الجمهورية الجزائرية الشعبية الديمقراطية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانم

كلية العلوم الإجتماعية- قسم العلوم الإنسانية

شعبة علوم الإعلام والإتصال

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه الموسومة بـ:

الخطاب الروائي في الفيلم السينمائي الجزائري ريح الجنوب نموذجا

تخصص الإتصال، اللغة والتحليل النقدي لوسائل الإعلام

إعداد الطالبة:

خالف أمال

إشراف:

مالفي عبد القادر

أعضاء اللجنة المناقشة

أ د العربي بوعمامة	أستاذ تعليم عالي	جامعة مستغانم	رئيسا
أ د مالفي عبد القادر	أستاذ تعليم عالي	جامعة مستغانم	مقررا ومؤطرا
د رقاد حليمة	أستاذة محاضرة	جامعة مستغانم	مناقشا
د رايس علي إبتسام	أستاذة محاضرة	جامعة وهران1	مناقشا
د بغاليا أحمد	أستاذ محاضر	جامعة سعيدة	مناقشا

السنة الجامعية:

2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

1. إهـداء

إلى روح والدي رحمه الله

إلى والدتي أطال الله في عمرها

إلى زوجي و قرتي عيني.. زهرة وياسمين حفظهم الله

إلى بلحول، أمين، بن عيسى، حليمة، وكل أفراد العائلة

إلى الدكتور العراقي: الأستاذ نجم عبد خلف العيساوي

2. شكر وعرفان

الحمد لله وحده.. إذ هدانا لهذا ولولاه ما كنّا لنهتدي، والشكر له عزوجل لمنّه وكرمه، وفضله وعطائه.. ومن لايشكر الناس لايشكر الله.. أتقدم بخالص الشكر والتقدير للدكتور المشرف مالفي عبدالقادر الذي لم يبخل علينا بالنصائح والتوجيهات طيلة فترة إعداد هذه الأطروحة، فشكرا جزيلا أستاذي على سعة خاطرك وصبرك معنا.

كما أتوجه بالشكر إلى جميع أساتذة وموظفي قسم الإعلام والاتصال، وأخص بالذكر الدكتور بوعمامة العربي، وكل من أسهم من قريب أو بعيد، وكان عوناً لنا في إنجاز هذا البحث العلمي، دون أن أنسى الدكتورالعراقي الاستاذ نجم العيساوي مسؤول قسم الدراسات باتحاد الجامعات العربية بعمّان، والمخرج الجزائري حسين مزياني، والممثل الجزائري القدير بوعلام بناني، والممثل كمال عقيل، فلكم مني كل الشكر والتقدير.

ملخص الدراسة:

إنّ ظاهرة تحويل الخطابات الروائية لأفلام سينمائية لم تغب عن السينما الجزائرية وإن كانت قليلة، وجاءت في معظمها لتؤكد على قيم معينة، تمثل المجتمع أو أنها تمثل رؤية المخرج والمنتج، وكان من أبرز تلك التجارب هو عمل المخرج الجزائري محمد سليم رياض في انتاج فيلمه ريح الجنوب المأخوذ عن رواية بنفس العنوان للكاتب الجزائري عبدالحميد بن هدوقة.

لذا تأتي هذه الدراسة بهدف تقديم معالجة سيميائية وتحليل خطاب روائي في الفيلم السينمائي الجزائري "ريح الجنوب"، لغرض تأطير الحدود النظرية لعلاقة السينما بالأدب، والوقوف على مستوى العلاقة بين النسقين التعبيريين للرواية والفيلم.

اعتمدت الدراسة منهج التحليل السيميائي لدراسة الخطاب الروائي والفيلم السينمائي، وهو منهج نقدي معاصر معتمد في مقاربة الأنشطة البشرية بالتحليل، والتفكيك، والتركيب والتأويل، بهدف الوصول لأليات إنتاج المعنى، كما اعتمدت الدراسة المنهج المقارن بغية تحديد خصائص ومميزات كل من الخطاب الروائي والفيلم السينمائي، وإظهار أوجه الشبه والاختلاف بينهما، على مستوى المضمون والوظيفة التعبيرية. وتمثلت عينة الدراسة بفيلم "ريح الجنوب" للمخرج الجزائري محمد سليم رياض من خلال إختيار قصدي للمتتاليات التي جسدت القيمة الاجتماعية للمرأة والأرض التي شملها الفيلم.

وكانت من أبرز نتائج الدراسة؛ إن المخرج الجزائري محمد سليم رياض حافظ أثناء تحويل خطاب رواية ريح الجنوب للكاتب الجزائري عبدالحميد بن هدوقة إلى فيلم سينمائي، على الهيكل الذي بني عليه الخطاب من أبعاد الشخصيات، تسلسل الأحداث، العامة منها والثانوية، الإطار الزماني والمكاني.

كما بينت الدراسة أن المخرج أضاف مجموعة إضافات تتعلق بمحور الأرض ومحور المرأة فأعطى دلالات مغايرة لتلك التي وردت في الخطاب الروائي، إذ ركزّ على الأرض في ظل قانون تأميم الأراضي الذي جاء به نظام الحزب الواحد الإشتراكي في عهد الرئيس هواري بومدين، وعمل على ترسيخ مبادئ هذا المشروع من خلال الحوارات الذي أضافها،

كذلك ظهر من خلال النتائج أن المخرج سليم رياض كسى الخطاب الروائي طابعا سياسيا وابتعد عن روح الرواية وأعطاها بعدا آخر، فعمل على أن يكون الفيلم دعاية سياسية للنظام الإشتراكي السائد آنذاك وابتعد عن الطابع الاجتماعي للرواية

كلمات مفتاحية: الفيلم السينمائي؛ الخطاب الروائي؛ اللغة السينمائية؛ ريح الجنوب.

Résumé de l'étude

Le phénomène de l'adaptation du discours romanesque en films cinématographiques n'a pas disparu du cinéma algérien, bien que peu nombreux. La plupart d'entre eux sont venus affirmer certaines valeurs, qui représentent la société, ou la vision du réalisateur et du producteur du film. L'une des expériences les plus marquantes a été celle du réalisateur algérien Mohamed Salim Riadh, lors de la production de son film Vent du Sud (*Rih El Djanub*), tiré d'un roman portant le même titre, de l'écrivain Abdelhamid Benhadouga.

Cette étude tend à fournir un traitement sémiotique et une analyse du discours romanesque pour le film cinématographique algérien Vent du Sud (*Rih El Djanub*), afin de déterminer les limites théoriques des liens entre le cinéma et la littérature, et voir le niveau du lien entre les deux modes d'expression du roman et du film.

L'étude a adopté la méthode de l'analyse sémiotique afin d'étudier le discours romanesque et le film cinématographique, qui est une méthode critique moderne, adoptée dans l'approche des activités humaines avec l'analyse, la (dé)construction, et l'interprétation dans l'objectif de trouver les mécanismes de production de sens. L'étude a également adopté la méthode comparative, visant à identifier les traits et les caractéristiques du discours romanesque et du film cinématographique, en plus de tirer les similitudes et les dissemblances entre eux, au niveau du contenu et de la fonction expressive. Ainsi, l'échantillon de l'étude était le film "Vent du Sud" (*Rih El Djanub*) du réalisateur algérien Mohamed Salim Riadh, à travers une sélection délibérée des séquences successives, matérialisant la valeur sociale des femmes et le territoire couvert par le film.

L'un des résultats les plus marquants de l'étude est que le réalisateur Mohamed Salim Riadh, lors de l'adaptation du discours du roman "*Rih El Djanub*", écrit par l'écrivain algérien Abdelhamid Benhadouga en un film cinématographique, a préservé la structure sur laquelle le discours était construit : les dimensions des personnages, la séquence des événements, à la fois principaux et secondaires et le cadre spatio-temporel.

L'étude a également montré que le réalisateur du film a ajouté un ensemble d'ajouts relatifs aux axes de la terre et de la femme, puisqu'il a fourni des connotations différentes de celles contenues dans le discours romanesque, en se concentrant sur le sol dans le cadre de la loi sur la nationalisation du sol, introduite par le système socialiste à parti unique, sous le président Houari Boumediene, et a travaillé à la consolidation des principes de ce projet à travers les dialogues qu'il a ajoutés.

Les résultats ont également montré que le réalisateur Salim Riadh a donné au discours romanesque une connotation politique en s'éloignant de l'esprit du roman pour lui donner une autre dimension. Il s'est efforcé de faire des films une propagande politique du régime socialiste en place à l'époque et s'est éloigné du caractère social du roman.

Mots-clés : Cinéma ; Discours romanesque ; Langage cinématographique ; Vent du Sud (*Rih El Djanub*).

Summary of the study

The phenomenon of adapting the novelistic discourse into cinematic movies is not lost on the Algerian cinema, albeit few. Most of it has come to affirm certain values, which represent society, or the movie director and producer. One of the most prominent experiences was the Work of the Algerian movie director Mohamed Salim Riadh, in producing his movie Wind of the South (*Rih El Djanub),* taken from a novel with the same title, by the writer Abdelhamid Benhadouga.

This study aims at providing a semiotic treatment and novelistic discourse analysis, for the Algerian cinematic movie Wind of the South (*Rih El Djanub),* in order to contextualize the theoretical limits of the connections between cinema and literature, and determine the level of the relationship between the two modes of expression of the novel and movie.

The study adopted the method of semiotic analysis, to study the novelistic discourse and the cinematic movie, which is a modern critical method, adopted in the approach of human activities, with analysis, deconstruction, construction and interpretation, with the objective of finding the mechanisms of producing the meaning. The study adopted also the comparative method, aiming at identifying the features and characteristics of both the novelistic discourse and the cinematic movie, in addition to extracting the similarities and differences between them, on the level of the content and the expressive function. Thus, the study sample was the movie "Wind of the South" by the Algerian movie director Mohamed Salim Riadh, through a

deliberate selection of the successive sequences, materializing women's social value and the land covered by the movie.

One of the most prominent results of the study is that the Algerian movie director Mohamed Salim Riadh, during the adaptation of the discourse of the novel "*Rih El Djanub*", written by the Algerian writer Abdelhamid Benhadouga into a cinematic movie, preserved the structure on which the discourse was built: the dimensions of the characters, the sequence of events, both general and secondary and the spatiotemporal frame.

The study showed also that the movie director added a set of additions related to the axis of land and the axis of women, as he provided connotations which are different from those contained in the novelistic speech, focusing on land under the law on nationalization of the land, introduced by the socialist one-party system, under President Houari Boumediene, and worked on consolidating the principles of this project through the dialogues he added.

It was also shown through the results, that the movie director Salim Riadh gave the novelistic discourse a political overtone, and got away from the spirit of the novel and gave it another dimension. He worked on making the movies a political propaganda of the prevailing socialist regime at the time and got away from the social character of the novel.

Keywords: Cinematic Movies; Novelistic Discourse; Cinematic Language; Wind of the South *(Rih El Djanub).*

فهرس الموضوعات

إهـداء .....ج
شكر وعرفان ..... د
ملخص الدراسة .....ه
مقدمــة 16
الإطار المنهجي: مدخل إلى الدراسة 18
1. إشكالية الدراسة 19
2. فرضيات الدراسة 20
3. أسباب اختيار موضوع الدراسة 20
4. أهداف الدراسة وأهميتها 21
5. منهج الدراسة 21
6. مجتمع وعينة الدراسة 22
7. الدراسات السابقة في الموضوع 23
8. التحديد الإجرائي للمفاهيم 29
الإطار النظري 31
الفصل الأول: قصة السينما في العالم 32
تمهيد 33
I. مدخل إلى السينما 33
1. تعريف السينما 33
2. الطبوع السينمائية وأساليبها 35
3. الرؤية السينمائية 38
II . نبذة تاريخية عن السينما 40
1. بدايات السينما 40
2. السينما الصامتة 42
3. السينما الناطقة 43
4. سينما العرب 45
III . المسار التاريخي لسينما الجزائر 55
1. السينما الجزائرية إبان حرب التحرير 55
2. السينما الجزائرية في عهد الإستقلال 57
3. الإقتباس السينمائي 60
4. التجريب السينمائي في الجزائر 65

الفصل الثاني: أسس الفيلم السينمائي.....68
تمهيد.....69
I . ماهية الفيلم السينمائي.....69
1. تعريف الفيلم السينمائي.....69
2. أجناس الفيلم في السينما والتلفزيون.....70
3. مراحل انتاج الفيلم السينمائي.....72
4. أساليب التحليل الفيلمي.....74
II . الصورة السينمائية كبنية أساسية في الفيلم السينمائي.....75
1. مفهوم الصورة السينمائية.....75
2. خصائص ودلائل الصورة السينمائية.....78
3. المقاربة السيميائية لتحليل الصورة السينمائية.....78
III . اللغة السينمائية وإنتاج الدلالة في الفيلم السينمائي.....79
1. مفهوم اللغة السينمائية.....79
2. التنظير اللغوي السيميائي للغة السينمائية.....81
3. شفرات اللغة السينمائية.....85
4. عناصر إنتاج الدلالة في اللغة السينمائية.....86
الفصل الثالث: تقنيات الفيلم السينمائي.....88
تمهيد.....89
I. السيناريو.....89
1. البناء الدرامي لسيناريو الفيلم.....90
2. مراحل إعداد سيناريو الفيلم.....94
3. أنواع السيناريو السينمائي.....95
II. الرؤية الإخراجية.....96
1. لقطات التصوير.....96
2. زوايا التصوير وعدسات الكاميرا.....99
3. حركة الكاميرا.....101
4. الاضاءة والألوان.....102
III. الصوت في السينما.....104
1. ظهور الصوت في السينما.....105
2. الحوار السينمائي.....106
3. الموسيقى.....107
4. المؤثرات الصوتية.....109
IV. المونتاج.....110

1. تعريف المونتاج.....110
2. أنواع المونتاج.....111
3. أساليب المونتاج.....111
4. أدوات الانتقال البصرية.....112
الفصل الرابع: مبادئ أساسية لفهم الرواية.....114
تمهيد.....115
I. مدخل الرواية.....115
1. ماهية الرواية.....115
2. الدعائم الفنية للرواية.....119
3. الرؤية الروائية.....127
II. الرواية: النشأة والتطور.....132
1. الرواية الغربية.....132
2. الرواية من المنظور العربي.....135
3. الرواية الجديدة.....137
III. محطات في تاريخ الرواية الجزائرية.....139
1. الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية.....139
2. الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية.....140
3. التجريب الروائي في الجزائر.....141
الفصل الخامس: تحليل الخطاب الروائي.....144
تمهيد.....145
I. مدخل إلى تحليل الخطاب.....146
1. في ماهية الخطاب.....146
2. دلالة الخطاب.....149
3. مفهوم تحليل الخطاب.....150
4. مدارس تحليل الخطاب.....152
5. قاربات تحليل الخطاب.....153
II. الخطاب الروائي: المفاهيم والأسس.....162
1. مفهوم الخطاب الروائي.....162
2. المعايير السيميائية لتقسيم الخطاب الروائي.....163
3. مستويات تحليل الخطاب الروائي.....165
III. آليات الخطاب الروائي.....166
1. لغة الخطاب الروائي.....166
2. الشخصية الروائية.....168

3. الزمن الروائي.....171
4. المكان الروائي.....173
الإطار التطبيقي: التحليل السيميائي لفيلم ريح الجنوب.....176
1. نبذة عن حياة المخرج سليم رياض.....178
2. لمحة فنية عن فيلم ريح الجنوب.....178
3. موضوع الفيلم.....179
4. موضوع الخطاب الروائي.....180
5. اللوحة التقنية لفيلم ريح الجنوب.....181
6. متتاليات من فيلم ريح الجنوب.....182
7. التحليل والتأويل.....183
8. التقطيع التقني للفيلم.....218
9. التحليل التعييني والتضميني للمتتاليات المختارة من الفيلم.....234
10. نتائج التحليل.....241
الخاتمة.....253
قائمة المصادر والمراجع.....258
الملاحق.....272

مقدمة

مقدمــة:

عملية تحويل أي خطاب روائي إلى فيلم سينمائي تتطلب تقنيات عديدة وعملاً مضاعفاً من قبل المخرج، وذلك حتى لا يفقد الخطاب محتواه أثناء تحويل الكلمة إلى صورة، لأنّ الخطاب الروائي يعتمد اللغة المكتوبة، وهي وحدها تمكنه من تشخيص الحالة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصاً داخلياً عميقاً، معتمدا في ذلك على عملية المونولوج. وفي الجانب المقابل يقوم الفيلم السينمائي على إعادة صياغة الواقع من خلال تشكيل الصورة المتحركة وتمثيلها للغة، وإن كانت هذه الصورة لا يمكنها أن تكون معادلة للدلالة اللغوية بشكل تام في كثير من الأحيان.

وإذا كان الروائي يقوم بتأمل الأحداث ثم كتابتها على الورق بغية خلق صورة ذهنية معينة لدى القارئ المتلقي، فإن المخرج السينمائي يعمل على نقل صورة مباشرة ومحددة للمشاهدين عن طريق عملية ترتيب الصور، وهو ما يعرف بالمونتاج. ومع ذلك فكلاهما (الخطاب الروائي والفيلم السينمائي)، يعدان وسيلة للتعبير عن الإحساس بالشيء والتصور الفردي المنسجم لما يحسه الكاتب والمخرج تجاه واقع معين وخاصة الواقع المتأزم، كما تتطلب عملية التحويل هذه تقنيات عديدة وجهود فنية كبيرة، ما يجعل المخرج السينمائي أمام إمكانية الإخلال بمعنى الخطاب الروائي وبالتالي فقدان معناه.

وفي هذا السياق، وبالرغم من الحصيلة القليلة في هذا الميدان، فقد عرفت السينما الجزائرية هي الأخرى تحويل بعض الخطابات الروائية إلى أفلام سينمائية، إلا أنها تبقى تجربة غنية عرّفت بالواقع الجزائري ونقلته إلى شريحة أكبر من المشاهدين. ومن بين الأعمال الجزائرية التي اعتمدت الخطاب الروائي في إنتاج سيناريوهات سينمائية رواية "الأفيون، والعصا" للكاتب مولود معمري، قام بإخراجها سينمائيا أحمد راشدي سنة 1969، "ريح الجنوب" للروائي عبدالحميد بن هدوقة، والتي تم إخراجها سينمائيا من قبل المخرج محمد رياض سليم سنة 1975. وكذلك رواية "صمت الرماد" كتابة قدور محمصاجي هي الأخرى أخرجت سينمائيا من قبل المخرج يوسف عبدالرحمن صحراوي سنة 1976، ورواية "زيتونة بوهليلات" للروائي مالك حداد ومن إخراج محمد نذير عزيزي سنة 1977، أما سنة 1980 قام المخرج السينمائي محمد إفتيسان بإخراج فيلمه

"إطلاق النار" المأخوذ عن رواية مالك راوي عنوانها "البذرة في الرحى"، "الربوة المنسية" عنوان لرواية أخرى من تأليف مولود معمري قام بإخراجها سينمائيا سنة 1997 المخرج عبدالرحمن بوقرموح، بالإضافة إلى ثلاثية ياسمينة خضرا "موريتوري"، "دوبل بلان، "خريف الوهم"، التي جمعها المخرج السينمائي عكاشة توتيا تحت عنوان "موريتوري" وكان ذلك سنة 2007.

إن دراسة موضوع الخطاب الروائي في الفيلم الجزائري بالبحث والتحليل، تطلبت وضع ثلاثة أطر لها، منهجي شمل طرح الإشكالية، والتساؤلات الفرعية، وتحديد الفرضيات ودوافع اختيار الموضوع، إلى جانب أهداف وأهمية هذه الدراسة، وعرض بعض القراءات التي تناولت هذا الموضوع، لأن طبيعة الدراسة هي التي تحدد المقاربة المنهجية المعتمدة، كانت المقاربة السيميائية الأنسب لدراسة تحليلية لمادتين مختلفتين الأولى تعتمد الكلمة والثانية تعتمد الصورة، إضافة إلى المنهج المقارن والمنهج الوصفي بغية تحديد طبيعة الانتقال من الخطاب الروائي إلى الفيلم السينمائي، ثم التحديد الإجرائي للمفاهيم.

أما الإطار النظري، فقد جمع خمسة فصول، شملت الفصل الأول مدخلا إلى قصة السينما في العالم، بينما كرس الفصل الثاني لعرض أسس الفيلم السينمائي، والصورة بصفتها أحد جوانبه الأساسية، ثم الفصل الثالث، والذي تم تخصيصه لأهم التقنيات السينمائية المعتمدة لدى صناع الفيلم على رأسها السيناريو لينتهي إنتاج الفيلم عند تقنية المونتاج، بينما تم تخصيص الفصل الرابع لاستعراض المباديء الأساسية لفهم الرواية، والخطاب الروائي. ثم الفصل الخامس، والذي تم تكريسه لتحليل الخطاب الروائي والإقتباس السينمائي من الرواية. وقد حاولنا من خلال الفصل الأخير تسليط الضوء على طبيعة الإقتباس الحاصل بين فن الرواية والفن الذي يحتويها آلا وهو الفن السابع، إلى جانب طبيعة العلاقة القائمة بين هذين الفنين بالرغم من اختلاف مادتها، فالأول يعتمد الكلمة في إنجاز مواضيعه، أما الثاني فيتشكل من الصورة كبنية أساسية. ثم الإطار الثالث التطبيقي وقد تم تخصيصه للتحليل السيميائي لريح الجنوب رواية وفيلما، ثم أنهينا الدراسة بخلاصة شملت النتائج المتوصل إليها من خلال البحث والتحليل والتأويل.

الإطار المنهجي: مدخل إلى الدراسة

1. إشكالية الدراسة وفرضياتها
2. أسباب إختيار الموضوع
3. أهداف الدراسة وأهميتها
4. منهج الدراسة
5. مجتمع وعينة الدراسة
6. الدراسات السابقة في الموضوع
7. التحديد الإجرائي للمفاهيم

1. إشكالية الدراسة:

تتفرع علوم اللغة إلى تخصصات عديدة، وهذا جعل تبني المفاهيم اللغوية والنقدية يخضع لآليات منهجية تطبيقية صارمة تبدو أكثر تعقيدا وأكثر حساسية في استعمال هذه المفاهيم، مما أنتج حدودا غير واضحة بين الدراسات النقدية أو اللغوية. ومع التطور الهائل للتقنيات التكنولوجية، وظهور بدائل تواصلية جديدة، اتسعت دائرة اللغة لتشمل دائرة الاتصال، فاتسعت بذلك إشكالية تحديد المفاهيم عندما اكتسب الخطاب صفة المرئية في شكل فيلم سينمائي. هذا بالإضافة إلى أن ظهور السينما أدى إلى ظهور طرح جديد يتعلق بضرورة تحديد مجال اشتغال الخطاب الروائي، وتحديد آلياته كعالم خطابي ينتمي إلى عالم الكتابة، وينأى عنه لينفصل بلغته ومفاهيمه ويشكل عالما مستقلا بحدود واضحة. ومن خلال هذا الطرح تبرز إشكالية الدراسة الأساسية، وهي البحث في الفروق بين الخطاب الروائي وشكله الجديد في الفيلم السينمائي، لأجل ذلك تم اختيار الفيلم الجزائري "ريح الجنوب" للمخرج محمد رياض سليم المأخوذ عن رواية تحمل نفس العنوان للروائي الجزائري عبدالحميد بن هدوقة، إذ عمل المخرج على خطابها بغية تحويله إلى فيلم سينمائي قابل للعرض على الشاشة الكبيرة. فما مدى إنسجام الرؤية الاخراجية لفيلم ريح الجنوب مع الخطاب الروائي؟ وما عناصر التماثل والتمايز فيهما؟ هذا الإشكال دفعنا إلى صياغة جملة من التساؤلات التالية:

- ما مدى تطابق الرؤية الإخراجية لموضوع الفيلم والقيم الاجتماعية التي تم تجسيدها مقارنة بخطاب الرواية وقيمها؟
- ما مدى انسجام الرؤية الإخراجية لشخصيات الفيلم وأدوارهم مع شخصيات الخطاب الروائي؟
- ما العناصر التقنية التي وظفها المخرج في تحقيق خطاب الرواية؟
- هل بإمكان المخرج السينمائي تغيير المعنى الأساسي لخطاب الرواية؟
- هل بإمكان المخرج السينمائي أن يغير طابع خطاب الرواية أثناء تحويله للسينما؟ وإن كان كذلك هل سيفقد الخطاب الروائي روحه، أم أنّ المخرج سيقدم فيلما بطابع مختلف، متميزا تميز مفرداته السينمائية؟

2. فرضيات الدراسة:

قادتنا مجموعة التساؤلات التي قمنا بطرحها إلى تحديد بعض فرضيات الدراسة بغية تسهيل وتنظيم عملية البحث، فكانت كالتالي:

- الرؤية الإخراجية لموضوع الفيلم والقيم التي تم تجسيدها وردت مطابقة لخطاب الرواية وقيمها.
- رؤية رياض سليم الإخراجية لشخصيات الفيلم والأدوار الموكلة لها، جسدت شخصيات الخطاب الروائي.
- يملك المخرج السينمائي رؤية خاصة به تسمح له بالتصرف في النص الروائي وفقها، حتى وإن كانت تتعارض مع رؤية الروائي.

3. أسباب اختيار موضوع الدراسة:

كان السبب الموضوعي لاختيار "الخطاب الروائي في الفيلم السينمائي الجزائري" موضوعا للدراسة هو إدراك درجة الاهتمام الذي حظي بها موضوع الخطاب في عديد المجالات من ضمنها مجال الاعلام والاتصال ومجال الأدب اللذان اجتمعا عند نقطة الخطاب ورسما حدودا نظرية دفعتنا إلى دراستها وتحليلها تحليلا سيميائيا، إضافة إلى ارتباط الموضوع بمجال التخصص آلا وهو "الاتصال، اللغة والتحليل النقدي لوسائل الاعلام"، أمّا عن السبب الذاتي كان قراءتي إحدى المقالات التي نشرت بالموقع الإلكتروني لجزايرس https://www.djazairess.com/eldjoumhouria/60592 موقع إخباري يعمل على جمع وتصنيف الأخبار والمقالات من 63 جريدة جزائرية من ضمنها مقال نشر بجريدة الجمهورية بتاريخ 2015/06/06، عنوانه "وزير الثقافة يفتتح ملتقى الرواية والسينما بمسرح علولة: ضرورة تصنيع الروايات الجزائرية سينمائيا"، تحرير عالية بوخاري، من هنا بدأت عملية البحث والاستقصاء عن المقالات التي كتبت في هذا الموضوع، ثم البحث عن الدراسات والمراجع التي اهتمت بتسليط الضوء على العلاقة القائمة بين الأدب والسينما.

4. أهداف الدراسة وأهميتها:

أما عن الهدف من وراء تبني "الخطاب الروائي في الفيلم السينمائي الجزائري" موضوعا للدراسة والمعالجة السيميائية لـ"ريح الجنوب"، فهو تأطير الحدود النظرية لعلاقة السينما بالأدب، ودفع كل مجال أن يعيد صياغة ذاته بتقنيات مختلفة، لأن الاهتمام بدراسة مجال معين يكون أحيانا انطلاقا من مجال مختلف عنه، وسعينا إلى تقديم رؤية علمية تحليلية حول الخطاب المكتوب والمحكي لباحثي العلوم الاجتماعية والإنسانية يستطعون استخدامها في تحليل مثل هذا النوع من الخطابات.

كما نهدف إلى وضع وجمع النقاط الهامة حول نسقين تعبيريين؛ ألا وهما الرواية والفيلم، وتسليط الضوء على العلاقة التي تجمعهما، وهي علاقة معقدة وشائكة عرفها تاريخ السينما كتجربة جديدة ومميزة. ولأن الدراسات والمراجع التي تطرقت وعالجت هذه العلاقة –التي حاولت تحليلها تحليلا سيميائيا- تعد على الأصابع، فسعينا لإنجاز دراسة تثري مكتبة البحث ويمكن اعتمادها كمرجع من قبل باحثين آخرين تساعدهم وتثري معلوماتهم وعملهم البحثي والدراسي في هذا المجال.

5. منهج الدراسة:

تتطلب أي دراسة اعتماد منهج يتفق وطبيعة الموضوع، ولأننا بصدد دراسة تشكل لغة السينما وتحديد معانيها ودلالاتها التي تولدها بغية التأثير في الجمهور المشاهد، ولن يتجسد هذا التأثير إلا عند إدراك وفهم شيفرات الفيلم بعد تلقيها وتحليلها من قبل المتفرج، عليه وقع الاختيار على المنهج السيميائي لدراسة الخطاب الروائي والفيلم السينمائي، الذي يعد من أهم المناهج النقدية المعاصرة المعتمدة في مقاربة الأنشطة البشرية بالتحليل، والتفكيك، والتركيب والتأويل، بهدف الوصول لآليات انتاج المعنى، من خلال التوغل في البنيات العميقة التي ستؤدي إلى اكتشاف البنيات الدلالية التي تتضمنها هذه الخطابات والأنشطة باعتبارها علامات، وإشارات، ورموز وأيقونات، أي أن منهج التحليل السيميائي يبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة، وهو لايهتم بدراسة مضمون الخطاب، ولا بحياة صاحب الخطاب أو سيرته بقدر اهتمامه بالكيفية التي تم بها هذا الخطاب، كما رافقنا الدراسة بالمنهج المقارن بغية تحديد

خصائص ومميزات كل من الخطاب الروائي والفيلم السينمائي، وإظهار أوجه الشبه والاختلاف بينهما، ليس لأنهما مادتان مختلفتان، بل لأنهما مادتان تناولتا نفس الموضوع، لذا ستكون المقارنة على مستوى المضمون والوظيفة التعبيرية، وعلى مستوى تقنيات وآليات إنجاز كل من الفيلم والرواية لتحقيق هذه الوظيفة التعبيرية، إذ إن الفيلم يقوم على الصورة الأيقونية والرواية تبنى على الكلمة الحرفية، وعليه وعن قناعة لا يمكن دراسة الفيلم بنفس الطريقة التي تدرس بها الرواية، أما المنهج النقدي المقارن للغة السينمائية واللغة الروائية مهمته تسليط الضوء عن الخصائص الفنية الروائية كخطاب مكتوب، وما الهدف من توظيفها في السينما كوسيلة سمعية مرئية.

إلى جانب التحليل السيميائي اعتمدنا منهج التحليل الفيلمي الذي يعمل على تجزئة بنية الفيلم إلى أجزاء أساسية، ثم إعادة بنائه بغية الوصول إلى معلومات تغني التحليل انطلاقا من التحليل التعييني (تحديد ووصف الصورة، اللقطات وشريط الصوت)، والتحليل التضميني (تحليل الشفرات البصرية مثل أحجام اللقطات، زوايا التصوير وحركات الكاميرا، ودلالة الصور والتعمق في معانيها وتقييمها رمزيا وأيقونيا)، والفيلم عمل فني مستقل قادر على توليد نص (تحليل نصي)، يقيم دلالات على بنيات سردية (التحليل الروائي)، ومعطيات بصرية وسمعية (التحليل الأيقوني)، أما عن جدول التقطيع التقني استعنا بجدول "ألان رنييه" الذي وضعه سنة 1963م في تحليله السيميولوجي لفيلمه "موربيل"، فهو يعد أهم جداول التحليل المقدمة في هذا المجال.

6. مجتمع وعينة الدراسة:

تتمحور الدراسة حول تحويل خطاب روائي يعتمد الكلمة المكتوبة في إنجازه إلى فيلم نواته الصورة ولغته تتأسس على تقنيات وعناصر سينمائية، تولد دلالات ومعاني تميزها عن باقي لغات الفنون، بما فيها الأدب خصوصا لغة الرواية، عليه تجسد مجتمع البحث في الأفلام السينمائية الجزائرية الروائية المقتبسة عن أعمال روائية جزائرية، فيلم "ريح الجنوب" للمخرج الجزائري سليم رياض من بين الأفلام التي اتخذت من خطاب الرواية سيناريو بني عليه أحداث ووقائع هذا الفيلم، ولأن سعينا كان لتحديد عناصر التماثل والتمايز بين الفيلم والخطاب الروائي من خلال تحديد الرؤية الإخراجية لصانع الفيلم،

تناولنا أغلب متتاليات الفيلم ثم قمنا بإسقاطها على خطاب الرواية، وفي جزء آخر من الدراسة عملنا على اختيار قصدي للمتتاليات التي جسدت إحدى القيم التي شملها الفيلم؛ القيمة الاجتماعية، وقد تجسدت في رؤية المجتمع الريفي للمرأة، هذه الأخيرة شكلت إلى جانب الأرض ركيزة بناء المادتين، على هذا الأساس (المرأة/ الأرض) تم اختيار متتاليات قصدية بغية دراستها سيميائياً ثم تحليلها تعيينياً وضمنياً.

7. الدراسات السابقة في الموضوع:

- **الدراسة الأولى:**

صدر سنة 2015 عن مخبر الاتصال الجماهري وسيميولوجيا الأنظمة البصرية؛ كتاب للدكتور مالفي عبدالقادر بعنوان "تفاعل الصورة مع النص"، تناول من خلاله الكاتب دراسة فينومولوجية لمسلسل الحريق للمخرج مصطفى بديع المقتبس من روايتي "الدار الكبرى" و"الحريق" للروائي محمد ديب، فاعتمد أدوات فينومولوجية (التفاعلية الرمزية والسيميولوجيا) تكشف حركة الوعي عبر حركة النص والصورة، وقد ارتسم الوعي فيه بعدة وحدات لغوية ومتتاليات، وصولا إلى إدراك معنى الجوع بكل ما يحمله من مواصفات مع طرح سبل التخلص منه، تضمنت هذه الدراسة على عدة جوانب ترجمت إلى فصول ووزعت كالتالي؛ فصل أول خصص لعلاقة الأدب بالسينما، حيث سطر الكاتب به الخطوط العريضة التي تجمع بين الأدب والسينما وتحول هذه الأخيرة إلى فن، تحول ما كان له أن يتحقق إلا باستعانة آلة السينما إلى نص روائي يبعث فيها الحياة، بينما الفصل الثاني الذي تجلت به علاقة السينما بالتاريخ، من باب أن الكاميرا تسجل الأحداث وتحولها إلى وثائق تاريخية تساعد في كتابة التاريخ، عملية طرحت سجالا بين المؤرخ والسيناريست في كيفية التسجيل واعتمادها كوثيقة تاريخية، وجاءت الفلسفة في الفصل الثالث لتثبت أحقيتها في تأسيس وتوجيه السينما، أحقية استمدت شرعيتها من مفهوم الحركة والصورة لطالما شكلت المفاهيم الأساسية في المباحث الأنطولوجية بدءا من الفلسفة اليونانية، ثم عاد الكاتب في الفصل الرابع إلى الأدب من جديد، خاصة الأدب الجزائري الناطق باللغة الفرنسية، الذي حاول فيه المؤلف إثبات الهوية الذي أراد طمسها المستعمر بشتى الوسائل، ثم في الفصل الخامس عاود الكاتب

التطرق إلى الفلسفة من خلال الفينمولوجيا، خاصة من الجانب المنهجي، أين حور الكاتب المفاهيم من مفاهيم إصطلاحية إلى إجرائية بغية استخدامها في عملية التحليل، وفي الأخير جاء الفصل السادس ليجيب على التساؤلات التي طرحها صاحب الكتاب من قبل وعنونها بفينمولوجيا الاقتباس، فينمولوجيا تدرس عملية الاقتباس على اعتباره ظاهرة تتمظهر في مجال محدد مقصود ضمن خطة شاملة وضعها كل من المؤلف والمخرج، بين واضع الكلمة وواضع الصورة.

- **الدراسة الثانية:**

أطروحة دكتوراه الطور الثالث في علوم الاعلام والاتصال سنة 2019، من إعداد الباحثة عدة بن سليم فريدة وإشراف الأستاذ العربي بوعمامة، تحمل عنوان "الخطاب السياسي في السينما المصرية: دراسة سيميولوجية للفيلم السينمائي- هي فوضى"، انطلقت فيها الباحثة بطرح الإشكالية التالية: كيف يتم تناول القضايا السياسية في الفيلم السينمائي المصري، وما هي الدلالات والإيحاءات التي يحملها الفيلم السينمائي المصري في إطار تناوله للقضايا السياسية من خلال تلك العلامات الأيقونية البصرية؟ ومن أجل دراستها وضعت الباحثة ثلاث فصول ؛ الفصل الأول بعنوان الخطاب السينمائي وفيه تم التطرق إلى نشأة السينما في العالم والوطن العربي، وبالأخص تلك السينما المتضمنة قضية سياسية، ثم تناولت نظريات واتجاهات السينما وتصنيفاتها باختلاف المدارس الفنية السينمائية، ثم البعد الدلالي والأيدولوجي للخطاب السينمائي، أما الفصل الثاني فقد تم الحديث فيه عن الدراما من حيث المفهوم ثم التطرق لأشكال البناء الدرامي من خلال التراجيديا، الكوميديا وما ينبثق عنهما، وكذا الموضوعات الخاصة بالدراما، بعدها تم تحديد عناصر النص الدرامي من حوار، شخصيات، فكرة، حدث،...إلخ، تلاها الحديث عن الشروط الأساسية لصناعة العمل السينمائي، أما الفصل الثالث والأخير فقد كان يتمحور حول الدراما السينمائية: تاريخها من تم الحديث عن التحولات الإقتصادية والسياسية وعلاقتهما بالقضايا السياسية المتناولة دراميا في السينما المصرية وفي الأخير تطرقت الباحثة إلى نقطة الرقابة على الأفلام السينمائية.

هدفت الدراسة إلى التعرف على طبيعة القضايا السياسية التي يحملها الخطاب السينمائي المصري في ثناياه ومسالكه من خلال محاولة الاقتراب من العلاقة الجدلية بين الفن السينمائي والديناميكيات السياسية والإمساك بمجمل التغيرات التي طالت السينما المصرية في ضوء التحولات السوسيوسياسية التي تعمل وتتفاعل داخل الوطن العربي عامة ومصر خاصة منذ الاستقلال إلى يومنا هذا.

ومن أهم ما توصلت إليه الدراسة أنّ الأفلام المصرية استطاعت ضمن صيرورتها الزمنية المختلفة أن تنقل تفاصيل الواقع السياسي في كل مرحلة من مراحل المجتمع المصري، من ظلم وقهر سياسي وأمني وممارسات عنيفة، وكذا خصوصيات المعيش اليومي للمواطن البسيط من تردي مستوى المعيشة وانتشار الآفات الاجتماعية والفقر والتشرد.

- **الدراسة الثالثة:**

أطروحة دكتوراه علوم في الفنون تخصص دراسات سينمائية سنة 2019 من إعداد الباحث غمشي بن عمر وإشراف الأستاذ صياد سيد أحمد، بعنوان "واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري: دراسة تطبيقية ميدانية"، بدأ الباحث دراسته من الإشكالية التالية: ماهو واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري؟ ومدى تطورها والتغيرات التي حدثت فيها؟ وما هي شروط إنتاج الفيلم وظروفه ومشاكله وخصوصيات المهن وأدوارها؟

ومن أجل البحث في الإشكالية قام الباحث بتقسيم دراسته إلى خمس فصول؛ تعلق الفصل الأول بمهن السينما قبل مرحلة الإنتاج، فأعطى تعريفا لكل مهنة، وعرض الدور والوظيفية والمهام وشروط المهنة، وعرض الفصل الثاني مهن السينما أثناء مرحلة الإنتاج، وأقسام الصورة والصوت والديكور، أما الفصل الثالث خصصه الباحث لمهن السينما أثناء مرحلة الإنتاج وبعده فأدرج مباحث لكل مهنة وذكر مهام القائم بها وأدواره والشروط التقنية، بينما ارتبط الفصل الرابع بتاريخ مهن السينما الجزائرية ووسائلها القديمة والجديدة عبر مراحل السينما الجزائرية، وعرض شروط إنجاز الفيلم وظروفه والتغيرات التي حدثت على مستوى التقنيات ووسائلها، والفصل الخامس تم التطرف من

خلاله إلى دراسة دراسة وصفية تطبيقية لواقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري، وذلك بوصف التقنيات والمهن، وتحديد أدوارها ووظائفها ووسائلها وظروف إنجاز الفيلم وشروطه وعوائقه من خلال ملاحظة الكواليس وإجراء المقابلات وورشة مشاهدة الفيلم.

تناولت الدراسة واقع الصناعة السينمائية في الجزائر عبر مراحلها كلها، وبعرض تاريخ مهن الفيلم الجزائري وأدوار المهنيين ووظائفهم وتكوينهم، ومدى تطور المهن السينمائية من حيث الدور والوسائل والتغيرات التي ارتبطت بشروط إنجاز الأفلام، وقد قام الباحث باختيار عينة من الأفلام الجزائرية لمعرفة أدوار المهنيين فيها والوسائل المستعملة، وشروط إنجاز الأفلام وظروفها والعوائق التي يتعرض لها فريق العمل ومشاكل التصوير، ومعرفة التقنيات التي تؤشر للتغيرات والتطور، بالإضافة إلى اعتماده المقابلات لجمع المعلومات والبيانات، وأيضا الملاحظة بالمشاركة من خلال حضور تصوير الأعمال رفقة المهنيين، كما اعتمد الباحد مقاربة "مشاهدة الكواليس" لمعاينة أدوات المهنيين والوسائل المستعملة، واكتشاف سياق إنجاز الفيلم ومشاكل العمل.

ومن جملة ما توصلت إليه الدراسة أنّ هناك بعض المهن والمهام والتقنيات لم تعرف تغير عبر مراحل السينما الجزائرية مثل تقنيات كتابة السيناريو للفيلم الجزائري، ودور مساعد المخرج وأدوات المهنة واحتفاظها بنفس الأساليب، أيضا دور كل من السكريبت ومهامه، مدير التصوير وأدواته، مهندس الصوت وملتقط الصوت ووظائفهما، بالإضافة إلى احتفاظ الأفلام الجزائرية على استغلال الديكورات الحقيقية وبناء الأستديوهات وترميم المنازل وإضافة المسالك، والتركيز على الزي التقليدي الجزائري لتوظيفه في الأفلام لمناسبته لسياق الأفلام وظروفها التاريخية، وفي المقابل مس التغيير وسائل تسجيل الصوت والتقاطه، ودور المصور ومهامه وتقنيات التصوير، دور المخرج ومهامه فقد تتغير الأساليب الإخراجية حسب نوع الفيلم وموضوعه وفترة التصوير وظروفها وشروطها ومشاكلها، كما نس التغيير مهنة المونتاج ووسائله في الواقع مقارنة بسنوات السبعينات والثمانينات، فيتم استعمال البرامج الرقمية للتركيب عوض الوسائل الكلاسيكية.

- **الدراسة الرابعة:**

أطروحة دكتوراه علوم في علوم الاعلام والاتصال سنة 2019 من إعداد الباحثة برحيل سمية وإشراف الأستاذة فلة بن غربية، عنوانها "دور الدراما التاريخية الجزائرية في ترسيخ قيم المواطنة لدى الشباب: دراما الحريق نموذجا"، صاغت الباحثة اشكاليتها على النحو التالي: كيف تسهم الدراما التلفزيونية الجزائرية المجسّدة للفعل الاجتماعي التاريخي في ترسيخ قيم المواطنة لدى الشباب؟ وللبحث في الاشكالية قسمت الباحثة دراستها إلى أربعة فصول؛ أول فصل تمثل في العتبات المنهجية إذ طرحت الباحثة ضمنه جملة من العناصر المنهجية والتقنية المتعلقة بالهيكل المنهجي للبحث، أما الفصل الثاني جاء موسوما بالمداخل النظرية للدراسة بمبحث أول عبارة عن خلفية سوسيواتصالية للبحث، فبعد التمهيد لماهية التأثير قامت بمساءلة لخصائص وسائل الاتصال الجماهرية ووظائفها وأثرها، ثم عرجت إلى ذكر بعض النماذج النظرية لتأثير وسائل الإعلام ثم تناولت الأصول التنظيرية للدراما من مختلف جوانبها بدءا بالأرضية التاريخية، انتهاءا إلى البناء الدرمي والتأسيس الفني التقني للدراما التلفزيونية، وأردفت فصلا ثالثا ارتأته أن يكون تأصيلا مفاهيميا، لأنّ هذه الزاوية من الدراسة كانت عبارة عن رصد ورصف مفاهيمي لجل متغيرات البحث، جاء في شكل مباحث طرحت ماهية كل مفهوم على حدا وكل ما يتصل به، فيما يخص الفصل الرابع فلقد كان الأرضية الميدانية أو التطبيقية للبحث، كما تضمن في متنه مزج بين التطبيق والتنظير من خلال المرور بأرضية تاريخية خاضت في أدبيات الرواية التي استند عليها العمل الدرامي نموذج البحث ومنعرج الاقتباس، كما حمل هذا الشطر مراحل تحليل المضمون النوعي لحلقات الدراما الثلاثة عشر من مقترب تفاعلي اجتماعي رمزي كما قدمت الباحثة بوصف لمراحل تقنية المجموعة البؤرية إذ وقفت على تفاعل شخصيات العمل التلفزيوني وأهم الرموز التي تحوي القيم المتناولة في البحث والمتمثلة في قيم المواطنة، وخلصت في منتهى الفصل إلى استعراض أهم نتائج تحليل المحتوى وجلسات المشاهدة والنقاش بالمجموعة البؤرية ومن تم الاستنتاجات العامة والتوصيات، فالخلاصة العامة للبحث.

تعالج الدراسة أحد أهم المواضيع الاتصالية الاجتماعية المتمثل في علاقة المضمون الدرامي التلفزيوني ذو النمط التاريخي بقيم المواطنة ووعيها من طرف الشباب، وعلى

الرغم من الآفاق المتشعبة لهذا الموضوع حاولت الباحثة تأسيس أقطابه وفق هيكل درامي متناسق وواضح المعالم، من خلال تركيزها على تأصيل نظري مبني على مقترب التفاعلية الرمزية من منظور مدرسة الفعل الاجتماعي لماكس فيبر، إلى جانب تقديم قراءة تحليلية استنباطية نوعية تركز على معايير تطبيقية بهدف استنباط عدد من القيم الصريحة والضمنية، من محتوى النموذج الدرامي التلفزيوني التاريخي مسلسل "الحريق" المقتبس عن الثلاثية الروائية المسماة "ثلاثية الجزائر" للأديب والكاتب محمد ديب، وكذا الوقوف على مظاهر التفاعل الرمزي عند عينة من الشباب بواسطة آلية مجموعة النقاش البؤرية وفق خطة بحث متكاملة الأطراف يشكل كل طرف فيها جوهر ما تصبوا الباحثة إلى تحقيقه من أهداف وفق رؤى وأبعاد منهجية.

ومن بين النتائج التي خلصت إليها الدراسة أنّ مسلسل "الحريق" علامة فارقة في الدراما التاريخية التلفزيونية الجزائرية، بالقيم التي حملها والخطاب الفلسفي الرمزي الذي ينجم عن مشاهده ولغته الدرامية، فلقد ظل هذا العمل حيا متفاعلا بفضل النص الأدبي المقتبس عنه للمبدع الراحل محمد ديب والذي كان حسب رأي النقاد بمثابة الوثيقة التنبؤية لاندلاع حرب التحرير، نقل الأديب من خلالها واقعا مريرا عاشه شعبه عبر الصورة الأدبية التي تنفذ إلى أعماق القارئ وتضعه في النص، وينبغي الإشارة بشكل أو بآخر بأن المخرج مصطفى بديع ومن خلال اقتفاء نفس المنهاج الواقعي استطاع هو الآخر من خلال الصورة الدرامية اختصار مسيرة نضال الشعب الجزائري باحترافية درامية وفنية، وبث كلا مركبا من القيم برؤية إخراجية إبداعية، حيث أعطى اهتماما بالغا للخطاب البصري من خلال فلسفة زوايا التقاط المشاهد واللقطات الدالة بالإضافة إلى الكاميرا المتعددة علاوة على الديكور والملابس.

لقد شكلت هذه الدراسات الأهية البالغة لبحثنا حيث ساعدتنا في وضع خطة عمل محكمة وشاملة بغية دراسة والبحث في موضوعنا "الخطاب الروائي في الفيلم الجزائري" وذلك بعد الاطلاع على أهم النقاط والعناصر التي تخدم الموضوع، كما أفدتنا أيضا في استيعاب طريقة توظيف المقاربة السيميائية لتحليل متتاليات الفيلم لقطة بلقطة الأمر الذي سهل علينا التعامل مع الموضوع خاصة في جانبه التطبيقي.

8. التحديد الإجرائي للمفاهيم:

- **السينما:** هي اختصار لسينماتوغرافيا (Cinématographe)، أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها في قاعات العرض، وتصنف حسب نشاطات هذا الميدان، والمؤلفات المؤفلمة ضمن قطاعات السينما الأمريكية والسينما الصامتة والسينما التوهمية والسينما التجارية.[1]
- **سيميائية السينما:** منهجية علمية تسعى إلى تبني نموذج قادر على تفسير كيفية شمول الفيلم للمعنى، وكيف ينتقل هذا المعنى إلى المتلقي المشاهد.
- **اللغة السينمائية:** مجموع النظم السيماتوغرافية الخالصة التي تنظم في خطاب من نمط خاص، والذي يسمتد عناصره من أنظمة ثقافية أخرى.[2]
- **الفيلم:** مجموعة متتالية من الصور المنفصلة، كل منها عبارة عن صورة فوتوغرافية ثابتة، وتختلف قليلاً فيما تسجله من حركة عن سابقتها، ولكن عند عرض هذه الصور حسب آلية العرض السينمائي وبنفس معدل سرعة تصويرها، فإنها تبدو أمام عين المتفرج وكأنها حركة طبيعية متصلة لا يتخللها أي ثبات أو انقطاع.[3]

[1]:تيريز جورنو (ماري):**معجم المصطلحات السينمائية**،تر:فائز بشور،باريس3،السربون الجديدة،ص 16.

[2]:قادري وليد:**صورة الإسلاميين في السينما المصرية:تحليل سيميولوجي لفيلمي"عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان"**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم علوم الاعلام والاتصال،تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة،كلية العلوم السياسية والاعلام،جامعة الجزائر3، 2012/2011،ص97.

[3]:الزبيدي قيس:**في الثقافة السينمائية- مونوغرافيات**،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013،ص 129.

- **المتتالية الفيلمية:** متضمنة بالبداهة في المشهد وهي نوعان؛ متتالية بحلقات والمتتالية العادية، كلتاهما تقومان على الترابط المنطقي، الأولى تقوم على لقطات متطورة (هنا حركة الكاميرا وزوايا التصوير تلعب دورا في ذلك)، بينما العادية تشكل وحدة سردية بعيدة عن الإدراك العادي للواقع.[1]
- **الرؤية الإخراجية:** الإحساس والإدراك والتصور المسبق والتنبؤ بكل تفاصيل ودقائق العمل السينمائي أو التلفزيوني أو المسرحي.[2]
- **الإقتباس السينمائي:** استعمال عمل أدبي لنقله إلى السينما، هكذا كان الحال منذ بداية القرن بالنسبة لعدد من الأفلام التي تقتبس من مسرحيات أو روايات.[3]
- **الخطاب:** نشاط إنساني تثيره رغبة وهدف معين من خلاله يوجه المخاطب إلى المخاطب إليه رسالة عبر علامات متفق عليها.
- **الرواية:** سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال سلسلة من الأحداث والأفعال والمشاهد، والرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية والوسطى، نشأ المفهوم مع البواكير الأولى لظهور الطبقة البرجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد من التبعيات الشخصية.
- **التحليل:** يقصد به التفكيك، ولا ينظر إلى الموضوع بمجموعه، بل يسعى إلى كشف مختلف العناصر التي تكونه، فالمقصود هو وصف وتفسير النشاطات التي يرمي إليها النقد لا تقييمها والحكم عليها.[4]
- **ريح الجنوب**: فيلم جزائري للمخرج محمد رياض سليم والذي أنتج عام1975، والمأخوذ عن رواية تحمل نفس العنوان للروائي الجزائري عبدالحميد بن هدوقة التي صدرت عام 1970م (وريح الجنوب اصطلاحا هي ريح موسمية تهب على قرية بوسعادة، ويطلق عليها سكان المنطقة مصطلح القبلي)[5].

---

[1]:عبد القادر مالفي:**تفاعل الصورة مع النص:دراسة فينومونولوجية لمسلسل الحريق**،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر،ط1،الجزائر،ص32.
[2]:عبد الباسط سلمان المالك:**الإخراج السينمائي**،المجلد 1،الدار الثقافية للنشر،القاهرة،2005،ص 30.
[3]:مرجع سبق ذكره (تيريز جورنو (ماري):**معجم المصطلحات السينمائية**)،ص 03.
[4]:نفس المرجع(تيريز جورنو (ماري):**معجم المصطلحات السينمائية**)،ص 05.
[5]:عبد الحميد بن هدوقة:**ريح الجنوب**،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،ط1970،4،ص75.

الإطار النظري

الفصل الأول: قصة السينما في العالم

تمهيـد

I. مدخل إلى السينما

1. تعريف السينما

2. الطبوع السينمائية وأساليبها

3. الرؤية السينمائية

II. نبذة تاريخية عن السينما

1. بدايات السينما

2. السينما الصامتة

3. السينما الناطقة

4. سينما العرب

III. المسار التاريخي لسينما الجزائر

1. السينما الجزائية إبان حرب التحرير

2. السينما الجزائرية في عهد الإستقلال

3. الإقتباس السينمائي في الجزائر

4. التجريب السينمائي في الجزائر

تمهيد:

السينما ظاهرة سمعية بصرية، تجمع في طياتها تركيبة الفنون الستة (الرسم، الشعر، النثر، المسرح، الموسيقى، والرقص)، ما جعل بعض النقاد يسميها الفن السابع، وإنّ إنصهار العناصر الفنية لهذه الفنون لا يقتصر على الأفلام الروائية، بل الأفلام التسجيلية أيضا، فبرزت بهذا الإنصهار أهمية دور المونتاج كآلية تركيبية في الإنتاج السينمائي. وقد عرفت السينما منذ بداية القرن العشرين تيارين متعارضين؛ الأول واقعي حاول تجسيد ذلك من خلال واقعية السرد مثلما فعل الأخوين لوميير، والثاني انطباعي خيالي وهو ما دعى إليه جورج ميليه Georges Méliès. أما اليوم ونحن نعيش عصر التكنولوجيا ورقمنة الصورة على مستوى جميع مراحل إنتاج العمل السينمائي، فقد أصبحت الصورة أكثر واقعية على الرغم من أنها أنتجت في واقع خيالي مصطنع غير الواقع الذي يظهره الفيلم، ما أكسب الصورة الفيلمية دقة فنية وتقنية.

I.مدخل إلى السينما:

1. تعريف السينما:

ورد تعريف السينما في معجم المصطلحات السينمائية بأنها: "اختصار لكلمة Cinématographe أي التسجيل الحركي، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام، وعرضها، ومجموع نشاطات هذا الميدان، ومجموع المؤلفات المؤفلمة مصنفة في قطاعات؛ كالسينما الأمريكية، والسينما الصامتة، والسينما التوهمية، والسينما التجارية."[1]. يقدم يوري لوتمان Youri Lotman تعريفا للسينما؛ بصفتها قصة تروى بالصور المتحركة، فيشير إلى أن السينما في جوهرها تركيب من اتجاهين سرديين؛ الأول صوري والثاني كلامي، ويقود تركيب العلامات الصورية والعلامات الكلامية إلى بروز متواز لنمطين سرديين في السينما، لكن تبقى الأولوية في السرد للغة الصورة[2].

[1]:تيريز جورنو (ماري):**معجم المصطلحات السينمائية**،تر:فائز بشور،باريس3،السربون الجديدة ،ص 16.
[2]:قيس الزبيدي:**في الثقافة السينمائية- مونوغرافيات**،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013 ،ص 130.

كما ورد تعريف للسينما في موسوعة encarta 2005 بأنها: "فن تركيب وإخراج الأفلام، وأيضا هي تقنية الفوتوغرافيا والعرض البصري المتحرك"، إضافة إلى تعريف لويس دلوك Louis Delluc بأنها "أداة مهمة للتحدث إلى الشعوب"، أما آبل غونس فيعتبرها بأنها "لغة الصور التي تعيدنا إلى الوحدات الكتابية التمثيلية البدائية التي لم تجهز بعد، لأن عيوننا لم تخلق لأجلها"[1].

يُنظر إلى السينما على أنها فن من منطلق اعتمادها مختلف الأساليب الفنية بدءا من الكتابة وأساليبها ثم المكياج، والديكور، والملابس، والألوان وما إلى ذلك، فأضحت "أحد أهم الفنون التي تلعب دورا بارزا في حياة الإنسان المعاصر لما لها من تأثير ظاهر على مختلف شرائح المجتمع، وقد أطلق وصف الفن السابع على السينما لأنها يمكن أن تضم تحت رايتها الفنون الستة (العمارة، الموسيقى، الرسم، النحت، الشعر، والرقص)، لتستفيد منها في تركيبها، فهي بوتقة لجمع الفنون، إذ يؤكد ثروت عكاشة على أن الفنون كلها تنزع إلى التوحد معا، وكثيرا ما تتلاقى ليكمل أحدهما الآخر، فمنذ الإغريق ومحاولات الفنانين لا تنقطع من أجل إنتاج عمل فني شامل يجمع الفنون كلها.[2]

وقد حاولت الدراما الإغريقية أن تجمع بين الشعر والموسيقى والغناء والرقص الإيمائي أمام لوحات تشكيلية وضعت كمناظر للخلفية، ونفس المسعى والجهود آلت إليها كل من الباليه والأبيرا، ومع ذلك لم تحقق مستوى التوازن والإنسجام كما حدث مع السينما، فهذه الأخيرة شكلت عملا فنيا متسقا شاملا بتجميعها الفنون السمعية البصرية، وبذلك تتضح الفكرة القائلة أن السينما هي - على نحو فريد- فن القرن العشرين لأنها فن الشعب[3].

---

[1]:آمال منصور:**سؤال الذات في زمن العولمة:تحليل سيميولوجي لفيلم BLOOD DIAMOND**،دراسة في تلقي النصوص الأدبية والعمرانية،قسم الأدب العربي،كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية،جامعة محمد خيضر،بسكرة،2007/2006 ،ص 02.

[2]:كريمة منصور:**إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**،مذكرة لنيل دكتوراه،قسم الفنون الدرامية،كلية الآداب واللغات والفنون،جامعة وهران، 2013/2012،ص 10.

[3]: مرجع سبق ذكره (قيس الزبيدي:**في الثقافة السينمائية- مونوغرافيات**)،ص 107.

وإلى جانب اعتبار السينما فنا لاعتمادها مجموعة العناصر الفنية المختلفة باختلاف الفنون التي تنتمي إليها، فهي أيضا صناعة لاحتوائها العديد من تقنيات ومعدات التصوير مثل الكاميرا، المونتاج والإضاءة، "فالسينما صناعة بحكم تعريفها وبفضل استخدامها للتقنيات الصناعية بالنسبة لصناعة الأفلام وعرضها معا، لكنها صناعية أيضا بمعنى أقوى كونها تستهدف الوصول إلى جماهير عريضة من خلال تنظيم السيرورات الناجحة للإنتاج والتوزيع والعرض صناعيا لتكون آلة قوية وفعالة، وتؤكد آلية عملها أنها مسألة من أكبر المسائل أهمية في فهم السينما"[1].

2. الطبوع السينمائية وأساليبها:

1.2 الواقعية والواقعية الجديدة:

تجسدت الواقعية إنطلاقا من أعمال لوميير Lumièr التي كانت تصور حركة القطارات والناس، وخروج العمال بعد يوم حافل بالمشقة، فاعتبرت تلك محاولات لتجسيد الواقع بأشخاص حقيقيين، وقد تميزت بقدرتها على نقل ملامح وتعابير وجوه الأشخاص بشكل واضح عما هو عليه في المسرح، إلى جانب قدرتها على تصوير مظاهر طبيعية كحركة أوراق الأشجار والأمواج والقطارات، الأمر الذي دفع النقاد إلى وصف أعمال لوميير بأنها تجسد الواقع، وفي سنة 1895م عُرض أوّل فيلم وثائقي ثقافي علمي للوميير "إنزال المؤتمرين" في اليوم ذاته الذي تم فيه التصوير، وعليه يكون لوميير أول من أرسى مبادئ واقعية السينما الداعية إلى التصوير في المواقع الطبيعية والابتعاد عن الديكورات المصطنعة، والتصوير الآني للمشاهد والحوادث. بينما يذهب أندريه بازان André Bazin إلى أنّ الواقعية السينمائية تعني عكس الواقع وليس إعادة تشكيله، وهو ما نادى به أيضا سيجفريد كراكاور Siegfried Kracauer؛ إذ يرى أن دور السينما تقديم الحياة على طبيعتها المرئية من خلال آلة التصوير. بينما ذهب السوفياتي دزيغا فيرتوف Dziga Vertov إلى أن عدسة التصوير أكثر واقعية من العين البشرية، وأن اعتماد التقنية سهل على السينمائي الوصول إلى الحقيقة وحاول إثبات ذلك من خلال فيلمه[2]

---

[1]:سميث جيوفرى نوويل:**موسوعة تاريخ السينما في العالم-السينما الصامتة**،،تر:مجاهد عبد المنعم مجاهد،المجلد الأول،العدد 1585،ط1، المركز القومي للترجمة ،القاهرة، 2010،ص 17.

[2]:ينظر:ثامر رعد عبد الجبار:**نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**،ط1،دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع، 2016،صص42، 43، 44، صص48، 49، 55، 56 .

"رجل الكاميرا" سنة 1929م عندما وضع الكاميرا أمام الناس فصاروا يصطنعون وضعيات تظهرهم بشكل لائق ومناسب، وأشار إلى أن هذا عبارة عن إخراج عفوي وليس بالواقع الحقيقي[1].

بعد نهاية الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من دمار على جميع المجالات، أفرزت معه واقعية جديدة بإيطاليا تقوم أفلامها على السرد القصصي لأحداث وقعت في وقت قريب، وابتعدت عن نقل الأحداث التي جرت في الماضي البعيد، كما اهتمت أيضا بحياة الطبقة السفلى بدلا من الطبقة الراقية؛ والعمال، والإنسان العادي البسيط، إلى جانب اهتمامها بالصراعات الناتجة عن الظروف الاجتماعية الخارجية لا على الاضطربات النفسية لشخصية البطل، لذا سعى صناع السينما الواقعية الجديدة لإظهار الحياة الحقيقية بإيطاليا التي تختلف عن تلك التي كانت تعرضها الأفلام الفاشية في شكل إيطاليا المثالية[2]. وفي سنة 1946م كان فيلم "روما مدينة مفتوحة" للمخرج روبرتو روسيليني Roberto Rossellini بمثابة الإنطلاقة الحقيقية للواقعية الجديدة بإيطاليا، وشهدت نفس السنة إنتاج فيلم "ماسح الأحذية" للمخرج دي سيكا يعكس أوضاع الأطفال المشردين المزرية في الشوارع الإيطالية بعد نهاية الحرب العالمية الثانية[3]. ومن جملة الأساليب المعتمدة في الواقعية الجديدة الإيطالية نذكر:[4]

- التصوير في المواقع الحقيقية، واعتماد إضاءة طبيعية.
- استخدام الكاميرا المخبأة للحصول على تأثيرات وردود أفعال تبدو عفوية.
- التركيز على أشخاص عاديين للقيامهم بعمل أو موقف بطولي، بدل البطل الأسطوري.
- التركيز على موضوع الفيلم أكثر من تقنيات إنتاجه.
- الابتعاد عن الحبكات الدرامية واستخدام المونتاج بقدر الإمكان.
- استخدام اللقطات العامة والطويلة في تصوير الأحداث.
- اعتماد الاستمرارية في الزمان والمكان أثناء تصوير اللقطة الطويلة.
- أن يكون زمن الحدث السينمائي هو نفسه الزمن الواقعي أو مقارب له.

---

[1]:مرجع سبق ذكره (ثامر رعد عبد الجبار:**نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**)،ص 56.
[2]: مارين فيب:**أفلام مشاهدة بدقة**،تر:محمد هاشم عبد السلام،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2013،ص173.
[3]:المرجع السابق (ثامر رعد عبد الجبار:**نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**)،ص120.
[4]:نفس المرجع،ص124، 125.

2.2 الإنطباعية:

كانت بدايات السينما الإنطباعية مع جورج ميليه Georges Méliès أو كما يدعوه البعض بالأب الروحي لهذا الطبع السينمائي، حيث حاول ميليه إنتاج أعمال يرسم فيها واقع الفيلم وفق تخيله انطلاقا من قدراته التعبيرية، كالاعتماد على الديكور والملابس، وطبع صورة فوق صورة أخرى، لتشكيل متتاليات تتناسب مع هذا الواقع، وأيضا الاستعانة بالتصوير داخل الأستوديو، كما تفطن ميليه للخدع السينمائية بعدما توقف شريط التصوير فجأة وعودته إلى الاشتغال أثناء تصوير أحد أفلامه، لتتحول لقطة إحدى العربات إلى لقطة عربة لنقل الموتى، وقد نقلت معظم أعماله الواقع الخيالي في السينما كفيلم "رحلة إلى القمر" الذي أنتج سنة 1902م، وفيلما "الرحلة المستحيلة" و"غزو القطب" أنتجا سنة 1912م. كما تبنى رودولف آرنهايم Rudolf Arnheim هو الأخر الاتجاه الانطباعي للسينما، إذ يرى أن الواقع الحقيقي يختلف عن الواقع في الفيلم، وأن الأعمال السينمائية لا تشبه الواقع، وإنما توهمنا به. كما أشار إلى أن عدسة الكاميرا لاتختلف عن العين البشرية في عجزها عن التقاط كل الأجزاء نظرا لمحدودية مجال الرؤية، ويقول في هذا الشأن: "لهذا قررنا من قبل مبدأ هاما؛ إذا أردت أن أصور مكعبا فإنه لا يكفيني أن أجعله في تناول آلة التصوير، بل أهم من ذلك أن أختار الوضع الذي أتخذه من الشيء والمكان الذي أضعه فيه"[1].

وأنتجت الإنطباعية الألمانية في بدايات القرن العشرين حركة فنية تعبيرية، اهتمت بالأعمال الابداعية كالمسرح، الأدب، الرسم، والتمثيل، وظهرت التعبيرية كتيار معارض لمبدأ تقسيم الفيلم إلى أجزاء مصغرة مثلما نادت به الإنطباعية، وابتعدت عن التركيز على الحياة المعاشة اليومية وتصويرها، ذلك لأن الواقع موجود والكل يدركه فلا حاجة لإعادة إنتاجه في الصورة الذي هو عليها أساسا، ومن المخرجين الألمان الذين جسدت أعمالهم الحركة التعبيرية روبرت وين Robert Wiene من خلال فيلم "خزانة الدكتور كاليجاري"الذي أنتج سنة 1919م، وقد صور الفيلم أحداث تعتمد على المؤثرات[2]

[1]:مرجع سبق ذكره (ثامر رعد عبد الجبار:**نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**)،ص60، 61.
[2]:مرجع سبق ذكره (مارين فيب:**أفلام مشاهدة بدقة**)،ص79.

البصرية تعكس الطبيعة غير العادية من خلال ديكورات توضح نمو أشجار في أماكن لا يمكن أن تنمو فيها إلى جانب اعتماده المستوى المائل في تصوير المشاهد وكل ما هو داخل الإطار يبدو مائلا، ما يولد الإحساس بعدم الثبات والاستقرار[1].

فيلم "الضحكة الأخيرة" للمخرج إف.دبليو.مورناو F.W Murnau الذي أنتج سنة 1924م حمل أيضا بوادر التعبيرية، ليس بواسطة الديكورات المائلة مثلما فعل "وين" وإنما حقق ذلك من خلال آليات سينمائية مثل توظيفه لزوايا الكاميرا البعيدة جدا، المؤثرات المرئية الخاصة، والإكثار من حركات الكاميرا والإشارة إلى دلالاتها التعبيرية، كدلالة الخضوع والإهانة التي تنتجها حركة الكاميرا من الأعلى إلى الأسفل، ودلالة الهيمنة والثقة بالنفس والتسلط التي تنتجها حركة الكاميرا في الإتجاه المعاكس أي من الأسفل إلى الأعلى[2]. ومن أهم أساليب التعبيرية في التصوير السينمائي نختصرها في مايلي:[3]

- بناء مواضيع الأفلام التعبيرية على الجريمة والخيال العلمي.
- الإعتماد بشكل كبير ومفرط على المكياج والديكورات غير العادية.
- التلاعب بأحجام الأشياء داخل إطار الصورة.
- الاعتماد الواسع على الآليات والخدع السينمائية.
- إعتماد اللقطات الكبيرة لتصوير الفضاء.

3. الرؤية السينمائية:

تتضح الرؤية السينمائية لصانع الفيلم عن طريق توظيفه التقنيات السينمائية من حركة الكاميرا أثناء تصوير اللقطة الواحدة أو جميع لقطات المتتالية، وكل مرة يحرك فيها المخرج الكاميرا تنتج رؤية سينمائية جديدة تساعدنا على تحديد دلالات كل متتالية من متتاليات الفيلم، نظرا لتمكن المخرج التنقل ببساطة من وإلى لقطات الرؤية الذاتية والرؤية الموضوعية، إلى جانب توظيفه اللقطات العامة الكبيرة لعكس رد فعل[4]

[1]:مرجع سبق ذكره (مارين فيب:**أفلام مشاهدة بدقة**)،ص79.
[2]:نفس المرجع،ص81، 82.
[3]:مرجع سبق ذكره (ثامر رعد عبد الجبار:**نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**)،ص142.
[4]:عبد الباسط سلمان المالك:**الإخراج السينمائي**،المجلد 1،الدار الثقافية للنشر،القاهرة،2005،ص 30.

الشخصية أو مجموعة أشخاص، كما من قدرات صانع الفيلم إمكانيته توضيح في ثوان قليلة السبب والدوافع والنتيجة وردود الأفعال، ويشار إلى الرؤية السينمائية أو الإخراجية بأنها "الإحساس والإدراك والتصور المسبق والتنبؤ بكل تفاصيل ودقائق العمل السينمائي أو التلفزيوني، فعملية الإنتاج التي تنشأ في الفن السينمائي إنما جذورها تعود إلى الرؤية الناضجة للفن السينمائي، فالإضافات التي يصنعها مخرج أي عمل سينمائي وأي بصمات واضحة تظهر على الفيلم أو العمل السينمائي ما هي إلا من إفرازات الرؤية."[1].

وتصنف الرؤية الإخراجية إلى رؤية ذاتية ورؤية موضوعية، وكما يلي:

- الرؤية الذاتية: تتجسد في رؤية شخصية ما أو عدة أشخاص، وتكون معارضة لرؤية المخرج الموضوعية، ومن أساليب تجسيد هذا النوع من الرؤى نجد الإسكورثو واللقطة الذاتية، يتعلق الأمر في الأولى بوضع الكاميرا خلف الشخصية، سامحة لنا برؤية قسم من كتفها، لكن الأهم هو تصوير ما تراه الشخصية، توضع الكاميرا قريبة من رؤية الشخصية بالرغم من أنه ليس في المكان نفسه، بما أننا نرى كتفه، أي أننا موضوعون خلفه، يمكننا موازاة اللقطة فوق الكتف بالأسلوب غير المباشر في الأدب، نرى ما تراه الشخصية، لكن درجة الإقحام للمتفرج ليست مطلقة، مقارنة بمتابعة رؤية الشخصية، يحدد الأسكورثو تباعدا سيكولوجيا بين المتفرج والشخصية، ما يعني أن اكتشاف التماثل ليس كاملا لكنه حاضر. أما اللقطة الذاتية فتتعلق بلقطة لشخصية تنظر خارج الإطار وفي لقطة تابعة تظهر ما كانت الشخصية تنظر إليه، وهذا ما وضعه كوليشوف في تجاربه المشهورة، أي في لقطة تظهر الشخصية تنظر إلى شيء خارج الشاشة، وفي التالية يظهر ما تراه الشخصية. كما تعزز رؤية الشخصية الذاتية لدى المتفرج من خلال الاستخدام الجيد للعدسات وزوايا وأحجام اللقطات، إذ أن استعمال عدسة محايدة يعطي صورة مشابهة للرؤية البشرية، بينما العدسة المنفرجة تعطي الإنطباع أن الشخصية لها رؤية شاذة للواقع، أما عن زاوية التصوير ينبغي أن تكون في نفس مستوى نظر الشخصية[2].

[1]:مرجع سبق ذكره (عبد الباسط سلمان المالك:**الإخراج السينمائي**)،ص 30.
[2]:نفس المرجع،ص321، 322.

- الرؤية الموضوعية: وهي رؤية عارفة بكامل معلومات القصة الفيلمية بالأخص الجزء الخاص بالشخصية، عليه ينبغي أن تكون رؤية المخرج موضوعية تدفع المتفرج للوثوق به أو بشخصية فيلمه إنطلاقا من مصداقيتها، وأهم التقنيات الموّظفة لعكس موضوعية الرؤية هي العدسة المنفرجة، والتي تتسم بقدرة على رصد جميع أجزاء الإطار بشكل أكثر دقة، زيادة على عمق الحقل الذي يساعد هو الآخر على عكس جميع تفاصل المشهد[1].

I.نبذة تاريخية عن السينما:

1. بدايات السينما:

يتخذ معظم مؤرخي السينما تاريخ 28 ديسمبر 1895م نقطة الانطلاقة الفعلية للسينما، حيث عرض أول عمل للأخوين لوميير مصورا بواسطة اختراعهما السينماتوغراف أمام جمهور بالمقهى الكبير بباريس، مقابل دفع أجر المشاهدة، غير أن هذا الإختراع الذي تم الإعلان عنه في 22 فيفري 1895م جاء محصلة لمجموعة اكتشافات سبقته بالظهور بدءا بالفانوس السحري وهو عبارة عن صندوق أسود به عدسة بأحد جوانبه تعكس ظلال الأشياء بعد مرور الضوء من خلالها على شاشة مقابلة لهذه العدسة، وتبعد عنها مسافة معينة، ثم تطور الأمر بعد التفكير في تحريك هذه الرسوم الثابتة[2].

وفي هذا السياق، كتب أحمد الحضري ضمن تقديمه في كتاب "الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية لسعيد شيمي "كان ما ذكرته عندما ألفت كتابي فن التصوير السينمائي... كان الاكتشاف الأول في الطريق على يد الفنان الإيطالي ليوناردو دافينشي عندما توصل إلى ما سماه بالغرفة المظلمة. وكان دافنشي أول من أرسى فكرة أنه إذا كان هناك ثقب صغير في حائط حجرة ما، فإن الضوء الداخل من هذا الثقب في يوم مشمس، يعكس على الحائط المقابل صورة مقلوبة لكل ما يبدو في الخارج، وآلة التصوير اليوم تقابل غرفة دافنشي المظلمة وعدستها تقابل الثقب الصغير..."، ويضيف الحضري "... لفت نظري ما كتبه الناقد السينمائي البريطاني بيتر كاوى في كتابه "التاريخ الموجز[3]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (عبد الباسط سلمان المالك:**الإخراج السينمائي**)،ص326، 327.
[2]:صلاح دهني:**قصة السينما- تاريخ، فن، ثقافة**،دار العلم للملايين،ص 06.
[3]سعيد شيمى:**الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية**،ط1،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013،ص11.

للسينما"، إذ كتب: "caméra obscura التي كانت في البداية غرفة مظلمة أصبحت صندوقا صغيرا، كانت معروفة لعدة قرون، وقد أشار إليها العالم العربي ابن الهيثم." يقول الحضري "كانت مفاجأة لي جعلتني أرجع إلى كتاب "الموسوعة العربية الميسرة" لمعرفة دور ابن الهيثم وتوثيق هذا الجانب فقرأت: "... من قوله (أي ابن الهيثم) بأن الرؤية تحصل من انبعاث الأشعة من الجسم إلى العين التي تخترقها الأشعة، فترسم على الشبكية، وينتقل الأثر من الشبكية إلى الدماغ بواسطة عصب الرؤية، فيحصل من انبعاث شعاع ضوئي من العين إلى الجسم المرئي[1].

ويعد ابن الهيثم أول من قال بأن العدسة المحدبة ترى الأشياء أكبر مما هي عليه، وأول من شرح تركيب العين، وبين أجزاءها بالرسوم، وسماها بأسماء تطلق عليها حتى الآن كالشبكية والقرنية والسائل الزجاجي، والسائل المائي ..."، وبذلك يكون الباحث العربي ابن الهيثم سبق الإيطالي ليوناردو دافينشي فيما وصل إليه حول الغرفة السوداء بحوالي خمسة قرون[2].

وتوالت التجارب والاختراعات قبل اختراع الأخوين لوميير لجهاز السينماتوغرافيا سأحاول إيجازها في النقاط التالية:[3]

- على مدار أربع عشرة سنة (1828م- 1842م) حقق العالم البلجيكي جوزيف بلاتو Joseph Plateau تأليف الحركة بآلة "فينا كيستيسكوب" بعد عدة تجارب باعتماده على مبدأ المدة الزمنية لبقاء الصورة على شبكة العين.
- سنة 1833م قام جورج هورنر George Horner بإدخال بعض التعديلات على آلة بلاتو مانحا إياها الشكل الأسطواني ذو محور عمودي وشريط ورقي داخل الآلة يعكس حركة الصور، وأطلق عليه "زوتروب".
- سنة 1852م استبدل جول دوبوسك Jules Duboscq الرسوم الذي وضعها هورنر بصور فتوغرافية.
- سنة 1853م قام النمساوي فون أوخاتيوس Von Uchatius بمزج الفينا كيستيسكوب والفانوس السحري عندما عرض صور الآلة الأولى على شاشة الآلة الثانية.

---

[1]:مرجع سبق ذكره (سعيد شيمي:**الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية**)،ص 11.
[2]:نفس المرجع،ص 12.
[3]:ينظر: صلاح دهني:**قصة السينما- تاريخ، فن، ثقافة**،ص 07، 08، 09، 10.

- سنة 1860م قلد هايل Hale الأمريكي طريقة فون أوخاتيوس، لكن بعرض صور فتوغرافية متحركة على الشاشة.
- بعد سنة 1880م بدأ العمل بالتصوير الفوتوغرافي الحقيقي باستعمال بروميد الفضة مادة مزالت تستخدم عالميا إلى يومنا هذا.
- سنة 1882م يخترع إيتيان جول ماري Etienne Jules Marey "البندقية الفوتوغرافية"، آلة تلتقط وتسجل على قرص مستدير إثنة عشرة (12) صورة متتالية أثناء حركتها مدة ثانية واحدة.[1]
- سنة 1889م يخترع صاحب الفونوغراف ومكتشف الكهرباء العالم الأمريكي توماس إديسون Thomas Edison الشريط السينمائي المعروف بثقوبه على الطرفين، والتي قامت مصانع إيستمان بإنتاجه بتعليمات من إديسون.[2]
- سنة 1892م أي بعد ثلاث سنوات على اختراع الشريط السينمائي، قام إيدسون بإنجاز اختراع آخر "الكينيتوسكوب" جهاز يعرض صور متحركة حقيقية، إلا أنه يسمح لشخص واحد فقط بالمشاهدة، وتم تسويقه بشكل واسع وصل إلى أوروبا عن طريق عدة شركات من بينها شركة جامون.[3]
- سنة 1895م بالضبط يوم 28 ديسمبر كان مولد السينماتوغراف للأخوين أوجست ولويس لوميير Auguste et Louis Lumière، عندما عرضا لمدة عشرون (20) دقيقة بإحدى مقاهي باريس أول عمل مصور لهما أمام جمهور دفع ليُشاهد.[4]

2. السينما الصامتة:

بدأت السينما صامتة منذ 1895م وهو تاريخ إختراع سينماتوغرافيا الأخوين لوميير، واستمرت كذلك إلى غاية 1930م، وأهم ما ميز هذه المرحلة مجموعة اكتشافات استخدمت في إنجاز عدد من الأفلام الصامتة في كل من فرنسا، بريطانيا، ألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية، تمثلت هذه الأجهزة في آلات التصوير وعرض صور[5]

[1]:مرجع سبق ذكره (صلاح دهني:**قصة السينما- تاريخ، فن، ثقافة**)،ص10.
[2]:نفس المرجع،ص10.
[3]:مرجع سبق ذكره (سعيد شيمي:**الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية**)،ص20.
[4]:نفس المرجع،ص20، 21.
[5]:نفس المرجع،ص125.

الفوتوغراف الثابتة مثل آلات الكاميرا والعرض لتحريك الصور الفوتوغرافية الثابتة، بعدها أصبحت دلالات اللغة السينمائية تتوسع شيئا فشيئا خاصة مع اختراع كاميرات ذات عدسات متنوعة أكثر حداثة وتطورا، ووسائل تحريك آلة التصوير في الاتجاهات المختلفة التي أسهمت في إنتاج أنواع الحركات السينمائية، وأيضا مجموعة لوازم مثل حوامل الكاميرات إلى جانب اعتماد الإضاءة الطبيعية مثل مصابيح التونجستون وأقواس الكربون، وقد شهدت هذه المرحلة أيضا ظهور الاستديوهات الأولية في بلدان عدة، ثم إنشاء مدينة للسينما في هوليوود بمدينة لوس أنجلس غرب أمريكا، واعتماد السينمائيين التصوير السينمائي الكلاسيكي منهجا راسخا، واعتمادهم تلوين الأفلام إما يدويا أو عن طريق صبغها بصبغات ذات ألوان انطباعية واحدة؛ مثل الأحمر للعنف والحرائق، والأزرق للمشاهد الليلية أو الأخضر للمناظر الطبيعية وهكذا، واعتمادهم أيضا على جهاز العرض الخلفي في الأستديوهات، واللوح التفسيري المكتوب الذي يتخلل أحيانا اللقطات في السينما الصامتة، ومرافقة العرض بعزف ارتجالي لعازف بيانو مصاحب أحداث الفيلم[1].

3. السينما الناطقة:

عاشت السينما نهاية القرن العشرين تحولا نوعيا، فكان تاريخ 06 أكتوبر 1927م محطة فاصلة لشركة إخوان وارنر Warner Bros في نيويورك عند عرضها أول مرة فيلم "مغني الجاز"، جاء في الفيلم صوت الممثل آل جولسون Al Jolson المسجل على الأسطوانة متزامنا مع الصورة التي تظهر حركة شفتيه ضمن شريط الصورة، أما سنة 1930م فقد حلت تقنية تسجيل الصوت مباشرة على شريط الفيلم التي اخترعتها شركة Général élétrique، وفي فترة قصيرة ركّبت معظم دور العرض الأوروبية والأمريكية بأجهزة الصوت ذات التقنيات حديثة، بينما السينما الناطقة في كل من السوفيات واليابان عرف وتيرة جد بطيئة[2].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (سعيد شيمى:**الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية**)،ص125، 126.

[2]:سميث جيوفرى نوويل:**موسوعة تاريخ السينما في العالم- السينما الناطقة(1930-1960)**،تر:أحمد يوسف،المجلد الثاني،ط1،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2010،ص09.

لقد تصدرت السينما الفرنسية دول العالم إقتصاديا بعد اختراع الأخويين لوميير إلى غاية سنة 1908م ، ثم تقدمتها إيطاليا حاملة المشعل بدلها، إلا أن الحرب العالمية الثانية قلبت جميع الموازين فتوقف الإنتاج باستوديوهات البلدين ما نجم عنه توقف انتاجهما السينمائي، وأصبحت الفرصة متاحة أمام الولايات المتحدة الأمريكية التي عملت جاهدة لتحسين وزيادة أعمالها السينمائية، كما أن عدم اشتراكها في الحرب وبعدها جغرافيا عن موقع الحرب كان عاملا إيجابيا مساعدا لتحقيق غايتها، إذ غزت الأفلام الأمريكية معظم دول العالم وأصبحت أمريكا متصدرة المرتبة الأولى سينمائيا إلى يومنا هذا[1].

وأهم ما ميز السينما خلال هذه الفترة إضافة إلى دخول الصوت، مسعى صناع الأفلام للتخلص من التشويش والوصول إلى صوت واضح، فكانت الغرف الكاتمة للضوضاء ثم الكاتم الخاص بالكاميرا. كما تميزت هذه المرحلة بزيادة عدد الأفلام التسجيلية لوقائع الحرب العالمي الثانية على مستوى الجبهتين الشرقية والغربية، وأيضا برزت الواقعية الإيطالية بعد نهاية الحرب ثم انبثقت عنها الواقعية الإيطالية الجديدة وظهور الموجة الجديدة بفرنسا في أواخر الخمسينات التي نادى روادها بالتجديد على مستوى السرد والتصوير في السينما، وقلدتها عدد من التيارات السينمائية المتأثرة بها في شتى الدول العالم، إلى جانب اعتماد مجموعة تقنيات منها الكاميرا المتتطورة ذات اشتغال كهربائي، الشاشة المتسعة، واللون في تصوير الأفلام، وعدسة الزوم كعدسة إخبارية، وما شهدته العدسات من تطور هائل، فبعد التفوق الصناعة الألمانية للعدسات جعل كل من بريطانيا وفرنسا والولايات المتحدة، تقف موقف المنافس القوي لألمانيا، لتنضم إليهم فيما بعد اليابان بإنتاج عدسات أكثر دقة وتطورا خاطفة بذلك التفوق من ألمانيا[2].

ولقد عملت السينما الجديدة على اتساع حدود فن الفيلم في أنحاء العالم، جاذبة جمهورا جديدا إلى دور العرض تشكل السينما بالنسبة له أهمية ثقافية، مع نهاية الستينات وبداية السبعينات اهتمت السينما بصفة مباشرة بالجمهور الشاب أكثر مما فعلته أي وسيلة فنية[3]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (صلاح دهني:**قصة السينما- تاريخ، فن، ثقافة**)،ص61، 62.

[2]:مرجع سبق ذكره (سعيد شيمي:**الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية**)،ص221، 222.

[3]:سميث جيوفرى نوويل:**موسوعة تاريخ السينما في العالم- السينما المعاصرة(1995-1960)**،تر:أحمد يوسف،المجلد الثالث،ط1،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2010،ص09.

تقليدية أخرى، أما بعيدا عن فرنسا وإيطاليا فلم تصنع السينما الجديدة الجماهيرية المطلوبة، ونظرا لمحدودية عدد الجماهير كان أمام السينما الجديدة حل من الإثنين، إما تخفيض التكاليف أو تضطر اللجوء إلى الدعم الحكومي أو كلاهما من أجل أن تحافظ على استمراريتها، غير أن خلال فترة السبعينات بدأ شعاع نجم السينما يتضاءل في أوروبا وفي الولايات المتحدة الأمريكية، نتيجة ظهور فئة جديدة من الشباب المتأثريين بالسينما الأوروبية أصحاب كفاءة وثقافة سينمائية عالية[1].

4. سينما العرب:

حاولنا ضمن هذا الجزء من الدراسة، التطرق للسينما في الوطن العربي باستعراض أهم الانجازات والإنتاجات السينمائية؛ مؤسسات الإنتاج، التوزيع والعرض السينمائي، عناوين أفلام ومخرجيها، سنوات إنتاجها، في كل من مصر، سوريا، العراق، المغرب، تونس، ليبيا، والجزائر ومعلومات هذا الجزء جلها استقيناها من كتاب "السينما في الوطن العربي" للمؤلف جان الكسان التي سلط الضوء على وضع السينما في البلدان السابقة الذكر من بداية ظهور البوادر السينمائية بها إلى فترة السبعينيات، وستكون البداية من مصر ذلك لأنها كانت الدولة العربية الأولى التي احتضنت السينما.

1.4 السينما المصرية:

يشير المؤرخين أن أول فيلم سينمائي في تاريخ السينما المصرية كان سنة 1927م من إنتاج المصرية عزيزة أمير يحمل عنوان "ليلى"، إذ يعتبر محمود قاسم أن فيلم "ليلى" هو بالفعل الفيلم المصري الأول في السينما المصرية، وهو عمل اكتملت له كافة أسباب أن يحمل الهوية المصرية[2]، وعرفت السينما المصرية في فترة الثلاثينات إنتاج العديد من الأفلام أهمها؛ الفيلم الصامت "زينب" لمحمد كريم، فيلم "معجزة الحب" لإبراهيم لاما، الفيلم الناطق "أولاد الذوات" لمحمد كريم، فيلم "الزواج" لفاطمة رشدي، "عيون ساحرة" و"شجرة الدر" لأحمد جلال، فيلم "وداد" لفريتز كرامب، فيلم "نفوس حائرة" لإبراهيم لاما، فيلم "العزيمة" لكمال سليم، فيلم "ليلة ممطرة" لتوجو مزراحي إلى جانب تأسيس [3]،

[1]:مرجع سبق ذكره (سميث جيوفرى نوويل:**موسوعة تاريخ السينما في العالم- السينما المعاصرة(1995-1960)**)،ص09.
[2]:عبد المنعم إبراهيم الجميعي:**تاريخ السينما المصرية**،مؤسسة ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،1998،ص 08.
[3]:ينظر:محمود قاسم:**تاريخ السينما المصرية:قراءة الوثائق النادرة**،وكالة الصحافة العربية(ناشرون)،مصر،2018،ص38، 49، 60، 79، ص82، 93، 130، 149.

وإنشاء عدد من الهياكل السينمائية، إذ تأسس أستوديو مصر من قبل مدير المصرف طلعت حرب سنة 1935م، وكان ذلك في فترة السينما الناطقة[1]، هذا وقد اقتصر الإنتاج السينمائي على أفلام التسلية وقصص الحب والغرام بعيدا عن الواقع الاجتماعي والإقتصادي والسياسي خلال فترة الحرب العالمية الثانية بعد نجاح تجارب الحروب والطبقات الطفيلية من اقتحام مجال السينما، صنفت السينما ضمن السلع التجارية التي تخضع لحسابات الربح والخسارة[2].

فترات الأربعينات هي الأخرى شهدت مختلف عناوين الأفلام أهمها؛ فيلم "إمرأة متمردة" لأحمد جلال، فيلم "تحت السلاح" لفؤاد الجزايرلي، فيلم "عاصفة على الريف" لأحمد بدرخان، فيلم "أحلام الشباب" لكمال سليم، فيلم "كليوباترا" لإبراهيم لاما، فيلم "ديما في قلبي" لصلاح أبو يوسف، فيلم "ملاك الرحمة" ليوسف وهبي، أبرز ما تميزت به هذه الفترة موجة الاقتباس التي انتشرت بدرجة كبيرة جدا، ولعل ذلك كان مرده إلى كثرة عدد الأفلام وقلة عدد المؤلفين والسيناريست، وكان بعض الأفلام يذكر صراحة المصدر المأخوذ عنه، ولكن كان الغالب هو تجاهل هذا المصدر نهائيا[3].

وعاشت السينما المصرية تجربة القطاع العام بمحاسنها ومساوئها بعد قيام ثورة 1952م، وبعد انحسار التجربة الناصرية، وبداية الحقبة السادتية عاد القطاع الخاص إلى السينما، وظهرت أفلام الانفتاح بآثارها السلبية، كما ظهرت بعض الأفلام الجيدة التي حاولت بث روح الاعتزاز بمعاني الوطنية والفداء خاصة بعد حرب أكتوبر 1973م، أهم الأفلام التي نحصيها خلال هذه الفترة؛ فيلم "ثورة اليمن" لسالم، فيلم "القاهرة 30" لصلاح أبو يوسف، فيلم "السمان والخريف" لحسام الدين مصطفى، فيلم "المومياء" لشادي عبد السلام، فيلم "الكرنك" لعلي بدرخان، فيلم "دائرة الإنتقام" لسمير سيف، فيلم "الأقمر" لهشام أبو النصر، فيلم "التلاقي" لصبحي شفيق، وفيلم "العذاب إمرأة" لأحمد يحي، إلى جانب إنشاء مؤسسات سينمائية على غرار مصلحة الفنون لإنتاج الأفلام[4]

[1]:قيس الزبيدي:**في الثقافة السينمائية- مونوغرافيات**،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013،ص110.
[2]:مرجع سبق ذكره (عبد المنعم إبراهيم الجميعي:**تاريخ السينما المصرية**)،ص 07.
[3]:سعد الدين توفيق:**قصة السينما في مصر**،سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال، العدد 221،مصر،أغسطس 1969 ،ص 88.
[4]:المرجع السابق (عبد المنعم إبراهيم الجميعي:**تاريخ السينما المصرية**)،ص 07.

القصيرة 1955م، مؤسسة دعم السينما المساهمة في تمويل بعض الأفلام 1957م، المؤسسة العامة للسينما 1962م.[1]

ما بعد سنة 1980م من تاريخ السينما المصرية تميزت بإنتاج الأفلام الروائية الطويلة أهمها فيلم "إبتسامة واحدة تكفي" للمخرج محمد بسيوني، فيلم "إبليس في المدينة" للمخرج سمير سيف، فيلم "مع سبق الإصرار" إخراج أشرف فهمي، فيلم "المجرم" إخراج صلاح أبو يوسف، فيلم "أسياد وعبيد" للمخرج علي رضا، فيلم "وراء الشمس" للمخرج محمد راضي، فيلما "العمر لحظة" و"الإعتراف الأخير" إخراج أنور الشناوي، فيلم "أريد حبا وحنانا" إخراج نجدي حافظ، فيلم "الصعود إلى الهاوية" للمخرج كمال الشيخ، فيلما "مع سبق الإصرار" و"شفيقة ومتولي" إخراج علي بدرخان، وغيرها من الأفلام الروائية[2].

2.4 السينما السورية[3]:

كانت بدايات الإنتاج السوري سنة 1928م بفيلم "المتهم البريء"، لكن قبل هذا التاريخ كانت محاولات وتجارب مهدت الطريق لظهور السينما في سوريا، ومن بين أهم الإنجازات السينمائية السورية عمل سوري لمجموعة هواة (أيوب بدري، أحمد تللو ومحمد المرادي) سنة 1928م، فيلم "تحت سماء دمشق" سنة 1931م، فيلم "الغرام عند العرب" سنة 1938م، وفي سنة 1948م تم إنتاج أول فيلم ناطق "نور وظلال"، فيلم "لمن تشرق الشمس" ليوسف فهدة سنة 1958م، وقد تم إخراج أول فيلم سوري طويل "سائق الشاحنة" سنة 1968م، فيلم "رجال تحت الشمس" سنة 1970م، فيلم "المسكين" سنة 1971م، فيلم "الفهد" سنة 1972م، فيلم "وجه آخر للحب" سنة 1973م، فيلم "كفر قاسم" سنة 1974م، فيلم "الإتجاه المعاكس" سنة 1975م، فيلم "الأبطال يولدون مرتين" سنة 1977م، فيلم "القلعة الخامسة" سنة 1978م، وفيلم " المصيدة" سنة 1979م، إضافة إلى تأسيس شركة الأفلام السورية المساهمة المغفلة عام 1945م، وإنشاء أستديو بدمشق عام 1947م، تأسيس المؤسسة العامة للسينما السورية سنة 1963م.

---

[1]:ينظر:جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**،دورية شهرية للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،كويت،مارس1982،ص21، 60، ص68.

[2]:ينظر:نفس المرجع (جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**)، صص 70، 72، 73.

[3]:ينظر:نفس المرجع، صص 89، 93، 95، 97، 100، 101، 103، 104، 107، 111، 113، 114، 115، 117.

3.4 السينما الفلسطينية[1]:

كانت بداية السينما الفلسطينية سنة 1935م بتصوير الملك سعود عند زيارته للأراضي الفلسطينية بكاميرا إبراهيم حسن سرحان، ليتم عرض الفيلم الذي مدته عشرون دقيقة في سينما أمير بتل أبيب، وللمخرج أعمال أخرى مثل فيلم "شمس وقمر" و"صراع في جرش"، وفي مايلي أهم الإنجازات السينمائية التي شهدتها السينما الفلسطينية:

- تأسيس وحدة أفلام فلسطين التابعة لحركة فتح سنة 1968م.
- إخراج فيلم "بالروح بالدم" لمصطفى أبو علي سنة 1970.
- إخراج فيلم "على طريق الثورة الفلسطينية" لفؤاد زنتوت سنة 1971م.
- أول مشاركة للسينما الفلسطينية في المهرجان الدولي لسينما الشباب بدمشق سنة 1972م.
- إخراج سنة 1972م كل من فيلم "النهر البارد" لقاسم حول، فيلم "العرقوب" لمصطفى أبو علي، فيلم "معسكرات الشباب" لإسماعيل شموط، فيلم "ليلة فلسطينية و"حرب الأيام الأربعة" لسميرنمر.
- سنة 1973م شهدت إخراج فيلم "عدوان صهيوني" لمصطفى أبو علي، فيلم "غسان كنفاني الكلمة البندقية" وفيلم "لماذا نزرع الورد؟" لقاسم حول، فيلم "ذكريات ونار" لإسماعيل شموط، فيلم "الطريق" وفيلم "البنادق متحدة" لرفيق حجار، فيلم "مشاهد من الاحتلال في غزة" لمصطفى أبو علي.
- أما الأفلام التي أخرجت سنة 1974م نجد؛ فيلم "ليس لهم وجود" لمصطفى أبو علي، فيلم "بيوتنا الصغيرة" لقاسم حول، فيلم "رياح التحرير" و فيلم "لمن الثورة" لسمير نمر، فيلم "النداء الملح" وفيلم "عن طريق فلسطين" لإسماعيل شموط، فيلم "أيار الفلسطنيين" لرفيق حجار، بينما عرفت السنة الموالية إخراج فيلم "شهداء على فلسطين" لمأمون البني، فيلم "كفر شوبا" لسمير نمر، عن الصمود الجماهيري ال فيلم "على طريق النصر" سنة 1975م إخراج مصطفى أبو علي، وكانت تعرض الأفلام في مخيمات اللاجئين الفلسطنين وأماكن تجمعهم.

[1]:ينظر:مرجع سبق ذكره (جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**)،ص142، 143، 149، 157، 158، 160.

4.4 السينما العراقية[1]:

إنّ القطاع الخاص للإنتاج في العراق فشل في بناء قاعدة راسخة قبل عام 1958م ومع ذلك فقد تم إنتاج بعض الأفلام، أكثرها شهرة هو "الحارس" سنة 1968م من إخراج الممثل المشهور خليل شوقي، و"الظامئون" سنة 1971م من إخراج محمد شكري جميل الذي تدرب في بريطانيا، واستطاعت المؤسسة العامة للسينما التي تديرها الدولة، وحققت إيراداتها الذاتية في عام 1964م، أن تنتج حوالي 60 فيلما تسجيليا ثم تحولت إلى إنتاج الأفلام الروائية في عام 1977م التي بدأت بفيلم فيصل الياسري "الرأس"، ثم اتبعت خلال الثمانينيات سياسة تمويل الإنتاج الملحمي الضخم، وكان بعض هذه الأفلام من إخراج مخرجين مصريين مخضرمين مثل توفيق صالح وصلاح أبو سيف، وبعضها الآخر لمخرجين عراقيين مثل صاحب حداد، والياسري، وشكري جميل. إن التناقض الكامن في أن تحكي تاريخا قوميا من خلال الإنتاج المشترك العالمي يبدو واضحا تماما في فيلم شكري جميل "المسالة الكبرى" سنة 1983م الذي يستخدم فنيين بريطانيين لتسجيل وقائع النضال العراقي للتحرر من البريطانيين، بل إنه يحكي قصة هذا النضال من وجهة نظر المستعمرين البريطانيين وعلى رأسهم أوليفر ريد Oliver Reed.

5.4 السينما المغربية:

قام المغرب منذ سنوات الأولى من الاستقلال بعدة مجهودات لتأسيس الخطوات الأولى للإنتاج السينمائي المغربي، وبالرغم من ذلك كان لابد من انتظار سنة 1958م لتحتفل السينما المغربية بحدث إنجاز أول شريط سينمائي من إنتاج مغربي مائة في المائة تحت عنوان "الابن العاق" للمخرج محمد عصفور، ولم يستطع المغرب إنتاج ثاني فيلم له إلا بعد مرور ثمان سنوات مع فيلم "حذار من المخذرات" للمخرج محمد بن عبد الواحد التازي، وخلال الفترة مابين سنة 1968م- 1979م عرف المغرب إنتاج 19 فيلما طويلا أي بمعدل فيلمين في السنة[2].

[1]:مرجع سبق ذكره (سميث جيوفرى نوويل:**موسوعة تاريخ السينما في العالم- السينما المعاصرة 1960-1995**)،ص572.
[2]:وزارة الإتصال:**الكتاب الأبيض للسينما المغربية**،ط1،المغرب،أكتوبر 2013 ،ص 20.

وفي كتاب "السينما بالمغرب، السينما الكولونيالية" يحدد إدريس الجعايدي البدايات من خلال ارتباط الكاميرا بتوثيق الأحداث التي وقعت في الدار البيضاء والتي قام بها المصور فيلكس ميسكيتش Félix Masguish من خلال فيلم وثائقي "تحقيقات حول أحداث الدار البيضاء"[1]. أهم ما ميز المجال السينمائي بالمغرب تأسيس العديد من المنشآت السينمائية مثل إنشاء المركز السينمائي المغربي وتأسيس أستوديوهات "صيوصي" في الرباط سنة 1944م، ثم تأسيس أستديوهات "عين الشوك" في الدار البيضاء سنة 1967م، هذا وقد تم عرض فيلم "الأيام" للمخرج أحمد المعنوي في مهرجان دمشق السينمائي سنة 1979م، وتحدث وقتها مخرج الفيلم المعنوني عن وضع السينما المغربية قائلا: "القطاع الخاص هو الذي يهتم بالسينما في المغرب، ومنذ الاستقلال حتى الآن أنتجنا 15 فيلما روائيا طويلا، ومنذ سنتين بدأ المركز المغربي للسينما نشاطه مع المخرجين المستقلين من خلال إنتاج مشترك بين المركز وهؤلاء المخرجين، هذه الأفلام التي أنتجت خلال هذه الفترة ما هي إلا نسخ مشوهة عن الأفلام المصرية والهندية وأفلام الواستر، وأستثني فيلم "وشمة" لحميد بناني عام 1975م، وفيلم "ألف يد ويد" لسهيل بن بركة، وفيلم "شرقي" لمؤمن سميحي، وفيلم "بعض الحوادث غير المهمة" لمصطفى الدرقاوي[2].

6.4 السينما التونسية:

شهدت السينما التونسية مرحلة جديدة خلال السنوات الماضية، فقدمت خلالها أعمالا ناضجة فنيا وفكريا، وضعتها جنبا إلى جنب مع السينما الجزائرية والسينما العراقية، كطليعة في الإنتاج السينمائي العربي بأساليبه المعاصرة ومضامينه الجديدة، ولغته السينمائية المتطورة، ذلك بالطبع قياسا على الحركات السينمائية العالمية، وقياسا على السينما المصرية ذات التاريخ الطويل والتجربة المكثفة، دون أن تحظى حتى الآن - عدا أفلام قليلة- بحضور فني حقيقي، ودون أن تتوضح معالمها أمام ما تطرحه التجارب السينمائية المعاصرة[3].

[1]:فريدة بوجيدة:**السينما المغربية بين تأكيد الذات والحضور الاجتماعي**،الأزمنة الحديثة،العدد 08،ص170.
[2]:مرجع سبق ذكره (جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**)،ص 257.
[3]:نفس المرجع،ص261، 262.

وضمن الحركات السينمائية التي عرفتها السينما التونسية تدشين أول صالة عرض سينمائية عام 1908م، تأسيس الجامعة التونسية لنوادي السينما سنة 1950م، تأسيس الشركة التونسية للتنمية السينمائية والإنتاج السينمائي (ساتبك) سنة 1957م، تأسيس جمعية الشبان السسنمائيين التونسيين سنة 1960م، تأسيس مصلحة السينما في وزارة الشؤون الثقافية سنة 1963م، هذا عن الأجهزة السينمائية أما الأفلام فكان الفيلم الروائي "عين الغزال" لشمامة شكلي سنة 1924م، الفيلم الروائي "الفجر" لعمر الخليفي سنة 1966م، فيلم "المتمرد" لعمر خليفة، فيلم "المختار" لصادق بن عائشة سنة 1968، فيلم "خليفة الأقرع" لحمودة بن حليمة سنة 1969م، فيلم "قصة بسيطة جدا" لعبد اللطيف بن عمار، فيلم "الموت الكدر" لفريد بو غدير وكلود دانا، فيلم "أم عباس" لعلي عبد الوهاب، فيلم "العلاقة" لعمر خليفة سنة 1970م، فيلم "علي الدوجي" لحاتم بنميلد، فريد بوغادير، ومحمود بن حليمة، فيلم "وغدا" لإبراهيم باباي، وفيلم "يسرى" لرشيد قرشير سنة 1971م.[1]

7.4 االسينما الليبية[2]:

السينما الليبية بقيت تابعة للإنتاج الإيطالي على الرغم من إستقلال البلد منذ سنة 1951م، فكانت معظم الأفلام التي تعرض في درو العرض عبارة أن أفلام إيطالية أو أمريكية، وفي مايلي أهم الإنجازات السينمائية التي عرفتها ليبيا:

- إنشاء أمانة الإعلام والثقافة إدارة الإنتاج السينمائي سنة 1970م.
- إخراج فيلم "إنتفاضة شعب" لأحمد الطوخي سنة 1970م.
- إخراج فيلم "البيت الجديد" للهادي راشد سنة 1971م.
- إنشاء إدارة الإنتاج السينمائي التابعة لوزارة التربية والإرشاد القومي سنة 1971م، وقد أنتجت هذه الإدارة العديد من الأشرطة التسجيلية والثقافية مثل أفلام "رسالة من ليبيا" و"كفاح شعب".
- إنشاء المؤسسة العامة للخيالة الليبية سنة 1973م.
- إخراج فيلم "الطريق" ليوسف شعبان، إنتاج المؤسسة العاة للخيالة سنة 1973م.

[1]:ينظر:مرجع سبق ذكره (جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**)،ص262، 274.
[2]:ينظر: نفس المرجع،ص276، 277، 279.

- إنتاج أول فيلم روائي طويل "معركة تاقرفت" إنتاج إدارة الإنتاج السينمائي التابعة لأمانة الإعلام والثقافة الليبية سنة 1979م، وإصدار قرار يوكل مهام إنتاج وعرض واستراد وتوزيع وتسويق الأشرطة السينمائية سنة 1979م، وضم جميع دور العرض الجماهيرية الليبية للشركة العامة للخيالة، وهكذا تصبح هي الجهة المختصة والمسؤولة عن كل هذه المهام.[1]

8.4 السينما الجزائرية:

عرفت الجزائر السينما عن طريق الإستعمار الفرنسي، إذ قام مجموعة فنيين مرسولين من قبل لوميير إلى الجزائر لتصوير بعض مناظر الصحراء والأرياف التي أثارت إعجابهم. مع بدايات 1896م قام الفرنسي الجزائري المولد "فليكس مسجيش" بتصوير مشاهد من الجزائر العاصمة ووهران وعرضها على المستوطنين، ولم تسجل الصحافة وقتها إلا أسماء تعد على أصابع اليد من رواد السينما الذين أتوا من فرنسا لعرض الأفلام مثل؛ بروفيسور الشهير "دافيد" الذي عرض أفلام "ميليه" في الجمعية الأدبية لمدينة وهران سنة 1899م، ورجل استعراض اسمه "جودار" أتى سائحا سنة 1900م،[2] فكانت الجزائر وما تحويه من جمال طبيعي وتراث وثقافة وتقاليد تمثل محيطا مثاليا ومميزا للتصوير، إذ اعتبرت الجزائر بالنسبة للمخرجين السينمائيين تلك الفترة على أنها "هوليوود فرنسية"، وأشار لطفي محرزي في هذا الشأن إلى أن: "الجزائر اختيرت باعتبارها قطعة فرنسية يتواجد فيها الإطار الفكلوري، جمال النخيل، فنتازيا القصبة والأهالي بالجملة، وكل هذه العناصر تشكل ديكورا."[3].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**)،ص279.

[2]:كريمة منصور:**إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**،مذكرة لنيل الدكتوراه،قسم الفنون الدرامية،كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران، 2013/2012،ص 26.

[3]: عبد الغني إرشن:**رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية في صراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا-تحليل سيميولوجي لفلمي الحرية والعدو الحميم**،مذكرة لنيل الماجستير،تخصص السينما والتلفزيون،قسم علوم الإعلام والاتصال،كلية العلوم السياسية والإعلام،الجزائر، 2011/2010،ص85.

فيما يخص الإحصائيات الخاصة بدور العرض في الجزائر، فسنة 1908م لم تتوفر أي دار للعرض السينمائي، ومع بلوغ سنة 1914م كان عددها لا يتجاوز السبعة، ليبلغ عددها سنة 1933م 150 دارا للعرض السينمائي ليس من أجل الجزائريين وإنما إرضاءا لمتطلبات المستعمر الفرنسي، إذ تواجدت كلها في المدن الكبرى حيث تقطن عائلات المستعمرين، وجاءت الأفلام وفق أذواقهم وأهدافهم لترسيخ الثقافة الفرنسية ومحاربة الثقافة العربية الإسلامية، وترجمت عناوين الأفلام التي أنتجها المستعمر نواياه غير المشروعة، ودرجة احتقاره للفرد الجزائري مثل فيلم "المسلم المضحك"، "على ينفخ في الزيت"، "الواحة"، "حديقة الله"، "وجوه محجبة أرواح مغلقة"، "بيبي الموكو"، و"اللعبة الكبرى"، "الصبيان"، "اليتيمة" وغيرها من الأفلام الساخطة والحاقدة على الجزائريين، إلا أنّ كل هذه الأمور والظروف كانت عاملا مؤثرا على فئة المثقفين الجزائريين الذين تفطنوا لأهمية السينما فأنتجوا أعمالا عكست صورة الكفاح المسلح وأحقيته لنيل الشعب الجزائري حريته، ليس هذا فقط بل تكونت مجموعة من الهواة الفرنسيين لخدمة السينما الجزائرية من خلال تقديم عروض سينمائية مغايرة للسينما الموجهة، فقاموا بتصوير الحياة الطبيعية للجزائريين، المناظر الخلابة وخيرات الجزائر، وعلى الرغم من بساطة تلك الصور إلا أنها تركت أثرا عميقا في نفوس الفرنسيين حين عرضت عليهم، وأثارت جدلا في الرأي العام العالمي، لقد أظهرت تلك الصور على عفويتها الصورة الحقيقية للوضع المعيشي للجزائريين، وبالتالي أظهرت حقيقة الإستعمار الفرنسي وأطماعه، فبرز مع هؤلاء ما يدعى بالسينما الفرنسية المضادة للإستعمار التي أوجدها فئة من سينمائيين موالين للمستعمر. كل هذه الأحداث والأوضاع على الساحة السينمائية دفعت الجزائريين إلى إنتاج سينمائي بلمسة وبصمة جزائرية محضى، ما حفز فئة معينة للنهوض بهذا الفن فارضة ذاتها بشكل قوي على الساحة العالمية[1].

[1] ينظر: مرجع سبق ذكره (كريمة منصور: **إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**)، ص 26، 27، 33، 34.

ظهرت السينما الجزائرية في خضم الثورة التحريرية، إذ ارتبطت منذ البداية بالوضع الإيديولوجي والسياسي للبلاد، فكان الموضوع الرئيس لأفلامها السينمائية حرب التحرير الوطني. ومن خلال تتبع المسار التاريخي للجزائر تبرز مرحلتان لنشاط السينما الجزائرية، أولاها كانت خلال الثورة حيث تم إخراج الأفلام الجزائرية في ظروف جد صعبة وبوسائل محدودة، ومع ذلك نجد جملة من الإنتاجات السينمائية نذكر منها "الجزائر الملتهبة" من إخراج رونية فوتييه في 1957/1956، الفيلم القصير "اللاجئون" بيار كليمون في 1958/1957، والفيلم الطويل "جزائرنا" شارك في إخراجه شولي، جمال شندرلي ومحمد الأخضر حمينة، كما كان لهما إنتاجات أخرى مشتركة منها "صوت الشعب" سنة 1961 و"بنادق الحرية" في السنة نفسها، بالإضافة إلى تكوين المراكز السينمائية مثل تكوين لجنة السينما سنة 1959، ومصلحة السينما سنة 1960.[1]

أما بعد الإستقلال، فقد انطلقت السينما الجزائرية لإنتاج مجموعة كبيرة من الأفلام السينمائية، إذ بلغ عدد الأفلام الطويلة سنة 1974 حوالي خمسة وعشرين فيلما، إلى جانب إنشاء عدة مراكز للإنتاج السينمائي منها الإذاعة والتلفزيون وتكوين مركز السمعيات والبصريات سنة 1962. إنشاء المركز الوطني للسينما سنة 1964، ومصلحة السينما للمحافظة السياحية للجيش الوطني الشعبي سنة 1968، ومركز التوزيع السينمائي سنة 1968، مديرية السينما والوسائل السمعية والبصرية بوزارة الإعلام والثقافة سنة 1975، وسنعرض في الجزء اللاحق من الدراسة المزيد من الانجازات السينمائية الجزائرية أثناء الثورة وبعد الاستقلال[2]، كما سيرفق بملحق فيلموغرافيا جزائرية.

[1]:ينظر:مرجع سبق ذكره (جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**)،ص218، 219.
[2]:ينظر:نفس المرجع ،ص219، 220.

II.المسار التاريخي لسينما الجزائر:

1. السينما الجزائرية إبان حرب التحرير:

بدأت السينما في الجزائر كولونالية (سينما المُستعمِر الموجهة) الساعية إلى تغليط الرأي العالمي بتزييف صورة الجزائر وشعبها، مقابل تزيين صورتها بإنتاج أفلام دعائية رامية من جهة إلى تحقيق مظاهر التحضر والتمدن بمعايير فرنسية، ومن جهة أخرى إظهار الطبيعة السياحية للجزائر بهدف جلب مستثمرين.[1]

وقد أشار سيباستيان دوني Sébastien Denis إلى هذا في كتابه (السينما وحرب الجزائر-دعاية الشاشة 1945-1962): حين أكد "إنّ تفرد الأيقونة السينمائية الجزائرية جاء نتيجة تمازج التصور الإستعماري التقليدي، وصوّره النمطية الشاذة، مع التصوير العصري الذي ينقلنا إلى الفضاء الفرنسي الذي لا عيب فيه بكامل عصرنته وهندسته المعمارية، وبين هذين الأيقونتين المتناقضتين سوف تظل الجزائر وسط الدعاية الممولة تتأرجح بين المسحة السياحية والصورة التي تمجد فرنسا المشيدة"[2].

وفي ذلك الوقت، سعت فرنسا من خلال الأفلام الدعائية إلى تسريب إيديولوجيات سياسية وفكرية توهم السكان بالمسعى الخيري من وراء التواجد الفرنسي بالجزائر، وذلك بتوفير أرقى مظاهر العيش والقضاء على مخلفات الفقر والتخلف، إلا أن الجزائريين "كانوا دائما يتظاهرون بأنهم يتبعون فرنسا، أمّا حقيقة الأمر فقد كانوا يقاومون بالبقاء مخلصين لأفكار التمرد والاستقلال. وبحسب جاك إيلول Jacque Ellul فأنه لم يوجد أي شخص من الجزائريين بالمطلق كان مقتنعا بالدعاية وبوضع السلاح وبالانتقال إلى الطرف الفرنسي، أمّا بعض الأمثلة التي تمت لهذا السياق فهي لم تكن على ما يبدو نتيجة لعمل الدعاية، خصوصا بأنّ كرم فرنسا كان في سياق العنف التي تمارسه القوات الفرنسية ضد إحلال السلام، وأصبحت بذلك خدعة الدعاية واضحة جلية بالنسبة للجزائريين[3].

---

[1]:سيباستيان دوني:**السينما وحرب الجزائر-دعاية الشاشة 1945-1962**،تر:يوسف بعلوج-هاجر قويدري،دار سيديا،الجزائر،2012،ص25.
[2]:نفس المرجع،ص25.
[3]:نفس المرجع،ص506.

ثم بعد ذلك، ظهرت السينما المضادة، وكان أصحابها هواة سينمائيين من أصول فرنسية متحمسين "للقضية الجزائرية، وضعوا فنهم في خدمة كفاح شعبنا، إيمانا منهم بعدالة قضيته"[1]، فأنتجوا أفلاما نقلت الحياة الطبيعية التي يعيشها الفرد الجزائري في المجتمع الريفي ومدى بساطتها، صورة مخالفة لتلك التي نشرتها السينما الكولونالية، فكان لها رد فعل عالمي بعد كشفها تداعيات وحقيقة المستعمر الفرنسي وبشاعة الجرائم التي يرتكبها في حق المدنيين الجزائريين، لتأتي مجازر 08 ماي 1945م مشكلة موضوعا خصبا للسينما المضادة، كل هذه المتغيرات جعلت جبهة التحرير الوطني تدرك مدى أهمية الصورة في نقل الحقائق وتأثيرها على الرأي العالمي، فاعتمدت السينما إلى جانب الكفاح المسلح لتعزيز قوة الكفاح الجزائري ضد المستعمِر الفرنسي، إذ شهدت سنة 1956م أول عمل سينمائي جزائري للمخرج رونيه فوتتر René Vautier (فرنسي التحق بجبهة التحرير بعد إيمانه بالقضية الجزائرية)، الفيلم عبارة عن صور ترصد جيش التحرير الوطني، وفي سنة 1957م قام "فوتيير" بإتفاق مع "عبان رمضان" بإنشاء مدرسة لتكوين سينمائيين بجبال منطقة تبسة، تتكون من عدة فنيين كانوا النواة الأولى للمخرجين السينمائيين وهم: محمد قنز، علي الجناوي، جمال شندرلي، رونيه فوتتر René Vautier، بيير كليمون Pierre Clément، أحمد راشدي، ثم التحق بهم لخضر حمينة[2]، كما أنتجت المدرسة مجموعة أفلام منها فيلم "الجزائر الملتهبة" للخراج رونيه فوتيير، فيلم "ساقية سيدي يوسف" وفيلم "اللاجئون" للمخرج بيير كليمون Pierre Clément، فيلم "جزائرنا" من إخراج شولي وجمال شندرلي ومحمد الأخضر حمينة، أما سنة 1961م تم إخراج فيلم "عمري ثماني سنوات" إخراج يان وأولغا لوماسون ورنيي، فيلم "ياسمينة" للمخرج محمد الأخضر حمينة، فيلم "صوت الشعب" إخراج محمد الأخضر حمينة وجمال شندرلي، فيلم "بنادق الحرية" أيضا من إخراج جمال شندرلي ومحمد حمينة، وفي سنة 1962م إخراج فيلم "خمسة رجال وشعب" لرونيه فوتيير، أما عن المنشآت السينمائية خلال هذه المرحلة تم تكوين لجنة للسينما عام 1959م، ومصلحة السينما عام[3]

[1]: عبد الله ثاني قدور:**الاعلام المقاوم إبان الثورة التحريرية 1954- 1962**،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،ص 137.
[2]:مرجع سبق ذكره (عبد الغني إرشن:**رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية فيصراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا...**)،ص92.
[3]:مرجع سبق ذكره (جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**)،ص218، 219.

السينمائية خلال هذه المرحلة تم تكوين لجنة للسينما عام 1959م، ومصلحة السينما عام 1960م، والإذاعة والتلفزيون وتكوين مركز السمعيات والبصريات عام 1962م.[1]

2. السينما الجزائرية في عهد الإستقلال:

ما من شك أن النشأة الفعلية للسينما الجزائرية كانت بعد استقلال البلاد، وإن كانت هناك محاولات جادة قبل ذلك بسنوات عديدة، وبرزت إثر ذلك وجوه سينمائية واعدة أمثال مصطفى بديع ومحمد لخضر حامينا وأحمد راشدي ومحمد سليم رياض تشبعوا بالأفكار السائدة في الساحة العالمية آنذاك سواء ما أنتجه الفكر الغربي أو الشرقي، وبدأت تتجلى الرؤية الفنية الخاصة بالسينما الجزائرية بعد مرور عقد واحد على الاستقلال[2].

في البداية كان إنتاج السينما الجزائرية محصورا على الأفلام الوثائقية نذكر منها فيلم "استفتاء" سنة 1962م للمخرج أحمد راشدي، فيلم "وعد جويلية" سنة 1963م للمخرج أما محمد الأخضر حمينة، فيلم "أياد مثل العصافير" سنة 1964م للمخرج أحمد راشدي، فيلم "ألوان الجزائر" سنة 1965م للمخرج غوتي بن ددوش، فيلم "فجر المنبوذين" سنة 1965م للمخرج أحمد راشدي، فيلم "هن" سنة 1966م للمخرج أحمد لعلام، فيلم "الموظفون" سنة 1967م للمخرج محمد سليم رياض، فيلم "مصنع السكر بالخميس" سنة 1969م للمخرج سيد علي مازيف، فيلم "نحن والثورة الزراعية" سنة 1973م للمخرج مرزاق علواش،[3] وغيرها من الأفلام ذكرت في الملحق(2) الخاص بالفيلموغرافيا الجزائرية.

كما عملت الدولة الجزائرية على تأسيس الديوان الوطني للأحداث الجزائرية سنة 1963م، إنشاء كل من المركز الوطني للسينما، دار الآثار السينمائية الوطنية الجزائرية، والمعهد الوطني للسينما سنة 1964م، وتم سنة 1965م تأسيس مصلحة السينما للجيش الوطني الشعبي، بعدها بسنتين تم تأسيس الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية، وفي سنة 1968م كان تأسيس كل من مصلحة السينما للمحافظة السياحية للجيش الوطني الشعبي، والمركز الوطني للتوزيع السينمائي. أما سنة 1974م دمج ديوان الأحداث[4]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**)،ص 219.

[2]:بغداد أحمد بلية:**مخرجون وسينما جزائرية**،ط2،البدر الساطع للطباعة والنشر،العلمة،2018،ص03.

[3]:ينظر:نفس المرجع،صص 06، 07، 08، 09.

[4]:المرجع السابق (جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**)،ص219

الجزائرية بالديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية وتكليف هذا الديوات بإنتاج وتوزيع مجلة الأحداث المصورة، ليتم إنشاء مديرية السينما والوسائل السمعية والبصرية بوزارة الإعلام والثقافة سنة 1975م.[1]

وخلال فترة السبعينيات من تاريخ السينما الجزائرية بدأ الاهتمام بالمواضيع الاجتماعية ذات الطابع الدرامي أو الفكاهي، إلى جانب مواصلة اعتماد أفلام الثورة التحريرية، فنجد مثلا فيلم "تحيا يا ديدو" 1971م، فيلم "عطلة المفتش الطاهر" 1972م، فيلم "وقائع سنوات الجمر" 1974م، فيلم "ريح الجنوب" 1975م،[2] والعديد من عناوين الأفلام الجزائرية، وما ميز هذه الفترة بروز العنصر النسوي في الإخراج السينمائي الجزائري وتجسد ذلك في إسم المخرجة آسيا جبار (المعروفة أيضا بكتاباتها الروائية باللغة الفرنسية) من خلال فيلمها "نوبة نساء جبل الشنوة" 1978م. (ينظر ملحق(2) فيلموغرافيا جزائرية).

شهدت فترة الثمانينيات تغيرات سياسية كان لها إنعكاس على تاريخ السينما الجزائرية، إذ تم حل الديوان الوطني للتجارة والصناعة السينمائية سنة 1984م، ووزعت مهامه على المؤسستين القوميتين الأولى للإنتاج السينمائي والثانية للتوزيع السينمائي، وأهم ما ميز هذه المرحلة خصخصة بعض مؤسسات السينما مثل دور العرض، والسماح للمخرجين السينمائيين بإنشاء شركاتهم الخاصة لإنتاج أفلامهم ، وزادت حرية السينما الجزائرية بعد سنة 1988م بزوال نظام الحزب الواحد وبروز التعددية الحزبية[3]. وفيما يخص مواضيع أفلام هذه الحقبة تنوعت بين معالجة بعض مظاهر التخلف التي بقيت سائدة في بعض الأرياف الجزائرية رغم تحررها من ويلات المستعمر، مثل تقييد حرية المرأة وحرمانها من التعّلم، إلى جانب معالجة أوضاع الجالية الجزائرية المتواجدة في الغربة خاصة تلك المتواجد بفرنسا، فتم إنتاج سنة 1982م فيلم "سقف وعائلة"، فيلم "إمرأة لإبني" وفيلم "ريح الرمال"، فيلم "الطاحونة" 1983م، فيلم "الصورة الأخيرة" 1986م ، فيلم "كنزة"

[1]:مرجع سبق ذكره (جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**)،ص220.
[2]:مرجع سبق ذكره (بغداد أحمد بلية:**مخرجون وسينما جزائرية**)،ص91، 94، 97، 98.
[3]:ينظر: كريمة منصور:**إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**،مذكرة لنيل دكتوراه،قسم الفنون الدرامية،كلية الآداب واللغات والفنون،جامعة وهران، 2013/2012،ص65، 66.

1987م، فيلم "لوس زهرة الرمال" 1988م، "الطاكسي المخفي" 1989م، والعديد من الأفلام التي أنتجت هذه الفترة. (ينظر ملحق(2) فيلموغرافيا جزائرية).

لقد شهدت السينما الجزائرية فترة التسعينيات أوضاع أمنية مضطربة نتيجة الإرهاب ما أدى إلى تراجع الإنتاج السينمائي وهجرة العديد من السينمائيين إلى الخارج، وفي المقابل نجد ميلاد جيل جديد من المخرجين تصدره مالك حمينة ابن المخرج محمد الأخضر حمينة بفيلمه "خريف أكتوبر في الجزائر" سنة 1993م،[1] وقد سبقه إخراج فلمي "شاب" و"إمرأتان" سنة 1991م للمخرج عمار ترييش، فيلم "أضواء" سنة 1992م للمخرج محمد زموري، وفيلم "يوسف أسطورة النائم السابع" سنة 1993م للمخرج محمد بشير شويخ، وفي سنة 1994م فيلم "باب الواد سيتي" للمخرج مرزاق علواش، وتم أيضا إخراج سنة 1994م فيلم "كرنفال في دشرة" للمخرج محمد أوقاسي، سنة 1996م فيلم "سلام يا بن العم" للمخرج رشيد، سنة 1997م فيلم "ليلة القدر" للمخرج سيد السليماني[2]، سنة 1997م فيلم "مذكرات مهاجرين" للمخرجة يمينة بن قيقي، سنة 1998م فيلم "زهرة اللوتس" للمخرج عمار العسكري، وفيلم "الفراشة لن تطير للأبد" سنة 1999م للمخرج علي تنحني، بالإضافة إلى أفلام أخرى تم ذكرها في الملحق(2) فيلموغرافيا جزائرية.

وتميزت الأفلام السينمائية الجزائرية مابين سنة 2000م إلى غاية 2018م بكسر الطابوهات والتطرق إلى المواضيع الأكثر حساسية من خلال عرض مشاهد أكثر جرأة في عكس حقيقة الموضوع أو الظاهرة المصورة، كما أسهم التطور التكنولوجي في اتساع فجوة هذه المواضيع، إذ أصبح إنتاج الأفلام لا يقتصر على السينمائيين بل ظهرت فئة تعتمد شبكات التواصل الاجتماعي والمواقع الإلكترونية لإنتاج مثل هذه الأنواع من الأفلام، من بين أفلام التي تم إنتاجها خلال هذه الفترة نجد؛ فيلم "إن شاء الله الأحد" 2001م، فيلم "رشيدة" 2002م، فيلم "الخبز الحافي" 2004م، فيلم "دوار النساء" 2005م، فيلم "البلديون" 2006م، فيلم "المحنة" 2007م، فيلم "المانع (زمن السحر

[1]:خديجة بوسماحة:**حدود الدبلجة بين الأمانة والتصرف في السينما –دراسة تطبيقية**،مذكرة لنيل الماجستير في الترجمة،معهد الترجمة،جامعة أحمد بن بلة1،وهران،2016/2015،ص142.

[2]:عبد الوهاب بردق:**المراحل التاريخية للأفلام السينمائية في الجزائر**،مجلة الحوار الثقافي،المجلد 07،العدد 02،2019،ص119.

والشعودة) 2008م، فيلم "مال وطني" 2009م، فيلم "الكوستو" 2011م، فيلم "التائب" والفيلم الأمازيغي "الكاذب" 2012م، فيلم "نسيب" 2014م، فيلم "علاقات موازية" 2016م، فيلم "ألماس" 2017م، فيلم "التحدي" 2018م، وما إلى ذلك من عناوين أفلام تمّ إدراجها في ملحق فيلموغرافيا جزائرية مرفقة بأسماء مخرجيها السينمائيين. (ينظر ملحق(2) فيلموغرافيا جزائرية).

3. الإقتباس السينمائي:

إن ترصد المسار التاريخي للسينما الجزائرية يقودنا إلى بعض عناوين أفلام لمخرجين جزائرين عملوا على تحويل خطابات روائية لإنتاج أفلامهم، قبل ذلك نعرج على مفهوم الإقتباس السينمائي، وأهم المشاكل التي تواجه المخرج أثناء عملية تحويله خطاب روائي إلى فيلم سينمائي، عرض نماذج لاقتباسات غربية وعربية، ثم واقع الإقتباس في السينما الجزائرية وأهم إقتباساتها.

يلجأ الباحث غالبا إلى دراسة طبيعة تحويل خطاب روائي إلى فيلم سينمائي من باب الإقتباس الذي يعرّف في العموم على أنه: "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر."[1] ، أمّا الإقتباس السينمائي فيعني تناول معالجة سينمائية عن رواية حتى وإن قام المؤلف نفسه بإخراجها... سواء ذكر اسم المصدر الأصلي أم لا...[2] ، إن هذا التحوّل من خطاب أصلي ذي طبيعة كتابية لها شروطها إلى مادة فيلمية هي الأخرى لها شروط تقوم عليها تضع المخرج أمام خيارين، إمّا الوفاء لمجاله باعتماد الشروط السينمائية أثناء عملية تحويل خطاب الرواية إلى فيلم تجنبا لانتقادات السينمائيين، أو الوفاء إلى الخطاب الروائي الأصلي عن طريق الإقتباس الكلي أو الترجمة الحرفية تجنبا لانتقادات مؤلف الرواية، لكن المعتمد في الكثير من الأحيان أن يقوم المخرج بأخذ من الخطاب الروائي جزءا أو فصلا، أو التركيز على حدث واحد والعمل على تطويره وفق رؤيته الإخراجية، أو حذف شخصية أو إضافة أخرى، أو التغيير في بعض الأحداث مثلما يحدث غالبا على مستوى نهاية الفيلم التي تأتي مغايرة لنهاية الرواية،وفي المقابل على المخرج[3]

---

[1]:عمار بن لقريشي،عبد الرحمان بن يطو:**الإقتباس المسرحي عن الرواية من خلال تجربة مراد سنوسي**،مجلة تاريخ العلوم،العدد السادس،ص 273.

[2]:محمود قاسم:**الإقتباس:المصادر الأجنبية في السينما المصرية**،وكالة الصحافة العربية(ناشرون)،مصر،2018،ص 12.

[3]:معتز عرفان:**تأملات سينمائية:الفن السينمائي والفكر الإنساني**، دار عرفان للنشر، المغرب، 2019،ص46.

الحفاظ على روح هذه الرواية، وهو ما قام به "المخرج الفرنسي جان جواكس عندما عمل على تحويل رواية "اسم وردة" للكاتب إمبرتو إيكو إلى عمل فني لأجزاء رئيسة للرواية بشكل جيد للغاية متجاهلا بعض الأحداث بطبيعة الحال دون الإخلال بالقصة المحورية أو التأثير على المجرى المنطقي للأحداث."[1].

يبقى أمام المخرج أن يقوم بتوظيف مفردات اللغة السينمائية وفق رؤية إخراجية متميزة أثناء تحويله الخطاب الروائي إلى فيلم سينمائي، دون تقييد نفسه بمبدأ الوفاء أو عدمه للأصل لكن عليه في المقابل الحفاظ على روح الرواية، إذ لابد من الاعتراف أنّ بعض الأفلام الناجحة لا يطرح تقنية فيلمية متطورة فقط، وإنما يطرح حقيقة وجود مثقف ومفكر عظيم أيضا، يحاول من خلال هذه الوسيلة الفنية قول ما لاتستطيع أن تقوله كتب كاملة أحيانا، والأمر لا يتعلق فقط بالحوار والكلمات المعبرة عن الأفكار، وإنما أيضا بطبيعة اللغة السينمائية نفسها، هذه اللغة التي قد تكون أحيانا خالية من الكلمات ولكنها تظل مبينة وكاشفة عن الكثير من القضايا الفكرية والرمزية المتصلة بحياة الإنسان.[2]

مرّ الاقتباس السينمائي بعدة مراحل بدءا من تحضير ملخص لفكرة أحداث الخطاب الروائي، ثم محاولة ترجمتها بالصورة، بعدها انصب الاهتمام على الأحداث والمشاهد الأكثر إثارة وتأثيرا، وسعي المخرج لإبرازها من خلال الفيلم عن طريق توظيف المؤثرات الصوتية والبصرية، نظرا لعدم توفر وتطور التقنيات السينمائية وقتها، إلى ما أصبح عليه الإقتباس بعد ذلك من مرونة أكبر، حيث أصبح بمقدور المخرج التصرف في خطاب الرواية وفق إيديولوجيته وميوله ورغباته التي تترجم رؤيته الإخراجية، الأمر الذي دفع العديد من الكتاب والنقاد يقفون وقفة المعارض لعملية الإقتباس الحر للخطابات الروائية.

[1]:مرجع سبق ذكره (معتز عرفان:**تأملات سينمائية:الفن السينمائي والفكر الإنساني**)،ص46.
[2]:ضياء خضيّر:**ثنائيات مقارنة:أبحاث ودراسات في الأدب المقارن**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2004،ص 149.

إنّ عملية تحويل الخطاب الروائي إلى فيلم سينمائي تواجه الكثير من المخاطر والمشاكل، "لأنها تقع في مواجهة شرسة مع القراء المتأثرين بالخطاب والمعجبين بهوالساعين نحو رؤية عمل سينمائي يحمل قدرا عظيما من الجودة بالقدر نفسه الذي تحمله الرواية، وبالطبع يحمل القراء تصورات معينة في أذهانهم بشأن الحبكة ويرغبون في رؤية هذه التصورات على الشاشة بشكل محدد مما يدفعهم إلى ممارسة الإنتقاد الشرس بخصوص هذه الأعمال، وإذا حصلوا على عمل سينمائي مميز بنفس القدر الذي تتمتع به الرواية يصفقون بشدة من أجل الفيلم ويحملونه إلى قمة المجد.[1]

عند الإشارة إلى الأفلام السينمائية الغربية المقتبسة عن روايات أدبية نجد فيلم "ذهب مع الريح" للمخرج فيكتور فلنميغ Victor Fleming عن رواية الكاتبة مارغريت ميتشل Margaret Mitchell، فيلم "الحرب والسلام" للمخرج سيرغي بوندارتشوك Serguei Bondartchouk مقتبس عن رواية للكاتب ليو تولستوي Léon Tolstoi، فيلم "موبي ديك" إخراج جون هيوستن John Huston عن رواية للكاتب هيرمان ميلفيل Herman Melville، فيلم "جشع" إخراج إريك فون ستروهايم Erih Von Stroheim عن رواية "ماكتيك" لمؤلفها فرانك نوريس Frank Norris، فيلم "الجريمة والعقاب" إخراج جوسيف فون ستيرنبيرغ Josef Von Sternberg عن رواية للكاتب فيودور دوستويفسكي Fiodor Dostoievski، فيلم "الرسالة القرمزية" إخراج فيكتور سيوستروم Victor Sjostrom عن رواية للكاتب ناثانييل هاوثورن Nathaniel Hawthorne، فيلم "الملتزم" إخراج برناردو برتولوتشي Bernardo Bertolucci عن رواية للكاتب ألبيرتو مورافيا Alberto Moravia،[2] فيلم "ليس بلدا لكبار السن" للأخوين جويل وإيثان كوين Joel et Ethan Coen المأخوذ عن رواية كورماك مكارثي Cormec Mccarthy[3]، كما حولت رواية "اسم وردة" للكاتب أمبرتو إيكو Umberto Eco حولت إلى فيلم سينمائي من إخراج جان جاك أنو Jean Jacques Annaud، فيلم أنطوني برجيس Antohny Burgess "البرتقالة الآلية" للمخرج الأمريكي ستانلي كوبريك Stanley Kubrick، رواية "توني وسوزان"[4]

[1]:مرجع سبق ذكره (معتز عرفان:**تأملات سينمائية:الفن السينمائي والفكر الإنساني**)،ص 43.
[2]:ينظر:لوي دي جانيتي:**فهم السينما**،تر:جعفر علي،منشورات العيون،مراكش،1993،ص12، 13، 72، 74، 77.
[3]:يرناردف ديك:**تشريح الأفلام**،تر:محمد منير الأصبحي،منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2012، ص438.
[4]:المرجع السابق (معتز عرفان:**تأملات سينمائية:الفن السينمائي والفكر الإنساني**)،ص46، 54.

لأوستن رايت Austin Wright أخرجها سينمائيا الأمريكي توم فورد Tom Ford إلى فيلم بعنوان "حيوانات ليلية" سنة 2016،[1] هذا وقد قام المخرج جون كرولي John Crowley سنة 2014م بتحويل إلى السينما رواية "بروكلين هاتيس" للكاتب الإيرلندي كولم تويبين Colm Toibin، وقام المخرج الأمريكي ريدلي سكوت Ridley Scott سنة 2015م بتحويل إلى السينما رواية "المريخي" للكاتب الأمريكي أندري وير Andre Ware، أما رواية "السر في عيونهم" للكاتب الأرجنتيني إدورارردو ساتشيري Eduardo Sacheri حوّلت إلى السينما مرتينن الأولى سنة 2003م من قبل المخرج الأرجنتيني خوان خوسيه كامبانيلا Juan José Campanella، والثانية سنة2015م على يد المخرج الأمريكي بيلي راي Billy Ray.

أما الإقتباسات العربية نجد فيلم المخرج صلاح أبو سيف المقتبس عن رواية "بداية ونهاية" عن رواية للكاتب نجيب محفوظ، فيلم "البؤساء" إخراج كمال سليم عن رواية "البؤساء" للكاتب فكتور هيجو Vitor Hugo،فيلم "بين الأطلال" للمخرج عز الدين ذو الفقار عن رواية ليوسف السباعي،[2] ومجموعة روايات للكاتب السوري حنا منه تمّ تحويلها سينمائيا مثل رواية "الدقل وبقايا صوّر" أخرجها سينمائيا نبيل صالح، رواية "الشمس في يوم غائم" للمخرج محمد شاهين، "بقايا صور" أخرجها سينمائيا نبيل مالح، وكذلك أعمال غسان كنفاني منها رواية "ماذا تبقى لكم" قدمه حمادة سنة 1971م بعنوان "السكين"، و"رجال تحت الشمس" أخرجه نبيل المالح ومروان المؤذن ومحمد شاهين، وكذلك فعل المخرج المصري توفيق صلاح مع فيلمه "المخدعون" سنة 1972م المقتبس من رواية غسان كنفاني، كما قام نفس المخرج من اقتباس رواية "الأيام الطويلة" لعبد الأمير معلة، في حين تمكن المخرج السوري بلال الصابوني من تحويل رواية "القلعة الخامسة" للأديب العراقي فاضل العزاوي إلى فيلم سينمائي. وكذلك فعل شكري جميل مع رواية "الأسوار" لعبد الرحمان مجيد الربيعي، واسندت كتابة السيناريو لصبر موسى فتحولت إلى "القمر والأسوار" سنة 1979م. وفي العراق يأخذ المخرج قيس الزبيدي

[1]:مرجع سبق ذكره (معتز عرفان:**تأملات سينمائية:الفن السينمائي والفكر الإنساني**)،ص 54.
[2]:ينظر: سعد الدين توفيق:**قصة السينما في مصر**،سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال،العدد 221،مصر،أغسطس 1969،ص125، 155، ص162.

قصة "يازرلي" من نص لحنا مينه سنة 1974م، أما المخرج العراقي شكري جميل فيختار رواية عبد الرحمان الربيعي "الجدران" سنة 1979م، في حين حول المخرج خالد الصديق الكويتي رواية "عرس الزين" لطيب الصالح السوداني إلى فيلم بنفس العنوان.[1]

وبالعودة إلى السينما الجزائرية فإن عملية الإقتباس لم تختلف هي الأخرى، وقد شهدت تحويل بعض الخطابات الروائية على الشاشة إلا أنها تبقى جد محدودة، إذ نجد أفلاما تعد على أصابع اليد بدءا من فيلم "مثل الروح" الذي أخرجه سينمائيا عبد الرحمان بوقرموح سنة 1965م عن رواية للكاتب مالك حداد، فيلم "الأفيون والعصا" للمخرج أحمد راشدي 1969م عن رواية الكاتب مولود معمري، فيلم "ريح الجنوب" الذي اقتبسه المخرج محمد سليم رياض سنة 1975م عن رواية تحمل نفس العنوان للكاتب عبدالحميد بن هدوقة، فيلم"صمت الرماد" إخراج يوسف عبد الرحمان صحراوي سنة 1976م عن رواية للكاتب قدور محمصاجي، نجد أيضا فيلم "زيتونة بوهليلات" إخراج محمد نذير عزيزي سنة 1977م عن رواية الكاتب مالك حداد، فيلم "إطلاق النار" إخراج محمد إفتيسان 1980م مقتبس عن رواية "البذرة والرحى" للكاتب مالك واري، سنة 2003م حوّل المخرج سعيد ولد خليفة رواية "إغفاء الميموزا" للكاتب أمين الزاوي إلى السينما من خلال فيلم "شاي آنيا"، نجد أيضا ثلاثية الكاتب ياسمينة خضرا "موريتوري- دوبل بلان- خريف الوهم" قد حوّلت إلى السينما سنة 2007م من طرف المخرج عكاشة توتيا[2] (ينظر ملحق (2) فيلموغرافيا جزائرية).

[1]:بغداد أحمد بلية:**الترجمة بين سيميائية الرواية- الفيلم**،دار الغرب للنشر والتوزيع،الجزائر،2008،ص47.
[2]:ينظر:مرجع سبق ذكره (كريمة منصور:**إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**)،صص 187، 188، 301.

4. التجريب السينمائي في الجزائر:

عَرَفَ تحديد مفهوم التجريب بعض الاضطراب والتداخل مع مصطلحات أخرى مثل الحداثة، المعاصرة، التجديد، الإبداع، والطليعة، وغالبا ما يستخدم المصطلح الأخير كمقابل لمصطلح التجريب، الذي يشير إليه شارلز داروين Chaeles Darwin على أنه الابتعاد عن المعارف القديمة من نظريات ومناهج، بينما ربط مارتين أسلن Martin Esslin التجريب بالعلوم الطبيعية التجريبية، إذ أي محاولة للبحث على التغيير والتجديد تستلزم القيام بمجموعة تجارب، وقد كان مجال الأدب السباق في احتضان مصطلح التجريب ضمن خطاباته خصوصا الخطاب الروائي، أما في السينما فهو مصطلح حديث ظهر مع أواخر القرن العشرين ومازال متداولا إلى يومنا هذا، إلا أنّ بعض مؤرخي السينما ومنظري التجريب يذهبون إلى أنّ التجريب بدأ على مستوى الوسيلة مع المحاولات الأولى للإختراعات التقنية العلمية كالكاميرا ومستلزماتها، أجهزة الإضاءة، وسائل تحميض الأفلام والطباعة وأيضا أجهزة تسجيل الصوت والمونتاج وما إلى ذلك، وجاء اكتشاف هذه التقنيات تباعا في فترات زمنية متقاربة ومتتالية، أمّا على مستوى المضمون فقد سعت السينما التجريبية لأن تنهض من أجل تجاوز الواقع من أجل الكشف عن آفاق جديدة وأساليب وصيغ جديدة للخطاب، فكانت السينما التجريبية عملا سينمائي مجسدا مفهوم جديد لدى المخرج لإنتاج الأفلام "التي قد تكون فيها معاني المَشَاهد أو الأفكار وحتى القصة نفسها غير واضحة للمتفرج، والممتع هنا هو أنّ المتفرج يتأرجح بين مختلف المشاعر والأفكار لترك مساحة كبيرة للتفسيرات، لذا فإنّ المتفرج هنا يعمل على قدم المساواة مع صانع الفيلم حتى يدرك معناه"[1].

إنّ الحديث عن السينما التجريبية يقودنا إلى الحديث عن السينمائي الفرنسي جيرار كوران Gérard Courant وعن فيلمه "سينماتون" الذي شرع في تصويره في سنة 1997م، الفيلم عبارة عن سيرة ذاتية للعديد من الشخصيات التي تنتمي إلى مجالات ومجتمعات مختلفة، منها المعروفة ومنها غير معروفة، والمميز في هذا العمل السينمائي[2]

[1]:صالح عكاشة محمد،رائد محمد عبد ربه:**فن كتابة السيناريو**،دار الجنادرية للنشر والتوزيع،الأردن،2012،ص 21.
[2]:نفس المرجع،ص21.

التجريبي أنّه مازال مستمرا في التصوير من قبل مخرجه، إلى جانب مجموعة أفلام تجريبية أخرى مثل؛ "سحر البرجوازية الخفي" للمخرج لويس بونويل Luis Bunuel، "ساتيركون" للمخرج فيدريكو فلليني Federico Fellini، "العشاء العاري" ديفيد بول كرونبرغ David Paul Cronenberg، و"الرأس الممحاة" للسينمائي ديفيد لينش David Lynch.[1]

أمّا التجريب في الوطن العربي ارتبط بفئة الشباب الذين سعوا إلى البحث وإيجاد مبادئ وأسس سينمائية جديدة مخالفة لتلك السائدة والتي ظلت مهيمنة على الإنتاج السينمائي وقت طويل من الزمن، ما جعل الخطابات الفيلمية أكثر تفاعلا مع التطورات الذي يشهدها الوطن العربي، وتقديم الحقائق التي تقترب من الواقع المعاش، وفي خضم الثورة الرقمية الذي عرفها المجال السينمائي على غرار باقي المجالات، أصبح أمر انتاج الأفلام لا يقتصر على صناع الأفلام، بل عُنِيَ به أيضا انتاجات الهواة وخاصة الشباب منهم، فانتجت مجموعة أفلام منها ما حقق مستوى النضج المطلوب، ومنها ما حال دون ذلك، لكن أكثر ما يقال عنها أفلام تجريبية.

السينما التجريبية في الجزائر هي الأخرى كانت أكثر تفاعلا مع المجتمع وحيثياته، إذ غاصت في قضاياه وقيمه الاجتماعية والسياسية ما جعلها تلامس من خلال مواضيعها أهم مظاهر التجريب بخرق الثالوث المحرم؛ الجنس، الدين والسياسة، تجّلت هذه المظاهر التجريبية من خلال؛ فيلمي "مسخرة" سنة 2008م، و"الوهراني" سنة 2014م للمخرج إلياس سالم، وقد تعرض فيلمه الأخير للنقد الشديد والرفض باتهامه المسيء للمجاهدين، فيلم "جراجوز" سنة 2010م للمخرج عبد النور زحزاح الذي تناول موضوع التطرف الديني والرشوة في الأوساط الأمنية، وغياب التنمية في الأوساط الريفية، فيلم "خويا" سنة 2010م للمخرج نيسيه كوسيم الذي سلط الضوء على قضية العنف ضد المرأة ومعاناتها الاجتماعية، فيلمي "النافذة" سنة 2012م و"تقاطع طرق" سنة 2014م للمخرج أنيس جعاد الذي حاول نقل حالة التهميش التي يعيشها الشباب والمسنين، وتميز لغة حوارات الفيلم بأنّها كانت قريبة من لغة الشارع، إلى جانب فيلم "صيف الجزائر"

[1]:مرجع سبق ذكره (صالح عكاشة محمد،رائد محمد عبد ربه:**فن كتابة السيناريو**)،ص21.

سنة 2012م للمخرج نيسيه كوسيم الذي عكس الأجواء الليلية بالجزائر العاصمة بكامل تناقضاتها وجزئياتها المتداخلة مثل التدين، الوضع المتحرر للشباب، كما نجد أيضا الفيلم التجريبي الجزائري "قبل الأيام" 2013م للمخرج كريم موساوي، الفيلم تناول بجرأة أحداث العشرية السوداء في الجزائر، وفيلم "السطوح" سنة 2013م للمخرج مرزاق علواش والذي يسلط الضوء على المثلية الجنسية، نفس الموضوع تناوله فيلم "نسيب" سنة 2014م للمخرج حسان بلعيد. (ينظر الملحق (02) فيلموغرافيا جزائرية).

السينما فن الحاضر على نحو إستثنائي، فن يمتلك مصادر لا نظير لها لتصوير تحول المجتمع الذي نكون فيه جميعا، على الرغم من أنّ الفيلم ينطلق من نص مكتوب سواء كان مقتبسا أم أتى كتب خصيصا للفيلم، ولا بأس أن يصاغ خطاب الرواية القائم على الكلمة المكتوبة في قالب فيلمي معروض على جماهير عريضة قد يكون ضمنها من قرأ الرواية أو قد لا يكون، ومع ذلك من خلال هذا الفيلم تكون الرواية قد وصلته بالصورة، وإن كانت تحمل رؤية المخرج لا الكاتب، وفي كل الأحوال سواء أخلص الفيلم للرواية أم لا، سيكون قدّم لها معروفا بعرضها وتعريفها للجمهور الواسع. والسينما الجزائرية على غرار سينما العالم أو نظيرتها العربية تميزت خلال مسارها التاريخي بإنتاج العديد من الأفلام سواء تلك التي كتبت سيناريوهاتها خصيصا لها، أو تلك التي كانت نتيجة تحويل نصوص روائية بمفردات سينمائية وفق رؤية إخراجية متميزة، هذا وكان للسينما الجزائرية نصيب من السينما التجريبية ذات تفاعلا كبير مع المجتمع وحيثياته، إذ غاصت في قضاياه وقيمه الاجتماعية والسياسية ما جعلها تلامس من خلال مواضيعها أهم مظاهر التجريب بخرق الثالوث المحرم؛ الجنس، الدين والسياسة.

الفصل الثاني: أسس الفيلم السينمائي

تمهيـد

I. ماهية الفيلم السينمائي

1. تعريف الفيلم السينمائي

2. أجناس الفيلم في السينما والتلفزيون

3. مراحل إنتاج الفيلم

4. أساليب التحليل الفيلمي

II. الصورة كبنية أساسية للفيلم

1. مفهوم الصورة السينمائية

2. خصائص الصورة السينمائية

3. المقاربة المنهجية لتحليل الصورة السينمائية

III. اللغة السينمائية وإنتاج الدلالة الفيلمية

1. مفهوم اللغة السينمائية

2. التنظير اللغوي السيميائي للغة السينما

3. شيفرات اللغة السينمائية

4. عناصر إنتاج الدلالة في اللغة في اللغة السينمائية

تمهيد:

إنّ دراسة عناصر الفيلم من لقطات، زوايا التصوير، المونتاج... تحليليا بغية الوصول إلى دلالاتها أصبح الشغل الشاغل لمعظم الباحثين، وأيضا الاهتمام بكيفية توظيف هذه العناصر من قبل كل مخرج، صحيح أنّ عناصر الفيلم هي نفسها في كل إنتاج سينمائي ومع ذلك لا نجد فيلما يشبه آخرا، الأمر راجع إلى اختلاف الرؤى والمهارات السينمائية لدى المخرجين، لأنّ هذه الدراسات أصبحت تركز على تحليل الوحدات الصغرى للفيلم، فكانت القراءة السيميائية الأكثر تناولا في مقاربة الأنشطة الفيلمية بالتحليل، التفكيك، التركيب والتأويل، بهدف الوصول لآليات إنتاج المعنى، من خلال التوغل في البنيات العميقة التي ستؤدي إلى اكتشاف البنيات الدلالية الضمنية للأفلام باعتبارها علامات، إشارات، رموز وأيقونات، أي أن القراءة السيميائية تبحث عن المعنى من خلال بنية الاختلاف ولغة الشكل والبنى الدالة.

في هذا القسم من الدراسة سنتطرق إلى جوانب من الفيلم السينمائي وإلى الصورة السينمائية باعتبارها البنية الأساسية له، من حيث دلالتها ومقاربتها السيميائية، بالإضافة اللغة السينمائية من خلال تنظيرها السيميائي، شفراتها الخاصة وعناصر توليد المعنى فيها، ثم تبع بأهم أسس وتقنيات بناء الفيلم السينمائي.

I.ماهية الفيلم السينمائي

1. تعريف الفيلم السينمائي:

جاء تعريف معجم المصطلحات السينمائية للفيلم بمعنى بلورة التصوير الضوئي ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها"[1]. والفيلم السينمائي عبارة عن مجموعة متتالية من الصور المنفصلة، كل منها عبارة عن صورة فوتوغرافية ثابتة، وتختلف قليلاً فيما تسجله من حركة عن سابقتها، ولكن عند عرض هذه الصور حسب آلية العرض السينمائي وبنفس معدل سرعة تصويرها، فإنها تبدو أمام عين المتفرج وكأنها حركة طبيعية متصلة لا يتخللها أي ثبات أو انقطاع.[2]

[1]:تيريز جورنو (ماري):**معجم المصطلحات السينمائية**،تر:فائز بشور،باريس3،السربون الجديدة ،ص 45.
[2]:قيس الزبيدي:**في الثقافة السينمائية- مونوغرافيات**،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013،ص 129.

وهكذا نرى أنّ السينما تعتمد أساسا على ظاهرة استمرارية الرؤية، كما يعتبر الفيلم بنية ذات مستويات متعددة، ينتظم كل منها وفق درجة مختلفة من التعقيد، وبالتالي فإن المشاهدين الذين تتفاوت درجة استعدادهم يلتقطون مستويات دلالية مختلفة[1]. ويحمل الفيلم مجموعة خصائص أهمها الحركية والحيوية، قدرته على إظهار ما تعجز العين رؤيته، وإثارة عواطف المتفرج، إمكانية تخطيه حدود الزمان والمكان، إضافة إلى أنه مادة مرئية تعرض بالصوت والألوان.

2. أجناس الفيلم في السينما والتلفزيون:

تم وضع العديد من تصنيفات الفيلم أهمها ذلك الذي يعتمد على طبيعة المادة الفيلمية فنجد:

1.2 الفيلم الوثائي: فيلم يتناول بجدية وموضوعية ظواهر واقعية، فهو يجسد جوانب من الواقع، لكنه ليس بالواقع ولا حتى جزء بسيط من الحياة الواقعية، إنه إنتاج فني مادته الواقع، يعده نخبة من السينمائيين المتخصصين، لذا كان تعريف الفيلم الوثائقي على أنه "التجسيد الفني للواقع" هو التعريف الذي أثبت صموده. ومن أشهر مخرجي هذا النوع من الأفلام: روبرت فلاهرتيى Robert Flaherty، جون جريرسون John Grierson، دزيجا فيرتوف Dziga Vertov، وآخرون. يمدنا الفيلم الوثائقي بعدة أنواع إضافية مثل: أفلام تاريخية (قصصية، أفلام السيرة الذاتية، وأفلام الأرشيف)، أفلام اثنوجرافية، وأفلام الطبيعة (أفلام المعالم الطبيعية الوثائقية، أفلام البيئة).[2]

2.2 الفيلم الروائي: إن الأحداث في هذا النوع من الأفلام واقعية أيضا، مع إمكانية تكرار حدوثها وفق الرغبة وبالعدد الضروري لتسجيل الدرجة المطلوبة من السلوك أو التمثيل على الشريط من زاوية واحدة أو زاويتين أو أكثر. يحكي الفيلم قصة بالصورة والصوت تنطلق من فكرة أساسية محددة بزمان ومكان، تتابع فيها الأحداث إلى أن تصل ذروتها، ثم تبدأ بالانفراج فترتسم نهاية هذه القصة.[3]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (قيس الزبيدي:**في الثقافة السينمائية- مونوغرافيات**)،ص 129.

[2]:ينظر:باتريشيا أوفدرهايدي:**الفيلم الوثائقي**،تر:شيماء طه الريدي،ط1،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،2013،صص10، 11، 32، صص37، 42، 91، 104، 115، 117، 118.

[3]:برناردف ديك:**تشريح الأفلام**،تر:محمد منير الأصبحي،منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2012،ص16.

يتشكل الفيلم الروائي من: بداية، وسط، ونهاية، تعرض البداية لمحة عامة عن معطيات الفيلم قد تكون واضحة، وقد تكون غامضة لإضلال المتفرج، كما تعرض أيضا بعض جوانب الشخصية الرئيسة، أما الوسط ينقل مجموعة أحداث تحرك مجرى الفيلم، وتكشف هدف وكفاح الشخصية الرئيسية للتغلب على المخاطر من أجل تحقيق غايتها، وقد تتأزم الأحداث لتصل ذروتها فتزيد الإثارة لدى المتفرج ما يحمسه على مشاهدة الفيلم إلى النهاية التي تكون خاتمة الفيلم إما بانتصار الرغبة عن الخطر أو العكس، وهو ما يعبر عنه "نهاية سعيدة" أو "نهاية حزينة".[1]

إن مدة الفيلم الروائي حوالي ساعتين، يخصص نصف الساعة الأولى منه لبناء شكل القصة، ومن أجل جعل إثارة المتفرج وزيادة التشويق لديه يقوم المخرج بتقديم الشخصية الأساسية وعرض فكرة فيلمه، وعليه أن يجعل المتفرج يتساءل خلال مشاهده الفيلم ماذا سيحدث؟ وكيف سينتهي هذا الفيلم؟، في حين تخصص ساعة من وقت الفيلم (من الدقيقة الثلاثين إلى الدقيقة التسعين) يتخللها صراع بين الشخصية الأساسية والعوائق التي تحول بينها وبين أهدافها، ليأتي الحل في نصف الساعة الأخيرة للفيلم، قد تفشل الشخصية في تحقيق أهدافها، أو تنجح في التغلب على الصعاب وتحقيق ما كانت تصبو إليه، غالبا ما تأخذ النهاية الاتجاه الثاني. تتميز بعض الأفلام الروائية بطابعها الدرامي والميلودرامي، فالأول يعتبر وسيلة لنقل التجارب الإنسانية، وتقديم الأفكار، وهي كذلك تقدم رؤية للحياة، أما الثاني أي طابع الميلودرامي يتخذ من الصراع الأخلاقي موضوعا، ويعتمد على الموسيقى لخلق أو زيادة قوة ردة الفعل العاطفي عند المتفرج، أي أن الميلودراما تعني التعبير عن طريق الزخم العاطفي وإشباع المادة، أيا كانت رواية، مسرحية، فن تشكيلي، موسيقى، بالتعبيرات العاطفية والشعورية والمتخيلة[2]. اهتم بإخراج الأفلام الروائية كل من البريطاني ألفريد هيتشكوك Alfred Hitchcock، الياباني أكيرا كوروساوا Akira Kurosawa، الإيطالي بيير باولو بازوليني Pier Paolo Pasolini، الأمريكي فرانسيس فورد كابولا Francis Ford Coppola، وآخرون.

---

[1]:ينظر:دوايت سوين:**كتابة السيناريو للسينما**،تر:أحمد الحضري،دار الطناني للنشر والتوزيع،القاهرة،2010،صص108، 109، 111.

[2]:عزالدين عطية المصري:**الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**،مذكرة لنيل الماجستير،قسم اللغة العربية،كلية الآداب،الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2010،ص 79.

3.2 فيلم الخيال العلمي: الجنس الفيلمي الذي ينظر إلى الكيفية التي يأخذ العلم والتقنية بها الإنسانية إلى العوالم البعيدة في الكون والتي من المحتمل الاتصال من خلالها بأشكال أخرى من الحياة، والخوف الظاهر في أفلام الخيال العلمي سببه أن الجنس البشري قادر على تدمير نفسه، عن طريق علمه وتقنيته، وترتكز هذه الأفلام دائما على فكرة فناء البشرية.[1]

كتب دينيس جيفورد Denis Gifford عن فيلم الخيال العلمي في أحد مؤلفاته فخصص القسم الأول منه للآليات الضخمة التي ظهرت في سينما النوع، أما القسم الثاني فهو حول الاكتشافات العلمية وينقسم بدوره إلى موضوعين، الأول حول الغزو الخارجي لكوكب الأرض، أما الثاني فهو عن غزو الإنسان للفضاء الخارجي، ويعتبر الغزو الأرضي من كائنات أخرى عاقلة أو غير عاقلة قادمة من الفضاء أكثر الموضوعات انتشارا في سينما الخيال العلمي، أما القسم الثالث من الأقسام التي تحدث عنها جيفورد فهو حول المستقبل، هذا المستقبل الذي سنراه من خلال آلات الزمن، وسلسلة كوكب القرود، وحروب النجوم والانفجار النووي، وما يمكن أن يحل بالأرض إذا اندلعت الحرب العالمية الثالثة، ونستطيع أن نقول أن أغلب أفلام الخيال العلمي تتحدث عن سنوات المستقبل، وتعتبر القنابل النووية هي عماد هذا النوع من الأفلام، فالخوف من الانفجار النووي القادم قد ألهب خيالات السينمائيين مثلما فعل مع الأدباء[2]. ولقد تميز في إخراج أفلام الخيال العلمي كل من الفرنسي جورج ميلييه Georges Méliès، الألماني فريتز لانج Fritz Lang، الأمريكي دون سيجل Don Siegel، الأمريكي جورج لوكاس، وآخرون.

3. مراحل انتاج الفيلم السينمائي:

يمر الفيلم قبل عرضه على الشاشات بمجموعة مراحل تتحدد كما يلي:

- مرحلة الفكرة الأساسية: يتم خلالها إعداد قصة مكتوبة، تبدأ من فكرة أساسية تمثل بداية التصور والإدراك، ثم يعمل السيناريست على تطويرها برسم خط الانطلاقة يتحدد فيه الشخصية الرئيسية والصراع الذي يثير التوتر والانفعال لدى الشخصية والمتفرج[3]

---

[1]:روارن بكلاند:**فهم دراسات الأفلام:من هتشكوك إلى تارانتينو**،تر:محمد منير الأصبحي،منشورات وزارة الثقافةالمؤسسة العامة للسينما، دمشق،2012،ص 211.

[2]:محمود قاسم: **سينما الخيال- علم زاده الخيال**، وكالة الصحافة العربية ناشرون، 2018،ص 10، 13.

[3]:المرجع السابق (روارن بكلاند:**فهم دراسات الأفلام:من هتشكوك إلى تارانتينو**)،ص100، 101.

على حد سواء، كما يتم توضيح الهدف التي تسعى شخصية القصة لتحقيقه والوصول إليه بالرغم من الإعاقات التي تعترضها، وبتتابع أحداث القصة تصل لنقطة التأزم التي تسمى الذروة، فتخلق قمة التوتر والإثارة لدى المتفرجين، هذا وتتشكل القصة من بداية التعريف بالشخصية الرئيسة والهدف التي تصبو إليه، كما تعكس إصرارها على مواجهة كل الصعاب والعوائق التي تحول بينها وبين هدفها. الوسط أو متن القصة، يعرض تفاصيل أكثر عن الصراع بين رغبة الشخصية والخطر فتصبح القصة غنية بالأحداث والإثارة التي تقضي على شعور الملل لدى المتفرج. وتعكس النهاية ما وصل إليه الصراع بين الرغبة والخطر، إما الانهزام أو الانتصار، وغالبا ما تعتمد النهاية الثانية. وبعد إنهاء تحديد الفكرة الرئيسة والتخطيط الأولي لتطويرها، تأتي خطوة معالجة القصة لتعطي الأفكار والأحداث قوة وتماسك من خلال تفادي نقاط الضعف، وإضافة إثارة أكثر للحفاظ على انتباه المتفرج إلى نهاية الفيلم. إلى جانب ذلك يتم تحديد الأدوار الرئيسية والثانوية، وتقسيم الأدوار على الممثلين بعد اختيارهم، وأحيانا يقام الكاستينك، والبروفات لاختيار وتحضير الممثلين، لا يتوقف الأمر هنا بل يتم تحديد أماكن التصوير وطريقة إعداد ديكور الأماكن الداخلية حسب طبيعة موضوع الفيلم.[1]

- **مرحلة التصوير والمونتاج:** مرحلة الانطلاقة الفعلية لإنجاز الفيلم، فتصور المشاهد واللقطات، تعتمد زوايا التصوير، وتتنوع حركات الكاميرا، كل هذا يتم وفق أوامر وصرخات المخرج. ثم تجمع المادة المصورة ليقوم المشرف على المونتاج بالتعاون مع المخرج باختيار وترتيب اللقطات وتشكيل المشاهد إلى أن يخرج الفيلم في حلته النهائية، قابلة للعرض، وسنتطرق إلى مرحلة المونتاج بالمزيد من التفصيل ضمن الفصل الثالث.

- **مرحلة التوزيع والعرض:** يعمل الموزع على طبع نسخ من الفيلم بغية تسويقها وعرضها في المهرجانات، وهي مرحلة الفيلم.

[1]:ينظر مرجع سبق ذكره (روارن بكلاند:**فهم دراسات الأفلام:من هتشكوك إلى تارانتينو**)،صص 101، 108، 109، 110، 111، صص115، 143.

4. أساليب التحليل الفيلمي:

إجراء التحليل الفيلمي يعتمد على تفكيك البنية الفيلمية إلى أجزاء أساسية (صور)، ثم إعادة تركيبها من جديد لاستخلاص طبيعة الروابط التي تربط أجزائه. يرصد الباحثين الكثير من المقاربات حول الفيلم قد تقترب أو تبتعد عن مفهوم التحليل في تكوينه الأصلي، إلا أن السينمائي السوفياتي ليف كوليشوف Lev Koulechov كان من الأوائل الذين مارسوا التحليل الفيلمي من خلال:

- التحليل النصي: عملية تحديد شيفرة الفيلم، إختيار متتاليات التحليل بشكل دقيق، والتركيز على تحليل بداية الفيلم لما تخمله من دلالات تعريفية حول السرد السينمائي.[1]
- التحليل الروائي: طبيعة العلاقة القائمة بين السينما والرواية ظلت تطرح جدلا فنيا ونقديا، وامتدد الجدل إلى الآليات الروائية في الفيلم، فزادت التساؤلات حول معادل الكلمة في السينما من منطلق المقارنة بين وسيلتين تعبيريتين تختلفان في مادة تأسيسهما، إذ الفيلم يقوم على الصورة الأيقونية والرواية تبنى على الكلمة الحرفية، وعليه وعن قناعة لا يمكن دراسة الفيلم بنفس الطريقة التي تدرس بها الرواية، أما المنهج النقدي المقارن للغة السينمائية واللغة الروائية مهمته تسليط الضوء عن الخصائص الفنية الروائية كخطاب مكتوب وما الهدف من توظيفها في السينما كوسيلة سمعية مرئية، و لقد اختلف المخرجون، فقال بعضهم بأفضلية الاعتماد على نصوص ضعيفة وذلك لامكانية تجاوزها عند المعالجة الفيلمية، بينما قال البعض الآخر بأفضلية الاعتماد على نصوص أدبية مرموقة لها شهرتها، ذلك لأنها من وجهة نظرهم سترتفع بالفيلم إلى أعلى المستويات، وتبقى المشكلة متعلقة بالمعادل السينمائي وكيفية إعادة إنتاج العمل الروائي وتحويله للشاشة بدون أية تشويهات.[2]
- التحليل الأيقوني (السمعي- البصري): إن دلالة الصورة تجعل القائم بالتحليل الفيلمي يركز على قوة السرد من خلال ما تنتجه قصة الفيلم، وبذلك يتمكن القائم على تحليل[3]

[1]:مراد بوشحيط:**منهج التحليل الفيلمي من النظرية إلى التطبيق**،مجلة الاتصال والصحافة،العدد 03، 2016/06/30،ص102، 103، ص104.
[2]:نفس المرجع،ص106، 107.
[3]:نفس المرجع،ص110.

الفيلم بإدراك الحبكة وتحليلها وبالتالي سهولة تحديد آلية توزع الأحداث في الفيلم وفق إطارها الزماني.[1]

يستعين التحليل الفيلمي بمجموعة أدوات مثل الأدوات الوصفية التي تستعمل في إنجاز ملخص الفيلم أو موجز الرواية الفيلمية لوصف وحدات السردية المشهدية من خلال التقطيع والتجزئة، يقع التقطيع على مستوى السيناريو الإخراجي الذي يحدث فيه تقسيما للعمل إلى مراحل ومشاهد ثم إلى لقطات مرقمة، مع إرشادات تقنية ومشهدية وإرشادية وحركية ضرورية لحسن التنفيذ، أما المقصود من معاني التقطيع في عملية التحليل هذه، هو وصف الفيلم في حالته النهائية بأخذ بعين الاعتبار الوحدات المشهدية والوحدات السردية الموجودة في الفيلم. وتجزئة الفيلم تشمل المتتاليات الفيلمية، إلى جانب الأدوات الشاهدية مثل ملخص الفيلم، الفوتوغرام (التوقف على الصورة ثابتة) لتسهيل دراسة الحدود الشكلية للصورة من حيث التأطير، عمق المجال، التركيب، الإضاءة، بل حتى حركات الكاميرا، إذ تسهل سلسلة من الفتوغرامات تفكيك وتحليل الصورة، بالإضافة إلى البطاقة الفنية للفيلم.[2]

II.الصورة السينمائية كبنية أساسية في الفيلم السينمائي

1. مفهوم الصورة السينمائية:

يتشكل الفيلم السينمائي من بنية أساسية هي الصورة، فهي نواة اللغة السينمائية ومادتها الأولية ويقابلها في اللغة اليونانية القديمة مصطلح الايقونة ICON يعني التشابه والمحاكاة، فكان لدلالة الكلمة دور مهم في الفلسفة الأفلاطونية ، وفي الأنظمة التمثيلية التي ظهرت في الغرب، وقد ورد مفهوم الأيقونة الأول في اليونان "صورة مقدسة تدل على الرسم الديني في الكنائس[3]، كما ورد أيضا تعريف لها في قاموس روبير ROBERT على أنها :"إعادة انتاج طبق الأصل أو تمثيل مشابه لكائن أو شيء"[4].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (مراد بوشحيط:**منهج التحليل الفيلمي من النظرية إلى التطبيق**)،ص110.

[2]:ينظر مرجع سبق ذكره (مراد بوشحيط:**منهج التحليل الفيلمي من النظرية إلى التطبيق**)،صص96، 97، 98، 99، 100، 101.

[3]:سعيد عموري:**من النص السردي إلى الفيلم السينمائي- قراءة في اشتغال المصطلحات**،الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية،العدد13، جانفي 2015،ص 15.

[4]:آمال منصور:**سيميوطيقا الصورة:سلطة الصورة أم صورة السلطة- سقوط النظام العراقي نموذجا**،الملتقى الوطني الرابع"السيمياء والنص الأدبي"، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،جامعة محمد خيضر،بسكرة، ص 69.

أمّا في اللغة العربية فمفهوم الصورة تعني هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب: تصورت الشيء توهمت صورته فتصور لي، والتصاوير: التماثيل[1].

بينما قال عنها الدكتور جميل حمداوي أنها: "تنقل لنا العالم إما بطريقة حرفية مباشرة، وإما بطريقة فنية جمالية."[2]، أما الباحثة الفرنسية جوديت لازارLazr ترى أن الصورة "هي وسيلة اتصال تحمل حقائق يمكنها أن تدهش من يراها، كما يمكن أن تزعجه، وهي أيضا قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفكك رموزها."[3]، فقوة الصورة السينمائية تظهر من خلال قدرتها على التعبير عن الواقع بمختلف مشاعره وأحاسيسه.

لقد حدد مارسيل مارتن Marcel Martin في دراسة للغة السينمائية مفهوم الصورة السينمائية على أنها: "الصورة وهي هنا بمعنى اللقطة تكون المكون الأساسي للغة السينمائية، فهي المادة الأولية الفيلمية التي تحمل في طياتها حقيقة خاصة ومعقدة"[4].

أما عن أنواع الصورة السينمائية هناك عدة تقسيمات وتصنيفات من بينها صورة الإدراك يقابلها اللقطة العامة، صورة الفعل يقالبها اللقطة المتوسطة، وصورة الإنفعال يقابلها اللقطة القريبة.

تقوم الصورة السينمائية على عناصر الشكل(الدال)، المعنى(المدلول) والمرجع، تربطها علاقة تشابه وتماثل، فشكل الصورة له علاقة متماثلة مع مرجعها، حيث أنّ صورة الحصان تشبه الحصان، فالمدلول هنا متجسد في الدال نفسه، يقول كريستيان ميتز Christian Metz *: "..إذ إنّ الدال صورة والمدلول هو ما تمثله هذه الصورة، أضف إلى ذلك أنّ أمانة التصوير الفوتوغرافي تجعل الصورة جد متشابهة"، والعلاقة بين الدال[5]

---

[1]:عبد الحميد شاكر:**عصر الصورة**،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،العدد 311،يناير 2005، صص 9، 10.

[2]: جميل حمداوي:**الاتجاهات السيميوطيقية:التيارات والمدارس السيميوطيقية في الثقافة الغربية**،ص 280.

[3]:جمال شعبان شاوش:**قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية**،الملتقى الدولي السادس"السيمياء والنص الأدبي"،قسم علوم الاعلام والاتصال،جامعة الجزائر3،ص 568.

[4]:نفس المرجع،ص576.

*عالم فرنسي له العديد من الدراسات حول سيمياء السينما، تناول ضمن أبحاثه الدلالة في السينما وعلاقة السينما باللسان واللغة، أعاد ميتز الاعتبار للسينما فتحول الفلم إلى شبكة داخلية من الدلالات وإدماجا اجتماعيا، أيضا له مقال بعنوان "le cinéma langue ou langage" نشر من طرف مجلة الاتصالات عام 1964 في عددها الرابع، إلى جانب كتابه "langage et cinéma" سنة 1971، وهكذا تحولت السينما بفضل ميتز كتابة نشاطا دالا بل موضوعا للتأمل والتحليل.

[5]:علاء عبد العزيز السيد:**الفيلم بين اللغة والنص:مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية**،المؤسسة العامة للسينما، سوريا،2008،ص87.

والمدلول السينمائيين هي علاقة وجود حتمي على المستوى البصري ومحو أحدهما هو بالتبعية محو للأخر، إذ أنّ الصورة الفيلمية تضم من الأشياء عددا متساويا لما كان موجود بالمشهد، وهذا يؤكد ضرورة وجود الدال من أجل وجود المدلول.[1] هذا ويعد خطاب الصورة من الخطابات الأكثر تأثيرا على القيم الإنسانية نظرا لقواعده ومميزاته التي تعكس الإنتاج الفكري والإبداعي والايديولوجي، إلى جانب استخدامه مختلف أساليب التأثير،فهو محصلة ما أنتجه الإنسان على مر الزمان.[2]

قد تكون اللغة السينمائية لغة مقتبسة، هذا ما أشار إليه الكاتب مالفي عبد القادر في كتابه "تفاعل الصورة مع النص" إذ كتب أن "أخلاقيات الإقتباس ترتكز على العمل والفكرة الجمالية العامة، نظرا لاصطدام مفهوم الأمانة بالتقنيات الجديدة من جهة وبنوعية الجمهور من جهة أخرى، الذي يقبل على المتعة وتجميع الأزمنة في زمن المشاهدة الاختزالية" ويضيف "عملية تقتضي بالفعل مبدأ تحويلي الذي يشتغل على الرواية الأدبية بمهنية السينوغرافي، عملا يقوم على الجراحة الجمالية لتقصير الفصول في لقطات وإطالة الفكرة في المشاهد".[3]

رغم إشكالية أمانة أو خيانة الفيلم للرواية، إلا أن هذه الأخيرة تمثل مادة أولية للمخرج من أجل العمل عليها وفق ابداعاته ومهاراته الفنية لترجمتها إلى لقطات ومشاهد توضع ضمن الأفلام الروائية القابلة للاستقبال من طرف الجمهور بكل ارتياحية ورضى.

---

[1]:مرجع سبق ذكره (علاء عبد العزيز السيد:**الفيلم بين اللغة والنص:مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية**)،ص87.

[2]:مرجع سبق ذكره (جمال شعبان شاوش:**قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية**)،ص567.

[3]:عبد القادر مالفي:**تفاعل الصورة مع النص:دراسة فينومونولوجية لـ "مسلسل الحريق"**،ط1،منشورات مخبر الاتصال الجماهيري وسيميولوجيا الأنظمة البصرية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر،الجزائر،2015،ص 34.

2. خصائص ودلائل الصورة السينمائية:[1]

إعتبارا أن الصورة السينمائية هي المكون الأساسي والخاص بلغة السينما، تجعلها تكتسي مجموعة خصائص تميزها أهمها:

أ- الأيقونية: فالصورة السينمائية لها ميزة الأيقونية تجعلها أكثر إيحاء مقارنة بعناصر التعبير الأخرى، كما أن خاصية الأيقونية تدل على العلاقة التشابهية الموجودة بين دال الصورة السينمائية و مدلولها، وهي لها نفس خصائص موضوعها.

ب- الصورة السينمائية هي نتاج مجموعة صور فوتوغرافية متحركة بسرعة 24 صورة في الثانية الواحدة، وهذه الصورة متعددة ومختلفة، ما يعطي للمتفرج الإحساس بالحركة والتتابع والوحدة التي لا تتجزأ من الفيلم "هي صور متعددة تتألف من تعاقب عدة صور"، أي أن الصورة السينمائية متحركة متعددة تخضع لتسلسل البناء الفلمي.

ت- النسخ الميكانيكي: الصورة هي ترجمة آلية لنقل الواقع للجمهور المتلقي.

ث- الحركية: تنفرد السينما بهذه الخاصية أي الحركية التي تميزها عن باقي الأنواع التعبيرية الأخرى وذلك من خلال حركة الكاميرا الذي يتولد عنها معنى للصورة السينمائية.[2]

3. المقاربة السيميائية لتحليل الصورة السينمائية:

يهتم المنهج السيميائي منذ البداية بدراسة الصورة كونها مجموعة علامات ورموز الأمر الذي مهد الطريق لظهور التحليل السيميائي للصورة السينمائية، من بين الباحثين الذين ساهموا في تبلور مناهج و مقاربات تحليل الصورة رولان بارث Roland Barthes من خلال نشر موضوع عنوانه "علم بلاغة الصورة" "Rhétorique de l'image" سنة 1964 لتبرز النظرية السيميائية غير اللسانية، فكان من السباقين لدراسة الصورة دراسة لسانية وسيميائية، حيث ربط الصورة بوظيفتها التصويرية والتمثيلية للواقع، لتأتي بعدها دراسات وأبحاث كريستيان ميتز المبنية على تشابه ثنائية الصورة والتماثل الأيقوني.[3]

---

[1]:وليد قادري:**صورة الإسلاميين في السينما المصرية:تحليل سيميولوجي لفيلمي"عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان"**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم علوم الاعلام والاتصال،تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة،كلية العلوم السياسية والاعلام،جامعة الجزائر3، 2012/2011،ص102.

[2]:مرجع سبق ذكره (وليد قادري:**صورة الإسلاميين في السينما المصرية...**)،ص102.

[3]:مرجع سبق ذكره (جميل حمداوي:**الاتجاهات السيميوطيقية...**)،ص295.

مرت الصورة السينمائية بمجموعة مقاربات بداية بالمقاربة اللسانية على يد فريديناند دو سوسير، جورج مونان ولوي هلمسليف، بيرس، رولان بارث، برنار توماس مرورا بالمقاربة النصية على يد أمبرطو ايكو ثم المقاربة البلاغية على يد رولان بارت، تليها المقاربة التداولية بزعامة روجر أودان، أما المقاربة السيمائية تأسست على يد كريستيان ميتز إلى جانب مقاربات أخرى منها نفسية وفلسفية وانثروبولوجية.[1]

إذا كما سبق ذكره كانت القراءة السيميائية للصورة مع كريستيان ميتز هذه القراءة تتطلب دراسة الصورة السينمائية من خلال تفكيك مكوناتها البنيوية من ألوان، وأشكال ورموز، فبوسعنا التمييز بين صورة وصورة أخرى ما إذا كان هناك تشابه أو اختلاف،[2] وهكذا تتبين لنا الدلالة من خلال المعنى عبر الاختلاف والتضاد. وتنفرد الصورة السينمائية بمجموعة وظائف منها الوظيفة التصويرية، التمثيلية، الاحائية، الأيقونية، التفسيرية، التأويلية، التأثيرية، الايديولوجية، النفسية، الاجتماعية، وظيفة التوجيه ومجموعة وظائف أخرى، ولا يمكن فهم الصورة السينمائية إلا ضمن نسق معين يمكننا من تفكيكها وترتيبها في سياق بصري أو نصي.[3]

III.اللغة السينمائية وإنتاج الدلالة في الفيلم السينمائي

1. مفهوم اللغة السينمائية:

لكل خطاب لغة خاصة، لذا فإن تحديد مصطلحات الفيلم السينمائي لاسيما مفهوم اللغة السينمائية أساسي في فهم صيرورة إنتاج المعنى في الفيلم، فبدايات اللغة السينمائية حسب دانييل أريخون Daniel Arikhone كانت باكتشاف المخرجين السينمائيين طريقة جديدة في توصيل إحساس أو فكرة ما، وذلك من خلال جمع رمزين مختلفين، وقد أورد في كتابه "قواعد اللغة السينمائية" أن: " اللغة السينمائية ولدت عندما أدرك صانعو الأفلام الفرق بين مجرد الوصل غير المحكم بين مجموعتين من الصور يمكن أن ترتبط إحداهما بالأخرى"[4].

---

[1]:ينظر:مرجع سبق ذكره (جميل حمداوي:**الاتجاهات السيميوطيقية...**)،ص298.
[2]:نفس المرجع،ص300 .
[3]:مرجع سبق ذكره (جميل حمداوي:**الاتجاهات السيميوطيقية...**)،ص 301.
[4]:دانيال اريخون:**قواعد اللغة السينمائية**،تر:أحمد الحضري،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997،ص10.

ومن بين الذين اهتموا بدراسة اللغة السينمائية مارسيل مارتن الذي ركز على ماهية اللقطة والصورة السينمائية باعتبارهما المكون الأساسي للغة السينمائية"، فالصورة هنا بمعنى اللقطة تكون المكونة الأساسي للغة السينمائية، فهي المادة الأولية الفيلمية التي تحمل في طياتها حقيقة خاصة ومعقدة"[1].

وإلى جانب مارسيل، يرى كريستيان ميتز بأن اللغة السينمائية هي "لغة مركبة من مجموعة عناصر دالة تشكل شريطين أحدهما شريط الصور يتألف من الصور الفوتوغرافية المتحركة والبيانات المكتوبة، وثانيهما شريط الصوت، ويتألف من الصوت الشبيه، والصوت المنطوق وصوت الموسيقى"[2].

وتعرف نسمة بطريق اللغة السينمائية على أنها: "لغة الصورة المتحركة التي لايمكن أن تستوعبها جميع طبقات المجتمع بشكل فعال، وذلك للخصوصية التي تتصف بها تلك اللغة، وما تحتويه من رموز مركبة من انتاج التراكم الفكري والثقافي". وتضيف" ذلك الخليط المركب من الرموز لايمكن أن يفهمه إلا من توفرت فيه شروط ومهارات إدراكية معينة "[3].

وعرفت دليلة مرسي اللغة السينمائية في كتابها "مدخل إلى السيميولوجيا" بأنها "مجموع النظم السيماتوغرافية الخالصة التي تنظم في خطاب من نمط خاص عناصر مستمدة من أنظمة ثقافية أخرى"[4].

وتقوم اللغة السينمائية على تقنيات أساسية تعمل على توليد الدلالة الفيلمية، وتتمثل هذه التقنيات في زوايا التصوير، حركة الكاميرا، الإضاءة والألوان، الصوت (حوار، موسيقى، مؤثرات صوتية طبيعية واصطناعية)، المونتاج، وتبقى الصورة هي النواة الأساسية للغة السينمائية، كما تتميز اللغة السينمائية بمجموعة خصائص منها:[5]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (شاوش جمال شعبان:**قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية**)،ص572.
[2]:نفس المرجع،ص572.
[3]:مرجع سبق ذكره (قادري وليد:**صورة الإسلاميين في السينما المصرية...**)،ص96.
[4]:نفس المرجع،ص97.
[5]:مرجع سبق ذكره (سعيد عموري:**من النص السردي إلى الفيلم السينمائي- قراءة في اشتغال المصطلحات**)،ص17،16.

- إمكانية قراءة اللغة السينمائية قراءة سيميائية، ذلك لأنها تتكون من مجموعة صور متحركة كانت أم ثابتة تمثل علامات رمزية أو مجازية.

- تتكون الوحدة السيميائية في اللغة السينمائية من عناصر صغرى ينتج عن جمعها بواسطة عملية التكوين وحدات دلالية للكادر السينمائي، ويشمل التكوين "الشكل ومراعاة الخطوط المكونة للأشكال، والتوزيع المناسب للضوء والظل والألوان والتوزيع المتوازن للعناصر المرئية والإيقاع، وكل ذلك يسهم في إحداث الأثر الدرامي للمشهد".

- باعتبار المشاهد هو حلقة الربط بين العالم الواقعي وبين العالم السينمائي، يتعين عليه تحليل الصورة الظاهرة على الشاشة وربطها بتلك الموجودة في ذاكرته، وهنا تتولد لديه مشاعر التأثر مثل الحزن، الفرحة، الإعجاب، الاندهاش.... وعليه تنزاح الدلالة عن العالم الواقعي.

- تتمثل عناصر اللغة السينمائية في التصوير، حركات، صوت، ألوان، إضاءة، كتابة، كما يمكنها أن تضم عناصر لغوية شريطة أن تكون ضمن سياق الخطاب مقرونة بدلالة معينة.[1]

- إنّ تنوع عناصر اللغة السينمائية تكون مجموعة من العلامات المتكررة القابلة للتمثيل في كل مستوى ما يمكن قراءتها سيميائيا، انطلاقا من تحليل وتقطيع الوحدات الكبرى.[2]

2. التنظير اللغوي السيميائي للغة السينمائية:

أثارت مسألة اللغة السينمائية اهتمام العديد من المؤرخين والنقاد السينمائيين، فتضاربت الآراء حول ما إذا كان للسينما لغة أم لا، منهم من يعتقد بأن السينما هي محاولة التقاط لحظات من الواقع ذات الأبعاد المحدودة عن طريق آليات ميكانيكية معقدة، وعليه لا يمكن القول أن للسينما لغة، ومن بين الذين تبنوا هذا الإتجاه جون هوارد لوسون، رودولف ايزيهايم، اندريه بازان وسيرجي ايزنشتاين.

ولدت نظريات لغوية نتيجة الازدهار العلمي في بدايات القرن العشرين نتيجة أبحاث السويسري فريدنان دي سوسير Ferdinand de Saussure ، وأبحاث الأمريكي شارل

[1]:مرجع سبق ذكره (سعيد عموري:**من النص السردي إلى الفيلم السينمائي- قراءة في اشتغال المصطلحات**)،ص 17.
[2]:نفس المرجع،ص 17.

ساندرس بيرس Charles Sanders Pierce حول معنى الرمز داخل المجتمع، أطلق سوسير اسم "علم الدلالات" وأطلق بيرس "سيميائية".[1]

لن يكون المنظرون السينمائيون بمعزل عن هذا الازدهار للسيميائية لتخرج في حوالي 1920م الكتب الأولى لريتشيوتو كانودو Ricciotto Canudo ولويس دي لوك Louis Delluc مؤكدة على علاقة التشابه بين اللغة والسينما فستكون بالنسبة لهم السينما هي الفن السابع، فن سيفرض أشكال اللغة قواعديا: فاللقطة هي الكلمة، والمشهد هو الجملة[2]، هذا ويرى آبل غانس Abel Gance أنّ السينما هي: "لغة الصورة التي تعيدنا إلى الوحدات الكتابية التمثيلية البدائية التي لم تجهز بعد، لأن عيوننا لم تخلق لأجلها"[3]، فهو بذلك يضع السينما[4] موضع اللغة اللفظية البدائية المبنية على الوحدات الكتابية التمثيلية idéographes فإنّه يسمي السينما "بلغة الصور التي، وإن، لم تتطور بعد، ينبغي أن تكتسب قواعد مفصلة ونحوا دوليا grammaire international."[5].

ومن بين النقاد الذين تناولوا مصطلح اللغة السينمائية مارسيل مارتن الذي اعتمده عنوانا لكتابه، ويذهب إلى أن الأفلام الرائدة التي عرفها وتميز بها تاريخ السينما الأمريكية لعبت دورا كبيرا في ظهور وتطور اللغة السينمائية، ولايمكننا القول بأن السينما كانت تتمتع منذ البداية بلغة، فبالنسبة له أن الأفلام التي لاتعتمد على القصص تتحدد فيها اللغة السينمائية بالقصة من جهة، وباللغة الروائية من جهة أخرى، أما فيما يخص الأفلام غير الروائية فهي لا تتمتع بأي لغة أو أنها لغة تشبه لغة الأفلام الروائية، إلا أنّ هذا التصور حصر اللغة السينمائية في حيز العناصر التعبيرية السردية التقليدية فأصبح الفيلم يقتصر على جانب الأسلوب فقط، ومن هذا المنطلق تم النظر إلى الفيلم[6]

---

[1]:فران فينتورا:**الخطاب السينمائي:لغة الصورة**،تر:علاء شنانة،المؤسسة العامة للسنما،دمشق،2012،ص05.

[2]:نفس المرجع،ص05، 06.

[3]:محمود إبراقن:**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية:دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم الاعلام والاتصال،كلية الآداب واللغات،جامعة الجزائر،جوان 2001،ص194.

[4]:محمود إبراقن:**العناصر الدالة للغة السينمائية**،حوليات جامعة الجزائر،1997،ص204.

[5]:مرجع سبق ذكره (محمود إبراقن:**العناصر الدالة للغة السينمائية**)،ص204.

[6]:مرجع سبق ذكره (إبراقن محمود:**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية...**)،ص195، 196.

السينمائي على أنه نص لغوي يقرأ كما يقرأ النص المكتوب؛ رواية كان أو قصة أو شعرا، وما إلى ذلك من نصوص.[1]

وإذا كانت اللقطة هي الكلمة والمشهد هو الجملة، فلابد لوصف لقطة واحدة العديد من الصفحات، ولوصف أبسط لقطة قريبة العديد من الجمل، أما لوصف لقطة عامة ذات تركيب معقد عدد هائل من الجمل[2]، لهذا يرى جان ماري بيترس Jan Mari Pieterse أن الحديث عن طبيعة لغة سينمائية سيكون دون معنى، ونحن نرى بأن اللغة اللفظية هي الظاهرة اللغوية الوحيدة، لذا علينا أن نقر بوجود لغات أخرى إلى جانب اللغة اللفظية، وتقول سوزان لانجيه Susanne Langer: "توجد بالطبع تقنية لتصوير الأشياء، لكن لا نكون مصيبين إن سمينا القوانين التي تتحكم بهذه التقنية "نحوا"، لأنه لا يوجد عناصر يمكن تسميتها على سبيل التشبيه "كلمات" فن التصوير.".[3]

لقد ورد للناقد جان ميتري Jean Mitry في كتابه "جمال وسيكولوجيا السينما" بأن السينما لغة، لكونها وسيلة اتصال تعمل على تنظيم الأفكار ونقل الآراء، فهي لغة تعتمد على تعاقب الصور في شكل لقطات متتالية، كما أن طبيعة هذه اللغة تختلف عن اللسان البشري، وذلك لأنها تستمد دلالتها من إعادة إنتاج الواقع المحسوس[4]، حسب جان ميتري أنّ اللغة الفيلمية لابد أن تكون مختلفة عن اللغة المحكية، ما يجعل من السهل الخروج بخلاصة أنّ السينمائي يختلف عن اللغوي[5].

على عكس ما ذهبت إليه النظرية السوسورية فيما يخص اعتباطية العلاقة القائمة بين ثنائية (الدال/المدلول) على أنها مجرد اتفاق عرفي ، فإن الدلالة السينمائية تقوم على أساس علاقة تشابهية تجعل كل دال بصري أو صوتي يرتبط ويتطابق مع مدلوله، "فالصورة تعبير واضح، ومدرك سهل من حيث سرعة الاستيعاب الإنساني له، وذلك مقابل العلامات الكتابية، والتي تعتمد على الصورة الذهنية المتولدة في ذهن المتلقي من[6]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (إيراقن محمود:**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية...**)،ص196.
[2]:مرجع سبق ذكره (شاوش جمال شعبان:**قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية**)،ص573.
[3]:دانيال تشاندلر:**أسس السيميائية**،تر:طلال وهبه،ط1،المنظمة العربية للترجمة،بيروت،2008،ص36.
[4]:مرجع سبق ذكره (قادري وليد:**صورة الإسلاميين في السينما المصرية...**)،ص96.
[5]:مرجع سبق ذكره (فران فينتورا:**الخطاب السينمائي:لغة الصورة**)،ص07.
[6]:علاء عبد العزيز السيد:**الفيلم بين اللغة والنص**:مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية،المؤسسة العامة للسينما، سوريا،2008،ص 86، 87.

الدال الذي يختلف عن المدلول، ولا يرتبط بع إلا نتيجة الأعراف المتفق عليها، والذي يفترض منذ البداية قدرة المتلقي على قراءتها، أما العلامة الصورية أو الأيقونية Iconique فهي تفترض تعبيرا وحيدا لكل دلالة، تعبيرا يرتبط بهذه الدلالة بصورة طبيعية."[1]

هذا وقد عرف حقل تحليل الخطابات الإعلامية عموما، والأفلام السينمائية خصوصا نقلة نوعية على يد السيميائي كريستيان ميتز الذي يجادل أولئك الذين يعدون اللقطة كلمة والمشهد جملة، فهو يرى أن اللقطات وحدة حقيقية من إبداع من ينتجها، تنتج عددا غير محدد من المعلومات غير المرتبة لأنها لامنتهية، أما الكلمات فوحدة معجمية صرفية افتراضية تتشكل حسبما يستخدمها المتكلم أو المخاطب، وغالبا لها معنى واحد أو أنها متعددة المعاني، لكن المعلومة وحيدة ومنظمة ذلك لأنها محدودة، ويستخلص ميتز من هذا الجدل السيميائي لتحديد ما إذا كانت السينما لغة أم لا "السينما تشكلت كخطاب عند تنظيمها في شكل سردي لتنتج أفعالا ذات معنى"[2].

هذا وقد بنى ميتز في كتابه "اللغة والسينما" تصوراته انطلاقا من طرح السؤال بأي الطرق وإلى أي مدى تكون السينما مثل اللغة اللفظية، وحاول توضيح أنّ لغة الفيلم ليست لغة حقيقية، فالعلاقة بين الدال والمدلول حسب علم اللسانيات علاقة اعتباطية بينما الدلالة في مجال السينما ترتبط ارتباطا وثيقا بمدلولاتها، ويرى ميتز بأنّ لكل معنى متاح في الفيلم، شفرة تمكننا من فهمه.[3]

اللغة السينمائية هي رسائل ينقلها الفيلم للمشاهد المتلقي من خلال الشفرة الخاصة بلغة السينما، ويتعين على المشاهد فهم وفك وإدراك شفرات هذا الفيلم، كما يقع على عاتق السينمائي تقريب عملية الفهم من خلال تركيب الفيلم من عدة لغات تخدم بعضها البعض، لتشكل في الأخير لغة جديدة متطورة تمكننا من فهم السينما، وعندها فقط سنقتنع بأنها[4]

[1]:مرجع سبق ذكره (علاء عبد العزيز السيد:**الفيلم بين اللغة والنص**)،ص 87.
[2]:حسين سلمان:**الخطاب السينمائي بين النظرية والتطبيق- تطبيقات في الفيلم العراقي** ،ص09.
[3]:مرجع سبق ذكره (شاوش جمال شعبان:**قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية**)،ص575.
[4]:سعيد عموري:**من النص السردي إلى الفيلم السينمائي- قراءة في اشتغال المصطلحات**،الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية،العدد13، جانفي 2015،ص13، 22.

ليست استنساخا آليا للواقع، بقدر ما هي إعادة تكوين حيوية وفعالة تنتظم فيها عناصر التشابه والتباين في عملية معرفة الواقع"[1].

3. شفرات اللغة السينمائية:

تلعب الشيفرات دورا في تفسير معاني الإشارات، انطلاقا من ربط الدال بمدلوله، فتجعله مفهوما ومشتركا بين المتلقي والمرسل، ما يؤدي إلى خلق التفاعل الإيجابي بعد فهم الرسالة وإدراكها، والشفرة في نظرية الإعلام مجموع علامات ورموز وإشارات تسمح بنقل اللغة السينمائية من المخرج السينمائي إلى الجمهور المشاهد بناءً على اصطلاح ضمني أو معلن، فشفرة الفيلم تركيبة نوعية خاصة باللغة السينمائية.

ورد تقسيم شفرات اللغة السينمائية في العديد من الدراسات أهمها التقسيم الذي جاء به كريستيان ميتز فهو يرى أن اللغة السينمائية عبارة عن "نظام هجين يتكون من عدة شفرات، بعضها مختص بالسينما وبعضها غير مختص... الشفرات المختصة هي التي تقع بجانب التعبير، بينما تقع الشفرات غير المختصة على مستوى المضمون"[2]، وبذلك يمكن التمييز بين نوعين من الشيفرات:

- شفرات خاصة: هي شفرات تقتصر على المجال السينمائي فقط مثل شفرات المونتاج تشمل أنواع المونتاج، التناوبي والمتوازي، فالأول هو أسلوب ترتيب الأحداث التي تجري تلقائيا في أماكن مختلفة، أما الثاني فهو أيضا أسلوب الأحداث لكن بشكل تتابع زمني والأحداث هنا لا تكون تلقائية، شفرات حركة الكاميرا تشير إلى جميع أنواع وأحجام اللقطات، وشفرات زوايا التصوير: تمثل جميع أشكال الزوايا التي يتم من خلالها التصوير[3].

أ- شفرات غير خاصة أو عامة: "هي الشفرات القابلة للظهور في لغات أخرى على سبيل المثال الشفرات الحكائية التي هي غالبا مستمد من المسرح والأدب والمسرودات الأخرى"، إذا هي شفرات مشتركة بين اللغة السينمائية واللغات الأخرى وهي بدورها[4]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (سعيد عموري:**من النص السردي إلى الفيلم السينمائي- قراءة في اشتغال المصطلحات**) ص13، 22.
[2]:مرجع سبق ذكره (إبراقن محمود:**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية:دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**)،ص215، 216.
[3]:مرجع سبق ذكره (قادري وليد:**صورة الإسلاميين في السينما المصرية...**)،ص105.
[4]:نفس المرجع،ص105.

تنقسم إلى؛ شفرات تشابهية تتماثل مع الواقع بدرجة أيقونية مثلا شخصية صبي يرتدي لباس ممزقة ومتسخة يعني أنه ينتمي إلى طبقة فقيرة، شفرات سردية موجودة أيضا في الأدب والمسرح مثلما هي موجودة في اللغة السينمائية، وشفرات الذوق تترجم إلى حالات إعجاب المشاهد بشخصية مشهورة أو أسلوب معين لشخصية ما، أو شيء ما[1].

أما عن مستويات التشفير يرى ميتز أن الأنظمة الخاصة بالسينما تشكل خطابا خاصا وهو السيناريو السينمائي، وعلى هذا المستوى تتوظف مستويات أخرى هي البيانات السردية، والرموز ودلالة المعنى الناجم عن علاقة الأشياء ببعضها، ومستوى التميز الذي يفرق بين كل ماهو بصري وما هو صوتي على الشاشة السينمائية، إلى جانب مستوى الإدراك الذي يختلف باختلاف ثقافة كل فرد ما يؤدي إلى اختلاف في قراءات اللغة السينمائية.[2]

4. عناصر إنتاج الدلالة في اللغة السينمائية:

مصطلح الدلالة يقابله في المفهوم الغربي مصطلح المعنى، أما في المنظور العربي يعرفها الشريف الجرجاني بقوله: "هي كون الشيء بحالة يلزم من العلم به العلم بشيء آخر، والشيء الأول هو الدّال والثاني هو المدلول...، وأن الدلالة لا تقوم على أحدهما دون الآخر بل هما معا[3].

ويتضح لنا من تعريف كريستيان ميتز للغة السينمائية بأنها تتكون من مجموعة عناصر لها دور في توليد المعنى ضمن الفيلم السينمائي، وهي تتشكل من خلال شريطين الأول شريط الصور ويضم؛ الصور الفوتوغرافية المتحركة (مجال تعبيري سينمائي مركب من مستويات العملية السينمائية؛ السيناريو، الصوت، الحركة، الديكو، المونتاج... إلخ)، والبيانات المكتوبة (توظف في ترجمة الفيلم للمشاهد الذي لا يفهم لغته الأصلية، وفي جنيريك البداية والنهاية لعرض قائمة المشاركين في إنجاز الفيلم، أو كمؤشر مثل لقطة قريبة جدا توضح عنوان الشارع أو اسم محل، كما يمكن أن نجدها مع الصور[4]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (قادري وليد:**صورة الإسلاميين في السينما المصرية...**)،ص105.

[2]:المرجع السابق (إيراقن محمود:**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية...**)،ص199، 200.

[3]:إدريس بن خويا:**علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث- دراسة في فكر ابن قيّم الجوزيّة**،عالم الكتب الحديث،الأردن، 2016،ص 11.

[4]:ينظر:مرجع سبق ذكره (إيراقن محمود:**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية...**)،صص200، 201، 202، 203.

المتحركة كشعارات ملتقى أو مؤتمر)، أما الثاني شريط الصوت ويضم؛ الصوت الشبيه (صوت يتم إنتاجه بغرض أن يكون مشابها للصوت الطبيعي مثلا إصدار أصوات بالفم تشبه هبوب الرياح)، الصوت المنطوق (يتم به الربط بين ما هو بصري بما هو منطوق للتعرف إلى مختلف الأشياء وتوضيحها، وهو ما نجده مثلا في النشرات الإخبارية أو النشرات الجوية)، وصوت الموسيقى (يوظف من أجل خلق جو درامي، أو إظهار تناقض مع ما هو بصري).[1]

تعد اللغة بشقيها المنطوق والمكتوب وسيلة تعبير عن أغراض واحتياجات أفراد المجتمع، فأضحت ظاهرة إنسانية للتواصل، وقدرة ذهنية مكتسبة ذات نظام من الرموز الصوتية المتفق عليها إجتماعيا، إلى جانب اللغة الأدبية نجد اللغة السينمائية التي شكلت جدلا فكريا وسيميائيا حول طبيعتها، وقوانينها وكيفية دراستها دراسة تحليلية تفكيكية.

فاستخلصنا أنّ اللقطة لا تشبه الكلمة والمشهد لا يشبه الجملة، فالكلمات هي علامات اصطلاحية ينفصل فيها الدال عن المدلول، بينما الصورة هي علامة بصرية تتشابه فيها العلاقة بين الشيء ومظهره، ويتطابق الدال مع المدلول وبذلك التعقيد الكبير للمعنى يمكن التعبير عنه من خلال الصورة ما يجعل إمكانية تحويل الكتب العادية إلى فيلم مشوق ومثير للإهتمام، يحمل مغزى ودلالة، وعليه فليس النظم وحدها تعتمد على اعتباطية العلاقة تكون معبرة وغنية بالمعنى، فاللغة السينمائية لغة ذات طابع وخصائص جمالية تجعل منها لغة تختلف عن بقية الأنظمة اللسانية، التي تجاوزتها من خلال قدرتها على تصوير أشد الأفكار تعقيدا ونقل أعقد الأحاسيس الإنسانية بشكل جد واضح، فمع مرور الوقت امتلكت السينما لغتها التي هي عبارة عن إشارات كأي لغة تواصلية أخرى والتي تشكل مجموعة من العناصر السينمائية تشتغل داخل الفيلم بالإضافة إلى تركيبتها المتمثلة في المادة، الشكل، التعبير وبذلك اكتملت السينما ككيان مستقل بذاته.

[1]:ينظر:مرجع سبق ذكره (إيراقن محمود:**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية...**)،صص 203، 204، 205.

الفصل الثالث: تقنيات الفيلم السينمائي

تمهيد

I. سيناريو الفيلم

1. البناء الدرامي لسيناريو الفيلم
2. مراحل إعداد سيناريو الفيلم
3. السيناريو الأدبي
4. سيناريو التصوير

II. الرؤية الإخراجية

1. لقطات التصوير
2. زوايا وعدسات التصوير
3. حركة الكاميرا
4. الإضاءة والألوان

III. الصوت في السينما

1. ظهور الصوت في السينما
2. الحوار السينمائي
3. الموسيقى
4. المؤثرات الصوتية

IV. المونتاج السينمائي

1. تعريف المونتاج
2. أنواع المونتاج
3. أساليب المونتاج
4. أدوات الانتقال البصرية في المونتاج

تمهيد:

اكتسبت السينما خلال مراحل تطورها لغة خاصة، كيانها الصورة والصوت جعلاها تختلف عن اللغة المكتوبة والمنطوقة، كما جعلاها مجال خصب للدراسات التي تسعى دائما إلى تحديد الدلالة السينمائية وآلية إنتاجها. تقوم اللغة السينمائية على آليات أساسية تتمثل في اللون، والتقطيع، والوسط، وزاوية التصوير، والعرض والتقديم، بالإضافة إلى موقع الكاميرا في مكان يعد جزء من الدلالة، زيادة على ذلك الصوت المرافق للصورة هو الآخر يمثل جزءا من المضمون، حيث يتم إدماج مؤثرات صوتية خارجية متعددة الدلالة، وتبقى الصورة هي النواة الأساسية للغة السينمائية، ويبقى توظيف عناصر هذه اللغة يختلف من مخرج إلى آخر وفق منظوره، وثقافته، ومهاراته وخبرته السينمائية، المعنى الفيلمي ينبثق ويصل إلى المتفرج عبر رؤية المخرج التي اختارت ونظمت السياق الذي يقدم هذا المعنى، الذي لا يمكن أن يتم التحكم فيه عبر أية قواعد، تناول المخرج للبنية المشهد وطريقة تصويره وتقديمه عبر لقطات تختلف من مخرج لآخر، وهذا الاختلاف يرتبط بالمنظور الذي يتناول من خلاله، فضلا عن ارتباط ذلك بباقي العناصر المتواجدة والفعالة في السياق الفيلمي الذي لا توجد له طريقة تناول ثابتة يمكن أن تتكرر من مخرج لآخر دون تغيير، وإنما هي بنية ذهنية في المقام الأول، لذا فهي متغيرة من شخص لآخر، ولا يمكن تحديدها عبر قواعد ثابتة.

I.السيناريو:

وجد مصطلح سيناريو قبل ظهور السينما 1895، اشتق من الكلمة الإيطالية سينا scena تعني المنظر، وقد انتشرت في اللغات الأوروبية الأخرى في القرن التاسع عشر، لتعني نص مسرحي المرفق به تعليمات المخرج الفنية، من حيث المنظر الأثاث والإضاءة والحركة والأداء التمثيلي ... وغيرها، وعندما ظهرت القصة في الأفلام السينمائية ظهرت هذه الكلمة أيضا لتعني نص الفيلم بعد معالجة الفكرة، وإعداد القصة سينمائيا في سياق متتابع من المواقف، والمناظر التي تعتمد على الصورة المرئية[1].

[1]:عزالدين عطية المصري:**الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**،مذكرة لنيل الماجستير،قسم اللغة العربية،كلية الآداب،الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2010،ص 290.

يعرف سد فيلد "السيناريو" في جملة بأنه "قصة تروى بالصور"، فالسيناريو عمل تحليلي يوجد الطريق إلى تجسيد العناصر بعناية وبأساليب فنية وفق معطيات الفن السينمائي، وهو حصيلة عمل جماعي بين المخرج والسيناريست خاصة في حال كون الفيلم مأخوذ عن عمل موضوعي مسبقا، ففي السيناريو ترسم الطريق إلى اللقطات من تحليل المؤلف إلى إيجاد الرابطة بينها وبين العرض السينمائي، السيناريو هو الإخراج مع الوسائل الدرامية، والفيلم هو الدراما مع وسائل الإخراج[1]، وعموما يعرف السيناريو على أنه فيلم مكتوب على الورق يجمع بين سيناريو أدبي وسيناريو التصوير وأحيانا رسوم التتابع story bord رسومات وصور توضح حجم التأطير، والمناظر في حدود الإطار حسب تسلسل السيناريو[2]. والسيناريو تمثيل أو تقديم معرفي تعد فيه عناصره بمثابة تعليمات للطريقة المثلى للقيام بأدوار معينة، إنه خطة مجسمة محكمة التوجيه[3].

1. البناء الدرامي لسيناريو الفيلم:

الدراما فن ساحر واسع التأثير له أبعاده الكبيرة في حياة البشر، والسيطرة على العقول، بل لقد أصبحت مجالا واسعا للدعاية، وترويج الأفكار والمبادئ، وإشعال الثورات وتحريك الشعوب، أو تحريرها أو إغراقها في الوهم والحلم الزائف، أو إفسادها وإصابتها باللامبالاة وتجييدها إزاء القضايا الملحة في مواجهة القوى المعادية التي تحاصرها، أو بتقديم كل ما هو سطحي، وقد تهدف إلى التقدم والبناء وتحقيق العدل والوقوف إلى جانب الحق، وتكون وعاء أو ذاكرة للتاريخ وتسجل اللحظات الحاسمة للشعوب وتقدم المعلومات وأروع إبداعات الإنسان المعمارية، الفنية والأدبية، وأحدث إنجازات العلم والتكنولوجيا، وأسرار الطبيعة والحياة[4].

ويعد السرد الفيلمي محور المقاربة النقدية في السينما، ويحمل نفس دلالة السرد الأدبي بالأخص الروائي، إذ يعد الهيكل المعماري للموضوع والقالب الذي تتشكل وفقه حبكة القصة، من خلال الإشارات والرموز الإدراكية التي يتم تحويلها إلى مشاهد[5]

---

[1]:سيمون فراييش:**الدراما السينمائية**،تر:غازي منافيخي،منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2019،ص 77.

[2]:مرجع سبق ذكره (عزالدين عطية المصري:**الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**)،ص 310.

[3]:جيرالد برنس:**المصطلح السردي**،تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003،ص 204.

[4]:المرجع السابق (سيمون فراييش:**الدراما السينمائية**)،ص45.

[5]:طيب مسّعدي:**أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللّص والكلاب دراسة تطبيقية**،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم الفنون الدرامية،كلية الآداب والفنون،جامعة وهران، 2014/2013،ص101.

وأحداث مكتوبة على صفحات السيناريو، ففي الخطاب السينمائي ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاثة هي؛ المرئي، المسموع والمتحرك، بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة البصرية، الصورة بكل أشكالها، وتفاعل الصورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المشاهد والأحداث[1]، سنتناول السرد بتفصيل أكثر لاحقا ضمن الفصل الخامس.

- الحدث: سلسلة من الوقائع المتصلة المسرودة فنيا ضمن إطار خارجي، والحدث ثلاثة، الفعل والفاعل والمعنى ولا يمكن تجزئتها[2]، ويعد الحدث جزءا مميزا من الفعل في القصة، وهو سرد قصير يتناول موقفا أو جانبا من موقف فإذا تجمعت الأحداث وتلاحمت أصبحت سلسلة أحداث في الحبكة[3].
- الحبكة: تتشكل من مجموعة أحداث، أفعال وأقوال الشخصيات التي تأخذ مسار نحو تأزم الأوضاع إلى أن تصل الذروة الدرامية، وبعدها تاخذ مسارها نحو الإنفراج لتصل في الأخير إلى الحل (نهاية الفيلم).
- العقدة الدرامية: كل حدث يقلب مسار الذي تتخذه الشخصيات يمكن لهذا الحدث أن يكون معلومة تناهت إلى مسامع الشخصية، أو موقفا، أو حدثا مثل إنفجار، ويتضمن الفيلم أكثر من عقدة درامية ولكن العقدة الدرامية الرئيسة الأولى تتميز بكونها ما يمنح البطل هدفا. ونميز نوعين رئيسين من أنواع العقد أولها اللقاء حيث يبدأ الفيلم بتطوير الروتين الحياتي للشخصية ثم تدخل عليه تحولا ناتجا عن لقاء غير متوقع على وجه العموم. أما النوع الثاني فهو نداء المغامرة له ثلاثة مستويات، اقتراح المغامرة ثم رفضها قبل الانتهاء، ولأنّ رفض الانخراط في المغامرة ينهي الفيلم بعودة البطل إلى روتينه اليومي السابق، فإن الفيلم يعتمد على قبول البطل بخوضها ما يحمل من الإثارة ينشأ عنها تضارب لدى الشخصية بالرغبة في خوض المغامرة وفي المقابل سعيها للحفاظ على حياتها الهادئة، لذا ينبغي على السيناريست أن يجد سببا يدفع البطل إلى تغيير رأيه ويستجيب لنداء المغامرة.[4]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (مسّعدي طيب:**أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللّص والكلاب دراسة تطبيقية**)،ص101.

[2]:شوندى حسن،آزاده كريم:**رؤية إلى العناصر الروائية**،دراسات الأدب المعاصر،العدد العاشر،ص 53.

[3]:وئام رشيد عبد الحميد ديب:**تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994- 2006**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية،تخصص الأدب والنقد،الجامعة الإسلامية،غزة،2010،ص 38.

[4]:دوايت سوين:**كتابة السيناريو للسينما**،تر:أحمد الحضري،دار الطناني للنشر والتوزيع،القاهرة،2010،ص 147.

- الذروة: النقطة التي يصل فيها التوتر إلى أقصاه، نقطة الأوج في حدة متصاعدة، وفي البنية التقليدية للعقدة فإنّ الذروة تشكل النقطة القصوى في الحدث المتصاعد.[1]
- حل العقدة: مؤشر عن نهاية الفيلم بانحلال العقدة ثم زوال تأزم الأحداث.
- الشخصية السينمائية: نماذج بشرية تقوم بإنجاز أحداث الفيلم، واحدة من المحاور الأساس في البناء الدرامي السينمائي بما تتضمنه من تحولات وتغيرات في مسارات سلوكها وخواصها اليومية الذي يتجسد عبر صراعها مع الأحداث داخل بناء السرد السينمائي. تنقسم الشخصية إلى رئيسة تمثل محور الفيلم، يخصص لها أكبر حيز زمني من زمن الفيلم كونها تدير الحدث الرئيسي وتسعى للهدف الأساسي، وشخصيات ثانوية تكون مساندة للشخصية الرئيسة تساعد في توضيح ملامح ومواقف هذه الأخيرة، وتحريك أحداث الفيلم، من أنواع الشخصيات الثانوية نجد المسطحة، المدورة، البسيطة، المعقدة. ورد تعريف وأنواع الشخصية في المصطلح السردي لجيرالد برنس على أنها "كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية (وفقا لأهمية النص أو الفيلم)، فعالة (حين تخضع للتغيرات) مستقرة(حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها)، أو مضطربة وسطحية (بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها)، أو عميقة (معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ)، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها ومشاعرها ومظهرها ...إلخ، ووفقا لتطابقها مع أدوار معيارية (الشاطر والشقي، وقليل الحيلة والأنثى القاتلة، والزوج المخدوع)[2]، كما أن للشخصية بعدا فيزيولوجيا يصف المظهر الخارجي للشخصية (لون البشرة والعيون والشعر، السن، الجنس، طول القامة، ندبات جسمية، تشوهات..إلخ)، وبعد سوسيولوجي يعكس الوضعية الاجتماعية للشخصية (الدين، المستوى التعليمي، المنصب، الطبقة التي ينتمي إليها..إلخ)، وبعد سيكولوجي يعكس الحالة النفسية للشخصية (مزاج، طموح، أهداف، إحباط، ميول، اضطرابات نفسية ..إلخ).

[1]:مرجع سبق ذكره (جيرالد برنس:**المصطلح السردي**)،ص46.
[2]:نفس المرجع،ص 42.

- الزمن: أكثر المفاهيم الفلسفية تعقيداً، أصبح يشغل حيزاً من الدراسات الاعلامية والسينمائية، فلا يمكن فهم مجرى الأحداث إلا ضمن سياقها الزماني، فالسينما لها قدرة واسعة للتلاعب بالزمن، وقد جعلتها هذه القدرة أن تحدث انعطافا في عملية التتابع بل تعدت الأمر لتذهب إلى صنع عدم ترابط مع السببية أيضاً، ولذا فإن التلاعب هنا يقترب في الكثير من الحالات من الوعي والإحساس البشري بالتعامل مع الزمن، ولهذا الخواص استطاع أن يكون الزمن عاملاً درامياً كبيراً في السينما، وقد استفاد المونتاج من هذه الخواص ليعرض الزمن في ثلاثة أنواع، زمن العرض(مدة الفيلم)، وزمن الحدث (زمن أحداث الفيلم)، وزمن الإدراك (الزمن محسوسا من قبل المشاهد)،[1] ويتجلى الزمن في الفيلم من خلال فترات النهار والليل، كما هناك لقطات تدل على مرور الزمن مثل لقطة لحركة عامة تظهر حركة الناس والسيارات مع طلوع أو غروب الشمس، أو لقطة قريبة لساعة اليد أو الحائط تظهر دوران المؤشر بسرعة، أو لقطة عامة للسماء تظهر حركة السحاب مع طلوع أو غروب الشمس، وغيرها من اللقطات التي يعتمدها المخرج للدلالة على مرور فترة من الزمن، أما للدلالة على فترة زمنية فيلجأ المخرج إلى الديكور والملابس والإكسسوارات، والسيارات، أو من خلال لافتة أو مجلة تظهر السنة التي يتناول الفيلم أحداثها، كما يوقوم المخرج بتوظيف زمن الاسترجاع من خلال flash back أي العودة إلى أحداث سابقة من خلال لقطات أو مشاهد استرجاعية، أما زمن الاستباق يعتمد أكثر في أفلام تتناول أحداث مستقبلية، أو شخصية غير عادية تتنبأ بالمستقبل هذا النوع من الأفلام يعرف بالخيال العلمي.

[1]:حسين سلمان:**الخطاب السينمائي بين النظرية والتطبيق- تطبيقات في الفيلم العراقي** ،ص114، 115.

- المكان: حيز جغرافي في الفيلم مرتبط ارتباطا وثيقا بالزمن، حيث من خلال المكان يمكن الكشف عن الزمان والبيئة للموقع الذي تدور فيه الأحداث، فلقد ظهر المكان في السينما بعدة أزمنة الماضي، الحاضر والمستقبل إضافة للمكان الافتراضي الذي يلعب الخيال الدور المهم في نسجه كما في أفلام الخيال العلمي، وأفلام الغرائب، للمكانوظيفة تفسيرية تجسد مظاهر الحياة الخارجية من مدن، منازل، شوارع ...، كما له وظيفة تعبيرية بالاعتماد على وقع الأشياء والإحساس بها وما تثيره من إحساس لدى المتلقي وذلك من خلال الإيحاء والرمز والدلالة والتي يتم في ضوءها بناء المكان[1].

2. مراحل إعداد سيناريو الفيلم:

يمر كتابة السيناريو بمجموعة مراحل بدءا من الفكرة التي تتطور إلى ملخص يخضع للمعالجة، ثم يبدأ العمل في إعداد سيناريو التصوير. إن الفكرة هي جملة بسيطة وقصيرة تلخص الفكرة القائدة للفيلم، وينبغي لها أن تجيب باختصار عن السؤال التالي "عم يتكلم الفيلم؟"، كما تعد الأساس الذي ينطلق منه في تطوير الملخص باعتباره نسخة مطورة عن الفكرة يكون أي الملخص بين أربعة أسطر وصفحة ونصف الصفحة على الأكثر، وهو نص تركيبي يجب أن يخلق في القارئ الرغبة في قراءة الاستمرارية الحوارية لذلك ينبغي أن يكون قصيرا وفعالا، كما تساعد كتابة الملخص على بناء القصة بخطوطها العريضة أي معرفة بدايتها ووسطها ونهايتها تعرض فيها تفاصيل وتطورات عن الشخصيات وأماكن القصة وسياقها الزماني. أما المعالجة فهي صيغة شديدة التطور عن الملخص، وهي عبارة عن وثيقة طويلة إلى حد ما قد تبلغ عشرين صفحة أو أكثر في الأفلام الطويلة، ويتم في وثيقة المعالجة تطوير القصة بكليتها حيث تظهر كل الشخصيات والحبكات الثانوية وكل الديكورات كما ينبغي شرح جميع الانعطافات بوضوح، وتتضمن القليل من الحوارات بالمقدار الذي يسمح بإظهار الطريقة التي تتكلم بها الشخصيات، كما تسمح وثيقة المعالجة للسينلريست من تحريك قصته للمرة الأولى بما يساعد على إظهار [2]

[1]:عارف معروف الداوودي:**سيميولوجية دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال في الدراما والأفلام الكردية**،كلية الفنون التطبيقية،جامعة حلوان، مصر، 2014/11/30،ص 21.

[2]:فرانك هارو:**فن كتابة السيناريو**،تر:ترانيا قرداحي،منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2013،ص 20.

مزايا ونقاط ضعفها ومشاكل البنية المقاطع مفرطة الطول والمشاهد غير المفيدة أو تلك الناقصة[1]. وقد يكون سيناريو الفيلم مقتبسا عن رواية أو مسرحية.

لابد من الإشارة إلى أن السيناريو يبنى وفق أساليب مختلفة منها بناء محكم يكون فيه تركيز السيناريست على هدف القصة وترتيب المشاهد أكثر من الشخصيات وأبعادها المختلفة، كما يركز أيضا على العلاقة القائمة بين موضوع الحبكة والدوافع الخارجية لتحقيق التأثير المرغوب، على عكس البناء المفتوح للسيناريو الذي يهتم أقل بالهدف والأحداث، ويركز على الشخصية البطلة وأبعادها النفسية، فتبنى الحبكة على أساس العامل النفسي للهذه الشخصية، ولذا قد يسير نظام البناء المفتوح ببطء وقد يولد إحساس الملل لدى المتفرج، وهناك بناء يقوم على إجتماع العديد من القصص القصيرة ترتبط وتتداخل فيما بينها بطريقة ما، وكلما كانت الخيوط في القصة أكثر تداخلا وتعقيدا، كان البناء أقوى.

3. أنواع السيناريو السينمائي:

1.3 السيناريو الأدبي: نص وصفي يبنى على السرد السينمائي يحوي ثلاثة فصول تمثل بداية، وسط ونهاية القصة، إن السرد السينمائي هو عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج، الذي يستخدم خطة تفسيرية لكي يبني قصة الدراما، فيمثل التأثير الرئيس على المتفرج الذي يجب عليه أن يبني المعنى بشكل إيجابي أكثر من كونه يستقبل هذا المعنى لكي يجعله يبدو متسقا ومتماسكا.[2]

إنّ السرد السينمائي هو خطاب فيلمي ينقل معلومات عما يحدث في العالم وأيضا آلية تحدد كيفية نقل هذه المعلومات إلى المشاهد[3]، وعليه يشترط في السرد السينمائي توفر المرسل (مخرج الفيلم)، الرسالة (الفيلم)، قناة الإرسال (تلفزيون أو سينما)، ومستقبل (المتفرج).

---

[1]:مرجع سبق ذكره (فرانك هارو:**فن كتابة السيناريو**)،ص 20.

[2]:دانييل فرامبتون:**الفيلموسوفي**،تر:أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009،ص 163.

[3]:روارن بكلاند:**فهم دراسات الأفلام:من هتشكوك إلى تارانتينو**،تر:محمد منير الأصبحي،منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق،2012،ص 61.

2.3 سيناريو التصوير: عبارة عن قائمة اللقطات، آخر محطة في إعداد السيناريو أين يوضع مخطط عمل تقني لتنفيذ النص النهائي، يشرف عليه المخرج بالتعاون مع السيناريست، يتم خلاله تحديد المعلومات الأساسية لطاقم تنفيذ الفيلم وهي؛ رقم المشهد، رقم اللقطة ومحتواها ومدتها، مكان التصوير (داخلي/ خارجي)، زمن التصوير (نهار/ليل)، أنواع اللقطات (عامة، متوسطة، قريبة ...)، زوايا التصوير، موضع الكاميرا (متحركة/ ثابتة) وطبيعة حركتها، طبيعة الديكور والملابس، وأحيانا يتبع برسومات تجسد كل هذه المعلومات والتقنيات يطلق عليها ديكوباج.[1]

II.الرؤية الإخراجية:

تمتلك السينما سردية خاصة بها نتيجة اعتمادها المونتاج بمالا نجده متوفرا في السرديات التعبيرية الأخرى، فمثلا يمكننا وصف لقطة واحدة بسردها في العديد من الصفحات، ذلك لأن اللقطة غنية بالتعابير والمعاني، إلا أننا لايمكن أن ننكر بأن السردية السينمائية تشترك في شفراتها مع الكثير من الفنون التعبيرية الأخرى، "فالسينمائي مدعو لدراسة المستويات المكانية العديدة، وتصميم خطط الأحداث، وتنظيم المشاهد الجماعية، وتحليل الخطط السيكولوجية والطموح لملاحقة الحركة واقتناصها وتجسيدها في تخيل فني يتجاوز الحدود التقليدية للسرد ويحطمه"[2]، تتجسد هذه الرؤية الإخراجية من خلال:

1. لقطات التصوير:

اللقطة كل ما يتم تسجيله ورؤيته من خلال عدسة الكاميرا أثناء دورانها المستمر والمتواصل، فهي البناء الجزئي للمشهد وأصغر وحدة في الفيلم السينمائي أو التلفزيوني، وأساس اللغة السينمائية لذلك يرتبط مفهوم اللقطة بتقنيات هذه اللغة من زوايا التصوير، حركات الكاميرا، أحجام العدسات، المونتاج ...إلخ، للقطة قدرة على كشف عالم الواقع الخفي الذي لايدركه المشاهد إلا عبر لغة السينما[3]. أقسام اللقطات الفيلمية ثلاثة وفق مقياس الحجم البشري؛ لقطة عامة، لقطة متوسطة، ولقطة قريبة، ويتفرع كل قسم إلى أنواع فرعية هي كالآتي:

---

[1]:ميخائيل روم:**أحاديث حول الإخراج السينمائي**،تر:عدنان مدانات،ط1،دار الفرابي،بيروت،1981،ص82.

[2]:وليد قادري:**صورة الإسلاميين في السينما المصرية:تحليل سيميولوجي لفيلمي"عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان"**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم علوم الاعلام والاتصال،تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة،كلية العلوم السياسية والاعلام،جامعة الجزائر3، 2012/2011،ص 110.

[3]:مرجع سبق ذكره (حسين سلمان:**الخطاب السينمائي بين النظرية والتطبيق...**)،ص 59.

- لقطة عامة: اللقطة الوحيدة المعتمدة في بدايات السينما قبل ظهور اللقطة القريبة سنة 1903،[1] تكون للممثل بكامله مع جزء من الفراغ فوق رأسه وجزء من الأرض تحت قدميه، ما يسمح له باستخدام لغة جسده، وتشير للدلالة على الإدراك، أي لقطة توجيهية تربط بين الممثل وما يوجد في الخلفية مع وصف حركته الجسدية دون التركيز على المجال، دورها وصفي سردي لخلق الدراما الفيلمية.[2]

- لقطة عامة كبيرة: في هذا النوع من اللقطات لايعتمد على مقياس الجسم البشري، إذ أنها تركز على المساحة والمناظر والديكورات، كان تصوير أول لقطة عامة كبيرة في تاريخ السينما تلك التي تصور الديكورات الأسطورية لقصر بابل في فيلم "التعصب" لغريفيث 1916، يلاحظ أن القياس البشري يختفي بالكامل، ويشترط في تصوير هذا النوع من اللقطات أن يكون الخط الأفقي الذي يقسم الإطار إلى جزأين في أحد ثلثي هذا الإطار، إما في الثلث الأول (الأعلى)، أو الثلث الثالث (الأسفل) لتجنب الرتابة، كما ينبغي الحفاظ على مستوى تموضع الخط الأفقي في اللقطات التالية نفسه لتفادي قفزة مرئية لدى التمفرج.[3]

- لقطة متوسطة: تكون من صدر الممثل حتى أعلى رأسه، وتدل على الفعل، أي تركز على الشخصية دون الخلفية، تساعد في وصف تعابير وجه.[4]

- لقطة متوسطة بعيدة: اللقطة الأمريكية وتعرف أيضا بلقطة الأبعاد الثلاثة، وتكون للممثل لكنها غير مكتملة، أي من أعلى رأسه حتى ركبته، تعتمد أكثر في أفلام رعاة البقر من أجل وصف حركة يدين الممثل أثناء إخراجه المسدس مع إمكانية وصف تعابير وجهه.[5]

- لقطة متوسطة قريبة: تكون من كتفي الممثل حتى أعلى رأسه، لوصف أوضح لتعابير وجه الممثل وذلك للتأكيد.

- لقطة قريبة: تأخذ من ذقن الممثل الى أعلى رأسه، تستخدم من قبل السينمائيين للتعبير عن الانفعال.

---

[1]:فران فينتورا:**الخطاب السينمائي- لغة الصورة**،تر:علاء شنانة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2012،ص53.
[2]:مرجع سبق ذكره (دوايت سوين:**كتابة السيناريو للسينما**)،ص79.
[3]:ينظر المرجع السابق (فران فينتورا:**الخطاب السينمائي- لغة الصورة**)،ص58، 60، 61.
[4]:المرجع السابق (دوايت سوين:**كتابة السيناريو للسينما**)،ص80.
[5]:المرجع السابق (فران فينتورا:**الخطاب السينمائي- لغة الصورة**)،ص52.

- لقطة قريبة جدا: تكون أكثر قربا للممثل توضح الكثير من الملامح وبعمق، لقطة تفصيلية لجزء من الشخصية العين، أو ندبة أو خاتم بأحد أصابع يد الشخصية مثلا، لقطة لها وظيفة تعبيرية ووصفية، ولكن أيضا جمالية ومجازية، تلتقط جوهر الموضوع المصور وتمنح معلومات مهمة لفهم الفيلم[1]. إلى جانب تصنيف اللقطات وفق عدد الأشخاص في الإطار، فنجد لقطة انفرادية تكون لشخص واحد، لقطة ثنائية تكون لشخصين، ولقطة جماعية تكون لأكثر من شخصين.

وفيما يلي عدد من اللقطات المأخوذة من فيلم ريح الجنوب:

صورة (1): لقطة عامة لراعي الغنم رابح من فيلم ريح الجنوب أخذت في الدقيقة 31 و45 ثانية.

صورة (2): لقطة امريكية لنفيسة بطلت فيلم ريح الجنوب أخذت في الدقيقة 25 و19 ثانية.

[1]:مرجع سبق ذكره (فران فينتورا:**الخطاب السينمائي- لغة الصورة**)،ص 44.

صورة (3): لقطة متوسطة لابن القاضي من فيلم ريح الجنوب أخذت في الدقيقة 58 و00 ثانية.

صورة (4): لقطة قريبة للعجوز رحمة من فيلم ريح الجنوب أخذت في الدقيقة 11 و30 ثانية.

صورة (5): لقطة قريبة جدا لابن القاضي من فيلم ريح الجنوب أخذت في الدقيقة 58 و21 ثانية.

2. زوايا التصوير وعدسات الكاميرا:

- زاوية عادية: وهي نفس زاوية نظر المشاهد.
- زاوية مرتفعة: تعرف أيضا بالغطسية، تكون الكاميرا مرتفعة، تستخدم لدلالة على القوة والسيطرة.

- زاوية منخفضة: تعرف أيضا بالتصاعدية، تكون الكاميرا في الأسفل للدلالة على الخضوع والتبعية.
- زاوية جانبية: تكون الكاميرا بجانب الشخصية أو المشهد.
- زاوية المجال والمجال المقابل: تستعمل في حالات الحديث المتبادل بين الشخصيات.

صورة (6): الزاوية المرتفعة: تعرف أيضا بالغطسية، تكون الكاميرا مرتفعة.

صورة (7): الزاوية المنخفضة: تعرف أيضا بالتصاعدية، تكون الكاميرا في الأسفل.

صورة (8): الزاوية الجانبية: تكون الكاميرا بجانب الشخصية أو المشهد.

صورة (9): زاوية المجال والمجال المقابل: تستعمل في حالات الحديث المتبادل بين الشخصيات.

3. حركة الكاميرا:

أثناء عملية التصوير قد تكون الكاميرا ثابتة في مكانها، أو متحركة وهي ثابتة على حامل قد يكون كتف المصور، أو حركة تنقل الكاميرا من مكانها فتوضع على عربة Dolly لها رافعة صغيرة تحمل عامل التشغيل وتتيح القيام بتحركات أفقية أو عمودية[1]، أو حركة بعربة الشاريو لتكون حركتها مصاحبة للحركة الموضوع كما يمكنها الحركة إلى الأمام والخلف، يمين ويسار وحتى حركة دائرية، كما يمكن تحريك الكاميرا بواسطة الكرين وهي آلة تشبه الرافعة تثبت الكاميرا أعلاها ليتم تحريكها بكل حرية في جميع الاتجاهات، وتتمثل حركات الكاميرا أثناء التصوير كالآتي:

- حركة بانورامية: أفقية وعمودية، تكون الكاميرا محمولة تتحرك إما وفق خط الأفق من اليمين إلى اليسار أو العكس، أو تتحرك وفق الخط العمودي من الأعلى إلى الأسفل للتقزيم أو العكس للتعظيم.[2]
- حركة الترافيلينغ: تسمى أيضا حركة مصاحبة بواسطة آلة، الكاميرا تكون موضوعة على جهاز يساعدها على تتبع حركة الممثل أو السيارة أو حصان مثلا، فنضع الكاميرا في هذه الحالة على رافعة، سكة الكاميرا، سيارة أو طائرة هوائية.[3]
- حركة دائرية: وهنا تكون الحركة دائرية بجهة اليمين أو بجهة الخلف وتقوم بتصوير المشهد من جميع زواياها، وتكون أحيانا نصف دائرية تلتقط نصف زوايا المشهد.

---

[1]:تيريز جورنو (ماري):**معجم المصطلحات السينمائية**،تر:فائز بشور،باريس3،السربون الجديدة،ص 32.
[2]:مرجع سبق ذكره (فران فينتورا:**الخطاب السينمائي- لغة الصورة**)،ص225.
[3]:نفس المرجع ،ص242.

- حركة مقتربة وحركة مستبعدة: تكون حركة الكاميرا في الأولى نحو الأمام أما في الثانية إلى الخلف.

4. الاضاءة والألوان:

استطاعت أفلام السينما بالأبيض والأسود تصوير أهم تفاصيل القصة الفيلمية، فكان لها تأثير واقعي وعاطفي على المتفرج أصبح هذا التأثير أكثر عمقا بظهور الألوان الذي منحت دلالات إضافية سمحت بانسجام عناصر اللغة السينمائية وتعزيز الدراما في الفيلم، يرى سرجي إزنشتاين أن استخدام اللون في الفيلم يكون أولا ولأقصى حد عاملا دراميا، وهو ما أشار إليه أيضا المخرج الإيطالي مايكل أنطونيوني مخرج فيلم الصحراء الحمراء The red desert مؤكدا أهمية استخدام اللون لإنتاج الدراما الفيلمية، من الضروري أن نتدخل في الفيلم الملون من أجل إبعاد الواقع المعتاد وإحلال واقع اللحظة الراهنة مكانه[1]، ويضيف إيزنشتاين إلى أهمية الألوان في إنتاج الدراما الفيلمية أهمية التفكير في دلالات الألوان وعلاقتها بالفنون الأخرى بالأخص الموسيقى حيث يقول: "ينبغي علينا عند الاقتراب من مشكلة اللون في الفيلم أن نفكر أولا وقبل كل شيء في المعاني المرتبطة بلون معين، وقد نهتم أيضا بالعلاقة بين الموسيقى واللون والتي سوف تؤدي بنا إلى ذلك النوع من المونتاج المسمى بالتوليف الكروموفوني أي مونتاج الصوت واللون"[2].

وتختلف الدلالة اللونية من مجتمع لآخر وفق عادات وتقاليد وممارسات متوارثة عبر الأجيال، فمثلا اللون الأبيض يستخدم للدلالة على الخير والفرح والتفاؤل عند معظم الشعوب، هو دلالة على الحزن والحداد لدى سكان أستراليا الأصليين، لقد تمكن الإنسان منذ القدم التعبير عن انفعالاته واهتمامات حياته اليومية في شتى المجالات باستخدام الألوان، فأعطاها دلالات ورموز متعددة مثل: الحياة والموت، الوفاء والخداع، الفرح والحزن، الحب والكره، الانتصار والهزيمة، الصفاء والمكر وما إلى ذلك من دلالات ورموز، كما ميز علماء النفس بين فئتين من الألوان الدافئة تضم الأحمر، الأصفر[3]

[1]:سعيد شيمي:**إتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية**،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،2002،ص 40.
[2]:محمد خيري سعود:**إشكالية النص السينمائي**،سعود جروب،الاسكندرية،2014،ص 32.
[3]:كلود عبيد:**الألوان- دورها، تصنيفها، مصدرها، رمزيتها ودلالتها**،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،2013،ص 32.

والبرتقالي هي ألوان تميل إلى الضوء وألوان النار مصدر الحرارة وهي ذات دلالة زاهية صارخة تعبر عن النور، السعادة والفرح، أما الألوان الباردة تضم الأزرق، الأخضر ودرجاتهما تميل إلى القتامة وهي داكنة إجمالا وسميت بالباردة نظرا لارتباطها بالفضاء القاتم وعمق مياه البحر، وانتشار الليل بغياب الضوء[1].

لقد أتاح التطور التكنولوجي إمكانية التحكم في ألوان الأفلام التاريخية عند تصويرها ومنحها الطابع التاريخي القديم بإضفاء الألوان القرمزية والزرقاء والصفراء البرتقالية مناسبة جدا لهذه الأفلام، بحيث نصدق ونعي أن هذه الإضاءة شموع دافئة ذات مسحة برتقالية، أو تلك إضاءة قناديل الزيت، وتصوير الفيلم بتلك الصفرة البرتقالية للدلالة على إضاءة الشموع وليس إضاءة الكهرباء[2].

ومع هذا الاستعمال الهائل للألوان في تصوير الأفلام إلا أن السينما لم تستغني نهائيا عن توظيف اللون الأحادي الذي اعتمدته لتصوير مشاهد ولقطات سابقة (فلاش باك) للعودة إلى الوراء للتذكر. إضافة إلى الألوان يستعين المخرج أثناء تصوير الفيلم إلى أنواع من الإضاءة تحدد على أساس الجنس الفيلمي وطبيعة المشهد، بغية توضيح الموضوع أو الشخصية، والحركة داخل إطار الشاشة، تتمثل أنواع الإضاءة في إضاءة أساسية مدر الضوء الرئيسي يترك ظلالا مهيمنة، وعليه يحبذ استخدام إضاءة أخرى لتغطية هذه الظلال أو التخفيف منها، وقد تكون الإضاءة الأساسية عالية ذات إضاءة ساطعة متساوية مع تباين منخفض وظلال مميزة أو واضحة قليلا، تستخدم للدلالة على الهدوء، السلام، الخير، التفاؤل، البساطة، المرح، الخفة وما إلى ذلك، في حين الإضاءة الأساسية المنخفضة مستوى منخفض من الإضاءة مع مجموعة من الإضاءات الطبيعية العالية التباين، غالبا ما تعزز مؤثرات الإضاءة الأساسية المنخفضة عن طريق الأزياء والديكورات الداكنة، وهي إضاءة مرتبطة بالأحداث الغامضة والقصص المثيرة والفيلم القاتم[3].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (كلود عبيد:**الألوان- دورها، تصنيفها، مصدرها، رمزيتها ودلالتها**)،ص 32.
[2]:مرجع سبق ذكره (سعيد شيمي:**إتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية**)،ص 42.
[3]:مارين فيب:**أفلام مشاهدة بدقة**،تر:محمد هاشم عبد السلام،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2013،ص 396.

وعليه تستخدم الإضاءة الأساسية المنخفضة للدلالة على الحزن، الرعب، الغموض، التظليل والفترات الليلة وما إلى ذلك، في مكان مقابل الإضاءة الأساسية نجد الإضاءة الثانوية عبارة عن إضاءة مساعدة، خفيفة وأقل توهجا، وفي حالة الجمع بين الإضاءة الرئيسية والثانوية يتم فصل الموضوع المصور عن بيئته وبذلك ينتج إحساسا بالعمق[1]. وتحدد أنواع أخرى للإضاءة انطلاقا من زاوية التصوير حيث يوضع مصدر الضوء وهي خمسة، إضاءة أمامية تستخدم لإظهار الشخصية أو الموضوع المصور بشكل ناعم وجذاب نتيجة الظلال القليلة التي تنتجها، إضاءة خلفية تظهر تفاصيل دقيقة وتبرز حدود الشكل كما تضفي الإحساس بالعمق، إضاءة علوية يعتمدها المخرج لإظهار جو حيوي شبابي أو نفسي مثلا للدلالة على انفصام الشخصية لدى البطل، أما الإضاءة السفلية فتنبئ بوقوع حدث مأساوي، أو إضفاء جو مشئوم أو لعكس الشر الداخلي للشخصية.

III.الصوت في السينما:

عرف معجم المصطلحات السينمائية الصوت بأنه "حركة اهتزازية تسبب إحساسا سمعيا لدى التصوير، يمكن التسجيل بشكل صوت مباشر يتزامن مع الصورة، أما إذا أدت ظروف العمل إلى جعل ذلك مستحيلا، فيجري التسجيل على طريقة الصوت الشاهد بغية تسهيل التزامن لاحقا، أما طريقة تسجيل الصوت وإعادة إنتاجه فيمكن أن تكون مغنطيسية أو ضوئية أو رقمية[2]، فمن الناحية الآلية الصوت هو نتيجة لاحتكاك الهواء في مواقع عضوية معينة في الجهاز الصوتي بدءا من رئة الإنسان مرورا بالأحبال الصوتية في الحنجرة، ووصلا إلى المخارج الصوتية في الفم، تلك المخارجالتي تعطي لكل صوت شكلا مميزا يتألف مع صوت آخر أو أصوات عدة، لتكوين الكلمة المفهومة عند النطق بها[3].

[1]:برناردف ديك:**تشريح الأفلام**،تر:محمد منير الأصبحي،منشورات وزارة الثقافة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2012،ص 184.
[2]:مرجع سبق ذكره (تيريز جورنو (ماري):**معجم المصطلحات السينمائية**)، ص 96.
[3]:إبراهيم أحمد:**أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**،ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر،2008، ص 21، 22.

1. ظهور الصوت في السينما:

بدأت السينما صامتة منذ 1895 لغياب الحوار المنطوق، إلا أن المؤثرات الصوتية والموسيقى رافقوا عرض الأفلام حيث كانت دور العرض تخصص أحد أركان قاعتها لعازف البيانو الذي كان يؤدي موسيقى ارتجالية قد تتلاءم مع موضوع الفيلم أو مضمون المشهد وقد لا تتلاءم إلا أنها كانت تولد نوعا من الإحساس أثناء مشاهدة الفيلم، واستمر الأمر على هذا الحال إلى غاية 1927 حيث تم عرض أول فيلم ناطق في تاريخ السينما "مغني الجاز" للمخرج آلان كروسلاند Alan Crosland، لقي إقبالا جماهيريا واسعا،[1] وفي المقابل انشطرت الساحة السينمائية بين مؤيد ومعارض، في الفئة الأولى نجد أندريه بازان André Bazin الوحيد الذي لم يستنكر قدوم الصوت، ولم تكن لديه مشكلة في دمج الصوت خاصة الكلمة المنطوقة، إذ اعتبر أن الصوت امتدادا طبيعيا لتأصيل واقعية السينما، لأنه كان يرى الأفلام الصامتة في الوقت الذي كان ينظر إليها قبل قدوم الصوت على أنها العصر الذهبي للسينما، بأنها أفلام ناقصة غير مكتملة، وتفتقد إلى الصوت أحد أهم عناصر الواقع.[2]

بينما نجد في القسم الثاني بيلا بالاش Béla Balàzs المؤيد بشدة لسيادة الصورة في السينما على أن الكلمات المنطوقة أقل تعبيرا من الإيماءات وتعبيرات الوجه التي تصاحبها وأن تلك هي التي تشكل اللغة الحقيقية للسينما، فحسبه أن النظر إلى وجوه بعضنا البعض وفهم إيماءاتها يمكننا تعلم وفهم والشعور بأحاسيس بعضنا البعض، أي أن ظهور الصوت في السينما سيضعف من حساسية الجماهير إزاء القوة التفاعلية العميقة للصورة البصرية الخالصة. رودولف آرنهايم Rudolf Arnheim هو الآخر كان معارضا لظهور الصوت في الفيلم حيث يقول: "نظرا لأن الصورة تنطق بالفعل فليست هناك حاجة للأصوات أو التعبيرات الحرفية، في الصمت العام للصورة يمكن لشظايا مزهرية محطمة أن تتحدث بالضبط بنفس الطريقة التي تحدثت بها شخصية مع جارها."، فنادى آرنهايم بالعودة إلى السينما الصامتة التي تمثل عصر الصورة الذهبي.[3]

---

[1]:عزالدين عطية المصري:**الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**،مذكرة لنيل الماجستير،قسم اللغة العربية،كلية الآداب،الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2010،، ص 271. ،ص496.

[2]:مرجع سبق ذكره (مارين فيب:**أفلام مشاهدة بدقة**)،ص113.

[3]:نفس المرجع،ص109، 110.

بين معرض ومؤيد نجد سيرغي إيزنشتاين Serguei Eisenstein، بودفكين، ورينيه الذين لم يرفضوا الصوت بل استنكروا طريقة استخدامه، فمعظم الأصوات كانت غير متزامنة مع مصدرها الظاهر على الشاشة، وفي المقابل اعترفوا بأن إضافة الموسيقى والمؤثرات الصوتية وحتى الكلمة المنطوقة من الممكن أن تحسن من قوة الصورة في السينما.[1]

2. الحوار السينمائي:

يتكون شريط الصوت السينمائي من مجموعة عناصر تساهم في إنتاج دلالة الفيلم أهمها الحوار يعني تبادل الحديث بين شخصيتين أو أكثر، من أجل تبادل الأفكار والآراء وإبداء الرأي أو التعبير عن معلومات بصوت مسموع، ما يساعد المتفرج على فهم واستكشاف ومعرفة طبيعة الشخصية، وبالتالي تسهيل عملية تدفق السرد السينمائي وتزيد قوة التأثير الدرامي، لذا غالبا ما يعتمد المخرج في تصوير الحوار على لقطات متوسطة متبادلة بين الشخصيتين، أو لقطة عامة إذا كان الحوار بين مجموعة أشخاص مثلا أصدقاء يجتمعون في مطعم، يعتمد المخرج في هذه الحالة على لقطات عامة تعكس المكان والجو، وإذا كان الحوار يتطلب تعميق الدلالة يوظف المخرج لقطات قريبة[2].

قد تحاور الشخصية ذاتها بصوت داخلي وهو ما يسمى بالمونولوج يتم تحاور الشخصية مع نفسها وتتبادل أفكارها لوحدها بدون أن تنطق فلا تسمعها الشخصيات الحاضرة معها في الشاشة لكن صوتها مسموع للمتفرج، قد يرافق هذا الحوار الداخلي للشخصية إيماءات وتعابير بالوجه كابتسامة أو علامات استنكار وخوف مثلا، أما المنولوج الخارجي أو مناجاة النفس قد تكلم الشخصية الجماد مثل صورة أو لعبة ولكن بصوت منطوق.[3]

[1]:مرجع سبق ذكره (مارين فيب:**أفلام مشاهدة بدقة**)،ص109، 110.
[2]:كين دانسايجر:**تقنيات مونتاج السينما والفيديو**،تر:أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2011،ص385.
[3]:جيرالد برنس:**المصطلح السردي**،تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003،ص136.

يختلف الحوار السينمائي عن الحوار الأدبي وعن الحوار المسرحي الذي اعتمد في بدايات ظهور الصوت السينمائي، ذلك لأن الصورة الفيلمية تختزل العديد من الكلمات والجمل من خلال دلالاتها التعبيرية سواء بإيماءة أو تعبير وجه أو إشارة، فالحوار الدرامي صفته أنه يجسد ويكثف المواقف ويعرضها في صورة أقرب إلى الواقع من حيث اللغة اللفظية، ولكن بطريقة تخضع لقواعد فنية وإبداعية حتى يمكن ضغط الأحداث التي يعيشها الإنسان[1]، وعليه ينبغي على كاتب الحوار التزام شروط إعداد حوار درامي يؤدي وظيفة سردية معطيا معلومات تساعد في استمرارية السرد السينمائي ويعكس إحساس وحالة الشخصيات النفسية، وأن يقدم معلومات تجعل المتفرج يشكل خلفية عن أبعادها الاجتماعية، الثقافية والتارخية وما إلى ذلك لتعميق مشاعره اتجاه هذه الشخصية، وفهم طبعها،[2] ومن بين هذه الشروط أيضا أن يكون الحوار أقرب إلى اللهجة المتداولة بين الناس لكن بلمسة إبداعية، أحيانا عبارة غير صحيحة نحويا تترك تأثير قوي لدى المتفرج لأنها مألوفة بالنسبة إليه، وقريبة من عواطفه وأحاسيسه، وأن يكون الحوار موجزا يفسر الحدث أو يوضح الغموض وأن يتزامن مع الصورة،[3] ولو أن أحيانا اللاتزامن والتضارب بين الحوار والصورة يولد دلالة وتأثيرا دراميا قوي لدى المتفرج. الصمت هو ظلال الصوت فعندما يقرر المخرج أن يبعد الصوت وحذف كل الأصوات من تفكيره فإن الصمت يمكن أن يصبح شعورا قويا،[4] ويدفع بالسرد السينمائي إلى الأمام.

3. الموسيقى:

لقد ارتبط الحوار بباقي تقنيات اللغة السينمائية بإسهامه في إنتاج دلالات فيلمية انطلاقا من طبيعته والوظائف التي يؤديها لتعزيز وتقوية الصورة الفيلمية. زيادة على الحوار يضم شريط الصوت الموسيقى، يشير إليها الفرابي في تعريفه أنها "كل مجموعة من النغم رتبت ترتيبا محددا، منفردة أو مقترنة بالكلام، ولكن الموسيقى حيث هي صناعة أو فن شامل تشتمل على الألحان والمبادئ التي بها تلتئم وبها تصير أكمل وأجود، وليست[5]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (عزالدين عطية المصري:**الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**)،ص 271.
[2]:مرجع سبق ذكره (دوايت سوين:**كتابة السيناريو للسينما**)،ص198، 199.
[3]:أدريان برونل:**سيناريو الفيلم السينمائي:تقنية الكتابة للسينما**،تر:مصطفى محرم،ص39، 40.
[4]:فرامبتون دانييل:**الفيلموسوفي**،تر:أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009،ص191.
[5]:المرجع السابق (عزالدين عطية المصري:**الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**)،ص 516، 517.

صناعة الموسيقى صناعة ألحان فحسب، وإنما تشتمل أيضا على الأسس النظرية التي تبنى عليها جودة الألحان وكلماتها."[1].

شكلت الموسيقى جزءا مهمة من التجربة السينمائية منذ بداياتها، حيث استعان العديد من دور العرض بعازف البيانو لتأدية عزف ارتجالي أثناء مرور الفيلم على الشاشة، لكن الأمر أصبح عبا بتطور الحبكة الدرامية وزيادة مدة الفيلم خصوصا الأفلام الروائية الطويلة، ما دفع بعض المنتجين إلى الاتفاق مع فرق موسيقية لإنتاج موسيقى خاصة بأفلامهم، ليتم سنة 1907 تأليف أول نص موسيقي من قبل كامي سان صانص Camille Saint-Saens لفيلم "دوق جير"، وتوظيف المخرج للموسيقى في فيلمه هدفه تأكيد مشاعر وأحاسيس الممثلين أثناء أداء أدوارهم، وتعميق السرد السينمائي زيادة على إمكانية الموسيقى في تحديد البعد الزماني[2] وأحيانا حتى البعد المكاني، ويمكن تمييز نوعين من الموسيقى في الأفلام موسيقى داخلية مصدرها حاضر في المشهد نفسه، قد تكون فرقة موسيقية أو شخص يستمع إلى أسطوانة أو قرص موسيقي، أو مارة يستمعون إلى موسيقى صادرة من هواتفهم المحمولة وغيرها من إمكانيات لامنتهية، وهنا يتدخل السيناريست في اختيار نوع الموسيقى التي سيتم عزفها أثناء تصوير الفيلم من أجل إعطاء الطابع الدرامي لموسيقى الفيلم، كما تسمح الموسيقى للسيناريست إضافة مؤثرات صوتية معينة تخص الشخصيات، هذا وتسمح الموسيقى الداخلية نقل إلى المتفرج معلومات تخص الفترة الزمانية التي تجري فيها أحداث الفيلم من خلال تغيير الأساليب[3] الموسيقية المستخدمة في كل فترة من الفترات، وقد تصبح الموسيقى الداخلية في مشاهد لاحقة موسيقى خارجية مصدرها من خارج المشهد، قد تكون كتبت خصيصا من أجل الفيلم.[4]

[1]:مرجع سبق ذكره (عزالدين عطية المصري:**الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**)،ص 517.
[2]:ينظر نفس المرجع،صص 496، 497، 499.
[3]:هارو فرانك:**فن كتابة السيناريو**،تر:ترانيا قرداحي،منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2013،ص38.
[4]:مرجع سبق ذكره (هارو فرانك:**فن كتابة السيناريو**)،ص38، 40.

4. المؤثرات الصوتية:

يتشكل شريط الصوت إضافة إلى الحوار والموسيقى من المؤثرات الصوتية، تعرف عموما بأنها: "صوت الطبيعة أو لغتها المسموعة بما فيها من جماد، أو أشياء ثابتة أو متحركة، وأصوات الحيوانات والطيور والأصوات الإنسانية التي نتبين كلماتها."[1] ، يعتمدها المخرج لإضفاء الجو الحيوي على الفيلم، يمكن تسجيلها أثناء التصوير تزامنا مع الصورة، وفي حالة تعذر الأمر يمكن تسجيلها لاحقا في عملية المونتاج الصوتي، تستخدم المؤثرات الصوتية للدلالة على واقعية المشهد كما توحي بالحركة والزمان والمكان، تنقسم هذه المؤثرات الصوتية إلى طبيعية واصطناعية، تتحدد الأولى في أصوات موجودة في الطبيعة مثل أصوات الحيوانات أصوات الآلات (سيارة، غسالة، تلفاز...)، أما الثانية النوع الثاني من المؤثرات الصوتية يتم إنتاجه عند تعذر الحصول عليها في الطبيعة مثل أصوات الديناصورات، الزوابع الرملية والإعصار...، كما لحدة صوت المؤثر دور في زيادة قوة التوتر لدى المتفرج، تستخدم للدلالة على التشويق والإثارة، أما المؤثرات ذات الصوت المنخفض تولد تأثيرا ضعيفا تستخدم للدلالة على القلق والغموض، في حين المؤثرات الصوتية التي تسمع خارج المشهد مثل صوت سقوط المطر، صوت الرعد، صوت إطلاق النار ... تزيد من إدراك المتفرج للوضع الخارجي للمشهد، وتستخدم لتوليد الرعب والتشويق والإثارة، تضاف المؤثرات الصوتية إلى الفيلم بعد الانتهاء من تصويره، أي في مرحلة المونتاج الصوتي حيث يصعب التحكم فيها لو أنها سجلت مع الحوار.[2]

[1]:مرجع سبق ذكره (عزالدين عطية المصري:**الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**)،ص 510.
[2]:ينظر نفس المرجع:صص 507، 508، 509، 510، 511، 512، 513 .

IV.المونتاج:

صناعة الأفلام في السينما منذ 1895 لم تخضع للمونتاج، فالأفلام صورت في لقطة واحدة لا تتجاوز مدة عرضها الدقيقة الواحدة بالإضافة إلى افتقارها القصة السردية، إلى غاية 1903 أين تفطن ايدوين إس بورتر إلى أن ترتيب اللقطات يمكن إضفاء الحيوية على قصصه السينمائية، واعتبر اللقطة الوحدة الأساسية للفيلم، بورتر قد أوضح أن اللقطة المنفردة والتي تسجل جزءا غير مكتملا من الحدث هي الوحدة التي يجب أن يبنى بها الفيلم، ومن ثم فإنها تؤسس للمبدأ الرئيسي للمونتاج[1]. أما غريفيث فقد انتبه إلى أن التقطيع له دلالات تعبيرية تنتج عن إعادة بناء المكان والزمان فيستطيع المخرج السرد بشكل سمعي بصري صرف.[2] بينما إيزنشتاين يذهب بتجاربه مع المونتاج إلى أبعد من مجرد إعادة بناء المكان والزمان، حيث يرى أن الاستمرارية المناسبة للفيلم لا ينبغي أن تتواصل أو تتقدم بسلاسة وإنما عبر سلسة من الصدمات، فحاول إبداع نوع من الصراع البصري أو عدم الاستمرارية بين اللقطات بإنتاج مصدر متواصل من المثيرات أو الصدمات لإبقاء المتفرج مستيقظا.[3]

1. تعريف المونتاج:

المونتاج فن وعملية ترتيب الأحداث أو اللقطات وإعادة بناء التوقيت الزمني والحيز المكاني لها من أجل توضيح السرية السينمائية ومنحها الاستمرارية، كما أنه وسيلة للتلاعب بالواقع. ويعد المونتاج أحد العناصر الرئيسة في تكوين الدلالة السينمائية، فقد أصبحت السينما ذات قدرة تعبيرية واسعة بعد توظيفها المونتاج جعلها تتميز عن أساليب الفنون الأخرى في التعبير، " ولا يظن أحد بأن عملية المونتاج هي وظيفة آلية يمكن لأي كان القيام بها، بل إنها تقتضي فكرا جماليا وحسا فنيا رفيعا من القائم بالمونتاج يشارك به جمالية المخرج وتحسسه الفني في صنع الصورة السينمائية المؤثرة"[4].

---

[1]:كين دانسايجر:**تقنيات مونتاج السينما والفيديو**،تر:أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2011،ص 34.
[2]:فران فينتورا:**الخطاب السينمائي- لغة الصورة**،تر:علاء شنانة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2012،ص346.
[3]:مرجع سبق ذكره (فرانك هارو:**فن كتابة السيناريو**)،ص62.
[4]:مرجع سبق ذكره (وليد قادري:**صورة الإسلاميين في السينما المصرية...**)،ص107.

2. أنواع المونتاج:

إن من أكثر أنواع المونتاج تداولا واعتمادا في السينما هي؛ المونتاج التناوبي والمونتاج المتوازي، أما المونتاج التناوبي فهو أسلوب ترتيب الأحداث بشكل تتابعي تقع تلقائيا في زمن غير واقعي وفي أماكن مختلفة ما يسمح في زيادة المدة الزمنية للسرد الفيلمي، أما المونتاج المتوازي والذي ابتكره أدوين بورتر Edwin Porter وطوره فردريك غريفيث Frederick Griffith، فهو من أكثر أنواع المونتاج استعمالا في اللغة السينمائية، ويساعد في عرض خطوط القصة التي تتعارض مع بعضها أو ترتبط ببعضها، وذلك عن طريق الانتقال بالتناوب بين أحد محاور الاهتمام ومحور آخر[1].

3. أساليب المونتاج:

تنوعت أساليب المونتاج بين القطع والانتقالات، يستخدم القطع لربط لقطتين منفصلتين بحيث تحل الثانية على الفور محل الأولى، وتظهر شيئا لم تظهره اللقطة السابقة، وينقسم إلى القطع المباشر حيث تحل لقطة على الفور محل لقطة سابقة، فيتم إلصاق نهاية الشريط الأول للقطة الأولى مع بداية الشريط الثاني للقطة اللاحقة، في القطع المتباين تحل اللقطة محل أخرى وتكون مختلفة في طبيعتها، أما القطع التوازي يقدم حدثين متزامنين يقعان في نفس الزمن وفي مكانين مختلفين، في القطع الشكلي يكون القطع من شيء إلى آخر يشبهه في الشكل، وقطع المطابقة شبيه بالقطع الشكلي، ففيه تكمل إحدى اللقطات الأخرى أو تتلاءم معها إلى درجة أنه لا يبدو هناك قطع في التسلسل فيما يخص له الزمان والمكان، رغم أن التسلسل ينقطع في كثير من الأحيان، في حين القطع القافز يصل لقطتين ليس بينهما استمرارية، سواء كان هذا الوصل يؤدي إلى تغير اتجاه الشاشة أو يقوم بالتركيز على حدث غير متوقع، أو أنه ببساطة لا يجعل المتفرج يدرك اتصال سياق اللقطتين، وبمرور الوقت أصبح المتفرج يتقبل هذا النوع من القطع لوعيه بأن الفيلم يقوم بالتلاعب به[2].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (فران فينتورا:**الخطاب السينمائي- لغة الصورة**)،ص 344، 345.
[2]:مرجع سبق ذكره (كين دانسايجر:**تقنيات مونتاج السينما والفيديو**)،ص 175.

4. أدوات الانتقال البصرية:

تتمثل أهم أدوات الانتقال البصري في تقنية المونتاج في الظهور التدريجي، إذ تبدأ اللقطة سوداء (ظلاما) ثم تبدأ تتضح تدريجيا من خلال زيادة الإضاءة (بياضا) يستخدم للدلالة على مرور الوقت أو تغير في الموضوع، ويحدث في الاختفاء التدريجي عكس ذلك، إذ تكون اللقطة واضحة وتبدأ في الاختفاء تدريجيا من خلال انقاص الإضاءة إلى أن تختفي تماما وتصبح الشاشة سوداء، وتستخدم للدلالة على نهاية المشهد أو الفيلم. ويستخدم عموما التدرج في الظهور والاختفاء كتقنية بصرية للدلالة على انتقال زماني ومكاني، وعلامة لفصل وربط بين الأجزاء الرئيسة للفيلم، والتدرج كعلامة فصل أقوى بكثير من المزج الذي يعد تقنية انتقال بواسطة تركيب نهاية لقطة على بداية اللقطة التالية حتى تتداخل اللقطتان برفق لإنتاج دلالة رمزية مرتبطة بعلاقة اللقطتين.[1]

أما المسح كأداة انتقال عبارة عن صعود أو نزول خط عمودي حيث تبدو أن اللقطة تدفع اللقطة السابقة خارج إطار الشاشة، ويمكن لهذا الخط أن يكون في الوضع الأفقي أو القطري،[2] تعتمد هذه التقنية للدلالة عن تغير في المكان وليس الزمن،[3] إلى جانب تقنية الحدقة تظهر اللقطة من خلالها كما ترى من منظار مكبر داخل دائرة، ويمكن تغيير الإطار ليحاكي أشكالا أخرى مثل المنظر من خلال المفتاح أو من خلال منظار أوبرا، وذلك وفقا لما يريد المخرج أن يراه المتفرج، ويمكن للمخرج أن يفتح الحدقة أو أن يغلقها ويتألف انفتاح الحدقة من فتح الإطار المعتم بدائرة من الضوء تزداد اتساعا إلى أن تمتلئ الشاشة، وانغلاق الحدقة هو العكس إذ يبدو كأن الظلمة تتسرب إلى الإطار من كل جانب، ما يجبر اللقطة المتضائلة على احتلال جزء من الإطار إلى أن تصبح مجرد ذرة ثم تختفي، ويمكن للمخرج أن يحرك الكاميرا لتقترب من مشهد ما أو يبتعد عنه، كما يمكنه استخدام زوم الاقتراب أو الابتعاد، ولكن لا يجد شيء مثل الحدقة في فتح الإطار، تعتمد أداة الحدقة أكثر للدلالة عن الموت من خلال السواد التي تنتجه.[4]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (دوايت سوين:**كتابة السيناريو للسينما**)،ص338.
[2]:مرجع سبق ذكره (برناردف ديك:**تشريح الأفلام**)،ص130.
[3]:مرجع سبق ذكره (فران فينتورا:**الخطاب السينمائي- لغة الصورة**)،ص363
[4]:المرجع السابق (برناردف ديك:**تشريح الأفلام**)،ص132، 133.

كما يمكن الانتقال بواسطة الصوت حيث يستخدم الحوار والمؤثرات الصوتية وأحيانا الموسيقى كأداة للانتقال من مشهد إلى آخر والربط بين هذين المشهدين، فالانتقال ضروري للدلالة على الاستمرارية عندما يتضمن تغيرا في المكان أو الزمان، وتداخل الحوار بين المشاهد أو المزج بين مؤثر صوتي من مشهد إلى آخر سوف يوحي بالانتقال. يسمح النظام المزدوج بمرونة أكبر عند العمل في المونتاج ذلك لأنه أثناء التصوير السينمائي يتم فيه تسجيل الصورة والصوت على شريطين منفصلين.[1]

وفي ختام هذا الفصل نشير إلى أنّ السينما قد اكتسبت خلال مراحل تطورها لغة خاصة، كيانها الصورة والصوت جعلاها تختلف عن اللغة المكتوبة والمنطوقة، كما جعلاها مجال خصب للدراسات التي دائما إلى تحديد الدلالة السينمائية وآلية إنتاجها. تقوم اللغة السينمائية على آليات أساسية تتمثل في اللون، التقطيع، الوسط، زاوية التصوير، العرض والتقديم، بالإضافة إلى موقع الكاميرا في مكان يعد جزء من الدلالة، زيادة على ذلك الصوت المرافق للصورة هو الآخر يمثل جزءا من المضمون، حيث يتم إدماج مؤثرات صوتية خارجية متعددة الدلالة، وتبقى الصورة هي النواة الأساسية للغة السينمائية، ويبقى توظيف عناصر هذه اللغة يختلف من مخرج إلى آخر وفق منظوره، ثقافته، ومهاراته وخبرته السينمائية في توظيف تقنيات اللغة السينمائية المشكلة لشريط الصورة وشريط الصوت وفق مطلقاته ورؤيته لفكرة الفيلم. المعنى الفيلمي ينبثق ويصل إلى المتفرج عبر رؤية المخرج التي اختارت ونظمت السياق الذي يقدم هذا المعنى، الذي لا يمكن أن يتم التحكم فيه عبر أية قواعد، تناول المخرج للبنية المشهد وطريقة تصويره وتقديمه عبر لقطات تختلف من مخرج لآخر، وهذا الاختلاف يرتبط بالمنظور الذي يتناوله من خلاله، فضلا عن ارتباط ذلك بباقي العناصر المتواجدة والفعالة في السياق الفيلمي الذي لا توجد له طريقة تناول ثابتة يمكن أن تتكرر من مخرج لآخر دون تغيير، وإنما هي بنية ذهنية في المقام الأول، لذا فهي متغيرة من شخص لآخر، ولا يمكن تحديدها عبر قواعد ثابتة.

[1]:ينظر:مرجع سبق ذكره (كين دانسايجر:**تقنيات مونتاج السينما والفيديو**)،ص216، 550.

الفصل الرابع: مبادئ أساسية لفهم الرواية

تمهيد

I. مدخل الرواية

1. ماهية الرواية
2. الدعائم الفنية للرواية
3. الرؤية الروائية

II. الرواية: النشأة والتطور

1. الرواية الغربية
2. الرواية من المنظور العربي
3. الرواية الجديدة

III. محطات في تاريخ الرواية الجزائرية

1. الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية
2. الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية
3. التجريب الروائي في الجزائر

تمهيد:

تتعدد أشكال التعبير المتاحة للبشر، فمنها الأدب الذي يتيح للإنسان نقل أفكاره وأحاسيسه مثلما يفعل الكتّاب باستعمال شتى قوالب التعبير من الأدب الشعري والأدب النثري، ويندرج تحت فن الرواية التي تعتمد على سرد الأحداث وحركتها عبر نقطة تأزمها (العقدة)، مرورا بحل العقدة وصولا إلى النهاية.

وتسعى الرواية المعاصرة إلى تسليط الضوء على جميع الهموم الإنسانية داخل خطابها، لتصبح عملا فنيا إبداعيا، إلا أنّ الإلمام بكل تلك القضايا المتعددة الاتجاهات والمجالات تشكل نقطة تأزم هذا الخطاب، ولأنّ الرواية أكثر الأجناس الأدبية القادرة على تمثيل تلك القضايا، لجأ عدد من الكتاب الجزائريين لإنجاز أعمالا روائية تنقل ضمن خطاباتها نضال شعب عانى كيد وظلم المستعمر الفرنسي. كما كان للمرأة حضور ضمن خطابات الرواية، ولم يعتمد الكاتب الشخصية الأنثوية كنوع من الإقحام في العمل الروائي أو بغية تزيينه بالجنس اللطيف لإثارة شهوة القارئ، بل كان وجودها جزءا هاما جدا في تشكيل وهيكلة بنية الرواية، ليس لأنها عنصر فني وتقني، بل لأن الحياة الواقعية تحتاج وجود المرأة لتنمو وتستمر داخل المجتمع، وكون الرواية فنا يعكس واقع المجتمع المعاش فهي أيضا تحتاج لشخصية المرأة سواء في دور رئيس أو ثانوي لاستمرارية سردها.

I.مدخل الرواية

1. ماهية الرواية:

1.1 المعنى اللغوي للرواية: يرمي المعنى اللغوي والمعجمي لكلمة الرواية في معاجم اللغة العربية؛ لسان العرب، أو القاموس المحيط، أو مختار الصحاح للرازي، أو تاج اللغة وصحاح العربية للجوهري، أو قاموس المحيط للفيروزي آبادي، إلى أن معنى الرواية نقل الخبر واستظهاره، وهي مشتقة من الفعل "روى" أي جريان الماء، أو نقله، وأطلقوه العرب على ناقل الشعر لاستخلاصهم الشبه بين الإرتواء المادي من الماء[1]

[1]:عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**،المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب،كويت،1998،ص 24.

البارد، والإرتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر واسظهاره بالإنشاد، أي "روى الحديث أو الشعر أو اللغة بمعنى نقله وروجه وسيره بين الناس"[1].

2.1 المعنى الإصطلاحي للرواية: تشهد الرواية تطوراً مستمراً ما يجعل وضع تعريف شامل موحد لها أمرا شبه مستحيل إن لم نقل مستحيلا، ومع ذلك سنحاول من خلال هذا الجزء استعراض بعض التعاريف التي وردت عن دارسين وباحثين، إذ يعرفها هيجل على عهده بأنها: "ملحمة حديثة بورجوازية، تعبر عن الخلاف القائم بين القصيدة الغزلية ونشر العلاقات الاجتماعية."، إلا أن الملحمة لم تعد قائمة حيث إن بنية الرواية تطورت تطورا مذهلا، فغدت تدمر البطل الذي كانت الملحمة والرواية التاريخية تقدسانه تقديسا شديدا، وتجريان الحدث من حوله، بل تجعلانه هو الذي يتحكم في الحدث، وتفجران الصراع من أجله، وعوضته بالشخصية، وأمست تعول أساسا على اللغة واللعب بها، والتصرف في نسجها وإقامة كل جماليات الكتابة على آلياتها[2].

عرّفها بيار دانيال هويت Pierre Daniel Huet في القرن السابع عشر على أنها: "مجموعة قصص مختلفة لمغامرات غرامية، متبت على شكل نثر بشكل فني، من أجل إمتاع القراء وتثقيفهم."[3].

ويعرف جورج لوكاتش Georg Lukatc الرواية على أنها: "الشكل الأدبي الرئيسي لعالم لم يعد فيه الإنسان في وطنه، ولا مغتربا عنه كل الاغتراب، فلكي يكون هناك أدب ملحمي لابد من وجود وحدة أساسية، ولابد لكي يكون هناك رواية من وجود تعارض نهائي بين الإنسان والعالم، وبين الفرد والمجتمع."[4].

يقول عبد الله خليفة إن مفهومي للرواية بأنها: "بناء فني واسع من الحكي والسرد والبناء الذي يتضافر فيه تصوير الشخوص والأمكنة والأزمنة، لتحليل الوعي والروحية الإنسانية والأدبية النفسية الغائرة، من الملموس إلى المجرد، ومن الأشياء إلى الأرواح."...، والرواية أيضا نص إجتماعي، سياق سياسي، حالات نفسية، عالم ثقافي،[5]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص 24.

[2]:نفس المرجع،ص 26.

[3]:برنار فاليت:**الرواية:مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته**،تر:سمية الجرّاح،ط1،مركز دراسات الوحدة العربية،بيروت،2013،ص30.

[4]:خولة بهلول ،شفيقة شيخي:**أساليب التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة"رواية الساق فوق الساق أنموذجا"**،مذكرة لنيل شهادة الليسانس،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص نقد ومناهج،جامعة سعيدة،2018/2017،ص 8، 9

[5]:نفس المرجع،ص 21.

وتفاعل إيجابي مع القارئ، لما فيها من دلالات وتأويلات واستنطاقات تجعل القارئ يعيش حالات من الإدراك والإحالات التأويلية تجاه الواقع المعيش[1].

يقدم عبدالمالك مرتاض ضمن كتابه "في نظرية الرواية"، تعريف الرواية على أنها: "نقل الروائي لحديث محكي، تحت شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة، والشخصيات، والمكان، والحدث، يربط بينهما طائفة منتقنيات كالسرد، والوصف، والحبكة، والصراع، وهي سيرة تشبه التركيب بالقياس إلى المصور السينمائي، بحيث تظهر هذه الشخصيات من أجل أن تتصارع طورا، وتتحاب طورا آخر، لينتهي بها النص إلى نهاية مرسومة بدقة متناهية وعناية شديدة."[2].

كما يميز مرتاض في نفس الكتاب بين الرواية والأجناس الأدبية الأخرى، فيشير إلى أن "كون الرواية متفردة بذاتها، فلأنها ليست فعلا وحقا، أيا من هذه الأجناس الأدبية، فهي طويلة ولكن دون طول الملحمة غالبا، وهي غنية بالعمل اللغوي ولكن يمكن لهذه اللغة أن تكون وسطا بين اللغة الشعرية التي هي لغة الملحمة، واللغة السوقية التي هي لغة المسرحية المعاصرة، وهي تعول على التنوع والكثرة في الشخصيات، فتقترب من الملحمة دون أن تكونها بالفعل، حيث الشخصيات في الملحمة أبطال، وفي الرواية كائنات عادية، وهي تستميز بالتعامل اللطيف مع الزمان والخير والحدث، فهي إذن تختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى، ولكن دون أن تبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها، وضاربة في مضطرباتها."[3].

3.1 الأنماط الروائية:

تتحدد الأنماط الروائية وفق طبيعة المضمون إلى رواية؛ اجتماعية، تارخية، وطنية (ثورية)، بوليسية، سياسية...، بينما حدد أدوين موير Edwin Muir مجموعة أنماط شكلية للرواية وفق تصوره إلى:

- رواية الحدث: يتميز هذا النمط الروائي بسيطرة الأحداث على السرد ما يتنج عنه تغييب أو إهمال الشخصية، أما حركة السرد تكون مستمرة تراكمية.

---

[1]:مرجع سبق ذكره (خولة بهلول ،شفيقة شيخي:**أساليب التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة**)،ص 21.
[2]:مرجع سبق ذكره (مرتاض عبد المالك:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص 24.
[3]:نفس المرجع،ص 13.

- رواية الشخصية: الحدث في هذا النمط يكون خاضع لشخصية مسطحة، ذات صفات ثابتة، وهي شخصية تمتاز باسقلاليتها عن الحبكة الروائية[1]، وضمن هذا النمط يوجد نماذج ذكرها جورج لوكاش في كتابه (نظرية الرواية)، وهي ثلاثة نماذج روائية حسب بطلها الإشكالي الذي يتردد بين الذات والواقع، وذلك في إطار مقاربة تاريخية جدلية، وهي:

أ- الرواية المثالية المجردة: بطلها مثالي ساذج، حيث يبدو فيها الواقع أكبر من الذات، ويمثلها ميجيل دي سيرفانتيس Miguel de Cervantes في روايته "دونكيشوت".

ب- الرواية السيكولوجية: بطلها رومانسي ينطوي على ذاته ويتجاوز الواقع المتردي، وبالتالي فالذات تبدو أكبر من الواقع على مستوى المعرفة والمعايشة، وخير ما يمثل هذه المرحلة الروائية جوستاف فلوبير Gustav Flaubert في روايته "التربية العاطفية"[2].

- رواية التربية: كمحاولة تركيبية للنموذجين السابقين، يتخذ لوكاش من رواية "سنوات تعلم ويلهيلم ميستير" ليوهان جوته Johann Goethe، نموذجا تركيبيا بين رواية المثالية المجردة ورواية رومانسية (سيكولوجية)، وبطل هذا النموذج يعي جيدا الطلاق بين الذات والعالم، ويسعى إلى تحقيق التوازن عن طريق مزج التلاؤم مع المجتمع بواسطة تقبل أشكال حياته من جهة، والإنطواء على الذات.[3]

- الرواية الدرامية: في هذا النمط الروائي يكون للحدث والشخصية الأهمية نفسها في السرد الروائي الدرامي، فحركة الأحداث تكون تلقائية والشخصية مركبة، إلى جانب اهتمامها بحركة الزمن الذي يضفي طابع درامي إنفعالي، ينتج عنه تأثر القارئ وتوتره وهذا هو الدافع الأساسي للرواية الدرامية.

- الرواية التسجيلية: نمط روائي يجمع بين بناء رواية الحدث، وبناء الرواية الدرامية.[4]

---

[1]:حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**،ط1،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،1991،ص17.

[2]:جميل حمداوي:**مستجدات النقد الروائي**،ط1،2011،ص 16.

[3]:ميخائيل باختين:**الخطاب الروائي**،تر:محمد برادة،ط1،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،القاهرة،1987،ص 13.

[4]:المرجع السابق (حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**)،ص18.

4.1 أساليب بناء الرواية: يجد المؤلف نفسه أمام عدة أساليب لبناء عمله الروائي، قد يختار إحداها وقد يجمع بينها الأمر هنا يتوقف على مهارته الأدبية ورؤيته الروائية، إذ يمكن للمؤلف أن يبدأ بسرد أحداث الرواية وفق منهج زمني، فيعرض مواصفات شخصياته وطبيعة العلاقة القائمة بينهم، كما في قصة رواية "مادام بوفاري" لفلوبير مثلا، كما يمكن له أن يبدأ بنهاية السرد الروائي ثم يعود إلى الوراء لتفسير أسباب التي أدت إلى هذه النهاية، وغالبا ما يعتمد هذا الأسلوب في الروايات البوليسية، حيث تبدأ الرواية بوقوع الجريمة ثم تعود إلى الخلف لتمييز مجرايات ودوافع ارتكابها، وبهذا ينزاح الغموض الذي كان يكتنف الرواية. وقد تكون انطلاقة المؤلف محطة معينة من حياة الشخصية الرئيسية لسرد أحداث الرواية في جو يسوده نوع من الصمت مرتكزا بشكل كبير على الوصف، ثم يرجع المؤلف إلى الزمن الماضي لتفسير تلك المحطة المعاشة التي قدمها في البداية، يتجلى هذا الأسلوب أكثر في روايات بلزاك.[1]

يذكر سلوفسكي Sloviski أربعة أنواع لبناء الرواية، بناء النظم (Enfilage) يتم وفقه ربط أحداث الرواية في شكل سلسلة منتظمة مترابطة، بناء التوازي (Parallélisme) وهو بناء أحداث قصتين تقعان في نفس المدة الزمنية ضمن الرواية، البناء الدائري (Construction circulaire) بناء يبدأ سرده من نهاية الرواية ويتواصل السرد إلى أن يعود مجددا للنهاية، أما البناء التدريجي (Construtionenpaliers) بناء يعتمد الإيقاع المتدرج في سرد أحداث الرواية.[2]

2. الدعائم الفنية للرواية:

تقوم الرواية حالها حال الفنون الأدبية النثرية الأخرى على دعائم فنية، تعمل على إيضاح معاني مفراداتها ودلالة عباراتها، وتتمثل هذه الدعائم الفنية في السرد، الوصف والحوار.

[1]:شعيب قنونيف:**بناء الكتابة القصصية وأشكالها عند يوسف إدريس**،الملتقى الدولي حول السرديات،المحور الأول:طقوس الكتابة السردية،المركز الجامعي، بشار،13/12/11 أكتوبر 2003،ص79، 80.
[2]:نفس المرجع،ص80، 81.

1.2 السرد:

1.1.2 تعريف السرد:

ورد تعريف السرد في معجم المصطلحات "المصطلح السردي" لجيرالد برنس على أنه: "ظاهرة إنسانية تضرب بجذورها في عمق التاريخ البشري، ولا يخلو تراث أي لغة من ظواهر سردية نطلق عليها تسميات مختلفة، فنسميها قصة أو رواية أو حكاية شعبية أو أسطورة أو مقامة أو غير ذلك، مما قد يتأتى حصره بسبب عمق تاريخ السرد وتنوع أنماطه في الثقافات المختلفة."[1].

أما السرد عند جيرار جينيت Gérard Genette هو Narration التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي (Narrative) كمرسلة يتم إرسالها من المرسل إلى المرسل إليه، والسرد ذو طبيعة لفظية لنقل المرسلة. والسرد عملية إنتاج خطاب الرواية[2].

باعتبار السرد بنية أو منتجا يظهر على الأقل حدثا معقدا فإنه يظهر ستة عناصر أساسية بنيوية مكبرة تجريد، توجيه، حدث معقد، تقييم، ونتيجة أو حل، وإشارة للنهاية، وعلى وجه التحديد وتبعا للنموذج البنيوي المكون من مستويين فإن السرد يحتوي على جزئين: القصة والخطاب."[3]، بمعنى أن السرد يمكن أن تنقله اللغة بشقيها الشفوي والمكتوب، كما يمكن أن تنقله الصورة متحركة كانت أم ثابتة، ونجد أيضا السرد حاضرا في كل من الأدب (الملحمة، الأسطورة، القصة القصيرة، الرواية وما إلى ذلك)، والسينما من خلال أفلامها، ويرتبط السرد إرتباطا وثيقة بالحياة البشرية فهو حاضر في كل مجتمع وزمان ومكان، ويقدم كريستيان ميتز Christian Metz تعريفا شاملا للسرد ولم يجعل من اللغة الوسيلة الوحيدة له إذ يقول ميتز "السرد خطاب مغلق يأتي ليحقق مشهدا زمنيا للأحداث" يقصد بذلك أن السرد خطاب له بداية، وسط ونهاية يسمح بالتمييز بين زمنين، زمن الأحداث المسرودة، وزمن الخطاب السردي، وبذلك فإن الاختلاف بين السرد والحكي هو اختلاف في الوسيلة، فالحكي يمكن أن نجده في الصورة والحركة و الإيقاع،[4]

---

[1]:برنس جيرالد:**المصطلح السردي**،تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،2003،ص 5.
[2]:يقطين سعيد:**تحليل الخطاب الروائي**،ط3،المركز الثقافي العربي، بيروت،1997،ص 41، 42.
[3]:المرجع السابق (برنس جيرالد:**المصطلح السردي**)،ص 146.
[4]:طيب مسّعدي:**أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللّص والكلاب دراسة تطبيقية**،مذكرة لنيل شهادةالدكتوراه،قسم الفنون بالدرامية،كلية الآداب والفنون،جامعة وهران،2014/2013،ص105.

أما السرد فهو أخص من ذلك لأن اتصاله هو مع اللغة أو النسق اللفظي فقط، ومن أجل ذلك فإن السرد يتعلق بطريقة تقديم الحكي[1].

2.1.2 أنماط السرد: ينقسم السرد وفق الزمن الذي يقوم عليه إلى أربعة أنماط هي؛ السرد اللاحق أو التابع وهو السرد الذي يقوم فيه الروائي بذكر أحداث حصلت قبل زمن السرد بأن يروي أحداثا ماضية بعد وقوعها، وهذا النمط التقليدي للسرد بصيغة الماضي هو النوع الأكثر شيوعا، أما السرد المتقدم هو سرد استطلاعي يتوجه غالبا بصيغة المستقبل، وهو نادر في تاريخ الأدب، كما يجب التمييز بين السرد المتقدم والسرد التابع المتواجد في روايات الخيال العلمي التي تروي أحداث تقع في الستقبل البعيد، فالمهم هنا ليس زمن أحداث الرواية بل العلاقة التي تربط بين زمن السرد وزمن الحكاية في نطاق النص القصصي، والنمط الثالث هو السرد المتزامن يمثل السرد في صيغة الحاضر معاصر لزمن الحكاية، كما يمكن أن يمر الروائي من سرد تابع إلى سرد آني بالتحليل التدريجي في الديمومة الفاصلة بين السرد الملفوظ بصيغة الماضي والسرد الملفوظ بصيغة الحاضر، وهذا النوع أكثر بساطة لأن فيه تطابق بين السرد والحكاية، في حين النمط الرابع هو السرد المدرج أو المتخيل، نمط أكثر تعقيدا إذ ينبثق من أطراف عديدة ويظهر مثلاً في الرواية القائمة على تبادل الرسائل بين الشخصيات المختلفة، حيث تكون للرسالة قيمة إنجازية كوسيلة تأثير في المرسل إليه[2].

3.1.2 لغة السرد: لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة، فهو لا يفكر إذن إلا داخلها، أو بواسطتها، فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه، ولم تأتي اللغة من فراغ، بل هي منجز إنساني برز نتيجة مكونات حضارية لغوية معقدة، مع وجود الصوت القادم من النفس البشرية، حيث يقدم الروائي على خلق صداقة إبداعية بين المتخيل لديه من جهة، وتلك المفردات اللغوية التي كونت مخزونه اللغوي من جهة ثانية، وبين اللغة التي نسجت النص. إذا كانت اللغة تتكرر بحروفها، فإنها تختلف في تركيبها وترابطها ببعضها مع بعض، لذلك تأخذ اللغة الروائية[3]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (مسّعدي طيب:**أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللّص والكلاب**)،ص 105، 107.

[2]:خديجة بشير شريف ،خيرة كاسي:**مستويات الخطاب السردي في الرواية الجزائرية-رواية بحر الصمت لياسمينة صالح أنموذجا**،مذكرة لنيل شهادة الماستر،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة الجيلالي بونعامة،خميس مليانة،2016/2015،ص 37، 38.

[3]:مرجع سبق ذكره (مرتاض عبد المالك:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص93.

طابعا يميزها عن غيرها من من لغة النصوص الأخرى غير الروائية، فلغة الرواية تتصف بالحذر في التعامل مع نفسها ومع غيرها حينما تكون كلمات أو مفردات أو جملا، وهذا يتطلب في اللغة، عملية الإنحيازات اللغوية التي تفرز الدلالات والايحاءات المضمونية غير تلك الدلالات المعجمية والمعاني القاموسية[1]. كما ينبغي على الكاتب أن يعتمد اللغة التي يفهمها المتلقي القارئ وبالمعاني التي يدركها، ومعنى ذلك أن على الكاتب أن يتدنى إلى الطبقة العامة، ويسمو ويغير من لغته حسب المستويات التي يتعامل معها.[2]

4.1.2 أساليب السرد: تطرح أمام الروائي مجموعة خيارات يعتمدها كأساليب لإنجاز سرد أحداث روايته، وتتحدد في ثلاثة أنواع من الأساليب؛ الأسلوب المباشر يعني حديث الشخصية لنفسها أو غيرها دون تدخل من الرواي، وكثيرا ما يضع الكاتب كلام الشخصية من ذلك القبيل مونولوجا كان أم حوارا بين المزدوجتين إمعانا في تمييزه عن كلام الراوي وحرصا منه على تمثيل واقعية الأحداث بإسماعنا صوت الشخصية ذاتها[3] بخصائصها الانفعالية والتعبيرية دون تدخل. أما الأسلوب الثاني فهو أسلوب غير مباشر يراد به كلام الشخصية الذي يصل إلى القارئ عن طريق صوت الراوي بإضافات وتحويرات، مما قد يجعل كلام الشخصية أقل حرارة والتحاما بالصدق الفني، أما النوع الثالث وهو أسلوب غيرمباشر حر يمكن الكاتب من المداخلة بين كلام الشخصية وكلام الراوي، ومع حرص الكاتب على أن يتفظ الراوي ببعض من خصائص كلام الشخصية، إلا أن الصوتين لا يسلمان من التماهي في بعضهما أحيانا[4].

5.1.2 وظائف السرد: أولى وظائف السرد هي الوظيفة السردية، وتعد من الوظائف الأولية التي يقوم بها السارد، إذ أن أول أسباب تواجد الراوي سرده الحكاية، ثم الوظيفة التنسيقية، إذ يأخذ السارد على عاتقه التنظيم الداخلي للخطاب القصصي (تذكير بالأحداث أو السبق لها أو تأليف بينها...)، وقد ينص على هذه الوظيفة حين يبرمج السارد عمله[5]

---

[1]:فهد حسين:**أمام القنديل:حوارات في الكتابة الروائية**،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2008،ص115.

[2]:مرجع سبق ذكره (خديجة بشير شريف ،خيرة كاسي:**مستويات الخطاب السردي في الرواية الجزائرية-رواية بحر الصمت...**)،ص123.

[3]:قاسم بن موسى بلعديس ،العيد تاوتة:**بنية الخطاب الروائي عند الحليم عبد الله**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص الأدب العربي الحديث،جامعة منتوري،قسنطينة،2006/2005،ص163، 164.

[4]:مرجع سبق ذكره (بن موسى بلعديس قاسم،تاوتة العيد:**بنية الخطاب الروائي عند الحليم عبد الله**)، ص163، 164.

[5]:أحلام معمري:**بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام المستغانمي**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص الأدب العربي ونقده،جامعة ورقلة،2004/2003،ص46، 47.

مسبقا كما في الجملة التالية: سوف أقص عليكم الأحداث التي وقعت في مكان (...) ونرى فيما بعد كيف تعقدت الأمور بحيث ...، وتظهر هذه الوظيفة نصيا في كتاب "كليلة ودمنة" لعبدالله بن المقفع، وظيفة التواصل والإبلاغ تتجلى في إبلاغ الراوي رسالة إلى القارئ، سواء كانت ذات مغزى أخلاقي أو إنساني، إضافة إلى وظيفة الاستشهاد، يثبت من خلالها الراوي للمتلقي صدق وقائع القصة الروائية، حيث يثبت السارد في خطابه المصدر الذي امتد منه معلوماته أو دقة ذكرياته، كأن يقول مثلا: "وقعت هذه الحادثة إن كنت أتذكرها جيدا عام "1956، أما الوظيفة الايديولوجية أو التعليقية تتمثل في التعليق على الأحداث، ويتكفل بها الراوي من بداية الرواية إلى نهايتها، وقد يتنازل عنها الراوي أحيانا لإحدى شخصياته، خاصة إذا تعلق الأمر بالحوار، فيتحول إلى الوعظ المباشر، وتظهر من خلال الأوصاف الحسنة أو السيئة التي يسندها الراوي إلى شخصياته، ومن بين الوظائف الذي يؤديها السرد وظيفة التأثير، تتمثل في إدماج القارئ في عالم الحكاية ومحاولة إقناعه أو تحسيسه، وتبرز خاصة في الأدب الملتزم أو الروايات العاطفية، وفيما يتعلق بالوظيفة الانطباعية أو التعبيرية تتجسد عندما يتبوء السارد مكانة مركزية في النص، فيعبر عن أفكاره ومشاعره الخاصة، وتبرز هذه الوظيفة مثلا في أدب السيرة الذاتية أو الشعر الغزلي.[1]

6.1.2 أهمية السرد: يرى غاستون باشلار Gaston Bachelard أن أحد عوامل نشأة الإنسانية هو السرد إذ يقول "إن ما أنشأ الإنسانية هو السرد"، إذ يشكل السرد الأساس الذي انبثقت منه أنواع روائية شعرا ثم نثرا، وكل أشكال الأدب الشفوي الذي عرفته الحضارات القديمة مثل الملحمة، السيرة، الحكاية الشعبية، الرواية، القصة، وكل أشكال الفرجة التي تقوم على الرواية والقص، تستند هذه الأشكال في معظمها إلى وجود شخصية تروي مثل الراوي والمداح والقوال[2]. ولا ينفرد السرد بالخطابات الأدبية بل يتعداها لنجده في الأفلام السينمائية والإعلانات وحتى في اللوحات التشكيلية جميعها تملك سردا يناسب طبيعتها الفنية.

---

[1]:مرجع سبق ذكره (أحلام معمري:**بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام المستغانمي**)،ص 47، 48.

[2]:مخلوف بوكروح:**السرد في المسرح**،الملتقى الدولي حول السرديات،المحور الثاني:الكتابة السردية بين اللاوعي والالتزام،المركز الجامعي، بشار،11/ 12/ 13 أكتوبر،2003،ص 154.

2.2 الحوار:

1.2.2 مفهوم الحوار Dialogue: أخذ مصطلح dialogue من اليونانية dialogos بمعنى محادثة ونقاش، ومعناه الحقيقي حسب معجم اللغة الفرنسية التاريخي Le robert 1992 هو "محادثة شخصين أو أشخاص عديدين[1]، وجاء معنى الحوار في المعجم تحليل الخطاب على أنه عرض دراماتيكي في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصيتين أو أكثر[2].

والحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسطا بين المناجاة ولغة السرد، ويجري بين شخصية وشخصية، أو بين شخصيات وشخصيات أخرى داخل العمل الروائي، ولا ينبغي أن يطغو هذا الحوار على السرد والمناجاة، ويشير عبدالمالك مرتاض انطلاقا من تجربته الروائية أن الإكثار من الحوار في أي عمل روائي يعود إلى أحد أمرين، إما إلى أن الكاتب يتملص من موقف صعب في التحليل والوصف والكثف، فيعتمد إلى إلقاء المؤونة على الشخصيات لينطقها بأي كلام...، ويعني بعض هذا أنه يسلك هذا السلوك عن وعي، ويضيف مرتاض وأكاد أقول: "عن غش ومخادعة للمتلقي"، وإما إلى أنه مبتدئ محروم، فيعتمد إلى كتابة هذه المحاورات دون وعي فني كبير فيصول فيها ويجول، ولكنه لدى نهاية الأمر يفسد على الشكل اللغوي الأساسي أمره، فتطغوا لغة الحوار على لغة السرد، فإذا بالقارئ لا يدري أيقرأ مسرحية كتبت لتمثل على الخشبة، أم يقرأ رواية كتبت ليقرأها جمهور القراء، كما يرى مرتاض أن لغة الحوار لا ينبغي لها أن تكون هي أيضا رفيعة على المستوى، ولا سوقية عامية ركيكة سخيفة، إلا أذا كان السياق يقتضي بعض ذلك[3]، وتكمن أهمية الحوار في استمرارية وتصاعد الصراع والكشف عن الأحداث التي ستقع، وأحيانا يوظف لتحريك أحداث الرواية نحو الأمام لإزالة الغموض الذي يكتنفها في بعض الحالات، لكن أهم دور يؤديه الحوار ضمن العمل الروائي كشف وتوضيح أحاسيس الشخصية، والغوص في باطنها المدسوس عن طريق الإعترافات التلقائية لهذه الشخصية.[4]

---

[1]:باتريك شارودو ،دومينيك منغنو:**معجم تحليل الخطاب**،تر:عبد القادر المهيري،حمادي صمود،المركز الوطني للترجمة،تونس،2008، ص174.

[2]:معجم سبق ذكره (برنس جيرالد:**المصطلح السردي**)،ص59.

[3]:مرجع سبق ذكره (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص116، 117.

[4]:ينظر:ديب وئام رشيد عبد الحميد:**تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994- 2006**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية،تخصص الأدب والنقد،الجامعة الإسلامية،غزة،2010،ص153.

2.2.2 أنواع الحوار: إلى جانب الحوار بين شخصيتين إثنين، أو بين شخصية وجماعة، أو بين جماعة وجماعة وهو ما يطلق عليه أيضا بالحوار الخارجي، نجد الحوار الفردي أو المونولوج (monologue)، وله معنيان مختلفان تمام الاختلاف، الأول خطاب غير موجه إلا إلى المتكلم نفسه، ويفكر المتكلم بصوت مرتفع، وينتج رسالة هو الذي ترسل إليه وحده في نفس الوقت بفضل انشطار الذات المتلفظة (انشطار يمكن أن يصاغ بضمير أنا أو ضمير أنت "عد إلى نفسك" مثلا)، وحسب المعنى الثاني فالحوار الأحادي الاتجاه هو خطاب طويل موجه لشخص آخر غير المتكلم نفسه ولكنه يفلت من مبدأ تداول أدوار الكلام، مثلا إلقاء إمام خطبة الجمعة على مسامع المصلين[1]، وفي هذه الحالة يكون أيضا الحوار خارجيا، لكن في حالة حوار الشخصية إلى نفسها بلا صوت أي حوار داخلي مع النفس يصبح مناجاة، وفي تعريف لها هي حديث بلا صوت يدور في إطار العام الداخلي للشخصية، وفيه تكلم الشخصية نفسها بحديث خاص جدا، ويستخدم الكاتب هذا النوع من الحوار الداخلي ليكشف لقارئه ما يدور في داخل الشخصية من مشاعر وأفكار ذاتية، ويوضح ما يدور في الباطن بعد أن أظهر ما يدور في العلن.[2]

واستعملت المناجاة لأول مرة في الأدب الفرنسي، لكن الذي منح هذا الإجراء مكانته الفنية المرموقة حتى غدى شكلا من أشكال اللغة الروائية، إنما هو جيمس جويس James Joyce في روايته "إليس" ثم توالت التجارب في الكتابات الروائية ذات الشهرة العالمية أثناء القرن العشرين، كما تصادف ذلك في الأقسام الثلاثة الأولى من رواية "الضجيج والغضب" لفولكيز[3].

3.2.2 تقنيات الحوار: يوظف الحوار مجموعة تقنيات منها إضمار الربط، تقنية تحدد الحوار الدائري بين شخصيات العمل الروائي، يعتمدها الكاتب من أجل تفادي الإطناب من جهة والخروج عن القواعد التقليدية وخلق الحوار المتميز من جهة ثانية، وتقنية حذف الربط تقنية لغوية حديثة اعتمدت في الكتابات الروائية للفت انتباه القراء لهذه الأعمال،[4]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (باتريك شارودو ،دومينيك منغنو:**معجم تحليل الخطاب**)،ص378، 379، 380.

[2]:حسن شوندى ،كريم آزاده:**رؤية إلى العناصر الروائية**،دراسات الأدب المعاصر، العدد العاشر،ص56.

[3]:مرجع سبق ذكره (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص119.

[4]:مرجع سبق ذكره (خديجة بشير شريف ،خيرة كاسي:**مستويات الخطاب السردي في الرواية الجزائرية...**)،ص121، 122.

في هذه الحالة لا يتم ربط الشخصيات فيما بينها ما يتطلب تركيز أكبر من طرف القارئ حتى لا يصعب عليه استوعاب مجرى الأحداث وبالتالي لا تختلط عليه الأمور.[1]

3.2 الوصف:

1.3.2 تعريف الوصف: إن الوصف من الناحية المعجمية هو "وصفك الشيء بحليته ونعته" بينما يعني الوصف من الوجهة الاشتقاقية، التجسيد والإبراز والإظهار، حيث كان يقال "قد وصف الثوب الجسم: إذا نمّ عليه ولم يستره."[2].

والوصف Déscripion هو عرض وتقديم الأشياء والكائنات والوقائع والحوادث (المجردة من الغاية والقصد) في وجودها المكاني عوضا عن الزماني، وأرضيتها بدلا من وظيفتها الزمنية، ورهاناتها بدلا من تتابعها، وهو تقليديا يفترق عن السرد والتعليق، ويمكن للوصف أن يكون بشكل أو بآخر تفصيليا أو دقيقا نموذجيا أو مؤسلبا أو على النقيض، يتسم بإضفاء الفردية، أو تجميليا أو تفسيريا، أو وظيفيا، مؤسسا لمزاج ونغمة فصل نصي ما أو محملا بمعلومات تتعلق بالعقدة أو مساهما في التشخيص أو مقدما أو مرمزا لصراع مستقبلي وما إلى ذلك[3]. أما فيما يخص طبيعة السرد يقول جيرار جنيت في هذا الشأن: "كل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغير، أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكوّن ما يوصف بالتحديد سرد هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا هذا وصفا"[4].

2.3.2 وظائف الوصف: من خلال الوصف يمكن إنشاء تصوير لغوي يتجاوز الصورة المرئية لأنه تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات، روائح، ألوان، أشكال، ظلال، وملموسات وما إلى ذلك، وهو ما يهدف إليه الروائيون من خلال التمهيد لأحداث البيئة الزمانية والبيئة المكانية ومنها تحديد وتوضيح معالم شخصيات الرواية كما أنهم يعمدون إليه ليكون لرواياتهم مدى أطول[5].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (خديجة بشير شريف ،خيرة كاسي:**مستويات الخطاب السردي في الرواية الجزائرية...**)،ص 122.
[2]:مرجع سبق ذكره (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص 243.
[3]:مرجع سبق ذكره (برنس جيرالد:**المصطلح السردي**)،ص 58.
[4]:حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**،ط1،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،1991،ص 78.
[5]:هجيرة بن موفق:**الرواية الفلسفية والصورة السينمائية عند نجيب محفوظ-الشحاذ نموذجا**،مذكرة لنيل شهادة الماستر،قسم اللغة العربية، تخصص أدب حديث ومعاصر،جامعة زيان عاشور،الجلفة،2017/2016،ص 20.

تتحدد وظائف الوصف بشكل عام في وظيفتين أساسيتين:

- وظيفة جمالية: يقوم الوصف في هذه الحالة بعمل تزييني، وهو يشكل إستراحة في وسط الأحداث السردية، ويكون وصفا خالصا لاضرورة له بالنسبة لدلالة الحكي، وهذه الوظيفة ليست موجودة إلا في الفنون القصصية القديمة ثم في موجة الرواية الجديدة.

- الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية: وظيفة رمزية للوصف دالة على معنى معين في إطار سياق السرد.[1]

3. الرؤية الروائية:

الرؤية: أو وجهة نظر أو التبئير كما تعامل معه سعيد يقطين، ويقصد بها الوضع التصوري والمفهومي الذي يتم وفقا لشروطه عرض المواقف والوقائع، ووجهة النظر التي يمكن تبنيها يمكن أن تكون تلك الخاصة بالشخص المحيط أو العليم بكل شيء، الذي يتغير موقفه، وأحيانا يصعب تحديده، كما أنه لا يخضع لأية قيود تصورية أو مفهومية، أو قد يتحدد موقفه داخل المادة المحكية (الرواية) بالذات في إحدى الشخصيات (رؤية روائية داخلية)، حيث كل شيء يعرض بدقة وفقا لمعرفة مشاعر وتصورات نفسها، الشخصية أو الشخصيات مختلفة، وفي هذه الحالة قد يكون ثابتا، أي أن منظور شخصية واحدة هو الذي يجري تبنيه، أو متغيرا حيث يجري تبني رؤى روائية لعدة شخصيات بالتناوب، بحيث تعرض كل شخصية مساقا مختلفا للوقائع، وأخيرا قد يكون داخل المادة المحكية، ولكن خارج أية شخصية بما في ذلك الأفكار والمشاعر، أو أن أفكار الشخصية ومشاعرها تستبعد تماما ويقتصر العرض على كلمات الشخصية وأفعالها ومظهرها والمشهد الذي تنطلق منه إلى الواجهة (رؤية روائية خارجية)[2].

دعى هنري جيمس Henry James إلى ضرورة مسرحة الحدث وعرضه لا إلى قوله وسرده، بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف وبهذا يكون دعى إلى تغييب الراوي، وقد استوحى فكرته هذه من أرسطو الذي ينحاز إلى القصة الهوميروسية التي لا يتدخل الراوي والشاعر في أحداثها إلا نادرا أو تاركا العرض للأشخاص[3].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**)،ص 79.

[2]:مرجع سبق ذكره (برنس جيرالد:**المصطلح السردي**)،ص 179.

[3]:مرجع سبق ذكره (سعيد يقطين:**تحليل الخطاب الروائي**)،ص 286.

بينما حدد بيرسي لوبوك Percy Lubbock من خلال كتابه "صنعة الرواية" وجهات الرؤية الروائية انطلاقا من علاقة الراوي بالرواية وإن بشكل غير منتظم على الشكل التالي:[1]

- في التقديم البانورامي نجد الراوي مطلق المعرفة يتجاوز موضوعه ويلخصه للقارئ.
- في التقديم المشهدي كما في الدرامي نجد الراوي غائب والأحداث تقدم مباشرة للمتلقي.

في اللوحات تتركز الأحداث إما على ذهن الراوي أو على إحدى الشخصيات.

فريدمان Friedman هو الأخر قدم تصنيفا للرؤية الروائية أكثر تنظيما ووضوحا، يضم هذا التصنيف الأشكال التالية:[2]

- المعرفة المطلقة للراوي: تعبر على رؤية المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة.
- المعرفة المحايدة: يتكلم فيها الراوي بضمير الغائب ولا يتدخل ضمنا، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات.
- الأنا الشاهد: يتكلم فيها الراوي بضمير المتكلم، فتصل الأحداث إلى المتلقي عبر الراوي لكنه يراها أيضا من محيط متنوع.
- الأنا المشارك: رؤية روائية يكون فيها الراوي المتكلم شخصية محورية.
- المعرفة المتعددة: تتعدد الرؤى في هذا النوع نظرا لكثرة عدد الرواة، أما القصة تقدم كما تحياها الشخصيات.
- المعرفة الأحادية: رغم الراوي إلا أن تركيزه يكون على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها.
- النمط الدرامي: يقدم أفعال الشخصيات وأقوالها، أما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال والأفعال.

بينما حدد الشكلاني الروسي توما تشفسكي Toma Chevski الرؤية الروائية من خلال نمطي السرد؛ الأول السرد الموضوعي، ويكون فيه الكاتب مطلعا على كل شي حتى[3]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (سعيد يقطين:**تحليل الخطاب الروائي**)،ص285، 286.
[2]:نفس المرجع، ص286، 287.
[3]:مرجع سبق ذكره (حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**)،ص46

الأفكار السردية للأبطال، وفي هذه الحالة يكون الكاتب مقابلا للراوي المحايد الذي لا يتدخل ليفسر الأحداث، وإنما ليصفها وصفا محايدا كما يراها أو كما يستنبطها في أذهان الأبطال لذلك تكون الرؤية موضوعية نظرا لمساحة الحرية التي تتركها للقارئ لتفسير ما يحكى له ويؤوله، يعتمد هذا النوع من الرؤية في الروايات الواقعية، أما النمط الثاني، فهو السرد الذاتي حيث نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي متوفرين على تفسير لكل خبر، وهنا الأحداث تقدم من زاوية رؤية الراوي فقط، فهو يخبر بها ويعطينا تأويلا معينا يفرضه على القارئ، ويدعوه إلى الإعتقاد به، يعتمد هذا الشكل من الرؤية في الروايات الرومانسية[1].

وقد قسمت الباحثة سيزار قاسم في كتابها "بناء الرواية" الرؤية الروائية إلى: رؤية ايديولوجية، ورؤية نفسية، ورؤية تعبيرية، وكما يلي:

- الرؤية الايديولوجية: أطلق عليها هنري جيمس وجهة نظر، ثم جاء بيرسي لوبوك فأرسى قواعدها، ثم تتالت الأبحاث والدراسات حولها من قبل الأمركيين؛ فريدمان، سيمور شاتمان، والفرنسيين جان بويون، وتودوروف، جيرار جينيت، والروسيين باختين وأوسبنسكي وغيرهم. وقد اعتمدت الباحثة منطلق أوسبنسكي في كتابه "نظرية الصياغة" 1970م، حيث تمثل الرؤية الإيديولوجية عنده منظومة القيم العامة لرؤية العالم ذهنيا، كما يؤكد أوسبنسكي على أنه ينبغي أن تنتسب الرؤية الايديولوجية إلى العمل الروائي لا إلى مؤلفه، سواء وافقهما في الواقع أو خالفهما، وقد تتغير رؤيته الإيديولوجية في عمل واحد أكثر من مرة. وعندما تطغى رؤية إيديولوجية واحدة في العمل الروائي، تصبح كل القيم خاضعة لوجهة نظر واحدة، بحيث إذا ظهرت رؤية مخالفة على لسان شخصية من الشخصيات مثلا تخضع هذه الرؤية إلى إعادة تقييم من وجهة النظر السائدة، ويطلق الناقد الروسي باختين على هذا بالصوت المنفرد، بينما يطلق على العمل الروائي الذي يحتوي أكثر من رؤية تحكمه برواية متعددة الأصوات (الرواية البوليفونية)، حيث تتواجد عدة رؤى مستقلة داخل العمل الروائي، وقد اتجهت الرواية الحديثة نحو البوليفونية وابتعدت عن موقف الصوت المنفرد.[2]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**)،ص46، 47.

[2]:محمد عزّام:**تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة:دراسة في نقد النقد**،من إتحاد كتاب العرب، دمشق،2003، ص160.

- الرؤية النفسية[1]: يقسمها أوسبنسكي إلى نوعين رؤية موضوعية، ورؤية ذاتية، فالأحداث والشخصيات يمكن أن تقدم من وجهة نظر ذاتية، أي من خلال إدراك شخصية من الشخصيات المشتركة في الحدث، أو من وجهة نظر موضوعية أي من خلال رؤية الراوي، كما يرى أوسبنسكي أن كلا هتين الرؤيتين يمكن أن تكون خارجية أو داخلية، فالسلوك لا يمكن أن يراقب من منطلق شاهد عيان خارجي، ولا من منطلق شخص عالم ببواطن الأمور، يعرف ما يخفى وما يظهر في السلوك، ويحيط علما شيء كما أن الرؤيتين تتداخلان، فقد تتحول الرؤية إلى رؤية موضوعية أو العكس، وغالبا ما نجد الرؤية الذاتية تسيطر في روايات المذكرات والرسائل.
- الرؤية التعبيرية[2]: إذا كانت الرؤية الايديولوجية هي منظومة القيم التي تحكم الشخصية من خلالها على العالم المحيط بها، والرؤية النفسية هي الزاوية التي تقدم من خلالها العالم التخيلي، فإن الرؤية التعبيرية هي الأسلوب الذي تعبر الشخصية من خلاله عن نفسها، وتم التمييز بين أسلوبين للتعبير أحدهما مباشر حيث يقوم الراوي بنقل كلام الشخصية بحذافره، والآخر غير مباشر حيث يدخل الراوي كلام الشخصية سياق كلامه (أي ينقل كلام غيره على لسانه)، وقد يصبغه بصبغة خاصة.

يعد معظم النقاد المعاصرين أن الفرنسي جان بويون Jean Pouillon في كتابه "الزمن والرواية"، أول من فصل القول في زاوية الرؤية هذه، ونتعرض هنا لزاوية الرؤية السردية للراوي كما وضعها جان بويون معتمدين في ذلك على مقال لتودورف بعنوان "مقولات الحكي":

- الراوي> الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف): وتستخدم الرواية الكلاسيكية غالبا هذه الطريقة، ويكون الراوي عارف أكثر مما تعرفه الشخصية الروائية، إنه يستطيع أن يصل إلى كل المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدرك ما يدور بخلد الأبطال، وتتجلى سلطة الراوي هنا في أنه يستطيع مثلا أن يدرك رغبات الأبطال[3]

[1]:مرجع سبق ذكره (محمد عزّام:**تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحديثة...**)،ص172.
[2]:نفس المرجع،ص172، 173.
[3]:مرجع سبق ذكره (حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**)،ص47.

الخفية، تلك ليس لهم بها وعي هم أنفسهم، ويتتضح أن العلاقة السلطاوية للراوي على الشخصية الروائية هي ما أشار إليه توماتشفسكي بالسرد الموضوعي.[1]

- الراوي= الشخصية الروائية (الرؤية مع): وتكون معرفة الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الروائية، فلا يقدم لنا أي معلومات أو تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها، ويستخدم هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير العائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر الرؤية مع، فإذا إبتدئ بضمير المتكلم وتم الانتقال بعد ذلك إلى ضمير الغائب، فإن مجرى السرد يحتفظ مع ذلك بالانطباع الأول الذي يقضي بأن الشخصية ليست جاهلة بما يعرفه الراوي، ولا الراوي جاهل بما تعرفه الشخصية، والراوي في هذا النوع إما أن يكون شاهدا على الأحداث أو شخصية مساهمة في القصة، والرؤية مع هي التي جعلها توماتشفسكي تحت عنوان السرد الذاتي، وهذا الشكل من الرؤية يعتمد في روايات السيرة الذاتية.[2]
- الراوي< الشخصية (رؤية من الخارج): لا يعرف الراوي في هذا النوع من الرؤية الروائية إلا القليل مما تعرفه إحدى الشخصيات في العمل الروائي، والراوي هنا يعتمد كثيرا على الوصف الخارجي، أي وصف الحركة والأصوات، ولا يعرف إطلاقا ما يدور بخلد الأبطال، ويرى تودوروف أن جهل الراوي شبه التام هنا ليس إلا أمرا إتفاقيا، وإلا فإن حكيا من هذا النوع لا يمكن فهمه.[3]

[1]:مرجع سبق ذكره (حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**)،ص47.
[2]:نفس المرجع،ص47
[3]:نفس المرجع،ص47، 48.

II.الرواية: النشأة والتطور

1. الرواية الغربية:

ثمة مجموعة من النظريات الأدبية والنقدية الغربية التي حاولت تفسير نشأة الرواية، فهناك من اختار المقاربة الفلسفية (فردريك هيجل Friedrich Hegel)، وهناك من استعان بالمقاربة التاريخية (جورج لوكاش Georgy Lukacs)، وهناك من فضل المقاربة السوسيولوجية (لويسان غولدمان Lucien Goldmann)، وهناك من ارتضى المقاربة الأسلوبية (ميخائيل باختين)، وهناك من اعتمد على المقاربة السيميائية الدينامية (فلاديمير كريزنسكي Vladimir Crizanski)، وهناك من فضل المقاربة النفسية (سيغموند فرويد Sigmund Freud، مارت روبير Marth Robert).

إن السمة البارزة للرواية الفنية هي انكبابها على الواقع، وعليه فالرواية تبدأ في أوروبا منذ القرن الثامن عشر حاملة رسالة جديدة هي التعبير عن روح العصر، والحديث عن خصائص الإنسان، وهناك من يعتبر رواية دون كيشوت لسرفانتس أول رواية فنية في أوروبا كونها تعتمد على المغامرة الفردية، وإذن فالرواية وليدة الطبقة البرجوازية، وهي البديل عن الملحمة ما جعل هيجل يعتبر الرواية ملحمة العصر[1].

وقد استفاد جورج لوكاتش من هذه الفكرة، واعتبر بدوره الرواية ملحمة بورجوازية، فالرواية سليلة الملحمة وإذا كان موضوع الملحمة هو المجتمع فإن موضوع الرواية هو الفرد الباحث عن معرفة نفسه، وإثبات ذاته وقدراته من خلال مغامرة صعبة وعسيرة.

يربط لوسيان غولدمان بدوره بين المجتمع والرواية، فيشير إلى ارتباط الرواية الجديدة بالمجتمع الرأسمالي الذي يختفي فيه دور الفرد، فيصر مشغولا بالبحث عن القيم الحقيقية في مجتمع متدهور، ونلاحظ اهتمام غولدمان بالجانب السوسيولوجي بدرجة أولى[2]، وبذلك انطلق كل من هيجل، لوكاتش وغولدمان من الأصول الاجتماعية في تحديدهم للرواية، بينما ميخائيل باختين حاول أن يجد للرواية جذور في أحضان الثقافة الشعبية خاصة الطقوس والكرنفال، وأن يتلمس مكوناتها النصية في بعض النصوص النثرية[3]

---

[1]:صالح مفقودة:**أبحاث في الرواية العربية**،مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،الجزائر،ص11.

[2]:نفس المرجع،ص12.

[3]:مرجع سبق ذكره (ميخائيل باختين:**الخطاب الروائي**)،ص15.

الإغريقية والرومانية القديمة، وكذلك في روايات العصور الوسطى، ولا شك أن هذا الموقف النظري عند باختين، الذي يسعى إلى إستعادة مكونات روائية متناثرة في نصوص قديمة بهدف إدماجها في التحليل العام لمميزات جنس الرواية وأسسها النظرية، يكشف عن طموح كبير لتأصيل التعبير الروائي خارج الشروط المجتمعية والتاريخية التي ولدت الشكل والوعي به، ولكنه موقف لا يقنع كثيرا بوجود الرواية منذ بدايات النثر، يضاف إلى ذلك أن هذا التشييد لجذور الرواية، يعتمد عناصر ومقولات مستمد من روايات ديستويفسكي باعتبارها مثلا أعلى في تحقيق الشكل الروائي وانطلاقا منه يعيد قراءة تلك النصوص القديمة[1].

أما مارت روبير تنطلق من أصول نفسية وجودية أنطولوجية في تحديد الرواية، إذ ترجع الرواية إلى أصول الإنسان الطفولية والحلمية، وربطها كذلك برغباته الدفينة المكبوتة، وصراعاته التي تترجم ثنائية الجريمة والعقاب، التي تلف حولها الكثير من الروايات، أي أن الرواية حسب مارت روبير تعبر عن حياة الكاتب الشخصية أو الحياة الأسرية، والبحث عن الزمن المفقود والحياة السعيدة الضائعة، لأن كل روائي في الحقيقة يعكس في عمله الإباعي سيرته الذاتية وتاريخه الشخصي وطفولته المثالية وفضاءه الأسري الذي يعيش فيه[2].

تعد رواية "الحمار الذهبي" أول رواية إنسانية في التاريخ، وهي للكاتب لوكيوس أبوليوس Lucius Apuleius مواليد "مادورة بنوميديا" الجزائر حاليا، بالرغم من أنها كتبت حوالي 150م إلا أنها بقيت برغم تطور تقنية صناعة الرواية وتطور تقنية السرد الروائي تحتل مكانت المنبت الأول لما سيصبح بعدها فنا هو الرواية. إن كانت نوميديا الجزائر هي التي أنجبت فن الرواية إلا أن مشعلها ستحمله بعد ذلك أوروبا وليس غريبا أن تحمله، فقد احتوت هذه القارة كل الفنون والآداب التي عرفها العالم بداية من الملحمة وصولا إلى فن السينما[3].

[1] :مرجع سبق ذكره (ميخائيل باختين:**الخطاب الروائي**)،ص15.
[2] :مرجع سبق ذكره (حمداوي جميل:**مستجدات النقد الروائي**)،ص18، 19.
[3] :مرجع سبق ذكره (طيب مسّعدي:**أفلمة روايات نجيب محفوظ...**)،ص35.

وفي مايلي عناوين لأعمال روائية عرفها التاريخ الأروبي منذ البدايات الأولى من تاريخ هذا الفن: حوالي 150م رواية "الحمار الذهبي" (Metamorphoses) للكاتب لوكيوس أبوليوس، بمادورة بنوميديا (الجزائر حاليا)، وتعرف أيضا برواية "الجحش الذهبي"، ترجمت إلى عدت لغات منها العربية على يد الجزائري أوالعيد دودو.

- سنة 1615م رواية "دون كيشون" للكاتب الإسباني ميشال سرفانتس، وتعد نقطة بداية الرواية الأدبية العصرية.
- سنة 1719م رواية "روبنسون كروزو" للكاتي الإنجليزي دانيال ديفو، وأصبح بكتابه هذه الرواية أول روائي إنجليزي.[1]
- سنة 1839م الرواية الواقعية "أوليفر تويست"، للكاتب تشارلز ديكنز.
- سنة 1848م الرواية الواقعية "سوق الغزو" للكاتب وليم تكاري.
- سنة 1850م رواية "الحرف القرمزي" للكاتب الأمريكي ناثالين هوثورن.
- سنة 1851م رواية "الكوت" للكاتب الأمريكي ناثالين هوثورن.
- سنة 1856م رواية "مدام بوفاري" للكاتب غوستاف فلوبير
- روايتي " البؤساء" و"أحدب نوتردام" أشهر روايات الكاتب الفرنسي فيكتور هيغو، روايات واقعية تجسد معاناة الطبقات الكادحة في المجتمع.
- سنة 1866م رواية "الجريمة والعقاب" للكاتب فيودور دو ستويفسكي.
- سنة 1877م روايتي "الحرب والسلام" و"أنا كارينيا" للكاتب الروسي ليوتولستوي، الرواية الأولى تصور أحداث هجوم نابليون الأول على روسيا، أما الرواية الثانية تصور قصة حب مأساوية.
- سنة 1880م رواية "الإخوة كارامازرف" للكاتب فيودور دو ستويفسكي.
- سنة 1881م رواية "صورة سيدة" للكاتب هنري جيمس.
- سنة 1884م رواية "مغامرة هكلبري" للكاتب مارك توين.
- سنة 1903م رواية "السفراء" للكاتب هنري جيمس.[2]

---

[1]:غنية كبير:**حداثة النقد الروائي من خلال أعمال الملتقى الدولي للرواية"عبد الحميد بن هدوقة"**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة والأدب،تخصص مدارس النقد المعاصر وقضاياه،جامعة سطيف2، 2014/2013،ص35.

[2]:ينظر:طيب مسّعدي:**أقلمة روايات نجيب محفوظ-اللّص والكلاب دراسة تطبيقية**،صص37، 40، 41.

2. الرواية من المنظور العربي:

ذهب بعض مؤرخي الأدب إلى أن العرب عرفوا الرواية منذ العصر القديم، من خلال أعمال قصصية منها "ملامح عنترة"، رأس الغول"، "سيف بن ذي يزن"، "السيرة الهلالية"، "ألف ليلة وليلة"، "حي بن يقظان" وما إلى ذلك من عناوين قصصية، بينما يذهب البعض الآخر إلى أن الرواية فن أنتجه الغرب واستورده العرب في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بين هذا وذاك نجد أبع إتجاهات تفسر نشأة الرواية العربية تناولها عبدالملك مرتاض في كتابه "نظرية الرواية" على الشكل التالي:

1.2 التوجه التأصيلي: يرجع أصحاب هذا التوجه أصل الرواية العربية إلى الجذور التراثية، لأن هناك مجموعة من الروايات، ولا سيما الروايات التأصيلية، نابعة من بيئتها التراثية كتابة وسردا وتخيلا، حيث تأثر أصحابها بالمقامة والرسالة والرحلة وحكايات "ألف ليلة وليلة"، كما تأثروا بقصص القرآن الكريم، وأحاديث الرسول صلى الله عليه وسلم، ومن أهم ممثلي هذا الإتجاه فاروق خورشيد في كتابه "في الرواية العربية" الذي يرى أن: "الإنتاج تاروائي العربي المعاصر يصل إلى درجة من الأصالة تجعل من المذهل حقا أن يكون هذا الفن وليد عشرات من السنين فحسب، كما تجعل من التعذر على التفكير العلمي أن يقبل ما يردده الكثيرون من أن هذا الفن مستحدث في أدبنا العربي لا جذور له نقلناه مع ما نقلناه من صور الحضارة الغربية[1].

2.2 التوجه التغريبي: يذهب هذا الإتجاه إلى أن نشأة الرواية العربية كانت عن طريق تقليد الرواية الغربية، فرواية "زينب" لمحمد هيكل باعتبارها أول رواية عربية حديثة تعد تقليدا للرواية الغربية ليس إلا، ومن أهم ممثلي هذا الإتجاه "يحي حقي" الذي يرى في كتابه "فجر القصة المصرية" أنه الرواية نتاج غربي وصلنا عن طريق التقليد والترجمة والتأثر بالأدب الغربي، خاصة الفرنسي منه، وما كتب من نصوص سردية تراثية عربية، فهي تفتقد بشكل من الأشكال إلى المقومات الفنية الصحيحة، والخصائص الجمالية الحقيقية.[2]

[1] :مرجع سبق ذكره (جميل حمداوي:**مستجدات النقد الروائي**)،ص21، 22.
[2] :نفس المرجع،ص22، 23.

3.2 التوجه النصي: يمثل هذا التوجه الباحث المغربي أحمد اليابوري الذي يرى أنه لابد من تجاوز المقاربات التقليدية في تفسير نشأة الرواية، واستبدالها بمقاربات نصية حديثة، بغية معرفة المكونات البنيوية التي تتحكم في توليد الرواية وتكونها ونشأتها، فكل بحث في التكون يبقى في حاجة من جهة إلى تحديد موقعين أساسين للنص هما موقع داخل عالم الكتابة وآخر في عالم الواقع، وفي حاجة من جهة أخرى إلى ربط عملية الكتابة بالوعي الاجتماعي بمختلف درجاته.[1]

4.2 التوجه الافتراضي أو العدمي: يرى فيصل دراج في كتابه "نظرية الرواية والرواية العربية" أنه من الصعب الحديث عن نظرية روائية عربية خالصة، نظرا لغيابها شبه الكلي، وعدم وجودها في الواقع الثقافي العربي، لذا لا يمكن الحديث عنها إلا من باب التجاوز أو من منطلق إفتراضي نسبي، أي من خلال نصوص روائية تطبيقية ومن ثم، فإذا كان الغرب قد أنتج مجموعة من النظريات لتفسير الرواية العربية، فإن الحقل الثقافي العربي لم ينتج لنا نظريات تبين لنا نشأة تلك الرواية، بل ألفينا مجموعة من النصوص الروائية التطبيقية دون أن تكون مرافقة بالتصورات النظرية التي تبين لنا نشأة الرواية العربية[2].

فيما يلي بعض عناوين لأعمال روائية فنية عرفها العالم العربي، فقط بعض العناوين والقائمة أو بيبليوغرافيا العربية جد غنية بالعناوين الروائية:

- سنة 1912م رواية "زينب" للروائي محمد حسين هيكل.
- سنة 1928م رواية "جلال خالد" للروائي العراقي محمود أحمد السيد.[3]
- سنة 1931م رواية "عودة الروح" للروائي المصري توفيق الحكيم[4].
- سنة 1947م رواية "غادة أم القرى" للكاتب الجزائري رضا حوحو.
- سنة 1957م رواية "في الطفولة" للكاتب المغربي عبد المجيد بن جلول.
- سنة 1962م رواية "قصة أقوى من الحرب" للكاتب الليبي محمد علي عمر.[5]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (جميل حمداوي:**مستجدات النقد الروائي**)،ص 23.
[2]:نفس المرجع،ص 24.
[3]:مرجع سبق ذكره (حسن شوندى،كريم آزاده:**رؤية إلى العناصر الروائية**)،ص 52.
[4]:مرجع سبق ذكره (طيب مسّعدي:**أفلمة روايات نجيب محفوظ...**)،ص 48.
[5]:مرجع سبق ذكره (صالح مفقودة:**أبحاث في الرواية العربية**)،ص 16، 17.

- سنة 1963م رواية "ضحايا الحب" للكاتب المغربي محمد التهامي.
- سنة 1967م رواية "صوت الغرام" للكاتب الجزائري محمد المنيع.
- سنة 1968م رواية "غروب بلا شروق" للكاتب الليبي سعد عمر الغفير سالم[1].
- سنة 1970م رواية "ريح الجنوب" للروائي الجزائري عبد الحميد بن هدوقة.

3. الرواية الجديدة:

ظهرت الرواية الجديدة كنتاج للدّمار الذي خلفته الحرب العالمية الثانية بعد نهايتها ومن مختلف مجالات الحياة الإنسانية (اجتماعية، اقتصادية، ثقافية، نفسية...)، تبع هذا بروز تيار جديد أصحابه كتاب يدعون إلى البحث عن شكل جديد للعمل الروائي والإبتعاد عن بنية الرواية التقليدية وعن المجتمع الذي بات من الصعب إستعاب حقيقته، ومن أجل ذلك كان ينبغي رصد أوضاع الاجتماعية للواقع الراهن من خلال ابتكار كتابات ذات أفكار وقوالب فنية جديدة تسعى لتحطيم الكتابات التقليدية القديمة للرواية، وأبرز من دعى إلى ذلك من الكتاب نجد؛ أندري جيد، كافكا، أرنست هيمينغواي، مارسيل بروست، جيمس جويس، آلان روب قرييي، نتالي ساروت، جون دوص باصوص، ميشال بيتور وآخرون.

أجاب عبد الملك مرتاض عن السؤال الذي طرحه في كتابه "نظرية الرواية" أم الرواية الجديدة؟ بقوله: "إن الرواية التقليدية بكلاسيكيتها وتقاليدها أو أصولها المنصرفة إلى رسم ملامح الشخصيات، وتقديم الحوار، وتحليل الأحداث، وبناء الوصف، ورواية السرد، وكتابة النص، أثناء كل ذلك لم يعد الذوق الأدبي المعاصر يستسيغها، وذلك لأن السرد كثيرا ما كان يغيب ليحضر مكانه الوصف الإستطرادي المضجر، وكثيرا ما كانت اللغة الشاعرة تتوارى وراء العبارات الكلاسيكية الأنيقة،... وكثيرا ما كانت الشخصيات تطغى في العمل الروائي فلا تترك مجالا للمشكلات السردية الأخرى، فكان لا شيء في الرواية غير الشخصية وغطرستها، وقد كان الروائيون التقلديون لا يعرفون أو لا يكادون يعرفون إلا ما يسمى في تقنيات السرد الروائي الرؤية من الخلف عوضا عن الرؤية[2]

[1]:مرجع سبق ذكره (صالح مفقودة:**أبحاث في الرواية العربية**)،ص17.
[2]:مرجع سبق ذكره (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص49، 50.

المصاحبة أو الرؤية من الخارج، وهي أحدث أنواع السرد وتقنياته في الرواية المعاصرة."[1]، لذا كانت أهم سمة للرواية المعاصرة سعيها إلى وصف الأحاسيس الإنسانية التي طالها التشيؤ، مع التركيز على وصف غياب الفرد في المجتمعات المعاصرة، واعتمادها مجموعة تقنيات جديدة في تشكيل خطابها الروائي نذكر منها[2]:

- تكسير السرد الطولي والتسلسل الزمني المرتبط به.
- غياب البطل وحضور اللابطل مع الاعتماد على الوصف.
- تعدد الرواة بدل الراوي الكلي الحضور والمعرفة وتنسيب الحقيقة.
- الاهتمام بعناصر التشكيل العمل الروائي بدل الاهتمام بالحدث أو القصة.
- تداخل الأزمنة أو غياب الزمن.
- إعتماد المونولوج الداخلي.

ولا يمكن من الوجهة الحضارية أن تكتب الرواية في الربع الأخير من القرن العشرين بالطريقة التي كانت تكتب بها في القرن التاسع عشر، وبداية هذا القرن أيضا، إذ لا يجوز أن تمضي هذه المستكشفات الحضارية المثيرة دون أن تترك أي أثر في الفنون والآداب والمناهج وطرائق التفكير. إن البعد الشاسع بين حضارة البخار وحضارة الإعلام الآلي بكل مستكشفاته وطاقاته وآفاقه العجيبة، وهو الفرق نفسه الذي يجب أن يكون بين الرواية التقليدية التي تتحدث عن الفرس والعربة والآلة البخارية أو الآلة اليدوية البدائية، فإنما تلك آفاق حضارية محكوم عليها بأن تتخذ لها حدودا لا تتجاوزها، وآفاقا لا تعدوها ...، وبي الرواية الجديدة التي ولدت مع غزو الفضاء، وتطور الأبحاث الإلكترونية المثيرة في معظم مجالات الحياة، والتي من نتائجها صناعة الصواريخ العابرة للقارات والحاملة لرؤوس نووية مدمرة لا تخطئ إذا أطلقت، ولا ترحم إذا انفجرت، إن الرواية الجديدة إذن ميلاد طبيعي وظاهرة أدبية عصرية كأي ظاهرة حضرية أخرى[3].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص50.
[2]:مرجع سبق ذكره (طيب مسّعدي:**أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللّص والكلاب دراسة تطبيقية**)،ص 40.
[3]:المرجع السابق (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص51.

III.محطات في تاريخ الرواية الجزائرية

وفق المسار التاريخي للجزائر يمكن تصنيف الكتابات الروائية في قسمين، قسم ارتبط بفترة ما قبل الاستقلال حيث شهد الأدب خلالها محاولات قصصية مطولة تنحو منحى روائيا مثل "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" لمحمد بن ابراهيم 1849، "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو 1947، "الطالب المنكوب" لعبد المجيد الشافعي 1951، و"الحريق" لنور الدين بوجدرة سنة 1957.

أما القسم الثاني ارتبط بفترة ما بعد الإستقلال بالتحديد فترة السبعينيات التي عرفت النهوض الفعلي للخطاب الروائي، فظهرت عدة كتابات روائية منها "مالا تذروه الرياح" لعرعار محمد، "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، "اللاز" لطاهر وطار.

1. الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية:

تمثل الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية مولودا إستثنائيا يحمل في جيناته الجوهر الجزائري والمضمون المحلي المكتوب بأسلوب وتقنية الغة الفرنسية، وجمعت بين ذلك حرفية الروائيين وحنكتهم ليصب الكل في قوالب الانسجام والانسياب، لقد جمع الروائيون في خطاباتهم الروائية مظاهر تقليدية وأخرى جديدة، فتطرقوا إلى العادات والتقاليد العربية والإسلامية والملامح المحلية والحياة اليومية للإنسان البسيط، وكذا الجوانب الأثنوغرافية للقرى والمدن والأحياء الجزائرية، وكانوا شاهدين على الواقع المعاش تلك الفترة وكتبوا آملين أن يتغير ولكن بلغة أخرى من هؤلاء مولود فرعون، محمد ديب، مولود معمري، مالك حداد، كاتب ياسين، آسيا جبار، كتبوا أعمالهم باللغة الفرنسية نتيجة الظروف المعاشة والأوضاع التي عرفتها الجزائر بسبب الإحتلال الفرنسي الذي غرب اللغة العربية في عقر دارها، ومع ذلك كان لهذا الأمر الصدى الإيجابي إذ زاد وعي الجزائريين وعلى رأسهم الأدباء الذين ساهموا في نشر أفكار تدعو للحرية وكسر قيود وشوكة الإستعمار باستخدام لغة هذا المستعمر، "كتب الروائيون باللغة العربية إما طواعية أو مكرهين نتاج ظروف تاريخية عايشتها الجزائر وتبوأت فيها[1]

[1]:فاطمة الزهراء حبيب:**ترجمة العناصر الثقافية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية- رواية بماذا تحلم الذئاب لياسمينة خضرا:دراسة تطبيقية**،مذكرة لنيل شهادة ماجيستر،معهد الترجمة،جامعة وهران1، 2016/2015،ص54، 55.

اللغة الفرنسية المراتب العليا في حين ظلت اللغة العربية مغربة ومحاربة في عقر دارها، ولكن ما يبدو مؤسفا كان في حقيقة الأمر عاملا ذا نفع، فقد ساهمت المدارس الفرنسية بما قدمته من دروس وعِبر عن الثورة الفرنسية من أجل الحرية والمساواة في تنوير الطلبة الجزائريين وزيادة وعيهم لما يحدث حولهم، فلم تفلح مساعي الاستعمار في تشويه الهوية الجزائرية الأصيلة وتزييف التاريخ، حتى وإن سلمنا بواقع تأثرهم بالثقافة الفرنسية التي حملتها إليهم اللغة التي تعلموا وكتبوا بها، وهو شيء طبيعي نظرا لحتمية انتقال مظاهر الثقافة من خلال لغتها فإن مواقفهم ظلت ثابتة لا غبار عليها[1]، وأهم الأعمال الروائية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية؛ إبن الفقير، الخشبة المطوقة، الدار الكبيرة، وعناوين أعمال أخرى مدرجة ضمن بيبليوغرافيا الرواية الجزائرية المكتوبة بالفرنسية في الملحق(3).

2. الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية:

إن المتتبع للأدب الجزائري يعرف أنه أدب ثوري عايش الثورة بكل أبعادها، الثورة المسلحة ضد الإستعمار الفرنسي، والثورة في مرحلة البناء والتحول الإجتماعي، وهذا ما يعني أنه لم يكن أدبا محايدا أمام واقعه، بل عمل على تغيير الواقع من خلال التزامه بقضاياه، وقد استطاعت الرواية الجزائرية أن تبلور معالم الواقع الثوري إبان الثورة الجزائرية. لقد كان الفن يسير على وتيرته الثقيلة إلى أن جاء الطاهر وطار وحاول بإبداعاته إخراج الفن القصصي بما فيه الرواية من التابوت اللغوي والمضامين المستهلكة[2].

يشير النقاد إلى أن الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية في فترة السبعينات تبنت الطابع الواقعي بشقيه النقدي(عبد الحميد بن هدوقة) والإشتراكي(طاهر وطار)، فراح هذا التيار يبحث ويعالج في قضايا المجتمع، كما شهدت هذه الفترة الولادة الفعلية للرواية الفنية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية على يد الكاتب عبد الحميد بن هدوقة "ريح الجنوب".[3]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (فاطمة الزهراء حبيب:**ترجمة العناصر الثقافية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية...**)،ص 55.

[2]:مرجع سبق ذكره (غنية كبير:**حداثة النقد الروائي من خلال أعمال الملتقى الدولي للرواية"عبد الحميد بن هدوقة...**)،ص68.

[3]:ينظر:عبد الواحد رحال:**التجريب في النص الروائي الجزائري**،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،تخصص الأدب الحديث،قسم اللغة والأدب الحديث،جامعة العربي بن مهيدي،أم البواقي،2015/2014،ص 19، 20.

أما فترة الثمانينات عرفت نشاطا روائيا كبيرا، إذ تزايدت الكتابات الروائية الجزائرية باللغة العربية بمعدل كبير مقارنة بالفترة السابقة، وصارت أكثر نضجا من الناحية الفنية، وأكثر جرأة في تناول قضايا المجتمع. في حين عرفت فترة التسعينات بداية مشاركة العنصر النسوي في الكاتبة الروائية الجزائرية باللغة العربية على رأسهم الروائية أحلام مستغانمي، وأطلق على رواية هذه الفترة بـ"رواية المحنة" نظرا للوضعية الدامية السائدة آنذاك، فكان الكتاب يؤلفون رواياتهم عن أحداث العنف مباشرة إثر حدوثها، فابتعدت أعمالهم الروائية عن التقليد والهيمنة الإيديولوجية إلى التجديد والتجريب[1]. فيما يخص عناوين الروايات الجزائرية المكتوبة باللغة العربية وأسماء كتابها مدرجة في الملحق (4) لبيبليوغرافيا الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية خلال الفترة الممتدة بين (1847م-2008).

3. التجريب الروائي في الجزائر:

تتطورت الرواية الجزائرية المعاصرة من حيث مستوى مواضيعها وتقنياتها، فابتعدت عن الوعظ والإرشاد وتفاعلت مع الواقع بتفاصيله وهوامشه، فعبرت عن العلاقات الإجتماعية وتفرعاتها الشائكة، وكان لكل ناقد تصوره الخاص حول مظاهر التجريب، فمنهم من ربطها بالإبداعية والمغامرة، ومنهم من ربطها بالسردية ومنهم من ربطها بالتجربة اللغوية، وهناك من ربطها بمواضيع معينة كالجسد والدين والسياسة[2]. ويعرف صلاح فضل التجريب الروائي على أنه: "ابتكار طرائق وأساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل، فالتجريب بهذه الماهية هو محاولة للتجاوز والتخطي الدائم، يبحث عن أدوات جديدة تمكن الأديب وتزيد من قدراته على التعبير عن علاقة الإنسان بواقعه المتغير المستجد."[3] ، لقد عمل التجريب على زعزعة بنية الرواية التقليدية، إذ تعددت اللغة والرؤى الروائية واكتسب الخطاب الروائي حرية تأويل قضايا المجتمع العربي، فأصبح[4]

---

[1]:ينظر:مرجع سبق ذكره (عبد الواحد رحال:**التجريب في النص الروائي الجزائري...**)،ص25،23.
[2]:مرجع سبق ذكره (خولة بهلول ،شفيقة شيخي:**أساليب التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة...**)،ص 23.
[3]:نفس المرجع،ص 18.
[4]:محمد مداني:**التجريبية والحداثة في الرواية:دراسة لرواية مقهى البيزنطي لشعيب خليفة**،ط2016،1،ص 04.

القارئ يلتمس رؤية الحاضر والمستقبل ضمن الرواية التجريبية، إلى جانب أسلوبها المتميز والإبداعي في التقرب من الإنسان والواقع[1].

يحدد صلاح فضل ضمن كتابه "لذة التجريب الروائي" أساليب وطرق التجريب الروائي في ثلاث أساليب متمايزة، يمكن إجمالها فيما يلي:[2]

- ابتكار عوالم متخيلة جديدة، لا تعرفها الحياة العادية، ولم تتداولها السرديات السابقة، مع بلورة جماليتها الخاصة، والقدرة على اكتشاف قوانين تشفيرها وفك رموزها لدى القارئ العادي بطريقة حدسية مبهمة، ولدى الناقد المتخصص بشكل منهجي منظم.
- توظيف تقنيات فنية محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النوع الأدبي وربما تكون قد جربت في أنواع أخرى تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل، وتحديد منظوره أو تركيز بؤرته، مثل تقنية تيار الوعي (المونولوج)، أو تعدد الأصوات والمونتاج السينمائي أو غير ذلك من التقنيات السردية المتجددة.
- اكتشاف مستويات لغوية في التعبير تتجاوز نطاق المألوف في الإبداع السائد، ويتم ذلك عبر شبكة من التعليقات النصية التي تتراسل مع توظيف لغة التراث السردي أو الشعري أو اللهجات الدارجة أو أنواع الخطاب الأخرى لتحقيق درجات مختلفة من شعرية السرد.

ومن خلال استطلاعنا لأهم الكتّاب الجزائريين الذين تبنوا التجريب في الخطابات الروائية نجد: عبد الحميد بن هدوقة من خلال روايته "ريح الجنوب" الذي سعى من خلالها للتأصيل والتجديد، بعدها روايته "نهاية الأمس" اعتمد فيها التراث الشعري القديم اليوناني والعلائي، والتضمين القرآني، أما روايته "جازية والدراويش" فقد شهدت نضج التجريب لدى بن هدوقة لوهيه بشروط الكتابة الجديدة وتقنياتها، جمعت الرواية بين الرواية السياسية الواقعية الجديدة وفن الأسطورة الشعبية القديمة، ويستمر التجريب في أعمال بن هدوقة وهذه المرة في رواية" غدا يوم أخير" حيث إعتمد الكاتب على التوالد[3]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (محمد مداني:**التجريبية والحداثة في الرواية...**)،ص04.

[2]:صلاح فضل:**لذة التجريب الروائي**،ط1،أطلس للنشر والإنتاج الاعلامي،القاهرة،2005،ص 05.

[3]:ينظر:عربية عبد الكبير،فضيلة علال:**مظاهر التجريب في رواية"ريح يوسف"لعلاوة كوسة**:مذكرة لنيل شهادة الماستر،تخصص أدب جزائري،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة محمد بوضياف،مسيلة،2019/2018،صص05، 06، 07، 08، 09.

السردي أنتج سلسلة من قصص داخل قصة واحدة. إلى جانب بن هدوقة نجد الطاهر وطار الذي تبنى التجريب في رواياته "تجربة العشق"، "الزلزال"، "الحوات والقصر"، "الشمعة والدهاليز"، و"الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي".[1]

أيضا حضر التجريب الروائي في أعمال واسيني الأعرج مثل روايات "وقائع من أوجاع رجل غامر صوب البحر"، "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف"، و"أبي ذر الغفاري والحلاج"، كما نجد أيضا الكاتب رشيد بوجدرة الذي طبع رواياته بالتجريب الروائي مثل روايات "التفكك"، "معركة الزقاق"، و"فوضى الأشياء"، جيلالي خلاص هو الآخر حمّل كتاباته طابع التجريب الروائي منها رواية "الحمام الشفق".[2]

[1]:ينظر:مرجع سبق ذكره (عربية عبد الكبير ،فضيلة علال:**مظاهر التجريب في رواية"ريح يوسف"لعلاوة كوسة**)،صص05، 06، 07، صص 08، 09 .

[2]:ينظر:نفس المرجع ،صص 09، 10، 11.

الفصل الخامس: تحليل الخطاب الروائي

تمهيـد

I. مدخل إلى تحليل الخطاب

1. في ماهية الخطاب

2. دلالة الخطاب

3. مفهوم تحليل الخطاب

4. مقاربات تحليل الخطاب

II. الخطاب الروائي: المفاهيم والأسس

1. مفهوم الخطاب الروائي

2. المعايير السيميائية لتقسيم الخطاب الروائي

3. مستويات تحليل الخطاب الروائي

III. آليات الخطاب الروائي

1. لغة الخطاب الروائي

2. الشخصية الروائية

3. الزمن الروائي

4. المكان الروائي

تمهيد:

يستمد تحليل الخطاب مقوماته من مجموعة من المواد "اللسانيات النظرية والتطبيقية وعلم النفس ونظريات الاتصال والاعلام... إلخ"، وذلك نظرا لأنه يكتسي مجموعة من الأسس التي تشكل كيانه، فيمكن لخطاب واحد أن يكون بهدف التواصل، ويحمل قوانين معينة تحمل فلسفة ما، ومنطقا محددا بأبعاد نفسية واجتماعية، إذ ينبغي على محلل الخطاب أن يعرف عدد من العناصر التي تشترك في بلورة عملية التواصل في الخطاب، ويمكن معرفتها وفحصها من خلال النظر إلى الخطاب ذاته بوصفه ميدان الذي تتبلور فيه كل هذه العناصر وهي؛ المرسل، والمرسل إليه (المتلقي)، والمعرفة المشتركة بين الطرفين والظروف الاجتماعية العامة، بما تثيره من الافتراضات المسبقة والقيود التي تؤطر عملية التواصل، فكل عنصر من هذه العناصر المذكورة له دور في توجيه الخطاب، وبالتالي فهمه ومعرفة العناصر التي يشتغل وفقها، فثقافة المرسل والمرسل إليه تتحكم في معارف وبنية الخطاب، وكما أن الظرف التاريخي والمكاني لهذه العملية التواصلية أيضا له يد في تركيب وفهم هذا الخطاب... كل هذه العناصر هي مفاتيح سياقية هامة لمن يريد تحليل الخطاب[1].

إن موضوع تحليل الخطاب الروائي ليس تحليل الرواية بل الخطاب، فالخطاب هو الطريقة التي تقدم بها مادة الحكاية في الرواية، قد تكون المادة الحكاية واحدة لكن الذي يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها، ولو أعطي مجموعة من الروائيين مادة قابلة لأن تحكى وحددت لهم شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضاءها، فإنهم يقدمون خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم، وإن كانت القصة التي يعالجون واحدة، هذا ما يجعل الخطاب موضوع التحليل ويولد الرغبة في البحث عن كيفية اشتغال مكوناته وعناصره[2].

[1]:سعد لخذاري:**الدرس البلاغي بين السيميائيات وتحليل الخطاب**،ط1،منشورات ضفاف،بيروت،2017،ص 142.
[2]:مرجع سبق ذكره (يقطين سعيد:**تحليل الخطاب الروائي**)،ص05.

I.مدخل إلى تحليل الخطاب

1. في ماهية الخطاب:

كان الخطاب وما يزال محط اهتمام الباحثين من مختلف الجنسيات، وفي شتى مجالات الأدب والعلوم الإنسانية والاجتماعية والسياسية والثقافية وغيرها، الأمر الذي جعل مفهومه نسبياً، يتعدد ويختلف باختلاف هذه المجالات ومناهجها الأبستمولوجية، مع ذلك يكاد يتفق على أن الخطاب منظومة لغوية تتجاوز حدود الجملة. في هذا الصدد يقول عبدالهادي بن ظافر الشهري: "أما الخطاب بوصفه ما يتجاوز الجملة، فهو المفهوم الغالب في الدراسات اللغوية الحديثة."[1]، أهم التعاريف التي وضعت للخطاب تلك التي وردت في المعاجم اللغوية العربية والأجنبية، حيث أن مصطلح الخطاب يرجع إلى الكلمة اللاتينية Discursus المشتقة من الفعل Discurere الذي يعني الجري ذهابا وإيابا وهو فعل يتضمن معنى التدافع الذي يقترن بالتلفظ العفوي، وارسال الكلام والمحادثة الحرة والارتجال، وغير ذلك من الدلالات التي أفضت في اللغات الأوربية الحديثة إلى معاني العرض والسرد...[2]

أما المعاجم العربية فقد تطرقت إلى مفهوم الخطاب على أنه الحكم بالنية أو اليمين. أما الخطابة في الموسوعة العربية العالمية فهي القول المنطوق والمخاطب به جمع من الناس بقصد التعليم أو الإقناع أو التسلية، والتدريب على مخاطبة الجماهير جزء أساسي من التدريب على القيادة في أي مجال للنشاط.[3]

أما في القرآن الكريم، فقد ورد مصطلح الخطاب في قوله تعالى: "وشددنا ملكه وآتيناه الحكمة وفصل الخطاب."[4]، وجاء تفسير الزمخشري للآية على أنه الكلام المبين الدال على المقصود بدون التباس، وفصل الخطاب فصل الخصام بالكلام الذي يميز بين الحق[5]

---

[1]:رشيد عزي:**اشكالية المصطلح في المؤلفات العربية**،مذكرة لنيل الدكتوراه،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص تحليل الخطاب،معهد اللغات والأدب العربي،بويرة،2009/2008،ص40.

[2]:هشام بن سعدة:**بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**،مذكرة لنيل شهادة الماجيستر،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص النقد الأدبي العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق،جامعة تلمسان،2014/2013،ص37.

[3]:**الموسوعة العربية العالمية**:ط1،ج10،مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والطباعة،الرياض،1999،صص182،107.

[4]:سورة ص الآية 19،ص 362.

[5]:إكرام بن سلامة:**المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم:كتاب الموشح للمرزباني نموذجا**،مذكرة لنيل شهادة الماجستر،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص الأدب البحديث،جامعة منتوري،قسنطينة،2009/2008،ص14.

والباطل، وبذلك يضع الزمخشري الخطاب موقع الكلام فيقول: "اللفظ المتواضع عليه، المقصود به إفهام من هو متهيء لفهمه"[1]، وفي قوله عزوجل: "إن هذا أخي له تسع وتسعون نعجة ولي نعجة واحدة فقال أكفلنيها وعزني في الخطاب"[2]. وقوله سبحانه وتعالى: "رب السموات والأرض وما بينهما الرحمن لا يملكون منه خطابا"[3]، فقد ورد الخطاب في هاتين الآيتين أيضا بمعنى الكلام.

تعد أبحاث فرديناند سوسير الانطلاقة الأولى لمفهوم الخطاب، فقد كان له الفضل في توضيح دلالات الخطاب ضمن كتابه "محاضرات في اللسانيات العامة، إذ جعل الكلام دلالة على الخطاب. ومن الباحثين الذين وضعوا الخطاب في خانة الكلام أيضا؛ هاريس، الذي تبنى هذا المصطلح مع عدد من الباحثين الأوائل في موضوعات دراساتهم وأبحاثهم، إذ عرف هاريس الخطاب بأنه: "ملفوظ طويل، أو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"[4]، أي أن الخطاب بالنسبة إلى هاريس منظومة لغوية تتشكل من مجموع جمل تربطها علاقات معينة تخضع لقواعد تنظمها في شكل خطاب. وهنا يمكن النظر إلى الخطاب، كما أشار ميشال فوكو في فحوى محاضرته "نظام الخطاب"، بأنه "شبكة معقدة من النظم الاجتماعية، السياسية والثقافية التي تبرز فيها الكيفية التي ينتج فيها الكلام كخطاب."[5].

وفي الاتجاه ذاته، يرى بارت أن الخطاب يتجاوز حدود الجملة حتى وإن كانت المادة الأساسية المكونة له، وهو بذلك يساند رأي هاريس الذي يشير إلى أن الخطاب يتعدى الجملة: "إذ أن اللسانيات لا تتوقف عند حدود الجملة"[6]، فكانت نتيجة ذلك أن الخطاب أضحى مركز اهتمام اللسانيات المعاصرة.

---

[1]:مرجع سبق ذكره (إكرام بن سلامة:**المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم...**)،ص14.
[2]:سورة ص الآية 22،ص 363.
[3]:سورة النبأ الآية 37،ص 466.
[4]:المرجع السابق (إكرام بن سلامة:**المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم...**)،ص 16.
[5]:نعمان بوقرة:**المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب:دراسة معجمية**،ط1،جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع، عمان، 2009،ص 13.
[6]:سارة قطاف:**الخطاب السردي في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع-مقاربة تداولية**،قسم اللغة العربية،جامعة الحاج لخضر،باتنة، 2013/2012،ص 19.

إلى جانب هاريس وبارت نجد أيضا تعريف بنفست الخطاب بأنه: "الملفوظ منظور إليه من وجهات آلية وعمليات اشتغاله في التواصل"[1]، كما عرف بنفست الخطاب بأنه "كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا، حيث يسعى الأول إلى التأثير في الثاني بكيفية ما"، ومن خلال هذا التعريف يتضح لنا أن بنفست أضاف الوظيفة التواصلية للغة باعتبارها خطابا ينتج انطلاقا من تواصل عناصر الاتصال المتمثلة في المرسل (المخاطب) والرسالة (الخطاب)، المتلقي (المخاطب) وهدف التأثير، "فاللغة أداة للاتصال تجد تعبيرها في الخطاب"[2].

ويرى فاند ديك أن النص وحدة مجردة لا تتجسد إلا من خلال الخطاب كفعل تواصلي، وفي إطار هذه العلاقات يتم الربط بين النص كإعادة بناء نظري مجرد، وبين سياقه التداولي كما يتجلى من خلال الخطاب، أو كما يقول في مادة "نص" في معجم الآداب، إن الخطاب هو في آن واحد فعل الإنتاج اللفظي، ونتيجته الملموسة والمسموعة والمرئية، بينما النص هو مجموعة البنيات النسقية التي تتضمن الخطاب وتستوعبه[3]. وفي هذا الصدد، أكد الأستاذ فاتح زيوان في مقاله "نحو خطاب نقدي عربي معاصر" على أن أصل الخطاب يرجع إلى كل ما هو شفوي. كما أشار محمود عكاشة - في السياق ذاته عن الخطاب - بأنه: "القول الموجه من المتكلم (انا، نحن) إلى المتلقي المخاطب (أنت، أنتما، أنتم، أنتن)، لإفهامه قصده من الخطاب صريحا مباشرا، أو كناية، أو تعريضا في سياق التخاطب التواصلي"[4]. وعلى عكس هؤلاء محمد عابد الجابري يضع الخطاب موضع النص فيقول: "النص رسالة من الكاتب إلى القارئ ... فهو بناء من الأفكار يحمل وجهة نظر"[5].

عني بدراسة الخطاب قديما وحديثا من حيث طبيعته وبنيته ومن حيث تصنيفه في حقول متعددة متباينة منها مثالا لا حصرا النقد الأدبي والشعرية والبلاغة و"تحليل الخطاب" والسيميائيات واللسانيات (الوظيفية منها على الخصوص) والتداوليات...[6]،

---

[1]:مرجع سبق ذكره (سارة قطاف:**الخطاب السردي في كتاب كليلة ودمنة لابن المقفع**)،ص 20.
[2]:مرجع سبق ذكره (إكرام بن سلامة:**المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم...**)،ص 17.
[3]:سعيد يقطين:**انفتاح النص الروائي:النص والسياق**، ط2، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،المغرب،2001، ص 16.
[4]:محمد عكاشة:**تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة**،ط1،دار النشر للجامعات،القاهرة،2013،ص 17.
[5]:المرجع نفسه،ص 19.
[6]:أحمد المتوكل:**اللسانيات الوظيفية المقارنة- دراسة في التنميط والتطور**،ط1،دار الأمان،الرباط،2012،ص76.

يمكن أن نرجع المعايير التي اعتمدت إلى حد الآن في تصنيف الخطابات وجعلها أنماط محددة إلى ثلاثة معايير كبرى: المجال، القصد (الهدف)، والآلية، من حيث المجال يتداول من حيث هو معلوم، نعت الخطاب بالأدبي والعلمي والسياسي والاديولوجي والإشهاري والاعلامي وغير ذلك، أما من حيث القصد يمكن أن يكون الخطاب إخباريا أو إقناعيا أو تضليليا أو تفسيريا أو يكون بالعكس يرمي إلى التعمية والألغاز، بينما معيار الآلية يميز بين الخطاب السردي والخطاب الوصفي والخطاب الحجاجي.[1]

- الخطاب السردي: هو الشكل الأمثل لتجسيد عملية السرد من خلال الكتابة فيه بأسلوب يرتقي بهذا المنتج من مستوى النثر العادي إلى مستوى النثر الأدبي المعبر عن خصوصيته بوصفه نصا فنيا[2]، وينطوي تحت هذا النوع الخطاب الروائي الذي سيكون له حيز من خلال هذه الدراسة.

- الخطاب الوصفي: يعتمد أكثر على هذا النوع من الخطاب في مجال الاتصال لغرض تصوير مشهد أو شخصية، أو التعبير عن موقف معين أو نقل مشاعر وفق رؤية موضوعية أو ذاتية.

- الخطاب الحجاجي: الحجاج جنس متميز من أنواع الخطاب، يعرض فيه المخاطب دعواه مدعما بالتبريرات بغية إقناع المخاطب أو المتلقي والتأثير في موقفه أو سلوكه أو استمالته نحو المسألة المعروضة عليه، كأن يلجأ أحد المخاطبين إلى دعم رأيه بأدوات إقناع علمية تجعل الطرف الآخر يتجاوب معه ويتقبل حجته.[3]

2. دلالة الخطاب:

للخطاب دلالات تميزت بين دلالة لفظية وأخرى نصية:

أ- الدلالة اللفظية: هي دلالة اللفظ على معناه كدلالة لفظ الاسم (ذَهَبٌ) على ذلك المعدن النفيس، وكذلك لفظ الفعل (ذَهَبَ) على الانتقال من مكان إلى آخر بحسب ما استعمل له لفظ الفعل (ذَهَبَ) في الجملة[4]، أما دلالة اللفظ وفق المعنى فتنقسم إلى:[5]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (أحمد المتوكل:**اللسانيات الوظيفية المقارنة- دراسة في التنميط والتطور**)،ص 76، 77.

[2]:سحر شبيب:**البنية السردية والخطاب السردي في الرواية**،مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،العدد الرابع عشر،2013،ص116.

[3]:دفة بلقاسم:**استراتيجية الخطاب الحجاجي- دراسة تداولية في الإرسالية الإشهارية العربية**،مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،العدد العاشر،جامعة بسكرة،2014،ص497.

[4]:محمد بوادي:**ألفاظ العقائد والعبادات والمعاملات في صحيح البخاري- دراسة دلالية**،مذكرة لنيل شهادة دكتوراه،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة عباس فرحات،سطيف،2011/2010،ص46.

[5]:ينظر:سالم سليمان الخمّاس:**المعجم وعلم الدلالة**،كلية الأداب والعلوم الإنسانية،جامعة الملك عبد العزيز،جدة،1428هـ،ص22.

- دلالة التطابق: يعنى بها تطابق اللفظ للمعنى، كقولنا "حيوان عاقل" دلالة على الإنسان، ذلك لأن هذا الأخير يتميز بالعقل دون بقية المخلوقات.

- دلالة التضمين: وهي دلالة من بين المدلولات العديدة للفظ ، إذ يمكننا من خلالها إدراك ما هو جزئي من أصله الكلي، لأن الكليات تتضمن الجزئيات، فالوجه أو اليد أو الرأس دلالة على الإنسان لأن جميعها تعد عضو من أعضائه تدل عليه.

- دلالة التلازم: نقصد بها دلالة اللفظ الملازم للمعنى، إذ لايمكننا الوصول إلى المعنى الدقيق وفهمه إلا من خلال استدلال اللفظ على غيره، فعلى سبيل المثال؛ الشجاعة تلازم الإنسان القوي، والعجلات تلازم السيارة، أي أن مجرد وقوع اللفظ في أذاننا، ندرك مباشرة المعنى الذي يلازمه و الذي يدل عليه.

ب- الدلالة النصية: هي دلالة الحال والهيئة العامة للشخص أو الشيء على معنى، يقول الجاحظ في تعريفها: "وأما النصية فهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير يد"، ويفهم من قوله هذا أن النصية هي تاوضعية التي تكون عليها الأجسام ويقوم مقام اللفظ والإشارة في أداء المعنى.[1]

3. مفهوم تحليل الخطاب:

ظهر مصطلح تحليل الخطاب كنتيجة للأبحاث التي قام بها الباحث زيلغ هاريس Zollig Harris حيث نشر له مقالا في مجلة Language يحمل نفس العنوان "تحليل الخطاب" والذي قصد منه توسيع الطرق التوزيعية التقليدية لتشمل ما فوق الجمل من وحدات، وتوالت الأبحاث في هذا الموضوع حيث نشرت المجلة الفرنسية Communication العديد من الدراسات لعدد من الباحثين أمثال بارت، ميتز، تودوروف، بريموند، جريماس، وأمبرتو ايكو.

وقد شهد مفهوم تحليل الخطاب -إلى جانب الخطاب- تداخلات واختلافات نتيجة تعدد وتنوع المجالات التي تناولته بالدراسة، مما جعل وضع تعريف شامل موحد له أمرا صعبا، فقد عرف في مجال اللسانيات الاجتماعية بأنه "الاهتمام ببنية التفاعل الاجتماعي[2]

[1]:مرجع سبق ذكره (محمد بوادي:**ألفاظ العقائد والعبادات والمعاملات في صحيح البخاري- دراسة دلالية**)،ص47.

[2]:باتريك شارودو،دومينيك منغنو:**معجم تحليل الخطاب**،تر:عبد القادر المهيري،حمادي صمود،المركز الوطني للترجمة،تونس،2008،ص 44.

المتحققة بوسائل أهمها الحوار."[1]. بينما ارتبط تحليل الخطاب وفقا للسانيات النفسية بقضايا اللغة والإدراك. أما لدى فلاسفة اللغة فهو مفهوم يهتم بتسليط الضوء على العلاقات والدلالات التي تربط أزواجا من الجمل، والعلاقات بين الجمل والواقع، بغية الوصول إلى أحكام يمكن تحديد صدقها من عدمه وفق معايير معينة. وقد ورد مفهوم تحليل الخطاب في كتاب المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب لدومنيك مانغونو على أنه: "دراسة الاستعمال الفعلي للغة من قبل ناطقين حقيقيين في أوضاع حقيقية"[2].

وفق هاريس يعرف فإن تحليل الخطاب هو: "كل خاص متماسك في متتالية من الأشكال اللغوية مرتبة في جمل متعاقبة"[3]، في حين يعرفه جورج مونان George Mounin بأنه: "كل تقنية تبحث عن تأسيس العلاقات أو الصلات التي توجد بين الوحدات اللغوية للخطاب المكتوب أو الشفوي، على مستوى أعلى من الجملة "[4]، وبهذا فتحليل البنية اللغوية للخطاب المنطوق أو المكتوب لا يقف عند حدود الجملة، بل يتعداها إلى إدراك مستوى الحوار والنص، ودراسة اللغة ضمن سياقها.

وعرف ستيوبس Stubbs هو الآخر تحليل الخطاب على أنه: "التحليل اللغوي للخطاب سواء أكان محكيا أو مكتوبا، ويهدف إلى دراسة البنية اللغوية على مستوى يتعدى مستوى الجملة إلى مستويات أكبر مثل الحوار أو النص مهما كان حجمه، ويهتم بدراسة اللغة في سياقها."[5].

وينظر ليفنس Levinson إلى تحليل الخطاب على أنه: "دراسة التركيب اللغوي بالإشارة إلى عوامل غير لغوية كالنص والمتكلم الذي يستخدم اللغة والسياق الذي تستخدم فيه"[6].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (باتريك شارودو،دومينيك منغنو:**معجم تحليل الخطاب**)،ص 44.

[2]: دومينيك مانغونو:**المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**،تر:محمد يحياتن،ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون،2008،الجزائر،ص 09.

[3]:رشيد عزي:**اشكالية المصطلح في المؤلفات العربية**،مذكرة لنيل الدكتوراه،قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص تحليل الخطاب،معهد اللغات والأدب العربي، بويرة،2009/2008،ص 47.

[4]:نفس المرجع،ص 48.

[5]:نعيمة سعدية:**تحليل الخطاب والإجراء العربي:قراءة في القراءة**،مجلة الثر،عدد خاص:أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح،ورقلة،ص 07.

[6]:نفس المرجع،ص 07.

تحليل الخطاب مصطلح جامع ذو استعمالات عديدة، يشتمل على مجالات واسعة من الأنشطة: التداولية، السيمائية، اجتماعية، نفسية، أسلوبية ... إلخ، إنه في استفاضة دائمة: موضوعا، مجالا، منهجا. يسعى إلى تحليل وفك شفرة الخطاب من أجل فهمه على اختلاف أنواعه: (أدبي، شعري، نثري) سياسي، إشهاري، اجتماعي، نفسي، تعليمي، علمي... إلخ. حتى لا نقف عند الخطاب مكتوفي الأيدي وعاجزين لا نملك آليات التحليل، ولا قدرة على القراءة والتأويل، باعتباره خطابا متماسكا اية في التعقيد والتشابك. فيمكن أن نقاربى تحليل الخطابى من عدة زوايا، سيميائية، أو أسلوبية، أو تداولية، أو حجاجية... والذي يفرض علينا اختيار المقاربة المناسبة هو نمط الخطاب والأهداف منه[1].

4. مدارس تحليل الخطاب:

يتحكم في الخطاب مدرستان الأولى المدرسة الانكليزية التي ترى أن الخطاب بمعنى المحادثة أو الحديث، وهنا يجري عليها التحليل، فتكون كل الخطابات خاضعة للبحث والتحليل، بمعنى التحليل يجري على النصوص فصار المفهوم عند الدارسين أن تحليل الخطاب يدل على تحليل النصوص، فكان بحثا لسانيا أكثر منه ثقافيا أو اجتماعيا. وهذا ما أسس له الأمريكي Zellig Harris زيليغ هاريس في أطروحته التوزيعية القائمة على مرتبية التراكيب وتوزيعها في ثنايا النص، أكثر من الجملة، والتدقيق على علاقتها بالقصد، وقد يكون أن تتفق المدرسة الإنكليزية مع المدرسة الأمريكية في طريقة التحليل، والتفكير، وجاءت هذه المدرسة باتجاهين. أهم مادعت إليه هذه المدرسة؛ الأول: غلبة التحليل البنيوي، بعد توزيع وحدات المحادثة على مستويات لذلك يسعى المحلل إلى الكشف عن كيفية انتظام تلك الوحدات. الثاني: التركيز على الجوانب البرغماتية، والتفاعلية، والاجتماعية.[2]

[1]: سعد لخذاري:**الدرس البلاغي بين السيميائيات وتحليل الخطاب**،ط1،منشورات ضفاف،بيروت،2017،ص 146.
[2]:خالد حوير الشمس:**شعارات التغيير الثائر:دراسة في تحليل الخطاب**،مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2020،ص 20.

والمدرسة الأخرى الفرنسية، وهي ثمرة التقاء تيارات منحدرة من تخصصات علمية مختلفة، مثل التاريخ، اللسانيات، الفلسفة، علم الاجتماع، وعلم النفس التحليلي، ورائدها ميشيل فوكوMicheal Faucaut الذي يرى أنّ الخطاب البعد الثقافي المرتكز قبل النص بمعنى الأدلجة الحاكمة، فيكون التحليل لها وللمعطيات الإجتماعية، والثقافية، والنفسية (القبليات)، انطلاقا من التكوين اللساني، وهذا ما تبناه ميشا فوكو، في منهجه الحفري الثقافي، ويتفق معه باختين في منهجه الروائي، القائم على سير الحكاية الشعبية، فاختلف المنهجان هنا في المنظور الفلسفي، لكنهما يتفقان على البيئة البحثية الصالحة للتحليل وهي الخطاب المحكي أو المكتوب، على أساس البعد اللساني النسقي وغير النسقي.[1]

بالرغم من التباين والاختلاف، وأحيانا التوافق في تحديد مفهوم تحليل الخطاب، إلا أن عملية تفكيك الخطاب بجميع أنواعه إلى وحدات جزئية هي أساس بنيته ودلالته من أجل تحديد وظيفة كل وحدة من هذا الخطاب.

5. مقاربات تحليل الخطاب:

لأن الخطاب منظومة لغوية تؤلفها مجموعة جمل تتشكل في سياق معين، تستدعي مقاربة تحليلية تفككها إلى وحدات بسيطة بغية تفسير وفهم الدلالات الضمنية، ومن بين هذه المقاربات التي اهتمت بتحليل الخطاب:

1.5 المقاربة البنيوية:

تعود مفردة البنيوية أو "بنية" للفعل اللاتيني strure، وهي كلمة تحمل معنى "المجموع أو الكل المؤلف من عناصر متماسكة، يتوقف كل منها على ما عداه، ويتحدد من خلال علاقته بما عداه، فهي نظام أو نسق من المعقولية التي تحدد الوحدة المادية للشيء، فالبنية ليست هي صورة الشيء أو هيكله الكلي الذي يربط أجزاءه فحسب، وإنما هي القانون[2] الذي يفسر الشيء ومعقوليته."[3]، كما تعني بالترتيب الداخلي للوحدات التي تكون النظام اللساني[4].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (خالد حوير الشمس:**شعارات التغيير الثائر...**)،ص20، 21.
[2]:أحمد مرشد:**البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله**،ط1،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،2005،ص 19.
[3]:مرجع سبق ذكره (أحمد مرشد:**البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله**)،ص 19.
[4]:مرجع سبق ذكره (نعمان بوقرة:**المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب:دراسة معجمية**)،صص 94، 95.

تزامنت انطلاقة المقاربة البنيوية مع عالم اللسانيات فريدنان دي سوسير من خلال محاضراته التي جمعت من قبل تلميذته في كتاب عنوانه "دروس في اللسانيات العامة"، وعلى الرغم من أن دي سوسير لم يوظف مصطلح البنيوية أو البنية، إلا أنه أسس ومهد من خلال آرائه وأبحاثه الطريق إلى هذه المقاربة المنهجية[1] التي تعتمد مبدأ الكلية المنتظمة، أي أن كل ظاهرة بغض النظر عن طبيعتها، بما في ذلك الخطاب، تشكلها بنية خاصة تتطلب تحليلا موضوعيًا إلى جزيئاتها البسيطة، فهي تهدف إلى ضبط الاختلافات بين هذه الأجزاء وتحديد العلاقات التي تجمعها من خلال عملية تحليل الخطاب إلى أجزائه البنيوية والوظيفة التي تؤديها ضمن الكل، ثم إعادة تشكيله من جديد، إلا أن هذا التحليل ينبغي أن يتم بمعزل عن كل العوامل والمؤثرات الخارجية، فهي تلغي بذلك صاحب الخطاب وإطاره الزمني[2].

لابد من الإشارة إلى أن أهم ما جاء به دي سوسير هو التمييز بين ثنائية اللغة والكلام، فجعل اللغة نظاماً يتضمن علامات تنتجها جماعة معينة تؤدي إلى إنتاج فكرة، أما الكلام فهو الأداء الفردي للمخاطب ينبع عن إرادته الذاتية للتعبير عن فكرته الشخصية، "فاللغة أصوات دالة متعارف عليها في مجتمع معين وإن لم توجد كواقع منطوق لى أي فرد من أفراده، أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها ونقائها المثاليين"[3]، كما قام دي سوسير بتحليل ثنائية الدال والمدلول فجعل من الأول تمثيلا لجزء صوتي، مثل الصوت في الخطاب المسرود أو الحرف في الخطاب المكتوب، أما المدلول فمثله بالجزء الذهني، أي الصورة التي تتكون في الذهن بعد إدراك الدال، وأشار إلى هناك علاقة اعتباطية تربط الجزأين.[4]

---

[1]:محمد عزّام:**تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية- دراسة في نقد انقد**،منشورات إتحاد اكتاب العرب، دمشق،2003،ص14

[2]:زهيرة بنيني:**بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان**،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص الأدب الحديث،باتنة، 2008/2007،ص28، 29.

[3]:نفس المرجع،ص20.

[4]علاء عبد العزيز السيد:**الفيلم بين اللغة والنص**:مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية،المؤسسة العامة للسينما، سوريا،2008،ص 22.

بالإضافة إلى ثنائية التزامن والتعاقب، إذ يرى أن الظاهرة اللغوية يتم دراستها في فترة زمنية معينة دون إتباع مسارها التطوري عبر الزمن، وهذا ما قصده بالتزامن، أما في حال تم دراسة هذه الظاهرة اللغوية عبر تتبع تطورها خلال فترات زمنية مختلفة وما طرأ عليها من تغيرات فذلك هو التعاقب[1].

لقد اقتصرت المقاربة البنيوية في بداية الأمر على مجال اللسانيات، إلى أن قام كلود ليفي ستراوس بتطبيق هذه المقاربة على باقي العلوم، مؤكدا أنها تطبق على جميع أنواع الدراسات بغض النظر عن طبيعة موضوعها أو المجال التي تنتمي إليه، لأن طبيعة الخطاب تجعله يحتوي بنيتين إحداهما واضحة والأخرى ضمنية تتطلب تحليلا لتوضيح العلاقات التي تجمعهما، كما ينبغي دراسة بنية هذا الخطاب في "نسق من العلاقات الباطنية له قوانينه الخاصة المحايدة من حيث هو نسق يتصف بالوحدة الداخلية والانتظام الذاتي على نحو يقضي فيه أي تغير في العلاقات إلى تغير في النسق نفسه، وعلى نحو ينطوي معه المجموع الكلي للعلاقات على دلالة يبدو معها النسق دال على المعنى"[2].

كما ذهب ستراوس إلى أن المقاربة البنيوية " ترفض ثنائية الشكل والمضمون، لأن لهما نفس الطبيعة ويستحقان نفس العناية في التحليل، فالمضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضوعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها، و نتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتر الواقع وإنما هي على العكس من ذلك تتيح الفرصة لإدراكه بجميع ظواهره"[3].

أما مشيل فوكو Micheal Faucaut أحد مؤسسي البنيوية يعتبر أن تحليل الخطاب يرتكز على العلاقات القائمة بين العبارات، ومدى الترابط الموجود بينها، وصولا إلى تحديد نظام الخطاب ككل، فيكون الهدف من تحليل الخطاب إبراز فرادته وإحكام نسيجه الذي يعتمد على علاقات الترابط والنظام الداخلي.[4]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (محمد عزّام:**تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية...**)، ص74.

[2]:أحلام مناصرية:**بنية الخطاب السردي في رواية السمك لا يبالي**،مذكرة لنيل شهادة الماستر،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة منتوري، قسنطينة،2011،ص 13.

[3]:نفس المرجع،ص 30.

[4]:سارة قطاف:**الخطاب السردي في كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية،تخصص الدراسات الدلالية،جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012،ص15.

يتضح من ذلك، أن البنيوية اهتمت في بداياتها باللغة، وقد تمثل ذلك بالبنيوية اللسانية مع رائدها دي سوسير، التي تدعو محللي الخطاب أن يدرسوا علاقات وحداته وبنيته المشكلة له بهدف الوصول إلى نظام يجعل من هذا الخطاب موضوع الدراسة الأدبية، وهذا ما ذهبت إليه البنيوية الأدبية.[1]

وقد اعتمد رولان بارث هذه المقاربة ضمن أبحاثه، إذ تطرق من خلال محاضراته "التحليل البنيوي للسرد"، إلى أن تعدد الخطابات سببه تعدد وتنوع السرد في حد ذاته، كما في الأسطورة، والقصة القصيرة، والرواية، واللوحات التشكيلية والسينما وغيرها من الفنون، فبالنسبة لبارث السرد هو متتالية لامتناهية تفرض الزمان والمكان في المجتمعات البشرية، ما يعني أن لغة الخطاب قد تكون لسانية أو غير لسانية، ومن إنتاج الفاعل البشري ضمن إطار تاريخي (زماني/مكاني)، ما يجعل دراسة الخطابات لا تقتصر على مجال اللسانيات فحسب، وإنما هو أيضا أحد مواضيع دراسة العلوم الإنسانية.[2]

إذا فقد عمل بارث على إخراج دراسة وتحليل الخطاب من دائرة المقاربة البنيوية لدي سوسير الذي تحلل بنى الخطابات بمعزل عن الظروف الخارجية المؤثرة في إنتاجه إلى فضاء تتم فيه المقاربة البنيوية السردية التي تهتم بالنسق الداخلي للخطابات وبنيتها والقواعد التي أسهمت في إنتاجها، إلى جانب بارث نجد أيضا هلمسليف، وجاكبسون، وهاريس، وبلومفيلد، وتودوروف وآخرون.[3]

2.5 المقاربة السيميائية:

تعد هذه المقاربة منهجية تحليلية تشتغل في مقاربة الخطابات، والأنشطة البشرية تفكيكا وتركيبا وتحليلا وتأويلا[4]، فتسعى لاكتشاف العلاقة بين العلامات، وهذا جعل مجال الأدب والفنون الأخرى مثل؛ السينما، أرضية خصبة لها، كما أنها لا تهتم بالخطاب ولا بصاحبه، وإنما تهتم بمضمون والكيفية التي تم بها هذا الخطاب، وبالنسبة لها فالعلامة ترمي إلى دلالات ومعانٍ متعددة. وإذا كان دي سوسير قد أشار من خلال مفاهيم[5]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (زهيرة بنيني:**بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان**)،ص39.

[2]:جيرار جينيت، أمبرطو ايكو،وآخرون:**طرائق تحليل السرد الأدبي**،تر:بن عيسى بوحمالة، أحمد بوحسن وآخرون،ط1،منشورات اتحاد كتاب المغرب،الرباط،1992،ص09

[3]:ينظر:المرجع السابق (زهيرة بنيني:**بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان**)،ص26، 39.

[4]:جميل حمداوي:**الاتجاهات السيميوطيقية:التيارات والمدارس في الثقافة الغربية**، ط2015،1،ص 18.

[5]:محمود ابراقن:**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية:دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم الاعلام والاتصال،كلية الآداب واللغات،جامعة الجزائر،جوان 2001،ص26.

دراساته للمقاربة السيميائية، إلا أن الباحث الأمريكي شارلز سندرس بيرس C.S.Peirce قد أرسى مبادئها وجعل منها مقاربة منطقية، إذ يرى بيرس أنه بالإمكان دراسة أي ظاهرة بغض النظر عن طبيعتها ولغتها إذا عدت علامة لسانية أو غير لسانية ويحددها في ثلاث، العلامة الأيقونية، وعلامة الإشارة، وعلامة الرمز[1]:

- العلامة الأيقونية: وتعني كل دليل لغوي أو غير لغوي، تهيمن فيه الخصائص التصويرية، والعلاقة بين الدال والمدلول علاقة تشابه وتماثل، مثل الخرائط والصور الفوتوغرافية..[2].

- علامة الإشارة: وتدل على أي شيء يتعين بموضوع من جهة، و بفكرة معينة في الذهن من جهة أخرى، كالدخان والنار، ولابد للإشارة من مادة أو مرجع كما لابد من مؤول لها[3].

- علامة الرمز: وهي إشارة تعود إلى الشيء الذي يدل عليه بفعل قانون يتكون عادة من تداعي عالم الأفكار، ويتحدد ترجمة الرمز بالرجوع إلى هذا الشيء[4].

وتتكون العلامة عند بيرس من:

- الماثول Le représentamen: ترسل لشخص معين عن شيء ما ، فتجعل عقله يدرك العلامة المماثلة لها.[5]

- المؤول L'interprétant: يعد الوسيط الأساسي الذي من خلاله يمكن للماثول الدلالة على موضوعه.[6]

- الموضوع L'objet: هو المعرفة التي تفترضها العلامة لكي تأتي بمعلومات إضافية تخص هذا الموضوع.[7]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (محمود ابراقن:**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية...**)،ص26.

[2]:نعمان بوقرة:**المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب:دراسة معجمية**،ط1،جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع،عمان، 2009،ص 93.

[3]:نفس المرجع،ص 86.

[4]:نفس المرجع،ص 116.

[5]:مالفي عبد القادر:**تفاعل الصورة مع النص:دراسة فينومونولوجية لـ "مسلسل الحريق"**،ط1،منشورات مخبر الاتصال الجماهيري وسيميولوجيا الأنظمة البصرية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر،الجزائر،2015،ص 127.

[6]:نفس المرجع،ص127.

[7]:نفس المرجع،ص 127.

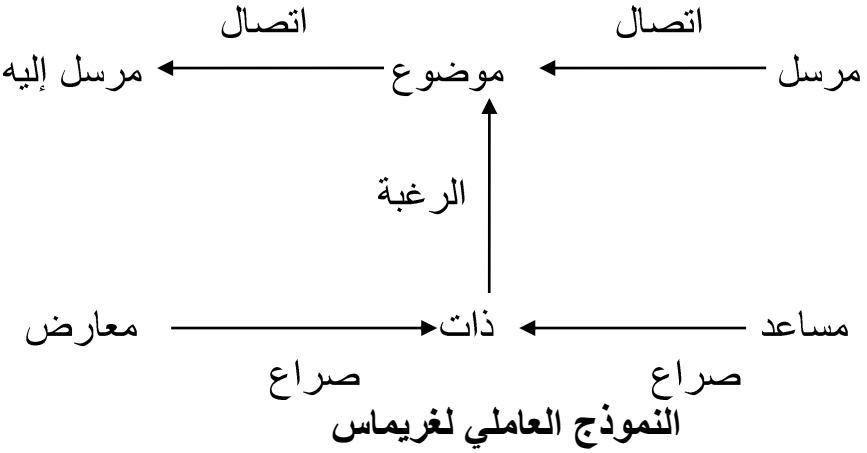
كما اهتم السيميائي جوليان ألجيرداس غريماس J.A.Greimas هو الآخر بالتحليل السردي للخطابات، فيرى أن البحث عن الدلالة ينبغي أن يتم على مستوى البنية العميقة، أي القواعد التي أوجدت التتابع بين الكلمات، وهي التي تمثل في ذهن المرسل المتلقي المثالي لهذا الخطاب، وليس على مستوى البنية السطحية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التي تصدر عن المرسل[1]، ولأجل ذلك ينبغي تجاوز المعطى الدلالي الآني مع افتراض وجود معطى ممكن أن تتجلى فيه العوالم الدلالية التي تتمظهر في بنى دلالية، وعلى أساس وجود هذه العوالم يتم تنظيم البنيات الدلالية والكشف عن آلياتها[2]. ومن أجل مقاربته السيميائية السردية للخطابات قام غريماس بوضع نموذجين بارزين هما؛ النموذج العاملي، وقد طبقه في تحليل البنية السطحية، ونموذج المربع السيميائي الخاص بتحليل البنية العميقة.

- النموذج العاملي[3]: نموذج يعمل على تقليص الوظائف الموجودة في الخطاب، والتشخيص غير التزامني للأفعال، ذلك أن السرد يقوم على التراوح بين الاستقرار والحركة والثبات والتحول في آن واحد، ويتألف هذا النموذج من ثلاث ثنائيات ترتبط فيما بينها بثلاث علاقات، يمكن تمثيلها كالآتي:

ذات/موضوع = علاقة الرغبة.

مرسل/مرسل إليه = علاقة إتصال.

مساعد/معارض = علاقة صراع.



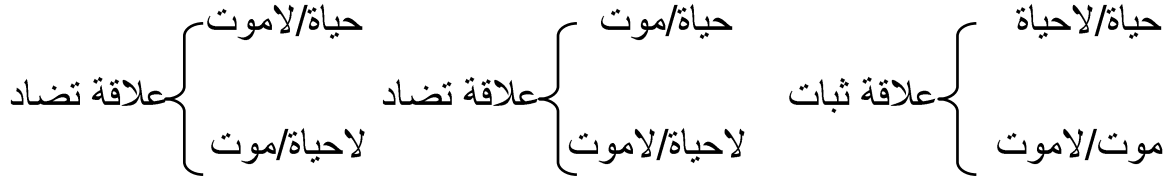
النموذج العاملي لغريماس

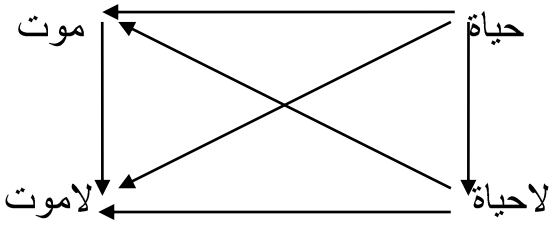
[1]:مرجع سبق ذكره (نعمان بوقرة:**المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب:دراسة معجمية**)،ص 95.

[2]:بوضياف أحمد أمين:**إستراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي "مدينة الرياح" لموسى ولد بنو نموذجا**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص الأدب المغاربي الحديث،جامعة بن يوسف بن خدة،الجزائر،2007/2006،ص 35.

[3]:مرجع سبق ذكره (بوضياف أحمد أمين:**إستراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي...**)،ص 40.

- نموذج المربع السيميائي: نموذج يهتم بتحديد علاقات التناقض، الإثبات والتضاد، فالأولى تتحدد من خلال طرفي التعارض في الخطاب، والثانية تنشأ بين الطرفين المتناقضين المنفيين، أما العلاقة الثالثة تكون بين الطرفين الأوليين.[1]





نموذج المربع السيميائي لغريماس

ليس حقل الآداب المستفيد الوحيد من المقاربة السيميائية، فالسينما هي الأخرى لجأت إلى السيميائية من أجل تحليل موادها، فكان لكريستيان ميتز الفضل في استخدام المقاربة السيميائية السينمائية التي اهتمت منذ بداياتها بدراسة الصورة كونها مجموعة علامات ورموز، الأمر الذي مهد الطريق لظهور التحليل السيميائي للفيلم. ومن الباحثين الذين أسهموا في تبلور مناهج ومقاربات تحليل الصورة؛ رولان بارث من خلال نشر موضوع عنوانه "بلاغة الصورة" سنة 1964 لتبرز النظرية غير اللسانية، فكان من السباقين لدراسة الصورة دراسة لسانية وسيميائية، إذ ربط هذه الأخيرة بوظيفتها التصويرية والتمثيلية للواقع، لتأتي بعدها دراسات وأبحاث كريستيان ميتز المبنية على تشابه ثنائية الصورة والتماثل الأيقوني[2].

[1]:مرجع سبق ذكره (جميل حمداوي:**الاتجاهات السيميوطيقية:التيارات والمدارس في الثقافة الغربية**)،ص102.
[2]:نفس المرجع،ص295.

وعليه، فقد مرت الصورة السينمائية بمجموعة مقاربات بداية بالمقاربة اللسانية على يد فردينان دي سوسير، جورج مونان ولوي هلمسليف، بيرس، برنار توماس، مرورا بالمقاربة النصية على يد أمبرتو إيكو ثم المقاربة البلاغية على يد رولان بارث، تليها المقاربة التداولية بزعامة روجر أودان، أما المقاربة السيميائية تأسست على يد كريستيان ميتز إلى جانب مقاربات أخرى منها نفسية وفلسفية وأنثروبولوجية. وكانت دراسة الصورة السينمائية حسب القراءة السيميائية للصورة لكريستيان ميتز تقوم على تفكيك مكوناتها البنيوية من ألوان، وأشكال ورموز، وبالتالي سيكون بوسعنا التمييز بين صورة وأخرى، إذا ما كان هناك تشابه أو اختلاف، وهكذا تتبين لنا الدلالة من خلال المعنى عبر الاختلاف والتضاد. وتنفرد الصورة السينمائية بمجموعة وظائف منها الوظيفة التصويرية، والتمثيلية، والأيقونية، والتفسيرية، والتأويلية، والتأثيرية، والأيديولوجية، والنفسية، والاجتماعية، ووظيفة التوجيه ومجموعة وظائف أخرى، ولا يمكن فهم الصورة السينمائية إلا ضمن نسق معين يمكننا من تفكيكها وترتيبها في سياق بصري.[1]

3.5 المقاربة التفكيكية:

يدل مصطلح تفكيك على طريقة تحليلية تتيح الكشف عن منظومة الاصطلاحات الأيديولوجية والبلاغية التي تدعمها عن طريق تفكيك عمل ما إلى العناصر التي تكونه، ومن رواد هذه المقاربة النقدية الأدبية جاك دريدا J.Derrida الذي يعد أكبر المساهمين في وضع أسس المنهجية التفكيكية، ومن بين ما تبناه الباحث هو تخطي الدلالات الصوتية التي نادت بها كل من المقاربة البنيوية والمقاربة السيميائية إلى دلالات كتابية، أي الانتقال من الخطاب اللساني إلى الخطاب الكتابي من أجل الاقتراب إلى فهم الخطاب المحدد بطبيعته السردية، "فكل خطاب هو آلة تتكون من رؤوس عديدة من أجل قراءة خطابات أخرى"[2].

[1]:ينظر:مرجع سبق ذكره (جميل حمداوي:**الاتجاهات السيميوطيقية:التيارات والمدارس في الثقافة الغربية**)، ص298، 300، 301.
[2]:أنور المترجي:**جاك دريدا:فيلسوف نظرية الكتابة والتفكيك**،ثقافات،صيف 2002،ص 166.

ويختلف مصطلح التفكيك عند دريدا عن مفهوم الهدم والتحطيم الذي أشير إليه من قبل الاتجاهات المعارضة لهذه المقاربة، فالمصطلح يشير إلى "سؤال عن التأسيس، سؤال حول العلاقة بين التأسيس وما هو مؤسس، هو سؤال حول انغلاق البنية، فالمعمار هو فن النسق"[1]، وبهذا يدعو دريدا إلى فتح آفاق أوسع من أجل دراسة معمقة للخطابات بجميع أنواعها، والمنظور الذي اعتمد الدال اللساني يقصي الخطابات غير اللغوية، ويرى دريدا أن الوصول إلى الإدراك والفهم النهائي للخطاب غير ممكن بتمركز المعنى الذي يمنع التعدد والاختلاف في المعاني.

كما تهدف المقاربة التفكيكية إلى تسليط الضوء على الاختلاف المبدئي بين التراث والوقع الذي تمارس فيه الخطابات بمختلف الحقول المعرفية، وهي تعمل على "اكتشاف الأجزاء المهمشة والمخفية والمطموسة في خطاب ما، وفرز هذه الأجزاء المخفية بعد تفكيكها، لمعرفة كيف تمارس دورها ضمن البنية العامة للفكر، ومن ثم معرفة مواطن الضعف والقوة، عندئذ نتوصل إلى إمكانية أكبر وفعالية أكثر في نقد شروط إنتاج ثقافية معينة والوظائف التي تملؤها هذه الثقافة وتقوم بها."[2]، ومن أهم المفاهيم النقدية التي ركزت عليها هذه المقاربة نجد الإختلاف، والتمركز والأثر.

- الإختلاف:إن الإعلاء من شأن التعدد والاختلاف في المعاني يمنح الخطابات قوة خاصة لأنه يحررها من الاقتران بغرض معين، فتصبح اللغة مدارا لآفاق ذات دلالات كثيرة ويطلع القارئ على رغبة اللغة ويبدأ البحث عما يغيب فيها.[3]

- التمركز: انتهى دريدا إلى أن التمركز يرجع إلى التمركز حول الصوت أو الكلام، فالتمركز المنطقي هو في حقيقة الأمر تمركز صوتي ويرجع جذر هذا الاهتمام إلى أفلاطون.[4]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (أنور المترجي:**جاك دريدا:فيلسوف نظرية الكتابة والتفكيك)** ،ص 231.
[2]:جاك دريدا:**الانفعالات**،تر:عزيز توما،دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2005،ص 54.
[3]:أحمد عبد الحليم عطية:**جاك دريدا والتفكيك**،ط1،دار الفرابي،بيروت،2010،ص114.
[4]:نفس المرجع،ص113.

- الأثر: هو التشكيل الناتج من الكتابة، وذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة،وتبرز القيمة الشاعرية للنص ويقوم بتصدر الظاهرة اللغوية، فيتحول إلى الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى، ويقبدم دريدا الأثر كبديل لإشارة سوسور.[1]

في الختام نقول بأنه لا يمكن الجزم بوجود علاقة انفصال أو انقطاع بين المقاربات المتناولة لتداخلها فيما بينها، لكن يمكن أن نشير إلى أن كل مقاربة سبقت في الظهور، كان لها الإسهام في بروز المقاربة التي تليها، سواء كانت المقاربة مؤيدة للتي سبقتها أو معارضة، أو أسهمت في بلورة المفاهيم، ليصبح الباحث أمام خيارات عديدة لمنهج دراساته التحليلية سواء تعلق بمجال الأدب أو بالسينما أو بمجالات أخرى.

II.الخطاب الروائي: المفاهيم والأسس

1. مفهوم الخطاب الروائي:

الخطاب الروائي هو صنف أدبي متنوع الأسلوب والوظائف، ما يجعله نظام ذات علاقات دلالية مركبة ومتعددة المعاني، كما أنّ لغته هي ذاتها لغة الواقع يوظفها صاحب الخطاب للتعبير عن آرائه ومواقفه، ما يؤدي إلى إنتاج دلالات إجتماعية، نعم إنه الخطاب الروائي، خطاب يتطلب فهمه إدراك المعاني الضمنية المشكلة له، وتحديد نظم العلاقات داخل بنيانه، وما يميز الخطاب الروائي عن باقي الخطابات الأخرى هو شكله الخاص المتمثل في البداية، الموضوع والخاتمة، إلى جانب خاصية تنظيمه للأحداث بكيفية فنية عن طريق حبك العقدة.

أما عن مفهوم الخطاب الروائي فهناك تعريف يقدمه على أنه: "شكل يتألف من مجموعة من التقريرات السردية التي تقدم الرواية بشكل أدق تتحكم في تقديم تتابع المواقف والوقائعووجهة النظر التي تحكم هذا التقديم، وإيقاع السرد ونوع التعليق...إلخ"[2]، كما يعرف أيضا على أنه: "الخطاب المستعمل لوصف الأعمال والأحداث في تنظيم متتال خاص، أي أنه الخطاب الذي تقدم فيه الأحداث الحقيقية أو[3]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (أحمد عبد الحليم عطية:**جاك دريدا والتفكيك**)،ص108، 109.

[2]:وئام رشيد عبد الحميد ديب:**تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994- 2006**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية،تخصص الأدب والنقد،الجامعة الإسلامية،غزة،2010،ص05.

[3]:يحي بعيطيش:**خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة**،مجلة كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر،بسكرة،العدد الثامن، جانفي 2011،ص08.

الخيالية عن طريق التعبير، وعلى وجه الخصوص التعبير الكتابي، ويتميز الخطاب الروائي بالتسلسل الزمني للأحداث."[1].

يعمل الخطاب الروائي على تمثيل الواقع الاجتماعي من خلال اللغة التي تعد نسق دلالي يتفق عليه مجموعة أشخاص في حيز ثقافي محدد، فتارة يترجم تضارب آراء ومواقف شخصيات هذا المجتمع، وتارة أخرى ينقل توافق أفكارهم وأهوائهم.

وموضوع تحليل الخطاب الروائي ليس تحليل الرواية بل الخطاب، وليس الخطاب غير الطريقة التي تقدم بها المادة الحكائية في الرواية، وقد تكون المادة الحكائية واحدة لكن ما يتغير هو الخطاب في محاولة كتابتها ونظمها، لو أعطينا لمجموعة من الكتاب الروائيين مادة قابلة لأن تحكى وحددنا لها سلفا شخصياتها وأحداثها المركزية وزمانها وفضائها لوجدناهم يقدمون لنا خطابات تختلف باختلاف اتجاهاتهم ومواقفهم و إن كانت القصة التي يعالجون واحدة.[2]

2. المعايير السيميائية لتقسيم الخطاب الروائي:

تتطلب الدراسة التحليلية للخطاب الروائي تجزئته إلى وحدات صغرى بهدف الإلمام بدلالاته الكلية، وتعد عملية التجزئة خطوة منهجية تسبق خطوة التحليل، وتعمل على تسهيل استوعاب مضمونه انطلاقا من إزالة الغموض عنه، فعملية التجزئة هذه "ضرورية لفهم الخطابات وتفسيرها، بغية إزالة غموضها وتطويق دلالاتها المتلبسة، وبناء معانيها الجزئية والكلية، والتأكد من تحالف الأجزاء وترابطها عضويا وموضوعيا، لمعرفة تجليات الاستدلال و الحجاج والإتساق والإنسجام، وبالتالي فالتجزئة عملية أولية وخطوة إجرائية هامة عند البنيويين والسيميائيين أثناء مواجهة الخطابات، وتشريحها تفكيكا وتركيبا، معنى وتأويلا."[3].

[1]:مرجع سبق ذكره (يحي بعيطيش:**خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة**)،ص08.
[2]:سعيد يقطين:**تحليل الخطاب الروائي**،ط3،المركز الثقافي العربي، بيروت،1997،ص07.
[3]:جميل حمداوي:**مستجدات النقد الروائي**،ط1، 2011،ص 285.

إنّ العديد من المعايير السيميائية يلجأ إليها الباحث أثناء دراسته لتجزئة اخطاب الروائي، بغية تسهيل عملية تحليله والبحث فيه، نذكر منها:

أ- معيار الدلالة: من المعايير المعتمدة بكثرة في تقسيم الخطابات الروائية، حيث يتم من خلاله تحديد الأفكار الرئيسية والثانوية وتفسيرها وتوضيح دلالاتها،" هو المعيار الدلالي الذي يهتم بتقسيم المعطى إلى وحدات معنوية دلالية وصور معجمية، ويتم ذلك بشكل من الأشكال عن طريق تحديد الأفكار العامة والأساسية والثانوية والفرعية، وانطلاقا من المسح الإستقرائي الذي يشمل الخطاب من البداية حتى النهاية مرورا بمحطة العقدة والبؤرة والوسط، بالتركيز على تحليل أفكار الخطاب ومناقشتها واستعراض بنياتها الدلالية في شكل حقول دلالية جامعة."[1].

ب- معيار الرؤية الروائية: بواسطتها يتم عرض شخصيات ووقائع الخطاب الروائي بثلاث صفات أولاها رؤية من الخلف حيث تقوم بإبراز الشخصية من الداخل و الخارج، وتعمد استخدام ضمير الغائب، تظهر هذه الرؤية جليا في الرواية الكلاسيكية الواقعية أو الرومانسية، وثانيها رؤية بالمصاحبة حيث يشترك الراوي والشخصية في مسار الأحداث، لذا يطغى فيها ضمير المتكلم، وتعتمد أكثر في رواية المنولوج، أما الرؤية الثالثة تكون من الخارج، لذا نجد ضمير الغائب أو المخاطب أي أن الراوي يأخذ موقع الشاهد الأمر الذي جعلها تعتمد أكثر في الرواية الجديدة.[2]

ت- المعيار العاملي(الشخصية): يتجسد في تعيين الشخصيات الرئيسة والثانوية التي على أساسها يمكن تجزئة الخطابات السردية عموما والروائية خصوصا، لأن وجود الشخصية ضمن مسار وقائع الرواية أو غيابها يساعد في تحديد أجزاء الخطاب الروائي بدقة، وتكمن استقلالية المتتالية الخطابية في أهمية الشخصية التي تحويها.[3]

ث- معيار الزمكان: من المعايير التي يلجأ إليها السيميائيون من أجل تقسيم خطاباتهم الروائية انطلاقا من أمكنة وأزمنة مختلفة بغية تسهيل قراءة و فهم الرواية فهما صحيحا، والتمكن من تفسير دلالاته الواضحة والغامضة ، كأن يتم مثلا تقسيم الخطاب الروائي[4]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (جميل حمداوي:**مستجدات النقد الروائي**)،ص 269.
[2]:نفس المرجع،ص278.
[3]:نفس المرجع، ص268.
[4]:نفس المرجع ص267.

على أساس المكان الداخلي(منزل)، والمكان الخارجي(الشارع)، أو على أساس الزمان الماضي(البارحة، في الصباح، قبل ساعة...)، والزمان الحاضر(الآن، اللحظة...).[1]

3. مستويات تحليل الخطاب الروائي:

يركز الدارس السيميائي في تحليل خطابه الروائي على دراسة المستوى السطحي والمستوى العميق.

أ- المستوى السطحي: عبارة عن بنية واضحة نتيجة تسلسل الكلمات المؤلفة من قبل الروائي، تشمل المضمون الروائي والمكون الخطابي.[2]

- المضمون الروائي: لأن الإختلاف عامل أساسي في إنتاج المعنى ضمن الخطاب الروائي، تسعى الدراسات السيميائية إلى تحديد بنية الإختلاف القائمة بين العناصرالروائية، داخل المكون الروائي الذي يقوم على "تعاقب حالات وتحولات داخل سياق خطابي ما، تكون مسؤولة عن إنتاج المعنى، ومن هنا فالتحليل الروائي هو الذي يهتم برصد تلك الحالات داخل الخطاب الروائي."[3].

- المكون الخطابي: يعمل على تحديد أنظمة الصور التي "تحتوي عموما على مضمون ثابت يحلل إلى عناصره الأولية ...، وتعد الصورة وحدة من المضمون ثابتة ومحددة بواسطة نواتها الدائمة حيث تتحقق الإفتراضات بشكل متنوع حسب السياقات"[4]، أما التحليل المعجمي فيعمل على تحديد الكلمات الأساسية في توضيح المعنى الإجمالي للخطاب.

ب- المستوى العميق: يمثل الإدراك العقلي الناتج عن تتابع كلمات الخطاب الروائي وتسلسلها، لذا ينبغي دراسة شبكة العلاقات المسؤولة عن ترتيب المفردات والمعاني داخل هذا الخطاب[5]، بالإضافة إلى إهتمامه بالنظام النسقي الذي يسهل عملية الإنتقال بين قيم الخطاب الروائي من خلال نسق الأجزاء الصغرى.

---

[1]: مرجع سبق ذكره (جميل حمداوي:**مستجدات النقد الروائي**)،ص267.

[2]:جميل حمداوي:**الاتجاهات السيميوطيقية:التيارات والمدارس في الثقافة الغربية**، ص81.

[3]:نفس المرجع،ص 81.

[4]:نفس المرجع،ص 94.

[5]:نعمان بوقرة:**المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب:دراسة معجمية**،ط1،جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع،عمان، 2009،ص95.

III.آليات الخطاب الروائي

1. لغة الخطاب الروائي:

1.1 مفهوم اللغة:

في التعريف الإشتقاقي للغة حسب المعجم الغربي فهي مشتقة من الكلمة اللاتينية lingua والتي تعني مجموعة من الأصوات المفيدة.

يعرفها أندري لالاند في المعجم التقني والنقدي للفلسفة بأنها: "وظيفة التعبير اللفظي عن الفكر الداخلي والخارجي، وبهذا المعنى تتعارض اللغة مع الكلام، حيث يقصد به (الكلام) اللغة الخارجية، فاللغة نوع والكلام الخارجي جنسه، والكلام يدل على الفعل الفردي الذي تمارس وظيفة اللغة بواسطته... وبالمعنى الأوسع كل نظام علامات يمكن استعماله وسيلة إتصال"، وبذلك يكون لالاند من خلال تعريفه للغة قد فرق بين اللغة الكلام فاعتبر الكلام يقع ضمن دائرة اللغة.

يرى جان بياجي أن اللغة مؤسسة إجتماعية تحكمها قوانين خفية مفروضة على الأفراد، تتناولها الأجيال بضرب من الحتمية التاريخية[1]. أما بياجي جيرو فيرى أن اللغة: "نظام من الإشارات وهي تخدمنا في إيصال الأفكار واستدعاء صور مفاهيم الأشياء التي تكونت في أذهاننا إلى ذهن الآخرين"[2].

أما في المعجم العربي فكلمة لغة مشتقة من كلمة لغو و"ابن جنى" يزنها على وزن فعله من لغوت إذا تكلمت، وتجمع على: لغى ولغات ولغون[3]، ويقدم التعريف التالي: "حد اللغة الأصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم"[4]

وجاء في القرآن الكريم قول الله تعالى: "وإذا مروا باللغو مروا كراما"، أي مروا بالباطل، ويقول رسول الله عليه الصلاة والسلام: " من قال في الجمعة صه، فقد لغا أي تكلم"[5].

---

[1]:عبد الجليل منقور:**علم الدلالة:أصوله ومباحثه في التراث العربي**،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001،ص 52، 53.
[2]:نفس المرجع، ص 53.
[3]:إبراهيم أحمد:**أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**،ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر،2008،ص 20، 22.
[4]:محمد محمد داود:**العربية وعلم اللغة الحديث**،دار غريب،مصر،2001،ص 45.
[5]:المرجع السابق (إبراهيم أحمد:**أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**)،ص 22.

يحددها أنيس فريحة بقوله: "الواقع أن اللغة أكثر من مجموعة أصوات وأكثر من أن تكون أداة للفكر أو تعبيرا عن عاطفة، اللغة جزء من كياننا البسيكولوجي الروحي، وهي عملية فيزيائة إجتماعية بسيكولوجية على غاية من التعقيد."[1].

2.1 أشكال اللغة الروائية: يقترح عبدالملك مرتاض "في نظرية الرواية" ثلاثة أشكال للغة وهي:[2]

- لغة النسج السردي: يعتمد الروائي هذا الشكل من اللغة لتقديم شخصياته الروائية ووصف المحيط الذي تدور فيه الأحداث.
- لغة المناجاة: ظهر هذا الشكل من اللغة أول مرة في رواية "إليس" لجيمس جويس، بعدها اكتسبت شهرة عالمية نتيجة التجارب العديدة التي اعتمدته شكلا من أشكال لغتها الروائية، ويوظف ليعكس مستوى الشخصية من خلال حديثها الداخلي لذاتها.
- اللغة الحوارية: يقع هذا الشكل من اللغة في المنطقة الوسطى بين الشكلين السابقين، ومن أجل أن يحافظ الروائي على الإنسجام اللغوي بين الأشكال الثلاثة ينبغي أن لايبتعد كثيرا من لغة النسج.

3.1 وظائف اللغة الروائية: يميز رومان جاكسون في الحديث اللساني ست (6) وظائف للغة هي:[3]

- الوظيفة المرجعية Referentielle: تعني إشارة اللغة إلى محتوى معين لإيصاله إلى أذهان الآخرين وتبادل الرأي معهم.
- الوظيفة التعبيرية أو الإنفعالية Emotive: وهي التي تشير فيها اللغة إلى موقف المرسل من مختلف القضايا التي يتحدث عنها.
- الوظيفة الإنشائية Conative: تظهر في اللغة التي يتوجه بها إلى المخاطب قصد لفت إنتباهه إلى أمر أو طلب منه القيام بعمل معين.
- الوظيفة الورألسنية Metalinguistique: وظيفة تعكس شعور المعبر بنظام التواصل وتتمحور حول اللغة نفسها.

---

[1]:مرجع سبق ذكره (عبد الجليل منقور:**علم الدلالة:أصوله ومباحثه في التراث العربي**)،ص 53.

[2]:ينظر:عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،كويت،1998،ص116، ص117، 119.

[3]:المرجع السابق (عبد الجليل منقور:**علم الدلالة:أصوله ومباحثه في التراث العربي**)،ص 56.

- وظيفة الإتصال Phtique: تقوم على تعابير تتيح للمرسل إقامة الإتصال أو قطعه.
- الوظيفة الشعرية Poetique: وهي تتمحور حول اللغة باعتبارها تحمل ظلالا من المعاني والقيم الدلالية.

وهذه الوظائف الست هي التي تتمحور في إطارها العملية الإبلاغية التي تتخذ اللغة كخطاب يؤدي الدلالات المقصودة في الأحوال العادية، وهي تشير إلى مدى العمق العلمي التحليلي الذي سارت عليه الدراسات اللغوية الحديثة، من أجل إبراز القيم الجوهرية في اللغة باعتبارها أهم نظام للتواصل[1].

2. الشخصية الروائية:

1.2 مفهوم الشخصية الروائية: تشير الشخصية الروائية في أبسط تعريفاتها إلى ذلك الكائن الورقي الذي ينتجه الروائي كعنصر فعال وآلية لتحريك أحداث قصة الرواية، لذا ينبغي على الكاتب أن يقوم باختيارطبيعة شخصيات عمله الروائي بشكل دقيق ومدروس.

قدم غريماس وفق النموذج العاملي مفهوما للشخصية يتميز فيه المستوى العاملي والمستوى التمثيلي (نسبة إلى الممثل)، ففي المستوى الأول تتخذ الشخصية مفهوما شموليا مجردا يهتم بالأدوار ولا يهتم بالذوات المنجزةلها، أما في المستوى الثاني تتخذ فيه الشخصية صورة فرد يقدم دور ما في الرواية، فهو شخص فاعل يشارك مع غيره في تحديد دور عاملي واحد أو عدة أدوار[2].

وقد جاء تعريف الشخصية في المصطلح السردي لجيرالد برنس على أنها: "كائن موهوب بصفات بشرية وملتزم بأحداث بشرية، ممثل متسم بصفات بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقل أهمية وفقا لأهمية النص الروائي، فعالة حين تخضع للتغيير ومستقرة حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها، أو مضطربة وسطحية أي بسيطة لها بعد واحد فحسب وسمات قليلة، ويمكن التنبؤ بسلوكها، أو عميقة معقدة لها أبعاد عديدة قادرة على القيام بسلوك مفاجئ، ويمكن تصنيفها وفقا لأفعالها وأقوالها[3]

---

[1]:مرجع سبق ذكره (عبد الجليل منقور:**علم الدلالة:أصوله ومباحثه في التراث العربي**)،ص 56.
[2]:حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**،ط1،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،1991،ص52
[3]:برنس جيرالد:**المصطلح السردي**،تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003،ص 42.

ومشاعرها ومظهرها... إلخ، ووفقا لتطابقها مع أدوار معيارية (الشاطر والشقي، وقليل الحيلة، والأنثى القاتلة، والزوج المخدوع[1].

ويفرق ميشيل زرافا بين الشخصية Personnge والشخص Personne بتعريف الأولى أي الشخصية على أنها وجهة نظر عن الإنسان يحملها الكاتب مدلولات معينة واضعا إياها في مرحلة زمنية تستوعب كيفية تطوّرها، أما الشخص فهو الشخص الذي يمتلك حدودا ندركها بحواسنا ويترسخ شكله في إدراكنا في الواقع[2].

2.2 أنماط الشخصية الروائية: عادة ما تصنف الشخصيات وفق الدور إلى ثنائية (رئسية- ثانوية)، أما وفق الظهور إلى ثنائية (مدورة- مسطحة):

- الشخصية الرئيسة (المحورية): هي الشخصية الحاضرة بقوة في العمل الروائي، فهي تشكل محور الرواية وعمودها الفقري، ويشترط أن تحرك العمل الأدبي لا أن تكون بطل العمل الروائي فحسب[3].
- الشخصية الثانوية (المساعدة): هي شخصية الند أو البطل الضد الذي ينافس الشخصية الرئيسية، ويكون أداة لكشف جوانبها وثمة تفاعل حيوي بينهما.[4]
- الشخصية المدورة (النامية): هي شخصية مركبة ومعقدة ومتغيرة، لا تستقر على حال، ولا يستطيع المتلقي أن يعرف مسبقا ماذا سيؤول إليه أمرها، لأنها متغيرة الأحوال ومتبدلة الأطوار، فهي في كل موقف على شأن، إنها الشخصية المغامرة الشجاعة المعقدة بكل الدلالات التي يوحي بها لفظ العقدة، والتي تكره وتحب، تصعد وتهبط، وتفعل الخير كما تفعل الشر، تؤثر في سواها تأثيرا واسعا[5].
- الشخصية المسطحة: فهي على عكس الشخصية المدورة النامية، هي شخصية ثابتة بسيطة ذات موقف واضح منذ بداية أحداث العمل الروائي إلى نهايتها، تظهر بنفس الموقف وعواطفها وأفكارها تكاد لا تتغير.

---

[1]:مرجع سبق ذكره (برنس جيرالد:**المصطلح السردي**)،ص 42.

[2]:سحر شبيب:**البنية السردية والخطاب السردي في الرواية**،مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،العدد الرابع عشر،صيف 2013،ص106.

[3]:فتيحة سعيدة:**التجريب في الرواية العربية- رواية "حلم وردي فاتح اللون" لميسلون هادي أنموذجا**،مذكرة لنيل شهادة ماستر،تخصص أدب عربي حديث معاصر،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة محمد بوضياف،مسيلة،2018/2017،ص 17.

[4]:وئام رشيد عبد الحميد ديب:**تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994- 2006**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية،تخصص الأدب والنقد،الجامعة الإسلامية،غزة،2010،ص141.

[5]:عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**،المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب،كويت،1998،ص 89.

كما قدم فيليب هامون ثلاثة أنماط للشخصة الروائية تمثلت في:

- الشخصيات المرجعية: وفق هامون هي شخصيات تحيل على دلالة ثابتة حددتها ثقافة معينة تتميز إلى شخصيات؛ تاريخية، إجتماعية، أسطورية، مجازية.
- الشخصية الواصلة: تتحدد في شخصية الكاتب أو القارئ أو من يدل على حضورهما في الخطاب الروائي، مثلا شخصيات تتحدث بلسان الكاتب، أو من خلال السارد.
- الشخصيات التكرارية: يقول هامون عن هذا النمط بأنه يمثل شخصية "مرجعية النسق الخاص للعمل، وحدها كافية لتحديد هويتها، فهذه الشخصيات تقوم داخل الملفوظ بنسج شبكة من استدعاء والتذكير بأجزاء ملفوظية وذات أحجام متفاوتة كجزء من الجملة، كلمة، فقرة، ووظيفتها وظيفة تنظيمية وترابطية بالأساس، إنها بالأساس علامات تشحن ذاكرة القارئ[1]. تتحدد الشخصية من خلال ثلاثة أبعاد أساسية وهي: البعد الفيزيولوجي للشخصية كالقامة والطول مثلا، والبعد الاجتماعي أي وضعية الشخصية الاجتماعية غنية، فقيرة، مثقفة، عاملة، متشردة وما إلى ذلك، بينما البعد الثالث هو البعد النفسي يتعلق بمشاعر وأحاسيس وأفكار الشخصية الداخلية.

3.2 صيغ تقديم الشخصية في الرواية:

1.3.2 التقديم الذاتي: إن الشخصية الروائية وفق هذا المنظور من صيغ التقديم، تقدم ذاتها بذاتها مستغنية عن كل الوسائط التي يمكن أن يستند إليها وظيفة نقل الوقائع المتعلقة بها إلى المتلقي، حيث تعبر عن ذاتها وتحدد أفكارها وطموحاتها، وبذلك تبلور موقعها الخاص بها في منظومة الحكي، دون تدخل أي صوت آخر، ويتمظهر التقديم الذاتي من خلال الاعترافات والرسائل[2].

2.3.2 التقديم الخارجي: يقوم عل تقديم شخصيات العمل الروائي عن طريق شخصيات أخرى، والتي تشارك في بناء الأحداث أو عن طريق الراوي الذي يعرف أهم الأحداث الدقيقة مع قرب من الشخصيات[3]، ويتم من خلال هذه الصيغة تقديم الشخصية بوصفها داخليا (نفسيا) وخارجيا (فيزيولوجيا) مع تحديد أفعالها.

---

[1]:جميل حمداوي:**مستجدات النقد الروائي**،ط1،2011،ص 226.

[2]:مرشد أحمد:**البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله**،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2005، ص 45.

[3]:زهيرة بنيني:**بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان**،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص الأدب الحديث،باتنة، 2008/2007،ص 93.

3. الزمن الروائي:

1.3 مفهوم الزمن الروائي:

ما الزمن؟ في قاموس المحيط الزمن إسم لقليل الوقت وكثيره، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن، وأزمن بالمكان: أقام به زمنا، والشيء طال عليه الزمن، يقال مرض مزمن وعلة مزمنة، والزمان: الوقت قليله وكثيره، ويقال السنة أربعة أزمنة: أقسام وفصول[1] ، والزمن أو الزمان أو Le temps بالفرنسية أو Time بالإنجليزية أو Tempus باللاتينية أو(...)، هو في التصور الفلسفي، ولدى أفلاطون تحديدا كل مرحلة تمضي لحدث سابق إلى حدث لاحق[2]. وتكمن أهمية الزمن باعتباره آلية من آليات العمل الروائي في إنتاج المعنى لما يصبح محددا أوليا للمادة الحكائية، وقد يحوله الروائي إلى أداة للتعبير عن موقف الشخصية الروائية[3].

2.3 أقسام الزمن الروائي: يذهب معظم النقاد إلى تحديد زمن العمل الروائي في ثلاث أقسام، القسم الأول يخص زمن القصة يظهر لنا زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن، سواء كان هذا الزمن مسجلا أو غير مسجل كرونولوجيا أو تاريخيا، أما القسم الثاني فهو زمن الخطاب ونقصد به تجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته، وفق منظور خطابي متميز، يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعدا متميزا وخاصا، أم القسم الثالث زمن النص مرتبط بزمن القراءة[4].

كما نجد على وجه العموم تقسيمات أخرى للزمن مثل الزمن المتواصل ويعرف أيضا بالزمن الكوني، ذلك لأنه يمضي متواصلا دون إستحالة قبول الالتقاء أو الاستبدال بما سبق من الزمن، وبما يلحق منه في التصور والفعل، أما الزمن المتعاقب فهو زمن دائري لا طولي، وهو تعاقب في حركته المتكررة لأن بعضه يعقب بعضه، ولأن بعضه يعود على بعضه الآخر في حركة كأنها تنقطع ولا تنقطع، مثل زمن الفصول الأربعة،[5]

---

[1]:أحمد حمد النعيمي:**إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2004،ص 16.
[2]:مرجع سبق ذكره (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص 172.
[3]:مرجع سبق ذكره (مرشد أحمد:**البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله**)،ص 233.
[4]:مرجع سبق ذكره (سعيد يقطين:**تحليل الخطاب الروائي**)،ص 89.
[5]:المرجع السابق (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص 175.

بينما الزمن المنقطع أو المتشظي زمن يتمحض لحي معين أو حدث معين، حتى إذا انتهى إلى غايته انقطع وتوقف، مثل الزمن المتمحض لأعمار الناس، وفترات الفتن الضطربة، ومثل هذا الزمن لا يكرر نفسه إلا نادرا، فهو زمن طولي يتصف بالانقطاعية لا بالتعاقبية، والزمن الغائب هو الزمن المتصل بأطوار الناس حين ينامون، وحين يقعدون في غيبوبة، وقبل تكون الوعي بالزمن لدى الجنين والرضيع والصبي، أيضا قبل إدراك السن التي تتيح للطفل تحديد العلاقة الزمنية بين الماضي والمستقبل خصوصا، والقسم الأخير من هذه الأقسام الزمنية نجد الزمن الذاتي يطلق عليه أيضا بالزمن النفسي، إذ أن المدة الزمنية من حيث هي كينونة زمنية موضوعية لا تساوي إلا نفسها، ولكن الذات تعمل على تغيير العادي إلى غير عادي، والقصير إلى طويل في فترات الحزن والإنهزام، والطويل إلى قصير في لحظات السعادة والإنتصار[1].

3.3 المفارقات الزمنية في العمل الروائي:

يتخلل العمل الروائي آلية زمنية تعمل عل كسر الإستمرارية الزمنية للسرد وترتيب الأحداث، تدعى بالمفارقة الزمنية لها قدرة التجوال في الماضي (الإسترجاع) وفي المستقبل (الاستباق) ثم عودتها إلى الحاضر لمواصلة سرد الأحداث.

1.3.3 الإسترجاع في العمل الروائي: يعد من أهم التقنيات الزمنية حضورا في الرواية، فالسارد يوقف عجلة السرد المتنامي إلى الأمام ليعود إلى الوراء في حركة ارتدادية لسير الأحداث، لاستذكار ماضي بعيد أو قريب حيث أن كل عودة للماضي تشكل بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص ويحيلنا من خلاله إلى أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة. ويحدد جيرار جينيت هذا النوع من المفارقات الزمنية وفق العلاقة التي تربط الأحداث الماضية والحاضرة إلى قسمين هما؛ إسترجاع خارجي وهو مفارقة زمنية تعود إلى الماضي البعيد أي إلى ما قبل بداية القصة، و استرجاع داخلي هو أيضا مفارقة تعود إلى الماضي لكن في هذه الحالة إلى ماضي لاحق لبداية الرواية قد تأخر تقديمه في خطاب الرواية[2].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص176،175.

[2]:مرجع سبق ذكره (زهيرة بنيني:**بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان**)،ص 170، 172.

2.3.3 الإستباق في العمل الروائي: أطلق جينيت على هذا النوع من المفارقات الزمنية تسمية أخرى هي الاستشرافات، عبارة عن مجموعة من الحوادث الروائية التي يحكيها السارد بهدف إطلاع المتلقي على ما سيحدث في المستقبل، وحين يتم إقحام هذا المحكي المستبق، يتوقف المحكي الأول فاسحا المجال أمام المحكي المستبق كي يصل إلى نهايته المنطقية، ووظيفة هذا النوع من الاستباقات الزمنية ختامية ومن مظاهره العناوين، وأبرزها تقديم ملخصات لما سيحدث في المستقبل[1].

4. المكان الروائي:

1.4 مفهوم المكان الروائي:

المكان هو الفسح للشخصيات لكي تتحرك في مساحة معينة إن كانت جغرافية، وهذا مكان في الحقيقة ولا ينبغي أن يطلق عليه لا حيز ولا فضاء[2].

يضع مرتاض المكان كمفهوم للحيز الجغرافي فيقول: "إذا كان للمكان حدود تحده، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضطربه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل، حيث يغتدي الحيز من بين مشكلات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة ...، ولا يجوز لأي عمل سردي (حكاية، خرافة، قصة، رواية...) أن يضطرب بمعزل عن الحيز الذي هو من هذا الاعتبار، عنصر مركزي في تشكيل العمل الروائي حيث يمكن ربطه بالشخصية واللغة والحدث ربطا عضويا[3].

بينما يصف حمداني الفضاء كمعادل للمكان فيقول: "فالفضاء هنا هو معادل لمفهوم المكان في الرواية، ولا يقصد به بالطبع المكان الذي تشغله الأحرف الطباعية التي كتبت بها الرواية، ولكن ذلك المكان الذي تصوره قصتنا المتخيلة" ويضيف "إن مجموع هذه الأمكنة هو ما يبدو منطقيا أن نطلق عليه اسم فضاء الرواية، لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء[4].

---

[1]:مرجع سبق ذكره (مرشد أحمد:**البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله**)،ص 267.
[2]:مرجع سبق ذكره (عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**)،ص 127.
[3]:نفس المرجع،ص 123، 125.
[4]:مرجع سبق ذكره (حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**)،ص 61، 63.

2.4 أنواع الأمكنة في الرواية:

- المكان الهندسي: وهو المكان الذي تعرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية حادة يحول إثرها المكان إلى مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين.
- المكان المحدود المغلق: وهو مكان الذي يتصف بالمحدودية بحيث أن الفعل لا يتجاوز الإطار المحدد كالغرفة، ويجسدها هذا المكان صورا مكانية متعددة مألوفة مثل البيت، القرية، وتتميز هذه الصور بمميزات أهمها علاقات الألفة والدفئ والأمان، قد تكون مميزات سلبية معارضة.
- المكان المفتوح: وهو مكان لا يمكن فهمه إلا من خلال المكان المغلق، فالمكان الذي ألفه الإنسان يرفض أن يبقى منغلقا بشكل دائم بل يتفرع إلى أمكنة أخرى ويتحرك نحو أزمنة أخرى، والمكان المفتوح يسمح للبطل بالذهاب والإياب.
- المكان الأصل: هو المكان الذي ينتقل منه البطل لانجاز مهمته، وانتقاله كثيرا ما يرد في شكل دائري ليعود ألى المكان المركزي المحوري، ويعد المكان محل الأنس والعائلة ينتقل منه البطل لتحقيق هدف معين.
- المكان المجاور: وهو المكان المحادي للمكان المركزي الذي يقع فيه الإنجاز وتحقيق الفعل لذلك يسميه غريماس باللامكان، فالأول باعتباره أصليا يتموضع فيه الفاعل القصصي، ويتعلق الأمر في هذه الحالة بفضاء "الهنا" وتبدأ الحكاية بتنقل البطل إلى فضاء "الهُناك" (الفضاء الأجنبي).[1]

3.4 أهمية المكان في العمل الروائي: إن تشخيص المكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئا محتمل الوقوع، بمعنى يوهم بواقعيتها، إنه يقوم بالدور نفسه الذي يقوم به الديكور والخشبة في المسرح، وطبيعي أن أي حدث لا يمكن أن يتصور وقوعه إلا ضمن إطار مكاني معين، لذلك فالروائي دائم الحاجة إلى التأطير المكاني، غير أن درجة هذا التأطير وقيمته تختلفان من رواية إلى أخرى، وغاليا ما يأتي وصف الأمكنة في الروايات الوقعية مهيمنا بحيث نراه يتصدر الحكي في معظم الأحيان،[2]

[1]:مرجع سبق ذكره (حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**)،ص 35، 36.
[2]:نفس المرجع،ص65.

ولعل ما جعل هنري متران يعتبر المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، وفي إطار التأكيد نفسه على أهمية المكان يشير جيرار جنيت إلى الانطباع الذي كونه مارسيل بروست على الأدب الروائي، إذ يتمكن القارئ دائما من ارتياد أماكن مجهولة متوهما بأنه قادر على أن يسكنها أو يستقر فيها إذا شاء.

إن المكان يسهم في خلق المعنى داخل الرواية ولا يكون دائما تابعا أو سلبيا بل إنه أحيانا يمكن للروائي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم، وهذا ما فعله مارسيل بروست حين عمد إلى تدمير المكان الواحد وجعل الأمكنة دائما متداخلة بحيث ينسخ أحدها الآخر في اللحظة الواحدة[1].

خلاصة

ظهرت الرواية في العصور الوسطى، وانتشرت وترسخت في عصر النهضة وازدهرت بعد ظهور الطبقة الوسطى، إن هذه الحقيقة تكاد تكون مقرة من قبل جميع النقاد وعلماء الأدب بشكل عام، والمختص بتاريخ نوع الرواية بالذات، فقد اقتصر في بداية الأمر على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط فيها أن تكون حقيقة وحديثة الوقوع، وفي نفس الوقت عن شخصيات مهمة ومثيرة للاهتمام أي أنها جمعت في ذلك الوقت بين المسلمات البطولية التي تقترب من الأسطورة، وبين الصحافة الحديثة بما تحويه من أخبار وقعت بالفعل. أما الرواية في العالم العربي منذ رواية "أنا أحيا" للكاتبة ليلى بعلبكي، ورواية "زينب" للروائي محمد حسين هيكل، وحتى يومنا هذا حيث راجت دور النشر والمكتبات بنتاج الروائيين العرب، مما جعلها أن تبني مجدا عاليا، ومكانة مرموقة بين آداب العالم عامة وبين الرواية العالمية بشكل خاص، وتبقى الرواية أهم الأجناس الأدبية التي حاولت تصوير الذات والواقع، وتشخيص ذاتها، إما بطريقة مباشرة وإما بطريقة غير مباشرة قائمة على التماثل والانعكاس غير الآلي، كما أنها استوعبت جميع الخطابات واللغات والأساليب والمنظورات والأنواع الأدبية والفنية الصغرى والكبرى.

[1]:مرجع سبق ذكره (حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**)،ص 65، 70.

الإطار التطبيقي

الإطار التطبيقي: التحليل السيميائي لفيلم ريح الجنوب

1. نبذة عن حياة المخرج محمد سليم رياض
2. لمحة فنية عن فيلم ريح الجنوب
3. موضوع الفيلم
4. موضوع الخطاب الروائي
5. اللوحة التقنية لفيلم ريح الجنوب
6. تقسيم فيلم ريح الجنوب إلى متتاليات فيلمية
7. التحليل والتأويل
8. جدول التقطيع التقني
9. التحليل التعييني والتضميني لمتتاليات الفيلم
10. التقطيع التقني للمتتاليات القصدية من فيلم ريح الجنوب
11. نتائج التحليل

التحليل السيميائي لفيلم ريح الجنوب:

1. نبذة عن حياة المخرج سليم رياض:

فيلم ريح الجنوب يأتي ضمن سلسلة الأفلام الوطنية التي أنتجها المخرج السينمائي الجزائري محمد سليم رياض، مواليد مدينة بوسماعيل غرب الجزائر العاصمة في 21 نوفمبر 1932، لم تبدأ مسيرته السينمائية إلا سنة 1962 بعدما سافر إلى فرنسا والتحق بالمركز القومي للسينما، إضافة إلى أنه كان عضوا مناضلا بصفوف جبهة التحرير الوطني الأمر الذي جعله يعتقل مرارا من قبل المحتل الفرنسي، عين محمد سليم رياض مديرا عاما للمركز الجزائري للفنوالصناعة السينمائية إلى جانب عضويته بالجمعية الفنية السينمائية "أضواء"، تم تكريمه سنة 2011 بمهرجان وهران للفلم العربي، كما حاز على العديد من الجوائز الوطنية والدولية عن إنجازاته السينمائية مثل الأفلام القصيرة "الموظفون التائهون"، "الشمس ومتيجة"، أما أبرز أفلامه الروائية الطويلة "سنعود" 1972 الذي تبنى من خلاله القضية الفلسطينية، و"تشريح مؤامرة" 1978، "حسان طاكسي" 1982، إضافة إلى فلمه "ريح الجنوب" 1975، توفي سليم رياض بتاريخ 27 جوان 2016عن عمر ناهز 83 سنة.

2. لمحة فنية عن فيلم ريح الجنوب:

ريح الجنوب فيلم بالألوان مقتبس عن رواية بنفس العنوان للكاتب الجزائري عبدالحميد بن هدوقة من مواليد 09 جانفي 1925 بقرية منصورة ولاية سطيف، تلقى تعليمه الإبتدائي بالمدرسة الفرنسية، ثم تابع دراسته باللغة العربية في معهد الكتانية بقسنطينة قبل التحاقه بجامع زيتونة، شغل عدة مناصب منها مديرا للمؤسسة الوطنية للكتاب، ورئيسا للمجلس الأعلى للثقافة، ثم عين رئيسا للجنة الإذاعة والتلفزيون والسينما، كما تقلد منصب مدير الإذاعة والتلفزيون الجزائري، بالإضافة إلى عضويته بالمجلس الإستشاري الوطني، وعمل مخرجا إذاعيا بالإذاعة العربية بباريس، توفي في 21 أكتوبر 1996.

ومن أهم مؤلفاته الجزائر بين الأمس واليوم 1959، ظلال جزائرية 1960، الأشعة السبعة 1962، الأرواح الشاغرة 1967، ريح الجنوب 1971، نهاية الأمس 1975، بان الصبح 1980، الجازية والدراويش 1983، النسر والعقاب 1985، غدا يوم جديد 1992.

تعد ريح الجنوب أول رواية جزائرية مكتوبة باللغة العربية، أنهى بن هدوقة كتابتها يوم 05 نوفمبر 1970 لتنشر من طرف الشركة الوطنية للنشر والتوزيع بالجزائر في 08 نوفمبر 1971، تقع الرواية في حوالي 270 صفحة قسمت على سبعة فصول، كل فصل يحمل في طياته وقائع وأحداث بنيت على محورين أساسيين هما الأرض والمرأة، حيث تناولت أبطالا عديدين فحللت نفسيتهم تحليلا عميقا حتى جعلت منهم رموزا لطائفات تتصارع في كل مجتمع يسعى إلى تحطيم الأغلال لبناء مجتمع نام جديد.

كانت مدة عرض الفيلم حوالي ساعة وسبعة وثلاثين دقيقة وتسعة وأربعين ثانية (1:37:49)، احتوى أكثر من أربعين مشهدا، وأكثر من سبعمئة لقطة تنوعت بين العامة، والمتوسطة، والقريبة، والقريبة جدا والأمريكية، وقد صورت مشاهده بإحدى القرى الجزائرية "قرية بوسعادة"، بالضبط بجبل الهامل، ويضم الفيلم نخبة من الفنانين أمثال كلثوم في دور العجوز رحمة، وعبدالحميد رئيس في دور عابد بن قاضي، والعربي زكال في دور مالك، ونوال زعتر في دور البطلة نفيسة، وبوعلام بناني في دور الراعي رابح وآخرون.

3. موضوع الفيلم:

بني سيناريو الفيلم على ركيزتين أساسيتين؛ الأرض والمرأة، إضافة إلى تبنيه قضية الصراع القائم بين الأجيال، وعكس بوادر النظام يتلخص في عابد بن القاضي أحد اقطاعيي القرية يهدف إلى تزويج ابنته نفيسة من شيخ البلدية مالك سعيا للحفاظ على أراضيه وأملاكه، فيغتنم فرصة احتفال القرية بتدشين مقبرة الشهداء لدعوة مالك، والطلب منه بإلحاح دخول منزله زاعما أن زوجته خيرة ترغب في رؤيته، ولكن المسعى هو رؤية ابنته نفيسة والإعجاب بها ثم طلبها للزواج.

تتأزم أحداث ووقائع الفيلم لما تثور نفيسة على والدتها بمجرد إخبارها هذه الأخيرة أنها لن تعود مجددا للعاصمة لأن والدها يرغب في تزويجها، وقتها تفكر نفسية في كتابة رسالة إلى عمتها تخبرها عن ظروفها الصعبة والطلب منها القدوم لمساعدتها واخراجها من الوضع التي تعيشه، بعد ذلك تقف بجانب نافذة غرفتها منتظرة عودة رابح بالأغنام لتطلب منه مبتسمة وبلطف ايصال رسالتها إلى البريد، يطمئنها أنه سيقوم بذلك في صباح

يوم الغد دون أن يعلم أحد. إن ابتسامة نفيسة وتحدثها بلطف مع رابح جعلت شيئا ما يقع في نفسه نحوها، الأمر الذي دفعه للتسلل ليلا إلى غرفتها إرضاءا لحاجته الجنسية، عندها تقوم نفيسة بطرده من غرفتها شاتمة إياه بعبارات "الراعي الكلب"، عبارات دمرته نفسيا وأشعلت داخله نار الغضب، ما جعله يترك العمل لدى ابن القاضي والبحث عن عمل آخر.

ثم تتوالى الوقائع بموت الخالة رحمة وما تبعها من أحداث خلال مراسيم الجنازة، مثل حديث شيخ القرية عن الجنة والنار وعن الاشتراكية، ثم رد نفيسة الثائر والغاضب عن حديث النسوة أنها رفضت الزواج من مالك بحجة لها من ينتظرها في العاصمة.

في الأخير تقرر نفيسة الفرار من القرية باتجاه العاصمة لإكمال مستقبلها الدراسي إلا أنها تتعرض إلى التواء على مستوى رجلها بالغابة أين وجدها رابح وأخذها إلى منزله ليعالجها، وبعد شفائها تقوم على مواصلة ما بدأت به لكن هذه المرة بمساعدة رابح الذي يرغب هو الآخر في تغيير وضعه، بينما هما في طريقهما لموقف الحافلة يراهما أحد القرويين فيهرع لإخبار ابن القاضي الذي امتطى حصانه مسرعا إلى هناك لكن دون جدوى، يصل بعد فوات الأوان، لأن نفيسة نجحت في الفرار والتخلص من تسلط والدها لها.

4. موضوع الخطاب الروائي:

تحكي الرواية أحداث وقعت بإحدى القرى الجزائرية خلال فترة الستينيات بالضبط 1964، أين كانت الإشاعات آنذاك قد إنتشرت حول إصلاح الأراضي، بعد صدور قرارات مارس 1930 المتعلقة بتأميم الأراضي الزراعية، الأمر الذي دفع أحد إقطاعيين هذه القرية المسمى عابد بن قاضي إلى التفكير في تزويج ابنته نفيسة العائدة من الجزائر العاصمة لتمضية أيام عطلتها الجامعية بالقرية من شيخ البلدية مالك، وكانت تجمعهما علاقة يشوبها نوع من التوتر والاضطراب من جراء وفاة ابنته زوليخة على إثر لغم نصبه مالك مع رفقائه المجاهدين لاستهداف قطار العسكر الفرنسي، إلا أنّ اللغم انفجر بالخطأ على قطار كان ينقل المدنيين ومن بينهم زوليخة، الأمر الذي أثار غضب عابد بن قاضي فوشى بهم عند قوات الإحتلال ولأجل ذلك كان مالك يتهرب منه كلما لقاه، إلا أن

عابد اغتنم فرصة تدشين القرية لمقبرة الشهداء الذين سقطوا في ساحة التحرير، من أجل تجديد علاقته بمالك حيث دعاه بإلحاح للدخول بيته بحجة أن زوجته خيرة ترغب في رؤيته، وما إن دخل ورأى نفيسة بهت لشدة شبهها بأختها وخطيبته السابقة زوليخة.

وبعد عدة محاولات للتمرد، وأمام إصرار الوالد على موضوع الزواج ورغبتها في مواصلة دراستها، تقرر نفيسة الهروب من القرية باتجاه العاصمة متنكرة ببرنوس والدها، إلا أنها تتعرض في طريق الغابة إلى لدغة ثعبان ما أفقدها وعيها، وتشاء الصدف أن يجدها رابح الذي أصبح حطابا بعدما قرر ترك رعي الغنم، لأن نفيسة أهنته بعبارات جرحت خاطره وهزت فؤاده بقوة وكان ذلك بعد اقتحام رابح غرفتها محاولا إرضاء غريزته الجنسية اصطحب رابح نفيسة إلى بيته من أجل إسعافها، غير أنّ الخبر وصل لعابد الذي اقتحم منزل الراعي أين نشبت مواجهات دامية بعد محاولة عابد ذبح رابح وما إن شهدت والدة هذا الأخير الموقف تناولت فأسا وضربت به عابد على رأسه فطرحته أرضا مغمى عليه و بدأت في إسعاف ابنها، وقامت نفيسة هي الأخرى بالرغم من فزعها إلى إسعاف والدها، لكن أم الراعي تمسك نفيسة وتلقي بها خارج منزلها، لتسلك هذه الأخيرة الطريق نحو بيت أبيها، وبذلك تبوء محاولة فرارها بالفشل.

5. اللوحة التقنية لفيلم ريح الجنوب:

تمثيل:

- كلثـــوم Kaltoum في دور خالة رحمة
- عبد الحليم رئيس Abdelhalim RAIS في دور عابد بن قاضي
- العربي زكال Larbi ZAKKAL في دور مالك
- نوال زعتر Naoual ZAATAR في دور نفيسة
- بوعلام بناني Boualem BENNANI في دور رابح
- دوجة الشاشى Douja CHACHI في دور خيرة
- إقتباس وسيناريو: محمد سليم رياض Mohamed Slim RIAD
- حوار: عبد الحميد بن هدوقة Abdelhamid BENHADOUGA
- مدير التصوير: دحو بوكرش Dahou BOUKERCHE

- مسؤول الصوت:راشيد بوعافية Rachid BOUAFIA
- مسؤول التركيب: رابح دعبوز Rabeh DAABOUZ
- المناظر: شريف رضوان، حسين مقلاتCherif RADWAN,Hocine MOKLETTE
- مدير الإنتاج: عبد الحليم ناصف Abdelhalime NACEF
- مساعد مخرج:مرزاق علواش،رزقي نابتىMerzak ALLOUACHE,Rezki NABTI
- موسيقى: شريف قرطبي، مقدم غوبريني Cherif KORTBI,Mekadem GHBRINI
- إخراج: محمد سليم رياض Mohamed Slim RIAD
- إنتاج: الديوان القومي للتجارة والصناعة السينماتوغرافية.

6. متتاليات من فيلم ريح الجنوب:

تم تقسيم فيلم ريح الجنوب على متتاليات فيلمية اعتمادا على الوضع الاجتماعي الذي تعيشه المرأة الريفية، وقيمة الأرض لدى الفلاحين من جهة، ومن جهة أخرى مسعى الاقطاعيين للحفاظ على أراضيهم وأملاكهم التي كسبوها وقت الاحتلال في ظل إنتشار خبر مشروع تأميم الأراضي الزراعية، إضافة إلى مفارقة الحياة والموت، كانت تلك أهم العناصر الذي بني عليها السيناريو السينمائي لهذا الفيلم، جاء التقسيم كما هو موضح في الجدول التالي:

المتتالية الفيلمية	من الفيلم السينمائي	من الخطاب الروائي
متتالية البداية	03:04 -00:01	صص 7،8،9،10
متتالية الجنيريك	05:34 - 03:05	لا يوجد
حديث نفيسة مع العجوز رحمة عن ضرورة تحرر المرأة	15:09 -14:18	صص 35،36
حديث الشيخ مع الشاب المغترب عن قيمة الأرض	16:34 - 15:33	صص 44،45،46
زيارة مالك بيت ابن القاضي بعد دعوة هذا الأخير له	21:20 - 19:06	ص58،59،60،61،62 ص64،65،66
رفض نفيسة قرار والدها بشأن تزويجها	26:15 - 24:13	ص85،86،87،88،89
العجوز رحمة رمز الجزائر التقليدية	50:22 - 49:05	ص141،142،144
مفارقة الحياة والموت	56:32 -56:27	ص 164،165
حديث مالك والفلاح حول الأرض	1:08:07 -1:06:42	ص179،180،181
حديث النسوة عن الزواج والطلاق في جنازة العجوز رحمة	1:10:28 -1:08:44	ص188،189،190
متتالية النهاية: محاولة نفيسة الفرار من القرية	1:37:44 -1:32:54	ص264،265،266

الجدول (1) جدول لبعض متتاليات فيلم ريح الجنوب

7. التحليل والتأويل:

أ- المتتالية الإفتتاحية أو متالية البداية:

- من الفيلم السينمائي:

- الإبن: بويا نروح معاك؟

- ابن القاضي: إذا حبيت

- الإبن: واش ندوا العودة و لا البغل؟

- ابن القاضي: لا ندوا البغل عندنا ما نشروا فالسوق

- نفيسة: آه يا ربي لوكان نقدر نرقد حتى يفوتو هذو الشهور لي مازلو، هنا ما يقدر البنادم ما يخرج ولا يعمل حتى حاجة، حتى الشمس، حتى الشمس تحرم من الخروج بنارها، لكن وين يخرج البنادم، الدنيا كلها خراب كأن قنبلة ذرية هدمت هذي الدشرة الحزينة، مكاين فيها إلا الصمت، الصمت رايحة نجن من هذا الصمت.

- 7، 14، 21 لوحة، شعال من مرة عديت هذو اللوحات، ومازلت نعد فيها طول مراني هنا، 18 لوحة متكفيش هذا السقف و، 18 سنة متكفيش للفتاة باش تتحرر من سلطة والديها، لازم 21 لوحة للسقف و21 سنة للفتاة، نفكر في الحرية والزواج وأنا مزال مكملتش دراستي، يلزم أولا نكمل دراستي ومنبعد نفكر في الحياة التي نحب نحياها، لكن كيفاش نختار الزوج وأنا منعرف حتى واحد.

- من الخطاب الروائي[1]:

كان عابد بن القاضي وابنه الصغير عبد القادر قرب الدار يساعدان رابحا راعي الغنم على الخروج بها من الممر الضيق الذي يشق بساتين القرية... وتنهد تنهدا حزينا وهو يرى الغنم أمامه ذلك أن الإشاعات التي كانت بدأت تروج منذ صدور القرارات المتعلقة بالتسيير الذاتي، وحول الإصلاح الزراعي قضت مضجعه وصارت منشأ همومهومحل تفكيره الدائم.

وبعد أن ابتعدت الغنم رجعا إلى الدار، سأله ابنه قائلا:

- هل أذهب معك اليوم إلى السوق؟

- إذا أحببت

[1]: رواية ريح الجنوب:عبد الحميد بن هدوقة ،صص 7 ، 8 ، 9 ، 10.

- أنأخذ الحصان أم البغلة؟
- البغلة لأننا سنشتري بعض الأدوات الفلاحية

وسافر الأب وابنه إلى السوق، أما نفيسة فكانت قد استيقظت منذ فترة من الوقتو لكنها لم تفارق فراشها، فقد أصبحت تشعر بغربة وحنين إلى الجزائر العاصمة التي فارقتها منذ أسبوعين كاملين، وقالت في نفسها:

- حتى النوم لا أستطيع أن أنام، ليتني لو نمت حتى تنقضي هذه الشهور... كل شيء هنا يحرم الخروج، حتى الشمس.... لكن أي فائدة في الخروج إلى الخراب؟ أظن أن القنابل الذرية التي يتحدثون عنها لا تستطيع أن تجعل مكانا أشد خرابا في هذه القرية... الصمت، الصمت، الصمت أكاد أجن من هذا الصمت قد تكون يقظة الموتى في أجداثهم تشبه يقظتي هذه: جدران أربعة وسقف من خشب وصمت أكاد أختنق من هذا السكون وهذا الصمت أمي فرحت برجوعي... مسكينة، لو عرفت الجزائر لبكيت لرجوعي.

الحجرة ضيقة طولها ثلاثة أمتار وعرضها كذلك، بها كوة خارجية مطلة على جزء من البستان، ارتفاعها سبعون صنتم وعرضها خمسون صنتم. وفي هذه المساحة السرير القديم الذي تنام عليه نفيسة، وخزانة أشد قدما منه حيث حقيبتها وأثوابها وكتبها. وقرب الكوة منضدة ومقعد خشبي.

ما يدفع نفيسة للنوم بهذه الحجرة كلما رجعت من الجزائر شيآن: أولا الكوة الخارجية التي تفسح للنظر مشهدا خلفيا جميلا، نهايته القصوى جبال جرجراء، ثانيا هي لا تستطيع النوم مع أمها وأخيها في الفراش العائلي، كما هي العادة لدى سكان القرية. فهي تفضل هذه الحجرة الضيقة على الذوبان النهائي في الأسرة. وهناك سبب ثالث يدفعها للانعزال في هذهالحجرة وهو مراجعة دروسها السنوية ومطالعة بعض الكتب والقصص التي جلبتها معها من الجزائر.

بقيت مضطجعة في سريرها الصغير وعيناها تجولان في سقف الحجرة تعدان ألواحه:

- 7، 14، 21 لوحة... كم عددت هاته الألواح عددتها وأعدها بالرغم مني ما دمت أحيا هنا...

لم تكن تفكر في شيء مخصوص، ولا في حياة أخرى واضحة الآفاق إنما هي تفكر في كل شيء وفي لاشيء. وهناك أحيانا تجد نفسها بصورة عفوية تفكر، فيما يفرضه نوعها البشري كامرأة، تفكيرا مضطربا عابثا... وقالت تحدث نفسها وهي تنظر إلى السقف: إحدى وعشرون لوحة بهذا السقف لو كان به ثماني عشرة لوحة فقط لبقيت ثغرة فيه، أو لو كانت الألواح أعرض قليلا مما هي عليه لكفت الثماني عشرة لوحة... وأردفت قائلة بتصميم وجهر: لا لا لا أستطيع أن أتزوج الآن ... دروسي، حياتي هذه... يجب أنأنهي دراستي أولا، وأغير حياتي بعد ذلك... إنني مجنونة أفكر في الزواج وأنا لا أعرف أحدا ولا يعرفني أحد... أصدقائي من الطلبة؟ هم يودون من الفتاة كل شيء ما عدا الزواج.

- تحليل:

متتالية مدتها ثلاث دقائق وثلاث ثواني تبدأ من الدقيقة الصفر وثانية واحدة (0:00:01) إلى الدقيقية الثالثة وأربع ثواني (0:03:04)، كانت حركة الكاميرا بانورامية أفقية من اليسار إلى اليمين ترصد القرية، تخللتها لقطة تقطيع تصور مجمع الأغنام مع الأحصنة لتعود الكامير بالزوم نحو الراعي رابح ثم تثبت الكاميرا في لقطة متوسطة لابن القاضي رفقة ابنه يتحدثان عن الذهاب إلى السوق لتعود الكاميرا إلى حركة عمودية نحو نافذة غرفة نفيسة بعدما توقف والدها للحظات ينظر إليها ثم الزوم نحو هذه النافذة من أجل الانتقال إلى التصوير الدخلي أين توجد نفيسة متمددة على سريرها تتحدث إلى نفسها كانت الكاميرا تصور لقطة قريبة جدا لوجه نفيسة بعدها تحركت الكاميرا إلى الخلف لتثبت في لقطة متوسطة للممثلة، ثم لقطة للسقف بزاوية منخفضة، أين كانت تنظر وتعد اللوحات تليها حركة عمودية للكاميرا من السقف لتعود إلى تصوير نفيسة ثم تعود مجددا إلى تصوير السقف في حركة أفقية ثم ترجع إلى تصوير الممثلة في لقطة عامة لكن ليس مباشرة وإنما من خلال مرآة الخزانة، كل هذا ونفيسة وهي تكلم نفسها بصوت مرتفع، إلا أن في متن الرواية كان عبارة عن منولوج داخلي.

ب- متتالية الجنريك:

- تحليل:

متتالية دامت دقيقتين وتسعة وعشورن ثانية، من الدقيقة الثالثة وخمس ثواني (0:03:05) إلى الدقيقة الخامسة وأربعة وثلاثون ثانية (0:05:34) كانت من إضافات المخرج، حيث قام بتصوير الممثلة وهي بالجزائر العاصمة بالضبط في الوسط الجامعي رفقة مجموعة من الطلبة، كما تم تصويرها بحركة أفقية من اليمين إلى اليسار للكاميرا بحركة الترافيلينغ مصاحبة إياها بواسطة آلة وهي تمشي في شوارع العاصمة، تنتهي حركة الكاميرا عندما تقف نفيسة في محطة للحافلات. أما الرواية فلم تتحدث مطلقا عن نفيسة وهي في الجامعة أو في العاصمة، ربما كان هدف المخرج خلق وجه مقارنة بين حياة نفيسة في المدينة وحياتها في الريف.

ت- حديث نفيسة مع العجوز رحمةعن ضرورةتحرر المرأة:

- من الفيلم السينمائي:

- رحمة: وعبد القادر وين غدى؟

- نفيسة: إيه راح لسوق مع بابا.

- رحمة: واش بيك يا نفيسة؟

- نفيسة: مبيا حتى شي تفكرت عبد القادر برك.

- رحمة: وعبد القادر شتى بيه؟

- نفيسة: ما بيه حتى شي، نتفكر فيه لخاطر هو عندو زهر، يروح وين يحب، ما هوش مسجون كيما أنا.

- رحمة: هو يا بنتي راجل، ونتيا مرا، و ناس القرية لسانتهم طوال.

- نفيسة: واش عندي في الناس وقوالهم، الدنيا تبدلت يا خالة ، تبادلت لكن الناس كيف يتحدثوا بالشر في المرا إذا خرجت لخطرش جاهلين، ما يفهموا حتى شي، ما لزمش المرا تبقى ديما خديمة، هي تاني عندها حقها وحريتها، ولا نبقاو ديما متأخرين يا خالة.

- رحمة: إيه يا بنتي متقدريش تبدلي الدنيا في نهار.

- من الخطاب الروائي[1]:

ومرت لحظات صمت بين نفيسة والعجوز، أما خيرة فكانت بصدد إعداد الغذاء، في حجرة الطبخ التي تقع في فناء الدار، وسألت العجوز نفيسة عن الطفل أخيها:

- إني لا أرى عبد القادر يا نفيسة، أين ذهب؟

- تسوق مع أبي.

سؤال العجوز عن أخيها الصغير أثار في نفسها أفكارا لا تفتأ تتردد على نفسها منذ أن جاءت من الجزائر، وألزمت بعدم الخروج من البيت:

- " كأن المرأة مخلوق شاذ يجب ألا يعامل معاملة الأسوياء... الخروج عيب... الضحك عيب... الحديث أمام الرجال عيب... التجمل عيب... عدم القيام بكرة، عدم الصلاة، عدم إتقان أعمال بدائية منزلية عيب... عيب، كل شيء هنا عيب، قيمة المرأة ليست فيما تحسن أو تعمل، ألسنة الناس فيها حسبما اتفق، هي ميزانها... ".

تنهدت بأسى مما جرى في نفسها من أفكار، بالرغم من أنها لا تحب أن تظهر أمام العجوز إلا في صورة الفتاة المرحة التي لا تعرف من الحياة ألا الجوانب السارة البسيطة ولكن العجوز لم يخف عليها ما يبدو على وجه نفيسة من وجوم فسألتها بلطف:

- مالك يا نفيسة؟ كأن شيئا ما يحزنك... ألست سعيدة بين أبويك؟

فأجابت نفيسة بابتسام:

- لا شيء يا خالة... إنني أغار من عبد القادر.

- تغارين من عبد القادر الطفل، ولماذا؟

- لأنه يستطيع الذهاب إلى السوق أو الخروج إلى حيث أراد. أما أنا فمنذ جئت من الجزائر وأنا سجينة.

- لكن أنت امرأة، وخروج من في سنك لا يسلم عرضه من ألسنة السوء.

- ألسنة السوء... إن الدنيا تبدلت يا خالة، تبدلت. إنّ جهل الرجال هو الذي أطلق ألسنتهم فينا. وإن جهل المرأة هو الذي يجعلها تحيا بين عبودية الآباء و الأزواج ...

[1] : الرواية نفسها،ص 35،ص 36.

- تحليل:

متتالية مدتها دقيقة وتسعة ثواني، من الدقيقة الرابعة عشر وثمانية عشر ثانية (0:14:18) إلى الدقيقة الخامسة عشر وتسع ثواني (0:15:09)، جعلت الكاميرا في وضع ثابت جانبي بالنسبة للشخصيتين نفيسة والعجوز رحمة اللتان تم تصويرهما بلقطة متوسطة وهما جالستان يتبادلان أطراف الحديث، لتقوم بعدها الكاميرا بتصوير لقطة قريبة جدا توضح ملامح نفيسة التي كانت تصغي لحديث العجوز، لتعود الكاميرا إلى التقاط الشخصيتان معا في لقطة متوسطة ثم تبدأ بالحركة نحو الأمام حتى تصل إلى لقطة قريبة جدا لنفيسة وهي تعبر عن عدم مبالاتها بحديث الناس الجاهل عن المرأة، وأنه على هذه الأخيرة أن تتحرر من القيود المفروضة عليها، لترجع الكاميرا إلى تصوير لقطة قريبة للعجوز وهي تتحدث عن إستحالة ما ترمي إليه نفيسة فيما يخص تغيير أوضاع المرأة، وتنتهي المتتالية بلقطة قريبة لنفيسة وهي تبدو عليها ملامح الحسرة والأسى، لأن الشخصيتين يتبادلان الحوار وظف المخرج لقطات متوسطة لتعكس الجو العام وشيء من المكان، ثم عاد إلى توظيف اللقطات القريبة لتعكس عبارات الوجه وانفعالات الشخصية مع الحوار.

ث- حديث الشيخ مع الشاب المغترب عن قيمة الأرض :

- من الفيلم السينمائي:

- الشيخ: اسمع يا بني منهار الاستقلال، ناس لاتيين غير فالقيل والقال، لو كان مشي نتوما لراكم فالغربة كانت هذي الجهة ما يبقالها لا دار لا دوار، الناس كرهت الخدمة، كرهت الأرض، الناس تحوس على المسؤولية برك.

- الشاب: يا عمي شوف هذي الأرض ما تصلح للفلاحة لا حاجة أخرى، تخدم فيها عام متوكلش شهر.

- الشيخ: ايه يا بني نت متعرفش لرض ، متعرفش الفلاحة، هذي هي أرضنا ليتهلا فيها تعطيه ما يكفي.

- الشاب: شيخ تعرف تلعب الكرطا؟

- الشيخ: نعرف وبطلت.

- الشاب: كاين كلام قالوه بصح مفهمتوش مادابيك تفهمني فيه، نعرسوا و تمومنث منسج الخيمر.

- الشيخ: راهم يمعنوا على سي عابد بن قاضي، يوكل اليوم ناس الدشرة ويوجد عرس بنتو مع سي مالك رئيس البلدية.

- من الخطاب الروائي[1]:

- الشيخ: إن الناس هنا منذ الاستقلال لم يعد يروقهم أي عمل. كل واحد صار ينتظر أن يمنح شهرية مقابل ما عمله أو ما لم يعمله أثناء الثورة... ولولاكم يا بني، أنتم الذين تحيون في الغربة، لولا ما ترسلونه من حوالات لما بقيت في هذه الناحية دار قائمة.

- إن الناس هنا كما قلت لك، كرهوا العمل... كرهوا الأرضو من يكره الأرض ترجعه إلبطنها.

فقال الشاب في شيء من الامتعاض:

- ولكن هذه الأرض يا عم لا تصلح لأي فلاحة، تخدمها سنة فإذا ما تفيء بهلايكفي لنفقة شهر.

فرد الشيخ بتنهد قائلا:

- أنت لا تعرفها يا بني، ولا تعرف الفلاحة... إن أرضنا ليست ككل الأراضي لا تعطي دفعة واحدة، ولكن الذي يعرف كيف يراودها تمنحه من نفسها ما لا يماثله لذة ما تمنحه سهول متيجة. هنا نستطيع أن نجد اللبن قليلا ولكنه لذيذ، والعسل... هل هناك نحلة تنتج عسلا مثل نحلنا؟

واللحم هنا... أي لحم ألذ منه؟ والقمح... والخضر... والبيض... ماذا تريد أن تغل الأرض أكثر من هذا؟ صحيح أنها تعطي بشح و لكن تعطي الجيد. والجيد قليله يكفي يا بني.

سكت الشاب فهو كان في واد والشيخ في آخر... كان الشاب يفكر في حياة أخرى غير التي عرفتها القرية... حياة تقوم على العجلة والمحرك، لا على الأقدام والفأس. كان يفكر في السيطرة على الأرض، في استغلالها بلا شفقة، في جعلها أرضا مطواعالا تئن ولا تشكو...

[1]: الرواية نفسها،صص 44، 45، 46.

وكان الشيخ يفكر فيها كما يفكر آباؤه وأجداده منذ آلاف السنين... يفكر في الرفق بها، في العناية بكل ما ينقصها، في مساعدتها أيام الجفاف وأيام الفيضان، في راحتها إذا تعبت من الحمل و الولادة المتعاقبة . كان يفكر في حبها ... لأنه يحبها.

وبينما هما في صمتهما، إذا بصوت لاعب يصيح داخل المقهى قائلا:

- أرشم مشوي

فأجاب صوت آخر بأعنف من الأول:

- مشوي في القمر... هات ثلاثة.

وقال الثالث:

- أربعة. ثلث ابنات وميسّة: عرس وخياطة بيت.

سأل الشاب الشيخ:

- هل تحسن لعب الورق يا عم؟

- أحسن اللعب يا بني و لكني لا ألعب...

صمت قليلا ثم استأنف قائلا:

- تبدلت لغة اللعب... كانت لغتنا غير هذه. كنا نسمي القراط قراط و السوطة سوطة. أما الآن جدت لغة أخرى... مع من ألعب؟

فقال الشاب بابتسام:

- لا شك أن القرية تعد المشوي لزائريها اليوم.

فأجاب الشيخ:

- ما دامت رائحته وصلت إلى أنوف اللاعبين فهل بعد ذلك من تأكيد آخر؟

فقال الشاب:

- كلمة لم أفهمها يا عم : ما يقصد اللاعب الذي قال: عرس و خياطة بيت؟

فأجاب الشيخ:

- عرس وخياطة بيت مثل له نفس المعنى الذي للمثل الآخر الذي يقول:

- ضرب عصفورين بحجرة، وأظن أن اللاعب يقصد به، فوق نيله الأرقام على الأوراق فكان هو الأخير ولم تبق ورقة في الأرض فنال رقما آخر على ذلك. وفي الحقيقة هو

لايتحدث عن اللعب فقط، بل يرمز إلى إشاعة تجري في القرية منذ أيام. وهي أن مالكا شيخ البلدية خطب نفيسة بنت عابد بن القاضي واللاعب يشير إلى أن ابن القاضي الذي يعد الغذاء لضيوف القرية اليوم غايته تزويج ابنته من شيخ البلدية.

- تحليل:

متتالية مدتها دقيقة وثانية واحدة، من الدقيقة الخامسة عشر وثلاث وثلاثين ثانية (0:15:33) إلى الدقيقة السادسة عشر وأربع وثلاثين ثانية (0:16:34)، مثلت في البداية بلقطة متوسطة للشيخ والشاب المغترب جالسان يتحدثان عن الأرض وقيمتها بالنسبة لأبناء الوطن، وأنّ من تفانى في خدمتها تعطيه الرزق الوفير، هذا كان رأي الشيخ، في حين الشاب كان يرى بأنها أرض بور ولا تصلح لشيء آخر، لتتحرك بعدها الكاميرا بزاوية علوية جانبية ترصد لقطة قريبة للشيخ، تلتها لقطة قريبة للشاب يرد على كلام الشيخ، لتعود الكاميرا إلى اللقطة المتوسطة للشخصيتين، ثم تبعت بلقطة أمريكية لهما لكن في هذه المرة تحول الحديث بينهما من الحديث عن الأرض إلى الحديث عن لعب الورق وما تعنيه العبارات التي يقولها اللعبون حيث سأل الشاب عن معنى "نعرسوا وتمومنث منسج الخيمر" وهي عبارة باللهجة الشاوية وتقابلها في الرواية بالعربية "عرس وخياطة بيت"، ليجيبه الشيخ أنهم يقصدون بذلك ابن القاضي الذي يعد وليمة بمناسبة تدشين القرية لمقبرة الشهداء والهدف من وراء كل هذا سعيه إلى تزويج إبنته لشيخ البلدية مالك، وأثناء هذا الحديث تقوم الكاميرا بتصوير الشيخ بلقطة متوسطة تارة والشاب بلقطة قريبة تارة أخرى.

ج- زيارة ملك بيت ابن القاضي بعد دعوة هذا الأخير له:

- من الفيلم السينمائي:

- ابن القاضي: سي مالك، أسمحلي سي طاهر، العجوز حبت تشوفك.
- مالك: أمالا نتلاقو شويا هكا تحت.
- طاهر: أيّا السلام عليكم.
- ابن القاضي: بسلام اسي طاهر.
- ابن القاضي: ها يا لالا، ها هو سي مالك دايما تسأليني عليه.

- مالك: مسلخير عليكم.
- خيرة: عمري ما كنت نضن تنسانا هكذا.
- مالك: ايه واش تحبي، آه خالتي رحمة، واش ديما مع الطين؟
- رحمة: ديما مع الطين يا وليدي، واش راك مالك بخير؟
- خيرة: وهذي بنتي نفيسة لي تقرا في دزاير.
- ابن القاضي: ريح سي مالك.
- مالك: لالا معليش معليش نقعد هنا صحيت.
- ابن القاضي: أيا، أيا ويراهي هذي القهوة منشربوهاش؟
- خيرة: يا كشفتي وكيفاش متشربوهاش.
- رحمة: تكلموا يا ولادي، الكلام ينحي الخوف والهيبة ما بين الناس، جيت تزورنا مالك؟
- مالك: أنعم ياخلتي، جيت لتدشين تع مقبرة تع الشهداء.
- رحمة: أمليح يا وليدي، لكن الإنسان يلزم ينظر بعيون المستقبل.
- مالك: صح لكن ماهيش سهلة.
- رحمة: آه وإلى هكذا الحياة ميكون فيها حتى معنى، غدوا هو لي يحرك رجلينا اليوم، كي نكون نحفر فالتراب منفكرش في غدوا برك، نفكر فالمستقبل بعيد، على خاطر الطين يلزمها تتشمخ وتنعرك باش تخرج حاجة نظيفة، ومنبعد تترمى فالكوشة باش طيب، وهكذاك الماعن متخرش كيما نتمنى، ونبقى نخدم ونعاود، نخدم ونعاود حتى نحس بلي الحاجة لي خدمتها اليوم أحسن ملي خدمتها البارح، وهذي هي سعادتي وأملي فالدنيا.
- خيرة: سمحولي راني طولت عليكم.
- رحمة: ما تخافيش ما نروحوش بلا ما نشربوا القهوة.
- خيرة: شعال سي مالك؟
- مالك: ديريلي زوج حجرات، يعطيك الصحة.
- خيرة: ونتيا خالتي رحمة؟
- رحمة: أنا حجرة، حجرة.

- خيرة: شكون لي قال يزورنا سي مالك اليوم؟
- مالك: أنا سمحولي، لازم نروح.
- رحمة: راك رايح بعدا.
- مالك: راني نجي نزورك خالتي رحمة.
- رحمة: ديما تقول هكذا.
- مالك: لا لا نجي نشاالله.
- خيرة: بلاك متزيتش تجي؟
- مالك: نجي، تبقاو على خير.

• من الخطاب الروائي[1]:

وكان حينئذ عابد بن قاضي مقبلا نحوهما. وقبل أن يستجمع مالك أفكاره ويحاول استشفاف ما وراء ابتسامه، بادره هذا قائلا:

- أريد أن أكلمك يا سي مالك.

والتفت إلى المعلم قائلا:

- أتسمح يا سي طاهر؟ إنه لن يلبث طويلا ...

فرد المعلم:

- تفضل، تفضل.

وأدرك مالك وهو يسمع "إنه لن يلبث طويلا" أنّ الرجل لا يريد أن يكلمه وإنما يريد شيئا آخر... يريد أن يعيد ربط ما بينهما من صلات مثلا، وقف قليلا مترددا، هل يقبل هذه الدعوة أم يرفضها؟ ثم رافق الرجل مفضلا أن لا يعطي لهذه الدعوة أكثر مما تستحق من أهمية فيحرجه ويثير فضول المعلم في شيء قد لا يكون مطابقا لحديثه.

ولما ابتعد خطوات عن المعلم قال ابن القاضي:

- إن العجوز ترجو أن تراك.

فلم يرد بشيء، وكان يحس بعدم ارتياح لهذه المقابلة التي ترغب فيها حماة قديمة، انقطعت بينه وبينها كل الصلات.

[1]: نفس الرواية،صص 58، 59، 60، 61، 62، 64، 65، 66.

لكن المفاجأة التي كانت تنتظر مالكا لا تتمثل في مقابلة الحماة ولكن في المكان الذي ستجري فيه، وفي من يجدهم معها ...

المكان الذي اقتيد إليه مالك لم يكن البيت الذي تجتمع فيه العائلة، فقد كان مكتظا بالنساء والأطفال الذين لهم صلة ما بدار ابن القاضي، وإنما هو حجرة نفيسة، ومن كان ينتظره فيها هن خيرة والعجوز رحمة ونفيسة ...

دخل مالك بدون أن يبدو عليه أي تحرج أو اضطراب، ولكن ما أن وقع نظره على نفيسة حتى أحس كأن شيئا انفتح فجأة في قلبه، فبهت لما يرى ...

ولم يغب عن ابن القاضي ما اعترى مالك من ذهول وخاطب زوجه قائلا:

- ها هو ذا سي مالك الذي ما تنفكين تسألين عنه، كما لو أني حلت بينه وبين الدار.

فقبلته بحنان وخاطبته معاتبة ودموعها تسيل:

- ما ظننت أبدا أنك حقود إلى هذا الحد.

فربت مالك على كتفها بحنان وعطف ولم يفه بكلمة. ثم قبل العجوز رحمة وسألها عن حالها:

- كيف أنت والفخار يا خالة؟

فقالت:

- إني صرت كالآلة القديمة المهمشة.

والتفت إلى نفيسة فبادرت خيرة قائلة:

- إنها نفيسة ابنتي التي تقرأ بالجزائر.

ثم التفت إلى مالك فدعاه للجلوس ودعا العجوز أيضا، فجلس مالك على مقعد خشبي كان هناك وجلست العجوز رحمة على الأرض وكذلك خيرة، وجلس هو على السرير. وبقيت نفيسة واقفة حائرة لا تدري ما تفعل مما هي فيه من خجل. فلاحظ أبوها حيرتها فقال:

- وأنت مالك واقفة؟ اجلسي هنا. وأشار إلى مكان إزاءه. فجلست.

وكان الجميع يشعرون بنوع من الحرج. فلم تجد الكلمات طريقها إلى الخروج بسهولة. وخاطب ابن القاضي زوجه قائلا:

- ألا نشرب القهوة؟

فقامت معتذرة وقالت:

- يا للعار، كيف لا نشرب القهوة.

وخرجت لتعد القهوة. وبقي الجميع صامتين، لكن العجوز لم يرقها ذلك فقالت:

- تحدثوا، اضحكوا، إنّ الحديث يخفف الجو ويزيل الحواجز المصطنعة.

قالت العجوز رحمة وهي ترى مالكا صامتا كالواجم، لا ينظر إلى أحد:

- الإنسان يجب أن يرى الحياة دائما بعيون المستقبل لا بعيون الماضي.

- فقال ابن القاضي مصدقا:

- صحيح إنّ الإنسان مهما تقدم عمره فهو يشعر دائما كأنّ الماضي ليلة من الليالي وحياته هي ما بقي.

فأجاب مالك:

- ليس كلّ الناس ...

فقالت العجوز:

- يجب أن يكون كلّ الناس كذلك، وإلا... سكتت لحظة ثم أضافت قائلة بنوع من الحزن: وإلا ما معنى الحياة؟ إنّ الغد الذي أنتظره هو الذي يحرك رجلي اليوم. عندما أحفر الطين لا أفكر في الغد القريب ولكن في الغد البعيد، البعيد ... لأنّ التراب يجب أن ييبس ثم يدق ثم يبل ثم يبنى أواني ... ثم بعد ذلك يأتي صقلها، ثم تبقى أياما لتيبس ثم ترقم وتزخرف ثم توضع في الفرن... وليت العمل ينتهي هنا، لأنّ الفرن يعطي لها أحيانا ألوانا وأشكالا غير التي كنت أنتظرها، وحينئذ أجد نفسي مضطرة للإعادة. وهكذا أبدأ وأعيد أبدا، وأنا سعيدة بذلك لأن نفسي تحدثني أنه لابد أن يأتي اليوم الذي أصل فيه إلى الإتقان الذي أنشده و أجد الصورة المثلى التي أبحث عنها.

لم تعط كلمات العجوز للجو السائد حيوية فقط بل أثارت الإعجاب وأثارت بعد الإعجاب الأمل في القلوب.

ودخلت خيرة تحمل بين يديها القهوة قائلة:

- لقد أبطأت عليكم.

فأجابت العجوز ضاكة:

- لا تخشي، لسنا نتأهب للخروج.

فقالت خيرة بلهجة تنم عن الغبطة والرضا:

- إنّ سروري اليوم يفوق التقدير. إنني أتخيل أن ما عشناه من أيام مظلمة لم يكن سوى حلم مزعج، أرأيت يا خالة، من قال إنني سأرى مالكا.

ولما انتهوا من شرب القهوة استأذن مالك للخروج، وقبّل العجوز وخيرة مودعا إياهما في حنان، وصافح نفيسة مصافحة لا تخلو من حرارة جعلتها ترضى عن نفسها وتقدر له حسن سلوكه.

وقالت له خيرة:

- عد إلينا قريبا يا مالك.

فطمأنها بإيماءة خفيفة وخرج هو وابن القاضي.

- تحليل:

متتالية مدتها ثلاث دقائق و أربع عشرة ثانية، من الدقيقة الثامنة عشر وست وأربعين ثانية (0:18:46) إلى الدقيقة الواحدة والعشرين وعشرين ثانية (0:21:20)، كان في بداية الأمر التصوير خارجي بلقطة عامة لمالك وطاهر وهما يهمان في الخروج من منزل ابن القاضي أين كانت الوليمة مقامة، ليلحق بهما الأخير من أجل دعوة مالك للبيت بحجة زوجته خيرة ترغب في رؤيته، بعدها يتحول التصوير إلى داخل المنزل وبالضبط في غرفة نفيسة أين كانت جالسة رفقة والدتها والعجوز رحمة في لقطة عامة، وفي نفس اللقطة يدخل الوالد مع الزائر الغرفة، لتهمّ خيرة إلى تقبيل مالك والترحيب به بحرارة، والذي بدوره يقوم بالتسليم على العجوز رحمة ثم يسألها عن أحوالها، بعدها تقوم الكاميرا بالتقاط مالك في لقطة متوسطة وهو يجيب العجوز عن سبب زيارته القرية والمتمثل في تدشين مقبرة الشهداء، لتتوالى اللقطات المتوسطة بين رصد العجوز رحمة تارة ومالك تارة أخرى، تتخللها لقطة أخرى متوسطة لنفيسة توضح خجلها وتوترها من الموقف والتي لم تتفوه بأي كلمة خلال هذا اللقاء، ثم تعود الكاميرا إلى العجوز رحمة في لقطة قريبة جدا، وبعدها لقطة متوسطة لمالك وهو يصغي لحديثها حول تجربتها مع الأواني

الطينية. يتم تغيير زاوية الكاميرا نحو مدخل الغرفة وبلقطة أمريكية لخيرة وهي داخلة بصينية القهوة، مصاحبة إيّاها بحركة تنازلية لتتمركز لثواني في وضع لقطة عامة، وتتحرك بعدها راصدة من جديد لقطة متوسطة للعجوز، ومرة أخرى لقطة متوسطة للمالك وبجانبه ابن القاضي وتطلعاته المتناوبة بين مالك ونفيسة ليتحسس ما إذا كان سعيه من وراء الدعوة قد تحقق أم لا، أي إعجاب مالك بابنته، بعدها تنوعت اللقطات بين لقطة قريبة لخيرة والسرور بادي على ملامحها لزيارة مالك وبين لقطة متوسطة جامعة هذا الأخير مع ابن القاضي، لترجع الكاميرا إلى التصوير الخارجي في حركة مصاحبة حيث رافق المضيف ضيف لتوديعه تم تمثيلها بلقطة أمريكية.

ح- رفض نفيسة قرار والدها بشأن تزويجها:

- من الفيلم السينمائي:

- خيرة: بلا شك يوم القيامة ريح الجنوب يبدى اللول، وهذا الخريف ماتمشيش للدزاير.
- نفيسة: كيفاه، وقرايتي؟
- خيرة: باباك هو اللي حب، و قرايتك حتى شي، وشي لي قريتيه يكفي.
- نفيسة: إذا كان القرايا حتى شي، واش هي الحاجة لي عندها قيمة عندكم؟
- خيرة: شي لي يهم طفلة مثلك هو المستقبل نتعها، باباك هو لي حب يزوجك.
- نفيسة: الحرية الممنوحة تشبه خبز الصدقة، الحرية الممنوحة تشبه خبز الصدقة. قوليلو منتزوجش، وما نبطلش قرايتي، ونروح للدزاير مهما كان الحال.
- خيرة: أخزي الشيطان يا بنتي، طيعي باباك.
- نفيسة: الذل لي عشتي فيه نتي ما نعيش فيه أنايا، كوني أم لغيري إذا حبيتي، أما أنا منخليش النعلة تلحقني كيم انسا لخرين، ومانيش مرا فهمتي، مانيش مرا.

- من الخطاب الروائي[1]:

قالت خيرة في نفسها وهي ترى القرية في لجة دكناء من الغبار والتراب:

- لاشك أنّ الريح تكون أول نذير للناس يوم تقوم الساعة.

ومهما كان شأن هذا الجو القاتم وتأثيره على الفلاحة فمن المحقق أن تأثيره في النفوس لا يدع متسعا لومضة من سرور. وكانت خيرة حائرة في الكيفية التي تفاتح بها ابنتها

[1]: الرواية نفسها،صص 85، 86، 87، 88، 89.

بشأن موضوع الزواج. بيد أنها مضطرة لإطلاعها في ذلك الصباح على الأمر، فزوجها لن يقبل منها أي عذر. فالتردد أو تأخير المسألة إلى موعد آخر لا يليق.

وقالت لها بخشية:

- في الخريف لن تعودي إلى الجزائر.

فأجابت نفيسة بدهشة وقد هزّ نفسها هذا التصريح المباغت هزا مؤلما:

- ودراستي؟

حاولت الأم أن تظهر حيادها وقالت:

- أبوك أراد ذلك. لن تعودي إلى الجزائر.

لم تستطع نفيسة أن تتصور الأسباب التي دعت أباها لاتخاذ هذا القرار، ولا المصير الذي ينتظرها بعد أن تنقطع عن التعلم. فقدت كل سيطرة على أعصابها ولم تقدر على تركيز فكرها. عشرات الأسئلة تواردت إلى ذهنها لكن كل سؤال يمحّى بغيره قبل أن يكتمل ويتضح. وشعرت أنها داخل دهليز أسود لا يصل حتى الحدس إلى نهايته، وأيد من حديد تدفعها بعنف إلى الأمام... قد تكون تلك الصورة تمثل المصير الذي كانت تتصوره إن هي انقطعت عن التعلم، واضطرت للحياة بهذه القرية المنعزلة، صورة قديمة أخرجها من محيط اللاشعور تصريح أمها المفاجئ...

- التعلم أمر ثانوي...

فقاطعتها نفيسة بسخط مكظوم قائلة:

- التعلم أمر ثانوي؟ ترى ما هو الشيء الأساسي الذي تريدونه لي؟

- الشيء الأساسي لمن في سنك هو التفكير في المستقبل...

ليس السرور وحده الذي يضحك فاليأس أيضا يضحك. وضحك نفيسة من هذا المستقبل الذي يفكر في بنائه بالانقطاع عن التعلم كان بشعا إلى حد بعيد، بالرغم من سحر شفتيها الرقيقتين وجمال ثغرها الفاتن.

لم يغب عن نفسها ما تعني أمها بالمستقبل... وأغمضت عينيها كأنها تودّ بذلك أن تفلت من المكان ومن هذه الأم "الغبية"، ومن هذا الواقع البشع... وودت الأم أن تتخلص نهائيا من هذا السر الذي يثقلها وقالت:

- أبوك يعتزم تزويجك.

قالت ذلك ونظرت إلى وجه ابنتها تتأمله محاولة أن تعرف التأثير الذي أحدثه فيها تصريحها ولكن نفيسة لم تمكنها من ذلك. قامت بغضب واتجهت نحو حجرتها تاركة أمها تتمتم معاتبة لائمة هذه البنت التي لا تعرف للأمومة إلا ولا ذمة... فتحت نافذة حجرتها المطلة على جزء من البستان، ومضت تحدق فيما لا نهاية له. وارتسمت في ذهنها صورة وهي ترى جبال جرجراء في نهاية الأفق، صورة لا تمثل المدرسة ولا الجزائر وشوارعها الطويلة ولا الفتيان والفتيات الذين يغدون ويروحون أزواجا أزواجا في العشايا الظليلة، بل صورة راعي الغنم.

وكانت تحس باختناق شديد، مما جعلها تتلمس عنقها بصورة آلية، لتتعرف على آثار ذلك فيه.

وتذكرت في هذا الخضم من الأفكار فكرة قديمة قرأتها في كتاب أو سمعتها أو تكونت في نفسها لسبب من الأسباب:

- الحرية الممنوحة تشبه خبز الصدقة.

وقامت في انفعال وعادت مسرعة إلى أمها قائلة في عنف:

- قولي له لن أتزوج، ولن أنقطع عن دراستي. سأعود إلى الجزائر مهما كان الحال.

ذعرت الأم وهي ترى ابنتها في هذه الحالة العصبية، واقتربت منها تحاول تهدئتها، ولكن هذه دفعتها بقوة وقالت:

- الذل الذي عشت فيه أنت لن أعيشه، كوني أما لغيري إن شئت. وليكن أبا لمن أراد، أما أنا فلن أدع هذه اللعنة تبلغ مني ما بلغت من غيري. لست امرأة، أفهمت؟ لست امرأة.

وخرجت في غضب عائدة إلى حجرتها.

- تحليل:

متتالية مدتها دقيقتين وثانيتين، من الدقيقة الرابعة والعشرين وثلاث عشرة ثانية (0:24:13) إلى الدقيقة السادسة والعشرين وخمس عشرة ثانية (0:26:15)، كان التصوير خلال هذه المتتالية داخليا، تنوعت فيه اللقطات من لقطة عامة للأم خيرة وهي جالسة تنظف الأواني النحاسية، ثم ترفع رأسها ناظرة إلى نفيسة التي كانت جالسة بقربها

ماسكة بين يديها كتاب تقرأه، وهذا ما ترجمته الكاميرا بلقطة متوسطة لنفيسة، لتعود الكاميرا مجددا إلى اللقطة العامة للأم خيرة وبعدها لقطة عامة تجمعهما، لتتحول نظرة خيرة هذه المرة نحو مدخل المنزل حيث كان الباب مفتوح وكانت الرياح تهب إذ اتضح ذلك من خلال حركة الستار والملابس التي كانت منشورة في فناء المنزل، بعدها تتوالى اللقطات المتوسطة بالتناوب لكل من الأم والابنة نفيسة أثناء حديثهما الذي تمحور حول عدم رجوع نفيسة هذا الخريف إلى الجزائر العاصمة، واستغراب هذه الأخيرة ممّا قالته أمها، واضطرابها وقلقها ممّا سمعته، لأنّها ترغب في استكمال دراستها، لترصد الكاميرا في لقطة عامة نهوض نفيسة مسرعة نحو غرفتها وهي في اضطراب شديد واضح من خلال مشيها بانفعال، ثم ينتقل التصوير داخل غرفة نفيسة بلقطة أمريكية مرفقة بحركة الكاميرا حينما وقفت بجانب الباب ثم انتقلت أمام مرآة خزانتها وبعدها بناحية النافذة أين وقفت برهة مرددة عبارة "الحرية الممنوحة تشبه خبز الصدقة"، ثمّ جلست على سريرها الذي كان بجانب النافذة وكررت نفس العبارة والتوتر الممزوج بالقلق والغضب بادي على ملامحها، وفجأة تقف بانفعال وترجع إلى الغرفة الأولى أين كانت والدتها وبلقطة أمريكية تبعتها لقطة قريبة جدا للأم خيرة وهي تصغي لكلام نفيسة الرافض لقرار والدها بشأن زواجها، وفي لقطة عامة تؤكد نفيسة إصرارها على العودة إلى الجزائر العاصمة مهما كلفها الأمر، ثم لقطة متوسطة للأم وهي تهدئ من روعة ابنتها وتدعوها إلى طاعة أبيها، إلا أنّ نفيسة في لقطة متوسطة لها تعلم والدتها أنّها ترفض أن تحيا نفس حياة الذل الذي عاشتها هي، وأنّها ترفض أن تبلحقها نفس اللعنة التي لحقت بنساء القرية، ثم عادت بنفس الانفعال والغضب إلى غرفتها تاركة والدتها في حيرة ممّا سمعته منها، الحيرة عكستها اللقطة القريبة جدا لوجه الأم.

خ- العجوز رحمة رمز الجزائر التقليدية المستقلة:

- من الفيلم السينمائي:

- نفيسة: واش خالتي رحمة راكي تحسي روحك خير من قبيل؟

- رحمة: خير من قبيل يا بنتي، خير من قبيل. أنا ماعون فنار، أنا فخار مشي طين بحالكم، أنا عطشانة لما لي كان عندي خدمت به النجوم، أنا مشي عجوز، أنا ليوم شابة،

أنا مشي عجوز أنا ليوم قمرة، شفوني أنا ليوم شابة أنا ليوم نضوي، الشتا كي طيح تغلق الجبانة، وزوجي مدفون تم، أنا ليوم شابة أنا ليوم نضوي، طيارة صفرة منحبهاش، منحبهاش طيارة لصفرا، أنا نخدم الأرض، أنا نخدم الأرض، نخدم الأرض.

- من الخطاب الروائي[1]:

تألمت العجوز رحمة بظمئها وحماها وبشيخوختها ووحدتها، و لم يكن بها رحيمات، فلا أوصلنها إلى إغماء حقيقي ينسيها فترة من الوقت ذلك الجحيم الذي ألقيت فيه، ولا إلى الموت... والهذيان أيضا لم يكن بها رحيما، فبدل أن تتخيل الينابيع الثرارة والمياه الصافية، تخيلت دارها صارت فرنا هائلا ينفث ألسنة من لهب تصل إلى ارتفاعات كبيرة، وتخيلت نفسها آنية، بين الأواني التي صنعتها، في جوف ذلك الفرن الرهيب:

- أنا آنية، أنا فخار، من يشتريني؟... أنا أحسن من كل الأواني... الفخّار لا يتكلم وأنا أتكلم... من يشتريني؟ أنا آنية، أصلح للماء، للطعام، للزهور... انظروا إلى النار التي تلتهمني... إنها تصهرني لأزداد جمالا، أنا أصلح للماء، للطعام، للزهور... أنتم لستم أواني. أنتم ما زلتم طينا. لم تصقلكم يد مثل التي صقلتني، ولا صهرتكم نار مثل التي أنا فيها... انظروا إلى النار، أتستطيعون الحياة فيها مثلي؟ أنتم لستم مثلي، مازلتم طينا. لم تعرفوا العطش، لم تعرفوا النار، لم تعرفوا الشيخوخة والوحدة، لم تعرفوا الحمى... أنا أنية أصلح للماء للطعام للزهور... من يشتريني؟

كان الطفل عبد القادر قد رجع منذ برهة من الوقت فوجدها في حالة هذيان. ولولا أن أمه أوصته بالبقاء عندها حتى تأتي هي لخرج لتوه. لأن منظر العجوز أذعره، وخشي أن تموت قبل مجيء أمه وأخته، وأخذ يناديها:

- جدة رحمة، جدة رحمة.

لكن هذه كانت تهذي مما جعل نداءه لم يصل إلى وعيها. واحتار ماذا يفعل...

بقيت كذلك حوالي ساعة، ثم أخذ الهدوء يعود إليها شيئا فشيئا ومع الهدوء عاد الوعي. فرأت عبد القادر جالسا إلى جانبها فابتسمت له، وأشارت له متمتمة بكلمات متقطعة أن يناولها الماء، ففعل. وأعانها ما استطاع على الشرب ولكن ما سال على صدرها وعنقها أكثر مما استطاع حلقها بلعه.

[1] : الرواية نفسها،صص 141، 142، 144.

وفرح الطفل أن رأى وعيها يعود إليها. وأخبرها أن أمه وأخته قادمتان لقضاء الليلة معها. وأن أباه أرسل إلى مالك من يخبره بمرضها.

فقالت له العجوز بكلمات لا تكاد تبين:

- لماذا يرسل إليه، لماذا؟ سيزعجه وقد يكون مشغولا بأعماله.

فأفهمها الطفل أنها هي التي طلبت ذلك. فأجابت:

- كنت أهذي يا ولدي.

فأجاب الطفل:

- نعم كنت تهذين... ولكن عندما سألت عن مالك لم يكن يظهر عليك أنك تهذين.

كانت الحمى تزداد شدة كلما تقدم الوقت. وعاودها الهذيان من جديد... والغريب أنها كانت في هذيانها أقوى على الكلام منها في حالة الوعي.

وقالت بصوت واضح:

- لست عجوزا... لست عجوزا.

فحاولت نفيسة أن تكلمها فأشارت لها أمها أن تدعها أحسن، لأن الحديث يتعبها، فسكتت. وأضافت العجوز هاذية:

- أنا طفلة ظمأى، ما كان لدي من ماء صنعت به النجوم، زوجي يعرف ذلك يعرف الحقيقة... اذهبوا إلى المقبرة، زوجي هناك، بالمقبرة القديمة. قبره مغطى بالأواني. هو يعرف الحقيقة... أنا فتاة... الشمس فتاة مثلي فهل الشمس عجوز؟ التراب لم يعد صالحا لصنع الأواني الجديدة. الأحسن أن لا ينزل المطر لئلا يغرق الموتى، أرأيتم المقبرة؟ كل القبور تهدمت. الطائرة الصفراء ليست آنية، لاتصلح للماء ولا للقمح. مالك أنا التي ضمدت جراحه. الطائرة الصفراء لا أحبها... أنا آنية انظروا إلي كيف ألتهب في هذا الفرن، انظروا... ألتهب ولا أحترق.

- تحليل:

متتالية مدتها الزمنية دقيقة وسبعة عشر ثانية، من الدقيقة التاسعة والأربعين وخمس ثواني (0:49:05) إلى الدقيقة الخمسين واثنين وعشرين ثانية (0:50:22)، متتالية تناوبت فيها اللقطات بين لقطة عامة لنفيسة وهي جالسة بجوار العجوز رحمة التي كانت

مستلقية بسبب مرضها، ولقطة متوسطة لهذه الأخيرة وهي تنظر مباشرة إلى الكاميرا وفي حالة هذيان تردد كلمات مثل "أنا اليوم شابة، أنا مشي عجوز، أنا اليوم قمرة، أنا اليوم نضوي"، وكأنها تصف الجزائر الحرة المستقلة التي عادت لحيويتها بعد معناتها من الإستعمار، وأثناء حديثها هذا تتخلل لقطة متوسطة لعبد القادر شقيق نفيسة، وهو يصغي لما تقوله العجوز، لتعود الكاميرا مجددا في لقطة متوسطة للعجوز رحمة التي نامت من شدة ارتفاع حرارتها، تبعت بلقطة عامة للأم خيرة وهي بجانب الموقد تعد العشاء، لتنتهي المتتالية بلقطة عامة لنفيسة والعجوز رحمة.

د- مفارقة الحياة والموت:

- من الفيلم السينمائي:

- قهواجي: بايت هنا ولا لحقت ليوم صباح؟
- مالك: جيت لبارح فليل.
- قهواجي: غير لخير نشا الله؟
- مالك: لعجوز رحمة توفات.
- قهواجي: الله أكبر، لا حول ولا قوة إلا بالله، واش من موت؟
- مالك: هذي ليلة، مع ثناعش.
- قهواجي: آه يا تراب تدي ناس زنين، يا درّاك وجوه لحباب خسارة، طول حياتها مسكينة وهي فتراب وأخرتها رجعت ليه.
- مالك: ما ترجع التراب غتراب.
- قهواجي: هذاك لي كان يا بني لموت نهاية كل حد.
- مالك: لعبة.
- قهواجي: الموت ولا الحياة؟
- مالك: لاثنين يا عمي الحاج.
- قهواجي: الأرض يا بني أم الإنسان والحياة كسوق يقضي حاجتو منو ويرجع لمُو، والشيب إذا طال عذاب، راك عارف خير مني، لوكان باه تخير لعجوز رحمة كانت تختار الموت.

- من الخطاب الروائي[1]:

- القهواجي: هل رأيت العجوز رحمة؟

- مالك: رحمها الله.

- القهواجي: الله أكبر، لا حول ولا قوة إلا بالله، متى كان ذلك؟

- مالك: الليلة، حوالي منتصف الليل.

- القهواجي: لا حول ولا قوة إلا بالله. كانت مثالا للمرأة الصالحة.

مرت لحظات صمت بين الرجلين كأنها صلاة، ثم قال الشيخ القهواجي متمثلا ببيت من الشعر الملحون وقد أرسل آهة حزينة:

- إيه مسكينة، ماذا تدي يا تراب من الزينين– يا درّاق وجوه الأحباب خسارة.

يسهل الحديث ويخلو عن قضايا الحياة، إذ به تتشكل الصور الأولى لما كان في منطلقات الأمل، أما عن الموت فالصورة واضحة شديدة تسد كل منفذ أمام النفس فلا خيال ينطلق ولا أمل ينفذ، ولا لسان يجد مساعدا للحركة أو دافعا لها. فمن غير الميسور إذن أن يجد الرجلان سبيلا إلى الحديث ولا القهواجي واصله. لكن هذا جرى في نفسه بيت آخر من الشعر الملحون:

- الموت نموت لا نتموشي حيين لازم ذيك الدار راهي تفنيها.

أما مالك فارتسمت في نفسه صورة تمثل العجوز رحمة وهي في شكل تمثال من الطين، ثم تتحول إلى آنية ضخمة وسط فرن ناره متأججة، ثم تخرج منه وقد احمرّت فأشبهت اللهب ثم تصير شيئا فشيئا كوما من رماد. وتوالت الصور في ذهنه، صور مجردة تمثل حزنه اليائس وألمه المؤلم وإذا بعمي الحاج يقول:

- أحبت التراب طوال حياتها وها هي اليوم تعود إليه.

- مالك: لتصير ترابا كبقية التراب.

- قهواجي: الموت يا بني خاتمة المطاف لكل حي.

- مالك: لعبة...

فاستفسر الشيخ قائلا:

- الموت أم الحياة؟

[1] : الرواية نفسها،صص 164، 165.

- مالك: كلاهما.

فهم الشيخ القهواجي من كلام مالك ما هو فيه من اضطراب وتألم بالرغم مظهره الهادئ المتزن، فقال مخففا عنه وناصحا:

- الأرض، يا بني أم للإنسان، والحياة كالسوق فإذا ما قضى الإنسان حاجته عاد إلى أمه. إن الموت يحزننا لأننا لا نفكر فيه. والعجوز رحمة رحمها الله لو خيرت وهي حية بين الحياة والموت لاختارت الموت، لأن الشيخوخة الطويلة عذاب يا ولدي.

- تحليل:

متتالية مدتها خمس ثواني، من الدقيقة السادسة والخمسين وسبع وعشرين ثانية (0:56:27) إلى الدقيقة السادسة والخمسين وإثنين وثلاثين ثانية (0:56:32)، تبدأ المتتالية بلقطة متوسطة لمالك والقهواجي وهما جالسين في المقهى يتبادلان أطراف الحديث، حيث يقوم القهواجي بسؤال مالك عن وقت وسبب قدومه للقرية، فيعلمه مالك عن وفاة العجوز رحمة لتلتقط حينها الكاميرا لقطة قريبة لمالك توضح علامات التأثر والحزن البادیان على ملامح وجهه، تلتها لقطة قريبة للقهواجي الذي وقع عليه الخبر كوقع السهم، حيث كبّر و"قال إنّ لله و إنّ إليه راجعون"، ثم تعود الكاميرا في لقطة قريبة أخرى لمالك يخبره عن وقت الوفاة، بعدها لقطة قريبة أيضا للقهواجي يعبر فيها أنها كانت دائما في التراب ورجعت للتراب، يقصد بقوله هذا أنّ العجوز رحمة كرست حياتها كلها في جمع الطين لتصنع منه الأواني، وبعد وفاتها ستدفن وترجع للتراب، تتبع بلقطة متوسطة لمالك والقهواجي اللذان تحول الحديث بينهما حول لعبة الحياة والموت، بعدها تتحرك الكاميرا بحركة أمامية نحو القهواجي وهو يقول: "الأرض يا بني أم الإنسان والحياة كالسوق يقضي حاجتو منو ويرجع لأمو"، مشبها بذلك الأرض بالمصير المحتم للإنسان وأنه مهما عاش في هذه الدنيا سيكون في نهاية المطاف مرجعه لها، وكان الهدف من وراء حديث القهواجي التخفيف عن مالك وجعله يرضى بأمر وفاتها، لأنه كان يعلم أنّ مالكا يكن مشاعر التقدير، الإحترام والعرفان بالجميل لهذه العجوز، بعدها لقطة قريبة لمالك وهو يصغي لحديث القهواجي.

ذ- حديث مالك و الفلاح عن الأرض :

- من الفيلم السينمائي:

- الفلاح: السلام عليك سي مالك.
- مالك: وعليك السلام، هذا وين ياسي طيب؟
- الفلاح: هذا وين يا ابني راك شايف وقت الفلاح.
- مالك: علاه؟ خدمة الفلاح خدمة نظيفة وشريفة.
- الفلاح: إيه، خدمة الفلاح يا ابني حرث البعير لي خدمها نصها.
- مالك: ما تخافش، ما تخافش، قريب يلحق النهار ليتهناو فيه الفلاحة من العذاب والذل.
- الفلاح: إيه، وين راه هذاك النهار؟ وين راه؟ قلك واحد يقرى الستين وواحد معندوش سورة باه يصلي بها.
- مالك: ذاك النهار هو لي ترجع ترجع فيه الأرض للهوا والنور، ملك للجميع.
- الفلاح: للهوا والنور ومتنجمش تمشي عليها، ومتنجمش تهزها بيدك كيما التراب.
- ابن القاضي: إيه يا سي مالك، هذوا الناس محبوش يخدموا الأرض.
- مالك: محبوش يخدموا أرض غيرهم، أيّا يا سي طيب، جوز لبركة وروح سهل على روحك نت تقوم مع الفجر.
- الفلاح: أيّا السلام عليكم، تصبحوا على خير يا جماعة.
- ابن القاضي: تصبح على خير، تعباتك السهرة يا سي مالك؟
- مالك: لا باغي نريح شوية وحدي.

- من الخطاب الروائي[1]:

ومرت بنفسه صورة أحد الفلاحين أثناء مناقشة جرت بينهما بخصوص الأرض، أجابه عن قوله: "إن الأرض كالنور والهواء يجب أن تكون ملكا للجميع... أجابه الفلاح وقد أخذ بيده كمشة من تراب قائلا: "الهواء والنور لا تمشي عليهما ولا تمسكهما بيدك كهذا التراب".

وكان مالك قد خرج منذ مدة من الحجرة التي يجلس بها القراء، حيث أحاديث النار أوصلت نفسه إلى الغثيان، والتمس مكانا خاليا من الناس يبعد نحو مائة متر عن سكنى

[1] : الرواية نفسها،صص 17، 180، 181.

العجوز وكان وهو يفكر فيما دار بينه وبين الفلاح من نقاش، يرى الأرض أمامه بتعاريجها و انحناءاتها تشبه خيمة سوداء من وبر وشعر مترامية الأطراف، بينما كانت السماء حينئذ ترفل في أجمل حللها الليلية ذات اللون الرمادي، تتلألأ فيها نجوم فضية اللمعان. وكانت أصوات القراء وهم يتلون القرآن تصل إلى سمعه في فوضى وتنافر وازدحام كأنها السيل جرّ ركاما من حجر وخشب، أو هي أشرطة كلامية مسجلة سيرت في الخط العكسي للتسجيل. وإذا بعابد بن القاضي يأتي نحوه فيحييه ويجلس قائلا: لاشك أن السهر أجهدك.

فيجيب مالك على مضض قائلا: "أحببت أن أنفرد فترة من الوقت ليس إلا".

وتمر لحظات صمت بين الرجلين ثم يستأنف ابن القاضي قائلا في نبرة حزن متكلف: "سبحان الله العظيم، يكاد المرء لا يصدق بموت العجوز رحمة... كم عملت في هذه الدنيا و كم شقيت بها، وأخيرا جاءت النهاية الحتمية...".

لم يرق مالكا الحديث معه لا على العجوز رحمة ولا على غيرها، ولكن لم يجد بدا من الجواب وخصوصا أنه طبع نفسه منذ سنوات على احتمال ما لا يحب، وعوّدته وظيفته كشيخ بلدية على سماع أغرب ما يمكن أن يسمع من تفاهات ونفاق وفضول.

وقال مجيبا مخاطبه، معرضا بتهالكه على الدنيا:

إن لم تستطع الحياة أن تسوي بين حظوظ الناس فالموت بالأقل لا يسمح بامتياز أحد على أحد، وفي ذلك سلوى للذين عاشوا محرومين كالعجوز رحمة...".

لم يعجب ابن القاضي جواب مالك وفهم ما يعنيه، بيد أنه لم يظهر أي اهتمام أو امتعاض، بل واصل قائلا: "ذلك هو الصواب. لكن الفقيدة سعدت بحرمانها أكثر مما سعد المحظوظون بما يملكون. ماذا جنينا من أملاكنا غير التعب؟...".

وقال له مالك في نفسه: "تكذب، تكذب" واسترسل الآخر قائلا:

"حياتنا كلها مرت في التخوف والحذر... قبل الاستقلال كنا نعيش تحت الظلم فتعودنا حياة الظلم، وجاء الاستقلال فإذا بظلم الأمس يستمر وتزداد عليه الضرائب الجديدة...".

قال مالك في نفسه وهو يسمع حديث جليسه:

ما أشدّ وقاحة هذا الرجل وما أشدّ جرأته، ظنني في حالة ضعف فاغتنم الفرصة"، وقال مخاطبا إياه في تساؤل: "أي ظلم هذا الذي تعرضت إليه في عهد الاستقلال؟" فأجاب في مكر:

أنت أدرى به مئي. تقولون أنتم رجال الحكم: إن الأرض لمن يخدمها، ولكن هل فكرتم في أن الناس لا يحبون خدمة الأرض؟ إن المقاهي مكتظة بالناس ونحن لم نجد مستأجرا واحدا للحصاد، فمنذ الاستقلال صار الناس يفضلون كل شيء على خدمة الأرض. والحكومة أمام هذا الوضع ماذا عملت؟ قالت: "الأرض لمن يخدمها..."، والله لو لم أقم ليل نهار بالعمل الجاد المتواصل والعناية بهذه الأرض لأصبحت في ظرف سنة شعابا وأحراشا. هل تظنني أعتقد الخلود في هذه الدنيا؟ كلا يا ولدي، إنما لم يهن عليّ أن أرى أرضنا تعبث بها الرياح والانحرافات. لكن الناس يعتقدون أنني أعمل وأجري تكالبا على الدنيا...".

كان ابن القاضي يتحدث ومالك يقول في نفسه: "سنحت له الفرصة للحديث، ليصرح بما يكتوي به قلبه منذ سنين... اغتنم الفرصة ليحدثني بما أكره، لأنه يدرك أنني لست أفكر الآن في الأرض ولا في السماء...".

وقال له في سخرية: "إذا كنت نلت من خدمة أرضك كل هذا العذاب وليست مدفوعا لذلك حبا في المال فلماذا لا توزعها على الفلاحين بنفسك، وبذلك تنال راحة نفسك، وتتخلص من هذه الضرائب التي تشكو منها، كما تنال حمد العام و الخاص.".

فأجاب ابن القاضي ضاحكا: "قلت لك إن الناس لا يحبون خدمة الأرض، كيف تريد أن أنال حمد الخاص والعام بإعطائهم ما لا يحبون؟".

فقال مالك بهدوء: "إن الناس لا يحبون خدمة أرض الغير، لا يحبون أن يبقوا عبيدا إلى الأبد.".

- التحليل:

متتالية مدتها دقيقتان وخمس ثوان، امتدت من ساعة والدقيقة السادسة واثنين وأربعين ثانية (1:06:42) إلى غاية ساعة والدقيقة الثامنة وسبع ثوان (1:08:07)، كانت خلالها اللقطة متوسطة لمالك وهو يلمح شخصا قادما من بعيد، كان أحد الفلاحين حيث تم

تصويره بلقطة عامة، وبعدها بلقطة أمريكية لكليهما (مالك والفلاح)، يتحدثان مع بعض وهما يمشيان لتقوم الكاميرا أثناء ذلك بحركة مصاحبة لهما، وبنفس اللقطة الأمريكية للفلاح وهو يحكي أن المعاناة التي يتكبدها الفلاح أكثر مما تنتجه له الأرض من خيراتها، والدليل قوله: "حرث البعير لي خدمها نصها"، ليطمئنه مالك وهو يهم بالجلوس على صخرة كانت بجانبه الأيمن بعدها جلس بجواره الفلاح، لتقوم الكاميرا برصد لقطة عامة لهما وهما مستمران في الحديث عن الأرض، حيث يقول مالك لمحدثه أنه سيأتي يوم ليرتاح فيه الفلاح، ثم يجيبه جليسه أن الحال قد طال، وأن هناك من يملك الكثير من الأملاك وهناك من لا يملك شيء، وهذا ما يتضح حين قال: "واحد يقرى الستين، وواحد معندوش سورة باه يصلي بها."، رصدت بعدها لقطة قريبة لمالك وهو يؤكد على أن ذلك اليوم قريب وسوف ترى الأرض النور والهواء، إلا أن الفلاح والكاميرا تلتقطه بلقطة قريبة، يرد على كلام مالك أن حتى ولو رأت الأرض الهواء والنور فإنه لا يمكن أن نلمسها كما نلمس التراب، وقام أثناءها بحمل التراب بيده ، تلتها لقطة قريبة لمالك وهو يلتفت على يمينه أين سمع صوت ابن القاضي يقول وهو يتقدم نحوهما "إيه يا سي مالك، هذوا الناس محبوش يخدموا الأرض"، وكانت الكاميرا قد صورته بلقطة متوسطة وبعدها لقطة عامة له وللشخصيتين السابقتين، ثم كانت لقطة قريبة جدا للفلاح الذي لم يعجبه ما تفوه به ابن القاضي، لتعود الكاميرا إلى اللقطة العامة جامعة لثلاثتهم حيث رد مالك على ابن القاضي أنهم لا يريدون خدمة أرض غيرهم، ويتضح من طريقة رد مالك أنه هو الأخر لم يرق له ما قاله ابن القاضي، ليقوم مالك من جلوسه مودعا الفلاح الذي ذهب إلى تأدية واجب التعزية تاركا إياهما، بنفس اللقطة العامة يقوم ابن القاضي بسؤال مالك ما إذا تعب من السهرة، ليرد عليه الأخير أنه يرغب في البقاء بمفرده ليذهب تاركا ابن القاضي واقفا وحده.

ر-نفيسة و النسوة في موت رحمة :

- من الفيلم السينمائي:

- المرأة الأولى: في عمرها 17 سنة باباها شرط فيها زوج قناطر قمح وخمسة كيلو دهان وعشرين لترا زيت، كاع هذا شي ورجلها رجعها في ليلتها لولا لدار باباها، الطفلة خافت لباباها يقتلها هربت ويمكن قتلت روحها، لدروك خبرها ماجاش.

- المرأة الثانية: مضنيتش هكا زينة، منعرف شخصها المكلا وشراب والظل ولفراش الزين، خليها تجرب كيما حنا تما نشوفو لتبقى زينة.

- المرأة الثالثة: حياة لمدينة تزيد فلبنادم.

- المرأة الرابعة: راهم يقولو زواجها فالخريف، ولمير مهوش قابل يتزوج بيها، ولو باباها باغي يمدهالو.

- المرأة الثانية: رزق باباها عندو قيمة خير من إرادة رجلها.

- المرأة الثالثة: بلاك عندها كاش واحد يستنى فيها فدزاير؟ لوكان مشي هكذا علاش ترفض زواجها مع لمير، شفتو أنا نهار لي كان يمدنا فل، فلفرينة واحد زين عليه، واحد طول فمو خاتم نيفو مقدود، إشارة منو والله يديني وين يحب.

- المرأة الأولى: وزوجك يا لمخلوقة كيفاش؟

- المرأة الثالثة: هذي عشر سنين يا مرا مليت منو.

- المرأة الرابعة: باغية تكمل دروسها ورافضة زواج بغات مع لمير ولا وع غيروا.

- المرأة الثالثة: حنا ولادنا لحروف لهجائية ميعرفوهاش.

- نفيسة: حشوما عليكم راكم في موت خالتي رحمة مزال مبردتش، ناس تبكي عليها ونتوما راكم تقولوا في كلام كيما هذا، إمالا عرفوا بلي مانيش حبة نتزوج به، ومعندي حتى واحد فدزاير، ولعندكم لواحد لي يدرس معناه يتسلطن، أنا ليا بلعكس الدراسة هي نهاية معيشة لحيوان لي راكم تعيشوا فيها نتم.

لوكان جات لقارية يمات الطفلة لي كنتوا تتحدثوا عليها من قبيل، كانت متزوجش بنتها مولات 15 سنة، هذي لحياة لازم تتوقف، لينا حنا لأشياء تتبدل بسرعة، ونسا لازم يحسوا بلي عندهم دور في تطور المجتمع.

- من الخطاب الروائي[1]:

حاولت نفيسة أن تنام عبثا. كانت تشعر بدوار شديد من جراء الهرج وعدم النوم ليلتين متواليتين. وكانت تحس أيضا بنوع من الحيرة وضيق النفس لم تعرف أسبابهما. بيد أن أسباب ضيق نفسها هي أحاديث النساء المختلفة التي سمعتها في تلك الليلة، والتي كانت في جملتها تدور حول موضوع الزواج. فقد سمعت إحداهن تحكي عن فتاة في السابعة عشر من العمر، أعطاها أبوها مقابل مهر يتركب من قنطارين برّا وكبشين وعشرات ليترات من الزيت وخمسة سمنا وألف دينار، واشترط الملابس خمسة خمسة من كل ملبوس، كما اشترط سوارين وحزاما من فضة وقرطين وخاتما وسلسلة من ذهب... ولما جاءت ليلة الدخول وجدها زوجها ثيبا فأرجعها إلى دار أبيها في ليلتها. وخافت الفتاة أن يقتلها أبوها ففرت إلى مكان مجهول... وقد حكت المرأة أن أم الفتاة اختل عقلها لوعة وحزنا على ما حلّ بدارها من عار وعلى بنتها الوحيدة التي لا يعرف أحد ماذا جرى لها بالرغم من البحث عنها في كل مكان. وذكرت المرأة أن الفتاة قد تكون انتحرت في مكان لا يعرفه أحد...

وحكت أخرى قصة فتاة في الخامسة عشر من عمرها، زوّجها أبوها بالرغم من معارضة أمها وأخيها لزواجها في هذه السن المبكرة... وقد نقلت إلى المستشفى في صبيحة ليلة الدخول بها، نظرا لإصابتها بنزيف دموي شديد، أفقدها وعيها...

وحكت ثالثة أن فتاة اضطرت إلى الرجوع إلى دار أبويها بعدما اتضح أن الفتى الذي تزوجت منه غير مطيق...

وسمعت قصصا أخرى لا تحصى من هذا القبيل حتى أحست بالغثيان، وحاولت أن تبتعد عن سماع هذه القصص فتنام، ولكن الأرق كان قد بلغ بها حدا يستحيل معه النوم. فاتكأت و طت رأسها بالرغم من الحر وتظاهرت بالنوم لتنجو بالأقل من اتجاه الأنظار إليها... على أن النساء لم يغب عنهن حضورها فبمجرد أن رأوها نامت أخذت أحاديثهن تحوم حولها، فقالت إحداهن إلى صاحبتها:

- لم أكن أدري أنها جميلة إلى هذا الحدّ... فأجابتها امرأة منهن:

[1] : نفس الرواية،صص 188، 189، 190.

- لست أدري لماذا لا تكون جميلة... الأكل الطيب والراحة والظل... لو ذهبت أسبوعا واحدا إلى الحقل تحصد لرأيت ذلك الجمال كيف يذبل... فقالت أخرى:

- إن هواء المدن يضفي على صاحبه مسحة من الجمال ولو لم يكن جميلا.

وقالت ثالثة:

- يقال إنها ستزف في هذا الخريف... وقيل إن شيخ البلدية لم يكن راغبا فيها وإنما أبوها حتمها عليه... فأجابتها المرأة التي قالت إن الراحة هي التي جعلت نفيسة جميلة، قائلة:

- ملك أبيها قادر على تزويجها بأكثر من شيخ البلدية. وقالت امرأة رابعة:

- سمعت أنها لا تريد الزواج بشيخ البلدية. فقالت أشدهن حقدا على نفيسة:

- لعل لها عشيق ينتظرها بالجزائر... وإلا كيف لا ترضى بشيخ البلدية؟ لقد رأيته عندما وزعوا الدقيق... الشفاه الرقيقة، الأنف المستقيم، البسمة الساحرة... كالقمر، كهلال العيد، أنا لو أومأ لي إيماءة واحدة لذهبت معه إلى حيث يريد... فقالت لها إحداهن:

- و زوجك؟. فأجابت:

- مللته.

واستأنفت المرأة التي ذكرت عدم رغبة نفيسة في الزواج بمالك فقالت:

- يقال إنها (نفيسة) تريد متابعة تعليمها، ولا تريد الزواج في الوقت الراهن لا بشيخ البلدية ولا بغيره.

فقالت لها المرأة الجسور التي قالت إنها ملت زوجها والتي هي في الواقع امرأة شريفة السلوك إنما خفة روحها وميلها إلى المزاح يجعلانها تقول ما جاء على لسانها من كلام، فقالت:

- نحن لم نجد ما نعلم به حرفا واحدا لأبنائنا وهي تريد أن تقرأ حتى يصل نهداها إلى حزامها، ماذا تريد أن تكون؟ ملكة؟ في وطننا لا مكان للملوك...

- تحليل:

متتالية مدتها دقيقتان وست عشرة ثانية، من ساعة والدقيقة الثامنة، وأربع وأربعين ثانية (1:08:44)، إلى ساعة والدقيقة العاشرة، وثمان وعشرين ثانية (1:10:28)، بداية المتتالية كانت بلقطة عامة جماعية لأربعة نسوة جالسات حول مائدة القهوة في جنازة

العجوز الرحمة وهن يتحدثن، حيث رصدت بعدها الكاميرا لقطة قريبة لإحداهن وهي تحكي قصة البنت التي زوجها والديها في السن الخامسة عشرة، والتي طلقت في ليلتها الأولى، وأثناء ذلك تلتقط الكاميرا لقطة عامة لنفيسة وهي جالسة بالقرب منهن تصغي لما يقولنه، لتعود الكاميرا مجددا إلى القطة العامة التي تجمع النسوة الأربعة والمرأة الأولى تواصل حديثها عن تلك الفتاة التي فرّت من بيت والديها خوفا من أن يقتلوها وانقطعت أخبرها، لتتخلل لقطة قريبة لنفيسة مغمضة العينين دليل على رغبتها في النوم لأنها متعبة فهي لم تنم الليل كله بسبب مرض العجوز رحمة ثم وفاتها، تلتها لقطة قريبة للمرأة الثانية التي شرعت في الحديث عن نفيسة بعدما نظرت إليها وظنتها نائمة، حيث عبرت عن جمال الأخيرة ودلالها وعيشة الرفاهية التي تحياها، تلتها لقطة قريبة للمرأة الثالثة وهي تشير إلى أن حياة المدينة زادتها جمالا عن جمالها، جاءت بعدها لقطة قريبة للمرأة الرابعة تتحدث عن رفض رئيس البلدية الزواج منها، لتعود الكاميرا مرة أخرى إلى رصد لقطة عامة جامع للنسوة الأربعة، لتتناوب اللقطات القريبة بينهن وهن مستمرات في الحديث عن نفيسة، كما تخللت هذه اللقطات القريبة للنسوة لقطة قريبة لنفيسة وهي منزعجة من حديثهن عنها، وهذا ما ترجمته اللقطة العامة لنفيسة وهي تكلم النسوة بانفعال وتطلب منهن احترام وفاة العجوز الرحمة التي لم تجف تربتها بعد وهن في صدد الحديث في مثل هذه المواضيع، أما عن الحديث عنها فقد أجابتهن أنها لا تريد الزواج وأنه ليس لها من ينتظرها في الجزائر العاصمة مثلما زعمنّ، وأنّ دراستها همها الوحيد حتى لا تعيش حياة الحيوانات التي تعيشها نساء القرية، "إذا عندكم الواحد لي يدرس معناه يتسلطن أنا ليّا بالعكس، الدراسة هي نهاية معيشة الحيوان لي راكم تعيشوا فيها نتما."، وخلال حديثها هذا تنوعت اللقطات بين لقطة عامة للنسوة وهن يتعجبن لجرأة نفيسة التي ردت بها عليهن وانفعالها، وهذا ما ترجمته نظراتهن لبعضهن البعض، مجرد أن بدأت نفيسة في الكلام معهن، وبين لقطة قريبة لنفيسة وهي مستمر في حديثها وانفعالها، تلتها لقطة متوسطة لاثنين منهن، لتعود الكاميرا إلى تصوير نفيسة في لقطة عامة وهي تتحدث بحدة للنسوة، تبعت بلقطة عامة أخرى للنسوة، لتخيم لحظات صمت رصدت خلالها لقطة عامة للنسوة ثم لقطة قريبة لنفيسة ثم لقطة متوسطة للمرأتين الأخريتين، لتستأنف نفيسة

الحديث مجددا لكن هذه المرة عن الفتاة التي قاما والداها بتزويجها في السن الخامسة عشر سببه جهلهما، وكانت أثناءها الكاميرا ترصدها بلقطة قريبة، لتعبر في آخر كلامها على ضرورة تغير هذه الأفكار والمعتقدات الجاهلة والمتخلفة، لأن المرأة لها قيمتها ومكانتها في هذا المجتمع حيث تقول: "هذه الحياة لازم تتوقف، لينا حنا الأشياء تتبدل بسرعة والنسا لازم يحسوا بلي عندهم دور في تطور المجتمع"، وأثناء قول نفيسة ذلك لقطت لقطة عامة للنسوة و هن يهزن برؤوسهن دلالة على أن راق لهن ما قالته هذه الفتاة عن أهمية المرأة ودورها في المجتمع.

ز- المتتالية الختامية أو متتالية النهاية:

- من الفيلم السينمائي:

- الشيخ: أسي عابد، أسي عابد.
- ابن القاضي: اليوم نهارهم متطلعش فيه الشمس.

- من الخطاب الروائي[1]:

ولما وصل دخل مباغتا من بالبيت فرأى ابنته تضحك مع أم الراعي، بينما هذا كان واقفا يحمل في يده إبريقا. فهجم عليه كالمجنون دون أن ينبس بكلمة...

ولشدة المباغتة لم يدافع رابح عن نفسه بل استسلم له كالخروف، فاحتضنه بعنف ورماه على الأرض. وكان رابح وهو يرى نفسه في تلك الوضعية المزرية مضطربا مترددا: هل يدع الرجل يضربه دون ردّ فعل، لعله بذلك يزول غضبه؟ أم يدافع عن نفسه؟ هو يعلم علم اليقين أنه أقوى من مهاجمه، وأنه لم يضطرب خوفا وإنما خجلا... وكانت الأم ونفيسة واقفتين ترتجفان خوفا.

وضع ابن القاضي ركبته على بطن رابح، والتمس موساه فسله من غمده وصوّبه نحو عنق الفتى معتزما ذبحه كما تذبح الشاه، انتقاما لعرضه الشريف وشفاء لسخطه وغضبه. وكان في جنونه ذاك يعتزم ذبح ابنته وأم الراعي ويترك الدار خرابا.

ولكن الأم البكماء لما رأته سدد الموس إلى عنق ابنها قفزت إلى إحدى زوايا القاعة فأخذت فأسا وضربت بها الرجل على رأسه فخر صريعا. وأخذت في الصراخ والنواح بأعلى ما استطاعت...

[1] : نفس الرواية،صص 264، 265، 266.

وتدفقت الدماء من رأس ابن القاضي وتدفقت من عنق رابح الذي جرح جرحا بليغا. وكأن السرعة التي وقعت بها الحوادث جعلت نفيسة ترتعش ارتعاشا شديدا، بحيث لم تنتبه إلى ما ينبغي أن تقوم به في الحال. ومضت دقائق وهي كالمشدوهة ترى الأم آخذة في إسعاف ابنها والدموع تسيل على خديها بغزارة، وترى أباها مطروحا على الأرض، لا اضطراب ولا حركة تصدر عنه، والدماء تتدفق من رأسه، وحينئذ تتحرك في أعماقها فجأة نفحة من حنان فتهب إلى إسعاف أبيها الذي كان في حالة إغماء تام.

وبعد إتمام الإسعافات الأولية التي قدمتها كلتا المرأتين إلى الرجلين المصابين. قامت الأم فجرّت نفيسة من يديها ودفعتها خارج البيت. وأخذت تصرخ بأعلى صوتها...

وقفت نفيسة أمام الباب الخارجي لحظات تفكر فيما يجب أن تقوم به، وقررت مغادرة بيت الراعي والرجوع إلى دار أبيها، لأن تطور الحوادث قلب مشروعها رأسا على عقب. فهي كانت تعتزم السفر إلى الجزائر في هاته الليلة، ولكن بعد كل ما وقع لم يعد ممكنا هذا السفر.

دخلت إلى البيت فأخذت حقيبتها وأثوابها وخرجت. وكانت وهي في طريقها إلى دار أهلها تتلاقى بين الحين والآخر بجماعات مسرعة إلى بيت الراعي، حيث كان صراخ المرأة البكماء وعويلها يمزقان سكون الليل وهدوء القرية في عنف وقوة يبلغان إلى أبعد مدى بالرغم من البكم. وواصلت سيرها إلى الدار التي منذ ساعات قليلة كانت لا تفكر أن تطأها قدماها في يوم من الأيام. والتقت بشيخ مسن يلهث فسألها وهو يراها مقبلة من بيت الراعي عن سبب صراخ المرأة البكماء فأخبرته بالخبر، وتحاشت أن تذكر أيّ تفصيل للشيخ السائل التعبان.

كانت تسير ولكن ليس في هذا الطريق المقمر الذي ينحدر أمامها ولكن في فيلم الحوادث التي وقعت منذ قليل... وتذكرت كيف كانت تشعر بالحقد على أبيها وهو واضع ركبته على بطن الراعي، ثم كيف تحول هذا الحقد إلى حنان بعد أن ضربته المرأة البكماء بالفأس ووقع على الأرض والدماء تتدفق من رأسه، وتذكرت أيضا كيف تحول تقديرها وعطفها على الأم وهي ترى ابنها يهاجم ظلما ويلقى على الأرض ليذبح، تذكرت

كيف صار كل ما كانت تجده من ولاء هذه العائلة وإعجاب بها إلى خيبة أليمة... وكانت لا تعرف معنى الأمومة ولا طبيعة الريفيات...

وتحركت الريح، وأخذت دويها يتصارخ بين جبال القرية ورباها فإذا الأرض المقمرة تتلحف بلحاف من غبار... غبار القبلي...

- تحليل:

متتالية مدتها خمسة دقائق وثلاثون ثانية، من ساعة والدقيقة الثانية والثلاثين، وأربع وخمسين ثانية (1:32:54) إلى ساعة والدقيقة السابعة والثلاثون وأربع وأربعون ثانية (1:37:44)، كانت بداية هذه المتتالية أمام باب منزل الراعي بلقطة عامة له برفقة أمه ونفيسة تمتطي الحمار، ثم لقطة عامة لرابح ونفيسة وهما في القرية وبعدها في الغابة، لتتحول الكاميرا في لقطة قريبة جدا لأحد شيوخ القرية وهو يتمعن جيدا فيما يراه، لتتجه الكاميرا في لقطة عامة حول رابح ونفيسة يسلكان طريقهما، فشاهدنا الشخصيتين بعين الشيخ، لترجع الكاميرا بلقطة قريبة جدا إلى ذلك الشيخ، وبعدها لقطة عامة له وهو يقوم من مجلسه ويذهب، تلتها لقطة عامة وحركة بانورامية للكاميرا من اليمين إلى اليسار لمنظر الجبال والنخيل ومساكن القرية، بعدها زوم للأمام والتقطت لقطة عامة لذلك الشيخ هو يمشي مسرعا في أحد زقاق القرية، تبعت بلقطة عامة أخرى له وهو يصعد المنحدر الذي يؤدي إلى مسكن ابن القاضي، لتعود الكاميرا إلى تصوير نفيسة ورابح بلقطة عامة وهما مواصلان في سيرهما، ثم تقوم برصد ابن القاضي بلقطة عامة ممتطيا حصانه واضعا سلاحه على كتفه، وهو يتوعد نفيسة ورابح بعبارة، "اليوم نهارهم متطلعش فيه الشمس"، وبجانبه ذلك الشيخ وابنه عبد القادر، نعم فقد بلغ الخبر لابن القاضي ما أثار جنونه، ثم قامت الكاميرا بتصوير هذا الأخير بلقطة عامة وهو منطلقا بسرعة على متن حصانه تاركا وراءه عبد القادر والشيخ واقفان خلفه، تلتها لقطة عامة لأحد مناظر القرية يظهر من خلالها ابن القاضي قادم من بعيد، لتوضح الكاميرا أكثر تعمل زوم للأمام، تبعت لقطة متوسطة لنفيسة ورابح، إلحقت بلقطة أخرى عامة لابن القاضي وهو منطلق بسرعة البرق بحصانه، بعدها لقطة لأرجل الدابة ورجلي رابح الذي كان يمشي بالخلف ورجلا نفيسة المتدليتان من على الدابة، ثم لقطة عامة لابن القاضي يحاول مسرعا اللحاق

بهما، ليتوقف قليلا في لقطة متوسطة له وهو ينظر أي اتجاه عليه أن يسلكه ثم يقرر في الأخير أن يسلك الاتجاه الذي بيساره، حيث صورته الكاميرا في لقطة عامة وهو ينحرف نحو ذلك الاتجاه، تلتها لقطة عامة أخرى له وهو مسرع في وجهته، بعدها تقوم الكاميرا بالزوم إلى الخلف، ثم حركة بنورامية مصاحبة له، تبعت بلقطة عامة أخرى لكن هذه المرة لرابح ونفيسة وهما مواصلان مشيهما، بعدها لقطة عامة لابن القاضي وبحركة مصاحبة للكاميرا، ليتوقف مجددا وفي لقطة أمريكية له توضح تمكن التعب منه، ثم لقطة عامة له، لتعود الكاميرا إلى تصوير رابح ونفيسة في لقطة عامة لهما وقد وصلا إلى الطريق العام أين ستمر الحافلة التي ستوقلهما إلى العاصمة، تقوم بعدها الكاميرا بالزوم إلى الخلف ثم تعود لتلتقطهما في لقطة أمريكية وقد وصلا هذه المرة إلى موقف الحافلة، تنزل نفيسة من على الدابة ويضع رابح الأمتعة على الأرض، ثم تقوم الكاميرا بالزوم إلى الخلف راصدة إيهما في لقطة عامة حيث حول رابح إبعاد الدابة من هناك، بعدها ترصده الكاميرا في لقطة عامة وهو يجري وراءها ثم يضربها برجله ويرميها بالعصا حتى تذهب في حال سبيلها، ثم يعود إلى نفيسة، تلتها لقطة عامة لابن القاضي وبحركة بنورامية مصاحبة له من اليمين إلى اليسار وهو في الطريق العام، تبعت بلقطة عامة لنفيسة ورابح وهما واقفان ينتظران قدوم الحافلة، بعدها لقطة عامة أخرى لهما من الخلف تظهر قدوم الحافلة وابن القاضي الآتي باتجاههما مسرعا، ثم لقطة أمريكية لنفيسة ورابح من الخلف يحملان أمتعتهما ويتأهبان للصعود على متن الحافلة، بعدها تقوم الكاميرا بالتصوير من داخل الحافلة وهي خلف سائقها وبلقطة عامة لنفيسة ورابح يلوحان له من أجل الوقوف، تبعت بتصوير لقطة عامة أخرى للشخصيتين تصعدان بسرعة للحافلة، لتعود الكاميرا للتصوير من داخل الحافلة وبلقطة أمريكية لهما تشتريان التذاكر، بعدها تقوم الكاميرا بتصوير الكاميرا و ابن القاضي القادم من الخلف، تلتها لقطة لهذا الأخير وهو يبذل كل ما أتي من قوة بغية اللحاق بالحافلة، لتقوم الكاميرا بتصوير الركاب بعدها حركة من اليسار إلى اليمين نحو نافذة الحافلة أين التقطت ابن القاضي وهو مسرع من أجل اللحاق بها، لتعود الكاميرا إلى اللقطة المتوسطة له وهو مستمر في محاولته، ثم تعود الكاميرا للتصوير من الداخل توضح ابتعاد الحافلة شيئا فشيئا عن ابن القاضي، تلتها لقطة

متوسطة لرابح ونفيسة ثم زوم للأمام وهما ينظران إلى بعضهما مرتسمة عليهما ابتسامة تدل على نجاح محاولتها في الفرار.

8. التقطيع التقني للفيلم:

- **تقنية فك الرموز Décryptage:**

1.شريط الصورة:

- دليل رموز لقطات جينيريك البداية والنهاية: 0_1، 0_2، 0_3 ....
- ترقيم لقطات المتتاليات من 1، 2، 3 ....
- دليل رموز أنواع اللقطات:

- لقطة عامة.....ل.ع
- لقطة عامة كبيرة.....ل.ع.ك
- لقطة متوسطة .....ل.م
- لقطة متوسطة بعيدة (أمريكية).....ل.م.ب
- لقطة متوسطة قريبة.....ل.م.ق
- لقطة قريبة.....ل.ق
- لقطة قريبة جدا.....ل.ق.ج

- دليل رموز زوايا التصوير:

- زاوية عادية
- زاوية منخفضة (غطسية)
- زاوية مرتفعة تصاعدية
- زاوية المجال والمجال المقابل **< >**

- دليل رموز حركة الكاميرا:

- موضع ثابت.....م.ث
- حركة مصاحبة (ترافيلينغ).....ح.مص
- حركة بانورامية عمودية من الأسفل إلى الأعلى.
- حركة بانورامية عمودية من الأعلى إلى الأسفل.

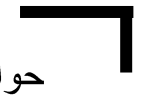
- حركة بانورامية أفقية من اليمين إلى اليسار 180°. ←
- حركة بانورامية أفقية من اليسار إلى اليمين 180°. →
- حركة بانورامية عمودية من الأسفل إلى الأعلى تتبعها حركة أفقية من اليمين إلى اليسار. ↰
- حركة بانورامية عمودية من الأسفل إلى الأعلى تتبعها حركة أفقية من اليسار إلى اليمين. ↱
- حركة بانورامية عمودية من الأعلى إلى الأسفل تتبعها حركة أفقية من اليمين إلى اليسار. ↲
- حركة بانورامية عمودية من الأعلى إلى الأسفل تتبعها حركة أفقية من اليسار إلى اليمين. ↳
- حركة بانورامية أفقية من اليمين إلى اليسار تتبعها حركة عمودية من الأسفل إلى الأعلى. ↥
- حركة بانورامية أفقية من اليمين إلى اليسار تتبعها حركة عمودية من الأعلى إلى الأسفل. ↧
- حركة بانورامية أفقية من اليسار إلى اليمين تتبعها حركة عمودية من الأسفل إلى الأعلى. ↥
- حركة بانورامية أفقية من اليسار إلى اليمين تتبعها حركة عمودية من الأعلى إلى الأسفل. ↧
- حركة دائرية 360° ○
- حركة مقربة إلى الأمام.....ح.م.أ
- حركة مستبعدة إلى الخلف.....ح.م.خ
- حركة زوم أمامي.....ح.ز.أ
- حركة زوم خلفي.....ح.ز.خ

2. شريط الصوت:

- on مؤثر صوتي داخلي (تعليق أو ضجيج داخلي).

O off مؤثر صوتي خارجي (تعليق أو ضجيج خارجي).

[ ] صمت طويل على إثر حوارأو تعليق.



حوار غير متزامن نسبيا مع الصورة.

في مايلي سنقوم بتحليل متتاليات من فيلم ريح الجنوب التي تعكس ثنائية الأرض والمرأة، الركيزتين الأساسيتين في بناء الفيلم وأيضا الرواية، وعليه سنعتمد جدول آلان رنييه الذي وضعه سنة 1963م لتحليل أحد الأفلام سيميائيا.

- **جداول التقطيع التقني للمتتاليات الفيلم وفق مقياس الأرض والمرأة:**

- **المتتالية الأولى:**

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة			الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
01	22 ثا	ل.م.ق	م.ث	↰	Ou est Abdelkader ?Au marché, avec son père. Qu'as-tu Nefissa? Rien ma tante je pensais à Abdelkader. Qu'est-ce qu'il a? Rien,je pense à lui parce qu'il peut sortir librement,il n'est pas séquestré comme moi. Lui,c'est un homme…			وعبد القادر وين غذا؟ إيه راح للسوق مع بابا واش بك يا نفيسة؟ مابيا حتى شي، نفكر في عبدالقادر برك وعبد القادر وشتى بيه؟ ما بيه حتى شي، نفكر فيه لخاطرش هو عندو الزهر يروح وين يحب ماهوش مسجون كما أنا هو يا بنتي راجل		
02	03 ثا	ل.ق	م.ث	↰	Toi tu es une jeune fille,les gens jaseraient.			ونتيا مرا، وناس القرية لساناتهم طوال.		

شريط الصورة						شريط الصوت	
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
03	12 ثا	ل.م.ق	ح.م.أ	↰	Les mauvaises langues le monde à changé, tante l'ignorance des hommes déchainé ces mauvaises langues et l'ignorance de la femme la fait vivre…	واش عندي في الناس وقوالهم، الدنيا تبدلت يا خالة، تبدلت لكن الناس كيف يتحدثوا بالشر في المرا إذا خرجت لخاطرش جاهلين مايفهموا حتى شي.		
04	05 ثا	ل.ق	ح.ز.أ	↰	Dans l'esclavage des pères et des maris. La femme a des droits aussi!	مالازمش المرا تبقى ديما خديمة هي تاني عندها حقها وحريتها.		
05	05 ثا	ل.ق	م.ث	↰	Hélas! Tu ne peux changer le monde en un jour.	إيه يا بنتي متقدريش تبدلي الدنيا في نهار		
06	02 ثا	ل.ق.ج	ح.ز.أ	↰				

الجدول (2)

- **المتتالية الثانية:**

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
01	23 ثا	ل.ع.ك	→	↱			أغنية بدوية وصوت الناي	O
02	13 ثا	ل.م.ق	م.ث	↰	Ecout mon fils depuis indépenda n-ce les gens ne s'intéréssent plus au travail sans vous les émigrés, sans les mandais que vous envoyez,il n'yaurait plus une maison debout.	أسمع يابني من نهار الاستقلال ناس لاتيين غير بالقيل والقال، لوكان مشي نتوما ليراكم في الغربة كانت هذي الجهة مايبقى لادار لادوار، الناس كرهت الخدمة، كرهت الأرض.	أغنية بدوية وصوت الناي	O
03	02 ثا	ل.ق	م.ث	↱	Ils méprisent la terre, ne veulent que la responsabi li-té.	الناس تحوس على المسؤولية برك.	أغنية بدوية وصوت الناي	O
04	08 ثا	ل.ق	م.ث	↰	Cette terre est stérile, mon oncle vous la travaillez toute l'année et la récolte ne suffit pas a vivre un mois	يا عمي شوف هذا الأرض متصلحش لا لفلاحة لا لحاجة أخرى تخدم فيها عام متوكلكش شهر.	أغنية بدوية وصوت الناي	O

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة			الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
05	09 ثا	ل.م.ق	م.ث	↰	Tu ne la connais pas et tu ingnores l'agricultu-re mais celui qui ia sollicite, elle le récompen-se.			إيه يا بني أنت متعرفش الأرض متعرفش الفلاحة هذي هي أرضنا، ليتهلا فيها تعطيه ما يكفي.	أغنية بدوية وصوت الناي	O

الجدول (3)

- **المتتالية الثالثة:**

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة			الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
01	05 ثا	ل.م.ب	م.ث	↰				[ ]		O ●
02	03 ثا	ل.م.ق	م.ث	↰				[ ]		O ●
03	03 ثا	ل.م.ب	م.ث	↰				[ ]		O ●

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
04	03 ثا	ل.ع	م.ث	↰		[ ]		O ●
05	03 ثا	ل.ع	م.ث	↰		[ ]		O ●
06	06 ثا	ل.ع	م.ث	↰	C'est le vent du sud qui annoncera le jugement dernier	بلا شك يوم القيامة ريح الجنوب يبدأ الأول.		O ●
07	02 ثا	ل.م	م.ث	↰	Cet automme tu ne retournera pas à Alger.	هذا الخريف ما تمشيش للدزاير.		O ●

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
08	05 ثا	ل.م	م.ث	↰	Cet automme tu ne retournera pas à Alger. Et mes études? Ton père le veut…	كيفاش وقرايتي؟		O ●
09	04 ثا	ل.م	م.ث	↰	Et tes études, c'est secondaire	باباك هو لي حب وقرايتك حتى شي ولي قريتيه يكفي		O ●
10	03 ثا	ل.م	م.ث	↰	Quelle chose essentielle voulez-vous donc pour mois?	إذا كان القرايا حتى شي واش هي الحاجة لعندها قيمة عندكم؟		O ●
11	01 ثا	ل.م	م.ث	↰	A ton âge, l'essentiel est de songer à l'avenir.	شي لي يهم الطفلة مثلك		O
12	02 ثا	ل.م	م.ث	↰	A ton âge, l'essentiel est de songer à l'avenir.	هو المستقبل نتاعها		O ●
13	02ث ا	ل.ع	↦	↱		[ ]		O ●

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة			الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
14	02 ثا	ل.م	م.ث	↰	Ton père a décidé de te marier.			باباك هو لي حب يزوجك		O
16	02 ثا	ل.ع	م.ث	↰						O ●

الجدول (4)

- المتتالية الرابعة:

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة			الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
01	04ث ا	ل.م.ق	م.ث	↰					مقطوعة من جنيريك البداية	
02	05 ثا	ل.ع	↕	↰	Dis luis que je ne me marierais pas, je n'interro-mprai pas mes études.			قوليلو منتزوجش		O
03	03 ثا	ل.ق.ج	م.ث	↰	Dis luis que je ne me marierais pas, je n'interro-mprai pas mes études			وما نبطلش قرايتي		O

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
04	02 ثا	ل.ع	م.ث	↰	Je retournerai à Alger, quoi qu'il arrive.	ونروح لدزاير مهما كان الحال		O
05	03 ثا	ل.ق	م.ث	↘	Tu dois obèir à ton père!	أخزي الشيطان يا بنتي طيعي باباك		O
06	08 ثا	ل.م.ق	م.ث	↖	Je n'accepterai pas ta soumission la malédiction qui a frappé les autres ne m'atteindra pas. Je ne suis pas une femme.	الذل لي عشتي فيه أنتي منعيش فيه أنا، كوني أم لغيري إذا حبيتي أما أنا منخليش اللعنة تلحقني كما نسا لخرين.		O
07	02 ثا	ل.م.ق	م.ث	↰	Je ne suis pas une femme…	ما نيش مرا فهمتي ما نيش مرا.	مقطع من موسيقى الجنيريك	O
08	04 ثا	ل.ق	م.ث	↰			مقطع من موسيقى الجنيريك	

الجدول (5)

- **المتتالية الخامسة:**

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة			الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
01	05 ثا	ل.م.ب	م.ث	↰						● O
02	04 ثا	ل.ع.ب	م.ث	↰						O
03	02 ثا	ل.م	م.ث	↰						O
04	14 ثا	ل.ع	ح.م.خ	↰	Bonsoir, si Malek! Bonsoir, si Tayeb! Tu arrives seulement ? Oui, si Malek, tu connais les paysans! Leur travail est propre et honorable.			السلام عليك سي مالك وعليك السلام هذا وين سي طيب؟ هذا وين يا بني راك شايف خدمة الفلاح علاه خدمة الفلاح، خدمة نظيفة وشريفة		O ●

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
05	08 ثا	ل.م.ب	م.ث	< >	On s'épuise au travail pour ne rien gagner. N'aie crainte…	إيه خدمة الفلاح يا بني، حرث البعير لخدمها نصها.		O
06	11 ثا	ل.ع			Le jour ou le fellah ne sera plus exploité est tout proche. Quand? Certains ont 60 sourates d'autres seule pour faire leur prière.	قريب يلحق النهار ليتهنوا فيه الفلاحة من العذاب والذل. إيه وين راه هذاك نهار وين راه؟ قالك واحد يقرا الستين واحد معندوش سورة باه يصلي بها.		O
07	07ث ا	ل.ق	م.ث		La terre, comme l'air et la lumière, doit devenir propriété collective.	هذاك النهار هو لي ترجع فيه الأرض كالهوا والنور ملك للجميع.		O
08	05ث ا	ل.ق	م.ث		L'air et la lumière, tu ne peux les prendre en main comme cette terre.	الهوا والنور ومتنجمش تمشي عليهم ومتنجمش تهزهم بيدك كيما التراب.		O

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
09	03 ثا	ل.ق	م.ث		Ah oui, si Malek!	إيه يا سي مالك		O
10	01 ثا	ل.م	م.ث					O
11	04 ثا	ل.ع			Ils ne veulent pas travailler la terre.	إيه يا سي مالك هاذو الناس محبوش يخدموا الأرض.		O ●
12	02 ثا	ل.ق.ج	م.ث		Ils ne veulent pas travailler celle des autres.	محابوش يخدموا أرض غيرهم.		O ●
13	20 ثا	ل.ع	م.ث		Ils ne veulent pas travailler celle des autres. Va,si Tayeb tu te le lèves tôt. Salut à vous! Cette soirée t'a fatigué si Malek. Je veux être seul un moment.	أيا سي طيب جوز للبركة وروح سهل على روح نت تقوم مع الفجر. هيا السلام عليكم، تصبحوا على خير يا جماعة. تصبح على خير تعباتكالسهرة يا سي مالك لا بغي نريح شوية وحدي		O

الجدول (6)

- **المتتالية السادسة:**

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة			الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
01	15 ثا	ل.ع	←	↰	Bonne nuit, si Abed. Bonne nuit. Tenez, si Abdelka-der. Non, merci Tenez! Bonne nuit.			تصبح على خير يا سي عابد. تبح على خير. هاك خوذ يا سي عبد القادر صحّ عظم الله أجرك، ما كان لاه. خوذ، خوذ، خوذ.		O
02	23 ثا	ل.ع	→	↱	Abdelka-der! Abdelka-der! Aide ta tante à desservir et apporte-nous du café chaude. Allez, vide			يا عبد القادر، أعبد القادر أيا قوم عاون خالتكوجيبنا قهوة سخونة، يلا قفز.		O
03	08 ثا	ل.م.ب	م.ث	↰	C'est le Guebli qui ruine de ce village.			القبلي هو لي خلا هذ البلاد.		O

شريط الصورة								شريط الصوت		
رقم اللقطة	زمن اللقطة	حجم اللقطة	حركة الكاميرا	زاوية التصوير	البيانات المكتوبة	الحوار	الموسيقى	مؤثر صوت
04	10 ثا	ل.م	م.ث	↰	La moisson va être perdue Si la terre était boisée, la vent ferait moins de dégâts. C' est un travail de longue haleine.	وجميع لحصد سبولة داهالو. لو كان الأرض مغروسة بالشجر، لو كان ما يصراش هذا، إنما هذا العمل طويل المدى ورانا فكرنا فيه.		O
05	20 ثا	ل.م.ب	م.ث	↰	Les arbres pousserai-ent là ou l'on élève des chèvres? Si le gouverne-ment veut reboiser, il doit d'abord protéger les forêts, contre les chèvres et contre ceux qui déboisent. Protéger les forêts ne suffit pas. Toutes les mesures doivent se compléter.	كيفاش تحب الشجر يكبروا في أرض فيها المعيز، لو كان الحكومة تفكر وتحب تنجح في التشجير لازمها تصون الغابات، تصونهم من المعيز وتصونهم من الحطابة. الغابة ما تنصانش هاكذاك يلزم تنظيم الأرض والفلاحة كلها.		O

الجدول (7)

9. التحليل التعييني والتضميني للمتتاليات المختارة من الفيلم:

- المتتالية الأولى:

أ- التحليل التعييني:

تشكّلت المتتالية الأولى من ستة (06) لقطات، صوّرت داخليا، إذ تمثل المكان في غرفة ضيوف بيت عابد ابن القاضي، دار على مدى جميع هذه اللقطات حوار جمع بين نفيسة والعجوز رحمة التي كانت تجلس بجانبها، بدأ هذا الحوار بسؤال العجوز عن عبد القادر الأخ الأصغر لنفيسة، وانتهى بحديث هذه الأخيرة عن ضرورة تغيير نظرة المجتمع والرجل الريفي السلطوية للمرأة، والتي ردت عليه العجوز رحمة باستحالة تغيير الوضع الاجتماعي الريفي لأنه ليس بالأمر الهين كما تتصوره الفتاة، نظرا لتمسك القرويون بالعادات والتقاليد والمعتقدات المتوارثة جيلا عن جيل.

ب- التحليل التضميني:

مدة المتتالية الأولى حوالي تسع وأربعين (49) ثانية، بدأت بلقطة متوسطة قريبة للعجوز رحمة ونفيسة جالستين إلى جانب بعضهما، وقد ثبتت الكاميرا في زاوية عادية، خلالها سألت العجوز نفيسة عن عبد القادر الأخ الأصغر لها، لتخبرها الفتاة بأنه ذهب مع أبيها وملامح الحصرى بادية على وجهها، ما أثار قلق العجوز الأمر الذي دفعها للسؤال عن حالة الفتى، فترد عليها الفتاة ومزالت تعابير الحصرى مرتسمة على وجهها بأن لديه الحظ ليخرج ويتنقل كيفما يشاء ولا يعيش في سجن مثلها، وهنا تجيبها العجوز لأنه رجل، بعدها ترصد الكاميرا في لقطة قريبة لنفيسة توضح أكثر تعابير وجهها وهي تستمع لما تقوله العجوز بشأن خروج المرأة التي لن تسلم من ألسنة الناس، بعدها تصور الكاميرا لقطة متوسطة قريبة للشخصيتين ثم تقترب بحركة زوم أمامية نحو نفيسة مصورة إياها في لقطة قريبة، تأكيدا عمّا تقوله في خصوص حرية المرأة: **"ما لزمش المرا تبقى ديما خديمة، هي تاني عندها حقها وحريتها."**، وانتهت المتتالية بلقطة قريبة جدا بحركة زوم أمامية توضح الفتاة التي تترجم إدراكها بصعوبة واستحالة تحقيق ما تفكر فيه من حرية المرأة في مجتمع ريفي، وهو ما أكده قول العجوز في اللقطة القريبة السابقة لها: **"إيه يا بنتي متقدريش تبدلي الدنيا في نهار."**. اتخذت الكاميرا الزاوية

العادية طيلة تصوري المتتالية ذلك لأنها تناسب لقطات الحوار فتتمكن من توضيح التعابير والإيماءت، كما لجأ المخرج إلى اعتماد اللقطات المتوسطة والقريبة للدلالة على ردود أفعال الشخصيات المتحاورة من خلال عكس تعابيرهم بشكل واضح ودقيق.

- المتتالية الثانية:

أ- التحليل التعييني:

جَمَعت المتتالية الثانية خمسة (05) لقطات، تم تصويرها خارجيا، والواضح أنه كان وقت الصباح، تنقل اللقطة الأولى منظر تمتزج فيه أصالة البدو بروعة الطبيعة الريفية، إذ ترجمت اللقطة ذلك من خلال طبيعة المساكن ولباس البرنوس الذي يرتديه معظم رجال القرية الظاهرين في هذه اللقطة مترجلين ذهابا وإيابا، وما زاد توثيق هذه الأصالة توظيف مؤثر صوتي خارجي يتمثل في أغنية بدوية مرفوقة بعزف الناي، أما روعة المنظر جسدته صورة النخيل والجبال وصوت المؤثر الطبيعي وهو تغريد العصافير، ووقع أرجل الحصان، زيادة على المؤثر المتمثل في أقدام الفتى وهو يعدو، لتتحول الكاميرا بعد ذلك إلى تصوير اللقطة الثانية أين يظهر شيخ جالس يصنع الحلفاء، بجانبه شاب، يدور بين الشخصيتين حوار حول الأرض وإهمالها من قبل الفلاحين، رغم الأهمية التي تشكلها قيمة الأرض بالنسبة لهم، ليستمر الحوار حول نفس الموضوع في اللقطات الثالثة والرابعة ثم الخامسة.

ب- التحليل التضميني:

استغرقت المتتالية الثانية حوالي خمس وخمسين (55) ثانية، بدأت بحركة بانو رامية أفقية من اليسار إلى اليمين من موضع ثابت، رصدت وهي تتبع فتى يجري حركة القروين صبيحة ذلك اليومن ناقلة الطبيعة الريفية الرائعة روعة المنظر الطبيعي ما زاده جمالا صوت تغريد العصافير، كما دلت أيضا اللقطة على الأصالة الريفية من خلال لباس معظم القرويون المتمثل في لباس البرنوس وظهور الحصان العربي، ما زاد توثيق هذه الأصالة توظيف المخرج أغنية بدوية مرفوقة بعزف الناي، بعدها تنتقل الكاميرا إلى تصوير لقطة متوسطة قريبة لشيخ يصنع الحلفاء (صناعة الحلفاء صناعة تقليدية متوارثة، تعتمد في معظم القرى الجزائرية، ينتج صاحبها قفف وسجادات)، يجلس بجانب

هذا الشيخ شاب مغترب، يدور بين الشخصيتين حوار حول الأرض، إذ يخبر الشيخ محدثه أن الفلاحين قد كرهوا خدمة الأرض بعد إستقلال الجزائر، ثم تتحول الكاميرا من الموضع الثابت إلى زاوية من الأعلى تصور الشيخ الجالس وهو مستمر في حديثه عن عزف القرويين على خدمة الأراضي الفلاحية، بعدها ترصد الكاميرا لقطة قريبة للشاب يتحدث فيها عن عدم جدوى خدمة الأرض، ما أثار حفيضة الشيخ نحو الأرض التي تمثل إليه الانتماء، وهو ما عكسته اللقطة المتوسطة القريبة للشيخ قائلا للشاب المغترب: **"إيه يا بني انت متعرفش الأرض، متعرفش الفلاحة، هذي هي أرضنا ليتهلا فيها تعطيه ما يكفي."**، وهكذا عبر الشيخ للشاب عن أهمية وقيمة الأرض بالنسبة إلى الفرد وضرورة الاعتناء بها.

- **المتتالية الثالثة:**

أ- التحليل التعييني:

صُورّت المتتالية الثالثة داخليا في غرفة الضيوف ببيت ابن القاضي، وقد احتوت خمسة عشرة (15) لقطة، هذه المتتالية جاءت كسابقتها من المتتالية في شكل حوار، لكن هذه المرة جمع بين الأم وابنتها، تظهر اللقطة الأولى الأم جالسة تلمع الأواني النحاسية الموضوعة أمامها فوق المائدة، وأيضا هناك البعض من هذه الأواني بجانبها منها ما تم تلميعه ومنها لم تلمع بعد، ثم تقوم الأم بتحويل نظرها باتجاه يمينها، فتنقل اللقطة الثانية ما كانت تنظر إليه الأم، لترصد ابنتها نفيسة جالسة تقرأ كتابا، بعدها تتوالى اللقطات راصدة مرة الأم ومرة الابنة، وتارة كليهما في لقطة واحدة، تخللت هذه اللقطات صوت يعبر عن قوة هبوب الرياح، إضافة إلى صوت حك الأواني النحاسية، مع صمت الشخصيتان، أما اللقطة الخامسة تظهر باب مدخل المنزل مفتوحا يمكن رؤية من خلاله حركة الملابس المنشورة بفناء المنزل إضافة إلى حركة ستارة الباب، ليبدأ الحوار في اللقطة السادسة بحديث الأم واعتقادها عن ريح الجنوب الذي سيبدأ هو الأول يوم القيامة، ثم تبلغ إبنتها في اللقطة السابعة بعدم ذهابها هذا الخريف للدراسة، ما أثار انفعال نفيسة، متحمل اللقطات اللاحقة الجدل الواسع والقوي بين الأم التي أبلغتها أيضا برغبة الأب في تزويجها، وإصرار نفيسة على الذهاب إلى الجزائر ومواصلة دراستها رغم إرادة والدها.

ب- التحليل التضميني:

زمن المتتالية الثالثة حوالي ست وأربعين (46) ثانية، صُوّرت اللقطة الأولى بالحجم المتوسط القريب للأم وهي تلمع الأواني النحاسية وتنظر إلى ابنتها نفيسة، ذلك لأن الأم تريد إبلاغ نفيسة بأمر لكن لا تدري من أين وكيف تبدأ، وتلك الحيرة كانت واضحة على ملامح شخصية الأم، تبعت اللقطة بتصوير في الاتجاه التي نظرت إليه الأم لترصدة اللقطة المتوسطة نفيسة وهي جالسة تطالع كتابا، لتعود عدسة الكاميرا إلى اللقطة المتوسطة البعيدة للأم وهي مستمرة في تلميع الأواني، تلتها لقطة عامة تجمع الشخصيتين، ثم تقوم الكاميرا في لقطة عامة أخرى بتصوير مدخل البيت أين تظهر حركة الملابس المنشورة في الفناء إضافة إلى حركة ستارة الباب وذلك للدلالة على قوة هبوب الريح، ومن أجل تعزيز دلالة قوة الريح وظف المخرج مؤثر صوتي خارجي طيلة تصوير المتتالية أين ساد أيضا الصمت بغياب الحوار، بعدها تعود الكاميرا إلى اللقطة العامة التي تظهر الشخصيتين، وهنا تستأنف الأم الحديث عن اعتقادها بأنّ ريح الجنوب سيبدأ أولا يوم القيامة، لكن ذلك لم يثر انتباه نفيسة، إلا أنّ في اللقطة المتوسطة للأم وهي تبلغها بعدم عودتها للدراسة مجددا، رصدت اللقطة الموالية بالحجم المتوسط ردت فعل نفيسة الرافض لما سمعت من الأم، واستمرت الكاميرا في تصوير الشخصيتين المتحاورتين بالتناوب في لقطات متوسطة من موضع ثابت وزاوية عادية إلى غاية الدقيقة الرابعة والعشرون واثنان وخمسون ثانية (0:24:52) من شريط الفيلم، أين تتحول الكاميرا إلى لقطة عامة تظهر نفيسة وهي تنهض منفعلة بحركة كاميرا بانورامية عمودية من الأسفل إلى الأعلى تتبعها حركة أفقية من اليسار إلى اليمين، تجسد انفعال الفتاة في طريقة وضعها للكتاب على الأرض وذهابها مسرعة إلى غرفتها، خلالها تظهر اللقطة المتوسطة الأم وهي تقول: **"بباك هو لي حب يزوجك"** بنبكرة تدل على قلة إرادة المرأة أمام قرار الرجل، وكأنّ الأم تقول من خلال هذه العبارة آسفة يا ابنتي ليس بيدي حيلة فأبوك هو من يملك السلطة، لتنتهي المتتالية بدخول نفيسة غرفتها واستمرار الأم فيما كانت تقوم به من تلميع الأواني، الذي رافق صوت حكها تصوير المتتالية.

- المتتالية الرابعة:

أ- التحليل التعييني:

عدد لقطات المتتالية الرابعة هو ثمانية (08)، تظهر اللقطة الأولى خروج نفيسة من غرفتها بعدما دخلت إليها غاضبة منفعلة من سماع قرار والدها الذي يرغب في إيقافها عن الدراسة لتزويجها، تعود مخاطبة والدتها بلغة أكثر انفعالا فتعلمها عن إصرارها بالعودة إلى الدراسة وعدم الزواج، يأخذ الحوار نفس الوتيرة بين الأم والابنة إلى غاية اللقطة السادسة من هذه المتتالية، لتعلن نفيسة سخطها ورفضها وضعية الذل التي تعيشها أمها على غرار نسوة القرية، وأنها ترفض أن تكون مثلهن.

ب- التحليل التضميني:

أخذت المتالية الرابعة حوالي ثمان وخمسين (58) ثانية من شريط الفيلم، أولى لقطاتها كانت لقطة كتوسطة قريبة للأم وهي تقوم بعملية تلميع الأواني النحاسية، ثم تتحرك الكاميرا حركة بانورامية عمودية من اليمين إلى اليسار تتبعها أفقية من الأسفل إلى الأعلى لترصد نفيسة وهي تخرج من غرفتها نحو أمها حتى تبلغها بأنها لن تردخ لقرار والدها بشأن تزويجها، كما أنها مصرة للعودة إلى الجزائر العاصمة لمواصلة دراستها بالرغم من كل شيء، تلتها لقطة قريبة جدا توضح ملامح الأم وهي تنظر لابنتها المنفعلة وإلى جرأة هذه الأخيرة، بعدها تصور عدسة الكاميرا لقطة عامة للشخصيتين، لتعود الكاميرا إلى لقطة قريبة للأم من زاوية أعلى محاولة تهدئة ابنتها واقناعها بطاعة والدها، وجاءت زاوية التصوير هنا للدلالة على ضعف موقف وإرادة الأم الخاضعة لسلطة الزوج، بعدها لقطة متوسطة قريبة لنفيسة الرافضة لعيش حياة مثل التي تعيشها والدتها وجميع نساء القرية، إذ تقول لأمها: **"الذل لي عشتي فيه انتي ما نعيش فيه أنا، كوني أم لغيري إذا حبيتي أما أنا منخليش اللعنة تلحقني كما نسا لُخرين."**، وكان موضع الكاميرا نفس وضع جلوس الأم لتظهر نفيسة واقفة، أي كانت الزاوية من الأسفل إلى الأعلى، وهنا أراد الخرج أن يرفع من قيمة موقف نفيسة بخصوص تحررها من القيود المفروضة على والدتها وباقي نساء القرية، وفي لقطة متوسطة تظهر نفيسة ترجع مرة أخرى إلى غرفتها تاركة أمها في حيرة من أمرها، في أدركت جيدا من حديث ابنتها

استحالة إقناعها بالقبول والخضوع لقرار والدها، ومن جهة أخرى زوجها المتشدد والمتسلط، هذا ما أوضحته ملامح شخصية الأم في لقطة قريبة لها مرفقة بموسيقى حزينة.

- المتتالية الخامسة:

أ- التحليل التعييني:

جاء في المتتالية الخامسة عدد اللقطات ثلاث عشرة (13) لقطة، كلها تصوير خارجي ليلي، تظهر اللقطة الأولى مالك يبتعد عن مزل العجوز بخطى متباطئة، وفجأة يلمح شيء من بعيد، تظهر اللقطة الثانية ما لمحه مالك، كان أحد الفلاحين قدم متأخرة لأداء واجب التعزية، ليجمع الشخصيتين في اللقطة الرابعة حوار حول الأرض وقيمتها بالنسبة للفلاحين الذين حرموا من امتلاك الأراضي رغم الجهد الذي يبذلونها في خدمتها لكن هذه الأراضي هي ملك الإقطاعيين، ففي اللقطة العاشرة ينظم ابن القاضي مشيرا لمالك أنّ هؤلاء الفلاحين لا يرغبون في خدمة الأرض، ليجيبه الأخير أنهم يرفضون خدمة أراضي غيرهم، لينتهي الحوار في اللقطة الثالثة عشر بتوديع مالك للفلاح، ثم تعبير مالك لابن القاضي عن رغبته بالبقاء منفردا فترة من الوقت، ليذهب تاركا ابن القاضي واقفا وحده، وقد وظف المخرج ضمن هذه المتتالية مؤثريين صوتيين الأول نباح الكلاب، والثاني صوت صراصير الليل.

ب- التحليل التضميني:

مدة المتتالية الخامسة حوالي دقيقة وست وعشرين ثانية (01 د و26 ثا)، بداية التصوير كان من لقطة عامة كبيرة لمالك متوسطة بعيدة لمالك، تلتها لقطة عامة كبيرة ترصد شخصا قادما من بعيد باتجاه مالك، لتعود الكاميرا بلقطة متوسطة بعيدة لهذا الأخير وهو يتحقق بنظره، لترجع الكاميرا إلى تصوير ذلك الشخص في لقطة عامة أين يتقدم منه مالك في نفس إطار اللقطة، كان الشخص فلاحا قدم لتأدية واجب العزاء في وقت متأخر من الليل بسبب انشغاله في خدمة الأرض، وهنا يتغير موضع الكاميرا من ثابت إلى حركة مستبعدة إلى الخلف، لتعود مرة أخرى إلى الموضع الثابت لتصوير الشخصيتين بعدما توقفتا عن المشي وبدأتا تتحاوران حول المتاعب التي يواجهها

الفلاحون في خدمة الأرض، ليطمئنه مالك بقروب الفرج ونهاية معاناة الفلاح، حينها أظهر إطار اللقطة مالك وهو يهم بالجلوس على صخرة كانت بجانبه، فتحركت الكاميرا بانوراميا أفقيا من اليمين إلى اليسارتبعتها عمودية من الأعلى إلى الأسفل راصدة الشخصيتين الجالستين في لقطة عامة، وكان مالك يقول للفلاح: **"قريب يلحق النهار ليتهنوا فيه الفلاحة من العذاب والذل."**، ليرد عليف الفلاح قائلا: **"إيه وين راه هذاك نهار وين راه؟ قالك واحد يقرا الستين واحد معندوش سورة باه يصلي بها."**، كان يقصد مالك بكلامه قانون تأميم الأراضي، بينما رمى الفلاح بكلامه على الإقطاعيين المالكين لجميع أراضي المنطقة بينما الفلاح لا يملك أبسط الأشياء، بل محتم عليه خدمة أراضي هؤلاء المستغلون لكسب قوت عيشه. ثو وردت لقطة متوسطة لابن القاضي ينضم إلى الشخصيتين، بعدها لقطة عامة وهو يقترب منهما بحركة الكاميرا البانورامية الأفقية من اليسار إلى اليمين، لتثبت في لقطة عامة تجمع الشخصيات الثلاثة، وهنا يقول ابن القاضي: **"إيه يا سي مالك هاذوا الناس محبوش يخدموا الأرض."**، والواضح أن كلام ابن القاضي لم يرق لا للفلاح ولا لمالك، إذ عكست اللقطة القريبة جدا ملامح الفلاح منزعجا، أما مالك فقد عكس ذلك قوله: **"ما حبوش يخدموا أرض غيرهم."**، ثم موقفه إذ قام مودعا الفلاح وطالبا منه الدخول للبيت لتقديم العزاء، بعدها يعبر مالك لابن القاضي عن رغبته للبقاء بمفردها، يذهب الجميع ويبقى الإقطاعي واقفا وحده، دلالة على عدم قبول إستلاء الإقطاعيين على جميع الأراضي واستغلالهم الفلاحين في خدمة هذه الأراضي.

- المتتالية السادسة:

أ- التحليل التعييني:

المتتالية السادسة احتوت خمس (05) لقطات، صورت بفناء منزل العجوز رحمة فترة الليل، تظهر اللقطة الأولى مالك يرافق عبد القادر القهواجي الذي يهم بالمغادرة، معطيا إياه مبلغا من المال حق مستلزمات الجنازة التي تكفل بها القهواجي من ماله الخاص، وتظهر نفس اللقطة رابحجالسا بإحدى زوايا الفناء، تليها لقطة تظهر توجه مالك ليجلس بجانب ابن القاضي وتظهر أيضا الابن عبد القادر الذي كان نائما، ثم دخول أم رابح

لتجمع الأواني بعد مغادرة الجميع، تتبعها لقطة ثالثة تظهر مالك وابن القاضي يتحدثان عن الريح ومخلفاتها على المحاصيل الزراعية، إلى غاية اللقطة الخامسة أين وصل الحديث إلى ضرورة تشجير الغابات، على مدار هذه المتتالية كان صوت المؤثر خارجي يجسد صوت قوي لهبوب الرياح.

ب- التحليل التضميني:

مدة المتتالية السادسة حوالي دقيقة وست عشرة ثانية (01 د و16 ثا)، استهلت بلقطة عامة تجمع القهواجي عبدالقادر الذي يهم بالمغادرة ويرافقه مالك إلى باب المنزل وهنا تصبح حركة الكاميرا بانورامية من اليمين إلى اليسار، وأيضا يظهر ضمن اللقطة رابح الذي كان جالسا بإحدى زوايا فناء المنزل، تثبت الكاميرا فترة قصيرة لتعاود حركة بانورامية من اليسار إلى اليمين، راصدة مالكا بعد مغادرة عبد القادر القهواجي وهو يتجه نحو ابن القاضي الذي كان جالسا، ثم تدخل أم رابح إطار اللقطة تبدأ في جمع الأواني بعد مغادرة الجميع، وتظهر اللقطة أيضا الفتى عبد القادر، لتنتقل الكاميرا إلى تصوير لقطة عامة لمالك وابن القاضي، إذ يتحدث هذا الأخير عن الأضرار التي خلفتها ريح الجنوب (القبلي) بالمحاصيل الزراعية، تلتها لقطة متوسطة قريبة لمالك يستدير لابن القاضي بعدما جلس ينظر إلى الناحية الأخرى وكأن المخرج أراد أن يعكس بهذه الوضعية أحاسيس مالك تجاه ابن القاضي فكانت تدل على عدم الاهتمام، يرد مالك على كلام ابن القاضي بأن الحل يكمن في عملية التشجير إلا أنها تحتاج وقت لتحقيقها، لتعود الكاميرا إلى اللقطة العامة للشخصيتين المتحاورتين، لتنتهي اللقطة والمتتالية بقول مالك أنّ: **"الغابة ما تنصانش غير هاكذاك يلزم تنظيم الأرض والفلاحة كلها."**، كما رافق صوت هبوب الريح طيلة تصوير هذه المتتالية.

10. نتائج التحليل:

- **الرؤية الروائية:**

تعكس الرؤية الروائية لـعبد الحميد بن هدوقة عدم إمكانية إحداث تغيير في العلاقات الاجتماعية بدون إحداث تغيير في العلاقات القائمة مع المرأة لاعتبارها الحجر الأساسي في بناء الخلية الاجتماعية الأولى، لذا ينبغي توفير الإطار المخصص والإمكانيات

اللازمة التي تهيء لها الطريق للتقدم والتطور، هذا ويعتبر بن هدوقة أنّ حرية المرأة تكمن في تحمل مسؤولياتها لكونها عضو من المجتمع.

- **الرؤية الإخراجية لرياض سليم:**

عمل المخرج السينمائي الجزائري محمد رياض سليم على الخطاب الروائي لريح الجنوب للكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة، المجموع في حوالي 270 صفحة، فحوّله الى فيلم سينمائي قابل للعرض على الشاشة لمدة حوالي ساعة وسبع وثلاثين دقيقة وتسع وأربعين ثانية (1:37:49)، هذا التحول كان وفق المنظور السينمائي للمخرج الذي حافظ على القضيتين الأساسيتين في بناء الأحداث آلا وهما الأرض والمرأة.

ومن خلال دراستنا هذه التمسنا أن المخرج رياض سليم قد حافظ أيضا في بعض المحطات على الشكل الروائي مثل المونولوجات الذي لم يتصرف فيها فأوردها بالعامية، وذلك لعدم تمكنه والممثلين من اللغة العربية ما خلق صعوبة في التعبير عن المشاعر والاحساس الذي لم يصل للمشاهد المتلقي. ومع ذلك نجد بعض الاضافات والتعديلات التي تترجم الرؤية السينمائية للمخرج فنجد على سبيل المثال مشهد لنفيسة وهي بالجزائر العاصمة، توظيفه اللهجة الشاوية "نعرسوا وتمومنث منسج الخيمر"، إلى جانب مشهد لرابح يدخل منزله ثم يتناول إناء فيملأه بماء الشكوة ثم يتوجه إلى الباحة ويعود منها وهو يمسح وجهه بطرف قميصه، وبعدها يجلس لشرب القهوة التي أعدّتها والدته البكماء وبعد الأخذ والرد بينهما بالاشارات يردد رابح في آخر المشهد "شعال عندي مشفتش يما فالنهار نخرج مع طلوع الفجر فالظلمة، ونرجع مع المغرب فالظلمة".

ومن إضافات المخرج كذلك مراسيم دفن العجوز وتلك العادة بقياس طول القبر بعمامة أحدهم، وقد أضاف المخرج الحوار الذي جمع مالكا بأحد الفلاحين ليلة جنازة العجوز رحمة حول الأرض، وكيف طمأن مالك الفلاح بأنه قريبا سوف يرتاح جميع الفلاحين من العذاب والذل هذا وقد أضاف المخرج في الحوار لتعزيز رؤيته في الفيلم، بينما في خطاب الرواية كان مالك يتذكر بعض حديث الفلاح بعدما ابتعد قليلا عن الحشد الذي كان في بيت رحمة، أيضا أضاف المخرج الحوار الذي دار بين ابن القاضي ومالك بعد مغادرة الجميع الجنازة، هذا الحوار كان حول الفلاحين والأراضي وتأثير ريح الجنوب

على هذه الأراضي ومحاصيلها، من اضافاته أيضا الحوار الذي دار بين نفيسة والراعي حول إمكانية التعلم وأهميته، بعدما اصطحبها إلى منزله لعلاجها من الإصابة التي جعلها المخرج ألتواء كاحل بدل لذعة ثعبان، بينما هي في الغابة تحاول الفرار مرتدية زي رجل، هذا الحوار ولّد رغبة لدى رابح لمرافقتها إلى العاصمة من أجل الالتحاق بإحدى التعاونيات الفلاحية، كما نلتمس بعض التعديلات الطفيفة مثل رسالة نفيسة إلى عمتها في الحين كانت رسالتها في الرواية مكتوبة إلى خالتها.

ما ينتقد على فيلم ريح الجنوب هو تلك المساحة الزمنية المخصصة لتصوير مشاهد مرض العجوز رحمة ثم مراسيم جنازتها وتلاوة القرآن وبعدها حديث النسوة، حيث استغرق حوالي ساعة ودقيقة وست عشرة ثانية (1:01:16) بالرغم من أن هذه المشاهد ليس لها دور في تحريك الأحداث، كما أهمل الصلة القديمة التي كانت تربط عائلة ابن القاضي بمالك رئيس البلدية الخطيب السابق لابنتهم الكبرى زوليخة التي لقت حتفها جراء انفجار لغم نصبه مالك رفقة مجموعة من المجاهدين لاستهداف قطار العسكر، لكن شاءت الأقدار أن ينفجر هذا اللغم على قطار يحمل مدنيين من بينهم زوليخة، ما أثار غضب ابن القاضي فوشى بهم لدى المستعمر، كل هذه الأحداث شكلت محور تغير في العلاقات، ولأن المخرج لم يتناول هذه الأحداث دفع إلى اختزال العديد من المشاهد مثل مشهد لمالك بعد تدشين مقبرة الشهداء وهو يجول في المقبرة ويسترجع ذكرى أيام الثورة وذكرى خطيبته السابقة بعدما وقع نظره على اسمها مكتوب بإحدى المقابر ما جعله يحس بحزن عميق. كما أنّ زيارة مالك لبيت ابن القاضي ورؤيته نفيسة لم يظهر أي اهتمام أو اندهاش أو يرمقها بأي نظرة، فكان طبيعي على عكس ما ورد في الرواية.

وقد اعتمد المخرج في تصويره لمشاهد الفيلم اللقطات القريبة، المتوسطة والأمريكية، اللقطة القريبة الغرض من توظيفها إبراز ملامح الوجه بوضوح وتحريك أحداث الفيلم، وهذا ما لم تظهره اللقطة القريبة جدا لوجه رابح وهو يتذكر عبارة نفيسة التي نعتته بها "الراعي الكلب"، لتتحول الكاميرا إلى لهيب النار الذي كان يترجم حرقة وغضب رابح اللذان غابا عن ملامح وجهه، لقد مرّ المشهد بسرعة لدرجة أن المشاهد العادي لم يتمكن

من إدراك ما حدث بالفعل، زيادة على ذلك فالمخرج لم يوظف موسيقى مناسبة ترافق مشهد تسلل رابح لبيت ابن القاضي تخلق نوع من التشويق والذعر لدى المشاهد.

إختار المخرج محمد سليم نهاية مخالفة تماما لنهاية الرواية ذلك لأنه أراد نهاية سعيدة للأحداث، ونهاية مقبولة لدى المشاهد، فجعل نفيسة تنجح في محاولة فرارها من سلطة والدها ومن القرية ككل، وبذلك تتحرر من السجن الذي قيد حريتها، في حين أراد كاتب الرواية لبطلته الصمود داخل القرية.

- **شخصيات الخطاب الروائي:**

توزّعت شخصيات رواية ريح الجنوب على مجموعتين متعارضتين، تحوي كل مجموعة ثلاثة شخصيات، الأولى تتكون من الأب عابد، الأم خيرة، صانعة الفخار العجوز رحمة، راعي الغنم رابح، الشيخ حمودة، أما المجموعة الثانية فتتكون من نفيسة، المعلم طاهر، ومالك رئيس البلدية.

نفسية بطلة الرواية شابة تزاول دروسها الجامعية بالجزائر العاصمة، تطمح إلى حياة غير تلك التي تعيشها والدتها ونساء القرية، تطمح للتحرر والاستقلالية من عادات قريتها، ما جعلها تعارض قرار والدها المتعلق بتزويجها،" الذل الذي عشت فيه أنت لن أعيشه... أما أنا فلن أدع هذه اللعنة تبلغ مني ما بلغت من غيري"[1].

عابد ابن القاضي إقطاعي وأب متسلط، ما يهمه أملاكه وهيبته أمام أهل القرية، ولو كان ذلك على حساب أبنائه.

العجوز رحمة صانعة الفخار، رمز للجزائر التقليدية المستقلة، أما رابح لم يكن يهمه من القرية سوى الرعي و العزف على الناي.

مالك شيخ البلدية الخطيب السابق لشقيقة نفيسة، شخصية متعلمة ومثقفة، مالك تعرض لصدمة قوية بسبب موت خطيبته زوليخة جراء إنفجار لغم وضعه هو وزملائه المجاهدين لقطار كان قادم للقرية، كما أنه دخل في دوامة من المشاعر المختلطة بعد رؤيته نفيسة التي كانت تشبه أختها كثيرا، وكان لمالك صديق يدعى طاهر "كان معلم في مدرسة القرية ولم تكن سنه تتجاوز خمسا وعشرين سنة . كانت الحرية في نظره شيئا

1 رواية ريح الجنوب، عبد الحميد بن هدوقة، ص ص 88، 89.

جميلا جدا لايمكن الحصول عليه بالسلاح، ولكن بإعداد المجتمع نفسيا وخلقيا وثقافيا ليكون في مستوى الحرية"[1] .

- **شخصيات الفيلم:**

حافظ عليها المخرج مثلما وردت في الرواية، إلا أنّ تمثيلها لم يكن بنفس مواصفاتها الروائية، فابن القاضي الرجل الإقطاعي والأب الانتهازي المتلسط والحازم، لم يعكسه الممثل عبد الحليم رئيس حيث كان هادئ وعادي لا تظهر عليه الشدة والتسلط، وهذا ما ينتقد عليه المخرج كونه لم يختر الشخصية المناسبة لأداء دور ابن القاضي، لأن هناك أدوار تناسب ممثل ولا تناسب أخر، ومع ذلك نلتمس ثورة غضب واضحة على ملامح الممثل أثناء صراخه على زوجته بسبب هروب ابنته من المنزل.

أما نفسية في الرواية فهي تلك الفتاة المتعلمة والمتمردة، الرافضة لأعراف قريتها المقيدة لحريتها وحرية المرأة بصفة عامة، حيث سعى الكاتب من خلالها إلى إبراز قضية مهمة من قضايا المجتمع الجزائري آلا وهي قضية المرأة وحريتها وتطورها، ومع ذلك لم توصل نوال زعتر التي أدت دور نفيسة في الفلم ذلك التمرد، نعم كانت رافضة للحياة في القرية وذلك واضح من تدمرها وتأسفها الدائمين، فنجدها مثلا في المشهد التي أخبرتها فيه والدتها بعدم العودة مجددا للعاصمة لاستكمال دراستها لأن والدها يرغب في تزويجها، كانت ردة فعلها لا تترجم انفعالها الشديد من هذا القرار، حقيقة رفضت الأمر لكن عبارات وملامح وجهها كانت عادية لم توصل للمشاهد انزعاجها وغضبها الشديد من هذا القرار، ومع ذلك حافظ المخرج على جعلها الشخصية النسوية المركزية لريح الجنوب والفتاة العصرية التي تطمح للتعلم والسعي نحو التقدم.

مثلت العجوز رحمة رمز المرأة التقليدية والمناضلة، صانعة الأواني الفخارية التي لا تخلو منها بيت من بيوت القرية، فهي تعيش من وراء صناعتها هذه بالرغم من كبر عمرها، جعلتها التجارب التي عشتها تنطق الأحكام والأمثال بالرغم من أميّتها فهي مثال المرأة الجزائرية التقليدية وأهمية دورها ومكانتها في المجتمع، وهذا ما سعت إليه الممثلة كلثوم من خلال دورها لاقتماس شخصية العجوز رحمة، إلا أنّ قلة معرفتها بالحياة

1 الرواية نفسها ، ص72.

الريفية حال دون ذلك، كما أعطاها المخرج إسمرارا زائدا أبعدها شيئا ما عن دلالة الشخصية.

رابح راعي غنم ابن القاضي، والذي تعود سكان القرية على سماع الأنغام الذي يعزفها على نايه، هذه الشخصية التي تشهد العديد من الأحداث تغير مسار حياتها، حيث يترك رابح الرعي بعد نعت نفيسة له بعبارات هزت خاطره "يا الراعي الكلب" ليصبح حطابا. خيرة المرأة البسيطة والزوجة المطيعة لزوجها، وجدت نفسها بين نارين فمن جهة لا تستطيع أن تناقش زوجها بشأن قرار تزويجه ابنته، ومن جهة أخرى لاتقوى أن تقنع ابنتها الرافضة أن تطيع والدها و تخضع للأمر الواقع.

مالك رئيس البلدية ناضل ضد المستعمر الفرنسي وذلك واضح من خلال استرجاعه ذكريات علاجه من قبل العجوز رحمة بعد اصابته من طرف العسكر، وبعد الاستقلال ها هو يواصل نضاله من أجل النهوض بالقرية، لأنه يسعى إلى تأمين حياة أفضل لسكان القرية لذا الجميع يكن له مشاعر الاحترام والتقدير، كما يأمل أن يأتي الوقت الذي يأخذ فيه الفلاح حقه في الأرض التي احتكرها الاقطاعيون بعد الاستقلال ذلك لانه يؤمن بمبدأ التساوي بين سكان القرية و يهدف إلى تحقيقه ، أما عن علاقته بابن القاضي مبنية على الحذر و الترقب نتيجة الأحداث التي وقعت بين الشخصيتين ، فمالك يعلم أن ابن القاضي لا يهمه إلا مصالحه وأملاكه.

والدة رابح المرأة البكماء تتواصل مع ولدها بلغة الإشارات، عالجت نفيسة بعد التواء كاحلها في الغابة وهي تحاول الفرار ، كما تقوم بالمساعدة رفقة مجموعة من النسوة في جنازة العجوز رحمة مثلما هو معروف و معتاد عليه في المجتمع الجزائري .

- **زمكانية الخطاب الروائي:**

يتحدّد زمن رواية ريح الجنوب بفترة الستينيات بالضبط سنة 1964، وهذا يتضح جليا من خلال رسالة نفيسة إلى خالتها "قرية... في... أوت... 1964"، أين كانت الإشاعات آنذاك قد انتشرت حول إصلاح الأراضي، بعد صدور قرارات مارس 1930 المتعلقة بتأميم الأراضي الزراعية. تتحرك الأحداث مع طلوع أول شعاع فجر الجمعة حيث يتأهب الرجال للتوجه نحو السوق، أما النسوة في هذا اليوم يقمن بزيارة المقابر، "كانت

ريح الجنوب قد سكتت منذ أن طلع أول شعاع للفجر مصافحا قمم الجبال ومحيّيا من بعيد ما واجهه من تراب القرية التي قضت ليلتها تلك تحت الغبار والدويّ العنيف . وكان اليوم جمعة تتوقف فيه غالبا كل الأعمال بسبب سفر السكان إلى السوق التي موعدها في ذلك اليوم"[1].

لقد وقعت أحداث رواية ريح الجنوب بإحدى القرى الجزائرية، قرية بوسعادة المعروفة بصناعة الموس البوسعادي الذي ذكره الكاتب "وفي الطريق إلى دار الراعي التي تقع على ربوة عالية تلمس الموسى البوسعادي الذي كان يحمله على ظهره دائما "[2]، وكانت هذه القرية تشهد من فترة لأخرى هبوب رياح جنوبية، كما تنوع الفضاء ما بين داخلي وخارجي، فالأول تجسد في بيت ابن القاضي وغرفة نفيسة بالإضافة إلى بيت العجوز رحمة المليء بالأواني الفخارية وبيت راعي الغنم رابح الذي كان يقطن فيه رفقة والدته الصماء، إلى جانب المقهى أين كان يجتمع معظم رجال القرية من أجل معرفة أخبار المدينة، أما الفضاء الخارجي فتمثل في فناء منزل ابن القاضي، والمقبرة الذي كانت وجهة نساء القرية في نهاية الأسبوع لزيارة موتاهم و استرجاع ذكراهم، زيادة إلى باحة المقهى أين كان يجلس بعضهم للتحدث، بالإضافة للغابة التي أصيبت فيها نفيسة أثناء محاولتها متنكرة بزي رجل الفرار من القرية.

- **زمكانية الفيلم:**

تم تصوير مشاهد الفيلم بإحدى القرى الجزائرية ذات الطابع الصحراوي، وهو ما يوضحه المشهد الأول الذي بدأ به الفيلم، فبحركة بنورامية من اليسار إلى اليمين للكاميرا ولقطة عامة شاملة، برع المخرج في نقل تلك الطبيعة من خلال تصوير مناظر البيوت المبنية بالطين التي تعبر عن بساطة حياة سكان هذه القرية، إضافة إلى البساتين الخضراء وأشجار النخيل والسلاسل الجبلية، وقد تنوعت أماكن التصوير بين المكان المغلق المتمثل في التصوير الداخلي، أي التصوير داخل إحدى المنازل أو داخل المقهى أما المكان المفتوح فتجسد في التصوير الخارجي مثل المقبرة، الغابة، فناء المنزل وغيرها،

1 الرواية نفسها ، ص7.
2 الرواية نفسها ، ص 264.

بالإضافة إلى المكان المؤقت الذي تمثل في الجزائر العاصمة، والمكان الدائم المتمثل في القرية.

صوّر الفيلم سنة 1975، في فصل الصيف، وقد تنوع التصوير بين فترات الليل والنهار. وقد طغى على الفيلم اللون الأصفر الذي يعكس الطبيعة الصحراوية إلى جانب لون النخيل والبساتين المتمثل في اللون الأخضر بالاضافة إلى الألوان الفاتحة من خلال الملابس التقليدية لسكان القرية الدالة على بساطتهم.

كما استعان المخرج بالإضاءة الطبيعية فنجد ضوء الشمس في المناظر الخارجية، إلى جانب استعانته بإنارة المصابيح ذات الإضاءة الخفيفة أو ضوء الشموع أو ضوء النار، فكانت الإضاءة تتماشى مع أحداث وبيئة الفيلم.

أما المؤثرات الصوتية نجد منها من كان طبيعيا مثل زقزقة العصافير وصوت ثغاء الأغنام، وصوت هبوب الرياح دلالة على ريح الجنوب أو القبلي كما يطلق عليه سكان القرية، صوت نباح الكلاب بالليل، وصوت صراصير الليل وأصوات وقع الأقدام، نجد أيضا أصوات اصطناعية مفتعلة أي من صنع وأداء الإنسان، مثل صوت الناي من عزف الراعي، كان يناسب الواقع البدوي، إحدى الأغاني البدوية مصحوبة بعزف الناي التي أدرجها المخرج، إلى جانب توظيف طبع واحد للموسيقى رافق عرض الفيلم، إذ كان بإمكان المخرج توظيف طبوع أخرى للموسيقى تناسب طبيعة بعض المشاهد، نذكر مثلا، مشهد تسلل رابح إلى بيت ابن القاضي ثم غرفة نفيسة كان يمكن أن يرفق بموسيقى تخلق نوع من الإثارة والفضول لدى المشاهد، أيضا مشهد موت العجوز رحمة كان ينبغي أن يرفق بموسيقى حزينة، ثم مشهد هروب نفيسة من المنزل كان ينبغي أن يرفق بموسيقى تخلق نوع من التشويق والإنفعال لدى المشاهد إلى ما ستؤول إليه الأحداث فيما بعد.

خلاصة التحليل:

حافظ المخرج الجزائري محمد رياض سليم أثناء تحويل خطاب رواية ريح الجنوب للكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة إلى فيلم سينمائي، حافظ على الهيكل الذي بني عليه الخطاب من أبعاد الشخصيات، تسلسل الأحداث، العامة منها والثانوية، الإطار الزماني والمكاني، حتى الحوارات اوردها المخرج حرفية مثلما هي في الخطاب الروائي، زيادة على تبنية وتركيزه على المحورية الأساسين للخطاب هما الأرض والمرأة، فأشار معظم الباحثين والدارسين في تطرقهم إلى طبيعة التحول من الخطاب الروائي إلى فيلم ريح الجنوب، أنّ المخرج قام بالتحويل الحرفي والكلي لخطاب الرواية، بالرغم من النهاية المخالفة لنهاية الرواية، إذ جعل البطلة تنجح في الفرار ذلك لأحقيتها في الحرية والاستقلال ون قيود وسلطة المجتمع الريفي.

إلا أنّ إضافات المخرج وحتى تركيزه في تناول محور الأرض ومحور المرأة أثبت وأعطى دلالات مغايرة لتلك التي وردت في الخطاب الروائي، إذ ركزّ على الأرض في ظل قانون تأميم الأراضي الذي جاء به نظام الحزب الواحد الإشتراكي في عهد الرئيس هواري بومدين، وعمل على ترسيخ مبادئ هذا المشروع من خلال الحوارات الذي أضافها، كقول مالك للفلاح: **"قريب يلحق النهار ليتهنوا فيه الفلاحة من العذاب والذل."**، وقوله أيضا، **"ذاك النهار هو لي ترجع فيه الأرض كالهوا والنور ملك للجميع."**، وقول الفلاح لمالك: **"إيه وين راه هذاك نهار وين راه؟ قالك واحد يقرا الستين واحد معندوش سورة باه يصلي بها."**، ونجد أيضا قول مالك في حواره مع ابن القاضي: **"لو كان الأرض مغروسة بالشجر، لو كان ما يصراش هذا، إنّما هذا العمل طويل المدى ورانا فكرنا فيه."**، ووقوله أيضا، **"الغابة ما تنصانش هاكذاك يلزم تنظيم الأرض والفلاحة كلها"**، إضافة إلى حورا نفيسة ورابح إذ يقول هذا الأخير **"لقرا قرا زمان."**، فتجيبه نفيسة قائلة: **"لا في المدن كاين دراسة خاصة للناس لي كيفك، يدرسوها بعد العمل."**، ويقول رابح: **"لو كان ننجم نتعلم هنا باش ننجم نتعلم نقود الجرارة ونحرث هذ الأرض."**، ترد عليه بقولها: **"هذا ما هوش مستحيل"**، فيقول رابح: **"فاتتني وقت الدراسة."**، ثم تقول نفيسة: **"فالعطلة نتاعي درت تطوع في تعاونية**

فلاحية وشفت شيوخ يجوا بعد العمل يدرسوا بحماسة أحسن من الشبان."، ولأن رابح لم يفهم ما قلته نفيسة يسألها:**"واش هو التطوع؟"**، لتجيبه نفسية: **"التطوع هو طلاب وعمال المدن لي يشاركوا مع الفلاحين باش يوضحوا لهم الأشياء لي مافهموهاش"**.

كل هذه الحوارات دلت أنّ المخرج سليم رياض منحى الخطاب الروائي طابعا سياسيا وعليه ابتعد عن روح الرواية وأعطاها بعدا آخر، لا يخفى أنّ سليم رياض رجل سياسي إذ كان نائبا بالمجلس الوطني، وعضو بحزب جبهة التحرير الوطني، فعمل على أن يكون الفيلم دعاية سياسية للنظام الإشتراكي السائد آنذاك بالدرجة الأولى وابتعد عن الطابع الاجتماعي للرواية التي تعرضت لمشروع تأميم الأراضي من زاوية جد ضيقة، وبذلك إذا كان سليم رياض قد حافظ على عناصر خطاب الرواية، فهو لم يحافظ على موضوع الخطاب، لم يحافظ على روح الرواية، نظرا لاتجاهه السياسي الذي طبع رؤيته الإخراجية، أما عن موقف كاتب الرواية من الفيلم عبّر الممثل الجزائري بوعلام بناني الذي قام بدور رابح راعي الغنم في مكالمة بالفيديو عن طريق تطبيق الفايبر، أنّ بن هدوقة قد تحمس لفكرة تحويل خطاب روايته إلى فيلم سينمائي، إذ تعتبر أول تجربة جزائرية، لكن بعد عرض الفيلم ومشاهدة الكاتب له فإنّ الأمر لم يعجبه، والدليل أنّ بن هدوقة لمّا سؤل مرّة في حصة تلفزيونية "فيلم من كتاب" عن رأيه في الفيلم، تهرب اكتفى بقول: "من قرأ الرواية عليه أن يشاهد الفيلم، ومن شاهد الفيلم عليه أن يقرأ الرواية"، لكن الممثل بناني أكد أنّ بن هدوقة لم يكن راض عن الفيلم، ولما سألناه عن رفض الكاتب للفيلم في صمت أجاب بناني أنّ الوضع السياسي آنذاك لم يسمح له بإبداء رأيه حول الفيلم خوفا من أن يفهم عدم رضاه عن الفيلم معناه تمرد على النظام السياسي للبلاد، وعن رفض بن هدوقة للفيلم صرّح الكاتب الجزائري عبد العزيز بوباكير أحد الأصدقاء المقربين لبن هدوقة في حصة ترافلينغ إخراج فريدة دهينة وتقديم شيباني والتي بثت على قناة التلفزيون الجزائري بتاريخ 2021/01/27م، صرّح بوباكير قائلا: "عبد الحميد بن هدوقة قالها لي أنا شخصيا، أنه لم يكن راض عن نهاية الفيلم"، ويضيف قائلا: "كان يتمنى هو أن يكون المخرج سليم رياض وفيا للرواية، لكن سليم رياض رأى مخرج آخر لفيلمه وهي دعما لفكرة تمرد المرأة على المجتمع، ومع ذلك فقط شهد نقاد سينمائيين

أنّ المخرج سليم رياض نجح في توظيف مفردات اللغة السينمائية، وكان جريئا في التوغل إلى منطقة القيم المتخلفة التي يتبناه المجتمع الريفي، إذ بالرغم من الاستقلال بقي متمسكا بتلك الأفكار والعادات السلبية المتوارثة

خاتمة

الخاتمة:

نظرا لامتلاكها تقنيات مبتكرة، استطاعت السينما أن تقدم خدمات مهمة للكثير من الأعمال الأدبية بيما فيها الرواية، فأضحت علاقة السينما بالأدب وجدلية التحول من الخطاب الروائي إلى الفيلم السينمائي محور اهتمام كتاب باحثين نشر لهم دراسات نظرية و تطبيقية في هذا المجال.

يقوم العمل الروائي على آليات ثابتة وأساسية لا يمكن إنجاز المبنى الحكائي من دونها، ولكن يمكن التلاعب بمواقعها، ومساحة هذه المواقع، وترتيبها واتساقها وفق مخيلة الكاتب ورؤيته وطريقته الفنية التي سيعمدها في إنجاز الرواية، تتجلى هذه الآليات في لغة الرواية، شخصياتها، الزمن والمكان الروائيين.

تنطلق عملية إنجاز فيلم سينمائي من مرحلة كتابية يعد فيها السيناريست قصة الفيلم، إلا أنّ أحيانا قد يلجأ صانع الفيلم إلى إبداع أدبي، مسرحي أو روائي، هذا الأخير تتضافر في بنائه مجموعة الآليات السابقة الذكر، والتي نجدها في تقنية السيناريو السينمائي، لكن الفيلم لا يتوقف هنا بل تتواصل العملية لتجسد هذه العناصر في شكل حركة وصورة سينمائية متحركة، فبعدما كانت الشخصيات مجسدة في كلمات خيالية على الورق في الخطاب الروائي، تجسدت في شخص حقيقي تصوّر الكاميرا حركاته وإيماءاته، وحواراته تصبح مسموعة بعدما كانت مكتوبة، والأمر نفسه فيما يتعلق بالآليات أو التقنيات الأخرى (اللغة المكتوبة تصبح لغة منطوقة أو سمعية، الأحداث المسرودة تصبح متحركة بصرية، الزمن الروائي الوهمي يصبح واقعا فيلميا، المكان المدرك يصبح مكان مرئي وما إلى ذلك.)، وعليه يجدر الإشارة إلى أنّ طبيعة آليات بناء الخطاب الروائي وإن كانت نفسها في صناعة الفيلم فهي مختلفة تماما.

تناولت الدراسات النقدية طبيعة العلاقة القائمة بين آليات العمل الروائي، وأوضحت أنها علاقة متشعبة ومتتداخلة مع الوظيفة التي تؤديها هذه الآليات ضمن المبنى الحكائي ودورها الفعّال والمؤثر في مجرى حركة السرد الروائي، فكانت بؤرة اهتمام النقاد والدارسين وتطرقت لها المقاربات النقدية بغية تحديد السياق التي تتألف ضمنه آليات

العمل الروائي ومكونات الخطاب في علاقات لها صفات متميزة يؤدي تلاقيها إلى إنتاج عمل فني روائي غاية في الإبداع.

لقد عرفت السينما الجزائرية عددا قليلا من المخرجين الذين خاضوا تجربة الاعتماد على الخطاب الروائي في انتاج أفلامهم السينمائية، من بينهم المخرج الجزائري محمد رياض سليم الذي جعل الصورة تكسب ريح الجنوب فضاء يختلف عن ذلك الذي منحته إياه الكلمة.

ركزّ المخرج رياض سليم من خلال فيلمه ريح الجنوب على صراع الأجيال، جيل عايش الثورة متمسك بتاريخه و ثقافته رسمت معالم ماضيه، وجيل الاستقلال يأمل في مستقبل متطور متحرر من رواسب الماضي، إلى جانب الصراع بين قوة السلطة التي يمثلها الرجل والقوة الخاضعة لها يمثلها العنصر النسوي، حيث لارأي للمرأة ولاصوت يعلو على صوت أبيها أو زوجها، هي المُؤتمِرة المطيعة لقيم وتقاليد توارثتها المرأة الجزائرية الريفية وحفظتها عن ظهر قلب. بالرغم من اختيار المخرج نهاية سعيدة مخالفة لتلك النهاية الدموية والحزينة التي وردت في خطاب الرواية، إلا أنه حافظ إلى جانب العنوان على تسلسل سير أحداثها وشخصياتها الأمر الذي يجعله يصنف ضمن الإتجاه الذي نادى بضرورة وفاء المخرج للخطاب الروائي.

إنّ الفيلم يضيف للرواية طابع جمالي من خلال استعماله الصورة المرئية ومن خلال توظيف وسائله وتقنياته الخاصة، فالفيلم السينمائي يعطي بعدا آخر للخطاب الروائي من خلال الإضافات الجديدة التي لا تسمح بها الكلمة فالصورة تكملها ، كما أن السينما تسمح بوصول الرواية عن طريق الصورة المرئية إلى كافة فئات المجتمع.

تأسست السينما منذ بداياتها على العديد من الفنون لاسيما الأدب بالأخص الرواية التي تحول خطابها إلى أفلام سينمائية من قبل مخرجين عالميين وعرب، إلا أنّ طبيعة العلاقة القائمة بين هذين النسقين التعبيريين المختلفين كانت ولازالت محل جدال ونقاش الكتاب والنقاد السينمائيين، فتعددت الآراء واختلفت الاتجاهات من أجل وضع هذه العلاقة في إطار محدد لها، منهم من نادى بضرورة وفاء المخرج لخطاب الرواية وعليه يكون الفيلم

السينمائي بمثابة ترجمة حرفية له، إلا أنّ محدودية مدة عرض الفيلم التي لا ينبغي أن تتجاوز 90 دقيقة تشكل عائقا لتحقيق هذا الوفاء، وإن افترضنا زيادة المدة فالمشاهد قد يشعر بالملل والضجر الأمر الذي يمنعه من متابعة الفيلم للنهاية، زيادة إلى أن الفيلم السينمائي يقوم على أساس الصورة المرئية في تعبيره ما يجعله يختلف في طبيعته عن الخطاب الروائي الذي عماده الكلمة المكتوبة، فكانت هذه النقطة التي انطلق منها أصحاب الرأي الثاني الذين دعوا بعدم ضرورة مطابقة الفيلم السينمائي للخطاب الروائي، ذلك لأنّ المخرج لديه رؤيته الخاصة قد تتفق أو تختلف مع رؤية الروائي، كما باستطاعته التصرف في عنوان وأحداث وشخصيات الرواية وفق منظوره الخاص.

وتبقى مسألة تطابق رؤية المخرج السينمائي مع موضوع الخطاب الروائي مسألة نسبية تتوقف على إيديولوجية المخرج ومهاراته الفنية وبراعته في استخدام التقنيات السينمائية أثناء تعامله مع هذا الخطاب، كما لايمكن اعتبار درجة الوفاء معيار قياسي للحكم من خلاله عن فشل أو نجاح الفيلم، فهناك أفلام عالمية وعربية لقد قبول واستحسان من طرف المشاهدين، بل أكثر من ذلك نالت جوائز في مهرجانات الأفلام الطويلة، تمّ انتاجها انطلاقا من الاعتماد الكلي أو الجزئي للخطاب الروائي، في حين أن أفلاما أخرى كتب لها سيناريو خاص لانتاجها حكم عليها بالفشل ولم تلقى الإقبال لدى المشاهد. ويشبه أندريه بازان المعد الأمين بالمترجم الذي يحاول أن يجد المعادلات التعبيرية للأصل، ويقول أرنست لندجرن: "لا يمكن للسينمائي أن يعتمد على الوصف كما يفعل القصصي، بل إنه يجب عليه أن يقدم عرضا خلافا للأحداث تقع فعلا، ولا يكتفي أن يصف الشخصيات بل يجب أن يقدمها من خلال أعمالها."، وفي كل الأحوال سواء خلص الفيلم للرواية أم لا سيكون قد قدّم معروفا بعرضها وتعريفها للجمهور الواسع، وإن كان يحمل رؤية المخرج لا الكاتب.

نأمل مستقبلا أن تكون هناك العديد من البحوث في هذا المجال، خصوصا من قبل الباحثين الجزائريين، لاغناء مكتباتنا بمراجع ودراسات تسلط الضوء وتوضح العديد من النقاط التي يشوبها الإبهام والغموض فيما يخص عملية تحويل الخطابات الروائية لأفلام

سينمائية، وطبيعة العلاقة القائمة بين حقلين معرفيين مختلفين الأول حقل السينما والثاني حقل الأدب.

وفي الأخير أختم بمقولة روبرت فلاهرتي: "لا يمكنك أن تقول في السينما كل ما يمكنك أن تقوله عن طريق الكتابة، ولكن يمكنك هنا أن تقول ما تقوله بدرجة عالية من الإقناع.".

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- القرآن الكريم .
- عبد الحميد بن هدوقة:**ريح الجنوب**،ط4،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر.

معاجم وموسوعات:

- المنجد في اللغة والاعلام:طبعة جديدة منقحة،دار المشرق،بيروت.
- الموسوعة العربية العالمية:ط1،ج10،مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والطباعة، الرياض،1999.
- باتريك شارودو،دومينيك منغنو:**معجم تحليل الخطاب**،تر:عبد القادر المهيري، حمادي صمود،المركز الوطني للترجمة،تونس،2008.
- تيريز جورنو (ماري):**معجم المصطلحات السينمائية**، تر:فائز بشور،باريس3، السربون الجديدة.
- سميث جيوفرى نوويل،:**موسوعة تاريخ السينما في العالم-السينما الصامتة**، تر:مجاهد عبد المنعم مجاهد المجلد الأول،المجلد الأول،ط1،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2010.
- سميث جيوفرى نوويل:**موسوعة تاريخ السينما في العالم-السينما الناطقة(1930-1960)**،تر:أحمد يوسف،المجلد الثاني،ط1،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2010.
- سميث جيوفرى نوويل:**موسوعة تاريخ السينما في العالم-السينما المعاصرة(1960-1995)**،تر:أحمد يوسف،المجلد الثالث،ط1،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2010.

مراجع الخطاب السينمائي:

- باتريشيا أوفدرهايدي:**الفيلم الوثائقي**،تر:شيماء طه الريدي،ط1،مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة،القاهرة،2013.

- بغداد أحمد بلية:**الترجمة بين سيميائية الرواية- الفيلم**،دار الغرب للنشر والتوزيع،الجزائر،2008.
- برناردف ديك:**تشريح الأفلام**،تر:محمد منير الأصبحي،منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2012.
- ثامر رعد عبد الجبار:**نظريات وأساليب الفيلم السينمائي**،دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع،ط 2016،1.
- حسين سلمان:**الخطاب السينمائي بين النظرية والتطبيق- تطبيقات في الفيلم العراقي.**
- دانيال اريخون:**قواعد اللغة السينمائية**،تر:أحمد الحضري،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1997.
- دانييل فرامبتون:**الفيلموسوفي**،تر:أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2009.
- دوايت سوين:**كتابة السيناريو للسينما**،تر:أحمد الحضري،دار الطناني للنشر والتوزيع،القاهرة،2010.
- روارن بكلاند:**فهم دراسات الأفلام:من هتشكوك إلى تارانتينو**،تر:محمد منير الأصبحي،منشورات وزارة الثقافةالمؤسسة العامة للسينما،دمشق،2012.
- سيباستيان دوني:**السينما وحرب الجزائر-دعاية الشاشة 1945-1962**،تر:يوسف بعلوج-هاجر قويدري،دار سيديا،الجزائر،2012.
- سيمون فراليش:**الدراما السينمائية**،تر:غازي منافيخي،منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2019.
- سعيد شيمي:**إتجاهات الإبداع في الصورة السينمائية المصرية**،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،2002.
- سعيد شيمى:**الصورة السينمائية من السينما الصامتة إلى الرقمية**،ط1،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013.

- صالح عكاشة محمد،رائد محمد عبد ربه:**فن كتابة السيناريو**،دار الجنادرية للنشر والتوزيع،الأردن،2012.
- صلاح دهني:**قصة السينما- تاريخ، فن، ثقافة**،دار العلم للملايين.
- عبد الباسط سلمان المالك:**الإخراج السينمائي**،المجلد1،الدار الثقافية للنشر، القاهرة،2005.
- عبد القادر مالفي:**تفاعل الصورة مع النص:دراسة فينومونولوجية لـ "مسلسل الحريق"**،ط1،منشورات مخبر الاتصال الجماهيري وسيميولوجيا الأنظمةالبصرية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر،الجزائر،2015.
- عبد الله ثاني قدور:**الاعلام المقاوم إبان الثورة التحريرية 1954- 1962**،مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر.
- عبد المنعم إبراهيم الجميعي:**تاريخ السينما المصرية**،مؤسسة ابن خلدون للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،1998.
- علاء عبد العزيز السيد:**الفيلم بين اللغة والنص:مقاربة منهجية في انتاج المعنى والدلالة السينمائية**.
- فران فينتورا:**الخطاب السينمائي- لغة الصورة**،تر:علاء شنانة،المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2012.
- فرانك هارو:**فن كتابة السيناريو**،تر:ترانيا قرداحي،منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما،دمشق،2013.
- قيس الزبيدي:**في الثقافة السينمائية- مونوغرافيات**،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،2013.
- كلود عبيد:**الألوان- دورها، تصنيفها، مصدرها، رمزيتها ودلالتها**،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع،بيروت،2013.
- كين دانسايجر:**تقنيات مونتاج السينما والفيديو**،تر:أحمد يوسف،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2011.
- لوي دي جانيتي:**فهم السينما**،تر:جعفر علي،منشورات العيون،مراكش،1993.

- مارين فيب:**أفلام مشاهدة بدقة**،تر:محمد هاشم عبد السلام،المركز القومي للترجمة،القاهرة،2013.
- محمد خيري سعود:**إشكالية النص السينمائي**،سعود جروب،الاسكندرية،2014.
- محمود قاسم:**الإقتباس:المصادر الأجنبية في السينما المصرية**،وكالة الصحافة العربية(ناشرون)،مصر،2018.
- محمود قاسم:**تاريخ السينما المصرية:قراءة الوثائق النادرة**،وكالة الصحافة العربية(ناشرون)،مصر،2018.
- محمود قاسم: **سينما الخيال- علم زاده الخيال**، وكالة الصحافة العربية ناشرون، 2018.
- معتز عرفان: **تأملات سينمائية:الفن السينمائي والفكر الإنساني**، دار عرفان للنشر،المغرب، 2019.
- ميخائيل روم:**أحاديث حول الإخراج السينمائي**،تر:عدنان مدانات،ط1،دار الفرابي،بيروت،1981.
- وزارة الإتصال:**الكتاب الأبيض للسينما المغربية**،ط1،المغرب،أكتوبر 2013.

الرسائل العلمية:

- آمال منصور: **سؤال الذات في زمن العولمة:تحليل سيميولوجي لفيلم BLOOD DIAMOND**،دراسة في تلقي النصوص الأدبية والعمرانية،قسم الأدب العربي،كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية،جامعة محمد خيضر،بسكرة،2007/2006.
- خديجة بوسماحة:**حدود الدبلجة بين الأمانة والتصرف في السينما ــدراسة تطبيقية**،مذمرة لنيل شهادة الماجستير في الترجمة،معهد الترجمة،جامعة أحمد بن بلة1،وهران،2016/2015.
- طيب مسّعدي:**أفلمة روايات نجيب محفوظ- اللّص والكلاب:دراسة تطبيقية**، مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم الفنون الدرامية،كلية الآداب والفنون،جامعة وهران،2014/2013.

- عبد الغني إرشن:**رهانات الصورة الفيلمية الوثائقية فيصراع الذاكرة بين الجزائر وفرنسا-تحليل سيميولوجي لفلمي الحرية والعدو الحميم**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،تخصص السينما والتلفزيون،قسم علوم الإعلام والاتصال،كلية العلوم السياسية والإعلام، الجزائر، 2011/2010.

- عزالدين عطية المصري:**الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية**،مذكرة لنيل الماجستير،قسم اللغة العربية،كلية الآداب،الجامعة الإسلامية غزة، فلسطين، 2010.

- كريمة منصور:**إتجاهات السينما الجزائرية في الألفية الثالثة**،قسم الفنون الدرامية،كلية الآداب واللغات والفنون، جامعة وهران،2013/2012.

- محمود ابراقن:**علاقة السيميولوجيا بالظاهرة الاتصالية:دراسة حالة لسيميولوجيا السينما**،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم الاعلام والاتصال،كلية الآداب واللغات،جامعة الجزائر،جوان 2001.

- وليد قادري:**صورة الإسلاميين في السينما المصرية:تحليل سيميولوجي لفيلمي"عمارة يعقوبيان ومرجان أحمد مرجان"**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم علوم الاعلام والاتصال،تخصص السينما والتلفزيون ووسائل الاتصال الجديدة،كلية العلوم السياسية والاعلام،جامعة الجزائر2011،2012/3.

دوريات و مقالات:

- آمال منصور:**سيميوطيقا الصورة:سلطة الصورة أم صورة السلطة- سقوط النظام العراقي نموذجا**،الملتقى الوطني الرابع"السيمياء والنص الأدبي"، قسم الأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،جامعة محمد خيضر،بسكرة.

- جان الكسان:**السينما في الوطن العربي**،دورية شهرية للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، كويت،مارس 1982.

- جمال شعبان شاوش:**قراءة في سيميولوجيا الصورة السينمائية**،الملتقى الدولي السادس"السيمياء والنص الأدبي"،قسم علوم الاعلام و الاتصال،جامعة الجزائر3.

- جميل حمداوي:**سيميوطيقا الصورة المرئية أو البصرية.**

- حسن شوندى،آزاده كريم:**رؤية إلى العناصر الروائية**،دراسات الأدب المعاصر، العدد العاشر.
- سعد الدين توفيق:**قصة السينما في مصر**،سلسلة شهرية تصدر عن دار الهلال، العدد 221،مصر،أغسطس 1969.
- سعيد عموري:**من النص السردي إلى الفيلم السينمائي- قراءة في اشتغال المصطلحات**،الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 13، جانفي 2015.
- عبد الحميد شاكر:**عصر الصورة**،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،العدد 311،يناير 2005.
- عبد الوهاب بردق:**المراحل التاريخية للأفلام السينمائية في** الجزائر،مجلة الحوار الثقافي،المجلد 07،العدد 02،2019.
- عمار بن لقريشي، عبد الرحمان بن يطو:**الإقتباس المسرحي عن الرواية من خلال تجربة مراد سنوسي**،مجلة تاريخ العلوم،العدد السادس.
- فريد بوجيدة:**السينما المغربية بين تأكيد الذات والحضور الاجتماعي:دراسات وقراءات**،الأزمة الحديثة،العدد 8.
- محمد داني:**في ماهية السيميائيات والصورة**،جريدة سيمات الدولية،العدد الأول، ماي 2013.
- محمد رزين:**نشأة السينما الجزائرية وتطور موضوعاتها**،مجلة الرسالة للدراسات والبحوث الانسانية،المجلد الثاني،العدد الخامس،جانفي 2018.
- محمود ابراقن:**العناصر الدالة للغة السينمائية**،حوليات جامعة الجزائر،1997.
- مراد بوشحيط:**منهج التحليل الفيلمي من النظرية إلى التطبيق**،مجلة الاتصال والصحافة،العدد 03، 2016/06/30.

مراجع الخطاب الروائي :

- أحمد المتوكل:**اللسانيات الوظيفية المقارنة- دراسة في التنميط والتطور**،ط1، دار الأمان،الرباط،2012.

- أحمد حمد النعيمي:**إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت،2004.
- أحمد مرشد:**البنية والدلالة في روايات ابراهيم نصر الله**،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2005.
- إبراهيم أحمد:**أنطولوجيا اللغة عند مارتن هيدجر**،ط1،الدار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر،2008.
- إدريس بن خويا:**علم الدلالة في التراث العربي والدرس اللساني الحديث- دراسة في فكر ابن قيّم الجوزيّة**،عالم الكتب الحديث،الأردن، 2016.
- برنار فاليث:**الرواية:مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته**،تر:عدنان مدانات،ط1،دار الفرابي، بيروت،1981.
- جميل حمداوي:**مستجدات النقد الروائي**،ط1، 2011.
- جيرالد برنس:**المصطلح السردي**،تر:عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة،2003.
- جيرار جينيت،أمبرطو ايكو،وآخرون:**طرائق تحليل السرد الأدبي**،تر:بنعيسى بوحمالة،أحمد بوحسن،وآخرون،ط1،منشورات اتحاد كتاب المغرب،الرباط،1992.
- حسين فهد:**أمام القنديل:حوارات في الكتابة الروائية**،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2008.
- حميد الحمداني:**بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**،ط1،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،بيروت،1991.
- خالد حوير الشمس:**شعارات التغيير الثائر:دراسة في تحليل الخطاب**،مركز الكتاب الأكاديمي، عمان، 2020.
- دومينيك مانغونو:**المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب**،تر:محمد يحياتن،ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون،2008،الجزائر.
- سالم سليمان الخمّاس:**المعجم وعلم الدلالة**،كلية الأداب والعلوم الإنسانية،جامعة الملك عبد العزيز،جدة،1428هـ.

- سعد لخذاري:**الدرس البلاغي بين السيميائيات وتحليل الخطاب**،ط1،منشورات ضفاف،بيروت،2017.
- سعيد يقطين:**تحليل الخطاب الروائي**،ط3،المركز الثقافي العربي،بيروت،1997.
- سعيد يقطين:**انفتاح النص الروائي:النص والسياق**،ط2،المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع،المغرب،2001.
- صالح مفقودة:**أبحاث في الرواية العربية**،مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،الجزائر.
- صلاح فضل:**لذة التجريب الروائي**،ط1،أطلس للنشر والإنتاج الاعلامي،2005.
- ضياء خضيّر:**ثنائيات مقارنة:أبحاث ودراسات في الأدب المقارن**،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،2004.
- عبد الجليل منقور:**علم الدلالة:أصوله ومباحثه في التراث العربي**،إتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001.
- عبد المالك مرتاض:**في نظرية الرواية:بحث في تقنيات السرد**،المجلس الوطني للثقافة والفنون و الآداب،كويت،1998.
- فاليت برنار،تر:سمية الجرّاح:**الرواية:مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته**، ط1،مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت،2013.
- فضل صلاح:**لذة التجريب الروائي**،ط1،أطلس للنشر والإنتاج الاعلامي، القاهرة،2005.
- محمد عزّام:**تحليل الخطاب الأدبي في ضوء المناهج النقدية الحداثية-دراسة في نقد انقد**،منشورات إتحاد اكتاب العرب،دمشق،2003.
- محمد عزّام:**شعرية الخطاب السردي**،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- محمد عكاشة:**تحليل الخطاب في ضوء نظرية أحداث اللغة**،ط1،دار النشر للجامعات،القاهرة،2013.
- محمد محمد داود:**العربية وعلم اللغة الحديث**،دار غريب،مصر،2001.

- محمد مداني:**التجريبية والحداثة في الرواية:دراسة لرواية مقهى البيزنطي لشعيب خليفة**،ط2016،1.
- منشورات إتحاد كتاب المغرب:**طرائق تحليل السرد الأدبي**،ط1،الرباط،1992.
- ميخائيل باختين:**الخطاب الروائي**،تر:محمد برادة،ط1،دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة،1987.
- نعمان بوقرة:**المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب:دراسة معجمية**،ط1،جدار للكتاب العالمي للنشر والتوزيع،عمان،2009.

الرسائل العلمية :

- أحلام معمري:**بنية الخطاب السردي في رواية فوضى الحواس لأحلام المستغانمي**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص الأدب العربي و نقده،جامعة ورقلة،2004/2003.
- أحلام مناصرية:**بنية الخطاب السردي في رواية السمك لا يبالي**،مذكرة لنيل شهادة الماستر،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة منتوري،قسنطينة،2011.
- أحمد أمين بوضياف:**إستراتيجية البناء العاملي وديناميكيته في الخطاب الروائي "مدينة الرياح" لموسى ولد بنو نموذجا**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص الأدب المغاربي الحديث،جامعة بن يوسف بن خدة، الجزائر،2007/2006.
- إكرام بن سلامة:**المنطلقات اللغوية لتحليل الخطاب الشعري في النقد العربي القديم:كتاب الموشح للمرزباني نموذجا**،مذكرة لنيل شهادة الماجستر،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص الأدب البحديث،جامعة منتوري،قسنطينة،2009/2008.
- خديجة بشير شريف ،خيرة كاسي:**مستويات الخطاب السردي في الرواية الجزائرية-رواية بحر الصمت لياسمينة صالح أنموذجا**،مذكرة لنيل شهادة الماستر، قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة الجيلالي بونعامة،خميس مليانة،2016/2015.

- خولة بهلول،شفيقة شيخي:**أساليب التجريب في الرواية الجزائرية المعاصرة "رواية الساق فوق الساق أنموذجا"**،مذكرة لنيل شهادة الليسانس،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص نقد ومناهج،جامعة سعيدة،2018/2017.

- رشيد عزي:**اشكالية المصطلح في المؤلفات العربية**،مذكرة لنيل الدكتوراه،قسم اللغة العربية وآدابها، تخصص تحليل الخطاب،معهد اللغات والأدب العربي، بويرة، 2009/2008.

- زهيرة بنيني:**بنية الخطاب الروائي عند غادة السمان**،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص الأدب الحديث،باتنة،2008/2007.

- سارة قطاف:**الخطاب السردي في كتاب كليلة و دمنة لابن المقفع**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللغة العربية،تخصص الدراسات الدلالية، ،جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2013/2012.

- طيب مسّعدي:**أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللّص والكلاب دراسة تطبيقية**،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،قسم الفنون بالدرامية،كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، 2014/2013.

- عبد الواحد رحال:**التجريب في النص الروائي الجزائري**،مذكرة لنيل شهادة الدكتوراه،تخصص الأدب الحديث،قسم اللغة والأدب الحديث،جامعة العربي بن مهيدي،أم البواقي،2015/2014.

- عربية عبد الكبير،فضيلة علال:**مظاهر التجريب في رواية"ريح يوسف"لعلاوة كوسة**:مذكرة لنيل شهادة الماستر،تخصص أدب جزائري،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة محمد بوضياف،مسيلة،2019/2018.

- غنية كبير:**حداثة النقد الروائي من خلال أعمال الملتقى الدولي للرواية"عبد الحميد بن هدوقة"**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة والأدب،تخصص مدارس النقد المعاصر وقضاياه،جامعة سطيف2013،2014/2.

- فاطمة الزهراء حبيب:**ترجمة العناصر الثقافية في الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية- رواية بماذا تحلم الذئاب لياسمينة خضرا:دراسة تطبيقية**،مذكرة لنيل شهادة ماجيستر،معهد الترجمة،جامعة وهران2015،2016/1.
- فتيحة سعيدة:**التجريب في الرواية العربية- رواية "حلم وردي فاتح اللون" لميسلون هادي أنموذجا**،مذكرة لنيل شهادة ماستر،تخصص أدب عربي حديث معاصر،قسم اللغة والأدب العربي،جامعة محمد بوضياف،مسيلة،2018/2017.
- قاسم بن موسى بلعديس،العيد تاوتة:**بنية الخطاب الروائي عند الحليم عبد الله**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص الأدب العربي الحديث،جامعة منتوري،قسنطينة،2006/2005.
- محمد بوادي:**ألفاظ العقائد والعبادات والمعاملات في صحيح البخاري- دراسة دلالية**،مذكرة لنيل شهادة دكتوراه،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة عباس فرحات،سطيف،2011/2010.
- هجيرة بن موفق:**الرواية الفلسفية والصورة السينمائية عند نجيب محفوظ- الشحاذ نموذجا**،مذكرة لنيل شهادة الماستر،قسم اللغة العربية،تخصص أدب حديث ومعاصر،جامعة زيان عاشور،الجلفة،2017/2016.
- هشام بن سعدة:**بنية الخطاب السردي في رواية شعلة المايدة لمحمد مفلاح**،مذكرة لنيل شهادة الماجيستر،قسم اللغة العربية وآدابها،تخصص النقد الأدبي العربي المعاصر بين النظرية والتطبيق،جامعة تلمسان،2014/2013.
- وئام رشيد عبد الحميد ديب:**تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994- 2006**،مذكرة لنيل شهادة الماجستير،قسم اللغة العربية،تخصص الأدب والنقد،الجامعة الإسلامية،غزة،2010.

دوريات ومقالات:

- أنور المترجي:**جاك دريدا:فيلسوف نظرية الكتابة والتفكيك**،ثقافات،صيف 2002.

- بلقاسم دفة:**استراتيجية الخطاب الحجاجي- دراسة تداولية في الإرسالية الإشهارية العربية**،مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري،العدد العاشر،جامعة بسكرة،2014.
- سحر شبيب:**البنية السردية والخطاب السردي في الرواية**،مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها،العدد الرابع عشر،صيف 2013.
- سعيد عموري:**من النص السردي إلى النص السينمائي:قراءة في اشتغال المصطلحات الأكادمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية**،الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية،العدد ثالث عشر،جانفي 2015.
- نعيمة سعدية:**تحليل الخطاب والإجراء العربي:قراءة في القراءة**،مجلة الثر،عدد خاص:أشغال الملتقى الدولي الثالث في تحليل الخطاب، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة.
- يحي بعيطيش:**خصائص الفعل السردي في الرواية العربية الجديدة**، مجلة كلية الآداب واللغات،جامعة محمد خيضر،بسكرة،العدد الثامن،جانفي 2011.

أوراق ملتقيات:

- بلقاسم دفة:**التحليل السيميائي للخطاب السردي في رواية"الربيع العاصف" لنجيب الكيلاني**، الملتقى الثالث لسيمياء والنص الأدبي،كلية الآداب والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة محمد خيضر،بسكرة.
- شعيب مقنونيف:**بناء الكتابة القصصية وأشكالهاعند يوسف إدريس**،الملتقى الدولي حول السرديات،المحور الأول:طقوس الكتابة السردية،المركز الجامعي، بشار،13/12/11 أكتوبر 2003.
- مخلوف بوكروح:**السرد في المسرح**،الملتقى الدولي حول السرديات،المحور الثاني:الكتابة السردية بين اللاوعي والالتزام،المركز الجامعي،بشار،13/12/11 أكتوبر،2003.

مراجع ومقالات حول المقاربات :

- أحمد عبد الحليم عطية:**جاك دريدا والتفكيك**،دار الفرابي،ط1،بيروت،2010.

- جاك دريدا :**الانفعالات**،تر:عزيز توما،دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، سورية، 2005.

- جميل حمداوي:**الاتجاهات السيميوطيقية:التيارات والمدارس في الثقافة الغربية**، شبكة الألوكة.

- دانيال تشاندلر:**أسس السيميائية**،تر:طلال وهبه،ط1،المنظمة العربية للترجمة، بيروت،2008.

- عارف معروف الداوودي:**سيميولوجية دلالة الأشياء على المتلقي ونظم الاتصال في الدراما والأفلام الكردية**،كلية الفنون التطبيقية،جامعة حلوان، مصر، 2014/11/30.

- عبد الجليل منقور:**علم الدلالة:أصوله ومباحثه في التراث العربي**،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001.

- نصرالدين لعيلضي:**السيميائيات واستراتيجية بناء المعنى**،الباحث الاجتماعي، العدد 10،كلية الاتصال،جامعة الشارقة،سبتمبر 2010.

- نصرالدين بن غنيسة:**الموضوع السيميائي ولعبة المعنى**،جريدة سمات، العدد02، الجزائر،ماي 2014.

- وائل بركات:**السيميولوجيا بقراءة بارت**،مجلة جامعة دمشق،المجلد 18،العدد الثاني،قسم اللغة العربية وآدابها،كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة دمشق،2002.

مراجع باللغة الأجنبية :

- Constance Penley:**the analyses of film,**Indiana university press,2001.

- Jacqueline Nacache:**L'analyse de film en question: regardes, champs, lecture,**L'harmatta,paris.

- Suzanne Liandrat,Guigues et Murielle Gagnebin :**L'essai le cinéma,champ vallon ,2004.**

مراجع حول البحث العلمي:

- رحيم يونس كرو العزاوي:**مقدمة في منهج البحث العلمي**،ط1،دار دجلة، عمّان، 2007.

- عبد الفتاح لودي،زين الدين العابدين حمزاوي:**مناهج البحث العلمي وتقنياته**، مكتبة القادسية،وجدة،2012.
- نادية سعيد عيثور وآخرون:**منهجية البحث العلمي في العلوم الاجتماعية**،مؤسسة حسي راس الجبل للنشر والتوزيع،قسنطينة،2017.

المواقع الإلكترونية:

- www.act.fondation.org.ma
- www.djazairess.com

يمكن مشاهدة فليم "ريح الجنوب" على الموقع التالي :

- https://www.youtube.com/watch?v=DFimomqZNQk

يمكن مشاهدة الحصة التلفزيونية "فيلم من كتاب" على الموقع التالي :

- https://www.youtube.com/watch?v=5NWuwA8B9T4

الملاحق

ملحق (01): بعض الصور من فيلم ريح الجنوب

صورة إشهارية لفيلم ريح الجنوب

لقطات من فيلم ريح الجنوب

لقطات من فيلم ريح الجنوب

ملحق (02)

فيلموغرافيا جزائرية (1947م- 2018):

- سنة 1947م فيلم "حرية الجزائر" للمخرج ساشا فييرني.
- سنة 1955م فيلم "أمة الجزائر" للمخرج رونييه فوتييه.
- سنة 1957م فيلم "الجزائر الملتهبة" للمخرج رونيه فوتييه.
- سنة 1958م فيلم "اللاجئون" للمخرج بيار كليمون.
- سنة 1958م فيلم "ساقية سيدي يوسف" للمخرج بيار كليمون.
- سنة 1960م فيلم "جزائرنا" إخراج مشترك لشولي، جمال شندرلي، محمد لخضر حمينة.
- سنة 1961م فيلم "بنادق الحرية" إخراج كل من جمال شاندرلي ومحمد لخضر حمينة.
- سنة 1961م فيلم "صوت الشعب" إخراج كل من جمال شندرلي ومحمد لخضر حمينة.
- سنة 1961م فيلم "عمري ثمان سنوات" إخراج مشترك يان وأولغا لوماسون، ورونيه فوتيه.
- سنة 1961م فيلم "ياسمينة" للمخرج محمد لخضر حمينة.
- سنة 1962م فيلم "خمس رجال وشعب" للمخرج رونيه فوتيه.
- سنة 1963م فيلم "أولاد القصبة" للمخرج مصطفى بديع.
- سنة 1964م فيلم "سلم حديث العهد" للمخرج جاك شاربي.
- سنة 1965م فيلم "الليل يخاف من الشمس" للمخرج مصطفى بديع.
- سنة 1965م فيلم "فجر المعذبين" للمخرج أحمد راشدي.
- سنة 1965م فيلم "مثل الروح" للمخرج عبد الرحمان بوقرموح.
- سنة 1966م فيلم "ريح الأوراس" للمخرج محمد لخضر حمينة.
- سنة 1966م فيلم "معركة الجزائر" للمخرج الإيطالي جيلو بونتيكورفو.
- سنة 1967م فيلم "السماء والصفقات" للمخرج محمد بوعماري.

- سنة 1968م فيلم "الطريق" للمخرج محمد سليم رياض.
- سنة 1968م فيلم "حسان طيرو" للمخرج محمد لخضر حمينة.
- سنة 1969م فيلم "الأفيون والعصا" للمخرج أحمد راشدي.
- سنة 1969م فيلم "الثائرون" للمخرج توفيق فارس.
- سنة 1969م فيلم "الجحيم في سن العاشرة" للمخرج جمال بن ددوش.
- سنة 1969م فيلم "الخارجون عن القانون" للمخرج توفيق فارس.
- سنة 1969م فيلم عن مجموعة قصص الثورة التحريرية إخراج كل من رابح لعراجي، سيدعلي مازيف، أحمد بجاوي.
- سنة 1970م فيلم "الذهاب والإياب" للمخرج أحمد لعلام.
- سنة 1970م فيلم "قصة حورية" للمخرج خالد معاشي.
- سنة 1971م فيلم "تحيا يا ديدو" للمخرج محمد زينات.
- سنة 1971م فيلم "دورية نحو الشرق" للمخرج عمار العسكري.
- سنة 1971م فيلم "ديسمبر" للمخرج محمد لخضر حمينة.
- سنة 1971م فيلم "عرق أسود" للمخرج سيدعلي مازيف.
- سنة 1972م فيلم "الأسر الطيبة" للمخرج جعفر دامرجي.
- سنة 1972م فيلم "البعض والآخرون" للمخرج محمد بن صالح.
- سنة 1972م فيلم "الطرفة" للمخرج الهاشمي الشريف.
- سنة 1972م فيلم "الغولة (اللي فات مات)" للمخرج مصطفى بديع.
- سنة 1972م فيلم "الفحام" للمخرج محمد بوعماري.
- سنة 1972م فيلم "المصب" للمخرج محمد الشويخ.
- سنة 1972م فيلم "المغتصبون" للمخرج لمين مرباح.
- سنة 1972م فيلم "المنطقة المحرمة" للمخرج أحمد لعلام.
- سنة 1972م فيلم "سنعود" للمخرج محمد سليم رياض.
- سنة 1972م فيلم "عطلة المفتش طاهر" للمخرج موسى حداد.
- سنة 1972م فيلم "قرب الصفصاف" للمخرج موسى حداد.

- سنة 1972م فيلم "لازم لازم" للمخرج محمد بن صالح.
- سنة 1972م فيلم "لكي تحيا الجزائر" للمخرج محمد عزيزي.
- سنة 1972م فيلم "نوة" للمخرج عبد العزيز طولبي.
- سنة 1972م فيلم "يوميات عامل" للمخرج محمد إفتيسان.
- سنة 1973م فيلم "طاحونة السيد فابر" للمخرج أحمد راشدي.
- سنة 1974م فيلم "الإرث" للمخرج محمد بوعماري.
- سنة 1974م فيلم "شعبية" للمخرج الحاج عبد الرحمان.
- سنة 1974م فيلم "هروب حسان طيرو" للمخرج مصطفى بديع.
- سنة 1974م فيلم "وقائع سنوات الجمر" للمخرج محمد لخضر حمينة.
- سنة 1975م فيلم "المفتش الطاهر يسجل الهدف" للمخرج قدور إبراهيم زكريا.
- سنة 1975م فيلم "ريح الجنوب" للمخرج محمد سليم رياض.
- سنة 1975م فيلم "على رجل واحدة عبر الحدود" للمخرج محمد بن سلامة.
- سنة 1975م فيلم "فرنسا الأخرى" للمخرج علي غالم.
- سنة 1975م فيلم "مسيرة الرعاة" للمخرج سيد علي مازيف.
- سنة 1976م فيلم "الشبكة" للمخرج غوتى بن ددوش.
- سنة 1976م فيلم "المقتلعون" للمخرج لمين مرباح.
- سنة 1977م فيلم "الحواجز" للمخرج أحمد لعلام.
- سنة 1977م فيلم "تشريح مؤامرة" للمخرج محمد سليم رياض.
- سنة 1977م فيلم "تجار الأحلام" للمخرج محمد إفتيسان.
- سنة 1977م فيلم "حيزية" للمخرج محمد حازرلي.
- سنة 1977م فيلم "سفر إلى العاصمة" للمخرج علي عقيقة.
- سنة 1977م فيلم "علي في بلد العجائب" للمخرج جهرا عبودة.
- سنة 1977م فيلم "عمر قاتلاتو" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 1977م فيلم "ليلى والأخريات" للمخرج سيدعلي مازيف.
- سنة 1977م فيلم "مغادرة نيوفي" للمخرج محمد الكما.

- سنة 1977م فيلم "زيتون بوهليلات" للمخرج محمد نذير عزيزي.
- سنة 1978م فيلم "الخطوة الأولى" للمخرج محمد بوعماري.
- سنة 1978م فيلم "العنكبوت" للمخرج رشيد بن إبراهيم.
- سنة 1978م فيلم "المفيد" للمخرج التومي.
- سنة 1978م فيلم "حسان طيرو في الحرب" للخرج موسى حداد.
- سنة 1978م فيلم "دموع الدم" للمخرج علي عقيقة.
- سنة 1978م فيلم "زواج المغفلين" للمخرج الحاج رحيم.
- سنة 1978م فيلم "عصافير الصيف" للمخرج عبد الرحمان بوكرمونة.
- سنة 1978م فيلم "علي في بلاد السراب" للمخرج أحمد راشدي.
- سنة 1978م فيلم "مغامرات بطل" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 1978م فيلم "نوبة نساء جبل الشنوة" للمخرجة آسيا جبار.
- سنة 1979م فيلم "العودة" للمخرج بن عمر بختي.
- سنة 1979م فيلم "موت الليل الطويل" للمخرج غوتي بن ددوش.
- سنة 1979م فيلم "نهلة" للمخرج فاروق بلوفة.
- سنة 1980م فيلم "أطفال الريح" للمخرج إبراهيم تساكي.
- سنة 1980م فيلم "إطلاق النار" للمخرج محمد إفتيسان.
- سنة 1980م فيلم "كحلة وبيضا" للمخرج عبد الرحمان بوقرموح.
- سنة 1981م فيلم "خذ ما أعطاك الله" للمخرج الحاج رحيم.
- سنة 1982م فيلم "الانقطاع" للمخرج محمد الشويخ.
- سنة 1982م فيلم "الرجل الذي ينظر من النوافذ" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 1982م فيلم "الرفض" للمخرج محمد بوعماري.
- سنة 1982م فيلم "الزردة وأغاني النسيان" للمخرجة آسيا جبار.
- سنة 1982م فيلم "الملعونة" للمخرج الهادي قلال.
- سنة 1982م فيلم "إمرأة لابني" للمخرج علي غالم.
- سنة 1982م فيلم "حسان طاكسي" للمخرج محمد رياض سليم.

- سنة 1982م فيلم "حصاد الفولاذ" للمخرج غوتي بن ددوش
- سنة 1982م فيلم "ريح الرمال" للمخرج محمد لخضر حمينة.
- سنة 1982م فيلم "سقف وعائلة" للمخرج رابح لعراجي.
- سنة 1982م فيلم "زواج موسى" للمخرج مفتي طيب.
- سنة 1982م فيلم "يوم الزيارة" للمخرج بدر الدين محمد بوطمين.
- سنة 1983م فيلم "أغاني الخريف" للمخرج مزيان يعلي.
- سنة 1983م فيلم "الطاحونة" للمخرج أحمد راشدي.
- سنة 1983م فيلم "اللافتة" للمخرج جمال فزاز.
- سنة 1983م فيلم "الهدية الأخيرة" للمخرج غوتي بن ددوش.
- سنة 1983م فيلم "قصة لقاء" للمخرج إبراهيم تساكي.
- سنة 1985م فيلم "الشيخ بوعمامة" للمخرج بن عمر بختي.
- سنة 1985م فيلم "حورية" للمخرج سيدعلي مازيف.
- سنة 1985م فيلم "شاي بالنعناع" للمخرج عبد الكريم بهلول.
- سنة 1985م فيلم "صرخة حجر" للمخرج عبد الرحمان بوقرموح.
- سنة 1986م فيلم "الصورة الأخيرة" للمخرج محمد الأخضر حمينة.
- سنة 1986م فيلم "المغفلون" للمخرج محمد بدري.
- سنة 1986م فيلم "سنوات التويست المجنونة" للمخرج محمود زموري.
- سنة 1987م فيلم "أبواب الصمت" للمخرج عمار العسكري.
- سنة 1987م فيلم "كنزة" للمخرج مصطفى بديع.
- سنة 1988م فيلم "القلعة" للمخرج محمد الشويخ.
- سنة 1988م فيلم "حسان النية" للمخرج غوتي بن ددوش.
- سنة 1988م فيلم "لوس زهرة الرمال" للمخرج رشيد بلحاج.
- سنة 1988م فيلم "مارتون تام" للمخرج رابية أبو ربيع بن مختار.
- سنة 1989م فيلم "الطاكسي المخفي" للمخرج بن عمر بختي.
- سنة 1990م فيلم "أبناء النيون" للمخرج إبراهيم تساكي.

- سنة 1990م فيلم "الجائزة الكبرى" للمخرج عمار تريباش.
- سنة 1990م فيلم "تحت الرماد" للمخرج عبد الكريم باباسي.
- سنة 1990م فيلم "صحراء بلوز" للمخرج محمد بوبراس.
- سنة 1990م فيلم "صرخة رجال" للمخرج عكاشة توتيا.
- سنة 1990م فيلم "نهاية الجن" للمخرج شريف عقون.
- سنة 1990م فيلم "يا ولاد" للمخرج رشيد بن علال.
- سنة 1991م فيلم "أبناء الشمس" للمخرج محمد إفتيسان.
- سنة 1991م فيلم "الظلال البيضاء" للمخرج سعيد ولد خليفة.
- سنة 1991م فيلم "راضية" للمخرج لمين مرباح.
- سنة 1991م فيلم "شاب" للمخرج رشيد بوشارب.
- سنة 1991م فيلم "عائلة كي الناس" للمخرج عمار تريباش.
- سنة 1991م فيلم "مأساة ساعي البريد" للمخرج سيد أحمد سجان.
- سنة 1991م فيلم "من هوليوود إلى تمنراست" للمخرج محمود زموري.
- سنة 1991م فيلم "وحيد" للمخرج محمد لبصير.
- سنة 1992م فيلم "إمرأتان" للمخرج عمار تريباش.
- سنة 1992م فيلم "التشرد" للمخرج جعفر دامرجي.
- سنة 1992م فيلم "الفصل الثالث" للمخرج رشيد بن براهم.
- سنة 1992م فيلم "توشية" للمخرج رشيد بلحاج.
- سنة 1992م فيلم "لحن الأمل" للمخرج جمال فزاز.
- سنة 1992م فيلم "نهاية إضراب" للمخرج حاج رحيم.
- سنة 1993م فيلم "الأرض والرماد" للمخرج جعفر دامرجي.
- سنة 1993م فيلم "الولف صعيب" للمخرج محمد حلمي.
- سنة 1993م فيلم "خريف أكتوبر في الجزائر" للمخرج مالك حمينة.
- سنة 1993م فيلم "شرف القبيلة" للمخرج محمد زموري.
- سنة 1993م فيلم "يوسف أسطورة النائم السابع" للمخرج محمد شويخ.

- سنة 1994م فيلم "باب الواد سيتي" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 1994م فيلم "بورتري" للمخرج حاج رحيم.
- سنة 1994م فيلم "ريح التور" للمخرج عزيز شولاح.
- سنة 1994م فيلم "غبار الحياة" للمخرج رشيد بوشارب.
- سنة 1994م فيلم "كرنفال في دشرة" للمخرج محمد أوقاسي.
- سنة 1994م فيلم "ماشاهو" للمخرج بلقاسم حجاج.
- سنة 1996م فيلم "الحادث" للمخرج عبد الرزاق هلال.
- سنة 1996م فيلم "الخردجي" للمخرج عبد الرزاق هلال.
- سنة 1996م فيلم "الربوة المنسية" للمخرج عبد الرحمان بوقرموح
- سنة 1996م فيلم "أهلا ابن العم" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 1996م فيلم "عرش الصحراء" للمخرج محمد شويخ.
- سنة 1997م فيلم "أخطاء" للمخرج محمد لبصير
- سنة 1997م فيلم "أمازيغي "أدرار نبايا (جبل باية)" للمخرج عزالدين ميدور.
- سنة 1997م فيلم "العرش" للمخرج بشير سلامة.
- سنة 1997م فيلم "عربي مئة بالمئة" للمخرج محمد زموري.
- سنة 1997م فيلم "مذكرات مهاجرين" للمخرجة يمينة بن قيقي.
- سنة 1998م فيلم "الجزائر بيروت" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 1998م فيلم "ثمن الحلم" للمخرج حاج رحيم.
- سنة 1998م فيلم "شرف العائلة" للمخرج رشيد بوشارب.
- سنة 1998م فيلم "زهرة اللوتس" للمخرج عمار العسكري.
- سنة 1999م فيلم "الفراشة لن تطير للأبد" للمخرج علي تنحني
- سنة 1999م فيلم "العيش في الجنة" للمخرج بوعلام قرجو.
- سنة 1999م فيلم "مارلين" للمخرج مهدي شارف.
- سنة 1999م فيلم "ميركا" للمخرج رشيد بلحاج.
- سنة 2000م فيلم "الطيور لا زالت تغني القصبة" للمخرجة سامية شالة.

- سنة 2000م فيلم "حرم السيدة عصمان" للمخرج نذير مقناش.
- سنة 2001م فيلم "السينغالي الصغير" للمخرج رشيد بوشارب.
- سنة 2001م فيلم "العالم الآخر" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 2001م فيلم "إنشاء الله الأحد" للمخرجة يمينة بن قيقي.
- سنة 2001م فيلم "شوارع الجزائر" للمخرج أمين قيس.
- سنة 2002م فيلم "الجارة" للمخرج غوتي بن ددوش.
- سنة 2002م فيلم "الشمس المغدورة" للمخرج عبد الكريم بهلول.
- سنة 2002م فيلم "بنت كلثوم" للمخرج مهدي شارف.
- سنة 2002م فيلم "رشيدة" للمخرجة يمينة بشير شويخ.
- سنة 2002م فيلم "سي محند ومحند" للمخرج يزيد خوجة.
- سنة 2002م فيلم "صديقتي أختي" للمخرج محمد لبصير.
- سنة 2003م فيلم "المشبوهون" للمخرج نذير مخناش.
- سنة 2003م فيلم "زبدة وأبيض وأحمر" للمخرج محمد زموري.
- سنة 2003م فيلم "شاي آنيا" للمخرج سعيد ولد خليفة.
- سنة 2003م فيلم "شوشو" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 2004م فيلم "الخبز الحافي" للمخرج رشيد بلحاج.
- سنة 2004م فيلم "المنارة" للمخرج بلقاسم حجاج.
- سنة 2004م فيلم "باب الواب" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 2004م فيلم "تعيش الجزائر" للمخرج نذير مقناش.
- سنة 2004م فيلم "كان يا مكان في الواد" للمخرج جمال بن صالح.
- سنة 2005م فيلم "دوار النساء" للمخرج محمد شويخ.
- سنة 2005م فيلم "زينة فارسة الأطلس" للمخرج بوعلام قرجو.
- سنة 2006م فيلم "الباب" للمخرجة ياسمين شويخ.
- سنة 2006م فيلم "البلديون" للمخرج رشيد بوشارب.
- سنة 2006م فيلم "بركات" للمخرجة جميلة صحراوي.

- سنة 2006م فيلم "بلاد رقم واحد" للمخرج رابح عمار زايماش
- سنة 2006م فيلم "روما ولا نتوما" للمخرج طارق تقية.
- سنة 2006م فيلم "قوربي بلاص" للمخرج رشيد درايس.
- سنة 2007م فيلم "أرخبيل الرمل" للمخرج غوثي بن ددوش.
- سنة 2007م فيلم "الأجنحة المنكسرة" للمخرج رشيد جقرادي.
- سنة 2007م فيلم "الأغنية الأخيرة" للمخرج مسعود العايب.
- سنة 2007م فيلم "البيت الأصفر" للمخرج عمور حكار.
- سنة 2007م فيلم "المحنة" للمخرج نور الدين زروقي.
- سنة 2007م فيلم "المطرودون" للمخرج عمر شوشان.
- سنة 2007م فيلم "خراطيش قولواز" للمخرج مهدي شارف
- سنة 2007م فيلم "دليس بالوما" للمخرج نذير مقناش.
- سنة 2007م فيلم "سلطان الماء" للمخرج بلقاسم وحدي.
- سنة 2007م فيلم "عائشات" للمخرج سعيد ولد خليفة
- سنة 2007م فيلم "ما وراء المرآة" للمخرجة نادية شرابي لعبيدي.
- سنة 2007م فيلم "مريم" للمخرج عبد الرزاق هلال.
- سنة 2007م فيلم "مسار طفل" للمخرج سليمان بوبكر.
- سنة 2007م فيلم "مصطفى بن بولعيد" للمخرج أحمد راشدي.
- سنة 2007م فيلم "موريتوري" للمخرج عكاشة توتيا.
- سنة 2008م فيلم "الأجنحة المنكسرة" للمخرج رشيد جيكوادي.
- سنة 2008م فيلم "المانع (زمن السحر والشعودة) للمخرج محمد فوزي ديلمي.
- سنة 2008م فيلم "براءة للبيع" للمخرج حمزة بلحاج.
- سنة 2008م فيلم "قبلة –داخل البلاد" للمخرج طارق تقية.
- سنة 2008م فيلم "مسخرة" للمخرج إلياس سالم.
- سنة 2009م فيلم "زهر" للمخرجة فاطمة الزهراء زعموم.
- سنة 2009م فيلم "صانعوا المألوف" للمخرجة حبيبة جحنين.

- سنة 2009م فيلم "مال وطني" للمخرجة فاطمة بلحاج.
- سنة 2010م فيلم "الجن" للنخرجة ياسمين شويخ.
- سنة 2010م فيلم "حراقة" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 2010م فيلم "قراقوز" للمخرج عبد النور زحزاح.
- سنة 2010م فيلم "خارجون عن القانون" للمخرج رشيد بوشارب.
- سنة 2010م فيلم "خويا" للمخرج يانيس قوسيم.
- سنة 2010م فيلم "هاتف عمومي" للمخرج محمد شويداني.
- سنة 2011م فيلم "الساحة" للمخرج حمدان أوزيد.
- سنة 2011م فيلم "الكوستو" للمخرجة صافيناز بوصبيعة
- سنة 2011م فيلم "نورمال" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 2011م فيلم "يما" للمخرجة جميلة صحراوي.
- سنة 2012م فيلم "التائب" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 2012م فيلم "الانحراف" للمخرج ياسين بن جملين.
- سنة 2012م فيلم "الجزيرة" للمخرج أمين سيدي بومدين.
- سنة 2012م فيلم أمازيغي "الكاذب" للمخرج علي موزاوي.
- سنة 2012م فيلم "النافذة" للمخرج أنيس جعاد.
- سنة 2012م فيلم "حياة بائسة" للمخرج أكرم زغبة.
- سنة 2012م فيلم "دموع الأمهات" للمخرج رياض فضلاء.
- سنة 2012م فيلم "زابانا" للمخرج سعيد ولد خليفة.
- سنة 2012م فيلم "صيف الجزائر" للمخرج نسيه كوسيم.
- سنة 2012م فيلم "عطور الجزائر" للمخرج رشيد بلحاج.
- سنة 2013م فيلم "السر" للمخرج ميمون هواري.
- سنة 2013م فيلم "السطوح" للمخرج مرزاق علواش.
- سنة 2013م "ذاكرة الخيال" للمخرج عمر لقام.
- سنة 2013م فيلم "قبل الأيام" للمخرج كريم موساوي.

- سنة 2014م فيلم "الوهراني" للمخرج إلياس سالم.
- سنة 2014م فيلم "تقاطع طرق" للمخرج أنيس جعاد.
- سنة 2014م فيلم "جراح الأيام" للمخرج محمد جرالفية.
- سنة 2014م فيلم "غروب وظلال" للمخرج محمد لخضر حمينة.
- سنة 2014م فيلم "قصص بدون أجنحة" للمخرج عمار ترياش.
- سنة 2014م فيلم "نسيب" للمخرج حسان بلعيد.
- سنة 2015م فيلم "البوغي" للمخرج علي عيساوي.
- سنة 2015م فيلم "الحب الكبير" للمخرج محمد حويذق.
- سنة 2015م فيلم "الضحية" للمخرج زمايش محمد.
- سنة 2015م فيلم "المكتوب" للمخرجة دلال سمير.
- سنة 2015م فيلم "بنتي تبقى ديما بنتي" للمخرج يحي دبوب.
- سنة 2015م فيلم "قلب الأم" للمخرج يوسف هبة.
- سنة 2015م فيلم "لطفي" للمخرج أحمد راشدي.
- سنة 2015م فيلم "ويبقى الأمل" للمخرج عبد الحميد طيطاش.
- سنة 2016م فيلم "علاقات موازية" للمخرج سليم بويحي.
- سنة 2017م فيلم "ألماس" للمخرج جديد محمد.
- سنة 2017م فيلم "إلى آخر الزمان" للمخرجة ياسمينة بشير شويخ.
- سنة 2018م فيلم "البئر" للمخرج لطفي بوشوشي.
- سنة 2018م فيلم "التحدي" للمخرج حسين مزياني.
- سنة 2018م فيلم "في انتظار سنونو" للمخرج لطفي بوشوشي.

ملحق (3)

بعض من الفيلموغرافيا العربية:

1. بعض من فيلموغرافيا مصر (1927م- 1977م):

- سنة 1927م فيلم "ليلى" للمخرج ستيفان روستي.
- سنة 1928م فيلم "سعاد الغجرية" للمخرج جاك شولتز.
- سنة 1928م فيلم "فاجعة فوق الهرم" للمخرج إبراهيم لاما.
- سنة 1928م فيلم "قبلة في الصحراء" للمخرج إبراهيم لاما.
- سنة 1929م فيلم "بنت النيل" للمخرج عمر وصفي.
- سنة 1929م فيلم "غادة الصحراء" للمخرجة وداد عرفي آسيا.
- سنة 1930م فيلم "تحت ضوء القمر" للمخرج شكري ماضي.
- سنة 1930م فيلم صامت "زينب" للمخرج محمد كريم.
- سنة 1931م فيلم "الكوكايين" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1931م فيلم "صاحب السعادة كش كش بيه" للمخرج استفان روستي.
- سنة 1931م فيلم "معجزة الحب" للمخرج إبراهيم لاما.
- سنة 1931م فيلم "5011" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1932م أول فيلم ناطق "أولاد الذوات" للمخرج يوسف وهبي.
- سنة 1933م فيلم "الزواج" للمخرجة فاطمة رشدي.
- سنة 1933م فيلم "الوردة البيضاء" للمخرج محمد كريم.
- سنة 1933م فيلم "أولاد مصر" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1934م فيلم "ابن الشعب" للمخرج إبتكمان الصغير.
- سنة 1934م فيلم "الاتهام" للمخرج مايو فولبي
- سنة 1934م فيلم "المندوبان" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1934م فيلم "شبح الماضي" للمخرج إبراهيم لاما.
- سنة 1934م فيلم "عيون ساحرة" للمخرج أحمد جلال.
- سنة 1934م فيلم "ياقوت" للمخرج روتبيه.

- سنة 1935م فيلم "شجرة الدر" للمخرج أحمد جلال.
- سنة 1936م فيلم "العنكبوت" للمخرج أحمد جلال.
- سنة 1936م فيلم "ملكة المسارح" للمخرج مايو فولبي.
- سنة 1936م فيلم "وداد" للمخرج فريتز كرامب.
- سنة 1938م فيلم "أنا طبعي كده" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1938م فيلم "التلغراف" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1938م فيلم "بنت الباشا المدير" للمخرج أحمد جلال.
- سنة 1938م فيلم "خدامتي" للمخرج ألفيزي أورفانيللي.
- سنة 1938م فيلم "ساعة التنفيذ" للمخرج يوسف وهبي.
- سنة 1938م فيلم "شيء من لا شيء" للمخرج أحمد بدرخان.
- سنة 1938م فيلم "نفوس حائرة" للمخرج إبراهيم لاما.
- سنة 1938م فيلم "يحيا الحب" للمخرج محمد جلال.
- سنة 1938م فيلم "يوم المنى" للمخرج ألفيزي أورفنيللي.
- سنة 1939م فيلم "الدكتور" للمخرج نيازي مصطفى.
- سنة 1939م فيلم "العزيمة" للمخرج كمال سليم.
- سنة 1939م فيلم "ثمن السعادة" للمخرج ألفيزي أورفنيللي وكمال صبري.
- سنة 1939م فيلم "خلف الحبايب" للمخرج فؤاد الجزايرلي.
- سنة 1939م فيلم "ليلة ممطرة" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1940م فيلم "الباشمقاول" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1940م فيلم "الورشة" للمخرج استيفان روستي.
- سنة 1940م فيلم "إمرأة متمردة" للمخرج أحمد جلال.
- سنة 1940م فيلم "تحت السلاح" للمخرج فؤاد الجزايرلي.
- سنة 1940م فيلم "حياة الظلام" للمخرج أحمد بدرخان.
- سنة 1940م فيلم "رجل بين إمرأتين" للمخرج إبراهيم لاما.
- سنة 1940م فيلم "زليخة تحب عاشور" للمخرج أحمد جلال.

- سنة 1940م فيلم "يوم سعيد" للمخرج محمد كريم.
- سنة 1941م فيلم "إلى الأبد" للمخرج كمال سليم.
- سنة 1941م فيلم "سي عمر" للمخرج نيازي مصطفى.
- سنة 1941م فيلم "عاصفة على الريف" للمخرج أحمد بدرخان.
- سنة 1941م فيلم "عريس في إستنبول" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1941م فيلم "ليلى بنت الريف" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1941م فيلم "ليلى بنت مدارس" للمخرج توجو مزراحي.
- سنة 1942م فيلم "ابن البلد" للمخرج استيفان روستي.
- سنة 1942م فيلم "أحلام الشباب" للمخرج كمال سليم.
- سنة 1942م فيلم "أخيرا تزوجت" للمخرج جمال مدكور.
- سنة 1942م فيلم "الشريد" للمخرج هنري بركات.
- سنة 1942م فيلم "المتهمة" للمخرج هنري بركات.
- سنة 1942م فيلم "أولاد الفقراء" للمخرج يوسف وهبي.
- سنة 1942م فيلم "بنت ذوات" للمخرج يوسف وهبي.
- سنة 1942م فيلم "لو كنت غني" للمخرج هنري بركات.
- سنة 1942م فيلم "ليلة الفرح" للمخرج حسين فوزي.
- سنة 1943م فيلم "كليوباترا" للمخرج إبراهيم لاما.
- سنة 1946م فيلم "ديما في قلبي" للمخرج صلاح أبو يوسف، مقتبس عن قصة فيلم إنجليزي"جسر واترلو".
- سنة 1947م فيلم "ملاك الرحمة" للمخرج يوسف وهبي.
- سنة 1966م فيلم "ثورة اليمن" للمخرج سالم.
- سنة 1966م فيلم "القاهرة 30" للمخرج صلاح أبو يوسف.
- سنة 1966م فيلم "السمان والخريف" للمخرج حسام الدين مصطفى.
- سنة 1969م إخراج فيلم "المومياء" للمخرج شادي عبد السلام.
- سنة 1975م فيلم "الكرنك" للمخرج علي بدرخان.

- سنة 1976م فيلم "دائرة الإنتقام" للمخرج سمير سيف.
- سنة 1977م فيلم "الأقمر" للمخرج هشام أبو النصر.
- سنة 1977م فيلم "التلاقي" للمخرج صبحي شفيق.
- سنة 1977م فيلم "العذاب إمرأة" للمخرج أحمد يحي.

2. بعض من الفيلموغرافيا السورية (1928م- 1979م):

- سنة 1928م أول إنتاج سينمائي بسوريا من إنجاز مجموعة هواة؛ أيوب بدري، أحمد تللو ومحمد المرادي، إنتاج شركة "حرمون فيلم".
- سنة 1931م فيلم "تحت سماء دمشق" إنتاج شركة هيلوس فيلم للإنتاج السينمائي.
- سنتي 1943م- 1944م إنتاج أفلام قصيرة لمناظر طبيعية من طرف المخرج خالص الجابري والمخرج مهدي الزعيم إلى جانب مجموعة من السينمائيين.
- سنة 1947م فيلم "ليلى العامرية" للمخرج نيازي مصطفى.
- سنة 1948م أول فيلم ناطق "نولر وظلال" تأليف وسيناريو شامل وعلي الأرناؤوط، إنتاج وتصوير نزيه الشهبندر.
- سنة 1954م أخرج يوسف فهدة مجموعة أفلام تمثلت في فيلم عن معرض مدرسة دار المعلمين للمخرج يوسف فهده وفيلم بالأبيض والأسود عن دار حماية الأحداث في دمشق، وفيلم عن دمشق بطريقة عدسة عرض السينما سكوب أثناء التصوير.
- سنة 1955م الفيلم "بروع لبنان" للمخرج يوسف فهده.
- سنة 1958م فيلم "لمن تشرق الشمس" للمخرج يوسف فهده.
- سنة 1966م فيلم "لعبة الشيطان" للمخرج زهير الشوا.
- سنة 1968م أول فيلم سوري طويل "سائق الشاحنة" إنتاج المؤسسة العامة للسينما السورية.

- سنة 1970م الفيلم الروائي "رجال تحت الشمس"، الفيلم عبارة عن ثلاثية "الميلاد" للمخرج محمد شاهين، "اللقاء" إخراج مروان مؤذن، و"المخاض" إخراج نبيل المالح.
- سنة 1971م فيلم "المسكين" للمخرج خالد حمادة.
- سنة 1972م فيلم "الفهد" للمخرج نبيل المالح، قصة مقتبسة عن حيدر حيدر.
- سنة 1973م فيلم "وجه آخر للحب" للمخرج محمد شاهين.
- سنة 1973م فيلم "العار" ثلاثية "رشو آغا" للمخرج بشير صافية، "خيرو العوج" للمخرج وديع يوسف و"عود النعنع" للمخرج بلال صابوني.
- سنة 1973م فيلم "الحياة اليومية في قرية سورية" للمخرج عمر أمير الاي بمشاركة الكاتب سعد الله ونوس.
- سنة 1974م الفيلم "اليازرلي" للمخرج قيس الزبيدي مقتبس عن قصة "على الأكياس" لكاتب حنا مينه.
- سنة 1974م الفيلم الملون "السيد التقدمي" للمخرج نبيل المالح، فيلم مقتبس من قصة أجنبية لموريس ويست "إظهار الحقيقة".
- سنة 1974م فيلم "المغامرة" للمخرج محمد شاهين مقتبس عن مسرحية سعد الله ونوس "مغامرة رأس المملوك جابر".
- سنة 1974م فيلم "كفر قاسم" للمخرج برهان علوية.
- سنة 1975م فيلم "الإتجاه المعاكس" للمخرج مروان حداد.
- سنة 1977م فيلم "الأحمر والأبيض والأسود" للمخرج بشير صافية.
- سنة 1977م فيلم "الأبطال يولدون مرتين" للمخرج صلاح دهني.
- سنة 1978م فيلم "القلعة الخامسة" للمخرج بلال الصابوني.
- سنة 1978م فيلم "حبيبتي يا حب التوت" للمخرج مروان حداد مقتبس عن رواية الكاتب أحمد داوود.
- سنة 1979م الفيلم الروائي "المصيدة" للمخرج وديع يوسف عن قصة لعلي عقلة عرسان.

3. بعض من الفيلموغرافيا الفلسطينية (1969م- 1975م):

- سنة 1969م أول فيلم وثائقي "لا للحل السلمي"، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1969م فيلم "فلسطين ستنتصر"، إنتاج فلسطيني- فرنسي.
- سنة 1970م فيلم "بالروح بالدم" للمخرج مصطفى أبو علي، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1970م فيلم "الفتح" إنتاج فلسطيني- إيطالي.
- سنة 1970م فيلم "بلادي" إنتاج فلسطيني- سويسري.
- سنة 1970م فيلم "ثورة حتى النصر" إنتاج فلسطيني- أمريكي.
- سنة 1971م فيلم "على طريق الثورة الفلسطينية" للمخرج فؤاد زنتوت، إنتاج الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.
- سنة 1972م فيلم "النهر البارد" للمخرج قاسم حول، إنتاج الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.
- سنة 1972م فيلم "العرقوب" للمخرج مصطفى أبو علي، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1972م فيلم "معسكرات الشباب" للمخرج إسماعيل شموط، إنتاج مكتب منظمة التحرير الفلسطينية ببيروت.
- سنة 1972م فيلم "ليلة فلسطينية" للمخرج سميرنمر، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1972م فيلم "حرب الأيام الأربعة" للمخرج سميرنمر، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1973م فيلم "عدوان صهيوني" للمخرج مصطفى أبو علي، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1973م فيلم "غسان كنفاني الكلمة البندقية" للمخرج قاسم حول، إنتاج الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.

- سنة 1973م فيلم "لماذا نزرع الورد؟" للمخرج قاسم حول، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1973م فيلم "ذكريات ونار" للمخرج إسماعيل شموط، إنتاج مكتب منظمة التحرير الفلسطينية ببيروت.
- سنة 1973م فيلم "سرحان" من قبل وحدة عزالدين الجمل بلبنان.
- سنة 1973م فيلم "الطريق" للمخرج رفيق الحجار، إنتاج الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.
- سنة 1973م فيلم "شهادة الأطفال في زمن الحرب" إنتاج فلسطيني- سوري.
- سنة 1973م فيلم "البنادق متحدة" للمخرج رفيق حجار، إنتاج الجبهة الديمقراطية لتحرير فلسطين.
- سنة 1973م فيلم "مشاهد من الاحتلال في غزة" للمخرج مصطفى أبو علي، إنتاج مركز الأبحاث الفلسطينية.
- سنة 1974م فيلم "جريدة أفلام فلسطين العدد الثاني" للمخرج مصطفى أبو علي، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1974م فيلم "ليس لهم وجود" للمخرج مصطفى أبو علي، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1974م فيلم "بيوتنا الصغيرة" للمخرج قاسم حول، إنتاج الجبهة الشعبية لتحرير فلسطين.
- سنة 1974م فيلم "رياح التحرير" للمخرج سمير نمر، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1974م فيلم "النداء الملح" للمخرج إسماعيل شموط، إنتاج مكتب منظمة التحرير الفلسطينية ببيروت.
- سنة 1974م فيلم "أيار الفلسطنيين" للمخرج رفيق حجار، إنتاج الجبهة الديمقرطية لتحرير فلسطين.

- سنة 1974م فيلم "لمن الثورة" للمخرج سمير نمر، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1974م فيلم "عن طريق فلسطين" للمخرج إسماعيل شموط، إنتاج مكتب منظمة التحرير الفلسطينية ببيروت.
- سنة 1974م فيلم "الرشيدية" إنتاج فلسطيني- ألماني.
- سنة 1975م فيلم "الزيتون" إنتاج فلسطيني- فرنسي، إنتاج مكتب منظمة التحرير بالتعاون مع جماعة فنسن.
- سنة 1975م فيلم "شهداء على فلسطين" للمخرج مأمون البني، إنتاج مكتب منظمة التحرير الفلسطينية في باريس.
- سنة 1975م فيلم "كفر شوبا" للمخرج سمير نمر، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.
- سنة 1975م فيلم "على طريق النصر" للمخرج مصطفى أبو علي، إنتاج مؤسسة السينما الفلسطينية.

4. بعض من الفيلموغرافيا العراقية (1946م- 1978م):

- سنة 1946م أول فيلم في العراق "ابن الشرق" للمخرج نيازي مصطفى، إنتاج شركة أفلام الرشيد العراقي (المصرية).
- سنة 1946م فيلم "القاهرة بغداد" إنتاج مشترك بين شركة أصحاب الحمراء وشركة اتحاد الفنيين المصرية.
- سنة 1949م فيلم "ليلى في العراق" للمخرج أحمد كامل مرسي، إنتاج أستديو بغداد.
- سنة 1955م فيلم "فتنة وحسن" للمخرج حيدر العمر، إنتاج شركة دنيا الفن.
- سنة 1966م الفيلم الروائي "الجابي" للمخرج جعفر علي، من إنتاج مصلحة السينما والمسرح.
- سنة 1966م فيلم "شايف خير" للمخرج محمد شكري جميل.
- سنة 1966م فيلم "حبر الأحرار" للمخرجة ضياء البياني.

- سنة 1973م فيلم "الظامئون" للمخرج محمد شكري جميل.
- سنة 1978م فيلم "يوم آخر" للمخرج صاحب حداد.
- سنة 1978م فيلم "الأسوار" للمخرج محمد شكري جميل.
- سنة 1978م فيلم "الباحثون" للمخرج محمد يوسف الجباني.

5. بعض من الفيلموغرافية المغربية (1924م- 1971م):

- سنة 1924م الفيلم الروائي "عين الغزال" للمخرجة شمامة شكلي.
- سنة 1966م الفيلم الروائي "الفجر" للمخرج عمر الخليفي.
- سنة 1968م فيلم "المتمرد" للمخرج عمر خليفة.
- سنة 1968م فيلم "المختار" للمخرج صادق بن عائشة.
- سنة 1969م فيلم "خليفة الأقرع" للمخرج حمودة بن حليمة.
- سنة 1970م فيلم "قصة بسيطة جدا" للمخرج عبد اللطيف بن عمار.
- سنة 1970م فيلم "الموت الكدر" إخراج فريد بوغدير وكلود دانا.
- سنة 1970م فيلم "أم عباس" للمخرج علي عبد الوهاب.
- سنة 1970م فيلم "العلاقة" للمخرج عمر خليفة.
- سنة 1971م فيلم "علي الدوجي" إخراج حاتم بن ميلد، فريد بوغادير، ومحمود بن حليمة.
- سنة 1971م فيلم "وغدا" للمخرج إبراهيم باباي.
- سنة 1971م فيلم "يسرى" للمخرج رشيد قرشير.

6. بعض من الفيلموغرافيا الليبية (1970م- 1979م):

- سنة 1970م فيلم "إنتفاضة شعب" للمخرج أحمد الطوخي.
- سنة 1971م فيلم "البيت الجديد" للمخرج لهادي راشد.
- سنة 1973م فيلم "الطريق" للمخرج يوسف شعبان، إنتاج المؤسسة العاة للخيالة.
- سنة 1979م أول فيلم روائي طويل "معركة تاقرفت" إنتاج إدارة الإنتاج السينمائي التابعة لأمانة الإعلام والثقافة الليبية.

ملحق (4)

بيبليوغرافيا الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة الفرنسية (1950م- 2008)

- سنة 1950م "ابن الفقير" للكاتب مولود فرعون.
- سنة 1952م "الجثة المطوقة" للروائي كاتب ياسين، قام بترجمتها إلى العربية سنة 1962م ملك أبيض.
- سنة 1952م "الدار الكبيرة" للكاتب محمد ديب، قام بترجمتها إلى العربية سامي الدروبي.
- سنة 1952م "الهضبة المنسية" للكاتب مولود معمري.
- سنة 1953م "الأرض والدماء" للكاتب مولود فرعون.
- سنة 1953م "القلقون" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1954م "الحريق" للكاتب محمد ديب، قام بترجمتها إلى العربية سنة 1980م سامي الدروبي.
- سنة 1955م "سبات الحكيم" للكاتب مولود معمري.
- سنة 1956م "النجمة" للروائي كاتب ياسين، قام بترجمتها إلى العربية ملك أبيض.
- سنة 1957م "الدروب الواعرة" للكاتب مولود فرعون.
- سنة 1957م "العطش" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1957م "الطريق الصاعدة" للكاتب مولود فرعون.
- سنة 1958م "عديمو الصبر" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1959م "أهديك غزالة" للكاتب مالك حداد.
- سنة 1959م "صيف إفريقي" للكاتب محمد ديب.
- سنة 1960م "التلميذ والدرس" للكاتب مالك حداد، ترجمها إلى العربية سامي الجندي.
- سنة 1961م "رصيف الأزهار التي لاتجيب" للكاتب مالك حداد.
- سنة 1962م "أبناء العالم الجديد" للكاتبة آسيا جبار.

- سنة 1962م "احمرار الفجر" للكاتبة آسيا جبار بمشاركة الكاتب وليد غام.
- سنة 1962م "من الذي يذكر البحر" للكاتب محمد ديب، قام بترجمتها إلى العربية فريد أنطونيوس.
- سنة 1964م "الجري على الضفة الوحشية" للكاتب محمد ديب.
- سنة 1966م "تمثال الملح" للكاتب ألبير ميمي.
- سنة 1967م "القبرات" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1967م "القفار الساذجة" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1968م "رقصة الملك" للكاتب محمد ديب.
- سنة 1970م "معلم الصيد" للكاتب محمد ديب.
- سنة 1974م "ذاكرة الغائب" للكاتب نبيل فارس.
- سنة 1977م "هابيل" للكاتب محمد ديب، قام بترجمتها إلى العربية أمين الزاوي.
- سنة 1980م "نساء جزائريات في شققهن" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1980م "يحي لاحظ له" للكاتب نبيل فارس.
- سنة 1982م "آخر موسم العنب" للكاتب مولود عاشور، قام بترجمتها إلى العربية أحمد منصور.
- سنة 1982م "النهر المنحرف" للكاتب رشيد ميموني.
- سنة 1983م "شاي حرملك" للكاتب مهدي شريف.
- سنة 1983م "معركة الزقاق" للكاتب رشيد بوجدرة، قام بترجمتها إلى العربية مرزاق علواش.
- سنة 1985م "الحب والغرابة" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1985م "بنت الجسر" للكاتب محمد بومسهول، المعروف بياسمينة خضرة.
- سنة 1985م "سطوح أورصول" للكاتب محمد ديب.
- سنة 1986م "السعير" للكاتب محمد ساري.
- سنة 1986م "القاهرة" للكاتب محمد بومسهول (ياسمينة خضرة).
- سنة 1987م "ظل سلطانه" للكاتبة آسيا جبار.

- سنة 1988م "من الضفة الأخرى للمدينة" للكاتب محمد بومسهول (ياسمينة خضرة).
- سنة 1989م "المغامرة المتفجرة" للكاتبة يمينة مشاكرة، قامت بترجمتها إلى العربية عايدة أديب بامية.
- سنة 1989م "عنف وعنفوان" للكاتب هادي فيلسي، قام بترجمتها إلى العربية أنطون موصلي.
- سنة 1989م "غفوة حواء" للكاتب محمد ديب.
- سنة 1990م "الأحمق والسكين" للكاتب محمد بومسهول (ياسمينة خضرة)
- سنة 1990م "أولئك الذين سيموتون قريبا" للكاتب محمد بومسهول (ياسمينة خضرة).
- سنة 1990م "ثلوج المرمر" للكاتب محمد ديب.
- سنة 1991م "بعيدا عن المدينة" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1993م "المهزلة" للكاتب محمد بومسهول (ياسمينة خضرة).
- سنة 1995م "شاسع هو السجن" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1996م "بياض الجزائر" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1997م "ليالي ستراسبورغ" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1997م "وهران لسان ميت" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 1998م "البياض وخريف الأحلام" للكاتب محمد بومسهول (ياسمينة خضرة).
- سنة 1998م "الخضوع" للكاتب أمين الزاوي.
- سنة 1998م "خرفان الله" للكاتب محمد بومسهول (يلسمينة خضرة).
- سنة 1998م "مرايا الضرير" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 1999م "الغزوة" للكاتب أمين الزاوي.
- سنة 1999م "تلك الأصوات التي تحاصرني" للكاتبة آسيا جبار.

- سنة 1999م "حارسة الظلال، أودونكيشوت في الجزائر" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 2000م "بماذا تحلم الذئاب" للكاتب محمد بومسهول (ياسمينة خضرة).
- سنة 2001م "الكاتب" للروائي محمد بومسهول (ياسمينة خضرة).
- سنة 2001م "كصوت النحل" للكاتب محمد ديب.
- سنة 2002م "إمرأة من غير كفن" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 2003م "اختفاء" للكاتبة آسيا جبار.
- سنة 2003م "عابر سرير" للكاتبة أحلام مستغانمي.
- سنة 2005م "ثلاثية العالم العربي الإسلامي: سنوات كابل، الاعتداء، صفارات بغداد" للكاتب محمد بومسهول (ياسمينة خضرة).
- سنة 2008م "صمت محمد" للكاتب سليم بانتي.
- سنة 2008م "ما يدين به النهار لليل" للكاتب محمد بومسهول (ياسمينة خضرة).

ملحق (5)

بيبليوغرافيا الرواية الجزائرية المكتوبة باللغة العربية (1847م- 2008م):

- سنة 1847م "حكاية العشاق في الحب والاشتياق" للكاتب محمد بن إبراهيم أول نص روائي جزائري عربي.
- سنة 1947م "غادة أم القرى" للكاتب رضا حوحو، تعتبر فاتحة التاريخ للجنس الروائي في الجزائر.
- سنة 1951م "الطالب المنكوب" للكاتب عبد المجيد الشافعي.
- سنة 1957م "الحريق" للكاتب نور الدين بوجدرة.
- سنة 1959م "دائرة الانتقام" للكاتب كاتب ياسين.
- سنة 1967م "صوت الغرام" للكاتب محمد المنيع.
- سنة 1969م "الطلاق" للكاتب رشيد بوجدرة.
- سنة 1970م "ريح الجنوب" للكاتب عبد الحميد بن هدوقة، تعتبر أول رواية عربية جزائرية فنية.
- سنة 1972م "مالا تذروه الرياح" للكاتب محمد العالي عرعار.
- سنة 1974م "الزلزال" للكاتب طاهر وطار.
- سنة 1974م "اللاز" للكاتب طاهر وطار.
- سنة 1974م "نهاية الأمس للكاتب عبد الحميد بن هدوقة.
- سنة 1975م "نار ونور" للكاتب عبد المالك مرتاض.
- سنة 1976م "حورية" للكاتب عبد العزيز عبد المجيد.
- سنة 1976م "طيور في الظهيرة" للكاتب مرزاق بقطاش.
- سنة 1977م "وجوه مستبشرة" للكاتب سعد الله بوسنان.
- سنة 1978م "الشمس تشرق على الجميع" للكاتب إسماعيل غموقات.
- سنة 1978م "الطموح" للكاتب محمد العالي عرعار
- سنة 1978م "حب أم شرف" للكاتب شريف شناتلية.
- سنة 1978م "عرس بغل"، للكاتب طاهر وطار.

- سنة 1978م "على الدرب" للكاتب محمد حاجي الصادق.
- سنة 1979م "الأكواخ تحترق" للكاتب محمد زتيلي.
- سنة 1979م "من يوميات مدرسة حرة" للكاتب لزهور ونيسي.
- سنة 1975م "حين يبرعم الرفض" للكاتب 1979.
- سنة 1978م "بان الصبح" للكاتب عبد الحميد بن هدوقة.
- سنة 1980م "البحث عن الوجه الآخر" للكاتب محمد العالي عرعار.
- سنة 1980م "الحوات والقصر" للكاتب طاهر وطار.
- سنة 1981م "الحلزون العنيد" للكاتب رشيد بوجدرة.
- سنة 1981م "وقع الأحذية الخشنة" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 1981م "وقائع من أوجاع رجل غامر صوت البحر" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 1981م "نجمة الساحل" للكاتب عبد العزيز بزشفيرات.
- سنة 1981م "ناموسة" للكاتب شريف شناتلية.
- سنة 1982م "الشمس والغربال" للكاتب رابح بلعمري.
- سنة 1983م "الإراثة" للكاتب رشيد بوجدرة.
- سنة 1983م "الانكار" للكاتب رشيد بوجدرة.
- سنة 1983م "البازة" للكاتب مرزاق بقطاش.
- سنة 1983م "التويزا" للكاتب لأمين الزاوي.
- سنة 1938م "الجازية والدرويش" للكاتب عبد الحميد بن هدوقة.
- سنة 1983م "حديث عصا" للكاتب محمد جابري.
- سنة 1983م "على جبال الظهيرة" للكاتب محمد ساري.
- سنة 1983م "ليلة أحميدة العسكري" للكاتب علاوة بوجادي.
- سنة 1983م "ما تبقى من سيرة لخضر حمروش" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 1983م "نوار اللوز" أو "تغريبة صالح بن عامر الزوفري" للكاتب واسيني الأعرج.

- سنة 1984م "التفكك" للكاتب رشيد بوجدرة.
- سنة 1984م "المؤامرة" للكاتب محمد مصايف.
- سنة 1984م "كان الجرح وكان يا ما كان" للكاتب محمد الأخضر عبد القادر السائحي.
- سنة 1984م "مصرع أحلام مريم الوديعة" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 1984م "مواويل للعشق والأحزان" للكاتب محمد الصالح حرز الله.
- سنة 1985م "التهوّر" للكاتب إسماعيل غموقات.
- سنة 1985م "الخنازير" للكاتب عبد الملك مرتاض.
- سنة 1985م "الرحلة" للكاتب جروة علاوة وهبي.
- سنة 1985م "العليقي" للكاتب الباهي فضلاء.
- سنة 1985م "خرج جمل من البحر" للكاتب عبد الرحمن بوزيدة.
- سنة 1985م "رائحة الكلب" للكاتب جيلالي خلاص.
- سنة 1985م "زمن النمرود" للكاتب حبيب السائح.
- سنة 1985م "صهيل الجسد" للكاتب لأمين الزاوي.
- سنة 1985م "ليليات إمرأة أرق" للكاتب رشيد بوجدرة.
- سنة 1985م "مغامرات الطفل المتمرد" للكاتب أحمد سفطي.
- سنة 1985م "يوم استشهاد فاطمة" للكاتب محمد غمري.
- سنة 1986م "بيت القمر" للكاتب محمد مفلاح.
- سنة 1986م "حمائم الشفق" للكاتب جيلالي خلاص.
- سنة 1986م "سعفة خضراء" للكاتب أبو القاسم سعد الله.
- سنة 1986م "صوت الكهف" للكاتب عبد الملك مرتاض.
- سنة 1986م "نتوءات البحر" للكاتب عزمي بوخالفة.
- سنة 1986م "ويجيء الموج امتداد" للكاتب لأمين الزاوي.
- سنة 1987م "المطر" للكاتب رشيد بوجدرة.
- سنة 1988م "المصائب" للكاتب إسماعيل غموقات.

- سنة 1988م "خيرية" للكاتب عبد الملك مرتاض.
- سنة 1988م "عين الحجر" للكاتب علاوة بوجادي.
- سنة 1989م "الحاجز" للكاتب هاشمي سعيداني.
- سنة 1989م "الملجأ الحجري" للكاتب راجح بلعمري.
- سنة 1989م "تجربة في العشق" للكاتب طاهر وطار.
- سنة 1989م "خط الاستواء" للكاتب أزهر عطية.
- سنة 1989م "خيرة والجبال" للكاتب محمد مفلاح.
- سنة 1989م "صلاة في الجحيم" للكاتب حفناوي زاغر.
- سنة 1989م "ضياع في عرض البحر" للكاتب حفناوي زاغر.
- سنة 1989م "طومبيزا" للكاتب رشيد ميموني.
- سنة 1989م "عزوز الكابران" للكاتب مرزاق بقطاش.
- سنة 1989م "لقاء في الريف" للكاتب حسان الجيلاني.
- سنة 1989م "وأخيرا تتلألأ الشمس" للكاتب محمد مرتاض.
- سنة 1990م النخر" للكاتب إبراهيم سعدي.
- سنة 1990م "فوضى الأشياء" للكاتب رشيد بوجدرة.
- سنة 1992م "غدا يوم جديد" للكاتب عبد الحميد بن هدوقة.
- سنة 1992م "مأوى جان دولان" للكاتب عمر بن قينة.
- سنة 1993م "السماء الثامنة" للكاتب لأمين الزاوي.
- سنة 1993م "ذاكرة الجسد" للكاتبة أحلام مستغانمي.
- سنة 1993م "رمل الماية" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 1994م "لونجة والغول" للكاتب زهور ونيسي.
- سنة 1995م سيدة المقام، مرثيات اليوم الحزين" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 1995م "شرف القبيلة" للكاتب رشيد ميموني.
- سنة 1996م "الشمعة والدهاليز" للكاتب طاهر وطار.
- سنة 1997م "على الربوة الحالمة" للكاتب عمر بن قينة.

- سنة 1998م "المراسيم والجنائز" للكاتب بشير المفتي.
- سنة 1998م "فوضى الحواس" للكاتبة أحلام المستغانمي.
- سنة 1999م "المتاهة الأبدية للكاتب محمد الحامدي.
- سنة 1999م "المشاهد العارية" للكاتب جيلالي عمراني.
- سنة 1999م "الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي" للكاتب طاهر وطار.
- سنة 2000م "الحب في المناطق المحرمة" للكاتب جيلالي خلاص.
- سنة 2000م "بيت من الجماجم" للكاتبة شهرزاد زاغر.
- سنة 2000م "رائحة الأنثى" للكاتب لأمين الزاوي.
- سنة 2000م "عراف الخطايا" للكاتب عبد الله عيسى لحليح.
- سنة 2000م "فتاوى من زمن الموت" للكاتب إبراهيم سعيدي.
- سنة 2001م "الحواريات والقيد" للكاتبة سعيدة بيدة.
- سنة 2001م "بيضة القمر" للكاتب أحمد جمعة.
- سنة 2001م "خمس فقرات" للكاتب رشيد بوجدرة.
- سنة 2001م "خويا دحمان" للكاتب مرزاق بقطاش.
- سنة 2001م "دموع وشموع" للكاتب عبد الجليل مرتاض.
- سنة 2001م "شرفات بحر الشمال" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 2001م "متاهات ليل الفتنة" للكاتب أحميدة عياشي.
- سنة 2002م "فاجعة الليلة السابعة بعد الألف، المخطوطة الشرقية" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 2002م "كواليس القداسة" للكاتب سفيان زدادقة.
- سنة 2003م "بحر الصمت" للكاتبة ياسمينة صالح.
- سنة 2004م "مرايا متشظية" للكاتب عبد الملك مرتاض.
- سنة 2005م "مسالك أبواب الحديد" للكاتب واسيني الأعرج.
- سنة 2006م "كيف ترضع الذئبة من دون أن تعضك" للكاتب عمارة الخوص.
- سنة 2006م "وطن من زجاج" للكاتبة ياسمينة صالح.

- سنة 2007م "أجراس الشتاء" للكاتبة عائشة نمري.
- سنة 2007م "الدموع رفيقتي" للكاتبة خديجة نمري.
- سنة 2008م "اكتشاف الشهوة" للكاتبة فضيلة الفاروق.
- سنة 2008م "جسور للبوح وآخر للحنين" للكاتبة زهور ونيسي.
- سنة 2008م "سوناتا لأشباح القدس" للكاتب واسيني الأعرج.