أنماط شيقة ومؤثرة على المشاهد.

3.2. شعرية الخطاب المرئي/ جمالية الإدهاش البصري:

يُعدّ المدرَك الحسّي أداةً للمعرفة ومكوّنا مبدئيّا للوعي الإنساني، والسينما في قوتها ورونقها، تحيل أكثر إلى الإدراكية الحسّية، لأنها تقوم على الذائقة الجماليّة، والبصريات المدهشة، واستفزاز المشاعر والخيال، وبالتالي التحفيز على الإدراكية المعقولية. لذا لا يمكن أن تكون أداة توصيل الفيلم للمشاهد مجردةً؛ فليس هناك فيلم دون صور، وخيال سينمائي، وإبداع بصري، ومؤثرات بصريّة وماكياج وإضاءة وألوان، تساهم كلها في خلق الحكي بالإيهام، والوصول بالمشاهد إلى ذروة الاستمتاع بما يشاهده، كما توصل له الرسالة التي اشتغل صانعو الفيلم على تبليغها. والسينما خطابٌ بصري، يعتمد على العناصر الحسّية التي يمكن إدراكها بصريّا لتشكيل الصورة السينمائية، والمخرج هو المسؤول الأوّل عن نمذجة هذا الخطاب وفق رؤيته الخاصة؛ لأنّ «العنصر الأساس في عمل المخرج

---

[1] محمود قاسم: الفيلم الغنائي في السينما المصرية، وكالة الصحافة العربية، مصر، 2018، ص: 07.

[2] حسن حداد: تعال إلى حيث النكهة، رؤى نقدية في السينما، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2009، ص: 34.

التلفزيوني أو السينمائي هو التّكوين الصّوري، فهو الأساس الذي يستند في التعبير والدلالة على أيّ فكرة أو رؤيا، إن لم تكن الرّؤيا هي التّكوين بحد ذاتها، فأيّ رؤيا إنّما هي مجموعة من التكوينات التي تعبّر عن موقف أو حدث، يروم الرّائي التجسيد، والتكوين الصوري هو الدعامة التي تكمن في العمل الإخراجي الصوري لتحقيق الرؤية»[1]، والمخرج بعد ضبط رؤيته للسيناريو، يعمل مع فريق عمله على تكوين هذه الصورة، اعتمادا على أربعة عناصر أساسية تتمثل في: الإضاءة، الديكور، الألوان والمكياج، وبعض هذه العناصر أشار إليها لوي ديلوك حين قسم «الكتابة السينمائية إلى أربعة عناصر هي الديكور، الضوء، الكثافة والقناع»[2].

- فاعلية الإضاءة في تشكيل الصورة والانفعالات:

تتمثّل أهمية الإضاءة في كونها «العنصر الخلاّق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى... إذ إنّها تساهم على الأخصّ في خلق الجو»[3]، الذي من شأنه أن يمنح المشاهد إدراك الزمن والمكان اللذين تدور فيهما الأحداث. وتعمل الإضاءة على إبراز معالم الفيلم، فالإضاءة في الفيلم البوليسي تختلف عن الإضاءة في الفيلم الكوميدي، وإضاءة أفلام الرعب لها أسلوبها الخاص، فهي تختلف تماما عن الفيلم الاستعراضي أو الموسيقي، وهنا نجد أن توصيات المخرج لمدير التصوير وفنيّي الإضاءة لها من الأهمية القدرُ الذي يساعد على تحديد هويّة الفيلم ونوعيته.

الإضاءة في العمل السينمائي تعتمد على مصدرين أحدهما طبيعي متمثّلا في ضوء الشمس بخاصة إذا كان التصوير يجري في موقع خارجي، والآخر صناعي متمثلا في أضواء المصابيح والكشافات إذا كان التّصوير يجري في موقع داخلي أو موقع خارجي ليلا، والتصوير الداخلي حين يعتمد على الإضاءة الصناعية، يجعل المدرك الحسي يبدو بارزا في مناطق بعينها، ويعمد المخرج إلى التّركيز على تلك النّقاط دون غيرها بفضل الضّوء، بخاصّة إذا كانت اللّقطة مقرَّبة من وجه الشخصيّة، أو مضخّمة؛ حيث «تنتج عن هذه الإضاءة ظلال قوية غامقة في الجانب الأيمن من الجسم، وفي الخلف مباشرة. أما في حالة التصوير المكبر للوجه

[1]عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، مصر، الدار الثقافية للنشر، 2018، ص، 73.

[2]عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما، الصورة والتعبير، لندن، E-KUTUB، 2017، ص، 40.

[3]مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، القاهرة، أقلام عربية للنشر والتوزيع، 2017، ص، 72.

فتظهر ظلال قوية في بعض مناطق الجهة اليمنى من الوجه منطقة العين والرقبة فتزيد الإحساس بالعمق الفراغي»[1]، وتوهم المشاهد بالبعد الثالث، وتمنحه تصوّرا واقعيا لتعبيرات الوجه التي هي تجسيد لانفعالات الشخصية.

- الديكور/ شخصيّة سينمائيّة:

يُركّز صنّاع السّينما على الدّيكور، ويراهنون على دوره في نجاح العمل السينمائي، بما هو وسيلة للتّعريف بشكل غير مباشر بقصّة الفيلم وزمن أحداثه، وكلمة «ديكور *décor* هي كلمة فرنسية الأصل، يقابلها في الانجليزية، *setting/sets*، والكلمة الفرنسية الأكثر شيوعا وشمولا لأنها تشمل المناظر والأثاث والخلفيات، وعادة ما يُعنى بها التجميل الزخرف، وتثير في الذهن بعض الصور الجمالية»[2]، وغالبا ما يركّز مسؤول الديكور في الفيلم على الديكور الداخلي؛ لأنّ «ديكور المناظر الدّاخلية هو الأجدر بالاهتمام، إذ إنّه يعطي الحرّية الكاملة للسيناريست وللمخرج في خلق الجو المناسب للأحداث وهو في الوقت نفسه يساعد على بلورة رؤية كل منهما، لأن الدّيكور الدّاخلي بمثابة تجسيد للحالة النفسيّة للشخصيّات في الفيلم»[3]، وقد يقدّم الدّيكور دورا في العمل من خلال إحالته على واقع الشخصيّات وأمزجتها ورغباتها ومستواها الثقافي والمادي.

[1] عبد العزيز قاسم محمد الطائي، التصوير الفوتوغرافي علم وفن، مرجع سابق، ص: 169.

[2] كرم شبلي، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، ط1، السعودية، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، 1977، ص 177.

[3] تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، مرجع سابق، ص 117.

- المؤثرات البصرية/ جمالية الإدهاش:

المؤثرات البصرية هي التقنيات التي يستخدمها صناع الأفلام كي يستطيعوا خلق ما ليس حقيقياً وإظهار ما يستحيل ظهوره، وما ليس له وجود فعليّ في الواقع، ومن أجل هذا يستخدمون كل طريقة وحيلة متاحة أمامهم، فالديناصورات لم تعد موجودة على ظهر الأرض لكنها موجودة في الأفلام السينمائية بفضل تقنية *CGI*، وكذلك هي الحال بالنسبة للكائنات الفضائية، أو العوالم الموجودة تحت الأرض أو تحت الماء، فعلى الرغم من استحالة وجود كل هذا واقعيا بسبب كونها خيالات جامحة، غير أنّنا نشاهدها وكأنّها موجودةٌ في الأفلام التي نراها كل يوم في صالات السينما، فكيف يستطيع صنّاع الأفلام أن يظهروا كل ذلك على الشاشة؟ وكيف يستطيعون تصوير هذه اللقطات وجعلها مقنعة لأبعد حدّ ممكن؟

الميلاد الحقيقي لهذه المحاولات التقنية التي عادةً ما تعرف بالخدع السينمائية، كان على يد السينمائي جورج ميليه *Georges Méliès* «واضع التقاليد الانطباعية السينمائية، حيث أنتج مجموعة من الأفلام السينمائية المغرقة في الخيال والتي ترتكز على الأحداث الخيالية البحتة، مثل فيلم رحلة إلى القمر *1902*»[1]، وقد ظلت المؤثرات البصرية تشهد تطوّرا حتى بلغت أوج تطوّرها في الألفية الجديدة مع تقنيات فاقت بدقتها تقنية التصوير ثلاثي الأبعاد، اعتمادا على البرامج الالكترونية وبرامج الجرافيك.

- الكادر السينمائي/ أساس الفيلم:

الكادر السينمائي هو الإطار الذي تلتقطه الكاميرا ويصوّره المصوّر، ويكون هو أساس المشهد الذي يتكون من مجموعة كادرات متلاحقة، وتأتي أهمية الكادر السينمائي من منطلق تأسيس بنية المشهد على المكونات الموجودة داخله، والتي عادة ما تحتكم إلى «البراعة في اختيار ملابس الممثلين التي تتماشى مع بعضها البعض، والتي تتماشى مع ألوان الخلفيات والديكور، والبراعة في اختيار زوايا للكاميرا تقوم بتصوير أشياء داخل الكادر، وهذه الموجودات تكون منسجمة مع بعضها العض في تناغم ولا تشكّل تنافرا حادّا»[2]، بالإضافة إلى

[1] عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما، الصورة والتعبير، مرجع سابق، ص-ص: 37-38.

[2] أشرف توفيق: كتابة السيناريو تدريبات وتطبيقات، مرجع سابق، ص: 71.

ذلك يعتمد الكادر السينمائي على براعة المصوّر وحساسيّته في تتبع الحركة داخل الإطار، أو توزيع الكتل الثابتة والمتحرّكة داخله، وهو الأمر الذي يتطلب رؤية دقيقة تعتمد على توزيع هندسي للموجودات داخل الكادر، بالإضافة إلى حرصه على عدم إظهار أي شيء لا يتناسب وثيمة الفيلم، فلا يمكن أن نرى ضمن كادر فيلم تاريخي أعمدة الكهرباء، أو طائرة تحلق في سماء الكادر.

- المونتاج/ خطوة ما قبل الختام:

المونتاج كلمة فرنسية *Montage* تعني التركيب أو تحرير الفيديو، ويقصد بتقنية المونتاج تلك العملية التي يتمّ من خلالها ترتيب لقطات الفيلم وتحديد طريقة الانتقال من لقطة لأخرى، مع معالجة اللقطات،والمونتير (المجمّع/ المركّب) هو الشخص الذي يقوم بأعمال المونتاج، ودوره لا يقلّ أهمية عن دور المخرج أو السيناريست، فالمونتير هو الذي يقدّم حكاية الفيلم المرئية من خلال التسلسل والإيجاز والإيقاع. لذا وجب أن يمتلك حساً فنياً، ودراية بوظائف اللقطات والقطع. والفارق بين المخرج والمونتير يتمثّل في كون المخرج يبدع من الخيال، أمّا المونتير فيبدع انطلاقا من المادة المتوفرة بين يديه.

ومرحلة المونتاج تبدأ عملياً بعد الانتهاء من مرحلة التصوير، وفيها يتم ترتيب اللقطات، وإزالة الأجزاء الزائدة في اللقطة، وإضافة المؤثرات وعمل مزامنة للصوت مع الصورة، وبالتالي تقديم الصورة النهائية للعمل السينمائي، و«المونتاج في أبعاده الدلاليّة، يوحي بأنه ضرورة فنّية تقنيّة وبأنه كتابة ثانية وحاسمة في سيرورة الإبداع السينمائي»[1]، لذا لا غنى لأيّ عمل سينمائي عنه، وتظهر أهمية المونتاج القصوى في ترتيب المشاهد، التي غالبا ما يكون التقاط كادراتها جاء بشكل غير منتظم حسب سيرورة السرد الفيلمي، وإنما جاءت تبعا للإمكانيات المتاحة للمخرج والمنتج، أو تبعا لاستعدادات الممثلين وما يتعلق بهم من ملابس وديكورات، فيأتي المونتير لإعادة سرد القصة حسب ما هو موجود في السيناريو لا حسب ما تمّ تصويره.

[1] فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، ص: 134.

- الإخراج/ الفيلم في صورته النهائيّة:

الإخراج هو عملية قيادة العمل الفني، والمخرج هو المسؤول الأول والأخير عن ظهور العمل الفني على الشاشة، فالمخرج لا يصور ولا يقوم بالمونتاج ولا يؤلف الموسيقى ولا يبني الديكور ولا يوزع الإضاءة بنفسه، لكن دوره يوجب عليه أن يكون موجودا في كل مرحلة من تلك المراحل، ليقرّر أغلب العناصر الفنية الداخلة في بناء وتكوين الصورة، من اختيار اللّقطات والزوايا والمؤثّرات البصريّة والصوتيّة والتكوين وحركة الكاميرا والمونتاج، والجميع يحتاجون إلى قراره الذي يحسم الأمر فيما يقدمونه؛ لأنّهم جميعا يعملون وفقا لرؤيته.

ويشير تعبير الإخراج الذي تعود جذور نشأته إلى المسرح، إلى التأثير المشترك الذي يعطيه الممثلون مع كل عناصر المشهد الفيلمي، فأداؤهم التمثيلي والماكياج والأزياء، وكذلك المشهد وما فيه من إضاءة وديكور، كلها توليفة تقدّم صورةً أوليّة للعمل السينمائي، يعمل المخرج على إدارتها وتبليغها الشكل النهائي بمعية الفريق التقني، «فإنّ المخرج يجب أن يقترب من العمل بذهن صاف كالممثل تماماً، ثم يجب أن ينموَا معاً، ليحقق المخرج فرصة الإبداع الفنّي، وفرصة الإفادة من إبداع الممثّلين»[1] من ذلك أنّ السمات التي يريدها المخرج في وجه الممثل لا يكفي أن تتجلى على وجهه وهو يمثل فحسب، بل يجب أيضا أن تكون من نوع تستطيع الكاميرا أن تسجله، والمقصود التعبير الذي تستطيع الكاميرا الإفصاح عنه؛ إذ يمكن للقطة قريبة أن تسجل الحركات الدقيقة للوجه.

أما الدّيكورات والإضاءة فالمخرجون يقررون استخدام الديكور الداخلي أو الخارجي مع استخدام إضاءة معينة ملائمة للواقع المنقول وطبيعة الحدث أيضا لإظهارها بصورة أكثر جاذبية وواقعية، كما أن درجة الدقة التي ينجزها المخرج عالية جدا، لأنّه يستطيع أن يعيد تصوير الأشياء والناس حتى يحصل على ما يريده بالضبط، كما لا يمكن أن نعزل الإخراج عن السيناريو لكونهما متلازمين في تحقيق أي عمل سنمائي، فالمخرج يخرج العمل على الورق أولا قبل أن يتحول إلى صورة، من هنا كان عليه أن يتقن السيناريو قبل كل شيء، فهو سيقوم بعملية تقطيع *découpage* السيناريو وهو ما يبيّن التكامل الحاصل بين كتابة السيناريو من

---

[1] أشرف فالح الزعبي: الدور الاتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني، ط1، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، 2012، ص: 82.

جهة والإخراج من جهة أخرى، و«الشواهد كثيرة على مثل هذا النّجاح في تضامن المضمون المتمثّل في السيناريو، والشكل المتمثّل في الإخراج، فحينما نتناول فيلما ناجحا، فإنّنا نجد أن حجم الإبداع في السيناريو يوازي حجم الإبداع في الإخراج، فكلاهما قد تميّز بالابتكار في الطرح والمعالجة، وطريقة تناولهما للقصّة»[1]، لكن يبقى على عاتق المخرج ما هو أكبر من خلال اختيار رؤيته للّقطات وتصوّره لزوايا التقاط الكاميرا للصور، ووجود الممثلين والديكورات ضمن الكادر.

رابعاً: السينما الجزائرية، الحِقب والمضامين:

1 / السينما الثورية وثورة السينما: [1957 / 1962]

دخلت السّينما إلى الجزائر في مرحلة مبكّرة مثلها في ذلك مثل باقي دول شمال إفريقيا؛ حيث تمّ تصوير أولى اللّقطات «التي نقلت ملامح الحياة في مدينة الجزائر العاصمة عام 1896 بين السكان الأصليين والمعمّرين الفرنسيين، ووُثّقت بعدسة الأخوين لوميير الفرنسيين»[2]، لكن يبدو أن الجزائريين لم يكن لديهم ذلك الشغف بالسينما، لأسباب كثيرة يأتي في مقدمتها انشغالهم في تلك المرحلة بشؤونهم البسيطة المتمثّلة في ضروريات الحياة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية كان لاحتكار الفرنسيين للسينما والعمل السينمائي دور سلبي على اهتمام الجزائريين بالسينما، حيث لم يزد وجود الجزائريين في الإنتاجات السينمائية المبكرة، عن كونه ديكورا كبقية مكوّنات الكادر السينمائي.

ساحة الشهداء سنة 1896 بعدسة الأخوين لوميير.

وسينتظر الجزائريون إلى غاية سنة 1957، تاريخ افتتاح مدرسة التكوين السينمائي بإدارة الفرنسي روني فوتييه الذي كان قد التحق بجيش التحرير الوطني، وأشرف على تكوين

---

[1] أشرف فالح الزعبي: الدور الاتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني، ص-ص: 86-87.

[2] محمد علال: الأخوان لوميار 132 عاما على ميلاد السينما العالمية في الجزائر، *https://doc.aljazeera.net/portrait*/الأخوان-لوميير-132-عاما-على-ميلاد-السينم/، تاريخ الزيارة: 2020/04/22، 14:50.

بعض المناضلين في المجال السينمائي خدمةً للقضية الجزائرية[1] ليتمكنوا من تصوير ما يرغبون فيه هم، لا ما يرغبه المستعمر الفرنسي، كانت السينما في هذه المرحلة سلاحا آخر من أسلحة الثورة، لا تقلّ أهمّية عن أيّة وسيلة من وسائل الدّفاع عن الوطن، ذلك أنّها استُخدمت كمادّة توثيقيّة إعلامية لإيصال صوت الثورة إلى الخارج للتعريف بالقضية الجزائرية. فقد كان دور السينما في الجزائر توثيقيا من جهة، ودعائيا من جهة أخرى خلال حرب التحرير التي استمرّ لهيبها ما بين سنتي (*1962-1954*)،وكان للسينمائيين في الجزائر مَهمتان أُولاهما القيام بدعاية كبيرة من أجل التعريف بالثورة الجزائرية، والأخرى تتمثّل في التوثيق من أجل تأسيس ذاكرة فنية تحفظ أحداث الثورة. فالسينما إذن لم تكن أداة لتسلية الجزائريين حتى يروّحوا بها عن أنفسهم في قاعات السينما ويقتلوا فائض الوقت، بل كانت لها مهمّة أسمى من ذلك، حتى وإن كانت التسلية من مهام السينما التي أنيطت بها حال ابتكارها وانتشارها، ولذا فقد كانت جلّ المشاهد التي صوّرها تلاميذ *روني فوتييه* تتمحور حول ما يحدث في الجزائر الثائرة، بداية من الجبل وانتهاء بالمدارس.

إنّ ما ميّز السينما الجزائرية إبّان تلك الحِقبة الصّعبة من تاريخ الجزائر هو أنّ السينمائيين كانوا مجاهدين بحق، فهم جنود ومحاربون بما للّفظ من معنى، فمواجهة الموت في ساحة المعركة كان أمرا حتميا، وعن ذلك قال *جان ألكسان*: «إن السينما الجزائرية هي إحدى المعطيات التي أفرزتها حرب التحرير، بل إن مجموعة من السينمائيين استشهدوا في هذه الحرب »[2]، لقد كانت الحاجة مُلحّة لإيجاد سينما تواكب مسيرة حرب التحرير التي بدأت عام *1954*.

في تلك الفترة تم إنتاج أفلام كانت ثمرة تصوير المعارك خلال حرب التحرير، مثل فيلم «اللاجئون (*Les Réfugiés*)» للمخرجة الفرنسية *سيسيل ديكوجيس* الذي أنتجته في العام *1957*، وصوّر معاناة اللاجئين الجزائريين، وفيلم «الجزائر تلتهب (*Algérie en flammes*)» للمخرج الفرنسي *ريني فوتي* في العام*1958*، الذي أخرج أيضافيلم«عمري ثمان سنوات (*J'aiHuitAns*)»

[1] يُنظر: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1982، ص: 217.

[2] المرجع نفسه، ص: 217.

في العام *1961* بالاشتراك مع المخرجين الفرنسي يان لوماسون والسوفياتية أُولغا فارين، وفيلم «ساقية سيدي يوسف (*Sakiet Sidi Youssef*)» للمخرج الفرنسي بيار كليمان سنة *1958*.[1]

إن القيمة الحقيقية للأفلام المذكورة آنفا وغيرها من الأفلام التي أنتجت في تلك الفترة، تتمثّل في تقديمها الحقيقة عاريةً دون مداراة أو مواربة، مما جعلها مادة شاهدة على التاريخ، وذلك ما غطّى على ضعف قيمتها من الناحية الفنية؛ حيث كانت أفلاما تسجيلية بعيدة عن التخييل والتصوير الفني، ثم إنّ هذه السينما قد وُلدت على أرض ميدان ملتهبة، لا في أستوديوهات مخصصة للعمل السينمائي، فالعمل لم يكن آمنا دائما، وإدارته لم تكن بتلك السهولة التي توفّرت لاحقا للإنتاج السينمائي.

✓أهم أفلام المرحلة:

العنوان	المخرج	النوع	سنة الإنتاج
اللاجئون	سيسيل ويكلوجيس	وثائقي	*1957/1956*
الجزائر الملتهبة	روني فوتيي	وثائقي	*1958/1957*
ساقية سيدي يوسف	بيار كليمون	وثائقي	*1958*
عندي ثماني سنوات	أولغا فارن، يان لوماسون	تسجيلي	*1961*

2 / التأصيل السينمائي ومُخرَجَات الثورة: [*1962* / *1979*]

لم يكن من السهولة بمكان أن تتجاوز السينما الجزائرية موضوع الثورة، بكل ذلك الثقل التاريخي والخسائر الكبيرة التي قدمها الجزائريون أثناءها، جرح الثورة كان لا يزال ينزف وكان لزاما على كلّ مبدع أن يحاول المُساهمة في لأْم ذلك الجرح، عن طريق تصوير التضحيات الجسام التي قدّمها الجزائريون في سبيل حرّيتهم، أو إدانة الاستعمار الفرنسي الذي مارس وحشيته الطاغية على الجزائريين، «ممّا يعني أن أفلام الحرب شكّلت النواة الأولى للسينما الجزائرية وانعكاسا لحقائق تاريخية عرفتها البلاد»[2]، ولذا كانت الأفلام في بداياتها وثائقية كما هو الحال بالنسبة لفيلم «فجر المعذبين» لـ *أحمد راشدي 1965*، ويعد فيلم «ريح

---

[1]ينظر: جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، ص-ص: 218-219.

[2]*Brahimi Denise, 50 ans de cinéma maghrébin, édition minerue, paris, 2009, p. 21.*

الأوراس» لـ *محمد لخضر حمينة* المنتج سنة *1966*، أوّل فيلم سينمائي روائي طويل، يقدّم صورة الجزائر إبان الثورة برؤية إخراجية فنية تخييلية، تستلهم من الواقع ولكنها لا تنقله.

لم يكن عقد الستينيات حافلا بالإنتاجات السينمائية، رغم وجود المؤسسات السينمائية التي تم إنشاؤها في الجزائر المستقلّة؛ إذ تمّ «عام *1963* إنشاء الديوان الوطني للأحداث الجزائرية وإنشاء مركز التوزيع الشعبي، عام *1964* إنشاء المركز الوطني للسينما (...) عام *1965* إنشاء مصلحة السينما بالمحافظة السياحية للجيش الشعبي الوطني، عام *1967* تكوين الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائيين (...) عام *1968* إنشاء مركز لتوزيع السينمائي»[1]، لكن ذلك لم يساهم كثيرا في رفع وتيرة الإنتاج السينمائي، وظل الإنتاج شحيحا، إلا أن ذلك لا يعني تدني المستوى الفني لما كان يُقدّم في تلك الفترة، إذ اختتم *أحمد راشدي* ذلك العقد بفيلمه «الأفيون والعصا» الصادر سنة *1969*، وهو العمل الذي اقتبسه عن رواية بالعنوان نفسه لـ *مولود معمري*، ويبدو أن هذا الفيلم كان إيذانا بوفرة إنتاجية سينمائية كبيرة سيشهدها عقد السبعينيات، إذ أُنتج ما يزيد عن الثلاثين فيلما ما بين روائي درامي وكوميدي وتاريخي، وبين وثائقي تناول واقع الجزائر وتاريخها، وقد قدّمت تلك الأفلام بالإضافة إلى موضوع الثورة مواضيع أخرى مستلهمة من واقع جزائر ما بعد الاستقلال كالهجرة ووضع المرأة الجزائرية، وظروف العمّال ومستقبل الشباب، ومن ذلك ما قدّمه *سيد علي مازيف* في فيلمه «ليلى وأخواتها»، و«تجار الأحلام» لـ *محمد إفتسان*، بالإضافة إلى مواضيع أخرى تمسّ قضايا المجتمع العربي، كفيلم «العائدون» لـ *محمد سليم رياض* الذي سلط من خلاله الضوء على القضية الفلسطينيّة.

لقد احتلت السينما الجزائرية بفضل تلك الأفلام مكانةً هامّة في المشهد السينمائي العربي والعالمي، انطلاقا من قوة الإنتاجات التي شهدتها هذه السينما، ومَكْمن تلك القوّة هو قدرة ما تمّ إنتاجه من أفلام على تقديم الواقع من جهة، واحترافيّة صُنّاع السّينما على مقاربة الصورة من الواقع من جهة أخرى، وقد بلغ مجدُ السينما الجزائرية الفتيّة ذروته عندما تُوّج *محمد لخضر حمينة* سنة *1975* بالسعفة الذهبية في مهرجان «كان» الدّولي عن فيلمه «وقائع سنين الجمر»، حينها استبشر الجميع خيرا بواقع السينما الجزائرية، وتطلّعوا إلى أن

[1] جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، ص- ص: 220-221.

تغدوا رائدة على الأقل في الوطن العربي، وتُزاحم السينما المصريّة مكانتها، إن لم يكن كمّا فبالكيف وذاك كان منتهى مطمح السينمائيين الجزائريين والمهتمين بالسينما. لكنّ ذلك لم يحدث بالمنظور الذي كان يتوقّعه الجميع، فقد شهدت السينما الجزائرية تذبذبا في خط الإنتاج ما بين الكمّ والكيف، ولم تكن كل الأفلام في مستوى وقائع سنين الجمر.

✓أهم أفلام المرحلة:

العنوان	المخرج	النوع	سنة الإنتاج
الليل يخاف من الشمس	مصطفى بربع	دراما	1965
معركة الجزائر	جيلو بونتيكورفو	دراما تاريخية	1966
ريح الأوراس	محمد لخضر حمينة	دراما	1966
الأفيون والعصا	أحمد راشدي	دراما تاريخية	1969
الذهاب والإياب	أحمد لعلام	دراما	1970
دورية نحو الشرق	عمار العسكري	دراما حربية	1971
المغتصبون	الأمين مرباح	دراما	1972
هروب حسان طيرو	مصطفى بربع	كوميديا	1974
وقائع سنين الجمر	محمد لخضر حمينة	دراما	1975
تجار الأحلام	محمد إفتسان	دراما	1977
نوبة نساء جبل شنوة	آسيا جبار	تسجيلي	1978.
ليلى وأخواتها	سيد علي مازيف	دراما	1979

3/ السينما بمضامين واقعية: [1980 / 1989]

بحلول سنوات الثمانينيات من القرن العشرين، كان المجتمع الجزائري قد استوفى ما يمكن تسميته بالمجتمع الجزائري الجديد، الذي يحمل من سمات المجتمع العربي والمجتمع المغاربي ملامح متعدّدة ومتعايشة، تنضاف إليها ملامح كانت لا تزال باقية من العهد الاستعماري البائد، هذه التوليفة التي اكتنزها المجتمع الجزائري لم تكن لتغيب عن عين

الكاميرا، التي تستهويها مثل هذه التناقضات المتعايشة في شبه سلام ظاهر، في حين أنّها تُضمر غليانا داخليا ينذر بالانفجار في أية لحظة.

افتتح *محمد لفتسان* هذا العقد بفيلمه الدرامي «جلطي» الذي كتب نصه *عبد القادر علولة*، كان *جلطي* استقراءً للواقع الجزائري الأليم، الذي يعيش حالا من الانهيار بسبب الأوضاع المادية المزرية، من خلال قصة المراهق *مراد* الذي يفر من بيت العائلة بسبب بطش أبيه، ويلجأ إلى الشارع وورشات البناء بحثا عن لقمة العيش وعن المستقر رفقة أطفال الشوارع المشردين والمنفيين في وطنهم، كعنوان ثان لـ *جلطي* نجد الأعسر *le gaucher*، واليسار هو رمز المعسكر الاشتراكي الذي بدأت إرهاصات انهياره تلوح في الأفق، كان هذا الفيلم تحذيرا للجزائر من مغبة التمسك باليسار، يقول الممثّل *العربي زكال* على لسان شخصية *بوزيان* الذي يؤدّي دوره مخاطبا ابنه *مراد*: «يسراك ستجلب عليك الخراب» وذلك ما كان بالفعل.

كانت المضامين الاجتماعية بمختلف تمظهراتها مادّةً غذّت السينما الجزائرية على مدار عقد من الزمان، وبادر المخرجون إلى الاشتغال على مختلف الثيمات الاجتماعية التي برزت إبان الثمانينيات كظواهر تستدعي المعالجة، وذلك ما قام به *مرزاق علواش* من خلال فيلمه «رجل ونوافذ» *1985*، وقد كان للمرأة نصيب من الحضور السينمائي من خلال معالجة أهم القضايا المرتبطة بها، كالتعليم والعمل والزواج، وكان لكلّ من علي غالم في فيلمه «امرأة لابني» *1982*، ولـ *سيد علي مازيف* في فيلمه «حورية» وجهة رأي خاصة تبرز مدى خوفهما على وضع المرأة الجزائرية، التي كانت وضعيتها لا زالت تراوح مكانها رغم مرور أزيد من عشرين سنة على الاستقلال؛ إذ إنّها لا تتقدّم مثلما هو الحال عند الرجل الجزائري، على الرغم من أنّها تسهم مثلها مثل الرجل في بناء المجتمع؛ حيث «إن توزيع الأدوار أصبحت تتّسم بطابع ديمقراطي حيث تشارك المرأة في بعض الأدوار الأساسية من خلال التحاقها بالعمل ومساهمتها في توفير بعض الاحتياجات المادية للأسرة»[1].

تناولت السينما الجزائرية المضامين الواقعية برؤى متنوعة ومختلفة، تراوحت ما بين الدرامي والكوميدي والكوميديا السوداء، وقد اتفقت كلها على أن المجتمع الجزائري لم يصل إلى ما كان يحلم به الفرد الجزائري، بفعل مجموعة من الخطط السياسية التي أثبتت فشلها

[1] أحمد حسن الخولي: دراسات في علم الاجتماع العائلي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1991، ص: 97.

في تسيير المجتمع والارتقاء به إلى مصاف المجتمعات المتطوّرة كما كان يُمنّي السّاسة المواطنين، ففي فيلمه «خذ ما عطاك الله» *1981* يصوّر الحاج رحيم مشكلة العزوبية وتأخر الزواج بسبب التعقيدات التي ترافق الزواج لدى الأسر التي تصرّ على الاحتفاظ بعادات بالية وتطبيقها، وذلك بتقديم شخصية الدرايم الذي بلغ الخمسين سنة من عمره، في حين أنه لا يزال أعزبَ نظرا لظروفه المعيشية القاسية، لا يقدّم الحاج رحيم في فيلمه الحلول بقدر ما يقارب الإشكالية وينتقد الوضع. فـ الدرايم تزوج ولكن بامرأة متخلفة ذهنيا.

أمّا محمد الأخضر حمينة فقد تمكّن في فيلمه «ريح الرمال» الصادر سنة *1982* من أن يقدّم برؤية درامية مأساوية، صورة للمجتمع الصحراوي القابع في عزلته، بعيدا عن التنمية وعن مظاهر الحضارة، وكأنه مقتطع من حاضره، أو كأن عجلة الزمن قد توقفت به في ماضٍ قديم لا يراوحه. وعلى نقيض درامية حمينة وقريبا من كوميدية الحاج رحيم قدّم بن عمر بختي في فيلمه «الطاكسي المخفي» *1989*، مقاربة استثنائية للمجتمع الجزائري، من خلال توليفة غير متجانسة من الأشخاص يجمعهم سفر واحد في سيارة، منطلقين من قرية جنوبية باتجاه العاصمة، تلك التوليفة التي تضمنت المثقف الحداثي والمجاهد المزيف والمتدين والمشعوذة والمحتال، تحيل إلى صورة سادت المجتمع الجزائري الذي ضاع وهو يحاول ضبط تصوّر موحد لهويته، تماما كما ضاع أولئك المسافرون في مكان غريب لا يشبه جنوبهم الذي أتوا منه، ولا شمالهم الذي يطمحون إلى الوصول إليه.

بالإضافة إلى المضامين الواقعية لم يهمل صناع السينما المواضيع التاريخية، بخاصة تلك المتعلقة بالثورة الجزائرية أو المقاومات الشعبية، وقد مثّل هذا الخط الإنتاجي من السينما فيلم «الشيخ بوعمامة» *1985* لـ بختي بن عمر، بالإضافة إلى أفلام أخرى كان لـ محمد لخضر حمينة نصيب في إخراجها كفيلمه «الصورة الأخيرة» *1986*.

✓أهم أفلام المرحلة:

العنوان	المخرج	النوع	سنة الإنتاج
خذ ما أعطاك الله	الحاج رحيم	كوميديا	*1981*
ريح الرمال	محمد لخضر حمينة	دراما	*1982*
زوجة لابني	علي غالم	دراما	*1982*

الزردة وأغاني النسيان	آسيا جبار	تسجيلي	1983
الشيخ بوعمامة	بختي بن عمر	سيرة ذاتية	1985
الصورة الأخيرة	محمد لخضر عمينه	تاريخي	1986
القلعة	محمد شويخ	درامي	1988
الطاكسي المخفي	بختي بن عمر	كوميدي	1989

4 / الأزمة الجزائرية هاجسا سينمائيا: [1990 / 2009]

مع نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات من القرن العشرين شهدت الجزائر تحولات كبرى، كانت نتيجة متوقّعة للضّغط الاجتماعي والمديونية الاقتصادية والفشل السياسي، وكما تنبأت السينما في العقد السابق بهذا الانفجار، فقد رافقت الانفجارَ وإفرازاته على المجتمع، من خلال مجموعة من الأفلام قدم من خلالها صانعوها صورة للجزائر الدامية، على الرغم من أن الإنتاج السينمائي في التسعينيات كان يشهد تراجعا كبيرا بفعل تخلي الدولة عن دعمها للإنتاج السينمائي، بالإضافة إلى حلّ العديد من المؤسسات السينمائية وكذا خوف السينمائيين من خوض غمار الإنتاج السينمائي، في ظل تهديدات القتل التي كانت تطالهم.

كان مرزاق علواش أجرأ المخرجين طرحا حين قدّم سنة 1994 فيلمه «باب الواد سيتي»، وهو الفيلم الذي عرض من خلاله المخرج ظاهرة نشوء الإرهاب في أوساط الشباب بفعل غياب الوعي وتفشي غسيل الأدمغة، في حين أن منطلقاتهم ليست إيديولوجية بقدر ما هي دوافع قائمة على نوازع داخلية. وقد كان موضوع الإرهاب «حديث الساعة وحديث القانونيين والسياسيين والإعلاميين على حدّ سواء»[1] لذا لم تنأ السينما بنتاجاتها عن هذه الظاهرة، بل وقفت محللة ومنتقدة وفاضحة الأسباب والدوافع التي جعلت هذه الظاهرة تنتشر وتتفاقم وسط المجتمع الجزائري، وهذا ما عرّض كثيرا من السينمائيين إلى التهديد والتصفية أيضا.

وعلى الرغم من إقرار السلم في الجزائر من خلال المصادقة على قانون المصالحة الوطنية، إلاّ أنّ السينما لم تتصالح مع تاريخ الظّاهرة، وظلّت تُدينها وتدين كل تمظهراتها؛ لأنّ

[1] رانيا هدار، أحمد مخلوف: مكافحة الإرهاب بين مشكلة المفهوم واختلاف المعايير عند التطبيق، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018، ص: 109.

تداعيات الإرهاب ونتائجه لا زالت ماثلة للجميع، ويكفي الخوف الذي صار يسكن الفرد الجزائري، لاتخاذه دافعا لتكون السينما مهتمة بإدانة الإرهاب، بل نجد أن السينما قد زاد إقبال صناعها على معالجة هذه الظاهرة، إمعانا منهم في استنكارها، فأخرج بلقاسم حجاج فيلم «المنارة» سنة *2004*، ومحمد شويخ «دوار النساء» في *2005*، وفاطمة بلحاج «مال وطني» في *2005*، وقبلهم تمكنت يمينة شويخ من رصد تبعات الإرهاب على المرأة الجزائرية من خلال فيلمها «رشيدة» الصادر سنة *2002*، والمفارقة تتمثّل في كون جلّ الإنتاجات السينمائية التي تطرّقت إلى أزمة الإرهاب تعدّ إنتاجات مُشتركة مع مؤسسات تلفزية وسينمائية أجنبية (فرنسية أو بلجيكية...)، وما ميز أفلام هذه الشَّراكَات هو الصّدامية في الطّرح، وتقديم الصّورة على بشاعتها.

على الرغم من كثرة الإنتاجات التي تناولت العشرية السوداء وتبعاتها، إلا أن بعض المخرجين فضّلوا تعدّي هذا الموضوع والعودة إلى الطرح التاريخي كما فعل أحمد راشدي الذي ظلّ وفيا للسينما التاريخية، وكان أشهر ما قدمه في هذه الفترة فيلم «مصطفى بن بولعيد» *2008*، ويبدو أن النظام الجزائري له اليد الطولى في ذلك، من خلال رغبته في إعادة إحياء التاريخ النضالي لبعض الشهداء الذين قضوا إبان حرب التحرير، بالإضافة إلى ظهور خطّ درامي جديد فرض نفسه بقوة بفعل واقع موجود فعلا، يتمثّل في الأفلام التي تعالج ظاهرة الهجرة غير الشرعيّة، ويأتي على رأس من اشتغلوا في هذه الثيمة مرزاق علواش الذي أخرج فيلم حرّاقة سنة *2009*.

✓ أهم أفلام المرحلة:

العنوان	المخرج	النوع	سنة الإنتاج
من هوليود إلى تمنراست	محمود زموري	كوميديا	*1990*
شاب	رشيد بوشارب	دراما	*1991*
شرف القبيلة	محمود زموري	دراما	*1993*
كرنفال في دشرة	محمد أوقاسي	كوميديا	*1994*
ماشاهو	بلقاسم حجاج	دراما	*1995*

أهلا ابن العم	مرزاق علواش	دراما	1996
الربوة المنسية	عبد الرحمان بوقرموح	دراما	1997
زهرة اللوتس	عمار العسكري	دراما تاريخية	1998
رشيدة	يمينة بشير شويخ	دراما	2002
المنارة	بلقاسم حجاج	دراما	2004
مال وطني	فاطمة بلحاج	دراما	2005
بلديون	رشيد بوشارب	دراما	2006
مصطفى بن بولعيد	أحمد راشدي	سيرة ذاتية	2008
حراقة	مرزاق علواش	دراما	2009

5 / سينما الألفية الجديدة [2010 / 2019] اتجاهات متعدّدة.

كانت السنوات العشر الأخيرة غنية بالإنتاجات السينمائيّة متعدّدة الثيمات، لعدة أسباب منها:

- دعم الدولة للإنتاج السينمائي.
- ظهور شركات خاصة مهتمة بالإنتاج السينمائي والاستثمار فيه.
- التوزيع الجيد للأفلام السينمائية الجزائرية عربيا ودوليا.
- مشاركة بعض الأفلام الجزائرية في مهرجانات سينمائية وعربية وتتويجها بجوائز هامة.
- رفع مستوى حريات التعبير مقارنة بالفترات السابقة.

لهذه الأسباب وغيرها ظهرت موجة إنتاج سينمائية هامّة في الجزائر، اتخذت من حاضر الجزائريين وتاريخهم مادة لها، في أُطر دراميّة وأخرى كوميديّة، فـ مرزاق علواش عاد من جديد وبعد «باب الواد سيتي» لينبش في الأزمة ولكن بطريقة تقارب الواقع الجديد من خلال فيلمه «التائب» 2012 الذي يسلط الضوء على الإرهابي التائب الذي يصطدم بالرّفض بسبب ماضيه، بخاصة من أولئك الذين تضرّروا من ممارساته الإرهابية، وذهب علواش بعيدا حينَ أصرّ على تقديم صورة التّائب وقد احتفظ بالنّزعة الإجراميّة في داخله؛ إذ عاد طمعاً في

النّجاة من العقوبة بفضل قانوني المُصالحة الوطنيّة والعفو، «وعندما سنحت له الفرصة عادَ لقتل الأبرياء، وبذلك فالمُخرج قد أعطى رأيه من خلال الفيلم حول قانون العفو الوطني الذي تبنّته الدّولة»[1].

كما فضّل بعض المُخرجين العودة إلى الثورة الجزائريّة وتحديدا التاريخ النّضالي للشّعب الجزائري، من خلال مجموعة من الأفلام الهامّة التي قدّمت سِير بعض الشهداء مثل فيلمي «كريم بلقاسم»*2014*، و«لطفي»*2015*، لـ *أحمد راشدي* الذي تطرّق من خلالهما إلى النّضال السياسي والعسكري للشهيدين، وكان لـ *إلياس سالم* تجربة في السينما التاريخية من خلال فيلمه «الوهراني»، الذي سلّط من خلاله الضّوء على صورة المُجاهد الجزائري، الذي لا يكنّ عداوة للمدنيين الفرنسيّين بل قد يتّخذ منهم أصدقاء له، تم عرض الفيلم سنة *2014*، وتعرّض لانتقادات شديدة بسبب طرحه غير المألوف، كما قدم *لطفي بوشوشي* فيلما حول معاناة الجزائريين إبّان الاستعمار الفرنسي في فيلمه «البئر»*2016*، وقد كان له نجاح نقدي وجماهيري كبيرين، ممّا جعل الجزائر ترشحه إلى الأوسكار. وفي إطار النضال التاريخي دائما قدم *بلقاسم حجاج* سيرة المقاومة *لالة فاطمة نسومر* سنة *2014*.

أما السّينما الواقعيّة فقد كان لها نصيب هام لدى صناع السينما، بخاصة ما تعلّق بالمَواضيع ذات الصلة بالشباب الجزائري، لذا لم يتوان *مرزاق علواش* عن استعراض ظاهرة الهجرة غير الشرعية من خلال فيلمه «حراقة بلوز» *2013*، ولم يفت *مرزاق علواش* أن يثير الجدل مرة أخرى من خلال تطرقه إلى مواضيع تعدّ طابوهات في المُجتمع الجزائري من خلال فيلميه «السطوح» *2013*، و«مدام كوراج» *2014*.

ولم تكن المرأة بعيدة عن الصناعة السينمائيّة تمثيلاً وإخراجاً على غرار *ريم الأعرج* التي قدمت سنة *2015* فيلم «الظل والقنديل»، والملاحظ أنّ طرح بعض المخرجات فاق في جرأته طرح صنّاع السينما من الرّجال الذين عُرفوا بطرحهم الجريء على غرار *مرزاق علواش*، ولعلّ المخرجة *مونية مرّور* تمثّل النموذج الأبرز من خلال فيلمها المعنون «بابيشا»، وهو «مصطلح في اللّهجة المحلية الجزائرية، يقصد به الفتاة الجميلة، لكن في بعض مدن البلاد المحافظة تعتبر

[1] منصور كريمة: اتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة، بحث مقدم لنيل الدكتوراه في الفنون الدرامية، لم ينشر، كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2012-2013، ص: 92.

هذه الكلمة مخلة بالآداب»[1]، وكانت ثيمة الفيلم مواجهة المرأة الجزائرية للإرهاب وتمسّكها بقناعاتها رغم ما تشكّله من خطر عليها، ورغم أن هذه الثيمة ليست بالجديدة، ولكن الطّرح الجريء هو ما يشكّل نقلة نوعية في معالجة تلك الثيمة، وقد تمكّن الفيلم من أن يحصد عدة جوائز عربية وعالمية لعل أبرزها سيزار أحسن فيلم إنتاج أول.

✓ أهم الأفلام:

العنوان	المخرج	النوع	سنة الإنتاج
السفر الأخير	جمال عزيزي	دراما	*2010*
نورمال	مرزاق علواش	دراما	*2011*
زبانة	السعيد ولد خليفة	سيرة ذاتية	*2012*
حراقة بلوز	موسى حداد	دراما	*2013*
الوهراني	إلياس سالم	دراما	*2014*
الظل والقنديل	ريم الأعرج	دراما	*2015*
البئر	لطفي بوشوشي	دراما	*2016*
إلى آخر الزمان	ياسمين شويخ	دراما	*2017*
بابيشة	مونية مدور	دراما	*2019*

[1] بابيشا-فيلم-ممنوع-في-الجزائر-لكنها-ترشحه-للأوسكار، *https://alarab.co.uk*، تاريخ الزيارة: 2019/12/10.

خاتمة الفصل:

تعدّ الصورة من أكثر الأشياء التي ارتبطت بفكر الإنسان ومخيلته.

✓ولدت الصّورة من رحم الموت، إذ ارتبطت بطقوس الدفن والخوف من العوالم الأخروية.

✓تعدّ الصورة الذهنية أصلا لكلّ الصور، لارتباطها بمخيلة الإنسان وفكره.

✓إن السّرد الرّوائي فعل وجود إنساني بما هو فعل إبداعي لا يعترف بالحدود حتى وإن كانت اللغات عديدة فإن الإبداع واحد، والشكل السائد هو شكل ذو بُعد عالمي.

✓تعتبر الصّورة السّردية من أكثر الصور حضورا في ذهن الروائي والقارئ على حدّ السواء، والصورة تولد بداية في ذهن السّارد كمعنى ثم تتحوّل إلى صورة في ذِهن القارئ.

✓السّينما أكثر فن إنساني راهن على خطاب الصّورة.

✓الخطاب السينمائي ذو ثلاث تمظهرات كبرى يتحقق من خلالها، هي النص المكتوب والخطاب السمعي ثم الخطاب البصري، وهي التمظهرات التي تتشكل ضمن توليفة منسجمة تمنح المنجز السينمائي قيمته الفنية.

✓تطوّرت السينما الجزائرية بشكل ملحوظ في سنوات قليلة منذ بداياتها الأولى في خمسينيات القرن الماضي إلى غاية الألفية الجديدة.

✓اشتغلت السينما الجزائرية على ثيمات عديدة يأتي في مقدمتها موضوع الثورة الجزائرية، ثمّ المواضيع الاجتماعية بخاصة ظاهرة الهجرة غير الشرعية ووضع المرأة في المجتمع، ثم ظاهرة الإرهاب التي شكلت هاجسا سينمائيا منذ أفلام التسعينيات وإلى غاية الأفلام المنتجة في سنة *2019*، على غرار فيلم «بابيشة».

الفصل الثاني:

السّرد روائيا وسينمائيا، الائتلاف والاختلاف

- مقدّمة الفصل: الميثاق السّردسينمائي.
- **أولا:** روايات وأفلام.
- **ثانيا:** من التشكيل السردي إلى التصوير البصري.
- **ثالثا:** السارد السينمائي وزاوية الرؤيا.
- خاتمة الفصل.

مقدمة: الميثاق السردسينمائي:

شكّلت الملاحم الإغريقية مصدر إلهام لمبدعي المسرح الإغريقي، فقد استوحى مؤلفو المسرح ما ورد في الملحمتيْن الشهيرتين لـ هوميروس الإلياذة والأوويسا، وكتبوا العديد من المسرحيات، كـ أُسخيلوس الذي كتب (الأوويستا) التي تتكوّن من ثلاث مسرحيات: (أجاممنون) و(حاملات القرابين) و(ربات العقاب والانتقام)، ممّا يعني «أنّ الدراما لم تولد بمولد المسرح الإغريقي القديم، في القرن الخامس قبل الميلاد، بل بدت بواكيرها كبذور في أشعار هوميروس *Homeros*، أوّل نتاج للفكر الإغريقي وصل إلينا، فرغم أن هذه الأشعار تعرف باسم الملاحم، والملحمة طراز أدبي قوامه السرد والرواية، حيث إن المضمون يتّفق مع ذلك، إلاّ أنّنا مع ذلك نجد أنّ مشاهد الحوار (الديالوج) تحتلّ الجانب الأكبر من هذه المشاهد، بحيث تقف جنبا إلى جنب مع السرد القصصي»[1]، لقد كان فضل الملحمة على المسرح كبيرا، وكذلك هو فضل الرواية على السينما كبيرٌ أيضا، وإنمّا هذه العلائق بين الملحمة والمسرح من جهة والرواية والسينما من جهة أخرى، هي وليدة علائق تتكرّر بميلاد الإبداع الإنساني، تلازمه وتمثّله مادام موجودا، ذلك أنّ الرّواية وريثة الملحمة «حسب التّصوّر الذي أرساه بعض النقاد مثل: جورج لوكاتش، متمثّلا في عدّ الرواية وريثة شرعية للملحمة»[2]، والسينما وريثة «المسرح الذي ارتبطت فيه السينما منذ ولادتها، وكانت الأفلام عبارة عن تسجيل، ونقل لعرض مسرحي بواسطة الكاميرا الثابتة التي تمثّل جمهورا جالسا في مقاعده، كما يحدث تماما في صالة المسرح»[3]، والرابط القوي بين كل هذه الأجناس الإبداعية على اختلاف تجنيساتها ومسمّياتها إنما هو السرد؛ عماد القصّ ومُرشد الحكي، فالملحمة ألهمت المسرح الذي استفاد من الحوار، والرواية ألهمت السينما التي استفادت من المشهد، والملحمة أورثت الرواية المشهد، والمسرح أورث السينما دينامية المشهد.

---

[1] محمد الخطيب: المسرح الإغريقي، ط1، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 2014، ص: 24.

[2] صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص: 08.

[3] عقيل مهدي يوسف: الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2012، ص: 106.

تُعدّ الرّواية جنساً أدبيّا يتأسّس على عنصر السّرد الذي يتقاطع مع عنصر الوصف، مشكّلين بذلك إيقاعا توجّهه بنية الحدث المؤسَّسة على الأسباب والمُسبّبات، بالإضافة إلى وجود عناصر أخرى كالحوار مثلا، وما يميّز الرواية هو قابليتها لاحتواء مختلف الأجناس الأدبية من قصّة وحكاية وأحدوثة، فتصهرها وتفكّكها ثمّ تعيد بناءها، لكنّها تظلّ ملتزمة بمسار سرديّ مكوّن من سلسلة وظائف فاعلة يؤدّي السّارد فيها دور المرتِّب عن طريق تحديد توالي الأحداث، إمّا بواسطة الحوار أو الوصف، وهذا ما يؤهّل الرواية لتتحوّل إلى فيلم سينمائي بخاصّة وأنها تلتقي معه في أهمّ عنصر من عناصر بنائه ممثّلا في السّرد، ذلك أنّ السرد يمكن أن تقدّمه اللغة المنطوقة كما يمكن أن تقدّمه الصورة. فإذا كان السرد يتحقق في الرواية بفضل اللغة عن طريق توالي الجمل فهو في الفيلم السينمائي يتحقّق عن طريق توالي الصور كلّ صورةٍ تقدّم معنى دلاليا مساهمة مع باقي الصور في تشكيل المعنى الدلالي العام للفيلم.

وقد تمكّن العديد من كُتّاب السّيناريو والمخرجين – بشكل خاص– من أن يجدوا في النصوص الروائية مادّة ثريّة لصناعة الأفلام السينمائيّة، والأمر لا يرتبط بالسينما الحديثة وإنما يرجع إلى البدايات الأولى للصناعة السينمائية، حين كان المخرجون يهتمون بالقصة والمضمون بسبب غياب العناصر المثيرة بصريا وصوتيا، وقد كان من الأجدى لكلّ من يبحث عن الرواج التجاري، وكذا الجماهيرية لفيلمه، أن يبحث أوّلا عن القصّة التي تستقطب كل ذلك؛ لأنّ «السينما بطبيعتها هي قصة وسرد، سرد القصص عن طريق الصور المتحركة»[1].

[1] يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، مر: قيس الزبيدي، ط1، النادي السينمائي، دمشق، 1989، ص: 53.

أوّلاً: روايات وأفلام:

تجربة السينما الروائية في الجزائر تجربة حديثة؛ إذ يعود إنتاج أول فيلم روائي طويل إلى سنة *1969*، ويتعلق الأمر بفيلم «الأفيون والعصا» لـ *أحمد راشدي*، الذي اقتبسه عن رواية «الأفيون والعصا» لـ *مولود معمري*، ورغم أنّ العوالم الروائية بالنسبة للمدونة الجزائرية عوالم زاخرة بمختلف الثيمات وبالحكي والتجريب والتجديد، إلا أنّ المخرجين لم يستغلّوا ذلك كما فعل غيرهم من السينمائيين العرب والأجانب؛ إذ نادرا ما نجد مخرجا جزائريا مهتمّا بنصّ روائي فيشتغل على تفاصيله ويحوّلها إلى فيلم سينمائي، ويبدو جليا أنّ «القليل من السينمائيين المحترفين الذين يمارسون بانتظام في السينما الجزائرية، ويستخدم هذا النقص في الغالب لتبرير اختيار السينمائيين الجزائريين بأنفسهم معالجة النصوص الخاصة بهم، حتى لو استدعى الأمر اللجوء إلى كتّاب النصوص من أجل صقل السيناريو النهائي»[1]، ويبدو أنّ السبب راجع إلى عدم حرص السينمائيين على متابعة الجديد من النتاجات الروائية الصالحة للاستغلال السينمائي، وكذا تفضيل المخرجين الاشتغال على السيناريو بأنفسهم دون العودة إلى سيناريوهات معدّة سلفا، وهذا ما جعل عدد الأفلام الروائية المنتجة في الجزائر والمقتبسة عن روايات جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية محدودة ومعدودة.

وتنبغي الإشارة إلى أن الأفلام الروائية المقتبسة عن الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية تقسّم إلى قسمين:

- القسم الأوّل: النص جزائري والإخراج والإنتاج جزائريّان.
- القسم الثاني: النص جزائري، والإخراج والإنتاج غير جزائريّين.

وكل قسم من القسمين آنفي الذكر تمثله مجموعة هامة من الأفلام ذائعة الصيت، وعليه فإننا سنتخذ من النصوص الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية المؤشر الذي نعيّن به التجربة الجزائرية، بغضّ النظر عن الإخراج والإنتاج إذا ما كانا أجنبيين، فحسب تحليلنا للأفلام وجدنا أنّ النّص الروائي إذا كان جزائريا فإن الحضور الجزائري يتواجد في شكل مساهم في الإنتاج أو المساعدة في كتابة السيناريو أو طاقم التمثيل.

[1] أحمد بجاوي، ميشال سارسو: الأدب والسينما العربية، مرجع سابق، ص: 45.

وفيما يلي عرض بأهم الروايات الجزائرية والأفلام المقتبسة عنها، وهي النتاجات التي توفّرت لدينا ووجدنا فيها ضالتنا البحثية، فجعلناها نماذج الدّراسة، وسنتبع في عرضها هنا الترتيب الزمني.

1. الأفيون والعصا، روايةً وفيلماً:

1.1. رواية الأفيون والعصا:

- ✓ العنوان الأصلي للرواية: [1] *l'opium et le Bâton*
- ✓ اسم الكاتب: مولود معمري*.
- ✓ سنة النشر: *1965*.
- ✓ الناشر: *éditions Plon*.
- ✓ عدد الصفحات: *320*.
- ✓ أهم شخصيات الرواية: البشير لزرق الطبيب، بلعير لزرق المعلم صديق الفرنسيين والمتعاطف مع الثوار، علي لزرق المجاهد الثائر، الطيب الحركي، فروجة أخت بشير، الضابط الفرنسي ووليكلوز.
- ✓ ملخّص الرواية:

تتناول رواية «الأفيون والعصا» فترة مهمة من التاريخ الجزائري متمثلة في فترة الاستعمار الفرنسي، وقد تتبّع الكاتب مسار تطوّر شخصيّتين في الرواية هما: الطبيب بشير لزرق الذي يعيش حياة مترفة في المدينة بعيدا عن الحرب، وعلى نقيضه أخوه الأصغر علي لزرق الأُمّي الذي قرّر الانضمام إلى صفوف المجاهدين في سن مبكرة. فـ بشير الطبيب يعيش في المدينة كالأوربيين ويظهر ذلك من خلال تصرفاته واتخاذه لصديقة فرنسية، لكنّ حياته تتغير بشكل جذري بعد إلقاء القبض على مجاهد كان يبحث عنه وقد كان هو نفسه شاهدا على اعتقاله لذا يضطر للعودة إلى القرية التي يجدها لازالت غارقة في البؤس الذي تركها عليه، ولا تختلف حال عائلته عن حال أهالي القرية كلّهم

---

[1] *Mouloud Mammeri, L'Opium et le Bâton, Plon, Paris, 1965.*

* روائي وباحث أمازيغي جزائري في اللسانيات الأمازيغية، ولد في 28 ديسمبر 1917 بتاويرت القبائل الكبرى، انتقل في الثانية عشرة من عمره إلى مدينة الرباط للدراسة إلتي واصلها في بالجزائر ثم في باريس، مارس مِهنة التعليم ابتداء من سنة 1947 في المدية وفي جامعة الجزائر .1962 كان أول رئيس لاتحاد الكتاب الجزائريين سنة 1963 توفي 26 فيفري 1989.

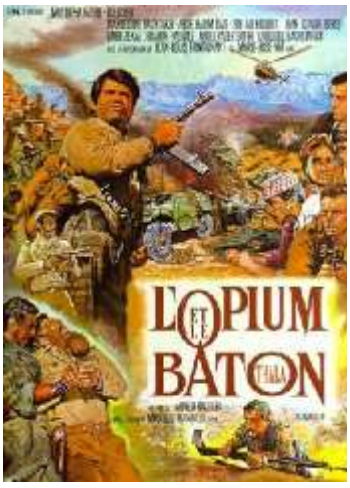
فعائلته متشظية بين بلعير الذي يعمل كمعلّم في المدرسة الفرنسية ويتخذ لنفسه أصدقاء من الفرنسيين وعلي الذي فضل الانضمام للثورة.

بعد فترة من وصول بشير إلى القرية، يتلقى طلبا من العقير عميروش من أجل الانضمام إلى المجاهدين في الجبال، فيوافق بشرط أن يعمل كطبيب في الخلية الثورية، ويتجه بعدها في مهمة إلى المغرب، أمّا علي فقد انضم إلى الثورة واستطاع البرهنة على قدرته على العمل الثوري فصار مكلفا بنقل الأسلحة أو الإغارة على شاحنات الجنود للاستيلاء على الذخيرة، لكن يتمّ إلقاء القبض عليه، ويُترك عند جندي يحرسه لكنّه يتمكّن من الهرب ويُلقى عليه القبض مجدّدا ويُعدم رميا بالرصاص في ساحة القرية.

على الرغم من تركيز الكاتب على مسار الشخصيتين ضمن الرواية إلا أنه لم يغفل تصوير معاناة أهالي قرية ثالة بسبب الجوع والحرمان؛ لأنهم رفضوا الانصياع لمطالب الفرنسيين الذين كانوا يسيرون القرية وكذا الكشف عن أماكن المجاهدين، ويصل الأمر بالفرنسيين إلى حرمانهم من الطعام خوفا من تموين المجاهدين كما حرموهم من ممارسة طقوسهم الدينية ووصل الأمر بهم إلى تدمير القرية بأكملها.

2.1. فيلم الأفيون والعصا:

- ✓ العنوان الأصلي: *l'opium et le bâton*.
- ✓ النوع: دراما حربية.
- ✓ اللغة: العربية والفرنسية.
- ✓ تاريخ الصدور: *1969*.
- ✓ مدّة العرض: *120* دقيقة.
- ✓ المخرج: أحمد راشدي*.
- ✓ السيناريو: أحمد راشدي عن رواية «الأفيون والعصا» لـ مولود معمري.



ملصق فيلم الأفيون والعصا

- ✓ الإنتاج: الديوان الوطني للتسويق والصناعة السينماتوغرافية.
- ✓ المونتاج: *Eric pluet*.

* مخرج ومنتج وسيناريست جزائري ولد سنة 1938 بمدينة تبسة من أهم أعماله فجر المعذبين ومصطفى بن بولعيد.

✓ التصوير: رشيد مرابطين.

✓ الصوت: وعمان بومدين.

✓ التشخيص: مصطفى كاتب (البشير لزرق)، سيد علي كويرات (علي لزرق)، محي الدين باشطارزي (ولد محند)، رويشد (الطيب الحركي)، حسن الحسني (إبراهيم الحارس)، ماري جوزي نات (فروجة)، جان كلود بارك (وليكلوز).

✓ ملخص الفيلم:

يتلقى الطبيب بشير لزرق المقيم في شقة فارهة في العاصمة، أمرا من جبهة التحرير الوطني لمساعدة أحد الجرحى لكنّه يعتذر عن الأمر، وبعد أن يخرج الذي جاءه بالأمر يتمّ إلقاء القبض عليه، فيخاف الطبيب على نفسه ويهرب إلى قريته تالة، ومن هناك يكتشف مدى البؤس الذي تعيش فيه القرية وعائلته، ويلتقي بالقائد الفرنسي وبأخيه بلعابر الذي باع نفسه للفرنسيين، يضطر بشير مرة أخرى إلى الهرب من قريته إلى الجبل ويلتحق بالثوار ويعمل طبيبا في الجبهة، وهناك يلتقي بأخيه عليّ الذي انضم للثوار في وقت مبكّر، يلقى القبض على عليّ بعد غارة قام بها على كتيبة من الجيش الفرنسي، ولكن الجندي الذي كان يحرسه يفك أسره ويهربان معا، ينتقم الفرنسيون من قرية تالة بقطع أشجار الزيتون، وتعذيب الأهالي، وبخاصة فروجة أخت علي وبشير التي يقوم الطيب باستنطاقها وحرمانها من ابنها حتى تخبره بمعلومات تخص المجاهدين وكيفية مجيئهم إلى تالة ومن يحصّل لهم الاشتراكات، وكلما أمعن الأهالي في التستر على المجاهدين كلما زاد الفرنسيون في استخدام العصا معهم، إلى أن تلم إلقاء القبض على علي مرة أخرى وتم إعدامه في ساحة القرية على مرأى من الأهالي، وبعدها قام الفرنسيون بقصف القرية وتدميرها، لينتهي الفيلم على مشهد دمار القرية.

2. امرأة لابني رواية ً وفيلماً:

1.2. رواية امرأة لابني:

العنوان الأصلي للرواية: *Une femme pour mon fils*[1]

✓ اسم الكاتب: علي غالم*.

✓ سنة النشر: *1979*.

[1] *Ali Ghalem, une femme pour mon fils, éditions Syros, France, 1979.*

* روائي ومخرج وسيناريست جزائري من مواليد سنة 1943، من أعماله المكتوب.

✓الناشر: *éditions Syros*.

✓أهم شخصيات الرواية: نتيحة، والدها ووالدتها، الحسين والدته ووالده وأخواه.

✓ ملخص الرواية:

يتمّ تدبير زواج تقليدي لـ نتيحة الفتاة التي لا زالت في سن الثامنة عشر تحلم بالدراسة والعمل، والحسين الشاب الأمي الذي هاجر إلى فرنسا بحثا عن العمل في الورشات، هدف والدي نتيحة هو المحافظة على التقاليد وضمان زوج لابنتهم قبل أن تعنّس بالمفهوم الشائع، أما والدا الحسين فكانا يحاولان إبقاءه في الجزائر عن طريق تزويجه. بعد الزواج يصطدم كل من الحسين ونتيحة بالهوة الموجودة بينهما، وانقطاع التواصل الفكري الذي يفترض أن يكون موجودا بين الزوجين، وتتأزم الأمور أكثر حين تحبل نتيحة ويضطر الحسين إلى العودة إلى فرنسا مجددا بسبب غياب فرص العمل لأمثاله في الجزائر، ويترك زوجته في بيت أهله تعاني من قساوة الحياة الاجتماعية، لكنها تقرر بعد الإنجاب العودة إلى بيت أهلها والتحرر من وطأة الزواج الذي كان ضره أكثر من نفعه.

2.2. فيلم امرأة لابني:

ملصق فيلم امرأة لابني

✓ العنوان الأصلي: امرأة لابني.

✓النوع: دراما اجتماعية.

✓اللغة: العربية.

✓تاريخ الصدور: *1982*.

✓مدّة العرض: *99* دقيقة.

✓المخرج: علي غالم.

✓السيناريو: علي غالم، اقتباس *J. Narcy* عن رواية «امرأة لابني».

✓الإنتاج: الديوان القومي للتجارة والصناعة السينمائية.

✓المونتاج: يوسف طبني.

✓التصوير: محمد لكحل.

✓الصوت: *Vartan Karakeuzian*.

✓ التشخيص: أسما (فتيحة)، فريدة صابونجي (والدة فتيحة)، مصطفى العنقا (والد فتيحة)، مصطفى قزورلي (والد الحسين)، شافية بوذراع (والدة الحسين).

✓ ملخص الفيلم:

يتتبع المشهد الأول فتيحة وهي طفلة صغيرة تستمتع بالحياة رفقة صديقتها وفي كنف عائلتها، ثم نراها شابة وقد جاء والد الحسين لخطبتها من والدها الذي وافق مباشرة وشرع في تجهيز ابنته رفقة والدتها، تتعاقب المشاهد المشخصة لتحضيرات الزفاف ثم مشاهد الزفاف، الذي لم تكن نتائجه كما تمنت فتيحة، فزوجها رجل أمّي لا يجيد معاملتها رغم أنه أمضى وقتا في فرنسا إلا أنه لا زال محتفظا بذهنية الرجل المنغلق الذي لا يمنح زوجته فرصة التعبير عن نفسها وعن انشغالاتها، وهذا ما يزيد من الهوة بين الزوجين، في حين يترك الحسين زوجته لوالدته وأخته حتى تتعاملا معها، لكن الهوة تبقى موجودة دائما بسبب فارق السن والمستوى الثقافي، يصوّر الفيلم الصراع الذي يحدث بين الزوجة وحماتها، ويركز المخرج على ردة فعل الحماة التي تستهجن تصرفات زوجة ابنها، في حين أنها لا تجد بأسا في ممارسة ما تستهجنه.

يغادر الحسين الجزائر عائدا إلى فرنسا بعد ثلاثة أشهر من الزواج بسبب عدم تمكنه من الحصول على عمل ويحاول الحفاظ على التواصل مع عائلته عن طريق الرسائل، غير أن فتيحة ضاقت ذرعا بالوضع الذي وجدت نفسها فيه بخاصة بعد أن أصبحت حبلى، فتتعرض لوعكة صحية تدخل على إثرها إلى المستشفى وهناك تتعرف على مجموعة من النساء اللواتي يتقاسمن كلهن هموم الحياة بصور مختلفة، ولكنهن يلتقين جميعا في مشكلة عدم حصولهن على المكانة التي يحلمن بها. بسبب الضغوطات والمشاكل مع عائلة زوجها تهرب فتيحة من بيت الزوجية عائدة إلى بيت أهلها أين تقرّر عدم العودة مجددا إلى عائلة زوجها، يختتم المخرج الفيلم بمشهد فتيحة في المستشفى وقد وضعت ابنها والنساء اللواتي التقتهن سابقا جالسات إلى جوارها.

3. شرف القبيلة روايةً وفيلماً:

1.3. رواية شرف القبيلة:

- ✓العنوان الأصلي للرواية: [1] *L'honneur de la tribu*
- ✓اسم الكاتب: رشيد ميموني*.
- ✓سنة النشر: *1989*.
- ✓الناشر: *éditions Stock*.
- ✓عدد الصفحات: *219*.
- ✓أهم شخصيات الرواية: عمر المبروك، وريدة، مولاي، سوزان، جورجو، علي ولد علي.
- ✓ملخص الرواية:

يهجِّر المستعمر الفرنسي مجموعة من الأهالي من الوادي السعيد مكان إقامتهم ومنبت أحلامهم إلى الزيتونة، هناك حيث يؤسس الأهالي مجتمعا صغيرا جديدا، ورغم قساوة طبيعتها إلا أنهم حاولوا التأقلم معها والمضي قدما، يتفنن رشيد ميموني في رسم ملامح هذه القرية وملامح سكانها من خلال استحضار حكاياتهم على لسان الشاهد الأخير عليها مستخدما طريقة الحكي الشعبي، وهو يفعل ذلك لأن قرية الزيتونة كانت تعيش حالا من الانغلاق وصل إلى درجة التقوقع على الذات؛ إذ يمعن أهلها في التمسك بتقاليد ورثوها عن أجدادهم، وحده عمر المبروك يتمرد على كل ذلك ويحاول كسر تلك العلاقة بثوراته المجنونة حينا وبمخططاته حينا آخر، إذ يفكر في الانتقام لوالده من أهالي القرية بعد أن تركوه فريسة لحيوان المشعوذ المفترس، ولا يكتفي بما خلفه الاستعمار من تخلف ووضع مأساوي في القرية بل يستغل منصبه كسياسي بارز ليمعن في الانتقام من أهل قريته عن طريق تهديم كل ما له صلة بالماضي وإقحام القرية في مشروع إشتراكي.

---

[1] *Rachid Mimouni, L'honneur de la tribu, stock, France, 1989.*

* من مواليد: 1945 تابع دراسته الابتدائية والثانوية في رويبة وتعليمه العالي في جامعة الجزائر. درس في المدرسة العليا للتجارة وأصبح عضو المجلس الوطني للثقافة 1992، توفي سنة 1995 من اهم أعماله طوميزا والنهر المحول.

تتقاطع مصائر الشخصيات وأهدافها في شرف القبيلة، إذ يسعى كل واحد منهم إلى إنجاز مصالحه على حساب غيره، ولا يهتم بالخسائر التي قد يحمّلها حتى لأقرب الناس إليه إن هو مضى في تحقيق غاياته.

2.3. فيلم شرف القبيلة:

ملصق فيلم شرف القبيلة

- ✓ العنوان الأصلي: *L'honneur de la tribu*.
- ✓ النوع: دراما تاريخية.
- ✓ اللغة: العربية والفرنسية.
- ✓ تاريخ الصدور: *1993*.
- ✓ مدّة العرض: *90* دقيقة.
- ✓ المخرج: محمود زموري*.
- ✓ السيناريو: محمود زموري، عن رواية «شرف القبيلة» لـ رشير ميموني.
- ✓ الإنتاج: *neuf de cœur productions / fennec productions/ B.F.K productions*.
- ✓ المونتاج: *Jacques Gaillard*.
- ✓ التصوير: مصطفى بلمهوب.
- ✓ الصوت: *Philippe Sénéchal*.
- ✓ التشخيص: السعيد أماويس: (عمر المبروك)، *Naèl kervars*: (وريدة)، *Ticky Holgado*: (مارسيال)، *Brigitte Rouan*: (سوزان)، أحمد مازوز: (الإمام) قاور قاوة: (عيسى)، رابح لوسيف (ساعي البريد)، *Thierry Lhermitte* (الضابط).
- ✓ ملخص الفيلم:

ككل عام يمر على الزيتونة، عجاجبي يرافقه حيوانه المفترس، متحديا المجتمع الصغير. وككل عام، فإن سليمان المبروك هو من يدافع عن شرف القبيلة. لكن في مروره الأخير،هزم الدب سليمان، فمات تاركا يتيمين، عمر وأوريدة. اللذين سلبهما خالهما ميراثهما المتمثل في نصف معصرة الزيتون، وهكذا كبر الطفلان وحدهما بلا معيل ولا مربٍّ. بعد سنوات نشبت الحرب،

* مخرج وسناريست جزائري ولد سنة 1946 من اهم أعماله سنوات التويست المجنونة ومن هوليود إلى تمنراست توفي سنة 2017.

واستقر الجيش الفرنسي على تلة تشرف على الزيتونة، ذات يوم وبعد علاقة سفاح تحبل أُوريدة من أخيها الذي يفر إلى الجبال وينضم إلى الثوّار، تاركا القرية التي كان أحد أهمّ مشاكلها تتخبط في مشاكلها اليوميّة، سيعود عمر إلى القرية، بعد فترة طويلة، بمجرد الحصول على الاستقلال، لكن في صورة ممثل للسلطة وراغبا في الانتقام من أهالي قريته الذين سلبوه حقّه صغيرا وناصبوه العداء كبيرا، مغلفا تلك النزعة الانتقامية بالرغبة في تحقيق التقدم والحداثة لسكان زيتونة المتمسكين لكل ما هو تقليدي وتراثي.

يقدم *محمود زموري* في فيلمه حكاية القبيلة التي لا تبالي بالشرف، في حين أن سكانها يبحثون عن مصالحهم الضيقة ضمن نطاق حياتي ممل وتافه، ولا يبدون انزعاجا من المستعمر ولا من الاستغلال ماداموا قادرين على الحصول على أبسط ضروريات الحياة، في حين أنهم لا يكلفون أنفسهم عناء التفكير في ما يوجد خارج تلك القرية البائسة المنعزلة في شعب الجبال.

4. طفل الشعبة روايةً وفيلماً:

1.4. رواية طفل الشعبة:

- ✓العنوان الأصلي للرواية: [1] *Le Gone du Chaâba*
- ✓اسم الكاتب: عزوز بقاق*.
- ✓سنة النشر: *1986*.
- ✓الناشر: *éditions Seuil*.
- ✓عدد الصفحات: *243*.
- ✓أهم شخصيات الرواية: *عزوز، بوزيد، الزهرة، مصطفى، رابح*.
- ✓ملخص الرواية:

تحكي الرواية قصة *عزوز*، الطفل الجزائري الذي يعيش مع أسرته وبعض العائلات الجزائرية في حي قصديري يدعى الشعبة يقع بالقرب من مدينة ليون الفرنسية. يعيش في منزل بائس، بلا ماء ولا كهرباء، بعد أن هربت عائلته من البؤس الذي كان موجودا في الجزائر بعد سنوات الثورة. يتقاسم *عزوز* السكنى في البيت القصديري، مع أخيه *مصطفى* وأخته *زهرة*

[1] *Azouz Begag, Le Gone du chaaba, seuil, France, 1986.*

* كاتب وروائي وباحث في علم الاجتماعيات فرنسي ذو أصل جزائري تقلد عدة مناصب عليا في الدولة الفرنسية.

وأبويهم، كما أن لديه ابن عم يدعا *رابح*، تصور الرواية يوميات *عزوز* في الحي وفي المدرسة؛ حيث كان يبلي حسنا إلا أنه يضطر للعمل في السوق لكسب بعض المال لعائلته. في المدرسة، يجلس *عزوز* في الصف الأول ويهتم بكل ملاحظات معلمه، حتى أنه حصل على ثاني أفضل علامة في الفصل عند تقديم مقطوعة موسيقية.

كان *عزوز* سعيدا للغاية بالمكانة التي تمكن من إحرازها بفضل تفوّقه وثناء معلمه عليه، ولكن سرعان ما يتعرّض للرفض من بعض زملائه العرب في الصف؛ حيث اعتبروه غير عربي. وعلى عكس أصدقائه، فإن والده *بوزير* كان فخورا به للغاية وكان يشجعه على العمل جيدًا في المدرسة حتى يتمكن من الحصول على وظيفة جيدة "مثل الفرنسيين" ، على عكسه حيث كان عامل بناء.

تغادر بعض العائلات الحي بعد أن اعتقلت الشرطة عم *عزوز*؛ لأنه كان مسؤولاً عن تهريب لحم الضأن. فيضطر *عزوز* إلى تقديم المساعدة لأسرته، رغم ما حدث إلا أن والد *عزوز* يرفض المغادرة. ويتمسك بالبقاء في الشعبة، لكن ذات صباح عادت عائلة *البوشاوي*، وهي عائلة كانت قد سكنت الشعبة سابقا لكنها انتقلت للعيش في شقة في ليون، وتشرح لوالد *عزوز* أن الحياة في شقة أفضل بكثير مما هي عليه في البيوت القصديرية. حتى أن *بوشاوي* تمكن من الحصول على شقة لعائلة *عزوز*. وافق والد *عزوز* وانتقل مع عائلته إلى شقتهم في ليون. التي تتضمن بعض شروط الراحة كالمياه الجارية والمراحيض النظيفة والكهرباء وحتى التلفزيون.

في بداية الدخول المدرسي الجديد لم يكن لدى *عزوز* كثيرا من الأصدقاء، لكنه التقى بعد ذلك بطفل آخر من الشعبة. وبعد التحاقه بمدرسة *Saint-Exupéry* الثانوية. تعرف على المدرس الفرنسي السيد *لوبون*، الذي عاش في الجزائر. فيساعد *عزوز* على العمل وتولد بينهما صداقة كبيرة.

2.4. فيلم طفل الشعبة:

- ✓العنوان الأصلي: *Le Gone du Chaâba*.
- ✓النوع: دراما، سيرة ذاتية.
- ✓اللغة: العربية والفرنسية.

✓تاريخ الصدور: *1998*.

✓مدّة العرض: 96 دقيقة.

✓المخرج: *Christophe Ruggia*[*].

✓السيناريو: *Christophe Ruggia*، عن رواية «طفل الشعبة» لـ عزوز بقاق.

✓الإنتاج: *Vertigo productions*

✓المونتاج: *Nicole Dedieu*.

✓التصوير: *Dominique Chapuis*.

✓الصوت: *Jean-pierre Duret*.

ملصق فيلم طفل الشعبة

✓التشخيص: بوزيد نقنوق (عمر)، محمد فلاق (بوزيد)، نبيل غالم (حسن)، كنزة بوعنيقة (الزهرة)، خير الدين ناصري (رابح).

✓ملخص الفيلم:

في منتصف الستينيات، حوالي عشرين عائلة من الأوراسية الجزائرية تجد نفسها في حي الشعبة القصديري بمنطقة ليون، كانوا قد فروا من الحرب أو الفقر ووصلوا للعمل كعمال في مواقع البناء (وقد كانت فرنسا تحتاج إلى الأيدي العاملة الرخيصة)، تعيش هذه العائلات في بؤس لا يوصف، وتشارك الحياة مع الفئران، في ظل ندرة المياه، كما أن المراحيض مشتركة والطمي ينتشر على أرض الحي، ومع ذلك سيولد أطفالهم، هذا الجيل الأول من الأطفال الذين سيحملون الجنسية الفرنسية، من الجزائريين. وهنا يعيش عمر البالغ من العمر تسع سنوات، والذي سيكتشف معه المشاهد هذا الجزء المنسي من تاريخ فرنسا. والده بوزيد هو رئيس حي الشعبة: يحلم بأن يحصل أطفاله على حياة أفضل. يرغب أن يحققوا حلمه في هذا البلد الذي يرهقه دون أن يشكره. وهو يشجعهم على التعلم في المدرسة، ليكونوا أفضل من الفرنسيين أنفسهم.

يروي هذا الفيلم، ولادة أول تحول في الهوية من خلال عيون طفل. هل نحن عرب أم جزائريون أم فرنسيون؟ عمر يتساءل بلا نهاية. ويحاول البحث عن الإجابة من خلال تتبع

[*] مخرج وسيناريست فرنسي من مواليد سنة 1965، من أعماله الشياطين.

الحياة داخل الشعبة وخارجها في المدرسة، ولذا يصر على والده أن يفعل ما فعله بقية سكان الشعبة بمغادرتهم الحي القصديري، فـ عمر اكتشف أن الحياة داخل الشعبة ستقصيهم عن الحلم الذي كان والدهم يعدهم من أجله. يتمنع بوزيد في البداية لكنه يرضخ أخيرا وينتهي الفيلم على مشهد عمر وهو يطل من نافذة شقة في عمارة كبيرة في إحدى ضواحي ليون.

5. الربوة المنسية رواية وفيلماً:

1.5. رواية الربوة المنسية:

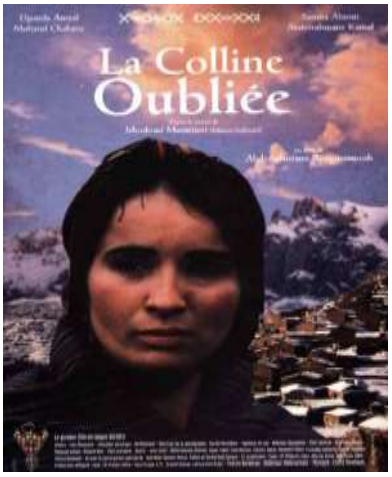
- ✓العنوان الأصلي للرواية: [1] *La colline oubliée*
- ✓اسم الكاتب: مولود معمري.
- ✓سنة النشر: *1952*.
- ✓الناشر: *éditions Seuil*.
- ✓عدد الصفحات: *219*.
- ✓أهم شخصيات الرواية: مقران، مناش، عزي، مدح، إيدير، آكلي، لورا، وافرا.
- ✓ملخص الرواية:

يقدم مولود معمري في «الربوة المنسية» صورة الحياة في المجتمع القبائلي في حقبة كانت خلالها الجزائر تعيش وضعا اقتصاديا وسياسيّا واجتماعيا مضطربا، وقد صوّر الروائي في روايته العلاقات الاجتماعية بين مجموعة من شباب قرية تازغا، وهي علاقات لا تعكس نمط المجتمع التقليدي آنذاك، بما هي علاقات متحررة ومرفوضة دينيا وعرفيا، على غرار العلاقة التي كانت تجمع مناش بالراعي مدح، أو الحب الذي كانت تكنه وافرا لـ مناش، كما صوّر الوضع المزري لأفراد القرية في ظلّ انتشار البطالة والفقر بخاصة بعد تجنيد المستعمر الفرنسي للشباب في الحرب وإبعادهم عن خدمة الأرض والفلاحة التي تعد المصدر الأساسي للقوت، كما صوّر الروائي التقاليد المتشددة في العلاقات الزوجية التي تركز على إنجاب الأطفال حفاظا على النسب العائلي أكثر من اهتمامها بعلاقة الزوجين واستقرارهما العاطفي والنفسي. وقد يبلغ الأمر بالزوجين إلى حدّ ممارسة طقوس وثنية من أجل إظهار العلاقة

[1] *Mouloud Mammeri, la colline oubliée, El Othmania, Alger, 2015.*

الزوجية بالمظهر الذي يستحسنه المجتمع، كما فعل مقران وعزي، بزيارتهما للأضرحة أو خروج عزي للتسول، بعد تخلي مقران عنها.

2.5. فيلم الربوة المنسية:



ملصق فيلم الربوة المنسية

- ✓العنوان الأصلي: *Tawrirt Yettwattun*.
- ✓النوع: دراما.
- ✓اللغة: الأمازيغية.
- ✓ تاريخ الصدور: *1997*.
- ✓مدّة العرض: *98* دقيقة.
- ✓المخرج: عبد الرحمن بوقرموح*.
- ✓السيناريو: عبد الرحمن بوقرموح.

عن رواية «الربوة المنسية» لـ مولود معمري.

- ✓الإنتاج: *c.a.a.i.c* المركز الجزائري للفنون والصناعة السينمائية.
- ✓المونتاج: نور الدين توازي.
- ✓التصوير: رشيد مرابطين.
- ✓الصوت: وعمان بومرين.
- ✓التشخيص: محمد شعبان، جميلة أمزال، عبد الرحمن كمال، سميرة عبطوط.
- ✓ملخص الفيلم:

يعود مناش إلى قرية تازغا وحيدا دون مقران الذي توفي، يلتقي مناش ببعض الأصدقاء وهو في طريقه إلى القرية، يسألونه عن مقران فيخرج مذكراته ويقص عليهم ما حدث له، وبتقنية الفلاش باك يعود المخرج إلى سنوات ما قبل الحرب العالمية الثانية حين عاد مقران إلى قريته من بوردو الفرنسية التي يزاول بها تعليمه الجامعي في شعبة الحقوق، ليسترجع ذكرياته مع أصدقاء طفولته حين كانوا يجتمعون معا ضمن مجموعة يطلقون عليها اسم تاعساست، وهي مجموعة تضم شباب وشابات، تطوّرت علاقاتهم وصلت إلى الزواج الذي جمع ما بين آكلي ووافدا، ومقران وعزي، غير أن الوضع لم يكن دائما كما كان أيام الطفولة فالهموم كبرت،

* مخرج وسناريست جزائري ولد سنة 1936 من أشهر اعماله عصافير الحب، كحلة وبيضا توفي سنة 2013.

وتعقدت ظروف الحياة في ظل الاستعداد للحرب وتجنيد الشباب فيها، بالإضافة إلى ذلك هناك المشاكل الشخصية التي يعانيها كل واحد منهم على حدة، فـ آكلي غني ولكن الجميع يبغضونه، ووافرا زوجته تُكنّ حبّا لـ مناش، ومقران وعزي لم يرزقا بأطفال، ويحاولان تحمل الضغط الذي تمارسه عائلته عليهما، وإبراهيم يعاني من ضائقة مالية دائمة وديون متراكمة وزوجته لورا تعاني من التيفوس الذي فتك بكثير من القرويين.

يهجر مقران عزي ويهجر القرية كلها، ويرفض العودة إليها رغم حملها بطفله ورغم كل محاولات أصدقائه في إقناعه بالعودة إليها، ويموت مقران في شتاء بارد تحت الثلج وفي الربيع تنجب عزي طفلا لم يقدّر لوالده رؤيته.

6. موريتوري رواية وفيلما:

1.6. رواية موريتوري:

- ✓العنوان الأصلي للرواية: *Morituri*[1]
- ✓اسم الكاتب: ياسمينة خضرا*.
- ✓سنة النشر: *1997*.
- ✓الناشر: *Gallimard*.
- ✓عدد الصفحات: *182*.
- ✓أهم شخصيات الرواية: لوب، لينو، وين، سارج، باية.
- ✓ملخص الرواية:

موريتوري *Morituri* الموت باللاتينية، في هذه الرواية صوت، هو صوت الموت الذي لم يعد يفرق على من ينادي مِن الجزائريين، ولذا فحتى أولئك الذين يعملون من أجل قمع آلة الموت يمكن أن تحصد آلة الموت أرواحهم، يُقدم ياسمينة خضرا في روايته بسرد كرونولوجي متسلسل زمنيا قصة المفتش لوب، الذي يعمل على أن يبقى نزيها في عمله، لكنه يصطدم بصعوبة ذلك حين يقع فريسة لرجال الأعمال المشبوهين، الذين يحمّلهم الروائي وزر انتشار ظاهرة الإرهاب، دون أن يبرّئ الإسلامويين من هذه التهمة، الإرهاب في موريتوري

---

[1] *Yasmina Khadra, Morituri, éditions baleine- le seuil, France, 1997.*

* اسمه الحقيقي محمد مولسهول روائي جزائري من مواليد سنة 1955، من أشهر اعماله القريبة كاف، الكاتب وليس لهافانا رب يحميها.

يمكن أن يتجلى من خلال رجال المال الفاسدين، الذين كانوا سببا في موت كثير من الأبرياء على أيدي القتلة المؤدلجين.

2.6. فيلم موريتوري:

ملصق فيلم موريتوري

- ✓العنوان الأصلي: *Morituri*.
- ✓النوع: بوليسي.
- ✓اللغة: العربية.
- ✓تاريخ الصدور: *2007*.
- ✓مدّة العرض: *112* دقيقة.
- ✓المخرج: عكاشة توبتا*.
- ✓السيناريو: عكاشة توبتا، ناوية شار.

Michelle Alexendre عن رواية «موريتوري» لـ ياسمينة خضرا.

- ✓الإنتاج: *E.N.T.V – Digital cut- Maskerina - CMS elison*.
- ✓المونتاج: *Julia schendel*.
- ✓التصوير: علال يحياوي.
- ✓الصوت: *Dominique Warnier*.
- ✓التشخيص: سيلدو خطيب (المفتش لوب)، عز الدين بورغدة (لينو)، بوعلام بناني (مدير الشرطة)، أحمد بن عيسى (المفتش وين)، مليكة بلباي (باية)، سيد أحمد أقومي (السيد العنكبوت). سيد علي كويرات (الحاج قرن).
- ✓ملخص الفيلم:

يلتحق المفتش لوب بمحافظة الشرطة مقر عمله، يطلب منه المحافظ الذهاب ليمثله في حفل يقيمه أحد رجال الأعمال، وبعد خروجه من مكتب المحافظ يلتقي صديقه الفنان آيت مزيان الذي يطلعه على رسالة تهديد وصلته من الجماعات المسلحة، ولكن بلهجة استهزاء يطلب منه ألا يبالغ في ردة فعله، وفي المساء يتوجه إلى الحفل الذي دعي إليه المحافظ، وهناك يتفاجأ بالفروقات الطبقية بين أفراد المجتمع الجزائري، ويبدأ التحوّل حين يتلقي بـ الحاج قرن

* مخرج وممثل وسيناريست جزائري من مواليد سنة 1943، من أعماله العملية مايو، في النار أمس واليوم.

الذي يغريه بالدخول في لعبة المال والسياسة، في حين نشاهده مع السيد عنكبوت وهما يتبادلان حديثا مبطنا بالتهديد، في حين يطلب منه مالك غول البحث عن ابنته المختفية.

رحلة البحث عن صابرينة لم تكن سهلة، فلا أحد يريد قول الحقيقة، ووالدها يضيق على المفتش في كل خطوة يخطوها، ويزداد الأمر تعقيدا حين يتم تفجير المكان القريب من محافظة الشرطة، ويتعرض لوب للتأنيب من المحافظ بعد أن ضرب الحاج قرن، ويصل الأمر إلى حدّ تصفية بعض المقربين من لوب، وكل من له علاقة بقضيّة صابرينة، في حين أن لوب يتعرض للتهديدات بشكل يومي عبر الهاتف أو الرسائل، أو تهديده بعائلته ومحاولة اغتياله، ولكن لوب متمسّك بالقضية ويحاول إنهاءها بالطريقة التي تريح ضميره.

يلتقي لوب بالمفتش وين ويخبره أنّ كل ما يحدث سببه المافيا، ورجال المال الفاسدين، وبمزيد من التحري والخسائر البشرية التي يخلفها هذا التحري يصل لوب إلى أنّ مالك غول والد صابرينة هو المتسبب في كل شيء، وإنما ادعى ما ادعاه لتغطية جرائمه، وينتهي الفيلم بتصفية لوب لـ مالك غول.

7. فضل الليل على النهار رواية وفيلما:

1.7. رواية فضل الليل على النهار:

- ✓العنوان الأصلي للرواية: [1] *Ce que le jour doit à la nuit*
- ✓اسم الكاتب: ياسمينة خضرا.
- ✓سنة النشر: *2008*.
- ✓الناشر: *Julliard*.
- ✓عدد الصفحات: *413*.
- ✓أهم شخصيات الرواية: يونس، عيسى، إميلي، جان كريستوف، الهواري، جرمين، ماهي، سيمون.
- ✓ملخص الرواية:

يتعرض حقل عيسى لحريق مفتعل وتحترق معه آمال عائلة محي الدين في التمتع بفوائد محاصيل الحقل، أو على الأقل دفع الديون المتراكمة على عيسى، مما يضطرهم لبيع الأرض والمغادرة باتجاه وهران بحثا عن حياة أفضل، لكن الحياة لم تكن يوما أفضل في مدينة كبيرة

[1] *Yasmina Khadra, Ce que le jour doit à la nuit, Julliard, Paris ,2008.*

لا مكان للفقراء فيها سوى الزوايا القذرة والبيوت المتهالكة، يضطر عيسى لإيداع يونس عند أخيه حامي الصيدلي ليضمن له تعليما جيدا، وذلك ما كان، لكن حياة يونس تتعقد حين ينتقل مع أسرته الجديدة للعيش في ريوصلادو، هناك حيث يقرر أن يصبح جوناس لا يونس، حتى يتمكن من التأقلم مع المجتمع الجديد الذي انتسب إليه، بخاصة بعد أن نشأت بينه وبين بعض الأطفال من الأقدام السوداء علاقة صداقة.

يقع جوناس في حب إيميلي، لكن الأمور لا تسير كما يشاء، إذ يجد نفسه ممزقا ما بين حب هذه الفرنسية وتعلقه بوطنه الذي كان يعيش سنوات الجحيم أثناء الثورة التحريرية، ينتهي الأمر بـ جوناس إلى اختيار وطنه، رغم كل ما يكنه لأصدقائه ولـ إيميلي، لتنتصر القضية الوطنية وحب الوطن على أي حب آخر، لكن التمزق يرافق جوناس طول حياته، حتى بعد أن استعاد هويته الأولى، وعاد كما بدأ يونس محي الدين.

2.7. فيلم فضل الليل على النهار:

ملصق فيلم فضل الليل على النهار

- ✓العنوان الأصلي: *Ce que le jour doit à la nuit*.
- ✓النوع: دراما تاريخية.
- ✓اللغة: الفرنسية.
- ✓تاريخ الصدور: *2012*.
- ✓مدّة العرض: *159* دقيقة.
- ✓المخرج: *Alexendre Arcady*[*].
- ✓السيناريو: *Alexendre Arcady*، *Daniel saint hamont*، *Blandine stintzy* . عن رواية «فضل الليل على النهار» لـ ياسمينة خضرا.
- ✓الإنتاج: *Alexendre Films*
- ✓المونتاج: *Manu de Sousa*.
- ✓التصوير: *Gilles Henry*.
- ✓الصوت: *Didier lozahic, Amaury de nexon, Alexendre Hernendez*.

[*] مخرج ومنتج وسيناريست فرنسي مولود بالجزائر سنة 1947، من أهم أعماله 24 يوما.

✓التشخيص: نوّارة آيت عتّو (يونس)، *Nora Arnezeder* (إيميلي)، *Anne Parillaud* (*Madame Cazenave*)، محمد فلاق (محمد)، الطيب بلميهوب (عيسى)، *Anne consigny* (*Madeleine*)، *Olivier Parthélémy* (*jean christophe*)، سليم كشيوش (جلول).

✓ملخص الفيلم:

سنة *1970* وبعد ثماني سنوات من الاستقلال يتمكن يونس من الحصول على عنوان إيميلي بمرسيليا، لكنه مرة أخرى يتراجع عن مقابلتها، ويعود بذاكرته إلى ماضيه القديم إلى البدايات الأولى لتشكل الجرح داخله، حين خسر والده محصوله وأرضه واضطر إلى الفرار إلى وهران بحثا عن عمل يمكنه من إعالة عائلته، وفشله في ذلك مما يدفعه إلى ترك ابنه في رعاية أخيه محمد الصيدلي الذي تمكن من أن يحجز لنفسه مكانة محترمة وسط المجتمع الفرنسي في وهران، ويحاول بدوره مساعدة ابن أخيه على أن يحذو حذوه عن طريق إلحاقه بالمدرسة الفرنسية في وهران ثم في ريو صلادو، هناك حيث سيتمكن يونس من أن يصبح جوناس ويغدو صديقا للفرنسيين ولأبناء الأقدام السوداء من مختلف الأعراق، غير أن هذه الصداقة لم تُنس جوناس أنه يونس، فقد كان يحمل صوتا داخليا يلازمه يذكّره بذلك، ويحدث أن يصارح إيزابيل يوما بذلك، حين تصدّه السيدة كازناف بعد أن جمعته بها علاقة ذات مرة.

المنعرج في حياة جوناس يبدأ مع صيف *1953* حين التقى بـ إيميلي مجددا في الوقت الذي كانت إرهاصات الثورة تنذر بانفجار عظيم، صدفةً التقيا، بعد أربع عشرة سنة عن آخر لقاء جمعهما طفلين في وهران، ويحدث أن تكون إيميلي ابنة السيدة كازناف، مما يوقع جوناس في حيرة شديدة من أمره وهو الذي كان يأمل أن ذلك الحب سيصالحه مع واقعه، وتزيد السيدة كازناف من حدة تلك الحيرة حين تمنع جوناس من لقاء ابنتها وتطوير علاقتهما، وتطلب منه أن يقسم على عدم الاقتراب من ابنتها داخل الكنيسة، يقسم جوناس على ذلك ويشرع في تجنب إيميلي كلما حاولت الاقتراب منه، ثم يغادر باتجاه العاصمة مبتعدا قدر الإمكان، ويتفرّق الأصدقاء كلٌّ في طريق، ويعودون للاجتماع مرة أخرى لكن على غير ما كانوا عليه.

تندلع الحرب، لكن تبدو ريوصلادو وكأنها بمنأى عن ذلك، ولكن الأمر لا يطول كثيرا، ففي عام *1961* تقتحم كتيبة من المجاهدين البلدة بعد أن جرح قائدها، ويتوجهون ناحية الصيدلية طالبين من جوناس مساعدته، هذه المساعدة التي تكلف جوناس الكثير، فالصداقة التي كانت تجمعه بالفرنسيين تحوّلت إلى عداوة، حتّى أنه يُمنع من حضور جنازة صديقه

سيمون، وبعد الاستقلال يغادر الجميع ويبقى جوناس في الجزائر الجزائرية، ويبقى حب إيميلي في قلبه أيضا، وتلازمه ذكراها إلى آخر حياته.

8. الصدمة روايةً وفيلماً:

1.8. رواية الصّدمة:

- ✓العنوان الأصلي للرواية: [1] *L'attentat*
- ✓اسم الكاتب: ياسمينة خضرا.
- ✓سنة النشر: *2005*.
- ✓الناشر: *Julliard*.
- ✓ عدد الصفحات: *270*.

أهم شخصيات الرواية: أمين جعفري، سهام، عزرا بن حاييم، بنيامين، كيم يهودا، النقيب موشي.

✓ملخص الرواية:

أمين الجعفري عربي يحمل الجنسية الإسرائيلية ويعد مثالا للفلسطيني الناجح، فلديه وظيفة جيدة كجراح، ومندمج جيدًا في إسرائيل إذ لديه علاقات مع العديد من الإسرائيليين، كما أنه يعيش بسعادة مع زوجته سهام. ذات يوم، فجرت انتحارية نفسها في مطعم في تل أبيب وسط عشرات الزبائن، مما أدى إلى حدوث استنفار في المشفى الذي يعمل به أمين فقد أمضى يومه في العمل على العديد من ضحايا الهجوم. في وقت لاحق، تم استدعاؤه في منتصف الليل، ليطلب منه العودة بشكل عاجل إلى المستشفى، حيث قيل له إنّ المفجر الانتحاري هو زوجته. بعد مرحلة من التحقيق والإنكار، ينطلق أمين لفهم تصرّف زوجته، التي شاركها حياتها بحميمية، دون أن يكون لديه أدنى شك أنها قد ترتكب مثل هذا العمل. يدخل أمين في حال من الاضطراب والصراع بسبب الضغوطات التي يتعرض لها في التحقيق، وبسبب الإنكار الذي تعرض له من أصدقائه وزملائه الإسرائيليين.

[1] *Yasmina Khadra, L'attenta, casbah éditions, Alger ,2019.*

يتوجّه أمين إلى بيت لحم، قلب البلدات الفلسطينية التي مزقتها الحرب، هناك حيث يبحث عن دوافع سهام لفعل ما فعلته، وسيجد نفسه على موعد مع مواجهة الصراع الذي كان قد نجح في تجاهله حتى الآن، وهو بين ظهراني من يعدون أهله، ولكنه لا يجد منهم سوى الصدّ والرفض، وينتهي به الأمر ضحية لانفجار تعرضت له سيارة الشيخ مروان الذي كان يفترض أن له يدا في العمل الذي قامت به سهام في بداية الرواية.

2.8. فيلم الصدمة:

ملصق فيلم الصدمة

- ✓العنوان الأصلي: *The Attack*.
- ✓النوع: دراما بوليسية.
- ✓اللغة: العربية والعبرية.
- ✓ تاريخ الصدور: *2012*.
- ✓مدّة العرض: *105* دقيقة.
- ✓المخرج: زياد دويري*.
- ✓السيناريو: زياد دويري، *Joèlle Touma*. عن رواية «الصدمة» لـ ياسمينة خضرا.
- ✓الإنتاج: *3B production* ، *Jean Bréhat*، رشير بوشارب.
- ✓المونتاج: *Dominique Marcombe*، زياد دويري.
- ✓التصوير: *Tommaso Fiorilli*.
- ✓الصوت: *Pierre Guathier*.
- ✓التشخيص: علي سليمان (أمين)، ريمون أسالم (سهام)، *Evgenia Dodina* (كيم)، *Dvir Benedek* (*Raveed*)، كريم صالح (عاول)، حسين ياسين محاجن (الشيخ مروان).
- ✓ملخص الفيلم:

يبدأ الفيلم بحفل إعلان فوز الطبيب الفلسطينيّ أمين جعفري، العامل في إحدى مستشفيات تل أبيب، بجائزة لم يفز بها أيّ عربيّ على امتداد أربعين عامًا، هي عمر الجائزة. تصله مكالمة قبل أن يصعد لاستلام الجائزة، فيردّ بأنّه لا يمكنه الحديث الآن، ويصعد بعد مناداة اسمه. وأثناء مشهد جلوسه في المستشفى مع صديقين إسرائيليّين، يحدث انفجار،

* مخرج وكاتب أفلام لبناني فرنسي، ولد سنة 1963، درس وعاش في لبنان وسافر للدراسة في الولايات المتحدة الأمريكية وعمره 20 عاماً. له عدة أفلام مشهورة منها بيروت الغربية والصدمة، وقضية رقم 23.

فيهرع الجميع إلى غرف العمليّات. ثمّة قتلى أطفال لأنّ عمليّة تفجيرية حصلت في مطعم كان فيه احتفال بعيد ميلاد طفل ما. وقد سقط في الانفجار سبعة عشر قتيلا، وأُصيب ثمانيةٌ بإعاقات دائمة.

مساءً يأتي ابن أخت الطبيب، إلى بيت خاله في تل أبيب، يأخذ حقيبة كان نسيها عندما نام لديه سابقًا، ويتّضح من المشهد أنّ عاول اعتاد النومَ في بيت أُمين كلّما حضر إلى تل أبيب. في حين يتلقّى أُمين اتّصالا من المستشفى للحضور حالا، ولم يكن الأمر يتعلق بحالة طبّيّة طارئة، بل طلبوا منه أن يتعرّف على جثّة مشوّهة من بقايا الحادث، ليكتشف أنّ الجثّة لزوجته سهام، وأنّ هناك اشتباهًا في كونها هي مَنْ نفّذت عمليّة التفجير في المطعم ليساق بعدها إلى التحقيق. وحين يعود إلى بيته يجده محطّمًا، كما يجد شعارات عنصريّة مكتوبة ضدّه على جدران الشارع. يكتشف رسالة من زوجته مرسلة من نابلس يكتشف من خلالها أنّ زوجته هي مَنْ نفّذت العمليّة فعلا. يخبر أُمين صديقته الطبيبة ليم أنّه سيذهب إلى نابلس ليرى الناس هناك، فتحذره من ذلك، لكنه يمضي في مسعاه، وفي طريقه إلى نابلس، يضع سائق سيّارة الأجرة شريطا لـ الشيخ مروان الذي يتحدّث عن حقّ المسلمين في القدس، وعدم وجود حقّ لليهود فيها. يزور أُمين أخته أُمّ عاول، ويخبرها أنّه أتى ليعرف ماذا حدث لزوجته.

يذهب أُمين إلى المسجد ليقابل الشيخ مروان، الذي قال له أبو عاول إنّ سهام ذهبت لتأخذ بركته قبل العمليّة، لكنّ الشيخ يرفض مقابلته بحجّة المرض، وحين يصرّ على مقابلته، يطرده ثلاثة من حرّاس الشيخ بالقوّة من المسجد. لكنّه يظلّ مصرًّا على مقابلة الشيخ مروان، إلى أن يصادفه ليلا مع حرّاسه لكن يمنع من الحديث معه. فيعود إلى ورشة صهره ليكتشف أنّ عاول متورّط في الموضوع من الأصل، ويصله اتّصال مبهم، ليقابل راعي الكنيسة، الذي يحاول أن يبرر فعلة سهام. بعدها يلتقي أُمين بـ عاول الذي يخبره أنّه كان يذهب إلى تل أبيب ليجمع مالا من أجل الخليّة، وأنّ سهام رأت حقيبته ذات يوم، وفيها وثائق ومسدّس، وأنّها أتت له بعدها بالمال من حيفا والناصرة، وأصبحت أهمّ رابط لهم في تل أبيب، ويعتذر له عمّا حدث، ويسلّمه شريط فيديو للعمليّة.

يعود أُسين إلى تل أبيب. تسأله صديقته الطبيبة إن كان عرف شيئًا جديدًا خلال زيارته إلى نابلس؛ لأنّ لديه واجبًا أخلاقيًّا تجاه ضحايا الحادث، فيرفض أن يقول أي شيء، مما يزعج أُسين التي تذكره بأفضالهم عليه، غير أنه لا يبالي بكل ذلك. ويعود إلى بيته ليشاهد شريط الفيديو، وفيه ترفض زوجته أثناء إعدادها لعمليّة التفجير أن تقرأ رسالة أخيرة، وتتّصل به تلك المكالمة التي جاءته أثناء تكريمه. ينتهي الفيلم وهو واقف.

ثانيا: من التشكيل السردي إلى التصوير البصري:

رحلة الكلمة من الرواية إلى الشّاشة رحلة طويلة وتتطلّب كثيرا من العمل، ومع ذلك تستهوي السينما كُتّاب الرواية، وتغريهم عوالمها المرئيّة لخوض غمار تحويل نصوصهم إلى أفلام سينمائية، إلا أن عملية الأفْلَمة ليست متاحة لكلّ النصوص، وإذا كانت بعض النصوص التي تبدو عصيّة على الأفلمة قد تمّ تحويلها إلى السينما فهذا بفضل اجتهاد المخرج والطاقم الذي يرافقه في إنجاز العمل، وليس غريبا في هذه الحال، أن نجد فيلما نال شهرة أكثر من الرواية التي أُخذ عنها، أو نجد فيلما فشل فشلاً ذريعا مقارنة مع الرواية، ومهما يكن من أمر فإن عملية تحويل الرواية إلى فيلم تمرّ بمراحل مهمة تتمثل في الاقتباس أولا، ثم السيناريو والتصوير والإخراج وما يتطلّبه من مرافقة تتعلق باختيار المناظر والتركيب والمزج.

1 / الاقتباس/ تقبّل الرواية سينمائيا:

يُعرّف معجم *Larousse* الفرنسي الاقتباس بأنه «تحويل إنتاجٍ أدبي إلى طريقة تعبير أخرى، وهكذا يتم إخراج العمل»[1]، وانطلاقا من التجارب السينمائية الجزائرية التي اتخذناها عيّنات للدّراسة، نجد أن بعض المخرجين سواء أ كانوا جزائريين أم أجانب، قد تمكّنوا من اقتباس بعض الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وعلى قلّتها إلاّ أنّها توفّرت على المادة التي يستلهمها المخرج لقصّ الحكاية. هي حكاية وردت في الرّواية ولكن طريقة القصّ هي التي ستختلف. ومكمن الاختلاف يرجع إلى بعض الأسباب المتعلّقة بالرّؤية الإخراجية ومتطلّبات التصوير، والكلفة الإنتاجية وغير ذلك. فالحكي في الرواية يعتمد على التشكيل اللغوي، بما هو أداة طيّعة في يد الروائي ليشكّل بها عوالم حكيه التخييلية، أما الحكي في الفيلم السينمائي فيعتمد على الصورة، التي تعدّ هي الأخرى أداة طيّعة في يد المخرج ليشكل بها عوالم حكيه التخييلية.

إن تحويل عمل روائي إلى فيلم سينمائي لا يعني التجسيد بالضرورة، فالنقد السينمائي كان واضحا بخصوص العلاقة ما بين الرواية والسينما؛ إذ حدّدها ضمن إطار الاقتباس «*l'adaptation*»، الذي يعدّ «الشكل الأكثر شيوعا لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما وإن

[1] *Le petit Larousse, dictionnaire français, Paris, 2009, p 14.*

لم يكن الوحيد، لكنه أيضا يقدّم أكثر المفاهيم إشكالية في هذا المجال»[1]، والسبب يعود إلى أنّ متلقي الفيلم يتوقع أن يرى ما قرأه في الرواية، غير أن العمل السينمائي يقوم على اقتباس العمل الرّوائي لا تجسيده، كما يحدث للنّص المسرحي حين يتحوّل إلى مسرحية.

يفترض الاقتباس وجود عمل سابق يحاول أن يحاكيه عمل لاحق لا أن يطابقه، وغالبا ما يكون العمل المقتبَس في السّينما عملا أدبيا، روايةً أو مسرحية، وإن كان الاقتباس من الرواية هو الأكثر شيوعا، لما تقدّمه الرواية من مجالات واسعة لرسم العوالم الموجودة داخلها سينمائيا، بخاصة وأنّ الرّواية على خلاف الأجناس الأدبية الأخرى، يمكن أن تتوفّر على المادة الأوّلية لتشكيل الصّور السينمائية بفضل الوصف، وتشكيل المشاهد بفضل السرد، وتشكيل الحوار بفضل الحوار أو تصرّفات الشخصيات. وعملية الاقتباس من الرواية إلى الفيلم تعتمد على كتابة السيناريو، الذي يعدّ مرحلة مهمة من مراحل تحويل النص الروائي إلى عمل سينمائي، فحتى يتحوّل عمل روائي إلى فيلم ينبغي أن يتمّ تحويله إلى سيناريو، هو بمثابة «الرسم المعماري يستخدم فقط كمرحلة وسيطة لا بد أن يمرّ الفيلم من خلالها، في طريقه إلى شكله الكامل النهائي، ومع ذلك يجب على كاتب السيناريو الذي يكتب للسينما أن يتعامل قبل كل شيء بالحركة، بل ويجب أن يتحرّك حواره باضطراد، وأن يحتوي في داخله على جوهر ديناميكية الحركة نفسها»[2]. نجد أنّ جلّ الأفلام الروائية الجزائرية كان اقتباسها وكتابة سيناريوهاتها، على أيدي مخرجي الأفلام أنفسهم، باستثناء فيلم «امرأة لابني» الذي اقتبسته *J. Narcy* للسينما عن رواية علي غالم، الذي كان هو نفسه مخرج العمل، وهي التجربة التي تذكّرنا بتجربة آسيا جبار في أفلامها التسجيلية؛ إذ كانت هي التي تكتب العمل وتخرجه، ويتعلق الأمر بفيلم «الزردة»، و«نوبة نساء جبل شنوة».

في حين أنّ بقية الأفلام كان اقتباسها على أيدي المخرجين أنفسهم، وتبقى للمخرج تلك الرؤية النافذة لعمق النص، ولا يتعلّق الأمر بجماليّة اللّغة بقدر ما يتعلّق باحترافيّة الوصف والسّرد وتطوير البناء الدرامي في الرّواية. والمخرج حين يقتبس عملا روائيّا فإنّه يعتمد على

[1] سلمى مبارك: شكاوى الفلاح الفصيح، قصة بعث الأدب عبر السينما، ألف مجلة البلاغة المقارنة، ع: 28، قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، 2008، ص: 32.

[2] منيرة مبروكي: السيناريو بين التآمر على واقع الرواية والتعبير عنه، مجلة آفاق سينمائية، ع: 03، جامعة وهران، جوان 2016، ص: 125.

بعض التقنيات التي تسهّل عليه العمل، فالفيلم لا يشبه الرواية حتى وإن كان مقتبسا منها، بما أن الرواية تشتغل على اللّغوي والسيناريو يشتغل على المرئي، وعلى هذا الأساس يمكن تقسيم الاقتباس إلى قسمين رئيسين هما الاقتباس المطابق والاقتباس المخالف.

إنّ ما سنستعرضه خلال العناصر الموالية، هو عرض متدرّج للأفلام المقتبسة عن الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، وقد تحرّينا أن يكون التدرج من الاقتباس الوفي إلى الأقل وفاءً إلى المخالف، إلا أنه سواء أ تعلق الأمر بـ الاقتباس المطابق أو الاقتباس المخالف، لا يعني إطلاقا أن التصنيف مطلق، بحيث أن الفيلم الذي اعتمد فيه مخرجه على الاقتباس المطابق لا يعني أنه قد ألغى أيّ إبداع خارج النّص الرّوائي، كما أنّ الفيلم الذي اعتمد مخرجه فيه على الاقتباس المخالف لا يعني إلغاء هويّة الرّواية من عمله السينمائي، فالأمر يتعلّق بأعمال إبداعيّة، ولا يخلو عمل إبداعي بما هو معتمِدٌ على التخييل والخلق، من عنصري الوفاء والخيانة.

2 / الاقتباس السينمائي مطابقا ومخالفا:

لا يميل المخرجون إلى النّقل الوفي والكامل للنّص الروائي، فالمسألة ترتبط بسيميولوجيا المكتوب والمؤفلم، نظرا لاختلاف خصائص كلّ منهما، فالنص الروائي نص لغوي يعتمد على نظام لساني دال، يتكوّن من وحدات صغرى هي الكلمات، ووحدات كبرى هي الجمل، وما يمكن أن تنتج هذه التراكيب من مدلولات كثيرة، لكن إذا جئنا إلى العمل السينمائي، سنجد أن رصد تلك الدلالات تصويريا أمر ليس بالهين، إلا فيما يتعلّق بحوار الشخصيات، الذي يمكن للمخرج فيه أن يعود إلى الحوار الموجود بين شخصيات الرواية ليستعين به، أمّا تشكيل الكلمات في شكل صور فهو أمرّ يتطلّب من المخرج عملا دقيقا ومكثّفا، يتمّ فيه الاستعانة بخبراء التصوير والصوت واختيار المناظر والديكورات وتصميم الملابس وفن الماكياج.

في التجربة الجزائرية لا يمكننا الحديث عن فيلم مطابق للرواية التي اقتبس منها، مطابقةً كاملة بحيث أن قارئ النص إذا شاهد الفيلم لا يجد فرقا يذكر بين العملين، فمطابقة الفيلم للرواية ليست سمتَ المخرجين، الذين يحرصون على إطلاق إبداعاتهم وأخيلتهم لصنع التميّز والتفرّد، ولكنّنا سنستعرض الأفلام المقتبسة عن روايات جزائرية وهي مرتبة من الأوفى إلى الأقل وفاء للنص الذي اقتبس منه، ومعيارنا في ذلك هو المحافظة على

العنوان، ثم التقارب في معالجة الفكرة، بالإضافة إلى الوفاء للإطار المكاني والخط الزمني المعتمدين في الرواية، وأخيرا الشخصيات الروائية وإذا ما كان الفيلم قد أضاف شخصيات غيرها أو اكتفى بها.

1.2. الأفيون والعصا:

في تجربته السينمائية «الأفيون والعصا» حاول المخرج *أحمد راشدي* أن ينقل فكرة النّص الروائي بوفاء إلى السينما، ويبدو أن السبب يرجع إلى كون هذه التجربة هي الأولى من نوعها في السينما الجزائرية، ولذا تحرّى *أحمد راشدي* أن يحتفظ بجلّ العناصر التي كانت موجودة في الرواية، بداية من العنوان *L'opium et le Bâton*، مرورا بأدوار الشخصيات وانتهاء بأهمّ الأحداث، ومع ذلك أبدى *مولود معمري* عدم رضاه عمّا أنجزه *أحمد راشدي* الذي صرّح: «فحتى الأفيون والعصا، الذي أعجب الكثير من الجمهور وتحوّل إلى أحد أهم كلاسيكيات السينما الجزائرية، لم يقنع تماما صاحب الرواية، الكاتب مولود معمري الذي التقيته بعد إنجاز الفيلم وسألته عن رأيه فأجابني أنه فيلم عادي جدا وليس رائعا أو جميلا كما كان يتوقع»[1]، ومع ذلك يبدو أن *أحمد راشدي* قد حاول قدر الإمكان الوفاء للنص الأصلي وإخراجه بالطريقة التي تليق به كنص روائي أخذ شهرة واسعة في الأوساط الأدبية، غير أنّ ما يلاحظ على المخرج اهتمامه بتصوير الجانب الثوري أكثر من أي جانب آخر، ولذا تتبع الخط الدرامي لشخصية *عليّ لزرق*، الذي يمثّل شخصية الثوري في العائلة، أكثر من تركيزه على شخصية *الطيب لزرق*، بما أن هذه الشخصية في العمل الروائي قد كلّفت بمهمة في المغرب، وتشعبت معها الأحداث انطلاقا من هذه المهمة، فأهمل المخرج تلك الأحداث، وحوّل الأحداث الموجودة القابلة للتحويل السينمائي في الرواية، إلى صور مرئية بما أنّ «الصورة هي الوسيلة الناقلة للرموز اللغوية، وفي هذا النقل والتحويل يضطر كاتب السيناريو إلى الحذف أو الإبدال بما يوافق الطرح السينمائي للحدث».[2]

فيما يتعلّق بالجانب الثوري قدّم *أحمد راشدي* فيلما مطابقا للرواية، وحتى المقاطع الحوارية في الفيلم احتفظ بها المخرج على صيغتها التي كتبت بها في الرواية، ما عدا الذي جاء

---

[1] *https://www.echoroukonline.com*/مولود-معمري-لم-يكن-راضيا-عن-فيلم-الأفيو/ منشور بتاريخ: 2017/06/05، تاريخ الزيارة: 2020/05/08.

[2] بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية والفيلم، دار الغرب، وهران، ص: 200.

منها باللهجة الجزائرية في حين أنه مكتوب بالفرنسية، لكن ذلك التطابق لا ينفي إحداثه بعض التعديلات الطفيفة التي لا تُخلّ بالفكرة ولا بالبناء السردي، عن الإشارة إلى شخصية *العقيد عميروش*، وكذلك تخليه عن شخصية *تاسعريت* التي يفترض أنها هي من بكت *علي لزرق* بعد إعدامه؛ حيث صورها في الرواية جاثية أمام جثته وهي تصرخ:

«عزيزي لم يمت كما كان يظن لأن عزيزي قد حقق الخلود سيعيش في قلبي وقلوب ملايين الرجال وملايين النساء في هذه الأرض».[1]

لكن المخرج أسند ذلك لـ *فروجة*، التي تنطلق باتجاه جثة أخيها تبكيه ثم تطلق الزغاريد لتتبعها بقية نساء القرية[2]، دون أن تقول أيّة كلمة. ومهما بدا أنّ المخرج قد تصرّف في نقله لبعض الأحداث إلا أنه يبقى تصرّفا غير مؤثر إطلاقا، ولم يُخْلِ بالبنية العامة للسرد، بخاصة وأن تركيزه كان على الفكرة الثورية في الرواية، فوفاؤه لهذه الفكرة حتّم عليه التقصير في تتبع مسار أهمّ شخصية في العمل الروائي المتمثلة في شخصية *البشير لزرق*.

2.2. الربوة المنسيّة:

قريبا من تجربة «الأفيون والعصا»، يتّضح أن فيلم «الرّبوة المنسية» للمخرج الجزائري *عبد الرحمن بوقرموح* هو الآخر حاول تقديم العمل السينمائي بطريقة وفيّة للعمل الروائي، والأمر يرجع إلى المساهمة التي قدّمها *مولود معمري* كاتب الرواية للمخرج في عملية الاقتباس وحتى كتابة الحوار، وعلى الرغم من أن الفيلم جاء باللغة الأمازيغية على خلاف النص الروائي الذي كُتب باللغة الفرنسية، إلا أنّ ذلك لم يؤثر على روح العمل، بل على العكس قرّبه أكثر من الأجواء الواقعية التي كان *مولود معمري* قد رصدها في روايته، وهكذا نستنتج أن المسألة لا تتعلّق باللغة بقدر ما ترتبط بالصور، وهذا هو ما تعمل السينما على تقديمه من خلال المنجز الفيلمي، فقد نجح *عبد الرحمن بوقرموح* في تصوير المجتمع القبائلي كما سبق لمولود معمري أن فعل في روايته.

لا يخلو الأمر في «الربوة المنسية» من اجتهادات المخرج، إلا أنها اجتهادات تبقى مبرّرة بالصعوبات التي تعترض المخرج حين ينقل بعض المقاطع السردية إلى لقطات مصوّرة، ففي بداية فيلمه *Tawrirt Yettwattun* أو «الربوة المنسية»، آثر *عبد الرحمن بوقرموح* أن يبدأ الحكاية

---

[1] *Mouloud Mammeri, l'opium el le Bâton, p-p 376-377.*

[2] *L'opuim et le Bâton*، لأحمد راشدي، د: 120.

مع مناش الذي عاد إلى القرية وحيدا دون مقران، وليس معه سوى مذكراته التي سيقرأ فصولها على أصدقائه، ويستعين المخرج بتقنية الفلاش باك ليعود إلى الماضي الذي يسرده مناش انطلاقا من مذكّرات مقران؛ إذ يطلب سائق العربة من مناش أن يقص عليهم خبر مقران قائلا : «احك احك يا مناش فالطريق طويلة»[1]، وهذا الأمر لم يرد في الرواية، إذ منح مولود معمري لسان السرد لـ مقران مباشرة لينطلق في سرد الحكاية، بما يشبه الملخّص الذي استعرض من خلاله أهم الشخصيّات الروائية التي شاركته أهمّ الأحداث.

«مع العلم أنني سأتزوج من عزّي، لا يبدو أنه أثر على ابن عمي مناش كثيرًا. منذ وقت ليس ببعيد كان ليجدني أسعد رجل في العالم... في الماضي كنا نذهب كل مساء إلى وافرا، زوجة أكلي».[2]

هكذا يكون الروائي استعرض على لسان مقران بعض الشخصيات التي تشاركه أهم أحداث الرواية، ممثلة في زوجته عزي، وصديقه وابن عمّه مناش، وصديقهما آكلي وزوجته وافرا، والعلاقة القوية التي كانت تجمع بينهم أيام تاعساست، وهو الاسم الذي أطلقه الروائي على المجموعة التي تضم مقران وأصدقاءه، وقد حافظ عبد الرحمن بوقرموح على فكرة النص الأصلي المتمثّلة في تغيّر النفس البشرية بفعل ظروف الزمن.

قد يحتاج الأمر من الروائي صفحات كثيرة ليوضح أثر هذا التغير على كل شخصية من الشخصيات، لكن المخرج ليس مضطرا لذلك، فبفضل الصورة والتعبير الجسدي ونبرة الصوت بإمكانه اختزال كلّ ذلك في لقطة قد لا تتجاوز الثواني المعدودة، وهذا ما يمكن تأكيده من خلال الدقيقة 53، حين يأتي آكلي ودافدا لدعوة أصدقائهما للاجتماع في بيتهما كما كانوا يفعلون في الماضي، لكن كل من مقران، مناش وإيدير يرفضون الدعوة بحجج مختلفة، تتنهد وافرا وتقول: «حقيقة إنني لا أعلم لماذا أشعر بالخوف، سيبقى بابي مفتوحا طول الليل إلى الفجر، أريد الاحتفاظ بذكرى جميلة عن تازغا البائسة، سوف لن أنام هذه الليلة»[3].

---

[1] *Tawrirt yettwattun*، إخراج عبد الرحمن بوقرموح، د: 03.

[2] *Mouloud Mammeri, la colline oubliée, p, 11.*

[3] *Tawrirt yettwattun*، د: 53:25.

إن مسألة وفاء الاقتباس للنص الأصلي، تتوقّف عند مجموعة من العناصر يأتي في مقدمتها الوفاء للفكرة، ثم الوفاء لبقية عناصر السرد الروائي من ملامح الشخصيات وتمظهرات الإطار المكاني، وسيرورة الأحداث وبنائها الدرامي، فكثيرا ما يجد المشاهد اختلافا بيّنا في طرح الفكرة فيلميا، واختلافها عن طرحها روائيا، حتى يبدو الفيلم وكأنّه قد اقتُبس من رواية أخرى غير الرّواية المشار إليها، وهذا الأمر يرجع سببه إلى الرؤية الإخراجية التي قد تكون مختلفة عن الرؤية النّصية، فقد يرى المخرج في النّص ما يشدّ انتباهه ويجده أكثر قابلية للتجسيد السينمائي من الفكرة الأساسية للرواية، في حين يحافظ آخرون على الفكرة الأساسية للرواية محافظةً قد تصل حدّ التطابق، كما يحافظون مع الفكرة على بعض المقاطع الحوارية التي ينقلونها بحرفيتها من الرواية. ومهما يكن من أمر فإنّه من الصّعب الحديث عن عمل سينمائي بعيدا عن نص أدبي[1]. فحتى أولئك الذين يجنحون بعيدا بالفيلم عن الرواية، تظلّ الرواية هي المرجع الأول الذي استقوا منه فكرة الفيلم وأحداثه، وحتى أولئك الذين تبدوا أفلامهم مطابقة لما ورد في الرواية هم في الحقيقة يبدعون بشكل مختلف، فمن غير الممكن أن نجد التطابق التام بين الرواية والفيلم، إلا ما يتعلق كما ذكرنا بالوفاء للفكرة، ففي «الربوة المنسية» كان ثالوث الخوف المشكّل من الوباء والفقر والحرب هو المسيطر على العملين، فقد رصد كلّ من الروائي والمخرج تلك التأثيرات غير المرغوبة للثالوث على مسار حياة الشخصيات، مركّزين على أثر مكوّنات هذا الثالوث على تفكيك البنية المجتمعية للقرية، في إطار درامي، تتصاعد من خلاله الأحداث بوتيرة متفاوتة بين الرّواية والفيلم، ابتداءً بوضع الابتداء؛ حيث الحياة الجماعية يسودها التعاون والتآلف، في تصوير أقرب إلى الحياة المثالية، لا تلبث أن تتحوّل إلى وضع جدي يتقدّم نحو التعقيد المأساوي، ولعلّ المشهد الموالي يمثّل نقطة التحوّل في مسار التصاعد الدرامي الفيلمي.

[1] ينظر: مورغان تشارلز: الكاتب وعالمه، تر: شكري عيادي، مؤسسة مسجل العرب، القاهرة، 1980، ص: 213.

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/الحوار	المؤثرات الصوتية
1	06 ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	يمزح مدور مع عزي وهي تصب الشاي، فتتذمر من مزحته.	لا توجد	مدور: لا تبذري الشاي حافظي عليه. عزي: توقف عن المزاح فليس هذا وقته.	صوت أطفال يلعبون خارج إطار الصورة.

والحقيقة أنّ الوقت كان وقت الخوف من الوباء الذي بدأ يستفحل انتشاره في القرية، ومن الحرب التي كان يجند فيها الشباب إجباريا، ولذا ابتداءً من هذه اللقطة يأخذ الحوار منحى مأساويا وتتخذ الموسيقى التصويرية بعدا حزينا على خلاف ما كانت عليه قبلا؛ إذ كانت تتميز بطابع الفرح والإيقاعات الدالة على البهجة والإقبال على الحياة.

3.2. امرأة لابني:

قد يكون المخرج هو نفسه سيناريست الفيلم، وذلك أمر شائع في مجال الصناعة السينماتوغرافية، غير أنه من النادر أن يكون مخرج العمل هو نفسه الروائي، وهذا ما تمثّله تجربة علي غانم مؤلف رواية «امرأة لابني» ومخرج الفيلم المقتبس عنها، ولأنّه كان مشغولا بهاجس المرأة الجزائرية جعل كاميراتِه تركّز على المشاهد المتعلّقة بالخطبة والاستعداد للزواج، ثم الحياة الزوجية وما ترتب عنها، في حين يبقى هنالك مشهد وحيد لطفولة نتيحة بطلة الفيلم، التي صورتها كاميرا المخرج فتاةً منطلقة تركب الدراجة الهوائية وتُمضي وقتها في اللهو خارج البيت، وهو مشهد تخلل جنريك الفيلم[1]، مما يعني أنه كان بمثابة المقدّمة لا أكثر، غير أنّ المخرج أغفل أمرا مهمّا فلم ينقل إلى المشاهد أحلام نتيحة الطفلة وأملها في رسم معالم مستقبلها، كما يفعل الأطفال عادةً، مما يتيح إيجاد مبرّر لثورتها لاحقا على الحياة النمطية التي عاشتها بعد الزواج.

[1] امرأة لابني، إخراج علي غالم، من ثا 17 إلى ثا 50.

فقد وجدت نتيحة نفسها مقيّدة في بيت أهل زوجها، لا كما كان الأمر في بيت أهلها، بخاصة في غياب دعم زوجها لها، فكانت تأتمر بأوامر حماتها، التي تمنعها من العمل وتنتظر منها أن تجنب عددا من الأطفال، نقرأ:

«في الحقيقة لم تكن تغادر منزل عائلة زوجها إلا عندما يكونون برفقتها، بينما لم تكن هذه هي الحال عندما كانت تعيش مع والديها، لقد كانت تحت المراقبة دائمًا، ومطلوب منها أن يكون لديها العديد من الأطفال، وفي غياب دعم زوجها الغائب كان عليها إطاعة أوامر حماتها»[1]، يمكن للمشاهد أن يرصد هذا المقطع السردي في مشاهد متفرّقة داخل الفيلم، ففي الدقيقة *32:25* يأمر الحسين نتيحة بأن ترتدي الحايك حتى يخرجا من البيت رافضا خروجها سافرة كما كانت تخرج في بيت عائلتها، وفي الدقيقة *39:45* تتهجّم الحماة على نتيحة لأنها لا تأتمر بأوامرها.

بقي علي غالم وفيّا لنصّه الأصلي من خلال تتبّعه الخطّ الدرامي الرئيس الذي رسمه في الرواية لحياة نتيحة، ولم يقدّم في الفيلم اختلافا يُذكر، إلا في بعض الحالات التي قدّمها في الرواية ولم يأتِ على تصويرها في الفيلم، كتعوّد نتيحة على ارتياد الحمام لأنها ترى فيه مكانا للقاء صديقاتها والشعور ببعض الحرية[2]، لكنه مع ذلك ظلّ مستفيدا من السرد الروائي لإبداع السرد السينمائي، مترجما أغلب المقاطع السردية في الرواية إلى مشاهد ولقطات فيلمية.

وقد أتاحت تجربة اقتباس فيلم «امرأة لابني» لـ علي غالم أن يقدّم صورة المرأة بتصوّر المرأة، بما أن موضوع روايته كان عن وضع المرأة الجزائرية، وقد كان تصوّر *J. Narcy* مركّزا على تصوير المرأة في سنّ النضج وهي تواجه الحياة، بداية من خطبتها وموافقة والدها دون استشارتها، ثم دخولها معترك الحياة الزوجية وسط عائلة جديدة لا تعرف عنها شيئا، وصدامها المتكرر مع لامبالاة زوجها وتسلط حماتها، في مقابل رغبتها الملحة في التحرّر من سلطة الحياة النمطية التي وجدت نفسها تعيشها بعد الزواج.

[1] *Ali Ghalem, Une femme pour mon fils, p 169.*

[2] *ibid, p 167.*

4.2. طفل الشعبة:

تمكّن المخرج الفرنسي *Christophe Ruggia* مخرج فيلم «*Le gone du Chaâba* » من أن يقدّم فيلما وفيّا للنص الروائي، الذي اقتبس عنه فيلمه، وهو نص روائي لمؤلفه عزوز بقاق، يمكن تصنيفه ضمن مسمى السيروائي؛ حيث يسرد الروائي من خلاله سيرته الذاتية وهو طفل يعيش في حي قصديري يقطنه الجزائريون المهاجرون إلى فرنسا بعد الاستقلال، ورغم الأوضاع الصعبة التي يعيشها الطفل إلا أنه كان ممتلئا بالطموحات ليكون أفضل من الفرنسيين، ويتوقف سرد الروائي عند مرحلة الطفولة، وهذا ما جعله يعنون روايته بكلمة *Gone* التي تعني «طفل في اللهجة المحكيّة لسكان مدينة ليون»[1]، حرصا منه على تقديم بطل روايته الذي يمثل طفولته على أنه فرنسي، بما أنه يمثل واحدا من الجيل الأول الذي ولد في فرنسا من أبناء المهاجرين الجزائريين بعد الاستقلال، وحذا المخرج حذو الروائي واحتفظ بالفكرة نفسها، وقدّم الطفل بالصورة التي قدمها الروائي، متتبعا الخطّ السردي الذي رسمه الروائي، الذي كشف في روايته أنّه كان مختلفا عن أقرانه من سكان الشعبة الحي القصديري، ممن كانت تتوقف طموحاتهم عند حدود كسب بعض المال لمساعدة أهاليهم، وقد كان عزوز يلقى الدعم من والده الذي كان له رأي آخر فيما يتعلق بمصير ابنه، فهو يفضل أن يخسر كل ماله ولا يضطر ابنه للذهاب إلى السوق ليعمل ويساعده، بل قد يفرط في حياته من أجل أن يدرس ابنه بجد في المدرسة، نقرأ كلام بوزير بقاق:

«علاوة على ذلك، فقد منعنا والدي بالفعل من الذهاب إلى العمل في السوق. قال: أفضل أن تعملوا في المدرسة. أذهب إلى المصنع من أجلكم، سأموت إذا اضطررت لذلك، لكني لا أريدكم أن تكونوا ما أنا عليه، عامل فقير. إذا احتجتم المال، سأمنحكم إياه ، لكني لا أريد أن أسمع عن السوق».[2]

كمقابل لكلام بوزير في الرواية، يقول في الفيلم مخاطبا ابنه: «أنت لست مثلي، ينبغي عليك أن تنجح في الحياة، عليك أن تكون الأفضل في المدرسة، أفضل من الفرنسيين»[3]، على

---

[1] قاموس Larousse، متاح على الشبكة: *https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/gone/37489*

[2] *Azouz Begag ; Le gone du chaaba, p 21.*

[3] فيلم *Le gone du chaaba*، للمخرج *Christophe Ruggia*، د: 12:30.

النقيض من والد عزوز كانت والدته تشجعه على الذهاب إلى السوق مع إخوته ليكسبوا بعض المال، ويصل بها الأمر إلى تأنيبهم:

«ألا تخجلون أيها الكسالى. انظروا إلى رابح، فهو على الأقل يجلب المال والخضروات إلى المنزل. وأنتم، ماذا تجلبون لي عندما تظلون ملتصقين بالبنوار طوال اليوم؟ فقط الموفيسة (الدم الفاسد)، يا رب لماذا أعطيتني مثل هؤلاء البلهاء؟ هكذا تشتكي طوال اليوم».[1]

لكنها في الفيلم تدفع أبناءها للذهاب مع أولاد الشعبة إلى المفرغة إذا ما مرت شاحنة القمامة من أمام الشعبة، وغرضها من ذلك أن يحصّل أبناؤها ما يمكن أن يجدوه من أشياء صالحة للاستعمال في قمامة الفرنسيين، يركز المخرج على تصرّف عمر «عزوز في الرواية»، الذي يجد كتابا فينسى البحث عن أي شيء آخر[2]، تبدو الأم في الفيلم والرواية واقفة على طرف النقيض من الأب، فهمّها أن يحصل أبناؤها بعض المال لمساعدتها، عكس الأب الذي كان يرفض مثل هذا الأمر إذ كان كل أمله أن يرى أولاده متفوقين في دراستهم.

يصوّر عزوز بقاق ذلك التفوق وقد جعله يقدم نفسه على أنه فرنسي: «ابتداء من اليوم انتهى عربي القسم»،[3] أما في الفيلم فيقوم أصدقاؤه من أطفال الشعبة بعزله، بسبب تفوقه وتمييز المعلم له عنهم، وتقديمه عليهم في الجلوس والمعاملة كأنه أحد الفرنسيين، يقول له سليم: «أنت ترغب أن تكون فرنسيا»[4]. كما سلّم الروائي السرد لبطل روايته عزوز، ليروي كل الأحداث على لسانه، فعل المخرج الأمر نفسه وسلم عمر دفّة الحكي، فكان هو راوي الأحداث وشارحها، تعينه في ذلك الصورة، التي كانت تأتي في بعض الأحيان مخالفة للسرد الروائي، فبعض المقاطع السردية التي كان يصور الروائي من خلالها شخصيات الرواية، قدمها المخرج ضمن كادرات الفيلم، باختلاف يُظهر عدم التزامه بما جاء في الرواية، فنجد أن الروائي يصرّ في كلّ مرة يتحدّث فيها عن ملابس النساء يشير إلى أنهنّ كن يرتدين البينوار*، فنقرأ: «كانت تلبس البينوار البرتقالي مثل أمي عندما تكون في المطبخ»[5]، في حين اكتفى المخرج بإلباس

---

[1] *Azouz Begag, ibid, p 21.*

[2] فيلم *Le gone du chaaba*، د: 19:30.

[3] *Azouz Begag, ibid, p 59.*

[4] فيلم *Le gone du chaaba*، د: 52:40.

* البينوار لباس المرأة التقليدي في منطقة سطيف.

[5] *Azzouz Begag, p 77.*

الممثلات فساتين عادية، رغم أنها ذات تصاميم محلية إلا أنها لا تُظهر انتماء محددا إلى منطقة بعينها.

5.2. الصدمة:

تمكّن المخرج الفرانكولبناني زياد دويري في فيلمه «الصدمة»، من أن يقدّم رؤية خاصة بالصّدمة، وحتى وإن انطلق من الحدث المؤزّم لمسار السرد كما جاء في الرواية والمتمثّل في إقدام سهام زوجة أمين على تفجير نفسها داخل مطعم في تل أبيب، إلا أنه افترق مع الروائي في تبعات ذلك؛ إذ فضّل ياسمينة خضرا أن يبدأ سرده من صدمة الفلسطيني، من الحدث الأخير الذي كان انفجار سيارة الشيخ مروان ووقوع أمين ضحية لذلك الانفجار:

«يدي تبحث عن نفسها في وسط الحصى، أعتقد أنني تعرضت للضرب. أحاول تحريك رجلي، ورفع رقبتي؛ لكن لا عضلة تطيع»[1].

ثم يعود بالسرد إلى ما قبل صدمة اليهودي، قبل أن تفجّر سهام نفسها في المطعم بدقائق حين كان أمين يتبادل المزاح مع عزرا وليم، ثمّ دوى الانفجار: «فجأة دوى انفجار رجّ الجدران وجلجل زجاج المقصف».[2]

إلا أن منطلق المخرج كان من الاحتفاء الكبير الذي خصّت به جمعية بار آيزر الطبية الدكتور أمين جعفري، الذي يقول وهو على منصة التتويج :«في كلّ يهودي هناك جزء عربي، ولا يستطيع عربي أن ينكر أن فيه شيئا يهوديا»[3]، كل ذلك وسط رضا عام صوّره المخرج على وجوه كل الحاضرين في قاعة الاحتفال، الذين وقفوا مصفقين لـ أمين حين أعلن أنه يتوقّع أن تتحسن العلاقة بين العرب واليهود خلال السنوات القادمة.. ثم يعود السرد السينمائي ويلتحم مع السرد الروائي في مشاهد الانفجار ثم إسعاف الجرحى، وقد ركّزت كاميرا المخرج على تفاني أمين في عمله لإنقاذ ضحايا التفجير. رغم تعرضه للتعنيف من أحد الجرحى الذي رفض أن يلمسه طبيب عربي.

لم تصور كاميرا المخرج ما تعرض له أمين من مضايقات في حاجز الشرطة وهو يمرّ بمحاذاة المطعم الذي انفجر، بل صوّر الأمر وقد مرّ بسلاسة وسلمية، ولم يهتم بتفاصيل

---

[1] *Yasmina khiadra; l'attentat, p 09.*

[2] *Ibid, p 18.*

[3] *The Attack*، د: 03:58.

الاعتداء اللفظي والجسدي الذي تعرض له أمين، وحتى تهديد أحد عناصر الشرطة له بالسلاح بشكل سافر، رغم كل ما كان يبذله في المشفى لإنقاذ أرواح أبناء عرقهم، لكن ياسمينة خضرا لا يغفل ذلك، ويمرر الإدانة في روايته بشكل غير مباشر، وهذا ما يجعل الرؤية الإخراجية تختلف عن الموجود في الرواية، وإنما هذا الاختلاف راجع إلى اختلاف منطلقات كل مبدع من الروائي والمخرج، فمن بين الأشياء التي أضافها المخرج في فيلمه ذكريات أمين مع سهام، مستخدما الفلاش باك ليقدّم هذين الزوجين الذين يعرفان بعضهما منذ سنوات، تقاسما خلالها كثيرا من التفاصيل الحياتية، لكن أمين يكتشف في النهاية أنه لم يكن يعرف سهام حق المعرفة، وقد كانت كاميرا المخرج أكثر جرأة من الرواية في تصوير العلاقة الحميمية بين أمين وسهام في أكثر من مشهد من الفيلم. لم يحدث الاختلاف بين الفيلم والرواية هنا فقط، فمن بين أكثر المفارقات بين العملين اختيار المخرج لنابلس لتكون وجهة أمين للبحث عن الحقيقة وراء فعلة سهام، في حين أن الروائي جعل من بيت لحم هي ذلك المكان، ولا بدّ أنّ للمخرج تصوّره الخاص بذلك مما يتوافق مع ما أتيح له وهو موجود في فلسطين لتصوير فيلمه.

بعد الانتهاء من مشاهدة الفيلم سنكتشف أن ووري ابتعد عن طرح جوهر الصراع الفلسطيني/ الإسرائيلي، الذي ركز ياسمينة خضرا عليه في روايته؛ حيث طُرحت هذه النقطة بطريقة تبسيطية بعيدة كل البعد عن حقيقة الممارسات الإسرائيلية ضد المواطنين الفلسطينيين، فالفلسطينية التي أقدمت على تفجير نفسها حسب الطبيبة ليم، أقدمت على ذلك لأسباب شخصيّة، غير أن الواقع يثبت أن الّذي يفجّر نفسه، لا يقوم بذلك لدوافع ذاتية أو لمعاناته من مشكلة شخصيّة كالطّلاق أو العقم، وهنا تكمن سطحية طرح المخرج في فيلمه «الصدمة»، والظاهر أن مرد ذلك يعود إلى ضعف الوعي السياسي لدى المخرج، رغم أنه أقام قرابة العام في تل أبيب تحضيرا للفيلم، وبالطبع قد يعود سبب ذلك أيضا إلى واقع ممارسة ضغوط إسرائيلية على شركة الإنتاج الفرنسية التي بدورها ضغطت على المخرج لتمييع جوهر الصراع وتبسيطه وشخصنته، وعن هذا الوضع يقول «نيليب نرينشي عضو معهد الفيلم البريطاني في كتاب له صدر مؤخرا بعنوان مغول السينما، حيث شبه الصهيونية المسيطرة على شركات السينما العالمية بالمغول الذين أراقوا الدماء، في كل بقعةٍ أرضٍ أقاموا

عليها»[1]، يمكن الوقوف عند الفرق بين صدمة ياسمينة خضرا، وصدمة زياو ووين، إذ إن صدمة الروائي هي صدمة الفلسطيني وخيبته، في حين أن صدمة المخرج هي هجوم الفلسطيني على اليهودي.

6.2. فضل الليل على النهار:

المخرج ألكسندر أركادي هو الآخر كانت لديه رؤية إخراجية مخالفة لما اقتبسه من رواية «فضل الليل على النهار»، هذه الرواية التي بلغت شهرتها ما لم تبلغه شهرة أي رواية أخرى من روايات ياسمينة خضرا، ولعل الفضل يرجع إلى الفيلم الذي قدّمه ألكسندر أركادي بشكل متقن تقنيا، صورة وصوتا وموسيقى وتمثيلا. يحتفي المخرج في فيلمه بالجزائر الفرنسية من منظور الأقدام السوداء، الذين كانوا يَعدّون أنفسهم أصحاب الأرض، ولعل رؤية المخرج قائمة على شيء من الذاتية؛ إذ تقدّمه موسوعة *ALLOCINE* الفرنسية المتخصصة في السينما، على أنه سينمائي مولود سنة *1947* بالجزائر[2]، مما يعني أنه عاش طفولته في الجزائر ولعله كان يحتفظ لها على غرار كثير من أبناء الأقدام السوداء بذلك الحنين والرغبة في العودة، وقد تمكّن أركادي من العودة إلى الجزائر عبر بوابة فيلمه «فضل الليل على النهار»، وهو الفيلم الذي اقتبسه عن رواية بالعنوان نفسه للروائي الجزائري ياسمينة خضرا، وفي الوقت الذي كان الروائي يقدّم رؤيته مُدينا الفرنسي الذي كان سببا في تمزّق جوناس رمز الجزائري المثقف والمندمج ظاهريا في المجتمع الفرنسي، كان أركادي يسعى لتقديم صورة الجنّة التي خلقها الفرنسيون في الجزائر، وخوفهم من ضياعها على أيدي الجزائريين إن هم غادروا وتركوها لهم، يجسد ذلك ما قاله خوان روسيليو مخاطبا يونس بعد أن أنقذه من السجن: «هذه البلاد تدين لنا بكلّ شيء، كانت حصى بائسا وجعلنا منها جنة عدن وهل تعلم لما هذه الأرض خصبة؟ لأنها تعلم بأننا نحبها، والفلاقة أصحابك أتعلم فيم هم جيدون؟ في حرق المزارع وقتل فلاحين مساكين، لو رحلنا لن يكون في الجزائر في غضون عشرين سنة أي قمح أو عنب»[3]. في حين أننا لا نقرأ هذا المشهد سرديا في الرواية، رغم أن الروائي يتحدث عن إنقاذ

---

[1] شادي فقيه: كيف يسيطر اليهود على العام، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ص-ص: 136-137.

[2] تاريخ الزيارة: 2020/05/17. *http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=6413.html.*

[3] *Ce que le jour doit à la nuit* لألكسندر أركادي، د: 136:10.

روسيليو لجوناس من السجن، لكن الأمر يتوقف عند تحقيقه لرغبة ابنته إيزابيل صديقة جوناس منذ الطفولة.

لم يحفل ألكسندر أركاوي بمشاركة جوناس في العمل الثوري عن طريق تزويد المجاهدين بالدواء والتستّر عليهم، ولا قدّم المشهد الذي صوّره ياسمينة خضرا لـ جوناس وهو واقع تحت آلة التعذيب في الزنزانة القذرة، متمسّكا بأسرار المجاهدين الذين كانوا يتزوّدون منه بالأدوية، وبنى جلّ الأحداث على العلاقة المتأزمة بين جوناس وإيميلي، مختزلا العلاقة بين الجزائر وفرنسا في هذه العلاقة التي كانت إيميلي تبذل من أجلها كلّ شيء أما جوناس فلا يبالي سوى بالتمزق الذي يعيشه بين كونه جزائريا بالأصل وفرنسيا بالانتماء.

وهكذا يكون المخرج قد اعتمد «الاقتباس الذي يستجيب للقلق بشأن الوفاء، لكن هذا لا يعمل إلا انطلاقا من زمانية النص باستخدام العناصر المرئية فقط، لأنه مجرد صفعة رمزية»[1]، للعمل الأصلي الذي اقتبس منه. ولعل هذا ما يتجلّى بوضوح في الجزء الأول من الفصل الأول المعنون بـ«جنان جاتو»من رواية «فضل الليل على النهار» « *Ce que le jour doit à la nuit*»؛ حيث نجد الروائي يفصّل السرد في حدث مهم يتعلق باستعداد عيسى لحصاد أرضه، فيتجه إلى محلّ البقال ويطلب منه أن يجهز له معدّات الحصاد وبعض الرجال لمساعدته يوم الجمعة القادم، فيحذّره البقال من القايد، ويسرد الروائي تفاصيل تعلق عيسى بأرضه، ومساومة القايد له ورفض عيسى لأي مساومة، لكن ألكسندر أركاوي يقدم الحدث باقتضاب في الدقائق الأولى من الفيلم، مختزلا المناوءة بين عيسى والقايد في عبارة قالها هذا الأخير لعيسى وهو مار بجوار بيته «أنت عنيد مثل آل محي الدين، وأنا أيضا عنيد، يوما ما سأتمكن من إقناعك»[2]. كما أن المخرج لا يفصل في تصوير رحلة الخروج من القرية بعد احتراق الحقل، والوصول إلى وهران والبحث عن مأوى، على عكس الروائي الذي قدّم لوحات غاية في الدقة وهو يرافق مأساة أسرة عيسى التي تشرّدت.

من بين التفاصيل التي أغفلها المخرج في فيلمه وله مبرراته المتعلقة بالحبكة والجانب التقني لفيلمه، وهي التفاصيل المتمثلة في سرد الأحداث المرتبطة بإنزال القوات الألمانية، التي

---

[1] *Michel Serceau, L'adaptation cinématographique des textes littéraire: théories et lectures, Edition du CÉFAL. 1999, p16.*

[2] *Ce que le hour doit à al nuit*، د: 05:30.

ورد ذكرها في الرواية، غير أن المخرج تجاوزها، لأن تركيزه كان منصبّا على تلك العلاقة التي تكرّس فعلا فضل الليل على النهار، أي فضل الفرنسي على الجزائري.

بالإضافة إلى أنّ المخرج لم يحفل كثيرا بمسألة التواريخ والأعمار، ففي الوقت الذي يجعل الروائي يونس في سن السابعة عشر من عمره حين تعرف على السيدة كازناف، يفضل المخرج أن يمنحه عمرا أكبر فيجعله في الثالثة والعشرين، وكذلك نرى بأنه لم يغفل تصوير العلاقة الحميمة التي كانت بين جوناس والسيدة كازناف بتفصيل واضح لم يرد في الرواية إلا تلميحا. وغيرها من الاختلافات الموجودة على مستوى السّرد لكنها لم تؤثر على الفكرة العامة للعملين، بخاصة ما تعلّق بتقديم الأحداث وتأخيرها، وتفاصيل العلاقات الموجودة بين الشخصيات، كالعلاقة المتوتّرة بين جلول وويري؛ حيث نجد في الرواية أن أُندري يعتدي على جلول بعد الإعلان عن الثورة وقبل افتتاحه للملهى، غير أن المخرج يصور الاعتداء دون ربطه بحدث ما، وذلك بعد أن افتتح ويري الملهى.

7.2. شرف القبيلة:

يسرد رشيد ميموني في «شرف القبيلة» حكاية الزيتونة وأهلها، بسرد متأنٍّ لا عجلة فيه، يستعرض حكايات الأهالي القابعين في عزلتهم، بداية من جدرجد الذي شارك في الحرب العالمية، ومحمد الطموح لتولي منصب سياسي، وعلي ولد علي البوسطجي الذي يعمل ناقلا للأخبار أكثر ممّا يوزع الرسائل، ولا ينسى العودة إلى ماضي الأهالي حين كانوا يقطنون الوادي السعيد وقبل أن يلجأوا إلى الزيتونة، ولا يأتي على ذكر سيرة عمر المبروك إلا في الفصل الرابع، حين قدم في سيارته إلى الزيتونة بعد أن ظنّ الجميع أنه مات[1]، هذا الحدث الروائي يقتبسه المخرج محمود زموري في فيلمه «شرف القبيلة» ولكن بتفاصيل أجّل الروائي سردها، قام محمود زموري باستحضارها في الدقيقة 52:00 من فيلمه، فيكون بذلك قد تتبع خطّا سرديا مختلفا عما جاء في الرواية، التي يكثر فيها الروائي الاستطراد والتعقيب والاستذكار، فهو حين يتحدّث عن وصول عمر المبروك يستذكر سيرة جدّه حسن المبروك ومغامراته ونزقه، ثم سيرة والده سليمان المبروك، الذي كان الوحيد الذي يتجرأ على تحدّي دب المشعوذ لينقذ شرف القبيلة، وكان ينجح في كل مرة في كسب المعركة، إلى أن يخسر المعركة الأخيرة، فينسحب

[1] Rachid Mimouni, L'honneur de la tribu, p 49.

ليجده الأهالي ميتا في الغد تحت شجرة الزيتون، لكن المخرج في الفيلم يُظهر سليمان المبروك وقد وقع صريعا بعد معركة شرسة مع الدب[1]، المخرج غيرُ مطالب أن يصوّر كل المعارك التي خاضها سليمان ضدّ الدب كما سردها الروائي، بل يكفي أن يقول العجاجبي كما سماه في الفيلم: «هذه المرة السابعة والأخيرة، أنتم لن تتغيروا أبدا، لا أحد منكم امتلك شجاعة هذا الرجل ليدافع عن شرف القبيلة»[2].

اعتمد محمود زموري في فيلمه رؤية ساخرة، تقترب من رؤية رشيد سيموني الروائية، غير أن اتفاقهما في الرؤية للفكرة، لم تكن سببا ليتّفقا في معالجتها، فالخط السردي السينمائي اختلف عمّا هو موجود في الرواية؛ إذ فضل محمود زموري أن يتبع الخط السينمائي الذي رسمه لنفسه في إنتاجاته السينمائي ما قبل «شرف القبيلة» وما بعده ممثلا في الأفلام: (سنوات التويست المجنونة، من هوليود إلى تمنراست، حلال مؤكد، بور أبيض أحمر)، وهو الخط الذي تميّز بالكوميديا السوداء والنقد التهكّمي اللاذع للواقع والتاريخ.

8.2. موريتوري:

إنّ ما قدّمه عائشة توريتا في فيلمه البوليسي «*Morituri*» يعدّ شكلا جديدا في السينما الجزائرية، حتى وإن كانت هناك محاولات من بعض المخرجين للخوض في ما يسمى بالسينما البوليسية في الجزائر، إلا أنها لا ترقى لأن تقارن بأفلام الحركة والإثارة التي تقدمها دول معروفة بالسبق والتميز في مثل هذه الإنتاجات السينمائية. ما يحسب للمخرج عائشة توريتا هو اشتغاله على جانبين مترافقين في فيلمه، الأول هو قضية الإرهاب والآخر هو الجانب البوليسي من خلال قضية اختفاء صابرينة، ولم يفصل بينهما بل جعلهما بمثابة القضية الواحدة، فهو كلما طارد مختطفي صابرينة وجد نفسه وجها لوجه مع آلة الإرهاب الدمويّة، وعلى الرغم من أن المخرج اقتبس رواية ياسمينة خضرا «موريتوري» محافظا على فكرتها وأحداثها، إلا أنّ اشتغاله على الفيلم كان واضحا؛ حيث إنّ الخط السردي الذي قدّمه من خلال الفيلم جاء مبنيا على الركائز الثلاث؛ السمعي والبصري والحركي، وهو ما أكسب رواية ياسمينة خضرا بُعدا مثيرا، هذه الرواية التي تعدّ إحدى الروايات القليلة المعدودة من الأدب البوليسي في الجزائر، الذي انتشر في فترة التسعينيات من القرن العشرين، بعد أن شهدت

[1] *L'honneur de la tribu*، للمخرج محمود زموري، د: 04:00.

[2] نفسه، د: 05:00.

الساحة الأدبية تجارب محتشمة في العقود السابقة، كانت ممهورة بختم إيديولوجيا النظام السياسي، غير أننا نجد أنه «يُنظر إلى الأدب الجزائري في التسعينيات على أنه شهادة كتابية، وتعد الحقيقة هي ميزته الرئيسة. إنه كما يبدو من قراءة النصوص، أدب واقعي يعمل كحل وسط بين الدقة التاريخية وحرية الكاتب بغض النظر عن الميثاق الاجتماعي الذي يربطه بقرائه»[1]، وياسمينة خضرا في روايته، قدم شهادته بكثير من التفاصيل التي ألبسها ثوب الإثارة والحركة من خلال تحقيقات المفتش لوب، وسعيه الحثيث لإيجاد الحقيقة وهزيمة المجرمين، أما المخرج فقد أخذ جزئية هامة من عوالم خضرا البوليسية ممثلة في الفساد المالي الذي يغذي الفساد السياسي، والذي يولد عنه الإرهاب، ومنح المفتش لوب الحضور البارز من خلال عمله كأنما هو بطل خارق، مع حس كوميدي يظهر بين الحين والآخر من خلال عبارات يلقيها حتى في عز الأزمة.

تتبع المخرج في فيلمه سردا خطّيّا لم تتخلّله أي تقنيات فلاش باك، بل توالت الأحداث بشكل مرتب وبطريقة تصاعدية، بل وصل الأمر في بعض الأحيان إلى البساطة في الطرح؛ إذ يمكن للمشاهد أن يتوقّع الحدث اللاحق بالنظر إلى الحدث السابق، فوصول رسالة تهديد إلى الكوميدي آيت مزيان[2] ستجعل المشاهد يتوقع تصفيته، وذلك ما حدث بالفعل، وهذا كمثال على خطية أفق الانتظار الذي ميز الفيلم، حتى أن الأحداث لم تكن مثيرة إلى الحدّ الذي يجعل الفيلم يصنّف ضمن الأفلام البوليسية؛ إذ نشعر أن المخرج قد ضاع بين الخطّين اللذين اشتغل عليهما، الجانب البوليسي وهاجس الإرهاب.

ويمكن أن نتوقف عند الحوار الموظّف في الفيلم، ونلاحظ مدى التقارب اللفظي بينه وبين ما كتبه الروائي في روايته، فنلاحظ احتفاظ حوار الفيلم ببعض الفقرات المنقولة من الرواية، وهذا ما يؤكد حرص المخرج على عدم الإخلال بما جاء في الرواية، لكنه كان يتصرّف في بعض المقاطع عن طريق الإضافة إلى الحوارات، من ذلك هذا المقطع الحواري الذي دار بين المفتش لوب ولينو:

«- لينو: قُتل ثلاثة رجال من الشرطة، وجندي كان في مهمة، ومعلم وأربعة إطفائيين.

---

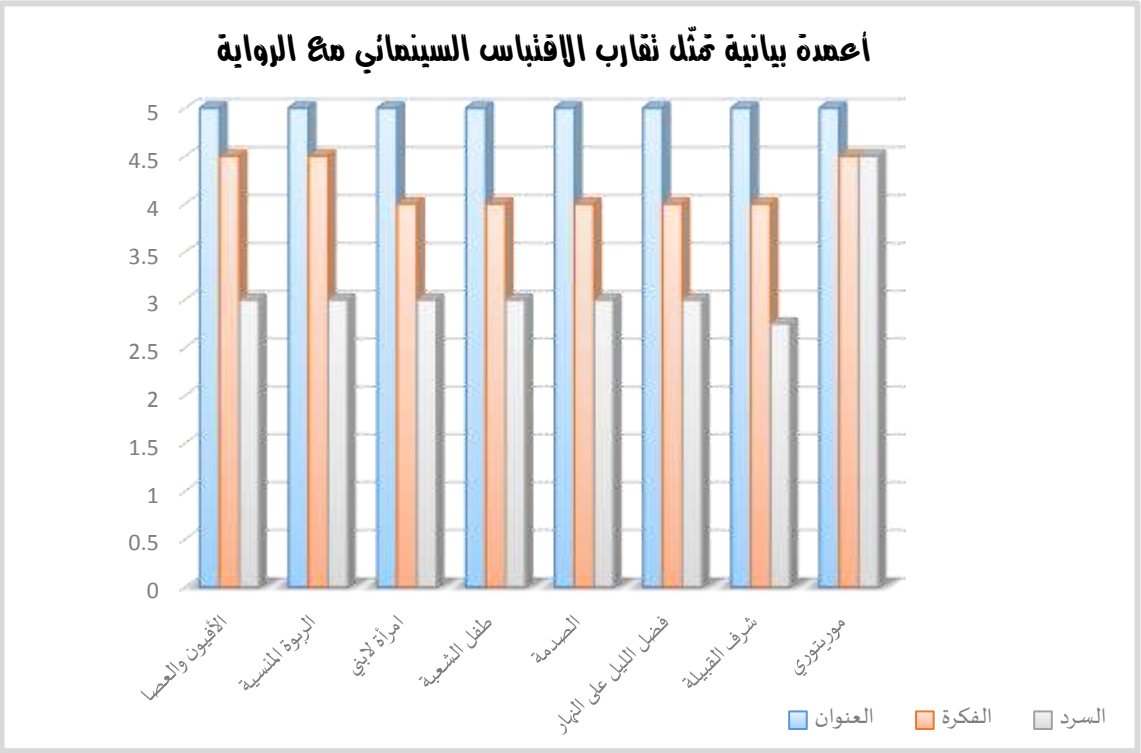
[1] *Farida Boualit, La littérature algérienne des années 90 : "Témoigner d'une tragédie ?", dans Charles Bonn et Farida Boualit (dir.), Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie, L'Harmattan, Paris, 1999, p. 38*

[2] *Morituri*، عكاشة تويتا، د: 04:50.

-لوبَ: ولماذا الإطفائيون؟

- لينو: الجثث التي كانوا بصدد إحضارها ملغمة»[1].

يضيف المخرج إلى هذا المقطع الحواري، استهجان لوبَ لعدم احتياط الإطفائيين، ثم استهجان لينو للطريقة التي تحدث بها لوبَ عن الإطفائيين، فيقول له: «تقدر تروح تعيط عليهم في *la morgue*»[2]، ويبدو من خلال هذه الإضافة أن المخرج كان حريصا على تقديم لمسته الخاصة من خلال الحوار؛ إذ يعمل على تحريك المشاعر وتصعيد التوتّر الدرامي بين الشخصيات.



ما يمكن ملاحظته عموما على الأفلام المقتبسة من الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية، هو وفاء المخرجين للعناوين، مع تباينهم في الوفاء لفكرة النص الأصلي، واختلافهم في تتبع الخط السردي مع ذلك المعتمَد في الروايات، وهو أمر يرجع إلى رؤية المخرج ورغبته في خلق عوالم حكيه الخاصة والمختلفة عن عوالم الرواية، «ومهما تكن طبيعة معضلات التحويل من رواية إلى فيلم إلا أنّ الجدل لا يزال اليوم قائما حول مدى ما تنطوي عليه من إبداع. وعملية النقل المبدعة أو تحويل الرواية هي التي تقوم بتفهم الأفكار والجو الدرامي

[1] *Yasmina Khadra, Mourituri*, p 17.

[2] موريتوري: د: 02:55.

العام، ونقلها من عالم الكلمة إلى عالم الصورة، بمعنى استخدام الأدوات البصرية لتحويل الرواية من وجود الحرف والكلمة إلى وجود الصّورة»[1]، وإذا كان بعض الروائيين لا يهمّهم وفاء الفيلم لنصوصهم بقدر ما يهمهم تحويلها إلى أفلام، قد تتيح للرواية الانتشار بشكل أكبر، فإنّ بعض الروائيين لا يعجبهم أن يكون الفيلم المقتبس عن رواياتهم لا يحيل إليها إلا بإشارات خفيفة، إلا أنّ المخرج قد يرى في ذلك حدّا لإبداعه، فمهما احتاج المخرج إلى نصّ أدبي ينطلق منه لتأسيس عمله السينمائي، فإنه يحتاج أكثر إلى إطلاق الحرية لخياله ليشكّل عوالم فيلمه بالطريقة التي يراها مناسبة لرؤيته وإمكانياته، وهذا ما نجده من خلال اختيار الممثلين لتجسيد الشخصيات، أو من خلال تحويل المقاطع الوصفية إلى كادرات سينمائية تتضمن الأمكنة، ومن باب التوفيق بين المذهبين، نجد أنّ «عملية تحويل العمل الأدبي إلى عمل سينمائي، ليست بالعملية السهلة لأنّ عناصر السّرد الأدبية تختلف بشكل كبير عن عناصر السّرد السينمائية، هذا بالإضافة إلى الأمانة المتطلبة في نقل العمل الأدبي إلى سينمائي. تبقى السهولة في أنّنا نعلم مسبقا أنّ الأدب بالنتيجة ليس مطابقا بالكامل للحياة وعليه يكفي أن يكون المخرج أمينا في نقل روح العمل الأدبي مستعينا بكل وسائل المساعدة في السّرد السينمائي»[2]، حتى نحكم بأنّ هذا الفيلم قد كان وفيّا لتلك الرواية.

[1]منيرة مبروكي: السيناريو بين التآمر على واقع الرواية والتعبير عنه، مرجع سابق، ص: 126.

[2]لمى طيارة: علاقة السينما السورية بالأدب، الأدب والسينما العربية، مرجع سابق، ص: 60.

ثالثا: السارد السينمائي وزاوية الرؤية:

تعتمد بعض الأفلام على صوت الراوي ليسرد أحداث العمل وتفاصيله ويقدّم المَشاهد الفيلمية قبل أن تستلم شخصيات الفيلم الدور وتنقل المَشاهد بالحركة والصوت والصورة، يساعد الراوي في السينما المُشاهدَ على فهم مجريات السرد فهو يولّد الرغبة في المعرفة لدى المُشاهد، فالرّاوي في السينما شبيه بالحكواتي الذي ينقل الحكاية للسامعين، إلاّ أنّ الراوي في السينما يكون سرده معزّزا بالصورة بالإضافة إلى الصّوت، وبعض الأفلام باعتمادها على الراوي تصبح أشبه بالقصة الإطار التي تسيّج الحكي بالاستهلال والختام وتتفرع عنها قصص أخرى، والراوي الذي يسند إليه دور السارد «سيفسر لنا حسب مؤرخي الأدب الكيفية التي التحمت بها محكيات من أصل مختلف ومن طبيعة متنوّعة إلى بعضها البعض، لسبب واحد هو كونها حكايات»[1]، ويمكن اعتبار مسارات الشخصيات وتقاطعاتها في الفيلم بمثابة تلك الحكايات.

في التجربة الجزائرية محلّ دراستنا، لم تخل بعض الأفلام من الرّواة، لكن مع وجود الاختلاف في هُويّة الرّاوي، فغالبا ما يكون الراوي واحدا من شخصيات العمل؛ حيث نلاحظ في «موريتوري» أنّ المفتش لرب يروي بعض التفاصيل، وفي فيلم «الربوة المنسية»، يروي مناش قصة مقران اعتمادا على مذكراته، ثمّ يسلم راوٍ ثالثٌ يملك صوتا خارجيا السردَ لـ مقران حتى يواصل سرد تفاصيل الحكاية، وفي فيلم «شرف القبيلة» هناك راوٍ مجهول ولكنّه عليم، وهو ذاته الرّاوي في رواية رشير سيموني.

يُترجم الفيلمُ الروايةَ إلى سلوكات، يمكن للمشاهد إدراكها وتأويلها ضمن مسار الحكي، لذا من واجب المخرج أن يختار الأقدرَ لتجسيد اللّفظي إلى سلوكات، «فالمقارنة بين الفيلم والرواية ترينا حسنات وتحديدات كل وسيط تعبيري، الرواية تميل إلى التفوّق في صفحاتها التأملية ومقاطعها، التي تتناول الأفكار المجرّدة، الفيلم يتفوق في تعبيره الجسدي القوي للمقاطع»[2]، وغالبا ما يتم استخدام الراوي في الفيلم لتقديم الحدث ووصفه، وهي وإن كانت طريقة تقليدية مأخوذة من أسلوب السرد القديم في الحكاية، فإن استخدامها في السينما له

[1] جمال الدين بن الشيخ: ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، تر: محمد برادة، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1998، ص: 24.

[2] لوي دي جانيتي: فهم السينما، مرجع سابق، ص: 06.

تمظهرات مختلفة، فقد يكون السارد شخصية في العمل كما هي الحال مع *سقران* الذي يروي بصوته ما جاء في مذكراته، بداية من الدقيقة *03:15*، كما قد يكون مجهولا، يقف خلف الكاميرا ليروي الحكاية، كما هي الحال في فيلم «شرف القبيلة»؛ إذ يسلم المخرج لسان الحكي لسارد يظهر ويختفي تبعا للحاجة إليه.

1 / المصوّر الأكبر/ الشاهد الأهمّ:

المصوّر الأكبر أو «*Le grand imagier* اصطلاح اقترحه *ألبير لافي Albert Laffay* عام *1964* ليعني البؤرة الافتراضية للعرض الفيلمي»[1]، التي تسمح بوضع الفيلم ضمن إطار حكائي شامل، يُنقل من خلاله مجموع الحكايات المشكّلة للفيلم، والتي تتجسد من خلال المشاهد الفيلمية الممنتجة والمشدودة إلى بعضها بفضل الحبكة الموجودة في يد المصور الأكبر، كما هي الحال في فيلم «شرف القبيلة» الذي يفتتحُ المخرج فيه السرد بصوت عميق، هو صوت الممثل الفرنسي *Maurice Chevit*، هو صوت مرافق للصورة حتى وإن كان غير منتمٍ إلى إطارها الحكائي، وغير ظاهر في كادر الفيلم، إلا أنّه يتحدّث باسم الأهالي منتسبا إليهم، باعتباره الشاهد الأخير على الزيتونة، وقد كانت له وظيفة بالغة الأهمّية؛ إذ يضع السّرد في إطاريه الزّمني والمكاني بعبارة موجزة، متحدّثا عن مرور مائة سنة على دخول الفرنسيين إلى الجزائر، في حين أن الزيتونة بعيدة كل البعد عن إدراك ذلك، تؤطر هذا الاستهلال لقطة تأسيسية بعيدة ومتحركة بواسطة *الدرون**، تصوّر *العجاجبي* الذي يؤدي دوره *محمود زموري* مخرج الفيلم، وهو يقود عربته عبر الدروب الملتوية في الجبل التي تؤدي إلى الزيتونة، يختفي بعد ذلك السارد مفسحا المجال للحدث المشخَّص؛ حيث يصل *العجاجبي* إلى الزيتونة ويتقاتل دبه مع *سليمان المبروك* ويموت، لينتهي الأمر بابنيه *عمر ووريدة* واقفين أمام جثته وسط الساحة وقد تخلى عنهم الجميع.

يعود صوت السارد ليعقب على الأمر، مرافقا لقطة *close up** تقترب نحو اليتيمين حتى تتوقف في لطقة مزدوجة؛ إذ لا يضمّ الكادر سوى *عمر ووريدة*، بعد أن تفرق الجميع من حولهما، ويشير الراوي مع هذه اللقطة الثابتة إلى ما آلت إليه حال اليتيمين من جوع وفقر

---

[1] ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص: 54.

*هي طائرة توجه عن بعد أو تبرمج مسبقًا لطريق تسلكه. في الغالب تحمل حمولة لأداء مهامها كأجهزة كاميرات.

*في هذه اللقطة يملأ الهدف أو الشخص الصورة بشكل كامل، وتعكس المشاعر وردة الفعل على عمل ما.

بعد أن ادعى خالهما عيسى أنه سيتكفل بهما بشرط أن تصبح معصرة الزيتون خالصة له من دونهما بعد أن كان والدهما شريكه، لكنه تخلى عنهما ولم يتخل عن المعصرة، وكبر الطفلان محرومين من كل شيء حتى مرت عشرون سنة نشبت بعدها حرب التحرير، يصمت السارد مجددا وتتحدث الصور التي انتقاها المخرج حقيقية من مواقع شهدت قصفا للقرى والمداشر. يؤدي السارد دور الملخّص للأحداث، ولا يتزامن وجوده مع تحريك الشخصيات للأحداث؛ لأنه من غير المجدي أن تتواجد تقنيتان تؤديان العمل نفسه في الآن ذاته، ولذا يختفي السارد منذ الدقيقة *08:08* ولا يعود للظهور إلا في الدقيقة *38:48*، خلال الدقائق الثلاثين التي استغرقها غياب السارد، كانت الشخصيات تحرك الأحداث بفعالية، بالحوار وبالحركة والإيماءات؛ إذ لا بدّ من «الانتقال من صوت السارد إلى أصوات الشخصيات الداخلية، كما هي الحال عادة في العمل الأدبي، أي التخلّص من خطاب غير مباشر إلى خطاب مباشر، ومن المحكي إلى الحوار في السرد»[1].

في كلّ مرّة يتمّ فيها توظيف صوت السّارد، نجده مرافقا لمظاهر المعاناة وأخبار الحرب، فيُرافق المَشاهد التي لا حوار فيها، كبكاء وريدة بعد أسرها في الثكنة وتدريب عمر على استخدام السلاح، أو اللقطات الموظفة من خارج المادة الأصلية للفيلم، كصور القصف، وهكذا يلخّص كثيرا من الصّور والمشاهد التي كان بالإمكان أن يعرض المخرج من خلالها الأحداث، ورغم أنّ مرور السارد يكون ضمن وقت قصير وبجمل مقتضبة، إلا أنه يقدّم ما لا يمكن الاستغناء عنه، فهو يروي الأحداث التي تبدو للمشاهد ملخّصة ويمنحها قابلية للاندماج مع بقية المشاهد.

أمّا في فيلم «الربوة المنسية»، فيبدو أن عملية السرد أكثر تعقيدا؛ حيث تعدّ الدقيقة الثالثة من الفيلم بمثابة مفترق الطرق للساردين فيه، حينما يطلب سائق العربة من ناش أن يسرد عليهم ما جاء في مذكرات مقران، وفي الوقت الذي يبدو كأنّ ناش سيبدأ سرده، يعمد المخرج إلى استخدام تقنية الفلاش باك **flashback***، ويستلم صوتٌ خارجي السرد معلقا

---

[1] *André Gaudreault et françois jost, Le récit cinématographique, films et séries télévisées, éditions Nathan, collections Nathan université, Paris, 1990, p74.*

* الاستحضار أو الاسترجاع أو الخطف خلفا بالإنجليزية *Flashback* انقطاع التسلسل الزمني أو المكاني للفيلم لاستحضار مشهد أو مشاهد ماضية، تلقي الضوء على موقف من المواقف أو تعلق عليه.

«بفضل هذا الدفتر سيروي لنا مقران كل شيء»[1]، ويستلم بعدها صوت مقران السرد في الوقت نفسه الذي يظهر في إطار اللقطة بحركة *zoom out* وهو يدير ظهره للكاميرا، ووجهه متوجه إلى الجبال البعيدة. ويكون مستهل سرده أشبه بالبطاقة التقنية للإطارين الزماني والمكاني، ولا يفوته الإشارة إلى أن هذا المكان يدفع أبناءه إلى خارجه ليواجهوا الحياة طلبا للعلم أو للمشاركة في الحرب، أو بحثا عن عمل غير الفلاحة والرعي.

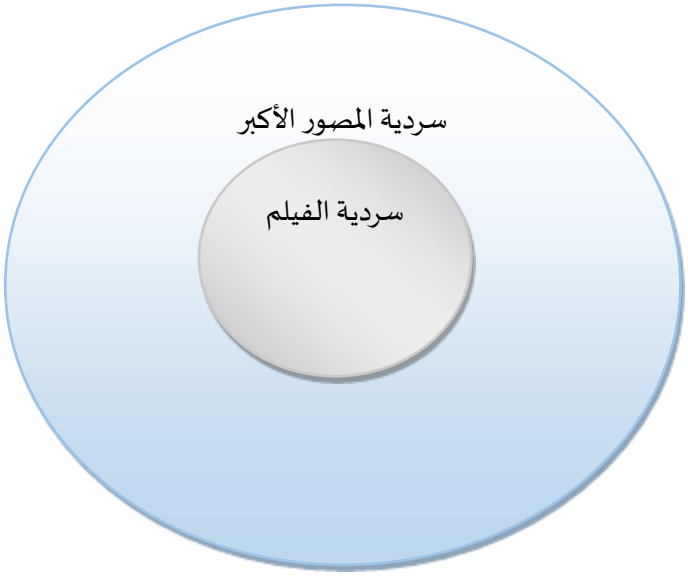
يتوقف السارد مفسحا المجال للحوار بين مقران ومرح، ثمّ يعود مرة أخرى ليعرف بشخصية مرح الذي كان راعيا عند والد مقران، ولا ينسى السارد أن يشير إلى قيمة جمالية تتمتع بها شخصية مرح، متمثلة في كونه مُغنّي القرية المعبر عن أحزانها وأفراحها، وبطريقة ذكية يتدرج السارد في التعريف ببقية الشخصيات من خلال الإشارة إلى أن مرح ينتمي إلى جماعة واعلي، وأن هناك جماعة أخرى غيرها هي تاعساست التي يشكّلها مقران وأصدقاؤه، ثمّ يعرف بهذه المجموعة التي سميت نسبة إلى غرفة مقران التي تقع في مكان عال مشرف على القرية أشبه ببرج المراقبة، التي كان مقران في تلك اللحظة داخلها يتفقدها وهو ينصت إلى الزغاريد والأهازيج القادمة من أسفل الربوة؛ حيث تستعد القرية للاحتفال بزواج آكلي، الذي يقول عنه صوت مقران بأنه «قد صار غنيا بفضل السوق السوداء»[2]، ثم يتوقف السرد مرة أخرى في الدقيقة *09:15*، مع مشهد تحضير النسوة لكسكس زفاف آكلي.

إن المصوّر الأكبر في «الربوة المنسية»، هو مقران الذي يروي يومياته من خلال سرد مذكراته المدوّنة في الكراسة التي أحضرها مناش معه إلى القرية بعد موت صديقه مقران، فكأنما كانت تلك الكراسة بمثابة التوثيق الكليّ لتفاصيل حياة مقران في ثازغا التي هي «الربوة المنسية» ذاتها. بدايةً من عودته من بوردو أين كان يزاول دراسته في ربيع *1939*، إلى قريته والتحاقه مجددا بالحياة الريفية القاسية التي تسودها، والتي تزداد قسوتها أكثر مع سلطة التقاليد المتنافية مع رغبة مقران وأقرانه في التحرر والانعتاق منها. إنّ استهلال الفيلم بالسّرد على لسان مقران، سيوحي للمشاهد أنّ كلّ حدث داخل مشاهد الفيلم هو ما رواه مقران في مذكراته، حتّى تلك الأحداث التي لم يكن طرفا حاضرا فيها، فهو المصوّر الأكبر الذي قد لا يظهر شخصيا في

[1] *Tawrirt yettwattun*، د: 03:10.

[2] *Tawrirt yettwattun*، د: 08:45.

كلّ مشهد، فيصبح بذلك صوتا لشخصية غير مرئية، غير أنه موجود بصوته خلف الكاميرا ويعمل على تتبع كل تفاصيل الشخصيات، إلى غاية نهاية الفيلم؛ حيث يتحدّث السارد بعد موت مقران عن ولادة زوجته عزي، فقدّم المخرج من خلال المشهد الختامي للفيلم أحداثا على «لسان ساردها تتأرجح بين الاستذكار والاستشراف، وبين الألم والانفعال وبين الحزن والحلم»[1]، وهي تقنية تجلت بشكل واضح على لسان مقران السارد والمصوّر الأكبر، الذي يؤرّخ بسرده للجزائر في حقبة الحرب العالمية الثانية، لكنه تأريخ أخذ من تلك الحقبة مرجعيتها الزمنية فقط، ليتصرف في محتوى الحقبة بطريقة متخيّلة هي في الأصل سرد روائي أبدعه مولود معمري، ووثقه سينمائيا عبد الرحمن بوقرموح، وكل واحد من المبدعين تمكن من تقديم «المادة التاريخية المتشكلة بواسطة السرد، وقد انقطعت عن وظيفتها المرجعية، واكتسبت وظيفة جمالية، فأصبحت توحي بما كانت تحيل عليه لكنها لا تقرّره، فيكون التخيل التاريخي من نتاج العلاقة المتفاعلة بين السرد المعزز بالخيال والتاريخ المدعم بالوقائع»[2]، بخاصة تلك الوقائع التي لها علاقة بنمط الحياة المصوّرة في العملين.



اشتمال سردية المصور الأكبر لسردية الحدث الفيلمي

[1] عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2011، ص: 15.

[2] عبد الله إبراهيم: التخيّل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011، ص: 05.

2 / الصوت الخارجي/ توثيق اللاّسرد:

يشير الناقد الجزائري السعيد بوطاجين «إلى أنّ اللاسرد يتميّز بكون المنجز صفرا»[1]، يقوم على مجموعة من التحولات في البنية السردية تجعلها غير مضبوطة ضمن البرنامج السردي المتعارف عليه الذي وضعه فلاديمير بروب *Propp*، في حين يعدُّ انقلاب الحركة السردية في الفيلم نتيجة لتحوّل السرد من المصوّر الأكبر أو المشارك إلى السارد الخارجي، المنفصل عمليا عن الإطار الحكائي للفيلم، فهو صوت خارجي لا علاقة له بشخصيات الفيلم، وهذا ما نشاهده في فيلم «شرف القبيلة» لمدة *55* ثانية من مجموع *5090* ثانية، تمتد من الدقيقة *50:42*، إلى غاية *51:38*؛ حيث يبدو وكأن الفيلم الروائي قد تحوّل إلى فيلم تسجيلي وثائقي، وذلك بسبب الصّور الموظَّفة والتعليق المرافق لها؛ إذ تُظهر اللقطات المصوّرة مظاهر الفرحة بالاستقلال، ويتحدث المعلق عن الجزائر الجديدة التي ستستثمر في الزمن، من خلال الإسراع في تكوين إطاراتها، ثم تظهر صور مشاريع التنمية والتعمير وكذا المشاريع الفلاحية وصوت المعلق يشير إلى جهد الدولة الحثيث في النهوض بهذه القطاعات، ويظهر في لقطات أخرى أطفال المدارس وهم يتزاحمون أمام الكاميرا، ويعلق الصوت بعبارة: «التعليم للجميع»، وأخيرا يظهر الرئيسان الراحلان أحمد بن بلة والهواري بومدين، وتزامن ظهورهما مع حديث المعلق عن النفط.

لا يمكن اعتبار هذه المشاهد مقحمةً، فهي كانت بمثابة التمهيد لما سيأتي لاحقا بعد عودة عمر البروك من الخارج وتوليه منصبا هاما، لكن الذي يبدو مقحما هو صوت السارد، وهو يقدم فيما يشبه عناوين الأخبار بجمل مقتضبة سيرورة التنمية في الجزائر الجديدة، إن مثل هذا الصوت لا يشبه صوت المصور الأكبر، فهو ليس جزءا من منظومة الحكي، ولا يمكن عدّه واحدا من الشخصيات الفيلمية، حتى ليبدو صوتا لصحفي يعرف كيف يقدم الخبر بموضوعية ولغة تقريرية، عكس المصور الأكبر الذي تحضر أناه في كلّ مرّة يسرد فيها

---

[1] السعيد بوطاجين: التحوّلات السردية، جريدة الجمهورية، تاريخ النشر: 2021/01/18، رابط المقال:
https://www.eldjoumhouria.dz/art.php?Art=93440.2021/06/17 تاريخ الزيارة:

* فلاديمير بروب ولد بسان بيترسبورغ في 29 أبريل 1895 وتوفي بالمدينة نفسها في 22 أوت 1970 باحث روسي متخصص في الفن الشعبي أو الفلكلور، ينتمي إلى المدرسة البنيوية. اشتهر بدراسته لبنية الحكايات الروسية الطريفة التي درس أصغر مكوناتها الحكائية أو السردية.

وقائع الزيتونة، وكل من المصور الأكبر والصوت الخارجي جزءان من الفيلم لا يمكن إعابة وجودهما فيه، فالفيلم بما هو عمل فني فإنه يمتح من روافد فنية متعددة، «فتاريخ السينما أو الفيلم هو تاريخ امتصاص وإعادة تفسير التقنيات، والأدوات اللازمة المأخوذة من أشكال الفن الأخرى، وإن كان الصوت الخارجي بمثابة أداة أدبية، فلن يعبّر عن تقنيّة أقلّ في قيمتها، أو أسلوب فني أقلّ فعالية عن أية تقنية أخرى للفيلم تمت إعادة تكييفها وفق أغراضه الخاصة»[1]، وعليه فإن وجود هذا الصّوت الخارجي إنما هو موجود لتعزيز رؤية تتعلّق بحدث فيلمي. يتمثّل في تبيين الحركة التنموية الحثيثة التي انتهجتها الدولة الجزائرية بعد الاستقلال.

وقد كانت أغلب اللقطات التي رافقت سرد السارد الخارجي لقطات متحركة، بعضها اعتمد على ما يُعرف بلقطة *zoom in** في حين كان بعضها الآخر معتمدا على لقطة *Zoom out*،* كما تميّزت بالتّسارع؛ حيث بلغ عددها ثلاثا وعشرين لقطة في مدة أربعين ثانيةً، وهو عدد اعتمد على التكثيف، وقد تمكن المخرج من خلال تلك اللقطات من تقديم حوصلة لما كان يحدث في الجزائر بعد الاستقلال مباشرة، وإنما ذلك الاستعراض كان هدفه العودة إلى قرية الزيتونة التي كان أهلها يفضّلون أن تبقى حياتهم مفصولة عن العالم الخارجي، ففي الوقت الذي كانت الجزائر تسير بسرعة نحو التنمية في المجالات المختلفة كالفلاحة والصناعة والعمران والتعليم، وهي المجالات التي ركّز المخرج على إبرازها في لقطات متسارعة تعكس تسارع وتيرة التّنمية، في حين أن أهالي الزيتونة لا زالوا على حالهم بثيابهم الرثة وأكواخهم الهشة وأشغالهم التقليدية، وذلك ما يمكن إدراجه ضمن تقنية تسريع السرد الذي يعدّ من تقنيات الحركة السردية، القائمة على الإيقاع غير البطيء لحركة السرد، الذي يكون أساسه الحذف والاختصار أو التلخيص، وهو ما اعتمده المخرج *محمد زموري*، الذي عجّل السرد في لقطات متسارعة قدم من خلالها أهمّ الأحداث والمنجزات في البلد دون تفصيل أو إطناب، هو في غنى عنه؛ لأنه مادة توثيقية معروفة لدى الجميع، وغايته من تلك

[1] مجموعة من الباحثين: السرد في السينما، أكاديمية الفنون، مصر، 2001، ص: 211.

* تتحرك الكاميرا في هذه اللقطة لتركز على تفصيل معين، كوجوه الموجودين في الكادر.

* تتحرك الكاميرا في هذه اللقطة لتبتعد عن التفصيل وتصور المشهد الواسع، فيضم الكادر الشخصيات والمحيط الذي تتواجد فيه.

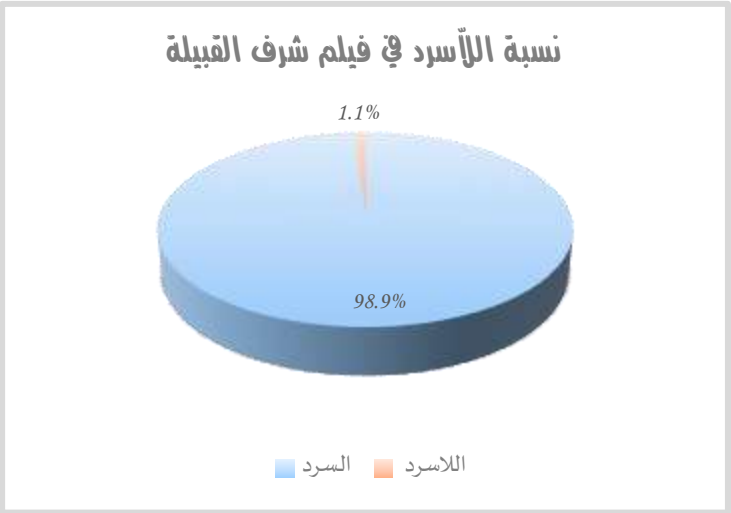
المادة التوثيقية اللاسردية ليس إثراء الفيلم وإنّما نقد الوضع الذي بقيت عليه قرية الزيتونة، فاللاسرد في هذه الحال يشكل «نظاما ضروريا لتحديد المعنى والتحكم فيه، وهو قاعدة ضرورية ولازمة وليس اختيارا يتبع الأهواء»[1]، غير أنّنا نلاحظ أن فيلم «شرف القبيلة» هو الفيلم الوحيد من بين مجموعة الأفلام المدروسة في أطروحتنا الذي تبنى تقنية توثيق اللاسرد بواسطة الصوت الخارجي، الذي يبيّن لنا أن هناك فرقا بين ما يقدّمه السرد، وما يتيحه اللاسرد في مجريات أحداث الفيلم، مما يعني وجود فرق كبير في وظيفة كلّ منهما.

لا عجب أن يعدّ المشاهد أن اللاسرد والسرد هما الشيء نفسه ماداما يخدمان العمل السينمائي نفسه، ولم يفصل بينهما بفاصل يوحي بانتهاء عمل وبداية آخر، غير أن هذا اللبس مبرر بسبب كثير من أوجه التشابه بينهما، بالنسبة للمشاهد العادي فإن هذه الاختلافات ليست مهمّة على الإطلاق، في حين أننا نستطيع إدراك الاختلاف بين اللاسرد والسرد في الشكل الذي يتمثل في اختلاف طريقة تقديم كلّ منهما ضمن السياق الفيلمي؛ حيث يؤدي التعليق الصوتي المعلّق *voice over* وهو ليس شخصيّة من القصّة، بينما يؤدّي السرد *Narration* إحدى شخصيّات القصّة وغالبا ما يكون البطل الرئيس ويُسمّى السارد أو المصوّر *Narrateur* ، مما يعني وجود اختلاف في الوظيفة التي تؤدّيها كل تقنية من التقنيتين، فاللاسرد يعتمد على التعليق الصوتي الذي يستخدم صوتًا من خارج الشاشة، وهذا الصوت لا يمثّل جزءًا من القصّة الرئيسة، إنما يمثل وقفة سردية لمجريات السرد السينمائي؛ لأن من يقوم به معلّق لا ينتمي لشخصيات القصّة؛ أي إنه ليس من داخل القصة. كما نجد أنّ المعلق الصوتي يعلّق على الحدث الذي يظهر على الشاشة دون التدخّل في الأحداث الأخرى التي ليس لها علاقة بما يعلّق عليه.

ولعلّ ما يُمكن لكّل تقنية من التقنيتين تقديمه لأحداث القصة هو تسريع السرد، فإذا كان سرد إحدى الشخصيات لأحداث الفيلم تساعد على التقدّم بسرعة إلى المشهد الموالي من خلال تلخيص نقاط الحبكة الرئيسة لإبقاء المشاهد على اطّلاع بما يجري. فإن التعليق الصوتي المندرج ضمن خانة اللاسرد يسهّل على المخرج رواية القصة التي تدور أحداثها خلال فترة زمنية طويلة من عُمر الفيلم، دون أن يستغرق الأمر عشرات المشاهد التي قد يتطلّب

[1] غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ط1، المؤسسة الجامعية، بيروت، 1982، ص: 141.

سردها دقائق كثيرة، في حين أن التعليق الصوتي المصاحب للقطات المتسارعة يتمّ خلال ثوان معدودة.



3 / السّارد المصاحب/ الرؤية معـ:

في العمل السينمائي كما العمل الرّوائي يمكن للسارد أن يكون مصاحبا للحدث الذي يسرده، ونقصد بالسرد المصاحب تعادلُ الرّاوي والشّخصيّات في زاوية الرؤية لأحداث الحكاية؛ إذ إنّ الرّاوي يعرف بمقدار ما تعرفه الشخصية في الحكاية، وإذا كان ملمّا بكل الأحداث المتعلقة ببقية الشخصيات فهذا ناجم عن تعدّد علاقاته بتلك الشّخصيّات، لذا غالبا ما تكون شخصيّة السّارد المصاحِب هي شخصيّة البطل في العمل السّينمائي، وهذا ما نجده في فيلم «موريتوري»؛ حيث يتكفّل المفتش لورَ بالسّرد، مستهلاّ ذلك منذ الدقيقة الأولى في الفيلم، ويغلب على هذا النّوع من الرّؤية ضمير المتكلّم، وهذا أمر بديهي مادام السّارد هو الشخصيّة البطلة في العمل، كما هي الحال في فيلم «طفل الشعبة» الذي يستهله المخرج بلقطة افتتاحية تمثّل مقدّمة تعريفية يسردها البطل عمر، يحدد من خلالها من يكون وإلى أين ينتمي:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/الحوار	المؤثرات الصوتية
1	*26* ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	يجلس عمر أمام باب بيتهم يحمل بين يديه رواية صلامبو ويتأمل أمامه.	لا توجد	عمر: اسمي عمر وعمري تسع سنوات، ولدت في مستشفى كبير بفرنسا، أنا فرنسي، بنى أبي منزلا صغيرا مع مساحة كبيرة تحيط به، لذا استدعى أخاه السعيد، وبعض أصدقائه من الأوراسية بالجزائر، الذين كانوا يعانون من الفقر والحرب، الآن لا أدري كم عائلة تقطن هنا، أصبحت أشبه بالقرية، نسميها الشعبة	صوت أطفال يلعبون خارج إطار الصورة، حركة السيارات وفوضى أشخاص قادمة من بعيد.

ومن الممكن أن يلجأ الرّاوي لاستخدام ضمير الغائب وذلك حين يتساوى بالمعرفة مع بقية الشخصيّات في الحكاية، وهذا النوع من أنواع الرؤية السردية يستخدم في العمل السينمائي الذي يتناول قصة تتفرع أحداثها لتشمل البطل وبقية الشخصيات، وفي هذه الحال لا توجد رؤية محايدة أو معارضة أو عالمة للشخصية البطلة أكثر مما تعرفه الشخصيات الفيلمية؛ إذ تكون معرفتها متساوية، ولذا لا يمكن للراوي أن يقدّم أي تفسيرات

أو معلومات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد أشارت إليها، ضمن سياق يجمعها وشخصية الراوي، وهذا ما يمكن أن نلاحظه في فيلم «موريتوري»، حين يسرد المفتش لوب وهو في حفل تدشين قصر مالك غول، بعض المميزات التي يتميّز بها البايات الجدد كما يسميهم.

رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/الحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						شريط الصوت		
1	13 ثا	أمريكية	متوسطة	ثابتة	يقف لوب في مدخل بهو القصر متكئا على حافته، واضعا يده على خاصرته.	لا توجد.	لوب: هذو هوما البايات الجدد، الشيخ بابا الله يرحمه كان يقلي ماكانش أخطر من الراعي كي يرجع سلطان، هربو بالبلاد دارو فلوس كبيرة بصح ما قدروش يفرقوا بين الشعب والشياه.	أصوات الضيوف المحتفلين.

ارتبط سرد المفتس لوب بمساعيه للبحث عن الحقيقة، ولذا كانت كلّ المقاطع السردية التي قُدّمت على لسانه عبارة عن تعقيب للأحداث التي شارك في بنائها مع بقية الشخصيات، ومن خلال فكه للغز اختطاف صابرينة كان يتعرّف على الشخصيات الفيلمية ويسرد الأحداث المرتبطة بها أو التي تجمعه معها.

خاتمة الفصل:

✓ اقتبس عدد من المخرجين الجزائريين والأجانب بعض الروايات الجزائرية وحولوها إلى أفلام سينمائية.

✓ عملية اقتباس الروايات الجزائرية قديمة؛ إذ يعود تاريخ اقتباس أول رواية إلى سنة *1969* حين حوّل *أحمد راشدي* رواية «الأفيون والعصا» إلى فيلم سينمائي.

✓ يعتمد تحويل رواية إلى فيلم سينمائي على عملية الاقتباس، التي تعني تحويل المكتوب إلى مرئي وسمعي وحركي.

✓ لا يعني تحويل السرد الروائي إلى سرد سينمائي أن يلتزم المخرج بما جاء في الرواية التزاما أمينا، إذ تفرض الرؤية الإخراجية سلطانها على السرد فيؤدي ذلك إلى التحويل والتغيير.

✓ التزم كل المخرجين بعناوين الروايات عند عنونة أفلامهم، مع تباين في الالتزام بالفكرة الموجودة في الرواية، وسيرورة السرد الروائي.

✓ تختلف الرؤية السردية ما بين الرواية والفيلم، ومكمن الاختلاف يرجع إلى الاختلاف ما بين النص المكتوب والمشهد المصوّر، ولذا فإن الرؤية السردية قد تسند إلى شخصية داخل الفيلم، كما قد تبقى موزّعة على المشاهد دون الحاجة إلى السارد، مع الاكتفاء بعين الكاميرا لسرد الأحداث.

الفصل الثالث:

الشّخصيّة من التّشكيل السّردي إلى التّصوير المرئي

- مقدّمة الفصل: مكوّن الشّخصيّة.
- **أوّلا:** الشّخصيّة والممثّل.
- **ثانيا:** تطوّر الشّخصيّة الثّوريّة.
- **ثالثا:** أزمة الفرد في ظلّ سلطة الجماعة.
- **رابعا:** شرعيّة الأنا وأزمة الهوية.
- **خامسا:** فاعلية المدرك الحسي في تشكيل أبعاد الشّخصيّة.
- خاتمة الفصل.

مقدمة الفصل: مكوِّن الشخصيّة.

الحديثُ عن السّرد، سواءَ أ كانَ روائيّا أم سينمائيّا، يتطلّب الوقوفَ عند مكوّن الشخصية، بوصفها مكونا فاعلا داخل البنية السردية الرّوائية والسينمائية، ولذا يعتني المبدعون على اختلاف فنون إبداعهم بهذا المكون، ويولونه أهميّة قصوى رسما وتكوينا وإخراجا، وغايتهم من ذلك جذب المتلقّي الذي يجد متعة في التماهي مع الشخصيّة المبتكرة روائيا أو سينمائيا، فيتأثر بها ويقلّدها، ولا يجد بأسا أن يستحضرها في واقعه، فيستشهد بأقوالها، ويأتي بحركاتها، وقد ترُوّج الألبسة في مجتمع ما بفضل تلك الشخصيّة. ويصل الأمر ببعض الشخصيات المبتكرة أن تغلب شهرتُها شهرةَ مبتكريها أنفسِهم، فمن ذا الذي لا يعرف شارلوك هولمز (*Sherlock Holmes*)؟ طبعا قلّة هم، ولكن من يعرف أن الطبيب آرثر كونان وويل (*Arthur Conan Doyle*) هو مبتكر هذه الشخصيّة؟ طبعا قلّةٌ هُم.

تظهر أهميّة الشّخصيّة في كونها محرّك الحدث الإبداعيّ؛ إذ تقود الأحداث، وتنظّم الأفعال، وتمنح القصّة بُعدها الحكائيّ، وقد تطوّر مصطلح الشّخصيّة، مع مراحل زمنية متقاربة، كان الإبداع في كلّ مرّة يُثبت خلالها أنّه قادر على ابتكار ما لا يمكن توقّعه من الشخصيات، فبعد أن كان يُنظر إليها على أنها كائن حي له وجوده الفيزيقي، كأيّ كائن حي في الواقع، له ملامح وطول ووزن، وصوت وحركات، صارت الشخصية تتمظهر بأبعاد وماهيات متعددة فقد تكون حقيبة يد تحملها الممثلة الأسترالية كيت بلانشيت (*Cate Blanchette*) في فيلم «*jasmine Blue*» (ياسمين أزرق) حتى إنّ العديد من النّقاد عدّ حقيبة اليد تلك ذات وجود دلائلي في الفيلم، ولم تكن مجرد حقيبة يد.

فالشّخصيّة إذاً مكوّن يوظّفه المبدع ليؤدي دورا معيّنا في عمله الإبداعيّ، وهذا ما من شأنه الكشف عن منهج المبدع روائيا أو سينمائيا، ورؤيته في بناء شخصيّاته، على مختلف المستويات: النّفسيّة، اللّغويّة، والفكريّة، مع توطيد أواصر العلاقة الطّبيعيّة بين هذه العناصر، وعدم تجريدها من مجالها الحيويّ، حتّى تستوي الشّخصيّة في إطارها الإنسانيّ؛ أي إنّ الشّخصيّة الإبداعيّة ما هي إلاّ نتيجة لذلك التّفاعل الحاصل بين كونها عنصرا متخيّلا، والواقع الذي استلهمت منه؛ حيث تنشأ من خلال الأخير واقعيتها، كما يتأسّس طابعها التّخييلي بمرجعيّتها إلى الواقع.

أوّلا: الشخصيّة والممثّل.

1. الشّخصيّة الرّوائيّة:

عند الحديث عن العمل الرّوائي النّاضج فنيًّا، لا بدّ من التوقّف عند أحد مقوّمات النضوج الفني، المتمثّل في الشخصيّات الروائية، فلطالما اهتمّ المنظرون للسّرد بهذا المكون السردي، واعتبروه محورَ تطوّر الأحداث، والمساهمَ الأساسيّ في بنائها بطريقة فعّالة، فلا يمكن بأيّة حال قراءة رواية تخلو من الشّخصيّات، أو تصوّرُ حدثٍ داخل الرواية -مهما كانت هامشيته- يقع دون أن تكون وراء حدوثه شخصيةٌ روائية؛ «لأنها تمثّل العنصر الحيوي الذي يضطلع بمختلف الأفعال التي تترابط وتتكامل في مجرى الحكي»[1]، وهي بذلك تُمثل خيط الوصل الذي يُحكم ربط عناصر النص الحكائي ببعضها.

وقد اختلف تصنيف الشخصيّة الروائيّة رغم الاتّفاق على أهميتها، وهذا الاختلاف إنّما يُردّ إلى اختلاف الاتجاهات الإبداعية أو النقدية، فقد كان التصور التقليدي للشخصية مثلا «يعتمد أساسا على الصفات مما جعله يخلط كثيرا بين الشخصية الحكائية *personnage* والشخصية في الواقع العياني *personne*»[2]، وهو الخلط الذي أدّى في كثير من الأحيان إلى ربط الشخصيّة بالتاريخ أو بسياقها الذي أنتجت فيه، مما انعكس لاحقا على رسم الشخصية داخل الرواية الواقعية، بحيث أصبحت عبارة عن صورة مطابقة لما هو موجود في الواقع. وهكذا أصبحت الشخصية سيدة العمل، وصارت الرواية تُعرف ببطلها أو بشخصياتها، وقد كان هدف الروائيين من وراء ذلك «إيهام المتلقّي بتاريخية هذه الشخصية وواقعيتها معاً»[3].

ولم تُكسر هذه القاعدة إلا بتيّار الرواية الجديدة حين لم تعد الشخصية سوى «دليل له وجهان أحدهما دال *signifiant* والآخر مدلول *signifié*»[4]، وهذا ما حدا بكثير من الروائيين الجدد إلى عدم الاحتفاء بالشخوص فأهملوها، وهنالك من جردها من الاسم ورمز لها بحرف كما فعل الروائي الجزائري *ياسمينة خضرا* حين رمز لإحدى الشخوص بالحرف *K* في روايته «*La*

[1] سعيد يقطين: قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997، ص: 87.

[2] حميد لحمداني: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت-الدار البيضاء، 1991، ص: 50.

[3] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998، ص: 48.

[4] حميد لحمداني: المرجع السابق، ص: 51.

cousine K»، وعلى هذا الأساس أصبحت الشخصية الروائية «مجرّد أداة فنية يستحدثها الكاتب المشتغل بالسرد لوظيفة هو متطلع إلى رسمها، فهي شخصية لغوية قبل كل شيء، بحيث لا توجد خارج الألفاظ»[1]، بالإضافة إلى أنها تكتسي الصفات التي يريدها القارئ، أو ترتسم في ذهنه تبعا للسياقات الثقافية التي ترافق تلقيه للنص.

مرّ مفهوم الشخصية الروائية بتحولات متباينة الرؤى، لذا سنلجأ إلى تقديم نموذج على سبيل المثال هو لـ فيليب هامون *Ph. Hamon*، ويعود اختيارنا لهذا المنظّر لسبب نراه يتعلّق بمنطلق التنظير للشخصية؛ فهو حاول الإلمام بهذا المكوّن السردي من كلّ جوانبه، ونحن في كل ذلك إنما نحاول إيجاد المقاربة التي تخدم البحث المتعلق بالشخصية الروائية وعلاقتها بالشخصية السينمائية.

تعدّ دراسات فيليب هامون للشخصية الرّوائية من بين أهمّ الدراسات المعاصرة، التي اهتمّت بهذا المكوّن السّردي، وتأتي هذه الأهمّية من كونه أحاط بها من جوانب عدّة، تتعلق بتمظهراتها، وأفعالها وأقوالها داخل المتن الحكائي، وعلاقاتها ببقية الشّخصيّات التي تشاركها أحداث الرواية، فهو «لا يسأل الشخصيّة عن ماذا تفعل فقط، مثل مساءلة بروب لها وإنّما ماذا تقول وماذا يُقال عنها أيضاً، ولن يتحقّق هذا إلاّ من خلال إدراك الكاتب والقارئ معاً لتلك العلاقات التي تقيمها الشخصيات مع من يعايشها من شخصيات في المشهد السردي»[2]، ولعلّ هذا كان دأب الروائيين الأوائل، الذين وقفوا في المرحلة الفاصلة بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة؛ حيث كانوا يميلون إلى تقديم ما يشبه التعريف أو الملمح لكل شخصية من الشخصيات الرئيسة في الرواية على حدّة، بخاصة في مستهلّ الرواية، ثمّ تترك الشخصية بعد ذلك تتطوّر بحسب الأحداث وتطوّرها.

وبالعودة إلى نماذج هذه الأطروحة، نجد أن كلّ مدونة من الروايات المتخذة كعينات للدراسة، قدّمت إحدى الشخصيات بشكل متفوّق سرديا على البقية، وسبب ذلك هو خطّ السّرد الذي تبنّاه الرّوائي في روايته، الخاضع لإيديولوجيا معينة يحاول تحليل فكرتها روائيا، وتلك الشخصية هي أكثر الشخصيات خدمة لذلك التحليل، وسنحاول من خلال العناصر

---

[1] عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصر، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2007، ص: 90.

[2] باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة (أنماطها مواصفاتها أبعادها)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، 2012، ص: 55.

القادمة وسنحاول من خلال العناصر القادمة تقديم الشّخصيّة المتفوّقة سرديّا في كلّ رواية، والتي نجد أنّها ساهمت في تطوير البنية الدرامية للرّواية، واستفاد منها المخرج لاحقا في فيلمه من أجل تطوير البنية الدرامية للفيلم.

2. الممثّل السينمائي:

يتابع كثير من المشاهدين الفيلم السّينمائي رغبةً في رؤية ممثّلهم المفضّل، وقد يركّزون على أدائه للدّور المسنَد إليه أكثر من تركيزهم على فكرة الفيلم وأحداثه، وذلك ما صنع ظاهرة النّجم، ونجم الشبّاك الذي يكون تواجده في العمل، سببا في تمكّن الفيلم من إحراز أعلى الإيرادات. والممثّل حسب معجم السينما هو «الذي يمثّل دورا، أو يؤدّي دور شخصيّة ما، من الدّور الأوّل حتى الدّور الصامت، وهو ليس دائما محترفا للتمثيل، بخلاف الكوميدي الذي يكون التمثيل مهنةً له»[1]، بإمكاننا من خلال هذا التعريف أن نقف على مجموعة من النقاط الهامّة المتعلّقة بالممثّل، وهي أن الممثّل ليس هو الكوميدي الذي عادة ما يدرس في معاهد تكوين الممثلين الذين يتخرجون من المعاهد ليعتلوا خشبة المسرح، فقد يكون الممثّل قادما من خارج المجال الفني ولكنّه يمتلك القدرة على الأداء وتقمّص الشخصية التي يؤدّيها، والأمثلة في هذا النّوع كثيرة ولا يمكن حصرها، حتى إن بعض الممثلين السينمائيين تمكنوا من تقديم أدوار مهمة حصدوا من خلالها جوائزَ كبرى دون أن يكونوا قد ارتادوا معهد الفنون الدرامية وتكوين الكوميديين كالممثل آل باتشينو (*Al Pacino*).

أكثر ما يحتاجه الممثل لأداء دوره هو لغة الجسد وقدرته على تقمّص الدّور المسند إليه؛ حيث «يعتمد التمثيل في الأساس على ما يطلق عليه لغة الجسد المرئية؛ وهي لغة ذات بريق خاص، وتنافس إلى حدّ كبير لغته النّاطقة، أي الحوار، بل إنها تتفوّق عليها في كثير من الأحيان في العطاء والتأثير»[2]، وذلك ما يحدو بالممثّل السينمائي إلى التركيز على حركاته وإيماءاته وتعابير وجهه وحركة عينيه، التي تعدّ من أكثر التعابير التي يركّز الممثل عليها أثناء أدائه لدوره، لما لها من قدرة تعبيرية تصل بالمعنى إلى ذهن المشاهد، فنجد أنّ «من مفردات لغة الجسد المرئية التحرّكات السريعة لحدقة العين، الإشارة بطرف العين، الغمز بإحدى

[1] ميشيل ماري: معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص: 03.

[2] تحسين محمّد صالح: أدب الفنّ السينمائي، ط1، الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص: 111.

العينين، إرخاء العين، اتساع أو تضييق الجفون، رفع الحاجبين أو أحدهما»[1]، وأكثر الممثلين نجاحا هم أولئك الذين يجيدون استخدام لغة الجسد، ممّا يجعل المشاهد يقتنع بأدائهم المتناغم مع الدّور الذي يؤدونه، وينفر من الممثّل الجامد بطيء الإيقاع الحركي، أو قليل الانفعال.

يختلف أداء الممثل السينمائي من مدرسة إلى أخرى، غير أنه يمكن التمييز بين أداءين أولهما كلاسيكيّ يتخّذ من الأداء المسرحيّ نموذجا له في التعبير والحركة؛ حيث يركّز الممثل على المبالغة والتكلّف في الإيماءات، ويجعل الشكل الخارجيّ للجسد وسيلةً لإظهار العاطفة المخبوءة في المستوى الباطنيّ. وثانيهما حديثٌ يرى في التعبيرات الجاهزة للمواقف والوضعيات تقييدا للممثل وكبحا لإبداعه. لذا يعوّل هذا النموذج على الجانب النفسانيّ الجسمانيّ بحثا عن رؤية الفكرة وهي تبرز وجه الممثل، عوضا عن التركيز على مظهره الخارجي، وإعلاء قيمة جماله الجسدي.

وضمن كل نموذج من النموذجين السابقين يمكن التفريق بين أربعة أنماط من الممثّلين:

- *ممثل الشخصيّة*: والمقصود به الممثّل الذي يتمكّن من تقمّص الدور المسند إليه، وينخرط في عالمه إلى درجة التماهي معه وتجريد ذاته من أناه لتحل في أنا الدور الذي يؤدّيه إلى درجة «تستند إلى اندماج ذات الممثل مع معطيات الشخصية»[2]، قد يجعل مميزات تلك الشخصية تلازمه حتى في حياته اليومية العادية، وذلك ما لوحظ على الممثل *أوريان برووي Adrien Brody* عندما قدّم دوره في فيلم «*The Pianist*»، فمن أجل تقديم دور فلاويسلاف شبيلمان (*Wladystaw Szpilman*) عازف البيانو البولندي الذي فقد كلّ شيء إبان الحرب العالمية الثانية، عاش *أوريان* عيشة المشرد زمنا طويلا من أجل التماهي في الشخصية.
- *ممثل الذّات*: وهو الممثل الذي يعرض ذاته لا الشخصيّة الفيلميّة، فلا يحتاج بذلك إلى الإثارة في الدور أو مهارة المخرج في توجيهه من أجل أن يتحوّل إلى ممثل شخصيّة، مانحا الدور من ذاته، معتمدا على «المكوّنات الحسية كالذاكرة الانفعالية والتركيز والحركة الجسدية

[1] تحسين محمّد صالح: أدب الفنّ السينمائي، ط1، الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، ص-ص: 111-112.

[2] مؤمن محمد: نحو مقاربة علاماتية لأداء الممثل المسرحي، مجلة فضاءات مسرحية، ع: 8/7، المسرح الوطني، تونس، 1986، ص: 11.

والخيال والتكيف والإصغاء، كعناصر خلق الشخصية تشترك في تواصلية الممثل مع نفسه داخليا»[1]، غير أنه سرعان ما ينسى الشخصية بعد أن ينتهي من أدائها.

• *ممثل الجسر*: وهو الممثّل الذي يعتمد على مواهبه في أداء الدّور بقدر ما يعتمد على خصائصه الجسديّة المؤثرة كجمال الوجه أو القوّة الجسديّة أو قبح الملامح أو قصر القامة، من أجل التأثير في المتابعين؛ حيث «يكون التأثير على الجمهور بالتقنية التمثيلية التي تكتفي بتصوير نتائج المعاناة الخارجية، ويفضي بضرورة معاناة الدور أثناء إعداده فقط»[2]. وذلك ما يتميّز به ممثلو الأعمال الاستعراضية والأفلام التجارية.

• *الممثل الطبيعيّ*: هو شخص لا علاقة له بالتمثيل، يتمّ اختياره من عامة الناس؛ لأنّه يتوفّر على مواصفات جسمانيّة أو نفسانية تتوافق مع حياة الشّخصية وتجربتها. فتترك له الحرية ليمثل بشكل طبيعي، كأنّما هو يمارس نشاطا اعتياديا في حياته، ويرصد المخرج ذلك وفق ما يخدم الشخصية الفيلمية، وينجح الممثل غالبا إذا تمكّن من إبقاء تلقائيته مهيمنة على مراقبته لذاته، وعلى هذا النوع من الأداء اعتمد المخرج الجزائري *لخضر حمينة* في فيلمه «وقائع سنين الجمر»، حين أشرك أهالي مدينة *بوسعادة* في عمله.

يعطي الممثّل الشّخصيّةَ بعدَها الماديّ، وذلك من خلال تحويلها من *علامة لغويّة* إلى *علامة أيقونيّة* تمثّل عنصر جذب في الفيلم. ورغم ما بين المفهومين من اختلاف من الناحية النظرية، إلا أنّه يصعب الفصل بينهما على المستوى العملي. فدراسة البُعد التّمثيلي تستدعي الشّخصيّة، ودراسة الشّخصيّة الفيلميّة تكون لصيقةً بشخص الممثّل. ويرجع ذلك إلى خصوصيّة يتميّز بها الفن السّينمائي ذاتُه بما هو عمل يقوم أساسا على تقطيع الموضوع إلى مجموعة من المشاهد أوّلا، ثم الجمع بينها عبر تقنية المونتاج ثانيا، مما يحوّل جسد الممثّل إلى وسيلة تجسيدية للمجرّد، ومعلومٌ أنّ «الشّخصيّة المؤسطرة للممثّل في الفيلم السّينمائي لا تقلّ واقعيّة عن الشّخصيّة التي تؤديها... هذا السبب الذي يدفع مشاهدي السّينما غالبا

[1] علي عبد الحسن الحمداني، عبود حسن المهنا: التواصلية في أداء الممثل المسرحي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، 2014، ص: 140.

[2] قنسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل (في المعاناة الإبداعية)، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص: 23.

إلى تصنيف الأفلام تبعا لاسم الممثّل، يربطون كل ممثل بسلسلة من الأفلام يعدونها بمثابة نصّ، بمثابة كلٍّ فنيّ. وذلك على الرّغم أحيانا من تنوّع مخرجيها وتفاوت مستوياتها الفنّية»[1].

وقد يصل الأمر في بعض الأحيان إلى أن يلتبس الأمر على المشاهدين في خلطهم بين الشخصية الفيلمية والممثّل، إلى درجة اعتبارهما كيانا واحدا، فيُغيّب اسم الممثل الحقيقي لصالح اسم الشخصيّة التي أدّاها ونجح في أدائها. وعن ذلك يقول يوري لوتمان (*Youri Lotman*): «هذا أيضا علينا أن ننساه لنتعامل مع شخصيات الشّاشة تعاملنا مع أناس يضجّون بالحياة.. في الحالة الأولى نستخدم الواقع على أنه علامات وفي الثانية العلامات على أنها الواقع»[2]، وذلك ما يتيح للمشاهد القدرة على الاستمتاع بالعمل، وتقبّل الممثل في أدوار أخرى.

ثانيا: تطوّر الشخصيّة الثوريّة:

يُمكن تعريف الشخصيّة الثوريّة، بكونها الشخصيّة التي قرّرت أن يكون هدفها تجاوز ذاتها الشخصيّة، من خلال الإصرار على تحقيق أحلامها لتُحْدث فارقًا في مجتمعها أملا في صنع عالم أفضل، يستحقه الإنسان، وذلك بمعارضة الأنماط التي تمنع ذلك ومحاربتها حتى تحقّق رؤيتها المنشودة، متحَدّية السّلطة المهيمنة كالقوى الاستعماريّة؛ لأنّها ترى أنّها تتعارض مع الحريّة التي تطمح الشخصيّة الثوريّة إليها.

1. الاستكانة والثّورة في الأفيون والعصا:

شكّلت الثّورة الجزائريّة مصدر إلهام للمبدعين الجزائريين وغير الجزائريين في مجالات متعددّة، وقد كانت السينما كما الرواية من بين أكثر الفنون الإبداعيّة استلهاما من الثّورة وموضوعاتِها، بخاصّة إذا تعلّق الأمر بنضال الشّعب الجزائري والممارسات القمعيّة التي مارسها المستعمِر الفرنسي ضدّ المدنيين، وقد التصقت أعمال روائية وسينمائيّة كثيرة بذاكرة المشاهد الجزائري، وصارت علامات فارقة في تاريخ الإبداع الجزائريّ، فمن الروايات نجد «نجمة» (*Nedjma*) (*1956*) لـ كاتب ياسين (*1929 - 1989*)، و«اللاز» لـ الطاهر وطار (*1936 - 2010*)، و«ابن الشعب العتيق» (*L'enfant du peuple ancien*) (*2000*) لـ أنور بن مالك،

---

[1] يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي مدخل إلى سيميائية الفيلم، سلسلة الفن السابع، المؤسسة العامة للسينما، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 2001، ص-ص: 148-149.

[2] المرجع نفسه، ص: 139.

و«رصيف الأزهار لم يعد يجيب» (*Le quai aux fleurs ne répond plus*) (*1961*) لـ *مالك حداد* (*1927 - 1978*)، أما في السينما فنذكر، فيلم «دوريّة نحو الشرق» (*1971*) لـ *عمّار العسكري* (*1942 - 2015*)، «معركة الجزائر» (*1966*) لـ *جيلو بونتيكورفو* (*Gillo Pontecorvo*)، «الأفيون والعصا» (*1969*) لـ *أحمد راشدي*، ولم يتوقّف الأمر عند الرعيل الأول من الروائيين والسينمائيين، الذين تُعدّ معايشتهم لأحداث الثورة الجزائرية عن قرب سببا هامّا في اتخاذها مادة لإنتاجاتهم؛ إذ إن تأثير الثورة لا يزال مستمرا على الجيل الجديد من المبدعين في المجالين، ممّن وجدوا في العودة إلى موضوع الثورة الجزائرية ومكوناتها خيرَ مادةٍ لتشكيل أفلامهم، وهذا ما نقرأه في رواية «كافي ريش» (*Café Riche*) لـ *محمد فتيلينة*، ونشاهده في فيلم «الوهراني» (*2014*) لـ *إلياس سالم*.

لا يزال الإقبال على قراءة الروايات ومشاهدة الأفلام التي استلهمت مادتها الإبداعية من الثّورة معتبَرا، وتعدّ هذه النوعية من الإبداعات من أكثر الأعمال قبولا لدى المتلقي الجزائري، بسبب ارتباطها بتاريخه، هذا التاريخ الذي يُعدّ مشرّفا ومدعاة للفخر، في زمن تراجعت فيه القيم المماثلة. ولكن لا يُعدّ ارتباط الأعمال الثورية بتاريخ الجزائريين وحده ما يدفعهم إلى الإقبال عليها، فالعمل الإبداعي يظل سلعة استهلاكية من الواجب أن تُرضيَ ذوق المتلقي وتنال إعجابه حتى يُقبل عليها، ولذا كان من واجب الروائيين والسينمائيين الاشتغالُ على ما يثير العاطفة لدى المتلقّي، من خلال إبراز القيم الكبرى للثورة التحريرية من خلال الشخصيات الوطنية، التي دافعت عن الأرض ورفضت الانصهار في المجتمع الفرنسي الذي كان يفرض سلطانه على كل الجزائر، بخاصة في أوساط المتعلمين.

لذا ركّز *مولود معمري* في هذه رواية «الأفيون والعصا» على شخصيتين ليسرد من خلالهما أحداث العمل، انطلاقا من وجهتي نظر متباينتين، إحداهما هي نظرة *البشير لزرق*، والأخرى لأخيه *علي لزرق*، اللّذين يمثلان نقطة اختلاف في مسار السرد الروائي، فـ*البشير* هو الشخصيّة الرئيسة في «الأفيون والعصا»، ومنذ مستهلّ الرواية يقدِّمه الروائي على أنه شخصيّة مثقفة، ينعم بحياة الرفاهية في المدينة، فنقرأ مثلا أنه «التَحَفَ رداءه المنزلي المصنوع من الحرير الصيني، ثم وقف أمام مرآة الخزانة الكبيرة»[1]، وعلى الرغم من أنه لا يزال شابا في الثلاثين

[1] *Mouloud Mammeri, l'opium et le bâton, p 13.*

من عمره إلا أنّه تمكّن من أن يُحرز لنفسه مكانة مرموقة في الوسط الذي ينتمي إليه، بفضل امتهانه للطب، واتخاذه لخليلة فرنسية فتحت له الدوائر الاجتماعية الفرنسية، ويقوم *أحمد راشدي* بتجسيد هذا المشهد بصريا في فيلمه، دون أن يركّز على الخلفية التي وصلت بـ *البشير* إلى هذه المكانة، وهذه الانطلاقة الكلاسيكية في الرواية والفيلم، ستجعل المشاهد يتعاطف مع الشخصية الثورية التي ضحت بكل ذلك الرخاء الذي كانت تنعم به في سبيل الحياة الصعبة في الجبال، دفاعا عن قضيّة الوطن؛ إذ سيكون من السهل على العمل الإبداعي أن يستهوي المتلقي من خلال إثارة عاطفة الإعجاب لديه بالشخصية البطلة. وسنحاول في الجدول الموالي إبراز أهم اللقطات التي تطوّرت من خلالها شخصية *البشير لزرق* في الفيلم.

1.1. التّقطيع الفيلمي للقطات المختارة:

رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						شريط الصوت		
1	*02* ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	يطلّ البشير من شرفة مطبخه بحذر على الشارع حيث يتعرض أرزقي للضرب.	لا توجد	لا يوجد	صوت صافرة الجنود وأصوات الضرب وصراخ أرزقي.
2	*03* ثا	بانورامية	جامعة	ثابتة	البشير ورمضان في غرفة الاستقبال يتحدثان عن ضرورة التحاق البشير بالثورة.	لا توجد	البشير: إذا ما جاوش من للخمسة نزيد فيه.	صوت صفير الباخرة.
3	*04* ثا	متوسطة	مقربة	ثابتة	البشير في ورشة الميكانيكي يستلم منه التصريح بالخروج من العاصمة.	لا توجد	الميكانيكي: بهذا تقدر تروح وين تحب.	أصوات الأطفال.

4	09 ثا	بعيدة	عادية	متحركة من اليمين إلى اليسار	يدخل البشير إلى قرية ثالة يحمل حقيبته وهو مبتسم برؤيته لكبار القرية فيتوجه ليسلم عليهم.	موسيقى لآلات وترية ونفخية.	لا يوجد	زقزقة العصافير.
5	03 ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	يعيد البشير نقوده إلى جيبه بعد أن أعلمته والدته أنها بلا قيمة في القرية.	لا توجد	الأم: دراهمك ما يقضيو والو.	صوت فرقعة الجمر في المدفأة.
6	07 ثا	متوسطة	فوق الكتف	ثابتة	البشير مع والدته وأخته يتحدثون عن كيفية الحصول على وصل التموين.	لا توجد	البشير: غدوة بعثولي باش نوقف عند *la sas* نطلب البوات للقبطان نفسه.	صوت فرقعة الجمر.
7	10 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	يعاتب البشير أخاه بلعيد على علاقته مع الفرنسيين وخيانته لقضية وطنه.	لا توجد	بلعيد: نستحي؟ منين؟ آه على خاطر راني مع النصارى؟ وش تحب؟ أنا كيما أنت معاهم نحس روحي مليح.	لا توجد.
8	10 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	البشير يحدّث الشيخ محند عن الكفاح.	لا توجد	البشير:ما كانوش الكل	أصوات الجنادب.

							مخزونين وراء حيطانهم، كانوا يضاربوا ويكافحوا مقابلين الموت، كانوا يموتوا شجعان.	
9	10 ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	يصل البشير إلى منزل حارس الغابة من أجل الانتقال إلى جبهة القتال.	لا توجد	البشير: كاين بزاف حلوف في الغابة هنا؟ الحارس: هيا، جوز، تفضل، داري ليك راهي مفتوحة، حاجة ما تخصك هنا.	أصوات الطيور.
10	06 ثا	متوسطة	جامعة	متحركة، zoom out	البشير في المغارة يضمد جراح أحد المجاهدين.	الموسيقى التصويرية للفيلم.	لا يوجد.	لا توجد.

2.1. تحليل اللّقطات ومقارنتها مع مضامين الرواية:

تتطوّر شخصية *البشير لزرق* من خلال الفيلم عبر ثلاث مراحل هامّة، شكّلت أهم محطات حياته وعلاقته بالأرض والثورة، أمّا المرحلة الأولى فتتمثل في مرحلة الاستكانة؛ إذ نجده شخصا يعيش حياة الرفاهية في عمارة شاهقة ضمن حي من أحياء العاصمة المطلة على البحر، وقد صوّر المخرج *البشير* في اللقطة الأولى من الجدول، وهو يطل من شرفة

مطبخه، واقفا في نقطة تقاطع الضوء مع الظلمة، فكان يقترب من الضوء حينا، ويتراجع إلى الخلف ويعود إلى الظلام حينا آخر، وهو يشاهد الجنود الفرنسيين وقد ألقوا القبض على أرزقي الذي جاء يدعوه من أجل الانضمام إلى الثورة، فكأنما كان المخرج يعبّر عن حال التردّد التي يعيشها البشير، وهو بعيد عن واقع الأهالي، مستمتع بحياته التي لا تعكّرها أخبار الحرب.

اكتفى المخرج بالمشهد الأوّل لتصوير حياة البشير في العاصمة، وهي المرحلة التي يمكن تسميتها بمرحلة ما قبل الوعي الثوري، وقد صوّر المخرج بشكل غير محبوك كيف ترك البشير العاصمة متجّها إلى ثالة، هاربا من احتمال الوشاية له لدى الفرنسيين كونه يتواصل مع عناصر جبهة التحرير الوطني، وهو بذلك يُخرج الفكرة من إطارها المتعلّق برغبة البشير في تشكيل وعيه الثوري خدمةً لقضية وطنه، وإنّما خوفا على نفسه من الفرنسيين الذين كان يعيش بينهم كواحد منهم، حسب ما صوّرته الرواية وأغفله المخرج مكتفيا بتصوير الشقة وهندام الطبيب كإشارة إلى الرفاهية التي ينعم بها. كما أغفل المخرج السبب الحقيقي الذي حدا بـ البشير إلى الالتحاق بالجبهة، أين يتواجد العقير عميروش، «لم يبق لك سوى الهرب، اتّجه نحو البوابة الجنوبيّة ستجد من يأخذك إلى ثكنة عميروش»[1]، وذلك بعد أن ألقي القبض على رمضان الّذي سبق وزارَه في شقّته كما هو مبيّن من خلال اللّقطة الثانية في الجدول، وكان أوّل من حذّره من البقاء في موقف الحياد؛ لأنّ جبهة التحرير لن ترضى على المتخاذلين عن نصرة القضية الوطنية.

يقدّم المخرج تصويرا لتشكّل الوعي الثوري عند البشير من خلال تصوير المعاناة الاجتماعية التي كان أهالي ثالة يقاسونها، بفعل الجوع والتخويف، وكانت سببا في تشكل ذلك الوعي، الذي بدأ في شكل تعاطف مع عائلته، كما هو مبين في اللقطة الخامسة في الجدول، ثم إدراكه أنّ تعاطفه لن يجدي نفعا، ما دام لا يقدّم ولا يؤخر في تغيير الوضع، وأنّ عليه الإقدام على ما هو أهمّ من التعاطف، وذلك بمواجهة الحقيقة، وقد كانت البداية مع مواجهة أخيه بلعير الذي كان متواطئا مع الفرنسيين ضدّ أهالي قريته، غير أنّه يظهر بشكل إشكالي في الرواية والفيلم؛ حيث يظهر عليه أنه عميل لفرنسا، كما هو مبيّن في اللقطة السابعة من الجدول، فنراه يذكّر أخاه البشير أنه هو الآخر مثله صديق للفرنسيين، لكن في

[1] *Mouloud Mammeri, l'opium et le bâton, p 108.*

الواقع كان بلعير محتفظا بولائه الحقيقي لوطنه دون الإعلان عنه ويظهر ذلك من خلال تنبيه البشير عندما ألقي القبض على رمضان، ووصله بأحد المجاهدين، الذي رافقه إلى غاية بيت حارس الغابة.

يبلغ الوعي الثوري ذروته لدى البشير حين يلتحق بالمجاهدين في الجبل، ويعمل على معالجتهم، غير أن المخرج يكتفي بذلك، من سرد تفاصيل حياة البشير في الجبل، فلا تظهر شخصيته بعد ذلك، مغفلا ما جاء في الرواية من تتبع الأشهر الثلاث التي قضاها البشير كطبيب في الجبهة، ثم انتقاله إلى منطقة لاراش بأمر من العقير عميروش، لينتقل بعدها للإقامة في مكناس، بعد أن «اكترى شاليه فوق عين اللوح، وهو الشاليه الأخير قرب الجبال»[1]، والمخرج بذلك ركّز كاميرته على أحداث الثورة بشكل مباشر، من خلال تتبع شخصية عليّ.

2. تأنيث الثورة في الصدمة:

يُعد الصراع الفلسطيني/ الإسرائيلي من أقدم الصراعات وأطولها في تاريخ البشرية؛ إذ تمتد جذوره إلى أكثر من 3000 سنة، سقط خلالها مئات الآلاف من البشر من الجانبين، كلٌ يدَّعي الحق في الأرض المقدسة، وأَدّى هذا الصراع إلى عدم الاستقرار في المنطقة، الّتي تحوّلت إلى بؤرة من العنف والكراهية والتهجير والقتل والتدمير. وظل السؤال مطروحا في كل حقبة تاريخية مَن هو أحق بالأرض المقدّسة، وهذا ما جعل القضيّة الفلسطينية تشغل الرّأيَ العامّ العربي، فيَعُدّها جلّ العرب بمثابة قضيتهم التي من الواجب عليهم الوقوف معها والدّفاع عنها، وفي الوقت الذي تخرج الشعوب العربية في مختلف المدن ضمن مظاهرات منددّة بأعمال العنف الإسرائيلي ضدّ الفلسطينيين العزّل، يعمل بعض المبدعين على تقديم موقفهم انطلاقا من قدراتهم الإبداعية على خلق الموقف وبلورته بناءً على تصوراتهم إزاء القضية الفلسطينية، هذه القضية التي كان لها حضور قوي في المدوّنة الإبداعية الروائيّة والشعريّة؛ حيث انتصر غالبية الروائيين والشعراء العرب للفلسطينيين في مقابل إدانتهم للإسرائيليين، وقد كان الرّوائي الجزائري ياسمينة خضرا واحدا من أولئك الروائيين الذين ألهمتهم القضية الفلسطينية، ولم يتوقف عند حدود الإدانة فقط، بل ذهب أبعد من ذلك في روايته «L'attentat»، عندما حلّل موقف الفرد الفلسطيني من الفرد الإسرائيلي الذي يفرض

[1] *Ibid, p 201.*

سيادته عليه في أرضه، ومدى تقبل الفلسطيني لهذه السيادة واعتراضه عليها، ومثله فعل المخرج زياد دويري في فيلمه «*The Attack*» المقتبس عن رواية ياسمينة خضرا.

غير أنّ أهمّ ما يمكن التوقّف عنده في هذين العملين هو الشخصيّة الإشكالية لـ سهام زوجة أمين جعفري، التي أقدمت على تفجير نفسها في مطعم يقع في وسط تل أبيب مخلّفة عددا كبيرا من القتلى والجرحى، ويأتي تصنيف سهام كشخصية إشكالية انطلاقا من كونها مسيحية متزوّجة من رجل إسرائيلي الجنسية عربي الأصل، ينتمي إلى عائلة مسلمة، يفضّل التعايش مع الإسرائيليين ومصادقتهم، في حين تقف هي موقفا ثوريا، يحدث صدمة لدى زوجها، وخلخلة في الهارموني الذي كان بينه وبين أصدقائه، ممّا جعله يفقد ثقتهم، وتحوّلت نظرتهم إليه إلى نظرة توجس وشك.

1.2. التّقطيع الفيلمي للّقطات المختارة:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/الحوار	المؤثرات الصوتية
1	10 ثا	مضخمة	فوق الكتف	ثابتة	سهام تعانق أمين باكيةً وهي تودّعه.	لا توجد	سهام: أمين بحبك كثير. أمين: ليش عم تبكي حبيبتي؟ سهام: لأنه كل مرة بتركك جزء مني يموت.	صوت الرياح.
2	05 ثا	مقربة	جامعة	ثابتة	قناة إخبارية تعرض على التلفاز مشاهد التفجير مع تعليق الصحفي.	لا توجد	الصحفي: (باللغة العبرية مع وجود ترجمة بالعربية) تقرير الشرطة غير واضح إذا كان الإرهابي فجّر نفسه.	فوضى المتواجدين في المستشفى.

3	04 ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	يزيل أمين الغطاء عن رأس سهام المبتور عن جسدها ويتفاجأ حين يراه.	لا توجد	لا يوجد	صوت الأجهزة في غرفة حفظ الجثث.
4	04 ثا	قريبة	فوق الكتف	ثابتة	يواجه المحقق موشي أمين الموجود على السرير في المشفى بحقيقة العملية الانتحارية التي قامت بها زوجته.	لا توجد	موشي: تحرياتنا تشير إلى أن إصابات زوجتك هي من النوع الذي يصاب به الانتحاريون.	أصوات أشخاص خارج الكادر.
5	07 ثا	مقربة	جامعة	ثابتة	يحقق موشي مع أمين في بيته ويحدّثه عن فعلة زوجته لهجة حادة.	لا توجد	موشي: الغبي يوعد باثتين وسبعين عذراء في عدن، والنساء على ماذا يحصلن في عدن؟.	لا توجد.
6	22 ثا	بعيدة	جامعة	متحركة من اليمين إلى الشمال ثم من الأعلى إلى الأسفل	يواصل موشي التحقيق مع أمين.	لا توجد	موشي: كتائب الأقصى، حماس، الجهاد الإسلامي، كلهم دنيئون بإمكانهم فعل أي شيء من أجل الشهرة. أمين: زوجتي لا علاقة لها بهؤلاء	لا توجد.

							الناس، لم تلتق أو تكلّم أيّا منهم. موشي: أتعرف ما الغريب؟ كل أقارب هؤلاء الأوغاد يقولون الشيء نفسه بالنظرة الغبية نفسها.	
7	08 ثا	متوسطة	جامعة	متحركة من اليسار إلى اليمين.	يواصل موشي تحقيقه، ويخبر أمين عن دخول زوجته إلى المطعم وبطنها يبدو منتفخا.	لا توجد	موشي: ماذا كان يوجد تحت ثيابها إذا لم تكن تلك القنبلة اللعينة التي قتلت 17 شخصا من بينهم 11 طفلا.	لا توجد.
8	07 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	موشي يوبّخ أمين ويخبره عن عواقب التفجير.	لا توجد	موشي: زوجتك لم ترتكب قتلا جماعيا فقط، بل هدمت الثقة التي وضعتها إسرائيل في مواطنيها العرب.	لا توجد
9	03 ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	سهام وأمين في بيته على السرير.	موسيقى قيتار	سهام: كان بدي أكون محاربة نفارو.	لا توجد.
10	06 ثا	بعيدة	بانورامية	ثابتة	صوت إذاعي يتحدث عن ظاهرة التفجيرات الانتحارية.	لا توجد.	المذيعة: وفاء إدريس مثلا. المذيع: وفاء إدريس أول امرأة تفجر نفسها عام 2002.	صوت تلحيم، وحركة السيارات.

2.2. تحليل اللّقطات ومقارنتها مع مضامين الرّواية:

منح زياد وويري في فيلمه الأهمية نفسها التي منحها ياسمينة خضرا في روايته لدور سهام في خلخلة الجاهز وإعلان الثورة عليه وعلى الهارموني الذي كان بين العربي والإسرائيلي، والاستثنائي لدى كل واحد من المبدعَين هو تصوير المفارقة المتمثّلة في تقديم المرأة في صورة الثائرة على خلاف الرّجل الراضي بالاستكانة، والذي يقول بكل اقتناع حين يستلم جائزة بارآرز الطبية:«كلّ يهوديّ فيه جزء عربيّ، ولا يستطيع عربيٌّ أن ينكر وجود شيء من العنصر اليهوديّ فيه» (03:57د)، تحت تصفيقات الحاضرين في القاعة من عناصر المجتمع الطبي الإسرائيلي.

لكنّ زوجته سهام تقف على الطرف النقيض من ذلك وهي التي أعلنت له في بداية تعارفهما بأنّها كانت ترغب في أن تكون محاربة حسب اللقطة الثامنة من الجدول، هذا التصريح الذي لم يأخذه أمين على محمل الجدّ رغم أنّ سهام كانت جادة فيه، معلنة عن رغبتها في الثورة والتمرّد حتى تستحق أن تكون أمّا لأطفال ينعمون بوطن، لكن أمين لا يتذكّر ذلك إلا بعد أن يعثر على رسالتها التي تثبت فيها أنّها هي من أقدمت على تفجير نفسها داخل مطعم وسط تل أبيب وتسببت في مقتل سبعة عشر شخصا من بينهم أحد عشر طفلا كانوا يحتفلون بعيد ميلاد أحدهم؛ حيث يقرأ أمين بذهول رسالة زوجته: «ما فائدة السعادة إذا لم تكن مشتركة حبيبي أمين؟ كانت أفراحي تخبو كلما كانت أفراحك لا تجاريها، كنت تريد أطفالا، وكنت أريد أن أستحقّهم، فما من طفل بمأمن إذا لم يكن لديه وطن.. لا تلمني.. سهام»[1].

وهذا الفعل الذي سبّب أزمة ثقة على حد تعبير المحقّق موشي حسب اللقطة الثامنة من الجدول، سبب أيضا خيبة لدى أمين الذي اكتشف أنه لم يكن يعرف زوجته رغم أنه عاش معها أزيد من خمس عشرة سنة، وهو الذي وقف مدافعا عنها بشراسة في وجه المحقق موشي، حين أخبره أنه لا يعرف زوجته وأنها قد خدعته، فأجابه بحدة: «أنت تخطئ الظن أيها النقيب... أشاركها حياتها وأسرارها منذ خمس عشرة سنة، تعلّمت أن أعرفها، حتى وإن خبأت عني أمورا سأكتشفها في نهاية الأمر»[2]، لكن اكتشف أمين أنه لم يكن يعرف زوجته كما كان يعتقد.

---

[1] *Yasmina khadra, l'attentat, p 76.*

[2] *Ibid, p 47.*

إنّ ربط فعل الثورة بالمرأة في الرواية لم يكن محض تشويق سردي، كما لم يكن في الفيلم مجرّد عنصر ساهم في تطوير الحبكة الدرامية، بل هناك فكرة إيديولوجية ماثلة في العملين، تتمثّل في إدانة العنف الذي تخلى عنه العقلاء من الطرفين وأصرّ عليه غيرهم، وهذا ما نسمعه على لسان مرشي الذي أخبر أمين أثناء التحقيق أنّ العنف فعل دنيء، عندمّا عدّد له الحركات الجهادية في اللقطة السادسة من الجدول: «كتائب الأقصى، حماس، الجهاد الإسلامي، كلهم دنيئون بإمكانهم فعل أي شيء من أجل الشهرة»، ونسمع المذيعة تحدّث الناس عن وفاء إلوريس أول انتحارية من الجانب الفلسطيني، وتعلّق على ذلك بكونها كانت تعاني من أزمة نفسية بعد طلاقها من زوجها؛ لأنها كانت عاقرا.

وهكذا يكون ربط الثورة بالمرأة التي تعاني من أزمةٍ ما، تضيّقا لمفهوم الثورة، التي هي في الأصل حركة الحقّ ضدّ الظلم، وذلك يكون مخالفا لما هو سائد من أنّ مشاركة المرأة الفلسطينية في الثورة كان حركة تلقائية، ناجمة عن فعل المقاومة نفسه؛ حيث إنّ «المقاومة الفلسطينية لعبت دورا بارزا في خروج المرأة من الحيز الخاص (المنزل) إلى الحيّز العام (السياسة بمفهومها الواسع)، وهذه على أيّة حال ظاهرة تلازم الشعوب التي تعيش في ظل العلاقات الكولونيالية وتطرح أهدافا تحرّريّة»[1]، فالإشكالية الموجودة في الرواية والفيلم ما هي في الحقيقة إلا إدانة لفعل العنف نفسه، بعيدا عن كون المقاومة أمرا مشروعا في ظل الحكم الجائر للكيان الإسرائيلي على الفلسطينيين، حتّى وإن حاول كلّ من المبدعَين تصوير اليهودي في ثوب الصديق المصدوم.

غير أنّ ياسمينة خضرا لم يتوقّف عند هذه النقطة فقد جعل الصدمة مضاعفة، ما بين الطرفين، فكلاهما صدم في الآخر، وكلاهما مارس فعل العنف ضدّ الآخر، وهذا ما تجاوزه زياو وويري في فيلمه، وغضّ كاميرته عنه، فلم يصوّر الاعتداء الذي تعرّض له أمين ومقتله بسبب الصاروخ الذي استهدف الشيخ مروان حين كان خارجا من المسجد، في حين فصّل الروائي الحديث فيه في آخر الرواية، فنقرأ: «يمسك رجل آخر معصمي ثمّ يتركه يتهاوى، لقد

[1] وسام رفيدي: المرأة الفلسطينية والرواية بين زمنين المقاومة وأوسلو، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2017، ص: 50.

قضي على هذا»[1]، أما المخرج فاكتفى في المشهد الأخير من الفيلم بتصوير *أمين* العائد إلى تل أبيب مقتنعا بإدانة زوجته ومن حرّضها على العملية.

3. الغضب وتشكيل الشخصيّة الثورية في فضل اللّيل على النهار:

تطلق تسمية الأقدام السوداء على المستوطنين الفرنسيين وغيرهم من الأوروبيين المولودين أو الذين عاشوا في الجزائر والذين تعود أصولهم إلى إيطاليا وإسبانيا ومالطا فضلا عن اليهود خلال فترة الاستعمار الفرنسي. ويعود سبب تسميتهم بالأقدام السوداء إلى لون الأحذية التي كان ينتعلها الجنود الفرنسيون الذين كانوا ضمن حملة احتلال الجزائر للمرة الأولى عام *1830*، لكن البعض يربط هذا الاسم بالمزارعين من المستوطنين الذين كانوا يعصرون العنب بأقدام حافية لإنتاج الخمور، وعلى العموم «قد عاش هؤلاء الفرنسيون في الجزائر على أنها موطنهم الأوّل الذي تربوا فيه، ولم يعرفوا وطنا آخر بديلا له، وكانت صدمتهم شديدة حين اضطروا للرحيل عن المغرب العربي إلى فرنسا، فتمزقوا بين انتماءين: انتماء إلى الجزائر التي تربوا فيها، وانتماء إلى فرنسا التي يحملون جنسيتها»[2]، ومن سيشاهد فيلم «فضل الليل على النهار» للمخرج الفرنسي *ألكسندر أركادي*، سيلاحظ اهتمام هذا الفيلم بتلميع صورة الأقدام السوداء، من خلال تصوير ذلك الهارموني الذي كان بينهم وبين الجزائريين، مجسّدا في العلاقة التي جمعت *يونس* بأصدقائه الأوربيين واليهود.

كانت العلاقة الملتبسة بين الطرفين محور رواية «فضل الليل على النهار» لـ*ياسمينة خضرا*، وهو محور قلّ من يتطرق إليه لحساسيته، فالفرنسي بالنسبة للجزائري عدوّ ولا يمكنه أن يكون غير ذلك، لكن كانت لـ *ياسمينة خضرا* رؤية مخالفة، حين جعل الفرنسي صديقا مقرّباً والفرنسية حبيبةً، وهذا الطرح تحديدا هو ما استرعى المخرج الفرنسي *ألكسندر أركادي*، الذي رأى في الرواية ما يخدم تصوّرا قديما موجودا عند الأقدام السوداء، الذين كانوا يعدّون الجزائر موطنهم، غير أن *ياسمينة خضرا* لم يفته في الرواية أن يصوّر الثورة الجزائرية التي جاءت لتعيد للجزائريين أرضهم، بعد أن تخلّصها من أيدي الفرنسيين سواء أ كانوا أصدقاء

[1] *Yasmina khadra, ibidem, p 266.*

[2] محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996، ص: 215.

للجزائريين أم أعداءً لهم. وسنركّز من خلال اللقطات المختارة على شخصية جلول الجزائري البسيط الذي شكّل الغضب داخله شخصية ثورية.

3.1. التّحليل الفيلمي للّقطات المختارة:

شريط الصورة					شريط الصوت		
رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
1	04 ثا	بعيدة	جامعة	ثابتة	ديدي روسيليو يعنّف جلول بسبب عدم نصبه للخيمة بشكل جيد.	لا توجد	ديدي: جلول تعال إلى هنا، أهكذا علمتك كيف تقيم الخيمة؟ ما الذي تقوم به أيها الأبله الحمار.	صوت الأمواج والمصطافين على الشاطئ.
2	07 ثا	متوسطة	جامعة	متحركة من اليسار إلى اليمين.	ديدي يطلب من جلول الذهاب إلى القرية وإحضار الطعام، ثم يركله بعنف.	لا توجد	ديدي: أيّا، روح جيبو أنت، ازرب. امشِ. إيزابيل: ديدي توقّف، هذا كافي.	صوت الأمواج والمصطافين على الشاطئ.
3	04 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	يطلب ديدي من جلول أن يغير مقبس الكهرباء لكن جلول يرفض.	لا توجد	ديدي: اذهب وغير المقبس. جلول: لست كهربائيا غيره بنفسك.	موسيقى قادمة من المقهى.

4	07 ثا	متوسطة	جامعة	متحركة من اليسار إلى اليمين.	يدفع ديدي جلول أمامه إلى الفناء الخلفي للمقهى حتى يعاقبه لأنه لم يحدثه بأدب أمام أصدقائه.	لا توجد	ديدي: لا تخاطبني هكذا أمام أصدقائي مرة أخرى، أفهمت؟	أصوات أشخاص خارج الكادر. وزقزقة العصافير
5	04 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	يضرب ديدي جلول بحزامه الجلدي فيسبب له ندبة في وجهه.	الموسيقى التصويرية للفيلم.	ديدي: أخفض بصرك يا حمار.	جرس الكنيسة.
6	05 ثا.	مقربة ثم عادية	مقربة ثم جامعة	ثابتة.	ينظر جلول بحقد نحو ديدي ثم يركض مبتعدا عن المقهى.	الموسيقى التصويرية للفيلم.	جلول: ابن العاهرة.	صوت محرك سيارة.
7	06 ثا	متوسطة	جامعة	متحركة من الأسفل إلى الأعلى.	يساعد يونس جلول على النهوض، بعد أن وجده مضرجا بدمائه بسبب ضرب ديدي.	لا توجد	جلول: لقد كان ثملا وانهال علي ضربا، ولد الكلب لو كان يرجع والله نقتلو.	موسيقى قادمة من المقهى.
8	06 ثا	مقربة	جامعة	ثابتة	يقف يونس مع جلول على مرتفع مشرف على مسكن جلول.	لا توجد	جلول: الآن عد إلى أصدقائك، بصح عمرك ما تنسى بلي سماوك يونس وأنت عربي كيفنا.	ثغاء الخراف وحوار بعض الرجال قادم من خارج إطار اللقطة.
9	06 ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	جلول يعد والدة شاب يلتحق بالمجاهدين أن يعتني به.	الموسيقى التصويرية	جلول: ما تخافيش ضرك نتهلاو فيه، الجزائر	أصوات حيوانات المزرعة.

						بلادنا هذا هو الحق. الأم: صح.		
10	06 ثا	بعيدة	جامعة	متحركة من اليسار إلى اليمين.	يأمر جلول رفاقه المجاهدين باللحاق به ويسير في مقدمتهم.	جلول: يا الله امشوا	الموسيقى التصويرية	أصوات حيوانات المزرعة.
11	05 ثا	متوسطة	جامعة	متحركة من اليسار إلى اليمين	يدفع جلول بيونس أمامه وهو يهدده بالسلاح حتى ينزع رصاصة من أحد مجاهد ممدد على الطاولة داخل الصيدلية.	جلول: هيا انزل، رايح يفرغ من دمه، يا رب تقلعله هذه الرصاصة.	موسيقى إثارة وترقّب.	لا توجد.
12	19 ثا	بعيدة ثم متوسطة.	عادية	متحركة من الأعلى إلى الأسفل ثم من اليسار إلى اليمين.	يقود يونس سيارته في مسلك قريب من الغابة حاملا معه المجاهدين وفي مقدمّتهم جلول.	جلول: (صوته قادم من خارج الإطار) يونس، لا تستطيع البقاء على الحياد هكذا، أنت في نظر إخوانك تعتبر خائنا، يفترض بي قتلك لكنني لن أفعل.	الموسيقى التصويرية للفيلم.	صوت عجلات السيارة.
13	10 ثا	متوسطة	جامعة ثم فوق الكتف	متحركة من اليمين	يلتق يونس وجلول بعد الاستقلال في	جلول: نشيد سعيد برؤيتك	لا شيء	نشيد قسما

				إلى اليسار ثم ثابتة فوق الكتف.	ساحة ريو صلادو حتى يسلمه جون كريستوف.		أخي.. سان فرانسيسكو مات؟	وأهازيج الشعب.
14	02 ثا	قريبة	فوق الكتف	ثابتة	يطلق جلول سراح جون كريستوف	لا توجد.	جلول: هيا اذهب أنت حر.	نشيد قسما وأهازيج الشعب.
15	04 ثا	قريبة	فوق الكتف	ثابتة	يطلب يونس من جلول أن يساعده على الذهاب إلى وهران لإيجاد إيميلي وجلول يحذره من ذلك.	لا توجد.	جلول: الشوارع هناك خطرة لم نسيطر على كل الأحياء.	نشيد قسما وأهازيج الشعب.

2.3. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية:

يكتفي ياسمينة خضرا في روايته بنعت جلول بالخادم، حيث أشار إلى أنّه انشغل بإشعال النار من أجل الشواء، «انشغل جلول الخادم بعتاد الشواء، أوقد النار وراح يحرّك مروحة واسعة فوق الجمر»[1] دون أن يتطرق إلى ما صوّره المخرج في فيلمه من تأنيب ويري له، فقد خالف ألكسندر أركادي الرواية في رسم الملامح الأولى لـ جلول وعلاقته بـ ويري أو أندري حسب الرواية. هذا الأخير الذي يصوّره المخرج ظالما لـ جلول يعنّفه على بسبب ودون سبب وقد يصل الأمر إلى التعدي الجسدي العنيف، كما هو مبين في اللّقطتين الخامسة والسابعة من الجدول، هذا العنف كان ظاهرا في الرواية، غير أنه جاء ضمن سياق مخالف لما صوّره المخرج؛ حيث يسرد الروائي كيف عثر يونس على جلول مضرجا بدمائه: «كان جلول يعرج ووجهه متورّم وشفتاه متقرّحتان وعينه منتفخة، وقميصه مخطط بخطوط حمراء تبدو كآثار عصا»[2]، كان أندري متخوّفا من أن يعي جلّول أنه صاحب الأرض ويتمرّد عليه، متأثرا بالحركة الثورية التي كانت قد انطلقت في الأوراس، لكن المخرج يصرّ على أن ويري كان يعاقب جلول؛

---

[1] *Yasmina khadra, ce que le jour doit a la nuit, p 85.*

[2] *Ibid, p 94.*

لأنّه لا يحسن التصرّف كخادم عليه أن يلتزم بحدوده ويفعل ما يؤمر به، كما هو مبيّن في اللقطة الثالثة من الجدول.

يُظهر جلول وعيا واضحا بمأساة الجزائريين في وطنهم، حين يرافقه يونس إلى الدوّار الذي يقيم فيه، فيقفان على مشارف البيوت الهشة ينظران باتجاه عائلة جلول المنفية في وطنها، في حين يتحدث إلى يونس: «هكذا يعيش أهلنا جوناس، أهلنا الّذين هم أهلك أيضا، غير أنهم لا يعيشون في الجنة التي تعيش فيها... انظر جيدا إلى هذه الحفرة التائهة، إنها مكاننا في هذا البلد، بلد أجدادنا»[1].

يصوّر المخرج بعد ذلك جلول وقد امتلأ بالغضب الذي أوقد داخله الرغبة في الثورة، فينضم إلى المجاهدين، ودون الخوض في الكيفية التي التحق بها جلول بالجبهة، يصوّر المخرج مشهدا لشاب يودع أمه وهو معوّل على الالتحاق بجيش التحرير، في حين يعد جلول الأم بأنه سيعتني بابنها، كما هو موضح في اللقطة التاسعة من الجدول.

في الجزء السادس عشر من الرواية يسرد الروائي حادثة مقتل جوزي التي غابت تماما عن الفيلم، كما يسرد كيف اتهم أندري جلولا بمقتل جوزي مما يتسبب في اعتقاله «تمّ إلقاء القبض على جلول واقتيد إلى مركز الشرطة مكبّل اليدين، وأشيع بأنه اعترف باقتراف الجريمة»[2]، ورغم الحكم عليه بالإعدام إلا أنه ظهر مجدّدا بعد أنْ تمكّن من الهرب من السجن والانضمام إلى جيش التحرير، يقدّم الروائي على لسان جلول حادثة هربه، لكن المخرج لا يفعل ذلك، في يحن يركّز على تصوير الوضع الذي صار إليه كقيادي في الجيش، فنلاحظ أنه منح مساحة أكبر لشخصية جلّول الثورية، وهو الذي كان يحفز يونس على اختيار الجانب الوطني لديه ومناصرة قضيته، حتى يصبح أنا جزائرية، فمن خلال اللقطة الرابعة والعشرين نسمع جلول وهو يحدّث يونس بلهجة صارمة: «يونس لا يمكنك أن تظل معلقا بين الجانبين هكذا، أنت خائن في نظر إخوانك» حسب اللقطة الثانية عشر من الجدول، وهذا اللوم المبطن بالتهديد ورد على لسان جلول في الرواية وهما واقفان أمام جسد المجاهد الجريح الممدد على الطاولة.

[1] *Ibid, p 96.*

[2] *Yasmina khadra, ce que le jour doit a la nuit, p 152.*

يصوّر الفيلم بطولة جلول الذي تمكّن من تحرير جان كريستوف الذي كان في منظمة الجيش السري؛ لأنّه صديق يونس، وذلك من قبيل تسديد دين قديم ليونس على جلول، يحدث هذا بعد أن صار ملازما كما تعلن عن ذلك الرواية: «فتح لي جلول ذراعيه عند مدخل البناية، لقد كان هو الملازم، يرتدي بذلة المظلّيّين»[1]، هذا التحوّل الجذري في شخصية جلول من الخادم الخاضع إلى المجاهد القيادي، كان نتيجة الغضب الذي تراكم عنده من وراء المعاملة القاسية التي كان يعامله بها ويري، دون أن يكشف لنا الروائي أو المخرج كيف وصل جلول إلى درجة الوعي التي تظهر من خلال اللّقطة الثامنة في الجدول، فلم تُقدَّم هذه الشخصية كشخصية متعلمة أو ذات فكر إيديولوجي، وعلى الرغم من ذلك تمّ تقديم الشخصية من خلال العملين الإبداعيّين وهي «تنشأ بالجوهر عبر درجة وعيها لمصيرها وقدرتها على رفع العنصر الشخصي العرضي في مصيرها بوعي أيضا، إلى مستوى معين ملموس من العمومية»[2]، فواقع جلول وهو يرزح تحت سلطة ويري جعله ينفلت من ذلك الواقع ويعلن تمرّده ثم انضمامه إلى جيش التحرير وتبوّئه منصبا قياديا، جعله يصل إلى مرحلة يتمكّن من خلالها تقديم العفو على مجرم من منظمة الجيش السرّي.

4. الثورة والمصلحة الفردية:

الثورات التحريريّة عملٌ جماعي، يقوم به شعب تعرَّض للاحتلال ضدّ القوى المحتلّة، ولذا كان من البديهي أن يوحّد الشعب بكلّ أطيافه قواه من أجل الثورة، ليحقق العمل الجماعي نتيجة يستفيد منها الجميع، لكن قد يحدث وأن يستغل بعضُ الأفراد العمل الثوري من أجله مصالحهم الشخصية، فقد تكون الثورة هروبا من واقع لا يقل فظاعة عن جحيم الحرب، كما قد تكون من أجل تحقيق منصب قيادي، ولا تخلو أيّ ثورة في العالم من أحد الهدفين، في ظلّ تصاعد النزعة الأنانية وتفضيل الذات على الجماعة ومصلحتها الكبرى.

شخصية عمر المبروك في «شرف القبيلة»، أكثر نموذج يمكن أن يمثل طائفة مستغلي الثورة لمصلحتهم الشخصية، بداية من سبب التحاقه بالثورة والذي لم يكن حبا في الوطن ولا رغبة في الدفاع عنه، وانتهاءً باستغلال اسمه الثوري في تحقيق مصالحه الضيقة، كنيل المنصب السامي والانتقام من أهل قريته.

---

[1] *Ibid, p 188.*

[2] جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، ط4، مؤسسة مجد الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، 2006، ص: 31.

1.4 . التّقطيع الفيلمي للقطات المختارة:

شريط الصورة					شريط الصوت		
رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
1	*08* ثا	بعيدة	جامعة	متحركة من اليمين إلى اليسار	أحد المجاهدين يمرّن عمر على كيفية استخدام السلاح.	موسيقى الفيلم التصويرية.	المجاهد: هكذا، شد مليح.	لا توجد.
2	*04* ثا	مقربة	جامعة	ثابتة.	يوجه عمر سلاحه ناحية الضابط لقتله وأخته تتوسل إليه ألا يفعل.	لا توجد	وريدة: لا تفعل ذلك عمر، اقسم لك إنه ليس هو.	لا توجد.
3	*05*ثا	بعيدة	جامعة.	ثابتة	تقترب السيارة العسكرية وعليها عمر مع بعض المجاهدين يحتفلون بالنصر وسط الحشود.	موسيقى احتفالية.	لا يوجد.	هتافات المحتفلين وصوت إطلاق الرصاص.
4	*04* ثا	متوسطة	جامعة	متحركة من اليسار إلى اليمين.	يتوجه عمر مع مجموعة من الشباب نحو باب الطائرة.	لا توجد	تعليق الرواي الخارجي: الجزائر الجديدة ستتدارك الوقت الضائع، أعداد من الشباب سيطيرون	صوت محرك الطائرة.

							إلى الخارج ليطوروا انفسهم ويعرفوا العالم على وطنهم الشاب.	
5	06ثا	أمريكية	جامعة.	ثابتة	يقف عمر وزوجته وسط ساحة الزيتونة.	لا توجد.	عمر: تبا، الحرارة لا تطاق كأنها است عنزة.	أصوات الأهالي.
6	10 ثا.	مقربة جدا *Close up*	مقربة	ثابتة.	يقارن سائق السيارة حياته مع حياة عمر.	لا توجد	السائق: القراية ما قريت لا أنا ولا انت، الجبل رحنالو في اثنين، واش كاين فرق بيني وبينك؟ اليوم أنا في الفولو هنا، وأنت راك اللور تتنعنع.	صوت محرك سيارة.

2.4. تحليل اللّقطات ومقارنتها مع مضامين الرّواية:

ركّز المخرج *محمود زموري* في فيلمه «شرف القبيلة» على شخصية *عمر المبروك*، المتمرّد على أصول القرية، وغير المبالي بشرفها، والذي لا يهتمّ إلا بنفسه ومصلحته، إلى درجة التحاقه بالثورة خدمة لتلك المصلحة، على خلاف *رشيد ميموني* الذي كان حريصا في روايته على تتبع مسار نزعة اللامبالاة بالشرف لدى أهالي القرية، ليبلغ بعد ذلك إلى الحديث عن *عمر* الذي عاد إلى القرية بعد الاستقلال ليعلن في أهلها أنّه لا زال حيّا عكس ما كانوا يتوقّعون: «ما دمتم قد اعتبرتموني ميتا فإنه كان عليكم على الأقل بناء نصب لحفر اسمي، ذلك كان يمكنه أن

يخلّصكم مني»[1]، ويوضّح المخرج أن *عمر* التحق بالجبال بعد أن تسبب في مقتل جندي فرنسي داخل الماخور، ونراه في اللقطة الأولى وهو يتعلّم كيفية استخدام السلاح، وفي اللقطة الثانية نراه في القرية مقتحما غرفة الملازم الفرنسي، حتى يقتله وقد أمسكه في وضع حميمي مع أخته، لكنه ينصرف عن قتله وسط توسلات أخته، من الواضح أن المخرج قد نجح في تمرير تلك الرسالة الضمنية المتمثّلة في أن العدوّ الحقيقي لـ *عمر* لم يكن الفرنسي، بل كان ماضيه الذي يحاول أن ينتقم منه، ويؤسس لقطيعة معه، تمكّنه من التحوّل إلى شخص جديد، صاحب جاه وسلطة، وهذا ما يتضح من خلال اللقطة الرّابعة، حين يصوّره المخرج وهو متجه نحو الطائرة متقدما مجموعة من الشباب، في حين يأتي التعليق الصوتي مشيرا إلى أنّ الجزائر أرسلت شبابها لتمثيل الجزائر خارجا والاستفادة من الخبرات الأجنبية حتى يعودوا لتسيير وطنهم الشاب.

يمكننا من خلال اللقطة السادسة أن نتبيّن كيف أنّ *عمر* قد تمكّن من تحقيق ما لم يتمكن غيره من تحقيقه، حتى إنه صار ناطقا باسم الشرعية الثورية، وإن لم يكن الفيلم ولا الرواية يبيّنان لنا كيف وصل *عمر* إلى ما وصل إليه، فإنهما في المقابل يظهران تسلطه بالمنصب الذي ناله، حتى على المقربين منه فنقرأ: «فلتعلموا أنه بدءا من الآن لم يعد في هذا المكان وجود سوى لسلطة واحدة وواحدة فقط، سلطتي»[2]. وهكذا قدّم *رشيد ميموني* و*محمود زموري* شخصية الثوري الانتهازية، التي تستفيد من الثورة لخدمة مصلحتها الضيقة.

[1] رشيد ميموني: شرف القبيلة، تر: الحبيب السايح، ط1، منشورات المكتبة الوطنية، الجزائر، 2007، ص: 72.

[2] المصدر نفسه: ص: 145.

ثالثا: أزمة الفرد في ظلّ سلطة الجماعة.

من المعروف أنّ «الإنسان كائن حي اجتماعي بطبعه، فهو يعيش في جماعة يعتنق دينها ويحترم قوانينها ومعاييرها وينتمي إليها، ويتبنى قيمها ومعتقداتها»[1]، وهذا الارتباط الاجتماعي يؤثر في الفرد ويجعله خاضعا لسلطان الجماعة، يأتمر بأمرها وينتهي بنهيها، بخاصة في ظل المجتمعات التقليدية التي لازالت تصرّ على صهر الفرد في بوتقتها، وهي في الغالب مجتمعات تبرز في المناطق المتشبثة بتاريخها وتفاصيل هُويّتها. ولطالما كان موضوع العلاقة الإشكالية بين الفرد وجماعته من صميم اهتمامات السينما، لما له من تأثير على المشاهد الباحث عن مقاربات فنية تشبه واقعه، وتقدّم له حلولا نوعية لمعالجة المشكلات التي تحدّ من حرّيته.

وسواء أ كانت هذه الجماعة هي العائلة أو هيئة دينية أو سكان القرية، فإن تأثيرها على الفرد يعدّ واحدا، وهو محاولة صهر الذات في الجماعة، وتطويع الفرد لحكم الجماعة وجعله أنموذجا منقادا لإرادتها، وإذا كانت السينما الجزائرية قد اهتمت بمثل هذه الثيمة فذلك لأنّ المجتمع الجزائري لا يزال محكوما بمجموعة من الأعراف والتقاليد التي تمجد الحياة الجماعية، وتوليها الأهمية الكبرى، وترغم الفرد على الدخول في الجماعة والتعايش معها والخضوع لسلطانها.

1. المثقف وسلطة الموروث:

تهتمّ السّينما بالتّقاليد المجتمعيّة، ويرى صنّاع السّينما في المواضيع ذات العلاقة بالإثنية والعادات والتّقاليد مواد ملهمة ورائجة، وإذا كان بعضهم يرى فيما ينتجه محاولة للحفاظ على الموروث المحلّي فإنّ بعضهم يجد في معالجة التقاليد سينمائيّا فرصة لانتقادها أو هدم الجانب السلبي منها؛ إذ لا تخلو الأفلام من رسائل مبثوثة بين المشاهد وفي الحوار أو في المواقف التي تتبنّاها الشّخصيّة، وإذا كان هذا دأب السينمائيّين فهو كان دأب الروائيّين من قبلهم؛ حيث يجد الروائي نفسَه في موقف المثقّف المضطلع بخبايا المجتمع، ومن واجبه أن يقدّم دَفعة تقدميّة له، من خلال كتاباته الرّوائية وما تتضمّنه من تصوير للمجتمع وما فيه من نقائص أو مثبّطات، وتصوير الحلول التي يمكن أن تساعد على إتمام النقائص أو إزاحة المثبطات، وإن كانت بعض النظريات الأدبية ترى في هذا الأمر إفراغا للأدب من محتواه

[1] نبيل عبد الهادي: تشكيل السلوك الاجتماعي، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2012، ص: 149.

الّذي ينبغي أن يكون خالصا للفن، إلاّ أنّ الأديب مهما حاول الابتعاد عن مجتمعه وواقعه سيجد نفسَه في مواجهة مباشرة معه، تحيله إلى تشخيصه واقتراح الحلول.

ومن بين الأفلام السينمائية التي عالجت العلاقة الإشكالية بين الفرد وجماعته المتسلطة بقوة الموروث، نجد فيلم «الربوة المنسية»، المقتبس عن رواية **مولود معمري**.

1.1. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة:

رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						شريط الصوت		
1	08 ثا	مقربة جدا	مقربة	ثابتة.	مقران وعزي في غرفتهما يتحدثان عن مستقبله الدراسي.	موسيقى الفيلم التصويرية.	مقران: محامي لأدافع عن ماذا وعن من؟ انظري إلى مأساتنا ما فائدة الدراسة؟	لا توجد.
2	10 ثا	مقربة جدا	مقربة	ثابتة.	عزي تشتكي لزوجها من سوء معاملة والدته لها.	موسيقى الفيلم التصويرية.	عزي: أمك تريد طفلا والأمر ليس بيدي، لقد عجزت فهي لا تعترف بحبنا لبعض.	نباح كلاب.
3	05 ثا	أمريكية	جامعة.	ثابتة	والدة مقران مع عجوز أخرى تجمعان الزيتون، وتردّ والدة مقران على امرأة وصفت أصابع عزي بأصابع الطفل الملَك.	لا توجد.	والدة مقران: أنا أريد الملك في بطنها لا في أصابعها.	أصوات القرويين وهم يجمعون الزيتون.
4	25 ثا	فوق الكتف	مقربة	ثابتة	يحاول مقران ترضية عزي بعد تأنيب والدته لها.	لا توجد	مقران: أمي غاضبة لأننا بلا أطفال، هي	لا توجد.

							لا تثق إلا في الشيخ، لأنهما من الطريقة نفسها، غدا صباحا سوف أزوره وسيكون كل شيء بخير.	
5	07 ثا	فوق الكتف	جامعة.	ثابتة		يصارح مقرن آكلي برغبته في أخذ عزي لزيارة ضريح الولي عبد الرحمن.	مقران: سآخذ عزي إلى الملاذ الآمن عبد الرحمن.	صوت معصرة الزيتون.

2.1. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية:

مثّل عجز عزي عن الإنجاب بعد زواجها مع مقران بأكثر من سنة، السبب الأكبر الذي دفعه وهو المثقف إلى الخضوع لسيطرة المعتقد الشعبي؛ حيث وجدا نفسيهما في مواجهة مباشرة مع غضب والدته وصراخها المستمر في وجه عزي، وأمام عجز عزي عن الإنجاب وعجز مقران عن مواجهة والدته، خضع لرغبتها في زيارة الشيخ الذي يشترك مع والدة مقران في الإخلاص للطريقة الرحمانية، وعن ذلك نقرأ: «كنت أعلم أن كلام أبي لم يحدث أي تأثير في والدتي، التي لم تكن تستمع في كل تاسغا سوى لرجل واحد هو الشيخ الذي تشترك معه في الإخلاص للولي الأكبر عبد الرحمن.. بحثت طويلا عن الشيخ فوجدته في أكثر زاوية مظلمة من المسجد»[1]، يبدو مقران عاجزا تماما أمام ذلك الوضع العائلي المعقّد، وهو الذي لم يكن يُظهر قوّةً في مواجهة الصعاب؛ حيث نلاحظه من خلال اللقطة الأولى في الجدول، وقد قرر التخلي عن دراسة المحاماة في بوردو الفرنسية؛ لأنه لم يجد أيّ جدوى في ذلك.

لا يصوّر المخرج زيارة مقران للشيخ في المسجد ولا زيارة ضريح الولي عبد الرحمن في آث إسماعيل هو وعزي كما أمره الشيخ: «إليك ما ستفعل يا تلميذ الرومي، ستذهب مع ثامعزوزت إلى ضريح عبد الرحمن في آث إسماعيل، وستخضع بكبريائك وبوجع زوجتك أمام العفو اللامتناهي من الذي

[1] *Mouloud Mammeri, La colline oubliée, p 62.*

لن تذهب صلاتكما عنده عبثا»[1]، بل يشير إلى ذلك فقط من خلال حواره مع آكلي كما يظهر من خلال اللقطة الخامسة في الجدول.

يصل عجز مقران إلى منتهاه حين يقرر الهرب من مواجهة المشاكل المتتالية في بيت العائلة، ويلجأ إلى المدينة؛ حيث يمضي بقية أيامه قبل أن تنتهي حياته وحيدا في الجبال المكسوة بالثلج.

2. المرأة والاغتراب داخل الأسرة:

اهتمت السينما بالمرأة، بخاصة المرأة التي تساهم في صناعة المجتمع الحديث، ذلك أنّ «بعض النساء، على العكس من ذلك، فهمن بسرعة قواعد هذا المجتمع وقررن بتردد إلى حد ما لعبها على أكمل وجه من أجل شق طريقهن»[2]، وتقديم اليد لصنع حياتهن الخاصة وإيجاد مكانة لهن داخل دوائر المجتمع، كما اهتمت السينما أيضا بأنموذج المرأة التي تقع تحت رحمة المجتمع، كشخصية نتيجة في فيلم «امرأة لابني» التي مثّلت أُنموذج المرأة الجزائريّة الّتي لا تمتلك مصيرها ولا يدَ لها في حياتها، ففي البداية تكون خاضعة للسلطة الأبويّة، ثم تنتقل بعد ذلك إلى السّلطة الزوجية، رغم أن المخرج قدّمها في بداية الفيلم فتاةً حيوية ومتعلمة ومحبة للعلم، غير أنّ ذلك لم يشفع لها لتكون امرأة حرة في نفسها، متحرّرة من سلطة القيد الأسري قبل الزواج وبعده، وهذا ما أدى إلى أن تعيش وضعا من الاغتراب الأسري؛ حيث انعدمت قنوات التواصل بينها وبين محيطها القريب، ممثلا في والديها أولا ثم زوجها وعائلته بعد ذلك.

1.2. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
1	05 ثا	بعيدة	جامعة	ثابتة.	عمر والد الحسين وقدور والد فتيحة جالسان في فناء بيت قدور وهما يرتديان ملابس	موسيقى الفيلم التصويرية.	قدور: ما راهي عالمة بحتى شيء، لكن من بعد تتكلّم	لا توجد.

[1] *Mouloud Mammeri, La colline oubliée, p 63.*

[2] *Annie Goldmann, cinema et societe moderne, éditions anthropos paris, Paris, 1973, p 81.*

			تقليدية يتحدثان عن خطبة فتيحة لحسين.				معاها وتفهمها.	
2	05 ثا	مقربة ثم بعيدة.	مركزة ثم جامعة.	متحركة زوم خلفي.	قدور يطلب من زوجته أن تخبر فتيحة بأمر خطبتها.	لا توجد.	قدور: يلزم تتكلمي مع الطفلة على الشيء الي اتفقنا عليه. حورية: ماعليه.	لا توجد.
3	03ثا	فوق الكتف.	مقربة.	ثابتة	قدور يتحدث مع معلمة فتيحة عن زواجها.	لا توجد.	قدور: أمنيني المرأة ما يليقلها غير دارها وأولادها.	لا توجد
4	40 ثا	واسعة.	جامعة.	زوم خلفي ثم ثابتة.	يجلس الإمام في وسط الكادر الذي هو عبارة عن غرفة جلوس، وعلى يمينه عمر وعلى شماله قدور، كما يجلس ستة رجال آخرين في الغرفة، وجميعهم يرتدون ملابس تقليدية.	لا توجد	الإمام: بسم الله الرحمن الرحيم "فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع..." أنت يا سي قدور راك راضي باش تعطي بنتك لوليد سي عمر. قدور: راضي.	لا توجد.

						الإمام: وانت يا سي عمر وليدك راه قابل ببنت سي قدور. عمر: انعم الشيخ. الإمام والجماعة يقرؤون الفاتحة كاملة		
5	08 ثا	فوق الكتف	متوسطة.	ثابتة	تخرج فتيحة إلى الفناء حيث ينتظرها حسين من أجل أن يخرجا للتسوق.	لا توجد.	حسين: وين راكي رايحة هكذا؟ راكي خارجة هكذا؟ أيا روحي ديري الحايك ديالك.	صوت الماء.
6	05 ثا	فوق الكتف	مقربة	ثابتة	فتيحة تبكي بعد أن ضربها حسين وتشتكي لأخته من قسوته.	لا توجد	فتيحة: أنا ما ظنيتش يضربني. أخت حسين: ما تبكيش فتيحة حسين ماشي واعر.	لا توجد.
7	10 ثا	بعيدة	جامعة	ثابتة	تتشاجر فتيحة مع حماتها لأنها أرادت مغادرة بيت العائلة	لا توجد	والدة الحسين: يا	لا توجد.

					والعودة إلى بيت أسرتها.		طفلة وين رايحة. فتيحة: خليني. والدة الحسين: اسمعي هاني نقلك وراس وليدي يا تخرجي من الدار هذي لا زدتي حطيت رجلك فيها.	

2.2. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية:

يُعدّ موضوع المرأة ودورها في المجتمع وكذا حريتها من القيد الأسري، من أكثر الموضوعات تداولا في السينما الجزائرية بخاصة في فترة السبعينيات وما تلاها؛ حيث ظهرت مجموعة مهمة من الأفلام التي تناولت صورة المرأة الجزائرية التي ينبغي أن تكون قادرة على تغيير المجتمع الجزائري الفتيّ بتمدّنها وعصرنتها، ومن بين أهمّ تلك الأفلام فيلم «ليلى وأخواتها» وفيلم «ريح الجنوب»، ويأتي فيلم «امرأة لابني» على رأس تلك الأفلام، على الرغم من أنه لم ينل الشهرة التي نالتها إنتاجات سينمائية أخرى، إلا أنّ موضوعه وطريقة معالجته لثيمة اغتراب المرأة داخل الوسط الأسري، يجعله من أكثر الأفلام أهمية من ناحية الالتزام بتشخيص الوضع المتأزم للمرأة والسعي لحلّه.

في اللقطة الأولى من الجدول، نلاحظ أنّ والد فتيحة قد وافق على تزويج ابنته لـ حسين دون أن يستشيرها أو يعلمها بالأمر؛ حيث منح الموافقة صم طلب من زوجته أن تعلم فتيحة بالأمر، يصوّر المخرج هتين اللقطتين بشكل فيه إدانة للأمر، ففي كادر اللقطة الأولى صوّر الرجلين وهما بلباس تقليدي يتحاوران في موضوع زواج فتيحة والحسين، في علامة دالة إلى أنّ هذا الفعل فعل تقليدي بحث، وفي اللقطة الثانية تتراجع الكاميرا للخلف لتظهر والدة فتيحة جالسة وزوجها واقف وهي مخفضة رأسها، تتلقى منه الأمر بإعلام فتيحة بأنها ستتزوج من

حسين، في حين كانت هي لا تبدي معارضة. وهذا ما يؤكد أن «نظام الزواج والإجراءات المتعلقة به في الجزائر هي نتيجة تداخل بين النظام البطرياركي»[1]، بالإضافة إلى سلطة التقاليد المتوارثة والتي يرفض الجميع التنازل عنها في ظل وجود من يحميها ويفرضها على أطياف المجتمع، لكن نتيحة كانت تحلم بالحرية، وإن كان المخرج قد أغفل هذا الجانب في فيلمه فإنه قد ركّز عليه في روايته، فصوّر نتيحة وهي مفعمة بالحياة والأسئلة الوجودية الملحّة في البحث عن الإجابة، فنقرأ: «إذا كان من الممكن أن يكونوا صادقين، فهذا يعني أن حياة النساء ستتغير بشكل أسرع. كانت هذه الحقيقة في التقارير، بالمستشفى، والتي كانت فتيحة قد تفاجأت بها، وأحبتها لأنها ستلبي أهمّ احتياجاتها»[2].

رصد المخرج في روايته وفي فيلمه معاناة نتيحة من ذلك الإحساس بالاغتراب داخل أسرتها ثم مع زوجها، فهي لم تعرفه قبل الزواج ولا بعد؛ إذ كان يفاجئها بتصرفاته المتنافية مع ما كان يمكن أن يكونه، وهو الرجل الذي أمضى في فرنسا وقتا طويلا، إلا أنّه يرفض أن تخرج زوجته إلاّ وهي مرتدية الحايك كما نلاحظ في اللقطة الخامسة كيف يخاطبها بلهجة حادة ويأمرها أن ترتدي الحايك وألا تخرج سافرة، ويذهب إلى أبعد من ذلك حين يضربها ويعنفها بعد عودتهما إلى البيت.

ويتفاقم اغتراب نتيحة حين يهاجر زوجها إلى فرنسا ويتركها لوحدها مع عائلته مما يجعلها في مواجهة دائمة مع حماتها التي كانت ترى أن نتيحة غير صالحة لابنها؛ لأنّها لم تتمكن من جعله يبقى في الجزائر ويستغني عن فكرة العمل في فرنسا، وتصل الأزمة منتهاها كما هو موضح في اللقطة السابعة حين تتشاجر المرأتان وتهدد العجوز نتيحة بأنّها إن خرجت فلن تسمح لها بالعودة مرة آخرى، لكن نتيحة تمضي خارجةً دون أن تعير كلام حماتها أيّ اهتمام.

3. التطرّف وصناعة العزلة:

حين تصاعد مدّ التطرّف في تسعينيات القرن الماضي، وما تبعه من صراع داخل الجزائر أدى إلى انتشار العنف والقتل، تصاعد معه نوع من الكتابة الأدبية التي اصطلح عليها بتسمية الأدب الاستعجالي، نظرا لظهورها المتزامن مع موجة العنف، ومحاولتها توثيق اليوميات توثيقا أدبيا، وإن كان في هذه التسمية ما ينتقص من القيمة الفنية لتلك الأعمال

[1] *Kamel Kateb, la fin du mariage traditionnel en algerie (1876/1998), édition Bouchene, France, 2001, 65.*

[2] *Ali Ghalem, une femme pour mon fils, p 167.*

الأدبية إلا أنّها فرضت نفسها حتى صارت كلّ رواية مكتوبة في تلك الفترة توصف بأنّها من الأدب الاستعجالي، وقد كان للروائي الجزائري ياسمينة خضرا كغيره من مجايلي تلك الفترة روايات تطرقت إلى موضوع الإرهاب والتطرف والعنف الدموي، وتعد روايته «موريتوري» من أكثر تلك الروايات انتشارا لما حملته من طابع بوليسي تشويقي، أخرج الرواية من الجو النمطي الذي وُضعت فيه أغلب روايات العشرية السوداء، ليقتحم عوالم السياسة والمال الفاسد والتحقيق من أجل الوصول إلى أصل المشكلة واستئصاله من جذوره، وقد أسند تلك المهمّة للمفتش لوب، وهي الشخصية المحورية في الرواية التي ستجد نفسها بسبب موقفها النزيه تعيش حالا من العزلة المفروضة عليها من أطراف غير متوقّعة.

1.3. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة:

شريط الصورة							شريط الصوت	
رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
1	15 ثا	متوسطة	جامعة	ثابتة.	يدخل لوب إلى فيلا مالك غول لحضور الحفل فيجد عند الباب الخادم المكلف باستقبال الضيوف.	لا توجد.	الخادم: الدخلة نتاع الخدامين من هيه سمي محمد. لوب: أنت وش راك دير هنا؟ كوميسار لوب. الخادم: *pauvre Algérie*.	أصوات المحتفلين.
2	05 ثا	متوسطة	جامعة	ثابتة	يلتقي لوب مع الحاج قرن في الحفل.	لا توجد.	الحاج قرن: على بالك أنسبكتور لوب، الأخلاق والتربية نتاعك ما داوكش بعيد.	أصوات المحتفلين والكؤوس.

3	15 ثا	واسعة	جامعة	ثابتة	صهر مالك غول يعرف لوب على بعض أصدقائه.	لا توجد.	الصهر: يا سادة نقدملكم كوميسار لوب أشهر شرطي في البلاد. الضيف1: هذا هو النافارو نتاعك؟ الضيف 2: كيفاش دير باش تتبسم وأنت لابس كرافاطة كيما هذي؟ لوب: يكفيني نشوف فيك. الضيف 2: رد بالك راك تتكلّم مع وزير.	أصوات المحتفلين.
4	05 ثا	متوسطة.	مقربة.	ثابتة.	يؤنب المحافظ لوب على تصرفه العنيف مع الحاج قرن.	لا توجد	المحافظ: راح يرفع قضية ضدك وما تتكلش علي باش نعاونك، أيا أرفع التليفون واطلب منه السماح.	أصوات قادمة من خارج الإطار، لسيارات وصفارات.

5	10 ثا	بعيدة	جامعة	متحركة.	لينو يقود السيارة ويحاول إقناع لوب بمواصلة عمله.	لا توجد.	لينو: ضرك واش دير؟ لوب: ضرك نوجد *la retraite* نتاعي، فاتني وقت البخايص. لينو: رانا في قيرا لو كان تروح يسموك الهراب. لوب: من بعد؟ وين راه المشكل؟	صوت محرك السيارة.

2.3. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية:

تمكّن المخرج عكاشة تويتا بمعية الممثل ميلود خطيب من تقديم شخصية استثنائية للمفتش لوب؛ حيث يحمل مجموعة من المبادئ التي تقف عائقا بينه وبين الاندماج في المجتمع الفاسد، الذي طغى عليه التطرّف من كلّ الجهات، بما فيها تلك المحسوبة على المال والسياسة، بالإضافة إلى تطرّف الإرهاب في التقتيل والتخويف، نلاحظ في اللقطة الأولى المأخوذة من مشهد احتفال مالك غول بتدشين قصره الجديد كيف أنّ لوب لم يكن مرحّبا به في ذلك الوسط بداية من الخادم المشرف على الاستقبال أمام باب القصر، الذي يستهزئ بمظهر لوب ويطلب منه الدخول من الباب الآخر المخصص للخدم، وانتهاءً بتهديد الوزير له؛ لأنّ لوب ردّ الإهانة التي تلقاها من الوزير بإهانة.

يقتحم لوب عالما ديستوبيا مجنونا مليئا بالمؤامرات والدّسائس، ممّا يجعله يكتشف أنّ العدوّ الحقيقي لا يمكن أن يكون واحدا دوما، فقد يكون العدوّ شخصا قريبا متنكّرا في ثوب الصديق أو الرجل الصالح، فكما هو مبيّن في اللقطة الثالثة من الجدول، يأمر مدير الشرطة لوب بأن يعتذر لشخص فاسد قام بلكمه، لسبب واحد هو أنّه رجل نافذ في الدولة وقد يسبب المشاكل لـ لوب، لكن لوب يمتنع عن الاعتذار، بل وتكون ردّة فعله عنيفة مع مديره؛ حيث يتّهمه بالجبن والتّخاذل عن مواجهة فساد أولئك الأشخاص الذين يقطنون «الأحياء الأكثر

رقيا في العاصمة»[1]، ومن بينهم *الحاج قرن* الذي يظهر في اللقطة الثانية من الجدول وهو يستهزئ بـ*لوب* ويبيّن له مدى احتقاره له «مرة أخرى يحدق في سترتي القديمة، سروالي المجعد، حذائي الملتوي: مشكلتك، *لوب*، الركود. ما زلت نفس الفزاعة التي كنت عليها قبل ثلاثين عامًا. إنه مفجع. متى ستتعلم أن ترى بعيدًا؟»[2]، غير أن *لوب* لا يبالي بتلك الاستهزاءات ويمضي متمسّكا بمبادئه، في محاولة من الروائي لتعرية واقع الصراع المحتدم بين الخير والشر في جزائر التسعينيات، أين كان الواقف في الطرف الخيّر كم يعادي العالم بأسره.

يمكن أن نلاحظ تركيز المخرج على ثيمة الخوف في *موريتوري* الذي كان ناجما عن الجهل بمن هو العدو الذي لا تظهر ملامحه صريحة، ولكنه موجود وبإمكانه أن يسبب رعبا يفوق الرعب الذي يسببه العدو الصريح، فظاهرة الإرهاب في فيلم «موريتوري» كان ثيمةً مبنية على ما تسببه هذه الظاهرة من بث للرعب في نفوس الناس الأبرياء، الذي لا ذنب لهم سوى أنهم يتعلقون بالحياة ويتمسكون بوطنهم، ولأنّ الخوف يتشكّل «نتيجةً لحدث واقعي وللمعنى الذي يترسخ في مخيلتنا من جراء هذا الحدث. أساس جميع المخاوف خشيةٌ من فقدان شخص أو شيء ذي أهمية كبرى في حياتنا»[3]، نلاحظ في الدقيقة *05:00* شخصية الفنان *آيت مزيان* وقد لجأ إلى *لوب* يشتكي خوفه من رسالة تهديد بالقتل، وصلته من مجهول، ويعلن أنه غير مستعد لمغادرة المدينة بسبب تعلقه بها، غير أنه يقتل، والمفتش دين أيضا عاش حالا من الخوف وقرر أن يعتزل العمل البوليسي الذي يجعله في مواجهة دائمة مع الخوف، غير أنّ *لوب* يصر على إعادته للعمل ليساعده في قضية اختفاء *صابرينة غول*، ويحاول تشجيعه على التغلب على خوفه، في حين يحاول دين دفع *لوب* ليتخلى عن القضية؛ لأنها ستسبب له مشاكل كثيرة هو في غنى عنها في الدقيقة *59:00*، غير أن *لوب* كان يحاول التغلب على خوفه من خلال الانغماس أكثر في العمل، رغم أنه كان يشعر بالخطر المتربص بعائلته، ولعل اللقطة الوحيدة التي ظهر فيها خوف *لوب* على عائلته حين كان ابنه يهم بالهرب إلى الصحراء بحثا عن الأمان في الدقيقة *37:00*.

رابعا: شرعيّة الأنا وأزمة الهُويّة.

[1] *Yasmina Khadra, morituri, p 24.*

[2] *Ibid, p 29.*

[3] جوزيف أوكونور: حرر نفسك من الخوف، تر: سهى نزيه كركي، ط2، العبيكان للنشر، المملكة العربية السعودية، 2008، ص: 27.

يُستخدم مصطلح الشرعية في كل المجالات ويقترن بكثير من المفاهيم، إلى درجة الالتباس، بسبب المفهوم الفضفاض للشرعية وتواجدها في كل مجال، ولذا ترى الموسوعة السياسية بأنّ: «غالبية التعريفات المعطاة للشرعية هي في غالب الأحيان غامضة وغير محدّدة بشكل دقيق»[1]، على الرغم من وجود كثير من المقاربات التي حاول أصحابها ضبط مفهوم محدّد للشرعية. غير أنّ بإمكاننا وضع مقاربة للشرعية انطلاقا من البحث الذي نحن بصدده، المتمثل في إيجاد إجابة عن إشكالية النّظر إلى الآخر التي تعدّ من أعمق الإشكاليات المطروحة في الأدب والفنّ. فالاختلاف الحضاري والثقافي بين الشعوب، وتعارضُ مصالحهم الاقتصاديّة وتباين رؤاهم الاجتماعيّة، وتصادم خلفيّاتهم الثقافيّة والعقديّة والإيديولوجيّة، كلّ ذلك جعل من الصّعب على تلك الشعوب القادمة من جغرافيات مختلفة وإثنيات غير متشابهة أن يوحّدوا وجهات نظرهم إلى الأشياء، كما صعّب على كل طرف من الطّرفين الاعتراف بالطرف الآخر واعتباره شبيها به، ولذا كان من البديهي أن يسعى كلّ منهما إلى نمذجة الآخر وفق رؤيته الخّاصة، وجعلِ المختلف مماثلا له، من أجل تسهيل التحكّم فيه وتوجيه تصرفاته. وقد كانت إشكالية الأنا الشرعيّة من أكثر الإشكاليات تعلّقا بهذا الطرح؛ من خلال الفصل في مسألة الأحق بأن يصنّف نفسه على أنه الأنا إذا ما قورن بالطرف الثاني في العلاقة، وهو الطرف الذي سيصنّف تلقائيا كآخر. وسنحاول في العناصر القادمة تقديم ثلاث صور لثلاث شخصيات من ثلاثة أعمال إبداعية سينمائية مقتبسة من روايات جزائرية، وهي شخصية يونس من «فضل الليل على النهار»، وشخصية عمر من فيلم «طفل الشعبة»، وشخصية أمين من فيلم «الصدمة».

1. يونس/ جوناس الأنا المتشظية:

شكّلت الثّورة الجزائريّة مصدر إلهام للمبدعين الجزائريين وغير الجزائريين في مجالات متعدّدة، وقد كانت السينما كما الرواية من بين أكثر الفنون الإبداعيّة استلهاما من الثّورة وموضوعاتها، بخاصّة إذا تعلّق الأمر بنضال الشّعب الجزائري والممارسات القمعيّة التي مارسها المستعمِر الفرنسي ضدّ المدنيين، وهي الصورة التي اعتادها المشاهد وصارت مطلوبة لديه، بخلاف ثيمة علاقة الجزائري والفرنسي التي كانت مغفلة في وقت سابق، بل عُدَّت في

[1] الموسوعة السياسية: مفهوم الشرعية، متاح على الشبكة:
تاريخ الزيارة: 2021/10/12، 14:30سا https://political-encyclopedia.org/dictionary/مفهوم%20الشرعية

كثير من الأحيان مدعاةً للنقد القاسي إذا تطرق عمل إبداعي إليها، لكن المبدعين على اختلاف أشكال إبداعهم يميلون نحو معالجة الإشكاليات المتعلقة بالجانب الإيديولوجي، فلم يعد العمل الإبداعي مجرد وسيلة ترفيهية، بل تجاوز النمط التعبيري المباشر والمرفّه إلى قدرته على منح المتلقي القدرة على الإدراك والمعرفة، وأكثر الأعمال نجاحا وبقاءً في ذاكرة المتلقي هي تلك الأعمال التي تدفعه نحو التساؤل والتحليل، وذلك من خلال طرح العمل الإبداعي للإيديولوجيا التي «هي تصوّر للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة»[1]، وقد اشتغل ياسمينة خضرا على المعطى الإيديولوجي في رواية «فضل الليل على النهار»، من خلال بلورة الوعي الهوياتي لدى يونس/ جوناس، الواقع في مأزق تشظي ذاته بين عرقه وانتمائه الاجتماعي.

1.1. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
1	12 ثا	مقربة	رأسية من الأسفل إلى الأعلى *Tilt-up*	متحركة	يونس مع عمه وزوجته يقفون أمام المرآة وبعض الحلي التقليدية.	لا توجد	العم: ما تراه هناك يا يونس هو إرث أسلافنا، حتى وأنت وسط هذا الكوستيم الشباب عمرك ما تنسى منين جيت. مادلين: كم هو جميل	لا توجد

[1] عمار بلحسن: في الأدب والإيديولوجيا، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص: 19.

2	18 ثا	متوسطة	مقربة	متحركة	يتمشى يونس مع مادلين في ساحات وهران.	لا توجد	صوت خارجي، يونس يسرد: كان ذلك مع مادلين عندما اكتشفت عالما لا يزال مجهولا.. فرنسا، بوداعة أخذتني إلى كون آخر، كيلومتر واحد يفصلني عن أختي زهرة ومع ذلك كما هو حال أبي، عبرت إلى الجهة الأخرى من المرآة.	أصوات الناس وعزف الأكورديون.
3	04 ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	يونس في الشرفة ينظر باتجاه الساحة	لا توجد	صوت خارجي ليونس: وطفل لم يعد يعرف جيدا ماذا يكون.	موسيقى احتفالية.
4	05 ثا	مقربة	مقربة	متحركة من الأعلى إلى الأسفل	يقف الخادم على يسار يونس ثم ينحني ويكلمه.	لا توجد	الخادم: بغيت درّق وجهك؟ بصح أنا بالخف فقت بيك، آشراك دير مع القور؟	صوت الماء في النافورة وأصوات الطيور.

5	04 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	إيزابيل تعاتب يونس.	لا توجد	إيزابيل: أنا من آل روسيليو لا يمكنني أن أغرم بعربي، أتسمعني؟ عربي.	أصوات تلاميذ المدرسة وهم يلعبون في الساحة.
6	03 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	تجلس إيزابيل مع يونس الغاضب بسبب صد السيدة كازناف له.	لا توجد	يونس: أتقولون انظروا ها هو جوناس العربي؟	حفيف السنابل.
7	05 ثا	مقربة	جامعة	ثابتة	يقف جلول مع يونس على الربوة ينظران الى منزل جلول	لا توجد	جلول: عد إلى أصدقائك لكن لا تنس أبدا أن اسمك يونس وأنك عربي مثلنا.	ثغاء الأغنام.
8	06 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	يردّ يونس على إيميلي، ويحاول ان يفهمها أنه يشعر بالضياع وعدم الاستقرار	لا توجد	يونس: على من تطرحين السؤال؟ على يونس أو على جوناس؟	صوت الجنادب.
9	08 ثا	بعيدة	عادية	متحركة تتبع حركة السيارة	يطلب جلول من يونس أن يوضح موقفه من الثورة فإما أن يكون معها أو أن يكون خائنا ضدها.	لا توجد	صوت جلول قادم من خارج الإطار: يونس لا يمكنك أن تظل معلقا بين الجانبين هكذا، أنت خائن في نظر إخوانك	أصوات المداهدين وحفيف الأشجار

10	03 ثا	متوسطة	أمريكية	ثابتة	يمر يونس بكمين الجنود الفرنسيين ومعهم كريمو خادم السيدة كازناف، فيقوم بالوشاية به.	لا توجد	كريمو: إنه هو لقد رأيته يساعد الفلاقة أيها القائد.. أيها الحقير (مخاطبا يونس).	أصوات الجنود.
11	03 ثا	متوسطة	أمريكية	ثابتة	يقف يونس مع روسيليو فوق هضبة ينظران إلى الأراضي الفلاحية الممتدة	لا توجد	روسيليو: هذه البلاد تدين لنا بكل شيء	حفيف السنابل
12	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	يرد يونس على روسيليو	لا توجد	يونس: هذه الأرض ليست لكم، إنها تنتمي إلى هذا الراعي.	عزف ناي الراعي.

2.1. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية:

من خلال اللقطات المثبتة في الجدول وبالمقارنة مع مضامين الرواية، نلاحظ أنه في الوقت الذي يلتزم الروائي بالخطيّة الزمنية في سرد أحداث روايته، حتى لا «يُحدث ذلك إرباكا في عملية التلقي لأن الإمكانات المتاحة أمام السارد تبقى مألوفة ومحدودة في هذا الضرب من السرد الذي يطلق عليه سردا كلاسيكيا»،[1] يقوم المخرج بكسر هذه الخطيّة ومنحِ الصّورة الدّور الأكبر في تشكيل الأنا، معتمدا على تقنيّة الاسترجاع في كثير من المشاهد، كما اعتمد على التسريع الزمني حتى لا يقع في الإطالة، غير أنّ هذا الاختلاف التقني بين المبدعَين لم يؤثر على جوهر الحكاية، المتمثّلة في تصوير حال الارتباك الهوياتي لدى يونس؛ حيث يظهر من خلال الرّواية أن جرمان زوجة ماحي هي التي ساهمت بقوّة في تشكيل الأنا الفرنسية لدى يونس، حين دعته باسم غير اسمه، «جوناس وأنا سنذهب لأخذ حمام، اسمي يونس، ردّت عليّ

[1] عبد الرزاق المصباحي: الأنساق السردية المخاتلة، شعرية السرد تذويب الكتابة مركزية الهامش، ط1، الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2017، ص:07.

بابتسامة لطيفة، لمست خدي براحة يدها وهمست في أذني: ليس الآن يا عزيزي»،[1] لكنّ لا يلبث الرفض الذي قابل به يونس تسمية زوجة عمه أن يتحوّل إلى رضا وقبول، «أوقفتني أمام مرآة كبيرة، لقد تحوّلت إلى شخص آخر تماما»[2]، فيتهيأ يونس لاستقبال هوية جديدة تُصنع على يدي زوجة عمه، الذي كان يحاول تلقينه تاريخ العائلة العريقة التي ينتمي إليها، والممتدة بجذورها إلى غاية فاطمة نسومر التي يخبره بأنها جدته، ويحدثه عن جده وأعمامه ومكانة كل واحد منهم، وينصحه أن يكون خير خلف لهذه العائلة، «يمكنك أن تنجح في مكان أبيك وتخرج من الورطة التي انزلقتم بداخلها وترجع إلى غاية القمّة التي كنتم في ذروتها»[3]، وبقدر ما كانت زوجة عمه تحاول إدماجه على قدر ما قوبل يونس في البداية بالرفض، بخاصة من محيط الأصدقاء، ففي اللّقطة الخامسة من الجدول، تصرخ إيزابيل روسيليو في وجه يونس، وتذكّره أنّه ليس جوناس وإنّما يونس العربي الذي من المستحيل أن تقترن به، وفي هذا الصدد أشار هامون إلى أنّ الشخصية «لا تتشكّل من التكرار أو التراكم والتحول فقط، ولكن أيضا من التعارض، مع شخوص الواقع الخارجي، وشخوص العالم الداخلي الذي تتحرّك فيه، فالتعارض هو سمة أولى من سمات الشخوص»[4]، ولذا عاش يونس نوعا من الصراع الداخلي والتمزّق الذي كان السمة الأساسية لشخصيته.

تجلى صراع شرعية الأنا في الفيلم والرواية عندما بدأ يونس بطرح أسئلة الهُوية، ثم حين مارس الطرف الفرنسي شرعية تعسفيّة في امتلاك الأنا ورفض الجزائري واعتباره دخيلا على الأرض. وقد استخدم كل من الروائي والمخرج ثلاث مرجعيات أساسية لمنح صفة الأنا لطرف دون الآخر، ممثلة في مرجعية العاطفة وهي الحب والكره والشفقة، ثم مرجعية امتلاك الأرض وأخيرا مرجعية الثورة التي كانت حاسمة وصادمة في تجريد الفرنسيين من حق امتلاك الأنا ومنح ذلك الحق للجزائريين الموالين لها، وذلك ما مكّن يونس من الشعور بأناه الجزائرية والتخلص من ذلك التشظي الذي لازمه.

---

[1] ياسمينة خضرا: فضل الليل على النهار، ص: 51.

[2] المصدر نفسه، ص: 52.

[3] نفسه، ص: 57.

[4] شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2009، ص: 199.

2. امتلاك المواطنة وضياع الهُويّة:

ارتبط مفهوم المواطنة بوجود الوطن، ففي اللّغة هو مصطلح يأخذ اشتقاقه اللّغوي من كلمة وطّن، التي تعني حسب *معجم الوسيط*: «وطّن بالبلد اتخذه محلاّ وسكناً يقيم فيه»[1]، وعليه فإن الوطن يعني «مكان إقامة الإنسان ومقرّه وإليه انتماؤه، وُلد به أم لم يولد»[2]، وحين نودّ ضبط مفهوم للوطن فإن هناك العديد من المفاهيم التي قد لا تتوقف عند مجال واحد، فالوطن قد يعرّف تعريفا جغرافيا كما قد يعرف تعريفا أيديولوجيا أو تاريخيا، وهو بإيجاز «الحيّز الجغرافي الذي تعيش وتعتاش عليه مجموعة بشرية معينة، حيث يتفاعل الأفراد مع بعضهم ومع الأرض التي يقطنون عليها، وذلك على مرّ الزمان، أي أن الوطن ليس علاقة عابرة مؤقتة وقصيرة، بل هو مجموعة من العلاقات الإنسانية والعاطفية والثقافية والمادية، عموديا وأفقيا»[3]، ولعلّ هذا المنطلق هو ما جعل شخصية *أمين جعفري* في فيلم «الصدمة» يعتبر نفسه مواطنا يهوديا.

1.2. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
1	05ثا	متوسطة	أمريكية	ثابتة	يستلم أمين جائزة بار اليزار ويلقي خطابا أمام المجتمع الطبي الإسرائيلي.	لا توجد	أمين بالعبرية: كلّ يهوديّ فيه جزء عربيّ، ولا يستطيع عربيٌّ أن ينكر وجود شيء من العنصر اليهوديّ فيه.	ضحك وتصفيق.

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ص: 1042.

[2] المرجع نفسه، ص: نفسها.

[3] نسرين عبد الحميد نبيه: مبدأ المواطنة بين الجدل والتطبيق، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، 2008، ص: 08.

2	06 ثا	بعيدة	جامعة	ثابتة ثم متحركة من اليمين إلى الشمال	يواصل أمين إلقاء خطابه وسط اهتمام المجتمع الطبي الإسرائيلي وتفاعل الأطباء إيجابا معه.	لا توجد	أمين: لذلك حين أسأل كيف أعيش في هذا البلد، أجيب بأنني متطلع إلى العشرين سنةً القادمة.	تصفيق الحاضرين.
3	05ثا	متوسطة	رأسية جامعة	ثابتة	يحاول امين معالجة جريح إسرائيلي فيرفض هذا الأخير أن يلمسه أمين	لا توجد	الجريح: لا تلمسني أريد طبيبا آخر.	أصوات الأجهزة الطبية.
4	05 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة.	يتم التحقيق مع أمين بعد إقدام زوجته على تفجير مطعم.	لا توجد	المحقق: زوجتك لم تقتل فقط، بل هدمت الثقة التي وضعتها إسرائيل في مواطنيها العرب.	لا توجد.
5	12 ثا	مقربة	مقربة.	ثابتة	أمين وسهام يتبادلان الحديث على السرير	موسيقى الفيلم التصويرية.	أمين: شو أحلامك؟ سهام: أشياء بسيطة، عنوان شارع طابع هوية جواز سفر.	لا توجد.
6	05 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	تقلّ كيم أمين في سيارتها وتخبره عن قرار مجلس الأطباء.	لا توجد	كيم: إنهم يريدون إسقاط الجنسية	محرك السيارة.

							الإسرائيلية عنك.	
7	10 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	يواجه أمين الشيخ مروان ويسأله عن موت زوجته	لا توجد	مروان: استشهاد مرتك مش رح يرفع من قيمتك عنّا، ابن الحرام مش اللّي بيعرفش أبوه، ابن الحرام اللّي بيعرفش أصله، اسحب حالك واطلع من نابلس	أصوات ضوضاء بعيدة.
8	15 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يسأل أمين المطران عن حقيقة تفجير سهام لنفسها ومن شجعها.	لا توجد	المطران: أي حقيقة؟ الحقيقة تبعتها ولا تبعتك؟ حقيقة مرا عرفت شو واجباتها؟ ولا حقيقة العربي الي مكيف على حالو على شان معاه باسبور إسرائيلي؟ ولا العربي الي انسلخ عن جلدو؟	لا توجد.

							وينعزم على حفلات وتنزت عليه هدايا وجوائز من ناس بدهم يورجو للعالم أديش هنن متسامحين؟	
9	08 ثا	بعيدة	عادية	متحركة تتبع حركة السيارة	يطلب جلول من يونس أن يوضح موقفه من الثورة فإما أن يكون معها أو أن يكون خائنا ضدها.	لا توجد	صوت جلول قادم من خارج الإطار: يونس لا يمكنك أن تظل معلقا بين الجانبين هكذا، أنت خائن في نظر إخوانك	أصوات المداهدين وحفيف الأشجار

2.2. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية:

يلقى الدكتور أمين جعفري القبول وسط المجتمع الإسرائيلي بعامة، فقد كان نموذج الفلسطيني العربي الذي يتعايش مع الإسرائيليين كواحد منهم، بل قد يكون أفضل منهم أحيانا، مثلما وثق المخرج ذلك في بداية الفيلم حين صوّر حصول أمين على جائزة بار أليزار الطبية، وهي الجائزة التي لم ينلها عربي قبلا منذ تأسيسها قبل *41* سنة، وأثناء تصوير استلام أمين للجائزة لم يغفل المخرج التركيز على تفاعل الإسرائيليين الإيجابي مع الحدث، من خلال تصوير ابتسامات الرضا على وجوههم ووقوفهم مطولا للتصفيق لـ أمين وهو يستلم الجائزة من رئيس جمعية الجراحين الذي احتضنه بكل حفاوة وهو يسلمه جائزته.

غير أنّ الفيلم يعزل برؤيته الفلسطينيَّ المنتمي إلى الأراضي المحتلّة عام *1948* عن بقيّة الفلسطينيّين في الضفّة الغربيّة وقطاع غزّة، فهو لا يشعر بهم ولا بمشاكلهم، وهذا يتّضح جليًّا في حوار الطبيب أمين جعفري، مع المطران في الكنيسة: «إلَك وجهة نظرك وإحنا إلْنا وجهة نظرنا». وقد صوّر المخرج ذلك من خلال مشاهد عديدة ركّز من خلالها على العزلة التي

يفرضها الطبيب على نفسه، من خلال «عناصر أيقونية متحركة، تشتغل في صنع الدلالة بها مجموعة آليات كاللون والمونتاج والزاوية والرؤية»[1]، فهو مستغرق في التفكير واسترجاع ذكرياته معزولا في بيته، حتّى إنّه لم يشعر بالتغيير الذي طرأ على زوجته منذ اللحظة التي بدأت فيها التفكير في العمل مع الخليّة في نابلس، ولم يشتبه في ابن أخته عادل الذي يزوره كثيرا رغم أنه كان يتخذ من بيته مقرّا لتحركاته ضد الإسرائيليين. فهو منعزل تمامًا داخل حياته الشخصيّة كونه جراحا ناجحا يلقى قبولا شكليا في عمله داخل كيان يُصوَّر ديمقراطيّا حين يمنح جائزة مرموقة لطبيب عربيّ، دون التطرّق إلى ما يتعرّض له أبناء الأراضي المحتلّة عام *1948* من تفرقة عنصريّة، متمثّلة في سوء توزيع الخدمات، وصعوبة استخراج تصاريح البناء، وانعدام المشاريع التطويريّة، وانخفاض الأجور، والتي تمثّل أساسا أبسط حقوق المواطنة المتضمنة «الحقوق الأساسية المنصوص عليها في الدستور والقوانين، والتي تمثّل في مجملها منظومة الحقوق والحريات المكفولة للمواطن كما استقرت عليها المواثيق الدولية لحقوق الإنسان»[2]، يبدو لنا الدكتور أمين في أكثر مشاهد الفيلم وهو يعيش حالا من التناقض والازدواجية، والفكرة هنا لا تتجلّى في الوقوف مع العمليّات التي تُنفّذ بحقّ المدنيّين أو ضدّها، فليس هذا جوهر الأمر، لكن إذا سلّمنا أنّ هذا هو جوهره، فوجب الانتباه إذًا إلى المدنيّين جميعًا بغضّ النظر عن دينهم وعرقهم، إذ إنّ أكثر من *90*% من ضحايا اعتداءات إسرائيل على غزّة، وجنين، ورام الله، وبيت لحم، والخليل، مدنيّون، بل نساء وأطفال كذلك. فكيف يمكن انتقاد جانب والتغاضي عن جانب آخر من المسألة؟ هذا هو السؤال الذي تجنّب المخرج الإجابة عنه، أو لعلّه تغاضى عن ذلك. مما يعني أنه يصوّر الصراع على غير ما هو عليه في الحقيقة، حتّى لو كان ثمّة بعض الفلسطينيّين الذين يتعاطون مع إسرائيل بصفتها أمرًا واقعًا محاولين الحفاظ على ذلك الهارموني بينهم وبينها. لكن حتّى هذا الأمر الواقع يقوم بجرائم لا يمكن حصرها، كما لا يمكن التغاضي عنها.

يسلط دويري الضوء على نقطة مفصلية في الواقع الفلسطيني، وهي الشرخ الثقافي والاجتماعي والحضاري بين مواطني إسرائيل العرب، وإخوانهم في الضفة الغربية، والجميع

[1] عبد الباسط الجهاني: الفيلم الروائي المغاربي الدرامية والجمالية، ط1، *E-KUTUB*، لندن، 2019، ص : 94.

[2] نسرين عبد الحميد نبيه: مبدأ المواطنة بين الجدل والتطبيق، ص: 89.

يعرف أن هنالك شرخا وهوة سحيقة بين عرب الكيان الإسرائيلي وإخوانهم فلسطينيي الضفة الغربية، وقد مثّل الدكتور أمين حال الفلسطيني الإسرائيلي المتشظّي، بين هويته وجنسيته. وهو في موقفه هذا يشبه الموقف النضالي الذي تتبناه معظم الأحزاب العربية ضد إسرائيل، ليس ضد إسرائيل كدولة وإنما لتحسين شروط المواطنة للفلسطينيين المقيمين في الكيان الإسرائيلي، والذين يفترض فيهم أنهم مواطنون، ضمن مستوطنات هي في الأصل وطنهم، من خلال البحث عن المساواة في الحقوق مع المواطنين اليهود سياسيا وخدماتيا، ويمثل الحزب العربي الديمقراطي مثالا لتلك الأحزاب، فقد دخل «انتخابات *1999* في إطار القائمة العربية الموحدة وفاز بمقعدين، أهداف الحزب... التوصّل إلى المساواة بين الفلسطينيين واليهود»[1].

قدّم المخرج نظرة مختلفة نسبيا عن تلك الموجودة في الرواية؛ إذ من الواضح أنّ لدى المخرج اضطرابا في المفاهيم واستغلاقا للحدود، وذلك ما كان سببا مباشرا للوقوع في الحرج النقدي وحتى منع عرض الفيلم في بعض الدول العربية، ففي الوقت الذي يقدم المخرج زياد دويري تصورا مضطربا للهوية الفلسطينية، يرى ياسمينة خضرا أنّ الهوية الفلسطينية هي الأساس الذي انبنى عليه عمله الروائي، مثلما يرى ذلك أغلب مناصري القضية الفلسطينية من كُتّاب أو مخرجين يجدون الخوض في التجارب السينمائية متنفسا لهم وتأكيد لموقفهم الثابت من القضية الفلسطينية، حتى وإن كانوا محسوبين على الطرف الآخر في الصراع، على غرار المخرج الإسرائيلي عيران ريكليس، «الذي اعتبره الكاتب الفلسطيني الراحل إيميل حبيبي في تلك الفترة، نموذجا للعمل المشترك بين التقدميين الإسرائيليين والفلسطينيين»[2] وهو الذي أظهر في أكثر من فيلم سينمائي وقوفه مع الشعب الفلسطيني، كما نراه في فيلميه شجرة الليمون والعروس السورية، وقد حاول من خلالهما تصوير شخصية الفلسطيني العربي المتمسك بأرضه، الرافض لأيّ شكل من أشكال التفريط فيها. ومع ذلك تبقى الرؤية الإخراجية للإسرائيلي منسوبة إليه حتى وإن أبدى تعاطفا مع الفلسطينيين، والمتوقّع أن

[1] ندى الشقيفي المريني: الكيان الصهيوني بين يهودية الدولة وانهيارها، باحث للدراسات الفلسطينية والاستراتيجية، لبنان، 2011، ص: 101.

[2] أمير العمري: حياة في السينما، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2010، ص: 98.

يعمل المخرجون العرب بخاصة أصحاب الصيت العالمي على خدمة القضية الفلسطينية مما يتيح التعريف بها، وجعل الوطن الممكن وطنا كائنا رغما عن المحتل المستوطن.

3. الوطن الجديد والهوية الجديدة:

يروي فيلم «طفل الشعبة»، ولادة أوّل تحوّل في الهوية من خلال عيون طفل. أ نحن عرب أم جزائريون أم فرنسيون؟ *عمر* يتساءل بلا نهاية. ويحاول البحث عن الإجابة من خلال تتبع الحياة داخل الشعبة وخارجها في المدرسة، ولذا يصر على والده أن يفعل ما فعله بقية سكان الشعبة بمغادرتهم الحي القصديري، فـ*عمر* اكتشف أن الحياة داخل الشعبة ستقصيهم عن الحلم الذي كان والدهم يعدهم من أجله. يتمنّع *بوزيد* في البداية لكنه يرضخ أخيرا وينتهي الفيلم على مشهد *عمر* وهو يطل من نافذة شقة في عمارة كبيرة في إحدى ضواحي ليون.

حين يتعلق الأمر بالجزائري المغترب الذي صوّره فيلم «طفل الشعبة»، وبهويته وحقّه في الانتماء إلى الوطن الجديد (فرنسا)، سيكون الجدل أكثر احتداما فيما يتعلق بالفصل بين مفهومَي المواطنة والهوية أو المقاربة بينهما؛ إذ إن أول ما سيتبادر إلى الذهن هو هل سيمنح الفرنسي للجزائري الحقَ في أن يحمل صفة المواطنة، ويكتسب هوية ينافس بها الفرنسي على أرضه؟ بل ويمضي الأمر إلى أبعد من ذلك حين يصبح هذا الجزائري متمسّكا بحق المواطنة إلى درجة أنه قد يغيّر من هويته محاولا استبدالها بهوية جديدة، كما فعل الطفل *عمر*؛ حيث تكون بداية اكتساب الهوية باكتساب الجنسية بالميلاد ثم اكتساب اللغة عن طريق التمدرس، ومحاولة النأي عن الأصدقاء الجزائريين أبناء الحي ممن سيعيقون مخططه للحصول على الهوية الفرنسية، و*عمر* كما قدّمه مخرج الفيلم مولود لأبوين جزائريين في الشعبة، الحي القصديري الموجود في ضاحية من ضواحي مدينة ليون، وهو حي أنشئ على عجل كما يصرح بذلك *عمر*، إذ أقامه والده *بوزيد* بعد مجيئه إلى فرنسا، وحين استقر به المقام أرسل إلى أخيه وأبناء قريته الأوراسية ليلتحقوا به، وهذا الحي يعدّ «من تلك المناطق التي لم تمسها يد المخطط إطلاقا، أو أسيء تخطيطها، ولا يشترط فيها أن تكون مناطق قديمة، إذا كان من الممكن تواجدها في مناطق حديثة العمران، إلا أنها سيئة التخطيط، وأحيانا تطلق على منطقة تضم مجموعة من المساكن التالفة أو المستهلكة غير الصحية»[1].

[1] سعيد علي خطاب علي: المناطق المتخلفة عمرانيا وتطويرها –الإسكان العشوائي-، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، الجزائر، ص: 63.

ورغم أن عمر ينتمي إلى هذا الحي القصديري الذي لم يكن في المخطط العمراني لمدينة ليون، إلا أنه كان يعدّ نفسه فرنسيا، لذا كان حريصا على أن يكون فرنسيا كامل المواطنة، مدفوعا إلى ذلك بالانتماء الجغرافي الذي أملى عليه البحث عن الانتماء الهوياتي، ولهذا السبب تحديدا المتعلق بالهوية، اختار المخرج الحفاظ على العنوان الأصلي للرواية، *Le gone du Chaaba*، فكلمة *Gone* تعني الطفل في اللهجة المحلية الليونية، لذا استخدمها المخرج بدلا عن كل الألفاظ الأخرى التي قد تحمل المعنى نفسه وتكون ذات استعمال واسع، إمعانا في إثبات انتماء عمر إلى مدينة ليون.

1.3 . التقطيع الفيلمي للقطات المختارة:

رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						شريط الصوت		
1	*07*ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يجلس عمر أمام باب بيتهم ويأتي صوته ساردا للتعريف بنفسه	لا توجد	عمر: اسمي عمر وتعمري تسع سنوات، ولدت في مستشفى كبير بفرنسا، أنا فرنسي.	ضوضاء ساكنة الحي.
2	*07* ثا	متوسطة	جامعة	ثابتة	ينصح بوزيد عمر بأن ينام جيدا حتى ينجح في دراسته	لا توجد	بوزيد: عليك أن تنجح في حياتك وتتفوق حتى على الفرنسيين.	لا توجد.
3	*10* ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	يتشاجر عمر مع رفاقه في المدرسة بعد أن أجلسه المعلم مع الفرنسيين في مقدمة الصف.	لا توجد	الطفل: أنت فرنسي إذن؟ عمر: لا أنا عربي لست فرنسيا. الطفل: لماذا تجلس مع الفرنسيين	أصوات التلاميذ في ساحة المدرسة.

						ولا تجلس معنا؟		
4	5 ثا	أمريكية	جامعة	ثابتة	يقف عمر وحسن أمام الكاميرا وخلفهم مذبح السعيد	لا توجد	لا يوجد	صوت التقاط الصورة
5	10 ثا	بعيدة	جامعة	متحركة بحركة تراجع	يغادر عمر مع عائلته حي الشعبة القصديري متوجهين إلى حي سكني جديد.	لا توجد	عمر: لست خائفا الآن، الأطفال من يخافون وأنا دفنت طفولتي تحت أنقاض الشعبة.	محرك السيارة.

2.3. تحليل اللقطات المختارة:

اختار المخرج كريستوف روجيا *Christophe Ruggia* أن يركّز في فيلمه على الطفل عمر ويقدّم من خلاله أنموذج المغترب الذي يشعر بتفكك في ذاته، ففي الوقت الذي تعيش فيه عائلته حياة هادئة في حي الشعبة الذي يعدّ مجتمعا جزائريا مصغرا بكل تمظهراته، كاللهجة المستعملة في الحديث والملابس والممارسات اليومية، نجده في المقابل يقدّم عمر بشكل مختلف عن عائلته وعن أقرانه، من خلال الحاجز الموجود بينه وبينهم، وإن كان هذا الحاجز كما يظهر من خلال مشاهد الفيلم قد أوجده عمر لاعتبارات نفسية لديه، وهو الذي قدّم نفسه في الثواني الأولى من الفيلم على أنه فرنسي، يقول في الدقيقة الأولى منه، والتي تعدّ تمهيدا يسبق الجنريك: «اسمي عمر، عمري تسع سنوات، ولدت في مستشفى كبير بفرنسا، أنا فرنسي»، في حين نراه جالسا على عتبة بيتهم القصديري يحمل كتابا يطالعه، ثم يغفو وهو على وضعيته دون أن يبالي بالجلبة التي يحدثها إخوته ووالدته التي تصرخ بلسان جزائري:

«فرير أرواح لهنا... سعيرة بنتي روحي جيبيلي شوية ما»، وهو ما سيضع المتلقي في حيرة من أمره، ؛ إذ كيف يمكن أن يكون هذا الطفل فرنسيا ووالدته تتحدث بهذه اللهجة التي لا علاقة لها بالفرنسية؟ وبعيدا عن المتلقي وبالنسبة لـ عمر الذي صرّح بأنه فرنسي، كيف يتعايش مع هذا المحيط الجزائري البعيد بتمظهره عن المجتمع الفرنسي الذي يفترض أن ينتسب إليه؟ الإشكالية إذن تظهر من البداية وهي فرض الهوية المكتسبة بالمواطنة على الهوية الموروثة بالأصل، وهذا هو أصل الشعور بالتفكك الذي رافق عمر كما سيتضح من خلال بقية مشاهد الفيلم.

يرى عمر أن الكتاب هو السبيل الوحيد الذي يمكن أن يساعده على الخروج من حي الشعبة والالتحاق بالحياة الكريمة، كالتي يحياها الفرنسيون ممن يدرسون معه، ويجلس خلفهم على الطاولات المخصصة لأمثاله من العرب، ولهذا يبذل جهدا كبيرا لتحقيق مبتغاه، والبداية كانت بالانتقال من الجلوس على الطاولات الخلفية مع أبناء حيه، إلى الجلوس على الطاولات الأمامية مع الفرنسيين، بفضل مثابرته في الدراسة. يقابل هذه النقلة النوعية في حياة عمر المدرسية نوع من الرفض في وسط أصدقائه من أبناء الشعبة، ممن يتمدرسون معه، فيصبح عرضةً لاستنكارهم وأحيانا لهجماتهم، فنسمع أحد زملائه في الدقيقة 52:33 يعاتبه بقوله: «كناّ نظنك عربيا، ولكنك تحب أن تكون فرنسيا». ولا يحاول عمر أن يُظهر أي نوع من التقارب مع أصدقائه، إلاّ مع حسن ابن عمّه الذي كان عمر يشعر بالارتياح لرفقته، غير أن حسن هو الآخر يشعر بالتفكك نتيجة صراع نفسي بين ما هو عليه وبين ما يريد أن يكون عليه، إلى درجة أنّ المخرج قدّمه في أحد المشاهد وهو يحاول الانتحار بلفّ حبل حول رقبته، بعد أن هرب من المدرسة خوفا من العقاب الذي قد يلحقه؛ لأنه غرز ريشة الكتابة في يد المعلم الفرنسي الذي كان ينهاه عن تمزيق الكتاب. والسبب الرئيس لحال التفكك التي يعيشها حسن، ترجع بالدرجة الأولى إلى المجتمع الذي ينتمي إليه، فالحي القصديري المسمى الشعبة يحتوي نمطا غير متوازن لسلوكات الحياة التي يمارسها أفراده، حيث «تتسم صورة قاطني العشوائيات بأنها سلبية في مجملها، حيث تتميّز بأنها نرجسية وتمجيدية ومضطهدة

واكتئابية وعدوانية وقلقة وجنسية ومغيبة وضد النظام»[1]، وهذه الصفات كلها موجودة في حيّ الشعبة، التي يحاول سكانها أن يحافظوا فيها على نمط الحياة الذي استقدموه معهم من الأوراسية الجزائرية، من خلال ملابسهم بخاصة ملابس النساء وحليهن وأهازيجهن في الاحتفالات، بالإضافة إلى لهجتهم وطقوسهم الشعبية التي يصرون على الاحتفاظ بها كما استقدموها من الأوراسية؛ حيث نرى إحدى النساء ترمي الماء بعد أن انطلقت السيارة بعائلة السعير وهم يغادرون الشعبة، وكذلك ممارساتهم اليومية.

غير أن أهالي الشعبة يتجاهلون مشكلةً معقدة تتمثّل في الهوة العميقة التي نشأت بينهم وبين أبنائهم من الجيل المولود في فرنسا، الذين يرتادون المدرسة ويتعرفون على الحياة الفرنسية التي يفترض أن تكون حياتهم، بعيدا عن الحي المملوء بالطمي والذي يضطرون فيه لاقتسام مرحاض واحد، ولذا لم يكن من الصادم أن يتقوقع عمر على نفسه وكتبه كان عمر ما فعله شيئا جيّدا، يدلّ على حسن سلوكه إزاء الوطن الذي ينتمي إليه، فهو يرى التعامل مع شرطة البلد عملا صالحا، حتى وإن كان على حساب من يقاسمه الهُوية، ولذا صوّره المخرج وهو يبتسم للشرطي الذي يلتقط الصور لمكان ذبح الخراف، كأنما هو سعيد بمنجزه الذي أنجزه، في حين كان حسن يقف إلى جواره منكس الرأس، كأنّما هو مدرك للعواقب التي ستنجرّ عن هذه الفعلة. ولا يتوقّف المخرج عند هذه النقطة، بل يذهب أبعد من ذلك حين يصوّر عمر في البيت بعد تلك الحادثة وهو يتعرّض لتأنيب والديه على ما فعله مع المحقق، فيخبئ وجهه برواية «أحدب نوتردام» *Notre dame de paris*، للروائي الفرنسي فيكتور هوجو *Victor Hugo* والتي تعد إحدى أهم الروايات الفرنسية، وإنما فعل المخرج ذلك ليعبّر عمّا تمثله الثقافة الفرنسية من درعٍ حامٍ لـ عمر، الذي يُمثّل أنموذجا ممثّلا لفئة كبيرة من الجزائريين ممّن يحاولون الاندماج في المجتمع الفرنسي، حتى وإن كان ذلك على حساب هُويتهم؛ إذ تمثّل فرنسا ملاذا آمنا لهم، بما تقدّمه لهم من حق في المواطنة، تترتّب عنه حقوق أخرى، فهم اختاروا هذا الوطن الغني والمزدهر هربا من وطن آخر يعيش الفقر ولا يزال فتيا منهكا من حرب دامية. ولهذا السبب كان حرص عمر كبيرا على أن ينتقل من الشعبة التي تشبه

[1] طلعت حكيم: علم النفس الإعلامي، رؤى معاصرة ودراسات تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 2018، ص: 117.

وطنه القديم إلى سكن جديد يكون منسجما مع وطنه، وذلك الانتقال هو ما ساعده على تجاوز حال الخوف التي كانت تلازمه في الشعبة؛ حيث «يتشكل الخوف نتيجةً لحدث واقعي وللمعنى الذي يترسخ في مخيلتنا من جراء هذا الحدث. أساس جميع المخاوف خشيةٌ من فقدان شخص أو شيء ذي أهمية كبرى في حياتنا»[1]، ولأن عمر كان خائفا من خسارة وطنه الجديد كان سعيدا بهدم حيهم القديم.

[1] جوزيف أوكونور: حرر نفسك من الخوف، تر: سهى نزيه كركي، ط2، العبيكان للنشر، المملكة العربية السعودية، 2008، ص: 27.

خامسا: فاعلية المدرك الحسّي في تشكيل البعد الخارجي:

يتمثّل البعد الخارجي في الصورة الخارجية للشخصيّة، وتتجلى في الشكل الفيزيولوجي من طول ووزن ولون البشرة والعيون والشعر، بالإضافة إلى الملابس والماكياج، والحركات والسلوكات المختلفة، والإيماءات وتعابير الوجه، وغالبا ما يقدّم المخرج مثل هذه الأشياء مع بداية الفيلم بخاصة إذا تعلّق الأمر بالشخصيات الرئيسة، التي غالبا ما يكون التركيز على أبعادها الخارجية أكبر من التركيز على الأبعاد الخارجية بالنسبة للكومبارس.

كل الأفلام المقتبسة محلّ دراستنا أفلام ملوّنة، لذا فإنّ البعد الخارجي للشخصيات يبدو واضحا من خلال أداء الممثلين وظهورهم أمام الكاميرا، وفيما يلي سنستعرض بعض الشخصيات وكيف قدّم صنّاع الفيلم من خلالها مضمون الفيلم، وكيف قدم الممثل بواسطتها الدور، وسنكتفي بشخصية واحدة من كل فيلم، نرى أنها توفّرت على أهمّ المميزات الفنية التي تجعل بعدها الخارجي واضحا ومتقاربا مع مضمون الفيلم ورسالته.

1. شخصية بشير لزرق من فيلم الأفيون والعصا:

الصورة *1* : بشير في بيته بالعاصمة.[1]

الصورة *2* : بشير في القرية.[2]

[1] *L'opuim et le bâton*، الدقيقة: 01:00.

[2] نفسه، الدقيقة: 17:25.

الصورة *3* : بشير في بيته بالقرية.[1]

الصورة *4* : بشير يعالج الجرحى.[2]

بشير لزرق أحد الشخصيات الرئيسة في فيلم «الأفيون والعصا»، ويعدّ الشخصية الأكثر تحوّلا على مدار الفيلم، إلا أن الملاحظ هو تقديم المخرج لـ *علي لزرق* على أنه هو الشخصية المحورية في العمل، لكن بإمكان المتابع أن يتوصّل إلى أن شخصية *بشير* تعد الشخصية الأكثر دينامية في العمل بسبب التحولات الكبرى في مسار تطوّرها الدرامي، ولعل ذلك راجع إلى تأثير الرواية في الفيلم، إذ تعدّ شخصية *بشير* هي الشخصية المحورية في الرواية.

الصور أعلاه هي لـ *بشير لزرق* في مراحل مختلفة من الفيلم، وهي أهم المراحل التي مرّت بها شخصيته، ففي بداية الفيلم يصوّر لنا المخرج *بشير* وهو في شقته بالعاصمة ينعم بالأمان والرفاهية، ثم ينتقل إلى القرية بعد أن شعر بالتهديد في العاصمة، إلا أنه غادر القرية ليلتحق بصفوف جيش التحرير الوطني طبيبا معالجا بعد أن خشي أن يلقي الفرنسيون عليه القبض بسبب الوشاية، بعد أن وصله خبر الإمساك بصديقه *رمضان*.

أدّى شخصية *بشير لزرق* الفنان المسرحي *مصطفى كاتب*، وقد كان أداؤه موحّدا في كل المشاهد التي ظهر خلالها، على الرغم من أن المتوقّع أن ينجح الفنان المسرحي في عمله السينمائي ويتمكّن من أداء دوره الأداء المثالي، إلاّ أنّ *مصطفى كاتب* كان بسيط الأداء على الرغم من تمتعه بنبرة الصوت الجهوري، والحضور القوي المطلوبان في دور *بشير لزرق* الذي أداه، كما أنه لم يكثر من استخدام تعابير وجهه لنقل المعاني، كالمشهد الذي جمعه بأخيه بلعير

[1] *L'opuim et le bâton*، الدقيقة: 08:47.

[2] نفسه، الدقيقة: 36:35.

ومرّ الحوار بينهما هادئا، إلا أن الراجح أن سيناريو العمل كان له الأثر على أدائه؛ إذ إن المقاطع الحوارية قليلة في الفيلم، وإذا ما وجد الحوار فإن لغته كانت متكلّفة تتموضع في مكان وسط بين اللهجة الجزائرية والعربية الفصحى.

إن الملاحَظ هو تعمّد المخرج إظهار شخصية *بشير لزرق* وهو في كامل أناقته حتى في أصعب الظروف التي صورتها المَشاهد، وذلك راجع إلى كونه طبيبا يتمتع بالمكانة الاجتماعية التي تأبى عليه أن يكون كما يكون كلّ الجزائريين البسطاء الذين لم ينالوا القسط الوافر من التعليم، أو الوظيفة التي تضمن لهم مكانة محترمة وعيشة كريمة. فكان في كل ظهور له في الكادر يكون مرتديا لباسا أنيقا، ففي شقته يرتدي رداءً خاصا بالبيت أزرق اللون من القماش الحريري الناعم، وفي الخارج يرتدي طقما كلاسيكيا وحتى في الجبل كان يرتدي قميصا أبيض نظيفا ومكويا. قد يبدو في الأمر مبالغة من المخرج أن يقدّم الشخصية بهذه الصورة باذخة الأناقة؛ بلباس أنيق وتسريحة شعر ثابتة، في وقت كانت عائلته لا تجد ما تسدّ به جوعها، لكن يرجّح أن المخرج كان يصرّ على إظهار شخصيّة الجزائري الذي لا يقبل أن يظهر بمظهر يدلّ على ضعفه بما أنه يمتلك الرصيد العلمي والمكانة الاجتماعية المشرّفَين.

2. شخصية مقران من فيلم الربوة المنسية:

الصورة *1* : مقران بعد عودته[1]

الصورة *2* : مقران يدون مذكراته[2]

[1] فيلم *Tawrirt yettwattun*، الدقيقة: 05:00

[2] نفسه، د: 50:30

الصورة 3 : مقران في فضاء المدينة[1]

الصورة 4 : مقران في بيته تعساست[2]

تعدّ شخصية مقران الشخصية الرئيسة في فيلم «الربوة المنسية» لـ عبد الرحمن بوقرموح، وقد أدّى الممثل محمد شعبان دور مقران، الذي يعدّ اختياره لذلك الدور مناسبا من ناحية الشكل؛ إذ تدلّ ملامحه على أنه في العشرين من العمر، صاحب بنية نحيفة، ذو شعر أشقر، وهو في شكله متقارب مع بقية الممثلين الذين كانوا من جيله وكانت تاعساست تجمعهم.

لم يقع اختيارنا على هذه الشخصية كونها الشخصية الرئيسة فقط، إنما من منطلق تعدد تمظهراتها داخل المنجز الفيلمي، يظهر مقران في بداية الفيلم وقد عاد من مدينة بوردو الفرنسية أين يزاول تعليمه العالي في جامعتها، متخصصا في شعبة الحقوق، نلاحظه في الصورة الأولى بعد وصوله إلى قريته، وهو في هندام يدل على أنه إنسان مثقف ، لكنه يتخلى عن ذلك الهندام بعد عودته مباشرة، لينخرط في الحياة اليومية لسكان قريته، كالرعي والفلاحة والصيد وجني الزيتون، وكان ظهوره في كل مرة خلال نشاط من هذه الأنشطة يعكس مدى تمسّكه بأرضه وبعادات أهلها، فهو لا ينفر من خدمة الأرض ولا من الرعي، بل يفعل ذلك بإقبال وحماس، بمعية أصدقائه، بخاصة مناش الذي كان هو الآخر طالبا في الجامعة نفسها.

وحتى الملابس التي كان في كل مرة يرتديها كانت ملابس تعبر عن هوية المنطقة، فخارجا يظهر غالبا بالبرنوس الأبيض والطاقية البيضاء، أما في البيت فدائما كان يرتدي عباءة بيضاء فضفاضة، كما هو موضح في الصورتين المرقمتين بـ: 2 و4؛ حيث نراه في الصورة الثانية

[1] فيلم Tawrirt yettwattun، د: 45:20.

[2] نفسه، د: 92:45.

جالسا إلى مكتبه يدوّن يومياته، وفي الصورة الرابعة نراه واقفا أمام سريره مخاطبا زوجته عزي، إن مثل هذه التقنيات لا تأتي اعتباطا في العمل السينمائي؛ إذ إن اختيار ألوان الملابس مرتبط بدلالة معيّنة، فـ مقران في المرحلة الأولى من حياته قبل زواجه بـ عزي وبعد زواجه منها بفترة، كانت الألوان الفاتحة غالبة على ملابسه، والمعروف أنّ «الألوان الباردة تميل إلى الإيحاء بالهدوء والسّكينة، بينما الألوان الحارّة توحي بالعنف والعدوانية»[1]، لكن تتحوّل شخصية مقران إلى وضع العنف والعداوة في آخر الفيلم بعد تخلّيه عن عزي، فنلفيه وقد مالت ملابسه إلى الألوان الداكنة، كما هو مبيّن في الصورة الثالثة، وخلال هذا المشهد يقدّم مناش لـ مقران رسالة عزي الأخيرة، التي تتوسله من خلالها أن يرأف بها كونها على وشك الوضع، غير أنه يتعنت في موقفه إزاءها، مخاطبا مناش بلهجة عصبية وصت عالٍ.

3. شخصية فتيحة من فيلم امرأة لابني:

الصورة 1 : فتيحة الطفلة في بيت عائلتها.[2]

الصورة 2 : فتيحة في ثوب الزفاف.[3]

[1] لوي دي جانيتي: فهم السينما، مرجع سابق، ص: 49.

[2] امرأة لابني، الدقيقة: 01:25.

[3] نفسه، الدقيقة: 16:30.

الصورة 3: فتيحة خارج البيت بالحايك.[1]

الصورة 4: فتيحة في المستشفى.[2]

ركّز المخرج علي غالم في فيلمه «امرأة لابني» على شخصية فتيحة، كما فعل ذلك في روايته، ولكن ببعض التغيير الذي حوّل فتيحة من حال الملفوظية في الرواية إلى حال الصورة في الفيلم، وبإمكان المتلقي أن يدرك أنّ الفيلم أُنجز لهدف واحد هو رصد صورة المرأة في مرحلة ما بعد الاستقلال، إذ يصوّر الفيلم البدايات الأولى لـ فتيحة وهي طفلة تقضي وقتها في الدراسة أو التنزه، أو في بيت عائلتها، ودون أي مقدمات أو مبررات، يعرض المخرج مشهد تقدم والد الحسين لخطبة فتيحة من والدها، ضم الكادر مصطفى العنقى ومصطفى تزورلي وهما جالسان في فناء البيت مرتديين ملابس تقليديّة، تدلّ على بساطتهما وتمسّكهما بالتقاليد، يعزّز هذه الصورة ما دار بينهما من حوار حول أهمية الزواج في سن مبكرة، وقد كان حوارهما نابعا من خلفية تقليدية، إذ نجد أنّ «النظرة التقليدية للمرأة التي تنظر إليها كعورة، ووسيلة للاستمتاع قد كرّست ظاهرة الزواج المبكر للرجال والنساء لكن الوطأة على المرأة أثقل»[3]، لذا يوافق والد فتيحة على تزويجها رغم صغر سنها، ولا يقدّم المخرج أيّة لقطة تبيّن أن الزوجين قد تعرّفا على بعضهما قبل الزواج إلى غاية ليلة الزفاف؛ حيث تنتظر فتيحة زوجها على استحياء، كما هو مبين في الصورة الثانية.

يصوّر المخرج معاناة فتيحة بسبب هذا الزواج التقليدي الذي كبح طموحها ورغبتها في الدراسة والعمل، حيث صدمت بذهنية الحسين الذي يمنعها من الخروج دون ارتداء الحايك

---

[1] امرأة لابني، الدقيقة: 32:45.

[2] نفسه، الدقيقة: 65:45.

[3] صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، ط1، دار الهدى للطباعة والنشر، الجزائر، دت، ص: 118.

كما هو موضح في الصورة الثالثة، والحايك لباس المرأة الجزائرية العاصمية بخاصة، وهو عبارة عن قطعة قماش عاجية اللون تغطي بها المرأة نفسها عند خروجها من البيت، فقدّم المخرج صورة مزدوجة لـ *نتيحة* من خلال شكلها الخارجي، الصورة الأولى هي التي تعكس شخصيتها الحقيقية، كفتاة متعلمة وطموحة، أما الصورة الثانية فهي التي تعكس الشخصية التي يريدها زوجها، كامرأة صامتة ومطيعة تنصهر شخصيتها في شخصيته، مانعا عليها أن تتدخل في شؤونه، إذ يغادر الجزائر عائدا إلى فرنسا تاركا إياها تتخبط وسط المشاكل مع والدته، حتى تضطر إلى الهرب من بيتها واللجوء إلى عائلتها، يختزل المخرج بعد ذلك الأحداث ويصور *نتيحة* في المستشفى وقد وضعت مولودها دون أن يبين إن كانت قد عادت إلى زوجها أو أنها طلقت منه.

وقع اختيار المخرج على الممثلة *أسماء* لأداء شخصية *نتيحة*، وهي وجه غير معروف في الساحة الفنيّة الجزائرية، على غرار بقية الممثلين الذين شاركوها بطولة الفيلم كـ *مصطفى العنقى* و*فريدة صابونجي* و*شافية بوذراع*، ومع ذلك فقد أدّت الممثلة دورها بإتقان، بخاصة المشاهد التي كانت تتطلب التعبير الصامت، الذي يكون في حضور الزوج أو أهله، فنجد الشخصية قليلة الكلام والحركة، تكتفي بالإيماءات والتعبير بواسطة النظرات، وهي تقنيات أدائية تطلّبها سيناريو العمل.

4. شخصية عمر المبروك من فيلم شرف القبيلة:

الصورة *1*: عمر الطفل أمام جثة والده.[1]

الصورة *2*: عمر في مرحلة شبابه.[2]

[1] *L'honneur de la tribu*، الدقيقة: 01:25.

[2] نفسه، الدقيقة: 20:40.

الصورة 3: عمر بعد التحاقه بالمجاهدين.[1]

الصورة 4: عمر بعد توليه المسؤولية.[2]

لم يكن *عمر المبروك* هو الشخصيّة الرئيسة في رواية «شرف القبيلة» لـ *رشير سيموني*، فقد جعل الزيتونة بكل من فيها شخصيات رئيسة تعمل بفاعلية متكافئة لتطوير السّرد، لكن في فيلم «شرف القبيلة» لـ *محمود زموري* اختلف الأمر، فقد تخيّر المخرج شخصيّة *عمر المبروك* ليكون بطلا للفيلم، ورغم أنه بطل سلبي لا يحمل مواصفات البطل الكلاسيكي، الذي يتميّز بطباع الخير والسلام؛ حيث لا «تنطوي نفسه على صفات وقوى يتعاطف معها القراء أو النظارة دون غيره من الشخصيّات»[3]، إلاّ أنّ دوره في سيرورة السّرد الفيلمي تجعل منه بطلا للفيلم، فلا يكاد يغيب عن أيّ مشهد من مشاهده، سواء بالحضور الشّخصي أو بحديث بقيّة الشخصيّات الفيلميّة عنه.

قام بدور *عمر المبروك* الفنان الفرنكو جزائري *سعير أماويس*، واختياره لم يكن اعتباطا فهناك معايير ظاهرية في الممثّل تجعل منه مؤهّلا لأداء دور معيّن، إذ يمتلك الفنّان *سعير أماويس* بنية جسدية ضخمة بالإضافة إلى الملامح والتقاسيم الحادّة والصوت الجهوري، وهي المواصفات المطلوبة في شخص يمارس التخويف وقطع الطريق والعنف، كما كان يفعل *عمر المبروك*، هذه الشخصية التي قدّمها المخرج في البداية طفلا صغيرا بائسا يقف أمام جثة والده المتروكة دون حُرمة في ساحة القرية، لا يملك حولا ولا قوة لا لنفسه ولا لجثة والده، كما هو

[1] نفسه، الدقيقة: 46:42.

[2] نفسه، الدقيقة: 56:35.

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص:78.

مبين في الصورة الأولى، ثم يصوّره المخرج وقد صار شابا ضخما مخيفا لا يجرؤ أحد من أهالي القرية أن يقف في وجهه، وقد كان عمر يعتاش بالسرقة وقطع الطريق، لكن كل أمواله يصرفها في القمار ومعاقرة الخمر أو في الماخور، ولذا كان دائما رثّ الثياب متسخها، كما هو مبين في الصورة الثانية، وهو في هذه النقطة الأخيرة لا يختلف عن بقية الأهالي الذين يظهرون دائما بهيئات بائسة.

لم يختلف ظهور *عمر المبروك* بعد التحاقه بجيش التحرير، عن شكله الذي كان يظهر عليه وهو في الزيتونة، فقد ظلّ يرتدي الثياب ذاتها، إذ لم يقدّمه المخرج بالزي العسكري، وإنّما قدّمه بالشكل الذي غالبا ما يظهر عليه المجاهدون في التصور العام بعمامة على الرأس وملابس فضفاضة داكنة اللون كما هو مبين في الصورة الثالثة. وهذا الفعل إنما هو قائم على المحافظة على شخصية الممثل، الذي لم يلتحق بجيش التحرير الوطني انطلاقا من مبدأ إيمانه بالثورة إنما لأنّه كان فارا من الفرنسيين بعد قتله لأحد الجنود الفرنسيين خطأ في الماخور، وحتى أن المخرج لم يصوّره في عملية قتالية ضد الفرنسيين، ولم يرفع سلاحه سوى في وجه الضابط الفرنسي بعد أن وجده في خلوة مع أخته *وريدة*، لكن دون أن يقدِم على قتله.

الاختلاف البارز في شكل *عمر المبروك* كان بعد أن عاد إلى الجزائر وتولى منصبا ساميا في جهاز من أجهزة الدولة، وهذا التغيّر يعتمد على أمرين؛ الأوّل هو الثياب التي أصبحت أكثر أناقة بعد أن صار يرتدي الأطقم الرسمية بدل الأسمال، والآخر على مستوى ملامحه؛ إذ صار يبدو أكبر، بخاصة مع خصلات الشيب التي تظهر على صدغيه، والهالات السوداء التي صارت تبدو أغمق حول عينيه كما هو موضح في الصورة الرابعة، غير أن تغيّر الشكل لم ينعكس على تغيّر شخصية *عمر* الّذي بقي هو نفسه بطبعه العدواني ونزعته الانتقامية، إذ يعود *عمر* بذاكرته إلى ماضيه، بعد نزوله في القرية لأداء مهمة رسمية، ويستخدم المخرج تقنية الفلاش باك؛ حيث كان *عمر* واقفا أمام جثة أبيه لا يدري ماذا يفعل، وقد سمع إمام القرية يطلب من رجالها أن يرموا جثته للذئاب.

5. شخصية عمر في فيلم طفل الشعبة:

الصورة 1: عمر في ساحة الحي.[1]

الصورة 2: عمر في مكب النفايات.[2]

الصورة 3: عمر في الفصل الدراسي.[3]

الصورة 4: عمر في فراشه.[4]

عمر في فيلم «طفل الشعبة» *Le gone du chaaba* هو نفسه عزوز في رواية عزوز بقاق التي اقتبسها المخرج الفرنسي *Christophe Ruggia*، وإن كان الاسم قد تغيّر فإن الشخصية لم تتغير، وحافظ المخرج على الأبعاد الخارجية للطفل عزوز وتصرفاته وسلوكاته كما جاءت عليه في الرواية، لذا أسند الدور لـ بوزير نقنوق الذي تمكّن من أداء الدور بشكل متقن، رغم

[1] *Le Gone du chaaba*، الدقيقة: 14:35.

[2] نفسه، الدقيقة: 19:23.

[3] نفسه، الدقيقة: 50:38.

[4] نفسه، الدقيقة: 41:59.

أنّ هذا الفيلم يعدّ فيلمه الوحيد، إلاّ أنه أبان عن مقدرة في تقمص الشخصية بفضل الإدارة الجيدة للمخرج، الذي تمكن من إخراج الطاقة الإبداعية الكامنة في الطفل، بحيث برع في نقل شخصية الطفل الجزائري المولود في فرنسا لأبوين جزائريين أميين، يحاول الخروج من القوقعة التي يفرضها الجزائريون على أنفسهم في حي الشعبة، من خلال اندماجه في المدرسة مع زملائه الفرنسيين، ومحاولته الدائمة ليبدو كواحد منهم، عن طريق تفوقه في الدراسة.

كان سبيل المخرج ليقدّم *عمر* متفوقا أن يصوّره في أغلب مشاهد الفيلم وهو يحمل كتابا،؛ إذ لا يكاد يخلو مشهد يظهر فيه *عمر*، إلا ونرى في يده الكتاب، فحين يذهب إلى مفرغ القمامة بحثا عن أشياء يمكن أن تكون صالحة للاستعمال، يعثر على قاموس فيأخذه بين يديه ويحتضنه كأنما قد عثر على ضالته، كما هو مبين في الصورة الثانية، ويفعل الأمر نفسه وهو في ساحة حي الشعبة، ففي الوقت الذي يلهو أقرانه ويمضون أوقاتهم في اللعب كان يتخذ لنفسه مكانا يطالع كتبه، كما هو موضح في الصورة الأولى، ويصل الأمر به إلى الانخراط في تخيلات يبتكرها انطلاقا مما يقرأ.

الطفل *عمر* الذي لم يتجاوز العاشرة كما يبدو من خلال ملامح الممثل *بوزير نقنوق*، كان ذا حضور ذهني قوي رغم حضوره الشخصي البسيط، فهو مقارنة بأطفال الشعبة كان ميالا إلى الانعزال، ولا يحبذ أعمال الشغب واللعب العنيف الذي تميز به البقية، وعلى مدار الفيلم الذي استمر *94* دقيقة لم يتغيّر في *عمر* شيء، وبقي على حاله بالثياب نفسها والملامح نفسها أيضا، حيث أن الفيلم يستعرض جزءا من طفولة *عمر* لا حياته كلها، ولذا كانت عنونة الفيلم بطفل الشعبة أمرا مبرّرا، وإنما كان التركيز على هذه المرحلة من حياة *عمر* من أجل تصوير الأسباب التي عجّلت بتفوّقه واحتلاله المراكز الأولى مثله في ذلك مثل الفرنسيين، إلى درجة أنه صار يجلس معهم على طاولة واحدة بخلاف بقية الجزائريين الذين ظلوا في أماكنهم، ولذا كانت نظرته نحوهم موجهة إلى الخلف دلالة على أنه قد تركهم وراءه، مثلما يظهر في الصورة الثالثة.

6. المفتش لوب في فيلم موريتوري:

الصورة 1 : لوب في مكتبه.[1]

الصورة 2 : لوب متأثر بوداع ابنه.[2]

الصورة 3 : لوب في إحدى مطاردانه.[3]

الصورة 4 : لوب ينجز آخر مهامه.[4]

لوب أو إبراهيم، المفتش الذي يحقق في قضايا الفساد السياسي المقترن بالفساد المالي، انطلاقا من تحقيقه في قضية اختفاء صابرينة غول يكتشف لوب أن الأزمة أعمق وأعقد من اختفاء صابرينة، فهناك إرهاب صريح مكشوف الوجه يمارس التقتيل بشكل علني، وهناك إرهاب خفي يتستر وراء السياسة والمال ولكنه يمارس جرائم أبشع من التقتيل، لوب في الفيلم الذي أخرجه عائشة تريتا هو نفسه لوب في نص ياسمينة خضرا الروائي، المحقق النزيه والذي يتحمّل مسؤوليته كاملة، ويؤدي عمله بضمير مهني يكاد يكون مثاليا.

---

[1] *Morituri*، الدقيقة: 54:09.

[2] نفسه، الدقيقة: 37:02.

[3] نفسه، الدقيقة: 63:50.

[4] نفسه، الدقيقة: 106:27.

أدى دور المفتش لوب الفنان المغربي ميلود خطيب، وقد كان اختياره موفقا إلى حدّ بعيد، فقد تمكن من نقل روح الشخصية إلى الشاشة بما أتيح له من جمع بين الحس الدرامي والحس الكوميدي، فهو في اللحظة المناسبة يقدّم البعد المناسب، فكما نراه في الصورة الثانية، حزينا لوداع ابنه المتوجه إلى الصحراء، فيتحدّث بلهجة رزينة وألفاظ منتقاة من المعجم الأبوي المفعم بعبارات التوجيه والدعاء، نجده أيضا يلقي النكات لتلطيف الجو الذي يبدو مشحونا دائما في العمل، محاولا تبديد ضغط العمل والخوف الذي يكتنف مقر الشرطة وسط الأخبار المتلاحقة للقتل، غير أنّ ذلك لا يعني أنه كان مستهترا في عمله، فقد قدّمه المخرج بشكل يبين مدى إخلاصه لعمله رغم سنه إلا أنه يأبى إلا العمل على قضاياه بنفسه، حتى وإن كان الأمر يتعلق بمطاردة إرهابي مسلح، كما هو موضح في الصورة الثالثة.

يمتلك ميلود خطيب تقنيات الأداء التي سمحت له بتقديم شخصية لوب تقديما احترافيا، بالحضور الجسدي الذي يتطلّبه هذا النوع من السينما، الذي يمكن تصنيفه ضمن السينما البوليسية؛ حيث تكثر مشاهد الحركة والمطاردة، وحتى وإن كان هدف الفيلم ليس الإثارة بالدرجة الأولى، إلا أن تلك المشاهد التي صوّرت أحداثا مثيرة كان لها بعد جمالي، ساهم في إثرائه وجود المفتش لوب، الشبيه بالشرطي الجزائري الحقيقي، فلا هو ذو بنية عضلية ضخمة ولا هو رياضي يجيد الرياضات القتالية، على غرار ما تقدمه السينما البوليسية الغربية، بل هو موظف مهتم بأداء وظيفته على أكمل وجه حتى وإن كلفه الأمر أن يواجه الموت وجها لوجه كما هو موضح في الصورة الرابعة حين ذهب لوب لملاقاة مالك غول وأرداه قتيلا في بيته.

شخصية لوب في الفيلم كانت شخصية مسطحة، فظهوره في بداية الفيلم كان قد رسم ظهوره في نهايته، فكان من المتوقع أن تصل شخصية لوب إلى ما وصلت إليه، والشخصية المسطحة شخصية «مكتملة تتمظهر على مسرح الأحداث وهي تلازم حالة واحدة لا تخرج عنها (...) ومن السهل التعرف على سماتها وطبيعتها وتصرفاتها، ويمكن التنبؤ بأفعالها وسلوكها»[1]، وما يعزّز هذا الحكم هو تنبؤ مالك غول بكل حركة سيقدم عليها لوب، لذا كان دائما يسبقه إلى حيث يتوقعه، لذا لم يكن أمام لوب من حل سوى القضاء على مالك غول.

[1] فلاح محمد محمود: الشخصية المهمشة في ضوء مجموعة ضوء العشب القصصية لأنور عبد العزيز، ط1، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2020، ص-ص: 18-19.

7. شخصيّة أمين جعفري من فيلم الصّدمة:

الصورة 1: أمين يستلم جائزة بار أليزر.[1]

الصورة 2: جريح يرفض أن يعالجه أمين.[2]

الصورة 3: أمين يتعرض لتعنيف المحقّق.[3]

الصورة 4: أتباع مروان يطردون أمين.[4]

تعدّ شخصية أمين جعفري من أكثر الشخصيات الفيلمية تركيبا من بين بقية الشخصيات في فيلم الصدمة، وهذا التركيب كان محصلة للعديد من المعطيات التي اجتمعت في الشخصية الفيلمية والتي توفرت في الممثل علي سليمان نفسه، وأهمّ هذه المعطيات اختلاف الأصل والهوية عن الانتماء والولاء، فـ أمين جعفري طبيب فلسطيني يحمل الجنسية الإسرائيلية، ولديه مركز مهم في المجتمع اليهودي، فهو طبيب ناجح وصديق مقرّب من اليهود، يعيش وسطهم كواحد منهم، دون أن يكون لديه أية مشكلة في التواصل معهم، أو أيّ منغّص في تضارب هويته وولائه، بل يصل الأمر إلى أن يتمّ تكريمه وينال الحظوة لديهم كما هو مبين في الصورة الأولى، وكذلك هي الحال بالنسبة للممثل علي سليمان الفلسطيني الذي

---

[1] *The Attack*، الدقيقة: 03:40.

[2] نفسه، الدقيقة: 09:30.

[3] نفسه، الدقيقة: 30:05.

[4] نفسه، الدقيقة: 70:30.

يعدّ من عرب 48 الذين تمّ إدماجهم في المجتمع الإسرائيلي بعد غزو أراضيهم، ولعلّ هذا السبب يجعل اختيار علي سليمان لأداء دور أمين جعفري اختيارا موفقا، بالإضافة إلى الشكل الخارجي للمثل عليّ سليمان الذي يحمل ملامح عربية مما يجعل شخصيته في الفيلم معرّضة للتمييز بعد التعرف عليه من خلالها، فيرفض أحد المصابين أن يعالجه أمين؛ لأنّه عربي، فيرفع يديه عنه ويطمئنه أنه لن يلمسه، وهذا ما يظهر من خلال الصورة الثانية.

تمّ تقديم شخصية أمين جعفري بشكل متدرّج في الفيلم، بمنحىً غير ثابت بخاصة وأن المخرج كان يعود إلى ماضي الشخصية عن طريق الفلاش باك مستعرضا حياته الهادئة مع زوجته سهام، ثم يهتز وجود الشخصية في الفيلم من خلال المشاهد التي تستعرض حاضرها بعد العملية التفجيرية التي قامت بها سهام في المطعم؛ حيث يتعرض للتعنيف من المحقق أثناء التحقيق معه، ويظهر أمين مجهَدا غير قادر على المقاومة مستسلما للمحقق الذي يمدّ يده ليضربه حينا ويعنفه بالكلام حينا، ولا يبدو أمين من النوع العنيف بحسب ما ظهرت شخصيته في الفيلم، فهو لم يبدِ مقاومة، ويحاول إعمال الهدوء في تصرفاته حتى وإن كان الذي يمارس معه العنف فلسطيني مثله، كما يظهر في الصورة الرابعة، حين طرده أتباع الشيخ مروان من المسجد وهم يدفعونه بقوة. وقد كان هدوء أمين واضحا من خلال صوته أيضا، فهو نادرا ما يصرخ في المواقف التي تتطلب صوتا عاليا، وحتى في المشهد الذي أبدى فيه فعلا عنيفا وصوتا عاليا تمّ تثبيطه من رجال الشرطة، رغم أنّ المشاهد يتوقع أن تكون الشخصية أكثر عنفا في مواقف مماثلة، إلا أن المخرج لم يقدّم التناقض في الشخصية إلا من خلال وجودها المعنوي، أما ما تعلق بالظهور المادي فقد كان متوازنا ومتشابها عبر كل المشاهد، إلا أنّ ما يعاب على المخرج هو عدم الاشتغال على المظهر الخارجي للشخصية استجابة لمتطلبات الزمن السردي، فقد كان الشكل واحدا، رغم أنّ الشخصية ظهرت في أحد المشاهد وهي في زمن يعود خمس عشرة سنة إلى الوراء، في بداية تعرّف أمين على سهام واقترانهما، إلا أن علي سليمان لم يكن مختلفا لا في ملامح وجهه ولا تسريحة شعره أو حلاقة ذقنه، في حين أن المتوقّع أن يحدث تغيير على ملامح الشخصية خلال هذه السنوات، فإذا كان أمين في زمن أحداث الفيلم المعاصرة في العقد الرابع من عمره، فإن المتوقع أن يكون عند استذكاره لماضي علاقته

بـ سهام، وبداية تعارفهما في نهاية عقده الثاني أو بداية الثالث على أقصى تقدير، مما يعني أنه كان من المفترض أن يبدو أكثر شبابا.

لم يولِ المخرج عنايته للاشتغال على الشكل الخارجي لـ أُمين، ولا نعتقد أنّ ذلك تقصير منه، بخاصة وأنه مخرج معروف باحترافيته في الإخراج السينمائي، بل نرجّح أنّ علة ذلك تعود إلى تقنية نقل الشخصية إلى الماضي لا استذكار الماضي، بمعنى أنّ أُمين كان ينتقل إلى ماضيه بهيئة حاضره، ولا يستذكر ماضيه، وذلك مردّه هروبه من واقعه الأليم الذي اصطدم بمرارته، فكل حركة إلى الخلف كانت حركةً تعاش من جديد ولا تُستذكر فقط، فتصبح نكوصا إلى الماضي الذي «يتمّ في حالة شعور الفرد بعدم الأمان أو الاهتزاز النفسي، ويشعر بهذه الحالة أكثر الأفراد الرهائن الذين يقعون في أيدي الجماعات الإرهابية»[1]، وهذا ما حدث لـ أُمين بعد أن كان في مرحلة التحقيق وما رافقها من سجن وتعنيف المحقق الإسرائيلي له.

8. شخصيّة يونس/ جوناس في فيلم فضل الليل على النهار:

الصورة 1: يونس في طفولته.[2]

الصورة 2: يونس في شبابه.[3]

[1] إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: مصطلحات عصر العولمة، عربي/ إنجليزي، ط1، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، 2007، ص: 199.

[2] *Ce que le jour doit à la nuit*، الدقيقة: 02:40.

[3] نفسه، الدقيقة: 09:30.

الصورة 3 : يونس في سن الأربعين.[1] **الصورة 4 : يونس في سن السبعين.**[2]

قدّم المخرج ألكسندر أركادي في فيلمه «فضل الليل على النهار» عديد الشخصيات التي تصلح أن تكون نماذج للتحليل والدراسة، كشخصية محمد محي الدين عمّ يونس، وشخصية جلول الذي كان خادما لـ وديري ثم أصبح مجاهدا، وشخصية ماولين أو السيدة كازناف، بما هي شخوص متنوّعة الظهور في الفيلم، وتحمل دلالات مختلفة وإيحاءات متعدّدة، لكننا في هذا العنصر ارتأينا أن نقدم شخصية يونس كونه الشخصية الرئيسة في الفيلم، ولأنّ المخرج اشتغل على الظهور العياني للشخصية من خلال الممثل الفرنكومغربي نؤاو آيت عتو، أو من خلال الطفل إياو بوشي الذي أدى دور يونس في مرحلة الطفولة، أو الممثل الفرنسي جان فرانسوا بورون (*1936-2020*) *Jean-François Poron* الذي أدّى دور يونس في مرحلة الشيخوخة، وفي كلّ مرحلة من هذه المراحل، قدّم المخرج شخصية يونس/ جوناس بشكل مكثف الدلالات، باشتغال واضح على الشكل الخارجي بداية من اختيار الممثلين ثم اختيار الملابس والحركة وتعابير الوجه والإيماءات.

اختار المخرج ألكسندر أركادي أن يقدّم شخصية يونس بملامح أوربية؛ أشقر الشعر وأزرق العينين ببشرة بيضاء، وذلك ما وفّر له لاحقا سهولةً للاندماج في العالم الأوربي، بداية بالتعايش مع زوجة عمه ماولين التي كانت أوّل من امتدح وسامته وقررت أن تناديه جوناس، ثم التحاقه بالمدرسة وادعاؤه أنّه فرنسي، وأخيرا مرافقته وتقربه من مجموعة أصدقائه في ريو

[1] *Ce que le jour doit à la nuit*، الدقيقة: 52:23.

[2] نفسه، الدقيقة: 157:54.

صلادو صغارا، وتوطّد علاقته بهم كبارا. إن اشتغال المخرج على المظهر الخارجي ليونس ومحاولته تمييزه عن أقرانه، جعلاه يختار ممثلين بملامح أقرب إلى العرق اللاتيني، ليؤدوا أدوار أصدقاء يونس ومرافقيه، حتى أنه كان يبدو أكثرهم وسامة، وأقربهم إلى العرق الأوربي، إمعانا من المخرج في تصوير مدى الحظّ الذي كان لدى يونس ليكون فرنسيا، إلا أنه كان دائما يقف في منطقة الحياد، مع بعض الميل إلى جذوره وأصله.

قرن المخرج شخصية يونس بالحياد والصمت واختيار العزلة، فهو شخصية قليلة الكلام لا يعبّر عن سخطه ولا حبه ولا حزنه أو فرحه، تبدو ملامحه مفرغة من المعنى إلا في مشاهد قليلة، كانت تستعدي الفرح كلقائه بإيميلي لأوّل مرة بعد سنوات طويلة، أو بكائه أمامها حين أنبته لأنه لم يكن في مستوى حبها له، أما بقية المشاهد التي أداها فؤاد آيت عتو، فنجده خلالها قليل الانفعال والتفاعل، يفضّل الانسحاب على المواجهة. ولذا كان اللون الرمادي من العلامات الأيقونية المرتبطة بشخصيته، وقد كان غالبا هو لون ملابسه، «واللون الرمادي لون محايد ومخاتل ومنزوع الدلالة»[1]، وهذا ما كان ينطبق على يونس الذي لم يكن يظهر موقفه صريحا، فكان بطلا سلبيا في أغلب مشاهد العمل، وحتى الموقف الذي كان يمكن أن يُصنف على أنه بطولة منه، متمثلا في مساعدته للمجاهدين، كان مدفوعا إليه بسبب خوفه على ماولين.

[1] محمد صابر عبيد: التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل، ط1، دار غيداء، الأردن، 2015، ص: 58.

خاتمة الفصل:

- ربط الشخصيّة الشخصية الروائية بالتاريخ أو بسياقها الذي أنتجت فيه، انعكس على رسم الشخصية داخل الرواية الواقعية، بحيث أصبحت عبارة عن صورة مطابقة لما هو موجود في الواقع.
- الممثّل هو الذي يُناط به أداء دور ما، وقد لا يكون محترفا للتمثيل، بخلاف الكوميدي الذي يكون التمثيل مهنةً له.
- الشخصيّة الثوريّة، هي الشخصيّة التي قرّرت أن يكون هدفها تجاوز ذاتها الشخصيّة، من خلال الإصرار على تحقيق أحلامها لتُحْدث فارقًا في مجتمعها؛ أملا في صنع عالم أفضل، يستحقه الإنسان، وذلك بمعارضة الأنماط التي تمنع ذلك ومحاربتها حتى تحقّق رؤيتها المنشودة، وفي الأفلام التي قمنا بتحليلها اتضح لنا أن الشخصية الثورية ظهرت بتمظهرات مختلفة ما بين الثائر الحقيقي والثائر الباحث عن مصلحته من خلال ثورته.
- يعيش الإنسان أزمة وجودية في ظل المجتمع المعاصر؛ حيث يقع تحت تأثير سلطة الجماعة التي ينتمي إليها فقد يكون مثقفا تحكه سلطة الموروث، أو امرأة تعيش تحت سلطة الأسرة، أو مواطنا صالحا عزلته الظروف التي تسببت بها آلة التطرف.

الفصل الرابع:

الرؤية الإخراجية وفاعلية الصورة

- مقدّمة الفصل:
- **أوّلا:** الفضاء الديستوبي.
- **ثانيا:** تفاعل الحدث الدّرامي مع الفضاء.
- **ثالثا:** النّسق الجمالي في الميزونسين.
- خاتمة الفصل.

مقدمة الفصل: الإيهام بالواقعيّة

تتطلّب تحرّكات الشّخصيّات، وسيرورة الأحداث في العمل السردي وجود تأطير مكاني لها، أو ما يعرف في الدراسات السّرديّة باسم الفضاء، الذي هو عبارة عن مجموع «الأماكن المتفرّقة المتردّدة خلال مسار الحكي (...) إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثّلة في سيرورة الحكي سواء تلك التي تمّ تصويرها بشكل مباشر أم تلك التي تُدرك بالضرورة»[1]، وهو وإن كان مشابها للمكان الواقعي في كونه يستوعب التحركات والانتقالات، إلاّ أنّه يختلف عنه في كونه فضاء لفظيا متخيّلا في الرواية، وفضاءً تصويريا في الفيلم.

وليس المهمّ في الفضاء تلك الإحالة التي يؤديها نحو مكان واقعي، بل تمظهره ودلالته داخل المتن الروائي أو الفيلم السينمائي في حدّ ذاتهما. ففي الرواية «اللغة تفعل فعلها، إذ يتحوّل فيها المكان فضاءً لا يحيل إلاّ على ذاته»[2]، أما في الفيلم السينمائي فيعدّ الفضاء صورةً لفضاء حقيقي بإمكانه أن يستوعب الأحداث التي يؤطرها، والمشاهد التي تصوّر فيه، ولذا يحرص المخرج على اختيار المواقع المناسبة لتصوير الفيلم المقتبس عن الرواية، سواء أكانت هذه المواقع واقعية موجودة قبلا كالمدن والقرى والأحياء والمقاهي والبيوت، أو مواقع يتمّ إنشاؤها خصيصا من أجل الفيلم كأستوديوهات التصوير والمدن السينمائية، التي تحتوي أماكن على اختلاف أنواعها، سواء أكانت داخليةً أم خارجية، وهي خصوصية متاحة للأعمال السينمائية دون غيرها من الفنون كالمسرح مثلا، لذا «إذا نظرنا إلى آلية العمل في صناعة الفن السينمائي، سنجد الأمر يختلف عن عالم المسرح، فطبيعة الفيلم تحتم أن يتمّ تصويره في ديكورات وأماكن مختلفة، سواء داخل الأستوديو أو في أماكن التصوير الخارجية»[3]، وهذا ما يجعل الفيلم قريبا من واقع المشاهد، ومثيرا لمشاعره وحواسه، وقادرا على البلوغ به مرحلة الاقتناع بمدى واقعيته.

---

[1] حميد لحمداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي، للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، الدار البيضاء، 1991، ص: 64.

[2] حسين علام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010، ص: 159.

[3] هشام جمال الدين حسن: نظم الإنتاج السينمائي، ط1، أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، مصر، دت، ص: 84.

سنقدم من خلال هذا الفصل المتعلق بالأفضية الروائية ومتطلبات الرؤية الإخراجية، الكيفية التي اشتغل من خلالها المخرجون على اختيار أماكن التصوير وديكوراته وإضاءاته، حتى يتمكنوا من جعل المكان في الفيلم ذا فاعلية في تقديم المحتوى، إما بإمتاع المشاهد أو الوصول به إلى المرحلة الإدراكية لمضمون الفيلم ورسالته.

تتميز علاقة السينما بالمكان عن علاقة العمل الروائي مع هذا العنصر، ففي الرواية يشغل عنصر المكان أهمية بالغة في إنتاجية النص ودلالته، فهو يسهم في تطوّر الأحداث ويحدد وجهتها ومساراتها، ويكشف عن المظاهر الاجتماعية والنفسية للشخصيات. كما أنه لا يصف إلاّ ما هو ضروري لنمو الحبكة. أما علاقة الصورة الفيلمية بالمكان الذي يدور فيه الحدث فليست مجرد علاقة حاو بالمحتوى، إذا يبرز المكان بديكوره وإضاءته كحقيقة ملموسة.

وإذا كان هذا التميز نسبيا؛ لأنّ عنصر الإيهام بالواقع أقوى في الصورة السينمائية، منه في الرواية، إلاّ أنّه يظل عنصرا موجودا ومشتركا بين السينما والرواية، وإذا أردنا التركيز على ما يباعد بينهما، فسنجد أنّ الرواية تتجه دائما من المجرد إلى الملموس، بينما يحدث العكس في السينما التي يتشكل فيها النسيج الدلالي عبر المرور من الملموس إلى المجرد، كما أن الأدب حسب ج. ميتري (*Jean Mitry*) يُعدّ شكلا فنيا يمثل فيه عنصره الأول (اللغة) حقيقة سابقة ومستقلة. في حين أنّ السينما لا تصير لغة إلاّ بالقدر الذي تكون فنّا لا لغة، ولا تستمد قيمتها إلا من الشّيء الذي تعيد إنتاجه. كما أن المكان الروائي هو فضاء متخيل في ذهن المؤلف، ويكون مفتوحا على كل التأويلات والاختيارات والتوقعات التي يختارها القارئ في ذهنه تجسيدا لصورته في سياق الرواية حسب نظرية التلقي، بينما في العمل السينمائي نجد أن الفضاء يتميز بخصوصيته الإبداعية، التي تتجلى في كون المخرج يفرض على المشاهد جوانب مكانية معينة، وفق رؤيته الإخراجية وتصوره لهذا المكان، فلا يترك للمشاهد مساحة واسعة للتأويلات والتصوّرات؛ لأنّه هو من يفرض الشّكل المكاني الذي اختارته مخيلته لما قرأه في الرواية، كما أنه يضيف إلى المكان الروائي مجموعة من العناصر التي يقتضيها الديكور السينمائي كالأثاث واللوحات الفنية والدّهان واللافتات الإشهارية.. ونجد أن هذه

الإضافات لا وجود لها في العمل الروائي كتجسيد وحضور، لكن المخرج السينمائي ولكي يضفي على فيلمه بصمته الإبداعية التي تناسب منهجه السينمائي، يضطر إلى هذه التوليفات والتغييرات التي تكسب المكان كينونته وتنقله من العالم الورقي الميت، إلى عالم الصورة الحي.

أولا: الفضاء الديستوبي.

1. نظرة في المصطلح:

تمكّنت السينما في العصر الحديث من أن تصبح عالَما إبداعيا موازيا للعالم الحقيقيّ؛ إذ يمكن للمشاهد أن يلاحظ ذلك الثّراء الموضوعاتي الذي صار يميّز سينما اليَوم، والذي هو في الأساس ثراءٌ مصدرُه ثراءُ الواقع الإنساني بتلك المتناقضات التي تجد السينما فيها مادة خصبة لتقديم إنتاجاتها، والتي يمكنها رصد تلك الجزئيات المتناهية في البساطة وجعلها محطّ اهتمام المشاهدين، ومثارَ عواطفهم وانفعالاتهم، جنبا إلى جنب مع مواضيع ذات بُعد عالمي؛ يمكنها أن تلامس ذات الإنسان في العامّ المطلق، دون تمييز يحتكم إلى الفروق الموجودة بين الناس سواء أ كانت ذات بعد عرقي أو لغوي أو ديني أو حتى إيديولوجي.

سيدرك متتبع الإنتاج السينمائي حتما أنّ السينما ليست أداة للتسلية فقط، بل يمكن أن تصبح أداة طيّعة في أيدي أصحابها لقولِ ما يريدونه من خلالها، ولتمرير الرّسائل التي يطمحون إلى تمريرها عبر قنوات تعتمد على الإدهاش البصري والسّمعي، ولطالما وقف المشاهد بعد إنهائه مشاهدةَ فيلم سينمائي عند نقطة معينة من الفيلم استرعت انتباهه، ثمّ أثارت داخله جملةً من العواطف الملتبسة أو الإشكاليات التي تدفعه نحو البحث عن إجابات شافية لها من خلال التحليل أو البحث عن المثيل في الواقع أو في أيّ إنتاج فنيّ آخر.

ولعلّ أكثر ما يثير المُشاهد في الفيلم السينمائي تلك القصص التي تكون شبيهة بواقعه وتحاكيه، هذا الواقع الذي صار بعيدا عن التصور المثالي للمجتمعات التي وضع تصوراتها فلاسفة قدامى؛ كـ**أفلاطون** *Platon* (ت *347* ق.م) في جمهوريته الفاضلة أو **الفارابي** (ت *339* هـ) في مدينته الفاضلة. فواقع اليوم صار يقدّم نماذج مناقضة للتصوّر المثالي الذي نمذجه أولئك الفلاسفة، أو يأمله الإنسان الطامح إلى بناء مجتمع طوباوي يسوده العدل والتسامح والمحبة، ويسهم كل فرد منه في الارتقاء به نحو المجد المستديم. المجتمع الإنساني في الواقع على خلاف ذلك؛ فهو مليء بالتناقضات والمشاكل والأخلاق السيّئة، الصادرة عن فئات المجتمع المختلفة، ولا بدّ أنّ الإنسان العاقل بإمكانه إدراك حجم التردّي الذي وصلت إليه المجتمعات على اختلاف جغرافياتها، مما جعل صناع السينما ينتبهون إلى هذه الظاهرة

ويقفون عندها مليّا من خلال إنتاجاتهم السينمائية، التي صوّرت مجتمعات ديستوبية هي نموذج لمجتمعات كثيرة منتشرة في عالم الإنسان الحديث، في مدنه وقراه وحتى في أكثر مناطقه عزلةً؛ إذ نجد أن مفهوم الديستوبيا «مفهوم فلسفي عكس فكرة يوتوبيا، ومكان الديستوبيا هو السيّء الكئيب الذي يوجد فيه الفقر والظلم والمرض، وكمصطلح تُستخدم ديستوبيا على وجه خاص بغية الإشارة إلى مجتمع وهمي»[1]، تسوده الرذيلة والآفات.

لا يقدم الفن بمختلف تمظهراته بما في ذلك السينما، تصورات معزولةً عن الواقع، بل يستقيها منه ويقدّمها على أنها شكل من أشكال تطور المجتمع، ولأنّ من طبيعة المجتمع التناقض والاضطراب فقد صوّرت السينما أشكال هذا التناقض والاضطراب انطلاقا من المجتمع ذاته، مركزة على الأفضية الحيوية لتجمعات السكان لاستيعاب تصورات المخرجين إزاء مفهوم التناقض وتجلياته، مؤسسين لمعطى سينمائي أصبح حاضرا بقوة في السينما العالمية وهو الديستوبيا التي تعني لغويا «المكان الخبيث»[2]، وفي الاصطلاح هي «مجتمع خيالي فاسد أو مخيف أو غير مرغوب فيه بطريقة ما، وقد تعني الديستوبيا مجتمع غير فاضل تسوده الفوضى، فهو عالم وهمي ليس للخير فيه مكان، يحكمه الشر المطلق، ومن أبرز ملامحه الخراب والقتل والقمع والفقر والمرض، باختصار هو عالم يتجرد فيه الإنسان من إنسانيته»[3]، وهو تعريف واسع يجعل مفهوم الديستوبيا يستوعب كثيرا من المعطيات الموجودة في مجالات عدة.

تمّ إيجاد مصطلح الديستوبيا في مقابل اليوتوبيا المشتقة من اللفظين *ou* التي تعني «لا» و*topos* التي تعني «مكان»، وهما اللفظان اللذان قام توماس مور *Thomas More* (*1478-1535*) بالجمع بينهما «لكنه أسقط حرف *o* وكتب الكلمة باللاتينية لتصبح *utopia* ووضعها عنوانا

---

[1] أنطوان شلحت، أدب النهايات الإسرائيلي البداية والصيرورة، مجلة قضايا إسرائيلية، المركز الفلسطيني للدراسات الإسرائيليّة، فلسطين، ع: 60، ص: 28.

[2] فاطمة برجكاني، الديستوبيا (المدينة الفاسدة) في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في رواية أورويل في الضاحية الجنوبية لفوزي ذبيان، مجلة إضاءات نقدية، جامعة آزاد الإسلامية، إيران، ع: 29، ، مارس 2018، ص: 136.

[3] فاتحة مجلة فكر الثقافية، الفوضى والشر في أدب المدينة الفاسدة، ع: 25، جوان 2019، متاح على الشبكة، تاريخ الزيارة: 2020/03/10، *http://www.fikrmag.com/topic_details.php?topic_id=40*

لكتاب له، هو أشهر يوتوبيا في العصر الحديث، واستخدم اللفظ منذ ذلك الحين في كل اللغات الأوربية وفي ترجمته العربية أيضا، ليعني نموذجا لمجتمع خيالي مثالي يتحقق فيه الكمال»[1]، وإذا كانت الديستوبيا كمعطى اجتماعي ليست وليدة العصر الحديث بل العصور القديمة، فهي مقترنة بالوجود الإنساني منذ نشأت المجتمعات الأولى حين بدأ الإنسان يمارس أشكالا غير مرغوبة من التصرفات، داخل المنظومة الاجتماعية التي ينتمي إليها، ليتحول هذا الفعل الفردي إلى تصرف جماعي، ويتحول الشاذ إلى عامّ ويصير غير المرغوب مرغوبا بشدة، بل ومكرسا في أحيان كثيرة.

نجد أن السينما العالمية -بخاصة السينما الأمريكية- غالبا ما قدمت تصوّرا خياليا فنطازيا للديستوبيا، من خلال تصوير نهاية العالم، أو الأزمات الكبرى التي تمرّ بها المدنية الإنسانية الحديثة أو حتى تلك التي ستكون مستقبلا، في ظل صراع قوى الخير والشّر على إثبات أحقية حكم العالم، ولذا كان العالم في هكذا إنتاجات مليئا بالخراب والمآسي والموت، في ظل حكم ساسة متسلطين همّهم الثروة أو إشباع غرائزهم الجشعة لمدّ سلطانهم، ولعلّ أفلاما مثل «ألعاب الجوع» *Hunger games* و«الشرّ المقيم» *Resident Evil* تمثّل نماذج لهذا النوع من السينما. غير أنه من المهمّ الإشارة إلى أنّ السينما العالمية قد حصرت مفهوم الديستوبيا فيما سبق ذكره، وأهملت جانبا مهمّا متعلّقا بالديستوبيا وهو أنها ذات مفهوم أشمل، فهي ترتبط بالمجتمع الإنساني السيء، على المستوى المادي والمستوى الأخلاقي أيضا، إذ لا تصف الديستوبيا نهاية العالم كما يتصور البعض، إنما تصف نهاية الإنسانية في معناها الشامل.

2. استباحة الشرف في الزيتونة:

في هذا المبحث سنسلط ضوء البحث على فيلم «*l'honneur de la tribu*» للمخرج الجزائري *محمود زموري* المقتَبس عن رواية بالعنوان نفسه للروائي الجزائري *رشيد ميموني*، و«لقد قام *محمود زموري* بهذا الفيلم، باقتباس وفيّ وشخصيّ جدا لرواية *رشيد ميموني*»،[2] ولذا فقد

[1] ماريا لويزا برنيني: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، مر: عبد الغفار مكاوي، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1997، ص: 07.

[2] أحمد بجاوي، ميشال سارسو، الأدب والسينما العربية، مرجع سابق، ص:40.

تأسس اختيارنا لهذا الفيلم بناءً على محاولة مقاربة التصوّر السينمائي الجزائري للديستوبيا، انطلاقا من معطيات الواقع الجزائري نفسه، الذي لا يمكن استثناؤه من جملة المجتمعات التي لا تخلو من الفكرة الديستوبية، فهو بدوره «يُشخّص الصراع الدائم بين نزوع السريرة ومقتضيات الواقع القائم بين الكائن والكينونة المتعالية بين الفرد المشتت بحريته والمجتمع المتحصن بمواضعاته ومقدساته»[1]، وذلك ما يسترعي صنّاعَ السينما عادةً، من خلال البحث عن نماذج تثير التساؤلات في المجتمع، بعيدا عن المثالية المنعدمة، وهو بذلك «يبتكر عالما افتراضيا مشتقا من الواقع وموازٍ له ممكنٌ تحقيقه»[2]، وهذا هو الذي جعل المخرج الجزائري *محمود زموري* يُخرج هذا الفيلم، الذي يقترب بمادته من المجتمع الجزائري في حالتي الكائن والممكن.

تمكن *محمود زموري* سيناريست الفيلم ومخرجه، من أن يقدّم في فيلمه السينمائي الطويل «شرف القبيلة» صورة لمجتمع تقليدي يعيش في منطقة نائية تقع بين الجبال، وهو الموقع الذي تسلط الكاميرا عليه في مشهد فوقي متحرك نهارا يبرز جبالا مكسوة بأشجار الصنوبر والأرز، ضمن جنيريك الفيلم، وهو مشهد من شأنه أن يضع المشاهد أمام تصور العزلة التي سيجد أحداث هذا الفيلم تُسيِّجها، وبعد دقيقة ونصف -المدة التي يستغرقها الجنريك- تظهر أول شخصية داخل الفيلم، وهي شخصية **العجابي** الذي يقود عربة يجرها حصان في درب جبلي وعر، يرافق الجنريك كلام على سبيل التقديم بصوت الراوي الشاهد الأخير على حكاية قريته الزيتونة، نسمعه متحدثا عن الجزائر أثناء الاحتلال الفرنسي، من خلال قريته، هذه القرية النائية النائمة في أحضان الجبال، البعيدة عن مظاهر الحياة العصرية، فلا وجود لأيّ شيء يدل على أنّ أهل هذه القرية يدركون ما الذي يجري في العالم حولهم حتى وإن كان إدراكهم أن أرضهم محتلة. يُصوّر المخرج القرويّين وهم في حالٍ ذهول عن واقعهم، ينظرون إلى الأشياء دون أن ينفُذوا إلى معانيها، وكأنما لا يعنيهم منها شيء، وهذا ما يدفع **العجابي** إلى استغلال أهل هذه القرية حين يصل إلى قريتهم، من أجل تقديم عرض لم يسبق لهم رؤيته باستعراض حيوانه البريّ الذي تمكن من اقتناصه وترويضه، ولا يلبث

[1] خيري منصور: ديستوبيا 2010، القدس العربي، القاهرة، ع: 6671، السبت والأحد 21/20 نوفمبر 2010، ص: 10.

[2] حنان عقل و نجاح غربي، أدب المدن الفاسدة يجتاح الرواية العربية-الأدب العربي من قتامة الواقع إلى خراب الديستوبيا، جريدة العرب، ركن الثقافة، ع: 10531، الخميس 2017/02/02، ص: 15.

أن يتمادي في استغلال القرويين حين يطلب منهم مبارزة الدب، لكن قبل ذلك يطلب منهم الانتظار حتى يؤدي طقوسه المباركة من الولي الصالح حارس القرية، النائم تحت شجرة الزيتون التي تتوسط ساحة القرية، والتي تسمى قرية الزيتونة باسمها، وهذا الفعل دليل على أنّ «الإنسان بما هو ذات لا يحقّق أيّ تواصل مع موضوعه ممثلا في العالم الخارجي بشكل مباشر، وإنما يحتاج دائما إلى وساطة»[1]، وإنّما فعله المتمثل في طلب البركة وإيقاد شمعة هو سبيله للتقرب إلى أهل القرية عن طريق دغدغة مشاعرهم الدينية، شديدة التعلق بالزيتونة، المغروسة في وسط التجمع السّكني المسمى بالزيتونة أيضا، وهو عبارة عن مجموعة بنايات ومحلات ومسجد، شأن كل القرى الجزائرية في الحقبة التي يفترض أن الفيلم يصوّرها. إلى هنا يبدو الأمر عاديا، ولا يختلف عمّا كانت تشهده كل مناطق الجزائر إبّان الاحتلال الفرنسي، غير أنّ هذا الفيلم لا يركّز على استجداء العطف لواقع الجزائر، بقدر تركيزه على إدانة ذلك الواقع في حدّ ذاته من خلال تصوير المجتمع المتخاصم مع ذاته، والذي يعاني من نتائج ذلك، دون نية في الإصلاح؛ لأنّه مجتمع ديستوبي.

1.2. إنكار الذات واللجوء إلى الآخر:

لا يعدّ المجتمع الديستوبي مكانا آمنا بالنسبة لقاطنيه، لذا لا يشعرون فيه بالأمان، ولا يشعرون كذلك بقوة الانتماء إليه؛ «إذ لا يشعر الإنسان الساكن في المجتمع الديستوبي بالانتماء إليه».[2]

ولعلّ هذا البُعد من ألزم أبعاد المجتمع الديستوبي؛ إذ لا مجال للحديث عن مجتمع إلاّ بالحديث عن أهله، غير أن العلاقة بين المجتمع وأهله في المجتمع الديستوبيتكون مفككة، وهي نتيجة طبيعية لتفكك العلاقة بين الإنسان وذاته في هذا المجتمع، وكذا علاقته بالمحيطين به من مقرّبيه، وهذا ما صوّره الفيلم في بعض مشاهده، ومن نماذج ذلك، ما نشاهده في (الدقيقة *35*)، حين تكتشف *وريدة* أنها حبلى من أخيها *عمر*، وهو حمل جاء نتيجة علاقةٍ محرّمة بين الأخوين، حدثت بعد إغراءات بينهما، غير أن *وريدة* تجد نفسها وحيدة بعد أن ترك أخوها البيت. صوّر لنا المخرج حال *عمر* بعد فعلته مع أخته، وقد بدا نافرا من الرجوع إلى البيت يفضّل النوم في ظل شجرة الزيتون خارجا على أن يرى أخته مجدّدا (الدقيقة *31*)،

[1] أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي، مرجع سابق، ص: 14.

[2] فاطمة برجكاني، الديستوبيا، ص: 143.

ولا يبدو أنّ أيّا منهما قد انتابه ألم نفسي جرّاء تلك الفعلة، فيصور المخرج *عمر* وقد واصل حياة العربدة واللجوء إلى الماخور طلبا للمتعة، أما *وريدة* فقد تركت القرية ولجأت إلى الضابط الفرنسي الذي كان يُشرف على تسيير شؤون الزيتونة. ليس غريبا في المجتمع الديستوبي أن يفرّ المخطئ من مجتمعه؛ لأنّه مجتمع مفكك ليس من مبادئه احتواء المخطئ، وتفضّل أن تعيش تحت رحمة الضابط تشبع غرائزه الجنسية على أن تعيش تحت رحمة ألسنة القرويين السّليطة (الدقيقة *37:40*).

يعيش القرويون بدورهم وضع التفكك رغم ما يبدو عليهم من تقارب، فالاجتماعات التي كانوا يعقدونها لم تكن دليلا على وحدتهم؛ لأنّها كانت بغرض تبديد الملل لا أكثر، وما كان ليهمّهم إن كرثت أحدهم الكارثة، بل قد يذهب بهم الأمر إلى التضحية به في سبيل إنقاذ أنفسهم، وهذا ما يمثّله تفكيرهم في تزويج *عمر* بغرض التخلّص من شروره معهم، ففي الوقت الذي كان كل واحد يتهرّب من تزويجه ابنته، أجمعوا أمرهم على تزويج ابنة الجزار له، وهو الأمر الذي كان بمثابة المغامرة غير محسوبة العواقب؛ إذ يعبّر أحدهم عن ذلك بقوله «أسي مولاي ألا زلت تنوي إرسال ابنتك إلى المذبح» (الدقيقة *31:20*)، فيما يسخر البقية من كلامه. بالإضافة إلى ذلك لا يجد القرويون الحرج في أن يهللوا للمساعدات التي يقدمها المستعمر لهم بطريقة استعراضية، تكشف عن إمعانه في إذلالهم (الدقيقة *33:20* حتى *34:45*)، بل ويقدمون له واجب الشكر والامتنان على صنيعه معهم، من خلال اصطفاف أعيان القرية لتأدية التحية للضابط، وكأنّهم لا ينتمون إلى المجتمع الجزائري الرازح تحت الاحتلال الذي كان أهل الزيتونة يمجدون أحد أفراده. وحين جاء الجنود الفرنسيون لأخذ *وريدة* بذنب أخيها لم يعترض القرويون على الأمر.

في حين نجد *عمر* وقد لجأ إلى الماخور طلبا للمتعة والتسلية، غير مبال بأخته التي تركها في القرية تلوك سيرتَها ألسنةُ الناس، بل وصل الأمر بساعي البريد إلى أن يعمل ناشرا لخبر حملها في السوق والمقهى وساحة القرية، بعد أن رآها على سلم الثكنة. لكن *عمر* يضطر إلى اللّجوء إلى الجبل ليلتحق بالمجاهدين، ليس حبا في الجهاد إنّما هربا من القوات الفرنسية التي كانت تبحث عنه بعد أن قتل جنديا فرنسيا في الماخور الذي كان يعربد فيه. والمفارقة المتعلّقة بهذا المكان هي أنه كان مسرحا للأمور «الممتنعة في الطبيعة، أي الأمور التي لا يمكن

أن تحدث في الواقع الطبيعي»[1]، فبعد أن قتل عمر الجندي في الماخور امتنع عن قتل الضابط في الثكنة رغم أنه كان قادرا على ذلك، بعد أن استمع إلى توسلات أخته التي كانت تعترف له من خلالها بأن ما في بطنها ابنه هو وليس ابن الضابط، ليغادر عمر الثكنة غير آسف على عدم قتله الضابط (الدقيقة *47*). ويظهر مدى غربة عمر عن ذاته وعن أصوله حين يغادر الجزائر بعد الاستقلال باتجاه أوربا الشرقية من أجل الدراسة ويعود منها متزوجا بامرأة من هناك، ويحمل في ذهنه حلما واحدا هو القضاء على الزيتونة القديمة (الدقيقة: *53:30*). في حين أنه كان من المتوقع منه وبعد أن أصبح مسؤولا مهمّا في الجزائر المستقلة أن يسعى إلى الاهتمام بقريته من خلال المحافظة على معالمها، غير أن المشاهد سيجد أن أهل القرية ما كانوا يتوقعون منه نزعته الانتقامية القاسية، ولعلهم كانوا سيطالبونه بأن يكون «إنسانا ويتصرف كذلك لا يمنع من القيام بأعمال خارقة واستثنائية سواء تتصف بالشجاعة أو القسوة أو حتى تعبر عن الكرم والأخوة غير المألوفة»[2] غير أن عمر ما كان ليكون عند حسن ظنهم، وهو الذي لم يشعر يوما بالانتماء إليهم، ولا هم شعروا بذلك، وكل ما كان بينهم حالٌ من النفور والكره.

2.2. سيطرة الخرافة على المجتمع:

يرتبط المجتمع الديستوبي بالخرافة ارتباطا وثيقا، فحضور الخرافة في المجتمع مرتبط بغياب الحقائق المطلقة والمسلمات المنطقية؛ لأنّ الخرافة تعني «الحديث المستملح من الكذب»[3]، وقد صوّر المخرج سكانَ الزيتونة جماعةً مولعةً بالأخبار الكاذبة، وتقديس الشخصيات الميتة والحية وذلك بإصباغ هالة من القُدسيّة عليها؛ حيث يكشف المشهد الأول من الفيلم وصول *العجاجبي* إلى القرية، وتوسّله للولي الذي يرقد تحت شجرة الزيتون طالبا بركته، وهي حركة الهدف منها دغدغة الحسّ الديني البدائي لدى القرويين لا أكثر، من أجل إقناعهم بدفع المال مقابل العرض الذي كان سيقدمه (الدقيقة: *03:00*)، ولا يتوقّف الأمر عند *العجاجبي*؛ إذ إنّ قرية الزيتونة بكل من فيها تقدس ذلك الولي النائم تحت ظلال الشجرة،

---

[1] محمد مشبال، السرد العربي القديم والغرابة المتعلقة، مجلة الراوي، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع:25، سبتمبر 2012، ص: 60.

[2] عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، تر: محمد صقر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، ص:167.

[3] علي بن إسماعيل بن سيدة، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تح، إبراهيم الأبياري، ج: 5، القاهرة، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية، 1985، ص: 105.

حتى رجل الدين، الذي يفترض أن يكون على قدر من الاعتقاد الصحيح، غير أننا نجده من بين أكثر المتعصبين للخرافة، فنشاهده في (الدقيقة: *30*)، وهو يصرخ بانفعال واضح قائلا «انظر إلى ابن الحرام سيُسْكِر الوالي»، عندما رأى *عمر* يصب الخمر على الشجرة. في حين أنّنا في أكثر من مشهد نلاحظ نساء القرية، وهن يقفن أمام الشجرة يشعلن الشموع، أو يطفن حولها، طلبا للبركة. وفي عزّ أزمة القرية مثلت شجرة الزيتون الملجأ والحامي، وذلك ما حدث في (الدقيقة *72:30*)، حين التجأ القرويون إلى الزيتونة هربا من الآلات التي كانت تهدم بيوتهم في إطار المشروع الذي جاء به *عمر*. في المجتمع الديستوبي تكون الخرافة ملازمة له لذا نجدها «لا تُعنى بأثر الزمن في شخصياتها، فهي بصورة عامة كائنات خرافية، تتكون وتفنى بمعزل عن آثار الزمن ولا توليه عناية»[1]؛ لأنّها عادة ما ترتبط بأذهان الناس المقدسين لها.

3.2 . عبثية الفضاء:

يتأسس الخطاب السينمائي في «شرف القبيلة» على ركيزة فوضوية عبثية، رغم أن المعتاد في القرى شيوع الأمان والهدوء، بخاصة إذا كانت منعزلة عن باقي المجتمع، لكنّنا نرى الزيتونة وهي تعيش وضعا فوضويا يوميا، لا تكاد تنعم بيوم هادئ، فالأحداث تترى والأهالي يخوضونها بكل عنف، فقد صور *محمود زموري* بعض تصرفاتهم أو ردود أفعالهم متسمةً بالصخب؛ إذ يمكن للمشاهد أن يلاحظ أنّهم يركضون ويصرخون ويتكلمون مع بعضهم، لا يولون الاعتبار للكبير ولا صاحب المكانة، في (الدقيقة *29:40*) نلاحظ أهل القرية متجمّعين ينظرون إلى *عمر* بعد أن أخلى الجندي سبيله، فيشهر عصاه في وجوههم، فيركضون ويركض خلفهم وهم يتصارخون، ولا يولي اعتبارا للكبير فيهم ولا حتى إمامهم، في حين يحمل هو قنينة الخمر ويغني وقد تعتعه السكر، وفي (الدقيقة *40:35*) يقوم الجنود الفرنسيون بإخراج *وريدة* من البيت فيهرع الأهالي وهم يتصارخون ليشاهدوا ما يحدث، دون أن يساعدوا *وريدة* على التخلص من الجنود، وفي (الدقيقة *42:30*) يتجمع الأهالي حول ساعي البريد الذي جاءهم بنبأ حبل *وريدة*، فيتجمعون كلهم حوله كبيرا وصغيرا، وتتعالى تعليقاتهم بالاستنكار حينا والاستهزاء أحيانا، بل يصل بهم الأمر إلى الاستهزاء بخال *وريدة* الذي أخبرهم أنه سيتبرأ منهم إن هم تعاطفوا معها. سيكتشف المشاهد أن تلك الفوضى التي يُحْدثها الأهالي لا ينتُج عنها

[1] عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي، 1992، ص: 720.

شيء إيجابي على الإطلاق، إنما هي مجرد عبث ودليل على أنهم يهيمون على وجوههم لا يدرون ماذا يفعلون، حتى وإن اجتمعوا لإجماع رأيهم وتوحيده، لا يصلون إلى ذلك، بل يتفرقون دائما وهم في حال من التذمر والبلبلة. قد يجد المشاهد نفسه في تردد وحيرة من هذا الوضع الذي لا يراه ماثلا في واقعه، ذلك أن هذا العالم السينمائي «عالم من الكلام سواء أكان انعكاسا أو انزياحا»[1]، فالحكم عليه يبقى نابعا من خلال تصرفات الشخصيات وحواراتها في المشاهد وحركاتها وإيماءاتها وتعابيرها وحتى صمتها، فالمخرج يحرص على «تفاعل كل هذه المعطيات في ذهن المتفرج لتعطي معنى أو حدوثة تتأثر بالموسيقى والحوار والصوت»[2]. كما أن كلام الأهالي غالبا ما يمتزج بالبذاءات والألفاظ النابية، ولا يتورعون عن تبادل السباب والشتم كما كان يفعل غالبا خال *عمر* و*وريرة* الذي كان لا يتوانى عن إطلاق الشتائم على أصدقائه من الأهالي غير مستثنٍ الإمام نفسه، أو السب الذي كان يتلفظ به *عمر* في كل مرة يرى فيها الأهالي أمامه (الدقيقة: *18:40*).

كما أن المخرج جعل جلّ المشاهد بخلفية صوتية؛ إذ لا يخلو مشهد من أصوات الحيوانات أو صراخ الناس أو أصوات الآلات، وحتى الممثّلون يتكلّمون بأصوات مرتفعة ونبرات حادة، كأنّما هم في خصام دائم.

4.2 . الإباحية والتهتّك:

ركز المخرج في «شرف القبيلة» في أكثر من مشهد على الممارسة الجنسية المحرمة، التي غالبا ما كان *عمر المبروك* طرفا فيها، فهو لا يولي اعتبارا للدين ولا الأخلاق، لذا صوّره المخرج في مشاهد عديدة وهو يعربد ويشبع غرائزه كيفما أراد ومع من أراد، وقد كانت *سوزان* ابنة المعمّر *مارسيال* فريسة سهلة لـ *عمر* كونها ساذجة قبيحة المظهر، ترضى أن تخوض معه علاقة جنسية ببساطة، كما نراهما في (الدقيقة *17:40*) وقد أمسك بها في الغابة بمحاذاة القرية، مما يجعلهما فرجة للأهالي بما فيهم الأطفال، و*عمر* في هذا الموقف أو غيره يغلب عليه الانفعال الحركي المبالغ فيه، وذلك أمر متوقع «حتى تناسب هذه الشخصية الخطاب السينمائي لا تعبر عن عالمها من خلال الخطاب اللغوي، وإنما من خلال خطاب بصري يتجسد من خلال

[1] نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، ط1، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005، ص: 31.

[2] عبد الغني بومعزة، إطلالة على السينما، قراءات نقدية سينمائية، الجزائر، دار التنوير للنشر والتوزيع، 2012، ص: 13.

الهيئات والأفعال والأحوال»[1]، وينطبق الأمر على المشهد الذي احتوى العلاقة المحرمة بين *عمر* و*وريدة*، في (الدقيقة: *25:00*) إذ نلاحظ *عمر* وهو يكثر التململ في مكانه والتنهد قبل أن يمسك بيد *وريدة*.

لا يتوقف *عمر* عند هذا الحدّ فهو لا يلبث أن يبحث عن المتعة في أماكن أخرى، عندما يلجأ إلى الماخور طلبا لإشباع رغبته (الدقيقة: *32:30*)، لا يُتوقع من المهووس جنسيا في المجتمع الديستوبي أن يتعرض لتأنيب الضمير كونه عاشر أخته؛ إذ إن رقابة الضمير في هذا المجتمع مغيبة تماما ومنعدمة، وحين يغدو مسؤولا بعد الاستقلال نراه يستغل منصبه لابتزاز سكرتيرته، فيتحرش بها وحين تقاومه يهدّدها أن هناك الآلاف ممن يتمنّين منصبها (الدقيقة: *68*)، ثم نراه في المشهد الموالي يضاجعها، والغريب في الأمر هو أن تلك العلاقات التي صوّرها المخرج في الفيلم تكون غير كاملة، فحين يهم *بسوزان* يلتف حوله أهل القرية أو تداهمه أخته في إسطبل *مارسيال*، وحين يهمّ بإحدى فتيات الماخور يتصارع مع جندي فرنسي، وحين يهم بالسكرتيرة يقاطعه اتصال هاتفي، العلاقة الوحيدة التي يوعز المخرج للمشاهد أنها كانت كاملة هي علاقته بـ *وريدة*، وهي العلاقة التي ينتج عنها ابن سفاح سيكون لاحقا محاميا معارضا لوالده.

فيما يتعلّق بـ *وريدة* نجدها تمنح نفسها للضابط الفرنسي بكامل رغبتها (الدقيقة: *39:40*)، وتُفضّل العيش معه على أن تعود إلى أهالي القرية الذين كانوا يظنونها ميتة. والمفارقة في علاقة *وريدة* بالضابط تتمثل في صدها له في البداية؛ لأنه غير مختون، لا بسبب وازع ديني أو أخلاقي؛ حيث نسمعها تجيبه حين يسألها لماذا لا ترغبين في إتمام العلاقة بقولها: لأنك لست مختونا (الدقيقة *40:00*). بالإضافة إلى ذلك، نشاهد في الماخور مشهدا لمجموعة من الرجال والنساء، يمارسون علاقاتهم في مكان واحد دون ساتر من الخجل.

3. الخوف في مدينة الجزائر:

ممّا لا شكّ فيه أنّ فضاء مدينة الجزائر يعدّ من أكثر الأفضية ظهورا في الأفلام الجزائرية، لخصوصية هذا الفضاء العمرانية وحمولته التاريخية، وسلطته الجيوسياسية؛ حيث شهد تصوير العديد من الأفلام تحت إدارة مخرجين جزائريين وأجانب، ركّز معظمهم

[1] أحمد القاسمي، التقبل السينمائي للقص الأدبي، مرجع سابق، ص: 354.

على البعد الجغرافي، في حين ركّز آخرون على خصوصية المدينة بما هي عاصمة البلاد والفضاء الأكثر مواءمة لتصوير الأحداث الدرامية المعقدة، ولا يختلف الأمر عند الروائيين الذين يجعلون من العاصمة فضاء لأحداث رواياتهم حتى وإن كانوا روائيين من خارج العاصمة، إلا أن جاذبية الفضاء تجعلهم يؤطرون رواياتهم داخل الفضاء العاصمي، وذلك ما نجده في رواية «موريتوري» لـ*ياسمينة خضرا*؛ حيث كانت الجزائر العاصمة بأحيائها وشوارعها فضاءً روائيا لأحداث تحقيق المفتش *لوب* في قضية *صابرينة غول*، وكذلك فعل المخرج *عكاشة تويتا* حين صور الفيلم المقتبس من الرواية؛ إذ جال بكاميرته في أحياء العاصمة واستحضر أسماء تلك الأحياء على ألسنة الممثلين.

لقد صوّر المخرج *عكاشة تويتا* العاصمة ِكفضاء دستوبي مشحون بالخوف والقلق، من خلال رصده لأحداث تحقيق المفتش *لوب* في قضية اختطاف *صابرينة غول*؛ أين تجري أحداث الفيلم ضمن إطار زماني محدّد بالعشرية السوداء، ومن المعلوم أن تلك المرحلة قد شهدت كثيرا من الأحداث الدامية التي زرعت في قلوب الجزائريين الرعب والشّك الدائم، والتساؤل حول من هو المتسبب في هذه الفوضى. هذا التساؤل هو نفسه الذي حاول *عكاشة تويتا* معالجته في فيلمه، فاقتحم عالما ديستوبيا مشحونا بالأحداث الدرامية.

1.3 . الحرب:

تُعدّ الحرب من أكثر الملامح تجسيدا للمجتمع الديستوبي، بما هي سبب لكثير من الكوارث التي تميز هذا المجتمع كالاستبداد والموت والفقر والتهجير والخوف، ولم يكن مجتمع العاصمة في فيلم «موريتوري» استثناءً، فأحداثه تقع ضمن سنوات كانت البلد تمر خلالها بحرب أهلية، ولذا ركز المخرج على تقديم صورة الفرد الجزائري المسكون بالخوف من خلال مشاهد عديدة، سواء أ كان مدنيا أم عسكريّا، وهو في كلتا الصورتين ينمذج الجزائري الذي عايش تلك الحقبة وفق التصور المعروف، فهو الخائف والقلق، وهذا النموذج يمثله بشكل واضح *لوب*، الذي وإن كان في الفيلم يظهر كشخصية بوليسية إلا أن المخرج لم ينس الجانب الإنساني لديه من خلال تصوير عائلته وأصدقائه، وعلاقته بهم وخوفه عليهم وتأثره بفراقهم، فيصوّره المخرج في لحظة تأثر شديد حين وداعه لابنه الفار من جحيم المدينة إلى الصحراء الآمنة. على الرغم من وجود أماكن آمنة في الجزائر العاصمة، إلا أنّها حكر على طبقة بعينها من المجتمع، تلك الطبقة التي تمكّنت من إحاطة نفسها بسور عال من الحماية،

وعن تلك الأماكن يقول *لوب* في الدقيقة *06:30* من فيلم «موريتوري»: «حيدرة الحي المحرم الذي لم يعرف الإرهابيين وعمرها ما عرفت ريحة البارود والبومبات»، وذلك أثناء توجهه إلى حفل افتتاح قصر صهر *مالك غول*، حيث تتواجد الطبقة التي تستفيد من الحرب دون أن تتأثر بتداعياتها، والمخرج في فيلمه قدّم صورة للحرب الأهلية التي تعدّ أشدّ فتكا من حرب العدوّ الصريح، وهو بذلك يمرّر رسالة إلى مشاهدي الفيلم ليدركوا حجم المأساة التي تخلفها على المجتمع؛ فتجعل منه مجتمعا دستوبيا، إذْ «يخاطب هذا النوع من الأفلام عاطفة ووجدان المشاهد، أكثر مما يتطلب منه التحليل والتأمل لما يعرض عليه»[1]، وهذا يقودنا إلى الحديث عن مخلفات الحرب الأهلية التي تكون ذات انعكاسات سلبية على المجتمع، بما يشهده من انتشار للخوف والقلق والشك والعداوة بين الأهل، فنرى السكّان في أكثر من مشهد وهم يتربصون خطرا محدقا متمثلا في لغم أو سيارة مفخخة.

تمكّن *محمود زموري* من رصد المواقف الإنسانية إزاء الحرب، من خلال منح الشخصيات الفيلمية الفرصة للتعبير عن تلك المواقف، مثلما فعل *لينو* في الدقيقة *02:45* حين أبدى تعاطفا مع رجال الحماية المدنية الذين قتلوا بواسطة جثة مفخخة، كما منح المخرج لشخصية *الدّا عاشور* مساحة للتعبير عن موقفه من الحرب الأهلية ومخلفاتها في الدقيقة *33:00*؛ حيث يقول: «رانا في وقت غريب ما بقاوش رياس ما بقاوش انتخابات، الجهال والمرابطين هم الي راهم يحكموا»، يقدّم المخرج هذا المشهد على مقربة من البحر وفق زاوية تصوير مقربة، ليمنح اللقطة بعدا تعبيريا عميقا مرتبطا بدلالة البحر الذي هو حدّ البلد؛ حيث لا يوجد بعده مكان يمكن اللجوء إليه إلاّ إذا كان خارج هذا الفضاء الديستوبي المثقل بتبعات الحرب، وعلى الرغم من كون هذا المشهد جاء تجريديا ببعده المفصول عن واقعية الفيلم، إلاّ أنّ تبدو شخصية *الدّا عاشور* كأنما هي شخصية خيالية ابتكرتها مخيلة *لوب*، إلا أنّ ما جاء على لسانها ذو أبعاد مهمة في تكوين دلالة الفيلم العامة، إذا يمكن للمخرج أن «يبتكر عالما افتراضيا مشتقا من الواقع وموازٍ له ممكنٌ تحقيقه»[2]، حتى وإن كان يبدو بعيدا عنه،

[1] مجموعة من المؤلفين: الرواية الجزائرية والسينما، الجزائر، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2015، ص: 71.

[2] حنان عقل ونجاح غربي: أدب المدن الفاسدة يجتاح الرواية العربية-الأدب العربي من قتامة الواقع إلى خراب الديستوبيا، جريدة العرب، ركن الثقافة، ع: 10531، الخميس 2017/02/02، ص: 15.

بخاصة بوجود تلك الشخصية التي يكثر ظهورها في الدراما والسينما الجزائريتين؛ أي شخصية العجوز الحكيم المقيم بمحاذاة البحر ممضيا وقته مستغرقا في تأمله.

يظهر الخوف من الحرب في فيلم «الأفيون والعصا»، حين يطلّ الطبيب البشير لزرق من علياء شرفته على الشارع، فيبصر الجنود الفرنسيين وهم يضربون المسبل الذي كان في شقته منذ قليل، في محاولة منهم لاستجوابه أين كان، وانطلاقا من هذا الحدث يقرر البشير الهرب من المدينة واللجوء إلى القرية (الدقيقة *04:00*).

2.3 . الخروج عن القانون:

من أكثر الصفات الملازمة للمجتمع الديستوبي عدم خضوع أهله للأعراف والقوانين، وتمرّدهم الدّائم على ذلك، وإمعانهم في الإتيان بما يضادّ تلك الأعراف، بل قد يصل بهم الأمر بعد خرقها إلى الاستهزاء بها، وكثيرا ما عمد عكاشة تويتا مخرج «موريتوري» إلى رصد مثل هذه الظواهر في فيلمه، ومن ذلك ما نشاهده في (الدقيقة *16:35*) حين يسحب حارس الملهى لوب من ذراعه آمرا إياه بالانصراف، رغم أنه رجل قانون بصدد التحقيق في قضية اختفاء صابرينة داخل ذلك المكان.

ولعل أكثر المشاهد التي جسد من خلالها المخرج سمة الخروج عن القانون حين صوّر حفل افتتاح قصر صهر مالك غول؛ حيث يوجد أكبر تجمع لرجال المال الفاسد والسياسيين الواقعين تحت سلطة ذلك المال، ويعد ذلك المشهد بلقطاته المتتابعة «من أبلغ المشاهد في الفيلم نتيجة لثرائه الشديد بصريا وسمعيا، فمن خلال تلك اللقطات المتعاقبة، والتي تتغير فيها العناصر الصوتية مع تغير الصورة، يعطي المخرج صورة شديدة الحيوية عن المكان»[1] الديستوبي الذي يقفز المتواجدون فيه على القانون، فيخرقونه رغم أن واجبهم في الحقيقة يفرض عليهم الحفاظ على ذلك القانون ورعايته حتى يتمّ تطبيقه.

إن المجتمع الديستوبي بما هو مجتمع فاسد يكون أفراده في قطيعة مع قضاياهم الهامة، ويركّزون اهتمامهم على الأفعال الخالية من أي التزام أخلاقي، مفضلين مصالحهم الضيقة على المصلحة العامة التي فيها نفع العامة؛ إذ إن المتوقع من أهل البلد الواقع تحت وطأة الحرب أن يسعوا في إصلاح حاله، لكن عكاشة تويتا وقبله ياسمينة خضرا صوّرا مدينة الجزائر

[1] سلمى مبارك، النص والصورة، السينما و الأدب في ملتقى الطرق، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015، ص: 108.

مرتعا لذلك النوع من الأشخاص المحسوبين على النظام إلا أنّهم يسعون في خرابه؛ إذ يعيشون لا مبالاة بكلّ ما له صلة بأمن البلد وكأن الأمر لا يعنيهم. فيقف لوب على كلّ ذلك بدهشة وخوف كبيرين يجعلانه يسرد الأحداث من كون فضائها مجتمعا ديستوبيا أين «يصبح التعايش مستحيلا، تتوالد في هذه الأجواء البسيكودرامية الخوف المقرون بالعزلة والانطوائية وحتى العدائية»[1].

[1] عبد الغني بومعزة: إطلالة على السينما، قراءات نقدية سينمائية، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012، ص: 24.

ثانيا: تفاعل الحدث الدرامي مع الفضاء:

يتمّ تقديم المكان بكونه الحقيقة الثابتة في السينما؛ لأنّه عنصر أساسي لا يمكن الاستغناء عنه على مستوى الفيلم أو على مستوى المشهد أو اللّقطة السينمائية التي لا يمكن تفريغها من محتواها المكاني، فالشّخصيات تظلّ دوما موجودة في مكان تشغل حيزا منه. ولذلك لا يمكن اعتبار المكان مجرد إطار للحدث السينمائي، بل يمكن عدُّه بمثابة الطاقة المحركة للشخصيات وبنيتها الفاعلة، التي تحيل إلى المجتمع الذي تعيش فيه، والبيئة التي تتصارع للبقاء ضمنها، أو البعد عنها واقعيا وفنيّا.

تتمثّل خصوصية المكان في السينما في مقدرته الفائقة على نقل مكان الحدث السينمائي بكل ما يتوفر فيه من عناصر، سواء أ كانت أشياءَ ساكنةً كالبيوت والأثاث، أم متحركة كالسيارات، ومقدرتها على نقل ذلك من زاوية ساكنة أو متحرّكة؛ أي من زاوية المتوقّف أو الرّاجل المتحرّك أو الرّاكب المتحرّك، ويشكّل المكان عنصرا هامّا في الفنون بعامة، وفي الفنّ السينمائي بشكل خاص. وبما أنّ الفنّ السينمائي يعتمد على عنصري الزمان والمكان، فهو أقرب إلى الحقيقة والواقع؛ لأنّه بفضل هذين العنصرين اللّذين يمكن اعتبارهما رافدين أساسيين للوعي الإنساني تحقق السينما أثرها اللازم في المشاهد.

1. المكان الثّابت والمتحوّل:

تعدّ قرية الزيتونة في فيلم «شرف القبيلة» مثالا للمكان الذي تمّ توظيفه باعتباره محرّكا للحدث الدرامي، و«سواء أكانت انعكاسا أم انزياحا هي قبل كل شيء عالَم من الكلام»[1]، تمّ تحويله إلى فضاء حقيقي بالاستعانة بالرؤية الإخراجية للمخرج ومهندس الديكور ومدير التصوير؛ حيث قدّمها *محمود زموري* بشكل فعّال في الفيلم، من خلال التأثير الذي تمارسه القرية بكل مكوناتها على القرويين. وفضاء القرية من أكثر الأفضية التي استهوت المخرجين الجزائريين لتصوير أفلامهم ضمنها، بخاصة الأفلام الثورية، نظرا للدور الفعّال الذي قدّمته المناطق الريفية والقرى من خدمات جليلة للثورة والثوّار، غير أنّ الزيتونة قرية لا تبدو كباقي القرى الجزائرية التي خاضت معترك الثورة، فالمحتل كان على

[1] جان إيف تادييه : الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، ط1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص: 101.

مقربة من القرويين، لكنهم لم يفكروا يوما في مواجهته، أو الثورة ضدّه، بل كانوا منعزلين عنه راضين بسيطرته عليهم.

لقد ركز المخرج على تقديم صورة الفرنسي في الفيلم من خلال مشاهد عديدة، سواء أ كان الفرنسي المدني أو العسكري، وهو في كلتا الصورتين ينمذج الفرنسي وفق التصور المعروف، فهو المستبد والمتحكم في أصحاب الأرض كأنما هو صاحب الأرض الحقيقي، وهذا النموذج يمثله بشكل واضح *مارسيال* الذي يملك بيتا فخما يقع على هضبة عالية تشرف على القرية، يمضي وقته في مراقبة العُمّال الجزائريين الذين يشتغلون في أرضه (الدقيقة: *11:00*)، أو في الصيد (الدقيقة: *17:00*)، ويصل به الأمر إلى تكليف ابنته المختلة بمراقبة العمّال، فتقوم بنهرهم والصراخ في وجوههم ليعملوا، (الدقيقة: *29:30*).

أما إذا جئنا إلى الفرنسي العسكري، فنجد *محمود زموري* ركز على شخصية الضابط ومنحه مساحة هامة في الفيلم، وقدم من خلاله صورة الفرنسي المؤدي لدوره على أكمل وجه، فهو الذي يحكم خناق الشعب بيد من حديد في قفاز من حرير، عندما يسيطر على المنطقة بفضل جنوده المنتشرين، الذين يراقبون الأهالي ويحرصون على قمع أي تجاوز، (الدقيقة: *44:30*) وفي الآن ذاته يُظهر للأهالي الذين لا يبدو عليهم الاهتمام بالقضية الوطنية جانبا مشرقا من خلال توزيع العطايا والمساعدات (الدقيقة: *33:30*)، وهذا المشهد يُبيّن بساطة الطّرح؛ إذ لا يختلف اثنان في أن فرنسا حاولت شراء ذمم الجزائريين بمثل هذه التصرفات، والظّاهر أنّ المخرج كان غرضه استثارة عاطفة المشاهد من خلال تصوير الجزائري الذي يمد يده طالبا العون من الفرنسي، وغالبا ما «يخاطب هذا النوع من الأفلام عاطفة ووجدان المشاهد، أكثر مما يتطلب منه التحليل والتأمل لما يعرض عليه»[1]، والمشكلة الرّئيسة تكمن في القرية التي ألقت بظلالها على الأهالي، فهي معزولة عن كلّ مظاهر الحياة، وحتى عن أخبار البلد؛ إذ يصل الأمر بالأهالي إلى استغراب خروج الفرنسيين يوم الاستقلال، ويتساءل أحدهم: «من سيسيّر شؤون البلد الآن؟» (الدقيقة: *49:05*).

كان من واجب المخرج *محمود زموري* أن يأخذ بعين الاهتمام الدّور المكاني كبناء تحتي للأحداث الحياتية، والشّخصيات الإنسانية الموجودة في الواقع، بناءً يؤسّس عليه واقعه

[1] مجموعة من المؤلفين: الرواية الجزائرية والسينما، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص: 71.

الفني هو، سواء أكان هذا الواقع المتصل بالعمل الفني حقيقيا أم متخيّلا، كما أنّه من واجبه أن يحاكي ذلك التأثير برؤيته الخاصة؛ حيث «يبتكر عالما افتراضيا مشتقا من الواقع وموازٍ له ممكنٌ تحقيقه»[1]، وذلك حتى يضمن أن يكون نتاج عمله مقاربا للحقيقة ومتميّزا بالمصداقية، وفي الآن ذاته مستقلا بتمظهره الموافق لموضوع الفيلم، حتى يضمن أن يكون قادرا على التأثير في مشاعر المشاهد وعقله، وذلك ما يبتغيه صاحب العمل الفني ممّا يبذله من جهد إبداعي. و*محمود زموري* بتصوّره للزيتونة كان يصوّر المكان الديستوبي، الذي تأتي خصائصه مناقضة لخصائص المكان اليوتوبي أو المثالي، وإنما قدّم المخرج هذا التصور ليتناسب مع الطرح الخاص بهذا المكان الذي لا يريد أن يخرج من بوتقة جهله وفقره وتخلفه ولا الانعتاق من ربقة المحتل الذي يسيطر عليه.

يعدّ المكان مكوّنا سينمائيا متفرّدا عن بقية عناصر العمل السينمائي، له أبعاده المادية والاجتماعية والنفسيّة؛ فأبعاد المكان المادية تتمثل في هندسته المعمارية وأبعاده، بالإضافة إلى موجوداته التي يتأثر بها ويؤثر فيها، وتميزه عن بقية الأماكن الأخرى، وقد اختار *محمود زموري* للزيتونة هندسة بسيطة على غرار كل القرى الجزائرية، التي تكون بيوتها مبنية من طين وطوب، وتطلّ كل أبوابها على الساحة، التي تُصوّر مجالا حيويا يجتمع فيه الأهالي، ليمارسوا أنشطتهم الاجتماعية أو الاقتصادية، والملاحظ في هندسة الزيتونة هو وجود البيوت أسفل الرابية التي يقع عليها مبنى الثكنة العسكرية وبيت *مارسيال*، ودلائليا المكان المنخفض هو مكان غير حرّ متحكم فيه؛ إذ تسهل مراقبته والسيطرة عليه.

بالإضافة إلى الجانب المادي للمكان، نجد أن للمكان موقعا جغرافيا ذا خصوصيّة لا تتوفر في جغرافية أيّ مكان آخر، فالزيتونة قرية نائية تقع في مكان قصيّ، محاطة بالجبال والغابات، يُظهر المخرج ذلك من خلال المشهد الافتتاحي الذي رافق الجنريك؛ حيث يصوّر طريق *العجاجبي* إلى الزيتونة، ومن خلال الجنريك يمكن للمشاهد أن يكوّن فكرة عن المجال الجغرافي الذي تتواجد به القرية، الذي هو مبرّر لعزلتها وبُعدها عن الأحداث المفصلية الهامة التي تقع خارجها.

[1] حنان عقل ونجاح غربي: أدب المدن الفاسدة يجتاح الرواية العربية-الأدب العربي من قتامة الواقع إلى خراب الديستوبيا، جريدة العرب، ركن الثقافة، ع: 10531، الخميس 2017/02/02، ص: 15.

في حين يتمثّل البُعد الاجتماعي في مستوى المكان من الناحيتين الاجتماعية والثقافية، والعلاقات التي ينشئها بصفته التاريخية والاجتماعية بين قاطنيه، لا يشير الفيلم إلى أن أهل الزيتونة قد قدِموا من الوادي السعيد، كما فعل *رشيد ميموني* في روايته، فنجده يشير إلى ذلك في أكثر من موضع، من ذلك «اعتقد أسلافنا أن باستطاعتهم بقوة التشبث بالعمل، إعادة إنشاء واد جديد سعيد»[1]؛ إذ اكتفى المخرج بالزيتونة كفضاء للصراع الدرامي داخل العمل، ويتمثل البعد النفسي في تأثيره على الموجودين فيه، وموقفهم النفسي منه، فيصل تعلق الأهالي ببلدتهم إلى درجة رفضهم التغيير الذي جاء به *عمر المبروك*، المتضمن تحويل قريتهم القديمة إلى قرية نموذجية بمعطيات حديثة تتماشى مع العصر الجديد الذي عرفته البلاد بعد الاستقلال. لذا أعلن فيهم: «سأجرف كل البيوت التي في الأعلى والتي في الأسفل، كي أنصب مكانها عمارات عالية مستقيمة الأضلاع، ذات واجهات أكثر بياضا، من الأجزاء الحميمة لنسائكم، وستسكنون الواحد فوق الآخر، وتدفعون كراء أغلى من ابتسامة طفلكم الأول»[2]، ويحدث ذلك بالفعل، فيقوم المخرج بإقامة ديكور قرية حديثة غير القرية الأولى، تظهر خلاله بنايات حديثة، ومرافق عصرية وأعمدة إنارة كهربائية.

قرية الزيتونة قبل التحديث وبعده

ثازغا أو *الربوة المنسية* في فيلم «الربوة المنسية» هي الأخرى مكان ثابت يرفض التحوّل، يشهد صراعا دراميا عنيفا بين الشخصيّات إلاّ أنّها تبقى فضاء مؤطرا للأحداث ومساهمة في تفعيله دون أن يجعلها المخرج تتحوّل من وضع إلى آخر، ونحن هنا لا نقصد بالتحوّل التطوّر الذي يمسّ بنية القرية ومعالمها كما حدث لقرية الزيتونة التي تمّ تحويلها إلى قرية عصرية، بل نقصد مساهمتها في تجسيد الأبعاد النفسية للشخصيات داخل العمل السينمائي. وقد تفطّن *عبد الرحمن بوقرموح* إلى هذه المعادلة فجعل من قرية ثازغا مكانا منسيا ويدفع قاطنيه إلى

---

[1] *Rachid Mimouni, L'honneur de la tribu, p 42.*

[2] *Ibid, p 104.*

أن يَنسوا ويُنسوا، ذلك لأنّ «المكان لا يتوقف على المستوى الحسي، إنما يتغلغل عميقا في الكائن الإنساني حافرا مسارات وأخاديد غائرة في مستويات الذات المختلفة ليصبح جزءا صميما منها، ذلك أن المكان هو الفسحة/ الحيز الذي يحتضن عمليات التفاعل بين الأنا والعالم، من خلاله نتكلّم وعبره نرى العالم»[1].

ولذا فإنّ الأماكن لا تتغيّر من تلقاء أنفسها بل تغيّرها الشخصيّات الفاعلة، وقد صوّرت السّينما كثيرا من الأماكن التي تحوّلت على أيدي الشخصيات، نحو الأفضل إذا كانت الشخصيات إيجابية، ونحو الأسوأ إذا كانت الشخصيات سلبية، والمقصود بالإيجابية والسلبية تلك المعايير التي تتحكم في الشخصيات فتجعلها فاعلة أو مفعولا بها، كما هي الحال مع شخصيات «الرّبوة المنسية»، التي بدل أن تؤثر في المكان، أثّر المكان فيها، فكما نُسِيَ المكان تمّ نسيان الشخصيات وتهميشها، والمكان الذي يمثّل نموذج النسيان المتعمّد في «الربوة المنسية» هو تاعساست، تلك الغرفة المطلة على القرية والتي كانت تتخذها جماعة مقران ملاذا لها للتجمع ومراقبة تحركات الأهالي في القرية، وبترك الشخصيات لـ تاعساست تشتت شملهم. فيتلاشى ضحك الطفولة ونشوتها، مع ضياع حلم الأبطال الثلاثة بإعادة افتتاح مقرّ تجمعهم، وهو المكان المشرف على شبابهم ورمز للماضي الذي يكافحون من أجل نسيانه؛ حيث يبدو أنّ المجموعة الصغيرة ترفض الدخول إلى عالم البالغين المتخلّف بسبب التقاليد.

حرص المخرج عبد الرحمن بوقرموح على اختيار فضاء داخلي مناسب ليطابق تاعساست التي وصفها مولود معمري في روايته، فهي تقع في مكان عالٍ من البيت التقليدي، وبها نافذة مطلة على القرية، في دلالة واضحة على علو منزلة المثقّف وانفتاحه على العالم المحيط به، كما حرص أن يجعل من تاعساست نموذجا لغرفة إنسان مثقّف، فجعل ديكورها دالا على ذلك؛ إذ بإمكان المشاهد أن يرى مكتبا وكرسيا ومجموعة من الكتب الموضوعة على الرفّ.

[1] رولان بورنوف وآخرون: معضلات الفضاء، تر: عبد الرحيم حزل، عن مؤلف الفضاء الروائي، ط1، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، 2002، ص: 104.

مقران يطل من نافذة تاعساست.

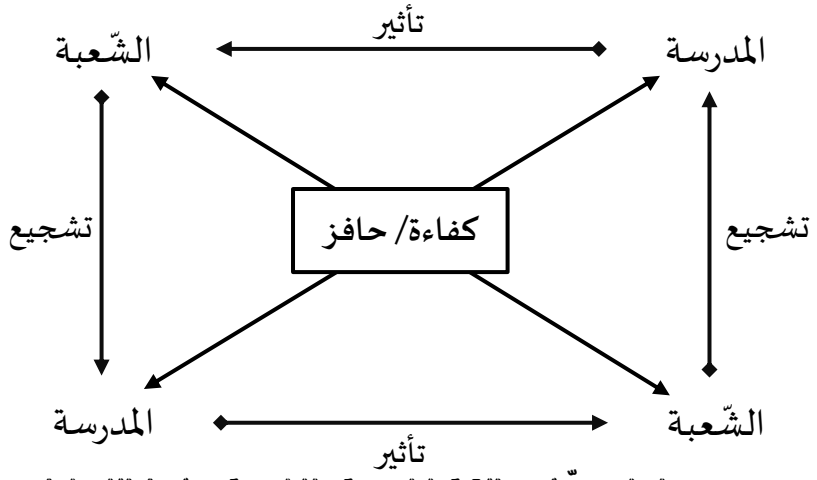
ظلّت تاعساست فضاء ثابتا، بل لعلّها مثّلت في بعض الأحيان رمز السلبية؛ إذ إنّها كانت مثلها مثل أيّ مكان آخر في الفيلم أفضية ثابتة، تنقل صورة نمطية للمنزل الأمازيغي التقليدي، بديكوره الذي يحيل على نمط الحياة في المجتمع الأمازيغي/ القبائلي، الذي يحرص كلّ أفراده على أن يكونوا نماذج متطابقة للنموذج الأوّل، فكلّ امرأة من النساء تمثّل في البيت «*tiguejdit** مشكّلةً مع الرجل ركائز هذا البيت ومثبّت سقفه، ويرمز إلى هذا الأخير بمسمى *asalas**»[1]، وقد كان المخرج بتركيزه على الأبعاد الثقافية في فيلمه يبتعد عن الموضوعة الرئيسة التي من أجلها كتب مولود معمري روايته «الربوة المنسية».

في الوقت الذي نجد فيه كريستوف روجيا مخرج فيلم «طفل الشعبة» قد عمل على تقديم صورة حيوية لحيّ الشّعبة القصديري، فهو مكان متحوّل يشهد تغيّرات كثيرة على مستوى بِنيته الاجتماعية والنفسيّة، من خلال احتوائه مجموعةً من الشخصيّات الفاعلة يأتي على رأسها عمر الذي تمكّن المخرج من أن يُظهِرَه في أغلب كادرات الفيلم، ومع جلّ شخصياته سواء أ تعلّق الأمر بعائلته أو أصدقائه أو زملائه في المدرسة، لكن يظلّ فضاء حي الشعبة القصديري أكثر الأفضية تأثيرا في شخصية عمر، بما قدّم له من حوافز جعلت منه ينتفض على وضعه محاولا إحداث تغيير جذري في نمط الحياة الذي اعتاده سكان الشعبة من الاكتفاء بحياة الظلّ، من خلال البرهنة على أنّه لا يقّل كفاءة عن أبناء الفرنسيين أنفسهم.

* تعني هذه الكلمة السارية الخشبية التي تثبت بشكل عمودي في الأرض وصولا إلى السقف من أجل مساندة العوارض الأفقية في رفعه وترمز للمرأة.

* تعني هذه الكلمة العارضة الخشبية التي توضع بشكل أفقي لرفع سقف البيت وترمز للرجل.

[1] *Camille Lacoste Dujardin, La vaillance des femmes, les relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie, éd la découverte, Paris 2008, p20.*



مربع عاملي يبيّن علاقة المدرسة بالشعبة من خلال شخصية عمر

من خلال تحليلنا للمربع العاملي المتعلّق بتأثير كل من فضاء المدرسة وفضاء الشّعبة في عمر، نجد أن فضاء الشعبة شكّل حافزا لـ عمر من أجل التخلّص من الوضع الذي كان يعانيه أغلب سكان الشعبة والمتمثّل في الأمية والخوف من مواجهة الآخر الذي كانوا يرونه أكبر من أن يواجهوه أو أن يعدّوا أنفسهم ندّا له؛ حيث كان والده يحفّزه على تعلم الفرنسية وينهاه عن ممارسة أيّ نشاط غير التعلّم، بالإضافة إلى أن تأمّل الوضع العام لفضاء الشعبة الفوضوي والحال المزرية لساكنته جعل عمر يفكّر في أخذ عملية التعلم على محمل الجد وإيلائها جهده ووقته، حتى يتمكّن من الانعتاق من ربقة الوضع المزري الذي كان مكبّلا فيه هو وبقية سكان الشعبة.

ومن أكثر المواقف التي ركّز المخرج على تصويرها، حادثة اقتحام الشرطة للشعبة بحثا عن السعيد الذي كان يملك قصابة غير شرعية في الشعبة، وقد كان عمر هو دليل الشرطة؛ إذ رأى ذلك عملا يقوم به مواطن صالح من أجل مصلحة الوطن الذي ينتمي إليه، فالشعبة بالنسبة إليه لم تكن الوطن الذي يحلم به، فحلمه كان مركّزا على الحياة في حي شبيه بالأحياء التي يقطنها الفرنسيون الذين يرى نفسه ندا لهم، فغالبا ما «تتسم صورة قاطني العشوائيات بأنها سلبية في مجملها، حيث تتميّز بأنها نرجسية وتمجيدية ومضطهدة واكتئابية وعدوانية

وقلقة وجنسية ومغيبة وضد النظام»[1]، وذلك ما نراه مجسّدا في مشاهد الفيلم المتلاحقة المصوّرة في ذلك الحي القصديري.

وقد مكن ذلك التأثير المكتسب بفضل العلم الذي كان يحصّله عمر في المدرسة الفرنسية من أن يعلن تمرّده على الوضع العام في حيه ويطالب والده بالانتقال من العيش فيه إلى العيش في حي آخر يضمن لهم حياة كريمة ونظيفة ومنظمة، وذلك ما كان؛ حيث صوّر المخرج عملية الترحيل التي قام بها ساكنة الحي تباعا والتي كانت آخرها رحلة بوزيد والد عمر وعائلته، الذي هدم بيته القصديري قبل المغادرة في حركة دالة على إحداث القطيعة مع ذلك الفضاء الذي كان هو نفسه حافزا للتغيير.

بوزيد يحطم البيت القصديري

2. مركزية المكان في الفيلم:

يشكل المكان أحد أهم العناصر الأساسية في الفيلم، ونقصد به أماكن الأحداث وكيفية عرضها من خلال التأطير *cadrage*، وعن طريقه يتم توزيع الشخصيات الفيلمية، بحسب ما هو مكتوب في السيناريو وحسب ظهورها في المشاهد تبعا للوظيفة التي يمنحها المخرج لها، وعن طريق المكان يمكن معرفة حدود الصراع الدرامي المتصاعد في الفيلم. فكلما منح المخرج لشخصية فيلمية مساحة كبرى من الحيز المكاني، دلّ هذا على أنّها الأكثر قوة من نظيرتها التي لم يمنح لها إلاّ حيزا صغيرا، كما أنّه إذا تمّ الجمع بين شخصيتين داخل مكان ضيق، فغالبا ما يدلّ الأمر على تقاربهما العلائقي، أما إذا حدث العكس، فإن ذلك يوحي باقتراب الصراع بينهما أو أنّه على وشك الوقوع بالفعل.

[1] طلعت حكيم: علم النفس الإعلامي، رؤى معاصرة ودراسات تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 2018، ص: 117.

يستعمل المكان في السينما كتأطير خلفي للشخصيات ومشيرا إليها وإلى مستواها الفكري والمادي، ولعلّ ذلك يبرز من خلال نوعَيْ الفضاء المستخدمين في التصوير، ونقصد بهما الفضاء الطبيعي وفضاء الأستوديو، كما يبرز أيضا من خلال المكان الخارجي والمكان الداخلي. ولذا تعدّ السينما من أبرز الفنون التي تتجلى فيها أهمية المكان، كما أن في طبيعة السينما المعتمدة أساسا على الكاميرا كأداة مصورة للواقع والأحداث، ما يفرض هذه الأهمية، بحيث يستحيل تصور فيلم سينمائي بمعزل عن المكان. ولهذه الأهمية القدرة على أن توفر إمكانات كبرى وآفاق أرحب للإبداع والتخييل، كما أنّها تلقي على المخرج تبعات كبرى حول ضرورة التعامل الحريص مع اختيار المكان واستثماره في التصوير.

هذا وقد تمكنت النماذج السينمائية موضوع دراستنا من تحقيق قدر كبير من التميز في استثمار المكان سينمائيا؛ حيث تمكن ثلّة من المخرجين من ضبط زاوية النظر الإبداعية، فأنتجوا إبداعات سينمائية هامة. وهنا يمكننا الإشارة إلى ما قدّمه تعامل كل من *عبد الرحمن بوقرموح* في فيلم «الربوة المنسية»، و*أحمد راشدي* من خلال «الأفيون والعصا» مع الطبيعة الجبلية لمنطقة القبائل، ونقلهما لأحداث الفيلمين اعتمادا على ما في تلك المنطقة من خصائص مكانية ساهمت بشكل بارز في تأطير الأحداث وتطوير حبكتها الدرامية.

ولأنّ المكان جزء من الحدث موجود دائما بحيث يستحيل الاستغناء عنه، فالإنسان مهما كانت حركته لا يتحرك في الفراغ، والإحساس الجمالي لا ينبع إلاّ من وجود الجسد الإنساني داخل إطار مكاني، فإن أيّ لقطة لا بدّ أن تدور في المكان، حتى لو كانت لقطة لوجه ممثل أو ممثلة؛ لأنّ ذلك يمنحها بعدا دراميا مؤثرا في المتلقي.

ولأن المكان يكتسب أهميته في الفيلم من خلال مركزيته في احتواء الأحداث، لذا فإنّ أوّل ما يقدم عليه المخرج بعد قراءة السيناريو هو البحث عن الأماكن التي بإمكانها أن تكون أفضية لتصوير الفيلم، وعليه نجد أنّ المخرج يوظف المكان في السينما على عدة مستويات، منها الدرامي، والأيديولوجي، والتشكيلي؛ حيث يشد المكان الذي يتم التصوير فيه المشاهد، ويجعله يشعر بمدى واقعية العمل الذي يشاهده إن كان واقعيا، أو عجائبيته إن كان الفيلم

فنطازيا، لذا تأخذ عملية اختيار المناظر وتجهيز الديكورات وقتا طويلا قبل الشروع في عملية التصوير.

1.2. المستوى الدرامي:

بالنسبة للمستوى الدرامي يقوم المخرج قبل التصوير بالبحث عن المكان الذي يمكن أن يكون ذا تأثيرات درامية، من تشويق ومفارقة ومفاجأة وانقلاب درامي وتمويه، فتغير الخلفية التي تتحرك فيها الشخصيات، بالإضافة إلى محتويات الصورة الموجودة في الكادر، كل ذلك يشارك في خلق هذه التأثيرات الدرامية، وتعدّ المدينة فضاءً مناسبا لاستيعاب المستوى الدرامي، بما هي فضاءٌ واسع ومتعدّد المكونات، بإمكان المخرج أن يجد فيه حريةً أكبر لخلق الأجواء الدرامية المثيرة، بخاصة ما تعلق بالمطاردة والاختباء، ونصب الكمائن وحدوث الاصطدامات وسط الحركة المرورية، وسنتناول في هذا العنصر مدينتين تمّ استغلال أفضيتهما لتقديم الإثارة هما مدينة الجزائر العاصمة في فيلم «موريتوري»، ومدينة تل أبيب في فيلم «الصدمة».

ثم إنّ توظيف المكان لتحقيق التأثير الدرامي المطلوب يتطلب من المخرج أن يقوم باختيار المكان بعناية فائقة، سواء أكان هذا الاختيار لأماكن موجودة في الطبيعة أو تم بناؤها خصيصا من أجل هذا الغرض. وعلى سبيل المثال، في فيلم «حياة أو موت»* استغل المخرج كمال الشيخ المكان، وهو شوارع القاهرة في الخمسينيات، في خلق جو درامي مفعم بالتشويق، وتمكن في الوقت نفسه بمهارة واضحة من جعل هذا الفيلم سجلا حقيقيا يمكن الرجوع إليه لشوارع القاهرة في ذلك الوقت، والحال نفسها تنطبق على فيلم «موريتوري»؛ حيث اختار عكاشة تويتا بعناية مناظر فيلمه وأماكن التصوير، حتى وإن غابت التسميات عن تلك الأماكن مع استثناءات قليلة ورد ذكرها على لسان لوب كحيدرة، تبقى بقية الأماكن أماكن لاستيعاب الأحداث، حتى يبدو أن المخرج قد تحفّظ على ذكر أسمائها حفاظا على الخصوصية التاريخية لتلك الأماكن، وتجنّبا لمأزق المقارنة بين الواقعي والسينمائي، إلى درجة أن المشاهد بإمكانه أن يلاحظ أنّ المخرج كان يتعمد إخفاء المعالم البارزة في الأماكن والشوارع التي يصور

* حياة أو موت هو فيلم مصري عرض عام 1954 ، بطولة عماد حمدي ومديحة يسري، ومن إخراج كمال الشيخ.

بها، كساحة رياض الفتح التي لم يصوّر المخرج إلا الجزء السفلي من مقام الشهيد، أو الشوارع الرئيسة التي كان يتجنب تصوير أشهر بناياتها أو لافتات محلاتها.

ساحة رياض الفتح

أحد شوارع العاصمة

2.2. المستوى الإيديولوجي:

تتحول الأفكار الإيديولوجية إلى رسائل ذات دلالة بين الأفراد، تنتقل بوسائل الاتصال المختلفة، ومنها السينما، وتتحول هذه الرموز *symboles* أو الرسائل المشفرة *codes* إلى إشارات وعلامات دالة *signifiers* على معنى كامن داخلها من الناحية الفكرية، وتشترك الصورة السينمائية بوصفها علامة تشترك مع باقي العلامات (أو الرموز) من الصور الأخرى في حمل الشفرات الكامنة وراء معنى الصورة من المخرج إلى المتفرج المتلقي، ولكنها تحمل في طياتها مضامين أعمق تشكل معانٍ على عدة مستويات من التلقي.

نجد أن فيلم «الصدمة»، للمخرج *زياد دويري*، يحمل كثيرا من الرموز الفكرية والسياسية، ففي الدقيقة الخامسة من الفيلم يقدّم المخرج صورة بانورامية متحركة لمدينة تل أبيب، فيظهر ما وصلت إليه من تطور في العمارة من خلال المباني العالية، وحركة مزدحمة من خلال الطرقات الكثيرة المليئة بالسيارات، وفي هذه الصورة إشارة إلى ما بلغته تل أبيب من تطور وازدهار على أيدي المحتل، الذي احتضن *أمين جعفري* ووفر له كل الإمكانات

ليصبح طبيبا ناجحا، إن اختيار مثل هذا المنظر لم يكن عشوائيا، بل كان ذا رسالة إيديولوجية مبطنة؛ إذ لا تخلو تل أبيب من الأماكن الفقيرة أو القذرة التي كان بإمكان كاميرا المخرج أن تلتقطها، إلاّ أنّه فضّل الأماكن العصرية التي توحي بالحضارة.

ويفعل الأمر نفسه حين يطل أمين جعفري من شرفة مقصف المستشفى بعد أن سمع دوي الانفجار، فيكشف المخرج عن فضاء حضاري، هو الفضاء الذي منح لـ أمين الفرصة ليقف في ذلك المكان الشاهق ويطل على تل أبيب من علٍ.

منظر عام لتل أبيب

يقدم المخرج نفسه صورة ضدية في الفيلم للمدينة العربية، من خلال تصويره مدينة نابلس بشكل يوحي بأنها مدينة مليئة بالخراب، وهي المدينة التي كانت في الرواية بيت لحم، غير أن المخرج كان له تصوّر آخر جعله يختار مدينة نابلس ليصوّر فيها المشاهد الخاصة بالتحاق أمين ببيت أخته باحثا عن الدوافع التي جعلت زوجته سهام تقْدم على العملية الاستشهادية.

يمكننا أن نشاهد في نابلس البيوت العتيقة والمساجد والكنائس والحواري الضيقة وآثار البيوت المهدمة، وهي العلامات الدالة على الأصالة والعراقة، رغم أن المخرج لم يقدّمها بالشكل اللائق، فأغلب المشاهد أخذت لتلك الأماكن في المساء مما يمنح المشاهد انطباعا غير جيد عنها؛ حيث يغلب على المناظر العتمةُ والألوان القاتمة كالبني والرمادي والأسود، وهذا ما يمكننا ملاحظته من خلال المشاهد التي صوّرت في المسجد والكنيسة وحتى في شوارع نابلس كما هو موضح في الصور أدناه.

أمين في نابلس

3.2. المستوى التشكيلي:

يهتم مخرجو الأفلام السينمائية بالمستوى التشكيلي للأفضية المستخدمة في تصوير المشاهد؛ لأنّ فنون التّصوير والعمارة تعدّ أشكالا فنية مكانية، ذلك لأنها تعدّ كتلة في الفراغ، كما أنّها لا تتغيّر بين لحظةٍ وأخرى، غير أن الفيلم بإمكانه خلق سلسلة من الصور التي تتميز بالتغير اللحظي رغم أنها مكانية، فهو يعتمد على البعدين، الزماني والمكاني. وعليه فإن الصورة الفيلمية تجذب انتباهنا إلى ما فيها من عناصر تركيبية شكلية أكثر مما يفعل العالم الذي نراه حولنا، رغم أننا نرى الصور ثنائية الأبعاد في الفيلم ثلاثيةَ الأبعاد بفضل البعد الإدراكي للمتلقي، فكأنّما تمنح الحقيقة المصوّرة سينمائيا بعدا جماليا قادرا على شد انتباه المشاهد، وليس ذلك بغريب عن الصناعة السينمائية التي تشتغل على المؤثرات البصرية وتصحيح الألوان ومزج الموسيقى مع المشهد لجعل الصورة تبدو أكثر تأثيرا.

إضافة إلى أنّ ترتيب الأبعاد والخطوط والكتل والأحجام والأشكال والعلاقات المكانية، أثناء اختيار زوايا التصوير، ينتج صورا تمثل واقعا حقيقيا تنتمي إليه تلك الأشكال المصوّرة، كما تساهم العلاقات المكانية التي تنشأ بين الشخصيات، في فهمنا لموضوع العمل كما تساهم في خلق ردود أفعالنا لما يجرى على الشاشة. ثمّ إن المكان الذي تشغله الشخصيات؛ أيْ المساحة التي تأخذها من الشاشة والتي تسمى بالكادر، الحجم النسبي لهم وموقعهم بالنسبة للناس والأشياء، كل ذلك يجب أن يختبره المخرج مقدما. ولأن المكان متحوّل بسبب استمرار الصور في الحركة والتغير، فمن الممكن أن يوظف المخرج زوايا جديدة للكاميرا في كلّ مرة لخلق تنويعات حيوية من زوايا الرؤية، بالإضافة إلى توصيل المعلومات من خلال العلاقات المكانية المتغيرة من لقطة إلى أخرى.

ومن المهم بالنسبة للمخرج أن يوَفّق في اختياره لأماكن التصوير، التي تتناسب مع موضوع فيلمه، ففي «الربوة المنسية» وقع اختيار عبد الرحمن بوقرموح على قرية جبلية تقع في مكان وعر يبدو بعيدا عن أيّ مظهر من مظاهر الحضارة من أجل تكريس ثيمة النسيان، ومثله فعل محمود زموري حين اختار موقع تصوير «شرف القبيلة»، فجعل الأحداث تجري في مكان قصي يصعب الوصول إليه، وقد وضع المتفرج في صورة الحدث من خلال اللقطة التأسيسية التي افتتح بها جنريك الفيلم؛ حيث يتخذ العجاجبي طريقا وعرة في الجبال حتى يصل إلى الزيتونة. وإذا عدنا إلى البعد التشكيلي للقريتين المتخذتين كفضاء للتصوير في الفيلمين المذكورين سنجد أنهما تتميزان بميزات مختلفة رغم أنّ الفكرة التي خاض فيها المخرجان متقاربة إلى حدّ بعيد.

القرية / الخصائص	تازغا	الزيتونة
الموقع	في مرتفعات الجبال	في منحدرات الشعاب
المباني	حقيقية مبنية بالحجارة.	جاهزة مبنية بالطين.
الأبعاد	المباني غير متماثلة وموزعة عشوائيا بشكل تصاعدي.	المباني متماثلة وموزعة في شكل حلقة.

جدول يوضّح الفروق بين تازغا والزيتونة

ومن المهمّ أن نؤكد على كون العلاقات المكانية تتخذ أهمّيتها من خلال انتقال الكاميرا من مشهد لآخر، فالمشاهد يدرك أبعاد المكان بالكيفية التي يريدها المخرج، ولذا نلاحظ أن المخرجين يركّزون على تصوير الأبعاد الجمالية للأفضية المستخدمة في التصوير، فنجد أن المخرج في «الربوة المنسية» ركز كاميرته كثيرا على أمرين هما:

- في التصوير الخارجي: ركز على جماليات الطبيعة الجبلية.
- في التصوير الداخلي: ركّز على الديكورات التي هي شكل من أشكال الهوية الأمازيغية التي تمنح للمكان معناه.

ولأن الديكور يقدّم هوية خاصة للمكان أهمل مخرج «شرف القبيلة» تصوير الأماكن الداخلية من أجل أن تبقى قرية الزيتونة مكانا قابلا لأن يكون أيّ مكان؛ لأنّ تجسيد المخرج من خلال الصورة للواقع المكاني ينشئ لدى المتلقي إحساسا بالانغماس والمعايشة، وكأنما يتحرك داخل المشهد بكامله.

ثالثا: النسق الجمالي في الميزونسين*:

لا يكاد يخلو فيلم سينمائي من المشاهد الداخلية، والتي نقصد بها مجموع المشاهد المصوّرة في أماكن مغلقة كالغرف والبيوت والمقاهي والمستشفيات ومراكز الشرطة..، وغالبا ما يتمّ اختيار هذه الأماكن من الواقع، كأن يقوم المخرج بانتقاء الأماكن التي يراها تتلاءم وسيناريو فيلمه انطلاقا من بحثه في المحيط الذي يجده مناسبا وقصة الفيلم، فيستأجر البيوت من أصحابها أو يأخذ التراخيص بالتصوير في المؤسسات ذات الطابع العمومي أو الحكومي، في حين يختار بعض المخرجين اللّجوء إلى إنشاء منشآت خاصة بالتصوير ضمن الميزانية الإنتاجية للعمل، وعليه يتمّ تصوير المشاهد الداخلية ضمن الأستوديوهات المنشأة خصيصا للتصوير الداخلي؛ حيث إنّ المشاهد الداخلية «تتمثل في كلّ مشهد يلتقط داخل الأستوديو. مثل مشهد في غرفة صالون، بهو كبير، غرفة مكتب، أو أيّ غرفة في أيّ منزل. وهذه النوعية من المناظر تتطلب نفقات باهظة لإنشائها داخل الأستوديوهات»[1]، ويبدو أن ضعف الميزانية الإنتاجية لبعض الأفلام محلّ دراستنا هو ما حدا بمخرجيها إلى الاكتفاء بالمواقع الحقيقية كما فعل عبد الرحمن بوقرموح في «الربوة المنسية»، وقد حرص المخرج على إضفاء البعد الواقعي على عمله هو ما يجعله يبحث عن الأماكن الواقعية للتصوير كما هي الحال في فيلم «موريتوري»، الذي كانت كلّ مواقع التصوير فيه حقيقية.

ولا شكّ أن التصوير الداخلي يتطلب كثيرا من المعطيات التي تساهم في إنجاح المشهد، بداية من الإضاءة والديكور وانتهاء بتوزيع الممثلين داخل الإطار، وهو العمل الذي تتضافر من أجل إنجاحه جهود المخرج مع مدير التصوير وفني الإضاءة ومهندس الديكور وكذا السكريبت، والعمل السينمائي الناجح هو الذي يكون عبارة عن توليفة متناسقة لنتاج عمل كل طرف في الفريق.

---

* الميزونسين لفظة فرنسية mise en scene شائعة الاستخدام في مجال المسرح، وتعني إعداد المخرج للمشهد المسرحي، وانتقل استخدامها في مجال السينما على أيدي مخرجين بارزين مثل السوفييتي ميخائيل روم الذي يعتبر من أهم المخرجين السينمائيين في الحقبة السوفييتية، وهو بالإضافة الى عمله بالإخراج وكتابة السيناريو، كان من ابرز الذين اشتغلوا في مجال التنظير السينمائي.

[1] تحسن محمد صالح: أدب الفن السينمائي، ط1، الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص: 117.

بعد ظهور السينما كفنٍ من فنون العرض، وجد المخرجون الأوائل ضرورةً لاستخدام الميزونسين الّذي «يعني تنسيق وحركة الأشياء المنتقاة في علاقتها بمجال الكادر»[1] من أجل بناء اللقطة، وذلك اقتداءً بالمخرجين المسرحيين الذين يعتمدون على هذه التقنية في بناء المشهد المسرحي، ففي المسرح يعدّ الميزونسين بناءً للمشهد وفي السينما يعدّ بناءً للقطة، غير أن بينهما فرقا مُهمّا؛ فبينما يعوِّل المخرج المسرحي في بناء مشهده على خيال المتفرّج، لكن المخرج السينمائي يحاول الإلمام بكلّ مكونات اللّقطة السينمائية داخل الكادر، التي «تعتبر الوحدة البنائية للمعنى وذلك بما سبقها وما لاحقها من لقطات والتي يتشكل منها الخطاب السينمائي»[2]، ولذا يحرص على اختيار الديكور والإضاءة المناسبين، كما يحرص على توزيع الممثلين بشكل متوازن داخل الإطار.

وقد تبنّى المخرجون السينمائيون مبدأ الميزونسين السينمائي لأهميته في إدخال المُشاهد داخل الأحداث في الفيلم؛ إذ يأخذ المخرج السينمائي المُشاهدَ إلى قلب الصورة الحيّة أمامه، من النص الأدبي إلى المادة الفيلمية التي رسمها المخرج نفسه مبدئيا. وبذلك يتيح الميزونسين للمخرج فرصة للتعامل مع المهندس في مجال الشكل العام للديكور، بتوزيعاته وألوانه وأشكاله، ومع مصمم الملابس في مجال نوعية الملابس المناسبة لكلّ شخصية، ومع المصور في مجال دراسة طبيعة الضوء، وتقسيم المشاهد إلى لقطات منفصلة، ثمّ تجميعها للحصول على المادة الفيلمية الأولية التي ستصبح لاحقا فيلما.

عندما يتسلم المخرج النص الأدبي يعمل على استيعابه بمخيلته، ثم يشرع في وضع فهمه وربط مخيلته بالميزونسين الذي يعدّ من أهم الحلول البصرية في تكوين العمل السينمائي، ويبدأ المخرج المتمكن من عمله في ابتكار الصورة ووضع المشاهد وطريقة التصوير، الإضاءات، مواقع التصوير، أحاسيس الممثل المراد إيصالها للمتلقي... إلى آخره، من مهام المخرج المعقدة في بناء الصورة، ويعمل على كلّ العناصر المختلفة لتركيب الميزونسين الذي عادة ما يكتب كقاعدة باختصار شديد.

[1] أندريه تاركوفسكي: النحت في الزمن، تر: أمين صالح، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006، ص: 71.

[2] عبد الباسط الجهاني: الفيلم الروائي المغاربي، مرجع سابق، ص: 68.

1. هندسة الديكور وصناعة الدلالة:

يهتمّ صانعو العمل السينمائي بديكور العمل، الذي يُعدّ من الرّكائز الهامّة في الإنتاج، ويعتمدُ على التّنسيق وإبداع الأشكال الجميلة، كما قد يكون الديكور السينمائي من أجل جعل المنظر قبيحا أو غير جميل، مثل تصميم غرفة صغيرة أو كوخ حقير دون دهان أو دون وحدات إضاءة جيدة، فمهندس الديكور مطالب باستخدام أدواته بما يتناسب مع السيناريو المكتوب، وحسب الرؤية التي أخذها عن المخرج، ولذا لا يقتصر عمل مهندس الديكور على بناء الديكور فقط، بل يهتمّ أيضا بأبعاد الصورة السينمائية وجمالياتها، ولذا نجده مهتما بالإضاءة والتصوير وأبعاد الكادر والخلفية والأزياء وكل ما سيظهر في الصورة من أبعاد أخرى.

يُركّز صنّاع السّينما على الدّيكور، ويراهنون على دوره في نجاح العمل السينمائي، بما هو وسيلة للتّعريف بشكل غير مباشر بقصّة الفيلم وزمن أحداثه، وكلمة «ديكور *décor* هي كلمة فرنسية الأصل، يقابلها في الانجليزية، *setting/ sets*، والكلمة الفرنسية الأكثر شيوعا وشمولا؛ لأنها تشمل المناظر والأثاث والخلفيات، وعادة ما يُعنى بها التجميل الزخرف، وتثير في الذّهن بعض الصور الجمالية»[1]. وفي الفيلم يعمل المخرج بمعيّة مهندس الديكور على اختيار مكوّنات تتناسب وموضوع الفيلم، وعادة ما يكون تركيزهما على الدّيكور الداخلي؛ لأنّ «ديكور المناظر الداخلية هو الأجدر بالاهتمام، إذ إنه يعطي الحرّية الكاملة للسيناريست وللمخرج في خلق الجو المناسب للأحداث وهو في الوقت نفسه يساعد على بلورة رؤية كل منهما، لأن الدّيكور الدّاخلي بمثابة تجسيد للحالة النفسيّة للشخصيّات في الفيلم»[2]، وقد يقدّم الدّيكور دورا في العمل من خلال إحالته على واقع الشخصيّات وأمزجتها ورغباتها ومستواها الثقافي والمادي.

تتكوّن الصورة السينمائية من عديد العناصر المرئية داخل الإطار السينمائي، فهي تتميّز بالاشتراك في الوجود الزمكاني، ليصبح هذا الإطار بدوره حيّزا مكانيا لتلك العناصر

[1] كرم شبلي: الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، السعودية ، 1977، ص، 177.

[2] تحسين محمد صالح: أدب الفن السينمائي، ط1، دار الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، 2016، ص، 117.

المرئية المشاركة في تكوين اللقطة السينمائية، ويصبح الإطار بمحتواه المكاني الداخلي نموذجا للعالم الخارجي، ويعدّ الديكور من أكثر العناصر التي تساعد على نمذجة الإطار السينمائي ليصبح شبيها بالحقيقة، ويسهم في صناعة الدلالة التي تجعل المشاهد يصل إلى إدراك المعنى الذي شكّله صناع الفيلم من خلاله.

1.1 . الدّيكور التقليدي وتجسيد الهوية:

تفرِضُ الحقبةُ الزمنية التي يعالجها الفيلم سطوتَها حين يتعلّق الأمر باختيار ديكور الفيلم وملابس الممثلين ومكياجهم، وهذا ما نجده في الأفلام الثلاثة التي تناولت فترة قديمة من تاريخ الجزائر، يتعلق الأمر بكل من «الأفيون والعصا» و«الربوة المنسية» وكذا فيلم «شرف القبيلة»، بالإضافة إلى فيلم «امرأة لابني» وإن كان يعالج حقبة أحدث من الأفلام سابقة الذّكر؛ حيث اعتمد مهندسو ديكور هذه الأفلام على الديكور المستوحى من المجتمع الجزائري في الفترة الممتدة من أربعينيات إلى سبعينيات القرن العشرين، وبالتّحديد ديكور البيتين القبائلي والعاصمي، وإن كان *محمود زموري* أقلّ المخرجين اهتماما بالديكور التقليدي نظرا لكون أغلب مشاهد الفيلم كانت مشاهد خارجية، وذلك نظراً لطبيعة الفيلم التي تميلُ في بعض الأحيان إلى الكاريكاتوريّة؛ إذ يبدو أنّ التركيز على الطرح المجسد من خلال الحوار الجماعي هو ما جعل *محمود زموري* يميل إلى جمع أكبر عدد من الشخصيات الفيلمية في مشهد واحد، ولم يكن هنالك مكان أفضل من السّاحة؛ حيث تتمّ اجتماعاتهم.

وبالعودة إلى ديكور كلّ من «الأفيون والعصا» و«الربوة المنسية» و«امرأة لابني» نجد الآتي:

- **التقطيع الفيلمي للقطات من الأفيون والعصا:**

رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						شريط الصوت		
1	*02* ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	يبكي ابن فروجة بسبب الجوع في حين أن والدته وخاله	لا توجد	البشير: وش بيه الطفل يبكي؟ مريض؟ الجدة: جيعان.	صوت فرقعة الجمر.

					وجدته متحلقون حول المدفأة.			
2	03 ثا	بعيدة	جامعة	ثابتة	البشير مع عائلته يتناول القهوة.	لا توجد	البشير: هذا صوت إسماعيل البراح؟ الأم: ايه إسماعيل.	صوت إسماعيل البراح ينادي على اجتماع.
3	02 ثا	متوسطة	مقربة	متحركة زوم خلفي	يخرج أحد القرويين من كوخه بعد سماع النداء وزوجته جالسة عند الباب تخض اللبن.	لا توجد	لا يوجد.	صوت البراح.

- التحليل:

تصور الكاميرا في اللقطة الأولى بيت *لزرق* من الداخل؛ أين يجلس *البشير* مع أمه وأخته على زربية صوفية تقليدية يدوية الصنع، وبعد أن يسمع *البشير* بكاء ابن أخته يدور حوار بينه وبينها وبين والدته المنهمكة في غزل الصوف بواسطة المغزل الخشبي؛ حيث تمسك طرف الصوف وتحرّك المغزل بحركة دائرية سريعة فيلتف الصوف حول المغزل في شكل خيط رقيق، يحدث ذلك أمام المدفأة التقليدية التي تتقد داخلها نار هادئة التي هي رمز الحرب المتقدة، والتي طال لهيبها الجميع بما فيهم الأطفال، وإلى جوارها وضع زير ماء كبير، في حين كان الطفل موضوعا في مهد معلق بالسقف، يمكن أيضا أن نلاحظ الجدار المزين برسوم أمازيغية كما علقت عليه ألحفة صوفية من أجل بثّ الدفء في الغرفة، وقد اختار مهندس الديكور *محمد بوزير* اللون الأحمر بتدرجاته المختلفة واللون الأحمر هو رمز العنف والثورة.

في اللقطة الثانية يمكننا أن نرى البيت/ الكوخ بشكل أكثر وضوحا من خلال اللقطة البعيدة التي تصور *البشير* وعائلته، ويمكن للمشاهد أن يرى كل المكونات التي استخدمت في ديكور الكوخ، بداية من أقصى الغرفة أين نصب سرير عالٍ، وغالبا ما يستخدم هذا السرير لنوم كبير العائلة في أعلاه ونوم بقية الأفراد في أسفله، فهو يتكون من طابقين، إلى جواره عمود خشبي معلق بشكل أفقي لتعليق الملابس، كما يحتوي الكوخ على ركن يستخدم للطبخ

به رف للأواني ومدفأة تقليديه وزير الماء، بالإضافة إلى طاولة منخفضة تستخدم لتقديم الطعام، إن هذا النوع من البيوت الريفية يعدّ أنموذجا لكل البيوتات لا في منطقة القبائل فحسب بل في الجزائر كلها، أين يكون الكوخ مكانا للنوم والمعيشة والطبخ كما قد يحتوي ركنا مخصصا للحيوانات.

ونشاهد في اللقطة الثالثة عجوزا قروية منهمكة في خض اللبن بواسطة ثمرة القرع المجففة، والمسماة محليا ثاخسايت إيغي، وهي عبارة عن ثمر قرع كبيرة يتمّ تجفيفها من أجل استخدامها في خض الحليب الرائب وتحويله إلى لبن، يتمّ شدّ القرعة بحبال متينة تلف حولها ثم تعلق لتسهيل عملية الخض، وقد كان هذا دأب النساء الريفيات؛ إذ (اللاتي) ينهمِكن ضحىً في خض اللبن بعد أن يفرغن من حلب المواشي وإطعام أهل البيت وتنظيفه، استعدادا بعد الخض لتحضير الطعام الذي سيكون اللبن والزبدة المشتقة منه مكونين أساسيين فيه.

يظهر ديكور «الأفيون والعصا» المستخدم بشكل خاص في المشاهد الداخلية، تحديدا تلك التي صوّرت داخل الأكواخ، وتوجد مشاهد أخرى تم تصويرها في المغارة في الجبل، وفي شقة البشير بالعاصمة وأخرى صوّرت في مكتب الضابط الفرنسي، يظهر الديكور مدى تمسّك السكان المحليين بعناصر هويتهم، وحرصهم على الحفاظ على تلك المكونات البسيطة التي تدخل في صنع تفاصيل يومهم الحافل بالفجائع بسبب الوجود الفرنسي في قريتهم ثالة.

- التقطيع الفيلمي للقطات من الربوة المنسية:

رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						شريط الصوت		
1	02 ثا	متوسطة	جامعة	متحركة من اليمين إلى اليسار	يدخل مقران إلى بيت والديه ويلقي نظرة على الغرفة التي تحتوي رفوفا وضعت عليها أواني طينية وخشبية بالإضافة إلى	هادئة وحزينة	لا يوجد	لا توجد

					مشاجب علقت عليها أفرشة وملابس.			
2	03 ثا	بعيدة	بانورامية	ثابتة	مجموعة من النسوة يشكلن حلقة حول فتاة ترقص، في حين كنّ يصفقن ويغنين، وتحتوي الغرفة خزائن تضم أوان فخارية.	أهازيج.	تصفيق وغناء.	لا توجد.
3	05 ثا	متوسطة	جامعة	متحركة من اليمين إلى اليسار.	تنهمك مجموعة من النسوة في فتل الكسكس في جفان كبيرة وحولهن مجموعة من القلل الفخارية.	أهازيج.	غناء وزغاريت.	لا توجد.
4	05 ثا	مقربة	إيطالية	ثابتة	تجلس نا مالحة والدة مقران خلف النول متحدثة مع مقران وصديقه حول حمل عزي المحتمل.	لا شيء	مالحة: سيكون هناك مقران صغير.	لا توجد.

- **التحليل:**

يظهر في اللقطة الأولى البيت الأمازيغي المتمثّل في بيت عائلة مقران، وحين يدلف هذا الشاب العائد من الغربة إلى بيتهم تتحرك الكاميرا بشكل أفقي من اليمين إلى اليسار مستعرضة أهمّ موجودات البيت من أثاث منزلي داخل في تكوين ديكوره العام، فنلاحظ غلبة اللون الأبيض على الغرفة بما في ذلك طلاء جدرانها وبعض الأواني كالجرار الفخارية الكبيرة، كما يظهر جليا استخدام اللون الأحمر في تشكيل الديكور وذلك من خلال الرموز الأمازيغية المرسومة على الجدران، وهي علامات دالة بما تحمله من قيم رمزية متعلقة بهوية المكان، ومن ذلك رسم الثعبان والقمر الذي يعد مقترنا في رمزيته بالأنثى؛ إذ إن «حياة المرأة الفيزيولوجية والسيكولوجية ذات طبيعة قمرية وإيقاع قمري، فهي مرتبطة بدورة شهرية معادلة لدورة

القمر»[1]، وفي الفيلم نفسه تلقّب عزي وهي زوجة مقران بعروس القمر، وسنجدها في الفيلم تقيم في تلك الغرفة نفسها؛ حيث رسمت تلك الأشكال، ويركز المخرج على الحالات الانفعالية لـ عزي المرتبطة بزواجها وعجزها عن الإنجاب.

ويصور المخرج عرس آكلي في اللقطة الثانية مركزا على احتفال النساء بالعروس الجديدة؛ حيث شكّلن حلقة للغناء تتوسطها شابة ترقص، ويمكننا أن نلاحظ ديكور الغرفة عالية السقف المكون من مجموعة من الأواني الفخارية، كالقلل والأباريق والأقداح بالإضافة إلى الشمعدانات، كلّ ذلك مرتّب داخل رفوف مبنية في شكل قوس في الجدار، والقوس هو أحد أهم أشكال العمارة الإسلامية، وليس غريبا على المجتمع الأمازيغي تمسّكه بهويته الإسلامية من خلال تقليد فن العمارة الإسلامية في تصميم الديكور الداخلي للبيت.

يصوّر المخرج في اللّقطة الثّالثة مجموعةً من النّساء الكبيرات سنّا وهنّ يفتلن الكسكس في طقس احتفالي جماعي يرمز إلى التكاتف والتعاون بين أفراد الدّشرة، الذين يعتدّون تجمعهم بمثابة التجمع العائلي، ونرى أمام كلّ امرأة جفنة طينية أو خشبية كبيرة، بالإضافة إلى القدور والجرار الطينية التي تستخدم عادة لتفوير الكسكس المحضّر، والديكور في مثل هذه الحال ينتج قيمة رمزية دالة على الوحدة، فكما تجمع أيدي النسوة حبات الطحين ويحولنها إلى حبات كسكس محوّرة ومفتولة كذلك التجمعات الاحتفالية تجعل أهالي الدشرة مجتمعين حول بعضهم ككتلة واحدة، وسنرى في الفيلم كثيرا من التجمّعات ما بين الأهالي من أجل جمع الزيتون أو عصره أو من أجل الصيد أو حتى من أجل التسامر.

في اللقطة الرابعة، يجلس مقران مع صديقه على عتبة باب البيت منتظرين عزي لتحضر لهما القهوة، في حين يدور بينهما حديث وبين والدة مقران التي كانت منهمكة في النسج على نولٍ يبدو فيه النسيج في بداياته، إن رمزية النول الذي لم يكتمل تحيل إلى حبل عزي الذي لم يكتمل؛ إذ يصوّرها المخرج وقد مرت من أمام حماتها ووضعت القهوة أمام زوجها وصديقه

[1] فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط8، دار علاء الدين، دمشق، 2002، ص: 75.

ثمّ تمسك بطنها وتنسحب راكضة فتفهم العجوز أن ذلك إشارة إلى أن زوجة ابنها ليست حبلى كما كانت تأمل.

- التقطيع الفيلمي للقطات من امرأة لابني:

شريط الصورة						شريط الصوت		
رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
1	20 ثا	بعيدة	جامعة	متحركة من اليمين إلى اليسار	عمر والد الحسين وقدور والد فتيحة جالسان على أفرشة تقليدية في فناء بيت قدور وهما يرتديان ملابس تقليدية (القندورة البيضاء، الطربوش الأحمر، البرنوس الأبيض) يتحدثان عن المهر.	لا توجد	والد الحسين: هذا مبلغ كبير عليّ. قدور: حنا ناس بسطاء بصح كيما يقولو الزواج هو الزواج، والصوارد ماش ليّ.	لا توجد
2	42 ثا	عادية	جامعة	ثابتة	يجلس الإمام في وسط الكادر الذي هو عبارة عن غرفة جلوس، وعلى يمينه عمر وعلى شماله قدور، كما يجلس ستة رجال آخرين في الغرفة، وجميعهم يرتدون ملابس تقليدية، (عمامة، طربوش، برنوس، عباءة،	لا توجد	الإمام: بسم الله الرحمن الرحيم "فانكحوا ما طاب لكم من النساء مثنى وثلاث ورباع..." أنت يا سي قدور راك راضي باش تعطي بنتك	لا توجد.

					قندورة) متحلقين حول مائدة نحاسية مستديرة فوقها حلويات تقليدية.		لوليد سي عمر. قدور: راضي. الإمام: وانت يا سي عمر وليدك راه قابل ببنت سي قدور. عمر: انعم الشيخ انعم. الإمام والجماعة يقرؤون الفاتحة كاملة.	
3	10 ثا.	عادية	جامعة	متحركة من اليمين إلى اليسار.	فتيحة مع مجموعة من النسوة داخل حمام تقليدي، يرتدين مآزر الحمام بألوان مختلفة، ويمشين ببطء نحو غرفة الاستحمام، فتاتان على يمين فتيحة وشمالها تحملان شمعتين طويلتين، وفتاة خلفها تحمل دلوا نحاسية.	أهازيج.	غناء وزغاريت.	لا توجد.

- **التحليل:**

في اللقطة الأولى نرى المخرج وقد صوّر أول إجراء متبع في الزواج وهو الخطبة؛ حيث يتقدم عمر والد الحسين إلى قرور والد فتيحة طالبا يد ابنته لابنه، ويجلسان معا في فناء البيت بزيّهما التّقليدي يتناقشان في مسألة المهر، وحرصا من المخرج على منح الطابع التقليدي ذي النّزعة البطرياركية للعائلتين، نرى الرّجلين وهما يجلسان في الفناء بلباسهما التقليدي على أفرشة تقليديّة في غياب تامٍّ لأي فرد آخر من العائلتين، وفي ذلك إجحاف في حق العروس التي كان يفترض أن يؤخذ رأيها أو تستشارَ في مسألة مصيريّة تتعلّق بها، بخاصة وأنها لازالت تلميذة متمدرسة، قد تكون لها رغبة في إتمام تعليمها، ومن خلال أحداث الفيلم ومشاهده النهائية سيكتشف المشاهد أن المخرج أدان هذا النوع من الزواج؛ حيث تهرب فتيحة من بيت الزوجية إلى بيت عائلتها، معلنة ندمها على هذا الزواج.

والد فتيحة وحموها في فناء البيت

رصدت كاميرا المخرج في اللقطة الثانية مراسيم العقد الشرعي بين الحسين وفتيحة، والتي جرت في بيت عائلة العروس، فنرى الإمام وقد توسط المجلس وتحلق حوله مجموعة من الرجال في صدارتهم والدا العروسين، ويمكننا أن نلاحظ ذلك الجو التقليدي الذي قدّم المخرج من خلاله تلك اللقطة بداية بزي الممثلين الموجودين داخل الإطار وانتهاء بديكور الغرفة البسيط والمكون من مجموعة من القطع التقليدية المعدودة وهي الأفرشة الصوفية، مائدة القهوة النحاسية التي وضعت عليها أواني القهوة النحاسية، بالإضافة إلى السجادة المصنوعة من سعف النخيل المعلقة على الجدار، وفي هذا الجمع البسيط بديكوره البسيط تكريس لفكرة الزواج التقليدي الذي كانت مراسيمه تتمّ وسطه، وقد كان الحسين هو الغائب الأكبر عن هذا الجمع، حين حضر والده نيابة عنه لإتمام العقد، وهو أمر معتاد في المجتمع التقليدي؛ حيث ينوب عن الرجل موكّله كما ينوب حسب الشرع عن المرأة موكلها؛ لأنّ الزواج

مسألة تهم الجماعة لا الفرد، وهو الاهتمام النابع من رؤية العائلتين لمصلحة تخص كل واحدة منهما من هذا الزواج، قد تكون مصلحة اقتصادية أو سياسية، لكن الغالب أن تكون تلك المصلحة هي الرغبة في الاستمرارية، فالزواج في المجتمع التقليدي هو «وسيلة لإعادة إنتاج العائلة وضمان استمراريتها عن طريق الإنجاب»[1].

مراسيم العقد الشرعي

قدّم في اللقطة الثالثة المخرج صورة أخرى من صور الزواج التقليدي المؤطر بالديكور التقليدي؛ حيث صوّر نتيجة وهي في الحمام مع نساء العائلة وصديقاتها والمزينة المكلّفة بتحضير جسدها، والمشهد الداخلي الذي صورت فيه اللقطة كان حماما تقليديا؛ حيث قامت أقواس حول بهوه على عواميد لولبية الشكل ذات طابع موريسكي، وتوسطت البهو نافورة صغيرة، في حين زينت جدران البهو بالسيراميك الأرابيسك ذي التصاميم المعتمدة أساسا على الزخارف النباتيّة، نلاحظ من العناصر البصرية المساهمة في تشكيل الديكور التقليدي للقطة مجموعة من الصبايا وهن يحملن عدّة الاستحمام وسط المحفل المكوّن من عدد كبير من النساء مختلفات الأعمار، يسرن بخطوات بطيئة خلف العروس التي تأتزر مثلها مثل بقية النساء بمآزر تغطيهن ما بين الركبة إلى الصدر، وليظهر أن هذا محفل عروس تسير شابتان في يد كل واحدة منهما شمعة طويلة ووردية اللون موقدة، وفتاة أخرى تحمل دلوا نحاسيا يحتوي معدات الاستحمام الخاصة بالعروس، في حين حملت أخريات أطباقا نحاسية صغيرة، وترافق هذا المحفل أغانٍ شعبية وأهازيج تمدح النبي ﷺ، والغرض من هذا الحَمّام بالإضافة إلى تجهيز جسد العروس هو التفاخر بجمالها كبياض بشرتها بعد الخروج

[1] مليكة لبديري: الزواج والشباب الجزائري إلى أين؟، دار المعرفة، الجزائر، 2005، ص: 49.

من مقصورة الاستحمام، وهي تلفّ جسدها في منشفة وردية اللون وتضع على رأسها منشفة خاصة بالرأس تدعى البْنيقة.

إنّ كل لقطة من اللقطات السابقة التي ظهر داخلها إطارها ديكور تقليدي يوحي بالهويّة الجزائرية، ما هي إلا علامة من العلامات الدالة على تأكيد هوية المحتوى المقدّم من خلال الفيلم.

2.1 . عبقريّة الفوضى:

بين جماليات الفن وعبثية الواقع يلعب الديكور دورا هامّا في أيّ عمل سينمائي، ويعدّه أغلب النقاد بمثابة الشريك المحوري لكل من المخرج والسيناريست؛ لذلك يمكن اعتباره جزءًا من الشخصية الدرامية لأيّ فيلم، وعندما نتوقّف عند مسيرة الديكور السينمائي، نجد أنه قد شهد تطورات متلاحقة بدءًا منذ نشأته الأولى حين طغى على تصميم الديكورات استخدام العناصر البدائية كحوائط الجبس، انتهاءً بالخلفيات الإلكترونية الآن، ويستخدم مهندس الديكور أدواته بحسب السيناريو المكتوب، ويحدد أبعاد وجماليات الصورة السينمائية بحسب الفراغات، ويصوغ مكونات المشهد بما يخدم الصورة والحوار، كما أن المخرج قد يكتفي في بعض المشاهد باستعراض قطع الديكور، فتمرّ اللقطة أو المشهد كاملا دون حوار، فلكل قطعة في الديكور لغة تتحدث بها مع عين المشاهد عن طريق الكاميرا.

ويتفق صانعو الأعمال السينمائية على كون الديكور أحد العوامل الرئيسة التي تحدد نجاح أو فشل العمل الفني؛ لأنّه يستمد روحه من السيناريو الّذي يعد جزءًا من البناء الأساسي للفيلم، ويعبّر عن الحالة الدرامية للعمل الفني، لذا لا غرابة إذا عرفنا أنّ الأفلام القديمة كان الديكور يمثل *90*% من مشاهدها؛ وهذا ما يبرّر اكتساب الديكور خلال القرن الماضي مع بدايات السينما أهمية كبرى حتى يناسب الأجواء الدرامية التي تصل للمشاهد وتحمل معها شحنة كبيرة من الأحاسيس المرتبطة بالأبعاد الروحانية والمادية على حد سواء.

لكن في السينما لا يعني الديكور دائما المنازل الفخمة المؤثثة بالأثاث المرتب والباهظ، كما لا يعني دائما الأماكن الجميلة المزينة بالثريات اللامعة والتماثيل الرخاميّة، فقد يكون الديكور ركاما من الحجارة أو مكب نفايات اجتهد مهندس الديكور في تصميمه من أجل أن

يجعل منه معطى عبقريا وشخصية درامية داخل العمل السينمائي، ومن خلال دراستنا يمكننا أن نقدّم أنموذجا تمكّن صناعه من تقديم الديكور الفوضوي بشكل يجعل الديكور جزءا لا يمكن الاستغناء عنه في اللقطة، إلى حدّ أنّ كل شيء كان في مكانه حتى وإن كان في الحقيقة غير ذلك، إذ لو كان في مكانه الطبيعي لفسدت اللقطة وحادت عن شكلها المقبول، يتعلق الأمر إذن بفيلم «طفل الشعبة».

- التقطيع الفيلمي للقطات من طفل الشعبة:

رقم اللّقطة	مدة اللّقطة	سلم اللّقطة	زاوية التّصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة	الموسيقى	الصوت/ الحوار	المؤثرات الصوتية
شريط الصورة						شريط الصوت		
1	05 ثا	بعيدة	جامعة	متحركة من الأسفل إلى الأعلى	أطفال الشعبة المتمدرسون يغادرون حيهم القصديري وخلفهم تظهر البيوت القصديرية المبنية بطريقة عشوائية.	الموسيقى التصويرية	لا يوجد	لا توجد
2	03 ثا	مائلة	جامعة	ثابتة	تفرغ ساحة القمامة حمولتها فيهرع الأطفال صعودا لالتقاط ما يجدونه صالحا بين النفايات.	لا توجد	صراخ الأطفال.	لا توجد.
3	70 ثا.	بعيدة	جامعة	متحركة من اليمين إلى اليسار.	يخرج بوزيد من بين حطام البيوت القصديرية ويمشي باتجاه بيته القصديري.	الموسيقى التصويرية.	لا يوجد.	لا توجد.

- التحليل:

يمكن أن نلاحظ في اللقطة الأولى منظرا عاما لحي الشعبة القصديري؛ حيث ركّز المخرج كاميرته في زاوية بعيدة بشكل أفقي ليظهر الحي بأرضه الطينية اللزجة، وبيوته فوضوية البناء، ومظهرُها السيّئ يوحي بأنها بنيت على عجل وبمواد ليست مخصصة للبناء أصلا؛ حيث

شُدّت مجموعة من الألواح الخشبية والصفائح المعدنية إلى بعضها بواسطة الأسلاك والمسامير، وفي مقدمة اللقطة يسير الأطفال خروجا من الحيّ قاصدين المدرسة، إن ديكور الحي الفوضوي يوحي بالوضع الكارثي الذي كان يعيشه الجزائريون في فرنسا، حيث اختاروا مكانا بعيدا عن المدينة ونصبوا بيوتهم القصديرية التي تأويهم من العراء لا أكثر، حيث لا كهرباء ولا مدّ بالماء الصالح للشرب ولا حتى بنية تحتية تستخدم للصرف الصحي، كلّ ما هنالك هو القصدير المنتشر على أرض طينية لزجة، لكنّها أفضل بالنسبة إليهم من أرضهم الأم التي لم تكن قادرة في تلك الفترة على احتواء أحلامهم، ففي حي الشعبة مجموعة من الأشخاص يحلمون، وأكثرهم طموحا لتحقيق أحلامه هو عمر، الذي يظهر في هذه اللقطة وهو يولي ظهره لحيه السكني رفقة زملائه، متجهين إلى المدرسة الفرنسية، أين يمكنهم أن يحصلوا على فرصة الاندماج في المجتمع الفرنسي، وهكذا يصبح الديكور الفوضوي عاملا محفّزا نحو النظام.

منظر عام لحي الشعبة القصديري

يصوّر المخرج في اللقطة الثانية حدثا مخالفا لحدث اللقطة الأولى المتمثّل في خروج الأطفال نحو المدرسة؛ إذ صوّر الأطفال وهم يهرعون نحو مكب النفايات بعد أن شاهدوا شاحنة تحمل القمامة متجهة إلى هناك، ركّز المخرج كاميرته أسفل المكبّ وجعلها متجهة نحو الأعلى، ليصوّر الأطفال وهم يهرعون صعودا نحو النفايات التي كانت تكبّ من مقطورة الشاحنة، وفي هذا الديكور الفوضوي ندرك مقصدية المخرج في تقديم رؤية نمطية عن تفوق العنصر الفرنسي على نظيره الجزائري، فها هو الجزائري يقف في الأسفل منتظرا نفايات الفرنسي القادمة من الأعلى، في شكل هبة تدخل البهجة إلى قلوب الأطفال المتلهفين لالتقاط كل ما من شأنه أن يكون صالحا للاستخدام ضمن ذلك الركام.

أطفال الشعبة في مكب النفايات

في اللقطة الثالثة وهي إحدى أطول اللقطات في الفيلم، صوّر المخرج *بوزيد* وقد انتهى من تحطيم بيوت حي الشعبة، التي كان قد هجرها قاطنوها إلى بيوت حديثة في المدينة، وتتْبعُ كاميرا المخرج *بوزيد* وهو يسير بخطى بطيئة نحو بيته بحركة كاميرا أفقية من اليمين إلى اليسار، ومن خلال ذلك الديكور الفوضوي انبثقت فكرة الرحيل لدى *بوزيد* الذي كان مصرا على البقاء في حيّ الشعبة الذي كان هو أوّل من أسسه، معتبرا إياه وطنا صغيرا بديلا عن الوطن الكبير الذي هجره، فقد كانت الشعبة بمثابة المكان الآمن الذي يمكن أن يحميه هو وعائلته من الانسلاخ، وذلك في ظل التجمع الذي أنشأه مع بقية المهاجرين، غير أنّه أدرك أن المسألة لم تعد مرتبطة بالعناد، فذلك التجمع الذي كان يعوّل عليه قد تفكك مثله مثل تلك البيوت التي حطمها بيديه، ويجب عليه أن يلحق ركب المدنية من أجل أبنائه الذين كانت تنتظرهم فرص جيدة باندماجهم في المجتمع الفرنسي.

بوزيد يخرج من بين ركام البيوت المهدمة

2. جماليات الإضاءة وأساليبها:

تتمثّل أهمية الإضاءة في كونها «العنصر الخلاّق الثاني لتعبيرية الصورة، ولها أهميتها القصوى... إذ إنّها تساهم على الأخصّ في خلق الجو»[1] الذي من شأنه أن يمنح المشاهد إدراك الزمن والمكان اللذين تدور فيهما الأحداث، بالإضافة إلى إدراك أبعاد الأجسام التي لا يمكن تشخيصها دون إضاءة. وتعمل الإضاءة على إبراز معالم الفيلم، فالإضاءة في الفيلم البوليسي تختلف عن الإضاءة في الفيلم الكوميدي، وإضاءة أفلام الرعب لها أسلوبها الخاص، فهي تختلف تماما عن الفيلم الاستعراضي أو الموسيقي، وهنا نجد أن توصيات المخرج لمدير التصوير وفنيّي الإضاءة لها من الأهمية القدرُ الذي يساعد على تحديد هويّة الفيلم ونوعيته، ولذا يهتمّ المخرجون باختيار أماكن التصوير التي تمنحهم إضاءة مناسبة أو يعملون على خلق تلكك الإضاءة التي من شأنها أن تقدّم اللقطة أو المشهد حسب ما هو مكتوب في السيناريو، وإذا كان الروائي قد يغفل بعض الجوانب التفصيلية المتعلقة بوصف الإضاءة إلاّ فيما ندر فإن المخرج لا يمكنه أن يغفل ذلك؛ إذ تدخل الإضاءة في قلب صناعة الفيلم ولا يمكن الاستغناء عنها.

ولذا فالإضاءة عنصر هام في التصوير السينمائي؛ لأنها تؤثر إلى حد كبير على الموقف الذي يتمّ تصويره. كما أن الإضاءة تؤثر على المشاعر التي يتم رصدها من خلال أداء الممثلين. وهنالك لكل فليم مدير للتصوير والذي تكون مهمته صناعة المؤثرات الضوئية حسب ما يقترحه المخرج، وتؤدي الإضاءة دورا هاما في التقاط المشاهد السينمائية ولذا يعمل مدير التصوير مع مشغلي الكاميرات وفريق الإضاءة من أجل أن تكون الرؤية حسب ما هو مطلوب.

ثم إن استخدام الإضاءة غالبا ما يعزز أحداث المشاهد التي يراد إظهارها، وبشكل مرئي بصري، وتوضيح ما هو ضروري وحتى ما هو غير ضروري. وهناك طرق تستخدم من أجل أن تكون للإضاءة القدرة على تعزيز القصة، وذلك من خلال التمثيل البصري أو تعزيز الحركات في المشاهد.

[1] مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، تر: سعد مكاوي، أقلام عربية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2017، ص: 72.

هذا وتُستغلّ الإضاءة في التصوير السينمائي من أجل تعزيز أو توضيح الحدث في المشهد. كأن تستخدم من أجل توضيح أفعال أو أشياء معينة في المشهد، بالإضافة إلى إظهار عناصر أخرى من الحدث ما كانت لتظهر لولا الإضاءة. من ذلك اللقطة التي صورها زياو وويري في فيلم «الصدمة» حين دخل أمين المستشفى بعد أن تم استدعاؤه للتعرف على جثة زوجته؛ حيث وقف أحد الأطباء في يسار الكادر وقد تم تسليط الإضاءة عليه أكثر من بقية الموجودين في الكادر لنقل انطباعه مما حدث، وذلك من أجل شدّ المشاهد إليه حتى يدرك أنّ له دورا في بناء اللقطة.

إظهار تعابير الوجه من خلال الإضاءة

وفيما يلي استعراض لأهم الأساليب المستخدمة في الإضاءة، نستعرضها من خلال أنموذجين هما «الصدمة» و«فضل الليل على النهار»، وقد جاء هذان الاختياران بناءً على جودة الصورة فيهما مما يجعل الصور المرفقة توضح كيف تمّ استخدام أساليب الإضاءة في الفيلمين.

1.2 . الإضاءة ثلاثية النقاط:

الإضاءة ثلاثية النقاط هي طريقة قياسية مستخدمة في السينما، وذلك باستخدام ثلاثة مصادر إضاءة منفصلة، يمكن للمصور تسليط الضوء على العنصر الذي يقوم بتصويره مع التحكم بالظلال التي تنتجها الإضاءة المباشرة، والإضاءة ثلاثية النقاط تدور حول بناء مشهد بأبعاد مختلفة، من خلال وضع ثلاثة مصادر ضوئية في نقاط استراتيجية حول العنصر الذي سيتمّ تصويره، وهكذا يضيء كل مصدر ضوئي بُعدًا منفصلا للعنصر ويخلق صورة ذات تمثيل أكبر على أبعاده الثلاث المتمثّلة في طوله وعرضه وعمقه.

ومصادر الإضاءة في الإضاءة ثلاثية النقاط تنقسم إلى:

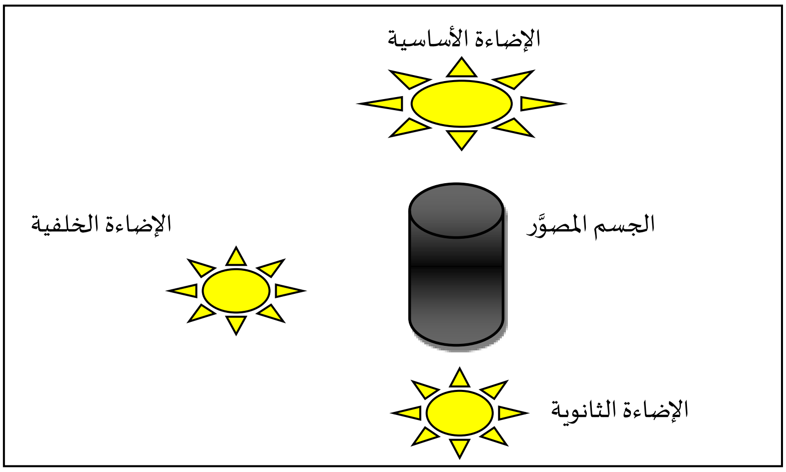
- الضوء الأساسي (العام): وهو الذي يستخدم من أجل أن يضيء العنصر المراد تصويره ويشكل النسبة الأكبر من الإضاءة المُسقطة على العنصر.
- ضوء الملء (الثانوي): يضيء الضوء الثانوي الجانب المعاكس من الضوء الأساسي، وتتمثل أهميته في كونه يملأ الظلال التي شكلها الضوء الأساسي، ولذا يكون الضوء الثانوي مساوياً للضوء الأساسي أو أقلّ قوة منه الضوء
- الضوء الخلفي: يفصل الضوء الخلفي العنصر عن الخلفية، من أجل أن يمنح انطباعاً عن البيئة المحيطة بالعنصر.

لقطة من فضل الليل على النهار

لقطة من فيلم الصدمة

تمثّل الصورتان أعلاه أنموذجا عن استخدام الإضاءة ثلاثية النقاط؛ حيث يمكننا أن نلاحظ أن الضوء يحيط بالعناصر الموجودة داخل الكادر من زوايا ثلاث، تسمح بتوضيح الملامح الأساسية مع محو الظلال الناجمة عن الإضاءة الأساسية باستخدام إضاءة ثانوية معاكسة، بالإضافة إلى فصل العنصر الأساسي في الكادر عن الخلفية باستخدام الإضاءة الخلفية، وبفضل الإضاءة ثلاثية النقاط يمكن تحقيق «وضوح الصورة وتحقيق جمالها حيث ضرورة أن يتمكّن المشاهدون من التعرّف على جميع العناصر الهامة في إطار محتوى الفيلم. وهذه تتراوح ما بين تعابير الوجه والإيحاءات الجسدية وما بين ظهور حوارات ذات

أهمية ويحدث ذلك بإيجاد الضوء اللازم لتعريض الجزء المراد تصويره»[1]، ويمكن إيضاح ذلك بواسطة التمثيل الآتي:



رسم توضيحي للإضاءة ثلاثية النقاط

2.2 . الإضاءة العالية:

هي الإضاءة التي تكون ذات سطوع عالٍ، فتخف بسبب ذلك الظلال، ويظهر اللون الأبيض مهيمنا على الإطار، وغالبا ما يتم استخدام هذا النوع من الإضاءة في المشاهد التي تحتوي فكرة تتعلق بالفرح والأمل والتفاؤل، أو حين يتمّ تصوير لقطة تحمل انفعالا عاطفيا أو دهشةً، ومن خلال الصورتين المأخوذتين من فيلمي الصدمة وفضل الليل على النهار تباعا، يمكننا إيضاح ذلك.

طرف ثوب زفاف سهام

تظهر اللقطة التي أُخذت منها هذه الصورة *34:16* من فيلم «الصدمة» طرف ثوب زفاف سهام التي كانت تركب الدراجة النارية خلف زوجها، وهما يسيران في طريق ريفي والشمس متوهجة في خلفية الكادر، وقد تمّ إدراج هذه اللقطة ضمن تقنية الفلاش باك؛ حيث كانت عبارة عن استذكار استحضره أمين من ماضي علاقته بـ سهام، وقد تدرّج المخرج في تسليط

[1] حسن علي قاسم: التصوير التلفزيوني الأسس المبادئ التقنيات، العربي للنشر والتوزيع، مصر، 2019، ص: 134.

الإضاءة على تلك العلاقة من خلال الدقائق الممثلة للاستذكار؛ إذ استخدم الإضاءة الخافتة في بداية تعارفهما كدلالة على عدم وضوح هذه العلاقة، وكون الطرفين في مرحلة البداية أين لا تزال المشاعر غير واضحة، ثم ترتفع الإضاءة أكثر في اللقطة التي طلب فيها أمين الزواج من سهام، وتبلغ الإضاءة أقصاها حين يصوّر المخرج الزوجين وهما بملابس الزفاف، وقد استخدم المخرج لذلك الشمس كمصدر أساسي للإضاءة، بالإضافة إلى عاكسات الضوء التي من شأنها أن تملأ الظّلال النّاجمة عن الشمس.

إيميلي وابنها

في هذه الصورة تظهر إيميلي وابنها وهما يسيران على الرصيف المطلّ على البحر، وزاوية الكاميرا مثبتة في الجهة التي ينظر منها جوناس إليهما، وتبدو هذه الصورة المأخوذة من المشاهد الأولى في الفيلم بإضاءة متوهجة ناجمة عن إضاءة شمس النهار، وهي خصيصة ميّزت أغلب مشاهد الفيلم؛ حيث مال المخرج إلى المشاهد الخارجية أين اعتمد على الإضاءة الطبيعية، ورغم أن المُشاهد بإمكانه أن يلاحظ غلبة اللون البني على مَشاهد الفيلم، وهو لون مرتبط في السينما بدلالة الحنين وليس ذلك بغريب على مخرج الفيلم الذي يعدّ واحدا من الأقدام السوداء، إذن فعلى الرغم من غلبة اللون البني إلاّ أنّ المشاهد واللقطات التي كانت مضاءة بإضاءة عالية كثيرة، وأغلبها كان مرتبطا بلحظات الصفاء والأمل التي كانت تمرّ بها شخصيات العمل، كهذه اللقطة التي تصوّر جوناس وهو ينظر بفرح إلى إيميلي بعد أن كانت غادرت الجزائر إلى فرنسا فلحقها رغبة في التقرب منها مجددا.

3.2. الإضاءة الناعمة:

تعتمد الإضاءة الناعمة على مصادر إضاءة تمنح ضوءا أخفّ قليلا من الإضاءة الساطعة، يسقط هذا الضوء على الأجسام المصوّرة، مما يمنحها ظلالا خفيفة القتامة،

وبالتالي فإنه يمنح الجسم المصوّر كثافة إيحائية بخاصة فيما يتعلق بالمجالات التعبيرية المرافقة للمواقف الشعورية المتزّنة، «والضوء الناعم يوضع بالعادة قريبا من العنصر الأساسي في اللّقطة»[1]، ويمكننا توضيح ذلك من خلال الصورتين الآتيتين:

أمين ينظر إلى ملصقة تُمجِّد بطولة زوجته

اعتمد المخرج في هذه اللقطة على شمس الأصيل التي بدأت تنزل جهة المغيب، مما جعلها تمنحه إضاءة ناعمة مسلّطةً على جسم أمين، الذي كان في هذه اللقطة ينظر إلى ملصقة تمجد بطولة زوجته وتنعتها بالشهيدة، وذلك بعد رحلة طويلة قضاها في نابلس بغرض التحقق من دوافع سهام التي جعلتها تقدم على تفجير نفسها، وتوصّل إلى أنّ عليه تجاوز الأمر؛ لأنّ عوامل عدة تدخلت في صنعه ليس بإمكانه أن يحيط بها، ويمكن للمشاهد أن يلاحظ تعابير وجهه المستغربة بدل الغاضبة أو الحزينة، وقد ساعد غياب الظلال القاتمة من على وجهه في توطيد فكرة الاتزان العاطفي لديه الذي وصل إليه بعد اضطراب كبير أصابه بعد اكتشافه الحقيقة.

محمد يواجه أخاه عيسى

[1] حسن علي قاسم: التصوير التلفزيوني الأسس المبادئ التقنيات، ص: 147.

تمكّن مخرج «فضل الليل على النهار» من أن يشحن فيلمه بالعديد من المواقف العاطفية الحادّة، ولعلّ من أقوى تلك المواقف ذلك الذي جمع بين *محمد* وأخيه *عيسى محي الدين*، بعد أن فرّ هذا الأخير من الريف والتجأ إلى مدينة وهران بحثا عن عمل يعينه على التكفّل بأسرته، وقد كانت مواجهة الرجلين قائمة على تلك الهوّة السحيقة بينهما التي سبّبتها القطيعة التي دامت ثماني سنوات لم يسأل خلالها *محمد* المثقف عن أخيه *عيسى* الفلاح، ومن أجل رصد تلك المواقف التي جعلت الرجلين يصلان إلى الشجار استخدم المخرج إضاءة ناعمة غيّبت الظلال التي من شأنها أن تغيّر في تعابير الوجه، فكانت ملامح الشخصيتين تبدو بارزة دون تظليل قد يؤدي إلى تغييب نظرة قاسية أو تجاعيد تعلو الوجه بسبب تقطيب الحاجبين أو توسيع العينين.

4.2. الإضاءة الخافتة:

يتم استغلال الإضاءة الخافتة من أجل إظهار الظلال القاتمة، وهي ميزة تساعد على رصد الانفعالات لدى الممثلين، وإثارة نفسية المتفرّج؛ لأنّ القتامة تسمح بإظهار تعابير الوجه عند المواقف العاطفية المشحونة بالحزن أو الغضب، فتبدو الظلال تحت العينين وعلى جانب الأنف وتحت الشفتين داكنة مما يعزّز الشعور بالانفعال لدى المتفرج، ومن خلال الصورتين الآتيتين يمكننا أن نوضح تأثير الإضاءة الخافتة أكثر.

والدة يونس تبكي بعد مغادرته

تبدو والدة *يونس* في الصورة أعلاه تنوح باكية على ابنها الذي غادر المنزل ليقيم لدى عمّه، وقد أولت ظهرها للنافذة التي يتسلل منها الضوء فيبدد بعض الظلام الموجود في الغرفة، غير أنّه لا يبددها تماما حيث تغطي الظلال القاتمة ملامح الأم الحزينة مما يزيد من

تجلّي عاطفة الحزن لديها، وقد زادت الألوان القاتمة المستخدمة في تلبيس الممثلة من حدة ذلك الحزن.

أمين يبكي وهو يشاهد فيديو زوجته

أُخذت هذه الصورة من المشاهد الأخيرة في فيلم «الصدمة»، وتجسّد جلوس أمين أمام شاشة التلفزيون باكيا وهو يشاهد زوجته وهي تتحدّث عن العملية التي نفذتها، فالضوء المستخدم في هذه اللقطة هو نور شاشة التلفزيون، ولذا نلاحظ غلبة الظلال القاتمة على وجه الممثّل، مما أبرز ملامحه الحزينة كعينيه الدامعتين وفمه المطبق وتجاعيد جبهته.

خاتمة الفصل:

تعدّ الرؤية الإخراجية أهمّ وسيلة تساعد على تحويل الكلمة إلى لقطة، حيث يعمل المخرج على تقديم الفيلم المقتبس وفق رؤية جمالية يتمتع بها تظهر بشكل خاص في الصورة التي تبرز فضاء الفيلم بدقة وبتفاصيل كثيرة تكون في بعض الأحيان غائبة عن الروائي، وكخلاصة لما توصّلنا إليه في هذا الفصل يمكننا أن نطرح النقاط الآتية:

- استخدم بعض المخرجين مميّزات نجدها في الفضاء الديستوبي ويتعلق الأمر بفيلمي «شرف القبيلة» و«موريتوري».
- من أكثر الثيمات التي تبرز الفضاء الديستوبي نجد الحرب وغياب الأمن.
- يستغل المخرجون صورة الفضاء السينمائي في تطوير الحدث الدرامي.
- يمكن أن يكون الفضاء السينمائي رمزا للهوية أو رمزا للانسلاخ عن الهوية وهذا ما وجدناه في فيلم «طفل الشعبة».
- يمكن أن تصبح الأفضية الفيلمية شخصيات فاعلة ومحركة للأحداث، وهذا ما وجدناه في فيلم «الربوة المنسية».
- الديكور من أكثر مكونات الميزونسين فاعلية في تقديم قصة الفيلم.
- الإضاءة بأنواعها وأساليبها ركن أساسي في تقديم العمل السينمائي، الذي يعدّ نجاحه مرهونا بنجاح الصورة.

الخاتمة

بعد أن أنهينا هذا البحث المتعلّق بدراسة الصورة في انتقالها من النّص الروائي إلى الفيلم السينمائي من خلال التجربة الجزائرية ممثلة في ثمانية أفلام مقتبسة عن روايات جزائرية مكتوبة باللغة الفرنسية هي: «الأفيون والعصا»، «امرأة لابني»، «شرف القبيلة»، «الرّبوة المنسيّة»، «طفل الشّعبة»، «موريتوري»، «الصدمة» و«فضل الليل على النهار»، توصّلنا إلى النتائج الآتية:

- يُشكّل مفهوم الصورة موضوعا معاصرا كثر استخدامه في العقود الأخيرة؛ إذ اقتحم العديد من الميادين والتخصصات، حتى أن الاستعمال المُكثّف الذي ميّز الصّورة خلّف آثارا على قدرة هذا المفهوم في الحفاظ على وضوحه وفاعليته، إذْ نراه وقد اكتسب نوعا من الغموض والالتباس.

- الصورة هي ما يمكن للإنسان أن يتوهّمه حول موضوع ما، أو ما يرتسم في ذهنه من هيئة حول موضوع أو آخر، وكذلك ما يدركه من خلال حاسة البصر من هيئات الأشياء وأشكالها التي تميّزها عن بعضها، ولذا فإن الصورة لا تمثّل فقط وإنما تعبّر أيضا، ولا تصوّر الواقع فقط بل تتجاوزه إلى الخيال.

- يرجع التعلّق الذي توطّد بين الصّورة والموت إلى رغبة الإنسان في الخلود من جهة، وإلى رغبته في خلق حياة أخرى ما بعد الموت من جهة ثانية، فلطالما كان الإنسان شغوفا بالمعرفة وشغوفا بفهم ذاته، وشغوفا بالوصول إلى إدراك الأشياء التي يصعب إدراكها، بخاصة تلك التي تُصنَّف ضمن الماورائيات، ومحاولته تجسيمها وتجسيدها وتمثيلها، من أجل أن يثبت لنفسه أنّه أقوى منها، أو يضاهيها قوّةً من حيثُ مقدرته على التحكّم فيها ولو رمزيّا كما تتحكّم هي فيه واقعيّا.

- تتشكّل الصّورة الرّوائية بفضل التّصوير اللّغوي وبفضل الوظائف والإجراءات التي تؤدّيها ضمن النّسق السّردي، بالإضافة إلى الصّور المتعدّدة التي يستقيها الرّوائي من مصادر مختلفة واقعيّة وغير واقعيّة ليؤثّث بها عوالم نصّه السردي، ممّا يعني أنّ الصورة في الرواية تُعدّ تصويرا لغويا وتشكيلا فنيا إبداعيا.

- تتميّز الصورة الروائيّة بكونها صورةً شاملةً لكلّ المكوّنات الروائية، كصورة الشخصيّات وصورة المكان، ويعدّ البحث في الصورة الرّوائية مفتاحا لوُلوج دراسة الروايّة، فالبحث في موضوعات الرواية غالبا ما ينطلق من تحليل الصّور الموجودة فيها.

- الصّورة السينمائية هي الوحدة الصغرى المشكّلة للقطة، وتعتبرُ بمثابة إعادة إنتاج الواقع المتحرّك المسموع والملوَّن، لكنه ليس واقعاً ملموسا، بل هو واقع وهمي، والوهم هنا لا يتعلّق بالفكرة المعالجَة في العمل السينمائي، وإنّما بالصورة والأصوات الموجودة داخله، فهي ليست واقعا وإنّما هي وهمٌ كالواقع.

- كانت السينما في بداياتها ذات اتجاه واقعي لذا غالبا ما كانت المشاهد الملتقطة، تصوّر يوميات الناس وحياتهم العادية، وما يشاهدونه في واقعهم كخروج العمال من المصنع ووصول القطار إلى المحطة.

- تتمثّل العناصر التكوينية في الصورة السينمائية في العناصر الموضّحة للبعد الحسّي للصورة، وهي النقطة، الخط، المساحة، الفراغ، اللّون، الضّوء، الظّل، الملمس والإطار.

- يرتبط مفهوم الصورة السينمائية بمجموعة من العلاقات المعبّرة عن الرّابط ما بين معطى الصورة والحدث؛ لأنّ الصورة لا تكتفي بتوثيق الحدث، بل تتجاوز ذلك إلى إعادة بنائه في اتجاه تجسيدي تبدو من خلاله الصورة واقعية أكثر من الواقع، فالصورة ليست مجرّد معادل بصري، إنها آلية خاصة في تلمس وجود المعطى الموضوعي وطريقة استيعابه.

- هناك فوارق رئيسة بين رؤية الكاميرا للواقع ورؤية الإنسان له، وهذه الفوارق تعدّ قصورًا في رؤية الكاميرا مقارنة بالرؤية الإنسانيّة، ولكنّه قصور إيجابي؛ لأنّه هو ما يجعل من العمل السينمائي فنًا، فالفيلم في النهاية لا يقدِّم لنا واقعا، وإنّما واقعيةً فنية.

- بعد ابتكار السينما الملونة عام *1952*، زاد إقبال الجماهير على مشاهدة إنتاجاتها؛ إذ أصبحت أكثر جمالا وإبهارا من سينما الأبيض والأسود، كون الألوان تمنح الفيلم ميزة إدراكِ الطبيعة الحقيقيّة للأشياء، وتجعل المشاهد بالإضافة إلى استمتاعه بجماليّة الفيلم، يدرك مضامينه بشكل أفضل، ويستشعر قربه من واقعه.

- السّينما هي فعل خطاب متعدّد، قد ينْبني على اللّغة الملفوظة والعلامات الأيقونية والمرئية معا، وقد اكتسب الخطاب السّينمائي هذه الميزة انطلاقا من العلاقة الموجودة بين الدّال كصوت وصورة من ناحية، والمدلول من ناحية أخرى؛ إذ يختلف الأمر في السينما في العلاقة بين الدال والمدلول عمّا هو معروف في علاقة الدال بالمدلول لغويّا، لأن الدّال في السّينما يعتمد على الصّور والألوان والأصوات، وهذا ما يسمى في السيميولوجيا درجة التعليل أو التشابه بين الدّال والمدلول بدرجة الأيقونية.

- يُعدّ السيناريو الركيزةَ الأساسيّة التي تقوم عليها باقي عناصر الفيلم السينمائي، وهو اللبنة الأولى في بنائه، فبعدما تتمّ كتابة السيناريو يمكن تحويله إلى فيلم بفضل التقنيات الإخراجية التي سيعتمدها المخرج، إذ يقدّم السيناريست في السيناريو سلسلة من الصّور أو المشاهد بعضها يعدّ أفعالا للشخصيات وبعضها الآخر ردود أفعال.

- الخطاب السينمائي خطاب موجه للإدراك الحسّي، ولذا فإنّ هذا الإدراك مرتبطٌ في بُعده المسموع بالأصوات المصاحبة للعمل السينمائي، ممثّلة في الحوار والمؤثرات الصوتية والموسيقى التصويرية، وهذه الأصوات هي ما يمنح المشهد أو اللقطة تأثيرا مضافا للصورة، قد يصل في بعض الأحيان إلى التفوّق عليها، بخاصة حين يكون الفيلم السينمائي يشتغل على البعد السيكولوجي.

- بالإضافة إلى السيناريو تتضافر عناصر عدة في إنتاج الخطاب الفيلمي وتتمثل في اختيار الكادر السينمائي الذي هو الإطار الذي تلتقطه الكاميرا ويصوّره المصوّر، وكذا اختيار الإضاءة المناسبة وعناصر الديكور بالإضافة إلى المؤثرات البصرية، كلّ ذلك يقدّم مادة خاما يشرف على تنسيقها المسؤول عن التركيب بإشراف من المخرج المسؤول عن إدارة كلّ ما سبق.

- وصلت السينما إلى الجزائر سنة *1896* م، لكن الجزائريين لم يهتموا بها لاهتمامهم بالوضع الاجتماعي في مرحلة أولى ثم بالعمل النضالي في مرحلة ثانية، وقد تمكن بعض المخرجين الرواد من استغلال السينما لخدمة القضية الجزائرية.

- مرّت السينما في الجزائر بمراحل مختلفة خضعت خلالها ثيماتها للوضع المهيمن على البلاد، فسيطرت المواضيع الثورية حينا والاجتماعية حينا آخر بخاصة ظاهرة الهجرة غير الشرعية ووضع المرأة في المجتمع، ثم ظاهرة الإرهاب.

- اقتبس بعض المخرجين الجزائريين والأجانب روايات جزائرية وحولوها إلى أفلام سينمائية، وقد كانت أوّل تجربة لفيلم روائي طويل لـ *أحمد راشدي* الذي اقتبس رواية «الأفيون والعصا» لـ *مولود معمري*.

- التزم كل المخرجين بعناوين الروايات عند عنونة أفلامهم، مع تباين في الالتزام بالفكرة الموجودة في الرواية، ما أدى إلى اختلاف سيرورة السرد الروائي والرؤية السردية ما بين الرواية والفيلم، ومكمن الاختلاف يرجع إلى الاختلاف ما بين النص المكتوب والمشهد المصوّر.

- يحق للمخرج التصرف في النص الروائي؛ إذ يبقى صاحب رؤية قد تكون موافقة لرؤية الروائي كما قد تكون مباينة لها، ولعل أكثر المخرجين التزاما بمحتوى النص الروائي هو المخرج الذي وجد داخل النص الروائي الفكرة التي يريد الاشتغال عليها من خلال فلمه، وذلك ما يمكننا ملاحظته في فيلم «الربوة المنسية».

- ربط الشخصيّة الشخصية الروائية بالتاريخ أو بسياقها الذي أنتجت فيه، انعكس على رسم الشخصية داخل الرواية الواقعية، بحيث أصبحت عبارة عن صورة مطابقة لما هو موجود في الواقع.

- الممثّل هو الذي يُناط به أداء دور ما، وقد لا يكون محترفا للتمثيل، بخلاف الكوميدي الذي يكون التمثيل مهنةً له.

- الشخصيّة الثوريّة، هي الشخصيّة التي قرّرت أن يكون هدفها تجاوز ذاتها الشخصيّة، من خلال الإصرار على تحقيق أحلامها لتُحْدث فارقًا في مجتمعها؛ أملا في صنع عالم أفضل، يستحقه الإنسان، وذلك بمعارضة الأنماط التي تمنع ذلك ومحاربتها حتى تحقّق رؤيتها المنشودة، وفي الأفلام التي قمنا بتحليلها اتضح لنا أن الشخصية الثورية ظهرت بتمظهرات مختلفة ما بين الثائر الحقيقي والثائر الباحث عن مصلحته من خلال ثورته.

- يعيش الإنسان أزمة وجودية في ظل المجتمع المعاصر؛ حيث يقع تحت تأثير سلطة الجماعة التي ينتمي إليها فقد يكون مثقفا تحكه سلطة الموروث، أو امرأة تعيش تحت سلطة الأسرة، أو مواطنا صالحا عزلته الظروف التي تسببت بها آلة التطرف.

- يعتبر مفهوم الأنا من أكثر المفاهيم حضورا في المدونتين الأدبية والسينمائية الجزائرية، ولذلك بسبب حرص المبدعين الجزائريين على معالجة هذه النقطة التي تُعدّ حساسة في تاريخ الفرد الجزائري، ولأن الإبداع لا يعد مجرد ترفيه عن النفس اقتحم المبدعون هذه العوالم.

- اهتمت بعض الأفلام السينمائية بموضوعة المواطنة، كونها من أكثر المواضيع إثارة لانتباه المشاهدين، فنجد هذه الثيمة في كل تلك الأفلام بنسب متفاوتة ولعل حضورها كان أبرز في «الصدمة» و«طفل الشعبة».

- حين اختيار الممثل الذي سيؤدي الشخصية الفيلمية يختار بعناية فائقة؛ حيث تراعى مجموعة من الجوانب المتعلقة بالشكل الخارجي وقدرة الممثل على التقمص.

- حين يتعلق الأمر بالرؤية الإخراجية نجد أن بعض المخرجين قد استخدموا مميّزات نجدها في الفضاء الديستوبي ويتعلق الأمر بفيلمي «شرف القبيلة» و«موريتوري»، فعالجوا ثيمات من قبيل الحرب وغياب الأمن وكذا غياب القيم الإنسانية العليا عن أفراد المجتمع.

- يستغل المخرجون صورة الفضاء السينمائي في تطوير الحدث الدرامي، فيجعلون منه شخصية فاعلة داخل الفيلم السينمائي لا مجرد مكان يستوعب الأحداث، بل يساهم في تطويرها ودفعها نحو التأزم والانفراج.

- يمكن أن يكون الفضاء السينمائي رمزا للهوية أو رمزا للانسلاخ عن الهوية وهذا ما وجدناه في فيلم «طفل الشعبة» الذي قدم المخرج من خلاله حي الشعبة القصديري كفضاء يتخذه ساكنته وطنا صغيرا لهم في بعدهم عن وطنهم الكبير.

- الديكور من أكثر مكونات الميزونسين فاعلية في تقديم قصة الفيلم، فهو الذي يمنح للفيلم هويته، وهو الذي يساعد المشاهد على إدراك الأبعاد القيمية للفيلم بخاصة إذا كان من قبيل الأفلام التي تعالج مسائل الهوية، وذلك ما ميّز فيلمي «الربوة المنسية» و«الأفيون والعصا».

- الإضاءة بأنواعها وأساليبها ركن أساسي في تقديم العمل السينمائي، الذي يعدّ نجاحه مرهونا بنجاح الصورة.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم، رواية حفص عن عاصم.

أوّلا: المصادر:

الرّوايات:

1. رشيد ميموني: شرف القبيلة، تر: الحبيب السايح، ط1، منشورات المكتبة الوطنية، الجزائر، 2007.

2/ Ali Ghalem, une femme pour mon fils, éditions Syros, France, 1979.
3/ Azouz Begag, Le Gone du chaaba, seuil, France, 1986.
4/ Mouloud Mammeri, la colline oubliée, El Othmania, Alger, 2015.
5/ Mouloud Mammeri, L'Opium et le Bâton, Plon, Paris, 1965.
6/ Rachid Mimouni, L'honneur de la tribu, stock, France, 1989.
7/ Yasmina Khadra, Ce que le jour doit à la nuit, Julliard, Paris ,2008.
8/ Yasmina Khadra, L'attentat, casbah éditions , Alger ,2019.
9/Yasmina Khadra, Morituri, éditions baleine- le seuil, France, 1997.

الأفلام:

10/ امرأة لابني. لعلي غالم، 1982.

11/ Ce que le jour doit à la nuit. De Alexendre Arcady, 2012.

12/ Le Gone du chaaba. De Christophe ruggia, 1998.

13/ L'honneur de la tribu. De Mahmoud zemmouri, 1993.

14/ L'Opium et le Bâton. De Ahmed Rachdi, 1969.

15/ Morituri. De Okacha Touita, 2007.

16/ Tawrirt Yettwattun. De Abderrahmen Bouguermoh, 1997.

17/ The attack. De ziyad Douiri, 2012.

ثانيا: المعاجم:

العربية:

18/ ابن منظور أبو الفضل جمال الدين: لسان العرب، تح: عامر أحمد حيدر، مج: 04، دار الكتب العلمية، بيروت، 2009.

19/ ابن سيدة علي بن إسماعيل، المحكم والمحيط الأعظم في اللغة، تح، إبراهيم الأبياري، مج: 05، القاهرة، معهد المخطوطات، جامعة الدول العربية، 1985.

20/ محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: مصطفى حجازي، مج: 12، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1973.

21/ مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، بيروت، 1984.

22/ مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، 2005.

23/ معجم تحليل الخطاب، إشراف: باتريك شارودو ودومينيك منغنو، تر: عبد القادر المهيري وحمادي صمود، دار سيناترا المركز الوطني للترجمة، تونس، 2008.

- **الأجنبية:**

24/ AXIS: l'univers documentaire, Hachette, livre de poche, volume, 1997.

25/ Le petit Larousse, dictionnaire français, Paris, 2009.

26/ Le petit LAROUSSE illustré, librairie Larousse, paris, 1908.

27/ L'homme, l'univers en couleurs, Larousse, rédacteur en chef MITCHELL James, assisté de WALLIS Frank, paris.

28/ Minnazzoli Angés: Encyclopédia universails, cprpus 11, France, 2002.

29/ MOLINER Pascal: Image et représentations sociales de la théorie des représentations a l'études des images sociales, presses universitaires de Grenoble, 1996.

30/ ROBERT le petit nouveau, dictionnaire le robert, paris.

ثالثا: المراجع:

- **العربية:**

31/ إبراهيم السيد حسنين: الاتجاهات الحديثة في الإعلام الصحفي، ط1، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع، القاهرة، 2015.

32/ أحمد بجاوي، ميشال سارسو: الأدب والسينما العربية، منشورات الشهاب، الجزائر.

33/ أحمد حسن الخولي: دراسات في علم الاجتماع العائلي، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، 1991.

34/ أحمد القاسمي: التقبل السينمائي للقص الأدبي (مقاربة سيميائية تداولية)، ط*1*، مجمع الأطرش للكتاب المختص، تونس، *2017*.

35/ أسامة زيد وهبة الصيادي: أهم الاختراعات والاكتشافات في تاريخ الإنسانية، ط*1*، دار الساقي، لبنان، *2011*.

36/ إسماعيل عبد الفتاح عبد الكافي: مصطلحات عصر العولمة، عربي/ إنجليزي، ط*1*، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، *2007*.

37/ أشرف إبراهيم: الفن بناء، دور الفن في الارتقاء بالمجتمعات الحديثة، ط*1*، دار ابن رشد، القاهرة، *2015*.

38/ أشرف توفيق: كتابة السيناريو تدريبات وتطبيقات، العربي للنشر والتوزيع، مصر، *2016*.

39/ أشرف شتيوي: السينما بين الصناعة والثقافة دراسة نقدية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، *2008*.

40/ أشرف فالح الزعبي: الدور الاتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني، ط*1*، دار الحامد للنشر والتوزيع، الأردن، *2012*.

41/ أمير العمري: حياة في السينما، مكتبة مدبولي، القاهرة، *2010*.

42/ باية غيبوب: الشخصية الأنثروبولوجية العجائبية في رواية مائة عام من العزلة (أنماطها مواصفاتها أبعادها)، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، تيزي وزو، الجزائر، *2012*.

43/ بغداد أحمد بلية: الترجمة بين سيميائية الرواية والفيلم، دار الغرب، وهران، *2004*.

44/ تحسين محمد صالح: أدب الفن السينمائي، ط*1*، الجنادرية للنشر والتوزيع، الأردن، *2016*.

45/ جبار الدليمي: أسس التصميم الداخلي والديكور، ط*1*، شركة دار الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان الأردن، *2016*.

46/ جمال الدين حسن: نُظم الإنتاج السينمائي، أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، مصر.

47/ حردان هادي صايل: الصورة الذهنية لمنظمات المجتمع المدني ودور العلاقات العامة في تكوينه، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان.

48/ حسن حداد: تعال إلى حيث النكهة، رؤى نقدية في السينما، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2009.

49/ حسن علي قاسم: التصوير التلفزيوني الأسس المبادئ التقنيات، العربي للنشر والتوزيع، مصر، 2019.

50/ حسين علام : العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2010.

51/ حميد لحمداني: بنية النّص السردي من منظور النقد الأدبي، ط1، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- الدار البيضاء، 1991.

52/ رانيا هدار، أحمد مخلوف: مكافحة الإرهاب بين مشكلة المفهوم واختلاف المعايير عند التطبيق، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2018.

53/ زهير الخالدي، خطوات على طريق السينما، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1979.

54/ سعيد علي خطاب علي: المناطق المتخلفة عمرانيا وتطويرها –الإسكان العشوائي، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993.

55/ سعيد يقطين: قال الراوي؛ البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997.

56/ سلمى مبارك، النص والصورة، السينما و الأدب في ملتقى الطرق، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2015.

57/ شادي فقيه: كيف يسيطر اليهود على العام، دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت.

58/ شاكر عبد الحميد: عصر الصّورة السلبيات والإيجابيات، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2005.

59/ شرف الدين ماجدولين: الصورة السردية في الرواية القصة السينما، قراءة في التجليات النصية، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، 2006.

60/ شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية، ط1، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، 2009.

61/ صبحة أحمد علقم: تداخل الأجناس الأدبية في الرواية العربية، الرواية الدرامية أنموذجا، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006.

62/ طلعت حكيم: علم النفس الإعلامي، رؤى معاصرة ودراسات تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، 2018.

63/ عبد الباسط الجهاني، جماليات السينما، الصورة والتعبير، لندن، E-KUTUB، 2017.

64/ عبد الباسط الجهاني: الفيلم الروائي المغاربي الدرامية والجمالية، ط1، E-KUTUB، لندن، 2019.

65/ عبد الباسط سلمان: الإخراج والسيناريو، الدار الثقافية للنشر، مصر، 2018.

66/ عبد الرحمان منيف: الكاتب والمنفى، ط1، دار الفكر الجديد، بيروت، 1982.

67/ عبد الرزاق المصباحي: الأنساق السردية المخاتلة، شعرية السرد تذويب الكتابة مركزية الهامش، ط1، الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2017.

68/ عبد العزيز قاسم محمد الطائي، التصوير الفوتوغرافي علم وفن، لبنان، دار الكتب العلمية، بيروت، 2017.

69/ عبد الغني بومعزة، إطلالة على السينما، قراءات نقدية سينمائية، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2012.

70/ عبد الفتاح رياض: التكوين في الفنون التشكيلية، دار النهضة العربية، القاهرة، 1974.

71/ عبد القادر عميش: شعرية الخطاب السردي، سردية الخبر، ط1، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، 2011.

72/ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: مخمد شاكر، ط3، مطبعة المدني، القاهرة، 1992.

73/ عبد الله إبراهيم: التخيّل التاريخي السرد والإمبراطورية والتجربة الاستعمارية، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2011.

74/ عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1992.

75/ عبد المجيد العابد: مباحث في السيميائيات، ط1، دار القرويين، المغرب، 2008.

76/ عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998.

77/ عبد الملك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصر، ط1، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2007.

78/ عزيز القاديلي: الصورة، الإنسان، والرواية: عبد الرحمن منيف في شرق المتوسط مرة أخرى، E-kutub، لندن، 2018.

79/ عقيل مهدي يوسف: الوعي والإبداع الجمالي في السينما والمسرح، دار دجلة ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، 2012.

80/ علي عبد الحسن الحمداني، عبود حسن المهنا: التواصلية في أداء الممثل المسرحي، ط1، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، 2014.

81/ عمار بلحسن: في الأدب والإيديولوجيا، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984.

82/ فايزة يخلف: سيميائيات الخطاب والصورة، دار النهضة العربية، بيروت، 2012.

83/ فايزة يخلف: مسالك خطاب الصورة المؤتلف والمختلف، ط1، مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2020.

84/ فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، ط*8*، دار علاء الدين، دمشق، *2002*.

85/ فلاح محمد محمود: الشخصية المهمشة في ضوء مجموعة ضوء العشب القصصية لأنور عبد العزيز، ط*1*، دار الخليج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، *2020*.

86/ قدّور عبد الله ثاني: سيميائية الصورة مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليّات البصريّة في العالم، الوراق للنشر والتوزيع، عمان الأردن.

87/ كرم شبلي، الإنتاج التلفزيوني وفنون الإخراج، ط*1*، دار الشروق للنشر والتوزيع والطباعة، السعودية، *1977*.

88/ لطيف زيتوني: معجم نقد مصطلحات الرواية، ط*1*، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، *2002*.

89/ مجموعة من الباحثين: السرد في السينما، أكاديمية الفنون، مصر، *2001*.

90/ مجموعة من المؤلفين: الرواية الجزائرية والسينما، الجزائر، الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، 2015.

91/ محمد أنقار: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية؛ صورة المغربي في الرواية الإسبانية، ط*1*، مكتبة الإدريسي، المغرب، *1994*.

92/ محمد الخطيب: المسرح الإغريقي، ط*1*، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، *2014*.

93/ محمد صابر عبيد: التشكيل الجمالي للخطاب الأدبي الكردي الهوية والمتخيل، ط*1*، دار غيداء، الأردن، *2015*.

94/ محمود قاسم: الأدب العربي المكتوب بالفرنسية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، *1996*.

95/ محمود قاسم: الفيلم الغنائي في السينما المصرية، وكالة الصحافة العربية، مصر، *2018*.

96/ مليكة لبديري: الزواج والشباب الجزائري إلى أين؟، دار المعرفة، الجزائر، *2005*.

97/ ناهض فاضل زيدان الجواري: العلاقات العامة والصورة الذهنية، سلسلة بحوث، ط1، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمان الأردن، 2016.

98/ نبيل سليمان، أسرار التخييل الروائي، ط1، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2005.

99/ نبيل عبد الهادي: تشكيل السلوك الاجتماعي، دار اليازوري العلمية، عمان، الأردن، 2012.

100/ نجم عبد حيدر: علم الجمال آفاقه وتطوره، ط2، مكتبة الفنون الجميلة، بغداد، 2001.

101/ ندى الشقيفي المريني: الكيان الصهيوني بين يهودية الدولة وانهيارها، باحث للدراسات الفلسطينية والاستراتيجية، لبنان، 2011.

102/ نسرين عبد الحميد نبيه: مبدأ المواطنة بين الجدل والتطبيق، ط1، مركز الإسكندرية للكتاب، الإسكندرية، مصر، 2008.

103/ هشام جمال الدين حسن: نظم الإنتاج السينمائي، ط1، أكاديمية الفنون، وزارة الثقافة، مصر، دت.

104/ وسام رفيدي: المرأة الفلسطينية والرواية بين زمنين المقاومة وأوسلو، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2017.

105/ يحيى حمودة، نظرية اللون، دار التراث للنشر، بيروت،1981.

106/ يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، 2012.

- **المترجمة:**

107/ آلن روجر: الرواية العربية، تر: حصة إبراهيم منيف، دط، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت.

108/ إنجا كاريتنيكوفا: كيف تتم كتابة السيناريو، تر: أحمد الحضري، ط2، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 1999.

109/ أندريه تاركوفسكي: النحت في الزمن، تر: أمين صالح، ط*1*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، *2006*.

110/ جان ألكسان: السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، *1982*.

111/ جان إيف تاديه : الرواية في القرن العشرين، تر: محمد خير البقاعي، ط*1*، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، *1998*.

112/ جمال الدين بن الشيخ: ألف ليلة وليلة أو القول الأسير، تر: محمد برادة، ط*1*، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، *1998*.

113/ جيل دولوز: الصورة- الحركة (أو فلسفة الصورة)، تر: حسن عودة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، *1997*.

114/ جورج لوكاتش: دراسات في الواقعية، تر: نايف بلوز، ط*4*، مؤسسة مجد الجامعية للطباعة والنشر، بيروت، *2006*.

115/ جوزيف أوكونور: حرر نفسك من الخوف، تر: سهى نزيه كركي، ط*2*، العبيكان للنشر، المملكة العربية السعودية، *2008*.

116/ رولان بورنوف وآخرون: معضلات الفضاء، تر: عبد الرحيم حزل، عن مؤلف الفضاء الروائي، ط*1*، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، *2002*.

117/ ريجيس دوبري : حياة الصورة وموتها، تر: فريد الزاهي، أفريقيا الشرق، المغرب، *2007*.

118/ عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (*1925-1967*)، تر: محمد صقر، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، *1982*.

119/ عبد الرسول عبوديت: النظام الفلسفي لمدرسة الحكمة المتعالية، تر: علي عباس الموسوي، ط*1*، مركز الحضارة لتنمية الفكر الإسلامي، بيروت، *2016*.

120/ غاستون باشلار: جدلية الزمن، تر: خليل أحمد خليل، ط*1*، المؤسسة الجامعية، بيروت، *1982*.

121/ قنسطنطين ستانسلافسكي: إعداد الممثل (في المعاناة الإبداعية)، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998.

122/ لوي دي جانيتي، فهم السينما، تر: جعفر علي، دار الرشيد، بغداد، 1981.

123/ مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، تر، سعد مكاوي، القاهرة، أقلام عربية للنشر والتوزيع، 2017.

124/ ماري إلين أوبراين: التمثيل السينمائي، تر: رياض عصمت، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، 2012.

125/ ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، مصر.

126/ ماريا لويزا برنيني: المدينة الفاضلة عبر التاريخ، تر: عطيات أبو السعود، مر: عبد الغفار مكاوي، الكويت، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1997.

127/ مورغان تشارلز: الكاتب وعالمه، تر: شكري عيادي، مؤسسة مسجل العرب، القاهرة، 1980.

128/ ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمّد برادة، ط1، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1987.

129/ ميلان كونديرا: فن الرواية، تر: بدر الدين عرودكي، ط1، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1999.

130/ يوري لوتمان: قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيميائية الفيلم، تر: نبيل الدبس، تر: قيس الزبيدي، ط1، النادي السينمائي، دمشق، 1989.

◦ الأجنبية:

131/ André Gaudreault et françois jost, Le récit cinématographique, films et séries télévisées, éditions Nathan, collections Nathan université, Paris, 1990.

132/ Annie Goldmann, cinema et societe moderne, éditions anthropos paris, Paris, 1973.

133/ Camille Lacoste Dujardin, La vaillance des femmes, les relations entre femmes et hommes berbères de Kabylie, éd la découverte, Paris 2008.

134/ Denise Brahimi, 50 ans de cinéma maghrébin, édition minerue, paris, 2009.

135/ Farida Boualit, La littérature algérienne des années 90 : "Témoigner d'une tragédie ?", dans Charles Bonn et Farida Boualit (dir.), Paysages littéraires algériens des années 90 : Témoigner d'une tragédie, L'Harmattan, Paris, 1999.

136/ G.Bachelard, la terre et les rêveries du repos, José Corti, paris, 1984.

137/ Kamel Kateb, la fin du mariage traditionnel en algerie (1876/1998), édition Bouchene, France, 2001.

138/ Michel Serceau, L'adaptation cinématographique des textes littéraire : théories et lectures, Edition du CÉFAL. 1999.

رابعا: الدوريات:

139/ ألف مجلة البلاغة المقارنة، تصدر عن قسم الأدب الإنجليزي والمقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ع: *28*، *2008*.

140/ جريدة العرب، ركن الثقافة، مصر، ع: *10531*، الخميس *2017/02/02*. متاح على الرّابط: *https://alarab.co.uk*

141/ جريدة القدس العربي، القاهرة/ مصر، ع: *6671*، السبت والأحد *21/20* نوفمبر *2010*.

142/ مجلة إضاءات نقدية، تصدر عن جامعة آزاد الإسلامية، إيران، ع: *29*، مارس *2018*.

143/ مجلة آفاق سينمائية، تصدر عن جامعة وهران، الجزائر، ع: *03*، جوان *2016*.

144/ مجلة الراوي، تصدر عن النادي الأدبي الثقافي، جدّة/ السعودية، ع: *25*، سبتمبر *2012*.

145/ مجلة أيقونات، تصدر عن مجموعة سيما للبحوث السيميائية، الجزائر، المجلد: *6*، العدد: *6*، *2018*.

146/ مجلة فصول، فصلية محكمة، تصدر عن الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، المجلد *15*، العدد *03*، خريف *1996*.

147/ مجلة فضاءات مسرحية، تصدر عن المسرح الوطني، تونس، ع: *8/7*، *1986*.

158/ محمد علال: الأخوان لوميار 132 عاما على ميلاد السينما العالمية في الجزائر،
https://doc.aljazeera.net/portrait/الأخوان-لوميير-132-عاما-على-ميلاد-السينم/

159/ الموسوعة السياسية: مفهوم الشرعية، متاح على الشبكة،
https://political-encyclopedia.org/dictionary

160/ مولود معمري لم يكن راضيا عن فيلم الأفيون والعصا
https://www.echoroukonline.com

161/ http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_personne=6413.html.

فهرس

الموضوعات

المحتوى	الصّفحة
مقدّمة.....	1 - 11
الفصل الأوّل: إحاطة بالأُطُر المفاهيميّة.....	12 - 73
مقدّمة الفصل.....	13
أوّلا: ماهية الصّورة وجذورها.....	15
1/ الصورة من الإدراك الحسّي إلى الإدراك العقلي.....	15
2/ فاعليّة الموت في ميلاد الصّورة.....	19
3/ الصورة الذهنية أصلُ كلّ الصور.....	23
ثانيا: الصّورة السّرديّة ورحلة المعنى.....	27
1/ السّرد/الرّواية فعل الوجود الإنساني في بُعده العالمي.....	27
2/ نسق الصّورة السّردية: المعنى في ذهن السّارد/ الصّورة في ذِهن القارئ.....	30
ثالثا: الصّورة السّينمائيّة من جماليّة المُدرك الحسّي إلى فعاليّة المُدرك العقلي.....	34
1/ السّينما ومغامرة خطاب الصّورة.....	34
1.1. مفهوم الصّورة السينمائيّة.....	35
2.1. هندسة الصورة السينمائيّة.....	38
▪ الأبعاد.....	39
▪ الإضاءة.....	41
▪ الألوان.....	43
2/شعريّة الخطاب السينمائي.....	45
1.2. شعرية الخطاب النصي/ ما قبل الصورة.....	47
▪السيناريو: *scenario*/ حياة الفيلم الأولى.....	47
▪الحوار المكتوب/ فعل الشخصية الوجودي.....	49

2.2.شعرية الخطاب الصوتي/ الوجه الآخر للصورة.....	50
▪أصوات الممثلين/ الحوار مجسّداً.....	51
▪المؤثّرات الصّوتيّة/ دعمُ عوالم الصّورة سمعياً.....	52
▪الموسيقى التّصويريّة/ الرّهان على الذوق الفني.....	53
3.2. شعرية الخطاب المرئي/ جمالية الإدهاش البصري.....	55
▪ فاعلية الإضاءة في تشكيل الصورة والانفعالات.....	56
▪ الديكور/ شخصيّة سينمائيّة.....	57
▪ المؤثرات البصرية/ جمالية الإدهاش.....	57
▪ الكادر السينمائي/ أساس الفيلم.....	58
▪ المونتاج/ خطوة ما قبل الختام.....	59
▪ الإخراج/ الفيلم في صورته النهائيّة.....	59
رابعا: السّنيما الجزائريّة، الحقب والمضامين.....	61
1/ السينما الثورية وثورة السينما: (1957/1962)	61
✓أهم أفلام المرحلة.....	63
2/ التأصيل السينمائي ومُخرَجَات الثورة: (1962/1979).....	63
✓أهم أفلام المرحلة.....	64
3/ السينما بمضامين واقعية: (1980/1989).....	65
✓أهم أفلام المرحلة.....	67
4/ الأزمة الجزائرية هاجسا سينمائيا: (1990/2009).....	68
✓أهم أفلام المرحلة.....	69
5/ سينما الألفية الجديدة (2010/2019) اتجاهات متعدّدة.....	70
✓أهم أفلام المرحلة.....	72

خاتمة الفصل.....	73
الفصل الثاني: السّرد روائيا وسينمائيا، الائتلاف والاختلاف.....	74 -130
مقدّمة الفصل: الميثاق السّردسينمائي.....	75
أوّلا: روايات وأفلام.....	77
1. الأفيون والعصا، روايةً وفيلما.....	78
1.1. رواية الأفيون والعصا.....	78
2.1. فيلم الأفيون والعصا.....	79
2. امرأة لابني روايةً وفيلماً.....	80
1.2. رواية امرأة لابني.....	80
2.2. فيلم امرأة لابني.....	81
3. شرف القبيلة روايةً وفيلماً.....	83
1.3. رواية شرف القبيلة.....	83
2.3. فيلم شرف القبيلة.....	84
4. طفل الشعبة روايةً وفيلماً.....	85
1.4. رواية طفل الشعبة.....	85
2.4. فيلم طفل الشعبة.....	86
5. الربوة المنسية روايةً وفيلماً.....	88
1.5. رواية الربوة المنسية.....	88
2.5. فيلم الربوة المنسية.....	89
6. موريتوري رواية وفيلما.....	90
1.6. رواية موريتوري.....	90
2.6. فيلم موريتوري.....	91

7. فضل الليل على النهار رواية وفيلما.....	92
1.7. رواية فضل الليل على النهار.....	92
2.7. فيلم فضل الليل على النهار.....	93
8. الصدمة روايةً وفيلماً.....	95
1.8. رواية الصّدمة.....	95
2.8. فيلم الصدمة.....	96
ثانيا: من التشكيل السردي إلى التصوير البصري.....	99
1/ الاقتباس/ تقبّل الرواية سينمائيا.....	99
2/ الاقتباس السينمائي مطابقا ومخالفا.....	101
1.2. الأفيون والعصا.....	102
2.2. الربوة المنسيّة.....	103
3.2. امرأة لابني.....	106
4.2. طفل الشعبة.....	108
5.2. الصدمة.....	110
6.2. فضل الليل على النهار.....	112
7.2. شرف القبيلة.....	114
8.2. موريتوري.....	115
ثالثا: السارد السينمائي وزاوية الرؤيا.....	119
1/ المصوّر الأكبر/ الشاهد الأهمّ.....	120
2/ الصوت الخارجي/ توثيق اللاّسرد.....	124
3/ السّارد المصاحب/ الرؤية مع.....	127
خاتمة الفصل.....	130

الفصل الثالث: الشّخصية من التّشكيل السّردي إلى التّصوير المرئي	131 - 209
مقدّمة الفصل: مكوّن الشّخصيّة	132
أوّلا: الشّخصيّة والممثّل	133
1. الشخصيّة الرّوائيّة	133
2. الممثّل السينمائي	135
ثانيا: تطوّر الشّخصيّة الثّوريّة	139
1. الاستكانة والثّورة في الأفيون والعصا	139
1.1. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة	140
2.1. تحليل اللّقطات ومقارنتها مع مضامين الرواية	143
2. تأنيث الثورة في الصدمة	145
1.2. التّقطيع الفيلمي للّقطات المختارة	146
2.2. تحليل اللّقطات ومقارنَتها مع مضامين الرّواية	148
3. الغضب وتشكيل الشخصيّة الثورية في فضل اللّيل على النهار	150
1.3. التّحليل الفيلمي للّقطات المختارة	151
2.3. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية	155
4. الثورة والمصلحة الفردية	157
1.4. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة	157
2.4. تحليل اللّقطات ومقارنَتها مع مضامين الرّواية	159
ثالثا: أزمة الفرد في ظلّ سلطة الجماعة	161
1. المثقف وسلطة الموروث	161
1.1. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة	162
2.1. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية	163

2. المرأة والاغتراب داخل الأسرة.....	164
1.2. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة.....	164
2.2. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية.....	167
3. التطرّف وصناعة العزلة.....	168
1.3. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة.....	169
2.3. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية.....	171
رابعا: شرعيّة الأنا وأزمة الهوية.....	173
1. يونس/ جوناس الأنا المتشظية.....	173
1.1. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة.....	174
2.1. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية.....	177
2. امتلاك المواطنة وضياع الهُويّة.....	179
1.2. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة.....	179
2.2. تحليل اللقطات ومقارنتها بمضامين الرواية.....	182
3. الوطن الجديد والهوية الجديدة.....	185
1.3. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة.....	186
2.3. تحليل اللقطات المختارة.....	187
خامسا: فاعلية المدرك الحسي في تشكيل أبعاد الشّخصيّة.....	191
1. شخصية بشيرلزرق من فيلم الأفيون والعصا.....	191
2. شخصية مقران من فيلم الربوة المنسية.....	193
3. شخصية فتيحة من فيلم امرأة لابني.....	195
4. شخصية عمرالمبروك من فيلم شرف القبيلة.....	197
شخصية عمرفي فيلم طفل الشعبة.....	200

6. المفتش لوب في فيلم موريتوري.....	202
7. شخصيّة أمين جعفري من فيلم الصّدمة.....	204
8. شخصيّة يونس/ جوناس في فيلم فضل الليل على النهار.....	205
الفصل الرّابع: الرّؤية الإخراجية وفاعليّة الصّورة.....	210 -267
مقدّمة الفصل.....	211
أوّلا: الفضاء الديستوبي.....	214
1. نظرة في المصطلح.....	214
2. استباحة الشرف في الزيتونة.....	216
1.2. إنكار الذات واللجوء إلى الآخر.....	218
2.2. سيطرة الخرافة على المجتمع.....	220
3.2. عبثية الفضاء.....	221
4.2. الإباحية والتهتّك.....	222
3. الخوف في مدينة الجزائر.....	223
1.3. الحرب.....	224
2.3. الخروج عن القانون.....	226
ثانيا: تفاعل الحدث الدّرامي مع الفضاء.....	228
1. المكان الثّابت والمتحوّل.....	228
2. مركزية المكان في الفيلم.....	235
1.2. المستوى الدرامي.....	237
2.2. المستوى الإيديولوجي.....	238
3.2. المستوى التشكيلي.....	240

ثالثا: النّسق الجمالي في الميزونسين.....	243
1. هندسة الديكور وصناعة الدلالة.....	245
1.1. الدّيكور التقليدي وتجسيد الهوية.....	246
▪ التقطيع الفيلمي للقطات من الأفيون والعصا.....	246
▪ التحليل.....	247
▪ التقطيع الفيلمي للقطات من الربوة المنسية.....	248
▪ التحليل.....	249
▪ التقطيع الفيلمي للقطات من امرأة لابني.....	251
▪ التحليل.....	252
2.1. عبقريّة الفوضى.....	255
▪ التقطيع الفيلمي للقطات من طفل الشعبة.....	256
▪ التحليل.....	256
2. جماليات الإضاءة وأساليبها.....	259
1.2. الإضاءة ثلاثية النقاط.....	260
2.2. الإضاءة العالية.....	262
3.2. الإضاءة الناعمة.....	263
4.2. الإضاءة الخافتة.....	265
خاتمة الفصل.....	267
خاتمة.....	274 - 268
قائمة المصادر والمراجع.....	288 - 275
فهرس الموضوعات.....	289

الصورة من النص الروائي إلى الفيلم السينمائي

دراسة مقارنة في التجربة الجزائرية

عالجت هذه الأطروحة الموسومة بـ:«الصورة من النص الروائي إلى الفيلم السينمائي – دراسة مقارنة في التجربة الجزائرية-» إشكالية تتعلق باقتباس الأعمال الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية وتحويلها إلى أفلام سينمائية، فقد استفادت السينما منذ بداياتها من فن الرواية، وعمل صنّاع السينما على اقتباس أشهر الأعمال الروائية في أفلامهم، ولم يختلف الأمر مع الرواية الجزائرية؛ لأنها شكلت بدورها مادة اقتباس لأفلام سينمائية منها ما هو جزائري ومنها ما هو عالمي، وبذلك تكون قد شكّلت مصدرا هامّا لسيناريوهات أفلام سينمائية تُعدّ فاصلة فارقة في تاريخ السينما، من بينها فيلم «الأفيون والعصا» و«شرف القبيلة» وفيلم «فضل الليل على النهار» وخمسة أفلام أخرَ كانت محلّ الدراسة والتحليل في هذه الأطروحة.

ومن أجل الوصول إلى هدفنا من هذا البحث المتمثل في المقارنة بين الرواية والفيلم المقتبس عنها، تمّ اعتماد خطة بحث قُسّمت من خلالها الأطروحة إلى أربعة فصول جاءت كالآتي: الأول إحاطة بالأطر المفاهيمية وهو فصل نظري تناول ضبط المفاهيم المستخدمة في الأطروحة، كالصورة والسردين الروائي والسينمائي، أما الفصل الثاني فوُسِم بالسرد روائيا وسينمائيا الائتلاف والاختلاف، ومن خلاله تجلت الفروق ما بين السرد الروائي والسرد السينمائي من خلال النماذج المعتمدة في الدراسة.

في حين جاء الفصل الثالث الشخصية من التشكيل السردي إلى التصوير المرئي، خاصا بصورة الشخصية في الإبداعين الروائي والسينمائي والفرق ما بين الشخصية الملفوظة والشخصية الممثلة، وأخيرا عالج الفصل الرابع الرؤية الإخراجية وفاعلية الصورة، الكيفية التي يتعامل من خلالها المخرجون مع صورة الأفضية الروائية وكيف يحولون المشهد المكتوب إلى مشهد مرئي.

وقد خلص البحث إلى أنّ صناع السينما قد تعاملوا مع المدونة الروائية الجزائرية بما يقتضيه مقام العمل الإبداعي الذي يستلهم من إبداع آخر، ولذا نجد أن بعضهم فضّل الحفاظ على الصورة الموجودة في النص الأصلي، في حين لجأ آخرون إلى مخالفتها بما يقتضيه العمل السينمائي من رؤية إخراجية وقدرة إنتاجية.

The Picture from fiction text to film.

Comparative study in Algerian experience

This thesis, tagged with: 'The picture from fiction to film - a comparative study in Algerian experience- addressed a problem relating to the adaptation of Algerian fiction works written in French and their conversion into film films since its inception, cinema has benefited from the art of fiction, and filmmakers have adapted the most famous works of fiction in their films. And it didn't differ with the Algerian narrative, because it in turn constituted a quotation material for movies that included Algerian and international. And so it was an important source of cinematography scenarios that are a milestone in cinema history. Among them are Opium, Stick, Tribe Honour, Night over Day, and five other films that have been studied and analyzed in this thesis.

In order to reach our goal of this research to compare the novel with the film quoted, a research plan has been adopted whereby the thesis has been divided into four chapters, as follows: The first is a conceptual framework, a theoretical chapter dealing with the control of the concepts used in the thesis, such as image and narrative and film sardines, and the second chapter is characterized by narrative and cinematic narrative of the coalition and difference, through which the differences between narrative and film narrative are reflected in the models adopted in the study.

While Chapter III of the Narrative Formation came to visual photography, in particular the character in the novel and film creations and the difference between the filmed character and the represented character, Chapter IV finally addressed the directive vision and the effectiveness of the image, how the directors deal with the picture of the novelistic silver and how to turn the written scene into a visual.

The research concluded that filmmakers had dealt with the Algerian fiction code as required by the creativity of work inspired by other creativity. Some therefore preferred to preserve the image in the original text, while others disagreed with the cinematic work's directorial vision and productive capacity.