



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عباس لغرور-خنشلة-



كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

فضل الليل على النهار

لياسمينة خضرا

أمن الخطاب الروائي إلى الخطاب البصري

بحث مقدم لاستكمال مقاييس شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: الأدب الحديث والمعاصر

إشراف:

د. شمس الدين شرفي

إعداد الطالبة:

عواطف بولعجول

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة الأصلية	الصفة
عبد المجيد قري	أستاذ التعليم العالي	جامعة عباس لغرور-خنشلة-	رئيسا
شمس الدين شرفي	أستاذ محاضر ب-	جامعة عباس لغرور-خنشلة-	مشرفا ومقررا
كمال طاهير	أستاذ محاضر أ-	جامعة عباس لغرور-خنشلة-	عضوا مناقشا

الموسم الدراسي: 2018-2019

5

مُقَدِّمَةٌ

مَقْلِبُ مَرِ

مقدمة:

تطورت الرواية تطوراً ملحوظاً في عصرنا الحالي، حيث أصبحت تتماشى مع أحد الفنون السمعية البصرية، المتمثل في "فن السينما"، حيث امتزجت بها وشكلت معها شريكا في التعبير عن الواقع من خلال التصوير والإخراج وغيرها...، وهذا ما جعل السينما مرآة عاكسة لقضايا المجتمع مثلها مثل الرواية، فقد أصبحت موضوعاً للتأمل والتحليل، كما أنها تحولت إلى شبكة من الدلالات والإيحاءات، التي تندمج عن طريق اللقطات، هذه الأخيرة تستخدمها الآليات والتقنيات السينمائية، لتجسد الأحداث عن طريق الصورة، كما هو واضح في معظم الأفلام السينمائية، التي أخذت من الأعمال الروائية، فتحوّلت الرواية من مكون لغوي إلى مكون بصري.

وهذا ما دفعني إلى التفكير في إنجاز مذكرة في هذا الموضوع الذي يتمحور حول انتقال السرد اللساني إلى السرد الفيلمي، فوقع اختياري على رواية "فضل الليل على النهار" لياسمينه خضرا.

يستند موضوع بحثي إلى إشكالية رئيسية تتمحور في:

- كيف تم نقل السرد اللساني إلى السرد البصري؟.

والتي تبني عليها مشكلات فرعية:

- هل يعوض العمل السينمائي النصوص الروائية ويتجاوزها أم لا؟.
- هل استطاعت عدسة الكاميرا أن تجسّد الأحداث بصورة أوضح؟.

وللإجابة عن هذه الإشكالية ووفقاً لهذا التصور؛ قسّمت بحثي إلى فصلين-الأول نظري والثاني تطبيقي- تتصدرهما مقدمة، وتليهما خاتمة.

حمل الفصل الأول عنوان: "السرد بين الرواية والسينما"، ويمثل الجانب النظري، وُخصص فيه الحديث عن مفهوم الخطاب الروائي والخطاب البصري، مركزةً على مفهوم السينما ونشأتها، كما تطرقت إلى اللغة السينمائية وأهم الآليات المعتمدة، والعلاقة بين الرواية والسينما وأقلمة الأعمال الروائية.

أما الفصل الثاني الموسوم "أفلمة فضل الليل على النهار"، ويمثل الجانب التطبيقي في البحث، حيث تطرقت في البداية إلى بطاقة تعريف للفيلم، مروراً بإدراج جل المعلومات حول هذا الفيلم، ثم إلى تلخيص أحداث الفيلم، وصولاً إلى تحليل أهم اللقطات التي تثير الانتباه في هذا الفيلم، محاولة بذلك تقديم أهم الاختلافات والتشابه بين الكتابة السردية في الرواية والصورة البصرية في الفيلم وذلك لتوضيح الأحداث.

ليخلص البحث إلى خاتمة احتوت على أهم النتائج المتوصل إليها.

وتم الاعتماد في هذه الدراسة على المنهج الوصفي الذي يتخلله إجراء التحليل.

وقد ساعدتني مجموعة من المصادر والمراجع في إنجاز هذا العمل، أهمها:

* رواية "فضل الليل على النهار" لـ "ياسمينه خضرا" كمصدر رئيسي.

وتمثلت المراجع في:

* الخطاب الروائي لـ "ميخائيل باختين".

* من النص السردى إلى الفيلم السينمائي لـ "سعيد عموري".

* فهم السينما (السينما والأدب) لـ "لوي دي جانييتي".

واجهتني عديد من الصعوبات والعراقيل، تجسّد أغلبها في صعوبة الإلمام بكل ما يخص المادة العلمية، خاصة في مجال الفن السينمائي، بالإضافة إلى قلة الدراسات في مجال التحليل الأفلام السينمائية.

ختاماً أشكر الله عز وجل الذي أعانني على إكمال هذا العمل، كما أتقدم بالشكر الجزيل لمن مَنَّني بيد العون والمساعدة وكان لي أباً روحياً في البحث الأستاذ: الدكتور "شمس الدين شرفي"، فله مني كل الشكر والامتنان، والشكر موصول أيضاً إلى اللجنة المناقشة على ما ستقدمه من ملاحظات وتوجيهات لإثراء هذا البحث.

ولا يفوتني أن أتقدم بأسمى عبارات الشكر والعرفان، إلى جامعة عباس لغرور، خنشلة، وخاصة كلية الآداب واللغات، وبصورة أخص، قسم اللغة والأدب العربي، على إتاحتها الفرصة لمواصلة الدراسة في الطور الثاني (الماستر)، فالشكر موصول لكل طاقمه الأكاديمي والإداري.

وَاللَّهُ وَلِيُّ الْمُؤْمِنِينَ

الفصل الأول: السرد

بين الرقائبة والسينما

أولاً: الخطاب الروائي.

ثانياً: الخطاب البصري.

ثالثاً: بين الرواية والسينما.

أولاً - الخطاب الروائي:

1- الخطاب : بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي:

وردت كلمة الخطاب في القرآن الكريم ثلاث مرات، أولها في قوله تعالى: {وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَأَتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصَّلَ الْخِطَابَ} سورة ص: 20.

أما بالنسبة للآية الثانية في قوله تعالى: {إِنَّ هَذَا أَخِي لَهُ تِسْعٌ وَتِسْعُونَ نَعْجَةً وَلِيَ نَعْجَةً وَاحِدَةً فَقَالَ أَكْفُلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ} سورة ص: 23. جاءت أيضاً في موضع آخر في سورة النبأ، في قوله تعالى: {رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَنُ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا} سورة النبأ: 37.

وقد جاء مصطلح الخطاب في معجم مقاييس اللغة "خطب: الخاء والطاء والباء، أصلان أحدهما الكلام، بين اثنين يقال خاطبه يخاطبه خطاباً والخطبة من ذلك، وفي النكاح الطلب أن يزوج، قال الله تعالى: {الاجنح عليكم فيما عرضتم به و من خطبة النساء} والخطبة الكلام المخطوب به..."¹.

وفي مختار الصحاح ورد: "(الخطب) سبب الأمر تقول ما خطبك؟ قلت، قال الأزهري: أي ما أمرك وتقول هذا خطبٌ جليل وخطبٌ يسير، جمعه خطوب. انتهى كلام الأزهري. وخاطبه بالكلام مخاطبة و(خطاباً) و(خطب) على المنبر (خطبة) بضم الخاء (خطابة)، و(خطب) المرأة في النكاح (خطبة) بكسر الخاء و(خطب) من باب ظرف صار خطيباً"².

يتبين لنا من التعريفات اللغوية أن كلمة الخطاب تعني توجيه الحديث والكلام، إلى مخاطب معين بغرض إيضاح الفكرة.

¹- أحمد بن فارس بن زكريا، أبو الحسين، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج2، دار الفكر، سوريا، ط2، 1979، ص: 198.

²- محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، الرازي، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، (د.ط)، 1986، ص: 76.

في المفهوم الاصطلاحي:

يعدّ الخطاب من المفاهيم الأساسية، التي شغلت الكثير من الباحثين والدارسين، من خلال الدراسات اللسانية المتعددة، فقد عرفه "بنفنيست Benveniste" بأنه "قول يفترض متكلماً ومخاطباً ويتضمن رغبة الأول بالتأثير في الثاني بشكل من الأشكال. وهذا يشمل الخطاب الشفهي بكل أنواعه ومستوياته ومدوناته الخطية، ويشمل الخطاب الخطي الذي يستعير وسائل الخطاب الشفهي وغاياته، كالرسائل والمذكرات والمسرحيات والمؤلفات التعليمية، أي كل خطاب يتوجه به شخص إلى شخص آخر، معبراً عن نفسه بضمير المتكلم...".¹

يتّضح في هذا القول أننا لا نستطيع أن ننتج خطاباً، إلّا عند حضور عناصر العملية التواصلية، وهي المرسل الذي يعتبر الأساس، ولا يمكنه القيام بإرسال رسالته، ما لم يكن هناك متلقي، المرسل إليه وهو الطرف المستقبل للرسالة، وأخيراً الرسالة التي تعتبر عنصراً فعالاً في دائرة التواصل، والهدف المرجو من الخطاب، أنه يؤثر في المتلقي، والخطاب أنواع؛ هناك الخطاب الشفهي مثل ما نجده، في الندوات والاجتماعات، والخطاب الخطي (المكتوب)، مثل ما نجده في الرسائل والمؤلفات...

وفي موضع آخر يعرف "هاريس" الخطاب على أنه "ملفوظ طويل أو هو متتالية من الجمل، تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نطل في مجال لساني محض"²، فالخطاب إذاً هو مجموعة متناسقة من الجمل والنصوص وهذه الأخيرة، لا تكون اعتباطية وعشوائية، إنّما لابد أن تسير بشكل منتظم وفق قواعد وأسس معينة.

¹ - لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، ط1، 2002، ص: 88 .

² - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبيين)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص: 17.

نجد هذا التوجه كذلك عند "رولان بارت"، في دراسته التحليل البنيوي للنص، حيث ذهب إلى "أن الخطاب يشكل مستوى أعلى من الجملة، يتميز بكونه حدثاً لغوياً، وله وحداته وقواعده ولسانياته الخاصة به"¹، انطلاقاً من هذا التعريف يتبدى لنا أن الخطاب هو مفهوم عام وشامل، ومتعدد وله قواعده الخاصة به.

اتضح لنا أن الخطاب مادة تشترك فيه جميع الحقول، (الفلسفة، الدين، السياسة...) ونظراً لاتساع هذا المفهوم اكتفينا بالتعريفات السابقة فقط، لأن دلالاته ليست واحدة ، وإنما متعددة.

2- مفهوم الرواية:

جاءت الرواية من مادة "روى" في اللغة العربية، والتي تعني "جريان الماء أو وجوده بغزارة أو ظهوره تحت شكل من أشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى".²

أما في المعجم الوسيط جاءت من مادة "روى" "روى الحديث أو الشعر رواية، حمله ونقله، فهو راو، والجمع رواة".³

يتضح لنا من التعريفات اللغوية أن الرواية، تدل على نقل الكلام والحديث، إذ نجدها جاءت، بمعنى الاستظهار والمباشرة.

¹ - الزواوي بغورة، الخطاب بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو، دار صائغ، بيروت، ط1، 2015، ص:71.

² - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، ديسمبر، 1998، ص:21.

³ - إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط4، 2004، ص: 384 .

اصطلاحاً:

تعدّ الرواية من أهم الأجناس الأدبية، التي حاولت الولوج إلى تصوير الواقع، ومختلف قضاياها، إذ تجتمع فيه مجموعة عناصر متداخلة فيما بينها: الراوي، الأحداث، الشخصيات، الزمان والمكان، إلى أن صارت جنساً منفرداً على بقية الأجناس الأخرى، إذ نجد في معجم المصطلحات الأدبية "لفتحي إبراهيم"، فقد جاء فيه أن الرواية "سرد قصصي نثري يصوّر شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد من ربكة التبعية الشخصية".¹

انطلاقاً من هذا المفهوم، نجد أنه اشتمل على جل المصطلحات التي تحتاجها الرواية مثل السرد، الشخصيات والأحداث والأفعال. إذا؛ مفهوم الرواية واسع، ولم يتطرق إلى الحديث عن حجمها وأنواعها، اكتفى فقط بظهورها مع الطبقة البرجوازية. تعتبر الرواية شكل من أشكال الثقافة الحديثة إذ هي "عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول...".²، إذ؛ هي جنس قائم بذاته دائم التحول، لا تضبطه قواعد وقوانين ثابتة.

أما "يمنى العيد" في كتابها "الرواية العربية" قامت بتعريف الرواية على أنها "سرد للحياة أو هوية سردية، علماً بأن هذه الهوية، ليست شيئاً جوهرياً ثابتاً، بل صورة الذات المتحركة التي يتحقق وجودها في وصفه وجوداً للآخرين معهم، و بينهم في حركة لا

¹ - صالح مفقودة، نشأة الرواية العربية في الجزائر، مجلة المخبر، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع2، 2005، ص: 03.

² - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 25.

انقطاع لها".¹ وتعني من خلال هذا التعريف، أن الرواية لها ركيزة أساسية تعتمد عليها، وهي السرد بالاستناد إلى الذات، وتصوير الوقائع، ومحاولة تشخيص مشكلاته. تستند الرواية إلى الوقائع والأحداث، حيث ترتبط تطورها بارتباط المجتمعات، لأنها تعتمد على تصوير الإنسان، والمجتمع الواقعي، إذ؛ "لا تستطيع الرواية بنوعها أن تبتعد عن الإيديولوجيا السائدة طالما هي تُصوّر بشراً أحياء فاعتبارها - نثراً واقعياً - أي مصوراً للحياة الواقعية أو لشبكة محاكية لشبكة الحياة الواقعية"²، تنتج الرواية ضمن مجموعة من الإيديولوجية السائدة، لأنها تعتمد على تصوير الشخصيات، وتعتمد أيضاً على تصوير الحياة الموجودة في الواقع.

أما الرواية في نظر "باختين": "التنوع الاجتماعي للغات، والأصوات الفردية تنوعاً منظماً أدبياً".³

تتميز الرواية عن بقية الأجناس الأدبية الأخرى، باعتمادها على النثر وتصويرها للإنسان واستبعادها للغيبيات، لها طابع خيالي، طويلة الحجم، تعتمد على السرد بطريقه غير مباشرة، فهي تمثل جنس مفتوح، على بقية الأجناس الأخرى، وهذا ما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية، أو ما يعرف بعبور الأجناس.

3- عناصر الرواية :

¹ - يمني العيد، الرواية العربية (المتخيل وبنيتها الفنية)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011، ص: 258.

² - محمد كامل الخطيب، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981، ص: 108.

³ - محمد بوعزة، تحليل النص السرد (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010، ص:

الزمن: يتفق أغلبية الدارسين على أن الزمن مقولة تحولت إلى إشكالية، شغلت الفلاسفة والعلماء، ومن هنا اختلفت، وتضاربت الآراء فيما بينها، فهناك من قام برفضه، إذ نجد "عبد المالك مرتاض" الذي يقول عن الزمن على أنه: مظهر وهمي، يَـزْمَنُ الأحياء والأشياء فتتأثر بماضيه الوهمي، غير المرئي، غير المحسوس...، إنما نتوهم أو نتحقق أننا نراه".¹ وهناك من قبلوه، واهتموا به من الأدباء والعلماء، إذ قاموا بتقصي ماهيته وقاموا بوضع المفاهيم حتى اختلفت دلالاته، وفي هذا الصدد يقول "سعيد يقطين": "إن مقولة الزمن متعددة المجالات، ويعطيها كل مجال دلالة خاصة، ويتناولها بأدواته التي يصوغها في حقله الفكري والنظري"²، يعتبر الزمن عنصر من العناصر السردية التي يحتاجها السرد، فهو من "العناصر المهمة في تشكيل النص الروائي، ومنه تنطلق أبرز التقنيات السردية".³ يرتبط شكل الرواية ارتباطاً وثيقاً، بمعالجة عنصر الزمن، ولكل مدرسة أدبية تقنية، خاصة في عرضه، ويمثل عنصراً من العناصر الأساسية، التي يقوم عليها الفن القصصي، "فإذا كان الأدب يعد فناً زمنياً، فإنّ القص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن".⁴

ومن هنا نستنتج أن، الزمن له أهمية كبيرة في الحكي والقص، ويعتبر عنصر مهم في الدراسات الحديثة، إذ نجده متواجداً، بكثرة في الأجناس الأدبية، خاصة الرواية والقصة.

¹ - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 172-173.

² - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير) ، ص: 61.

³ - يحي بعيطيش، خصائص الفعل السردية في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، قسنطينة، ع 8، جانفي، 2011، ص: 6.

⁴ - عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة، عمان، 2010، ص: 191.

المكان: يعد أحد مكونات النص السردي، فهو وحدة أساسية من وحدات البناء الأدبي، إلى جانب الزمن والشخصية، فهو يساهم في بناء العمل الروائي، إذ له دور كبير في التأثير على نفسية الفرد، وقد اختلف الدارسون والأدباء، حول هذا المصطلح، نجد "غاستون باشلار" في كتابه "جماليات المكان" عرّفه على أنه "المكان الأليف، وذلك هو البيت الذي ولدنا فيه، أي بيت الطفولة، إنه المكان الذي مارسنا فيه أحلام اليقظة، وتشكل فيه خيالنا، فالمكانية في الأدب هي الصورة الفنية التي تذكرنا أو تبعث فينا ذكريات بين الطفولة، ومكانية الأدب العظيم، تدور حول هذا المحور.¹ يتّضح من خلال هذا القول، أنّ المكان موجود منذ القدم، وعندما ولدنا وجدنا أنفسنا فيه، لأنّ البيت بطبيعة الحال هو عبارة عن مكان، والمكان في الأدب هو صورة فنية، تجعلنا نتذكر طفولتنا، وذلك من خلال قراءة روايات وقصص، التي تمثل الواقع.

والمكان بالمفهوم العام هو الحيز والفضاء، يقول عبد "المالك مرتاض": "لقد خضنا في أمر هذا المفهوم، وأطلقنا عليه مصطلح الحيز مقابل للمصطلحين الفرنسي والإنجليزي Espace,space...، ولعلّ ما يمكن إعادة ذكره هنا أنّ مصطلح الفضاء من الضروري أن يكون معناه جاريًا في الخواء والفراغ، وبينما الحيز لدينا ينصرف استعماله، النتوء والوزن والثقل والحجم والشكل...، وعلى حين أن المكان نريد أن ننقله في العمل الروائي على مفهوم الحيز الجغرافي وحده"². يتبدى لنا من خلال هذا المفهوم، أنّ المكان مرتبط بالحيز والفضاء، إذ نجد الفضاء مرتبط بالفراغ والحيز، مرتبط بالثقل، أما المكان من ناحية العمل الروائي، لا بد أن نربطه بالحيز الجغرافي فقط لا أكثر.

وفي نفس السياق نجد "حميد لحداني" يقول: "إنّ مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقياً أن نطلق عليه إسم الفضاء الرواية لأنّ الفضاء أشمل وواسع من معنى المكان، والمكان

¹ - غاستون باشلار، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1984، ص: 6.

² - عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، ص: 121.

بهذا المعنى هو مكوّن الفضاء"¹. يتّضح لنا أنّ الفضاء أشمل وأعم من المكان وهذا الأخير هو جزء من الفضاء.

نستنتج من كل ما سبق ذكره، أنّ المكان هو عنصر مهم وأساسي في العملية السردية، إذ؛ نجد الرواية ترتبط به ارتباطاً وثيقاً، وللمكان نوعين: الأماكن المفتوحة: التي تعني حيز خارجي لا تحدّه حدود، والنوع الثاني الأماكن المغلقة: وهو مكان محدود.

الشخصية: يقوم العمل الفني على أسس متكاملة ومن بينها نجد الشخصية، لأنها تشكل دعامة العمل الروائي، إذ تعتبر "القطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردى وهي عموده الفقري الذي تركز عليه"². أي لا يمكن تصور أي عمل سردي بدون شخصية فهما متكاملان ومتداخلان والشخصية هي "كل مشارك في أحداث الحكاية سلباً أو إيجاباً أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، بل يكون جزءاً من الوصف. الشخصية عنصر مصنوع، مخترع ككل عناصر الحكاية، فهي تتكون من مجموع الكلام، الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها."³ المقصود هنا أن الشخصية لا بد أن تكون عنصراً متحركاً في تسلسل الأحداث، فهي عبارة عن كائنات يتخيّلها الكاتب من خلال الأحداث التي يكتبها.

فالشخصية عند "عبد المالك مرتاض" هي: "أداة من أدوات الأداء القصصي يصطنعها القاص لبناء عمله الفني، كما يصطنع اللغة والزمان والحيز وباقي العناصر التقنية الأخرى التي تتضافر مجتمعه لتشكل لمحة فنية واحدة هي الإبداع الفني."⁴ مما تقدّم طرحه سابقاً نستنتج أنّ الشخصية الروائية، تعتبر مكوناً هاماً في الرواية، لأنها

¹ - حميد لحمداني، بنية النص السردى، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص: 63.

² - جميلة قيسمون، الشخصية في القصة، كلية الأدب واللغات، مجلة كلية العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، ع13، 2000، ص: 195 .

³ - لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص: 113-114.

⁴ - عبد المالك مرتاض، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990، ص: 71.

بمثابة العنصر الفعال في العمل الأدبي، لأنه من خلالها تُطوّر وتُنمي العمل الروائي، وعندما تغيب الشخصية من المحتمل أن يغيب النص.

4-الخطاب الروائي:

الخطاب الروائي هو نوع من أنواع الخطابات، وهو عبارة عن رسالة موجهة من مرسل إلى مرسل إليه، بحيث يأتي هذا الخطاب على شكل نص، باعتبار أن النص هو خطاب، "ويقرب تعريف الخطاب من النص ويقربه من السرد، وهو وضع الحكاية في نص لنقلها إلى القارئ، فالرواية تعني النص (أي الخطاب) والسرد لأنها مصدر الفعل (روى) والحكاية أي الحدث المروي".¹

كما ورد في "قاموس المصطلح السردى" على أنه: "نوع من الخطاب تعرض فيه ملفوظات و أفكار الشخصية بكلمات السرد، كأفعال ضمن أفعال أخرى، خطاب عن كلمات تم التلفظ بها، أو أفكارا تقابل خطاب يتعلق بكلمة... في رأي "جنيت" واحد من الطرق الأساسية الثلاثة لتقديم ملفوظات شخصية القولية وأرائها"²، فالنص بمثابة رسالة مشفرة، سواء كانت هذه الرسالة مكتوبة أم شفاهية، والتي بدورها تقتضي وجود طرفين، من عناصر العملية التواصلية، ألا وهما الكاتب والقارئ، والخطاب الروائي يركّز على هذه العلاقة، ويعتبرها الأساس في العملية التواصلية .

فالخطاب الروائي، هو خطاب لغوي باعتبار أن اللغة أداة، وهذه اللغة نجدها متعددة، ومن خلال هذا أقر "ميخائيل باختين" قائلاً " يأخذ اتجاه الخطاب ضمن ملفوظات الآخرين ولغاتهم، وكذلك جميع الظاهرات والإمكانات المرتبطة، دلالة أدبية داخل أسلوب

¹ - عالية صالح ، مقاربات في الخطاب الروائي، ص: 164.

² - جيرالد برنس، قاموس المصطلح السردى ، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة، ط1، 2003، ص: 156.

الرواية، فالتعدد الصوتي والتعدد اللساني يدخلان في الرواية، وينتظمان فيها ضمن نسق أدبي منسجم، وهنا يمكن التفرد الخاص للجنس الروائي".¹

يتشكل الخطاب من لغة الآخرين، وهذه اللغة نجدها تستخدم من قبل الراوي، حيث تظهر وتتعرض صورته وصورة الآخرين، وذلك من خلال الوقائع والأحداث، وتجسيد الحياة العامة بكل تجلياتها، ومن هنا يمكن تحديد الخطاب الروائي، من خلال لغة الراوي، التي تصوّر الحياة الواقعية والاجتماعية، "إنّ الناثر الروائي لا يستأصل نوايا الآخرين من لغة أعماله المتعددة الأصوات ولا يحطم المنظورات والعوالم الصغيرة الاجتماعية الإيديولوجية التي تكشف عن نفسها فيما وراء هذا التعدد الصوتي إنه يدخلها إلى عمله، إنه يستخدم خطابات مأهولة مسبقا بنوايا الآخرين الاجتماعية ويرغمها على خدمة نواياه الجديدة وعلى خدمة سيد ثان".²

يتضح من هنا، أنّ الراوي يقوم بتجسيد الوقائع في الرواية، كما يقوم أيضا بتصوير الأحداث تصويراً دقيقاً (الخطاب الروائي).

ثانياً: الخطاب البصري:

إذا كان الخطاب مجموعة متناسقة من الجمل والأقوال، التي تحمل في سياقها معلومات تهم المتلقي قصد تبليغ رسالة ما، فإن الخطاب البصري هو نص مشاهد بحيث تُستخدم فيه الوسائل الحديثة من تقنيات التصوير وغيرها، بهدف توصيل رسالة معينة للمتلقي، وعليه فالخطاب البصري هو مشاهدة نص بواسطة أداة وهي العين، بحيث يعتبر علامة غير لغوية، التي تتكون من صورة ولقطات وحركات...، إذ نجد له عدّة أنواع، منها: الخطاب الإشهاري، الدعاية، والخطاب السينمائي، سنقوم الآن بتسليط الضوء على الخطاب السينمائي، كونه موضوع دراستنا.

¹ - ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، تر: محمد بريدة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص: 68.

² - المرجع نفسه، ص 68.

1- السينما: تعد السينما وسيلة عصرية للتواصل، وهي شكل فني جديد من أشكال اللغة، لها إمكانية التواصل بين الشعوب، وبين المثقفين، وكذلك عامة الناس، حيث أنها تلعب دوراً بارزاً، في حياة الإنسان المعاصر، فهي باختصار وسيلة للتعارف، مرتبطة بالحياة.

أ- لغة:

ورد في المنجد الأبجدي أن "السينما هي الدار التي تعرض فيها المشاهد السينمائية، كما نجد أن الموسوعة العلمية العالمية "encyclopedia Microsoft Encarta"، تعرف السينما بأنها اختصار لكلمة: السينماتوغراف (Cinematography) التي تعني (تقنية إنتاج الصور المتحركة)، أو هي فن إنتاج الأفلام السينماتوغرافية وإخراجها، أو هي تقنية لتصوير وعرض الصور المتحركة، أو هي صناعة لإنتاج وتوزيع الأفلام.¹

"وتدل الكلمة في الوقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية".²

ونجد العرب أطلقوا على هذه الكلمة اسم "الخيالة" أو "فن الخيالة"، وهي لفظة مشتقة من الفعل تخيل، يتخيل، تخيلاً، بمعنى تصور الشيء وتمثله.

ب_ اصطلاحا:

تعرف السينما عند البعض على أنها: "الوثيقة المرئية لعصرنا التي قد صاغت لغته الأساسية من مفردات الصور وحولت الخيالات والأحلام وحتى الكوابيس، إلى حقائق الضوء والظل، وهي الفن الجامع الذي استطاع أن يستفيد من كل الفنون، التي عرفتھا الخبرة البشرية"³، المقصود أن الفن السابع مادته الرئيسية هي : الصورة، حيث تحول كل

¹- رضوان لعجمي بلخيري، العرب والمسلمون في السينما الأمريكية، قسم العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، مجلد43، ملحق 5، 2016، ص: 2035.

²- ماري تبريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، جامعة باريس السوربون الجديدة، (د.ط)، (د.ت)، ص: 18.

³- رضوان لعجمي بلخيري، العرب والمسلمون في السينما الأمريكية، ص: 2035.

ما هو خارق ومزيف إلى حقيقة، هذه الأخيرة استفادت من الفنون الأخرى وهي: الموسيقى، الرسم، النحت...

كما ورد ذكر هذه الكلمة أيضا في مجلة "سبك تيتير": عام 1921 كما يلي: "السينما وسيلة ترفيهية جماهيرية أو شعبية تزخر بالمؤثرات البصرية البحتة".¹

يقصد في هذا القول أن السينما وسيلة يقضي بها الجمهور وقته، تتكون هذه الأخيرة من عناصر وهي: الصورة، اللغة، الصوت والإضاءة...

عرفها "لويس دولوك" كالآتي: "السينما تذهب إلى كل مكان"²، يؤكد هنا على أن السينما تستطيع أن تصل عند جميع الناس دون طبقية أو عنصرية، إذ نجد لها إمكانية التواصل بين المثقفين، وعامة الناس.

ونذهب إلى "روشيوتوكانودو"^{*} في قوله: "إن السينما تجمع معاني التعبير الإنساني، عن طريق الصورة وهو الشيء الذي انفرد به الفن التشكيلي والنحت زمنا طويلا، لقد شكلت فعلا لغة عالمية"³، يتضح لنا أن السينما فن لها القدرة والإمكانيات، في تسجيل أجزاء من الحياة ومن الواقع الإنساني المعاش، فضلا عن استيعابهم، لتأثير قوة الصورة السينمائية على الجمهور، كونها تسجل عالما، وقد شكلت فعلا دور في الحياة المعاصرة.

2- نشأة و تطور السينما:

ترجع بدايات السينما إلى ثلاثة أقسام، من حيث النشأة والتطور.

- القسم الأول: من ناحية الاختراعات.

¹ - طيب مسعدي، ألقمة روايات نجيب محفوظ، اللص والكلاب دراسة تطبيقية، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران ، 2013-2014، ص: 56.

² - حدو نور الدين عبد الواحد، اللغة السينمائية - الأسس النظرية وإشكالية المفهوم، آفاق سينمائية، جامعة الطاهر مولاي، ع 3، سعيدة، ص: 128.

^{*} - روشيوتو كانودو: كاتب إيطالي ذو ثقافة فرنسية.

³ - المرجع نفسه ، ص: 128.

ظهرت السينما بعد سلسلة طويلة من التجارب والاختراعات، إذ؛ يعود الفضل إلى الجمع بين ثلاث مخترعات سابقة، وهي: اللعبة البصرية، الفانوس السحري، والتصوير الفوتوغرافي.

يرى البعض أن بدايات السينما تعود إلى سنة "1894"، تم افتتاح أول دار عرض للكينتوسكوب في مدينة نيويورك، وظهر أول فيلم أنتجته شركة أديسون واسمه أنابيل Anabelle، وكان زمان عرضه ثلاثين ثانية¹، وفي عام "1895" ارتبط اختراع السينما وبداياتها بالفرنسيين الأخوين "لوميير" بسبب اختراعهما آلة العرض، والتي سماها (سينماتوغراف) مستفيدين من أبحاث سابقة في هذا المجال، أهمها ما كان يعمل به المخترع الأشهر الأمريكي "توماس إديسون" ففي الثاني والعشرين من مارس سنة 1895 كان الأخوان "لوميير" قد استأجروا مقهى في باريس، لعرض أفلامهما التي لا يتجاوز الواحد منهما دقيقتين مثل (العمال يغادرون مصنع لوميير) ليسجلا بداية العهد السينمائي²، بالإضافة إلى (وصول القطار إلى المحطة)، من هذين العرضين نجد السينما بدأت تسجيلية لأنها قامت بتصوير الواقع الحي والأحداث المهمة لنشاهده عدة مرات.

القسم الثاني: من ناحية كيفية العرض:

السينما الصامتة : 1895-1930³

تعتبر السينما الصامتة أول مرحلة بدأت في إنتاج الأفلام، وهي عبارة عن أفلام التي تعتمد بكثرة على الصور، ومختلف اللقطات بدون صوت، والغياب التام للحوار، حيث

¹ شاكر، عبد الحميد، عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2005، ص: 252.

² - عبد الحليم حمود، سينما الدعاية السياسية، دار الهدى، بيروت، ط1، 2008، ص: 13.

³ - جيوفري نوبل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم- السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، م1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص: 26.

تضع المتفرج أمام مجموعة من رموز، فيحللها بطريقته الخاصة، إذ؛ نجده "يبحث في أنواع الأفلام مثل الرسوم المتحركة والكوميديات والمسلسلات التي استمرت موجودة على طول الأفلام الروائية الدرامية في سنوات 1920، وأيضاً فيلم الوقائع أو الأفلام التسجيلية".¹ و"بينما قام" شارلي شابلن وبوستر كيتون" بنقلة ناجحة في الأفلام، في سنوات 1920، فإن غالبية الكوميديات الصامتة بما في ذلك ستان لوريل، وأوليفر هاردي، أقامت رسالتها الفنية في الحقبة الصامتة حول الفيلم القصير...² وكذلك من الأفلام الصامتة نجد الفيلم الفرنسي ألام جان دارك. La passion de jeanne d'Arc عام 1928، من إخراج كارل تيودور دراير Carl theodor Dreyer³ إذ؛ يعد من الأفلام الطبيعية الصامتة، وهو من الأعمال التي لاقت رواجاً في السينما.

السينما الناطقة : 1930-1960⁴

هي عبارة عن صورة ولقطات متحركة تصبحها مؤثرات صوتية طبيعية وموسيقى بالإضافة إلى الحوار، "ولقد كان الابتكار الأساسي في السينما الناطقة هو الموسيقي المتزامنة بالإضافة إلى الحوار المنطوق".⁵ إذ؛ تعتبر "بالنسبة للمؤرخين في حقيقتها هي نهاية حقبة وبداية حقبة جديدة في السينماتوغراف"⁶، أي أن السينما الصامتة زالت

¹ - المرجع نفسه ، ص: 33.

² - المرجع نفسه، ص: 32 - 33.

³ - سعيد شيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013، ص: 47.

⁴ - جيوفري نويل سميث، موسوعة تاريخ السينما في العالم - السينما الناطقة، تر: أحمد يوسف، م2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010، ص: 01.

⁵ - المرجع نفسه، ص: 13.

⁶ - سعيد شيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، ص: 130.

واختفت بدخول السينما الناطقة، ومن أعلام السينما الناطقة نجد: "جوستاف ماشاتي" هو الأكثر طموحا بهذه الفترة...، حيث حقق نجاحا كبيرا، مع أول فيلمين ناطقين له، من السبت إلى الأحد (1931)، والنشوة (1932).¹

السينما الرقمية:

بدأت السينما الرقمية في عقد الثمانينات، وهي "تقنية جديدة في التسجيل والعرض، تتمثل في التعامل مع الصور بمبدأ الصفر والواحد (البت والبايت)، أي التعامل مع الصور على أنها إشارات كهربائية ثنائية (رقمية)، بدلا من طبعها وتحميضها كيميائيا على ورق حساس، كما تلتقط الصور والأفلام في أجهزة الكمبيوتر أو الجوال، إذ؛ لا يوجد شريط، بل لا توجد صورة ملموسة أصلا، ولكننا نراها ونتناقلها...، هذا ما يحدث مع السينما الرقمية فالكاميرا الرقمية تصور وتخزن المعلومات، في ذاكرة إلكترونية موجودة بداخلها بهدوء، بدلا من ضجيج البكرات المزعج".²

ومن خلال تقديم هذه التقنية الجديدة، "حصل الفيلم تحطيم الأمواج Breaking the waves لارس فون تريير Vantrier على الجائزة الأولى (السعفة الذهبية) في مهرجان كان العالمي عام 1996".³

يتضح لنا من هذا المفهوم أن السينما الرقمية، جاءت لتتجاوز كل ما هو قديم (السينما التقليدية)، فهي تعتبر ملك للجميع، حيث يعبرون فيها عن حكاياتهم، مشاعرهم وكذلك أحلامهم بحرية مطلقة.

القسم الثالث-من ناحية العصور:

¹ - باري كيث جرانت، موسوعة السينما (شيرمر) تر: أحمد يوسف، ج2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015، ص: 74.

² - فارس مهدي القيسي، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، المجلة الأكاديمية، ع: 47، بغداد، ص: 146.

³ - سعيد شيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، ص: 318.

يقسم الناقد والمؤرخ السينمائي الأمريكي "فيليب كونجليتون"، المراحل التي مرّ بها تطور الفيلم السينمائي من منظور التأثير بنمو السوق إلى العصور التالية¹

1- عصر الريادة - 1895-1910:

في هذا العصر بدأت صناعة الفيلم، الكاميرا الأولى الممثل الأول، المخرج الأول كانت التقنية جديدة تماما، ولم تكن هناك أصوات على الإطلاق ومعظم الأفلام كانت وثائقية وتسجيلات لبعض المسرحيات، وأول دراما روائية كانت مدتها حوالي خمسة دقائق، وبدأت تصبح مألوفة حوالي 1905 مع بداية رواية الفنان الفرنسي "جورج ميلييه" Georges Melies رحلة إلى القمر A trip to the moon عام 1902 وكانت الأسماء الكبيرة هي: "إديسون"، "لوميير"، بأفلامه المليئة بالخدع...

2- عصر الأفلام الصامتة: 1911-1926

يتميز هذا العصر عن سابقه بكثرة التجربة في عملية مونتاج الأفلام، فلم تكن هذه المرحلة صامتة بالكامل، فقد كانت هناك استخدامات لطرق ومؤثرات صوتية خاصة بينما لم يكن هناك حوار على الإطلاق حتى المرحلة التالية...، وبعد هذا أيضا بداية لمرحلة الأفلام الشاعرية، الأسماء الشهيرة في هذه المرحلة ضمت "شارلي شابلن" Charles Chaplin، "ديفيد جريفيث" David Griffth.

3- عصر ما قبل الحرب العالمية الثانية: 1927-1940

يتميز هذا العصر بأنه عصر الكلام أو الصوت، ولكن "فيليب كونجليتون" يرى أن هذا التصنيف غير دقيق، فذلك يعني أن هناك مرحلتين في تاريخ الفيلم الصمت والكلام، ويبدأ هذا العصر بإنتاج أول فيلم ناطق بعنوان "مغني الجاز" عام 1927 بالإضافة إلى أفلام ناطقة أخرى متنوعة أنتجت في هذه المرحلة، كما شهدت أفلام الثلاثينات استخداما

¹ - تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، الجنادرية، (د.ب)، ط1، 2016، ص: 08.

أكثر للألوان، وبدأت الرسوم المتحركة...، وقد ضمت أسماء هذه المرحلة أسماء مثل:

"كلارك جابل" Clark Gable، "فرانك كابرا" Frank Capra.¹

4- العصر الذهبي للفيلم: 1941-1954

أحدثت الحرب العالمية كل أنواع التغييرات في صناعة الفيلم، فخلال وبعد الحرب ازدهرت الكوميديا بشكل ملحوظ، وتربعت الأفلام الموسيقية على عرش السينما، كما انتشرت أفلام الرعب...، ظهرت الأفلام الجماهيرية في هذه المرحلة والتي يمكن تصنيفها إلى أفلام استخبارات، أفلام غابات، والأسماء القليلة التي ظهرت في هذه المرحلة مثل: "كاري جران" Cary Grant...².

5- العصر الانتقالي للفيلم: 1955-1966

يسمى "فيليب كونجليتون" هذه المرحلة بالعصر الانتقالي، لأنه يمثل الوقت الذي بدأ فيه الفيلم ينضج بشكل حقيقي، وقد ظهرت التجهيزات الفنية المتطورة للفيلم من موسيقى، وديكور وغير ذلك وفي هذا العصر بدأت الأفلام من الدول المختلفة تدخل إلى الولايات المتحدة الأمريكية من خلال حوائط هوليوود السينمائية...

وبدأت السينما تقتحم موضوعات اجتماعية أكثر نضجا...، وضمت الأسماء الكبيرة في سينما هذه المرحلة "ألفريد هتشكوك" وغيرهم.

6- العصر الفضي للفيلم: 1967-1979

يرى بعض المؤرخين أن هذه الفترة بالفعل، هي مرحلة الفيلم الحديث، وكانت مرحلة جديدة وقتها، ويبدأ العصر الفضي للسينما بإنتاج فيلمي "الخريج" و"يوني، وكلايد" عام

¹ - المرجع السابق، ص: 11.

² - المرجع نفسه، ص: 12.

1967، وقد ظهرت عدة أفلام خالية من الصور المتحركة، وكان من جراء انتشار هذه النوعية من الأفلام الناضجة، الخارجة من الأخلاق العامة، وتكوّنت الأسماء الشهيرة التي حكمت هذا العصر أمثال: "فرانسيس كوبول" Francis Coppola و"مارلون براند" Marlon Brando، انخفضت نسبة الأفلام الأبيض والأسود إلى 3% من الأفلام المنتجة في هذه الفترة.¹

7- العصر الحديث للفيلم: 1980-1995

بدأ هذا العصر عام 1977، عندما أنتج فيلم "حرب النجوم" star wars، الذي يعد أول إسهام للكمبيوتر والتقنية الحديثة في تصميم المؤثرات الخاصة، لكن "فليب كونجليتون" يبدأ هذا العصر عام 1980، لأنه يعتبر أن فيلم "الإمبراطورية تقاوم" نقطة البداية، ففي هذه المرحلة بدأ انتشار الكمبيوتر والفيديو المنزلي، واعتمدت هذه المرحلة اعتماداً كبيراً على الميزانية الضخمة بدلا من النص والتمثيل، ولكنها، احتفظت بالقدرة على إنتاج نوعية جيدة من أفلام التسلية الممتعة.²

يمكن القول أن نشأة السينما، لم تكن سهلة ويعود هذا إلى عدم وجود وسائلها وتقنياتها، ويرجع ذلك إلى الظروف الاقتصادية والسياسية، لكن ظلت تتطور في كل عصر من العصور، حسب الظروف المتاحة، وكذلك تطورت التقنيات التي تستخدم في العمل السينمائي، كآلات التصوير والإخراج وغيرها.

3- اللغة السينمائية والكتابة بالصورة:

تعد السينما أداة من أدوات التعبير في الوسط الفني، لأنها تؤثر في الجمهور بشكل مدهش، حيث نرى واقع الحياة فيها، نظرا للطريقة التي تستعملها نجد الصورة باعتبارها

¹ - تحسين محمد صالح، أدب الفن السينمائي، ص: 13.

² - المرجع السابق، ص: 13-14.

تلائم الحقيقة، من خلال علاماتها الأيقونية، إذ نجد أن السينما قدمت شكلاً جديداً يتعلق بتحديد عملية السرد القصصي أو الروائي، من خلال اللقطة أو الصورة كأنها تنتمي إلى عالم الكتابة.

اللغة السينمائية:

تكمن المزوجة بين أوجه التشابه في الكلمات والاختلاف في المعنى الذي تحمله السينما حسب سعيد عموري على أنه: "يمثل التشابه في الكلمات والاختلاف في المعنى بين مجموعتين ذلك التشابه الذي تعرفه السينما مع العالم، بتفاوت في درجات التشابه، فيتعين على المشاهد أولاً فهم أنظمة التشفير، وإدراكها، كما يتعين على السينمائي تقريب عمليات الفهم بتركيب اللغة الأيقونية، ضمن الصورة العامة للغة الجديدة، فتغدو صورة الفيلم مركبة من مجموعة لغات تخدم بعضها، -كل لغة بخاصيتها- لتشكيل لغة أخرى، خصائصها الأساسية الانفتاح وغياب المعنى الحقيقي، الذي يحفز التأويل، ويظهر اللسان السينماتوغرافي مثل التضعيف الآلي للواقع، أو تعدد آلي للأشكال، والرابط بين الدال والمدلول مفعلاً أساساً، بواسطة المشابهة وذلك في الصورة السمعية والبصرية، ويتحقق ذلك في تحديد وضبط مصطلحات اللغة السينمائية وبخاصة الأيقونة والصورة.¹، يتضح في هذا القول، على المتلقي إدراك و فهم الشفرات المضمرة و ذلك عن طريق التأويل و القراءة المتعددة، بالتركيز على الصورة.

يعد مصطلح "اللغة السينمائية" من المصطلحات الجديدة إذ "ظهر وتطور منذ عشرينات القرن الماضي في ظل تطور الفن السينمائي من جهة، وكذا تطور الدراسات الحديثة في مجال اللغويات، والعلوم الإنسانية وعلم النفس التحليلي، من جهة أخرى."²

¹ - سعيد عموري، من النص السردى إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، ع13، جانفي، 2015، ص: 14.

² - حدو نور الدين عبد الواحد، اللغة السينمائية - الأسس النظرية وإشكالية المفهوم، ص: 132.

المقصود من هذا أن اللغة اكتسبت حلة جديدة بفضل السينما، وكذلك بفضل الحداثة التي دخلت على اللسانيات والعلوم الإنسانية وعملت على تطويرها.

نجد هذا المصطلح "اعتمده الناقد "مارسيل مارتن" Martin Marcel " في كتابة اللغة السينمائية، ويدل المصطلح على كثافة وغنى اللغة الخاصة على اعتبار أنها تتشكل من عناصر أفقية (صورة) متحركة تشتغل في صنع الدلالة، فيها مجموعة آليات كاللون والتقطيع والوسط والزاوية والرؤية والعرض والتقديم، مع ما تتطلبه هذه الأبعاد تموقع معين للكاميرا...¹، تعتمد اللغة السينمائية على الصورة أولاً، هذه الأخيرة تتكون من مكونات وتقنيات أساسية التي تستند عليها، ويليه مباشرة الصوت، الذي يعطي جمالية للسينما.

الصورة والأيقونة:

تمثل الصورة المادة الخام للغة البصرية (السينمائية)، فهي الأكثر تأثيراً في عقول البشر باعتبارها ترسم في ذهن المتلقي جماليات بصرية، نظراً لما تحمله من دلالات ومعاني متعددة بحسب اختلاف المجال الذي ظهرت فيه، حيث تتبلور وتعبّر عن كل ما هو ظاهر وموجود، فالصورة هي "كل تقليد تمثيلي مجسد أو تعبير بصري معاد، وهي معطى حسي للعضو البصري".²

¹ - ينظر: سعيد عموري، من النص السردى إلى الفيلم السينمائي، ص: 15 .

² - عبد الله ثاني قدور، سيميائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب (د.ط)، وهران، 2005، ص: 21.

إذ لها أهمية في نقل العالم كلياً وبشكل مختصر، وقد صدق الحكيم الصيني "كونفشيوس" الذي قال: "الصورة خير من ألف كلمة"¹، ويقصد من هذا أن الصورة تمثل الحقيقة، فهي تختزل مجموعة كلمات عن طريق مشهد أو لقطة. أما في "الاصطلاح السيموطيقي فإن الصورة تتضمن نوع أعم يطلق عليه مصطلح الأيقون Icon وهو يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمرجع وهو على المشابهة والتماثل"².

يظهر لنا أنه توجد علاقة وطيدة بين الصورة والأيقونة لأنهما يسيران على وتيرة واحدة من ناحية الدلالات والرموز ليتم إيصالها للمشاهد بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. وعلى "الخلاف من الدوال اللسانية تنتشر دوال الأيقونة عبر فضاء الصورة، بحيث تكون الانطلاقة والأساس في تحديد دلالة العلامة انطلاقة اختيارية ولا يخضع الخطاب البصري إلى قواعد تركيبية صارمة"³.

نستشف من هذا أن الصورة عكس اللغة تماماً؛ هذه الأخيرة تهتم بالتركيب أما الصورة تهتم بالعلامات والخطاب البصري، الذي يسير نحو الأيقونة والعلامة ولا يتجه نحو التركيب.

بما أننا تطرقنا إلى المفهوم العام للصورة والأيقونة، لا بد علينا أن نركز على نوع من أنواع الصورة، ألا وهي "الصورة السينمائية" لأن هذا النوع مهم في عملية البحث كونه يرتكز عليه كثيراً، فالصورة السينمائية إذاً هي تلك الصور المتحركة التي تعرض عبر الشاشة في دور العرض، داخل ذلك المستطيل الأفقي الأسود في ظلمة تحيط المكان

¹ - جميل حمداوي، أنواع الصورة، صحيفة المثقف، الجمعة 14 ديسمبر 2018، الساعة: 20:05

www.al-mothaqaf.com/qadaya.2015

² - سعيد عموري، من النص السردى إلى الفيلم السينمائي، ص: 15.

³ - المرجع السابق، ص: 15.

بالكامل، حيث نراها زاهية جميلة كبيرة متسعة"¹. فالصورة السينمائية مجموعة صور تعرض على الشاشة وتستخدم فيها مجموعة تقنيات، بغية التأثير في المتلقي أو هي "ما تحمل لنا من أحداث ومعانٍ درامية عديدة...، مؤثرة فنيًا، عاطفياً، وجدانياً، شعورياً وعقلياً"²، تسعى الصورة السينمائية لتصوير الواقع عبر الشاشة بطريقة فنية للتأثير في المتلقي، فهي عبارة عن رسالة تواصلية.

4-التقنيات و الآليات المعتمدة في الفن السينمائي:

تستعمل التقنيات في تحديد مختلف اللقطات الذي يحملها العمل السينمائي، فهي بمثابة الأدوات والوسائل التي تحتاجها السينما.

1-أحجام و لقطات الزوايا:

عندما نشير إلى حجم الشيء المصور فنحن نعني حجم الشيء في علاقته بمساحة الصورة ككل وهذه العلاقة هي التي تتحكم في استخدام اللقطة القريبة **Close up** واللقطة المتوسطة **Medium shot** واللقطة العامة **Long shot** وهو ما يستخدم في لفت انتباه المتفرج للشيء المصور وإبعاده عنه.

اللقطة العامة: **Long shot**:

وهي اللقطة التي يظهر فيها حجم الشيء المصور صغيراً بالنسبة لمساحة الكادر ككل وأحياناً يتم تسمية اللقطة العامة باللقطة التأسيسية **Establishing , shot** لأنها تستعمل في استعراض الديكور ولتحديد أماكن الشخصيات التي يتم تصويرهم فيها...³

اللقطة القريبة: **Close up**:

¹ - سعيد شيمي، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، ص: 13.

² - المرجع نفسه، ص: 13.

³ - ينظر: آدم آدم، التصوير و الإخراج السينمائي، المنابر للجغرافيك، الإصدار الأول، 2014، ص: 9.

اللقطة القريبة هي الحجم العكسي تماما للقطعة العامة، حيث يظهر الشيء المصور كبيرا بالنسبة لمساحة الكادر ككل، ولذا فهي عادة ما تستعمل للتأكيد على هذا الشيء المصور، وتعتبر اللقطة القريبة من أقوى الأدوات في يد المخرج، ولكن عليه ألا يستعملها بصفة متكررة وبدون مبرر لأن ذلك يضعف تأثيرها على المتفرج ...

اللقطة المتوسطة: Medium Shot

يتضح من اسم اللقطة المتوسطة Medium Shot، تقع بين اللقطة القريبة close up واللقطة العامة Long Shot، وعادة تبني الأفلام على التنوع في الاستخدام ما بين لقطات متوسطة ولقطات عامة، ولقطات قريبة توجه عين المتفرج وتؤكد على الشيء المصور ...

اللقطة البعيدة: Extreme Long Shot

هي التي تحتوي على أكبر كم من المعلومات يمكن أن تصل إلى المتفرج، حيث أنها تعرض المناظر الطبيعية أو مكان ما من مسافة بعيدة وفيها يبدو الشكل صغيرا داخل الكادر....، ويستخدم هذا الحجم في الافتتاحية لتقديم معالم المشهد...¹

يتضح لنا أن اللقطات تساهم في ترتيب وتنظيم مجموعة من الصور، بحيث لا تكون عشوائية وهذا العمل يقوم به المخرج، إذ تساعدنا اللقطات على توضيح الأشياء، ومن خلالها تحدث تأثير للمتلقي قصد لفت انتباهه، ليفك الغموض الموجود في الصورة.

الزوايا: Angles

هناك عدة أنواع من زوايا التصوير، حيث نجد الزاوية الرأسية والأفقية والمنحرفة، هذه الأخيرة نجدها تعبر عن الموضوع والممثل، إذ تساهم في التأثير لدى المتلقي.

أولا : الزاوية الرأسية vertical angle:

¹ - المرجع السابق، ص: 9-11.

وهي زاوية الكاميرا بالنسبة للشيء المراد تصويره و تستخدم زاوية الكاميرا الرأسية لإظهار سيطرة وسرعة الموضوع المصور (الممثل) داخل اللقطة.

أنواعها : فوق الرأس، زاوية عالية جدا، زاوية عالية، زاوية مستوية زاوية منخفضة، زاوية منخفضة جدا.¹

*لقطة مستوى العين : Aye-level Shot

عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسيا مع عين الممثل إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة، يجب أن تتوافق الزاوية الرأسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل الذي لا يظهر في الكادر لأن اللقطة في هذه الحالة تكون من وجهة نظر.

*لقطة مستوى الزاوية المنخفضة : Low-angle Shot

هي اللقطة التي تكون فيها الكاميرا أسفل الشخص المصور لتظهره أكثر طولا وقوة، كما أنها تعزز من سيطرته وسرعته داخل اللقطة.²

*لقطة الزاوية العليا : High- Angle Shot

هي اللقطة التي تظهر الشخص المصور من أعلى لتقزمه، حيث تبدو أقل من حجمه الطبيعي ويظهر في الموقف الضعيف، وهي بذلك تقلل من سيطرته وسرعته على داخل اللقطة.

ثانيا - الزاوية الأفقية Horizontal Angle :

¹ - المرجع نفسه، 20 - 21.

² - المرجع السابق، ص: 22.

وهي زاوية الموضوع المراد تصويره بالنسبة للكاميرا و تستخدم الزاوية الأفقية للتحكم في العمق المراد إعطائه للممثل وهي المواجهة Sid Angle full front face، الجانبية، خلفية Full Reas.¹

ثالثا - زاوية الكاميرا المنحرفة Oblique Angle :

يمكن الحصول على الزاوية المنحرفة عن طريق إمالة الكاميرا نفسها، فتظهر الصورة مائلة هي الأخرى داخل الكادر وتبدو عين المتفرج في هذه الحالة بصورة غير طبيعية، لذلك يمكن استخدامها مثلا للتعبير عن حالة غير طبيعية، تمر بها الشخصية.² تهتم زوايا الكاميرا بالشخصية والموضوع في مختلف اللقطات، فهي بمثابة وسيلة للتعبير عن رسالة معينة، بهدف التأثير في المتلقي.

2- الإطار:

هو نافذة تنظم من خلالها مجموعة من اللقطات المختلفة، ومن خلالها يتمكن المشاهد من رؤية الشخصيات والخلفية التي تحيط بها.

3- المونتاج:

"ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة التصوير التي تفترض إعادة بناء الزمان والمكان، مانحة الاستمرارية للسرد السينمائي".³ فالمقصود هنا أن المونتاج يكون في المرحلة الأخيرة من تصوير الفيلم، حيث يتم تحديد الزمان والمكان، ويعد أيضا من وسائل التلاعب بالواقع، لكي يقنع المشاهد ويؤثر فيه.

4- الألوان والإضاءة:

¹ - آدم آدم، التصوير والإخراج السينمائي، ص: 23.

² - المرجع السابق، ص: 26.

³ - فران فينتوار، الخطاب السينمائي (لغة الصورة)، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2012، ص: 342.

تعتبر الألوان من الأدوات المهمة التي تستعمل في العمل السينمائي، إذ لها دلالات معينة، لأنها تقوم على التعبير بواسطة الإيحاءات، وذلك من خلال عملية المزج بين الألوان في الفيلم، قصد التأثير في المتلقي (المشاهد)، فصانعو الأفلام "يستخدمونها لتوجيه العين إلى ما يقوله السيناريو بالكلمات لكن لا يستطيع قوله بصريا، ويستعملون الألوان للإيحاء ولرسم الشخصيات ولصياغة ارتباطات رمزية"¹ مثلا فاستخدام اللونين الأبيض و الأسود هو رمز للزمن الماضي، وعلى المشاهد أن يحلل حتى يتمكن من فهم اللقطة.

ولا ننسى الإضاءة أيضا لأنها لها دور بارز في عملية التصوير السينمائي، حيث يمكن استخدامها بعدة طرق لإعطاء المشهد منظرا أو صفة معينة، فالاختلاف في درجات الإضاءة بين القوية والضعيفة توجي إلى إيحاءات التي تعبر عنها كل لقطة "إن النور الأساسي، الذي هو مصدر الإنارة الرئيسي يترك ظلالا إذا استخدم وحده، لهذا السبب من الضروري استخدام نورا آخر لملئ المناطق التي يتركها النور الأساسي غير مضاءة وللتخفيف من الظلال التي يسببها، الدور الرئيسي والنور المشع هو نور مساعد أخف وأقل توهجا"²، أي أن الإضاءة تتنوع بين الرئيسية والمشعة أو التكميلية لأنها تكمل ما قبلها والإضاءة الخافتة في اللقطة.

5- السيناريو:

عبارة عن خطوة أولية يقوم بها المخرج في الفيلم فهو بمثابة رواية أو قصة بلغة السينما، لأنه يضم مختلف الأحداث، التفاصيل، الحوار والسيناريو "لفظ ايطالي يعني كما تقول دائرة المعارف الفرنسية "لاروس" "عرض وصفي لكل المناظر التي يتكون منها

¹ - برنارد، ف ديك، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط6، 2013، ص: 165.

² - المرجع السابق، ص: 193.

الفيلم...، وحينما يعالج هذا النص ويكتب له الحوار وبعد التصوير يصبح السيناريو النهائي ويسهل عادة التقطيع الفني".¹

6- الصوت:

"يستخدم الصوت ويخضع لمونتاج بكل التعقيد والذكاء الذين يمكن أن يتسم بهما استخدام الصورة ومونتاجها، ومن المؤكد أن للصوت أبعاد واستخدامات كثيرة في السينما، فمن الممكن وصفه بناءً على طبقاته أو مدى علوه وجرسه، ويمكن أن يظهر في الفيلم على شكل صوت مباشر (يسجل أثناء تصوير اللقطة) أو صوت لاحق (صوت وحوار يضافان فيما بعد في الاستوديو) ويمكن أن يتخذ صوت الفيلم (شكل حوار أو موسيقى أو ضجيج رعد أو توقف سريع للسيارة)."²

يقصد أن مسيرة الصوت تشبه إلى حد كبير مسيرة الصورة، والصوت يستعمل في مجالات عديدة بحسب الدلالات والإيحاءات الموجودة في الفيلم، وينقسم إلى أصوات طبيعية مثل الرعود، الرياح، سقوط الأمطار...، وأصوات بشرية مثل ما نجده في الحوار والموسيقى وصوت السيارات.

7- التصوير السينمائي:

يتميز تصوير الفيلم السينمائي بالحركية والتنقل بين اللقطات وهذا ما يتوجبه أي عرض كان إذ هو: "عبارة عن مجموعة متتالية من الصور المنفصلة كل منها عبارة عن صورة فوتوغرافية ثابتة شفافة، ولكن إذا عرضنا هذه الصورة حسب آلية العرض السينمائي وينفس معدل سرعة تصويرها فإنها تبدو أمام عين المتفرج وكأنها حركة طبيعية متصلة لا

¹ - عبد القادر التلمساني، فنون السينما، لمشروع القومي للترجمة، القاهرة، (د. ط)، 2002، ص: 13.

² - تيموثي كوريغان، دليل موجز للكتابة عن فيلم، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2013، ص: 121.

تتخللها أي ثبات وانقطاع، وهكذا نرى أن السينما تعتمد اعتماداً أساسياً على ظاهرة استمرار الرؤية".¹

8- الإخراج و المخرج :

"الإخراج هو إدارة للعمل الفني أي كان نوعه، يمثله شخص مسؤول مسؤولية شبه مطلقة عن المنتج النهائي، وفي حالة الإخراج السينمائي والتلفزيوني يكون المخرج هو ذلك الشخص صاحب التصور الأول والأخير عن العمل كيف سيبدو في شكله النهائي، ويساعده في ذلك طواقم مختصة من المهندسين"²، المقصود هنا أن المخرج هو مدير العمل الفني لأنه يقوم بتنسيق وجمع العمل سواء كان فيلم أم مسلسل ويكون ملم بمختلف التقنيات من التمثيل والسيناري، وكذلك الإخراج، لأنه يتعامل مع هذه العناصر التي سبق ذكرها.

ثالثاً: بين الرواية والسينما:

1- علاقة الفن الروائي بنظيره السينمائي:

الرواية والسينما صنفان فنيان ينغمسان في المضمون ليقدمان رؤية عن المجتمع، لذلك نجد أن هناك علاقة وطيدة بينهما، و"العلاقة بين هذين الوسطين يمكن تتبعها إلى طفولة السينما تقريباً. في بداية القرن استخدم "جورج ميليه" المواد الأدبية كأساس للعديد من أفلامه. ادعى "كريفيث" بأن العديد من تجديده في السينما كان في الواقع مأخوذاً من صفحات ديكنز، في مقاله "دكنز وكريفيث والفلم اليوم"، يربطنا "آيزنشتاين" كيف قدمت روايات "دكنز لكريفيث" عدداً من التقنيات ضمن ذلك ما يقابل الاختفاء التدريجي والتداخل وتكوين الصورة، والتجزئة إلى لقطات والعدسات الخاصة بالتحوير وأهمها جميعاً

¹ - آدم آدم ،التصوير و الإخراج السينمائي، ص: 05.

² - عز الدين عطية المصري، الدراما التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها الفنية، رسالة الماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية ، غزة، 1431هـ 2010 م، ص: 319.

مبدأ المونتاج المتوازي، حيث أن "آيزنشتاين" يحول الفصل 21 من رواية "أوليفر تويست" إلى نص تنفيذي ليدل على أحاسيس ديكنز السينمائية.¹ هذا الطرح يؤكد لنا "جورج ميليه" على أن الرواية تستطيع أن تكون مادة للفيلم السينمائي. إذ نجد أن معظم الأعمال السينمائية مقتبسة من الأعمال الروائية، لأن السينما اعتمدت على الأدب كمادة لدرجة أن بعض الأفلام انتشرت أكثر من الرواية، في حد ذاتها، ومن الأفلام المقتبسة من الروايات نأخذ على سبيل المثال لا الحصر "الشيخ والبحر" لـ"أرنست همنغواي"، "البؤساء"، لـ"فيكتور هيغو"، "اللعن والكلاب" و"ثرثرة فوق النيل" لـ"تجيب محفوظ"، كذلك "الأفيون والعصا" لـ"مولود معمر"، و"فضل الليل على النهار" لـ"ياسمينه خضرا"...

بالإضافة إلى هذا هناك مجموعة من الخصائص تشترك فيها الرواية مع السينما أهمها:

- ✓ ترتبط السينما مع عناصر الأدب (الرواية) وهي: الشخصيات، الأحداث، الزمان، الحوار، المكان...
- ✓ كلاهما يعبران عن الواقع.
- ✓ يصوران الحياة من مختلف النواحي الاجتماعية، التاريخية...
- ✓ يتجهان كذلك إلى مخاطبة الجمهور أو المتلقي.
- ✓ يعتمدان على الطابع السردى أي سرد الأحداث.

2- السرد في الرواية و السينما:

أ - السرد في الرواية:

¹ - لوي دي جانيتي، فهم السينما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، تينمل، مراكش، (د. ط)، 1993، ص: 04.

من المعروف أن السرد هو القص عن الأحداث والوقائع، إذ؛ يعتبر وسيلة لتبليغ قصة ما إلى القارئ أو المتلقي ويقوم هذا العنصر على الرغبة في إيصال فكرة من المتحدث إلى المستمع و"ما يميز العمل الروائي أنه جنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة، كونها تتأسس على عنصر السرد بالدرجة الأولى، هذا السرد الذي يتقاطع مع الوصف، يشكل معه إيقاعاً... إضافة إلى وجود سارد وشخصيات وفضاءات وأزمنة، وهي بذلك تلتقي مع مجموعة من الأجناس الأدبية الأخرى في هذا الجانب، كجنس الحكاية والقصّة".¹ نلمس هنا أن عنصر السرد والوصف من العناصر الرئيسية في عملية بناء الرواية، بالإضافة إلى العناصر الأخرى المتمثلة في الشخصيات، المكان، والزمان، ونلاحظ أن هذه العناصر أيضاً موجودة في الأجناس الأخرى، كالقصّة والحكاية.

إلا أنها و "بالرغم من تنوعها (الرواية) بدءاً من طورها الواقعي وحتى طورها الأكثر حدة والمتمثل في الرواية الجديدة وما بعدها. تظل محكومة بمسار سردي محكوم بترابط منطقي شأنها في ذلك شأن الحكاية كما أن السارد فيها، هو الذي يقوم بترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بما يتغير عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي، وهو ما يؤهلها في مقابل الأجناس الأدبية الأخرى لأن تتحول إلى فيلم سينمائي، وخاصة أنها تتقاطع مع جميع عناصر بنائه، ومنها السرد".² مهما تطورت وتنوعت الرواية إلا أنها تعتمد على عنصر السرد إذ؛ يعتبر مقوم من مقومات الرواية، فالسارد له الحرية في أن يقوم بتحديد الأحداث، وله القدرة في إدخال الحوار بين الشخصيات وعند تقاطع العناصر الموجودة في العمل الروائي، وتمازجها فيما بينها، يمكن للرواية أن تتحول إلى فيلم سينمائي .

ب- السرد السينمائي:

¹ - طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب دراسة تطبيقية، ص: 106 .

² - المرجع السابق، ص: 107.

"أو السرد الفيلمي، يعتبر محور المنهج النقدي في السينما وهو مرادف لمعنى السرد في الفن، فهو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة، ومجموعة الإشارات التي تترجم الحركة التخيلية إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو، ففي النص الروائي يكون التعبير الظاهري الأحداث والشخصيات، قائماً على مبدأين هما: المقروء والتخيل بمعنى أن يعتمد على القراءة أولاً، لفهم المضمون ومن ثم التخيل لوضع الصورة الشكلية لهذا المضمون، أما في النص السينمائي فإن ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاثة هي: المرئي، المسموع، المتحرك، بمعنى أن يكون الحدث ظاهراً في توفير الدلالة البصرية، وتفاعل الصورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المشاهد والأحداث".¹

نستشف من هذا أن السرد السينمائي يتوافق مع السرد في الرواية، لأن هذان الصنفان يعتمدان على الحبكة والموضوع، بالإضافة إلى هذا نجد الرواية تركز على القراءة ومتعة التخيل للأحداث وبالتالي تعتمد الرواية على الصورة الذهنية للقارئ، أما السرد السينمائي يجسد الصورة مباشرة أمام القارئ أو المتلقي إذ؛ يكون خيال القارئ محدود في ذلك المشهد أو اللقطة.

إن السرد عند "بورديويل"^{*} هو "عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج، الذي يستخدم خطة تفسيرية لكي يبني قصة الدراما، فالسرد إذاً هو التأثير الرئيسي على المتفرج الذي يجب عليه بشكل إيجابي أن يبني المعنى".²

¹ - المرجع السابق، ص: 101.

^{*} - مؤلف سينمائي أمريكي ومؤرخ أفلام.

² - دانييل فرامبتون، الفيلموسوفي "نحو فلسفة للسينما"، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009، ص: 163 .

يقوم السرد عند "بورديويل" على فكرة التأثير لدى المتلقي من خلال الإشارات والتلميحات التي تستخدم في الأفلام لكي تبنى فيها الدراما، من خلال العناصر المتمثلة في الحكمة التي تقوم بترتيب الأحداث والقصة.

3- أفلمة الأعمال الروائية :

الأفلمة هي تحويل شيء إلى شيء آخر بمعنى التحويل والانتقال من العمل الروائي إلى العمل السينمائي.

"إن معظم الأفلام الروائية قد استندت على الكتب أو المسرحيات و لذلك فهي تنشأ مباشرة من سيناريو، فخط القصة قد تمت صياغته بشكل عام"¹، يتضح أن السيناريو في الفيلم الروائي يعتمد على القصة الموجودة في الرواية، وبالتالي يتم صياغة السيناريو عن طريق الرواية، أو القصة، أو حتى المسرح.

"ولقد بنيت الأفلام الروائية على أساس الرسوم التخطيطية وتطورت عبر السنين بالصالات الموسيقية ومسارح المنوعات وقد كانت تحول هذه الرسوم التخطيطية إلى فيلم بواسطة الممثلين"²، فالسيناريست عند تأثره برواية ما لا يأخذها كما هي مكتوبة، وإنما يقوم بتعديلها ويأخذ الجزء الذي يهمله عن طريق الرسوم التخطيطية، كالشخصيات والأحداث...، لأن السيناريوهات تتطلب الدقة والتركيز في العمل السينمائي.

ومن الروايات التي تحولت إلى أفلام سينمائية نأخذ على سبيل المثال لا الحصر: رواية الغريب "لألبير كامو" للمخرج الايطالي "لوتشيانو فيسكو كنتي" 1967، ذاكرة الجسد "الأحلام مستغامي"، لا أنام لإحسان عبد القدوس، بداية ونهاية "لنجيب محفوظ"، بداية ونهاية لـ "نجيب محفوظ"....، ولقد حققت نجاحاً كبيراً وتحصلت على جوائز في المجال السينمائي

¹ - كين دالي، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر: عصام الدين المصري، مر: جعفر علي، الدار العربية للموسوعات، بغداد، ط1، 1987، ص: 27.

² - المرجع السابق، ص: 30.

4- مواطن الاختلاف بين الرواية والسينما ومشكلة الاقتباس:

يعد الاقتباس عنصر أساسي ومهم لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما، إذ نجد السينما تعتمد عليه، عندما تأخذ من الأعمال الروائية. ولقد "كثر الحديث عن الاقتباس السينمائي من الرواية وعن التزام السيناريست بالنص الروائي الأصلي وكيفية إيجاد المعادل البصري للنص المكتوب في الرواية".¹

فعلى السيناريست أن يكون دقيقاً في صناعة الفيلم بإطاره التفصيلي، إذ؛ نجد بعض الأفلام نقلت نقلاً حرفياً من الرواية، ومن الأمثلة على ذلك رواية "الحرب والسلام" التي أخرجها إلى السينما الروسي "Sergei bondarchuk"، "سيرغي بوندرغوك" في العام 1968 في أربعة أجزاء، كل جزء يجاوز الساعة ونصف الساعة، وتقديمه العمل في أربعة أجزاء هو تّوحيه تقديم تفاصيل ما بداخل الرواية، وهو ما جعل النقاد إلى اليوم يصفونه بالفيلم الأمين على العمل الروائي، وفق عبارة "ألبرت فولتون" الذي كان يصف الفيلم الأمين على الرواية بأنه اقتفى أثر الكتاب".²

ومن جهة أخرى قد "تتمركز الصعوبة في نقل الوصف الدقيق للشخصيات والأماكن، والذي قد يمتد في رواية ما إلى عدة صفحات، ولكن قدرة السينما على الاختصار والتكثيف يمكن أن تختزل هذه الصفحات إلى لقطة واحدة أو مشهد وأفضل تعبيراً عن ذلك هو مشهد التفاتة " ميريل ستريب " Meryl Streep " نحو " جيرمي

¹ - كريم بلقاسي، المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي _ الائتلاف والاختلاف، حوليات جامعة الجزائر1، ع31، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر3، الجزائر، ص: 231.

² - مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، الإنسان والمجال، المركز الجامعي نور البشير، البيض، ع5،

إيرونز "، "jeremy irons" تلك الالتفاتة التي غيرت مجرى حياته في الفيلم "امرأة الضابط الفرنسي" التي وصفها "فاولز" في الرواية إلى ما يقارب الثلاث صفحات ¹.
نلمس أن هذا الفيلم حافظ على مضمون الرواية، عندما قام باستخدام طريقة الاختزال والحذف ليتجنب كثرة السرد بطريقة ذكية.

يعتبر الاقتباس أحد الأعمدة الأساسية الذي يعتمد عليها العمل السينمائي في الأخذ من العمل الروائي، وهذه العملية ليست من الأمور السهلة، إذ؛ تتضمن العديد من القواعد والضوابط، باعتبار أن النص السينمائي يعتمد على الصورة، عكس ما نجده في النص الروائي السردى الذي يعتمد على الكلمة، "وهذه الإشكالية هي التي تخلق في الكثير من الأحيان، تصادماً بين كتاب الرواية وكتاب السيناريو، فالسيناريوهات السينمائية تتطلب الكثير من الاحترافية، والعديد من الجهود الفردية، ولكون صناعة السينما تتطلب تضافر العديد من الامكانيات على عكس النص الروائي الذي يعد فردياً محضاً، مما سيؤدي في حال غياب كاتب السيناريو الجيد، إلى عجز هذا الأخير في تحويل النص الروائي الموجه إلى القراءة إلى نص روائي موجه للتمثيل"²، يعني هذا أن عملية صياغة السيناريو صعبة وشاقة لأنها تتطلب جهد كبير في مجال صناعة السينما، وهذا يعود إلى قدرة وذكاء السيناريست، فالسيناريست الجيد هو الذي يستطيع أن يحول الأعمال الروائية إلى الأعمال السينمائية. أما السيناريست الضعيف يخفق في تحويل الأعمال الروائية إلى السينمائية.

بالإضافة إلى هذا أن هناك اختلاف بين الرواية والسينما، ويكمن في:

¹ - كريم بلقاسي، المقارنة بين العمل الروائي والعمل السينمائي _ الائتلاف والاختلاف، ص: 231 - 232.

² - المرجع السابق، ص: 232.

- ✓ أن الروايات مجموعة حروف تشكل كلمات والتي تشكل جملا وفقرات يقرأها من يحسن القراءة، في حين أن الفيلم السينمائي مجموعة صور ثابتة تشكل لقطات فتشكل مشاهد، وليس على المشاهد أن يكون متعلما حتى يفهم قصة الفيلم.
- ✓ "الكاتب يخاطب الذهن من خلال تأثيث المشاهد، ورسم ملامح الشخصيات من خلال الوصف، في حين يخاطب السينمائي العين أولا".¹
- ✓ الوصف في الرواية يكون في عدة صفحات، بينما في الفيلم يلخص في مشهد أو لقطة معينة.
- ✓ العمل الروائي ينشئه فرد، أما العمل السينمائي يؤلفه جماعة.
- ✓ الرواية صعبة الاحتفاظ في الذاكرة لأننا ننسى الكلمات، بينما الفيلم يسهل الاحتفاظ به في الذاكرة من خلال الحركات.

¹ - مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم الروائي إلى السينمائي، ص: 249.

الفصل الثاني: أفليمتر فضل الليل على

النهار

أولاً: البنية السردية في رواية فضل الليل على النهار

ثانياً: شعرية التصوير السينمائي في فيلم فضل الليل على

النهار

ثالثاً: التجانس والتباين بين رواية وفيلم فضل الليل على

النهار

انتهينا من الفصل النظري لنقوم ببناء فصل آخر يكمل هذا الموضوع يندرج هذا الفصل ضمن الإطار التطبيقي، حيث سنقوم بدراسة الرواية وتحليل الفيلم، ألا وهو فضل الليل على النهار, *ce que le jour doit la à nuit* .

ينتمي هذا الفيلم إلى السينما الفرنسية، حيث نال استجابة من طرف الجماهير للمخرج الفرنسي ألكسندر أركادي، والذي عرضه سنة 2012، إذ تم اقتباسه من رواية تحمل نفس العنوان *Ce que le jour doit à la nuit* للروائي ياسمينه خضرا، من أصول جزائرية، التي نشرت عام 2008، ولقد تمت ترجمة هذا العمل الأدبي إلى اللغة العربية على يد الناقد الجزائري محمد ساري (فضل الليل على النهار).

والفيلم مصنف ضمن الدراما، إذ ينتقل بنا إلى حقبة الثلاثينيات حيث يتحدث عن أيام الاستعمار الفرنسي على الجزائر، وذلك عام 1930 إلى غاية الاستقلال 1962، موضّحاً ما عاشه الشعب في تلك الفترة، أول ما أذكره الآن هو عنوان الرواية والفيلم، نلاحظ أن الكاتب الجزائري "ياسمينه خضرا" عّنون روايته "بفضل الليل على النهار" إذ نجده يحمل عدة دلالات وأهم دلالة، أن الليل يحيل إلى الخوف والتحرر من نور النهار، لذلك فضل وميز الكاتب نداءات الليل ليخلصه من ضوء النهار ويقابله نفس العنوان في الفيلم والذي يحمل نفس الدلالة. قبل أن ننقل إلى تحليل الفيلم السينمائي لا بد أن نصل إلى الرواية لنتعرف على أهم الشخصيات الموجودة فيها، بالإضافة إلى الزمان والمكان، لنمر بعد ذلك إلى تحليل أهم اللقطات الموجودة في الفيلم، ومن ثم استخراج الفرق بين العمل الروائي والعمل السينمائي.

أولاً- البنية السردية في رواية فضل الليل على النهار:

1- الزمان في رواية فضل الليل على النهار:

تبدأ دراستنا في رواية "فضل الليل على النهار"، من الناحية الزمنية، حيث تتطرق الرواية نحو الزمن الحاضر، والذي قام بتحديد تاريخه الروائي.

يبدأ هذا الأخير من عام 1930 والذي يمثل فترة من فترات الاستعمار الفرنسي على الجزائر، إلى غاية الاستقلال وما بعده، وهذا ما نجده واضحاً في الرواية قائلاً: "في هذه الأيام من 1930 كان البؤس والأوبئة يبيدان العائلات والحيوانات بعدوانية عجيبة فيجبران الناجحين على الهجرة أو على التشرّد..."¹.

"في 04 جويلية 1962... كثرت التهجّمات حول خطباء ملهمين تؤكد الأعلام الخضراء والبيضاء بهلال ونجمة حمراوين في الوسط ميلاد جمهورية جديدة لجزائر ردت إلى أهلها"².

"ترتج العمارات تحت زغاريد النساء، وهن يرتدين الحايك الأبيض مثل الرايات، وضربات البندير والطبل والدربوكة الصاخبة والأغاني الوطنية"³.

"كانت أمسية رهيبة في مارس 1964..."⁴.

وقد عادت الرواية إلى الماضي، ويظهر ذلك عن طريق الاسترجاع*، حيث قام الروائي استرجاع بعض الأحداث التي وقعت في الزمن الماضي، ويظهر ذلك في:

¹ ياسمينة خضراء، فضل الليل على النهار، تر: محمد ساري، دار سيديا، المغرب العربي، (د. ط)، 2013، ص: 12.

² المصدر نفسه، ص: 482.

³ المصدر نفسه، ص: 482.

⁴ المصدر نفسه، ص: 495.

"يجب السهر على عدم اقتراب الأطفال من البئر، لقد سقطت بداخلها طفلة صغيرة في السنة الماضية..."¹.

"أتذكر مجنوناً كان يأتي يومياً إلى سوق جنان جاتو، ويقرأ مصادر الناس..."².

"فتذكرت سنوات جنان جاتو حينما كنت أعتبره صديقي وحامي..."³.

يتضح لنا أنّ الرواية توجد فيها أحداث مختلفة في شخصية البطل (يونس)، وبالتالي فالأحداث الماضية التي قام باسترجاعها لا تزال موجودة في ذهنه، بحيث لا تفارقه وهو في الحاضر ولا يزال يتذكرها وفي نفس الوقت نجد الرواية تسير من الحاضر نحو المستقبل، وذلك عن طريق الاستباق* إذ نجده في عدة مواضيع من الرواية نذكر منها:

"يحتفظ بها لسنوات القادمة..."⁴.

"سأقفل ثلاث عشرة سنة بعد ثلاثة أسابيع..."⁵.

"أريد أن تفيد نصوبي الأجيال القادمة..."⁶.

"ستخلدك هذه النصوص بعد وفائك"⁷.

"ستكون الجزائر جزائرية"¹.

*الاسترجاع: العودة إلى الماضي.

¹ ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص: 36.

² المصدر نفسه، ص: 371.

³ المصدر نفسه، ص: 453.

* الاستباق: توقعات في المستقبل، الحدث قبل وقوعه.

⁴ ياسمينة خضرا، فضل الليل على النهار، ص: 95.

⁵ المصدر نفسه، ص: 162.

⁶ المصدر نفسه، ص: 466.

⁷ المصدر السابق، ص: 466.

يلمح لنا بطل الشخصية (الراوي) إلى أحداث لم تحصل بعد ولكن يطمح في حصولها فيما بعد.

بالإضافة إلى هذا هناك تقنيات أدت إلى إبطاء وتأخير السرد وهذا الإبطاء يتمثل في الحوار، إذ نجد في الرواية مقاطع مختلفة من الحوار جسدتها مختلف الشخصيات، حيث نجد الحوار متعدد في الرواية، نذكر منها:

حوار بين الأب عيسى وأخاه محي الدين:

- هذا ابن أخي.

- نعم ردّ أبي.

- إلهي ما أجمله.

- عندك رجل ما شاء الله يا عيسى.

حوار بين جوناك وموظف الخطوط الجوية:

- أتسافر إلى وهران؟

- نعم.

- أنت هو محي الدين يونس؟

- نعم، أنا هو.

- من فضلك لا تنتظر إلا إياك كي لا تنطلق الطائرة².

كذلك من التقنيات التي أخرجت السرد، نجد تقنية الوقف حيث تكون هذه الأخيرة في الوصف، إذ نجده بكثرة في الرواية، نذكر على سبيل المثال:

¹ المصدر نفسه، ص: 471.

² ياسمينه خضراء، فضل الليل على النهار، ص: 542.

"كان أبي سعيداً... ينظر إلى الريح التي تعانق ضمور الأكواخ، تتحني فوقها وتضخها بفضاظة، تتمايل حقول القمح مثل عرف آلاف الأحصنة تركض عبر السهل..."¹.
 "جنان جاتو": مزيلة من الأكواخ والأجمات المتنوعة الخاصة بالعربات المفككة والمتسولين والباعة والمتجولين..."².
 "أحببت ريوصالادو كثيراً... بأزقتها المخضوضرة والمنازل الفاخرة..."³.

بالإضافة إلى هذا نجد تقنية الحذف، إذ نجد هذه التقنية في مواضيع متعددة من الرواية نذكر منها:

"بعد أسبوع، جاء رجل يبحث عن أبي..."⁴.

"بعد أسابيع، أسرت بين حرمان بأنها خائفة عليه..."⁵.

"بعد يومين، أنفاجاً بنفسه أركن سيارتي في الساحة الكبيرة..."⁶.

ساهمت التقنيات التي تم ذكرها سابقاً، في إعطاء النص (الرواية) جمالية، حيث جعلت المتلقي (القارئ) يستخدم عقله ويتفاعل مع أحداثها، عن طريق التخيل.

2- المكان في رواية فضل الليل على النهار:

اعتمدت رواية "فضل الليل على النهار"، على أمكنة متعددة منها الأماكن المفتوحة، والأخرى مغلقة، ضمن الأماكن المفتوحة نجد المدينة، القرية، الشوارع...، والأماكن المغلقة نجد البيت، الكوخ، الصيدلية...، وقد أشار الراوي على عدة أمكنة وقام بوصفها، ليجعل المتلقي ينتبه إليها ويتمكن من معرفتها، ليستطيع هذا الأخير أن يستخرج الفرق

¹ المصدر نفسه، ص: 11.

² المصدر نفسه، ص: 33.

³ المصدر نفسه، ص: 157.

⁴ المصدر نفسه، ص: 19.

⁵ المصدر نفسه، ص: 382.

⁶ المصدر نفسه، ص: 394.

بين مكان ومكان آخر، فالرواية بينت لنا أماكن تعاني من وضع مزري، فقر، تهميش وجهل، وهذه الأمكنة كان يعيش فيها معظم الجزائريين، ولقد عاش فيها البطل يونس وعائلته حيث واجه الكثير من العقبات والظروف القاسية ومن هذه الأماكن نذكر:

القرية: مكان مفتوح، يقطن فيه عيسى وعائلته، تحتوي على أرض الأجداد، عمل فيها فلاحا، حيث نجح في حصاد الأرض، ولكن سرعان ما تتأزم الأوضاع ويأخذون تلك الأرض منه و لم يدم فرحه.

"لم تكن القرية ذات شأن، إنها مكان مقفر مثير للحنن بأكواخها الترابية الراضحة تحت ثقل البؤس، بأزقتها الهلعة التي لا تعرف أين تجري لإخفاء قبحها..."¹.

الكوخ: مكان مغلق، وهو منزل عيسى الذي يعيش فيه هو وعائلته وهذا المنزل موجود في القرية، ولد ذكر في الرواية، نذكر:

"أمي، في ظل كوخها، منحنية فوق قدرها..."².

"في المساء عندما تلتحق بكوخنا..."³.

الحانوت: مكان مفتوح عبارة عن متجر تباع فيه المواد والمستلزمات الغذائية التي يحتاجها أهل القرية، توجد في القرية.

"أبيع السكر والملح والزيت والدقيق"⁴.

الخيمة: تباع فيها الخضر، لتاجر، وذلك لقوله:"عبارة عن سقالة مشكوك في أمرها مصنوعة من أوتاد وقماش من الخيش"¹.

¹ ياسمينة خضراء، فضل الليل على النهار، ص: 14.

² المصدر نفسه، ص: 12.

³ المصدر نفسه، ص: 13.

⁴ ياسمينة خضراء، فضل الليل على النهار ، ص: 15.

مدينة وهران: مكان مفتوح، مدينة جميلة، رحل إليها عيسى وعائلته انبهر بها يونس كثيرا لأنه أول مرة يراها وذلك لقوله: "تتراصف المنازل إلى ما لا نهاية، في تدرج جميل، الواحدة وراء الأخرى بشرفات مزهرة ونوافذ عالية..."²، ولكن يبتعد عن هذا المكان الجميل ليذهب إلى مكان آخر لم يعجبه، وهو:

جنان جاتو: مكان مفتوح، لم يعجب يونس لأنه معفن وفيه الكثير من الأوساخ، يتمثل ذلك في قوله: "كنا دائما في وهران، ولكننا كنا وراء الديكور"³.

"جنان جاتو: مزبلة من الأكواخ والأجمات المتنوعة الخاصة بالعربات المفككة والمتسولين والباعة المتجولين..."⁴.

الحوش: مكان مغلق يعيش فيه عيسى وعائلته، مع مجموعة من العائلات، وهو مكان قذر ومعفن كما وصفه الراوي في قوله: "قادنا إلى غاية حوش بمظهر إسطنبول، قابعا في عمق شبه ثقب ذي روائح نتنة"⁵.

من خلال هذه الأماكن، نجد أن الشخصيات التي تم ذكرها سابقا عانت الشقاء والبؤس الذي كان يعانيه الجزائريين في تلك الفترة الأليمة (فترة لاستعمار الفرنسي على الجزائر)، حيث كانوا يغالبون متاعب الحياة.

بالإضافة إلى هذا نجد أن هناك أماكن في حالة جيدة والتي كانوا يعيشون فيها لأقدام السوداء أو المستوطنون، ولقد انتقل فيها البطل (يونس) حيث عرف نقلة حقيقية من الأسوأ إلى حياة أفضل يحسده الجميع عليها، ومن الأماكن نذكر:

¹ المصدر نفسه، ص: 14.

² المصدر نفسه، ص: 28.

³ المصدر نفسه، ص: 33.

⁴ المصدر نفسه، ص: 33.

⁵ المصدر نفسه، ص: 34.

الصيدلية: مكان مغلق عبارة عن محل تباع فيه الأدوية وهو للعم محي الدين المعروف "بماحي" يقع في مدينة وهران ومن ثم ينتقل إلى ريو سالادو ليقطن هناك.

ريو سالادو: مكان مفتوح تقع غرب وهران "تقع ريو سالادو على بعد ستين كيلومترا غرب وهران"¹، حي أوروبي يسكنه الأجانب وهي قرية استعمارية أحبها يونس كثيرا، وذلك واضح من خلال قوله:

"أحببت ريو سالادو كثيرا..."².

"لم أكف عن حبها، وأنا عاجز عن تصور شيخوختي تحت سماء غير سماءها أو أنني ألفظ أنفاسي الأخيرة بعيدا عن أشباحها"³.

البحر: مكان مفتوح، يجتمع فيه يونس وأصدقائه في الصيف، هادئ وواسع، يقظون معظم أوقاتهم فيه.

"كان البحر رائعا في الأفق شقا..."⁴.

مارسيليا: تقع في فرنسا، بلد فرنسي.

"ظهرت مارسيليا... أشبه بعذراء، تتدفأ تحت الشمس..."⁵.

يتضح لنا أن الأماكن التي استعملها الراوي جمعت بين المتناقضين، بين الجهل والمعرفة، بين الغناء والفقر، إذ نجد أن هناك أماكن عاشت الظلم وتتمثل في الأحياء

¹ المصدر السابق ، ص: 28.

² المصدر نفسه، ص: 157.

³ المصدر نفسه، ص: 157.

⁴ المصدر نفسه، ص: 187.

⁵ المصدر السابق، ص: 494.

الجزائرية التي كانت تحت وطأة الاستعمار وأماكن دلت على الازدهار والتي كانت تعيش حياة بدون مشاكل، كانوا يعيشون فيها الأقدام السوداء، منها "ريو صالادو".

3- الشخصيات في رواية فضل الليل على النهار:

من الشخصيات الرئيسية التي ركزت عليها رواية "فضل الليل على النهار"، والتي لعبت دورا أساسيا فيها نذكر:

يونس (جوناس): عاش جميع الأحداث كان حاضرا منذ البداية إلى غاية النهاية، واجه الكثير من الصعوبات في حياته عندما كان أبوه، ثم بعد ذلك انتقل إلى حياة راقية ليعيش مع عمه تغير اسمه إلى "جوناس"، قرأ وتعلم وأصبح يشتغل في الصيدلية مع عمه وزوجة عمه، طفل في غاية الوسامة له عينان زرقاوين.

الأب عيسى: أب يونس، يحب أرضه وقريته، رجل شهم لا يقبل المساعدة من أي أحد حتى أخاه، له كرامة.

"يجب البقاء وحيدا، متشبثا بمحراثه، شفتاه بيضاوان من الزيد أحيانا، يبدو لي كربٌ يعيد خلق عالمه، وأبقى ساعات كاملة أراقبه، منبهرا بصلابته واستبسالة"¹.

محي الدين (ماحي): عم يونس، يعيش في مدينة وهران، يعمل صيدلي رجل مثقف وواعي، تزوج من أجنبية، علامة وحكيم كما وصفه يونس حيث يقرأ كتب مالك بن نبي، ينظم إلى جماعة الحركة الوطنية التي يترأسها مصالي الحاج.

"كان عمي ذا ثقافة واسعة، علامة وحكيم..."².

جرمان: زوجة العم ماحي، امرأة أجنبية، ذات قلب طيب لم تتجرب أطفال، قامت بتربية يونس فهي امرأة "صهباء في الأربعين من عمرها كانت جميلة، بوجه دائري وعينين كبيرتين خضراوين..."³.

¹ المصدر نفسه، ص: 13.

² ياسمينة خضراء، فضل الليل على النهار، ص: 466.

³ المصدر نفسه، ص: 91.

إيميلي: فتاة جميلة أحببت جونا (يونس) تعرف عليها في منطقة "ريو سالادو"، أحبها ولكن هناك أسباب لم يأخذها تزوج بها صديقه سيمون، أنجبت طفلا وسافرت، ومن ثم توفيت عام 2008.

"تقف عند قبر من الغرائين الانتراستيتي، منقط بالأبيض تزينه مجموعة من باقات الأزهار الساطعة نقرأ على الشاهد: إيميلي بن يامين، المولودة كازنياف 1931-2008"¹.

أما الشخصيات الثانوية، لم يكن لها دور كبير في الرواية، و نذكر منهم: زهرة: أخت يونس، تصغره بثلاث سنوات، لم تلعب دورا في الرواية لأنها كانت كتومة، وذلك مبين في قوله:

"زهرة أختي التي تصغرنى بثلاث سنوات، منسية في عمق ركن كتومة إلى حد أننا في الغالب لا ننتبه إلى حضورها"².

الحانوتي: يبيع المستلزمات اليومية ظهر مرة واحدة فقط في الرواية.

القائد: قام بأخذ الأرض التي اعتنى بها عيسى، يلبس أفخم الملابس وذلك وارد في الرواية "كان بهيئة سلطان، متدثرا بأفخم الملابس، لحيته محلقة بعناية، و صدر سترته، مرصع بالميداليات محاطا بحرسه الخاص..."³.

سمسار: يدعى بليس، له حوش، قام بإيجاره لعيسى وتم وصفه في الرواية بأنه "رجل قصير القامة...يحمل لحية وشاحية متعفنة فوق رأس كبير أصلع ومتورم..."⁴.

جان كريستوف: ابن أحد الأجانب كان يدرس مع يونس، يكبره بسنة كان عدواني في المدرسة، يضرب يونس ويحتقره أمام زملائه، ومن ثم أصبحوا أصدقاء هو وآخرون.

"في ذلك اليوم، ختمنا نحن الأربعة على أروع صداقة عشتها في حياتي"⁵.

¹ المصدر نفسه ، ص: 511.

² المصدر نفسه، ص: 12.

³ المصدر نفسه، ص: 19.

⁴ المصدر السابق ، ص: 34.

⁵ المصدر نفسه، ص: 172.

سيمون بن يامين: صديق يونس ينتمي إلى الأصدقاء الآخرين، تزوج إيميلي، من أبناء يهود الجزائر، "يميل إلى السمنة قليلاً...، فتى بشوش..."¹.
بالإضافة إلى هذا هناك شخصيات تاريخية ذكرها الراوي وهي لالة فاطمة نسومر، حيث ذكرها على أنها جدة يونس، كذلك مصالي الحاج وهو من زعماء الحركة الوطنية. نستنتج أن الشخصيات الرئيسية قامت بتطوير الأحداث، واستقر وجودها في الرواية، أما الشخصيات الثانوية، بقيت ساكنة وثابتة، لم تلعب دور بارز في الرواية.

ثانياً - شعرية التصوير السينمائي في فيلم فضل الليل على النهار

1-البطاقة التقنية للفيلم:

عنوان الفيلم	-فضل الليل على النهار. -Ce que le jour doit à la nuit.
السنة	12 سبتمبر 2012.
نوع الفيلم	دراما
الإخراج	ألكساندر أركادي
سيناريو	دانيال سانت أمو

¹ المصدر نفسه، ص: 185.

مدة العرض	ساعتان واثنان وأربعون دقيقة وأربعة وعشرين ثانية (02:42:24).
اللغة الأصلية	الفرنسية. -مترجم إلى اللغة العربية.
مأخوذة من رواية	-Ce que le jour doit à la nuit. لياسمينة خضرا.
تمثيل	-فؤاد آيت عطو (يونس). -نورا أنزيدير (إيميلي). -محمد فلاق (العمر ماحي).
الموسيقى	أرماند أمار.
الميزانية (التكلفة)	14 مليون يورو.

2- فكرة الفيلم:

صوّر الفيلم حقيقة مفادها الواقع المرير، الذي كانت تعيشه الجزائر، في فترة اضطهاد الاستعمار الفرنسي، إذ اعتمد على تصوير الحياة الواقعية في تلك الفترة وما كانت تحمله من معاناة، وبالأخص المجتمع الجزائري، بالإضافة إلى هذا روى حياة الأقدام السوداء الذين يعتبرون الجزائر ملكاً لهم، حيث تحسّروا على فراقها وخسارتها، أثناء مرحلة الاستقلال، كذلك جمع بين علاقة الصداقة والحب وأيضا الحقد، بين مختلف الشخصيات.

3- ملخص الفيلم:

تدور أحداث الفيلم أثناء فترة الاستعمار بالضبط في الغرب الجزائري، وهران، حيث تعيش عائلة يونس، يعمل والده في أرض ورثها عن أجداده، وكانت الأرض مصدر رزق هذه العائلة، ليأتي ذلك اليوم ليغيّر كل شيء فهو يوم مشؤوم بالنسبة إليهم، لأن الأرض احترقت وتبدأ الحياة القاسية، فيجبر الأب على رهن الأرض ومغادرة المنطقة، يذهب إلى "جنان جاتو" وهو سوق من أسواق وهران الفقيرة الفوضوية، المليئة بالأكواخ والبرك، التي تتبعث منها الروائح الكريهة، تسكن عائلة يونس في حوش فيه جميع المآسي والمعاناة،

يشبه مأوى الحيوانات، إذ تبدأ الحياة الصعبة ليونس وعائلته، يتصارع الأب ليلاً ونهلاً، من أجل توفير النقود، لكن هذا الجهد وهذا الصراع، يعود بالفشل في العديد من المرات، فيترك الأب ابنه يونس عند عمه ماحي وهو يعمل صيدلي يعيش مع زوجته الفرنسية مادلان، ليصبح يونس ابنهما الذي لم ينجبانه، وبالتالي تتغير حياة يونس بداية من اسمه ليصبح جونا، يلتحق بإحدى المدارس ليتعلم أبجديات القراءة والكتابة، بعد ذلك يتم اعتقال عمه الصيدلي المناضل، فيضطر العم الرحيل إلى مكان آخر حتى ينسى ما عاشه في السجن، إذ انتقل هذا الأخير إلى "ريو سالادو"، فقد أحب جونا هذا المكان كثيراً، لأنه يمثل سعادة لا نهاية لها، ف "ريو سالادو" قدمت له ما لم تقدمه له "جنان جاتو"، فكانه يحيا من جديد، تشتهر هذه المنطقة بكرومها وخزائنها المليء بالخمور، فهي قرية استعمارية ذات منازل فاخرة، يسكنها أجانب من أصول أوروبية، في هذا المكان، خفق قلب يونس من فتاة فرنسية تدعى إيميلي، التي كانت تتراد إلى بيته لتتعلم الموسيقى، من عند زوجة عمه مادلان، وبعد ذلك تخفي إيميلي لتعود تأتي، بعد هذا يلتقي بفتاة تدعى إيزابيل، حفيدة أكبر ثري في "ريو سالادو"، كانت معجبة بجونا، ثم ابتعدت وذلك بسبب اسمه الحقيقي يونس، وبالتالي ترى أن عالمها غير عالم جونا لأنها من ديانة غير ديانة جونا، حيث تكن له مشاعر الحقد والكراهية، كذلك أصدقاءه حاولوا تجنبه، وكانت أول مشاجرة مع أول صديق له وهو جان كريستوف. توالى الأيام وندم جان كريستوف وأصدقاءه، وتقدم إلى جونا واعتذر منه، ومنذ ذلك أصبحوا أروع أربعة أصدقاء، كبروا وأصبح لكل واحد حلم يريده أن يتحقق، أمضى جونا أروع أيام شبابه مع أصدقاءه في البحر، تحت أشعة الشمس، كان أندري متعصب لفكرة أن العرب المسلمين، هم مصدر إزعاج له، حيث كان يتكلم أمام جونا بأقوال غير مقبولة، تعرف جونا على سيدة تدعى كازيناف كانت جميلة تشبه بطلات السينما اللاتي لهن هيبتهن وهذا ما جعل جونا ينجذب إليها. مرت أسابيع انتهى الصيف وانتهت معه هذه

المغامرة، بالنسبة للسيدة انتهت، أما بالنسبة لجوناس فهذه المغامرة أثّرت عليه كثيرا، حيث تغيّرت حالته، كان يشرد كثيرا، عندما يكون رفقة أصدقاءه.

كانت الجزائر عام 1945 تحت سيطرة الاستعمار الغاشم، حيث دّمرت وشوّت العديد من الأماكن خاصة الأماكن التي يعيش فيها الجزائريين، كان عم جوناس يلتصق براديو لكنه بدى عليه الكبر والنحافة، صحته تدهورت خاصة بعد مجازر الثامن ماي، فقد كان لها أثر كبير على عمه، أصيب بنوبة قلبية ونقل إلى المستشفى، بعد أيام توفي. عادت إيميلي إلى ريو سالادو والتقت جوناس، كان أول لقاء بينهما في حفلة، إيميلي فتاة تحب القراءة حيث أنها تترتاد دائما إلى المكتبة، أما كريستوف وسيمون فقد كانا يترصدانها وأصبح كريستوف صديقها المقرب حيث يريد أن يتقّم لها و لكن إيميلي تريد جوناس أحبّه كثيرا ، فأجابته بأن كريستوف شخص آخر ولكن قلبها لشخص آخر، فجأة دخل كريستوف وسمع الحوار الذي بينهما، فنزل كالصاعقة بالنسبة إليه، فأصبح كريستوف يكره جوناس وأنه نادم لأنه عرفه وأنه أقدر شخص. سيمون طّور نفسه، وأصبح شريك السيدة كازيناف وخطب إيميلي، تزوجت إيميلي بسيمون وأنجبت طفلا منه، أما جوناس فقد كان يحترق من داخله، ويتصارع مع نفسه، هنا يبدأ صراع الليل والنهار مع جوناس، حيث يعيش أصعب أيام حياته، وقد ساعد جوناس المجاهدين وذلك بإعطائهم الأدوية اللازمة، خفية على الأجانب، في تلك الفترة عاشت "ريو سالادو" أيام سوداء، وتفرّقوا الأصدقاء، وأول من فارقه للأبد سيمون، حيث قُتل وأصبحت إيميلي امرأة أرملة، لها صبي من سيمون، ندم جوناس على قرار تخليه عن حبه وتضحيته، وقرّر أن يبحث عن إيميلي، ولكن محاولاته باءت بالفشل، أرسل لها العديد من الرسائل ،و لكن دون جدوى ،توفيت إيميلي ودُفنت مع زوجها في المقبرة اليهودية. بعد أن استعادت الجزائر حريتها، خرج الأوروبيون منها مهزومين، انتقل جوناس إلى مرسيليا، هذه الدعوة سمحت له الوقوف على قبر إيميلي وترحم عليها حيث استرجع بعض الذكريات.

4- شخصيات الفيلم:

يهتم العمل السينمائي بالشخصية لأنها تقوم برصد الأحداث التي تجعلها تتطور، وذلك من خلال الأداء والحوار، فالشخصية لها جانبين، جانب خارجي فيزيولوجي والآخر داخلي، تسعى هذه الأخيرة لتحقيق هدف ما.

الشخصيات الرئيسية ودورها التمثيلي:

الشخصيات	الصفات الجسمية والأخلاقية	دورها
يونس (جوناس)	-طويل القامة. -شعره أشقر. -ذو عينين زرقاوين. -أبيض اللون. -ذو ثقافة متعددة.	-مثل دور فتى جزائري فقير، يعيش مع عائلته، ولكن سرعان ما تغيرت أحواله إلى الأفضل، أصبح يعيش مع عمه.
إيميلي	-طويلة القامة. -ذات شعر أشقر. -عينين خضراوين. -ذات بشرة بيضاء. -بهية الطلة. -بشوشة.	-مثلت دور فتاة فرنسية، أحبّت صديق الطفولة وهو يونس، ولكن لم يبادلها نفس المشاعر وذلك لأسباب تخصه، تزوجت صديقه سيمون وأنجبت طفلا، وفي الأخير توفيت.
عيسى	-طويل القامة. -أصلع. -طويل الوجه. -أسمر البشرة. -له عينين صغيرتين بنيتين. -جدي. -محب لأرضه.	-له علاقة وطيدة مع أرضه، إهتم بها كثيرا، بعد ذلك يعمل أجير عند المستوطنين، يرفض الاندماج مع غيره وفي الأخير ينهزم.
محي الدين	-متوسط القامة.	-رجل مثقف، قام بتربية الطفل يونس،

-شعر أسود. -ذو بشرة سمراء. -متواضع. -ذو أخلاق عالية.	تزوج بامرأة فرنسية، اندمج مع الفرنسيين، منخرط في الحزب الوطني لمساندة الوطن وأبناء الوطن.
مادلان -متوسطة الطول. -شقراء. -أمر حنون. -طيبة القلب. -ذات عينان زرقاوان.	-امرأة فرنسية، زوجة العمر محي الدين، قامت بتربية الطفل يونس، ولم تكن قاسية معه، بل أعطته الحنان ولم تتركه.

الشخصيات الثانوية ودورها التمثيلي:

الشخصية	الصفات الجسمية والأخلاقية	دورها
زهرة	-طفلة صغيرة. -ذات شعر أسود. -قصيرة. -عينان سوداوين. -فتاة صماء.	-لم تلعب دورا بارزا، لأنها صماء لا تتكلم.
القايد	-كبير في السن. -يميل إلى السمنة. -شخص عصبي وعنيد.	-قام بنزع الأرض الذي يمتلكها أب عيسى ومنحها للمعمرين الفرنسيين.
	-شعره أسود.	-مثل دور من أبناء الأقدام السوداء، كان

جان كريستوف	-طويل القامة. -عدواني. -عيناه سوداوين.	يكره يونس لأنه جزائري ومن ثمة تغير وأصبح صديقه.
جلول	-شعره أسود. -طويل القامة. -أسمر البشرة.	-فتى جزائري تعرّض للظلم من طرف المعمرين، أصبح بعد ذلك ضابطا بالجيش، يحمل السلاح ويصعد للجبل، وفي الأخير ينتصر ويسترجع البلاد.
كازيناف	-طويلة القامة. -شعرها أسود. -عينان سوداوين. -بشرتها بيضاء. -جميلة المنظر.	-والدة إيميلي، تعرفها عليها يونس، فهي كانت السبب الأول في فراق يونس وإيميلي.
آندري	-قصير القامة. -شعره أسود. -عينان سوداوان. -أسمر البشرة.	-من أبناء الأقدام السوداء، ينتمي إلى أصدقاء يونس، يحقد كثيرا على أبناء الجزائر، شريد يعامل أحدهم بالضرب ويظلمه كثيرا.

5- جمالية اللقطات في الفيلم:

اعتمد المخرج السينمائي "أليكساندر أركادي" كل أنواع اللقطات التصويرية لجسد لنا الصورة أكثر في الفيلم وسنتحدث عن اللقطات التي تم استخدامها في الفيلم وقد أضفى بذلك جمالية زادت من بهاء المنظر.



اللقطة (1)

اللقطة (1) لقطة بعيدة وهي تمثل اللقطة الافتتاحية لتقدم لنا مشهد الريف الجزائري، إذ تمثل الأرض تتسم بالاتساع، وتعتبر أول تلميح لأنها تمثل العقدة الأساسية التي بنى عليها المخرج الأحداث، قام بتصوير، موسم الحصاد وهو موسم الابتهاج كما يقال، ولقد قام بتحديد طبيعة المحصول الزراعي الرئيسي وهو القمح، التقطت من زاوية أفقية، لنحس بواقعية المشهد، أما من ناحية الإضاءة نجد إضاءة قوية طبيعية، تتمثل في لون الشمس الساطع، بالإضافة إلى اللون الذهبي لسنايل القمح المحملة بالخير.



- اللقطة (2)

لقطة قريبة جاءت الصورة على حجم الكادر، ركز فيها المخرج على ملامح الفلاح الجزائري، وهو يتأمل في الأرض في موسم الحصاد وغير مبالي بالتعب والإرهاق، نتيجة العمل الشاق والمجهود الذي بذله في تلك الأرض.



اللقطة (3)

في اللقطة (3)، لقطة متوسطة، جسد فيها المخرج صراع وجدال بين الفلاح والقايد، إذ قام هذا الأخير بتهديده، حول نزع الأرض بشتى الطرق، لأن الفلاح لم يقبل على تسليمه إياها.



اللقطة (4)

اللقطة (4) لقطة بعيدة، صوّر فيها المخرج، الأرض وهي تحترق، ويقف الفلاح أمامها وهو مهزوم، لأنه لم يحقق ما كان يأمله، فزاوية الكاميرا في هذه اللقطة مائلة للأسفل، إذ أعطت انطباع أن الفلاح ضعيف وعاجز.

أعطانا المخرج في المشهد (3) و(4)، صورة لانتهاك أرض الفلاح من قبل القايد، أي أن الأرض التي انتزعت من الفلاح لم يكن سوى جزائري، هذا الأخير منحها للمعمرين الفرنسيين.



- اللقطة (5)

اللقطة (5) لقطة بعيدة، وهي لقطة كاملة، صَوَّر المخرج الحوش كما وصفه الروائي بامتياز، وهذا المكان رحل إليه الفلاح مع عائلته، بعد الطرد من أرضه، وأرض أجداده.

نلاحظ أن الإضاءة في هذا المكان قوية، ويدل هذا على أنهم يصارعون متاعب الحياة، لأنّ الأوضاع فيه قاسية، من بؤس، فقر وظلم كذلك زاوية الكاميرا منحرفة وهذا واضح من خلال خطوط الشارع لأنها غير مستقيمة، وهذا يدل على أن الحالة غير طبيعية والوضع الإنساني منحرف.



اللقطة (6)

في اللقطة (6)، لقطة متوسطة، قام المخرج بتصوير الشخصية المحورية "يونس"، وهو عند أبيه، انصبّ تركيز المخرج في هذه الصورة على الفتى وما كان يرتديه من لباس بالية ورثة، وهذا يدل على حالة الفقر البائسة التي يعاني منها.



اللقطة (7)

في اللقطة (7)، لقطة متوسطة، زاوية الكاميرا معتدلة ، إضاءتها قوية، مثلت هذه اللقطة مرحلة الانتقال من الحياة التعيسة إلى حياة تعج بالرفاهية، إذ شمل التغيير هيئة الطفل "يونس"، كما نجد التغيير حتى في الاسم من "يونس" إلى "جوناثان" إذ؛ تربي هذا الأخير على الطريقة الأوروبية، بالإضافة إلى مصاحبته للفرنسيين، ولكنه لم ينس نسبه بأنه جزائري المولد والنشأة.



اللقطة (8)

في اللقطة (8)، لقطة قريبة جدا، تظهر فكرة الثقافة المطبخية، بين فيها المخرج الفلاح وعائلته عند تناولهما وجبة العشاء إذ؛ نلاحظ خلو المائدة من وسائل الأكل، بالإضافة إلى هذا نجد الإضاءة ضعيفة ذات ألوان باهتة، توحى إلى حالة الفقر والبؤس الذي تعيشه العائلة الجزائرية إبان الاستعمار الفرنسي الغاشم.



اللقطة (9)

أما بالنسبة للقطعة (9)، لقطة متوسطة، تظهر لنا الطاولة الفرنسية حولها "يونس" وزوجة عمه "مادلان"، التي التقطت من زاوية معتدلة حيث أظهرت كل ما في الطاولة من مأكّل ومشرب.

كانت الإضاءة قوية، إذ تظهر هذه الطاولة بأفخر الأواني المرتبة، كما يظهر الجلوس الأنيق للشخصين حول الطاولة.



اللقطة (10)

في اللقطة (10)، هي لقطة متوسطة، ذات زاوية أفقية الإضاءة باهتة وضعيفة، أعطانا المخرج في هذه اللقطة صورة قد لا تتناغم مع الواقع وحقيقة المجتمع الجزائري، ألا وهي شرب الفلاح للخمر، وهذا يدل على الحالة البائسة والمتعبة التي كان يعاني منها، وكذلك راجع إلى ما كان عليه حال الجزائريين أثناء فترة الاستعمار وما عانوه من ظلم وجور.



اللقطة (11)

في اللقطة (11)، لقطة متوسطة، عرض فيها المخرج أهم الشخصيات التاريخية، بما فيها شخصية "لالا فاطمة نسومر"؛ امرأة قوية وتُعتبر من النساء اللاتي سجلت أسماءهن من ذهب في تاريخ بلادنا، وما أظهرته من شجاعة وبطولة وتضحية وما قدمته من كفاح في سبيل الدفاع عن الوطن.



اللقطة (12)

أما اللقطة (12)، فيها صورة "مصالي الحاج"، الملقب بأبي الحركة الوطنية في الجزائر، زعيم وطني وكان واحد من المطالبين بالاستقلال عن فرنسا، كما ساهم في صناعة تاريخ الجزائر ويعد هذا الرجل عظيماً يشهد له الكبير والصغير.

نلاحظ أن اللقطة كانت متوسطة وذلك للتأكيد على المكانة المرموقة الذي يحتلها الرجل وما تحمله شخصيته من أهمية.



اللقطة (13)

في اللقطة (13)، لقطة متوسطة، ذات زاوية مائلة للأسفل، أعطت انطباع أن الفلاح ضعيف، صغير، بدون قيمة، الإضاءة مظلمة جدا ذات ألوان باهتة، بالإضافة أن هذا التصوير كان في جو بارد، ناهيك عن الحالة المأساوية التي مر بها الإنسانية آنذاك.



اللقطة (14)

في اللقطة (14)، لقطة متوسطة، ذات زاوية منخفضة ومائلة للأعلى، صور المخرج العم محي الدين مع الشرطة الفرنسية، حيث نلاحظ من خلال الصورة أن هذه الشخصية توحى بالقوة والبسالة، ولها مكانة عظيمة وسط المجتمع، إذ نجد الرجل بطل ومحب لوطنه، يتميز بأخلاقه الفاضلة وكذلك متواضع. بالإضافة نجد أن اسمه "محي الدين" مقتبس من لقب القائد الجزائري الأمير عبد القادر.



المشهد (15)

في المشهد (15) لقطة متوسطة، ذات زاوية أفقية، قدم المخرج في هذه اللقطة قفزة نوعية، وهي نوع من الخداع البصري، حيث نرى بأن المخرج تلاعب بالزمان، وبالتالي أعطت جمالية للفيلم، حيث تجاوز الواقع بالخيال، وذلك من أجل إثارة المشاهد وجذب انتباهه كي لا يمل من الفيلم.



اللقطة (16)

في اللقطة (16)، لقطة قريبة، ذات زاوية مرتفعة، الإضاءة فيها واضحة، صوّر المخرج هذه اللقطة، ليؤكد لنا المكان الذي كان يعيش فيه أبناء الجزائر، إذ عبّر فيه بالصورة عن الحياة القاسية، من مأساة وظلم وقهر، فقد شهد المجتمع الجزائري ممارسات لا إنسانية، إذ ذاقوا أنواع القهر والاستبداد والظلم، على يد الاستعمار، فلقد حوّل الاستعمار نهار المجتمع الجزائري إلى ظلام.



اللقطة (17)

في اللقطة (17)، لقطة قريبة، ذات زاوية أفقية معتدلة، قام المخرج بتصوير البطلين وهما "جوناس" و"إيميلي"، حيث يمثل "جوناس" بلد الجزائر، وتمثل "إيميلي" بلد فرنسا، هذا ما يُصطلح عليه بصراع الحضارات، وهو صورة التحوّل بين الثقافات الشرقية والغربية، فالشرق يمثل الدول الضعيفة، والغرب الدول القوية المستبدة.

وهذا ما تردد على مسامعنا من طرف الدكاترة أثناء تدريسهم لنا مقولة: "الشرق شرق والغرب غرب، ولن يلتقيا"، حيث تجسد لنا أن الفتاة الفرنسية في الأخير ماتت ولن تلتقي بالشاب "يونس" الذي يمثل الجزائر.



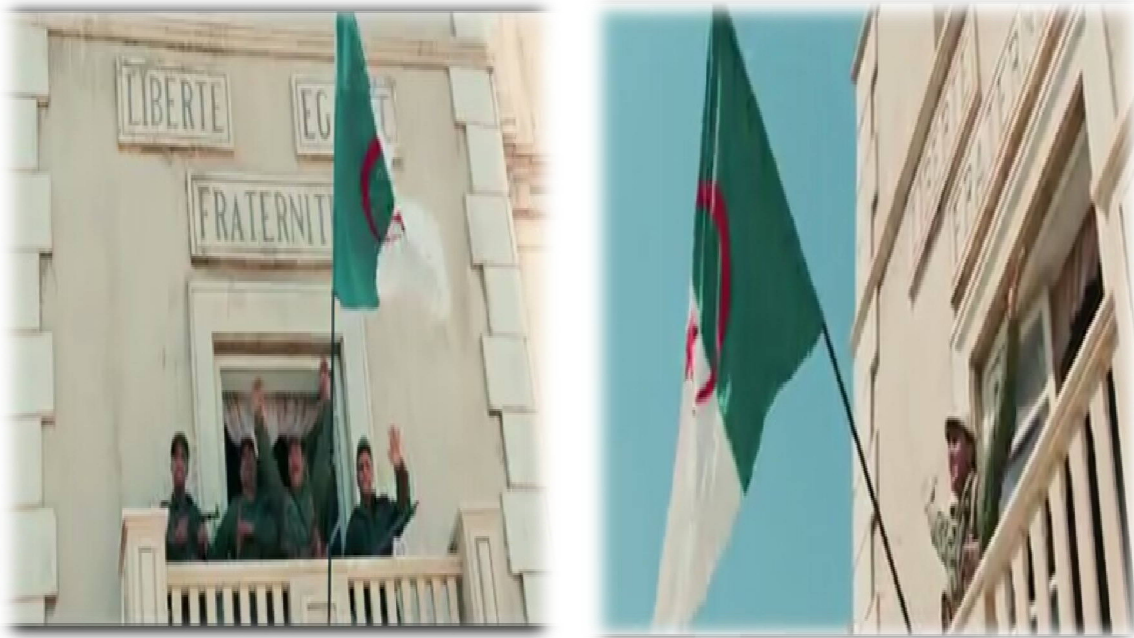
اللقطة (18)

في اللقطة (18)، لقطة بعيدة، التصوير فيها من الأعلى، صَوَّر المخرج حشود المجاهدين إذ صعدوا نحو الجبال وذلك من أجل استرداد ما ضاع من حقهم واسترجاع السيادة الوطنية، وذلك عن طريق المقاومة، فانصرفوا إلى جمع الأسلحة وإعداد المخابئ السرية، حتى يحين الوقت لتفجير الثورة المجيدة.



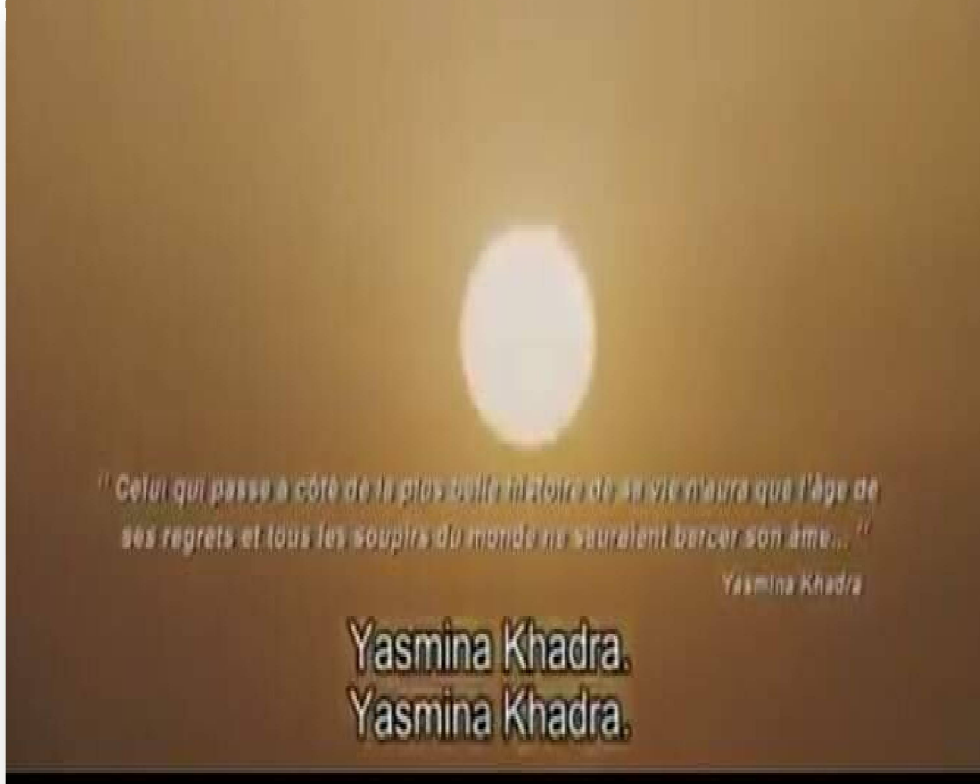
اللقطة (19)

في اللقطة (19)، لقطة متوسطة، ذات زاوية معتدلة، قام المخرج بتصوير سقوط العلم الفرنسي على يد أحد المجاهدين، إذ حقق المجاهدون هدفهم وهو استرجاع السيادة الوطنية، حيث ضحوا بالنفس والنفيس من أجل هدف واحد وهو "الوطن"، لأنه بمثابة الأم الحنون التي تسعى إلى إسعاد بنيتها، فهو المكان الذي نترعرع بأرضه، إنه الانتماء والوفاء والتضحية.



المشهد (20)

في المشهد (20)، لقطة متوسطة، ذات زاوية منخفضة لتبيان عظمة العلم الجزائري وفرحة المجاهدين، إنه يوم الاستقلال الذي أشرقت منه شمس الحرية؛ إذ انتهى الشعب الجزائري من عبودية الاستعمار الفرنسي، حيث هتفوا بصوت واحد باسم "الوطن" لأنها عانت من الظلم والاستبداد، كما رفعوا العلم الوطني الذي صمّمه في هذه المناسبة الجميلة التي تبقى راسخة في أذهانهم.



اللقطة (21)

في اللقطة (21)، لقطة متوسطة، ذات زاوية أفقية معتدلة، ختم المخرج فيلمه بهذا المشهد، إذ صوّر فيها الشمس مشرقةً، وتدلّ هذه الأخيرة على التحرر والنور، معلنة بداية يوم جديد، ملؤه أمل وتفاؤل، بعد أن كان يغطيها الظلام، أتت الشمس وأزاحت تلك العتمة المظلمة.

بعد كل هذا ينبغي أن نُقر بأن المخرج اختصر مسيرة نضال الشعب الجزائري، حيث اهتم بالصورة والديكور، وأيضا الملابس، كما صوّر لنا أجواء تلك الفترة وجعلنا نعيش لحظاتها.

ونختم موضوعنا بالدعاء لوطننا الغالي ولجميع الأوطان العربية، بالتقدم والرقى والتحضر، وأن يحفظه الله تعالى من كيد الأعداء والمتربصين.

ثالثاً - التجانس والتباين بين الرواية والفيلم: "فضل الليل على النهار".

- ✓ قام المخرج بإعادة بناء جزئيات الرواية كما هي، فالقارئ والمتلقي لكلا العاملين روائياً كان أم سينمائياً سيلاحظ أن هناك تشابه بينهما خاصة من ناحية الأحداث، وبالتالي نجده اتّصف بالأمانة، لأنه احترم نصّها.
- ✓ نلاحظ أن هناك تقديم وتأخير في الأحداث بين الرواية والفيلم، وذلك من خلال العودة إلى الوراء والتطلع نحو المستقبل، حيث منحت جمالية للعاملين.
- ✓ **الحوار:** يعدّ الحوار من أهم العناصر الأساسية للتعبير عن الشخصية، يأتي هذا الأخير في المرتبة الثانية بعد الصورة، وذلك من أجل تأكيد اللقطة، ولقد جاء الحوار في الفيلم مختصراً لأن المخرج اعتمد على الصورة بكثرة، ليعبر عن الأحداث والشخصيات، إذ نجده نجح في توظيف الحوار، الذي قام بسرده الروائي في روايته، كما أنه شرح لنا الأحداث بين الرواية والفيلم، كما هو واضح في هذا المثال:

* حوار بين "يونس" و"العم ماحي":

- "ربما تساءلت لماذا أحكي لك كل هذا يا ولدي... لكي تعرف جذورك جيداً، بداخل عروقتك تجري دماء لالا فاطمة..."¹.
 - أما في الفيلم جاء هذا الحوار في اللقطة: "20:06"².
- كذلك هناك حوار بين "يونس" و"جلول"، وهذا موجود في الرواية والفيلم، كالاتي:
- "هكذا يعيش أهلنا جوناس، أهلنا الذين هم أهلك أيضاً، غير أنهم لا يعيشون في الجنة التي تعيش فيها أنت..."³.

¹ ياسمينة خضراء، فضل الليل على النهار، ص: 104.

² [https://egy.best/movie/what the day oues the night](https://egy.best/movie/what_the_day_oues_the_night), 2012.

³ ياسمينة خضراء، فضل الليل على النهار، ص: 248.

نجد هذا الحوار في الفيلم، وذلك في اللقطة: "01:33:50"¹.

وقد جاء الحوار في الفيلم واضحا وقريبا إلى ذهن المتلقي، لأن الصورة هي الداعم الحقيقي للكلمة.

أما بخصوص لغة الحوار في الفيلم، قام المخرج بمزج اللغة الفرنسية مع اللهجة الجزائرية العامية، وذلك لتحقيق المصادقية، وجعل الأحداث طبيعية في الفيلم، نذكر هنا مثالاً وذلك في اللقطة: "10:30"²، حوار بين عيسى والعم ماحي.

✓ **الوصف:** أتقن الراوي توظيف الوصف بشكل دقيق ومفصل في الرواية، خاصة من ناحية الأماكن والشخصيات وهذا ما فوّق فيه المخرج بشكل جيد في المشهد، فقد تم وصف الشخصية المحورية أنه يحمل "عينين زرقاوين"³، وهذا ما صوّره لنا المخرج بامتياز كما هو واضح في الصورة:



¹ [https://egy.best/movie/what the day oues the night](https://egy.best/movie/what-the-day-oues-the-night), 2012.

² المصدر نفسه.

³ ياسمينة خضراء، فضل الليل على النهار، ص: 80.

كذلك شخصية "سيمون" تم وصفه في الرواية على أنه "شخص قصير القامة، يميل إلى السمرة قليلاً وحماقات لا حصر لها، إنه فتى بشوش...، حُبُوب عندما يبذل قليلاً من الجهد..."¹، وهذا الأخير نجح فيه المخرج في رسم تلك الشخصية كما هو واضح



من هنا نجد أنّ هناك تطابق وتشابه بين الرواية والفيلم، يكمن الاختلاف فقط في كون المشهد الروائي مادته الألفاظ (اللغة)، والمشهد السينمائي مادته الصورة.

✓ **المكان والزمان:** اعتمد الروائي على أربعة أمكنة في الرواية، هي: "الريف"، "جنان جاتو"، "ريوصالادو"، و"فرنسا"، وذلك ليبين لنا طريقة العيش معرواً عن الأحداث والشخصيات وعلاقتها مع هذه الأمكنة، لأنّ هناك ارتباط وثيق بينهما، ولقد استهل الراوي بـ"الريف" ومن ثم "جنان جاتو" و"ريوصالادو"، أما المخرج فقد بدأ بفرنسا، وبين لنا شخصية "يونس" وهو شيخ طاعن في السن، ليسترجع بعد ذلك الأحداث الماضية وهذا واضح في المشهد، 30 ثانية.

¹ المصدر السابق، ص: 185.



يتّضح أن المخرج قام بتحويل الأحداث بنفس الطريقة لما جاء في الرواية.

أما بالنسبة للزمن، نلاحظ أنه حافظ على الزمن الموجود في الرواية، من أحداث وغيرها، حيث فوّق المخرج في نقلها، مركزاً على زمن الاستعمار، والذي بدأ في الريف عام "1930"، وهذا موجود في المشهد، وكذلك مركزاً على زمن الاستقلال عام "1962".

✓ **الشخصيات:** لقد تحدّثنا سابقاً عن الشخصيات الرئيسية والثانوية المسرودة في الرواية والفيلم أيضاً، ولقد اتّبعتها المخرج ولم يقد بتغييرها، إذ قام بحذف شخصيات أخرى، وهم النساء الموجودات في الحوش الذي تحدّث عنها الروائي، لكنّها لم تلعب دوراً بارزاً في الرواية، لذلك لم يذكرها المخرج.

أما بالنسبة للاختلاف، فمن ناحية الشكل نجد الرواية تحتوي على خمس مائة واثنان وأربعون (542) صفحة، أما الفيلم يحتوي على ساعتين.

بالإضافة إلى هذا، هناك تقنيات إضافية كملّ بها المخرج بقية الفيلم، إذ ظهر ما كان صامت في الرواية، وذلك من خلال إضافة الصور والموسيقى التي تتأقلم مع الجو في الفيلم السينمائي، والتي تكون أقرب للمشاهد، كذلك حذف المخرج الكثير من الأمور

المسرودة، وخاصة أن الراوي "ياسمينه خضرا"، استعمل وصفاً وسرداً مفصلاً للأحداث، وهذا كان مملاً، أما في الفيلم فقد تمكن من تلخيص ذلك الوصف، في لقطة ومشهد واحد، لكي لا يمل المشاهد.

ف تقنية الصوت والموسيقى، ساهمت في توصيل الرسالة، على أكمل وجه بعد الصورة.

خانم

من خلال تطرقنا للجانب النظري والتطبيقي لموضوع البحث، سنحاول رصد بعض النتائج في حوصلة لهذه الدراسة، فقد تمت إلى تحديد وتوضيح أهم النقاط:

✓ يهتم الخطاب الروائي بلغة الآخرين، وتستخدم هذه الأخيرة من قبل الراوي، إذ يعتمد على تصوير الواقع بمختلف قضاياها، ولقد ارتبط تطورها بارتباط المجتمعات، لأنها ركزت على الإنسان والمجتمع؛

✓ يعتمد الخطاب البصري على علامة غير لغوية، وهي الصورة، بالإضافة هناك تقنيات ووسائل تساعدنا على تحليل اللقطات الموجودة في الصورة السينمائية، إذ يفتح آفاق تتعدد بتعدد زوايا النظر؛

✓ إن التحول من المادة السردية إلى المادة المجسدة يتطلب الاختصار والإيجاز بالإضافة إلى التكتيف؛

✓ اتبع الراوي في رواية "فضل الليل على النهار"، من الناحية الزمنية، تقنية الرجوع إلى الوراء، إذ انتقل من الزمن الحاضر إلى الماضي، لما تحتويه من حقائق ولذلك قام بتقسيم الرواية إلى أربعة فصول تناول فيها الأحداث، التي مر بها في حياته، إذ جاء كل قسم مكمل للآخر؛

✓ يعد الراوي بطل الرواية المحوري وهو المؤلف بعملية سرد الأحداث؛

✓ تحدّد المكان في الرواية بشكل واضح، حيث جرت أحداثها في الكثير من الأماكن؛ إذ انقسمت إلى أماكن مفتوحة ومغلقة، وبين فيها الأماكن التي كانت تعاني من ظلم وقهر، وأماكن أخرى تعيش في رخاء ورفاهية؛

✓ صور المخرج الفيلم معتمدا على مختلف أحجام اللقطات، إذ؛ نجده احترام المسافة بين الكاميرا والمشهد حسب زاوية التصوير؛

✓ حمل فيلم فضل الليل على النهار دلالات وإيحاءات ومعاني مختلفة، ولقد وفق المخرج في نقل الأحداث الموجودة في الرواية وإيصالها للفيلم بطريقة واضحة، وبالتالي اتّصف بالأمانة؛

✓ إن القارئ لهذه الرواية والمشاهد للفيلم، يرى أن هناك نقاط تشابه بينهما أكثر من الاختلاف، وكذلك يدرك أن هناك صراع قائم بين الشرق والغرب؛

✓ بالإضافة إلى أن الرواية للكاتب الجزائري "ياسمينه خضرا" كانت قريبة من الواقع، إذ ملائمة للسرد السينمائي من خلال الأحداث، وهذا ما تم توضيحه في الفيلم، إذ اقتربت بعض الأمور عن طريق الصورة؛

✓ تقنيات فن الرواية تشبه إلى حد بعيد تقنية السينما، يكمن الفارق في طريقة العمل، فالرواية تعبر بالكلمات أما السينما تعبر بالصورة.

في الختام نقول أن هذا البحث لا يزعم الإحاطة الكاملة بتحويل العمل الروائي إلى البصري، وأن هذه النتائج ليست نهائية، وإنما هي جهد بسيط بذلناه لمحاولة استخراج الفروقات الموجودة بين رواية وفيلم "فضل الليل على النهار".

نتمنى أن نكون قد وفقنا ولو بالشيء القليل في شرح ما تقدم سابقا.

مُلْكُ خُشْيِ

ملحق:

1- نبذة عن المؤلف: ياسمينه خضرا

ولد ياسمينه خضرا (محمد بولسهول) في 10 جانفي 1955، بمنطقة "القنادسة" الصحراوية في مدينة بشار، وموقعها الجنوب الغربي الجزائري، والده كان يشتغل ممرضا، أمه كانت من البدو الرحل، وفي سن التاسعة دخل المدرسة العسكرية- أشبال الثورة- وعام 1973 أكمل كتابة أول مجموعة قصصية له، حملت عنوان "حورية" لم تنشر إلا بعد مضي 11 سنة، وفي عام 1975 انتسب إلى الأكاديمية العسكرية بـ"شرشال" التي تخرج منها بعد ثلاث سنوات برتبة ضابط صف، واثّر ذلك خاض ضمن وحدات القتال على الجبهة الغربية، وإلى غاية سبتمبر 2000 أمضى ياسمينه خضرا قرابة 36 عاما في صفوف الجيش، الذي غادره ليكرس بقية حياته للأدب والكتابة، وفي العام الموالي سافر إلى المكسيك رفقة زوجته وأطفاله الثلاثة، حيث مكث هناك مدة من الزمن، قبل أن يستقر به الحال بمدينة "إيكس أون نبروفانس" بفرنسا حيث يقيم إلى غاية الآن، وهو يشغل حاليا منصب مدير المركز الثقافي الجزائري بباريس. كل كتاباته باللغة الفرنسية وهي مترجمة إلى العديد من اللغات.¹

مؤلفاته:

- أمين، 1984.
- حورية، 1984.
- بنت الجسر، 1985.
- القاهرة- خلية الموت، 1986.
- من الناحية الأخرى للمدينة، 1988.
- Le privilège du phénix، 1989
- الجنوب بالمدفع، 1990.

¹ - زهرة الديك، ياسمينه خضرا، هكذا تكلم... هكذا كتب، دار الهدى، عين مليلة، (د.ط)، ص: 21- 22.

- معرض الأوباش، 1993.
- Marituri، 1997
- خريف الوهم، 1998.
- أبيض مزدوج، 1998.
- Les Agneaux du seigneur، 1998
- بماذا تحلم الذئب، 1999.
- الكاتب، 2001.
- دجال الكلمات، 2002.
- سنونوات كابل، 2002.
- causine K، 2003
- حصاة الموت، 2004.
- زهرة البليدة، 2005.
- صفارات إنذار بغداد، 2006.
- Ce que le jour doit à la nuit، 2008
- خرفان المولى، 2009.¹

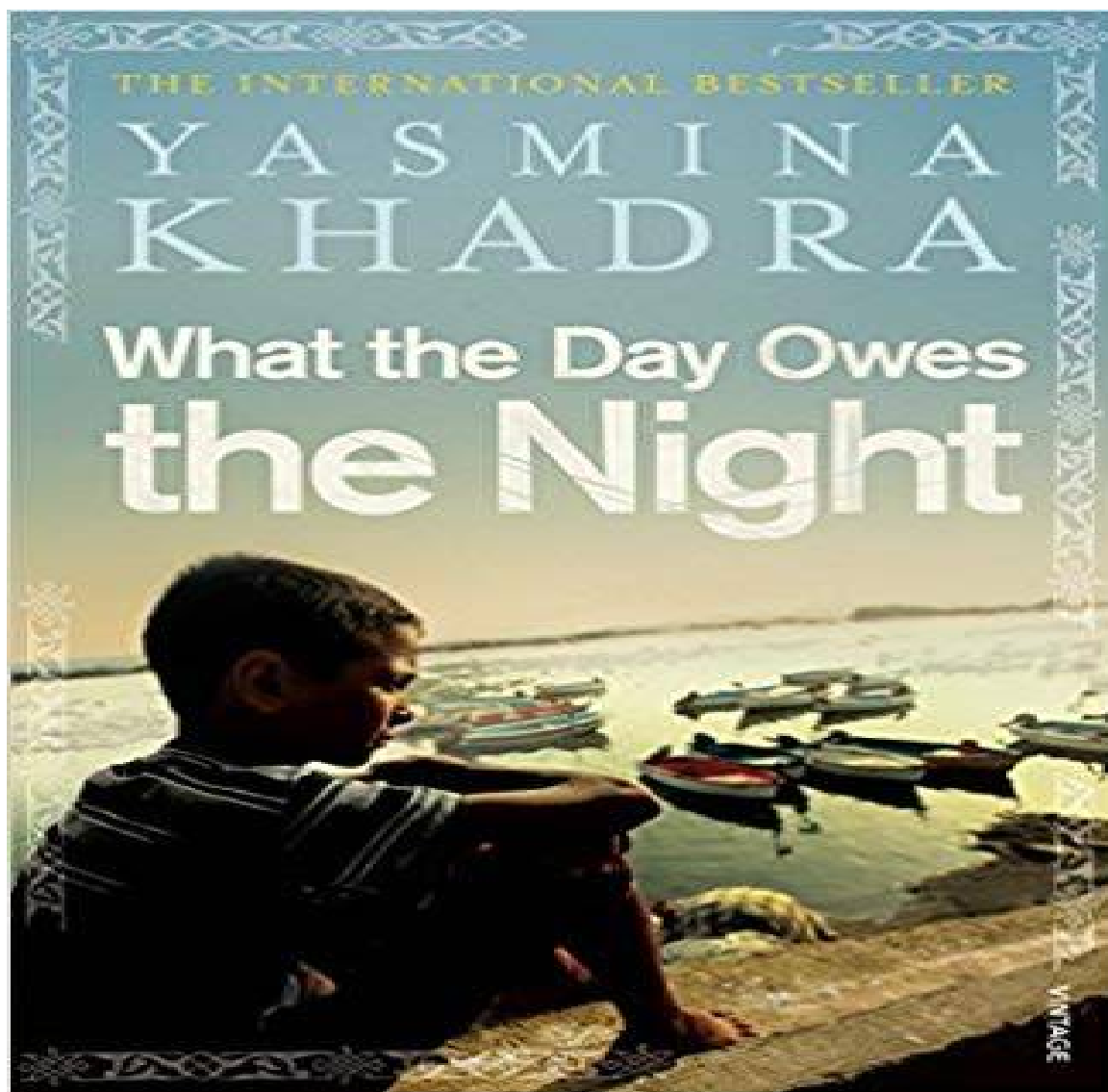
نبذة عن المخرج: ألكساندر أركادي:

ولد ألكساندر أركادي في 17 مارس 1947، هو مخرج فرنسي جزائري من أصل مجري، بدأ مسيرته الفنية كمخرج مسرحي، قبل أن ينتقل إلى إخراج الأفلام القصيرة، وسجل سنة 1978 أحد أشهر أعمال موليير "دون جوان" سنة 1979، أخرج شريط "نفخ الريح" أو "ضربة الريح" الذي يعدّ أول أفلامه الطويلة، وحقق من خلاله وجوده السينمائي، خاصة لدى الأوروبيين الذين عاشوا في الجزائر، ثم هاجروا إلى فرنسا أثناء الاستقلال وبعده.

¹ - المرجع السابق، ص: 22.

لقيت أعمال ألكسندر أركادي رواجاً كبيراً، ومتابعة واهتماماً، باعتبار أن هذا الأخير، كان يركز في أفلامه على جانب الحنين ويخاطب فيهم ذكريات المنفى والشوق إلى الموطن المفقود.

من أبرز أعمال "ألكساندر أركادي" نذكر: "الغفران الأكبر"، (1982)، و"اختطاف" (1985) و"الصيف الأخير في طنجة" (1985) و"الرباط المقدس" (1989)...¹



¹ - موقع الصحافة اليوم، نسخة محفوظة 4 يناير 2011، تاريخ المعاينة 20 أبريل 2019، على الساعة 15:04،

WWW.essahafa.Tn/ward_press/

قَائِمَةُ الْمَصَادِرِ

وَالْمُرَاجِعِ

القرآن الكريم برواية ورش.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً - المصادر:

1. خضرا ياسمينه، فضل الليل على النهار، تر: محمد ساري، دار سيديا، المغرب العربي، (د.ط)، 2013.
2. فيلم فضل الليل على النهار:

<http://egy.best/movie/what the day owes-the night -2012/>.

ثانياً - المراجع العربية:

1. آدم آدم، التصوير والإخراج السينمائي، المنابر للجغرافيك، الإصدار الأول، 2014.
2. بغورة الزواوي، الخطاب بحث في بنيته وعلاقاته عند ميشيل فوكو، دار صائغ، بيروت، ط1، 2015.
3. بوعزة محمد، تحليل النص السردي (تقنيات ومفاهيم)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2010.
4. التلمساني عبد القادر، فنون السينما، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، (د.ط)، 2002.
5. حمود عبد الحليم، سينما الدعاية السياسية، دار الهدى، لبنان، ط1، 2008.
6. عبد الحميد شاكر، عصر الصورة (السلبيات والإيجابيات)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (د.ط)، 2005.
7. لحمداني حميد، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991.
8. الخطيب محمد كامل، الرواية والواقع، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1981.

9. الديك زهرة، ياسمينه خضرا، هكذا تكلم... هكذا كتب، دار الهدى، عين مليلة، (د.ط)، 2013.
10. شيمى سعيد، الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2013.
11. صالح تحسين محمد، أدب الفن السينمائي، الجنادرية، (د.ب)، ط1، 2016.
12. عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة، عمان، (د.ط)، 2010.
13. العيد يمنى، الرواية العربية (المتخيل وبنيته الفنية)، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2011.
14. قدور عبدالله ثاني، سينمائية الصورة (مغامرة سيميائية في أشهر الإرساليات البصرية في العالم)، دار الغرب، وهران، (د.ط)، 2005.
15. مرتاض عبد المالك، القصة الجزائرية المعاصرة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د.ط)، 1990.
16. مرتاض عبد المالك، في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد)، المجلس الوطني للثقافة والآداب و الفنون، الكويت، (د.ط)، 1998.
17. يقطين سعيد، تحليل الخطاب الروائي (الزمن - السرد - التبشير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997.

ثالثا - المراجع المترجمة:

1. باختين ميخائيل، الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.
2. باشلار غاستون، جماليات المكان، تر: غالب هالسا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ط2، 1984.
3. برنس جبرالد، قاموس المصطلح السردى، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.

4. جرانت باري كيث، موسوعة السينما (شيرمر)، تر: أحمد يوسف، ج2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2015.
 5. جورنو ماري تبريز، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، جامعة باريس السوربون الجديدة، (د.ط)، (د.ت).
 6. دالي كين، الأساليب الفنية في الإنتاج السينمائي، تر: عصام الدين المصري، مر: جعفر علي، الدار العربية للموسوعات، بغداد، ط1، 1987.
 7. دي جانيتي لوي، فهم السينما (السينما والأدب)، تر: جعفر علي، تينمل، مراكش، (د.ط)، 1993.
 8. سميث جيوفري نوويل، موسوعة تاريخ السينما في العالم_السينما الصامتة، تر: مجاهد عبد المذوم مجاهد، م1، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، ط1، 2010.
 9. سميث جيوفري نوويل، موسوعة تاريخ السينما في العالم _السينما الناطقة، تر: أحمد يوسف، م2، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2010.
 10. ف ديك برنارد، تشريح الأفلام، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط6، 2013.
 11. فرامبتون دانييل، الفيلموسوفي (نحو فلسفة للسينما)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009.
 12. فينتوار فران، الخطاب السينمائي (لغة الصورة)، تر: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2012.
 13. كوريغان تيموثي، دليل موجز للكتابة عن الفيلم، تر: محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2013.
- رابعا-المعاجم:

1. أنيس إبراهيم وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ط4، 2004.

2. أبو الحسين، أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللغة، تح: عبد السلام محمد هارون، ج2، دار الفكر، سوريا، ط2، 1979.
3. الرازي، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر، مختار الصحاح، مكتبة لبنان، (د.ط)، 1986.
4. زيتوني لطيف، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار، بيروت، ط1، 2002.

خامسا - المجلات والدوريات:

1. بعيطيش يحي، خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة، مجلة كلية الآداب واللغات، قسنطينة، ع8، جانفي، 2011.
2. بلخيري رضوان لعجيمي، العرب والمسلمون في السينما الأمريكية، كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، عمادة البحث العلمي، الجامعة الأردنية، مجلد 43، ملحق 05، 2016.
3. بلقاسي كريم، المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي_الائتلاف والاختلاف، حوليات جامعة الجزائر 1، كلية علوم الإعلام والاتصال، الجزائر 3، الجزائر، ع31.
4. حدو نور الدين عبد الواحد، اللغة السينمائية_ الأسس النظرية وإشكالية المفهوم، آفاق سينمائية، جامعة الطاهر مولاي، سعيدة، الجزائر، ع3.
5. عموري سعيد، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي_قراءة في اشتغال المصطلحات، قسم الآداب والفلسفة، جامعة عبد الرحمان ميرة، بجاية، ع13، جانفي 2015.
6. قيسمون جميلة، الشخصية في القصة، مجلة كلية العلوم، كلية الآداب واللغات، قسنطينة، ع13، 2000.
7. القيسي فارس مهدي، التكنولوجيا الرقمية في الإنتاج السينمائي والتلفزيوني، المجلة الأكاديمية، ع47، بغداد.
8. مسعدي الطيب، من الرواية إلى الفيلم السينمائي، مجلة الإنسان والمجال، المركز الجامعي نور البشير، البيض، ع5، 2017.

9. مفقودة صالح، نشأة الرواية العربية في الجزائر، مجلة المخبر، كلية الآداب و العلوم الإنسانية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ع2، 2005.

سادسا - الرسائل الجامعية:

1. مسعدي الطيب، أفلمة روايات نجيب محفوظ، اللص والكلاب_ دراسة تطبيقية، أطروحة الدكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة أحمد بن بلة، وهران، 2013-2014م.
2. عطية المصري عز الدين، الدراما التلفزيونية_مقوماتها وضوابطها الفنية، رسالة ماجستير، كلية الآداب، الجامعة الإسلامية، غزة، 1431هـ-2010م.

سابعا - مواقع الانترنت:

1. حمدوي جميل، أنواع الصورة، صحيفة المثقف، تاريخ المعاينة: الجمعة 14 ديسمبر 2018، على الساعة: 20:05، والرابط هو:

[www.al_mothaqaf. Com/qadaya.2015](http://www.al_mothaqaf.Com/qadaya.2015)

2. موقع الصحافة اليوم، نسخة محفوظة، 4 يناير 2011، تاريخ المعاينة: 20 أبريل، 2019، على الساعة: 15:04، والرابط هو:

[www.essahafa.Tn/word press/](http://www.essahafa.Tn/word_press/).

فہرست المحتویات

المحتوى	الصفحة
إهداء	
شكر وعرفان	
مقدمة..... أ-ج	
الفصل الأول: السرد بين الرواية والسينما	
أولاً: الخطاب الروائي.....	02
1- الخطاب: بين المفهوم اللغوي والاصطلاحي.....	02
في المفهوم الاصطلاحي.....	03
2- مفهوم الرواية.....	04
اصطلاحاً.....	05
3- عناصر الرواية.....	07
4- الخطاب الروائي.....	10
ثانياً: الخطاب البصري.....	11
1- السينما.....	12
أ - لغة.....	12
ب_ اصطلاحاً.....	13
2- نشأة وتطور السينما.....	14
3- اللغة السينمائية والكتابة بالصورة.....	20
4- التقنيات والآليات المعتمدة في الفن السينمائي.....	24
ثالثاً- بين الرواية والسينما.....	30
1- علاقة الفن الروائي بنظرية السينمائي.....	30

31	2- السرد في الرواية والسينما.....
34	3- أفلمة الأعمال الروائية.....
35	4- مواطن الاختلاف بين الرواية والسينما ومشكلة الاقتباس.....

الفصل الثاني: أفلمة فضل الليل على النهار

39	أولا- البنية السردية في رواية فضل الليل على النهار.....
39	1- الزمان في رواية فضل الليل على النهار.....
43	2- المكان في رواية فضل الليل على النهار.....
46	3- الشخصيات في رواية فضل الليل على النهار.....
49	ثانيا- شعرية التصوير السينمائي.....
49	1- البطاقة التقنية للفيلم.....
49	2- فكرة الفيلم.....
50	3- ملخص الفيلم.....
52	4- شخصيات الفيلم.....
55	5- جمالية اللقطات في الفيلم.....
72	ثالثا- النجاس والنباين بين الرواية والفيلم: "فضل الليل على النهار".....
78	خلقة.....
81	ملحق.....
86	قائمة المصادر والمراجع.....
92	فهرس المحتويات.....