الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
-البويرة-
كلية الآداب واللغات
Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
ⵜⴰⵙⴷⴰⵡⵉⵜ ⵍⴰⴽⵍⵉ ⵎⵓⵃⴻⵏⴷ ⵓⵍⵃⴰⵊ - ⵜⵓⴱⵉⵔⴻⵜ -
Faculté des Lettres et des Langues

قسم اللغة والأدب العربي

التخصص:أدب حديث و معاصر

الرواية الجزائرية من النص السردي إلى الفيلم السينمائي
" فضل الليل على النهار" لياسمينة خضرا أنموذجا

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

من إعداد:

- سيليا بوروبة
- حسينة خروف

إشراف:

كمال علوات

لجنة المناقشة:

1- أ/	جامعة البويرة	رئيسا
2- أ/ كمال علوات.	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3- أ/	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2020/2019

كلمة شكر

نتوجه بأول شكر إلى المولى عز وجل الذي أنار دربنا ومكننا بفضله من القيام بهذا الإنجاز فنشكره ونقول:

« اللهم لك الحمد حتى ترضى ولك الحمد إذا رضيت ولك الحمد بعد الرضى »

قال رسول الله صلّى الله عليه وسلّم :

« من لم يشكر الناس لم يشكر الله ، ومن أهدى إليكم معروفا فكافئوه ، فإن لم تستطيعوا فادعوا له »

وعملا بقوله صلّى الله عليه وسلّم فوجب علينا أن نتقدم بخالص دعواتنا وبجزيل الشكر والعرفان لأستاذنا الفاضل: كمال علوات الذي لم يبخل علينا بإرشاداته.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من فتح يداه لتكون لنا عونا، إلى من فتحوا قلوبهم فكانوا نعم الأصدقاء، كما لا ننسى أبداً إلى كل من ساهم في بناء هذا المستقبل الذي نفخر به إلى كل من ساعدنا من قريب أو بعيد ولو بكلمة طيبة.

نسأل الله أن ينفع بهذا العمل المتواضع إخواننا من رواد العلم بما بذلناه من جهد.

إهداء

أهدي هذا العمل:

إلى الشخص التي أمامها تعجز كل كلمات العالم أن تعبر عن حبي و امتناني لها،

إلى قرة عيني و من زينت حياتي بوجودها،

** أمي الحبيبة**

إلى الذي ضحى بكل ما يملك من أجل أن يربينا و يجعل منا رجالا و

نساء دون أن يمل **أبي الغالي**، شكرا جزيلا.

إلى أخي و عائلته

إلى كل أخواتي

إلى كل من رافقني في مشواري الدراسي.

و لا أنس الأخت الدكتورة حسينة التي قدمت لي العون الكبير أشكرك كثيرا

إلى كل من مد لي يد العون في انجاز هذا العمل من قريب أو بعيد .

سيليا

إهداء

إلى مورد الحب الصادق ونبع الحنان الدافق، إلى معنى ابتسامتي وسر سعادتي إلى من غمرتني

بحنانها وتذكرتني بدعائها

أمي الحبيبة

إلى أعز الناس على قلبي وأقربهم إلى نفسي، إلى من يعجز اللسان عن التعبير عن حبي له

إلى الغالي على قلبي.

أبي العزيز

إلى أغلي الناس على قلبي إلى من أشاركهم الحب والعاطفة أخواتي إخوتي و أخواتي

إلى كل صديقاتي و زميلاتي و بالأخص زميلتي في هذا العمل سيليا.

حسينة

مقدمة:

تعتبر الرواية من أهم الأجناس الأدبية الحديثة، لكونها تعالج مختلف الإشكاليات الاجتماعية والفكرية والثقافية المتشعبة من جهة، ولكونها أيضا وعاءً فنيا لمختلف الأجناس الأدبية المختلفة من جهة أخرى. ويعد السرد، بوصفه تقنية فنية لازمة في الرواية، عنصرا حيويا في تشكيل البناء الروائي بشكل عام تحكمه اللغة باعتبارها خطابا تشكيليا مفروضا أمام هذه التحولات الكتابية والاجتماعية. والرواية من أشهر الأجناس الأدبية اعتمادا على السرد، فهي الجنس الأدبي السردي الذي يعتمد فيه الروائي على سرد خياله بالطريقة التي تنطبق مع خيال القارئ بسلاسة وأريحية.

كما أن الرواية كانت الشريك والرفيق الدائم للسينما والتي اعتمدتها كأحد المصادر المهمة لمادتها الفيلمية، وقد لجأ السينمائيون و المخرجون إلى مختلف الفنون الأدبية كالمسرح والشعر إلا أن الرواية كانت الوجهة المفضلة لهم، حيث نقلوها إلى الشاشة و قدموها على شكل أفلام سينمائية كثيرا ما لاقت رواجا ملفتا وقبولا حسنا لدى الجماهير، فنشأت علاقة بينها و بين السينما و تأثرتا ببعضهما البعض نظرا للتقارب الفني بينهما في طبيعة السرد والعرض،ونجد اليوم وكنتيجة لهذا التشارك أن الرواية تأثرت بالتقنيات الفنية الحديثة مما أكسبها شكلا جديدا في الكتابة .

ومن هنا جاء اهتمامنا بدراسة أهم التحولات التي تطرأ على الرواية المكتوبة عند انتقالها من النص الروائي إلى النص السينمائي ، وكان اختيارنا منصبا على الرواية الجزائرية و مدى علاقتها بالسينما، و قد جاء بحثنا هذا موسوما بـ: الرواية الجزائرية من النص السردي إلى الفيلم السينمائي "فضل الليل على النهار" لياسمينة خضرا أنموذجا .

و من أهم الأسباب التي دفعتنا لانتقاء هذا الموضوع هو رغبتنا في الدخول إلى عالم الفن السابع واكتشاف خباياه كذلك معرفة أهم التقنيات المستخدمة في كل من النص الروائي و النص السينمائي، وبالتالي فإن بحثنا هذا يسعى إلى الإجابة عن الإشكالية التالية:

- ما هي العلاقة الفنية و الأدبية و التقنية بين النص الروائي و بين السيناريو السينمائي ؟ و لإثراء هذه الإشكالية المطروحة قمنا بطرح مجموعة من التساؤلات الفرعية والتي تمثلت في :

-ما هي التقنيات التي يستخدمها الروائي في نصه ،و التقنيات التي يعتمدها كاتب السيناريو في النص السينمائي ؟

- كيف يتم الانتقال من النص الروائي إلى النص السينمائي ؟

و للإجابة عن هذه التساؤلات ارتأينا إلى خطة شملت فصلين و قد سبقهما مدخل جاء فيه الحديث عن الرواية و السينما و العلاقة بينهما عند الغرب و عند العرب ،وأخدنا نماذج عن الروايات المؤفلمة.

أما الفصل الأول النظري و الموسم ب" النص السردي والسيناريو" وهو يضم ثلاثة مباحث استعرض في أولاهم مفهوم السيناريو، وعرض في ثانيهم تقنيات السيناريو ، أما المبحث الثالث فكان حول أفلمة الرواية و الذي تناولنا فيه الانتقال من النص الروائي إلى النص السينمائي ،وأخذنا نماذج عن الروايات الجزائرية المؤفلمة .

ووقف البحث في فصله الثاني الذي كان تطبيقيا و المعنون ب" فضل الليل على النهار" من الرواية إلى الفيلم على ثلاثة مباحث تناولنا في المبحث الأول "توظيف تقنيات السرد في نص الرواية "،و في المبحث الثاني المعنون ب" معطيات السيناريو في نص الرواية" وقد قمنا باختيار المشاهد التي وردت في الرواية و قمنا بتحليلها ،أما المبحث الثالث المعنون ب "مقاربة مقارنية بين الفيلم و الرواية" تطرقنا فيه إلى تحديد نقاط الاختلاف و التشابه بين رواية "فضل الليل على النهار" و الفيلم المقتبس عنها ، و ختمنا البحث بخاتمة تحمل أهم النتائج المتوصل إليها.ولا نهمل الملحق الذي رصدنا فيه ملخص الرواية و الفيلم مع التعريف بالروائي و المخرج.

و مع مراعاة طبيعة البحث التي تفرض تعددا في المناهج المتداخلة حسب متطلبات عناصر البحث فكان اعتمادنا غالبا على المنهج البنيوي لأنه يقوم بتحليل بنية الرواية و العناصر المكونة لها لدراسة تقنيات النص السردي ، واعتمدنا المنهج الوصفي التحليلي لتحليل الفيلم إضافة إلى المنهج المقارن الذي استعمل في المبحث الأخير من الفصل التطبيقي للمقارنة بين الفيلم و الرواية.

و قد اعتمدنا في بحثنا على مجموعة من المصادر و المراجع و من أهمها:

-رواية(فضل الليل على النهار) لكاتبها (ياسمينة خضرا) و الفيلم المقتبس منها بنفس العنوان للمخرج (ألكساندر أركادي) و بالإضافة إلى المراجع التي تنوعت بين كتب تناولت كل جوانب الرواية على غرار كتاب :

- (تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق)ل(آمنة يوسف).

- (شعرية الخطاب السردي) ل(محمد عزام).

كما اعتمدنا على كتب تركز على السيناريو السينمائي و هي:

- كتاب(كتابة السيناريو للسينما)، ل(دوايت سوين).

بالإضافة إلى مذكرات:

- (أفلمة الرواية في السينما الأمريكية)ل(بومسلوك خديجة).

-الدراما التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها ، لعز الدين عطية.

و غيرها من المراجع المذكورة في فهرس البحث.

أما بالنسبة للصعوبات التي كانت عائقا في إكمال بحثنا فهي تكرار قراءة الرواية و مشاهدة الفيلم من أجل التحليل و قلة خبرتنا في هذا المجال و نتمنى أن نكون قد وفقنا في هذا العمل المتواضع و لو بالشيء القليل.

و في الأخير لا يسعنا إلا أن نقدم بخالص الشكر و جزيل الامتنان لكل من مد العون من قريب أو بعيد و أولهم الأستاذ و الدكتور علوات كمال الذي لم يبخل بجهد و لا وقت في قراءة هذا البحث و تصويب مساره ، فجازاه الله خيرا عنا و الذي أسبل رعايته على هذا البحث و تكرم بالإشراف عليه مذ كان مخاضا على مستوى الفكرة إلى أن انبثق على هذا الشكل الذي هو عليه.

مدخل

مدخل نظري :

الرواية والسينما:

يعتبر عصرنا الحالي عصر ثقافة الصورة بامتياز ، فيكفينا ونحن جالسين في بيوتنا وبلمسة زر أن نسافر عبر الزمن وأن نجول العالم من حولنا، إذ يمكننا أن نشاهد أو نستذكر أشياء مر عليها الزمن، وكل ذلك يعود إلى ابتكار فن السينما ف"السينما هي ميدان سحري تتخذ فيه عوامل كثيرة منها البيئي والسيكولوجي لخلق أفق مفتوح أمام الدّهشة والإيحاء، وهي فنّ جماعي له لغته الخاصة، والتي أساسها الصورة سواء كانت صامتة أم ناطقة"[1]، إنها ميدان كبير لذلك أخذ مصطلح"السينما" العديد من التعريفات، ومن أبسط تعريفاته هو الكتابة بالصور، لكنه تعبير واسع الدلالات يضّم كل ما له علاقة بالأفلام الروائية والتسجيلية والأفلام التلفزيونية وغير ذلك.

تعدّ السينما فّنا بارزًا في حياة الإنسان المعاصر، ولقد وصفت بالفنّ السابع لأنها يمكن أن تضم الفنون الستة الأخرى* تحت رايتها لتستفيد منها في تركيبها.

"يشير المعجم السينمائي إلى أن أوّل من أطلق تسمية الفنّ السابع على السينما هو الناقد الفرنسي (الايطالي الأصل) "ريتشيوتو كانودو*"([2])،ولقد ورد تعريف السينما في

---

[1] عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة 2010، ص63.

*الموسيقى والعمارة والرسم والنحت والشعر والرقص.

([2]) ينظر :أحمد كامل مرسي ،مجدي وهيبة،معجم الفن السينمائي،وزارة الثقافة و الإعلام،الهيئة المصرية للكتاب ،1973،ص313.

موسوعة(ENCARTA) 2005 بأنها " (فن تركيب وإخراج الأفلام) وأيضا (هي تقنية الفوتوغرافيا والعرض البصري المتحرك)"[1]، بمعنى أنها تقنية عرض لقطات تصويرية بطريقة سريعة ومتتالية.

إنّ البداية الحقيقة لميلاد صناعة السينما يعود إلى حوالي 1895، وهو تاريخ الميلاد لفن السينما - الفن السابع - وهو اليوم الذي افتتح فيه الأخوان لوميير أول عرض سينمائي لهما في الصالون الهندي في الجراند كافييه في باريس " أين عرضا أول إنتاج تقني في مقهى باريس يوم 28 ديسمبر 1895 تتناول حياة وصبر المسيح "la vie et la passion de jésus christ"[2]، ومن ثم فقد نشأت الصناعة السينمائية نشأةً فرنسية.

ومرت السينما خلال مسيرتها بمرحلة أساسية، اقتربت فيها من عالم الأدب، من حيث اقتباسها من الفنون الأدبية، من القصيدة والقصة والمسرحية والرواية، فيمكن أن نرى فيلما مأخوذا عن قصيدة مثل الفيلم العراقي "القناص" المقتبس من إحدى قصائد الشاعر السوري نزار قباني، أو فيلما مأخوذا عن قصة قصيرة، مثل فيلم "اليازرلي" المقتبس من قصة "على الأكياس" للكاتب السوري "حنا مينة"، أو فيلما مأخوذًا عن مسرحية مثل فيلم "الأيدي الناعمة" المقتبس من مسرحية بنفس العنوان للكاتب المصري توفيق الحكيم، أو فيلما مأخوذا عن رواية مثل الفيلم المقتبس من رواية "بداية ونهاية" للكاتب المصري نجيب محفوظ ويمكن أن نأخذ أمثلة كثيرة حول هذا.

ظل الأدب الشريك الدائم و الرفيق الوفي للسينما " فقد توجهت السينما مع بدء نشأتها إلى الاعتماد على الآثار الروائية المطبوعة وما كانت تقدمه مع أساطير، وملاحم، وروايات وحروب،

---

[1] أمل منصور، سؤال الذات في زمن العولمة، تحليل سيميولوجي لفيلم بلود ديامود Blood Diamods، مشروع بحث نظرية القراءة وتطبيق مناهجها في مجالات الأدب والهندسة المعمارية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2007/2006، ص2.

[2] المرجع نفسه، ص2.

وأحداث تاريخية، وروايات اجتماعية"[1]، وبالتالي كان الالتفات إلى المصادر الأدبية والأخذ منها ضرورة للمساهمة في تفعيل دور السينما وجعلها تلعب دورا مهما في إثراء هذه المصادر.

ارتبطت السينما عبر مشوارها بمجموعة من الفنون من بينها الرواية ف"قد مرّت تجربة تحويل الأعمال الروائية إلى أعمال سينمائية بمراحل مختلفة، حيث عمدت في البداية إلى تلخيص الأحداث الأساسية في الرواية أو أن تستعير المشاهد البارزة والمثيرة منها"[2]،فقد كانت العلاقة بينهما متينة أكثر مقارنة بالفنون الأخرى .

- **الرواية و السينما عند الغرب:**

اتجهت السينما إلى الأدب وجعلته مادة جاهزة للنهل منها ،فقد كانت بداياتها غربية و عرفت العلاقة القائمة بين الأدب و السينما اهتماما كبيرا من طرف السينمائيين فحولوا أعمالا أدبية إلى أفلام سينمائية .

و" من أول و أهم الأفلام "الروائية" في تاريخ الفن السابع، كان فيلما خياليا- علميا وهو بالطبع، تحفة جورج ميلياس " الرحلة إلى القمر"، الذي حقق عام 1902.... نذكر أن فيلم ميلياس هذا كان مقتبسا من نص أدبي هو رواية "جول فيرن"المعروفة بالاسم نفسه، ويقينا أن هذا الواقع المبكر سجل البداية القصوى للعلاقة، ليس بين السينما وأدب الخيال العلمي بل بين السينما والأدب بشكل عام، حتى وان كان الفيلم صامتا "[3]، إلا أنه حقق علاقة بين الأدب والسينما.

---

[1]عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، المرجع السابق، ص101.

[2]المرجع نفسه، ص102.

[3]إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة، تاريخ الأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته، منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2010، ص37.

تجسدت عدة أعمال سينمائية عالمية اتسمت بالنجاح، وجعلت الرواية مصدرا لها، نذكر من بين هذه الأعمال:

- رواية "كوخ العم توم" لهارييت بيتشر - ستو Harriet Beecher-Stowe عام 1852، وأفلمها سينمائيا إدوين بورتر Edwin Porter عام 1903[1].

وقد "ظهرت رواية كوخ العم توم لـ:" بيتشر ستو "مؤفلمة بقوة في الانطلاقة الأولى للسينما بالولايات المتحدة، معلنة بذلك عن توشيح السينما بخاصية هوياتية أمريكية تنطلق مما يعتبره الأمريكان عظمة الحرب الأهلية التي أوجدت الأمة الأمريكية وأسطورة الجنوب الذي بفعل تحرر عبيدة، وسم الفرد الأمريكي بخاصية الإنسانية والعدالة"[2].

- رواية دراكولا Dracula للايرلندي برام ستوكر Bram Stoker عام 1897، والتي حققها بداية الألماني فريدريك ميرنو Freidrek Murnau في فيلم "نوسفيراتو Nosferatu "[3] عام 1922.
- رواية "الأم لـ: مكسيم غوركي 1908 والتي حققها فسيفولد بودوفكين عام 1926.
- رواية "ذهب مع الريح لـ: مارقريت ميتشل Margaret Mitchell 1936، وحققها فيكتور فليمنغ Victor Fleming عام 1939.
- رواية الغريب L'étranger " لألبير كامو Albert Camus" سنة 1943، التي أخرجها الايطالي لوتشيانو فيسكونتي Luchino Vixonti عام 1967.

---

[1] ينظر، بومسلوك خديجة، أفلمة الرواية في السينما الأمريكية، أطروحة دكتوراه، إشراف- د. جدي قدور، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر 2016/2015، ص203.

[2] المرجع نفسه، ص203.

[3] المرجع نفسه، ص262.

- رواية "اسم الوردة" لأمبيرتو ايكو "Umbertoéco" le nom de la rose 1980 والتي تمت أفلمتها على يد جان- جاك اينو"[1] 1986.
- رواية "الحرب والسلم" لتولستوي، وقد تجسدت في فيلمين سينمائيين: الأول سنة 1956 للمخرج الأمريكي كينغ واليس فيدور King Wallis Vidor، والثانية عام 1966 للمخرج السوفياتي سيرجي بوندار تشوك Serge Bondartchouk.
- رواية آناكارنيينا لـ: تولستوي.
- كذلك "الروائي إيرنيست همنغواي الذي اقتبست جل أعماله الروائية إلى أعمال سينمائية منها لمن تقرع الأجراس والشيخ والبحر ووداعا للسلاح وثلوج كيليمنجارو والشمس تشرق ثانية.."[2]،و غيرها من الأعمال الأدبية التي انتقلت إلى السينما.

- **الرواية والسينما عند العرب:**

لم يكن الوطن العربي بمنأى عن توجه السينما للأدب ، حيث كانت البدايات الأولى في مصر " وقد كانت صناعة السينما في مصر، ولا تزال أكبر صناعة من نوعها في الوطن

العربي و أكثرها تأثيرا"[3]،فلم يتأخر الفيلم العربي في الظهور، إذ بعد محاولات بدأت منذ عام 1917 لصناعة السينما في مصر، استطاع الأخوان لاما أو الأعمى اللذان هاجرا إلى التشيلي بداية القرن العشرين، وهما عائدان إلى وطنهم عام 1927، صناعة أو فيلم عربي غير ناطق وهو

---

[1] ينظر، إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة: تاريخ الأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته، المرجع السابق،ص52.

[2] بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية- الفيلم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2008، ص24.

[3] جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، ع51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1982، ص20.

" قبلة في الصحراء" 1927، كما تمكنا من إنتاج فيلم "ليلى" (1927) والذي يعد نقله نوعية في السينما.

وطبعا لم تكن السينما المصرية لتجد طريقها نحو الازدهار والتطور لو لا اعتمادها على روايات بعض الأدباء، وذلك "عندما أخذت نصوصها من الأعمال الروائية لنجيب محفوظ، إحسان عبد القدوس، وغسان كنفاني ... (و غيرهم)...، و من أوائل المخرجين الذين بدأوا هذه التجربة، هو المخرج محمد كريم "[1] عن أول رواية نقلت إلى السينما لمحمد حسين هيكل حيث "كانت أهم تجربة في السينما المصرية في مرحلتها الصامتة هي فيلم (زينب) لمخرجه محمد كريم، وعرض في سينما متروبول بالقاهرة في 12 آذار 1930، وكانت هذه هي أول مرة يظهر فيلم على الشاشة مأخوذ من عمل أدبي"[2]، ورغم كونه فيلما صامتا إلاّ أنه حقق نجاحا كبيرا، فأعيد تصويره عام 1952 ليكون فيلما ناطقا.

انطلاقا من هنا بدأت عملية تحويل أعمال الأدباء إلى الشاشة الكبيرة على غرار أعمال الروائي "نجيب محفوظ" الذي استطاع أن يقدم أعماله الروائية بلمسة فنية بتطويعها وفق خصوصية التصوير السينمائي ، حيث مثلت أعماله الروائية منبعا متدفقا على السينما والتلفزيون منها:

- رواية بين القصرين 1956: حيث قام المخرج حسن الإمام بتجسيدها 1964، وجاء الفيلم كبداية لأفلمة ثلاثية نجيب محفوظ التي رصدت المجتمع المصري مذ كان تحت الاحتلال.
- رواية قصر "الشوق" 1957 وأخرجها حسنى الإمام 1966.
- رواية "السكرية" 1957 وأخرجها حسن الإمام 1973.

---

[1] ينظر ،عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، ص102_103.

[2] جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، المرجع السابق ،ص24.

كما تتراءى أعمال روائية أخرى ساهم بها محفوظ في الساحة السينمائية مثل: خان الخليلي، اللص والكلاب، القاهرة ، بداية ونهاية ودرب المهابيل...

كما يعد إحسان عبد القدوس أحد الأدباء السينمائيين الذين استفادت السينما المصرية من انتاجاتهم الروائية على غرار:

- "أنا حرة"، "لا أنام"، "بئر الحرمان"، الطريق المسدود، في بيتنا رجل...

كما تتراءى أعمال روائية أخرى تمت أفلمتها على غرار:

- رواية "الحرام" ليوسف إدريس 1959، الذي أفلمها المخرج هنري بركات 1965.
- رواية "عمارة يعقوبيان" لعلاء الأسواني 2002، وأخرجه فيلما سينمائيا مروان حامد 2006.
- رواية "الفيل الأزرق" لأحمد مراد 2012، من إخراج مروان حامد 2014.

أما في سوريا التي تأخرت عن مصر في ظهور الرواية المكتملة فنيا، كما تأخرت في مجال السينما عن مصر أيضا، فقد اعتمدت السينما السورية في إنتاجها وتطورها على الأدب في اقتباسها من مسرحيات وروايات عربية، فاقتبست من روايات الأدباء السوريين نذكر منها:

- رواية "الفهد" للكاتب السوري حيدر حيدر في فيلم الفهد من إخراج نبيل المالح عام 1972م.
- رواية "حبيبتي يا حب التوت" للكاتب السوري أحمد داوود في فيلم بنفس العنوان من إخراج مروان حداد، عام 1978.
- "بقايا صور" للكاتب الرائي الكبير حنا مينا" التي تحولت إلى فيلم سينمائي من إخراج نبيل المالح، وغيرها من الأعمال الروائية التي اقتبستها السينما لتتحول إلى أفلام سينمائية.

أما في لبنان فقد استفادت السينما من الرواية في ما حقق في الألفية السالفة في تجربة بهيج حجيج في أفلمة رواية مميزة لرشيد الضعيف هي "المستبد" تحت اسم "زنار النار".

كما يظهر إلياس خوري من خلال رواية "باب الشمس" التي أفلمها المخرج يسري نصر الله 2004 في جزأين.

- **في المغرب العربي**:

تباينت مظاهر استفادة السينما العربية من الموروث الروائي، "وفي تونس نجد بعض الأعمال التي كانت الرواية محور لموضوعها منها:

- فيلم بعنوان "وغدا" عن رواية (ونصيبي من الأفق) لعبد القادر الشيخ.
- السنوات العشر "عن رواية صالح الجابري بنفس العنوان".
- "برق الليل" عن رواية الكاتب التونسي البشير خريف بنفس الاسم"[1].

تتراءى الأعمال السينمائية المغربية متفتحة هي الأخرى على عوالم الرواية حيث يتراءى الكاتب المغربي محمد شكري (1935-2003) ورواية الموسومة الخبز الحافي، والتي أخرجها للسينما رشيد بن حاج 2004.

كما يجدر التنويه بمواطن الاستفادة السينمائية من النص الروائي المغربي والتي تجلت في رواية "الغائب" للطاهر بن جلون 1981، وأخرجها حميد بناني 1966، ويقوم المخرج إدريس المريني باقتباس رواية "بامو" لأحمد زياد"[2].

---

[1] جمال زيان، الرواية والسينما، دراسة في آليات تحويل الأعمال الروائية إلى أعمال سينمائية، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، مذكرة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، المدرسة العليا للأساتذة، الجزائر 2012/2011، ص41.

[2] بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية- الفيلم،المرجع السابق، ص58.

الفصل الأول:

"النص السردي و السيناريو "

المبحث الأّول: النص السردي.

1- ماهية النص السردي.

2- تقنيات النص السردي.

المبحث الثاني: النص السينمائي(السيناريو).

1- نشأة ومفهوم السيناريو.

2- آليات السيناريو.

المبحث الثالث: أفلمة الرواية.

1- مفهوم الأفلمة.

2- الانتقال من النص الروائي إلى النص السينمائي.

3- الرواية الجزائرية و السينما.

المبحث الأوّل: النص السردي.

1-ماهية النص السردي:

1-1 مفهوم السرديات/ علم السرد:

اهتمت كثير من الدراسات و المؤلفات العربية الحديثة بالسرديات، و قد أكد العديد من الدارسين على البعد العلمي للسرديات ، بوصفها علما يدرس السرد أو الحكي أو القص ،" أي أن السرد هو المصطلح العام لقص حدث أو حوادث، خبر أو أخبار سواء أكانت حقيقية أم خيالية" [1]. و السرد هو ما كانت له علاقة بالحكي أو القص، و يكون من الراوي و المروي له إلى التقنيات السردية .و قد وجد منذ وجد الإنسان واستمر وتطور عبر الزمن، و توسع مفهومه فشمل مختلف الخطابات والمجالات، كما أنه يمكن أن يكون مكتوبا أو شفويا، و يظهر أيضا في لغة الإشارات و في الرسومات أو المخططات و كذلك في التاريخ و السياسة .فالسرد إذا كل ما يمكن للإنسان أن يقرأه، أو يسمعه، أو يشاهده أو يرويه، و هذا ما نجده عند **رولان بارث** في تعريفه **القص** أو **الحكي** : "يمكن للقصة أن تعتمد على اللغة المفصلية ، شفوية أو مكتوبة، و يمكنها كذلك أن تعتمد على الصورة، ثابتة أو متحركة ، كما يمكنها أن تعتمد على الحركة و الإختلاط المنظم لكل هذه المواد .و إنها لحاضرة في الأسطورة أو الخرافة، و حكايا الحيوان و الحكاية، و القصة القصيرة، و الملحمة و التاريخ و التراجيديا، و المأساة والكوميديا و المسرح الإيمائي ، و الصورة الملونة . إن القصة لحاضرة بكل هذه الأشكال الغير متناهية في كل الأزمنة و الأمكنة و كل المجتمعات ، إنها لتبدأ مع التاريخ الإنساني نفسه" [2]

---

[1]- مجدي وهبة، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط 2 ،مكتبة لبنان، بيروت، 1984، ص198 .

[2] - بارث رولان ، مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ترجمة منذر عياشي ، ط 1 ، مركز الإنماء الحضاري ،1993 ، ص25 .

و من هذه التعريفات نلاحظ أن مفهوم السرد كان شاملا وواسعا يخص الأدب و غير الأدب،كما أن له طرقا وأشكالا مختلفة ، و لهذا السبب اتجه النقاد و المختصين في الأدب إلى البحث عن قواعد و قوانين من شأنها أن تنظم و تصنف أشكال السرد تلك ، بحيث يسمح هذا بدراسة كل شكل أو نص سردي على حدة،و كان هذا مساهمة في تأسيس علم جديد ، ألا و هو السرديات.

1-2 مفهوم النص السردي:

هو" نص يتضمن السرد باعتباره منتجا و متغيرا و موضوعا، و فعلا و بنية و بناء لواحد أو أكثر من الأحداث الحقيقية أو المتخيلة..."[1] ، بمعنى أن السرد نص يحتوي على حدث أو أكثر في تسلسل زماني.

كما يعرّف بأّنه عبارة عن سرد للأحداث ونقلها من خلال استخدام التصوير، أو اللغة، أو وسائل التعبير الأخرى، ويعتبر صنف من أصناف النصوص الأدبّية كالحوار، والوصف، وللنصّ السرديّ العديد من الشروط التي يجب توافرها في النصّ منها وحدة الحدث والموضوع، وحصول التغيرات في الشخصيات التي تقوم بالأحداث، وتوافر سلسلة من الأحداث المرتبة بشكل زمني متعاقب ومنطقي، واحتواء النصّ على مغزى ضمني وصريح.

إن أنواع السرد المتنوعة (الحكاية، الخرافة، القصة، الملحمة، الأسطورة، الرواية، الفيلم....) تشكل في مجملها أجناسا أدبية ذات أبعاد جمالية و دلالية، تصاغ في قالب معين يتميز به كل نوع ويتفرد ببنيته و مستوياته.

و من أهم هذه الأنماط السردية نجد الرواية التي تعد انفتاحا و احتواء لكل الأجناس الأدبية.

2- تقنيات النص السردي:

[1] عبد الرحيم الكردي،البنية السردية في القصة القصيرة ،مكتبة الآداب ،ط3، 2009،ص18.

1-2 السرد: la narration:

يعد مصطلح السرد أهم مكون من مكونات النص الروائي. كما يعتبر من أولى الأدوات التي يستخدمها الروائي في النصوص الروائية.

وقد تعددت مفاهيم السرد والتي تنطلق من أصله اللغوي، وهو ما ورد في لسان العرب لابن منظور وهو كالآتي: " تقدمة شيء تأتي به مشتقا بعضها في اثر بعض متتابع، وسرد الحديث ونحو يسرده سردا إذا تابعه، فلا يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق وفي صيغة كلامه- صلى الله عليه وسلم- لم يكن يسرد الحديث سردا، أي يتابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذر منه"[1].

وقد أخذ السرد مفهوما اصطلاحيا يتمثل في أنّه الحكي " يقوم على دعامتين أساسيتين أولهما أن يحتوي على قصة ما، تضم أحداثا معينة، ثانيهما أن يعين الطريقة التي تحكى بها تلك القصة، وتسمى هذه الطريقة سردا، ذلك أن قصة واحدة يمكن أن تحكى بطرق متعددة ولهذا السبب فإن السرد هو الذي يعتمد عليه في تمييز أنماط الحكي بشكل أساسي"[2].

ويفترض السرد وجود ثلاثة عناصر: القصة، السارد (الراوي)، والمسرود له (المروي له)، فالسارد هو من يحكي القصة وهو شخصية متخيلة، أما المسرود له فهو من يتلقى الحكاية أو يستمع لها، إنّ السرد يتشكل من قصة تضم أحداثا معينة، وتسمى الطريقة التي تحكي بها القصة سردا (narration)، وتستدعي القصة المحكية وجود شخص يحكي (السارد) le narrateur، وطرف ثاني يدعى المروي له (المسرود له)le narrataire ، فالسرد هو الكيفية التي تروى بها

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة (السرد)، دار الكتب العلمية، ط1، ج2، بيروت، لبنان، 1993، ص165.

[2] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص45.

القصة عن طريق هذه القناة (راوي← قصة ←المروي له) وما تخضع له من مؤثرات بعضها متعلق بالراوي والمروي له، والبعض الأخر متعلق بالقصة ذاتها"([1])، فكل سرد هو تواصل بين مرسل للسرد (السارد) ومتلق (المسرود له).

2-2- السارد وزاوية الرؤية (التبئير): وفيها:

- **السارد (الراوي):** يعتبر السارد من أهم العناصر التي تساهم في نقل الخطاب، وأداة أو تقنية يستخدمها القاص في تقديم النص الروائي و "هو ذلك الشخص الذي يروي الحكاية أو يخبر عنها سواء أكانت حقيقة أو متخيلة ولا يشترط أن تكون اسما متعينا فقد يتراوى خلف صوت أو ضمير يصوغ بواسطة المروي بما فيه من أحداث ووقائع"([2]). "والراوي حسب هذا المفهوم – يختلف عن الروائي الذي هو شخصية واقعية –من لحم ودم- وذلك أنّ الروائي (المؤلف) هو خالق العالم التخيلي الذي تتكون منه روايته، وهو الذي اختار تقنية الراوي كما اختار الأحداث والشخصيات الروائية والبدايات والنهايات وهو لذلك (أي الروائي) لا يظهر ظهورا مباشرا في بنية الرواية- أو يجب أن لا يظهر - وإنما يستتر خلف قناع الراوي- معبرا من خلاله عن مواقفه (ورؤاه) السردية المختلفة"([3])،إذن فالراوي شخصية متخيلة شأنه شأن الشخصيات الروائية الأخرى يلجأ إليها الراوي تنوب عنه لتمرير خطابه السردي، وهو بمثابة الواسطة بين المؤلف والقارئ.
- **زاوية الرؤية (التبئير):** وهي الطريقة التي بواسطتها تدرك القصة حيث، "يعبر الراوي عن الأحداث التي يقوم بعرضها بطريقة معينة، فالقصة نتلقاها من خلال الشخص الراوي، الذي يقوم بتقديمها لنا من وجهة نظره الخاصة، ومن خلال إدراكه ورؤيته وهذا ما يعرف بالرؤية

([1]) المرجع نفسه،ص45.

([2])عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص07.

([3])آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار النشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1997، ص29.

السردية، وقد عرفت هذه الأخيرة بتسميات عديدة: وجهة الرؤية، البؤرة، المنظور والتبئير"[1]، وقد تبنى جنيت هذا الأخير (التبئير) وفضل استعمال هذا المصطلح، وذلك حتى يتحاشى ما تنطوي عليه هذه الألفاظ (الرؤية ووجهة النظر) من إيحاءات تتصل بالحاسة البصرية عامة.

- **أنواع الرؤية السردية:** حصرت الرؤية السردية- حسب أهم الدراسات التي تناولتها- في ثلاث رؤى بحسب العلاقة بين الراوي والشخصيات كما يلي:

أ-الرؤية من الوراء (الخلف) la vision par dernière: وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أكثر من معرفة الشخصيات الروائية، حيث يتميز بمعرفة كل شيء عن شخصيات قصته بما في ذلك أحلامها وخواطرها وأعماقها النفسية، ويكون السرد فيها بضمير الغائب.

ب- الرؤية مع vision avec: وهي الرؤية التي تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية ولذلك كثيرا ما نجد شخصية الراوي تتطابق مع الشخصية القصصية فيتم السرد بضميري المتكلم والغائب.

ج- الرؤية من الخارج vision de dehors: وهي الرؤية التي تكون فيها معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات الروائية.

2-3-الشخصية: تعد الشخصية أبرز وأهم عناصر التقنية السردية في الرواية، فهي بمثابة النقطة المركزية أو البؤرة الأساسية التي يرتكز عليها العمل السردي.

---

[1] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992، ص284.

فالشخصية "عنصر مصنوع مخترع ككل عناصر الحكاية فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويصور أفعالها وينقل أفكارها وأقوالها"[1]، فبالرغم من أنّ الشخصية كائن ورقي إلاّ أنّها تعتبر العمود الفقري في عملية السرد، باعتبارها جنس أدبي لأنها تضمن استمرارية الأعمال السردية.

والشخصية الروائية تؤثر في القراء حتى وأنها تجعل منك وكأنك تقوم بدورها، وهذا راجع إلى " قدرة الشخصية على تقمص الأدوار المختلفة التي يحملها إياها الروائي، يجعلها في وضع ممتاز حقا، بحيث بواسطته يمكن تعرية أيّ نقص وإظهار رأي أي عيب يعيشه أفراد المجتمع، وحيث يقرأ الناس تلك الشخصية في رواية من الروايات العظيمة، يقتنعون أو يخادعون أنفسهم أنهم مقتنعون، بأن تلك الشخصية تمثلهم على نحو ما وبما رأوا أنفسهم فيها على هون ما"[2]،وقد حظيت الشخصية الروائية بدراسات عديدة وأخذت أبعد من ذلك عندما أثارت الجدل حول أحقيتها في أخذ الحيز الكبير من الاهتمام والدراسة، فبرز جدال بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة أو الحديثة في مدى تعاملها مع الشخصية في حين أن الأولى تعامل الشخصية "على أساس أنها كائن حي له وجود فيزيقي، فتوصف ملامحها وقامتها، وصوتها وملابسها، وسنّها، وأهوائها، وهواجسها وآمالها وسعادتها و شقاوتها..."[3]، وبمعنى آخر فقد كانت الشخصية بالنسبة لهم قاعدة أساسية تبنى عليها الرواية وبالتالي يجب التركيز عليها وعلى أدق تفاصيلها.

وفي مقابل ذلك فقد أقامت الرواية الجديدة وكتابها ثورة " فحاولوا أن يحبطوها ويسفهوها تسفيها ساخرًا، قلّبوا الموازين، وذهبوا في التطرف إلى أبعد الحدود فرفضوا هذه الشخصية جملة

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان 2002، ص114.

[2] عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،الكويت ،1998، ص79_80.

[3] المرجع نفسه، ص76.

وتفصيلا"[1]، وكان ذلك من أجل أن يعطوا الحق للعناصر الأخرى " ذلك أنّ النظرة الجديدة إلى الشخصية أمست تنهض على التسوية المطلقة بينها وبين اللغة والمشكلات السردية الأخرى[2]".

أما عن تقسيم الشخصية في النص السردي فيكاد يتفّق الدارسون- مع الاختلاف في المسميات- على أنّ الشخصيات من حيث حجم وجودها (رئيسية- ثانوية)،فطبيعة النص الروائي تفرض شخصيات تقوم بدور رئيسي في انجاز الأحداث و يطلق عليها الشخصيات الرئيسة هي " التي تستأثر باهتمام السارد حين يخصها دون غيرها من الشخصيات الأخرى بقدر من التميز ، حيث يمنحها حضورا طاغيا ، و تحظى بمكانة متفوقة ،هذا الاهتمام يجعلها في مركز اهتمام الشخصيات الأخرى و ليس السارد فقط" [3] و شخصيات تقوم بدور ثانوي يطلق عليها الشخصيات الثانوية، وهي المساعد الرئيسي للشخصية الرئيسية و المرافق الأساسي لها و" تنهض الشخصيات الثانوية بأدوار محدودة إذا ما قورنت بأدوار الشخصيات الرئيسة قد تكون صديق الشخصية الرئيسية أو إحدى الشخصيات التي تظهر في المشهد بين حين و آخر. و قد تقوم بدور تكميلي مساعد للبطل أو معيق له ، و غالبا ما تظهر في سياق أحداث أو مشاهد لا أهمية لها في الحكي، و هي بصفة عامة أقل تعقيدا و عمقا من الشخصيات الرئيسية "[4] فلا وجود لرواية بدون شخصيات رئيسة و ثانوية. ، ومن حيث ثرائها الفّني نجد شخصيات مدورة تلك التي تنمو في أفعالها وسلوكياتها فهي شخصيات متغيرة لا تستقر على حالها ، وأخرى مسطحة ثابتة تبقى جامدة طوال أحداث الرواية و لا تتأثر بأي شيء تبقى ثابتة وفق رؤية الكاتب.

---

[1] المرجع نفسه، ص90.

[2] المرجع نفسه، ص82.

[3] محمد بوعزة ، تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم) ،الدار العربية للعلوم بالناشرون،ط1،الجزائر،2010 ، ص56.

[4] المرجع نفسه ،ص57.

2-4- المكان:

يعد المكان واحدا من أهم مكونات النّص السردي، حيث يجسد الإطار العام الذي تتحرّك فيه الشخصيات، وتتفاعل معه، وأيّ نص معها كان جنسه الأدبي لابد أن يتوافر على هذا العنصر الهام ما دام حقل الحكي هو الأساس الذي ينطلق منه ويعود إليه ويتمظهر من خلاله بواسطة آلياته وقوانينه.

وقد تعددت تسميات المكان من ناقد إلى آخر، حيث يطلق عليه « عبد الملك مرتاض»، تسمية الحّيز، أما حميد لحميداني فقد فضل تسميته بالفضاء الروائي حيث يقول: "إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء وما دامت الأمكنة في الروايات غالبا ما تكون متعددة ومتفاوتة فإن فضاء الرواية هو الذي يلغيها جميعا"[1]، بمعنى أن المكان في هذا الوضع هو بنية منغلقة بمجال جزئي من مجالات الفضاء.

- **أنواع الأمكنة: (الفضاء، الحيز):** للفضاء أشكال معينة يبرز من خلالها غاية الكاتب ووجهة نظره داخل العمل الروائي فنجد:

1- الفضاء كمعادل للمكان (الفضاء الجغرافي): وهو مقابل لمفهوم المكان، ويتولد عن طريق الحكي ذاته، إنه الفضاء الذي يتحرك فيه الأبطال ويحيط بهم "يفهم الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي عامة، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي"[2]، ففي هذا المكان يجد القارئ مكانا شبيها بالمكان الواقعي وأحيانا يطابقه، فهنا الفضاء الجغرافي حقيقي لكن دلالاته في الرواية تكون مغايرة ومتخيلة.

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق، ص63.

[2] المرجع نفسه، ص53.

2- **الفضاء النصي:** وهو فضاء مكاني أيضا، غير أنه متعلق فقط بالمكان الذي تشغله الكتابة الروائية ذاتها – باعتبارها أحرفا طباعية – على مساحة الورق"[1]، أي أنّ الفضاء النصي متعلق بالكتابة الروائية فقط.

3- **الفضاء الدلالي:** "ويشير إلى الصورة التي تخلفها لغة الحكي وما ينشأ عنها من بعد، ويرتبط بالدلالة المجازية بشكل عام"[2] يوظفه الكاتب لإثارة مخيلة القارئ ويصعب عليه الوصول إليه.

4- **الفضاء كمنظور أو كرؤية:** يشير إلى الطريقة التي يستطيع الراوي الكاتب بواسطتها أن يهيمن على عالمه الحكائي[3].والمكان بالنظر من زاوية مركز الأحداث نجده يأخذ مظهرين هما:

- **المكان المغلق**: هذا المكان يبرز الأحداث في الرواية بشكل كبير، وهو المكان الذي حدّدت مساحته ومكوناته، كغرف البيوت، وقد يكون مكانا إجباريا مؤقتا كالسجن، وقد تكشف الأمكنة المغلقة عن الألفة والأمان، ونجد أن تقنية استعمال الأماكن المغلقة كثيرة في الرواية، إذ أنها تحمل دلالات معينة، يتّخذها الكاتب لإبراز الأحداث داخل الرواية.
- **المكان المفتوح**: المكان المفتوح عكس المكان المغلق، فهو مكان يعكس الأحداث بشكل واسع، ويجعلها مفتوحة على كل الاحتمالات، ضف إلى ذلك أنّه يفتح المجال أكثر للشخصيات للعبها أدوارها.

---

[1] المرجع نفسه، ص55.

[2] المرجع نفسه، ص62.

[3] المرجع نفسه، ص62.

2-5- الزمن:

الزمن عنصر مهم في بناء الرواية، وهو أهم التقنيات الروائية، والمحور الرئيسي الذي تلعب فيه الشخصيات أحداثها ومن المعروف أن الزمن يقوم على ثلاثة خطوط رئيسية هي: الماضي، الحاضر، المستقبل.

والزمن عنصر مهم في البناء السردي للرواية "فمن المعتذر أن نعثر على سرد خالٍ من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد، فلا يمكن أن نلغي السرد، فالزمن هو الذي يوجد في السرد، وليس هو الذي يوجد في الزمن"[1]، ويركز النص الروائي على مجموعة من الأساليب من بينها:

- **المفارقة الزمنية:** تعد المفارقة الزمنية من أكثر التقنيات السردية حضورًا في النص السردي، فهي عبارة عن تلاعبات فنية يقوم من خلالها الروائي بطريقة خاصة في بناء أحداث النص من خلال عملية تحوير للأحداث، وهي ضرورة سردية تحمل بعدًا جماليا، ويؤكد على التطور الفكري الذي يكتبه عقل الأديب وتفكيره، وبالتالي يعبر عن مدى استيعاب المؤلف لنصه الأدبي، وما يدور في ثنايا النص السردي فهي " خروج عن الخط الزمني للسرد برواية حدث سابق أو حدث لاحق"[2]، أي تعني الخروج عن التسلسل الزمني بالإشارة إلى حدث أو أحداث ماضية، والرجوع إلى الخلف أو باحتمال وقوع حدث ما، بمعنى تهديم ذلك التسلسل الزمني وإعادة بناءه بما يتناسب ويلاءم ذلك النص الروائي، وهي تقنيات يعتمد عليها الروائي وذلك ليوهم القارئ وينقله من فترة إلى أخرى ويتركه يتساءل ويرغب في الاطلاع ومعرفة ماضي

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص117.

[2] بوعلي كحال، معجم المصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2002، ص73.

إحدى الشخصيات الروائية، أي عودة الروائي إلى بعض الأحداث الماضية واستنكارها لأغراض جمالية وهذا ما يعرف بالاسترجاع، وقد يتنبأ الروائي بأحداث مستقبلية قبل وقوعها ستأتي فيما بعد تترك القارئ يتوقع أحداث مستقبلية قبل وقوعها وهو ما يعرف بالاستباق. فالمفارقة الزمنية قد تكون استرجاعا لأحداث قد مضت أو استباقا أو توقعا لأحداث لم يصل وقتها بعد.فالاسترجاع يعد من أبرز التقنيات التي استفادت منها الرواية، فالسارد يوقف عجلة السرد المتناهي إلى الأمام ليعود إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، لاستذكار ماضي بعيد أو قريب، حيث أنّ الاسترجاع هو عندما "يترك الراوي مستوى القص ليعود إلى بعض الأحداث الماضية ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها"[1]، إنه يتوقف عن حاضر السرد ليعود إلى الوراء مسترجعًا أحداثًا مضت وهذا ما يؤكده جيرار جنيت في قوله أن الاسترجاع هو "كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة " [2]، بمعنى أن الاسترجاع عملية سردية تتمثل في إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي يلفظها السرد.والاسترجاع نوعان:

1- **استرجاع داخلي:** يعود إلى ماض لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في النص، أي استرجاع لأحداث تساير أحداث الرواية أي تكون المدة قصيرة بينها وبين الأحداث الآتية.

2- **استرجاع خارجي:** وهو العودة إلى أحداث ماضية واسترجاع أحداث سبق حدوثها، " يعود إلى ما قبل بداية الرواية"[3]، فهو تذكر لأحداث وقعت منذ زمن طويل غايته الكشف عن ماضي شخصيات الرواية،بينما يتميز الاستباق بطابعه التنبئوي المستقبلي، وتعد هذه التقنية طريقة يلجأ إليها السارد في محاولة لكسر خط ترتيب الزمن، فالاستباق رواية لأحداث سابقة لأوانها

---

[1] سيزا قاسم ،بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة، 2004 ، ص58.

([2]) جيرار جنيت ، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، تر، محمد معتصم عبد الجليل الازدي، عمر حلي، البنية العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997، ص51.

[3]محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، -دراسة- اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005، ص110.

ويمكن توقع حدوثها، فهو تقديم لحدث قبل وقوعه، بمعنى تصوير مستقبلي لحدث سيأتي مفصلا فيما بعد.

- **تقنيات زمن السرد:** وتتمثل التقنيات الزمنية التي تؤدي إلى إبطاء إيقاع السرد وتعطيل وتيرته ونذكر منها عبر أربع صيغ وهي:

1- **الوقفة:** وهي تعليق السرد واللجوء إلى الوصف والخواطر والتأملات، و" تظهر في التوقف في مسار السرد، حيث يلجأ الراوي إلى الوصف الذي يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية وتعطيل حركتها، فيظل زمن القصة يراوح في مكانة بانتظار فراغ الوصف من مهمته، حيث ينقطع سير الأحداث ويتوقف الراوي ليصف شيئا أو مكانا أو شخصا"[1]، أي يميل الراوي إلى التوقف عن عرض الأحداث بغرض التعرض لوصف شيء ما إن كان شخصية أو مكان ما.

2- **المشهد:** يمثل المشهد "محور الأحداث، ويخص الحوار، حيث يغلب الراوي ويتقدم الكلام كحوار بين الشخصيات"[2]، فهنا يحاول الراوي أن يكسر رتابة عرض الأحداث، فينسحب بترك المجال للشخصيات لأخذ الكلمة لخلق مشهد فيما بينها (وكلا من المشهد والوقفة الغرض منهما هو إبطاء السرد).

3- **التلخيص:** أو ما يعرف بالخلاصة وهي التي " تقوم بدور مهم يتجلى في المرور على فترات زمنية، يرى المؤلف أنها غير جديرة باهتمام القارئ، فهي نوع من التسريع الذي يلحق القصة في بعض أجزاءها، بحيث تتحول من جراء تلخيصها إلى نوع من النظرات العبرة"[3]، فالخلاصة هنا هي سرد لأحداث وقعت في سنوات، أو أشهر، أو ساعات واختزالها في صفحة أو سطر دون الولوج إلى تفاصيلها.

---

[1] المرجع نفسه، ص113.

[2] المرجع نفسه، ص114.

[3] المرجع نفسه، ص78.

4- **الحذف:** تعد تقنية الحذف من أهم الوسائل الاختزالية التي يعتمد عليها الكاتب الروائي في سرد أحداث روائية، وفيه " يلجأ الراوي إلى تجاوز بعض المراحل من القصة دون الإشارة إليها، وقد يكون الحذف صريحا يذكره الراوي أو ضمنيا، لا يصرح به، وإنما يستدل به القارئ من خلال ثغرة في التسلسل الزمني"[1]، كأن يستطرد الراوي قائلا مرت سنتان أو ثلاثة أشهر، دون أن يعطي أي تفصيل عما حدث في تلك المدة (والغرض من التلخيص والحذف هو تسريع للسرد وتقديم الأحداث).

المبحث الثاني: ماهية النص السينمائي (السيناريو).

1-مفهوم و نشأة السيناريو:

1-1- مفهوم السيناريو:

من المعروف أنّ لفظة سيناريو كلمة ايطالية، فقد كانت غير مرتبطة في البداية بالسينما، وهي كلمة مشتقة من كلمة (سينا) "Scena"، أي المنظر التي شاع استخدامها في اللغات الأوروبية في القرن التاسع عشر، لتعني النص المسرحي بما فيه من مواصفات فنية، وبظهور القصة في الفيلم السينمائي ظهرت الكلمة لتعني نص الفيلم ،إذن فالسيناريو لفظ إيطالي يعني" عرض وصفي لكل المناظر التي سيتكون منها الفيلم، وحينما يعالج هذا النص، ويكتب له الحوار ويعد للتصوير ويصبح هذا السيناريو النهائي ويسمى عادة «التقطيع الفّني»"[2].و قد ظهر مصطلح "السيناريو" في عالم السينما سنة 1911.

والتعريف العام للسيناريو يعني "الفيلم مكتوبا على الورق، وهو السرد التفصيلي لمشاهد الفيلم، باستخدام لغة الصورة والصوت معا، وهو يشكل وسيطا نوعيا بين الرواية والصورة

---

[1] المرجع نفسه، ص113.

[2] عبد القادر التلمساني، فنون السينما، الجزائر، المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص13.

المعروضة على الشاشة، حيث يقوم السيناريو على سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النص الروائي، وشكله (المقروء المتخيل)، إلى شكله الثلاثي (المرئي، المسموع، المتحرك)، من خلال الصورة والصوت وحركة الشخصيات، وحركة الكاميرا، فهو عملية كتابة بالصورة مع إيجاد موازنة بين الصور وبين التعبير، فاللغة أيا كانت الأحوال، ومنها السينمائية تعيد إنتاج الواقع من خلال الخطاب (السمع/ بصري)، وتعيد إنتاج الحدث والموقف والسيناريو لا يأخذ شكله النهائي إلا من خلال الفيلم على الشاشة"[1]، إذن فالسيناريو هو التخطيط للفيلم على الورق، أي التخطيط للقصة السردية الحكاية في شكل لقطات ومقاطع ومشاهد وحوارات على الورقة لكي تكون قابلة للتشخيص والتمثيل، فهو قصة سردية تكتب مثلها مثل باقي الأجناس الأدبية من رواية و مسرحية ،إلا أنها تختلف عنها من حيث التلقي فالسيناريو يترجم بواسطة الكاميرا التي تنقله إلى الشاشة في شكل صور و صوت ،أما الرواية فإنها متخيل سردي يكتب و يطبع على شكل كتاب ليقرأ، و المسرحية تكتب لتعرض على خشبة المسرح.

1-2 نشأة السيناريو:

خطا الفن السينمائي خطوات خلال بداية رحلته منذ نشأته، حيث كان العمل السينمائي في بداية خطواته يتوقف على شخصية المصور فقط" فقد كان هو سيد الموقف ، و هو الصناعة كلها و لكن مع تقدم السينما ،وتطور تقنياتها أصبح عمله شاقا،فبدأ التخلي عن بعض صلاحياته للآخرين. فقد كان المصور هو الذي يقوم بمهام المخرج والمصور والمدير الفني معًا، غير أن هذا الوضع لم يدم كثيرا، إذ بدأت تطرأ تغييرات عديدة على العمل السينمائي، حينما قسمت المهام بين المصور ومساعديه، ومن هذه المهام كتابة خطة لتصوير الفيلم، وكانت تلك الخطوط الأولى لكتابة السيناريو ف "حينما ولدت السينما في أواخر القرن قبل

[1]عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية، المرجع السابق، ص 292-293.

الماضي (ديسمبر 1890) لم يكن هناك سيناريو..، كان المخرج يرتجل كل مشهد في مكان التصوير نفسه.. ويعطي التعليمات لكل ممثل عما يفعله في اللقطة التالية..و لم بكن طوال الفيلم في العادة يجاوز الدقائق العشر او العشرين.. وحينما تطورت السينما وتبلورت لغتها وبانت شخصياتها وأسلوبها المميّز ولد السيناريو في العشرينيات من القرن "[1]، ومن خلال هذا القول يتّضح لنا أنه في بدايات المراحل الأولى لظهور فن السينما لم يكن التخصص في كتابة السيناريو يتّخذ شكلا نهائيا متكاملا، ومن جانب آخر، فيم يخص كاتب السيناريو (السيناريست) مع البداية لم يظهر كشخصية واحدة تتولى كتابة السيناريو كاملا، بل بدأ ظهورها في إطار واحدة تتولى كتابة السيناريو كاملا، بل بدأ ظهورها في إطار عدد من الشخصيات، تكمل بعضها من أجل إعداد السيناريو ككل فقد كان هناك نوع من الكتاب تنحصر مهمته الرئيسية في تكوين الفكرة العامة للفيلم، وكاتب آخر مهمته كتابة الأحداث والمواقف التي تطغى على الموضوع الأصلي من خلال استخدام مجموعة عناصر الإثارة، وكاتب ثالث متخصص في تعديل المواقف وتحديد العناصر المرافقة للأحداث مع إضافة اللمسات الدرامية أو الكوميدية إليها، ثم كاتب رابع مهمته ربط سياق الفيلم عن طريق كتابة عناوين الشرح وعبارات التعليق في المواقع المناسبة لتوضيح أحداث الفيلم أو سد النقص الذي لا تغطيه الصورة"[2]، هذه كانت الصورة الأولى لكتابة السيناريو، ومع تطّور العمل السينمائي بدأت فكرة العمل الجماعي لأعداد السيناريو بالزوال، فبدأ بعد ذلك كتاب تخصصوا في كتابته، وفي بعض الأحيان يكون المخرج نفسه هو الكاتب.

---

[1] عبد القادر التلمساني، فنون السينما، المرجع السابق، ص13.

[2] ينظر:عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها الفنية ، المرجع السابق، ص287.

2-آليات السيناريو:

السيناريو فن وعمل له تقنياته وأساسياته التي تجعله فن يساهم في قيام الأعمال السينمائية "السيناريو فن ليس سهلا فله مقوماته وأصوله وقواعده، من هنا فإن السيناريست مبدع في اختصاصه، فعبر نصّه يقدم لنا مشروعا مؤهلا ليكون فيلما أو مسلسلا، إذ لا فيلما جيد بلا سيناريو جّيد"[1]،فالسيناريو يبنى على "طريقة معينة في القص مصممة كي تصبح فيلما، و تقوم على بناء كل ما سوف يظهر على الشاشة " ([2])،ويتطلب إتقانه لنجاح العمل السينمائي" إنّ الفيلم الجّيد يبدأ من خلال السيناريو الجيد، ومهما حاولت عملية الإخراج والتي تعتبر المحك النهائي والفاصل في تدارك أخطاء الكتابة، وأن ترفع العيوب في النص إلا أن السيناريو تبقى له الكلمة الفضل في جودة العمل "[3]،إذن فجودة السيناريو تعطي لنا فيلما جيدا.

ويتولى كتابة النص السينمائي (السيناريو) ما يعرف بـ "السيناريست (و هو اللفظ الانجليزي لكاتب السيناريو) هو الذي يتخصص في كتابة السيناريو المعد لإنتاج الفيلم السينمائي، و هو له مكانة محترمة في صناعة السينما ،و له ضمانة تشريعية و حماية قانونية.و هو الذي يضع _ في أغلب الأحيان _ حوارات مكثفة على ألسنة الشخصيات عن طريق تقطيع القصة إلى لقطات و مشاهد حركية،مع إبراز مكان الأحداث و زمانها ، وتبيان مناظرها ومنظور الكاميرا وغيرها من الأشياء"[4]، فالسيناريست إذن هو الذي يتولى كتابة السيناريو بطريقة خاصة حيث يقوم بترجمته

---

[1] سيد فيلد، السيناريو: ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1989، ص13.

[2] فرانك هارو، فن كتابة السيناريو :ترجمة رانيا قرداحي ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، سوريا دمشق،2003،ص198.

[3] عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية، المرجع السابق، ص288.

[4] المرجع نفسه، ص293.

بواسطة الكاميرا إلى مشاهد ولقطات تحكي قصة أو موضوعا ما يعرض لاحقا على شاشة التلفزيون أو السينما.

وكتابة السيناريو لابد أن تكون لأهل الاختصاص وذوي الخبرة الواسعة في عالم السينما، وعليه فعلى كاتب السيناريو أن يكون على دراية بكل ما يقتضيه العمل الإبداعي إلى جانب الإلمام بجماليات اللغة وسعة الخيال، وأن يكون متمرسا قادرا على إبداع الصور و ابتكارها بنفس الطريقة التي ينتقي بها مؤلف القصة كلماته، ليبني جملا وفقرات تعّبر عن الآراء والأفكار والمشاعر.

ويبدأ السيناريو بفكرة رئيسية قد يستمدها من قصاصات الصحف أو من عمل روائي أو مسرحي، أو مقتبسة عن قصة واقعية مأخوذة من مقال صحفي، ثم تطوير هذه الفكرة حيث يتم ذلك عبر مراحل ثلاث هي:

- ملخص الفكرة الرئيسية (Synopsis).
- المعالجة السينمائية (Treatment).
- السيناريو (الشكل السينمائي) (Script).

وعند تطبيق هذه المراحل على السيناريو الروائي، فإن المراحل الثلاث تتم كالأتي:

1- **الملخص: (Synopsis):** وهو كتابة الفكرة الرئيسية،"موجز عن سيناريو الفيلم" ([1]) وهو عبارة عن سيناريو أولي، حيث يبدأ السيناريست بتطوير فكرته على شكل قصة ذات بناء درامي لها بداية ووسط ونهاية " وهو يتكون من عدة صفحات، وينقسم إلى الموقف أو المشكلة التي تنطلق منها الأحداث وتحدّد فيها الشخصيات، ثم التطوير حيث يتم فيه بحث الاحتمالات للحدث الأساسي في الوصول للذروة التي تمهد للعمل، ثم الختام أو الحل المنطقي، وتحديد

[1] فرانك هارو ، فن كتابة السيناريو :ترجمة رانيا قردامي، المرجع السابق،ص198.

النهاية"[1]، حيث ينتهي الختام إلى وضع نهاية تكون إما سعيدة أو حزينة أو تكون نهاية مفتوحة تجعل المشاهد متسائلا عن الموقف ككل.

2- **المعالجة السينمائية (Treatment):** وهي المرحلة الأولى (مرحلة السيناريو الأولي) و"هي المرحلة التي تتوسط بين القصة الأصلية وسيناريو التصوير"[2]، وهي مهمة جدًا فـ "المعالجة تكتب قبل أن يكتب السيناريو فلا يمكن أن تكتب سيناريو دون أن تكون لديك معالجة"[3]، ففيها يشير الكاتب إلى بعض الأمور، دون أن يتوغل فيها، فهي بمثابة تخطيط مؤقت للمشاهد، ومرحلة تقييمية للفيلم على الورق، وفيها بعض الإشارات إلى كيفية التصوير والمكان وكذا الصورة واللقطة وبنائها.

3- **السيناريو (الشكل السينمائي) (Script):** وهو ما يعرف بالسيناريو التصويري أو التنفيذي، أو ما يسمى بالنص النهائي "فهو النسخة التقنية النهائية والمتفتّحة للمعالجة"[4]، ويتمثل دور السيناريست في هذه المرحلة في تحويل المعالجة إلى شكل سيناريو مع كتابته بلغة سينمائية خالصة، أي كتابته على شكل مشاهد أو لقطات، فالسيناريو هنا يعني بالطبع الشكل السينمائي المبدئي، فالسيناريست يقوم بوضع الفيلم "في شكل لقطات مختصرة، واضحة الهدف، ثم تدمج في شكل مشاهد ومقاطع للحصول على الفيلم، وعليه أن يكون ملما بسلم اللقطات، وأنواعها، ومسمياتها، وبالتأطير وزوايا الرؤية وحركات الكاميرا ،و استخدام الموسيقى

---

[1] عز الدين عطية،الدراما التلفزيونية،المرجع السابق، ص 302-303.

[2] أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ترجمة مصطفى محرم، دون معلومات نشر، ص27.

[3] أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية مراجعة محمد جاسم فلحي، قسم الإعلام، جامعة عمر المختار، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007، ص107.

[4] أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، المرجع السابق، ص30.

و المؤثرات الصوتية المناسبة "[1]، بمعنى أن السيناريست أثناء كتابته للسيناريو يستحضر جميع التقنيات والآليات التي تستعمل في تحضير وصناعة الفيلم، ،ويستحسن لكاتب السيناريو تحديد رقم اللقطة ومكانها وحجمها ومدتها ووصفها ووقت تصويرها والديكور المصاحب لها والعدسة المستخدمة في تصويرها وما شابه ذلك ،وعليه فإن كاتب السيناريو يقدم لنا وصفا لمجموعة من المشاهد، وكل مشهد عبارة عن مجموعة من اللقطات، مرقمة من أول مشهد إلى آخر مشهد، والمشهد هو لقطة أو "سلسلة من اللقطات، مرتبطة بعضها ببعض ، يجمع بينها عنصر مشترك و هو المنظر أو التطور أو الحركة أو الشخصية أو الحالة النفسية أو ما إلى ذلك ، فهو جزء رئيسي من الفيلم و يقابل الفصل في الكتاب" ([2]) فيقدم لنا وصفا للمكان سواء كان خارجيا أو داخليا، ليلا أو نهارا، كما يقدم وصفا لدخول الشخصيات وخروجها، ووصفا للأحداث أو الزمان وغير ذلك مما له صلة بالعمل السينمائي .

فبذلك يكون على علم بسلم اللقطات الذي يتنوع إلى الأنواع التالية: "اللقطة البعيدة واللقطة المتوسطة، واللقطة القريبة، وغالبا ما تختصر كتابتها في السيناريو إلى (ل-ب)، و(ل-م)، و(ل-ق) أو إلى اختصارات أخرى مثل (ل-ب-ج) (لقطة بعيدة جدا)، و(ل-م-ب) (لقطة متوسطة بعيدة)، و(ل-م-ق) (لقطة متوسطة قريبة)، (ل-ق-ج) (لقطة قريبة جدا) وما إلى ذلك" [3]، ويمكن التفصيل في تقنيات السيناريو فيما يلي:

---

[1] عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، المرجع السابق، ص 300.

[2] دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، القاهرة: دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2، 2010،ص347.

[3] المرجع نفسه،ص79.

1- اللقطة: ويقصد بها"الصورة المفردة على الشاشة قبل أن يقطع الفيلم إلى صورة أخرى"[1]

وتتعدد أنواعها وأحجامها إلى:

1-1- اللقطة العامة (البعيدة): (le plan général): وهي اللقطة التي تنقل لنا الجو العام والفضاء الكلي الذي ستجري فيه الأحداث، أي تلتقط فيها لقطة كلية لمجال ما سواء أكان فضاء أو منظرا عاما أم ديكورا "ويمكن أن يبرز لنا هذا المستوى من اللقطة الشخصيات، وسط هذا الديكور العام ولكنها تظهر صغيرة جدا أو باهتة في هذا الفضاء العام، حيث لا يهتم المتفرج سوى بالمكان أو الفضاء العام للفيلم السينمائي.... وغالبا ما توجد اللقطة العامة في بداية الأفلام السينمائية أو بداية المشاهد والمتواليات الجديدة أو في نهاية مشهد، أو نهاية فيلم"[2]، بمعنى لا ترتكز على الممثل وحده إنما تتعداه إلى كل ما يحيط به.

1-2- اللقطة المتوسطة: تنتقل هذه اللقطة مشهد عرض الشخصية من الركبة إلى الأعلى، وتعرف أيضا باللقطة الايطالية، "وهذه من اللقطات الأكثر شيوعا فبدلا من عرض الجسم كله في اللقطة العامة يتم في اللقطة المتوسطة عرض الجسم من فوق الركبة إلى ما فوق"[3]، فهي تعرض الجسم بطريقة نصف كاملة.

1-3- اللقطة القريبة: تلتقط صورة الشخصية أو الشيء بشكل مقرب، حيث يتحدد في هذه اللقطة جسم الممثل من مسافة قريبة، فيبرز فيه الرأس والكتفين فقط "إثبات الشيء

---

[1] تيموثي كوريغان ،دليل موجز للكتابة عن الفيلم،تر:محمد منير الاصبحي،منشورات وزارة الثقافة -المؤسسة العامة للسينما الجمهورية العربية السورية -دمشق 2013،ص99.

[2] جميل حمداوي، كيف تكتب السيناريو السينمائي، دون معلومات نشر، ط1، سنة 2017، ص37.

[3] عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، المرجع السابق، ص 427.

المعروض بشكل واضح وقريب هدفها هو تسكين حركة الأشياء"[1]، حيث تكشف هذه اللقطة ردود الفعل المفرحة والمحزنة للمثل إزاء حدث معين.

1-4- اللقطة الكبيرة: تلغي هذه اللقطة المساحة والبعد وتلتقط شيئا مكبرا واحدا، "وهي لقطة كبيرة عادية للوجه وتتضمن الكتفين وجزء من الصدر في حين يقطع أعلى الصورة بمسافة بوصات صغيرة أعلى الرأس"[2]، فهذه اللقطة تشير إلى أحد أعضاء الممثل سواء كانت العينيين أو الفم أو اليدين، وذلك عندما تستخدم لعرض حركة معينة.

1-5- اللقطة الكبيرة جدا: تلتقط الأشياء وأجزاء من الشخصية بشكل مفصل كبير بطريقة "الزوم" zoom، حيث تركز على وجه الإنسان وبشكل أدق على العينين، ويتم اللجوء إليها لعرض ندبة في الوجه، أو بصمة أصبع.

1-6- اللقطة المتوسطة القريبة: واختصارها (ل-م-ق) "حيث تحتوي رأسي وكتفي اثنين من الناس، وتكون اللقطة في موقع وسط بين اللقطة المتوسطة، واللقطة القريبة، وهي لقطة حتمية في سيناريوهات التلفزيون، حيث يكثر استخدامها بجوار اللقطات القريبة"[3]، فهي إذن اللقطة التي تصور شخصا من صدره حتى أعلى رأسه، ويتم اللجوء إليها لتصوير شخصين (شخص في لقطة قريبة وآخر في لقطة متوسطة).

2- زاوية الرؤية: إنّ متطلبات العمل السينمائي كثيرة ومعقدة في نفس الوقت، فليس من السهل أن تكتب سيناريو فيلم، ولا أن تبدأ بتصويره دون أن تركز على عناصره المشعبة والمختلفة، ومن هذه العناصر زوايا الرؤية ومن بين أهمها ما يلي:

---

[1] ينظر: أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، المرجع السابق، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] عز الدين عطية،الدراما التلفزيونية ،المرجع السابق،ص428.

- **زاوية عليا: (مرتفعة) (فوق مستوى النظر):** ترتفع هده الزاوية أعلى بقليل من رأس الشخصية ،تستعمل أثناء التصوير "وفيه توضع الكاميرا أعلى من الشخصية موضوع اللقطة ،موجهة إلى الأسفل"([1])و هذه الزاوية إذا ما صورت شخصا فهي تمثل إلى التقليل من قوته وتجعله يبدو ضعيفا، كذلك تهدف إلى تقليص الشخصية أو الشيء.
- **زاوية منخفضة (تحت مستوى النظر):** هذه الزاوية عكس الزاوية العليا، حيث تكون زاوية الرؤية للصورة الملتقطة فيها من الأسفل حيث يصور الموضوع من تحت إلى فوق، وفيها "توضع الكاميرا أخفض من الشخص موضوع اللقطة، موجهة إلى الأعلى"[(2)]، فهذه الزاوية تكبر الأشخاص وتظهر التفاصيل الصغيرة لهم، وقد تعبر عن تضخيم الشخصية وإعطائها سمة من الوقار والقوة.
- **الزاوية المحايدة: (زاوية مستوى الممثل):** بمستوى النظر في هذه الزاوية "توضع الكاميرا في زاوية موازية لمستوى العينين"[(3)]، ويطلق عليها بالمحايدة لأنه يصور الأشياء بذات رؤية المشاهد، تعطي للمشاهد إحساسا بأنه يشاهد الأشياء برؤية مباشرة.

3- حركات الكاميرا:

تمثل الكاميرا العين التي تنقل بواسطتها الأحداث، فكما ذكرنا سابقا فإن كاتب السيناريو خلال المرحلة الأخيرة من إعداده للسيناريو يستحب أن يشير إلى كل ما يخص طريقة التصوير، حتى موضع الكاميرا وحركتها، " فيستطيع كاتب السيناريو المبدع المجدد أن يبدع تقنية للكاميرا،

[(1)] ماري إلين أوبراين،التمثيل السينمائي،تر:رياض عصمت ،وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق ، سوريا،2012،ص101.

[(2)] المرجع نفسه، ص101.

[(3)] المرجع نفسه ،ص101.

ويقدم طرقا جديدة لم تكن من قبل قد حدثت بالنسبة لأي مصور[1]"، فبمقدوره أن يشير إلى ذلك أثناء عرضه لسيناريو الفيلم ليعرف طرائق التشخيص والتمثيل وزوايا النظر.

يمكن أن تأخذ حركة الكاميرا عدة أشكال سواء كانت تصور وهي على حامل ثابت في مكانها خلال اللقطة الواحدة، أو تصور على حامل يتحرك أيضا.

أولا: حركة الكاميرا وهي على حامل ثابت: وتنقسم إلى:

1- الحركة الأفقية البانورامية: (pan):

وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الأفقي في حركة استعراضية مع ثبات محورها الرأسي من اليسار إلى اليمين أو من اليمين إلى اليسار، وهي ثابتة في مكانها فوق الحامل، وتعرف بحركة **بان (pan)**، حيث " تطلق لقطة بان على كل لقطة تتحرك فيها الكاميرا من جانب إلى جانب لتتبع الحدث الذي أمامها"[2]، والغرض من هذه الحركة هي تتبع حركة الممثل داخل المشهد في حركة أفقية.

2- الحركة الرأسية(Tilt):

وفيها تتحرك الكاميرا حول محورها الرأسي - مع ثبات محورها الأفقي - من أسفل إلى أعلى أو من أعلى إلى أسفل، وتستعمل هذه الحركة مثلا في تصوير الكاميرا لممثل وهو ينزل الدرج فتبعه الكاميرا وهو يقوم بالفعل.

ثانيا: حركة الكاميرا وهي على حامل متحرك: تختلف تبعا لنوعية الحامل المثبتة عليه:

1- الحركة مثبتة على جسم المصور: وتنقسم بدورها إلى:

---

[1] أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، المرجع السابق، ص51.

[2] عز الدين عطية ،الدراما التلفزيونية، المرجع السابق، ص431_432.

أ- **حركة الكاميرا المحمولة باليد Hand held :** فهي الكاميرا التي يحملها المصور بيده.

ب- **حركة الكاميرا المحمولة باليد على حامل Steadicam:** تشبه الكاميرا المحمولة باليد والفارق بينهما أنها موضوعة على جهاز ماص للصدمات **يسمى Steadicam**.

2- الكاميرا مثبتة على منصة:

أ- **حركة دولي (Dolly):** وهي حركة الكاميرا مثبتة على منصة، وتعرف بحركة التتبع، وهذا النوع من الحركة **(Dolly)** "عندما تكون الكاميرا على (دولي) فإنها قابلة أن تتحرك إما نحو الشخص موضوع اللقطة أو بعيدا عنه"[1].

ب- **حركة التتبع Tracking:** في هذه الحركة تثبت الكاميرا على منصة تتحرك على قضبان حديدية في اتجاه معين لتصاحب الممثل المراد تصويره، وتتحرك في حركة موازية له "وتعني أن الكاميرا ذاتها تتحرك جانبيا بصورة أفقية نحو الشخص موضوع اللقطة"[2]، وتمكن هذه اللقطة من التقاط تفاصيل وردود فعل الشخص الذي يتم تصويره.

ج- **الحركة المصاحبة: (Travelling):** في هذه الحالة توضع الكاميرا على أي نوع من المركبات مثل السيارة، أو شاحنة لمتابعة ممثل يقود سيارته وتعرف بأنها "تلك اللقطة السينمائية التي يمكن رصدها باستخدام الحركة المتحركة، سواء أكانت بواسطة عربة متنقلة أو باستخدام سكة حديدية لملاحقة المشهد السريع"[3]، فهي تصور تعبير أو حدث أحد الأشخاص في العربة.

---

[1] ماري إلين اوبراين ،التمثيل السينمائي ،المرجع السابق،103.

[2] المرجع نفسه ،ص 103.

[3] جميل حمداوي، كيف تكتب السيناريو السينمائي، المرجع السابق، ص46.

3- حركة مثبتة على الرافعة (Crane):

تجمع هذه الحركة بين حركتين أو أكثر في تنفيذ لقطة واحدة "كأن تقوم الكاميرا بحركة تتبع (Tracking) مع حركة أفقية (Pan) في وقت واحد ولذا توضع الكاميرا على رافعة أو طائرة لتنفيذ هذه اللقطة المركبة"[1]، فهي تساعد في الجمع بين حركات متعددة في تشكيل لقطة واحدة.

4- الجانب الصوتي:

يشمل السيناريو كذلك الجانب الصوتي الذي يتمثل في الضجة والموسيقى والصمت، والصوت، فالصوت السينمائي لا يمثل فقط الأصوات التي تخرج من أفواه الممثلين، إنما تشمل أيضا أصواتا نسمعها تكون ممزوجة بحدث أو حركة معينة تزيدها إثارة وتشويقا، ويعتبر الصوت في السينما العنصر المكمل للصورة"، فالسينما ممارسة وتفاعل مع نظام الصورة، ونظام الصوت"[2]، لذلك يطلق على العمل السينمائي مجال السمعي البصري لكونه يقوم على هذه الثنائية.

فالصوت يثري الصورة ويكسبها أبعادًا درامية جديدة، فهما مكملان لبعضهما فلا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر، وإذا جئنا إلى شريط الصوت فإننا نجده يتكون من أربعة عناصر: الموسيقى، المؤثرات الصوتية، الحوار، الصمت.

4-1- الموسيقى: تعد عنصرا تعبيريا مهما في الأعمال الفنية السينمائية، وهي إضافة نوعية كبيرة للعمل الفني، توسع مساحة المعنى وتملأ فجوات العمل، فهي تستعمل "لتأكيد الجو النفسي للحدث، فاستخدامها لملء الثغرات أو فجوات فقط يؤدي إلى النقص في القدرة الإخبارية في المشاهد

---

[1] عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها، المرجع السابق، ص435.

[2] مومن السميحي، حديث السينما، ج1، المغرب، دار سليكي، 2005، ص07.

المعنية"[1]، فتوظيفها في الفيلم لا يأتي اعتباطيا، إذ أنكل لقطة في الفيلم تجسد معنى معين، وهذا المعنى يحتاج إلى موسيقى تبرزه أكثر. فهي عنصر أساسي من مقومات الفيلم السينمائي إذ تحرك عواطف المشاهد وتبعث الحياة فيها حين تجتمع مع الأحداث و المواقف،فتجده يبكي حين تستعمل موسيقى حزينة، ويفرح حين تستخدم موسيقى تبعث السرور والمرح والتفاؤل.

وهي دون شك إحدى الأدوات الرئيسية التي تعزز الأثر السيكولوجي للفيلم على أحاسيس المشاهد.

4-2- الحوار: يعد الحوار وسيلة تعبيرية تسهم في دعم الصورة بالتكامل مع عناصر الصوت الأخرى، حيث "يدعم الحوار المحتوى البصري للمشهد ويدفع بالحدث إلى الأمام"[2]، فالحوار الجّيد هو الذي ينظم إيقاعات المشهد إذ يمكن تدعيم استمرارية الصورة إلى حد كبير بالتدفق السلس للحوار حيث" يتفاعل مع الصورة ويصاحبها مصاحبة فعالة، يساعد في الكشف عن المعنى الكامن للصورة بدون أن يحل محلها أو يأخذ مكانها"[3].

4-3- المؤثرات الصوتية: المؤثرات الصوتية أيضا لا تقل أهمية عن الموسيقى في المساهمة في خلق الجو العام للمشهد أو اللقطة من خلال ما تضفيه من معان ودلالات وإيحاءات تدخل على معنى الصورة فتوسعه وتزيد من تأثيره، وإذا جئنا للحديث عن طبيعة هذه المؤثرات الصوتية وأنواعها فإننا نجدها تتنوع بين المؤثرات الطبيعية والمؤثرات الصناعية، ومن أشكال المؤثرات:

---

[1] سلوى بوراس ،النص الروائي من السرد إلى الصورة –دراسة في خصائص روايات آلان روب غرييه المفلمة، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 2017/2016،ص99.

[2] المرجع نفسه، ص98.

[3] المرجع نفسه، ص98.

- مؤثرات صوتية بشرية "وهي التي يصدرها الإنسان أو يشارك في صنعها"[1]، كالصرخات والبكاء والضحك.
- مؤثرات صوتية "وهي الأدوات المستمدة من الطبيعة نفسها، مثل أصوات الريح والمطر، وتغريد الطيور، وصراخ الحيوانات... وغيرها"[2]، أي الأصوات المأخوذة من الطبيعة.
- مؤثرات صوتية صناعية وهي نوعان:

- قد تصنع يدويا مثل: الطرق على الأبواب...
- وقد تصنع آليا مثل: إطلاق الرصاص...

4-4- الصمت: يلعب دورا مهما داخل الصورة فهو عنصر مهم في العمل السينمائي، فله دلالة في التعبير والإقناع، "والصمت عنصر من عناصر الأداء السينمائي لا يقل أهمية عن الصوت أو الحوار في التعبير عن الحالة الشعورية واللاشعورية للشخصية في مواقف معينة، وإن كان الصمت أكثر صعوبة في توصيل المشاعر والمعاني"[3]، وللصمت دور مهم أيضا في خلق الغموض في المشاهد حيث يدل على طريقة معينة في جذب الانتباه وتوليد الإثارة، كما يحمل دلالات أخرى كالغياب، الموت، الاحترام، الخطر، القلق...الخ.

5- الإضاءة:

تقوم الإضاءة بدور هام في تشكيل الفيلم السينمائي، لذا لابد من الإشارة إليها في السيناريو، إن كانت خافتة أو ساطعة قوية لإخراج العمل الفني في أحسن صورة "فبدون إضاءة لا توجد رؤية،

---

[1] عز الدين بن عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية،المرجع السابق، ص498.

[2] المرجع نفسه، ص498.

[3] أمين صالح، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، 2002، ص51.

وبدون إضاءة لا توجد صورة"[1]، فهي التي تعطي صورة عن حالات الهدوء والصمت والمواقف الرومانسية، وذلك حينما تكون خافتة، وحالات توحي بالخوف، إذا كانت ساطعة قوية، فهي إذن تختلف حسب توظيفها في الفيلم، وتنقسم أنواعها إلى قسمين:

- القسم الأول خاص بإضاءة الأشخاص وتتضمن:

1- الإضاءة الرئيسية (Key Light): تبرز شكل الأشياء، وتزود كل المساحات في الديكور بالإضاءة، "فهي إضاءة موجهة بصورة مباشرة، وهي المصدر الأساسي للإنارة، وهي تعمل على إبراز الأشياء، وتزود كل الساحات بالضوء، وهي تظهر في شكل بقع ضوئية مستديرة، وهي شديدة التباين وضلالها قوية، ويمكن التحكم في مصابيحها"[2]، حيث توضع المصابيح في جوانب مختلفة للمكان المراد التصوير فيه.

2- إضاءة خلفية (Back Light): توضع خلف الموضوع على الجانب المواجه للكاميرا، وتصوب نحو رأس وكتف الشخص، وتعرف بأنها " إنارة معاكسة تتكون من مصادر ضوئية موضوعة على اتجاه الكاميرا وراء الشخص المطلوب تفليمه (تصويره على فيلم)"[3]، وهذا النوع من الإضاءة يضفي بريقا على شكل الشخص من جهة، وفصل الموضوع عن الخلفية لتحقيق العمق.

3- الإضاءة التكميلية (Fill Light): وهي إضاءة تكون شدتها أقل من شدة النوعين السابقين من الإضاءة (الرئيسية والخلفية)، وتستعمل لملء مساحات الظلال المتبقية على الشخص.

4- إضاءة الملابس (Light Clothes): فللملابس أيضا إضاءة خاصة بها، فهي إضاءة "تستعمل لإبراز اللون الحقيقي للملابس، وتوضيح الألوان الغامقة منها وبالأخص درجات

---

[1] عز الدين بن عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، المرجع السابق، ص463.

[2] المرجع نفسه، ص 470-471.

[3] ماري تيري جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، تر: فائز بشور، د-ن، ص09.

الرمادي" [1] فهي تساهم في إظهار الملابس من حيث درجتها وتوضيح ألوانها خصوصا الغامقة منها.

5- **إضاءة العين:** هذا النوع من الإضاءة "تستخدم لإظهار بريق العين، والقضاء على ظاهرة العين الحمراء الناتجة عن ضعف الإضاءة، وتكون من مصدر ضوئي صغير للغاية قريب من عدسة الكاميرا"[2]،هذه الإضاءة تتوجه لوجه الممثل وتحديدا إلى العينين لإظهارهما بشكل طبيعي.

- والقسم الأخر خاص بإضاءة المناظر أو الديكور:

وتستعمل إذا لم تكف إضاءة الأشخاص بأنواعها الثلاثة لإضاءة الديكور، وذلك عندما تكون بعيدة عن الخلفية، فإنه ينبغي في هذه الحالة استخدام عدة وحدات ضوء لإضافة الخلفية، أو حوائط الديكور.

- **مصادر الإضاءة:**

الإضاءة المستعملة في العمل الفني تأتي من مصادر مختلفة فهناك:

1- **الإضاءة الطبيعية:** وهي الإضاءة التي تؤخذ من مصادر ثانية كما خلقها الله وليس للإنسان أي تدخل فيها.

ويمكن أن تؤخذ هذه الإضاءة من عدة مصادر منها:

- ضوء الشمس وهو مصدر رئيس للإضاءة الطبيعية.
- النار، القمر، البرق.

---

[1] عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية ، المرجع السابق، ص472.

[2] المرجع نفسه، ص472.

2- الإضاءة الصناعية: وهي الإضاءة التي تقوم بعملها لتوحي للمشاهد بالزمان والوقت المراد التصوير فيه، و هده الإضاءة تملك خاصية مرنة أكثر من الطبيعة في تكون الوقت المراد التصوير فيه.

وتكمن أهمية الإضاءة في تحقيق التوازن الواقعي للدرجات اللونية لتبدو الصورة في الكاميرا أشبه ما تكون بالرؤية الطبيعية للأشياء، كما يراها الإنسان بالعين المجردة.

المبحث الثالث: أفلمة الرواية.

أولا: مفهوم الأفلمة.

- **الفيلم :** هو مادة خام مرنة مغطاة بطبقة حساسة للضوء شريط مصنوع من هذه المادة التي تحتوي على سلسلة من الصور الفوتوغرافية، كما يقصد به "فيلم سينمائي"، كلمة فيلم من الانجليزية وتعني "الشريط المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها"[1]، ومن الباب الواسع أصبحت تعني "العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها كالفيلم الخيالي وفيلم المحفوظات"[2]، فالفيلم السينمائي وسيلة من وسائل التعبير الفني الذي يقوم بتسجيل صور متحركة على شريط حساس بواسطة أجهزة ومعدات خاصة.

وبالعودة إلى مفهوم الأفلمة:

هذه الكلمة التي قد توحي بشيء هو تحويل شيء إلى شيء آخر، وبالتالي فكلمة الأفلمة في مفهومها الواسع تعني "تقديم تسجيل صوري بالكاميرا على بكرة الفيلم لأحداث تقع في عالمنا،

---

[1] قطاف سارة، إشراف. د/حياوي، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية، من خلال عينة من الأفلام الجزائرية، الثورية- الأفيون والعصا- دراسة تحليلية وصفية، كلية الإعلام والاتصال، 2013م/2014م، ص م.

[2] المرجع نفسه، ص م.

سواء كانت عفوية (مباشرة الواقع)، أو مهيأة (تصوير مشهد مؤدى)، وهي بهذا المعنى تحيل إلى مفهوم يقترب من التصوير أو التسجيل"[1]، بمعنى تقديم مجموعة صور لأحداث تقع في الواقع.

وتعني كلمة الأفلمة في موضع آخر "تحويل فكرة أو موضوع عمل أدبي أو رواية كانت أو مسرحية أو قصة إلى الشكل السينماتوغرافي"[2]، بمعنى استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما، وعملية النقل" هنا ليست بمعنى نقل الجنس الصرف لأي نوع إلى عالم الفن السابع، وإنّما تكييفه بحيث تتبدى السينما بأنها لا تقوم بنقل مباشر للعمل الأدبي، وإنّما يخضع عبر آلياتها إلى تحولات تطال تقطيع النّص الأصلي من زاوية رؤية السيناريست ثم المخرج الذي يثري ويطور المادة الحكائية"[3]، فمن هنا يمكن القول أنّ عملية الأفلمة عملية إبداعية وليست مجرّد تصوير وفقط، بمعنى محاولة نقل عمل أدبي والقدرة على جعله موضوعا ملائما لكتابة السيناريو بتعبيره وتعديله نحو الأفضل.

ولأنّ موضوع الدراسة هو أفلمة الرواية، فالأفلمة بذلك تعرف بأنها: إعداد النص أو الرواية وتحويله إلى نص وشكل سينمائي، أي تحويل الكلمة إلى صورة عبر قناة وسيطة وهي السيناريو، وهي عملية مركبة تشمل إعداد الفكرة، والبناء المكاني وحبكة النّص وغير ذلك من العناصر المكونة له، لذا فإن إجراءات نقل الرواية إلى السينما تتطلب خطوات قد تصل إلى تعديل النص الأدبي حتى يتفق مع الشكل السينمائي، فعملية النقل أو التحويل تتطلب تقنيات خاصة وعملا شاقا، فتحويل ما كان مكتوبا بين ثنايا الأوراق إلى الإخراج إنجاز كبير، فهي عملية إبداعية وليست مجرّد تصوير لصفحات الرواية، بل وأنها تتمثل في الأخذ من "الأصل وتحويله إلى عمل إبداعي

---

[1] بومسلوك خديجة، أفلمة الرواية الأمريكية، المرجع السابق، ص33.

[2] بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سينمائية الرواية والفيلم، المرجع السابق، ص24.

[3] بومسلوك خديجة، أفلمة الرواية الأمريكية، المرجع السابق ،ص 34.

جديد قد يختلف أو قد يتشابه مع الأصل حسب قدرة المبدع في اختراق النّص واغتصابه"[1]، فهناك من المخرجين من يتعامل مع العمل الأدبي فيحتفظ بمحتوى النص وهناك من يغير و يتصرف فيه حسب رؤاه ، "والحقيقة أنّ الرواية الأدبية تختلف جوهريا عن العمل السينمائي، فالأولى تعتمد على اللغة والأسلوب ، أّما الثانية فتحّول اللغة البشرية برموزها المكتوبة إلى نظام جديد تكون فيه الصورة هي الوسيلة الناقلة للرموز اللغوية، وفي هذا النقل والتحويل يضطر كاتب السيناريو إلى الحذف أو الإبدال بما يتوافق مع الطرح السينمائي للحدث"[2]، وبأكثر تحديد تحويل المشاهد الروائية المعبر عنها بالكلمات إلى مشاهد فيلمية يعبر عنها بالصور، أي الانتقال من ثنائية (المقروء والمتخيل) إلى ثلاثية (المرئي، المسموع، المتحرك).

والسؤال المطروح هنا هو كيف يتم الانتقال من النص الروائي إلى النص السينمائي؟

2- الانتقال من النص الروائي إلى النص السينمائي:

إنّ تحويل النّص الروائي إلى نص سينمائي ليس بالأمر السهل، فقد يحدث أن يفهم المشاهد عكس ما يريد الكاتب من خلال نصه، وكثيرا ما تصل الرواية إلى السينما بعد تعديل واقتباس كبيرين، وفيه" يتم الاقتباس بين نصين من نظامين مختلفين، فالرواية فنّ قائم على تخيل الواقع معتمدا في ذلك على الكلمة، أّما الفيلم فهو فن سينمائي يعبر عن الواقع بالواقع نفسه"[3]، إذن فنحن أمام مادتين مختلفتين يصنعها كاتب الرواية من جهة، وكاتب السيناريو من جهة ثانية، ولكن الصورة التي يريد أن يوصلها الفيلم غير الصورة التي أوجدتها الرواية "فالأديب يتأمل الأحداث ثم يصّورها على الورق، بينما السينمائي مطالب بتحويل كل فكرة إلى حركة منظورة، ومن خلال

---

[1] بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سينمائية الرواية والفيلم، المرجع السابق، ص16.

[2] المرجع نفسه، ص24.

[3] عشاب آمنة، هوية السرد بين اللفظي والمرئي من خلال الفيلم الروائي الحريق، الخطاب،مج.2015 ، العدد19،جامعة الشلف ، الجزائر،ص45.

عمليهما يبدو الاختلاف بينهما، فالأديب ينقل إلى القارئ صورة ذهنية أي معنى، وهو المعنى الذي يولد في الذهن الصورة (...) وأما السينمائي فينقل إلى مشاهده صورة مباشرة ومحدّدة عن طريق عملية تركيب الصور أو ما يعرف بالمونتاج"[1]، فعملية النقل أو التحويل تتطلب تقنيات خاصة وعملا شاقا، فتحويل ما كان مكتوبا بين ثنايا الأوراق إلى الإخراج انجاز عظيم وخاص.

وكما ذكرنا سابقا فعملية الأفلمة تتم من خلال تحويل الكلمة إلى الصورة عبر الوسيط و هو السيناريو، و هو العنصر المهم في صناعة الفيلم وذلك يعود إلى قدرة كاتب السيناريو على هذا التحويل، حيث يقوم بصياغة الرواية حسب تقنيات الفنّ السينمائي، إذ " تخرج عن إرادة الكاتب، لأن سلطته وسيطرته غالبا ما تنتهي، ولأنّ السمعية البصرية تعوّض مشروعية التصرف والسيطرة"[2]، ومن هنا يعيد السيناريست صياغتها بعيدا عن صاحبها، "فما أن تتم عملية التعاقد الرسمية، لتحويله من طبيعته السردية إلى الطبيعة السمعية البصرية، أو الطبيعة التمثيلية، حيث ينتهي دور الكاتب عند بداية اشتغال السيناريست، وفريق الهندسة والتركيب المشهدي والإخراج السينمائي"[3]، وهنا نركز على مدى قدرة السيناريست الذي له الدور الكبير في تحويل النص الروائي إلى النص السينمائي، إذ يتفرع فيه السيناريو إلى مرحلتين:

- ✓ **السيناريو الأدبي:** وسمي أدبيا لأنّه لا يتجاوز مرحلة الكتابة الوصفية، ويعطي عادة للممثلين حتى يحفظوا أدوارهم ويطلعوا على قصة الفيلم، وهو مجموعة عناصر الصورة السينمائية،

---

[1] كريمة الإبراهيمي، الرواية والسينما، علاقة تكامل، السينما الجزائرية نموذجا، موقع الأساتذة والباحثين في اللغة العربية، 2009/1430، ص01.

[2] ينظر: العيفة نور الهدى،عبد العزيز بوشلالق، تلقي الفيلم الروائي الجزائري بين السينما والرواية "ريح الجنوب" أنموذجا، مجلة آفاق سينمائية، ع1، ج6، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، 2019، ص98.

[3] المرجع نفسه، ص98.

وتحتوي تفصيل الشخصيات، الديكور، الملابس وكل ما يشاهد داخل الكادر السينمائي، ومجموعة عناصر الصوت السينمائي وتحتوي[1]:

- **اللغة:** التي تنقسم بدورها إلى ثلاث عناصر الحوار ويكون بين شخصين أو أكثر، والمونولوج، وهو حديث الشخصية ونفسها أو حديثها إلى جماد أو حيوان وهكذا، والتعليق الذي يصاحب غالب الأفلام الوثائقية.
- **المؤثرات الصوتية وأصوات الأجواء:** وهي الأصوات التي تصاحب التمثيل داخل إطار الصورة في محاولة لجعل المشهد يبدو واقعيا من مثل صوت السيارات، الرياح، الضجيج.
- **الموسيقى:** وهي إمّا أن تكون مؤلفة خصيصا للفيلم أو منتقاة، كما أنّ لها دورًا محوريا إذ تلعب إلى جانب العناصر الأخرى دور المحفز لعاطفة وانفعال المشاهد"[2].

ويسمى" حمادي كيروم" السيناريو الأدبي بالسيناريو السردي لأنه "الوسيط بين السرد في الرواية والسرد في الفيلم الروائي، ولأنّ كاتب السيناريو يستخدم ضمنه الكلمات مثل الكاتب الروائي، لكنه يفكر بالصورة المرئية والأصوات المرئية والأصوات المسموعة مثل السينمائي"[3]، ففي هذه المرحلة يقوم السيناريست بتلخيص أحداث الرواية لتقدم إلى المخرج والمنتج والممثلين ثم يتم التوسع في فكرة الملخص بما يتوافق وطبيعة العمل السينمائي.

- ✓ **السيناريو التقني أو التطبيقي**: وهو المرحلة الأخيرة التي تسبق مرحلة الإخراج مباشرة، ويحتوي هذا السيناريو على تفاصيل الفيلم الإخراجية المتمثلة في حجم اللقطات، زوايا

---

[1] مسعدي طيب، إشراف: د/ فرقاني، جازية، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب- دراسة تطبيقية، جامعة وهران-الجزائر ،2013-2014،ص115.

[2] المرجع نفسه، ص115.

[3] سلوى بوراس، النص الروائي من السرد إلى الصورة، دراسة في خصائص روايات آلا نروب غريبة المفلمة، المرجع السابق، ص75.

التصوير، حركة الكاميرا، ويعرف بأنه الفيلم المكتوب على الورق[1]"، ويدعى أيضا التقطيع التقني وفيه تحويل القصة إلى مقاطع تصويرية أي مشاهد ومناظر ولقطات ويمكن للكتاب أن يتخصصوا في كتابة السيناريو أو أحداث القصة، أو يجمعوا بين السيناريو والتقطيع التقني أي تحويل القص إلى لغة سينماتوغرافية"[2]، أي تقسيم العمل السينمائي المكتوب سابقا في السيناريو الأدبي إلى لقطات بأنواعها وحركة وزوايا الكاميرا ويسمى من أجل ذلك الإخراج النظري.

وبعد هذا ينتهي دور السيناريست بعد أن يحدّد مخطط الفيلم، ويسلمه إلى المخرج ليضيف عليه لمسة أخرى، ولكن هذه المرة ليس على الورق إنما على الواقع.

3- الرواية الجزائرية والسينما:

احتل الأدب الجزائري في رحلته الطويلة قبل الاستقلال وبعده مكانة هامة على مستوى الآداب العالمية وليست العربية فقط، تجلى ذلك من خلال النصوص وخاصة الروائية المكتوبة باللغتين الفرنسية والعربية على حد سواء.

ظهرت الرواية الجزائرية كجنس أدبي حديث باللغة الفرنسية عقدين أو أكثر قبل أن تظهر باللغة العربية حسب ما يشير إليه أغلب النقاد والدارسين، وقد شكل الأدب الجزائري المكتوب بالفرنسية نقطة هامة في تاريخ الأدب الجزائري الحديث " ونجحت الرواية بالفرنسية أن تخطو خطوات متقدمة ومتميزة على يد كتاب من بينهم مولود فرعون ومحمد ديب ومولود معمري..." [3]، واستطاع هؤلاء الروائيون في نظر الناقد المغربي محمد برادة أن يؤسسوا "الحداثة الروائية بالفرنسية في فترة

---

[1] مسعدي طيب، أفلمة روايات نجيب ، المرجع السابق، ص115.

[2] بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سينمائية الرواية والفيلم، المرجع السابق، ص24.

[3] د.حسن المودن، جدل الجسد والكتابة في رواية "أشجار القيامة" للروائي الجزائري بشير مفتي،الخطاب،مج.2009،ع4،جامعة مولود معمري تزي وزو، ص59.

موازية لنفس التجربة التي تحققت باللغة العربية في أقطار الشام ومصر منذ الثلاثينات"[1]، وقد اتّخذ هؤلاء الكتاب من لغة المستعمر وسيلة للتعبير عن آلامهم وآمالهم، واستطاعوا من خلال كتاباتهم التفاعل مع شعبهم ونقل معاناتهم نتيجة الاستعمار وسياسة القمع التي مارسها عليهم، وما زالت إلى يومنا هذا أصوات من يكتبون بالفرنسية داخل وخارج الوطن.

أما الرواية الجزائرية العربية فلم تظهر إلاّ في السبعينات وهي المرحلة الفعلية لظهور رواية فنية ناضجة، فبالرغم من ظهورها متأخرة إلاّ أنها حققت تطّورا ملحوظا وتراكما نوعيا من السبعينات إلى اليوم خاصة من الثمانينات إلى بداية الألفية الثالثة أين عرفت تحولات جذرية تستحق الاهتمام والعناية.

واتكأت السينما الجزائرية منذ نشأتها الأولى على مصادر أصلية للعديد من الأفلام، واستعانت كثيرا بالنصوص السردية لكتاب معروفين، وكان لها نصيب في اقترابها منها ورغم الحصيلة القليلة في هذا الميدان إلا أنها تبقى تجربة غنية عرفت بالواقع الجزائري ونقلته إلى شريحة أكبر من المشاهدين، حيث تركت بصمة فنية في عالمها السينمائي، وكانت البداية قد برزت بعد مرحلة الاستقلال بشكل خاص، وكان في هذه الفترة لاقتباس الرواية في السينما الحظ الأوفر إذا ما قورنت بفني القصة والمسرحية والقصيدة، إذ كانت البداية منذ سنة 1966، وهو تاريخ أو فيلم سينمائي مستوحى من رواية وردت في شكل سيرة ذاتية لـ "ياسف سعدي"، إلى غاية 2013، والفيلم الروائي "الاعتداء" لياسمينة خضرا.

نستهل هذه الرحلة التي رسمت ملامح العلاقة بين الرواية والسينما التي ونجحت في الانتقال إلى الشاشة الكبيرة بداية مع فترة الستينات مع فيلم (معركة الجزائر سنة 1966) للمخرج الايطالي

---

[1] محمد برادة، الرواية في المغرب العربي، من أسئلة التكون إلى مغامرة التجريب، ضمن مؤلف جماعي: الأدب المغاربي اليوم، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، 2006، ص09.

جوليو بنتيكورفو، اقتبسه من السيرة الذاتية للمجاهد "ياسف سعدي"، وهو فيلم تاريخي حربي، شارك في تأليفه وإخراجه جوليو بنتيكورفو وبطولة براهيم حجاج في دور علي لابوانت وجان مارتن وياسف سعدي، الفيلم يروي فترة من فترات كفاح الشعب الجزائري في العاصمة الجزائرية إبان ثورة التحرير الوطني الكبرى من بطولات شعبية ضد الاستعمار الفرنسي.

"ولم تكن الساحة الثقافية في الجزائر بمنأى عن التفاعل بين الرواية والسينما إذ حوّلت روايات "الأفيون والعصا" لمولود معمري، و"الدار الكبيرة" لمحمد ديب، و"ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة إلى أفلام سينمائية، كما جرى تحويل رواية "الغريب" لألبير كاميإلى فيلم سينمائي من إخراج الايطالي "لوشيانو فيسكونتي" في إنتاج مشترك (القصبة فيلم، دينو رولو رانتيس) سنة 1968 وتم التصوير في الجزائر"[1].

فقد تم تحويل رواية "الأفيون والعصا" للكاتب مولود معمري الصادرة سنة 1965، التي تحكي حرب التحرير الجزائرية انطلاقا من إحدى القرى في منطقة القبائل، وأخرجها للسينما سنة 1969م أحمد راشدي.

كما قام المخرج الايطالي "فيسكونتي لوتشيانو بتحويل رواية ألبير كامو بعنوان (الغريب) إلى عمل سينمائي سنة (1968)، كما أخرج فيلم (نوة) سنة 1972، المقتبس من المجموعة القصصية للروائي الطاهر وطار الذي يبرز الأوضاع الاجتماعية في ظلّ المرحلة الاشتراكية التي مرّت بها الجزائر، كما اعتمد المخرج "مصطفى بديع" على روايتي "الحريق" و"الدار الكبيرة" للكاتب محمد ديب في إخراج عمل تلفزيوني ضخم لبث سنة (1974)، وقد حقق مشاهدة عالية من طرف الجمهور.

---

[1] د. محمد مدوار، من الرواية إلى السينما، قراءة في نماذج من روايات جزائرية، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد05، فيفري 2019، جامعة خميس مليانة، الجزائر، ص162.

كما تحوّلت رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة إلى فيلم يحمل نفس العنوان حيث "تعد رواية "ريح الجنوب" 1971م لعبد الحميد بن هدوقة من النصوص المؤسسة للرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية، وقد تحوّلت إلى فيلم سينمائي من إخراج " محمد سليم" رياض سنة 1975، وتتناول قصة فتاة متعلمة تعيش في بيئة تحكمها العادات والتقاليد والأعراف الاجتماعية، إنّها تجسّد الصراع بين العلم والانفتاح والتحرّر من جهة والعقلية المحافظة من جهة ثانية"[1]، وتتواصل سلسلة تحويل الروايات إلى أفلام سينمائية في السينما الجزائرية " فيما اقتبس المخرج "محمد نذير عزيزي" قصة كتبها الشاعر والأديب مالك حداد للإذاعة بعنوان "زيتونة بوهليلات" سنة 1977م"[2].

أمّا في فترة الثمانينات فقد أنتج الفيلم السينمائي "(أحداث متنوعة) المقتبس عن أربعة قصص قصيرة "لزهور زراري"[3].

كما تحوّلت رواية "إمرأة لابني" لعلي غانم 1972 إلى فيلم سينمائي يحمل نفس العنوان سنة 1982: تمثيل كلثوم، شافية بودراع، رحيم العلوي.

وتحولت "رواية "شرف قبيلة" لرشيد ميموني 1989م وأخرجها محمد زموري 1992"[4]، غير أنّه في العشرية الأخيرة من القرن الماضي كانت القطيعة مع هذا التتابع في السينما الجزائرية، فقد عرفت الجزائر أحلك فتراتها وعرفت أياما عصيبة لم يشهدها الشعب الجزائري حتى أثناء الاستعمار الفرنسي، فقد "عرفت فترة التسعينات نوعا من الركود نتيجة الأزمة الأمنية التي عرفتها الجزائر والتي عرفت بالعشرية السوداء، استهدف فيها الإرهاب الطبقة المثقفة بشكل كبير، لتظّل الأوضاع على حالها إلى غاية الألفية الجديدة، أين قرر بعض المخرجين العودة إلى منابع الرواية لرسم

---

[1] المرجع نفسه، ص164.

[2] مجموعة من المؤلفين: الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، المكتبة الوطنية الجزائرية، د ط، د ت، ص44.

[3] المرجع نفسه، ص45.

[4] بغداد أحمد بلية،الترجمة بين سيميائية الرواية-الفيلم،المرجع السابق،ص59.

صورة سينمائية جديدة، من بينهم المخرج غوتي بن ديدوش في فيلمه (الجارة سنة 2002)، المقتبس عن المجموعة القصصية للكاتبة الجزائرية هجيرة بن الميهوبي، وحذا حذوها كمال دهان الذي اخرج فيلم (المشتبه بهم Les Suspects) المأخوذ عن رواية لطاهر جاووت (Les Vigiles)"[1]، فقد تحوّلت إلى فيلم سينمائي عام 2004 ويحكي الفيلم قصة حب بين سامية الأخصائية النفسية الجزائرية التي عادت إلى الوطن من أجل استكمال رسالتها عن الصدمات النفسية الناتجة عن حرب الجزائر.

"كما صاغ المخرج سعيد ولد خليفة النص الروائي للكاتب أمين الزاوي بعنوان (إغفاءه الميموزة) في فيلم أراد له عنوان (شاي آنيا)... قبل هذا تمكن المخرج عبد الرحمن بوقرموح من تحقيق (الربوة المنسية) عن رواية بالعنوان ذاته للكاتب الفقيد مولود معمري، وصدر الفيلم سنة (1998) ناطقا باللغة الأمازيغية، وشكل نوعا من التعاطي مع النّص الروائي والهوية الأمازيغية"[2].

كما فتحت روايات الكاتب الجزائري "ياسمينة خضرا " شهية للسينمائيين لاقتباسها للسينما منها : فيلم"موريتوري" للمخرج "عكاشة تويتا" سنة 2007 المقتبس عن ثلاثية ياسمينة خضرا "موريتوري- دوبل بلان- خريف الوهم"، وشارك فيه ممثلون جزائريون أبرزهم سيد علي كويرات وقاسي تيزي وزو وسيد أحمد أقومي.

وأخيرا مع رواية "الاعتداء" لياسمينة خضرا 2005 وتحويلها إلى فيلم سينمائي على يد المخرج اللبناني زياد دويري 2013.

---

[1] مجموعة من المؤلفين: الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، المكتبة الوطنية الجزائرية، المرجع السابق، ص45.

[2] المرجع نفسه، ص45.

ورغم هذا الإنتاج الوفير من الأفلام المقتبسة عن الأعمال الأدبية إلا أنه يبقى ضئيلا مقارنة بالدول الغربية و العربية أيضا.

الفصل الثانـي:

"فضل الليل على النـهار" من الروايـة إلـى الفيلم

المبحث الأول:تقنيات السرد في نص الرواية

1-توظيف تقنيات السرد في الرواية

المبحث الثاني:معطيات السيناريو في النص الروائي

1- مشاهد من الفيلم و فقرات روائية

المبحث الثالث:بين الرواية و الفيلم

1- مقاربة مقارنية بين الرواية و الفيلم

المبحث الأول: تقنيات السرد في نص الرواية

1-توظيف تقنيات السرد في الرواية:

1-1الراوي:

من التقنيات السردية التي استخدمها الكاتب في سرد حدثه الرئيسي في رواية (فضل الليل على النهار) ،حيث يقدم لنا الراوي القصة المروية من بدايتها إلى نهايتها يدخل ضمير المتكلم "الضمير الذي تروي من خلاله الشخصية الروائية الواقعية في الزمن الحاضر ،الذي هو زمن السرد ،عن أحداث و شخصيات تقع في الزمن الماضي الذي هو زمن الحكاية ، مما يوهم القارئ بأن الرواية – و الحال هذه- هي ضرب من السيرة الذاتية"[1]، فمن خلال رواية " فضل الليل على النهار" يظهر الضمير المتكلم في بنية الرواية بصورة كاملة،و الذي جاء على لسان الراوي "يونس"و كمثال على ذلك نأخذ المقاطع التالية:

"كنا نعيش منزوين في أرضنا أشبه بأشباح سُلّمت للقدر، في صمت فلكي لأولئك الذين ليس لديهم شيء مُهِم يقولونه.

"كنا مَوجودين على وجه الأرض، هذا كل ما في الأمر".

"إنّ استيقاظنا صباحاً من المعجزات، وفي الليل، حينما نستعد للنوم، نتساءل إن لم يكن من المنطقي أن نغمض عيوننا للأبد، مقتنعين أننا تفحصنا جميع الأشياء وانتهينا إلى أنّها لا تستحق ما يجعلنا نذل جهدا زائدا من أجلها[2]".

كما لاحظنا أن الرؤية السردية في هذه الرواية تتمثل في الرؤية مع، و هنا السارد هو(يونس) يتطابق مع الشخصية الروائية و هو يعرف بقدر ما تعرفه الشخصية الروائية، و من أمثلة ذلك:

---

[1] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص54.

[2] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار،تر:محمد ساري،مكتبة موقان،ديسمبر،2013،ص07.

"ولكنه يكاد يَطير فرحا منذ بضعة أسابيع .موسم الحصاد يعد بالكثير"[1]

"كان أبي مبتهجا .عصابة من الأصحاب تُرمى وسط حفل بهيج لا تكون أكثر ابتهاجا منه .يعدّ الأيام على أصابعه .خمسة فقط؛ أربعة فقط؛ ثلاثة فقط"[2]

"في البداية، لم يعطِ للأمر أهمية تذكر .وبعد ذلك، ولأنه يضطر في كل مرة إلى تأجيل لحظاته الحميمية مع إيميلي، بدأ يطرح الأسئلة على نفسه .لا يفارقهما جان كريستوف لحظة؛ كما لو أنه يراقب أدنى حركاتهما[3]"...

"أحسّ بها تقلب السماء والأرض كي تحافظ على رباطة جأشها، وكان حضوري يربكها .لا أرى كيف ستتدبّر أمرها .لم تلمس موسى جراحة في حياتها .ماذا تخفي خلف رأسها؟ وإذا مات الجريح؟ كانت عيناها"[4].

1-2 الشخصيات:

نلاحظ من خلال دراسة شكل الرواية أن الروائي" **ياسمينة خضرا**" قدم شخصيات روايته(فضل الليل على النهار) إلى المتلقي ،من خلال السارد بالسرد بضمير المتكلم اعتمد في ذلك على طريقة الوصف،من منظور وقد قسمها إلى قسمين: رئيسية و أخرى ثانوية،و ذلك على حساب أدوارها فتمثلت الشخصيات الرئيسية فيما يلي :

يونس (جوناس): و هو بطل الرواية من الشخصيات الرئيسية التي تدور حولها و من خلالها الأحداث وعاشها بكل تفاصيلها،كان يعيش في قرية مع والديه ثم رحلوا إلى المدينة،و هناك تتأزم حالتهم مما يدفع بوالده أن يتركه عند عمه ليقوم بتربيته مع زوجته أين يسكن في المدينة

---

(1) المصدر نفسه ،ص08.

(2) المصدر نفسه،ص46.

(3) المصدر نفسه،ص173.

(4)المصدر نفسه،ص242.

الأوروبية حيث يتعرف على أصدقائه الأوروبيين و تنشأ بينهم علاقات صداقة ،وكانت وراءه حكاية مأساوية أحب امرأة إلى آخر لحظة من حياتها لكن لم يجهر بحبه لها بسبب استحالته فقد كانت علاقة حب مستحيلة .

عيسى: أب يونس فلاح بسيط مجتهد يحب العمل كثيرا ،كان يرفض المساعدة لأنه كان يعتبرها إهانة له، كان رجلا عصبيا قويا و شجاعا في الوقت نفسه،رهن أرض أجداده ،لأنه كان مثقلا بالديون كان سعيدا بحقله الذي كان أملا له في إسعاد عائلته و الخروج من دائرة الدين التي كان يتخبط فيه،سرعان ما صدم بحرق محصوله، مما يضطر إلى بيعه بثمن بخس إلى«القايد» و الهجرة من الريف إلى المدينة حيث يتواجد أخوه و لكن تواجده بالمدينة كان أصعب مما كان يتخيله بدأ يواجه مشاكل أكثر و أكثر لأن الحياة هناك كانت مخالفة تماما لحياته البدوية البسيطة.

هواري: صديق يونس من جنان جاتو ، كانا يصطادان العصافير لبيعها ،لكن يونس يلقى رفضا من طرف أبيه.

جرمان: زوجة عم يونس المرأة التي ربته و كأنه ابنها و لم يكن لها أولاد، امرأة حنونة و قد وصفت في الرواية **"صهباء في الأربعين من عمرها جميلة بوجه دائري و عينين كبيرتين خضراوين"**[1].

جان كريستوف : من أصدقاء يونس ، كان رفيق دربه، وصف في الرواية " **أشقر مثل حزمة تبن، وعلى شفتيه ابتسامة خاطب أبدي؛ كانت أغلبية فتيات ريو صالا دو يهمن به .ولكنه لزم حدّه منذ أن رضيت إيزابيل روسيليو أن تتخذه خطيبا "مؤقتا لها ."**[2]، بعدها يقطع علاقته بإيزابيل

---

[1] المصدر نفسه ،ص 50.

[2] المصدر نفسه ، ص100.

ويحاول التقرب من إيميلي لكن بعد أن يكتشف حبها ليونس يرحل غاضبا و يخاصم يونس إلى بعد 45 سنة فيستعيدان صداقتهما من جديد.

إيزابيل : وهي حفيدة الجد روسيليو أغنى رجل في ريو صالادو كانت صديقة يونس من الطفولة و قد وصفها الكاتب "**طفلة جميلة نوعا ما، بعينين كبيرتين زرقاوين وشعر طويل يتدلى على ظهرها .**"[1] و لكنها تركته عندما علمت أنه عربي،ثم تصبح خطيبة لجان كريستوف و يتزوج بها في الأخير.

سيمون: صديق آخر ليونس، " قصير القامة، يميل إلى السمنة قليلا، وحماقات لا حصر لها .إنه فتى بشوش، متحرّر من الأوهام بسبب إخفاقاته العاطفية، ولكنه حبّوب عندما يبذل قليلا من الجهد"[2]، كان أطيب شخص من بين أصدقائه أعجب هو الآخر بإيميلي و يصبح شريك السيدة كازيناف والدة إيميلي في تصميم الملابس ،وتقترح عليه الزواج بابنتها فيتزوجان و ينجبان طفلا بعدها يموت مقتولا في الأخير.

أندري : من أصدقاء يونس كذلك ،و قد وصفه الكاتب :" **الملقب بدادي، نسخة من أبيه،الصارم جيم جيميناز صوزا الذي يملك أحد أهم مزرعة في المنطقة .كان أندري نوعا من الطاغية العادي، مستبدا مع عماله، ولكنه لطيف مع أصدقائه .طفل مدلّل، عادة ما يتلفظ ببذاءات لا يقدّر أبعادها".** [3] كان مستبدا و عنيفا خاصة مع جلول الذي كان خادما عندهم لأنه كان عربيا.و لكنه كان حذرا في تعامله مع يونس فقد كان من أقرب أصدقائه.

---

[1] المصدر نفسه،ص88.

[2] المصدر نفسه،ص100.

[3] المصدر نفسه،ص101.

فابريس اسكاماروني : من أصدقاء يونس و جان كريستوف و أندري أيضا ،" **فتى رائع، القلب في اليد والرأس في الغيوم؛ كان يطمح ليصبح روائيا**"[1]، و كان صديق ايميلي المقرب و لكنه رحل للعيش في وهران و بعدها أصبح صحفيا و يتزوج امرأة أكبر منه بسنتين.

العم ماحي: عم يونس و هو صيدلي بالمدينة رجل مثقف تولى تربية يونس وصفه الكاتب " **كان رجل طويل القامة ونحيف يخط على دفتر خلف المِصرَف، مُتحزِّما في بدلة من ثلاث قطع، وطربوش أحمر على رأسه الأشقر .له عينان زرقاوان، ووجه رقيق الخطوط تتوسطه حاشية شارب زادت من إضعاف الشق الذي يخط فمه" .** [2]

إيميلي : الفتاة الفرنسية البديعة ، أحبها يونس تعرف عليها عندما كان صغيرا كانت تأخذ حقنا عند زوجة عمه بعدها انقطعت أخبارها فتظهر بعد سنوات لتقتحم حياته بعد أن تكون والدتها قبل ذلك ، السيدة كازيناف قد استدرجته إلى فراشها،وعندما تكتشف غرام ابنتها المتنامي، تلزمه بأن يتعهد لها بأغلظ الإيمان بأن يشجعها و يبادلها الحب ، و في الوقت الذي كان أصدقاؤه يتهافتون عليها،و يخاصمه جان كريستوف خصاما أبديا لما اكتشف ولعها به ، و أخيرا يتزوجها سيمون و ينجب منها ولدا ، ثم يموت عنها ، حيث كان يونس هو يصارع حبا طاغيا مجنونا لها ، و كانت هي تشقى بحبها المستحيل له شقاء مضنيا لا قرار له،و لم يزد تعهده لوالدتها و السر الذي يخفيه عنها إلا ولعا و تعلقا و جنونا .

أما الشخصيات الثانوية فتمثلت فيما يلي:

---

[1] المصدر نفسه ،ص100.

[2] المصدر نفسه ،ص17.

القايد : رجل "**بهيئة سلطان، مُتدثرا أفخَم الملابس، لحيته محلقة بعناية وصدر سترته مرصّع بالميداليات .إنه القاَيد، محاطا بحرسه الخاص**". [1] تسلل هو و أعوانه إلى حقل عيسى المثقل بالديون و أضرموا النار فيه مما يضطره إلى بيعها بثمن بخس إليه.

التاجر : رجل من سكان القرية،" **قصير القامة، جاف البَشرة، بعيني جرذ لاصقتين في عمق وجه مبرقش ببثور سوداء**"[2] أتى إلى عيسى ليبيع له عربته و بغله لأنه كان محتاجا للنقود في المدينة، قدم له المساعدة لأنه ساعده فيما مضى.

بليس :السمسار ،رجل من أصحاب أكل الجيف قصير القامة ، ساعد عائلة يونس في إيجاد منزل يأويهم عن طريق العم ماحي .

بدَرة:من نساء ساحة الفناء الذي يسكن فيه يونس في جنان جاتو و قد وصفها الكاتب " **الأمازونية الضخمة، التي تموت في قص الحكايات الفاحشة .كانت جرعة الأوكسجين التي تبهجنا .كانت فجاجة أقوالها تحرج أمي، ولكن الأخريات كن ّشغوفات بسماع حكاياتها .كانت بدرة أما لخمسة أطفال ومراهقين صعبي المراس.في المرة الأولى، تزّوجت راعي أغنام أبله،يكاد يكون متأخرا عقليا، تقول عنه بأنه مسلح كالحمار ولكنه لا يعرف شيئا عن شؤون الحياة الزوجية**"[3]..

باتول :من نساء الحي و قد وصفها الكاتب " **نحيفة وخمرية مثل حبة قرنفلة، شابت وهي في الأربعين، وجهها مليء بالوُشوم، تنفجر ضاحكة قبل حتى أن تفتح بدرة فمها .زُوِّجت قسرا لشيخ في سنجدها، تدّعي أنّ لها قدرات خارقة– تقرأ في خطوط اليد وتفسِّر الأحلام .تأتي النساء من**

---

[1] المصدر نفسه ،ص11.

[2] المصدر نفسه ،ص21.

[3] المصدر نفسه ،ص 24.

الحي ومن أمكنة أخرى لاستشارتها .تقرأ لهن مستقبلهن مقابل بعض حبات بطاطا، قطعة نقدية أو علبة صابون .أما سكان الساحة فبالمجان"[1].

بَؤَة: وصفها الكاتب" **سمينة شقراء بصدر ضخم، يضربها زوجها السكير تقريبا كل ليلة .تحدّب رأسها من كثرة الضرب المبرّح الذي تتلقاه كل ليلة، ولم يبق لها من أسنان إلا القليل.عيبها أنها لا تنجب، مما يضاعف غيظ زوجها اتجاهها** "[2].

ألمورو : " **سجين سابق نجا من سبع عشرة سنة من الأشغال الشاقة .كان طويل القامة، شبه عملاق، بجبهة عريضة وأذرع هرقلية .يحمل الوشوم على كامل جسده وشريطا أسود فوق عينه المفقأة .على وجهه ندبة تمتد من الحاجب الأيمن إلى الذقن، تشق فمه إلى قسمين .كان "ألمورو "هو الرعب في أبشع أشكاله .حينما يعلن عن حضوره في مكان ما، تتوقف الأصوات فجأة وينسحب الناس خلسة مطأطئي الرؤوس" [3].**

فمن خلال دراستنا للرواية نجد أن شخصياتها تفاوتت من حيث الاستمرارية و الحضور فيونس رافق الحدث من بدايته إلى نهايته كذلك بعض الشخصيات كالأب عيسى و إيميلي و العم ماحي، جان كريستوف أندري ....الخ و بعض الشخصيات اقتسمت بعض مراحل الرواية، كما نجد شخصيات أخرى ثابتة غير متطورة مثل شخصيات ألمورو، الحانوتي ، بدرة باتول ....

1-3 المكان:

في رواية (فضل الليل على النهار) وظف الكاتب ياسمينة خضرا أماكن عديدة وهي:

---

[1] المصدر نفسه ،ص24.

[2] المصدر نفسه ،ص24.

[3] المصدر نفسه ،ص34.

الكوخ : و هو المكان الذي يقطن فيه عيسى و عائلته عندما كان في الريف ،مكان يدل على الفقر و البؤس الذي كانت تعاني منه هذه العائلة ، و لكن عاشوا فيه بسعادة.

القريـة: و هـي المكـان الـذي يعيش فيـه مجموعـة مـن النـاس و المكـان الـذي يعيش فيـه عيسـى و عائلته و قد وصفها الكاتب بقوله "**إنّها مكان مُقفر، مثيرة للحزن، بأكواخها الترابيـة الرازحـة تحت ثقل البؤس، بأزقتها الهلعة التـي لا تعرف أين تجري لإخفـاء قبحها .تقضم معزاة بضعة أشجار ضامرة، واقفة في عذابها كما المشانق.**"[1]، فقد صور لنا الكاتب هذه القرية التي يسودها الفقر و التشاؤم .

الخيمة : مكان في القرية " **لتاجر خضر، عبارة عن إسقالة مشكوك في أمرها، مصنوعة من أوتاد وقماش من الخيش، نصِّبت وسط قفار، كما لو أنّها انبثقت من هلوَسَة.**"[2]

جنـان جـاتو : و هو مكان استقرت فيه عائلة يونس بعد الهجرة من الريف و هو مكان الفقر و التشرد ،يصفها الراوي عبر عينيه الطفولتين البريئتين " **إلى اليوم، لا أستطيع منع نفسي من الرعشة كلما تذكرت هذه التجربة الصاعقة.لقد أوقف الحي الذي هَبطنا فيه وبضربة واحدة كل المغريات التي أبهرتني قبل ساعات قليلة فقط .كنا دائما في وهران، ولكننا كنا وراء الديكور . تركتْ المنازل الجميلة والشوارع المزهرة المكانَ لفوضى عارمة من الأكواخ القبيحة،والبراريك العفنة وخيم البدو المفتوحة للرياح ليل نهار.{...} مزبلة من الأكواخ والأجمات المتنوعة، الغاصة بالعربات المفكّكة والمتسوّلين والباعة المتجولين والحَمّارين المتخاصمين مع بهائمهم**

---

[1] المصدر نفسه ،ص08.

[2] المصدر نفسه ،ص 12.

وحاملي المياه والمشعوذين والأطفال بأسمال رثة؛ أدغال صلصالية مُحرقة، معبأة بالغبار والعفن." [1]

الحوش : و هو المكان الذي دل عليه السمسار عيسى ، أين تتكوم عائلات بأكملها ضائعة هاربة من المجاعة في غرف ضيقة " **حَوْش بمظهر إسطبل، قابعا في عمق شبه ثقب ذي روائح نتنة.**"[2]

البيت : بيت عيسى الجديد في جنان جاتو ، و قد صوره السارد بقوله" **غرفة عارية وبلا نافذة، أكبر بقليل من حجم قبر ولا تقل عنه كآبة .تنبعث منها روائح بول القطط والدجاج العفن والقيء .الجدران سوداء وتسيل رطوبة.."**[3]

كل هذه الأماكن كانت أمكنة تعبر عن الحياة المزرية و البائسة التي كان يعيشها عيسى و باقي السكان ،كانت تعبر عن الفقر و الشقاء الذي كانوا يعانون منه ،هذه الأماكن الشائهة التي انزوى فيها الأهالي ، هكذا كانت مقارنة بالأحياء الأوروبية الفاخرة ذات الشوارع الواسعة النظيفة ،فقد أصبح أهل الوطن الجزائري يعانون في صمت حيث سرقت إنسانيته و كرامته.

ريو صلادو: تشغل مدينة ريو صالادو حيزا مهما للأحداث، لأن معظم أحداث الرواية وقعت في هذه المدينة، مكان رائع و جميل ،كان مكان الأوروبيين، مكان اجتمعت فيه الهويات الأوروبية و اليهودية و الفرنسية ، وقد قال عنها الكاتب " **تلك القرية الاستعمارية الرائعة بأزقتها المخضوضرة و المنازل الفاخرة."**[4]

---

[1] المصدر نفسه،ص18 _19.

[2] المصدر نفسه،ص19.

[3] المصدر نفسه،ص19.

[4] المصدر نفسه،ص85.

مكان تسكنه الطبقات الراقية و الثرية المثقفة، فهو مركز الأحداث، وهو المكان الذي عاش فيه يونس مع عمه مراهقته و شبابه و حتى شيخوخته ،المكان الذي تعرف فيه على أصدقائه الأوروبيين ،حيث تغيرت حياته إلى الأفضل مع مغامراته العاطفية.

الصيدلية: محل بيع الأدوية كان لعمه ثم ورثه عنه بعد وفاته.

البحر: كان مكان التنزه و التسلية الذي كان يتردد إليه يونس مع أصدقائه.

الجزائر العاصمة: من الأماكن التي كان يرتاح لها يونس كان يحب الذهاب إليها و هناك درس الصيدلية كان مكانا يتمتع بجمال و بهاء.

الماخور: مكان يعج بالسكارى، تقام فيه الأعمال المخلة بالحياء، كان أصدقاء يونس يترددون إليه لكن هو كان محافظا.

مرسيليا : مدينة في فرنسا ذهب إليها يونس عندما كان يبحث عن إيميلي بعد رحيلها من الجزائر.

كل هذه الأماكن كانت شاهدة على كل الأحداث التي مرت مع يونس و عائلته و أصدقائه.

1-4 زمن الرواية :

تدور أحداث الرواية في الفترة الممتدة بين (1930 و 1962)، و هي المرحلة الزمنية المهمة من التاريخ الجزائري الحديث ، امتدت بين الحرب العالمية الثانية ثم الثورة التحريرية، حيث عصفت بالبلاد أحداث هامة غيرت خارطتها السياسية و السكانية أنذاك .فمن خلال الطفل القروي يونس الذي أطلقت عليه فيما بعد زوجة عمه اسم جوناس ،ينتقل بنا خضرا بين قرى الجزائر و مدنها كوهران و الجزائر العاصمة و الأحياء الفقيرة فيها كجنان جاتو انتهاء بريو صالادو ،حيث تتماشى الأحداث في إطار زمني متسلسل .

4-1 تقنيات الزمن :

يختلف الزمن السردي عن الزمن الطبيعي الذي يعتمد على تسلسل الأحداث حسب وقوعها،فالسارد في الزمن السردي لا يعتمد فيه على الترتيب في وقوع الأحداث فقد يبدأ في تقديم سرده من آخر الأحداث ثم يعود إلى أول حدث ،و يعتمد في ذلك على تقنيات سردية متعددة ، و دراسة الزمن في رواية (فضل الليل على النهار) تأتي من خلال تقنيات الاسترجاع و الاستباق و الإيقاع السردي وظفها الكاتب ياسمينة خضرا على النحو التالي:

1- الاسترجاع:

وهو إيراد حدث ما في الماضي لاستحضاره في الحاضر و ينتج عن ذلك انكسار التسلسل الزمني **ف"كل عودة للماضي تشكل،بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ،و يحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة** "[1]، و قد جسد "ياسمينة خضرا"هذه التقنية أي الاسترجاع في مواضع كثيرة نذكر منها مثلا :

<< لقد ساعدتني مرارا في السنوات الماضية>>. [2]"

هنا كان التاجر في حوار مع عيسى الذي ساعده عندما اشتدت عليه محنته عندما كان في طريقه إلى مدينة وهران .

و يظهر الاسترجاع أيضا في حديث السمسار مع عيسى و هو يدله على المكان الذي سيقطن فيه:

<< يجب السهر على عدم اقتراب الأطفال من البئر .لقد سقطت بداخلها طفلة صغيرة في السنة الماضية>>.[3]

---

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المرجع السابق ،ص121.

[2] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار ،المصدر السابق،ص13.

[3] المصدر نفسه،ص20.

تتواصل تقنية الاسترجاع في الرواية على لسان السارد مع الحدث حيث مرض العم ماحي ، و أدخل للمستشفى :

<<يومان بعد ذلك، وفيما كنت بقرب عمي، سمعت شخصا يناديني...>>[1]

و في الرواية نجد استرجاعا آخر :

<< فاستيقظ في اللحظة التي فتح عينيه، تعرفت عليه، برغم السنوات ونوائب الدهر هواري ...! إنه هواري، شريكي السابق، الذي علّمني فن التمويه وصيد العصافير، في جنان جاتو>>. [2] هنا يسترجع يونس ذكرياته مع صديقه من الطفولة في جنان جاتو عندما حضرت الجماعة المسلحة إلى منزله،و أرغموه أن يداوي قائدهم الذي تعرف عليه فيما بعد و هو هواري .

و في سياق آخر نجد السارد يسترجع جزء من ماضيه في المقطع التالي:

<< في تلك السنة، كان الصيف قائظا .وموسم قطف العنب رائعا>>[3]،و هي السنة التي بدأ فيها يونس بالتهرب من أصدقائه كي لا يلتقي بايميلي ، بعد أن حذرته السيدة كازيناف من التقرب إليها.

كما يظهر الاسترجاع أيضا في المقطع التالي :

<< في أوّل صباح لربيع 1954، طلب مني عمّي إخراج السيارة من المستودع.ارتدي بذلته الخضراء التي لم يلبسها منذ العشاء الذي أقامه على شرف مصالي الحاج ثلاث عشرة سنة قبل ذلك في وهران.>>[4].

و يظهر الاسترجاع أيضا في المقطع التالي:

---

[1] المصدر نفسه،ص131.

[2] المصدر نفسه،ص246.

[3] المصدر نفسه،ص172.

[4] المصدر نفسه،ص207-208.

«منذ أزيد من خمسة وأربعين سنة، جئت هنا لألتحق بشبح قدري، لأرقّع بعضا من أسماله؛ حاولت جبر انكساراته، علاج جروحه؛لأتصالح مع حظي الذي لامني على عدم الإمساك به في الوقت المناسب، ...»[1]

كانت هذه بعض الاسترجاعات التي وردت في الرواية ، و هي استذكارات لما مضى من أحداث مختلفة في مسيرة حياة يونس و عائلته و من رافقه الدرب من الأصدقاء و غيرهم.

4--2 الاستباق :

يعرف بأنه "**حكي شيء قبل وقوعه** "[2]، و قد ظهر الاستباق في الرواية في عدة مواضع نذكر منها ما ورد على لسان يونس و هو في حوار مع إيميلي عندما التقى بها لأول مرة مع زوجة عمه في الصيدلية فقد كانت تأتي إليها لأخذ حقنات عندما كانت مريضة :

<< سأقفل ثلاث عشرة سنة بعد ثلاثة أسابيع>>.

كذلك نجد الاستباق في اللحظة التي تذكر يونس عمه حين كان جالسا في مكتبه يقرأ دفاتره و اليوميات التي كتبها فتذكره حين قال:

<< أريد أن تفيد نصوصي الأجيال المقبلة ."قلت له في رغبة لمدحه" :ستخلدك هذه النصوص بعد وفاتك>>[3]**.** كما نجد بعض التنبؤات في اللحظة التي سقط فيها الاستعمار الفرنسي و بدؤوا بالرحيل من الوطن ، و هي اللحظة السارة ليونس و للشعب الجزائري أيضا تحت الأناشيد و الزغاريد و الاحتفال بعرس الاستقلال:

---

(1) المصدر نفسه،ص269-270.

(2) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)،المرجع السابق ،ص77.

(3) المصدر نفسه،ص256.

<<غدا اليوم الخامس من جويلية، سيكون للجزائر بطاقة هوية وراية ونشيدا وطنيين، وآلاف العلامات التي ينبغي إحياؤها من جديد>>. [1]

هذه كانت بعض الاستباقات التي وردت على لسان يونس .

3-4 الايقاع السردي :

وهي " التقنيات التي تقع في مستوى المدة من مستويات الزمن السردي، و التي يطلق عليها –أيضا – بحركات السرد، نظرا لارتباطها بقياس السرعة وهي أربع حركات سردية:اثنتان فيما يرتبط بتسريع السرد ، و أخريان فيما يرتبط بإبطائه "[2]، و هي :

تسريع السرد: و تقنيتاه هما : الحذف و الخلاصة .

الحذف:

و هو" **تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة ،طويلة أو قصيرة ،من زمن القصة و عدم التطرق لما جرى فيها من وقائع و أحداث"[3]**، و قد وظف الكاتب تقنية الحذف فيما ورد في بداية الرواية، لما حلت المصيبة على عيسى و عائلته حيث أضرمت النار على حقوله في قول الراوي :

<<قبل ثلاثة أيام من بداية الحصاد...>>[4].

كما جاء الحذف أيضا في المقطع التالي:

<<بعد أسبوع، جاء رجل يبحث عن أبي>>[5]، فقد حذف المدة الزمنية و هي الأسبوع قبل أن يأتي القايد إلى عيسى ليوقع على أوراق الأرض لأنه كان مديونا له .

كما يأتي الحذف في المقطع التالي:

---

[1] المصدر نفسه،ص267.

[2] آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المرجع السابق، ص121.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المرجع السابق،ص156.

[4] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق، ص10.

[5] المصدر نفسه،ص11.

<<مرت أسابيع .يضمر أبي على مرأى العين .أضحى سريع الغضب ويعثر في كل مرة على ذريعة ليفرغ غيظه على أمي .لا يضربها؛ يكتفي بالصراخ والتوبيخ، .....والضرب بيديه>>. [1] حذف المدة الزمنية و هي عدة أسابيع للدلالة على أن الأب عيسى كان دائما متذمرا و عصبيا من سوء حظه.

نجد أيضا :

<<رأيتها مرة أخرى بعد أيام قليلة في شارع ريو الرئيسي>>.[2]

و في قوله أيضا :

<<وخلال شهور وشهور ذرعت شوارع وهران جيئة وذهابا أملا في العثور على إيميلي>>. [3]

الخلاصة (التلخيص):

و تعني أن يقوم الراوي بتلخيص الأحداث الروائية الواقعة في عدة أيام أو شهور أو سنوات في مقاطع معدودات أو في صفحات قليلة، دون أن يخوض في ذكر تفاصيل الأشياء و الأقوال مما يمكنه تمثيله بالمعادلة الآتية:

التلخيص =زمن السرد< زمن الحكاية، و قد وظف الكاتب تقنية التلخيص في الرواية لأنها تتضمن أحداثا مساعدة لم يتم التركيز عليها فحاول تلخيصها، و نلمس هذه التقنية في الرواية من خلال بعض المقاطع نذكر منها ما ورد في بداية الرواية:

<<قَطَعنا أميالا لا نهائية دون أن نصادف أيّ كائن حيّ .خُيِّل إليّ أن القدر أفرغ المنطقة من سكانها عمدا كي يتفرغ لتعذيبنا .كان الدرب يسري أمامنا، منفكا، كئيبا...

---

[1] المصدر نفسه،ص26.

[2] المصدر نفسه،ص119.

[3] المصدر نفسه،ص234.

أخيرا عند نهاية الظهيرة، و قد صرعتنا الشمس لمحنا قطة سوداء بعيدة >>[1]

و هنا السارد لخص الفترة الزمنية التي قضوها في الطريق إلى غاية الظهيرة .

و في موضع آخر نجد قوله :

<<أفهمتني لوسات أنّ المصلين أسبا نيون، يحجون كل سنة في يوم" الصعود "ويتحملون هذا الامتحان الشاق كي يشكروا" العذراء "على إنقاذ مدينة وهران القديمة من وباء الكوليرا الذي أهلك آلاف العائلات في1849>>[2] .

كما يظهر التلخيص أيضا في قوله:

<<قام الجدّ روسيليو بتزويج أصغر أبنائه، فعاشت القرية سبعة أيام ولياٍل على وقع لآلات الموسيقية لفرقة مشهورة استقدمت من إسبانيا.>>[3]

هنا الكاتب لخص الفترة الزمنية التي عاشتها القرية في حفل زفاف ابن الجد روسيليو و هي سبعة أيام و ليال.

و هكذا فإن التلخيص والحذف يعمل دورا كبيرا في انجاز الوظيفة الأساسية و هي تسريع السرد ،فهذا النوع من الفن الإيجازي يحفظان للسرد تماسكه الضروري و يضيفان عليه بعدا جماليا.

إبطاء السرد: و تقنيتاه هما المشهد و الوقفة:

المشـهد: و هو" المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق....و على العموم فإن المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار ،المصدر السابق ،ص12.

[2] المصدر نفسه،ص77.

[3] المصدر نفسه،ص136.

الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف."[1] ونجدّ ذلك في مقاطع كثيرة و مختلفة في رواية" فضل الليل على النهار" عمد إليها الكاتب لتعطيل عملية السرد و تحويله إلى واقعية أكثر من غيره و التي تمثلت في الحوار الذي دار بين شخصيات هذه الرواية،و نجد ذلك في الحوار الذي دار بين عيسى و التاجر إذ قال له :

<<أخشى أن لا أجد شيئا ذا قيمة أمنحه لك، يا عيسي .لا تتصوّر أنني أستغل الوضع .لا يزور هذا القفار إلا قليل جدا من المسافرين، وفي غالب الأحيان تتكدسّ السلعة وتتعفن وتأكلها المزبلة.

-سأقتنع بما تعطيه لي.>>[2]

كما دار حوار بين العم ماحي و زوجته عندما أتى بيونس إلى منزله :

- اشتريت له بعض الملابس .عليك أن تكملي الباقي غدا.

- طّيب، سأهتم بالطفل .زبائنك ينتظرون.

-على حسب ما أرى، تريدينه لوحدك.>>[3]

كذلك نجد الحوار الذي دار بين يونس و إيميلي :

أنا لا أتهرّب منك...

-تكذب ...هناك من الأشياء من تخونك من الحركة الأولى .مهما أخفيت لعبتك،تظهر رغما عنك .سأكون مسرورة جدا إن استطعنا أن نجد لحظة للكلام .أنا متأكّدة أنه توجد أشياء كثيرة مشتركة، ألا تصدّقني؟

- ...

---

[1] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق،ص78.

[2] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار ،المصدر السابق ، ،ص13.

[3] المصدر نفسه،ص51.

-يمكن أن نتفق على موعد، إن أردت؟

-أنا مشغول جدا هذه الأيام.

-أريد أن أحدّثك عن موضوع يخصنا.

-ما هو هذا الموضوع؟

ليس هذا مكانه ولا وقته ...سأكون مبتهجة أن أستقبلك في بيتنا .يقع في درب المزار ...لن يستغرق الوقت مدّة طويلة، أعدك...>> . [1]

الوقفة:

و هي "توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية ،و يعطل حركتها."[2]

وقد ظهرت وقفات كثيرة في هذه الرواية من خلال توظيف الكاتب الكثير من المقاطع الوصفية ضمن أحداث الرواية فنجد مثلا وصف الكاتب للتاجر فيقول :

<< كان التاجر قصير القامة، جاف الَبشرة، بعيني جرذ لاصقتين في عمق وجه مبرقش ببثور سوداء يرتَدي ثوبا عربيا ممزقا فوق نِعال مشققة تنزلق منها أصابع بلا شكل.

كان صِداره البالي يجد صعوبة في إخفاء ضمور صدره الكبير .ترقَبنا تحت ظلخيمته البائسة، ويده تمسك عصا>>. [3]

كذلك نجد الوقفة أيضا في مشهد آخر:

<< فتحت لنا الباب امرأة صهباء، في الأربعين من عمرها .كانت جميلة، بوجه دائري وعينين كبيرتين خضراوين .حينما رأتني واقفا عند درج المدخل، ضمت يديها الملتصقتين إلى قلبها

---

[1] المصدر نفسه،ص181.

[2] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المرجع السابق،ص76.

[3] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق، ص12.

ويقيت واجمة بعض الوقت، بلا صوت، منذهلة .ثّم جرى بصرها يسأل بصر عمي، وتنفست الصعداء حينما أشار لها هذا الأخير بالإيجاب>>.[1]

لم يصف الكاتب الشخصيات فحسب بل أيضا وصف كل مكان ذهب إليه ،فمثلا عندما انتقل يونس إلى بيت العم ماحي لأول مرة :

<< إن منزل عمي يرتفع بطابق واحد، وبه حديقة صغيرة عند المدخل وممر قصير على الجانب تتدفق نبتة" الجهنّمية "على الجدار الواطئ الذي يقوم مقام السياج و تتدلى في الفراغ، مزّينة بأزهارها البنفسجية اللون .وفوق الشرفة، تتشابك أغصان الكروم إلى ما لا نهاية >>[2].

ومثال آخر لتقنية المشهد في الرواية : تصوير الكاتب لمنزل السيدة كازيناف :

<< يقع منزل كازيناف فوق مرتفع، على بعد ثلاثمائة مترا من القرية .منزل كبير ومصبوغ بالأبيض، يشرف على السهل الممتد جنوبا .على اليسار، كان الإسطبل فارغا، ومخربا قليلا، ولكن المنزل حافظ على أناقته كاملة .درب صغير يؤدي إليه،تحيطه أشجار الدوم .ينتصب السياج الحديدي المطّرق على جدار صغير من الحجر مقطع بعناية، يحاول كَرْمٌ معتَرش أن يلفه .على الواجهة المقوّسة فوق عمودين مبلطين يمكننا أن نقرأ حرف C منقوشا على الصخرة، وتحته تاريخ ، سنة1912 إنهاء أشغال البناء>>.[3]

---

[1] المصدر نفسه،ص50.

[2] المصدر نفسه،ص50.

[3] المصدر نفسه،ص121.

المبحث الثاني :معطيات السيناريو في النص الروائي

1- مشاهد من الفيلم و فقرات روائية :

المشهد الأول: نهار/خارجي-حقول-سنابل القمح

الصورة رقم (1)[1]

الصورة رقم (2)[2]

الصورة رقم (3) [3]

يبدأ المشهد بلقطة بعيدة و حركة كاميرا ثابتة و زاوية تصوير عادية، يظهر فيه المنزل الذي تسكن فيه عائلة يونس تحيط به أشجار و محاصيل زراعية ،و قد تم التصوير في هذا المشهد بلقطات مقربة و متوسطة تبرز للمشاهد بعض المشاكل الاجتماعية التي تعاني منها العائلة كمشاكل السكن و الفقر ، لتتحرك الكاميرا في حركة موازية تبرز حقول القمح و هي تتمايل ، بعدها يظهر الأب عيسى في لقطة قريبة و هو جالس على كومة من الحجر ينظر إلى حقوله و السعادة تغمر وجهه.

الفقرة الروائية المقتبس منها :

"كان أبي سعيدا.

لم أتصوّره قادرا على ذلك.

---

[1] الصورة (1): الكسندر أركادي، فيلم فضل الليل على النهار ،2012،3د .

[2] الصورة(2):المصدر نفسه ،3دو19ثا.

[3] الصورة (3):المصدر نفسه ،3دو56ثا.

أحيانا، تربكني سحنته المحررة من قلقه .كان مقرفصا على كومة من الحجر، ذراعاه حول ركبتيه، ينظر إلى الريح التي تعانق ضمور الأكواخ، تنحني فوقها، وتخضها بفظاظة .تتمايل حقول القمح مثل عُرُف آلاف الأحصنة تركض عبر السهل .إنها رؤية شبيهة بالتي يمنحها البحر حينما تخصبه أمواج متلاطمة .وكان أبي يبتسم .لا أتذكَّر أنني رأيته يبتسم."([1])

- المشهد الثاني: ليل/خارجي-حقول-سنابل القمح

الصورة رقم(4)[2]

الصورة رقم (5)[3]

الصورة رقم (6) [4]

في صورة قريبة يظهر الكلب وهو ينبح الذي حول سكون الليل إلى حالة من الذعر كسره صوته، و رافق هذا المشهد موسيقى مؤثرة على حالة الذعر الذي شهدته العائلة ، ثم يظهر يونس في لقطة متوسطة مع إضاءة خفيفة تظهر إضاءة النيران و هي رغبة لإبراز الحدث الليلي ،ثم يتجه نحو الباب ليرى هديرا من النار تلتهم الحقول،ويظهر عيسى في لقطة عامة ومن زاوية فوق الممثل وهو يجري نحو الحقول لإخماد النار برمي التراب لتظهر زوجته في لقطة بعيدة و هي تنظر إليه و هو يتخبط كانت ليلة يكتنفها السواد.

---

(1) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق ،ص07.

(2) الصورة (4):فيلم فضل الليل على النهار،6دو18ثا.

(3) الصورة (5):المصدر نفسه،6دو20ثا.

(4) الصورة (6):المصدر نفسه،6دو48ثا.

الفقرة الروائية:

"كان كلبنا ينبح، ينبح ...بدا لي كما لو أنّ الشمس انفصلت عن السماء وسقطت على أراضينا . كانت الساعة حوالي الثالثة صباحا، ومع ذلك أضيء كوخنا كما في وضح النهار .شدّت أّمي رأسها بيديها، مذهولة عند عتبة الباب{...}

ركضت نحو الحَوْش، فرأيت هديرا من النيران الهائجة تلتهم حقولنا؛ تصاعدت أنوارها إلى الذروة الخالية من أية نجمة حارسة.

كان أبي يتخبّط كالمجنون، بصدره العاري، الملّوث بلطخات سوداء، يَتصبّب عرقا. يَغطس دلوا صدئا في حوض مياه شرب الحيوانات، ينقض على الحريق، يختفي وسط النيران. فهمت أّمي أننا خسرنا كلّ شيء. "[1]

المشهد الثالث: نهار/خارجي-التوقيع على الأوراق

الصورة رقم (7)[2]

الصورة رقم (8)[3]

في لقطة بعيدة و حركة كاميرا ثابتة و زاوية تصوير عادية يظهر عيسى مع عائلته يستعدون للرحيل من القرية، بعدها ينتقل المخرج إلى لقطة متوسطة لعيسى و هو يوقع على الأوراق بعد أن تم ترحيلهم.

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، ص10.

[2] الصورة (7):فيلم فضل الليل على النهار،7دو2ثا.

[3] الصورة (8):المصدر نفسه،7دو16ثا.

الفقرة الروائية:

"أمر أبي بدمغ بصمات يده على الوثائق التي أسرع فرنسي ضامر وشاحب، يرتدي الأسود من الرأس إلى القدمين، بإخراجها من محفظته . لم يفكر أبي ولم يتردّد لحظة. وضع أصابعه بداخل إسفنج مبلل بالحبر.وطبعها على الأوراق". [1]

المشهد الرابع: نهار/خارجي –سوق جنان جاتو

الصورة رقم (9)[2] **الصورة رقم (10)[3]** **الصورة رقم (11)[4]**

تدور لقطات هذا المشهد في سوق جنان جاتو حيث تبدأ بلقطة عامة يظهر عيسى مع ابنه يونس لتتحرك الكاميرا في حركة تراكينغ لعيسى و هو يمشي و ينظر هنا و هناك ،بعدها يظهر في لقطة متوسطة يلوح بيده من أجل العمل لإفراغ الدقيق ، لينجح في الركوب.

الفقرة الروائية:

"في اليوم الموالي، قبل الفجر، عدنا، أبي وأنا، للبحث عن شغل .بعد مشي طويل وشاق، جذب ازدحام انتباهنا.

-ما هذا؟ سأل أبي متسوِّلا ملفوفا في أسماله.

-يبحثون عن أذرع لتفريغ شحنة باخرة في الميناء.

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار،ص11.

[2] الصورة (9):المصدر نفسه،12د و 46 ثا.

[3] الصورة (10):المصدر نفسه،13د و 19ثا.

[4] الصورة (11):المصدر نفسه،13د و31ثا.

اعتقد أبي أنه بصدد الإمساك بخيط الجنة .أمرني بانتظاره على شرفة مطعم عتيق وانقضّ وسط المجموعة .رأيته يُحَرّك ذراعيه شمالا ويمينا قبل أن يختفي داخل الحشد .حينما غادرت الشاحنة المعبأة بالقرويين، لم أجد أثرا لأبي؛ لقد نجح في الركوب معهم[1].

المشهد الخامس: نهار/خارجي-فناء المنزل

الصورة رقم (12)[2] **الصورة رقم (13)**[3] **الصورة رقم (14)**[4]

يبدأ المشهد بلقطة بعيدة يظهر يونس و هو متجه نحو بيتهم و هو يحمل قفص عصفور مع صديقه، يتقدم نحو والده ليريه النقود التي اكتسبها مع هواري في لقطة قريبة تظهر ملامح يونس وهو مسرور،و بلقطة متوسطة يظهر عيسى و ردة فعله الجنونية بعدم تقبله تلك النقود من يونس، أما من حيث الديكور ، فقد سمحت لنا بعض لقطات هذا المشهد بمعرفة ديكور الحوش تعيش فيه مجموعة من العائلات الفقيرة .

الفقرة الروائية :

"ذات مساء، انهار كل شيء في وقت كنت أفكّر أنني سأجعل أبي فخورا بي .انتظرت نهاية العشاء كي أخرج كنزي الصغير من مخبئه .ثّم مددت ثمار جهدي لوالدي بيد ترتعد من الانفعال . سألني بريب:

---

(1) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، ص11.

(2) الصورة (12):فيلم فضل الليل على النهار،15د و 36ثا.

(3) الصورة (13):المصدر نفسه،15د و 54ثا .

(4) الصورة (14):المصدر نفسه،16د و 32ثا.

-ما هذا؟

-لا أعرف الحساب ...إنها النقود التي ربحتها ببيع العصافير.

-أي عصافير؟

-عصافير ملوّنة جميلة .أقبض عليها بعيدان مبللة بالصمغ...

بفظاظة، أمسكني أبي من اليد كي يقاطعني .من جديد، لمعت عيناه ببريق جنوني. زيّف ارتجاف صوته حينما قال:

-افتَح أذنيك جيدا يا بني .أنا لست بحاجة إلى نقودك ولا إلى إمام يقرأ شهادة موتي.

تضاعفت قوة ضغطه كلما مطّ الوجع قسمات وجهي.

-أترى؟ ...إنني أوجعك .أحس بوجعك يسري بعروقي"[1]

المشهد السادس: نهار/خارجي-الصيدلية

الصورة رقم (15)[2]

الصورة رقم (16)[3]

الصورة رقم (17)[4]

يبدأ المشهد بلقطة متوسطة يظهر العم ماحي و هو يفتح باب الصيدلية من زاوية رؤية من اليسار إلى اليمين ، ينتقل المشهد إلى لقطة متوسطة لعيسى و أخيه يصور فيه الحوار الذي جرى بينهما أين تظهر ملامح وجه عيسى الحزينة الدالة على حالته السيئة و حزنه الشديد في لقطة قريبة ليترك ابنه لأخيه و يرحل،رافق هذا المشهد صوت يونس و هو يبكي و يصرخ عاليا :بابا ...بابا .

---

(1) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، ص38.

(2) الصورة (15):فيلم فضل الليل على النهار،17د و 52 ثا.

(3) الصورة (16):المصدر نفسه،18د و 05ثا.

(4) الصورة (17):المصدر نفسه،18د و 23ثا.

الفقرة الروائية:

"بعد يومين، أخذني أبي إلى صيدلية عمي .كان يرتعد مثل مصاب بالحمى، بعينين جاحظتين ولحية منطلقة. لم يغادر عمي مصرفه كي يقترب منا .إن زيارتنا الصباحية، في وقت يستعد التجار لرفع ستائر محلاتهم، لم توحِ له بشيء ذي بال .فكر بأنّ أبي قد جاء لأخذ ثأره من إهانة ذلك اليوم، وكم كان انشراحه كبيرا حينما سمعه يقول بصوت واهن:

-أنت عل حق، يا ماحي .ليس لابني أي مستقبل معي.

بقي عمي فاغر الفم. قرفص أبي أمامي .أوجعتني أصابعه حينما أخذني من كتفّي .حدّق في عينّي بقوة وقال:

-هذا من أجل مصلحتك يا ابني .أنا لا أهملك ولا أتنكر لك؛ أحاول فقط أن أمنح لك حظوظا أكبر في حياتك.

قّبلني على رأسي– سلوكيٌ خصّص للشيوخ المبجلين-، حاول أن يبتسم لي، فلم يتمكن، وقف وغادر العيادة بفظاظة، يكاد يجري، ربما لإخفاء دموعه عنّا". [1]

المشهد السابع: نهار/خارجي -المنزل

الصورة رقم (18)[2]

الصورة رقم (19)[3]

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار،ص49.

[2] الصورة (18):فيلم فضل الليل على النهار،18د و 56ثا.

[3] الصورة (19):المصدر نفسه،19د و 10ثا.

يظهر جليا تسلسل الأحداث ما بين الرواية و الفيلم،حيث صورت لقطات هذا المشهد في فضاء خارجي و المتمثل في منظر طبيعي للمكان الذي يعيش فيه العم ماحي ، فيظهر مع يونس في لقطة بعيدة و هما يدخلان المنزل يظهر مدخل المنزل كما صورته الرواية ثم ينادي زوجته إلى الباب فيعرفها بيونس لتظهر في لقطة متوسطة ملامح السرور البادية على وجهها بقدوم يونس إلى المنزل.

الفقرة الروائية:

"كان منزل عمي يرتفع بطابق واحد، وبه حديقة صغيرة عند المدخل وممر قصير على الجانب تتدفق نبتة" الجهنّمية "على الجدار الواطئ الذي يقوم مقام السياج و تتدلى في الفراغ، مزّينة بأزهارها البنفسجية اللون .وفوق الشرفة، تتشابك أغصان الكروم إلى ما لا نهاية. قال عمي وهو يدفع الباب الصغير:

-في الصيف، تتدلى عناقيد العنب في كل مكان .يكفي أن ترتفع قليلا على أطراف قدميك لتقطف منها ما تشاء.

تبرق عيناه بألف نار .يكاد يطير فرحا.

-سيطيب مقامك هنا يا ولدي.

فتحت لنا الباب امرأة صهباء، في الأربعين من عمرها .كانت جميلة، بوجه دائري وعينين كبيرتين خضراوين .حينما رأتني واقفا عند درج المدخل، ضمت يديها الملتصقتين إلى قلبها وبقيت واجمة بعض الوقت، بلا صوت، منذهلة .ثّم جرى بصرها يسأل بصر عمي، وتنفست الصعداء حينما أشار لها هذا الأخير بالإيجاب .قرفصت أمامي لتراني عن قرب وصاحت:

-ألهي، ما أجمله؟[1]

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار،ص50.

المشهد الثامن: نهار/داخلي -المنزل

الصورة رقم (20)[1]

الصورة رقم(21)[2]

و هذا المشهد تم تصويره في المنزل بلقطات مقربة و متوسطة يظهر يونس في لقطة متوسطة و هو جالس في المكتب تبدو عليه ملامح الحزن، كان منزعجا من رفاقه في المدرسة، و بلقطة متوسطة يظهر مع عمه و هما يتحدثان عما أزعجه في المدرسة ليفسر له ما كان يزعجه.

الفقرة الروائية:

"بعد عودتي إلى المنزل، ذهبت مباشرة إلى مكتب عمّي وسألته:

-هل صحيح أن العرب كسالى؟

تفاجأ عمي من عدوانية لهجتي حطّ الكتاب الذي كان يقرأه والتفت إلّي .إن ما أدركه في ملامح وجهي لطّف ردّ فعله .قال لي وهو يفتح ذراعيه:

-تعالى هنا يا ولدي...

-لا ...أريد أن أعرف إن كان هذا الكلام صَحيحا .هل العرب كسالى فعلا؟

مسك عمي ذقنه بين إبهامه وسبابته وهو يفترسني .الساعة حاسمة؛ من واجبه أن يقدم لي التفسيرات اللازمة .بعد أن فكّر، قابلني وقال:

---

(1) الصورة (20):فيلم فضل الليل على النهار،23د و 29ثا.

(2) الصورة (21):المصدر نفسه،24د و 12ثا.

-لسنا كسالى .نأخذ فقط الوقت لنعيش.."[1]

المشهد التاسع: نهار/داخلي-الغرفة

الصورة رقم (22)[2]

الصورة رقم (23)[3]

في لقطة متوسطة يظهر يونس في زيارة لأمه، ليظهر مع أخته زهرة في نفس المشهد في لقطة متوسطة ليعطيها الدمية التي اشتراها لها،و تنوع هذا المشهد بين اللقطات المتوسطة و القريبة وموسيقى حزينة و مؤثرة هذا لإثارة و لفت انتباه المشاهد مع الإحساس بالشفقة على والدة يونس و أخته زهرة .

الفقرة الروائية:

"ركضت نحوها، وارتميت فوقها .حزمتني بذراعيها وضمّتني إلى صدرها؛ كانت الضمّة رخوة . تحترق أّمي بالحمى. دفعتني برفق؛ ربما كان وزني يمنعها من التنفس .قالت:

-لماذا رجعت؟

أختي جالسة بقرب المائدة .لم أرها من الوهلة الأولى لأنها كانت صامتة ومنسحبة. تبصرني بعينيها الكبيرتين الفارغتين متسائلة أين تكون قد رأتني سابقا .تغّيبت لشهور قليلة وها هي لا تتذكرني .أختي لا تتكلم بعد .لا تشبه أقرانها الآخرين ويبدو أنها ترفض أن تكبر.

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار،ص66.

[2] الصورة (22):فيلم فضل الليل على النهار،26د و 20ثا.

[3] الصورة (23):المصدر نفسه،26دو 50ثا.

أخرجت من كيس صغير لعبة كنت اشتريتها من أجلها، وضعتها على المائدة .لم تأخذها أختي؛ اكتفت بالنظر إليها قبل أن تواصل تفرّسي .أخذت اللعبة ثانية– إنها دمية صغيرة من القماش - ووضعتها بين يديها .لم تنتبه لذلك" [1]

المشهد العاشر: نهار/داخلي –المدرسة

الصورة رقم (24)[2] **الصورة رقم (25)[3]** **الصورة رقم (26)[4]**

تم التركيز في هذا المشهد على شخصيات أخرى رئيسة في الفيلم و هم زملاء يونس في المدرسة ثم يظهر يونس مع ايزابيل في لقطة قريبة كانا يتشاجران تبدو ايزابيل غاضبة جدا ، بعدها يحوم حوله زملاؤه في المدرسة ليتلقى ضربا مبرحا من طرف جان كريستوف، وفي لقطة قريبة يظهر المعلم وهو يعاقب يونس لعدم اعترافه بمن قام بضربه .

الفقرة الروائية:

"لماذا؟ لماذا كذْبت علّيّ؟

-لم أكذب عليك أبدا.

-آه، نعم، لم تكذب؟ اسمك يونَس، أليس كذلك؟ يو نَس؟ ...لماذا إذًا تسمي نفسك جوناس؟

-جميع الناس ينادونني جوناس ...ماذا يغّير في الأمر؟

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار،ص61.

[2] الصورة (24):فيلم فضل الليل على النهار،41د و 59ثا.

[3] الصورة (25):المصدر نفسه،42د و 38ثا.

[4] الصورة (26):المصدر نفسه،43د و 03ثا.

صرخت بقوة كانَت تخنقها:

- يتغّير كل شيء.

كان وجهها المحتقن بالأسى يرتعد:

-نعم، يتغّير كل شيء.

ثّم وبعد أن استرجعت أنفاسها، قالت بلهجة قاطعة:

-لسنا من عالم واحد، سّيد يونس .وزرقة عينيك غير كافية{...}

_ إنني من عائلة روسيليو، هل نسيت؟ هل تتصورني متزوجة مع عربي؟ ...الموت أفضل... لقد قام جان كريستوف لامي بمشاجرتي في ساحة المدرسة وضربني ضربا مبّرحا خصيصا لينتقم لها{...} صعق المعلّم من توّرم وجهي، فأصْعَني إلى المصطبة وأمرني بأن أريه" المتوحش الصغير "الذي شوّهني بتلك الطريقة .ولأنه لم يتلقَ اعترافا من قبلي، أحرق أصابعي بمسطرته الحديدية". [1]

المشهد الحادي عشر : نهار /خارجي-قرب المنزل

الصورة رقم (27)[2]

الصورة رقم (28)[3]

الصورة رقم (29)[4]

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار،ص90-91.

[2] الصورة (27):فيلم فضل الليل على النهار،43د و 21ثا.

[3] الصورة (28):المصدر نفسه،44د.

[4] الصورة (29):المصدر نفسه،44د و 17ثا.

يظهر الاقتباس المتواصل من الرواية حيث يظهر يونس في لقطة بعيدة و من زاوية رؤية من اليمين إلى اليسار و هو يركب دراجته، فيظهر زملاؤه من المدرسة و هم يراقبونه من بعيد ،فيتبعونه لتتحرك الكاميرا في حركة تراكينغ لتصف يونس في لقطة قريبة تبدو عليه ملامح الخوف ،بعدها يظهر يونس مع جان كريستوف في لقطة قريبة هما يتحدثان كان جان خجولا مما فعله.

الفقرة الروائية:

"بعد أيام قليلة، وفيما كنت أتجوّل على طرف الكروم، قطع جان كريستوف لامي، برفقة صديقيه الدائمين سيمون بن يامين وفابريس اسْكاماروني، عبر الحقول للوصول إلّي. لم تكن هيأتهم عدوانية، ولكنني خفت .لا يأتون أبدا إلى هذا المكان، مفضلين من بعيد ضجيج الساحة العمومية وصيحات ميادين لعب كرة القدم .كان حضورهم إلى الضواحي مريبا {...} اقترب مني جان كريستوف بخطوة خجولة .كان مضطربا، بل ونادما، وتبدو كتفاه كما لو أنهما ترزحان تحت ثقل غير مرئي. مدّ لي العلبة بحركة لطيفة .قال لي:

-أطلب منك العفو{...}

-شكرا لك لأنك لمتبلِّغ عني.

في ذلك اليوم، ختمنا نحن الأربعة على أروع صداقة عشتها في حياتي "[1]

المشهد الثاني عشر: نهار /خارجي-الشاطىء

الصورة رقم (30)[2]

الصورة رقم (31)[3]

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق، ص 92-93.

[2] الصورة (30):فيلم فضل الليل على النهار،47د و48ثا.

[3] الصورة (31):المصدر نفسه،47د و 57ثا.

يظهر يونس في لقطة بعيدة هو يمشي على واجهة البحر لتنتقل زاوية النظر من الأعلى إلى الأسفل لتظهر سيدة و هي جالسة تحت واقية الشمس على رأسها قبعة واسعة إنها السيدة كازيناف.

الفقرة الروائية:

"تتأمل سّيدة وحيدة الأفق الأزرق، وهي جالسة تحت واقية شمس .تحمل على رأسها قّبعة واسعة، مزّينة بشرائط حمراء وعلى عينيها نظارات شمسية .يلتصق تبان السباحة الأبيض اللون على جسدها الُمسفَّع بالشمس مثل َبشرة ثانية{...}"[1].

المشهد الثالث عشر: نهار/داخلي-الصيدلية

الصورة رقم (32)[2]

الصورة رقم (33)[3]

هذا المشهد تم تصويره في الصيدلية لتظهر السيدة كازيناف في لقطة متوسطة و هي تدخل الصيدلية ، فتلقي التحية على يونس و في لقطة قريبة من نفس المشهد تظهر ملامح و موقفها و هي تتحدث مع يونس عن سبب مجيئها إليه طالبة منه أن يجلب لها الدواء إلى منزلها.

الفقرة الروائية:

" في نهاية الأسبوع، جاءت إلى صيدليتنا{...} .

-متشرفة بمعرفتك ...أتسكنين بعيدا؟

-خلف المقبرة اليهودية، المنزل المنزوي على درب المزار.

---

(1) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص117.

(2) الصورة (32)،فيلم فضل الليل على النهار،50د و 23ثا.

(3) الصورة (33)،المصدر نفسه،50د و 53ثا.

-أعرف المكان، سيّدتي ...لا يوجد أي مشكل .ستستلمين دواءك هذه الظهيرة، بين الثالثة والرابعة".[1]

المشهد الرابع عشر: نهار /خارجي-بوابة المنزل

الصورة رقم (34)[2]

الصورة رقم (35)[3]

بدأت لقطات هذا المشهد بلقطة بعيدة تبين فيها الصورة يونس و هو على دراجته لتتحرك الكاميرا في حركة تراكينغ و هو في طريقه إلى منزل السيدة كازيناف، وتظهر بوابة المنزل عند وصوله كما وصفها الروائي في الرواية،بعد أن يصل تراه السيدة كازيناف فتدخله إلى المنزل فيتبادلان الحديث .

الفقرة الروائية:

"تشبثت بالمقود، قميصي تنفخه الريح، وأنا أركض بسرعة جنونية .كنت أطير. استدرت المقبرة اليهودية، قطعت عبر بستان وسلكت الدرب المؤدي إلى المزار، وأنا أتزَعَج بين الحفرات.

يقع منزل كازيناف فوق مرتفع، على بعد ثلاثمائة مترا من القرية . منزل كبير ومصبوغ بالأبيض، يشرف على السهل الممتد جنوبا .على اليسار، كان الإسطبل فارغا، ومخربا قليلا،ولكن المنزل حافظ على أناقته كاملة .درب صغير يؤدي إليه، تحيطه أشجار الدوم .ينتصب السياج الحديدي المطّرق على جدار صغير من الحجر مقطع بعناية، يحاول كْرمُعتَرش أن يلفه .على الواجهة المقوّسة فوق عمودين مبلطين، يمكننا أن نقرأ حرف C منقوشا على الصخرة، وتحته

---

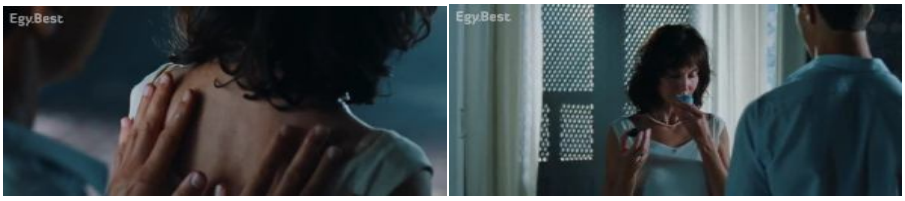
[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص120.

[2] الصورة (34)،ألكساندر أركادي فيلم فضل الليل على النهار،51د و56ثا.

[3] الصورة (35)،المصدر نفسه،52د و13ثا.

تاريخ 1912 ، سنة إنهاء أشغال البناء ترجّلت، تركت الدراجة عند مدخل الدار ودفعت السياج الذي صرّ بقوة .لا يوجد أحد في الفناء الصغير المزّين بفوارة ماء"([1]) .

المشهد الخامس عشر: نهار/داخلي-المنزل



الصورة رقم(36)[2] **الصورة رقم(37)[3]**

يظهر يونس مع السيدة كازيناف في لقطة متوسطة و هي تشم رائحة المرهم ،و في نفس المشهد تظهر السيدة كازيناف في لقطة قريبة يبرز المخرج يدي يونس و هي تلامس ظهرها و هو يضع لها المرهم .

الفقرة الروائية:

"إذا أردت سيّدتي، أستطيع ...أستطيع مسد كتفيك.

-هذا ما أنتظره منك السّيد جوناس.

لا أعرف لماذا فجأة، أوقف شيء ما هيبة الأماكن .ولكن لم يدم ذلك إلا طرفة عين.فعاد كل شيء إلى مكانه عندما حطّت عينيها ثانية علّي{...}

-هيا معي يا فتى.

دفعت باب المنزل ودعتني لمتابعتها إلى الداخل .تغطي ظليلة خفيفة الرواق .بدا ليكما لو أنني عشت هذه اللحظة سابقا، وأن الرواق الممتد أمامي ليس غريبا عني.هل حلمت بذلك أم أنا الذي بدأت أفقد خيط القصة؟ سبقتني السّيدة كازيناف.

---

(1) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق، ص121.

(2) الصورة (36)،المصدر نفسه،53د و 42ثا.

(3) الصورة (37):المصدر نفسه،54د و 02ثا.

في لحظة خاطفة، تداخلت مع قدري.صعدنا السلّم .تعثرت قدماي على أدراجه .تشبثت على الدرابزين، ولا أرى أمامي إلا تموّج جسدها، يتمايل قدّامي، مهيبا، ساحرا، كأنه غيروا قعي{...} انتشرت أصابعها على وجهي .أحسست بالجدار يلامس ظهري مثل حاجز يمنع كل هروب . السّيد جوناس؟ ...لفتني عيناها، وأوقعت بي فيلمح البصر .ذبت في نظرتها{...} عنَئذ، استسلمت لها كلية .دون أن أبذل أدنى جهد للمقاومة . سُورت بالوقوع في الفخ،محموما وراضيا، ومُنَهرا من استسلامي، فالتحمت مع اللسان الذي يبتلع لساني .بلطف لا نهائي، فكّت أزرار قميصي، تركتها تسقط في مكان ما...."[1].

المشهد السادس عشر : نهار /خارجي-حديقة المنزل

الصورة رقم (38)[2]

الصورة رقم(39)[3]

يتواصل تسلسل الأحداث ما بين الرواية و الفيلم ليظهر يونس مجددا على دراجته أمام منزل السيدة كازيناف في لقطة بعيدة ،و في لقطة أخرى من نفس المشهد يظهران في لقطة قريبة تبرز ملامح السيدة كازيناف الدالة على عدم رغبتها لهذه الزيارة .

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص121-122..

[2] الصورة (38):فيلم فضل الليل على النهار،1سا .

[3] الصورة (39):المصدر نفسه،1سا و 00د و 58ثا.

الفقرة الروائية:

" انتظرت أسبوعين قبل أن أتشجع وأعود إلى المنزل الأبيض الكبير في الدرب المؤدي إلى المزار{...} .تركت دراجتي بجانب السياج ودخلت الفناء ...وكانت هنا، مقرفصة تحت أجمة،مقص في اليد؛ كانت تعيد الحياة لحديقتها .وقفت وقالت:

- السّيد جوناس{...}

-مساء الخير، سّيدتي.

ابتسمت، واتسعت عيناها أوسع من الأفق.

-هل تريدني في حاجة ما، السيد جوناس؟

جعلني شيء ما في صوتها أخشى الأسوأ .قلت كاذبا:

-كنت مارا من هنا . فأردت أن أحييك{...}

-ألست بحاجة إلى ...فكّرت بأنّك ... ربّما ...أكيد أن هناك أشياء بحاجة إلى نقل أو تصليح؟...

-يوجد الخدم لمثل هذه الأشغال.

افتقرت إلى أعذار، فشعرت بنفسي أضحوكة، لمت نفسي بقسوة .....سحقتني بعينيها.

-السيد جوناس، لا ينبغي النزول عند الناس فجأة، هكذا، في ضربة رأس.

-فكّرت أنّ...

-لا ينبغي أنْ تفكّر بعشوائية{...}

-يجب أن تعرف هذا السيد جوناس :عند النساء، تحدث الأمور في الرأس .لا يكنّ مستعدات إلا عندما تنتظم الأمور في رؤوسهن .إنهن سّيدات عواطفهن." [1]

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص125-126.

المشهد السابع عشر: ليل/خارجي- ساحة قرب الحانة

الصورة رقم (40)[1]

الصورة رقم(41)[2]

فيهذا المشهد تنوعت اللقطات القريبة و المتوسطة لوصف بعض الأشخاص في حفل افتتاح حانة أندري في ريو صالادو، ثم تتحرك الكاميرا أماميا لوصف كل الحضور الرجال و النساء يقومون بالرقص و الغناء وبلقطة قريبة تركز الكاميرا على شابة جالسة في غاية الجمال جالسة على طاولة ، فيراها يونس و أصدقاؤه فيعجب بها بعدها يدعوها للرقص معه ليكتشف أنها ايميلي صديقة الطفولة ، و هذا المشهد يختلف كليا عما جاء في الرواية و لكنه تغيير إلى الأحسن.

الفقرة الروائية:

"كانت جالسة بمفردها، في طاولة منعزلة نوعا ما– وضعت على عجل لأنها لا تحوي بساطا ولا أواني-، تخفيها من حين لآخر حركة الراقصين الهائجة ...فهمت سبب هدوء سيمون، هو الذي يحوّل الحفلات الراقصة إلى سيرك يقطر ضحكا :كانت الفتاة ذات جمال يخنق الأنفاس.جسدها مُقوْلب في فستان حليباني، الشعر الأسود ملفوف في عُقْيصة، الابتسامة أخف من نفحة دخان، تتأمل الراقصين دون أن تراهم{....}

قال سيموت، لاهثا، مبهورا:

-أليست رائعة حقا؟

---

(1) الصورة (40):ألكساندر أركادي ،فيلم فضل الليل على النهار،1ساو 08د و 09ثا.

(2) الصورة (41):المصدر نفسه،1ساو 11د و 18ثا.

-إنها فاتنة{...}

لم يجد الوقت الكافي لمغادرة طاولتنا .توقفت سيارة عند مدخل الساحة، وقفت سيارة عند **مدخل الساحة، وقفت الفتاة واتجهت نحوها .رأيناها تتخذ مكانها بقرب السائق وارتعدنا جميعا، أربعتنا، عندما صفقت الباب خلفها".([1])**

المشهد الثامن عشر : نهار /داخلي-الكنيسة

الصورة رقم(43)[2]

الصورة رقم(44)[3]

الصورة رقم (45)[4]

تظهر السيدة كازيناف مع يونس في لقطة بعيدة و من زاوية نظر من اليسار إلى اليمين ليتبعها إلى الكنيسة ،كان قد جاء لرؤية ايميلي في المكتبة ، فتدعوه أن يتبعها للتحدث معه، ليظهرا في لقطة قريبة حيث تظهر ملامح وجه يونس وهو في حالة استياء فتطلب منه أن لا يلتقي بإيميلي بعد الآن .

الفقرة الروائية :

"أنا هنا من أجل إيميلي... بدت مثل كرة ممرغية تُفَرغ من هوائها فجأة .رأيت حلقها يتحرك ثم ابتلعت ريقها بتشنج .تنفست الصعداء بعد أن تخلصت من حمل ثقيل، كما انتابها شعور بأنها أعطت آخر طاقتها في معركة لم تبدأ بعد .قالت موضحة:

-إيميلي، ابنتي.

---

(1) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص148.

(2) الصورة(43):ألكساندر أركادي ،فيلم فضل الليل على النهار،1ساو20د و 05ثا.

(3) الصورة(44):المصدر نفسه،1سا و21دو 12ثا.

(4) الصورة(45):المصدر نفسه،1ساو22د و15ثا.

-فهمت .ولكن ما دخلي أنا بالموضوع، سّيدتي.....

-أنت مخطئة في الشخص، سّيدتي .أنا لا أقيم أية علاقة مع ابنتك{....}

-لم يحدث بيننا شيء، السّيدة كازيناف .إيميلي تحب فابريس، وفابريس من أعز أصدقائي .ولا يخطر ببالي أبدا أن أعكّر سعادته.

-أنت فتى عاقل .أظن أنه سبق وقلت لك هذا الكلام.

ضمت يديها حول أرنبة أنفها، دون أن يفارقني بصرها .بعد تأمل قصير، رفعت ذقنها:

-سأكون صريحة معك، السّيد جوناس ...أنت مسلم، مسلم مستقيم حسب معلوماتي، وأنا كاثوليكية .لقد رضخنا للحظة ضعف في حياة سابقة .أتمنى من المولى أن يغفر لنا زلتنا .إنها سقطة يتيمة، بلا مستقبل ...ومع ذلك يوجد ذنب لا يغتفر ولا يحتمل :زنى المحارم...! عندما تلفّظت بالكلمة، تلألأ شرر سُّم في عينيها.

-إنها من أبشع المعاصي.{....}

-أظن أنك لم تفهمني جيدا، السّيد جوناس .لا يهمني ماذا يدور في رأسك .أنت حّر بأن تتخيل ما تريد .أما ما أريده أنا هو أن تبقى بعيدا جدا عن ابنتي.

وستقسم لي الآن وفورا...

-سيدتي...

-أقسم لك!{...}" [1]

المشهد التاسع عشر : نهار /خارجي-الشاطئ

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص166-168.

الصورة رقم (46)[1]

الصورة رقم (47)[2]

في لقطة بعيدة يظهر جون كريستوف و إيميلي و هما يلهوان في البحر، ليظهر فابريس في لقطة متوسطة و هو يراقبهما كانت ملامح وجهه يبدو عليه استياؤه من رؤيتهما معا.

الفقرة الروائية:

"كنا في شاطئ تارغة ذات زوال يوم احد . يقفز المصطافون كما الجراد فوق الرمال الساخنة قبل أن يركضوا للارتماء في الماء {...} أما فابريس، فأبقى عينيه مفتوحتين على اتساعهما،{...} يحرس تماما مثل فريسة .شيء ما سيدقّ في الجوّ المكهرب ...ينظر إلى جان كريستوف وإيميلي يتقاذفان بباقات المياه وهما يضحكان، يتنافسان على من يبقى تحت الماء أطول مدّة ممكنة، ثم السباحة باتجاه عرض البحر إلى أن يكادا يختفيان عن الأنظار؛ ينظر إليهما ينقلبان وسط الأمواج{...}، ترفرف ابتسامة حزينة على شفتيه وتتلألأ عيناه من التساؤلات ...وحينما رآهما ينبثقان فجأة من تحت الماء ويمسكان بعضهما بعضا من الخصر."[3]

المشهد العشرون: ليل/خارجي-السينما

---

(1) الصورة (46):فيلم فضل الليل على النهار،1سا و 26دو 54ثا.

(2) الصورة (47):المصدر نفسه،1سا و 27د.

(3) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص173-174.

الصورة رقم (48)[1]

الصورة رقم (49)[2]

تظهر إيميلي مع جوناس أمام باب السينما في لقطة متوسطة لتنقل الكاميرا للمشاهد الحوار الذي جرى بين ايميلي و جوناس ليظهر بعدها جان كريستوف فينزعج لرؤيتهما معا حيث سمعها تقول له أنها تحبه فيغضب منهما ، بعدها يضربه ضربا مبرحا و يرحل في هذا المشهد حدث تغيير بسيط في مكان تواجدهم حيث كان التقاؤهم في الرواية في المكتبة .

الفقرة الروائية:

"كانت الصرخة بمثابة تفجير، وقد شلّتنا، إيميلي وأنا :كان جان كريستوف واقفا على عتبة الباب{....}

ارتعد على عتبة المكتبة، ساخطا، غير مصدِّق، مشمئزا، مردوما تحت السماء التي سقطت فوق رأسه، تقاسيم وجهه متشنِّجة، وفمه يهيج بغيظ عظيم .قال:

-مرحى! {...}

-ابق حيث أنت، جوناس ...لا تقترب مني إذا أردت أن لا أسحقك مثل ذبابة.

-إنه سوء فهم .أقسم لك أنه لا يوجد شيء بيني وبين إيميلي.

- اذهَب إلى الجحيم أيها{...}.!

(1) الصورة (48):فيلم فضل الليل على النهار،1ساو 36د و 29ثا.

(2) الصورة (49):المصدر نفسه،1ساو 36د و 31ثا.

انتابه هيجان رهيب، فانقضّ عليّ رفعني في اندفاعه وألصقني بسياج .كان يصرخ شاتما، فبللني بريقه .ضربني بعنف شديد إلى البطن .انقطع نفسي فوضعت ركبة على الأرض{...}ضربني بركلة في الخصر .وهرب صارخا:

-ألعنك ! ألعنك وألعن اليوم الذي وضعك في طريقي ! لا أريد أن أراك ولا أن أسمع صوتك إلى يوم الدين، يا منافق، يا حقير، يا جحود"[1]

المشهد الواحد والعشرون: ليل /خارجي-شارع

الصورة رقم (50)[2] **الصورة رقم (51)[3]** **الصورة رقم (52)[4]** **الصورة رقم (53)[5]**

تم تصوير هذا المشهد في ساحة الشارع الذي يسكن فيه يونس وفي لقطة بعيدة جدا و من زاوية رؤيا من الأعلى إلى الأسفل تظهر ايميلي و هي جالسة و هي تنتظره ،بعدها يظهر يونس معها في لقطة قريبة تبين الكاميرا الحديث الذي جرى بينهما عن قرار زواجها بسيمون بعدها تخبره أنها لو يقبل بها فقط و ستلغي الزواج و لكنه يرفض لتبرز ملامح وجهها في لقطة قريبة و هي غاضبة و حزينة ،بعدها تغادر لتتركه و ترحل .

الفقرة الروائية:

- "قل نعم...

---

(1) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق ،ص182.

(2) الصورة (50):فيلم فضل الليل على النهار،1سا و 56د و 17ثا.

(3) الصورة (51):المصدر نفسه،1سا و 56د و 44ثا.

(4) الصورة (52):المصدر نفسه،1سا و 58د و 37ثا.

(5) الصورة (53):المصدر نفسه،1سا و 58د و 40ثا.

لم أتلفظ بكلمة .ذُهلت، صُعقت، أصبت بخرس مرعب.

-لماذا لا تقول شيئا؟...

-بربّك، قل شيئا !تكلّم ...قل نعم، قل لا، ولكن لا تبقى هكذا ...ماذا حدث لك؟ هل فقدت صوتك؟ ...لا تعذّبني، قل شيئا، بربّ السماء!

ارتفع صوتها .لا تستقر في مكان .ترسل عيناها لهيبا مذعورا.

-ماذا ينبغي لي أن أفهم من صمتك، يونس؟ ماذا يعني سكوتك؟ أنني حمقاء؟ ...أنت وحش، أنت وحش...

ارتطمت قبضتاها على صدري، في سخط بائس.

-لا تملك مثقال ذرة من الإنسانية، يونس .أنت أسوأ شيء حدث لي في حياتي.

ضربتني في وجهي، هزّت كتفيّ وهي تصرخ كي تغطي شهيقها .ذُهلت ولم أعرف ماذا أقول . خجلت لما أسبب لها من عذاب، كما خجلت لكوني لست إلا فزاعة مغروسة وسط العيادة.

-ألعنك، يونس .لن أغفر لك أبدا، أبدا... وهربت."([1])

المشهد الثاني والعشرين: ليل/خارجي-المستشفى

الصورة رقم **(54)**[2]

الصورة رقم **(55)**[3]

الصورة رقم **(56)**[4]

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابقً،ص199-200.

[2] الصورة (54):فيلم فضل الليل على النهار،2سا و00د و 45ثا.

[3] الصورة (55):المصدر نفسه،2سا و 01د و 41ثا.

[4] الصورة (56):المصدر نفسه،2سا و 03د و 05ثا.

يظهر يونس في لقطة قريبة بوجه عابس وهو يحمل سماعة الهاتف يتلقى خبرا عن اختفاء عمه في المستشفى،بعدها يبدأ الجميع في البحث عنه و يظهر يونس مع العم ماحي في لقطة متوسطة و حركة كاميرا ثابتة و زاوية تصوير عادية يطلب منه أن يجلسه ،لتأتي مادلين فتجلس بجانبه بعدها يلفظ أنفاسه في حجرها و صاحب هذا المشهد موسيقى حزينة و مؤثرة .

الفقرة الروائية:

"بعد أسابيع، أسرّت لي جرمان بأنها خائفة عليه.لا يبدو عمّي أنّه مريض .واصل القراءة والكتابة، وتناول أكله معنا والخروج للتجوال في البساتين، غير أنه لا يكلّمنا .يحرّك رأسه، يبتسم أحيانا ليشكر جرمان{...}تضاعف شحوبه وحينما أمسك بمعصمي أحسست يده باردة، مجمّدة تقريبا.

-وددت لو أعرف أبناءك، يا ولدي .أكيد أنهم كانوا سيملئونني سعادة .لم يقفز

طفل على ركبتي أبدا.

تلألأت عيناه بالدموع.

- تزوّج، يونس .الحب وحده قادر على أن يثأر لنا من نوائب الدهر .تذكّر هذا جيدا :إذا أحبّتك امرأة، لا تحيد نجمة عن طريقك، تصبح محل عبودية كما الآلهة.

أحسَست بالبرد الذي يسري في جسده وينتقل إلى جسدي، يتسرّب عبر الارتعاشات التي تنطلق من معصمي وتتدحرج عبر كامل كياني .حدّثني عمّي طويلا؛ وكان كل قول له يزيده بعدا عن عالمنا .كان يستعد للرحيل .بكت جرمان،منهارة على طرف السرير .غطت شهقاتها أقوال عمّي . كانت ليلة غريبة، عميقة وغير واقعية، في آن واحد .في الخارج، عوى ذئب مثلما لم أسمَع بهيمة تعوي أبدا .طبعت أصابع عمّي على معصمي دمغة بنفسجية؛ مثل مكربة، منعت الدم من

السيلان؛ يكاد ذراعي يتجمّد{ ...} الأبدي جزء لا يتجزأ من الحياة التي نعيشها، إلا حينما قامت جرمان بإغلاق عيني زوجها وهي ترسم إشارة الصليب".[1]

المشهد الثالث و العشرين: ليل/داخلي-المنزل

الصورة رقم(57)[2]

الصورة رقم (58)[3]

تدور اغلب لقطات هذا المشهد في منزل يونس حيث يبدأ بلقطة قريبة و حركة كاميرا ثابتة تبين بعض من شباب الجماعة المسلحة و هم يجلبون جريحا و تزامنت لقطات هذا المشهد مع موسيقى و أصوات عالية من طرف جلول و جرمان اعتمدها المخرج لخلق حالة من الخوف و الغموض أمام المشاهد، هنا المشهد كما صورته الرواية لكن هناك حذف لبعض التفاصيل التي وردت في الرواية .

الفقرة الروائية:

"أربعة رجال يحاولون حمل جريح على نقالة مرتجلة .تعرّفت على جلول، خادم آندري السابق . يرتدي بذلة عسكرية بالية، على كتفه بندقية صيد رشاش وأحذية تقطر وحلا{...} أنت دكتور، أليس كذلك؟

-صيدلي...

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابقً،ص209.

[2] الصورة (57):فيلم فضل الليل على النهار،2ساو11دو26ثا.

[3] الصورة (58):المصدر نفسه،2ساو 11دو50ثا.

-لا يهمني .حياتك متعلقة بحياته .لم أقطع كل هذه المسافة الطويلة كي يلفظ أنفاسه هنا. مسكتني جرمان من الذراع.

-دعني أتفحّصه.

قال جلول:

-ها هو الكلام المعقول ."([1])

المشهد الرابع و العشرين: ليل/خارجي-المنزل

الصورة رقم (59)[2] **الصورة رقم (60)[3]** **الصورة رقم (61)[4]** **الصورة رقم (62)[5]**

بدأت لقطات هذا المشهد بلقطة قريبة يظهر يونس على شرفة المنزل مع مادلين ،فجأة يرى حريق بالجهة التي تسكن فيها إيميلي و سيمون فيذهب مسرعا بسيارته بعد أن يصل يجد النيران تلتهم كل المنزل سيارة سيمون كل شيء و يبدأ في البحث عنهم ،و تزامنت اللقطات مع موسيقى مثيرة و على أصوات النيران والناس يهرعون لإخمادها ، ثم بلقطة قريبة و من زاوية رؤية من اليسار إلى اليمين تبين فيه الصورة جثة سيمون ممدا على الأرض بعدها يقرفص يونس قرب جسد صديقه في وضع يرثى له وهنا تصرخ إيميلي بأن لا يلمسه بعدها يأتي كريمو منبثقا بندقيته نحوه لطرده من هناك.

الفقرة الروائية:

---

(1) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابقً،ص240-241.

(2) الصورة (59):فيلم فضل الليل على النهار،2سا 18د و 54ثا.

(3) الصورة (60):المصدر نفسه،2سا و 19د و 19ثا.

(4) الصورة (61):المصدر نفسه،2سا و 19د و 53ثا.

(5) الصورة (62):المصدر نفسه،2سا و 20د و40ثا.

"كان منزل عائلة كازيناف يشتعل نارا .يضيء حريق عملاق البساتين المجاورة. قطعت عبر المقبرة .كلما اقتربت من المكان، كلما أدركت أكثر هول الكارثة .التهمت النيران الطابق الأرضي وطفقت تتهجم على الطابق العلوي في هدير شره .تحترق سيارة سيمون في الفناء، ولكنني لا أرى ملمحا له ولا لإيميلي وسط الخراب{....}

كان هناك جسد ممدّد على العشب، منكب على بطنه، ذراعاه على شكل صليب؛ تسوطه أضواء النيران بين الحين والحين .شلت ركبتاي .أدركت أنني وحدي، وحدي تماما،{....}

قرفصت قرب جسد صديقي وأنا في وضع يرثى له .لم أكن متأكّدا من دقة حركاتي ولا صفاء أفكاري .انطلقت يدي من تلقاء نفسها لتنحط على ظهر الميت كما لو أنها تحاول إيقاظه ...

صرخ صوت في العتمة:

-لا تلمسه!

كانت إيميلي هناك، قابعة في ركن الإسطبل .بدا شحوب وجهها فوسفوريا .تشع عيناها بنار أوسع من النيران الهادرة خلف ظهري .شعرها مسترسل، حافية القدمين، ترتدي قميصا ليليا حريريا تعري جسمها {....}

-أمنعك_____ من وضع يدك عليه.

انبثق رجل مسلح ببندقية خلفها .إنه كريمو، سائق سيمون، عربي من وهران كان يشتغل في مطعم بالكورنيش ووظّفه صديقي قبل زواجه .انفصلت قامته الطويلة وسط الإسطبل فتقدّم نحوي بحذر. {...}

صرخت إيميلي:

-أخرج ! أتركنا لشقائنا ...اخفِ وجهك عني ...كريمو، أطرده([1])

---

[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص231/230.

المشهد الخامس والعشرين: نهار/خارجي-المقبرة

الصورة رقم (63)[1]

الصورة رقم (64)[2]

يبدأ المشهد بلقطة بعيدة تظهر إيزابيل و خلفها جان كريستوف و فابريس ،وكان المشهد كما صورته الرواية حيث تبدو في لقطة قريبة ملامح وجهها و الدموع تسيل من عينيها الدالة على شدة حزنها لفراق زوجها.

الفقرة الروائية:

" دُفن سيمون في المقبرة اليهودية .أصرّ جميع سكان القرية على حضور جنازته. تزاحم كثير من الناس لشدّ أزر إيميلي وابنها .كانت إيميلي بلباس أسود ووجهها تحت حجاب شفاف . أظهرت وقارا وعزّة نفس في حزنها .إلى جانبها، وقف أفراد عائلة بن يامين من ريو ومن مناطق أخرى خاشعين .كانت والدة سيمون منهارة جدا،{ ...}، وقف فابريس مع زوجته، يشدّ يدها صامتا .أما جان كريستوف، فانضّم إلى عشيرة روسيليو، بجانب إيزابيل .بقيت في الخلف تماما، في عمق المقبرة، كما لو أنني أقصيت عمدا"[(3)].

المشهد السادس والعشرين: نهار/خارجي-الحانة

[(1)] الصورة (63):فيلم فضل الليل على النهار،2سا و 21دو45ثا.

[(2)] الصورة (64):المصدر نفسه،2ساو21دو48ثا.

[(3)] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص231-232.

الصورة رقم (65)[1] الصورة رقم (66)[2] الصورة رقم (67)[3] الصورة رقم (68)[4]

يتواصل تسلسل الأحداث كما في الرواية حيث يظهر يونس في لقطة بعيدة و حكة كاميرا ثابتة،و هو متجه نحو حانة صديقه،فيظهر آندري في لقطة قريبة و هو يرش البنزين على الطاولات و الأرضية ،كان في حالة سيئة انتهت كل آماله و انتهى كل شيء ،فيخرج عود كبريت من جيبه فيرميه فوق الأرضية ، فتبدأ النيران تشتعل ، يمسكه يونس من مرفقه و يخرجه ،ثم يقفان مندهلان ثم يشغل سيارته فينطلق.

الفقرة الروائية :

"كان آندري صوزا وحيدا في حانته المفتوحة للريح من الجهات الأربعة، وسط الطاولات المكسّرة، والمصرف المشقق والمرايا المنجّمة .تلمع الأرضية بشظايا الزجاج وأفواه القارورات المهشّمة{...}.

خرج إلى الفناء يبحث عن جيركانات البنزين، رَشّ المصرف والطاولات والجدران والأرضية، حكّ عود كبريت وترك النيرات تنتشر داخل الصالة .أمسكته من مرفقه وأخرجته .وقف في الفناء وتابع منذهلا احتراق" السنايك "الذي شغف ببنائه وتسييره بحماس فياض لا مثيل له، ليتبخّر مع الدخان الصاعد في الليل الساكن.

عندما ابتلعت النيران السقف، التحق آندري بسيارته .دون أن ينطق بكلمة .دون أن يلقي نظرة باتجاهي .أشعل المحرّك، أرخى الفرامل وسار ببطء باتجاه مخرج القرية(5)".

المشهد السابع والعشرين : نهار/خارجي-الشوارع

---

(1) الصورة (65):فيلم فضل الليل على النهار،2ساو22دو10ثا.

(2) الصورة (66):المصدر نفسه،2سا و22دو20ثا.

(3) الصورة (67):المصدر نفسه،2سا و23دو17ثا.

(4) الصورة (68):المصدر نفسه،2سا و23دو28ثا.

(5) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص263-264.

الصورة رقم (69)[1]

الصورة رقم (70)[2]

في لقطة عامة تظهر الشوارع تحت الزغاريد و الأناشيد و رايات الأعلام الخضراء و البيضاء و احتفالا باليوم الذي لطالما انتظره الشعب الجزائري يظهر فرح النساء و الأطفال كما صورته الرواية.

الفقرة الروائية :

"مشيت في الشوارع المبتهجة، وسط الأناشيد والزغاريد، تحت الأعلام الخضراء والبيضاء ووسط ضجيج الحافلات المحتفلة بعرس الاستقلال .غدا اليوم الخامس من جويلية، سيكون للجزائر بطاقة هوية وراية ونشيدا وطنيين، وآلاف العلامات التي ينبغي إحياؤها من جديد .على الشرفات، تستسلم النساء للفرح وللبكاء.

يرقص الأطفال في الساحات العمومية، يهجمون على النصب التذكارية والفوارات وأعمدة مصابيح الإنارة العمومية وسقوف السيارت، يركضون وسط الشوارع كما الشلالات المتدفقة . يغطي صراخهم ضجيج المزامير والضوضاء والصفارات والخطابات؛ كانوا يمثلون الغد"([3])

المشهد التاسع و العشرين : نهار/خارجي-الشوارع

---

(1) الصورة (69):فيلم فضل الليل على النهار،2ساو24دو28ثا.

(2) الصورة (70):المصدر نفسه،2سا و24دو39ثا.

(3) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص267.

الصورة رقم (71)[1] الصورة رقم (72)[2] الصورة رقم (73)[3] الصورة رقم (74)[4]

صورت لقطات هذا المشهد في فضاء خارجي و هي الشوارع يبدأ بلقطة قريبة تتقدم جماعة من المسلحين نحو يونس يحضرونه إلى قائدهم ،ثم تتحرك الكاميرا لتبررجل بلباس عسكري و نظارات، إنه جلول صديقه،أصبح عقيدا في الجيش الوطني كان الفرح باد على وجهه فيأمر أحد الجنود ليجلبوا له جان كريستوف الذي كان في أحد سجونه بعدها يطلقون صراحه.

الفقرة الروائية:

"توقفت قرب جناح .أمر السائق حارسا بأن يخبر" الملازم "بوصول ضيفه.كانت ساحة الثكنة غاصة بالرجال يرتدون بذلا عسكرية، وبالشيوخ يلبسون عباءات والمدنيين {...}

فتح لي جلول ذراعيه عند مدخل البناية .إنه هو الملازم .يرتدي بذلة المظليين وقبعة أدغال ونظارات سوداء وبلا شرائط الرتبة .ضمّني إلى صدره حدّ الاختناق، قبل أن يبعدني عنه ليتفرّسني من الرأس إلى القدمين..... صرخ حارس لم أنتبه إلى وجوده.تحرّك الأسير بصعوبة، اتكأ على الجدار كي يقف .وجد مشاقة في الوقوف على ساقيه .حينما تقدّم نحو الخروج، قفز قلبي داخل صدري .إنه جان كريستوف ".'[5]

المشهد التاسع و العشرين :نهار/خارجي-مارسيليا

---

(1) الصورة (71):فيلم فضل الليل على النهار،2ساو25دو25ثا.

(2) الصورة (72):المصدر نفسه،2سا و25دو29ثا.

(3) الصورة (73):المصدر نفسه،2سا و25دو53ثا.

(4) الصورة (74):المصدر نفسه،2سا و26دو15ثا.

(5) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص275-276.

الصورة رقم (75)[1]

يظهر عجوز مع شخص يشبه سيمون في لقطة بعيدة إنه ميشال وهما يتجهان نحو السيارة فيطلب منه أن يصطحبه إلى قبر إيميلي ليزوره.

الفقرة الروائية:

"خلال لحظة، بدا لي أنني أرى عائدا من الآخرة .صورة سيمون، قصير القامة وبدين، بساقين معوجّتين قليلا وجبهة بدأت تتعرى .وهذه العيون، إلهي ! التي تتفرّسني، تتعرّف علّي .كيف استطاع أن يتعرّف علّي من بين جميع هؤلاء الناس بينما لم نلتقِ أبدا؟ وجّه لي ابتسامة صغيرة،{ ...}.

ميشال؟...

- هو بالذات والصفات، سيّد جوناس .مسرور أنا برؤيتك {...}

- طّيب .سيارتي بالموقف.

دعاني لمرافقته وهو يخلصني من حملي". [2]

المشهد الثلاثون: نهار/ خارجي –المقبرة

[1] الصورة (75):فيلم فضل الليل على النهار،2ساو31دو52ثا.

[2] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص276.

الصورة رقم (76)[1] الصورة رقم (77)[2] الصورة رقم (78)[3] الصورة رقم (79)[4]

يبدأ المشهد بلقطة بعيدة تظهر سيارة سيمون في المقبرة ، و بعدها تنتقل الكاميرا بلقطة قريبة يظهر يونس وهو أمام قبر ايميلي ،ثم يعطيه ميشال رسالة بعدها يفتحها كانت الزهرة التي دسها في كتاب ايميلي أزيد من سبعين سنة عندما كانت مادلين تعالجها بعدها يقرأ الرسالة التي كتبتها له ايميلي ،هنا يظهر تغيير في مكان قراءة الرسالة، حيث أنه في الرواية قرأها في الفندق الذي يقيم فيه.

الفقرة الروائية:

"برمجنا زيارة المقبرة غدا .اليوم، ينتظرك الجميع عندنا في البيت.

-يجب أن أذهب إلى المقبرة الآن، ما دام الليل لم يحن بعد .أنا مصرّ على هذا{...}

قادني مِشال عبر الممرات المرسومة جيدا؛ يصرّ خطوه على الحصى؛ لقد لحق به حزنه ثانية . توقف عند قبر من الغرانيت الأنتراسيتي، منقط بالأبيض، تزّينه مجموعة من باقات الأزهار الساطعة .نقرأ على الشاهد:

-*2008*.إيميلي بن يامين، المولودة كازيناف *1931* :.....

بعد ذلك، أخرجت من الجيب الداخلي لسترتي صرّة صغيرة من القطن، جذبتا لخيط لفتحها، أدخلت أصابعي المرتعدة وأخرجت بعض البتلات الجافة ونثرتها فوق القبر .إنه غبار الزهرة التي قطفتها من مزهرية منذ أزيد من سبعين سنة؛بقايا هذه الوردة التي دسستها في كتاب إيميلي بينما كانت جرمان تعالجها بحقنة في الغرفة الخلفية لصيدليتنا في ريو صالادو." [(5)]

المشهد الواحد الثلاثين: نهار/خارجي-المقبرة

---

(1) الصورة (76):ألكساندر أركادي ،فيلم فضل الليل على النهار، 2سا و 33دو25ثا.

(2) الصورة (77):المصدر نفسه،2سا و33دو48ثا.

(3) الصورة (78):المصدر نفسه،2سا و34دو07ثا.

(4) الصورة (79):المصدر نفسه،2سا و34دو35ثا.

(5) ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص277-279.

الصورة رقم (80)[1]

الصورة رقم (81)[2]

الصورة رقم (82)[3]

يظهر يونس في لقطة بعيدة بعد أن يسمع صوتا يخاطبه إنه جان كريستوف ،ينظر إليه مندهشا فيقترب منه في لقطة قريبة و حركة كاميرا ثابتة و زاوية تصوير عادية و هذا لوصف ملامح الاشتياق بعدها يضمان بعضهما البعض.

الفقرة الروائية:

"حتى سمعت صوتا آتيا من عمق لا أعرف ماذا:

-جوناس!

إنه جان كريستوف.

إنه هنا، خلف الخط الأصفر، ملفوفا في معطفه، الرأس شائب، المنكبان خفيظان، أشيخ من العالم{...}

ارتمينا في حضني بعضنا البعض .كما لو أن مغناطيسا قويا جذبنا .كنا أشبه بنهرين يتدفقان من جهتين متقاطبتين، يجنّ جميع عواطف الأرض{...}

-وريو؟ كيف حال ريو؟

-يمكنك أن تتأكد بنفسك.

-هل عفوا عني؟

-وأنت هل عفوت؟

---

(1) الصورة (80): فيلم فضل الليل على النهار 2سا و 35دو57ثا.

(2) الصورة (81):المصدر نفسه،2سا و36دو17ثا.

(3) الصورة (82):المصدر نفسه،2سا و36دو21ثا.

-أنا شخت، جوناس .لا أملك وسائل حقدي؛ يطيح بي أدنى غضب صغير.{...}

-إنني بانتظارك.

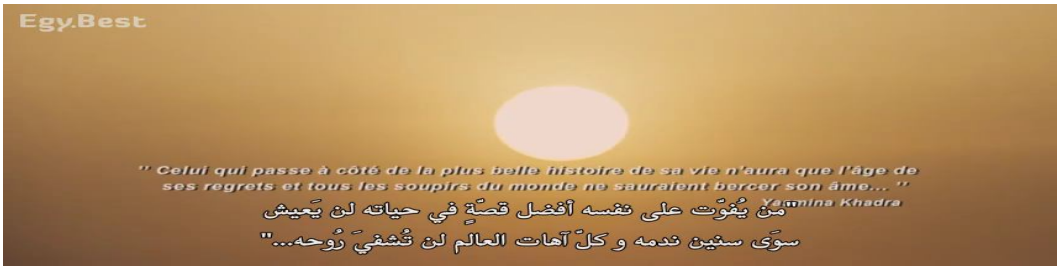
-سآتي، إنني أعدك.

ابتسم لي. أسرعت لألحق تأخري، يسبقني موظف الخطوط الجوية الجزائرية كي يفسح لي الطريق عبر الطابور، مررت بالسكانير، ثّم بشرطة الحدود . في اللحظة التي باشرت فيها المرور إلى المنطقة الحرّة، رفعت رأسي للمرة الأخيرة على ما أتركه خلفي ورأيتهم جميعا، العدد الكامل، الأموات والأحياء، واقفين مقابل الواجهة الزجاجية، وهم يحّيونني بإشارات الوداع".[1]

المشهد الثاني و الثلاثين:

هكذا كانت نهاية الفيلم مثلما جاءت في الرواية رآهم يونس جميعاواقفين الأحياء منهم و الأموات.

النهاية



[1] ياسمينة خضرا، رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص296.

المبحث الثالث: بين الرواية و الفيلم.

1-مقاربة مقارنية بين الرواية و الفيلم.

1 -الأحداث:

بعد التتبع التسلسلي لأحداث الرواية، و من جهة أخرى استخراج مشاهد الفيلم الواردة في الرواية و تحليلها، نجد أن أحداث الفيلم"**فضل الليل على النهار**" و موضوعه هو نفسه الذي ترويه الرواية، و المتمحور في سرد مراحل حياة « يونس » الذي نشا بين طائفة «الأقدام السوداء» و هم الأوروبيون الذين عاشوا في الجزائر زمن الاحتلال الفرنسي و السنوات القليلة التي أعقبته.

و رغم الاتفاق الكلي في لب و روح الموضوع، إلا أننا نلمس بعض التفاصيل المختلفة التي فيها تصرف و تغيير فيها.

-داخل الفيلم" **فضل الليل على النهار**" نلاحظ حذف بعض الأحداث التي جاءت بالعمل الأصلي «الرواية» وهي الأحداث التي وردت في بدايات الرواية ، و بالرغم من حذف هذه الأحداث لكن لم يؤثر ذلك بشكل كبير على سيرورتها و التسلسل المنطقي لها، و بالمقابل بالفيلم فإن هذه الأحداث تعتبر من الأحداث الثانوية التي يمكن الاستغناء عنها.

كذلك نجد الجزء الذي تناول فيه الكاتب" **ياسمينة خضرا** "أحداثا تاريخية ،لم يتطرق إليها المخرج ألكساندر أركادي كما يرى بعض النقاد مبررين ذلك بأهداف المخرج المولود بالجزائر1947، و الذي يعد من الأقدام السوداء ،أي المستوطنين الأوروبيين اللذين ولدوا أو سكنوا الجزائر خلال فترة الاستعمارية (**1830 - 1962**) إذ بدا الفيلم مدافعا و ممجدا للاستعمار.[1]

[1] ضاوية خليفة،السينما الجزائرية و الأدب ...قطيعة رغم دعوات التصالح،22:30،2020/04/26،الموقع: .http://doc.aljazeera.net

-لم ينقل المخرج الأحداث كما هي، بل اعتمد على حذف بعض التفاصيل أو الإضافة، فبعد تحليلنا لمشاهد الفيلم لاحظنا تغييرا على الأحداث المنقولة مثل ما ورد في(المشهد السابع) حيث حذفت التفاصيل التي وردت في الرواية عندما نهض يونس في الليل مرعوبا و اختبأ و بدأ عمه و زوجته بالبحث عنه .

كذلك في (المشهد التاسع)عندما زار يونس أمه ذهب لوحده أما في الرواية فقد اصطحبه عمه.

(المشهد الثالث عشر)عندما أتت السيدة كازيناف إلى يونس في الصيدلية كان لوحده أما في الرواية فقد كانت مادلين معه هناك.

كذلك المشهد (الثلاثون) هناك تغيير في الحدث في الرواية حيث أن يونس لم يذهب مباشرة للمقبرة كذلك قراءته للرسالة كان في الفندق ،أما في الفيلم فقد قرأها أمام قبر إيميلي ،أيضا لقاءه بجان كريستوف في الرواية كان ذلك في المطار.

-كذلك نجد تقديما و تأخيرا لبعض الأحداث مثل تقديم الحدث الذي جاء في المشهد(الثامن)عندما كان يونس مستاء من أحدهم في المدرسة عندما قال له أن العرب كسالى، فقد ورد هدا الحدث في الرواية بعد زيارة أمه الذي جاء في المشهد(التاسع) في الفيلم .

كذلك لاحظنا تقديم حدث موت سيمون في(المشهد الرابع والعشرين) فقد ورد هذا الحدث في الرواية قبل حدث مجيء الجماعة المسلحة مع جلول إلى منزل يونس الذي جاء في المشهد(الثالث و العشرين) في الفيلم.

2-الشخصيات :

بعد تحليلنا لبنية الشخصيات بالرواية، بالإضافة إلى مشاهدة الفيلم نصل إلى مجموعة من النتائج:

-وفق المخرج ألكساندر أركادي بنسبة كبيرة في اختياره لشخصيات الفيلم التي تجسد الوصف الخارجي من خلال الشكل ، و الداخلي من خلال التمثيل (سيمون ، إيميلي ، مادلين ،العم ماحي،عيسى .....) .

-حافظ المخرج على الشخصيات الرئيسة (العم ماحي ،ايميلي،جان كريستوف ،سيمون،وبعض الشخصيات الثانوية(القايد، بليس ..).

-وظف الشخصيات بالفيلم بنفس أسمائها التي قدمت بها في الرواية.

-حذف بعض الشخصيات الهامشية التي جاءت خاصة في بداية الرواية مثل(ألمورو، ساق الحطب ،التاجر) كنتيجة لحذف بعض الأحداث.

-توظيف اللقطات القريبة لتوضيح ملامح الشخصيات و نقلها للمشاهد بالصورة التي وضعها الكاتب.

3 المكان:

-اقتبس المخرج جل الأمكنة التي كانت في الرواية مثل المكان الذي كانت تسكن فيه عائلة يونس و هي القرية التي صورها الفيلم في بدايته كذلك بيتهم في جنان جاتو و المكان الذي كان يعيش فيه عمه و ريو صالادو أيضا ،شاطئ وهران .....

-و قد ساعد عنصر السرد الوصفي للأمكنة المخرج في تجسيد هذه البنية داخل الفيلم "**فضل الليل على النهار**" مثل المكان الذي يسكن فيه العم ماحي في جنان جاتو الذي نجح المخرج بتجسيده باعتماده على الوصف الدقيق للكاتب .

كذلك منزل السيدة كازيناف ،و غرفة يونس عند عمه في المدينة الأوروبية في المقطع التالي:

"**غرفتي ...تقع في عمق الرواق، أكبر مرّتين من تلك التي كنت أتقاسمها مع عائلتي في جنان جاتو يحتل سرير كبير الوسط، تحت الحراسة المشدّدة لطاولتين صغيرتين من الجهتين .لوحات معلّقة على الجدران، يصوّر بعضها مناظر رائعة، وعلى بعضها الآخر أشخاص في وضعيات خشوع، الأيدي مضمومة تحت الذقن والرأس مكلل بالذهب .فوق المدفأة الكبيرة، يوجد تمثال نحاسي لطفل بجناحين يقف على دكّة مربعة الشكل، يعلوه صليب.**"[1] المدرسة التي كان يدرس فيها يونس أيضا"" **كانت منشأة عادية، بأروقة بلا جاذبية وشجرتي دلب كبيرتين في الفناء**"[2].

-وظف المخرج اللقطات الشاملة (العامة) للتعريف بالمكان و توضيحه "يتم من خلالها التوضيح للمشاهد طبيعة المكان الذي تحدث فيه اللقطات الأكثر قربا "[3]، مثل المشهد الأول صورة رقم **(1)** لمنزل عيسى في القرية ،المشهد السابع الصورة رقم **(19)** منزل ماحي في جنان جاتو، المشهد الرابع عشر صورة رقم(**35 و 36)** منزل السيدة كازيناف.....

4 الزمن :

رغم أن زمن الفيلم ساعتين و أربعين دقيقة إلا أن المخرج وجد صعوبة في نقل زمن الرواية الذي امتد على **542** صفحة هذا ما يفسر حذفه لبعض أحداث الرواية أو التخلي عن تفاصيل مكملة للحدث.

إن البناء الزمني لفيلم "**فضل الليل على النهار**" يتكون من خمس مراحل تتمثل فيما يلي :

---

[1] ياسمينة خضرا ،رواية فضل الليل على النهار، المصدر السابق،ص53.

[2] المصدر نفسه ،ص64.

[3] عز الدين عطية،الدراما التلفزيونية مقوماتها و ضوابطها، المرجع السابق ،ص 426.

بداية الفيلم	المرحلة الثانية	المرحلة الثالثة	المرحلة الرابعة	نهاية الفيلم
1970	1939	1953	1962	2010

مخطط الإطار الزماني لأحداث "الفيلم فضل الليل على النهار".

و في الأخير نقول أن المخرج وفق في نقل الرواية إلى الفيلم رغم بعض الاختلافات سواء في حذف أو إضافة بعض الأحداث أو بالتقديم و التأخير و سواء في حذف بعض الشخصيات فهذا كله طبيعة تفرضها طبيعة السينما، فحتما« ستختلف النسخة الفيلمية دائما عن الأصل ، و إلا فما الدافع لأن يحول صانع الفيلم عملا إلى فيلم ،و لم نتوقع من المشاهدين مشاهدته إدا كانوا قد قرِؤوا الكتاب أو حضروا المسرحية ؟لابد أن تكون النسخة الفيلمية مختلفة و لكن أي اختلاف ؟ في الحالة المثالية، يجب أن تحافظ على جوهر العمل الأصلي، حتى و إن تغيرت تفاصيل الحبكة و الشخصيات أو حذفت، أو أضيفت تفاصيل و شخصيات جديدة، أو حتى حين تكون النهاية معاكسة لنهاية الأصل. و من جهة أخرى، يمكن للفيلم أن يتبع الأصل حرفيا و مع ذلك يفتقر إلى روحه». [1]

[1] ك.برنارد.ف.ديك،تشريح الأفلام،تر:محمد منير الأصبحي ،منشورات وزارة الثقافة ،المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية ،دمشق،2013،ط6،ص438.

خاتمة

تهدف دراستنا هذه للكشف عن العلاقة بين الرواية كنص سردي و بين الفيلم السينمائي ، و كيفية تحويل رواية أدبية إلى فيلم سينمائي باستخدام لغته الخاصة عن طريق الوسيط و هو السيناريو ، و الكشف عن التقنيات التي يستخدمها كل من الروائي و السيناريست في نصه باستخدام تقنيات خاصة، و طبعا لابد من عينة أجرينا البحث عليها و المتمثلة في فيلم "**فضل الليل على النهار**" المقتبس عن رواية بنفس العنوان لكاتبها" **ياسمينة خضرا** "و قد وصلنا إلى النتائج التالية:

- بدايات السينما كانت عند الغرب، كذلك قضية تحويل الروايات إلى أفلام سينمائية كانت بداياتها غربية بعدها دخلت السينما إلى البلدان العربية بداية من مصر إلى باقي الدول العربية.

- السينما زادت من شهرة الرواية ، كما أن الرواية أيضا ساهمت في إثراء السينما بمواضيعها المتعددة و استفادت من المتون الروائية المشهورة .

- لكل فن مميزاته الخاصة و تقنياته، فالرواية عمل أدبي أساسه اللغة المكتوبة على الورق و السارد فيها هو الكلمة، و الفيلم أيضا نص مكتوب و لكن مجسد على الشاشة بصورة مرئية و السارد هو الكاميرا.

-كلاهما يعتمدان على السرد و يلتقيان في عدة نقاط أهمها الحكي لأنه يجمع بين الجنسين معا في الوقت نفسه ، و كون السرد هو الذي يؤهل الرواية لتتحول إلى فيلم سينمائي.

-فيم يخص الشخصيات في الرواية تعيش في مخيلة القارئ يعطي لها صورة معينة، أما في الفيلم فهي تعاش بصريا و تصورها الكاميرا تصويرا دقيقا.

-أما الزمان و المكان فهما خاصيتان متشابهتان في كل من الرواية و الفيلم على حد سواء.

-عملية تحويل الروايات إلى أفلام عملية صعبة و شاقة ،و لكنها فن إبداعي جديد للرواية .

-كان فيلم" **فضل الليل على النهار** "هو نموذج بحثنا هذا المقتبس من رواية بنفس العنوان ل "**ياسمينة خضرا** "، هذا الفيلم الذي يحمل كل ما في الرواية من أمكنة و شخصيات و إن كانت بعض التغييرات خصوصا في الأحداث و ذلك لأهداف المخرج.

يمكن القول أن قضية تحويل الراويات إلى أفلام سينمائية من القضايا القليلة جدا في السينما الجزائرية ، مقارنة مع العدد الهائل للروايات الجزائرية التي صدرت منذ استقلال البلاد و قد تم اقتباس البعض منها إلى الشاشة الكبيرة وذلك راجع لغياب صناعة سينمائية في الجزائر،بينما تم اقتباس روايات ياسمينة خضرا و كتاب جزائريين آخرين في الخارج لأنه لا توجد صناعة سينمائية في الجزائر.

و في الأخير أردنا أن نقدم بحثا كاملا و شاملا، إلا أن الكمال في البحث شبه مستحيل، نكون قد أغفلنا جانبا من الدراسة لا محال.

ملاحق

الملحق رقم (1) ترجمة لسيرة الكاتب.

" ياسمينة خضرا Yasmina Khadhra ههو الاسم المستعار للكاتب االجزائري محمد مولسهول و لياسمينة هو اسم زوجته و خضرا هو اسم أمه ، ولد بتاريخ 10 يناير /كانون الأول 1955 بالقنادسة في ولاية بشار الجزائرية ،كان والده ضابطا في جيش التحرير الوطني أثناء الحرب ضد المستعمر الفرنسي ثم في صفوف الجيش الوطني الشعبي بعد استقلال الجزائر ووالدته بدوية ،و في عمر التاسعة التحق خضرا بمدرسة أشبال الثورة بتلمسان بالغرب الجزائري و هي مدرسة تديرها وزارة الدفاع الوطني و الدراسة تتكفل بها وزارة التربية والحياة فيها شبه عسكرية ،و تخرج منها متحصلا على البكالوريا سنة 1974 للالتحاق بالأكاديمية العسكرية لمختلف الأسلحة التي تخرج منها برتبة ملازم عام 1976 ثم التحق بالقوات المحمولة جوا . خلال فترة عمله في الجيش قام باصدار روايات موقعة باسمه الحقيقي عام 2000 وبعد 36 عاما من الخدمة يقرر ياسمينة خضرا اعتزال العسكرية و التفرغ للكتابة ،و استقر لاحقا مع أسرته في فرنسا.

في العام التالي نشر روايته «الكاتب» التي أفصح فيها عن هويته الحقيقية و تليها كتاب" دجال الكلمات "كتاب يبرر فيه مسيرته المهنية. و تبلغ شهرته حد العالمية حيث تترجم و تباع كتبه في 25 بلد حول العالم .تتطرق أفكار ياسمينة خضرا إلى مواضيع تهز أفكار الغربيين عن العالم العربي، حيث ينتقد الحماقات البشرية و ثقافات العنف.

ترعرع في مدينة وهران غرب الجزائر، و بها تغنى و كتب كتابين لحدهما يحمل عنوان "فضل الليل على النهار" 2008 "،و هو الكتاب الذي نال صدا واسعا في العالم ،و بيعت منه مليون نسخة في فرنسا وحدها.

-ويرى الأديب الجزائري أن كتابته باللغة الفرنسية سمحت له بالانتشار والتجول عبرا لعالم، لكنه يقول إنه لا يكتب مثل الفرنسيين وإنما يكتب بروح البدوي ابن الصحراء،وبروح الجزائري والعربي.

-كل كتابات ياسمينة خضرة باللغة الفرنسية وهي:

- آمين،1984

-حورية،1984

-بنت الجسر،1985

-القاهرة -خلية الموت،1986

-من الناحية الأخرى للمدينة،1988

- Le Privilège du phénix, 1989

-الجنون بالمبضع،1990

- معرض الأوباش،1993

- Moritouri 1997

-الربيع الوهم،1998

-أبيض مزدوج،1998

- Les Agneaux du Seigneur, 1998

-بماذا تحلم الدببة،1999

-الكاتب،2001

-دجال الكلمات،2002

-سنونو كابل،2002

- Cousine K, 2003

-حصة الموت،2004

" -زهرة البليدة"،2005

-صفارات النذار بغداد،2006

ومترجمة فضل الليل على النهار- "Ce que le jour doit à la nuit", 2008

" -آلهة الشدائد2010 "

-المعادلة الإفريقية،2011

- .الملائكة تموت من جراحنا2013

- .ماذا تنتظر القردة 2014

- .ليلة الرئيس الأخيرة 2015

- .ليس لها فانا رب يحميها 2016

-فضل السراب على الواحة 2017 الذي لم يترجم بعد إلى العربية.

الملحق رقم (2) ملخص الرواية

ملخص الرواية:

تروي لنا رواية "فضل الليل على النهار" قصة فتى اسمه يونس ،كان والده مزارعا بسيطا،راهن الأرض التي كانت أمله الوحيد ،و لما قرب موسم الحصاد و قبل ثلاثة أيام اشتعلت النيران في الزرع كله و هدا ليس صدفة ، لكن كي يتنازل عن البيت و الأرض ،ثم بعدها ترحل العائلة إلى وهران بالتحديد في مكان يسمى "جنان جاتو " على أمل أن تكون الحياة هناك أفضل ، و لكن تواجده بالمدينة كان صعبا مما كان يتخيله ، فيسرد لنا يونس هناك حياته بين انشغال الأب عيسى للبحث عن عمل و بين ما يحدث في الحوش الذي يسكنون فيه و بالضبط حديث النسوة مع أمه،، و يتعرف على صديق له اسمه هواري يقضي معه وقته في صيد العصافير .ثم بعد أن يرى الأب أن المشاكل بدأت تكبر أكثر و أكثر يأخذ يونس إلى أخيه ليتركه هناك على أمل أن تكون حياته أفضل.

كما يسرد لنا يونس كذلك حياته الجديدة مع عمه و زوجته جرمان الفرنسية التي كانت تناديه ب "جوناس" ،بعدها يختفي والده الذي أصبح سكيرا للأبد ،ثم يعتقل عمه ماحي لأسبوع ،ربما لآرائه السياسية ،و تسيء معاملته في السجن ، و عندما يعود للمنزل يصبح شخصا آخر و مضطربا ، ثم يقرر الرحيل و عائلته إلى "ريو صالادو".

و في" ريو صالادو" تبدأ قصة صداقة بينه و بين شبان فرنسيين تلازمه طول حياته ، و هناك يعجب بالمكان و يصف جماله الرائع ، و فيه تولد أيضا قصة حب له مع فتاة اسمها "إيميلي"، كانت تأتي كل أسبوع إلى جرمان لتحقنها ، و كان العم ماحي في هذه الفترة مضطربا و كثير القلق على نفسه ، ثم تختفي" ايميلي" و تظهر" إيزابيل" حفيدة الجد روسيليو و لكنها تقطع علاقتها معه بعد أن تعرف انه عربي .و تستمر الحياة في "ريو صالادو"فيتعرف على أصدقائه في

المدرسة و هم" جان كريستوف" و "فابريس اسكاماروني" و "سيمون بن يمين" و" اندري صوزا" فيصبحون أصدقاء لا يفترقون أبدا .بعدها يسرد اختفاء أم يونس و أخته بعد جريمة وقعت في "جنان جاتو "في منزلهم ، وتتواصل المغامرات بين الأصدقاء و ترددهم إلى الشاطئ لقضاء يومياتهم أين يتعرف يونس على سيدة مسنة أجنبية "كازيناف "يعجب بها فتغريه فيتقرب منها و لكن سرعان ما تبعده عنها بعد وقوعه في شباكها .

و في أحد الأيام تظهر" ايميلي" في الحانة و كانت ذات جمال رائع أعجب بها كل الأصدقاء و كان "سيمون" أكثر من أعجب بها و لكن يفوز"فابريس"بالخروج معها ، لكنها كانت معجبة بيونس و كانت تحاول الإيقاع به بنظراتها المتكررة ، بعدها تتدخل السيدة كازيناف بينهما لتحذره من عدم الاقتراب منها لأنها كانت على علاقة به سابقا ، مع العلم أنه لم يكن على علاقة بها ، و بعد دلك يحاول يونس أن يتجنب" ايميلي " ،بعدها يتقرب "جان كريستوف" من ايميلي فيستاء "فابريس" منهما فيغادر إلى مدينة وهران في أمل من "جان كريستوف "الارتباط بها بعدما قطع علاقته بإيزابيل ، بعدها يكتشف ولعها بيونس فيخاصمه خصاما أبديا ، فيرحل و يلتحق بالعسكرية ، و يقطع علاقته بكل أصدقائه و يغيب لفترة من دون أي خبر عنه.و لكن يراسلهم بعد مدة إلا يونس و يصبح "سيمون" على شراكة مع السيدة كازيناف لدار الخياطة ، بعدها تقترح عليه الارتباط بابنتها فيوافق ، و يحزن يونس بعدها تأتي إليه "ايميلي" تترجاه ليصارحها بحبه لها و أنها ستتخلى عن الزواج ب "سيمون "و لكنه يصمت و تحزن و ترحل غاضبة منه لتتزوج من سيمون .

تمر الأيام فيمرض العم ماحي فيوصي يونس بالزواج و رغبته الشديدة في رؤية الأحفاد و بعد مدة يتفاجأ يونس بخبر موت عمه ،و في تلك الفترة تبدأ نيران الحرب لتنتشر في المدن و القرى .

يعود جان كريستوف و يتزوج من إيزابيل و يرحل معها إلى وهران ،و يزداد توسع الحرب و القتل يوميا ، و هنا يقتل" سيمون" و تترمل "ايميلي" التي كان لها ولد منه اسمه "ميشال "فتغادر

بعد دلك إلى وهران ، يبحث عنها يونس و لكنها تصدمه برفضها له تؤنبه على ابتعاده عنها سابقا دون سبب ، بعدها تبدأ علاقة يونس مع أعضاء الجبهة التي تنظم ثورات لتحرير الجزائر ،فيوشي به كريمو ذات ليلة إلى الشرطة فيسجن و يقومون بتعذيبه ، ثم يفرج عن سبيله من طرف الجد روسيليو، بعدها تتوسع الثورة الجزائرية في كل أنحاء الوطن ، و تسيطر جبهة التحرير على الشوارع، بعدها يبدأ الاستعمار بالرحيل.

و في 04جويلية1962 يستعد الاستعمار للرحيل تحت زغاريد النساء و أعلام ترفرف في السماء إنه يوم الاستقلال.

بعدها يتلقى يونس رسالة من" أندري "عن مكان تواجد ايميلي فيتجه نحو مارسيليا فيتلقى رفضا منها، بعدها يعود إلى أرض الوطن و يواصل في مراسلتها لكن دون رد منها إلى أن يتلقى خبر موتها سنة 2008، فيذهب من جديد إلى مارسيليا و هناك يستقبله "ميشال" و يصطحبه إلى المقبرة لزيارة قبرها ،و يلتقي بأصدقائه" اندري""فابريس" ليسترجعوا ذكريات " ريو صالادو"، وزالت العداوة بينه و بين جان كريستوف و عادوا أصدقاء كما في السابق.

الملحق رقم(3) صورة لواجهة الرواية" فضل الليل على النهار "

ياسمينة خضرا
فضل الليل على النهار
رواية

الملحق رقم (4)

بطاقة فنية عن فيلم" فضل الليل على النهار:"

العنوان	فضل الليل على النهار
سنة الانتاج	2012
مدة الفيلم	2سا و 42د و25ثا
اللغة المستخدمة	اللغة الفرنسية
إخراج	الكساندر اركادي
تأليف	ياسمينة خضرا "فضل الليل على النهار"
سيناريو	الكساندر اركادي ودانيال سانت آمو

الملحق رقم (5)

المخرج ألكساندر أركادي :

ألكساندر أركادي جوان (Alexander Jean)

من مواليد 07أغسطس1978، بحي باب الواد في الجزائر العاصمة ،من عائلة يهودية (الأقدام السود) عاشت في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي ليغادرها عشية الاستقلال أين كان عمره لا يتجاوز أل 15 سنة.

مخرج سينمائي فرنسي اشتهر بعمله في مختلف أفلام الرعب.منتج أفلام و مخرج و كاتب سيناريو. تمحورت جل أفلامه حول معاناة الطائفة اليهودية عقب مغادرتها الجزائر بسبب حرب التحرير.و من أشهر أفلامه "الغفران الكبير" و "هناك في بلادي ".

كاتب السيناريو :دانيال سانت آمو.

كاتب و سيناريست فرنسي من أصول يهودية و من مواليد مدينة معسكر ، من فئة الأقدام السوداء من الأجانب الدين ولدوا و عاشو بالجزائر.

الملحق رقم :(6)

ملخص الفيلم:

فيلم "فضل الليل على النهار"لألكسندر أركادي و هو مقتبس من رواية ياسمينة خضرا و يروي هدا الفيلم حياة يونس محي الدين الذي يتقمص شخصيته عارض أزياء و الممثل الفرنسي فؤاد آيت عتو ابتداء من طفولته في الجزائر الثلاثينات من القرن الماضي .و قد تكفل بتربيته عمه الصيدلي في وهران بعد أن فقدت عائلته أراضيها .كبر يونس وسط شباب القرية الاستعمارية ريو صالادو(الملاح بمنطقة وهران)و لم يتمكن يونس الولد الخجول الذي انتزع من وسطه الريفي ليقيم في المدينة حيث أدخل المدرسة الفرنسية من إيجاد معالمه بين الشعب المستعمر الذي انحدر منه و الوسط الاستعماري الذي ينمو فيه.و مع مرور السنين يشاهد يونس الذي أصبح يدعى جوناس عاجزا أمام القمع الذي يتعرض له الجزائريون الدين يأتون من القرى المجاورة ليعملوا كخادمين لدى أترابه في ريو صالادو في الوقت الذي يلتقي بحبه الأول إيميلي (نورة انيزيدير) و قد أجج اندلاع الثورة التحريرية الصراع الداخلي الذي يعيشه يونس (جوناس) و جعل من الحب بينه و بين ايميلي و غداة الاستقلال يجد يونس نفسه وحيدا في القرية التي لم يغادرها دون أن ينسى ايميلي التي غادرت البلد و التي مازال يبحث عنها.

قائمة المصادر و المراجع

أولا : قائمة المصادر :

1- ياســـمينة خضـــرا، روايـــة فضـــل الليـــل علـــى النهـــار،تر:محمـــد ســـاري،مكتبة موقان،ديسمبر،2013.

2 –ألكسندر أركادي، فيلم فضل الليل على النهار ،2012.

ثانيا : المعاجم:

1-ابن منظور، لسان العرب، مادة (السرد)، دار الكتب العلمية، ط1، ج2، بيروت، لبنان، 1993.

2- أحمد كامل مرسي ،مجدي وهبة،معجم الفن السينمائي،وزارة الثقافة و الإعلام،الهيئة المصرية للكتاب ،1973.

3- مجدي وهبة، المهندس كامل، معجم المصطلحات العربية في اللغة و الأدب، ط 2 ،مكتبة لبنان، بيروت،1984 .

ثالثا: قائمة المراجع:

***المراجع العربية:**

1- آمنـــة يوســـف، تقنيـــات الســـرد النظريـــة والتطبيـــق، دار النشـــر والتوزيـــع، ســـوريا، ط1، 1997/2002.

2-أمين صالح، الوجه والظل في التمثيل السينمائي، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات،2002.

3-أيمن عبد الحليم نصار، إعداد البرامج الوثائقية مراجعة محمد جاسم فلحي، قسم الإعلام، جامعة عمر المختار، دار المناهج للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2007.

4- إبراهيم العريس، من الرواية إلى الشاشة، تاريخ الأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته، منشورات المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط1، 2010.

5-بغداد أحمد بلية، الترجمة بين سيميائية الرواية- الفيلم، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، دط، 2008.

6-بوعلي كحال، معجم المصطلحات السرد، عالم الكتب للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2002.

7-جان ألكسان، السينما في الوطن العربي، عالم المعرفة، ع51، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس 1982.

8-جميل حمداوي، كيف تكتب السيناريو السينمائي، دون معلومات نشر، ط1، سنة 2017.

9-حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990.

10-خلفة بن عيسى،الرواية و الرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1980.

11-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن- السرد- التبئير)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 1992.

12-سيزا قاسم ،بناء الرواية (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ) ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة ،2004.

13-شاكر عبد الحميد، عصر الصورة: السلبيات والايجابيات، عالم المعرفة، الكويت، 2005.

14-عبد القادر التلمساني، فنون السينما، الجزائر، المجلس الأعلى للثقافة، 2001.

15-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة،الكويت،1998.

16-عبد الله إبراهيم، موسوعة السرد العربي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

17-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان، ط1، بيروت، لبنان 2002.

18-مجموعة من المؤلفين: الرواية الجزائرية، مسارات وتجارب، المكتبة الوطنية الجزائرية،دون معلومات نشر.

19- محمد بوعزة ،تحليل النص السردي (تقنيات و مفاهيم) ،الدار العربية للعلوم الناشرون،ط1،الجزائر ،2010.

20_محمد عزام، شعرية الخطاب السردي، -دراسة- اتحاد كتاب العرب، دمشق، 2005.

21-مومن السميحي، حديث السينما، ج1، المغرب، دار سليكي، 2005.

22-يمنى العيد،في معرفة النص : دراسات في النقد الأدبي،ط 4 ،دار الآداب ، بيروت.

***المراجع المترجمة :**

1-أدريان برونل، سيناريو الفيلم السينمائي، تقنية الكتابة للسينما، ترجمة مصطفى محرم، دون معلومات نشر.

2- بارث رولان،مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص،ترجمة منذر عياشي ، ط1 ، مركز الإنماء الحضاري،1993 .

3-تيموثي كوريغان ،دليل موجز للكتابة عن الفيلم،تر:محمد منير الاصبحي،منشورات وزارة الثقافة -المؤسسة العامة للسينما الجمهورية العربية السورية -دمشق 2013.

4-جيرار جنيت ، خطاب الحكاية، (بحث في المنهج)، تر، محمد معتصم عبد الجليل الازدي، عمر حلي، البنية العامة للمطابع الأميرية، ط2، 1997.

5-دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، تر: احمد الحضري، القاهرة: دار الطناني للنشر والتوزيع، ط2،2010.

6-سيد فيلد، السيناريو: ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد 1989.

7-فرانك هارو، فن كتابة السيناريو :ترجمة رانيا قردامي ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، سوريا دمشق،2003.

8- ماري إلين أوبراين ،التمثيل السينمائي،تر:رياض عصمت ،وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق ،سوريا،2012.

9- ك.برنارد.ف.ديك،تشريح الأفلام،تر:محمد منير الأصبحي ،منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما في الجمهورية العربية السورية ،ط6،دمشق،2013.

10- ماري تيري جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تحت إدارة ميشيل ماري، تر: فائز بشور، د-ن.

رابعا:مذكرات التخرج:

1-بومسلوك خديجة، أفلمة الرواية في السينما الأمريكية، أطروحة دكتوراه، إشراف- د. جدي قدور، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجزائر 2016/2015.

2-جمال زيان، الرواية والسينما، دراسة في آليات تحويل الأعمال الروائية إلى أعمال سينمائية، ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجا، مذكرة ماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، المدرسة العليا للأساتذة، الجزائر 2012/2011.

3-سلوى بوراس ،النص الروائي من السرد إلى الصورة –دراسة في خصائص روايات آلان روب غرييه المفلمة، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة 2017/2016.

4-عز الدين عطية، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، الجامعة الإسلامية، غزة 2010.

5-قطاف سارة، إشراف. د/يحياوي، كتابة سيناريو الأفلام التاريخية، من خلال عينة من الأفلام الجزائرية، الثورية- الأفيون والعصا- دراسة تحليلية وصفية، كلية الإعلام والاتصال، 2013م/2014م.

6-مسعدي طيب، إشراف: د/ فرقاني، جازية، أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللص والكلاب- دراسة تطبيقية،جامعة وهران-الجزائر،2013-2014 .

خامسا:مقالات و مواقع الكترونية :

المجلات :

1-أمل منصور، سؤال الذات في زمن العولمة، تحليل سيميولوجي لفيلم بلوددياموند Blood Diamods، مشروع بحث نظرية القراءة وتطبيق مناهجها في مجالات الأدب والهندسة المعمارية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2007/2006.

2-محمد مدوار، من الرواية إلى السينما، قراءة في نماذج من روايات جزائرية، مجلة الدراسات الثقافية واللغوية والفنية، العدد05، فيفري 2019، جامعة خميس مليانة، الجزائر.

4- المواقع الالكترونية :

1-كريمة الإبراهيمي، الرواية والسينما، علاقة تكامل، السينما الجزائرية نموذجا، موقع الأساتذة والباحثين في اللغة العربية، http://arabeagreg.on.ma،2009/1430

2-ضاوية خليفة،السينما الجزائرية و الأدب ...قطيعة رغم دعوات التصالح،الموقع: http://doc.aljazeera.net.

3-عشاب آمنة، هوية السرد بين اللفظي والمرئي من خلال الفيلم الروائي ، الخطاب ،العدد 19 ، جامعة الشلف الجزائر، الموقع:https://search.emarefa.net/detail/BIM.629246 .

4- د.حسن المودن، جدل الجسد والكتابة في رواية "أشجار القيامة" للروائي الجزائري بشير مفتي: الخطاب،مج.2009،ع4،جامعة مولود معمري تزي وزو،الموقع:

https://search.emarefa.net/detail/BIM.629188

الفهرس

الإهداء .....

مقدمة..... أ

مدخل.....04

الفصل الأول: النص السردي و السيناريو.....13

المبحث الأول: النص السردي 15

1-ماهية النص السردي.....15

2-تقنيات النص السردي.....17

المبحث الثاني: النص السينمائي السيناريو.....26

1 مفهوم و نشأة السيناريو.....27

2-آليات و تقنيات السيناريو.....29

المبحث الثالث :أفلمة الرواية 43

1- مفهوم الأفلمة 43

2- الإنتقال من النص الروائي إلى النص السينمائي 45

3- الرواية الجزائرية و السينما 48

الفصل الثاني:" فضل الليل على النهار "من الرواية إلى الفيلم.....53

المبحث الأول: تقنيات السرد في نص الرواية 55

1- توظيف تقنيات السرد في الرواية 55

المبحث الثاني: معطيات السيناريو في النص الروائي 73

1-مشاهد من الفيلم و فقرات روائية 74

المبحث الثالث: بين الرواية والفيلم.....111

1- مقاربة مقارنية بين الرواية و الفيلم.....111

خاتمة 116

ملاحق.....119

قائمة المصادر و المراجع 131

فهرس المواضيع.....137