شعرية الصورة بين المحكي الروائي والعرض السنيمائي
رواية فضل الليل على النهار لياسمينة خضرا أنموذجا

The Poetry of the Image between Narrative novelist and Cinematic Presentation
The Novel of the Virtue of Night over Day by Yasmina Khadra as a example

طالب أمال [1]*، آيت حمدوش فريدة [2]

[1] جامعة أحمد بن بلة –وهران1، الجزائر، talebamal52@gmail.com

[2] جامعة أحمد بن بلة –وهران1، الجزائر ، faithamadouche@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2022/04/11 تاريخ القبول: 2022/05/13 تاريخ النشر: 2022/06/10.

ملخص:

تحاول هذه الدراسة تقديم إطار نظري وتطبيقيّ عن الآليّات المتّبعة في إنتاج شعرية الصورة بين السرد الروائي والسرد الفيلمي، وإبراز خصوصيات ونظام اشتغال كل منهما، وعلى اعتبار أن المحكي الروائي في تحوله إلى فيلم سينمائي سيخضع لمجموعة من التغييرات التي تفرضها خصائص اللغة السينمائية، فإنّه سيتم تحديد الفروق البينية الناتجة عن انتقال عناصر البناء الصوري للمحكي من صيغتها اللفظية السردية إلى الصيغة السينمائية ،وكيف يمكن للمخرج السينمائي أن يوظف العناصر الفنية ويضفي صيغة معالجة فنية وافية ومؤثرة تتعلق بكيفية تحقيق شعرية الصورة في الفيلم السينمائي.

كلمات المفتاحية: الشعرية، الصورة، السرد الروائي، السرد السينمائي، عناصر البناء الصوري.

Abstract:

This study attempts to provide a theoretical and applied framework on the mechanisms followed in the production of image poetry between the narrative novelist and the film narrative, and to highlight the peculiarities and system of operation of each of them, and given that the narrative novelist in its transformation into a movie will be subject to a set of changes imposed by the characteristics of the cinematic language, it will be determined The differences resulting from the transfer of the elements of the pictorial structure of the narrative from its verbal form to the cinematic form, and how the film director can employ the technical elements and impart an adequate and effective technical treatment formula related to how to achieve the poetic image in the cinematic film.

Keywords: poetic, image, narration novelist e, cinematic narrative, elements of visual construction.

* طالب أمال: talebamal52@gmail.com

مقدمـة:

لقد تحدّث الكثيرون عن علاقة السينما بالرّواية، ورأوا أنها علاقة مُبرّرة بأكثر من سبب، فكلّ واحد منهما يَسْرُدُ أحداث قصّة بأسلوبه الخاص وتقنيّاته المعروفة، فقد ظفرت السينما بمعين لا ينضب من المواد السردية القابلة للتحويل إلى سيناريوهات، في حين أن الرواية حققت ارتفاع مبيعاتها بعد نجاح الأفلام التي اقتبستها، في حين تبقى علاقة الشعر بالسّينما مثيرة للالتباس، وذلك لاعتبار الشعر فنا عصيّا وغامضا، يستلزم تلقيه معرفة عميقة ومرجعيات واسعة.

لكن مع تطوّر نظريّات التّلقي وتقدّم الدّراسات السيميائيّة للظّواهر الفنيّة، وما عرفته كذلك اللّغة الشعرية من تحولات كبيرة وتوسّع مفهوم الشّعر في حدّ ذاته، صار بالاستطاعة الحديث عن إمكانية الرّبط بين الشعر والسينما، حيث أصبح بمقدور النّقاد والدّارسين من كلتا الطرفين (الشعر والسينما) الحديث عن فيلم مليء باللقطات الشعرية والصّور الفنيّة، فأصبح من المعتاد تصنيف أفلام معيّنة في خانة " السّينما الشعريّة".

إن الحديث عن الشعر يعني الحديث عن القيمة الجمالية ، والشعر كفاءة في خلق الصورة ولكن ليس عبر العناصر الصوتية فقط ولكن عبر العناصر الدلالية أيضا، كما إن افتراض وُجود سينما شعريّة لا يُقصد به دائما وجود ذلك الفيلم الذي تُنْشَدُ فيه الأشعار المعروفة أو استحضار سير الشعراء، إنما –أيضا– ذلك الذي نجد البطل فيه هو الأسلوب وطريقة سرد الأحداث والاهتمام الكبير بكيفية استثمار الوسائل التعبيرية، كما نجد البطل فيه أيضا هو اللقطات المكثفة والصور الموحية بالدلالات العميقة، والحمولة الرمزية للأحياز المكانية، بالإضافة إلى البعد الإيقاعي المسموع بخلفيات الموسيقى التصويرية التي يجري تأليفها خصيصا للفيلم. فكان الهدف من هذه الدراسة البحث في تيار الشعرية وعلاقته بالسرد السينمائي عامة والصورة خاصة، الأمر الذي دفعنا لطرح مجموعة من التساؤلات :

- هل حافظت الرواية المكتوبة على خصائصها الفنية والأدبية الجمالية بدخولها إلى مجال الفنون السمعية والبصرية؟
- هل تقتصر الشعرية على السرد الروائي دون السرد السينمائي ؟
- وما هي الكيفية التي تتحقق بها شعرية الصورة في السرد السينمائي؟ وما مدى تأثيرها على المتلقي؟

كل هذه التساؤلات سنحاول الإجابة عنها إلى جانب تحديد المصطلحات التي وردت في البحث، ولقد وقع الاختيار على رواية "**فضل الليل على النهار**" للروائي "**ياسمينة خضرا**" والفيلم المصاحب لها، باعتبارهما عينتين تمثيليتين تجسدان البعد اللفظي والنظام السمعي البصري الذي يستند إلى الصورة بوصفها منتجة للحكي الذي يتمظهر على نحو مرئي.

1.المتصور المعرفي للشعرية والصورة البصرية:

ترتكز دراستنا على وجوب تحديد بعض المصطلحات والمفاهيم ذات صلة بموضوع الدراسة، لذا يستوجب علينا تقديم فكرة عن بعض المصطلحات وتحديد مفهومها والمتمثلة فيما يلي:

1.1 الشعرية:

لغة: ورد في "**معجم مقاييس اللغة**" أن: "**الشّين والعين والرّاء أصلان معروفان يدل أحدهما على ثبات والآخر على علم وعلم فالأول الشعر معروف والجمع أشعار وهو جمع جمع والواحدة شعرة ورجل أشعر طويل شعر الرأس والجسد... والأصل قولهم شعرت بالشيء إذا علمته وفطنت له وليت شعري أي ليتني علمت قال قوم أصله من الشعرة كالدربة والفطنة يقال شعرت شعرة قالوا وسمى الشاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره...**" (بن فارس، 1979، ص ص 193-194)، ونلاحظ من خلال هذا التعريف اللغوي أنّ لفظة "**شعر**" تعني: العلم والفطنة والدراية.

اصطلاحا: يختلف النّقاد في تحديد مفهوم الشعرية كلّ حسب قناعته العلميّة، فقد وردت في كتابات القدامى بتسميات مختلفة فنجد "**صناعة الشعر عند أرسطو**"، "**النظم عند عبد القاهر الجرجاني**"، "**شعرية الشعر عند القرطاجني**"، "**عمود الشعر عند القاضي الجرجاني...**"

عبد الله الغذامي : يعرفها قائلا: "**الأدب هو نشاط جماليّ أدبيّ، ولا تتحقّق له صفة الأدب وسماته إلّا من خلال الأدبيّة بكلّ شروطها الجمالية بدءًا من البلاغيّات العريقة إلى الأسلوبيّات الحديثة. وهي جماليات جرى الاصطلاح الحديث على وصفها بالشاعرية**" (الغذامي، 1993، ص 160). فالغذامي يرى بأنه بدلا من أن نقول كلمة "الشعرية"، نأخذ بكلمة "الشاعرية" في النثر والشعر ويشمل كذلك مصطلحي الأدبية والأسلوبي، وعليه تدرس الشعرية الأشكال الفنية والجمالية والأساليب الأدبية، وبالتالي فلها علاقة وطيدة بالأسلوبية، وعلم السرد وبلاغة الصورة.

- **أدونيس:** "**سر الشعرية هو أن تظل دائمًا ضدّ الكلام لكي تقدر أن تسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة أي تراها في ضوء جديد. اللغة لا تبتكر الشيء وحده، وإنّما تبتكر ذاتها فيما تبتكره**" (أدونيس، 1989، ص 78). فالشعرية تُغذى عبر تلك الهدمنة الحصيفة للواقع الاجتماعي والنفسي وواقع الكتابة الشعرية أيضا، ودلك بالقضاء على رتابة اللغة والأسلوب، وخلق من تلك الرتابة جديدا يُعد مع الزمن رتابة تحتاج هي بدورها إلى هدمنة لخلق فرص استمراريتها.
- **تزفيطان تودوروف:** يرى بأنّ: "**ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشّعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي**" (تودوروف، 1980، ص 23) . فالشعرية

عند "**تودوروف**" تعني مجموع الخصائص، والقوانين العامة التي تُحدد أدبية النص؛ ومن ثم فإن من مهامها ليس العمل الأدبي في حد ذاته، وإنما الكشف عن خصائص الخطاب الأدبي، أي أدبية الأدب.

- **جون كوهن:** يعرفها قائلا: "**الشعرية علم موضوعه الشعر**" (كوهن، 2000، ص 259)". أي أن الشعرية تقتصر على دراسة اللغة الشعرية، وليس دراسة الأدب، أو اللغة الأدبية، وبذلك تكون شعرية "**جون كوهن**" قريبة من الشعرية العربية القديمة التي تقتصر على الشعر وحده.
- **جيرار جينات:** "**ليس النص هو موضوع الشعرية، بل جامع النص، أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية.**" (جينات، 1986، ص 5) فهو كل العناصر الداخلة في النص التي تولد شعريته، أو مايسمى بالتعالي النصي وهو ما يجعل النص في علاقة إما ظاهرة أو خفية مع غيره من النصوص.

وبذلك تصبح الشعرية واقعة نصيّة تحفل بالكثير من النوعيّات كالقصيدة والرواية على السواء، وهي مجموعة من الإمكانات التعبيرية والتصويرية التي يُجسّد تكوينها الظاهر أو المقدر المعاني والدّلالات المُرادة، وتُصبح تلك الإمكانات صيغًا جوهرية وتكوينية تنسج بين مكونات النص الروائي.

1.2 الصورة:

لغة: تعني كلمة "صورة" **هيئة الفعل أو الأمر وصفته، ومن معانيها أيضا كما جاء في لسان العرب وتصوّرتُ الشّيء توهّمتُ صُورَته. فالصّورة هي الشكل والهيئة والحقيقة، وقد تستعمل الصورة بمعنى النّوع والصفة كما ترد في كلام العرب على ظاهرها وعلى معنى حقيقة الشيء وهيئته وصفته.**" (الزعبي، 2020، ص 1).

اصطلاحا: أقرب تعريف للصورة لدى القدماء هو ما قدمه "**الجرجاني (ت471)**" حينما قال: "**واعلم أنّ قولنا: الصّورة إنّما هو تمثيل وقياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فما رأينا البينونة بين أحد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسان من إنسان، وفرس من فرس، بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذلك، وكذلك الأمر في المصنوعات. ويكفيك قول الجاحظ: وإنّما الشّعر صناعة وضرب من التصوير**" (الجرجاني، 2004، ص 508) ومعنى هذا أنّ الصورة يجب أن تكون محاكية للأصل أي النسخة المستخرجة من الوثيقة الأصلية.

ولقد تحدّث النقاد القدامى عن الوصف وجعلوه مولّدا للصورة، كما ارتبط الوصف عندهم بالشعر خاصة، فكانت الصّورة المناسبة من علامات الجودة، ويوضّح "**أبو هلال العسكري**" ذلك بقوله: "**ينبغي أن تعرف أنّ**

أجود الوصف ما يستوعب أكثر معاني الموصوف حتّى كأنّه يصوّر الموصوف لك فتراه نصب عينك" (العسكري، 1952، ص 128).

وقد جرى توسيع الصورة على نحو آخر فأصبحت تدل على الصورة الذهنية البصرية وصور الغلاف وما تشير إليه من معان متعدّدة، ففي السينما مثلا فإنّ الصورة متجسدة على الشاشة، فغدت تعني "**الشكل البصريّ المتعيّن بقدر ما هي المتخيّل الذهني الذي تثيره العبارات اللّغويّة ، بحيث أصبحت الصورة الشعرية مثلا تقف على نفس مستوى الغلاف، وصار من الضروري أن نميّز بين الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع الخارجيّ غير اللّغوي، حتى نستطيع مقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمّل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية**" (فضل، 1997، ص 5).

2. من السرد الروائي إلى السرد السينمائي:

لقد اهتمت السرديات، في فترة من الزمن، بأشكال السّرد اللّفظيّة (السرديّات الأدبيّة)، ليترسخ بعد ذلك في ذهن القارئ أنّ السرديّ هو اللّفظي وما عداه ليس سرديّا، تلك النظرة الضيّقة للسرديّ جعلت أغلب الدراسات المتعلقة بالسرديّات في جانبيها النظري والتطبيقي لا تكاد تتجاوز حدود الأشكال الأدبية، معتقدة أنّ السرديّ مرتبط بما هو لفظيّ ولا يمكن الحديث عنه خارج هذه الدائرة، "**إلّا أنّ بروز عصر الصورة بتداعياتها وصيغها الجمالية التعبيرية، أعاد النظر في هذه المسألة، فأتت بوادر التجديد والتغيير من منطلق أن السرديّ يتمظهر في صيغ فنيّة مختلفة، وبالتّالي أصبح من الممكن تتبّع السّرد خارج الآفاق اللّفظيّة؛ أي داخل الفنون البصريّة على اختلافها مثل الرّقص، السينما، الإعلان، الكاريكاتير، والشرائط المرسومة...**" (بن مسعود، 2016، ص 320).

وتعدّ الرّواية والفيلم شكلين تعبيريين يشتركان في سمة السرديّة ، باعتبار أنّ السرد يتمظهر في الرّواية كما يتمظهر في الفيلم السينمائي، في نحو ما يذهب إليه "**غارديبه**" إذ يؤكد بأن "**المرور من الرّواية إلى الفيلم يظهر شيئا مشتركا هو المحكي أو بالتّحديد السّردية وقد نحدّد ذلك في شفرات الأفعال ومنطق الأحداث، الشخصيّات، الزّمنيّة، الفضاء، ومعطيات العالم المتخيّل، فهذه الأركان ستكون متشابهة جدّا في الرّواية والفيلم معًا ويمكن أن نضع أثناء التحليل كلّ هذا في جدول للاختلافات والتشابهات بينهما، لكن المقارنة لا يمكن أن تكون في حدود المحكيّ أي الجزء المشترك بينهما، وهذا يمكن أن يكون مفيدا في فهم الإجراءات السّرديّة**" (بن مسعود، 2016، ص 328). إن عملية التلاقي بين كل من الرواية والسينما إمكانية قابلة للتحقق، فكل منهما يستفيد من تقنيات الكتابة الموجودة في الآخر، أو من حيث تسليط التبئير على شخصيات دون غيرها أو فضاءات معينة في مقابل أخرى، كذلك التحكم في المسار السردي استرجاعا واستباقا وهو ما دعا

الكثير من المخرجين السينمائيين إلى الرغبة في تحويل مجموعة من الروايات إلى أفلام سينمائية. إلا أنه يجب الفصل بين الرواية باعتبارها نصا سرديا لفظيا تتحكم فيها وجهة نظر الراوي واستراتيجيته السردية، وبين ما يؤطره النظام السمعي البصري ووجهة نظر المخرج والسيناريست.

وبذلك يكون لكلّ من السّرد الرّوائي والسّرد السينمائي مميّزاته الخاصّة به، وحتى وإن التقيا في الكثير منها. فالرواية تعبّر عن ذاتها بالكلمة (اللّغة المكتوبة)، أمّا السيّنما فتتخذ من الصّورة وسيلة للتعبير (التصوير)، "**لتبقى العلاقة بين الرواية والسينما علاقة تبادليّة، فكلاهما يُلْهِمُ الآخر ترسم الأولى فكرتها بالأحرف وتترجمها الثانية بلغة بصرية ملفتة للناظر، وهو ما مثلته عملية "الأفلمة" التي اختصرت العلاقة بينهما، ويقصد بالأفلمة نقل أو تحويل transition نوع أدبي، أو فنّي، لصالح عالم الفيلم مثل: أفلمة قصّة، أو مسرحيّة، أو أفلمة رواية، وهي هنا ليست بمعنى نقل الجنس الصّرف لأيّ نوع إلى عالم الفنّ السابع، وإنّما تكييفه بحيث تتبدّى السّينما بأنّها لا تقوم بنقل مباشر للعمل الأدبي، وإنّما يخضع عبر آلياتها إلى تحولات تطال تقطيع النص الأصلي من زاوية رؤية السيناريست، ثمّ المخرج الذي يُثري ويُطَوّرُ المادّة الحكائية**" (بومسلوك، 2016، ص ص 33-34).

3. سَيْنَمَةُ آليات المحكي الروائي:

إنّ اختلاف الوسيلة الفنية في إيصال المعلومة إلى المتلقي لا بُدّ أن ينتج عنه اختلاف في الشكل، وكيفية صياغة المحكي الروائي الذي يتميّز بعناصر بنائية خاصة به، ولاسيما أنّ الفنّ السينمائي يمتلك أدواته وعناصره الخاصّة في تشكيل المحكي الروائيّ بما يضمن تجسيده مرئيّا، هذه الأخيرة تتطلب صياغة سينمائية تتداخل فيها عناصر البناء للمحكي الروائي مع العناصر السينمائية، ومن بين هذه لعناصر نجد:

1.3 الوصف:

إنّ خاصية الوصف في الرواية تتباين عنها في السينما، فالأشياء الموصوفة في الرواية تأخذ أبعادها ممن يصف وهو الرّوائي، أمّا في السينما فالأمر يفرض من المخرج لكن بصورة قسرية، ذلك أن الوصف والتصوير من أولويّات العمل السينمائي يقول **جيرار جينات**: "**كلّ حكي يتضمن – سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة التغيّر- أصنافا من التّشخيص لأعمال أو أحداث تُكوّن ما يوصف بالتّحديد سردًا (narration)، هذا من جهة، ويتضمّن من جهة أخرى تشخيصًا لأشياء أو الأشخاص، وهو ما ندعوه في يومنا ها وصفًا (description)**" (الحميداني، 1991، ص 73).

ويرى " **عبد المالك مرتاض**": "**أن الذي يُغطّي على جماليّة اللّغة أو على قُبحها في أيّ شريط سينمائي هو التّصوير... فلغة السينما صورتها، وجماليّة السينما حركيّتها وأناقتها: ملامح التعبير، وسيميائية الإشارة، وتعبيرية الحركة، السرد في السينما ليس باللغة بقدر ما هو بالتصوير**" (مرتاض، 1998، ص 256).

2.3 الشخصية:

جزء مهم من العمل الرّوائي والسّينمائي، بحيث لا يُمكن لرواية أن تكون بدون شخصيّات، ويتشكّلُ مدلول الشخصيّة رئيسيّة كانت أو ثانويّة من خلال علاقتها بما تقوم به من أفعال، أي من خلال علاقة شخصيّة بشخصيّة أخرى، وقد عرّف "**فيليب هامون**" الشخصيّة الأدبيّة "**أنها كائن من ورق أي أنها كائنات تنتهي في الصفحة الأخيرة للنصّ**" (بومسلوك، 2016، ص 78)، أمّا الشخصية الفيلمية التي تتمظهر بالصورة والصوت،" **فهي كائن أيقوني وشبيهة بالشخصيات التي تعيش في الواقع، فقد يترك الرّوائي للمخرج مساحة كبيرة لوضع الرّتوش الفنيّة على الشخصيّات من ملابس وإكسسوارات وديكورات تسهم في الفيلم**" (بلقاسمي، 2017، ص 241).

3.3 الزمن :

يعتبر أحد العناصر الأساسية في بناء الرّواية، إذ لا يمكن تصوّر حدث سواء كان واقعيّا أو متخيّلا خارج إطار الزّمن، "**فالزّمن مرتبط باللّغة، وهو مكوّن رئيسي من مكوّنات الخطاب الرّوائي**" (بومسلوك، 2016، ص 59) وعادة ما يميّز الباحثون في السّرديّات بين زمنين في كلّ رواية هما: "**زمن السّرد وزمن القصّة، فزمن القصّة يخضع بالضرورة للتّتابع المنطقي للأحداث بينما لا يتقيّد زمن السّرد بهذا التتابع المنطقي، وهكذا يحدث ما يسمّى" مفارقة زمن السّرد مع زمن القصّة**" أو "**المفارقات الزمنية**" (الحميداني، 1991، ص 73).

"**إنّ أهمّ ما يميّز السّرد السينمائي عن السّرد الرّوائي هي صفة (الآن) أو الحاضر من الزّمن، إذ أنّ السّمة الجوهريّة للصّورة هي أنّها في الحاضر، أمّا الأدب فله نظام كامل للصيّغ الزمنية، بمعنى أنّ السرد الرّوائي حين يُكتب يتحوّل إلى صيغة الماضي بشكل يكاد أن يكون إلزاميّا، في حين أنّ السّرد السينمائي فصيغة الحاضر تحكمه دائمًا، بمعنى أنّه في كلّ مرّة يتمّ إعادة عرضه فكأنّ شيئا يحدث الآن**" (عبدو، 2020، ص 150).

4.3 المكان :

يعتبر المكان أحد العناصر البنائية الرئيسية في بنية السّرد، إذ لا يمكن تصوّر حكاية ووجود أحداث بدون مكان، "**وإذا كان السّرد يشكّل أداة الحركة الزّمنية في الحكي، فإنّ الوصف هو أداة تشكّل صورة المكان، ولذلك يكون للرواية–أية رواية– بُعدان: أحدُهما أفقيّ يُشير إلى السّيرورة الزّمنيّة، وآخر عموديّ يشير إلى**

المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السّرد، والوصف ينشأ فضاء الرّواية" (الحميداني، 1991، ص 80).

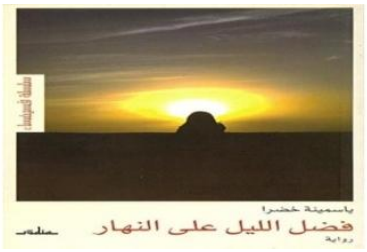
أمّا في مجال الفيلم السينمائي الرّوائي يتجلّى التّعبير عن المكان، "**من خلال طبيعته ووظيفته وهذه الطّبيعة التعبيريّة تتمّ من خلال اللّقطات، ولا تتضمّن نقلا حرفيّا للواقع، ولكن تّشير إليه، وتُساهم في خلق عالم متخيّل خالص، يهدف لمخاطبة المتلقي، والتأثير فيه، وإحداث الاهتمام لديه بعناصر المكان، سواء كان نصًّا مكتوبًا، أو مشهدًا بصريًّا، وعليه يمكن القول بأن تشكيل الصورة البصرية لمكان ما، هي محاولة لترجمة الشعور أو لنقل فكرة ما من خلال الأشكال البصرية**" (سالم عبد القادر، ص 28).

5.3 اللغة (السيناريو):

إنّ معرفة اللغة أمر ضروريّ للقاصّ ولكلّ كاتب، لأنّها الشّكل المادي الذي تكسب به الرّواية وجودها الواقعي، لغة الرواية تتمثل في كلمات الحكي التي تُعطي أهمية لأوقات الأفعال وتسلسل الأحداث، في حين تعتبر الصّورة لغة الفيلم، "**فالسيناريو قصّة تحكي بالصّور، أي أنّ السّيناريو يتعامل مع الصّور المرئيّة، ومع التفاصيل الخارجيّة؛ ففي السّيناريو تسرد القصة بالصور، أمّا الرّواية تختلف عن ذلك**" (بلقاسمي، 2017، ص ص 239-240.).

2 "فضل الليل على النهار" من الكلمة إلى الصورة :

2.3 العنوان بين المحكي الروائي والعرض السينمائي :



غلاف الرواية النسخة العربية

غلاف الرواية النسخة الأصلية المتوبة باللغة الفرنسية

الصورة الإعلانية للفيلم المقتبس عن الرواية

السيّناريو قصّة تُروى بالصورة، في حين أنّ الرواية تعتمد على السّرد في عرض الموضوع، وبالتّالي فإنّ كليهما يقدمان موضوعا ما أو حدثا بطريقة فنيّة معيّنة، وأيّا كانت طريقة عرض هذا العمل الفني ،فإنّه حتما سيخضع لعملية اختصار يتحوّل الموضوع والحدث بمجمله إلى ومضة لغوية أو مرئيّة تحمل بداخلها لبّ الموضوع و غايته؛ هذا الاختصار هو الذي يُنتج العنوان، ويرى "**محمّد مفتاح**" **أنّ العنوان يقدّم لنا معونة كُبرى لضبط انسجام النّص وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويُعيدُ إنتاج نفسه**" (مفتاح،

1990، ص 72). وبذلك يمكن وَصْفُ العنوان بأنّه جملة صغيرة أُخْتُزِلَت فيها الجملة الكبيرة (الموضوع والنص).

إنّ الكثير من الرّوايات التي استغلتها السينما فنيّا لم تتنازل عن عنوانها الأصلي، وهذا ما لمحناه في رواية" **فضل الليل عل النهار**" للكاتب **ياسمينة خضرا**، حيث نلاحظ أن المخرج "**ألكسندر أركادي**" قد اقتبسها مع الإبقاء على العنوان نفسه، وقد نجد في نص الباحث **حسين فيلالي** تبريرا معرفيا لهذه التقنية في الاقتباس والتحويل: "**أنّه إذا تأملنا عنوان الفلم نجده يتكون من رمزين: الليل والنهار، ثم أن الكاتب لم يترك للمتلقي حرية الاختيار بين الليل والنهار وإنما نحس بتوجيه خضراء ياسمينة للقاري ليختار الليل على النهار من خلال توظيفه كلمة فضل، كما تتعدد رمزية الليل حسب السياق الذي ترد فيه، ونرجح هنا أن يكون رمزا للاستعمار الفرنسي ذلك أن موضوع الرواية يتناول علاقة فرنسا بالجزائر إبان الاحتلال. فالعنوان يشير إلى فضل فرنسا/ الليل على الجزائر المستقلة/ النهار حسب رؤية ياسمينة خضراء. لقد قلب خضراء ياسمينة المعادلة وجعل الفضل لليل على النهار أي فضل الاستعمار الفرنسي على الجزائريين**" (فيلالي، 2022). ويمكن القول أن عنوان الرواية "فضل الليل على النهار" أراد من خلاله الكاتب إيصال فكرة معينة، فدلالة الليل هي الظلام والسواد ودلالة النهار هي النور والبياض، وهو يقصد بذلك فضل فرنسا على الجزائر، وفضل المعمرين في بعث الحياة في أرض الجزائر.

2.4 شعرية العناصر البنائية للصورة السينمائية:

- **السّرد:**

السّرد هو العمليّة التّي يقوم بها السّارد، وينتج عنها النصّ الرّوائي، وتتطلب عمليّة تحويل النصّ الرّوائي إلى نص سينمائي عناصر اللغة السينمائية داخل المحكي الروائي، فتعمل على تجسيد النصّ مرئيا (صوريا)، وعموما فإنّ الفنّ السينمائي يعتمد على الصورة أوّلًا ثمّ الصّوت ثانيًا. ومن خلال رواية "**فضل الليل على النهار**" يظهر الضمير المتكلم في بنية الرواية بصورة كاملة، والذي جاء على لسان الراوي "**يونس**" وهو بطل الرواية، فنجد أنّ السارد في المقطع الافتتاحي للرّواية، يُحاول أن يسترجع شتات الماضي الذي ظلّ محفورًا في ذاكرته، ويستحضر لحظات من طفولته، ويتذكر الفضاء الذي ترعرع فيه مستخدما الوصف وهو ما يمثله **المشهد1** من الفيلم المقتبس من الرواية: "**كان أبي سعيدا. لم أتصوّره قادرا على ذلك. أحيانا، تربكني سحنته الحررة من قلقه. كان مقرفصا على كومة من الحجر، ذراعاه حول ركبتيه، ينظر إلى الريح التي تعانقُ ضمور الأكواخ، تنحني فوقها، وتخضها بفظاظة. تتمايل حقول القمح مثل عُرُف الأحصنة تركض عبر السهل. إنها رؤية شبيهة بالتي يمنحها البحر حينما تخصبه أمواج متلاطمة**" (خضرا، 2013، ص 7).

"كُنّا نعيش مُنزوين في أرضنا أشبه بأشباح سُلّمت للقدر، في صمت فلكي لأولئك الذين ليس لديهم شيء مهمّ يقولونه: أُمّي في ظلّ كوخها، منحنية فوق قدرها، تُحرّك بكيفيّة آلية حساءً من عساقل بطعم مشكوك فيه: زهرة، أُختي التي تصغرني بثلاث سنوات، منسيّة في عمق ركن..." (خضرا، 2013، ص 7).

الصورة (1) 2:56 الصورة (2) 3:20 الصورة (3) 3:56 الصورة (4) 4:28

المشهد1

المصدر: ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

فنجد أنّ المشهد يبدأ بلقطة بعيدة يُظهر المنزل الذي تعيش فيه عائلة يونس وتُحيط به أشجار ومحاصيل زراعية، لتتحرّك الكاميرا بعد ذلك باتّجاه حقول القمح وهي تتمايل، ليظهر بعدها الأب عيسى في لقطة قريبة، وهو جالس على كومة حجر وهو يتأمل في حقله بسعادة.

أمّا **المشهد 2** الذي بين أيدينا فتمثله الفقرة التالية من الرواية: **"كان كلبنا ينبح، ينبح... بدا لي كما لو أنّ الشمس انفصلت عن السّماء وسقطت على أراضينا. كانت السّاعة حوالي الثالثة صباحًا، ومع ذلك أضيئ كوخنا كما في وضح النّهار. شدّت أمّي رأسها بيدها مذهولةً عند عتبة الباب. ركضنا نحو الحوش، فرأيت هديرًا من النيران الهائجة تلتهم حقولنا، تصاعدت أنوارها إلى الذروة الخالية من أية نجمة حارسة. كان أبي يتخبّط كالمجنون، بصدره العاري، الملوّث بلطخات سوداء، يتصبّب عرقًا ..."** (خضرا، 2013، ص 10)

الصورة (1) 6:18 الصورة (2) 6:29 الصورة (3) 6:41

المشهد2

المصدر: ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

إنّ اندلاع الحريق في حقول الأب "**عيسى**" كانت بمثابة نقطة تحوّل في حياة عائلته كلّها عامّة، وفي حياة بطل الرواية "يونس" خاصة. فهل ستتوالى النكبات أم أنّ القادم أحسن؟ هذا ما سنلحظه في بقية الأحداث لاحقًا.

إنّ الصورة ليست مختصّة بالسيّنما فقط كما يعتقد البعض، فقد نشاهد العديد من الصور في أعمال أدبية مختلفة فقد تكون صورا شعرية كما قد تكون صورا روائية، ومنها ما هو سينمائي لاحتوائه على العناصر الصورية للسينما؛ وبالعودة إلى الرواية التي بين أيدينا نجد أن الكاتب "**ياسمينة خضرا**" قد تضمنت روايته العديد من الصور السينمائيّة مستعينا بالوصف والسّرد من خلال أسلوب سينمائي مشحون بالحركة والدلالات وكمثال على ذلك نجد أيضا: "**يكون أبي شعر بأنّه فقد كرامته في ذلك اليوم وبسببي، فاجأته وهو في الحضيض الأسفل من تعفّنه، فلم يتحمّل...ولكنّ النّظرة التي رماني بها قرب الحانة، في"شوبوت"، وهو يحاول بشكل مثير للسخرية أن يقف على ساقيه..**" (خضرا، 2013، ص 74) هذه الفقرة عبارة عن صورة تعبر عن انهيار وضعف الأب "**عيسى**" لشدّة الفقر والعوز وشعوره بالعار والخجل وهو في تلك الحالة من السكر أمام ابنه "يونس". وبالنسبة للرؤية السردية في هذه الرواية، فهي رؤية سرديّة من الخلف، والسارد هنا هو"**يونس**" بطل الرواية، والسارد هنا أكبر من الشخصيّة الحكائية، فهو على معرفة ودراية بكلّ تفاصيل الشخصية الحكائية، ويعرف ماذا سيحصل أيضًا.

- **الشخصيات :**

من خلال دراستنا لرواية "**فضل الليل على النّهار**" للرّوائي "**ياسمينة خضراء**"، نجد أنّ الكاتب قد قدّم شخصيات الرّواية للمتلقي عن طريق الرّاوي معتمدا الوصف وضمير المتكلّم، كما يمكن تقسيم شخصيّات الرواية وكذلك الفيلم المقتبس عنها إلى قسمين هما: شخصيات رئيسية وأخرى ثانوية ترد على النحو الآتي:

✓ **الشخصيات الرئيسية يمثلها:**

- **يونس/جوناس:** هو بطل الرواية إذ يعتبر محور الدّوران في هذه الرواية، فهو يمثّل قصة طفل عايش فترة الاستعمار هو وعائلته(فترة الثلاثينات)، فبعد نشوب اضطرّت عائلته لترك القرية متّجهة نحو المدينة، لكن تجري الرياح بما لا تشتهي السّفن، حيث يتأزم وضع العائلة بالمدينة الأمر الذي دفع الأب عيسى إلى ترك فلذة كبده عند عمّه وزوجته الفرنسية بالمدينة، ليتعرف على ثلاثة من الأقدام السوداء فتربطه بينهم علاقة صداقة، لتبدأ رحلة البطل بين "**يونس**" بالنسبة للجزائريين و"**جوناس**" بالنسبة للفرنسيين.

- **عيسى:** والد يونس ذلك الفلاح البسيط المتعلق بحبه الشديد لأرضه، والأب العنيد الصامد في وجه الصعوبات، الذي اضطر لبيع حقله "**للقايد**" نتيجة تراكم الديون ونشوب الحريق فيه، ليتوجه بعد ذلك للمدينة والعمل بها لكن هيهات دون جدوى بل توالت الأزمات على الأب "**عيسى**" ليجد نفسه سكيرا في شوارع وهران، ويسلم ابنه وفلذة كبده لأخيه" **الماحي**" وزوجته "**جيرمان**" .
- **هواري:** صديق يونس "**بجنان جاتو**"، كانا يصطادان العصافير لبيعها، لكن الأب "**عيسى**" رفض مساعدة وشعر بالعار تجاه ذلك فقد كان عزيز النفس لا يرضى المذلة.
- **العمّ ماحي:** عمّ "**يونس**"، يعمل صيدلي بمدينة وهران، متزوج من امرأة فرنسية تدعى "**جيرمان**" **(مادلين)**، أخذ على عاتقه تربية "**يونس**" وقد وصف الكاتب بقوله:" **كان رجل طويل القامة ونحيف يخطّ على دفتر خلف المصرف، متحزّمًا في بدله من ثلاث قطع، وطربوش أحمر على رأسه الأشقر، له عينان زرقاوان، ووجه رقيق الخطوط تتوسطه حاشية شارب زادت من إضعاف الشقّ الذي يخطّ فمه**" (خضرا، 2013، ص 17).
- **جيرمان أو مادلين:** زوجة عم يونس تلك المرأة الحنونة التي ربته وكأنه ابنها ولم يكن لها أولاد، وقد وصفها الكاتب بقوله: "**صهباء في الأربعين من عمرها. جميلة، بوجه دائري وعينين كبيرتين خضراوين**" (خضرا، 2013، ص 50).
- **إيميلي:** تلك الفتاة الفرنسية الراقية، التي كانت تتلقى دروسا في البيانو عند السيدة **مادلين**، والتي أحبّها **يونس** منذ أن كان صغيرا، لتختفي وتعاود الظهور مرّة أخرى شابة جميلة، لكن بعد ما وقعت أمها السيدة "**كازيناف**" بحبّ "**جوناس**" دون أن يدرك أنها والدة" **إيميلي**"، الأمر الذي جعل قصة حب يونس وإيميلي مستحيلة.
- **إيزابيل:** وهي حفيدة الجد "**روسيليو**" أغنى رجل في "**ريوصالادو**" كانت صديقة يونس من الطفولة وقد وصفها الكاتب "**طفلة جميلة نوعا ما، بعينين كبيرتين زرقاوين وشعر طويل يتدلى على ظهرها**" (خضرا، 2013، ص 88). ولكنها تركته عندما علمت أنه عربي، ثم تصبح خطيبة **لجان كريستوف** ويتزوج بها في الأخير.
- **جان كريستوف:** أحد الأقدام السوداء ورفيق درب **يونس**، كان على علاقة بـ**إيزابيل** ثم يحاول التقرب بعد ذلك من **إيميلي**، لكن بعد اكتشافه لحبها ليونس يقرر الرحيل ويعاود الرجوع بعد 45 سنة ويستعيد علاقته بيونس من جديد. وصفه الكاتب في الرواية "**أشقر مثل حزمة تبن، وعلى شفتيه ابتسامة**

خاطب أبدي؛ كانت أغلبية فتيات ريوصالادو يهمن به .ولكنه لزم حدّه منذ أن رضيت إيزابيل روسيليو أن تتخذه خطيبا مؤقتا لها" (خضرا، 2013، ص 100).

- **سيمون:** من أطيب أصدقاء "**يونس**"، وأحد الأقدام السوداء أيضا، وصفه الكاتب بقوله: "**قصير القامة، يميل إلى السمنة قليلا، وحماقات لا حصر لها. إنه فتى بشوش، متحرّر من الأوهام بسبب إخفاقاته العاطفية، ولكنه حبّوب عندما يبذل قليلا من الجهد**" (خضرا، 2013، ص 100). وقع بحبّ "**إيميلي**" أيضا، فتقترح والدتها أن يتزوجها، ليتزوجها وينجبان طفلا لكنه يموت مقتولا.
- **أندري:** من أصدقاء "**يونس**" كذلك، لكنّه كان قاسيا مع "**جلول**" الذي كان خادما عندهم لأنه عربي، وقد وصفه الكاتب بقوله :" **الملقب بدادي، نسخة من أبيه، الصارم جيم جيميناز صوزا الذي يملك أحد أهم مزرعة في المنطقة. كان أندري نوعا من الطاغية العادي، مستبدا مع عماله، ولكنه لطيف مع أصدقائه. طفل مدلّل، عادة ما يتلفظ ببذاءات لا يقدّر أبعادها**" (خضرا، 2013، ص 101).
- **فابريس اسكاماروني:** من أصدقاء يونس أيضا، وصفه الكاتب قائلًا: "**فتى رائع، القلب في اليد والرأس في الغيوم؛ كان يطمح ليصبح روائيا**" (خضرا، 2013، ص 100)، كان صديق إيميلي المقرب ليصبح بعدها صحفيّا ثم يتزوج امرأة أكبر منه سنّا.

✓ **أما الشخصيات الثانوية يمثلها:**

- **القايد:** رجل "**كان بهيئة سلطان، مُتدثرا أفخَم الملابس، لحيته محلقة بعناية وصدر سترته مرصّع بالميداليات. إنه القايَد، محاطا بحرسه الخاص**" (خضرا، 2013، ص 11)، عندما رفض الأب عيسى بيع أرضه إلى القايد، قام أعوانه بالتسلل إلى الحقل وأضرموا النار فيه، وبما أنّ الأب عيس كان مثقلا بالديون اضطرّ لبيعها لهذا الأخير بثمن بخس.
- **التاجر:** أحد سكان القرية، أراد تقديم المساعدة للأب عيسى فعرض عليه أن يبيع له عربته وبغله، وقد وصفه الكاتب بقوله: "**قصير القامة، جاف البشرة، بعيني جرذ لاصقتين في عمق وجه مبرقش ببثور سوداء**" (خضرا، 2013، ص 21).
- **بليس:** رجل سمسار، قام بمساعدة عائلة يونس في إيجاد منزل يأويهم وذلك عن طريق العم ماحي.
- **بدرة:** إحدى النساء الساكنات بساحة الفناء مع عائلة يونس بجنان جاتو، وصفها الكاتب بقوله: "**الأمازونية الضخمة، التي تموت في قص الحكايات الفاحشة... كانت بدرة أما لخمسة أطفال ومراهقين صعبي المراس. في المرة الأولى، تزوّجت راعي أغنام أبله، يكاد يكون متأخرا عقليا،**

تقول عنه بأنه مسلح كالحمار ولكنه لا يعرف شيئا عن شؤون الحياة الزوجية" (خضرا، 2013، ص 24).

- **باتول:** من ساكنات الحيّ أيضا، وصفها الكاتب بقوله: "**نحيفة وخمرية مثل حبة قرنفلة، شابت وهي في الأربعين، وجهها مليء بالوُشوم...**" (خضرا، 2013، ص 24).
- **يزّة:** من ساكنات الحيّ أيضا، وصفها الشاعر بقوله:" **سمينة شقراء بصدر ضخم، يضربها زوجها السكير تقريبا كل ليلة .تحدّب رأسها من كثرة الضرب المبرّح الذي تتلقاه كل ليلة، ولم يبق لها من أسنان إلا القليل.**" (خضرا، 2013، ص 24).
- **ألمورو:** "**سجين سابق نجا من سبع عشرة سنة من الأشغال الشاقة. كان طويل القامة، شبه عملاق، بجبهة عريضة وأذرع هرقلية. يحمل الوشوم على كامل جسده وشريطا أسود فوق عينه المفقأة. على وجهه ندبة تمتد من الحاجب الأيمن إلى الذقن، تشق فمه إلى قسمين**" (خضرا، 2013، ص 34).

- **الزمن :**

بالنسبة لزمن الرواية، فإنّ أحداث الرواية تدور بين الفترة الممتدة بين **(1930-1970)** وهي فترة شهدت أحداث هامة كالحرب العالمية الثانية، وثورة التحرير الجزائرية، فنجد أنّ الكاتب قد اعتمد على التسلسل الزمني في سرده لأحداث الرواية. ويمكن دراسة زمن الرواية من خلال تقنيات الاسترجاع والاستباق والحذف التي وظفها الكاتب في روايته. على النحو التالي:

✓ **الاسترجاع:**

استعار الكثير من السينمائيين هذه التقنية نظرا لقدرتها على خلق عنصر التشويق والإثارة، ويرى "**حسن بحراوي**": "**أن كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد، استذكاراً يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصة**" (بحراوي، 1990، ص 121). أي أنّ السّارد يترك مستوى القص الأول ليعود إلى بعض الأحداث الماضية، ويرويها في لحظة لاحقة لحدوثها، وقد اعتمد "**ياسمينة خضرا**" هذه التقنية في مواضع كثيرة نذكر منها مثلا :

"**لقد ساعدتني مرارا في السنوات الماضية**" (خضرا، 2013، ص 13).

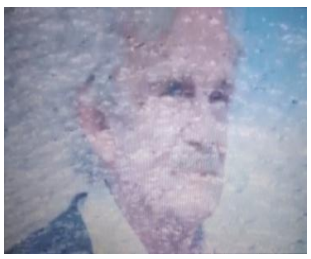
"**في صائفة 1953، تعرفت على جميلة، ابنة محام يعرفه عمّي منذ أيام الجامعة**" (خضرا، 2013، ص 207).

"**في أوّل صباح لربيع 1954، طلب مني عمّي إخراج السيارة من المستودع. ارتدي بذلته الخضراء التي لم يلبسها منذ العشاء الذي أقامه على شرف مصالي الحاج ثلاث عشرة سنة قبل ذلك في وهران**" (خضرا، 2013، ص ص 207-208).

"**منذ أزيد من خمسة وأربعين سنة، جئت هنا لألتحق بشبح قدري، لأرقّع بعضا من أسماله...**" (خضرا، 2013، ص ص 269-270).

بالنسبة للاسترجاع في بداية الرواية نجد الكاتب يفتتح روايته وهو يحاول أن يسترجع شتات الماضي الذي ظلّ محفورًا في ذاكرته، ويستحضر لحظات من طفولته، ويتذكر الفضاء الذي ترعرع فيه مستخدما الوصف، أمّا لحظة الاسترجاع في المشهد السينمائي فقد تمت في مرحلة لاحقة كما تؤديه هذه الصور السينمائية عبر هده المشاهد البصرية، بعد أن ابتدأ الفيلم بصورة لشخص كبير في السنّ، والذي سيتضّح فيما بعد أنّه السّارد وبطل الرّواية "يونس"، لينتقل بعدها المصور إلى مشهد "بانورامي" لمدينة مرسيليا سنة **1970** فيصوّر لنا عمرانها **(المشهد1)**، ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى يونس الشاب وهو يُبصر إلى الخارج من نافذة الغرفة وهو يتناول أطراف الحديث مع صديق له ليسلّمه ورقة في يديه ثم يغادر المكان **(المشهد2)**، يونس في الشارع بالقرب من مدرسة يتأمّل امرأة وطفل صغير دون علمهما **(المشهد3)**، ثم يعود بنا مباشرة إلى الماضي "الريف الجزائري **compagne algerienne1939**"، فتبدأ عملية استرجاع الماضي ووصف طفولة يونس وعائلته **(المشهد4)**.

المشهد1

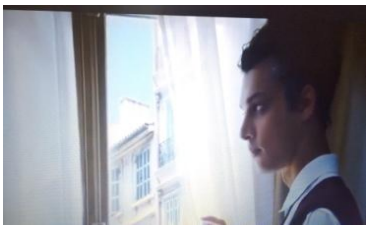

الصورة (1) 0:33

الصورة (2) 0:40

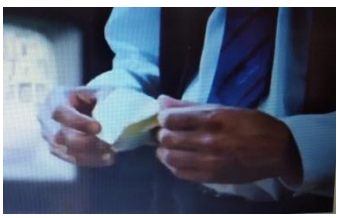
الصورة (3) 0:45

المصدر: ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

المشهد2


الصورة (1) 0:50

الصورة (2) 1:20


الصورة (3) 1:48

المصدر: ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

المشهد3

الصورة (1) 1:59 **الصورة (2) 2:03** **الصورة (3) 2:22** **الصورة (4) 2:26**

المصدر: ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

المشهد 4

الصورة (1) 2:35 **الصورة (2) 2:37** **الصورة (3) 2:39**

المصدر: ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

✓ **الاستباق :**

وإذا كان الاسترجاع عودة إلى الماضي، فالاستباق على النقيض من ذلك، وهو القفز إلى المستقبل، و"**هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكرِ حدثٍ لم يحنْ وقتُه بعد**" (زيتوني، 2002، ص 15)، وقد ظهر الاستباق في الرواية عبر ما تؤديه هذه المقاطع المقتبسة من الرواية :

" **سأقفل ثلاث عشرة سنة بعد ثلاثة أسابيع**" (خضرا، 2013، ص 87)

"**اعترفت لي بعد ذلك أنّها كانت ستحيى جثة هامدة لتنقذ رأسي**" (خضرا، 2013، ص 242).

"**غدا اليوم الخامس من جويلية، سيكون للجزائري بطاقة هوية وراية ونشيد وطنيين، وآلاف العلامات التي ينبغي إحياؤها من جديد**" (خضرا، 2013، ص 267).

✓ **الحذف:**

تقوم هده التقنية على اختصار زمن طويل من أحداث الرواية، ويرى "**حسن بحراوي**" أن الحذف" **تقنية زمنية تقضي بإسقاط فترة، طويلة أو قصيرة، من زمن القصة وعدم التطرق لما جرى فيها من وقائع وأحداث**" (بحراوي، 1990، ص 156)، وقد وظف الكاتب تقنية الحذف في عدّة مواضع نذكر منها:

"**قبل ثلاثة أيام من بداية الحصاد**" (خضرا، 2013، ص 10).

"**بعد أسبوع، جاء رجل يبحث عن أبي**" (خضرا، 2013، ص 11).

"**مرت أسابيع. يضمر أبي على مرأى العين. أضحى سريع الغضب ...**" (خضرا، 2013، ص 61).

ويمكن القول أنّ الزمن في الرواية هو زمن مفتوح؛ ننتقل فيه من زمن إلى آخر عن طريقة تقنيتي الاسترجاع والاستباق، أمّا الزمن الفعليّ في سرد الرواية فهو زمن وقوع الأحداث المسرودة، أمّا في الفيلم فإننا ننتقل من زمن إلى آخر عن طريق المونتاج (مشاهد متفرقة مركبة تركيبا سينمائيا)، أمّا الزمن الفعلي فهو زمن عرض الفيلم وهو ساعتان واثنان وأربعون دقيقة وخمسة وعشرون ثانية.

- **المكان:**

يعدّ المكان من أهمّ العناصر الأساسية في بناء العمل الروائي، ويرى "**حسن بحراوي**": "**أنّ الرّواية الحديثة، خاصّة منذ بالزاك، قد جعلت المكان عنصرًا حكائيا بالمعنى الدقيق للكلمة، فقد أصبح الفضاء الروائي مكوّنا أساسيا في الآلة الحكائية**" (بحراوي، 1990، ص 26). وقد وظّف الكاتب "**ياسمينة خضرا**" في روايته " **فضل الليل على النهار**" العديد من الأماكن وهي:

✓ **بعض الأماكن المغلقة:**

- **الكوخ:** المكان الذي كان يعيش فيه يونس مع عائلته عندما كان في القرية، وهو يدلّ على الفقر والمعاناة، وبالرغم من ذلك عاشوا فيه في سعادة.

"**أمي في ظل كوخها، منحنية فوق قدرها**" (خضرا، 2013، ص 12).

"**في المساء، عندما نلتحق بكوخنا**" (خضرا، 2013، ص 13) [(64)].

صورة الكوخ الذي كان يعيش فيه يونس مع عائلته

المصدر: ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

- **الغرفة:** المكان الذي عاش فيه يونس مع عائلته في المدينة، ترمز إلى الفقر والبؤس الذي عاشته العائلة أيضا. "**هذه الغرفة عارية بلا نافذة أكبر بقليل من حجم غرفة عارية وبل نافذة، أكبر بقليل من حجم قبر ولا تقل عنه كآبة. تنبعث منها روائح بول القطط والدجاج العفن والقيء. الجدران سوداء وتسيل رطوبة، وحدها المعجزة أبقتها واقفة؛ وفوق الأرضية الترابية افترشت طبقة سميكة من البراز وبعر الجرذان**" (خضرا، 2013، ص 19).

- **الماخور:** مكان ذو زقاق ضيقة ومتسخة يعجّ بالسكارى والأعمال المخلّة بالحياء.
- **الصيدلية:** المكان الذي يعمل به عم يونس وأورثه إيّاه بعد وفاته.

" **بعد يومي، أخذني أبي إلى صيدلية عمي... لم يغادر عمي مصرفه كي يقترب منا.**" (خضرا، 2013، ص 49).

- **المكتبة:** المكان الذي كان يقضي فيه عمّ يونس معظم وقته" **ثّم ينسحب إلى مكتبه إلى غاية الوقت الذي آتيه بالجريدة. بعد الأخبار، يفتح دفترا من دفاتره الكثيرة، يغطس ريشته في المحبرة ويكتب إلى غاية منتصف النهار**" (خضرا، 2013، ص 137).

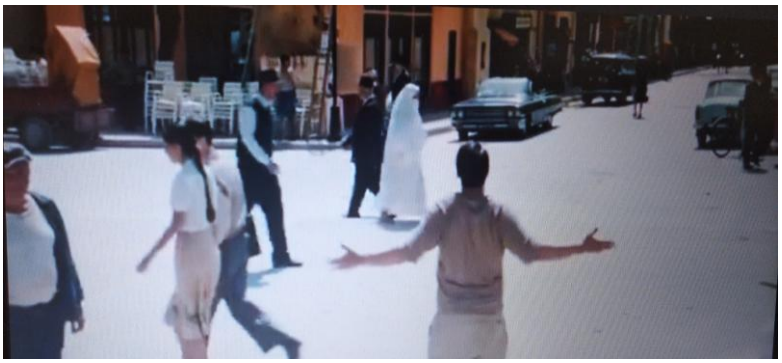
✓ **بعض الأماكن المفتوحة:**

- **القرية:** هي المكان الذي كانت تعيش عائلة يونس ومختلف سكان القرية، فكانت مكانا يرمز للفقر والبؤس والحرمان. "**لم تكن القرية ذات شأن إنّها مكان مُقفر، مُثيرة للحزن، بأكواخها الترابية الرازحة تحت ثقل البؤس، بأزقتها الهلعة لا تعرف أين تجري لإخفاء قُبحها.**" (خضرا، 2013، ص 8).
- **المدينة:** تضمنت شخصيات كثيرة في الرواية وأحداث مهمّة، هي رمز السعادة بالنسبة للسّارد فهي المكان الذي عرّفه على شخصيّات كثيرة. "**ها هي المدينة!... لم أكن أتصوّر وجود تجمعات سكانية بهذه الضخامة. إنه لشيء مبهر حقا... أركض وراء أبي، مبهورًا بالمساحات الخضراء التي تحدّها جدران صغيرة مصنوعة بالأحجار المنحوتة، أو بسياجات من الحديد المطرّق، والشوارع العريضة المشمسة...**" (خضرا، 2013، ص ص 15-16).
- **مرسيليا :** مدينة في فرنسا ذهب إليها يونس عندما كان يبحث عن إيميلي بعد رحيلها من الجزائر.

صورة لمدينة مرسيليا

- **المصدر:** ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

- **ريوصلادو:** تشغل مدينة **ريوصالادو** حيزا مهما للأحداث، لأن معظم أحداث الرواية وقعت في هذه المدينة، مكان رائع و جميل، مكان اجتمعت فيه الهويات الأوروبية واليهودية والفرنسية. "**تلك القرية الاستعمارية الرائعة بأزقتها المخضوضرة و المنازل الفاخرة.**" (خضرا، 2013، ص 85).



صورة من شارع ريوصالادو

المصدر: ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

وبالنسبة للمكان في الفيلم فيمكن القول أن المخرج قد اقتبس جلّ الأمكنة المذكورة في الرّواية باستثناء بعض التغييرات بما يتناسب مع العرض السينمائي فمثلًا نجد المكان الذي طلب فيه الصيدلي **ماحي** من أخيه أن يسلم له ابنه **يونس** لتربيته في الرواية هو الصيدلية، أمّا في الفيلم فالحوار دار في حيّ **جنان جاتو**، كذلك المكان الذي طلبت فيه السيدة **كازيناف** من **جوناس** أن يقطع علاقته **بإيميلي** في الرواية هي الصيدلية، أمّا في الفيلم فقد عرض الحدث بالكنيسة.

- **الإضاءة:**

لعبت الإضاءة دورًا هامًّا في بناء شعرية الصورة وتجسّدت من خلال بعض الصور التي يبين أيدينا:

الصورة(1): 1سا56د18ثا **الصورة(2): 1سا56د45ثا** **الصورة(3): 1سا58د39ثا** **الصورة(4): 1سا58د42ثا**

المشهد 1

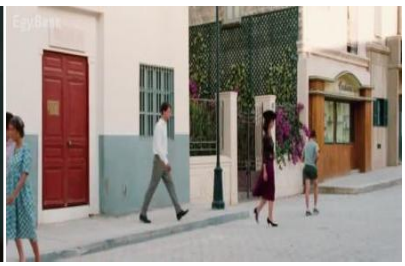
المصدر: ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

وهو المشهد الذي طلبت فيه "**إيميلي**" من "**جوناس**" أن يوضّح لها سبب رفضه لوجود علاقة بينهما، وقطع صلته بها ببرود تامّ، وأن كلمة منه كفيلة بإلغاء زواجها من "**سيمون**"، فنجد المخرج هنا وظّف الإضاءة الناعمة مع حركة الكاميرا الهادئة وسكون الليل ليوصل الصورة إلى المتلقي بمشاعر عميقة ودافئة، ممّا أضاف

بُعدًا جماليًا ونفسيًّا للمتلقي، فكانت الإضاءة في الفيلم متميّزة ومثيرة إلى درجة كبيرة ومتناسقة لحدّ كبير مع الأحداث، ليتفاعل معها المتلقي، لاسيما أنّ المكان قد تنوّع بشكل كبير، فالإضاءة تعمل على إبراز القدرات الإنسانية العالية للبطل وكذلك الشخصيات الأخرى.

- **المونتاج:**

يؤدي المونتاج دورًا فعّالا ومميّزا في بناء شعرية الصورة عبر الانتقال الهادئ بين اللّقطات بحيث لم يشعر المتلقي بقفزات شديدة في الانتقال من حدث إلى آخر، فقد جاءت معظمها هادئة، أعطت بُعدًا جماليا في أغلب مشاهد الفيلم، وفق ما تظهره هذه المشاهد:



الصورة(1): 1سا20د07ثا **الصورة(2): 1سا21د17ثا** **الصورة(3): 1سا22د17ثا**

المشهد 1

المصدر: ألكسندر أركادي، فضل الليل على النهار [فيلم سينمائي]، (2012).

وهو المشهد الذي يظهر فيه يونس وقد جاء إلى المكتبة لرؤية "**إيميلي**"، لتظهر بعد ذلك السيدة "**كازيناف**" وتطلب منه اللّحاق بها إلى الكنيسة، وهناك تطلب منه أن لا يلتقي بإيميلي مجددا.

خاتمة:

يمكن أن نخلص من الدراسة المقارنة للمحكيين الروائي والفيلمي في "فضل الليل على النهار"، إلى مجموعة من النتائج نحدّدها على النحو التالي:

- إنّ الإنتاج السّردي لا يرتبط باللّفظي فقط، إنّما يتجاوزه إلى وسائط أخرى كالسّرديّ الفيلمي.
- تعتمد رواية" فضل الليل على النهار" على البعد اللّفظي واللغة المكتوبة لإنتاج المتخيّل الروائي، في حين أن الفيلم المصاحب لها فينتج سردًا بصريا عبر صور تتعاقب وتتداخل والسّارد هو الكاميرا.
- الشخصيّات في المحكي الروائي تعيش في مخيلة القارئ، في حين أنّ الشخصيات في المحكي الفيلمي تتجسّد بصريا.
- كلّ من الزمان والمكان خاصيتان متشابهتان سواء في الرواية أو الفيلم.

- إنّ الزمن السّردي في الرواية يظلّ مقيّدا بالتقنيات السردية الروائية، أمّا الزمن الفيلمي فهو زمن منفتح على التقنيات البصرية السينمائية.
- للإضاءة واللون والديكور والأزياء دور مهم في بناء شعرية الصورة من خلال التجسيد الفعال الذي تمكن من تحقيق عناصر التشويق والإثارة، وجذب انتباه المشاهد.
- يلعب الصوت دور الدّاعم للصورة من خلال الحوار والتلاعب بشدّة الصّوت ممّا يجعل الصّورة أكثر مصداقية وتأثير لدى المتلقي.
- التوظيف الجمالي لحركات الكاميرا من قبل المخرج وتنويع الحركات وتوظيفها توظيف صحيحا أعطى جمالية للصورة السينمائية.
- لعبت تقنية المونتاج دورا مميزا في خلق شعرية الصورة السينمائية وذلك من خلال الانتقال الهادي بين اللقطات.
- ليس من الضروري أن يلتزم المخرج بالنقل الحرفي لأحداث المحكي الروائي إل الشاشة؛ لأن ذلك قد لا ينتج عنه الجمالية، وقد لا يتناسب مع الحيز الزمني المخصص لعرض الفيلم.
- لا تقتصر الشعرية على السرد الروائي إنّما تتجاوز ذلك إلى السرد السينمائي وذلك ما لحظناه في الرواية والفيلم المصاحب لها.

قائمة المصادر والمراجع:

1. أبو الحسين أحمد زكرياء بن فارس. (1979). معجم *مقاييس اللغة* (المجلد ج3). دار الفكر.
2. أبو هلال الحسين العسكري. (1952). *الصناعتين الكتابة والشعر* (ط1). دار إحياء الكتب العربية.
3. أدونيس.ع .(1989) .*الشعرية العربية*.(ط 2) بيروت، لبنان: دار الآداب.
4. ألكسندر أركادي (المخرج). (2012). *فضل الليل على النهار* [فيلم سينمائي].
5. تزيفيطان تودوروف. (1980). *الشعرية* (ط2). المغرب: دار تبقال.
6. الجرجاني. أ .ب .(2004) .*دلائل الإعجاز*.(ط 5). القاهرة، مصر: مكتبة الخانجي.
7. جميل الحميداني. (1991). *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي* (ط1). المركز الثقافي العربي.
8. جون كوهن. (2000). *النظرية الشعرية(بنية اللغة الشعرية واللغة العليا)* (ط1). القاهرة، مصر: دار الغريب للنشر والتوزيع.
9. جيرار جينات. (1986). *مدخل لجامع النص* (ط2). دار توبقال للنشر.
10. حسن بحراوي. (1990). *بنية الشكل الروائي* (ط1). الدار البيضاء: المركز الثقافي.
11. حسين فيلالي. (20 01، 2022). *المبشرون بالظلام*. تم الاسترداد من المجلة الثقافية الجزائرية: https://thakafamag.com/?p=2967

12. خديجة بومسلوك. (2016). *أفلمة الرواية في السينما الأمريكية*. وهران1، الجزائر: جامعة أحمد بن بلة.
13. سالم عبد القادر ,ا .م. جماليات الزمان والمكان في السينما .*مجلة جامعة سبها* .(2) *7* .
14. صلاح فضل. (1997). *قراءة الصورة وصور القراءة* (ط1). مصر: دار الشروق.
15. عباس فضل عبدو. (2020). تنوع الاشتغالات الزمنية في سردية الفيلم الروائي. *مجلة الأكاديمي* (98).
16. عبد الله الغذامي. (1993). *ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد والنظرية)* (ط2). الرياض، السعودية: دار سعاد الصباح.
17. عبد المالك مرتاض. (1998). *في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة الفنون والأدب.
18. كريم بلقاسمي. (2017). المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي: الائتلاف والاختلاف . *مجلة حوليات جامعة الجزائر1 ، ج2* (31).
19. لطيف زيتوني. (2002). *معجم مصطلحات نقد الرواية* (ط1). لبنان: دار النهار للنشر.
20. لؤي الزعبي .(2020) .*مدخل إلى الصورة والسينما*. سوريا: منشورات الجامعة السورية.
21. محمد مفتاح. (1990). *دينامية النص* (ط2). المركز الثقافي العربي.
22. وافية بن مسعود. (2016). السرديات المقارنة: المرجعيات والمفاهيم. *مجلة كلية الآداب* (18).
ياسمينة خضرا. (2013). *فضل الليل على النهار*. مكتبة موقان