الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democtratic Republic Of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry Of Higher Education And Scientific Research
جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITY OF TLEMCEN
كلية الآداب واللّغات
Faculty Of Letters And Languages
قسم:
department
اللّغة والأدب العربي

سنـد بيـداغوجي SUPPORT PEDAGOGIQUE

عنوان السند البيداغوجي:
محاضرات في مقياس الأدب والسينما

موجه إلى: طلبة السّنة الثّانية ماستر، تخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر
إعداد: الدكتور بن سنوسي هشام
الرتبة: أستاذ محاضر "صنف أ"
مخبر الانتساب: الدراسات الأدبية واللّغوية الأندلسية

العام الجامعي: 2024 / 2025

بسم الله الرّحمن الرّحيم

- تقديم -

الحمد لله حقّ حمده كما يستحقّ جلال وجهه الكريم، والصّلاة والسّلام على خيرته من خلقه أجمعين، نبيّه الأمين وعلى آله الطيّبين الطّاهرين، وصحبه الميامين رضوان الله تعالى عليهم أجمعين.

أمّا بعد، فقد كلّفنا منذ ثلاث سنوات أو أزيد بتدريس مقياس "الأدب والسينما" لطلبة السّنة الثّانية ماستر، تخصّص: أدب عربي حديث ومعاصر، بقسم اللّغة العربية وآدابها، جامعة تلمسان.

وقد حاولنا جهد الطاقة في جمع شتات محاضرات هذا المقياس وتيسيرها وتبسيطها حتى تكون في متناول طلبتنا الأعزاء.

وبعد العزيمة على إخراجها، وجدنا صعوبة البحث تكمن في: تشتته، وتفرّق موضوعاته، وتجدّدها على نحو مطّرد.. وكون بعضها مفردا في كتاب مطوّل، وبعضها الآخر مختزلا مختصرا.. من هنا تأتت الرّغبة في جمع ما تيسّر من شتات هذا الحقل المعرفي، وترتيب منثوره، وتقريب ما بعد من مسائله.

وإن مما دفعني إلى الوقوف على هذه المحاضرات؛ إيقاف القارئ الكريم على شيء من عبقريات روّاد الأدب العربي في السينما الحديثة كتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ وغيرهما.. وكذا إعانة الدارسين المهتمين، وتيسير وصولهم إلى هذا العلم، والتصدي لتدريسه مستقبلا على أكمل وجه.

هذا وقد أفدنا كثيرا من كتب الباحثين والمنظّرين الذين ألّفوا في الأدب والسينما قديما وحديثا، ممن سيرد ذكر لهم ولمؤلفاتهم في ثنايا هذه المحاضرات.

وإن كان من فضل في هذه الوريقات فهو لا يعدو النقل والجمع وشيئا من التنظيم لا غير، ونعتقد جازمين أن هذا العمل المتواضع ما هو إلا محاولة جادّة نبتغي فيها المنفعة العامّة، راجين من المولى عزّ وجلّ أن يتقبله منّا وأن ينفع به. والله من وراء القصد.

د. هشام بن سنوسي - جامعة تلمسان

فهرس الموضوعات

– السينما والأدب.. أيّ علاقة؟	04
– السينما والأدب.. علاقة لا تنتهي	07
– الكلمة والصورة	13
– إعداد العمل الأدبي للسينما	22
– المخرج المؤلّف	30
– السيناريو السينمائي كشكل أدبيّ جديد	34
– السينما مؤثّرةً في الأدب	37
– لغة السينما والأدب	40
– السّرد بين السينمائي والحكائي	44
– مداخل جديدة لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما	48
– السينما العربية والأدب	51
– تأثّر الرواية وأنواع الأدب المكتوب بتقنيات السينما	55
– السينما في الجزائر.. بين الاستعمار والثورة	59
– أثر الأدب الفرنسي في السينما الكولونيالية	76
– السينما والأدب في الجزائر.. أيّ علاقة؟	94
– قائمة المصادر والمراجع المساهمة في إعداد هذه المحاضرات	106

- السينما والأدب . . أي علاقة؟ -

اشتقت الكلمة الإنجليزية ***Cinema*** من الكلمة اليونانية ***Kinema*** وتعني الحركة ***movement*** ، وتستخدم السينما لغةً تقوم على محددات هامّة من استخدام الاستعارات والضمائر، وفن زيادة ونقصان العناصر الخطابية البلاغية. وهذه المحددات هي التي تميّز الخطاب السينمائي عن أي خطابات أخرى.

ويعد العنصر المرئي هو وسيلة الفيلم الأساسية للاتصال، فهو أهمّ عامل في التمييز ما بين الفيلم السينمائي وبين ما يسمى بالأشكال الأدبية للرواية والدراما.

وتعتبر عملية السّرد أو الرواية ***The narrative*** هي العملية الأساسية التي تيسّر تحويل صور الفيلم إلى شكل من أشكال الخطاب. حيث يعمل كشف تسلسل صور الفيلم على إيضاح مخطط الرواية. ويعتمد السّرد على الخيال المجازي (الاستعاري) ***the metaphorical imagination*** .

ومن هنا، فالسينما فن خطابي، يقوم على الحركة، ووحدته الأساسية اللقطة، وهي صورة متحركة، ويكوّن عدد من اللّقطات المشهد السينمائي، ثمّ الفيلم في صورته النهائية. ومن ثمّ فإن عملية تحليل الفيلم سواء من الناحية الفنية أو النفسية أمرٌ معقّد للغاية، لأن التحليل يشمل جوانب متعدّدة، من تحليل اللّقطة، والفكرة الأساسية، والمشهد، وحركة الممثل وزاوية التصوير، والملابس، وخلفية الديكور ومستوى اللّقطة (متوسطة، بعيدة، الجسم كلّه، منتصف الجسم...)، والعلاقات المتبادلة بينها... الخ. ويشير كلّ ما سبق أن تحليل الخطاب لفيلم سينمائي من أصعب ما يمكن مواجهته لأنه جشتلط[1] كليّ لا يساوي مجموع أجزائه، وفنٌ مركب يجمع في داخله فنون عديدة على جانب عال من التعقيد، وكلّ هذا وغيره ينبغي أن يوضع في الاعتبار عند تحليل الفيلم.

[1] يعني كلّ مترابط الأجزاء باتساق وانتظام، بحيث تكون الأجزاء المكوّنة له في ترابط دينامي فيما بينها من جهة، ومع الكلّ ذاته من جهة أخرى. فكلّ عنصر أو جزء من الجشطالت له مكانته ودوره ووظيفته التي تتطلبها طبيعة الكلّ.

ويماثل الفيلم السينمائي كشكل للتعبير الوسائط الفنية الأخرى، لأن الخواص الأساسية لهذه الوسائط منسوجة في صميم قماشته الوثيرة. فالفيلم يوظف العناصر التكوينية للفنون البصرية : الخط والشكل والكتلة والحجم والتركيب. وعلى غرار الرسم الزيتي والتصوير الفوتوغرافي، يستغل الفيلم التفاعل الدقيق الحاذق بين الظل والنور. وعلى غرار النحت يتناول الفيلم ببراعة المكان بأبعاده الثلاثة. ولكنه شأن التمثيل الإيمائي (الباتومايم ***Pantomime***) يركز على الصور المتحركة، وهذه الصور المتحركة، شأن الرقص، لها إيقاع موزون وتشبه الإيقاعات المركبة في الفيلم تلك الكائنة في الموسيقى والشعر، كما أن الفيلم شأن الشعر على وجه الخصوص، يعبر من خلال التصور الذهني والاستعارة المجازية والرمز - وعلى غرار الدراما، يعبر الفيلم بصريا ولفظياً: بصريا من خلال الفعل والإشارة، لفظياً من خلال الحوار. وأخيراً، على غرار القصة، يبسط الفيلم أو يضغط الزمان والمكان، بالارتحال إلى الأمام وإلى الوراء بحرية في نطاق حدودهما الرحبة.

ومما سبق يتّضح لنا أن الفيلم السينمائي يتشابه مع غيره من الفنون في جوانب ويتمايز عنها في جوانب أخرى.

- الأدب والفيلم السينمائي:

يوضح كلّ من جوزيف وهاري فيلدمان ***Joseph and Harry Feldman*** في إطار مناقشتهما للتشابه والاختلاف بين الأدب والفيلم السينمائي كنوعين من الفن، ما يلي: «إن هدف كلّ من الفيلم والأدب هو التعبير عن مواقف محددة، نابعة من خيال وتجربة الفنان أو الأديب. وتتضمن هذه المواقف تطور العقدة، ورسم الشخصيات، وعرض البيئة، إلا أن الوسائل المتّبعة في كلّ من المجالين، لتحقيق هذا الهدف، تختلف كلّ الاختلاف في معظم الأحيان.. إن الفيلم يصوّر لنا المواقف المتماسكة التي تعرض تطور العقدة، ورسم الشخصيات، وخصائص البيئة، والمشاكل العاطفية، والأفكار الفلسفية، وذلك عن طريق سلسلة من الصور التشكيلية، والتجسيدات المرئية، التي يتم عرضها

على الشاشة، في قاعة مظلمة، أمام جمهرة من الناس، ترى الفيلم وتسمعه. أما وسيلة التعبير في الأدب، فهي الكلمات وبناء الجمل».[1]

[1] **طلعت حكيم، التحليل النفسي للشخصية المصرية، ط1، روابط للنشر وتقنية المعلومات، 2017، ص29- 30 وجوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفيلم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 219.**

- السينما والأدب . . علاقة لا تنتهي -

- السينما فن حديث :

تعدّ السينما أحدث الفنون جميعاً، فعمرها يكاد لا يتجاوز القرن، في حين أن الأدب من أقدم الفنون، إن لم يكن أقدمها جميعا، فلدينا نصوص أدبية يزيد عمرها على الأربعين قرنا، فضلا عن المحاولات الشفاهية التي سبقتها ولم تصل إلينا.

لذلك كانت للأدب تقاليده الفنية الراسخة، ومقاييسه الجمالية المصطلح عليها، في حين أن السينما مازالت تفتقر إلى مثل هذه التقاليد والمقاييس، ولم يوفّق علماء الجمال حتى اليوم إلى صياغة نظرية جمالية خاصّة بالسينما. بل مازال الكثيرون منهم يرفضون اعتبارها فنا مستقلا له خصائصه الجمالية المتميّزة.

والحق أن هذه المشكلة ليست قاصرة على السينما وحدها، بل تتعداها إلى كلّ الفنون، وإن كانت أوضح بالنسبة للسينما لحداثة عمرها، ولغلبة الصناعة والتجارة عليها أكثر من أيّ فن آخر.

ومع ذلك لا ينبغي أن تنفى صفة الفن عن السينما، فكما أن كلّ كلام ليس أدباً بالضرورة، كذلك ليس كلّ تصوير فناً، يمكن القول بأن ليس كلّ فيلم فنّا أيضا. فاستخدام المادة الخام والحرفية المتقنة لا يكفيان لخلق فن، بل لابد من توافر خصائص جمالية وفكرية معينة ليتحوّل الكلام إلى أدب موح، وتصبح صورة الإعلان الملوّنة إبداعا تشكيليا خلاقا، والفيلم التجاري الرخيص فنّا مؤثرا باقيا.[1]

- السينما فن الفنون المزوجة :

[1] فؤاد دوّارة، السينما والأدب، مجلة عالم الفكر، ع2، 1 يوليو 1976، ص211- 232.
وفؤاد دوّارة، السينما والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1991، ص195.

بدأت السينما صناعة، ثمّ تطوّرت لتأخذ شكل المسرحية المصوّرة، واقتربت بعد ذلك أكثر من الرواية والفن التشكيلي، كما استعانت بالموسيقى والرقص والغناء. فالواقع أنها أكثر الفنون تركيبا، لأنها تعتمد على مجموعة كبيرة من الجهود الفنية والصناعية أكثر من أيّ فنّ آخر، فهي فن وصناعة، أو (الفن- الصناعة) و(فن الفنون الممزوجة) كما يسمّونها أحيانا.[1]

لقد ترك كلّ فرع من فروع الفنون التقليدية بصماته على الفيلم، كما أسهم في تحديد قواعد تكوينه. فإلى جانب الرّسم التقليدي هناك الرّسم السينمائي على الشاشة وإلى جانب الأدب المكتوب هناك الأدب المرئي والمسموع، وإلى جانب العرض المسرحي هناك العرض على الشاشة، وأخيرا إلى جانب الموسيقى التقليدية هناك موسيقى تحكم تركيب العمل السينمائي.[2]

– السينما والقصة القصيرة:

لم تقتصر السينما في صلتها بالأدب على تحويل المسرحيات والروايات إلى أفلام، بل كثيرا ما حوّلت القصص القصيرة إلى أفلام. وفي هذه الحالة يعتمد السيناريو المكوّن من عشرين ألف كلمة في المتوسط على قصة قد لا تزيد على بضع صفحات. ومهما كانت مهارة من يقوم بهذا النوع من الإعداد وأمانته، فإن الناتج لا بدّ أن يختلف من نواح كثيرة عن الأصل.

وبينما نجد أن الفيلم المعد عن المسرحية يمثّل عادة شيئا أكثر منها، والفيلم المعد عن رواية طويلة يمثّل في الأغلب شيئا أقلّ منها، فإن الفيلم المعد عن قصة قصيرة يكون أكثر شبها بها بالرغم من الإضافات الكثيرة التي يضطر إليها.

[1] علي شلش، تعريف النقد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، (المكتبة الثقافية- 258)، 1971، ص62.

[2] مجلة ديوجين، السنة5، ع14، سنة 1976، ص22.

إن أسلوب السينما في رواية القصة أقرب لأسلوب الرواية والقصة القصيرة منه لأسلوب المسرحية، والسينما الحديثة بشكل عام أقرب لأسلوب القصة القصيرة الذي يعتمد على خلق الجوّ وتكثيف المشاعر منه لأسلوب الرواية.

وعند نشأة السينما كانت القصص القصيرة موردا لكثير من الأفلام الأولى، إذ كانت بعض القصص تكاد تكون معدّة للسينما بالفعل من حيث تقطيعها والتتابع السريع لأحداثها، بالإضافة إلى ما تتضمنه في الأغلب من إثارة وتشويق. وها هي السينما الحديثة تعود اليوم إلى استلهام هذا المنبع الأول بعد أن تطور، وتنوعت مجالاته، بحيث أصبح يلائم أمزجة كثير من المخرجين المحدثين أكثر من أيّ فنّ أدبيّ آخر.

وهكذا استطاعت السينما، على مدى عمرها القصير، أن توصل روائع الأدب العالمي المسرحي والروائي والقصصي إلى جماهير غفيرة من المشاهدين ما كانت لتصل إليهم لو ظلّت حبيسة الكتب. وكان لعرض هذه الروائع الأدبية أثره في إغراء الجماهير بالسّعي إلى قراءتها، فأحدثت رواجا أدبيا لا شك فيه.[1]

– السينما والرواية:

إذا كان الفيلم يشبه المسرحية في طريقة عرضه على الجمهور من حيث أنّه يُرى ويُسمع مثلها، فهو من ناحية الأسلوب أقرب للشكل الملحمي الذي تستخدمه الرواية. فالرواية تعتمد أساساً على السّرد والوصف وتتخللها بين الحين والآخر مواقف حوارية، وكذلك الحال مع الفيلم، إذ تتتابع فيه الصور صامتة أو مصحوبة بموسيقى تصويرية، ثمّ ينتقل المخرج - كما ينتقل الروائي بعد فترات من السّرد- إلى مشهد حواري.

وأسلوب السينما في التركيز على إحدى الشخصيات مع وجود غيرها إلى جوارها، تستخدمه الرواية من قديم، وتسترسل فيه أكثر منها.

[1] فؤاد دوّارة، المرجع السّابق، ص211- 232.

وإذا كانت الرواية تحتمل بطبيعتها قدراً معقولاً من الاستطرادات والتفريعات قد تصل إلى عشر صفحات أو أكثر. فإن استطرادا يستغرق أقلّ من دقيقة على الشاشة قد يتسبب في فشل الفيلم.

إن متوسط حجم الرواية حوالي سبعين أو ثمانين ألف كلمة، وقد تزيد عن ذلك، في حين أن متوسط طول الفيلم المصطلح عليه هو مائة دقيقة، ومعنى ذلك أن من يقوم بإعداد رواية للسينما عليه أن يقوم بدور الجراح الذي يتحتّم عليه أن يبتر بلا رحمة. فإذا كان جراحا ماهرا أسفرت العملية عن فيلم جيّد، وإذا كان جراحا غير خبير كانت النتيجة سيّئة، وفي الحالتين لابدّ من وجود اختلافات كبيرة بين الرواية والفيلم.[1]

ويردّ توفيق الحكيم هذه الاختلافات في كتابه "فن الأدب"[2] إلى أن الأديب لا يستطيع أن ينقل الصّور إلا عن طريق المعاني، على حين أن السينمائي يستطيع أن ينقل الصور عن طريق مباشر.. فالمعاني أوسع نطاقًا، وأعمق عالمًا من الصُّور المرئية؛ لأنها تشمل ما يرى بالعين وما لا يمكن أن يرى، كما تشمل كلَّ ما يمكن أن يقع في مرتفعات العقل المتأمِّل وفي أغوار النفس المعقَّدة، وفي أبعاد الذاكرة المُظلِمة، وكلَّ ما يسبح في محيط الفلسفة والتصوف والتفكير والتجرُّد! ... لذلك وقفت السينما أمام واجهة الأدب المنظور البرّاقة دون أن تجرؤ على ولوج بابه والتوغل في دهاليزه وسراديبه.

هذا ما لا يلاحظه دائما أغلب أولئك الذين يقرأون قصص الأدباء العظام في الكتب، ثمّ يشاهدونها بعد ذلك مصوّرة على شاشة السينما.. ما أقسى النقد الذي وُجّه إلى قصة "الإخوة كارامازوف ***Les Frères Karamazov***" لدوستويفسكي[3] ***Fiodor Dostoïevski*** وكذا إلى قصة "مدام بوفاري ***Madame Bovary***" لفلوبير[4] ***Gustave Flaubert***.. على فرط ما بذل في إخراجها من جهد، وعلى قلّة ما فيها من معان أدبية عميقة..

---

[1] ***Aldous Huxley, On Adaptation, in Theatre Arts, Vol. XLI, No. 12, Doc. 1957, p. 82***

[2] توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب، 1952.

[3] روائي وكاتب روسي (1821- 1881).

[4] روائي فرنسي (1821- 1880).

إن أكثر من قرأ هذه القصص في الكتب، خرج بعد مشاهدتها في السينما يوازن بين الأثر الذي أحدثه الكتاب في نفسه والأثر الذي أحدثته الشاشة، فيرجّح أثر الكتاب، موقنا أن شيئا ما قد أفلت من قبضة السينما.. هذا الشيء الذي أفلت هو الجانب غير المنظور الذي يستطيع القلم أن ينقل معانيه إلى روح القارئ ولا تستطيع الكاميرا أن تبرزه في صورة تتحرك أمام نظر المشاهد.

وليس هذا عيبا للسينما، إنما تلك طبيعتها، وتلك حدود قدرتها بالنسبة للأدب. فعالم الكتاب أضخم وأعمق وأغنى من عالم الشاشة، لأن القلم يصل إلى أبعاد في الفكر والنفس لا تصل إليها الكاميرا.[1]

ومن الحق أن مفردات السينما هي الصورة أو اللقطة، وقاعدتها الأولى هي الحركة، ولأن لغتها الصورة فهي تملك قدرات هائلة على التخصيص مع عجز واضح عن التجريد ومناقشة الأفكار، فتحاول تعويض ذلك بالتجسيد والتخصيص، ومن المعروف أن السيناريو - كالمسرحية- لا يصف المشاعر بقدر ما يجعلها تتحقق وتتطور أمام عين المتفرج.[2]

– السينما والنفس الإنسانية:

يرى بعض الدارسين أن الفيلم الروائي ليس إلا استمراراً لفن سرد القصص الذي امتد منذ قرون بعيدة.. ففي البداية كانت القصص تروى بالفم، ثم أصبحت تكتب أو تمثّل، ثمّ اتّخذت أخيرا شكل الصور المتحركة الناطقة على شاشة السينما والتلفزيون.

وإذا كانت الرواية المكتوبة تتميّز على المسرحية والفيلم بقدرتها على اقتحام داخل الشخصيات وتحليل نفسيتها عن طريق الوصف المباشر، أو مناجاة الذات، أو تيار الشعور، فإن المسرحية تكشف عن أسرار النفس بواسطة التصرفات المادية أو الاعتراف أو البوح، وإن استخدمت في بعض الأحيان مناجاة الذات، وهي نفسها الوسائل التي تستخدمها السينما بالإضافة إلى وسائل خاصّة بها وهي تعبيرات الوجه الإنساني المكبرة وبعض الحيل السينمائية كالمزج وتداخل الصور.. إلخ. وهذه الوسائل الخاصّة

[1] توفيق الحكيم، المصدر السّابق، ص189.

[2] فؤاد دوّارة، المرجع السّابق، ص211- 232.

بالسينما تساعد على الكشف عن ذلك الجزء الخفي من الشخصية، عن طريق عرض أدقّ انفعالاتها مكبرة على الشاشة مصحوبة بموسيقى معبّرة، أو كلمات تدلّ على ما يعتمل داخل الشخصية.

ومع تقدّم الحرفية السينمائية استطاع الفيلم أن يقترب أكثر من الرواية الأدبية، فأصبح ينافسها في عرض القصة من أكثر من وجهة نظر، ثمّ يتفوق عليها في قدرته على عرض أكثر من وجهة نظر في وقت واحد، فنسمع مثلا حديث احدى الشخصيات، في الوقت الذي نرى على الشاشة تأثيره على شخصية أخرى.

ثمّ اقتربت السينما من الرواية أكثر، وبدأت تحاول التعبير عن الأفكار المجرّدة والصراعات النفسية الداخلية. يقول المخرج الفرنسي ألكساندر استروك[1] ***Alexandre Astruc*** :« إن ما أبحث عنه هو المظاهر المترتبة لحالة الشخصيات النفسية.. أريد أن أعبّر بالكاميرا عن العلاقة بين الروح والجسد..»

هكذا دخلت السينما بقوّة في مجال من أخصّ ميادين الأدب وهو تحليل النفس الإنسانية، وتصوير ما يدور داخلها من انفعالات وصراعات.[2]

[1] مخرج فرنسي (1923- 2016).

[2] فؤاد دوّارة، المرجع السّابق، ص211- 232.

– الكلمة والصورة –

في بحثنا عن علاقة الأدب بالسينما، لابدّ أن لا ننطلق من وجهة نظر جمالية فنية خالصة، تعنى فقط بالنواحي النظرية المتّصلة ببيان الفروق والمتشابه بين هاتين الوسيلتين التعبيريتين؛ إذ فضلاً عن صعوبة ذلك على غير المختصين بفني السينما والأدب، تبدو الدراسة المجرّدة للمزايا الخاصّة بكلّ حقل من هاذين الحقلين غير قادرة على إلقاء الضوء على طبيعة العلاقة المعقدة القائمة بين الأدب والسينما.

وهي علاقة لا مندوحة من الاعتراف بأنها تشهد منذ وقت طويل تقدماً لصالح التقنيات الفلمية والمزايا التي أدخلتها الصورة السينمائية على وسائل التعبير اللّغوية، وهو أمرٌ نميل فيه إلى وجهة النظر القائلة بأنه لا يرجع إلى وجود مزايا في الفن السابع لا تتوفر في الأدب، وإنما إلى أن المقارنة بين وسيلتين تعبيريتين تختلفان في الماهية والجوهر اختلافاً أساسياً لا يمكن إلاّ أن تلحق أضراراً بإحداهما على حساب الأخرى.

لقد كان الناقد الفرنسي المعروف جورج دوهاميل[1] ***Georges Duhamel*** يعتبر مثل هذه المقارنة بين الأدب والسينما نوعاً من ألاعيب المثقفين التي لا يمكن أخذها بجدية كافية؛ في حين خلا كتاب ناقد فرنسي آخر ظهر عام 1920 تحت عنوان " نظام الفنون الجميلة[2] ***Système des Beaux-Arts***" من أيّة إشارة إلى اختراع الأخوين لوميير[3] ***Lumière***؛ بينما وجد الشاعر والكاتب الفرنسي المعروف كلوديل[4] ***Paul Claudel*** أن هذا الفن الجديد لا يخلو من فائدة على اعتبار أنه يصلح

---

[1] طبيب، وكاتب، وشاعر فرنسي (1884- 1966).

[2] ***Émile-Auguste Chartier, dit Alain, Le système des Beaux-Arts, SHS Éditions, 2023.***

[3] الأخوان لوميير هما: أوغست لوميير ولويس لوميير، وهما مهندسان وصناعيان فرنسيان لعبا دورا رئيسيا في تاريخ السينما والتصوير الفوتوغرافي، ويعدّان من أوائل صناع الأفلام.

[4] أديب، وشاعر، ومسرحي، ودبلوماسي فرنسي (1868- 1955).

لإخراج مسرحيته الطويلة "حذاء الساتان ***Le Soulier de satin***" التي كتبها بين عامي 1919 و 1922، على شكل حلقات.

ويمكن القول إن السرياليين[1] ***Surrealists*** وحدهم هم الذين أظهروا اهتماماً استثنائياً بالفن السينمائي الناشئ والإمكانات التي يمكن أن يوفرها لحركتهم هذا الشكل الذي كانوا يطلقون عليه "مرآة العجائب".

لقد كان أندريه بريتون[2] ***André Breton*** يقول في كتابه "مفتاح الحقول ***La Clé des champs***" الصادر عام 1953 ".. إن الذهاب إلى السينما أمرٌ مقدس، شأنه شأن الذهاب إلى الكنيسة، حيث يمكنك أن تحيّي هناك شعيرة معاصرة حقاً"[3] وقد عُرف عن بريتون ولعه الغريب بالصورة السينمائية التي كان يعتبرها فناً مكتفياً بنفسه، لا يحتاج المرء معه إلى إجراء عملية تفسير أو مقارنة بغيره.

وكان بريتون وسلفادور دالي[4] ***Salvador Dali*** وغيرهما من السورياليين ينطلقون في موقفهم هذا من السينما من خصوصية نظرتهم إلى "لا معقولية" الفن، وهم يرون في الصورة السينمائية وسطاً نموذجياً لتجسيد الأحلام وإبراز "الحياة الداخلية" للإنسان وجعلها مرئية وملموسة. وكان ولعهم بالغرابة وصنع كلّ ما هو مدهش ومثير للحساسية هو الذي يجعلهم يرون في صورة الحمار الموضوع على البيانو أمراً مقبولاً، كما حصل في فيلم "كلب أندلسي ***Un Chien Andalou***" الذي اشترك لويس بونويل[5] ***Luis Buñuel*** ودالي في إخراجه، إذ أن ما يجذب هؤلاء السورياليين إلى هذا الفن الجديد هو كما

---

[1] السريالية أو الفوق واقعيّة، حركة ثقافية في الفن الحديث والأدب تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بصورة يعوزها النظام والمنطق..

[2] كاتب وشاعر فرنسي (1896- 1966).

[3] ***André Robert BRETON, La Clé des champs, Les Editions du Sagittaire,*** 1963.

[4] رسام إسباني وأحد أعلام المدرسة السريالية (1904- 1989).

[5] مخرج وسيناريست إسباني (1900- 1983).

يقول روبير ديسنوس[1] ***Robert Desnos***، إمكانية رؤية المحال والحلم وما هو غير متوقع ومدهش.. إنه تلك الغنائية التي تمسح صفاء الروح وتدخل عليها البهجة من خلال المغامرة والثورة.. إن ما نطلبه من السينما أمرٌ يرفض الحب والحياة نفسها أن يعطيانا إيّاه، فالسينما نوع من الأسرار المقدسة والمعجزات"

وقد لاحظ أراكون[2] ***Louis Aragon*** في أوّل مقال كتبه بـ "مجلة السينما ***La Revue du cinéma***" عام 1918، القدرة الفذّة للكاميرا السينمائية على إبراز قيمة الأشياء الصغيرة التي لا نثير الانتباه كالإعلانات التجارية والكتابات البارزة والأشياء المستهلكة وغيرها ممّا يملأ بـ (الشعر) حياتنا الحديثة. وعلى الرّغم من أن قلّة من الفنانين هم الذين تنبهوا إلى ذلك الجمال واستخدموا ذلك التآلف الكاذب الذي تصنعه تلك الأشياء والآلات، فإن أولئك المصورين والشعراء الرواد من الذين يعيشون عصر السينما هذا، يشهدون - كما يقول أراكون - نصرهم الخاص بإعادتهم الاعتبار إلى قلب هذه الأشياء.

وإذا كانت الموجة السوريالية عابرة في علاقتها بالسينما فإن الكتابة الروائية ظلت تمثل الشكل الأدبي الأكثر استجابة للمتغيرات التي أدخلتها السينما على الأدب، وما سمي بـ "الرواية السينمائية" التي ظهرت في أمريكا خلال سنوات العشرينات والثلاثينات من هذا القرن، هو الشاهد الأكثر تدليلاً على ذلك.

وروايات دوس باسوس[3] ***Dos Passos*** صاحب الثلاثية الأمريكية ورواية (1919) تمثّل مثالاً نموذجياً لذلك. فهذا الكاتب فعل - كما يقول جان بول سارتر[4] ***Jean-Paul Sartre*** في مقال كتبه عنه عام 1938- كلّ ما هو ضروري لتبدو رواياته كانعكاس آلي للواقع، والغريب في مشروعه أنه يريد أن يُظهر لنا عالمنا الدنيوي دون شروح وتعليقات، وفيه كما في السينما الواقعية الجادة، نستطيع أن نتعرف على تلك الوفرة الكئيبة التي تمثلها حيوات خالية من كلّ حسّ مأساوي.

[1] شاعر فرنسي (1900- 1945).
[2] شاعر فرنسي (1897- 1982).
[3] روائي أمريكي (1896- 1970).
[4] فيلسوف فرنسي (1905- 1980).

إن الأهواء والحركات الداخلية الصغيرة تبدو في روايات باسوس كما لو كانت أشياء. وعندما كان مارسيل بروست[1] ***Marcel Proust*** يعمل على تحليل المشاعر والذكريات والعواطف ويربطها بحالات سابقة، فإن دوس باسوس كان يحاول أن يحوّلها إلى وقائع، كما يقول سارتر.

لقد بنى دوس باسوس أحد فصول ثلاثيته عن الولايات المتّحدة على أساس المونتاجات الصحفية، واستخدام الشعارات والأغاني، وبعض المقاطع الخيالية التي تتحدث عن جوانب من سيرة حياة بعض الشخصيات المعروفة، وهي جميعاً ممزوجة ومأخوذة بما يمكن تسميته "عين الكاميرا".

وقد وجد الدارسون أن محاولات دوس باسوس هذه لم تكن تنطوي على أهمية جمالية خاصّة فقط، وإنما كانت تنطوي، بالإضافة إلى ذلك، على أهمية تاريخية خاصّة أيضاً، على اعتبار أنها أسهمت في تطور التقنيات الروائية داخل وخارج الولايات المتّحدة. وهي بالإضافة إلى أعمال فوكنر[2] ***Faulkner*** وهمينغوي[3] ***Hemingway*** وستاينبيك[4] ***Steinbeck***.. نماذج لا يمكن تصور أيّة إمكانية لوجود طرائق التجديد في بنائها السّردي، من دون تصور الأثر الذي تركته للّغة السينمائية ومناهجها في بناء الصورة، وعمل المونتاج بأنواعه المختلفة.

وحين كتب ألبير كامو[5] ***Albert Camus*** روايته "الغريب ***L'Étranger*** " عام 1942، كان يعكس فيها، هو الآخر، الأثر الذي أورثته إيّاه اللّغة السينمائية. فاصطناع الموضوعية والحياد في الأسلوب وتقطع الجمل وعدم اتصالها لا ينطوي فقط على ذلك التقطع والانفصال الذي ينطوي عليه زمننا، وإنما كانت هذه الأشياء جميعاً تعكس ما يلعبه المونتاج السينمائي الذي لا يكون للصورة المفردة فيه من معنى إلاّ داخل سياق عام من دور في بناء الجملة داخل الرواية بطريقة موازية لتركيب الصورة في الفيلم.

---

[1] روائي فرنسي (1871- 1922).

[2] كاتب أمريكي (1897- 1962).

[3] روائي أمريكي (1899- 1961).

[4] كاتب أمريكي (1902- 1968).

[5] فيلسوف وروائي فرنسي (1913- 1960).

وعلى العموم، فقد كان تحويل الرواية إلى فيلم طموحاً راود كثيراً من الكتّاب الكبار الذين مارسوا عملية الكتابة طوال النصف الأول من القرن الماضي، تحت سطوة السحر الذي مارسته السينما على الجميع. وهذا هو على كلّ حال، الوضع الذي دفع أندريه مالرو[1] ***André Malraux*** إلى إخراج "الأمل ***L'Espoir*** " للسينما عام 1939، ثمّ حاول بالتعاون مع سيرجي آيزنشتاين[2] ***Sergueï Eisenstein*** إعداد "الوضع البشري ***La Condition humaine*** " إلى السينما أيضاً.

والفرنسيون لا ينكرون أنهم في كتابة الرواية السينمائية كانوا تلامذة لأساتذتهم الأمريكان من كتاب هذه الرواية، والتي كان دوس باسوس نموذجاً مبكراً لها كما ذكرنا. على الرّغم من أن الفرنسيين هم المخترعون الأوائل لهذا الفن، ونحن لهذا لا نتحدث هنا، كما هو واضح، عن تأثير الأدب على السينما بقدر ما نتحدث عن تأثير السينما على الأدب. والباحثون في هذا الشأن يجعلون من رواية "يوليسيس[3] ***Ulysses*** " نفسها مثالاً على هذا التأثير.

إن السينما والرواية كليهما فنّان سرديان بطبيعتهما، وبعض النقاد يتحدث عن "الإخراج ***Mise en scène***" في روايات مكتوبة في عهد سابق على السينما، كما فعل الناقد الفرنسي جورج بلين[4] ***Georges Blin*** الذي تحدّث في كتابه "ستاندال ومشكلات الرواية ***Stendhal et les problèmes du roman***" عن إمكانات الإخراج في روايات "ستندال" وما فيها من سرد للأحداث وتصوير وتحليل للشخصيات، واستحضار لجوهر المشكلات المحيطة بالشخصية الإنسانية، ومحاولة تسليط الضوء على البطل الفرد لإنقاذه من الغرق في الابتذال والضياع وسط الجمهور الواسع.. إلخ.

إن وجود إمكانات فلمية من هذا النوع في روايات كثيرة قديمة وحديثة، يطرح على صانعي الأفلام مشكلة تتعلق بكيفية تقدير هؤلاء لحقيقة أيّ من الروايات أكثر توفراً على الإمكانات

[1] روائي ومفكر فرنسي (1901- 1976).
[2] مخرج روسي (1898- 1948).
[3] للروائي الايرلندي جيمس جويس ***James Joyce*** (1882- 1941).
[4] ناقد فرنسي (1917- 2015).

السينمائية من غيرها، غير أن ثمّة حقيقة لا بدّ من الاعتراف بها، وهي أن جماليات الفيلم الروائي لا تعتمد بالضرورة على جماليات الرواية.[1]

إن العلاقة بين الرواية والسينما قد أصبحت الآن من القوّة بحيث لا يمكن لأحدهما أن تتجنب الأخرى إلاّ إذا أرادت أن تعزل نفسها. إذ لا بدّ من الاعتراف أن بعض الأفلام الناجحة لا يطرح تقنية فلمية متطورة فقط، وإنما يطرح حقيقة وجود مثقف ومفكر عظيم أيضاً، يحاول من خلال هذه الوسيلة الفنية قول ما لا تستطيع أن تقوله كتب كاملة أحياناً. والأمر لا يتعلق فقط بالحوار والكلمات المعبرة عن الأفكار وإنما أيضاً بطبيعة اللّغة السينمائية نفسها، هذه اللّغة التي قد تكون أحياناً خالية من الكلمات ولكنها تظل مبينة وكاشفة عن الكثير من القضايا الفكرية والرمزية المتّصلة بحياة الإنسان.

ويمكن أن يكون فيلم "البحث عن النار ***Quest for Fire***" لأحد المخرجين الإسبان نموذجاً لهذا النوع من الأشرطة السينمائية، فهو يقدم أطروحة مغايرة لتلك التي تقوم عليها قصة العلاقة بين الأدب والسينما. فهو عمل "نظيف" مثّل نمطاً من السينما "الصامتة" و"المبرأة" من أيّة علاقة بالأدب، أو جانبه المتعلق بالكلمات والحوار الذي يكون مضافاً مثل حاشية إلى التكوين المستقل للصورة. فقد كان هذا الفيلم خالياً تماماً من الحوار مع أنه من الأفلام "الناطقة" والشديدة الوضوح في لغتها الكاشفة عن عوالم اجتماعية ونفسية وفكرية ورمزية اعتادت الشفرة اللّغوية التقليدية وحدها التعبير عنها، وهو أمرٌ لا يلغي بطبيعة الحال علاقة السينما بالأدب ولكنه يطرحها هنا. ربما على مستوى جديد تكون فيه حيوية الفيلم وطبيعته السّردية وجماله الفني غير مرتبط ضرورة بأسلوب الحوار وقوة القاعدة اللّغوية والإنشائية فيه.

ذلك لأننا نتعرف في النصوص الأدبية عادة على الشخصيات من خلال كلماتها وأحكامها وقيمها وغير ذلك مما ينعكس في لغتها، في حين أننا نتعرف في السينما على هذه الشخصيات من رؤيتنا لها ومراقبتنا لحركتها وردود أفعالها تجاه الطبيعة والناس والأحداث وتجاه أنفسها أيضاً.

[1] ضياء خضيّر، ثنائيّات مقارنة، أبحاث ودراسات في الأدب المقارن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004، ص143- 146.

وعلى الرّغم من أن كلّ هذه أمور لا يخلو عالم القصة والرواية الحديثة منها، نجد أن أثر السينما على الأدب كان واضحاً، ولا يمكن إنكاره. والرواية السينمائية التي بدأت بالظهور منذ خمسينات القرن الماضي ليست بالضرورة تلك التي تكتب لتخرج على الشاشة، وإنما هي تلك الرواية التي لا يمكن أن نرى أيّة إمكانية لظهورها دون رؤية أصحابها للسينما وتأثرهم بأساليبها في المونتاج، والتشكيل الصوري، والارتداد في تركيب المشهد، والوصف المتقطع للأحداث والأزمنة والأمكنة..

وعلى الرّغم من كلّ ما تقدم، يظل اعتماد السينما على عمل أدبيّ معروف، مثيراً لرغبة القارئ للمقارنة ورؤية نقاط الاتفاق والاختلاف بين ما قرأه وشاهده، وفنان الفيلم حينما يختار قصّة أدبية ويحتفظ باسمها واسم كاتبها لا يقتصر في عمله هذا، كما يقول هاشم النحاس: على مجرّد تقديم فيلم سينمائي فقط، وإنما يتجاوز ذلك إلى المشاركة في خلق الوجدان الإنساني الموحّد بين قارئ الرواية ومشاهد الفيلم".

وهذا الإحساس هو الذي يدفعنا في إلى تقديم محاولة لقراءة أحد الأفلام الروائية المعتمدة على عمل أدبيّ معروف، وملاحظة مدى قرب أو بعد الفيلم عن الأصل الأدبي الذي اعتمد عليه من ناحية، ومدى التوفيق الذي أحرزه باعتباره عملاً سينمائياً مستقلاً من ناحية أخرى. وهذا الفيلم[1] هو "مدام بوفاري ***Madame Bovary*** "[2] الذي يبدو لمشاهده من الوهلة الأولى أنه من العبث أن يبحث فيه عن القصة المعروفة بهذا الاسم، فإذا استثنينا العنوان، لا تعود هناك عناصر مشتركة كثيرة توجد بين الرواية والفيلم، إلاّ ما يقتصر منها على بعض الشخصيات والأحداث التي اختارها المخرج الألماني الغربي جيرهارد لامبريشت[3] ***Gerhard Lamprecht***، وأقام عليها بناءً مهلهلاً مغرقاً في الابتذال، وضع عليه اسم الرواية.

[1] أخرج عام 1937.

[2] رواية للكاتب الفرنسي غوستاف فلوبير ***Gustave Flaubert*** (1821- 1880).

[3] مخرج وسيناريست ألماني (1897- 1974).

واللّعبة هنا تتكرر، استغلال عمل أدبيّ معروف من أجل أغراض تجارية معروفة أيضاً، مع أن الكثيرين يمكن أن يخدعوا بها، كما حصل للجمهور الذي أقبل على مشاهدة هذا الفيلم واضعاً في الاعتبار أنه سيكون أمام رائعة الكاتب الفرنسي غوستاف فلوبير ***Gustave Flaubert***، في حين أن الفيلم بتر أكثر من ثلث الرواية، وغيّر في نهايتها، وحذف بعض الشخصيات المهمّة منها، فأضاع على المشاهد فرصة الاستمتاع بالجوّ الذي رسمه فلوبير بدقة وعناية فريدتين، فضلاً عن بناء الشخصية المحورية "مدام بوفاري".[1]

- بين الكلمة والصورة :

يرى البعض أن الصورة المتحركة تصلح لكلّ ما تصلح له الكلمة، ذلك أن الصورة من الناحية المجرّدة، صالحة لكلّ ما يصلح له اللفظ أو الكلمة، إذ يوجد بينهما "عنصر إخباري" يتعذر تحديده على وجه الدّقة، ولكنه يكسب كيانه ومادته من السياق وتبادل العلاقات، ومن كلّ نسيج للبيئة التي تحتويه.. وبغير هذا الترابط بين الكلمة والصورة يتعذر أن تثمر العوامل الفنية المتّصلة بفنون إنتاج الفيلم، كالصور القريبة والبعيدة، والظلام والضوء، واختلاف الألوان وتباين القوى الرمزية، سواء كانت هذه العوامل حقيقية مادية في الفيلم نفسه أو كانت من نسيج الخيال. وبهذه الوسيلة نفسها أو بطريقة قريبة منها جدّا يحدث الأدب، والشعر بخاصة، أثره المرجو، إذ يبدو فيه الترابط قويّا بين اللّفظ والصورة التي تتراءى جلية في مجال المجاز والاستعارة؛ ففي الأدب تتكون الصورة من كلمات، وتوحي الألفاظ بصور ولوحات تكاد تراها العين.

وعلى ذلك، فالمصور هو الذي يبعث المعنى في الفيلم، ويضفي عليه المغزى ويرتفع إلى مستوى دلالة الصورة وما يجب أن يفهم منها، إنه أديب الفيلم أو شاعره، وشعر الفيلم أو أدبه - كعامة الشعر

---

[1] ضياء خضيّر، ثنائيّات مقارنة، أبحاث ودراسات في الأدب المقارن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004، ص149- 150.

و ضياء خضيّر، بحثا عن الطريق- أبحاث ومقالات في النقد، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1983، 232.

والأدب- يقتضي من كُتّابه وشعراءه الوقوف ساعات طويلة أمام آلات التصوير لأجل الحذف والتنقيح والإعادة، كأضرابهم الذين يسطرون أدبهم بالقلم جلوسا أمام المكاتب.

ولا شكّ أن أدب الفيلم يفصح عن أن كتّابه وشعراءه يستطيعون أن يتّخذوا من الصور حروفا وألفاظا يكتبون بها ويسطرون، ولكن لا بدّ لهم قبل مرحلة التصوير هذه من أدب مكتوب يحيلونه أدباً مصوراً.[1]

أما العنصر اللّغوي الأساسي في الفيلم فهو المشاهد، التي هي في لغة الفيلم جمل مركبة من الصور، والمخرج في الفيلم هو منشئ هذه الجمل أو هو صانع المشاهد، لأنه هو الذي ينظم عمل المصوّر ويشرف عليه.

أما الحوار فقد تكون له دلالته من الناحية اللّغوية البحتة، ولكنه على الرغم من هذا ثانوي، إذ يقوم في صميمه على تتابع المشاهد، بينما لا يلتزم هذا التتابع أوضاع الحوار. ولهذا فليس واضع الحوار في الواقع أكثر من مساعد للمخرج..[2]

[1] ينظر: هانز ماجنوس إنز نسبرجر، الأدب والسينما، مجلة المجلة، ع07، 1 يوليو 1957، ص114- 115.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص114- 115.

- إعداد العمل الأدبي للسينما -

-الاستيحاء عوض النقل :

إن التقارب بين الفيلم والرواية يوضح كيف كانت الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية التي تُقبل السينما العالمية على تحويلها إلى أفلام، فما تكاد رواية تحقق نجاحا أدبيا ملحوظا، أو تفوز بإحدى الجوائز الكبرى، حتى تسارع السينما إلى إخراجها، بالإضافة إلى الروايات الكلاسيكية المشهورة، فقد قدمتها السينما العالمية كلّها تقريبا، بل قدّمت بعضها أكثر من مرّة، والأمثلة كثيرة وواضحة.

غير أن هذا التقارب بين الفيلم والرواية ينبغي ألا يدفع معد الرواية للسينما إلى محاولة نقل الرواية بدقة كاملة ومتابعة تسلسلها الأدبي متابعة حرفية على الشاشة، متجاهلا لغة السينما الخاصّة ووسائل تعبيرها المتميّزة.

أجمع الدارسون على أن خير وسيلة لإعداد العمل الأدبي للسينما هو تناوله بحرية تامّة باعتباره مادةً خاماً للاستيحاء لا أكثر، ثمّ التصرف فيه بالحذف والإضافة وفقا لمقتضيات فن السينما، مع المحافظة على مضمونه العام ورسالته وشخصياته الرئيسية.

-رؤى ووجهات نظر حول الموضوع:

إن علاقة الأدب بالسينما تشكل مجالا واسعا يسمح بتعدد الأطروحات والموضوعات والمداخل. قد يظن بعض الباحثين أنه محدود بقضية تناول السينما للأعمال الأدبية التي يطلق عليها اقتباس، لكن في الواقع هذا الموضوع هو واحد فقط من بين إمكانيات عدّة لاستكشاف طبيعة الروابط المتشابكة بين الفنين.

أما بالنسبة للاقتباس توجد مداخل عديدة لقراءة عملية الاقتباس تكرس تفرده. فبعيدا عن مفاهيم "الأمانة والخيانة والنقل" في تحديد شكل علاقة العمل السينمائي بالعمل الأدبي المقتبس عنه، التي تجعل من الفيلم نسخة باهته مستخرجة من أصل. أعاد عدد كبير من المنظرين فتح الملفات القديمة في موضوع الاقتباس، وصاغوا رؤى جديدة في هذا الموضوع، بالإضافة إلى العديد من الدراسات التطبيقية التي تناولت الاقتباس ليس كترجمة الكلمات إلى صور بل كإبداع جديد، خلق آخر في مادة مختلفة، قراءة سينمائية إبداعية لعمل أدبي.

يرى ميشال سيرسو[1] ***Michel Serceau*** مثلاً في الاقتباس عملية تلقٍ، فالسينمائي يقرأ النص المكتوب ومن خلال قراءته الخاصّة يعيد تشكيل النص ويصبغه بألوان عالمه الفنيّ الخاص وفلسفته. كذلك هو يعيد تشكيل النص الأدبي تبعا للنوع السينمائي وقواعده، وتبعا للسياق التاريخي والجغرافي والثقافي..

الاقتباس من هذا المنظور وفي بعض الحالات يعدّ ولادة للفيلم من رحم النص الأدبي، حيث يطلّ المولود برأسه في وجود مغاير.

أما ماري كلير[2] ***Marie Claire*** فترى أن الاقتباس هو كتابة على الكتابة، فعبور النص الأدبي إلى الحالة السينمائية هو أشبه بالرق الممسوح أي كرقائق من النصوص يمسح بعضها بعضا ولكنها تتراكب فوق بعضها كذلك. فالفيلم المقتبس قد يمحو عناصر في الرواية وقد يظهر أخرى، وقد يقلّص بعضها أو يكثفها أو يمددها، وقد يملأ فراغات الحكاية أو يفككها وهي "عمليات تحوّل" لا تتراءى سوى على ظلال النص الأول الغائب الحاضر.[3]

ولنتناول هنا مسألة "تحويل" عمل فنيّ من شكل إلى آخر، سواء عن طريق الاقتباس أو النقل أو الإعداد، مركزين على الرواية نظرا لكثرة تحويل الأعمال الروائية إلى أفلام سينمائية، انطلاقا من

[1] مؤلف سينمائي فرنسي (1941- 2020).

[2] مؤلفة، كاتبة مسرحية، شاعرة وروائية كندية (1939- 2021).

[3] سلمى مبارك، الأدب والسينما أفق مفتوح، مجلة فصول، ع97، 01 سبتمبر 2016، 339- 344.

السؤال الذي لم يحسم بعد: هل ينبغي على الفيلم أن يكون "ملتزما" بالنص المعد و"أمينا" في النقل، أم يستوحي من هذا النص الأبعاد الجوهرية لكي ينطلق منها للتعبير عن رؤى صاحب الفيلم أي المخرج ونظرته للكون والواقع والعلاقات وفقا لموقفه الفكري؟

بمعنى آخر، هل من مهمّة الفيلم أن يقتفي أثر الكتاب أم يخلق منه عملاً آخر لا يدين بوجوده للعمل المنقول وإنما يضفي عليه ابداعه الذاتي؟

لقد مرّت تجربة تحويل العمل الروائي أو المسرحي إلى فيلم سينمائي بعدّة مراحل، ففي بداية نشوء السينما كانت الأفلام تلخّص أحداث الرواية الرئيسية أو تستعير المشاهد البارزة والمثيرة في الرواية، ومع تطور السينما تعددت المراحل، ولكن معظم التجارب ظلت محافظة على احترام الرواية ومؤلفها وتجنب العبث بها، وإن أحدثت بعض التغيير فذلك بسبب إمكانيات الكاميرا في ذلك الوقت واستحالة الالتزام بدقة تامّة في النقل، وعندما ظهرت التيارات والاتجاهات السينمائية التي كانت تدعو إلى البحث عن لغة سينمائية خالصة، بدأ تعامل الفيلم مع الرواية أو أي شكل فني آخر يأخذ منحى آخر ومغايرا.

لقد أتاحت السينما ظهور قيم متميّزة، بسبب أن المخرج لم يعد مجرّد منفذ يمكن الاعتماد عليه، وإنما غدا مبدعاً سينمائياً حقيقياً، وهذا يعني أن المخرج لا يتعاون في خلق الأرضية الأدبية، وهكذا أصبح "فيلم المؤلف" في السنوات الأخيرة مطلباً ضرورياً وحيوياً للعديد من السينمائيين.

وفيلم المؤلف الذي نتحدث عنه، يعني أن المخرج هو الذي يؤلّف أفلامه. إنه لا ينقل ولكن يبدع، إنه يعبر عن موقفه الخاص ويطرح وجهة نظره هو، فعندما تنحصر مهمّة المخرج في صياغة العمل الأدبي بأداته الفنية (الكاميرا)، فإنه لا يفعل شيئا سوى "ترجمة العمل" من لغة إلى لغة أخرى، وغالبا ما تكون الترجمة ضعيفة وتسيئ إلى العمل المترجم، وفي أحسن الأحوال، عندما تكون الترجمة جيّدة وأمينة فإن تأثيرها الأساسي والوحيد يكمن في توسيع رقعة الجمهور، أي توصيل العمل الأدبي إلى أكبر عدد من الجمهور. والمخرج في هذه الحالة يصبح منفذا فقط، وإضافاته نظرا لتعامله مع الكاميرا غالبا ما تكون هامشية وثانوية.

وحول علاقة المخرج السينمائي بالعمل الأدبي يقول انطونيوني[1] ***Michelangelo Antonioni***: « إن القراءة توحي لي بأفكار للأفلام، ولكن الأدب وحده لا يكفي. بمعنى أن الأشخاص والأحداث التي يقدمها لي الأدب قد مرت من خلال رؤية وحساسية شخص آخر، وعليّ أن أضع ذلك في الاعتبار إذا أردت أن أحتفظ بأصالتي.»

ويقول فليني[2] ***Federico Fellini***: « إذا كتبت سيناريو كاملا، أحسّ أن العمل قد تحقق من خلال الكتابة، فلذلك لا يصبح لدي اهتمام بمحاولة تصويره، إنني أحب أن أغيّر السيناريو أثناء التصوير لأن أشياء غير متوقعة قد تقود إلى مشهد آخر لم أحلم به. إنني لا أريد أن أعرف أين يسير المشهد وأين ينتهي، لأن الفيلم أشبه بلوحة أو رواية أو قصيدة أو مثل سيمفونية، فينبغي أن تسمح له بأن يمتلك حياة إبداعية خاصة به.»[3]

إن ما استعرضناه من آراء لبعض من كبار المخرجين عن سينما المؤلف، يعبّر بدقة عن واقع العلاقة بين الأدب والسينما، وعن طريقة التعامل التي يتّبعها هؤلاء المخرجون الذين يمتلكون أساليب ورؤى خاصّة ينطلقون منها في تحقيق أعمالهم الإبداعية.

وهذا لا يعني أن الحقل السنيمائي يخلو من مخرجين أمناء على النص الأدبي كما هو دون إضافة أو إبداع، فثمّة مخرج يعتمد على اسم الكاتب أو شهرة العمل الأدبي لكي يحقق رواجاً تجارياً، ومخرج آخر يعتمد على نفس الشيء ولكن افتقاره إلى الإبداع وضيق أفقه يؤديان إلى تشويه المضمون الأدبي وتحريفه، وثمّة مخرج يمتلك قدرة تكنيكية عالية بيد أنه يستند على أفكار ورؤى المؤلفين الأصليين.. وحين يحاول المرء أن يبحث عن موقع هذا المخرج وموقفه الفكري فإنه لن يجد غير التكنيك المتطور فحسب.

---

[1] مخرج، وكاتب سيناريو، وشاعر، وكاتب إيطالي (1912- 2007).

[2] مخرج وكاتب سيناريو إيطالي (1921- 1993).

[3] نقلا عن أمين صالح، بين السينما والأدب، مجلة الدوحة، ع9، 1 سبتمبر 1984، ص24- 27.

لقد طرحنا رأي بعض السينمائيين في النص الأدبي وكيفية تعاملهم معه، وفي المقابل سنتناول رأي بعض الكتّاب في الأفلام السينمائية التي عالجت أعمالهم، بالإضافة إلى مواقفهم وردود فعلهم، ومدى قبولهم أو رفضهم لعملية التحويل والنقل.

فمن جهة نجد أن بعض الكتّاب قد اتّخذوا موقفا رافضا إزاء الفيلم المعد عن احدى قصصهم وأنكروا انتماء قصة الفيلم إليهم، وهؤلاء كانوا يطلبون من الفيلم أن يعبّر تماما عن كلّ ما طرحوه في عملهم الأدبي. فعلى سبيل المثال، يقال أن همنجواي[1] ***Ernest Hemingway*** عندما شاهد روايته "العجوز والبحر ***The Old Man and the Sea*** " على الشاشة، خرج قبل أن ينتهي الفيلم صارخا: « ليست هذه قصّتي..» وكذلك فعل آخرون.

ويقول إحسان عبد القدوس:« لم تظهر على الشاشة قصّة لي أحسّ أنها هي نفسها القصة التي كتبتها، حتى أني فكرت مرّة أن أكتب بنفسي السيناريو، ولكن بعد أن وصل السيناريو إلى يد المخرج وجدته شيئا آخر يظهر على الشاشة. ورغم ذلك فإن معظم هذه القصص أرضت الجماهير سينمائيا وهذا ما يجعلني ألتزم الصمت وأتحمّل..»[2]

ومن جهة أخرى نجد بعض الكتّاب الذين اتخذوا موقف القبول إدراكاً منهم لطبيعة العمل السينمائي وإمكانياته المختلفة. يروي شيخ المخرجين المصريين محمد كريم في مذكراته حول فيلمه "زينب" الذي أخرجه عام 1930، والمأخوذ عن رواية الدكتور محمد حسين هيكل:

« في لقائي الثاني مع الدكتور هيكل، قصصت عليه أحداث السيناريو والتغيير الذي عملته، وإذا بي أفاجأ بأنه وافق على الفور، وزاد بأن قال أن للقصة المكتوبة أصولاً وقواعد لا تتفق مع أصول

---

[1] روائي وكاتب قصة قصيرة أمريكي (1899- 1961).

[2] جريدة السينما والفنون، 25/ 7/ 1977. نقلا عن أمين صالح، بين السينما والأدب، مجلة الدوحة، ع10، 1 أكتوبر 1984، ص30- 33.

و نبيل فرج، مواقف ثقافية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، 1980، ص34.

و جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 1999، ص82.

وقواعد السيناريو السينمائي، ومن حق رجال السينما أن يدخلوا من التعديل ما يتفق وأسلوبهم في العمل.»[1]

ويشير هاشم النحاس في كتابه "نجيب محفوظ على الشاشة" إلى أن سبب رفض محفوظ لكتابة سيناريوهات الأفلام المأخوذة عن رواياته، يرجع إلى أنه يرى من الصعب عليه باعتباره كاتبها أن يتخلّص من أسرها الأدبي ممّا قد يضير بالفيلم نفسه. يقول نجيب محفوظ:« من حسن حظي أن جميع الأفلام التي أخذت عن كتبي أحرزت نجاحا ساحقا. وقد استجبت لها رغم كلّ ما قيل عنها. ليس هناك أفظع مما قيل عن فيلمي قصر الشوق وبين القصرين، ومع ذلك سعدت بهما جدا، وأنا راض عنهما تماما.»[2]

ويضيف نجيب الذي عمل كاتبا للسيناريو، مدركا بنظره الثاقب الفرق بين "الأدب/ الكلمة" و"السينما/ الصورة": « أنا راض عن التغييرات التي تطرأ في قصصي ولي رأي في هذا الموضوع: وهو أن السينما فن وليست ترجمة، والسينمائي فنان وليس مترجما للعمل الأدبي.. فهو صاحب رؤية وصاحب إبداع.. فهو يأخذ العمل الأدبي ويحوله إلى عمل فني، ويصح أن يأخذ 90% أو 50 % حسب رؤيته، كما يصح أن يؤلف قصة جديدة مستوحاة من الأولى ويعطيها اسماً جديداً»[3]

أما توفيق الحكيم فيقول:« لعلمي المسبق أن السينما لن تأخذ من عملي إلا ما يدخل في اختصاصها المتطور، لذلك لا أحتج ولا أصرخ ولا أشعر بخيبة الأمل. إنني لم أطلب يوما من السينما أن تنجح في إيصال معاني قصصي لجماهيرها بنفس الدقة وبنفس الحرارة.. ولذلك أشاهد قصصي كمتفرج عادي وليس كمؤلّف لها.»[4]

---

[1] محمد كريم، قصتي مع زينب، مجلة الهلال، ع1، 1 يناير 1969، 1969. ص42- 59.

[2] جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، 1999، ص83.

[3] نقلا عن: ديداني أرزقي، الالتقاء والتضاد بين الأدب والسينما، مجلة التبيين، ع11، 1 أبريل 1997 ، ص86.

[4] جان ألكسان، المرجع السّابق، ص83.

إن المحصّلة النهائية لمجمل ما ذكرناه، هي أن عملية تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر تؤدي إلى خلق عمل جديد تماما. فعملية تحويل الروايات إلى السينما، تولّد شعورا جماليا يختلف كلّ الاختلاف عن ذلك الشعور الذي تولّده قراءة الروايات الأصلية، وذلك لأن وسيلة الاتصال الجماهيري - أي اللّغة- مختلفة، فإحداهما لغة أدبية تقوم على الحروف الأبجدية الهجائية، أما الثانية فهي سمعية مرئية."[1]

ومن نماذج تحويل الرواية إلى فيلم، رواية تشارلز ديكنز[2] ***Charles Dickens*** "أوليفر تويست ***Oliver Twist*** " التي أخرجها البريطاني دافيد لين[3] ***David Lean***، والتي قال عن فيلمها بعض النقاد: إن بعض مشاهد الفيلم كانت تحويلا مرئيا مسموعا شديد الدقة لما خطته ريشة الكاتب، ومع ذاك فإن الشحنة العاطفية التي نتلقاها خلال جمل الكاتب تختلف أساسا عن تلك التي نتلقاها عبر صور المخرج وأصواته.

إن الصورة الذهنية التي تتشكل في المخيلة تختلف باختلاف نفسية كلّ قارئ ومستواه الذهني وحساسيته وتجاربه السابقة، والسبب في ذلك هو أن للكلمات رموزا تعيد إحياء الصورة المحتجبة في أعماق نفس كلّ منّا.[4]

إن مخرج الفيلم يقدّم صورا وأصواتا تحاول بلا جدوى تحويل المعاني المادية والمباشرة التي تحملها الكلمات إلى معان سينمائية. وهو لم ينقل لنا سوى المعنى المباشر والحرفي لرواية ديكنز، دون أن يعطينا روحها.

أما رواية كافكا[5] ***Franz Kafka*** "المحاكمة ***Le Procès*** " التي استوحى منها الأمريكي أورسون ويلز[1] ***Orson Welles*** فيلمه الذي يحمل نفس العنوان. لم تعتبر في أيّة لحظة نموذجا يتعيّن على المخرج

---

[1] جان ألكسان، المرجع السّابق، ص83.

و بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص 112.

[2] روائي إنجليزي (1812- 1870).

[3] مخرج ومنتج بريطاني (1908- 1991).

[4] أمين صالح، بين السينما والأدب، مجلة الدوحة، ع10، 1 أكتوبر 1984، ص30- 33.

[5] كاتب تشيكي (1883- 1924).

الالتزام به، فقد أدرك أنه ليس من شأنه أن يعبّر بالسينما عمّا عبّر عنه الكاتب بعبقريته مستخدما الكلمات والألفاظ، وكلّ ما كان يعني المخرج هو أن يعبّر عن الحالة الشعورية الخاصّة التي انتابته عندما قرأ الرواية..

لذلك نجد أنفسنا أمام الفيلم، تجاه كيان فنيّ مختلف اختلافا جذريا عن ذلك الذي تضمه طيات الرواية، وقد بلغ هذا الاختلاف درجة تجعل من الصعب المقارنة بين العملين، ففيلم المحاكمة عمل يقف على قدميه وحده، وهو ذو قيمة ذاتية تنبع منه وحده. ورغم هذا الاختلاف، فإن القيمة الأساسية عند الكاتب موجودة في الفيلم، وتصل إلى المتفرج، ولكن من خلال وسيلة مختلفة وأسلوب ادراك مختلف بالطبع، ولكن هذه القيمة تصل إلى المتفرج بقوة لا تقلّ عن قوّة وصولها لقارئ الرواية.

وإذا كان فيلم المحاكمة لا يقلّل من قيمة الرواية، فإن السبب في ذلك هو أن المخرج قد قرأ للكاتب بقلب متفتح وذهن محلّق. فالأصوات والصور التي قدّمها متفتحة، تصل إلى درجة الشمول وتحترم قابلية كلمات الكاتب الرمزية للانفتاح إلى عوالم أخرى.

ونتوصّل إلى نتيجة مفادها، أن الأعمال ذات الطابع الذاتي هي الوحيدة التي تنجح في تحويل شكل فنيّ إلى شكل فنيّ آخر، وان الذي يقوم بها يجب أن يكون فنانا، أي لا يأبه مطلقا بالإخلاص لأيّ نموذج كان، ولا يبحث إلا عن شيء واحد هو أن يعبّر عن نفسه، بعد أن يتلقى الصدمة الانفعالية من عمل أو شخص ما.[2]

[1] مخرج ومؤلف وممثل ومنتج أمريكي (1915- 1989).

[2] أمين صالح، بين السينما والأدب، مجلة الدوحة، ع10، 1 أكتوبر 1984، ص30- 33.

- المخرج المؤلّف -

- بلاغة السينما :

من أعقد المشكلات التي تواجه رواية أدبية للسينما، هي الاهتداء إلى بديل للأسلوب الذي كتب به العمل الأصلي.. أو بمعنى آخر، أن "الأمانة" في تحويل عمل أدبي للسينما لا يعني نقله حرفيا إلى صور، بل "ترجمته" إلى وسيلة التعبير الجديدة، والبحث عن معادلات سينمائية للأفكار والتعبيرات الأدبية.

وبديل الأسلوب الأدبي، أو البلاغة اللّغوية في الرواية، هو البلاغة السينمائية بوسائل تعبيرها الخاصّة التي تعتمد على الصورة والحركة وبقية المؤثرات الفنية ومنها الأدب نفسه، يقول توفيق الحكيم مؤكدا على بلاغة السينما وشاعريتها المختلفة عن شاعرية اللّغة:

« من الإنصاف أن أقول إن في مقدور السينما أحيانا، عندما تعثر على السينمائي الفنان الحقيقي، أن تصل إلى الشعر بوسائلها الخاصّة.. إنَّ السينمائي الموهوب، هو ذلك الذي يجعلك تُدرك أعمقَ ما يمكن من اللمحة، التي تخطف بصرك فوق الشاشة، على حين أنَّ الأديب الموهوب، هو ذلك الذي يجعلك تُدرك عمقًا جديدًا كلما أعدتَ قراءةَ الكتاب!»[1]

- السينما في أعين كبار الأدباء :

دفعت "جماهيرية السينما" وانتشارها بين مختلف الطبقات عددا من كبار الأدباء إلى محاولة الإفادة منها في نشر أفكارهم بين أكبر عدد من الجماهير، ومن أبرز هؤلاء الأدباء الكاتب والفيلسوف

[1] توفيق الحكيم، فن الأدب، 1952، ص191.

الفرنسي جان بول سارتر[1] ***Jean-Paul Sartre*** الذي رأى في كتابه "ما الأدب؟ ***Qu'est-ce que la littérature?*** " أن تطور الحياة الحديثة في القرن العشرين، قد انتهى بالأدب إلى أن يصبح لونا من الترف لا يتاح إلاّ لطبقة ضيّقة من الناس، وأن الصحف والمجلات والإذاعة والسينما أصبحت أكثر انتشارا وأقوى نفوذا من الكتب[2]، ولذلك فقد رحّب بتقديم عدد من قصصه ومسرحياته في السينما، ولم يكتف بذلك بل كتب للسينما خصيصا عددا من السيناريوهات.. ليحذو حذوه عدد من أكبر أدباء العصر.

وعلى العكس من ذلك نفر فريق آخر من كبار الأدباء من السينما، ورفضوا تقديم مؤلفاتهم من خلالها، وحذروا من أخطارها على الثقافة والحضارة، كما فعل جورج ديهاميل[3] ***Georges Duhamel*** الذي قال عقب ظهور السينما الناطقة:

« عندما رأينا السينما – التي لم تكن تقدم إلينا غير الصور- تضم إليها الكلام ظننا أنها ربما سمّت بذلك وأصبحت أكثر إنسانية، ولكن التجارب التي رأيناها حتى اليوم تكاد تكون خائبة، فحديث كبار الشعراء يذوي ويموت عندما يمرّ بتلك الآلات.»

ويقول توفيق الحكيم: « إنَّ الكاتب الحقَّ لا يمكن أن يلذَّ له تأليفُ «سيناريو» للسينما؛ ذلك أنَّ السينما تُخضع كلَّ شيء لإرادة المُخرِج، فمُخرِج السينما هو المنسِّق لكلِّ شيء. هو العملاق الذي يطبع العملَ كلَّه بطابعه ... فما صانع «السيناريو»، وما واضع الحوار، وما مهندس المناظر والصوت، وما المصوِّرون والممثِّلون ... إلخ، سوى عناصرَ متفرِّقة وأجزاء أشتاتٍ، والمُخرِج جامعُها ومُوحِّدها وموجِّهها إلى حيث يصبُّها في القالب الذي يريد! ... مثله مثلُ الكاتب الأديب في ميدانه.»[4]

---

[1] فيلسوف وروائي وكاتب مسرحي وكاتب سيناريو وناقد أدبي وناشط سياسي فرنسي (1905- 1980).

[2] سارتر، جان بول، ما الأدب، تر: محمّد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، 1961، ص275.

[3] كاتب وشاعر فرنسي (1884- 1966).

[4] توفيق الحكيم، المصدر السّابق، ص196.

وإذا كان المخرج هو الذي يضع خطة العمل ويقود تنفيذه في كلّ مراحله، فإنه قلّما يستطيع السيطرة الكاملة على كلّ آليات العمل السينمائي وجوانبه الفنية المختلفة، وكثيرا ما اضطر هو نفسه إلى الخضوع لرغبات المنتج المموّل. وهي في الأغلب رغبات تجارية لا صلة لها بالقيم الفنية والفكرية.

وترتب على ذلك أن أصبح الأديب مجرّد عنصر من عناصر الفيلم العديدة، يخضع عمله لإمكانات المخرج الفنية ورغبات المنتج التجارية، في حين أن الأدب بطبيعته فن فردي يضطلع فيه الأديب بالمسؤولية الكاملة عن عمله الذي لا يتدخل فيه أحد سواه.[1] وهذا ما يفسّر نفور عدد غير قليل من مشاهير أدباء العالم من السينما التي تفسد أعمالهم، أو على الأقل تحور فيها بما لا يرضيهم.

- سينما المخرج المؤلّف :

بانتشار الثقافة بين عدد من المشتغلين بالسينما، وزيادة الاهتمام بالسينما بين فئة كبيرة من الأدباء والفنانين الشبان، بدأت تظهر اتجاهات سينمائية جديدة مناهضة لأسلوب الإنتاج الأمريكي، لعلّ أظهرها ما اصطلح على تسميته "بسينما المؤلف ***cinéma d'auteur*** ".

بدأت هذه الحركة أولا في شكل كتابات ودراسات نقدية في العديد من المجلات، وبصفة خاصّة في مجلة " كراسات السينما[2] ***Cahiers du cinéma*** " الفرنسية، ثمّ ما لبث عدد من هؤلاء الكتّاب النقاد أن تحولوا إلى تطبيق ما ينادون به في أفلام من تأليفهم وإخراجهم.

وفي سنة 1948 أذاع الكسندر أستروك[3] ***Alexandre Astruc*** تعبير "الكاميرا- القلم ***Le Caméra Stylo*** " فقال:« إن الكاميرا في يد السينمائي كالقلم في يد الشاعر أو الناثر..»[4] ليكثر بعدها

---

[1] توفيق الحكيم، المصدر السّابق، ص196.

[2] أسسها أندريه بازين ***André Bazin*** وجاك دونيول فالكروز ***Jacques Doniol-Valcroze*** وجوزيف ماري لو دوكا ***Joseph-Marie Lo Duca*** عام 1951.

[3] مخرج سينمائي، وروائي، وصحفي، وناقد سينمائي، وممثل، وكاتب سيناريو، وكاتب، وناقد أدبي فرنسي (1923-2016).

[4] علي شلش، تعريف النقد السينمائي، 1971، ص32.

الحديث عن السينمائي باعتباره شاعرا أو أديبا يعبر عن نفسه ورؤياه للعالم بالكاميرا كما يعبر الأديب بالقلم. يقول استروك في هذا الصدد:

« سوف يحرّر الفيلم نفسه بالتدريج عن طغيان المرئيات والصور ذاتها، والحكاية المباشرة الواضحة، وسيصبح أداة كتابة طيّعة كالكلمة المكتوبة وفي دقتها..»[1]

ويقول في موضع آخر:

« إن السينما في سبيلها إلى أن تكون لغة جديدة، أي شكلٌ يعبّر به الفنان عن أفكاره مهما كانت مجرّدة، ويترجم هواجسه وخواطره مثلما يحدث في المقال أو الرواية.»[2]

والحق أن هذا الاتجاه الذي ربط بين الأدب والسينما بصورة عملية ليس جديدا تماما، فعند نشأة السينما كان بعض المخرجين يؤلفون أفلامهم الصامتة ويخرجونها، فكأن السينما نشأت على هذه الصورة الحديثة صورة "المخرج- المؤلف".[3]

[1] علي شلش، المرجع السّابق، ص39.

[2] علي شلش، المرجع نفسه، ص50.

[3] فؤاد دوّارة، السينما والأدب، 1976، ص211- 232.

- السيناريو السينمائي كشكل أدبيّ جديد -

لازال يُنظر إلى "السيناريو السينمائي ***scénario cinématographique*** " باعتباره مجرّد عنصر فنيّ مكمّل لا حياة له خارج الفيلم، ولا يمكن أن يقرأ لذاته كعمل أدبيّ، في حين ظهر اتجاه معارض يعتبر السيناريو عملاً أدبياً متكاملاً..

وبطبيعة الحال قد يكون السيناريو جيّدا أو رديئا، شأنه في ذلك شأن أي عمل أدبي آخر، ولكن ليس هناك ما يمنع أن يكون احدى الروائع الأدبية، وإذا كان الشكل الأدبي للسيناريو السينمائي لم يتح له حتى الآن أمثال شكسبير[1] ***William Shakespeare***، أو كالديرون[2] ***Pedro Calderón de la Barca***، أو موليير[3] ***Molière***.. فليس معنى ذلك أنه لن يتاح له أمثالهم في المستقبل.

يقول هربرت ريد[4] ***Herbert Read***:

« أولئك الذين ينكرون إمكان قيام أيّة علاقة بين السيناريو والأدب يبدو أن تصورهم خاطئ للفيلم والأدب على السواء.. يبدو أنهم يعتبرون الأدب شيئا أكاديميا متحذلقا أو بتعبير آخر شيئا ينبغي أن يؤخذ كما هو ويحال إلى المعاش، شيئا يتكوّن من نحو لغويّ سليم وجمل ذات إيقاع بلاغي مرتفع.. وهذا التصور يكشف عن سوء فهمهم.»[5]

---

[1] شاعر، وكاتب مسرحي، وممثل إنجليزي (1564- 1616).

[2] كاتب مسرحي وشاعر إسباني (1600- 1681).

[3] مؤلف كوميدي مسرحي، وشاعر، وممثل، ومخرج مسرحي فرنسي (1622- 1673).

[4] مؤرخ فنيّ إنكليزي (1893- 1968).

[5] ***Herbert Read, The Poet and the Film, in A Coat of Many Colours, Occasional Essays, 1st Edition, Routledge, London, 1947. P. 364***

ثمّ يضيف:

« إني لو سئلت عن أبرز خصائص الكتابة الجيّدة لأجبت في كلمة واحدة "مرئية".. بسط فن الكتابة إلى أساسياته الجوهرية وستجد أنك وصلت إلى هذا الهدف الأوحد، وهو تقديم صور بواسطة الكلمات.»

« ولكي تقدّم صورا، يجب أن تجعل العقل يرى، وتعرض على شاشة العقل صورة مؤثرة للأشياء والأحداث، ولأشياء تتجه نحو توازن وتصالح عاطفيين أكبر وأكمل من المألوف.. هذا هو تعريف الأدب الجيّد - انجاز كلّ شاعر مجيد من هوميروس حتى شكسبير وجيمس جويس وهنري ميلر- وهو في الوقت نفسه تعريف الفيلم المثالي..»[1]

ويعد السيناريو العمود الفقري للفيلم، والسيناريو الجيّد ضروري لصنع فيلم جيّد، وليس من الممكن أن يصنع مخرج موهوب فيلما جيّدًا من سيناريو رديء مُفكّك. وبينما الرواية شكل فنيّ مكتمل ونتاج لإبداع فردي تمامًا، يستقبله القارئ كما هو، ولا يمر بأي تغيير في أي سطر من سطوره بعد أن يصدر في كتاب مطبوع، وربما ينتشر ويُوَزّع وينال إعجاب ملايين القراء، ليس من الممكن اعتبار السيناريو السينمائي عملا أدبيا صالحاً للتعامل معه كما نتعامل مع الرواية الأدبية، فالغالبية العظمى من القراء لن تتمكن من فهمه واستيعابه ناهيك عن الاستمتاع به فهو يظل «مشروع فيلم» تخطيطا أولياً مكتوبًا على الورق في مَشَاهِد وأحيانا في لقطات للفيلم، يمرّ بعد ذلك بمراحل وتغييرات عديدة، وينتقل من يد كاتب السيناريو إلى المخرج إلى مدير التصوير ومهندس الديكور، ليبدي كلّ منهم رأيه، ويتدخل ويغيّر ويبدّل لكي يخدم الفكرة الأصلية للعمل من خلال أداته الخاصة. وغالباً ما يختلف سيناريو ما قبل التصوير عن سيناريو ما بعد التصوير، والأخير هو الذي يصدر عادة في كتب مطبوعة تصلح لهواة السينما، ولكنها لا تصلح لدارسي كتابة السيناريو.

[1] ***Herbert Read, The Poet and the Film, in A Coat of Many Colours, Occasional Essays, 1st Edition, Routledge, London, 1947. P. 364***

تصف كاتبة السيناريو الأمريكية جودي ساندرا اقتباس رواية أدبية في السينما، بتجديد منزل : سيكون عليك هدمه من الداخل قبل إعادة بنائه وتحويله إلى شيء جميل مرّة أخرى»، وتضيف أن التحدي الذي يواجهه كاتب السيناريو وهو يقوم بتحويل رواية أدبية إلى سيناريو سينمائي، هو كيف يبقى مخلصًا لما جاء في الرواية، وأول ما يجب مراعاته هو تطويع عبارات النثر وتحويلها إلى لغة الكتابة الدرامية.

ويقتضي هذا في معظم الأحوال اختصار الكثير من الأحداث والشخصيات، ولكن من دون أن يخلّ هذا الاختصار أو الاستبعاد، بجوهر العمل الأدبي، كما قد يقتضي أيضًا ابتكار وإضافة عناصر جديدة إلى الفيلم لا تكون موجودة في الرواية، كشخصيات ثانوية أو رئيسة تدعم العمل، وتدفع الحبكة، وتضيف إلى الدراما[1].

[1] أمير العمري، السينما المصرية والأدب.. قصة حب، ط1، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2021، ص15-16.

- السينما مؤثّرة في الأدب -

تأثرت السينما بالفنون الأخرى، واستطاعت على حداثة عهدها أن تؤثّر بدورها في الفنون الأخرى، ومن بينها الأدب. الذي أثّرت عليه حرفيتها من ناحية التتابع السريع للمشاهد في بعض المسرحيات والروايات الحديثة، وفي تداخل الأزمنة وتلاحقها في بعضها الآخر.

لقد أخذت القصة الحديثة أسلوب الفيلم السينمائي حين يتأرجح بين الحاضر الواقعي والماضي بتجاربه وذكرياته وصوره، كما تأثرت القصة الحديثة أيضا بسيطرة السينما على الزمان والمكان، وقدرتها على تصويرهما وضغطهما، وتوضيح التغيّر المستمر فيهما، وإبراز التداخل بين الحوادث والعواطف والمواقف، وعرض القريب والبعيد في وقت واحد، وتجسيد الهلوسة والتشويه في حاستي البصر والسمع.

وقد أصبح من المألوف اليوم أن يستخدم القاص الحديث أسلوب "تيار الشعور" بطرق سينمائية، فيستخدم اللقطة المزدوجة، والعرض البطيء، والسريع، وذوبان المنظر "الاختفاء التدريجي"، والقطع، واللّقطات القريبة المكبرة، والارتداد إلى الوراء في الزمان "الفلاش باك"، وغير ذلك من الحيل التي يستخدمها فن المونتاج في السينما..

يقول دافيد دايتشيس[1] ***David Daiches*** في كتابه "الرواية والعالم الحديث ***The novel and the modern world*** ":

« هناك طريقتان للعرض: الأولى أن يظل الفرد ثابتا في مكان واحد في حين يتحرك وعيه في إطار زمني عريض وتكون النتيجة مونتاجا زمانيا، أو عرض صور وأفكار زمن آخر فوق صور وأفكار

[1] مؤرخ الأدب والنقد الأدبي الإنجليزي (1912- 2005).

الحاضر، والثانية هي أن يظل الزمان ثابتا مع تغير المكان، وينتج عن هذا مونتاج مكاني، وأهمّ وظيفة لهذه الحيل السينمائية، وعلى الأخص المونتاج، هي التعبير عن الحركة وطبيعة الفكر المزدوجة.»[1]

وقد ساعدت هذه الطريقة جمهور الأدباء على تصوير الازدواج في الطبيعة الإنسانية.. حياة الإنسان الفكرية، متمثّلة في تيار الوعي[2] الذي يسيل من لحظة لأخرى دون التقيّد بالزمان والمكان، وحياة الإنسان الطبيعية في العالم الذي تتحدد حركاته فيه زمكانيا.

ونظرة واحدة إلى قصة فيرجينا وولف[3] ***Virginia Woolf*** "مسز دالواي ***Mrs Dalloway*** " ستوضح لنا كيفية استعمال "المونتاج" في القصة. فطريقة فرجينيا وولف في الفصل الأول هي طريقة المونولوج الداخلي، ويبقى القارئ داخل وعي مسز دالواي يستعرض معها ذلك السيل الجارف من الأفكار والخواطر والإحساسات التي يجلبها العقل من أركان عديدة في أبعاد زمانية مختلفة.[4]

وغير بعيد عن ذلك، يقول نجيب محفوظ عن تأثّره بالفن السينمائي: « السينما تأثرت بها في أعمال كثيرة مثل استخدام الخيال البصري في الرواية، وأعتقد أن "ميرامار" يظهر فيها التأثر بالخيال البصري لأني أعتمد في رواياتي على المنظر وليس السّرد.»

هذا بالنسبة للتأثير في الأسلوب والبناء القصصي، وهناك مستوى آخر للتأثير(ألمحنا إليه آنفا) يكمن في توسيع رقعة الجمهور، فانتشار الكتاب عن طريق السينما رفع من انتشاره في مجال الأدب، ذلك أن النسخ التي بيعت من الروايات بعد تقديمها على شاشة السينما فاقت ما بيع منها منذ صدورها.[5]

---

[1] ***David Daiches, The novel and the modern world, University of Chicago Press, 1939. P. 227***

[2] نوع من القصص يركز فيه أساسا على ارتداد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف على الكيان النفسي للشخصيات..

[3] روائية وناقدة أدبية إنجليزية (1882- 1941).

[4] طه محمود طه، القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966، ص205- 206.

[5] أمين صالح، بين السينما والأدب، مجلة الدوحة، ع10، 1984، ص30- 33.

إن استعراض أوجه الشبه بين الأدب والسينما، وتأثير كلّ منهما على الآخر، يجعلنا نستشف خصوبة تأثير الأدب في السينما وجدواه، شريطة أن يستغل كلّ منهما بلغته الخاصّة، بحيث يحق لنا في النهاية أن نزعم أن الأدب العظيم كان بالنسبة للسينما بمثابة المورد الخصيب الذي لا ينضب، وأن كبار الأدباء كانوا بمثابة حراسها الروحيين الحافظين لها من الانحراف والضلال، بالإضافة إلى إسهاماتهم الواسعة في إثرائها كتابة وإخراجا.[1]

[1] **فؤاد دوّارة، السينما والأدب، 1976، ص211- 232.**

- لغة السينما والأدب -

في النص الأدبي (رواية، قصة قصيرة، مسرحية نص حر..) هناك مساحات واسعة للرؤية والتخييل والاستدراك، وهذه المساحات (اللّغوية والشعورية والضمنية في النص) كلّها تخلق لغة العمل الأدبي الغنية من نواح متعددة.

إن الكلمات في النص الأدبي - ورغم نثريتها- تحمل الدلالة الفكرية والشعورية التي تحتاج لقارئ كي تؤسس عالمها الأدبي وتكتسب مشروعيتها الأدبية، إنها الكلمة والدلالة والخيال والتجسيد للأسماء والأماكن والمساحات الشعورية.. كلّ ذلك يخلق العمل الأدبي ويعطيه جماليته المحدّدة بينما في السينما تكون الصورة هي المؤثّر البصري، وإلى جانب الديكور والموسيقى وجميع الإكسسوارت وتحديد الإطار - الكادر-.. يكوّن كلّ ذلك لغة السينما المميّزة.

ورغم الاختلافات الكبيرة في تعريف لغة السينما، فإن الإطار واللقطة والمؤثرات هي المكوّنة للانطباع البصري.. يقول بيتر وولن[1] ***Peter Wollen*** في كتابه "علامات ومعاني في السينما[2] ***Signs and Meaning in the Cinema***": « إنها لغة قائمة بذاتها ولها خصوصيتها ومن ذلك يوجد الاختلاف الكبير بين جمالية الأدب وجمالية السينما، ولكن الالتقاء هو في توصيل الأفكار، وإن كان بأسلوبين مختلفين، وخلق العلاقة هو بيد السيناريست الذي يحوّل الأول للثاني، ليجعل الفيلم يخاطب المشاهد بأكثر من معنى، وذلك نظرا لأن الفيلم وسيلة إعلامية ثقافية ترفيهية، تملك أكثر من أداة وتخاطب أكثر من حاسة من حواس المشاهد، وتبادل المنفعة بين الأدب والسينما قائمة.. منفعة جمالية وفكرية إعلامية وثقافية.

[1] باحث سينمائي بريطاني (1938- 2019).

[2] ***Peter Wollen, Signs and Meaning in the Cinema, Bloomsbury Publishing, 2013. P. 272***

لقد انحسر الأدب على النخبة عندما وجدت السينما والتلفزيون، وأصبح الكتاب لا يقرأه إلا الخاصّة، ولكن بقي تأثيره عموديا. إنه مؤثّر نخبوي، يؤثر بعمق في خلق الوعي وتكوين الشخصية.

الأدب هو النتاج الإنساني الذي صمد أمام جميع الاختراعات، ونجد أهمّ اختراع وهو السينما قد التجأت إليه لإثراء مواضيعها وتعميقها كي تكتسب دلالات تبعدها عن السطحية التي تبرزها آلية الصورة.. يقول لينين[1] ***Vladimir Ilitch Lénine***:« السينما هي أهمّ الفنون على الإطلاق.» وهذا القصد، ليس من حيث القيمة الفنية، بل لأن السينما بفضل طبيعتها تؤثّر تأثيرا طاغيا على المشاهد العادي والمثقف. أي أن السينما فنٌ جماهيري عن جدارة وليس هناك من خوف على مستقبله بسبب الاختراعات الأخرى الأكثر دقة وراحة مثل التلفزة، الفيديو وغير ذلك..

وإذا كانت السينما فناً بصرياً سمعياً، لأنها تجمع بين الصورة والحركة والتأثيرات الأخرى، فهي في عمقها تدين للأدب سواء كفكرة أو من خلال السيناريو، لأن السيناريو هو عمل أدبي من نوع خاص، ومستقبل الأدب هو في تفتحه على الفنون الأخرى. وسوف تبقى الحاجة كبيرة بين الأدب والسينما وليس هناك من إمكانية للتطور إلا إذا تمت الاستفادة المتبادلة بينهما.[2]

– اللّغة السينمائية والكتابة بالصورة:

لقد كان من الطبيعي أن يثار التساؤل حول ماهية اللّغة السينمائية؟ ويكون موضع جدل، وذاك في مرحلة سابقة مرّت بها السينما العالمية. أما في وقتنا الحاضر، فمن المحتمل أن هذا السؤال لم يعد يشكل ذلك الهاجس الذي كان يعانيه السينمائيون آنذاك، أي بمعنى آخر، إن السينما عبر تجاربها المتلاحقة في الأسلوب والتكنيك، قد حسمت الموضوع وتجاوزته لكي تطرح قضايا أخرى معاصرة وملحّة، وربما تنطلق هذه القضايا من نفس السؤال ولكنها حتما لا تدور في دائرة ضيّقة ومغلقة.

[1] ثوري ومنظر سياسي روسي (1870- 1924).

[2] ديداني أرزقي، الالتقاء والتضاد بين الأدب والسينما، مجلة التبيين، ع11، 1 أبريل 1997 ، ص86.

لقد اهتم النقاد والمنظرون السينمائيون سابقاً في تحديد ماهية السينما، وتحديد اللّغة السينمائية، مثل أندريه بازان[1] ***André Bazin*** في كتابه "ماهي السينما؟[2] ***Qu'est-ce que le cinéma?*** " ومارسيل مارتان[3] ***Marcel Martin*** في كتابه "اللّغة السينمائية[4] ***Le langage cinématographique*** ".. بالإضافة إلى بحوث ودراسات أخرى تناولت نفس الموضوع بشكل أو بآخر.

وسنضطر هنا أن نحدّد اللّغة السينمائية بإيجاز ملمّ، دون الدخول في تفصيلات وشروحات قد تؤدي إلى احتلال مساحة كبيرة من هذه المحاضرة، ومن ثمّ يصعب علينا التركيز حول موضوع العلاقة بين السينما والأدب بشكل عام.

تتشكل اللّغة السينمائية عبر الإيقاع والعلاقات المشتركة بين اللقطات أو الصور.. أي تكوين اللقطات، وعبر العلاقات بين الصورة والصوت، وعبر عدسات الكاميرا وحركاتها وزواياها. وهذا البناء اللّغوي يستفيد من عناصر لغوية أخرى في الفنّ التشكيلي والموسيقى وغيرهما.

فالكاميرا هي وسيلة التعبير في الفن السينمائي، وهي بالطبع، تختلف تماما عن اللّغة المنطوقة أو المكتوبة.. إنها لغة ذات منطق وتكوين خاص، تتميّز: بدلالاتها، وإيحاءاتها، ورموزها، ومفرداتها، وصورها.. وبالتالي فإن "الصورة السينمائية" تختلف اختلافاً كبيراً عن الصورة القصصية أو الشعرية، فالصورة الشعرية كما تقول فيرجينا وولف ***Virginia Woolf*** تستدعي عديدا من الإيحاءات ليست الإيحاءات البصرية سوى واحدة منها.

وهذا الاختلاف هو الذي يجعل رينيه كلير[5] ***René Clair*** يصرّح بأن: ما هو سينما، هو ما لا يمكن روايته، كما اعتقد أن جان كوكتو[1] ***Jean Cocteau*** لم يكن يقصد في قوله: بأن الفيلم هو كتابة

---

[1] ناقد سينمائي فرنسي (1918- 1958).

[2] ***André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma?, Éditions du Cerf, 1985. P. 372***

[3] ناقد ومؤرّخ سينمائي فرنسي (1926 - 2016).

[4] ***Marcel Martin, Le lange cinematographique, Éditions du Cerf, 1955. P. 267***

[5] مخرج سينمائي فرنسي (1898- 1981).

بالصور.. إلى إيجاد نوع من التشابه بين السّرد القصصي والسّرد السينمائي، بقدر ما كان يهدف إلى تأكيد الفروقات.

[1] **شاعر وكاتب مسرحي فرنسي (1889- 1963).**

- السّرد بين السينمائي والحكائي -

السّرد هو الخطوة الضرورية لصياغة النص الفيلمي وحجر الزاوية في تكوينه وتحديد المعاني، فالسّرد هو مجموع الوقائع والأحداث، بمعنى ما الذي يُكتب؟ وما الذي تمّ حذفه؟ ولماذا تمّ حذفه..؟ فعلى الرغم مما يمكن أن نجده من تكامل وتقارب وتماثل بين لغة الفيلم ولغة الرواية، إلا أن ثمّة تمايزاً بين السينمائي والحكائي، إذ السينمائي هو كلّ ما ينتمي إلى اللّغة السينمائية بالمعنى الخاص. أما الحكائي فهو فوق سينمائي ما دام يتضمن المسرح والرواية والسينما والأحداث اليومية، أي أن أنظمة الحكي ظهرت قبل وجود السينما، فالسينمائي إذن خاص، تقني، نتج عن التطور التكنولوجي. فالحكائي هو "عام، سابق، متعدد، إنساني، حاضر في كلّ الأزمنة والأمكنة، أي انه عبر تاريخي وعبر ثقافي".[1]

إن السّعي الحثيث لخلق توازن بين ما يحويه إطار الشاشة وبين فضاء العالم الحقيقي المألوف " تظهر أهميته من خلال الصورة الفيلمية ***L'image Filmique*** في نقل وترجمة الواقع، وفي بناء المتن الحكائي للفيلم، وهكذا فهي تقرّب عالم السينما إلى حد كبير من ظاهر الحياة المرئي، ويعدّ وهم المصداقية أحد خصائصها الهامة والأساسية".[2]

ووفقا لذلك، فقد نشأت علاقات متينة ما بين السينما والآداب الأخرى وبشكل خاص منها الرواية، فمعظم ما كتب عن السينما من أفكار نظرية ورؤى تطبيقية كان ومازال مثار للجدل حول نقاط الالتقاء والاختلاف بين هذين الفنين ومجالاً للبحث والدراسة. وهنالك من يرى إن العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائي واجبة ومتينة وذلك لكثرة نقاط الاشتراك بينهما لـ " إن الرواية هي أداة

---

[1] عبد الرزاق الزاهير، السرد الفلمي (قراءة سينمائية)، دار توبقال، المغرب، 1994، ص 47.

[2] فايزة يخلف، الصورة الفلمية وإشكالية السرد السينمائي، مجلة الرافد الثقافية الإلكترونية، 2011- ***wwwarrafid. ad*** .233

السينما الأولى لفرط قربها من ذلك الفن، وليس لفرط سهولتها "[1]. فموروث السينما يحفل بكم هائل من الأفلام التي اعتمدت على الروايات في تحقيق الأفلام. في حين يرى موريس بيجا[2] ***Morris Beja*** أن "الأدب وسيلة (فكرية) أما الفيلم فميدانه (العواطف)"[3]. حيث حاول بعض المخرجين ردم هذه الهوة التي سُميت (فكرية) الرواية باجتهادهم لإيجاد معادل بصري من خلال توظيف تقنيات السينما ووسائل إنتاج المعنى في اللغة السينمائية للتعبير عن الأفكار المجردة التي تحملها الرواية.

أما المخرج إنغمار برغمان[4] ***Ingmar Bergman*** حاول إبراز النقيض في أمر العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائي حيث يرى بأن الفيلم السينمائي لا علاقة له بالأدب فطبيعة الاثنين ومادتهما مختلفتان عادة، وهو ما يتوافق مع ما طرحه ألان روب جرييه[5] ***Alain Robbe-Grillet*** "أن نرى تطابقات معينة بين جمل وصور، أرى ذلك عديم الجدوى وأمراً خطيراً، بالنسبة لي: هما مادتان مختلفتان متعارضتان، أنا أواصل إنجاز أشرطة وكتابة روايات ولا أشرطة بروياتي ولا روايات بأشرطتي لأنهما فعاليتان منفصلتان تماماً، ويمكنك أن ترى كلّ العلاقات التي تريدها بين السينما والأدب، بالنسبة لي لا أرى أيّة علاقة".[6]

إلا أنه لازال هناك اتفاق بين النقاد والباحثين على استمرار الصعوبات والاختلافات العميقة بين الرواية والفيلم السينمائي نتيجة التباعد الموضوعي بين الوسيلتين " السعي الدؤوب من لدن المبدعين إلى البحث عن منظورات جديدة لمقاربة الكائن والممكن، فضلاً عن حرية التجريب في الحقل السينمائي، وإمكانية وجود وسائل خطابية مقاربة تعبر عن المادة الحكائية، كلّ هذا سيفضي إلى

---

[1] نجيب محفوظ وآخرون، عناصر العلاقة بين الفن السينمائي والأدبي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع4، 1988.

[2] أستاذ نخري في جامعة ولاية أوهايو الأمريكية.

[3] موريس بيجا، الفيلم والأدب، تر: يوئيل يوسف عزيز، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، 1986، ص22.

[4] مخرج سينمائي سويدي (1918- 2007).

[5] كاتب ومخرج فرنسي (1922- 2008).

[6] مقابلة مع ألان روب جرييه، هل الأدب والسينما فعاليتان منفصلتان، أجراه: جان جاك بروشيبي، تر: محمد بوكاج، مجلة الأقلام، العراق، ع4، ص112- 113.

الكشف عن سردية الرواية والفيلم معاً، باعتبارهما فنّين إبداعيين سرديين، تتعدد فيهما وسائل التعبير، وتتماثل كثير من ضروب ونظم صوغ المُتون الحكائية، ممّا زاد من فرص وجود علائق مشتركة بينهما"[1]. فالمقاربة المفاهيمية للسرد السينمائي تجعل أمامنا اتجاهين مختلفين في النظرية ومتفقين في الموضوع، ولكلّ واحد منهما رواده:

اتجاه "سيميوطيقا السّرد" ويمثلها ألخيرداس غريماس[2] ***Algirdas Greimas*** يركز على "المحتوى لثباته وشموليته وهي رؤية نقدية لمعالجة النصوص واستنباط السردية منها ، ويصبح الهدف من التحليل السيميوطيقي، بمقتضى هذه الرؤية، هو الإمساك بالمعنى ومن ثم الإمساك بالدلالة".[3]

أما اتجاه "السرديات" والذي يمثله جيرار جينيت[4] ***Gérard Genette***، فهو يهتم بالدال كنوع من أنواع البحث عن التحول وعدم الركون إلى الثبات حيث يرى جينيت "إن الخاصية الأساسية للسّردي (السّردية) توجد في الصيغة وليس في محتوى المضامين إذ لا وجود للمحتويات الحكائية فهنالك تسلسل أفعال أو أحداث قابلة لأن تجسد من خلال أي صيغة تمثيلية".[5]

بذلك يتضح الاختلاف بين الاتجاهين من حيث طريقة أو وسيلة المنهج المتّبع فالحكي نجده في اللقطة والحركة والإيقاع ، أما السّرد فهو أخص منه لأنه يتصل فقط بالنسق اللفظي أو اللغة "إن الحكي حديث الصلة بالخبر لذلك نجده يتضمن ما يوحي إليه بالمحتوى من خلال حضور المادة الحكائية أو القابلة أن تُحكى أما السّرد فيتعلق بطريقة تقديم الحكي".[6]

---

[1] ليث عبد الكريم الربيعي، لغة السّرد في الفيلم المعاصر، مجلة علامات، ع31، 01 يناير 2009، 44- 49.

[2] لساني وسيميائي من أصل ليتواني (1917- 1992).

[3] فايزة يخلف، الصورة الفيلمية وإشكالية السّرد السينمائي، مجلة الرافد الثقافية الإلكترونية، ***www.arrafid.ad-2011***

[4] ناقد فرنسي(1930- 2018).

[5] فايزة يخلف، المصدر السابق.

[6] سعيد يقطين، نظريات السّرد وموضوعها في المصطلح السّردي، مجلة علامات، ع6، 1996، ص45.

وبناء على ما تقدم يتّضح أن النسق السّردي يرتكز على لغة الحوار أو المادة الصوتية لكونها خاصّية منفصلة عن باقي الخاصّيات المكوّنة للفيلم السينمائي، أما النسق الحكائي فيعتمد الخطاب البصري المرئي لأنه يشكل جماليات التلقي.

فمن خلال اللّقطة والصوت تتنوع أساليب السّرد السينمائي والعلامات المتعارف عليها لدى المتلقي. إن البناء الدرامي هو الذي يقتضي اعتماد نوع السّرد الأمثل من وجهة نظر المخرج السينمائي؛ فوجهة النظر، مثلاً، كانت أساس عملية السّرد في فيلم "راشومون ***Rashomon***"، إخراج أكيرا كوروساوا[1] ***Akira Kurosawa***، عام **1950**. والتي من خلالها تمّ إنتاج وإعادته أكثر من مرّة؛ حيث انتهج أسلوب التوثيق وإعادة البناء السّردي للحادثة لغرض تفتيت الحقيقة.

أما فيلم***Z*** ، إخراج كوستا غافراس[2] ***Costa-Gavras***، عام **1969**. فقد اعتمد أسلوبه في الموضوعات الحقيقية على إعادة دقيقة للتمثيل على أن أسلوب السّرد التسجيلي تمثّل في أفلام مثل "سارق الدراجة ***Le Voleur de bicyclette*** "، إخراج فيتوريو دي سيكا[3] ***Vittorio De Sica***، عام **1948**. وفيلم "هيروشيما حبيبتي ***Hiroshima, mon amour*** "، إخراج آلان رينيه[4] ***Alain Resnais***، عام **1959**.

وقد جعلت هذه الأفلام من هذا الأسلوب السّردي بناءً عاماً لدراما الفيلم الروائي. وممّا سبق يتأكد لنا أن أيّ لقطة لا يمكن أن تكون قائمة بذاتها لكنها تتحدد بوساطة عدد من العناصر التي يختارها مخرج الفيلم الروائي، ويريد الإيحاء بها للمُشاهد من خلال أسلوب السّرد الذي يتبناه، وهذا ما يمنح الفيلم قيمة درامية وتنوعاً جمالياً.[5]

---

[1] منتج ومخرج ياباني (1910- 1998).

[2] مخرج من مواليد اليونان الفرنسية (1933).

[3] مخرج وممثل إيطالي (1901- 1974).

[4] مخرج، ومصور، وسيناريست، وممثل فرنسي (1922- 2014).

[5] عبد الباسط الجهاني، الفيلم الروائي المغاربي- الدرامية والجمالية، ط1، (إي- كتب) ***e-Kutub Ltd***، لندن، 2019، 2019، 81- 85.

- مداخل جديدة لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما -

نجد مداخل جديدة لدراسة العلاقة بين الأدب والسينما فضلاً عن الاقتباس، مثل مقارنة الأنواع الأدبية والسينمائية ببعضها، فالسيرة الذاتية مثلاً، أو النوع التاريخي أو الميلودراما.. كلّها أنواع تطورت في الأدب والسينما بشكل متواز. هنا تكون المقارنة بين أعمال أدبية وسينمائية لم تتقابل في الواقع أي ليست أعمالا مقتبسة عن بعضها. بل تتمّ موازاة خصائص النوع الأدبي والنوع السينمائي كلٌّ في حقله الابداعي لبيان مناطق التقاطع والتباين.

وإلى جانب ذلك، توجد مداخل أخرى أكثر تفصيلا نستطيع أن نؤسس للمقارنة بين الأدب والسينما عليها، قد تعتمد على مفردات السّرد المشتركة كالشخصية أو المكان، أو وجهة النظر، وقد تكون أسلوبية كالاستعارة أو الوصف، وقد تكون موضوعية مثل صورة الآخر أو تمثيل المدينة.. أو غيرها من الموضوعات التي تناولتها كلّ من السينما والأدب في حقله الخاص.

نجد أيضا مدخلا آخر، يتعلق بتتبع مسار أديب اشتغل بكتابة السيناريو أو اشتغل بالإخراج السينمائي في فترات من حياته. ونظفر بمثال على ذلك في تراثنا الأدبي / السينمائي هو نجيب محفوظ الذي كتب حوالي خمس وثلاثين سيناريو للسينما إلى جانب ثراء أعماله الروائية بالمادة السينمائية. كما نجد أيضاً مثالاً آخر لهذه العلاقة عند آسيا جبار، الروائية الجزائرية التي أخرجت فيلمين للسينما.

وعلى الرغم من كثرة الأعمال النقدية التي تناولت علاقة كلّ منهما بالسينما فإن المجال لا يزال مفتوحا لدراسات تنطلق من مداخل نظرية جديدة.

بالإضافة إلى تلك المداخل نضيف مدخلاً آخر يتعلّق بالتناص والتواسط أو العبر وسائطية.. عندما يترك نصٌّ ما سياقه وينتقل ليسكن نصا آخر ويلتحم به من خلال الاستشهاد أو النقل أو

الإشارة أو المفارقة، فإن التواسط أو العبر وسائطية هو تفاعل الوسائط وانتقالها من حقلها الخاص إلى حقل مغاير.

فبالنسبة لموضوع التناص بين الأدب والسينما نجد مثالاً من السينما الغربية التي حفلت بعض أفلامها بالإحالات الأدبية، وجاءت سواء على شكل قطعة أدبية تقرأها الشخصية بصوت عالٍ أو في صورة كتاب نقرأ عنوانه أو نص مكتوب على الشاشة.. إلخ.

والعكس أيضا موجود، أي توظيف الأدب للوسيط السينمائي، فالملاحظ مثلاً في الرواية الفرنسية المعاصرة أنها مليئة بالإحالات لأفلام السينما التجارية، وتعزى تلك الظاهرة إلى وجود جيل من الأدباء الشباب التي شكلت السينما أفقهم المعرفي.. ويتبدى التناص في تضمين النص الأدبي لأسماء أفلام، أو وصف لبعض المشاهد السينمائية.. إلخ.

أما بالنسبة لموضوع التواسط أو عبر الوسائطية فهو أكثر شمولاً من التناص، والسؤال المطروح هنا يدور عن كيفية انتقال الوسيط ذاته كوجود من فن لآخر أو انتقال مفرداته، سواء عبر التقنيات أو الموضوعات أو آليات التلقي الخاصة به.. من حقله الخاص ليعاد إنتاجها في حقل مغاير.

إن الأمثلة عديدة على حدوث هذه الانتقالات الوسائطية بين الأدب والسينما، سنذكر مثالاً يتعلّق باستخدام السينما لواحد من الموضوعات اللّصيقة بعالم الأدب وهو "شخصية الأديب" في الفيلم السينمائي وما يرتبط بها من موتيفات ومفردات أدبية، فمن الممكن تتبّع صورة الأديب في السينما عبر تاريخها منذ أوائل الأفلام التي اتخذت من الكاتب واحداً من الشخصيات.

وإلى جانب هذا المدخل السّردي لقراءة الشخصية/ النمط، يوجد مدخل آخر يرتبط بالتواسط المادي أي استخدام مادية الوسيط بإدخالها في وسيط مغاير بمعنى توظيف الصورة لمادية الكتابة الأدبية في كلّ ما يتعلّق مثلاً بمعدات الكتابة كالورق والأقلام والآلة الكاتبة، المكتبة.. إلخ، وهي أشياء تعبّر عن الوجود المادي لعالم الكتابة داخل الصورة السينمائية.[1]

[1] سلمى مبارك، الأدب والسينما أفق مفتوح، مجلة فصول، ع97، 01 سبتمبر 2016، 339- 344.

كلّ تلك المقاربات وغيرها تتيح إمكانيات لا نهائية لدراسة علاقة الأدب بالسينما من مناظير جديدة ومتنوعة، بالاعتماد على منهج الدراسة المقارنة والمرشح لتناول تلك العلاقة. فالمنهج المقارن قادرٌ على فتح الحدود المغلقة وعندما تفتح الحدود تعاد قراءة الظواهر ويتغيّر المشهد ويصبح أكثر رحابة.[1]

[1] سلمى مبارك، المرجع السّابق، 339- 344.

- السينما العربية والأدب -

منذ وقت مبكر، اشتبكت السينما بالأدب، فوجد القائمون على صناعة السينما في الروايات مصدراً مهماً يشيدون، انطلاقا منه، أعمالهم السينمائية. ففي الدورة الأولى لجائزة الأوسكار العالمية الشهيرة عام 1928 حصل فيلم "أجنحة ***Wings*** "، المأخوذ عن رواية الكاتب الأمريكي جون مونك سوندرز[1] ***John Monk Saunders***، على جائزة أفضل فيلم. ومن بين 91 فيلما حصلوا على جائزة الأوسكار كأفضل فيلم، عبر مسيرة هذه الجائزة، كان هناك 38 فيلما مأخوذا من روايات.

وبدورها لم تتأخر السينما العربية المصرية في الاتصال بالأعمال الأدبية والاستفادة منها، ففي عام 1930 قدّم المخرج محمد كريم فيلما صامتا عن رواية "زينب" - التي تعد أوّل محاولة عربية للكتابة الروائية طبقا لنهج الرواية في الغرب - لمؤلفها الدكتور محمد حسين هيكل الذي تخوف في البداية من نشرها باسمه الحقيقي عام 1914. وكان للنجاح الهائل الذي حظي به الفيلم أثره في اجتراء مؤلف الرواية على إعادة نشرها باسمه ونسبتها إليه.. كذا شجع هذا النجاح ذات المخرج على إعادة تقديم نفس الرواية في فيلم سينمائي ناطق عام 1952.

ثمّ توالى ظهور الأفلام السينمائية عن روايات الأدباء المصريين؛ فيلم "آثار على الرمال" المأخوذ عن رواية يوسف السباعي " فديتك يا ليلى"، والذي تلاه جملة أفلام مأخوذة عن رواياته، منها: "إني راحلة"، "ردّ قلبي"، "أم رتيبة"، "بين الأطلال".

وعن روايات إحسان عبد القدوس قدّمت السينما المصرية 43 فيلما، من بينها: "الله معنا"، "أين عمري"، "الوسادة الخالية"، "أنا حرة"، "لا أنام"، "الطريق المسدود"، ليضحي أكثر الأدباء المصريين الذين قدمت السينما أعمالهم. ويليه نجيب محفوظ، الذي كانت "بداية ونهاية" أوّل رواياته

[1] مخرج، سيناريست، وروائي أمريكي (1897- 1940).

التي ظهرت على شاشة السينما عام 1960، وتوالى تحويل رواياته إلى أفلام بلغ عددها 41 فيلما، منها: "زقاق المدق"، "خان الخليلي"، "القاهرة الجديدة"، والثلاثية "بين القصرين" و"قصر الشوق"، و"السكرية". وتكرر إخراج عدد من روايات محفوظ سينمائيًا أكثر من مرة، كروايتي "اللص والكلاب" و"الطريق"، وقدمت السينما عن "ملحمة الحرافيش" وحدها ستة أفلام، مع تغيير عناوين الأفلام.

ولم تقتصر العلاقة بالسينما على هؤلاء الأدباء فحسب، إذ لم تتوقف السينما العربية المصرية عن الاستعانة بأعمال عشرات الكتّاب يصعب حصرهم منهم: طه حسين، يحيى حقي، يوسف إدريس، علي أحمد باكثير، محمد عبد الحليم عبد الله، ثروت أباظه، عبد الرحمن الشرقاوي، أمين يوسف غراب، نعمان عاشور، سكينة فؤاد، جمال الغيطاني، سعد مكاوي، خيري شلبي، إقبال بركة، مجيد طوبيا، إبراهيم أصلان، محمد البساطي، محمد المنسي قنديل، يحيى الطاهر عبد الله.

ومع توثّق الروابط بين الأدباء والسينما، قام عدد من الروائيين بكتابة سيناريوهات للسينما مباشرة، مثل نجيب محفوظ، ويوسف السباعي، وإحسان عبد القدوس، ويوسف إدريس. واللاّفت أن نجيب محفوظ على الرّغم من قيامه بالكتابة للسينما سواء مباشرةً أو من خلال نص لأحد الأدباء، فإنه امتنع عن كتابة سيناريوهات الأفلام المأخوذة عن رواياته، وهو ذات ما فعله الأديب الكولومبي الأشهر غابرييل غارثيا ماركيث[1] ***Gabriel García Márquez***، الذي رفض وضع سيناريوهات عن رواياته، رغم أنه يعد من أفضل كتّاب السيناريو في أمريكا اللاتينية.

وامتدت يد السينمائيين المصريين إلى الأدب العالمي، فراحوا ينقلون بكثافة روايات شهيرة إلى الشاشة الفضية، فرواية "البؤساء ***Les Misérables*** " لفيكتور هوجو[2] ***Victor Hugo*** - على سبيل المثال - قدّمها المخرج كمال سليم سينمائيًا عام 1943، ثمّ أعاد تقديمها المخرج عاطف سالم عام 1979. ورواية " تريز راكان ***Thérèse Raquin*** " للكاتب إميل زولا[3] ***Émile Zola*** أخرجها صلاح أبو

[1] روائي كولومبي (1927- 2014).

[2] كاتب، وشاعر، وروائي فرنسي (1802- 1885).

[3] كاتب وصحفي فرنسي (1840- 1902).

سيف عام 1951 تحت اسم "لك يوم يا ظالم"، ثمّ أعاد إخراجها مرّة أخرى باسم "المجرم" عام 1978، وللمرّة الثالثة أخرجها أشرف فهمي فيلما بعنوان "الوحش داخل الإنسان". و"الجريمة والعقاب ***Crime et Châtiment*** " لدستويفسكي[1] ***Fiodor Dostoïevski*** أخرجها إبراهيم عمارة في خمسينيات القرن الماضي، وأعاد حسام الدين مصطفى إخراجها في السبعينيات باسم "سونيا والمجنون".

كذا نقلت السينما المصرية عن مسرحيات عالمية شهيرة، مثل "عطيل ***Othello*** " لوليم شكسبير[2] ***William Shakespeare***، و" الحداد يليق بألكترا ***Mourning Becomes Electra*** " لـ أوجين أونيل[3] ***Eugene O'Neill***، و"جريمة في جزيرة الماعز ***Delitto All'isola Delle Capre*** " لـ أوجوبتي[4]، وإن كانت قد عُرضت تحت أسماء مغايرة.

ولا شكّ أن عددا كبيرا من الأعمال الأدبية التي كانت مجهولة للجمهور الواسع، نالت قدرًا من الشهرة عندما تحولت إلى أفلام سينمائية، والروايات التي تمّ إنتاجها سينمائيًا بذات الاسم الذي تحمله الرواية، أتيحت لها فرصة أكبر في أن يتعرّف عليها جمهور السينما العريض، وبالتالي جرى تحفيز قطاع أكبر من الجمهور على قراءتها، خاصّة في الحالات التي تمّت معالجتها سينمائيًا على نحو جيّد، وهذا ما حدث إلى حدّ كبير بالنسبة لرواية "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي، و"نائب في الأرياف" لتوفيق الحكيم، وبقدر ما بالنسبة إلى روايات نجيب محفوظ.

ولم يتوقف ولع السينما بالأعمال الروائية عند حدّ اقتباسها وتحويلها إلى أفلام، أو الاستلهام منها، بل بلغ هذا الشغف حداً جعل من الرواية كجنس أدبي، ومن شخصية الكاتب الروائي موضوعا لعدد من الأفلام. ففي عام 1937 تمّ إنتاج فيلم "حياة إيميل زولا ***The Life of Emile Zola*** " عن حياة الروائي الفرنسي الشهير من إخراج وليام ديتيرلي[5] ***William Dieterle***، وعرضت شاشات

[1] كاتب روسي (1821- 1881).
[2] شاعر وكاتب مسرحي وممثل إنجليزي (1564- 1616).
[3] مسرحي أمريكي (1888- 1953).
[4] كاتب إيطالي (1892- 1953).
[5] ممثل ومخرج ألماني- أمريكي (1893- 1972).

السينما العالمية أفلام " كابوتي ***Capote*** " إنتاج 2005 عن معاناة الروائي الأمريكي ترومان كابوتي[1] ***Truman Capote*** في الكتابة "اسأل الغبار ***Ask the dust*** " إنتاج 2006، "الكلمات***The words*** " إنتاج 2012، عن العملية الإبداعية للروايات "العبقري ***Genius*** " إنتاج 2016، عن المحرّر الأدبي الأمريكي ماكسويل بيركنز[2] ***Maxwell Perkins*** الذي كانت كبريات دور النشر تعهد إليه بمراجعة أعمال كبار الروائيين الأمريكان قبل نشرها، "المؤلّف ***El autor*** " إنتاج 2017، وهو فيلم اسباني عن كاتب شاب تقوده نصيحة أستاذه لكتابة عمل روائي إلى السجن وغيرها.

وفي مصر، قدّمت السينما أكثر من فيلم نظير، ولكن بالطبع بطريقتها، منها "رحلة النسيان" للمخرج أحمد يحي عام 1978، عن قصة للصحفي موسى صبري؛ حيث يعرض الفيلم في صورة مناقضة تمامًا للواقع، لحياة روائي شاب يلهث وراءه الناشر، ويغريه بكلّ السبل لكي يُكمل كتابة روايته الجديدة.[3]

[1] روائي، وقاص، وسيناريست، وكاتب مسرحي، وممثل أمريكي (1924- 1984).

[2] ناشر، ومحرر أدبي، وروائي أمريكي (1884- 1947).

[3] السيد زرد، سينما الأكثر مبيعًا. من بداية ونهاية إلى تراب الماس، ط1، دار اكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2020، ص47- 55.

- تأثّر الرواية وأنواع الأدب المكتوب بتقنيات السينما -

وفي المقابل، تأثرت الرواية، وسواها من أنواع الأدب المكتوب، بتقنيات السينما، حيث فرضت "الصورة " و"المشهدية " نفسها على فنون السّرد والشعر، بعدما أصبحت السينما وما استتبعها من تليفزيون وفيديو غذاءً يوميا لكلّ البشر، واجتاحت الصورة أغلب فضاءات التلقي وشكلت ذائقة المتلقين، ممّا خلق وضعًا جديدا احتلت فيه العناصر المرئية - بحسب ما يقول د. صلاح فضل - بؤرة حافزة في تكوين المتخيل، وما كان لابد من إعمال العقل والخيال لتصوره والتقاطه أصبح متاحًا بيسر عبر الصورة والألوان والموسيقي. لقد تعززت بطريقة حاسمة ثقافة العين، وفرضت نتائجها على تقنيات التعبير الفني بأنواعه. واستفادت الكتابة الروائية الحديثة، استلهاما من الفن السينمائي من آليات جديدة كالتقطيع والتركيب والمونتاج واللون والضوء والموسيقى، ووظفت تقنيات السّرد الفيلمي في بناء السّرد الروائي، بانتقاء وتركيب الأحداث المفترض تباعدها زمانياً أو مكانياً، وجعلها في سياق من التتابع. وهو ما اتبعه في أعمالهم الأدباء المنتمين لحركة الرواية الجديدة في الغرب، التي من بين روادها ناتالي ساروتي ***Nathalie Sarraute***، وآلان روب جرييه ***Alain Robbe-Grillet***، وميشيل بيتور ***Michel Butor***، وجان ريكاردو ***Jean Ricardou***، وكلود سيمون ***Claude Simon***، ومارغريت دوراس ***Marguerite Duras***، وغيرهم.

وقديما، تنبه البلاغيون العرب مبكراً للصلة بين الكلمة والصورة، فوصف صاحب "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة" عبد القاهر الجرجاني، مؤسّس علم البلاغة، كلام الشعراء بأنه "أصوات محلّها من الأسماع محل النظر من الأبصار.

فمن السائغ القول بأن الرواية الجديدة في الغرب خرجت من رحم السينما. وهو ما عرفته أيضا الرواية العربية الحديثة، حيث انفتحت هي الأخرى على تقنيات اللغة السينمائية، كما هو الشأن لدى عدد من كتّاب جيل ستينيات القرن الماضي ممن تبنوا طرائق سرد جديدة، أمثال: صنع الله إبراهيم،

وإبراهيم أصلان، الطاهر عبد الله، وكما هو الشأن في كتابات نجيب محفوظ بدءًا من "اللص والكلاب" و"أولاد حارتنا".

ولا سبيل لإنكار العلاقة بين الفنون جميعًا، سواء تمّ النظر إلى هذه العلاقة بوصفها علاقة تواز أو تبادل وتفاعل وتأثير، فهذه العلاقة تكاد تكون أمرًا بديهياً. وقد استوحى أدباء كثر عدداً من أعمالهم الإبداعية من الرّسم والنحت والموسيقى. وعلى الرّغم من هذه العلاقة الوثيقة بين الرواية والفيلم السينمائي، سيما وأن كليهما يعتمد أبنية أساسية مشتركة، كالمشاهد والشخصيات، ويتقاسمان بنية السّرد، بوصفه استمرارية في الحكي وإعادة تركيب الأحداث. غير أنهما يظلان من طبيعتين مختلفتين، فالكلمات هي أساس مادة العمل الروائي، فالرواية عمل لغوي، بينما الصورة أساس الفيلم السينمائي، فالسينما إنجاز بصري. والتعبير بالكلمة يتيح لمخيلة متلقي الرواية مساحة أوسع في التخيل والتفاعل مع العمل، بينما التعبير بالصورة أكثر تجسيدا وتحديدا لعناصر العمل بما يحُدّ من خيال المشاهد، ويجعله أكثر جنوحا نحو السلبية في عملية التلقي.

إن "الكلمة " عالمٌ من المجردات الذهنية، في حين أن الصورة ذات طابع حسيّ، وقارئ الرواية ذهني الوظيفة، متخيل ومؤول، بينما مشاهد السينما بصري الوظيفة، واقعي إلى حدّ بعيد. عندما تتحول الرواية إلي فيلم، فإن سلطة الصورة والصوت في السينما تتكفل بملء فجوات النص الروائي، وبالتالي تسدّ المنافذ أمام خيال المتلقي، وتحدّ من حريته في تخيل الشخوص والأماكن.

وهذا ما قرّره الكاتب العالمي غابرييل غارثيا ماركيث ***Gabriel García Márquez***، إذ يعتقد بأن من يقرأ رواية هو أكثر حرية ممن يشاهد فيلماً، فقارئ الرواية يتخيل مثلما يشاء: الوجوه والمناظر والأجواء، أما مُشاهد السينما فليس لديه مفر من تقبل الصورة التي تعرضها عليه الشاشة، في نمط من التواصل المفروض الذي لا يترك مجالا للخيارات الشخصية. ولهذا، بحسب ما صرّح ماركيز، لم يسمح بنقل روايته الشهيرة "مائة عام من العزلة إلى السينما ***Cent Ans de solitude*** " احتراماً منه لمخيلة القارئ وحقه "السّامي" في تخيّل شخوص الرواية.

إن الرواية - بالأساس - عمل يتوجه إلى المتعلمين، وفي القلب منهم فئة المثقفين، وتستغرق من القارئ في مطالعتها، على انفراد، نحو ثماني ساعات أو أكثر، لكن الفيلم الذي يُشاهد في العادة بشكل جماعي في قرابة ساعتين - يستهدف جمهوراً أكثر تنوعًا وأقل نخبوية، ولذا فإن المحاذير الرقابية التي تواجه الفيلم السينمائي أكثر اتساعا وتشعبا من تلك التي تتعلق بالرواية، بما يتناسب مع اتساع وتنوع جمهور السينما عن قراء الروايات.

إن الرواية عمل إبداعي فردي لا يتطلب إنجازه سوى ورقة وقلم، وربما الآن مجرّد جهاز كمبيوتر. في حين أن الفيلم السينمائي هو عمل إبداعي جماعي، وصناعة تتطلب موارد مالية وبشرية ضخمة. والرواية، مهما حظيت بالرواج، فإن عدد قرائها محدود لا يقاس بجمهور مشاهدي السينما اللامحدود.

ومن هنا، لعبت السينما دوراً مهمًا في ذيوع فن الرواية؛ فبترجمتها السرد الروائي إلى مشاهد بصرية، نقلت الرواية من علاقات القراءة المتوحدة بالقارئ المفرد إلى علاقات المشاهدة الجماعية للمتفرجين المتجاورين المتفاعلين في علاقات المشاهدة التي تجمع أعدادًا بالمئات في العرض الواحد. فأضافت السينما بعدا جديدا ذا طابع جماهيري ساهم في تدعيم الصّلة البصرية بين الكتابة الروائية وكتل الجماهير الغفيرة، وإن كان هذا في أحايين كثيرة لم يكن أمرا إيجابيا.

وكي يتحوّل العمل الروائي إلى فيلم سينمائي، على يد كاتب السيناريو، فإنه لابد وأن يفقد الكثير من خصائصه الأسلوبية والجمالية المرتبطة باللغة لحساب الصورة المرئية والصوت المسموع وفقًا لرؤية السيناريست والمخرج، بالاشتراك مع صانعي المناظر والموسيقى والمونتاج.

بالإضافة إلى أن ثمّة عوامل موضوعية تستلزم اختلاف الفيلم عن العمل الروائي المستمد منه، فالمشهد الروائي لا يتطلب سوى استخدام جملة من المفردات اللغوية، وتحويل هذا المشهد إلى صورة بصرية ربما يحتاج إلى مبالغ طائلة قد لا يحتملها أو يرتضيها منتج الفيلم.

وبسبب هذه الفوارق، فإنه يستحيل التطابق بين الرواية والفيلم المأخوذ عنها، بل إن هذا التطابق - بفرض تحققه أحيانًا - لا يمكن النظر إليه بوصفه أمرا إيجابيا مستحسنا، فالاختلاف حتمي، بل ومطلوب. والمسافة بين الرواية والفيلم تختلف وفقًا لمهارات المخرج السينمائي ورؤيته، فقد يفشل المخرج في إدراك "روح" النص الروائي وجوهره، وقد ينتهي المخرج إلى حد القطيعة التامة مع النص الروائي. فليس من النادر، عند نقل الرواية إلي السينما، حدوث تغييرات عميقة تتبدل معها كثير من الأحداث والشخصيات، بل والرؤية الكاملة للعمل.

وتزداد عملية التحويل للسينما صعوبة مع الرواية الحديثة، بما تنطوي عليه من تقنيات كاستخدام تيار الوعي أو التداعي الحر، والصور الذهنية المعقدة. وإذا ما صدقت من وجهة نظر الكثيرين مقولة أن ترجمة النص الأدبي من لغة إلى لغة أخرى تعدّ خيانة للنص، فمن الأولى أن تكون " ترجمة" النصوص الأدبية إلى أفلام سينمائية أشدّ خيانة. لذا فإن الإقدام على تحويل الروايات إلى أفلام تتبدى عملية شاقة غير مأمونة العواقب..

صفوة القول، إن الرواية والسينما فنّان تعبيريان، وعلى ما بينهما من مشتركات فإنهما يظلان متباينان في ذات الوقت، كلاهما فنٌّ يقدّم خطابا سرديا، أي يعنى بتطوير أحداث تقوم بها شخصيات تنطلق من نقطة معينة وتنتهي في نقطة أخرى، لكنهما يختلفان من حيث كيفية تقديم هذا السرد. الرواية، وفقا لتعبيرات بعض النقاد، تصوير بالكلمات، بينما السينما عين مبصرة، مجسّدة للعالم.[1]

[1] السيد زرد، سينما الأكثر مبيعًا. من بداية ونهاية إلى تراب الماس، ط1، دار اكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2020، ص47- 55.

– السينما في الجزائر . . بين الاستعمار والثورة–

– السينما الاستعمارية في الجزائر :

تعدّ السينما من الفنون الجديدة التي عرفتها الجزائر، وقد بدأ الفرنسيون في إنتاجها منذ وقت مبكر، ثمّ طوّروها حتى وصلت إلى مرحلة متقدمة، أخذوا يصورون فيها الأفلام القصيرة والوثائقية ونحوها.. وقد اهتموا بالمناظر الطبيعية المثيرة وألعاب الفروسية وحفلات الزواج التقليدية في المدن والأرياف، سيما في منطقتي بوسعادة وبسكرة. وكانت بعض المناظر تربط بين حياة الجزائريين وحياة الشرق مثل فيلم "علي بابا". كما أن إخراج الأفلام لم يقتصر على الجزائر بل شمل المغرب العربي.

وبالعودة إلى كتاب "الحريم الكولونيالي[1] ***Le harem colonial*** " لمالك علولة[2] ندرك اهتمامات المصورين الفرنسيين في بداية القرن الماضي. وبين نهاية الحرب العالمية الأولى وسنة الاستقلال 1962 أنتج الفرنسيون أكثر من 200 فيلم عن الجزائر والمغرب العربي عموما، بما في ذلك الأفلام القصيرة. وهي تمثّل ثروة فنية وشعبية عن السكان والأرض، وتاريخ الاحتلال وأسلوب المعاملة والتفرقة العنصرية والعبث بالإنسان (الأهالي) وإظهار التفوق الحضاري الفرنسي. وكلّ هذه الأفلام كانت من إنتاج فرنسي - غربي وليس فيها إنتاج جزائري تقريبا.

وقد لاحظ أحد الكتّاب أن هناك خطة مرسومة لمنع الأهالي من دخول هذا الميدان حتى لا يشوّهوا الصورة التي أراد الفرنسيون تقديمها عن أنفسهم كمستعمرين. ولعلّ أول فيلم كبير صور في

---

[1] ***Malek Alloula, Le harem colonial- images d'un sous-érotisme , Garance,* 1981, 87. *P.* 135**
يحتوي الكتاب على صور تاريخية بريدية كان الإعلام الفرنسي يوزعها على العالم، ومنها مناظر مؤذية عن المرأة في شتى الأشكال.

[2] شاعر، كاتب، محرر وناقد أدبي جزائري (1937- 2015).

الجزائر هو الذي أخرجه جاك فيدير[1] ***Jacques Feyder*** بعنوان" أتلانتس ***L'Atlantide*** " سنة 1921.. حيث أقام المخرج مدّة شهرين في تقرت والأوراس وجيجل لتصوير المناظر.

وقيل إن الفيلم قد نجح نجاحا منقطع النظير حتى أن عرضه في باريس استمر سنة كاملة، ثمّ أخذ الفيلم يجول العالم.[2] والظاهر أن الهدف من الانتاج السينمائي الفرنسي في الجزائر كان هو التركيز على الإثارة والغرابة لغاية تجارية. وكان احتكار الإنتاج سببا في قطع الطريق عن الجزائريين الذين لهم ميول معادية للاستعمار.

وقد درس عبد الغني مغربي[3] تاريخ السينما الفرنسية في الجزائر[4] وخرج بنتائج مهمّة. فلاحظ أولا أن الجماهير لم تكن قد تأثرت بالسينما، لأن معظم الدور المخصصة لها كانت في المدن الساحلية حيث الجالية الفرنسية. ولاحظ ثانيا أنه منذ سنة 1895 أرسل لوميير ***Lumière*** مصوريه إلى الجزائر لالتقاط المناظر وتصوير أفلام قصيرة بلغت العشرة، ومنها أفلام: المؤذن، والحمار، والسوق العربية، وساحة الحكومة، وشارع باب عزون.. وبعد سنة واحدة افتتح لوميير انتاجه وعروضه في الجزائر. وقد اهتم بعض الجزائريين بهذا الفن ولكن عددهم كان قليلا.. ومنهم الطاهر حناش[5] ***Tahar Hannache*** الذي عمل في التصوير السينمائي وشارك في تمثيل بعض الأفلام كما عمل مصوراً إلى جانب كبار المصورين السينمائيين الفرنسيين. وقد استطاع الطاهر حناش أن يخرج بنفسه فيلمين وثائقيين بعنوان "قسنطينة، سيرتا القديمة ***Constantine, l'ancienne Cirta*** سنة 1950 " و"غواصو الصحراء ***Les Plongeurs du Désert***" سنة 1952. كما لاحظ عبد الغني مغربي أن السينما الفرنسية كانت استعمارية في مواضيعها، وكانت مناظرها سياحية بالدرجة الأولى، بل كان وجود الإنسان الجزائري

---

[1] مخرج، سيناريست وممثل بلجيكي فرنسي (1885- 1948).

[2] مارتن استيه لطفي ***M. A. Lautfi*** ، شمال أفريقية في السينما الفرنسية 1895 – 1921، في (وقائع الاجتماع الرابع للجمعية الفرنسية للتاريخ الاستعماري)، أبريل 1978، ص132- 137.

[3] ممثّل، مخرج، مدير تصوير وسيناريست جزائري (1898 - 1972).

[4] ***Abdelghani Megherbi, Les Algériens au miroir du cinéma colonial (contribution à une sociologie de la décolonisation), Société nationale d'édition et de diffusion, 1982. P. 280***

[5] ممثّل، مخرج وصانع أفلام جزائري (1898- 1972).

فيها جزءا فقط من الديكور الاستعماري وجلباً للسخرية من الأهالي. وتعكس أفلام المخرج جورج ميلييس[1] ***Georges Méliès*** الصورة المشوهة للجزائري، وكذلك تدل عناوينها أيضاً. ومنها "المسلم المضحك ***Le Musulman rigolo*** " (1897) و"علي بولحية وعلي يأكل الخبز بالزيت ***Ali Barbouyou et Ali Bouf à l'huile*** " (1907) .. الخ.

وقد لخّص الباحث عبد الغني مغربي المواضيع التي دارت حولها السينما الاستعمارية فكانت كالآتي:

1- السخرية من المستعمَر.

2- الاختلاط الجنسي.

3- الغراميات المثيرة.

4- رسم المستعمِر.

5- المرأة المستعمرة.

6- الصليب في خدمة المستعمر.

7- السيف في خدمة المستعمر.

8- المنحرفون الأوروبيون.

وكان من نتائج هذه السينما التأثير على بعض الفئات الاجتماعية، وربما شعر بعض المشردين سياسيا أن الصورة التي رسمها لهم المستعمِرون هي صورتهم الحقيقية، وربما كان منها أيضا محاولة

[1] ماري جورج جان ميلييس ***Marie-Georges-Jean Méliès*** سينمائي فرنسي (1861- 1938).

البعض أن يعيشوا كالفرنسيين في كلّ شيء (الاندماج) حتى تزول عنهم الصورة المشوهة. وقد لاحظ عبد الغني مغربي أن هذه الفئة كانت قليلة أو شاذة.[1]

– السينما الجزائرية في مرحلة الثورة:

نظراً لكون السينما (وقتئذ) فناً صعب التنفيذ لاحتياجه إلى خبرات وتقنيات دقيقة لكي تخدم الثورة والمجتمع، تأخر ميلادها عند الجزائريين إلى عهد الثورة، ويقال إن أول فيلم جزائري أنتجته الثورة كان سنة 1960، أي بعد حوالي ستّ سنوات من تقدم الكفاح.

قدمت "جريدة المجاهد[2] ***El Moudjahid*** " لقرائها ما اعتبرته أوّل فيلم جزائري أنتجته الثورة، وهو فيلم "جزائرنا[3]/ ***Djazaïrouna /Notre Algérie*** "، معلقة عليه بقولها:« من واقع الثورة الحي»[4]، ولم تذكر المجاهد شيئا عن هذا الفيلم ولا عن الممثلين ولا عن مكان تصويره ولا زمنه أو مدته، مكتفيةً بقصته وبموضوعه النضالي، باعتباره سلاحاً جديداً في يد الثورة الجزائرية من أجل مطلب الحرية.

وقد ساهم في إخراج الفيلم كلّ من: جمال شندرلي، والأخضر حمينة، والدكتور شولي. ويعتبر (الفيلم) محاولةً أولى توجّه إلى الرأي العام العالمي قامت بها الحكومة المؤقتة، فكان أول فيلم جزائري

---

[1] ***Abdelghani Megherbi, Les Algériens au miroir du cinéma colonial (contribution à une sociologie de la décolonisation), Société nationale d'édition et de diffusion, 1982. P. 280***

و أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ج5، ص302- 305.

[2] جريدة جزائرية صدرت باللّغتين الفرنسية ثمّ العربية في الأعوام من 1956م إلى 1962م خلال حرب التحرير الجزائرية.

[3] فيلم وثائقي قصير، ناطق بالعربية، أنتجته وزارة الأخبار في الحكومة المؤقتة، وقد عرض يوم 6 نوفمبر 1960 على إطارات الحركة الوطنية بتونس، ثم على الصحفيين يوم 8 من نفس الشهر.

[4] المجاهد، ع82، 14 نوفمبر 1960.

يعرض في الأمم المتحدة سنة 1960، يتناول وقائع المقاومة الجزائرية ماضياً وحاضراً في لقطات سريعة.[1]

وإذا أخذنا الموضوع من الزاوية التاريخية، وجدنا أن إنتاج الجزائريين في ميدان السينما كان ضئيلاً قبل الثورة وحتى في سنواتها الأولى، فقد كان الميدان حكراً على الفرنسيين واكتفى الجزائريون بدور ثانوي، ربما لعدم الخبرة، وربما لوجود سياسة عنصرية متعمّدة، وقد رأينا ذلك واضحاً فيما سبق ذكره من نماذج لما يسمى بالسينما الاستعمارية.[2]

يمكن القول، إن سينما الثورة ميدانٌ جديد في الإبداع والإعلام، تولاه جيل من الجزائريين وأصدقائهم، في ظروف صعبة تميّزت بقلّة الخبرة ونقص المال وغياب الأمن وندرة التأليف، أما موضوعها، فهو دائماً واحد تقريبا، وهو الثورة بكلّ جوانبها وأبعادها وخلفياتها الميدانية والإنسانية، ومن الملاحظ أن بعض الأفلام كانت قد وضعت على أساس إيديولوجي، وأن معظمها كان أسود وأبيض، وأنها أفلام وثائقية بدرجة أولى كان الهدف منها خدمة الثورة كـ "وسيلة إعلامية" أو "إعلامية مضادة" للدعاية الفرنسية، ويبدو أن الجزائريين لم يكتشفوا أهمية السينما كوسيلة إعلامية إلا بعد مُضيّ وقت طويل على تقدّم الثورة.

ففي عام 1959 أنشأت وزارة الأخبار قسماً خاصاً بالسينما، فتولى التصوير ورصد حرائق القرى والمدن وإعداد الأفلام الوثائقية عن المعارك، لإبراز معاناة الشعب في صراعه اليومي مع السلطات الفرنسية، وقد أعَد قسم السينما ستة أفلام وثائقية عن الثورة، واتفق مع بعض الشركات العالمية على توزيعها على محطات التلفزة المنتشرة في العالم.

لقد لاحظنا أن الأفلام الأولى كانت وثائقية قصيرة، ومعظمها كانت ترصد الواقع الجزائري وأحداث التاريخ وتقدم عنه صورة للرأي العام العالمي، فهي أفلام كانت تعتمد على الشهود، وما قام به جيش التحرير من عمليات وغيرها، ومعاناة الشعب الجزائري ماضياً وحاضراً.. وأفلام من هذا النوع لا

[1] يوم دراسي حول السينما والثورة، إعداد المركز الوطني لدراسة الحركة الوطنية وثورة أول نوفمبر، 1997.
[2] ينظر: مالك علولة، المرجع السابق.

يُتوقع منها توخي الجمالية والفن، فمصورو هذه الأفلام لم يهتموا إلا بالصورة المباشرة مبتعدين عن الرموز والغموض، ومرَدُّ ذلك أن السينما الجزائرية الثورية ولدت في الجبال وجسّدت أحداث الثورة.

منذ سنة 1955 بدأ الاهتمام بهذا القطاع ولكنه لم يتقدم بالسرعة المتوقعة لسدّ الفراغ الإعلامي لدى الرأي العام، فقد قيل إن جبهة التحرير اتصلت بجمال شندرلي[1] الذي كان مصوراً شاباً في مجلة "الأحداث الفرنسية" وكلفته بمهمّة الدعاية خارج الوطن والتعريف بالقضية الوطنية، وقد تعاون شندرلي سنة 1956 مع بعض الجزائريين والأجانب لإنتاج أفلام وثائقية تخدم ذلك الغرض، منهم بعض الفرنسيين كـ ريني فوتييه[2] ***René Vautier*** صاحب فيلم "عشرون سنة في الأوراس ***Avoir vingt ans dans les Aurès*** " (1972)، الذي أشرف في السنة الموالية على مركز للتكوين السينمائي بالولاية الأولى للطلبة الجنود.

ومن الأفلام التي أنتجها قسم السينما سواءً قبل تأسيس الحكومة أو بعد تأسيسها:

- " الجزائر الملتهبة/ المشتعلة ***Algérie en flammes*** " (1958)، فيلم وثائقي قصير، ناطق بالفرنسية، أنتجته جبهة التحرير، وأخرجه فوتييه، ركبت صوره في برلين الشرقية، وتمّ عرضه في الدول الأوروبية، وهو أوّل فيلم جزائري صور في ميدان المعركة نفسها، يصور الحياة اليومية في المخابئ السرية والدخول في معارك ضد جيش العدو، يرافقه صوت يعلق على سير الأحداث ويبيّن أبعاد حرب التحرير.

- "الهجوم على مناجم الونزة ***L'Attaque des mines de l'Ouenza*** "(1957-1958)، وهو من إخراج طلبة مركز التكوين السينمائي، وهو فيلم تسجيلي قصير، يصور إحدى عمليات جيش التحرير على مناجم الحديد والصلب، ويعطي فكرة عن الحرب التي يقوم بها جيش التحرير ضد اقتصاد العدو.

- "ممرضات جيش التحرير الوطني ***Les infirmières de l'Armée de Libération Nationale*** "، فيلم تسجيلي قصير، يقوم على إخراج جماعي، يمثل دور المرأة في الثورة.

---

[1] يعتبر الأول من جيله الذي باشر الكاميرا أثناء الثورة في المنطقة الشرقية.

[2] مخرج فرنسي مناهض لسياسة الاستعمار، التحق بجبهة التحرير الوطني وتحديدا بالولاية الأولى (1928- 2015).

- "لاجئون جزائريون ***Réfugiés algériens***" **(1958)، أنتجته مصلحة السينما التابعة لجبهة التحرير، فيلم قصير، ناطق بالفرنسية والإنجليزية، من إخراج وتصوير بيير كليمون[1] *Pierre Clément*، موضوعه المعاناة اليومية للاجئين الجزائريين.**

- "ساقية سيدي يوسف ***Sakiet Sidi Youssef*** " **(1958)، أنتجته مصلحة السينما التابعة لجبهة التحرير، فيلم قصير، ناطق بالفرنسية والإنجليزية، من إخراج بيير كليمون، يصور قصف الطيران الفرنسي لساقية سيدي يوسف وما نتج عنه من تدمير وضحايا وخرق للقانون الدولي (ومن الملاحظ أن مخرج هذا الفيلم قد قبض عليه في الجزائر وسجن بضع سنوات).**

- "جزائرنا ***Djazaïrouna /Notre Algérie*** " **(1960)، فيلم وثائقي قصير، ناطق بالعربية، أنتجته وزارة الأخبار في الحكومة المؤقتة.**

-"بنادق الحرية ***Les fusils de la liberté*** " **(1961)، فيلم قصير، من إنتاج مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة، جمع بين التوثيق والخيال، من إخراج جمال شندرلي والأخضر حمينة، موضوعه تهريب السلاح من ليبيا وتونس عبر الصحراء وعلى ظهور الجمال.**

- "عمري ثماني سنوات ***J'ai huit ans*** **(1961)"، فيلم قصير، أنتجته لجنة موريس أودان، أخرجه ريني فوتييه *René Vautier*، أولغا فارين *Olga Varen*، يان لوماسون *Yann Le Masson*، وكلّه من تصوير وتركيب غير جزائري، مرجعه الرسوم التي قام بها الأطفال في مخيمات اللاجئين بتونس.**

- "صوت الشعب ***La Voix du Peuple*** " **(1961)، فيلم قصير، أنتجته مصلحة السينما التابعة للحكومة المؤقتة، وهو من النوع التوثيقي، من إخراج جمال شندرلي والأخضر حمينة، وقد أدمجت مادته مع مادة فيلم "جزائرنا" ليصبح فيلما باسم الشعب، ليقول إن معركة التحرير بدأت قبل 1954، فهو يمثل عرضاً تاريخياً من خلال تركيب حديث، ويصور النشاط السياسي والعسكري لجيش التحرير.**

[1] **مخرج فرنسي (1927- 2007).**

- "ياسمينة ***Yasmina*** " **(1961)**، وهو الفيلم الوحيد - حسب النقاد - الذي اعتمد على قصة، لكنه لم يبتعد عن ميزات الوثائقية، وهو - كما قيل - يمثل بداية الفيلم الروائي الجزائري في عهد الثورة، وقد أخرجه الأخضر حمينة بناء على قصة لطفلة جزائرية يتيمة فقدت أبويها بعد انفجار قنبلة، ومن خلال قصتها نعرف قصة جميع اللاجئين الجزائريين الذين أرغموا على مغادرة بلادهم للعيش في معسكرات داخل الحدود التونسية، وهو فيلم قصير، يرجع إلى فترة **1960 - 1961**، وقد جمع بين الحقيقة والخيال، وتمثل ياسمينة فيه رمزاً للطفولة الجزائرية.

- "خمسة رجال وشعب ***Cinq hommes et un peuple*** " **(1962)**، فيلم قصير، من النوع الوثائقي، أخرجه وصوره وركبه فوتييه، وقد صورت الكاميرا الزعماء الخمسة: ابن بلة، بوضياف، آيت أحمد، خيضر، بيطاط، بعد إطلاق سراحهم عشية وقف القتال في **19** مارس **1962**.

- "الطالب"، وهو فيلم خيالي قصير، من إنتاج المركز الوطني للسينما، أخرجه عبد الحليم ناصف، وهو يصور حياة طالب أو مؤدب في كتّاب قرآني.

وقد حاول لطفي محرزي[1] أن يؤرّخ لأوليات السينما الجزائرية أثناء الثورة، فرأى أن المعنيين بالأمر قد تنبهوا إلى أن السينما كانت كـ "المنشور الإعلامي" تؤدي دوراً مباشراً وفعالاً، وبدأ ذلك الوعي منذ سنة **1956**، أي مع مؤتمر الصومام الذي نصّت وثائقه على ضرورة الاهتمام بالعمل الإعلامي، دون تحديد للسينما، ويرى محرزي أن الخطوة الأولى كانت في سنة **1957** حين التقت في منطقة "تبسة" جماعة من المهتمين الجزائريين، وأصبحت نواةً لوحدة تصوير الأفلام، مطلقةً على نفسها اسم "مجموعة فريد ***group Farid*** " دون تفسير لهذه التسمية، وكانت تتبع الولاية الأولى، وقد ضمّت ستة أفراد من بينهم: محمد قنز، وعلي الجناوي، ورييني فوتييه، وجمال شندرلي، ثمّ انضمّ إليهم أحمد راشدي.

[1] ***Lotfi Maherzi, Le cinéma algérien : institutions, imaginaire, idéologie, Société nationale d'édition et de diffusion,* 1980. *P.* 414**

ورغم قلّة الإمكانيات فقد سار المشروع، وكانت مساهمته الرئيسية تتمثل في جمع الوثائق لخدمة معركة التحرير، ولم يكن الهدف عندئذ هو إنشاء سينما تعتمد الفن والجمال، ومن كان يأمل وقتئذ في إنتاج عمل سينمائي متقن في ظل الخوف والسرية!

لقد كان يكفي آنذاك، تسجيل ما ترتكبه السلطات الاستعمارية من فظائع ضدّ السكان المجردين من السلاح، وكانت هذه الخطوة استجابة لتعليمة (النظام) التي أطلقها سنة 1956، خدمة لبرنامج الثورة، وقد نصّت وثائق الصومام على أن كلّ منشور أو تصريح أو مقابلة أو إعلان من جبهة التحرير.. له وقعٌ عالمي، لذلك وجب التصرف بمسؤولية محافظة على الجزائر في الساحة الدولية، الجزائر الزاحفة إلى الحرية والاستقلال.[1]

وهكذا فإنه منذ 1956 دخل كلّ من علي الجناوي وفوتييه وغيرهما في العمل السري تصحبهم الكاميرا، وصوّروا المناظر والمشاهدات لفعاليات الثورة المسلحة، ولم يعش من هذه الجماعة بعد الثورة إلاّ القليل، ولكن ما جمعوه من وثائق وصور ومناظر يعتبر أوّل إنتاج سينمائي جزائري، وكان الأسلوب الذي سجلت به الأحداث وركبت به الصور، يعتمد الرؤية (الفكرة) اليسارية، ويلاحظ عليه عدم الدقة والإتقان حسب تعبير السيّد محرزي، غير أن ذلك لم يفقده القيمة الوثائقية.

وفي سنة 1958 اشتدت المعركة المسلحة، مما اضطر مصلحة السينما إلى الانتقال إلى تونس، تاركة تبسة خلفها، وعندئذ ألحقت (مصلحة السينما الوطنية) بوزارة الداخلية في الحكومة المؤقتة، وفي نفس الوقت، وانطلاقا من الصور التي التقطها سراً ريني فوتييه وعلي الجناوي، أخرج فيلم " الجزائر الملتهبة/ المشتعلة" على يد فوتييه، وعندما تأكدت الحكومة المؤقتة من فائدة الرسالة الثورية للعمل السينمائي قررت إرسال بعثة إلى البلاد الاشتراكية للتكوين في ميدان السينما، مثل محمد الأخضر حمينة وعلي يحي اللذين أرسلا إلى تشكوسلوفاكيا، كما أرسل عدد آخر إلى برلين ويوغسلافيا.

[1] يوم دراسي حول السينما والثورة، مرجع سابق، ولطفي محرزي، السينما الجزائرية، ص62- 65.

وكان على الحكومة أيضاً أن توفّر الوثائق الدامغة والصور المعبرة لتقنع وتكسب الرأي العام لصالح القضية الجزائرية، وتقاوم بها الدعاية الاستعمارية المغرضة.

ويرى بعضهم، مثل المخرج عمار العسكري، أن ميلاد السينما الجزائرية كان رد فعل على الدعاية الفرنسية التي كانت تريد توجيه ولاء الشعب ضد الثورة.[1]

إن أغلب الصور المتوفرة وقتئذ، كانت قد أخذت على الحدود الجزائرية التونسية، أي من قواعد جيش التحرير، ومنها خرجت مجموعة من الأفلام التي أتينا على ذكرها، ويؤكد الباحثون على أن فترة 1957 وما بعدها، قد شهدت ميلادا ثقافيا حقيقيا للجزائر، موازاة مع التقدم السياسي والعسكري، فبالإضافة إلى السينما انطلقت الأعمال الأدبية والرسم والمسرح وغيرها مما يدل على أن الثورة قد انغرست في تربة الشعب في مختلف المجالات، فكان الشعر والرواية واللوحة والمسرحية.

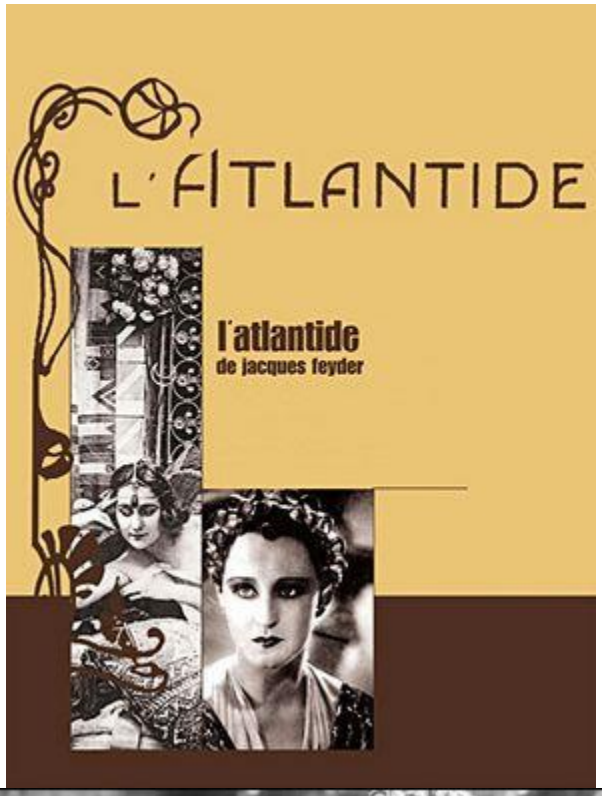
وفي علاقة الجزائريين بالسينما في العهد الاستعماري نخرج بنتيجة مفادها؛ أن الأفلام الفرنسية كانت تجعل من الجزائر موضوعا لها فقط، باعتبارها إقليما فرنسيا يتميّز بطبيعة خاصّة، فيها النخيل والفروسية، وحي القصبة والأهالي.. وكلّها تشكل عناصر لديكور غريب وجميل، فكان الفيلم نفسه يمرّر الفكرة التي يريد المستعمر الترويج لها، ومن قبيل هذه الأفلام نذكر: "نداء البلاد ***L'Appel du bled*** سنة 1942 لموريس قليز[2] ***Maurice Gleize***، و"البلاد ***Le Bled*** سنة 1929 لجان رينوار[3] ***Jean Renoir***، و"عطش الرجال ***La Soif des hommes*** سنة 1950 لسيرجي دي بوليني[4] ***Serge de Poligny***.

[1] مجلة هنا الجزائر***ici Alger***، أكتوبر 1956.
وأبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ج10، ص235- 237.
[2] مخرج فرنسي (1898- 1974).
[3] مخرج، سيناريست، ممثّل ومؤلف فرنسي (1894- 1979).
[4] مخرج فرنسي (1903- 1983).

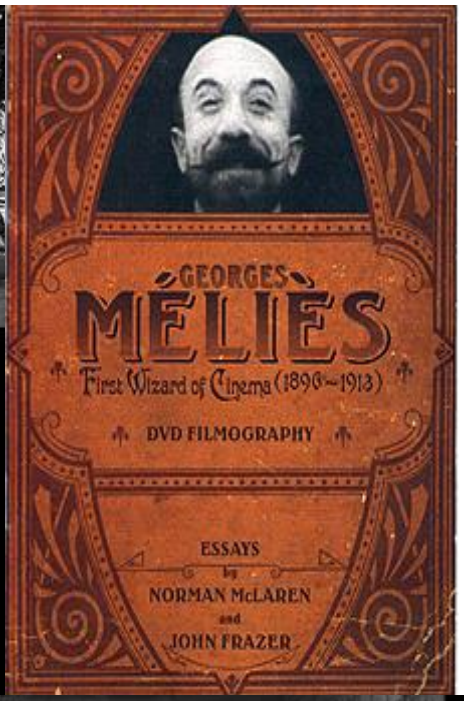
لقد كان الجزائري في هذه الأفلام إنسانا محددا، فهو متوحش يجب تخليصه مما هو فيه من رذائل، وعملية التحرير هذه جزءٌ من الديكور نفسه، وإذا حضِّر ففي مشهد للخيانة ضدّ المهمّة الحضارية الفرنسية، وفيما يخص التوزيع والإنتاج فالجزائري غائبٌ عن الكاميرا باستثناء شخصين هما: مصطفى قريبي ***Mustapha Gribi*** والطاهر حناش ***Tahar Hannache*** اللذان أنتجا أفلاما للتلفزيون، كما أن إنتاج الأفلام الفرنسية مليء بالدعاية العنصرية ضدّ العرب، فهذا سيرجي دي بوليني يقول على لسان بطل فيلمه "عطش الرجال" :« لم يعد هناك سارق عربي بعد اليوم، ولا مرابي يهودي، بل مسلحون مستعمرون فقط، هذا فقط! هذا فقط!»[1]

[1] لطفي محرزي، السينما الجزائرية، ص59- 60.
وأبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ج10، ص383- 395.

نماذج مختارة عن السينما الاستعمارية في الجزائر



فيلم "أتلانتس " ***L'Atlantide*** لـ جاك فيدير (1921)

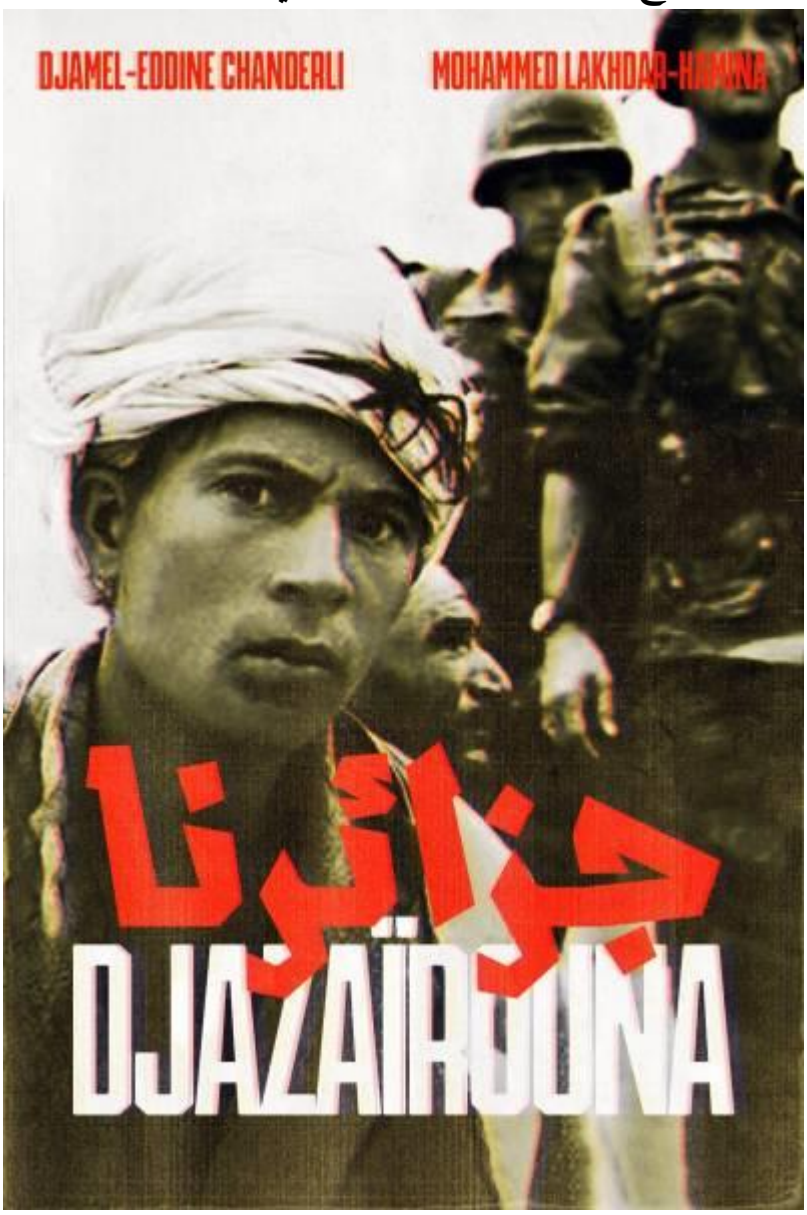


فيلم "المسلم المضحك" ***Le Musulman rigolo*** **(1897)**

و"علي بولحية وعلي يأكل الخبز بالزيت" ***Ali Barbouyou et Ali Bouf à l'huile*** **(1907)**

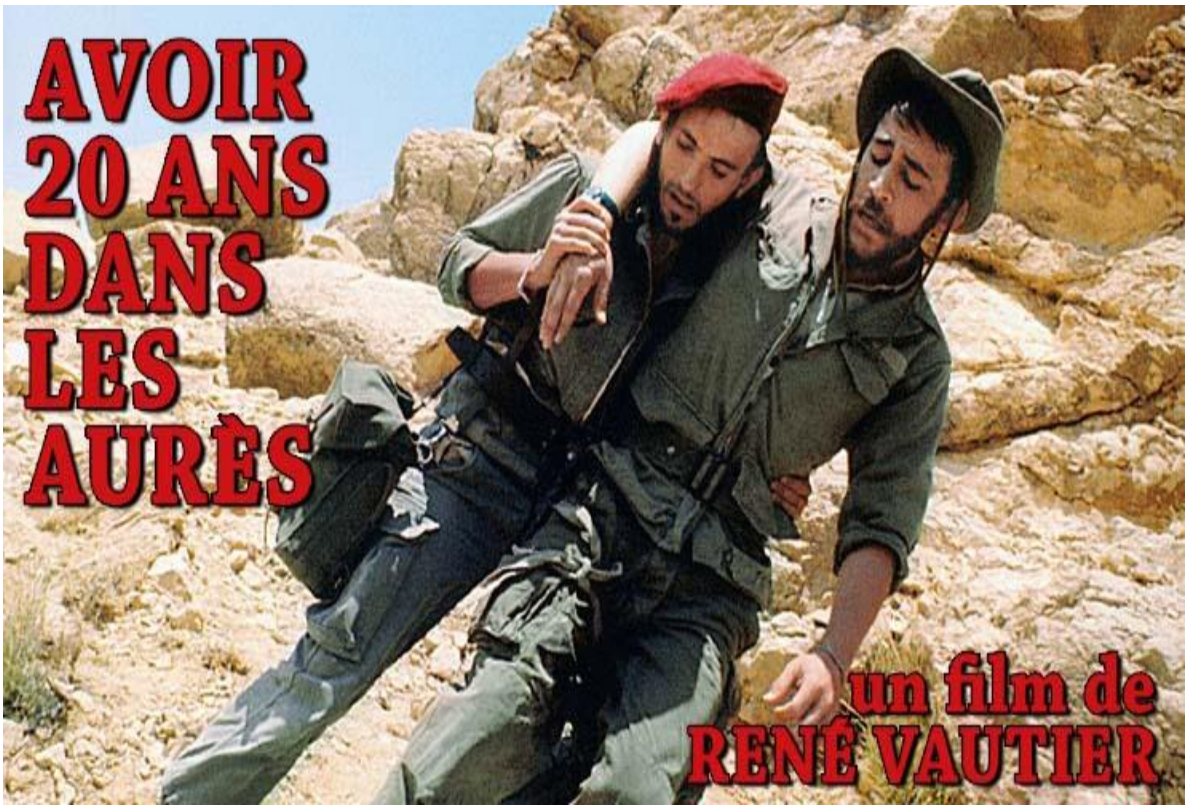
لـ جورج ميلييس

نماذج مختارة عن السينما الجزائرية في مرحلة الثورة



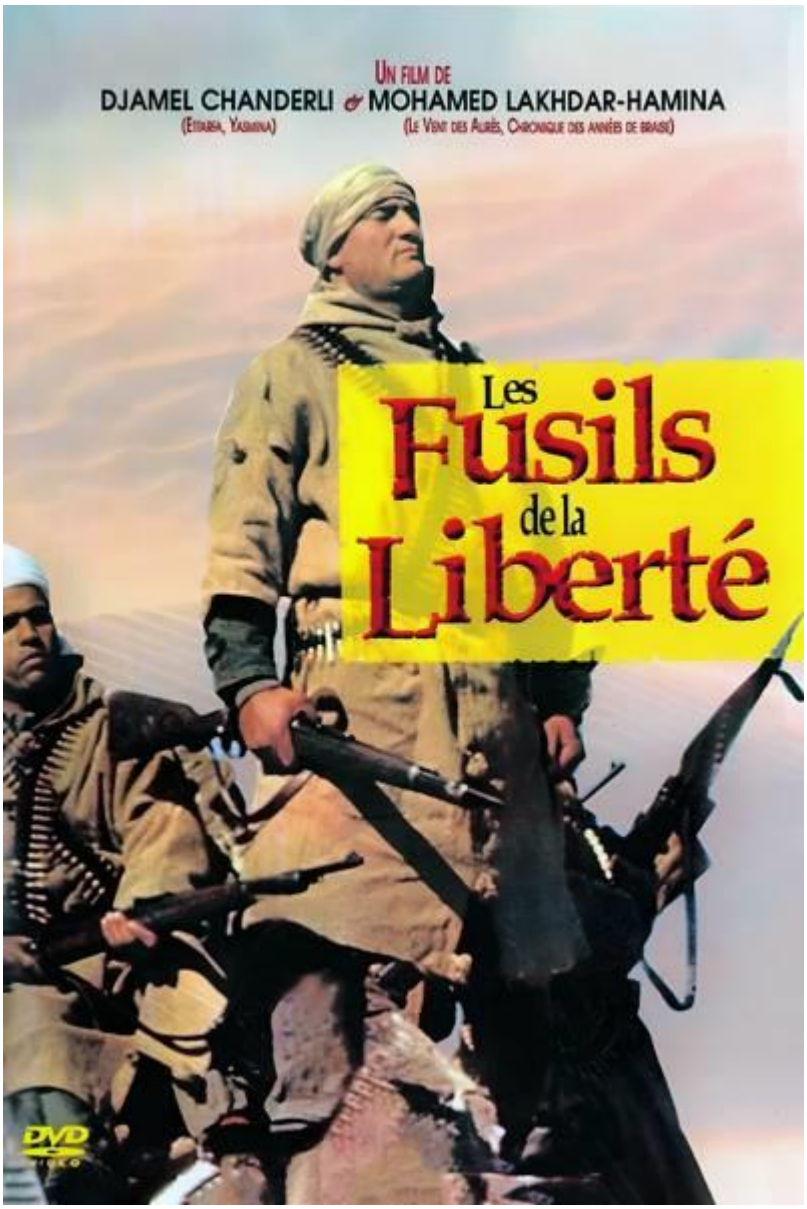
فيلم "جزائرنا" *Djazaïrouna* (1960)

لـ جمال شندرلي، الأخضر حمينة، الدكتور شولي



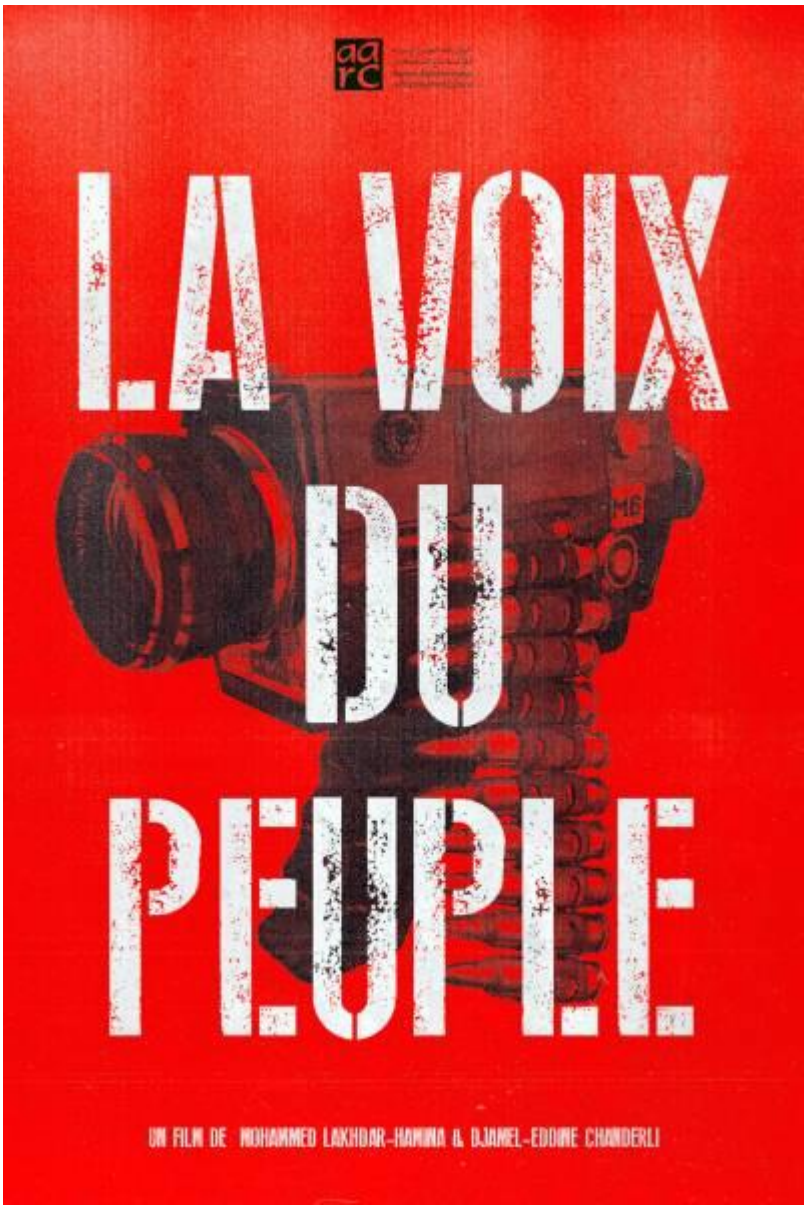
فيلم "عشرون سنة في الأوراس" ***Avoir vingt ans dans les Aurès*** **(1972)**

لـ ريني فوتييه



فيلم "بنادق الحرية" *Les fusils de la liberté* (1961)

لـ جمال شندرلي والأخضر حمينة



فيلم "صوت الشعب" *La Voix du Peuple* (1961)

لـ جمال شندرلي والأخضر حمينة

- أثر الأدب الفرنسي في السينما الكولونيالية -

نشأت السينما الفرنسية ذات المحتوى الكولونيالي مع بداية السينما في نهاية القرن التاسع عشر، وبالتحديد مع جورج ميلييس[1] في أفلامه: "المسلم المضحك ***Le Musulman rigolo*** " 1897 أو "علي بولحية ***Ali Barbouyou*** " 1907 أو "شبح الجزائر ***Le Fantome d'Alger*** " 1906، مع العلم أن جورج ميلييس لم يزر الجزائر، ما يجعل أفلامه خيالية تخضع لرؤية المخرج والمؤلف، فكيف نفسر إذا وقوع جورج ميلييس في خلفية معادية للعنصر العربي، دفعه إلى تجسيد رؤياه على شكل أفلام، تعرض على الجمهور.[2]

وبهذا الخصوص، لا يمكننا التعرف على وجهة نظر جورج ميلييس إلا بتتبع أفلامه ذات المحتوى الشمال إفريقي، ومن بينها فيلمه " ترتران من تراسكون ***Tartarin de Tarascon*** " المقتبس من رواية لألفونس دوديه[3] ***Alphonse Daudet*** بنفس العنوان نشرت سنة 1872، وهي الرواية التي أثّرت في القارئ الفرنسي، بل غيّرت وجهة نظره نحو المغرب العربي، أي فكرة سحر الشرق و جماله، و فكرة العجائبية التي رددها كل من تيوفيل غوتيه[4] ***Théophile Gautier*** أو الأخوين غونكور[5] ***Les Frères Goncourt*** وكذلك يوجين فرومنتان[6] ***Eugène Fromentin*** بل وغوستاف فلوبير[7]

---

[1] سينمائي فرنسي (1861- 1938).

[2] للمزيد حول هذا الموضوع راجع كتاب: بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية- نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند، 2011، 37- 57.

[3] كاتب ومؤلف درامي فرنسي (1840- 1897).

[4] شاعر، روائي، كاتب مسرحي، صحفي وناقد أدبي فرنسي (1811- 1872).

[5] إدمون دو غونكور (1822-1896)، وشقيقه جول ألفريد هوت دو غونكور (1830-1870)، اثنين من الكُتّاب الفرنسيين.

[6] رسام وكاتب فرنسي (1820- 1876).

[7] روائي فرنسي (1821- 1880).

Gustave Flaubert نفسه، أراد ألفونس دوديه *Alphonse Daudet* أن يكسر تلك النظرة الرومنتيكية للشرق بأخرى واقعية، ولكنها مليئة بالتهكم والسخرية، إلى درجة أن تحولت السخرية إلى طعن في شخصية الجزائري في تلك المرحلة من الاستعمار.[1]

اهتم برواية "ترتران دو تراسكون " كثير من المخرجين الفرنسيين من بينهم جورج ميلييس في السينما الصامتة، وحين أصبحت ناطقة قدمها ريمون برنار[2] *Raymond Bernard* إلى المشاهدين سنة 1934، ثمّ حاول فرنسيس بلانش[3] *Francis Blanche* تحديثها لتتناسب مع تطورات القرن العشرين سنة 1962.

وقد شارك مارسيل بانيول[4] *Marcel Pagnol* في فيلم ريمون برنار بكتابة حوار القصة المقتبسة عن ألفونس دوديه، وقد سعى المخرج وكاتب السيناريو للحفاظ على القصة مثلما كتبت في الرواية، وبهذا يمكن التأكيد على أن الأدب الفرنسي لم يكن بمعزل عن الأفكار المسبقة التي ظلّ يحملها الفرنسيون للمغرب العربي، والسينمائيون لم يكونوا بعيدا عن هذه الأفكار المسبقة التي تجعل من العربي العدو الحقيقي للحضارة الغربية، بل إن ألفونس دوديه يلمح للفكرة في نهاية روايته، متناسيا أن البطل هو الذي انتقل إلى الجزائر، وبالتالي هو الجاني.

وفي سنة 1921 انتقل المخرج جاك فيدر[5] *Jacques Feyder* إلى منطقة الهقار بالصحراء الجزائرية صحبة فريقه التقني، وكان الهدف من الرحلة تصوير فيلم " الأتلنتيد/ أتلانتس"، وكانت المغامرة ناجحة، فقد جذب الفيلم جمهور غفيرا من المشاهدين بالرغم من طوله، وظلّ يعرض في القاعات لمدة سنة كاملة، بل إن الفيلم لقي نجاحا كبيرا خارج فرنسا، مما دفع بالعديد من المخرجين إلى إعادة تصويره بلغة جديدة وممثلين جدد، خاصة بعد أفول السينما الصامتة، ومن بين المخرجين الذين أعجبوا بالفيلم

---

[1] ***Jean Dejeux, Histoire de la Littérature Algérienne Contemporaine, P.U.F, France. p15.***

[2] **سيناريست ومخرج فرنسي (1891- 1977).**

[3] **مؤلف ممثل فرنسي (1921- 1974).**

[4] **كاتب، كاتب مسرحي، مخرج ومنتج فرنسي (1895- 1974).**

[5] **مخرج، سيناريست وممثل بلجيكي فرنسي (1885- 1948).**

الألماني جورج وهلم بابست[1] ***Georg Wilhelm Pabst*** وقد حافظ المخرج على نفس العنوان "الأتلنتيد/ أتلانتس " 1932، وكذلك إدغار جورج إلمر[2] ***Edgar George Ulmer*** 1961، أو فيتوريو كوتافافي[3] ***Vittorio Cottafavi*** الإيطالي الذي اقتبس نفس القصة مع بعض الإضافات وفيلمه "هرقل يجتاح الأتلنتيد ***Hercule à la conquête de l'Atlantide*** " صوّر سنة 1961، أما جون كيرشبرون[4] ***Jean Kerchbron*** فيخرج"الأتلنتيد " سنة 1972، وبنفس العنوان كذلك ومع كثير من الإضافات أخرج بوب سويم[5] ***Bob Swaim*** فيلما عن نفس القصة سنة 1992. وهذا الفيلم الفيلم كحالة تختلف جذريا عن الحالات السابقة، فالفيلم الذي أخرجه في البداية جاك فيدر لقي نجاحا كبيرا، وقد صور في الجزائر وعن الجزائر.. وسيناريو الفيلم مقتبس من رواية لأديب فرنسي، كتب روايته الأولى "كونيغسمارك ***Kœnigsmark*** " 1918، وفي السنة الموالية كتب روايته الثانية "الأتلنتيد "، وقد لقيت شهرة كبيرة إلى درجة أن بلغت عدد نسخها ما يقارب المليونين نسخة، ومن العنوان يتجلى لنا أن الرواية تتأرجح بين الأسطورة والواقع، فالأتلنتيد هو الجزيرة اليونانية المفقودة، أو الفردوس المفقود عند الغربيين، كما أن ملكتها هي أنتنيا ابنة نبتون، ولكن القصة تجري وقائعا في زمن يحاذي زمن كتابتها، وهذا ما جعل القارئ في البداية والمشاهد بعد ذلك يعايش بفضول أحداث القصة، لوجود جنديين فرنسيين "سانت أفيل " و"موروبخ " ووقوعهما في أسر الملكة أنتنيا، فالقصة تربط بين عالم الصحراء الجزائرية الساحر التي قال عنها الناقد الفرنسي لويس دوليك[6] ***Louis Delluc*** أنها كانت البطل الحقيقي في الفيلم، وبين الجيش الفرنسي، ولأن الروائي كان فرنسيا أي من طبقة المنتصرين المعمّرين فقد ربط ملكة الصحراء تينهينان بأنتنيا، محاولا بذلك نزع كل هوية للشعوب التي تعيش في الصحراء الجزائرية.

---

[1] مخرج وسيناريست نمساوي (1885- 1967).

[2] مخرج وسيناريست أمريكي (1904- 1972).

[3] مخرج وسيناريست إيطالي (1914 - 1998).

[4] مخرج وسيناريست فرنسي (1924 - 2003).

[5] مخرج وسيناريست أمريكي (1943).

[6] ناقد سينمائي فرنسي (1890- 1924).

أما الروائي الفرنسي بيار بونوا[1] ***Pierre Benoit*** فقد ولد بفرنسا سنة **1886**، ولكنه مكث مدّة طويلة في شمال إفريقيا وتحديدا في تونس أولا صحبة والده العقيد في الجيش الفرنسي، ثمّ التحق بالجيش في الجزائر إلى غاية **1907**، وبعدها رجع إلى باريس، حيث اشتغل بالسياسة إلى غاية **1918**، سنة صدور أوّل رواية له، ومنذئذ بدأت جهوده الروائية تتصاعد بكتابة رواية واحدة كلّ سنة إلى غاية وفاته سنة **1962**، أي أنه كتب ما يزيد عن أربعين رواية كلّها تصنف ضمن رواية المغامرات والغرائبية التي انتشرت بين الكتّاب الفرنسيين مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.[2]

إن طابع المغامرة والخيال الأسطوري هو سبب نجاح رواية "الأتلنتيد " الفيلم كذلك، وبخاصة أن العالم الغربي عاش مرحلة رهيبة أثناء الحرب العالمية الأولى، فكان هذا النوع من الروايات يجلب القراء لأنه يبعدهم عن الواقع المحزن والمخيف، بهذا تصنف رواية "الأتلنتيد " ضمن الأدب الفرنسي، وهي موجهة للقارئ الفرنسي، ولا تعني القارئ الجزائري في شيء، ونفس الشيء يقال عن الفيلم، بالرغم من انبهار المشاهد الفرنسي بمشاهد الصحراء والرمال الساحرة، غير أن الملفت للانتباه، أن الروائي بيار بونوا الذي عاش في الجزائر وتونس، لم يلق بالا لمن يعيشون حوله من السكان الأصليين، وهذا موقف الأدباء الفرنسيين قبل السينمائيين، إذ كانت جلّ السيناريوهات التي كتبت للسينما الفرنسية عن مواضيع المستعمرات الفرنسية مقتبسة عن روائيين فرنسيين مشهورين أو أقل شهرة، وبهذا فإن الأدب الفرنسي كان منبع الأفكار المحرّفة التي ساهمت السينما الفرنسية في نشرها عبر رسائل الأفلام.

وهكذا إذا تتبعنا الأفلام الفرنسية بداية من مرحلة السينما الصامتة إلى غاية آخر فيلم صور في الجزائر، وبالتحديد سنة **1962**، نجدها تتكأ على الأدب الفرنسي وبخاصة الرواية منه، وبنسبة أقل القصة القصيرة والأعمال المسرحية، فمن بين الأفلام المعتمدة على الرواية نجد "ساراتي الرهيب ***Sarrati le terrible*** " من إخراج لويس ميركانتون[3] ***Louis Mercanton*** **1922**، المقتبس من

[1] كاتب فرنسي (1886- 1962).

[2] جان ديجو، المرجع السابق، ص32.

[3] مخرج وسيناريست فرنسي- سويسري (1879 - 1932).

عمل روائي لجون فينيو[1] ***Jean Vignaud***، وقد أعاد تصويره أندري هوجون[2] ***André Hugon*** سنة 1937 بنفس العنوان، وثاني عمل روائي لجون فينيو "منزل المالطي ***La Maison du maltais*** " وهو أسبق في الكتابة من ساراتي الرهيب، وقد حوّله هنري فيسكور[3] ***Henri Fescourt*** إلى فيلم سينمائي صامت سنة 1926، ثمّ أعاد إخراجه بيار شونال[4] ***Pierre Chenal*** سنة 1938، ومن أشهر روايات جون فينيو "فينوس ***Venus*** " وقد أخرجه لويس مركونتون سنة 1928، أما آخر رواية له حولت إلى السينما فقد كانت "الريح السامي ***Haut-le-Vent*** إخراج جاك دي بارونشيلي[5] ***Jacques de Baroncelli*** 1948.

وقد ركزت رواية جون فينيو "ساراتي الرهيب " على تصوير واقع المعمّرين والعمال الجزائريين بميناء الجزائر، قصة سيزار ساراتي مع عمال الميناء ومع حفيدته وعشيقها، وعلى هذا الأساس حاول فينيو أن يرسم لنا مظاهر الحياة في الجزائر بمنظور المعمّرين، وهو في ذلك لم ينف وجود الجزائريين، ولكنّهم أشبه بالديكور المناسب لقصة درامية غربية. و في نفس المسار يتجه كلّ من جون بوميرول[6] ***Jean Pommerol*** في روايتها "الرغبة " ***Le Désir*** التي حولها ألبير دورك[7] ***Albert Durec*** إلى فيلم سنة 1928، أو ليو دوران ***Léo Duran*** في روايته "السمفونية المؤثرة ***La Symphonie pathétique*** " المقتبسة للسينما من طرف المخرجين الفرنسيين هنري إتيفان[8] ***Henri Étiévant*** وماريو نالباس[9] ***Mario Nalpas*** 1929، ويمكن أن نذكر أيضا جورج أندري كويل[10] ***George***

---

[1] كاتب فرنسي (1875- 1962).

[2] مخرج فرنسي (1886- 1960).

[3] مخرج فرنسي (1880 - 1966).

[4] مخرج فرنسي (1904 - 1990).

[5] مخرج فرنسي (1881- 1951).

[6] لوسي جينو ***Lucie Guénot***، مؤلفة ومصورة فرنسية (1858- 1921).

[7] ممثل، مخرج مسرحي وسينمائي فرنسي (1873- 1930).

[8] مخرج فرنسي (1870- 1953).

[9] ممثل، مخرج، مساعد مخرج، محرر ومنتج.

[10] مؤلف فرنسي (1889- 1956).

André-Cuel مع نصه "تجار الرمل ***Marchand de sable*** " الذي حوله أندري هوجون إلى فيلم سينمائي ناطق سنة 1931، وفي نفس التوجه نذكر أيضا الروائية آن ماري ديماريست[1] ***Marie-Anne Anne Desmarest*** وروايتها المشهورة "السيول ***Torrents*** " التي أخرجها سيرجي دي بوليني[2] ***Serge de Poligny***، أو الروائية سوزان بيرو[3] ***Suzanne Pairault*** برواية "عطش الرجال ***La Soif des hommes*** " من إخراج سيرجي دي بوليني أيضا سنة 1950.

ومن الروائيين المشهورين بول أشار[4] ***Paul Achard*** من مواليد الجزائر 1887، و أحد أنصار المدرسة الجزائرية في الأدب الفرنسي ويظهر هذا جليا في روايته "سلاويتش ***Salaouetches*** "، غير أنه لم يمكث بالجزائر واستقر بفرنسا، وجلبت روايته "صليب الجنوب ***Croix du sud*** " اهتمام المخرج أندري هوجون سنة 1931، وبهذا بدأت مغامرته مع السينما ككاتب سيناريو وحوار وأيضا كممثل في فيلم وحيد "تجار الرمل " لأندري هوجون 1931، و من رواياته المقتبسة للسينما نجد "بطل المارن ***Le Héros de la Marne*** " لأندري هوجون 1938، و كذلك "قضية النزل الكبير ***L'affaire du grand hotel*** " لهوجون كذلك سنة 1945.

و تطرح رواية "صليب الجنوب " فكرة عالجها الكثير من الروائيين وبالتالي السينمائيين، وهي استحالة التعايش بين السكان الأصليين للمستعمرات الفرنسية وبين العنصر الأوروبي الوافد إليها، وهي نفس الفكرة التي طرحها بيار بونوا ضمنا في روايته "الأتلنتيد "، ويتجلى ذلك من خلال علاقة غرامية بين أحد الترقيين من سكان الهقار الجزائري وفتاة فرنسية، إذ أنقذ الترقي الفتاة (مادلين) من قطاع الطرق فتقع في حبّه و يقرّران الزواج، و لكن الفارس الترقي يتخلى عن زوجته ليعود إلى (داسين) الشاعرة الترقية، وبهذا يثبت للمرأة الأوروبية استحالة توافقه مع حضارتها، وهو في نفس الوقت رفض للآخر الأوروبي.

---

[1] مؤلفة فرنسية (1904- 1973).

[2] مخرج فرنسي (1903- 1983).

[3] روائية ومترجمة فرنسية (1897- 1985).

[4] كاتب ورجل مسرحي (1887- 1962).

يتفق معظم النقاد السينمائيين أن فيلم اندري هوجون "صليب الجنوب " يصور رفض العنصر العربي للحضارة الغربية، وبالتالي تأكيد الفوارق بين الأوروبيين و السكان الأصليين، كما أن موقف الفارس الترقي الرافض للبقاء مع مادلين الفرنسية هو رفض للحضارة والإصرار على البقاء في ظل التقاليد والعادات القديمة التي ترمز للجهل والتخلف، وهي نفس الفكرة التي تحملها الرواية قبل الفيلم، وبهذا لم يخرج بول أشار العارف بأحوال الجنوب الجزائري عن الموقف السائد عند الروائيين الفرنسيين البعيدين عن الجزائر. ويعتبر أندري أرماندي[1] ***André Armandy***، من روائيي فترة ما بين الحربين العالميتين، واشتهر بروايات المغامرة وأطلق عليها أيضا الرواية الشعبية، كان والده ضابطا في الجيش الفرنسي، وفي سنة 1902 التحق بالجيش بدوره، وربما كان ذلك سببا في دفعه إلى الكتابة القصصية في البداية ثمّ الرواية بعد ذلك، بطريقة تشويقية تجلب القراء الراغبين في الحلم بالمغامرة، وتحت غطاء أبطال الجيش الفرنسي في البلاد المستعمرة أو ما أطلق عليه "اللفيف الأجنبي "، كانت رواياته "المنبوذون ***Les Réprouvés***" 1926، و"المارق ***Le Renégat*** " 1929، و"الشيطان الأزرق ***Le Demon bleu*** 1925، و"جزيرة المرجان ***L'ile de corail*** " 1925، ولكن شهرة "المنبوذون " كانت أكبر وذلك راجع إلى الموضوع المعالج، فالروائي استطرد في وصف أعضاء من اللفيف الإفريقي في الجزائر الذي عايشه مدّة غير قصيرة، وغايته إظهار قوة الجيش الفرنسي في البلاد المستعمرة، وهذا ما دفع بالمخرج جاك سيفراك[2] ***Jacques Séverac*** إلى تحويل الرواية إلى فيلم في سنة 1936، وبهذا لم يضف سيفراك شيئا جديدا إلى الدعاية لقوة الجيش الفرنسي التي نشرتها الرواية قبله بسنوات عديدة.

وإذا فهمنا الدوافع إلى كتابة الرواية عند أندري أرماندي فسنتمكن من تصنيف الأعمال السينمائية المقتبسة. ولا يصبح الفيلم مرآة لفكر المخرج وإنما انعكاسا لفكر الأديب الروائي.

وضمن نفس الرؤيا تواجهنا رواية جوزيف بيري[3] ***Joseph Peyré*** "السرية البيضاء ***L'escadron blanc*** "1931، فالكاتب كان صحفيا مهتما بالشؤون الخارجية لبلاده، ولعب الخيال

[1] كاتب فرنسي (1882- 1958).

[2] ممثل، كاتب سيناريو، مدير إنتاج ومخرج فرنسي (1902- 1982).

[3] كاتب فرنسي (1892 - 1968).

دوره في بناء مواضيع رواياته المتعددة التي بلغت أربعا وأربعين، بداية من عام 1921 مع "على الشرفة *Sur la terrasse* " إلى آخر عمل "نار ودم جويلية *Feu et sang de juillet* " 1964.

وقد خصّص جزءا مهما لحكايات الجنوب المستعمَر منها "السرية البيضاء " و"القائد ذو النجمة الفضية *Le chef à l'étoile d'argent* " 1933، و"صليب الجنوب " 1942، "طانجة الرومانسية *Romanesque Tanger*" 1943، و"الصحراء الخالدة *Sahara eternelle* " 1944، و"سفر إلى المغرب *Voyage Marocain* " 1944، "أسطورة سعيد القومي *La légende du goumier Saïd* " 1950، و"الصحراء *Sahara* " 1950.

وقد نالت رواية "السرية البيضاء " جائزة النهضة بباريس 1931، وهذا دليل على اعتراف النقاد ببراعة الروائي جوزيف بيري، وفي نفس الوقت تأكيد على الأفكار الواردة فيها، فالروائي يتتبع مغامرات إحدى كتائب الجيش الفرنسي بالصحراء الجزائرية وتدعى "المهاريين " نسبة إلى المهارى، وككل الروايات السابقة تكون مهمّة الجيش نشر العدالة فالصحراء مليئة بقطاع الطرق ويجب القضاء عليهم، وهكذا يبقى السكان الأصليون دائما خارج العدالة والحضارة، وجب تصفيتهم وليس العمل على فهمهم.

وكان من المقرر أن يقوم المخرج الإيطالي أوغستو جنينا[1] *Augusto Genina* بتحويل رواية السرية البيضاء إلى الشاشة الكبيرة سنة 1936، لكنه لم يتفق مع المنتجين الفرنسيين فاتجه إلى المنتجين الإيطاليين، وبهذا قصد جنيني ليبيا لتصوير الفيلم وتحولت القصة من أبطال فرنسيين إلى إيطاليين، مما أثار غضب السينمائيين والنقاد الفرنسيين، وهذا ما دفع بالمخرج الفرنسي رينيه شانا[2] *René Chanas*

[1] مخرج وسيناريست إيطالي (1892- 1957)

[2] مخرج فرنسي (1913- 1990).

إلى إعادة تصوير رواية جوزيف بيري ولكن الروائي قام بنفسه بكتابة السيناريو، لكن الفيلم الثاني لم يلق نجاح الفيلم الإيطالي الذي عرض في القاعات الفرنسية لمدة شهور طويلة.[1]

وعلى خطى جوزيف بيري يسير بيار سالفا[2] ***Pierre Salva*** في روايته "الخنازير لا يملكون أجنحة ***Les cochons n'ont pas d'ails*** "، فالكاتب كان رائدا في الجيش الفرنسي، ولهذا فهو يسرد مغامرات الطيارين الفرنسيين بين الجزائر والمغرب، والسبب نفسه (المغامرة) دفع المخرج موريس لابرو[3] ***Maurice Labro*** إلى تبني نص الرواية كأساس لفيلم المغامرات الذي صوره سنة 1952، وفي نفس الفترة تقريبا تظهر رواية "سيدي بلعباس ***Sidi Belabbes*** " لجون ألدن دولوس-***Jean Alden Delos***[4] أحد ضباط الجيش الفرنسي بالجزائر، ومع أن الرواية خيالية إلاّ أنها ترمي في الأساس إلى ترسيخ فكرة قوة الجيش الفرنسي وعظمته، إذ يمثل في حقيقته عظمة الإمبراطورية الفرنسية، ولكن ألدن دولوس لم يكتف بالكتابة وإنما كان يزاوج بين الكتابة السينمائية والإخراج والرواية، والدافع القوي الذي وجهه إلى حقل السينما، محاولة تخليد أبطال الجيش الفرنسي، وهكذا كتب وأخرج فيلمه الأول " احتضار النسور ***L'Agonie des aigles*** " 1951، ثمّ يتبعه بفيلم سيدي بلعباس 1953 المقتبس من رواية له بنفس العنوان، و دائما في نفس الرؤيا يصور ألدن دولوس فيلمه الأخير "ذهب ساموري ***L'or de samory***" 1957، ولكن هذا الفيلم الأخير لم يعرض في القاعات نظرا لظروف الحرب الفرنسية الجزائرية.

ولم يخرج ألدن دولوس عن النظرة الدعائية لقوة الجيش الفرنسي ومع أن رواية "سيدي بلعباس " تعطي مكانة هامة (للقايد) و(ابنته) على أساس أنهما من السكان العرب الأصليين للجزائر، إلاّ أنه اختيار مقصود لعناصر مساندة للوجود الفرنسي، وبالتالي فهي حاملة لنفس فكر المعمّرين، أما بقية

---

[1] - ***Abdelghani Megherbi, Les Algériens au miroir du cinéma colonial (contribution à une sociologie de la décolonisation), Société nationale d'édition et de diffusion, 1982.p215.***

[2] كاتب فرنسي (1917- 1997).

[3] مخرج فرنسي (1910- 1987).

[4] مخرج وسيناريست فرنسي (1901 - 1979).

الجزائريين فلا وجود لهم في الرواية أو الفيلم إلا كعناصر خارجة عن القانون أو شريرة تتسبب في إيذاء الجنود الفرنسيين ولهذا وجب محاربتهم.

ومن رواية المغامرات إلى الرواية البوليسية، وأهم رواية تمثّلها "بيبي الموكو ***Pépé le Moko*** " لهنري لابارث[1] ***Henri La Barthe*** القاص والروائي والمسرحي الفرنسي، فقد كان لابارث من رواد الرواية البوليسية في الثلاثينات من القرن العشرين، ولهذا لفتت الرواية انتباه جوليان دوفيفييه***Julien Duvivier***[2]، أحد أكبر المخرجين الفرنسيين في الثلاثينات، والذي قرر تحويلها إلى فيلم سينمائي سنة 1937. وقد كان هدف هنري لابارث تصوير مرحلة من حياة أحد رجال العصابات في مرسيليا، وهروبه من الشرطة إلى الجزائر أين يتواجد أحد أصدقائه القدامى، و لكن (بيبي/ ***Pépé***) يتفاجأ بحقيقة صديقه الذي يعيش في حيّ شعبيّ في العاصمة الجزائرية وليس بين الأوروبيين وأحيائهم الفاخرة، يصوّر لابارث حيّ القصبة على أنه وكر للدعارة والحثالة من المجتمع بين السراق والمجرمين، فيكون بذلك الحصن المنيع لبيبي الموكو، وفعلا لم تتمكن الشرطة من القبض على (بيبي) إلا بعد أن غادر القصبة للالتحاق بإحدى السائحات الفرنسيات التي التقاها بالقصبة حيث وقع في غرامها، وهكذا يلقى القبض عليه.[3]

وتجدر الإشارة هنا أن مصالح الشرطة بالجزائر العاصمة أقرت في تقرير سنوي لها أن القصبة (وكر بطله الرواية) هو من أكثر الأحياء هدوءا في العاصمة الجزائرية سنة 1937.[4]

وهذا يدل على أن الرواية التي كتبها لابارث اعتمدت على الخيال الأدبي أكثر من الحقائق الواقعية، وربما يكون السبب هو بقاء الحي الشعبي القصبة صامدا في وجه حملة تغريب العاصمة الجزائرية، فملامح العاصمة تغيّرت عمّا كانت عليه في الماضي البعيد، وأصبحت المدينة أوروبية المظهر

---

[1] (1887 - 1963)

[2] مخرج فرنسي (1896- 1967).

[3] عبد الغني المغربي، المرجع السابق، ص246.

[4] دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا:(نص-صورة)، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون، الجزائر، 1995، ص158.

فكلّ البنايات أصبحت ذات طراز غربي ما عدا القصبة، وهذا ما يدفع الكتّاب والروائيين الفرنسيين إلى محاولة تشويه المكان الوحيد الصامد والمتميّز في الجزائر المستعمَرة.

ولهذا لم يغيّر المخرج جوليان دوفقييه من مسار الرواية في فيلمه "بيبي الموكو " 1937، بل ذهب أبعد من ذلك حين صوّر القصبة كوكر للمجرمين والخارجين عن القانون، وذلك بدافع الواقعية، مركزا على مظاهر الفقر داخل الحيّ العربي، على خلاف الأحياء الأوروبية الدّالة على الحضارة والتطور، ما يجعل كلاً من المخرج والروائي موضع نقد.

وقد كان نجاح الفيلم كبيرا وبخاصة أنه من بطولة الممثل الفرنسي جون غابان[1] ***Jean Gabin***، ووصل نجاحه إلى السينما الأمريكية إذ قام المخرج جون بيري[2] ***John Berry*** بإعادة إخراجه تحت عنوان "القصبة ***Casbah*** " 1948.

ومن حيث تأثيره على المخرجين الفرنسيين، فقد كان بيار كاردينال[3]***Pierre Cardinal*** أحدهم، إذ قدم إلى الجزائر مكان مولده ليصور أول فيلم سينمائي له بعد تخرجه من معهد الدراسات السينمائية العليا بباريس، وكان الفيلم من تأليفه وإخراجه "في قلب القصبة ***Au Coeur de la Chabab***" 1951، وكان محاولة جديدة لتغريب حي القصبة العتيق، إذ جعل بيار كاردينال أبطاله يعيشون بمحاذاة القصبة قصّة حبّ غريبة بين امرأة (ماريا) وشاب جاء للبحث عن أبيه الذي كان زوجا لماريا، ولكن الابن يتفاجأ بوجود أبيه داخل السجن، وهكذا نتأزم العلاقات الإنسانية في حيّ لا علاقة له بسلوكيات غربية لا عهد لساكنيه بها، إذ تبدأ علاقة عاطفية بين الابن وماريا، والحقيقة أن محاولة كاردينال، كانت ترمي إلى رفع الخصوصية عن الحيّ الشعبي ليصبح مثل بقية الأماكن التي يعيش بها الأوروبيون في الجزائر العاصمة.

---

[1] (1904- 1976).

[2] مخرج وممثل أمريكي (1917- 1999).

[3] مخرج وكاتب سيناريو فرنسي (1924- 1998).

وآخر رواية اعتمدها السينمائيون في مرحلة الاستعمار الفرنسي للجزائر كانت "زيتون العدالة " ***Les Oliviers de la justice*** " لجون بليغري[1] ***Jean Pélégri*** المولود بالجزائر. وقد صدرت أوّل رواية له "الإبحار يوم الاثنين ***L'embarquement du lundi*** " سنة 1951، والثانية "زيتون العدالة " سنة 1959، التي تحصلت على الجائزة الكاثوليكية الكبرى للأدب عام 1960، ثمّ توالت الروايات "المهبول/ المجنون ***Le Maboul*** " 1963، "الحصان في المدينة ***Le Cheval dans la ville*** " " 1972، و"الأصياف الضائعة ***Les Etés perdus*** " 1999، كما له مجموعة أعمال مسرحية نذكر منها "سليمان ***Slimane*** " 1968، و"سيّد الطبل ***Le Maitre du Tambour*** " 1974.

وكان نجاح رواية زيتون العدالة بباريس كبيرا، نتيجة لظروف الحرب التي تعيشها الجزائر، ممّا دفع بالمنتج المقيم بالجزائر دوروسليس ***G. Dorosles*** إلى الاستعانة بالمخرج الأمريكي جيمس بلو[2] ***James Blue*** لتصوير أوّل فيلم أوروبي بالجزائر.

قام دوروسليس بإنتاج عدّة أفلام وثائقية لفائدة السلطات الفرنسية بالجزائر، و كان جيمس بلو أحد خريجي المعهد العالي للسينما بباريس، وقد عملا معا في ميدان الأفلام الوثائقية، ولكن المشروع الجديد كان فيلما روائيا خياليا، ما يتطلب جهدا أكبر وإبداعا متميّزا.

شارك جون بليغري في صياغة سيناريو الفيلم، وبهذا كان الفيلم انعكاسا لأفكار الروائي، ولم يكن جيمس بلو إلا واسطة بين الأدب و السينما، وربما كان المخرج بجنسيته الأمريكية سببا في قبول عدد كبير من الممثلين والتقنيين الجزائريين للمشاركة في فيلم فرنسي في تلك الظروف الصعبة من تاريخ الجزائر.

لقد أراد بليغري من خلال روايته والفيلم أن يظهر مدى توافق السكان الأصليين للجزائر والأوروبيين القاطنين بها، وكانت المحاولة الوحيدة التي يظهر فيها الجزائري بصورة إنسان، ويبدو جليا أن الرواية اتخذت منحى مغايرا لكافة الروايات الفرنسية التي سبقتها ولكن عرض الفيلم كان متأخرا إذ

[1] شاعر وممثل فرنسي (1920- 2003).

[2] مخرج وكاتب سيناريو أمريكي (1930- 1980).

عرض بالقاعات الباريسية في جوان 1962، وهي فترة متأخرة للتأثير على المشاهدين، فضاع الفيلم بعد ذلك بسبب الظروف التي انتهت بها الحرب الجزائرية وما نجم من أحداث بعد استقلال البلاد.[1]

وإلى جانب الرواية، نجد القصة القصيرة منبعا للسينما الفرنسية في مرحلة ما بعد الحربين، ومن بين كتابها، برنار فرنك[2] ***Bernard Frank*** أو برنار بولاي ***Bernard Poulailler*** الذي عُرف بقصص المغامرات والجوسسة بين العملاء الفرنسيين والبريطانيين في مجموعته "أجزاء حطام ". أما عن العلاقة بين القصة والجزائر، فلا توجد، ذلك لأن الكاتب لم يشر إليها.

وقد فضل المخرج جاك روبير[3] ***Jacques Robert*** الذي حوّل إحدى قصص برنار فرنك القصيرة إلى فيلم، أن تكون الجزائر العاصمة مسرحا للأحداث عمله السينمائي الذي عرض سنة 1926 تحت عنوان " الغوص/ ***En plongée*** ".

وهناك أديب و قصاص آخر، هو جون ماكيس ***Jean Makis*** صاحب قصة "لفيف الشرف ***Légion D'honneur*** "، وهي قصة ترتكز على بطولات الجيش الفرنسي، وقد حوّلها موريس غليز[4] ***Maurice Gleize***وجان خوسيه فرابا[5] ***Jean-José Frappa*** إلى سيناريو أخرجه موريس غليز سنة 1937، وإلى جانب الرواية والقصة نجد النصوص المسرحية والاستعراضات أيضا كمنبع يستقي منه السينمائيون الفرنسيون أحداث أفلامهم، وهكذا كانت مسرحية "المغامر ***L'Aventurier*** " 1910، التي كتبها ألفريد كابيس[6] ***Alfred Capus***، مصدر الفيلم الذي أخرجه موريس ماريو[7] ***Maurice Mariaud*** سنة 1924، أو مسرحية "الأمير جون***Le Prince Jean*** " للكاتب الدرامي شارل ميري[8]

---

[1] عبد الغني المغربي، المرجع السابق، ص128.

[2] (1867 - 1967).

[3] صحفي، كاتب وسيناريست فرنسي (1921- 1997).

[4] مخرج فرنسي (1898- 1974).

[5] سيناريست وناقد سينمائي فرنسي (1882- 1939).

[6] صحفي، روائي، وكاتب مسرحي فرنسي (1857- 1922).

[7] ممثل ومخرج سينما صامتة فرنسي (1875- 1958).

ميري[1] ***Charles Méré***، الذي كتب 41 نصا مسرحيا وأخرج فيلمين واقتبست من أعماله خمسة عشر فيلما، وكانت مسرحية "الأمير جون " التي كتبت سنة 1923، تصور الأراضي المستعمرة على أنها الأراضي الموعودة، وذلك ترغيبا للفرنسيين إلى الهجرة إليها مثلما فعل بطل المسرحية الأمير جون. وقد قام روني إرفيل[2] ***René Hervil*** بإخراج الفيلم سنة 1927، وأعيد إخراجه سنة 1934.

أما الكاتب الدرامي لوسيان بيسنار[3] ***Lucien Besnard*** فقد كانت آخر مسرحياته "تحت ظلّ الحريم ***Dans l'ombre du harem*** " 1927، موضع اهتمام السينمائيين الفرنسيين، إذ حوّلها ليون ماتو[4] ***Léon Mathot*** وأندري ليابل[5] ***André Liabel*** إلى فيلم يحمل نفس العنوان سنة 1928، ولا ولا يبدي بسنار اهتماما بالمغرب إلا بما يوحي إليه من أشياء تتعلق بالمشرق وغرائبيته من حيث تعدّد النساء وما يترتب عن ذلك من ملذات ومآسي.

ومن الكتّاب الدراميين المشهورين نجد هنري كيستيمايكرز[6] (الابن) ***Henry Kistemaeckers fils***، الذي كتب 29 عملا مسرحيا من بينها "الغرب ***L'Occident*** " في ثلاثة فصول عرضت لأوّل مرّة سنة 1913، وإلى جانب المسرح، كتب كيستيمايكرز مجموعة روايات وقصص قصيرة.

كانت مسرحية "الغرب " محلّ اهتمام المخرج هنري فيسكورت[7] ***Henri Fescourt*** ، فقدمها للسينما سنة 1928، وفي سنة 1938 يعيد إخراجها ضمن التطورات الحاصلة للسينما العالمية ومنها مزج الصوت بالصورة. وهناك عمل مسرحي آخر اهتم به المخرجون "الأم كوليبري ***Mamman Colibri*** "

---

[1] كاتب مسرحي فرنسي (1883- 1970).

[2] ممثل ومخرج فرنسي (1881- 1960).

[3] كاتب وناقد درامي فرنسي (1872- 1955).

[4] ممثل ومخرج فرنسي (1886- 1968).

[5] ممثل، مخرج وكاتب سيناريو فرنسي (1871- 1942).

[6] روائي وكاتب مسرحي بلجيكي، فرنسي الجنسية (1872- 1938).

[7] مخرج فرنسي (1880- 1966).

من تأليف المسرحي هنري باتاي[1] ***Henri Bataille***، وهي ثالث مسرحية يكتبها هنري باتاي وقد عرضت بباريس سنة 1904، وحوّلت إلى فيلم أوّل مرّة سنة 1929 من إخراج جوليان دوفقييه، وثاني مرّة في الثلاثينات مع جان دريفيل[2] ***Jean Dréville*** سنة 1937.

ومن الأفلام المعتمدة على نص مسرحي نجد "ريح السموم ***Le Simoun*** " 1933، لفيرمن جيمي[3] ***Firmin Gémier*** المأخوذ عن نص مسرحي بنفس العنوان للكاتب الدرامي هنري رينيه لينورماند[4] ***Lenormand Henri-René***، وكذلك نذكر فيلم "سيدوني باناش ***Sidonie Panache*** " للمخرج هنري ويلشليغر[5] ***Henry Wulschleger***، المأخوذ عن أوبرات للكاتبين ألبرت ويليميتز[6] ***Albert Willemetz*** أندريه موزي إيون[7] ***André Mouëzy-Éon***، وفيه مثّل الكاتب الدرامي المشهور المشهور أنتونين أرتو[8] ***Antonin Artaud*** دور الأمير عبد القادر الجزائري.[9]

والملاحظ أن كلّ الكتّاب الدراميين الفرنسيين الذين تعرضوا إلى مواضيع ذات صلة بالوجود الفرنسي بالجزائر، لم يحدث أن زاروا شمال إفريقيا، وإنما لعبت الأفكار السائدة عن البلدان المستعمَرة وقوة الإمبراطورية الفرنسية الاستعمارية دورا كبيرا في إبداعاتهم، مما أثّر في المواضيع التي أخذت السينما الفرنسية تطرحها للمشاهد الفرنسي والعالمي. وإذا استثنينا مجموعة الأفلام المقتبسة عن الروايات والقصص والمسرحيات الفرنسية يبقى عدد قليل من ابتكار مخرجين وكتّاب سيناريو، وهم لا يبتعدون

[1] كاتب مسرحي وشاعر فرنسي (1872- 1922).
[2] مخرج فرنسي (1906 - 1997).
[3] ممثل ومخرج فرنسي (1869- 1933).
[4] كاتب مسرحي وناقد درامي فرنسي (1882 - 1951).
[5] مخرج وكاتب سيناريو فرنسي (1894 - 1943).
[6] كاتب نصوص، شاعر غنائي وكاتب سيناريو فرنسي (1887- 1964).
[7] كاتب مسرحي فرنسي (1880- 1967).
[8] ممثل مسرحي فرنسي (1896- 1948).
[9] عبد الغني المغربي، المرجع السابق، ص275.

عن الثيمات التي تعرض لها الأدب أو المسرح الفرنسي عن الوجود الفرنسي بشمال إفريقيا، ويمكن أن نصنفها ضمن ثلاث مجموعات، أوّلها الأفلام التي تتعرض إلى أبطال أوروبيين ولا يلعب المكان فيها إلا دورا هامشيا، و بالتالي فالقصص أوروبية خالصة، منها: "ابن الليل ***Le Fils de la nuit*** " 1921، لجيرار بورجوا[1] ***Gerard Bourgeois*** ، و"وجوه محجبة وأرواح مقفلة ***Visages Voilés, Ames Closes*** "1921، لروني روسل[2] ***Henri Rousel***، أو "الألماس الأخضر ***Le Diamond Vert*** " 1923، لبيار مارودون[3] ***Pierre Marodon***، أو "أفق الجنوب ***à Lhorizon du Sud*** " 1924، لماركو دو غاستيني[4] ***Marco de Gastyne***، أو "أبواب الصمت ***Les Murailles du Silence*** " 1925، للويس دو كاربونا[5] ***Louis de Carbonnat***، أو "مبارزة ***Duel*** " 1927، لجاك دو بارونسيلي[6] ***Jacques de Baroncelli*** ، أو "رمال ***Sables*** " 1927، لديمتري كيرسانوف ***Dimitri Kirsanoff***، أو "رمال كاسفة ***Sables Mouvants*** " 1929، لجاك ميلس ***Jack Mills***، و"رياح ***Bourrasques***" 1935، لبيار بيلون[7] ***Pierre Billon*** ، أو "حانة الجنوب ***Bar du Sud*** " 1938، لهنري فسكور[8] ***Henri Fescourt***، أو "على خطى الجنوب ***La Piste du Sud*** " 1938، لبيار بيلون بيلون أيضا، و"نداء البلد ***L'Appel de Bled*** " 1942، لموريس غليز[9] ***Maurice Gleize*** .

أما الاتجاه الثاني فيكرّس لفكرة قوة الجيش الفرنسي في البلاد المستعمَرة ومنه فيلم "النقيب إكس ***Le sergent x*** " 1932، للمخرج الروسي المقيم بفرنسا فلاديمير ستريجفسكي[10] ***Vladimir***

---

[1] مخرج فرنسي (1871 - 1944).

[2] ممثل، مخرج وكاتب سيناريو فرنسي (1870- 1946).

[3] مخرج وكاتب سيناريو فرنسي (1873- 1949).

[4] مخرج فرنسي (1889- 1982).

[5] مخرج فرنسي (1879 - 1959).

[6] مخرج فرنسي (1881 - 1951).

[7] مخرج فرنسي (1930 - 2022).

[8] مخرج فرنسي (1880- 1966).

[9] مخرج فرنسي (1898- 1974).

[10] مخرج وكاتب سيناريو (1892- 1977).

Strijevski، والذي أعيد إخراجه من طرف برنار بوردوري[1] ***Bernard Borderie*** سنة **1959**، وكذلك "نداء الخطر بالصحراء ***S.O.S. Sahara*** " **1938**، لجاك دي بارونسيلي ***Jacques de Baroncelli***، ويمكن أن نضيف إليها فيلم "اللّقاء الكبير***Le Grand Rendez-vous*** " **1949**، لجان دريفيل[2] ***Jean Dréville*** الذي صوّر أحداث دخول الجيش الأمريكي إلى شمال إفريقيا وبالتحديد الجزائر للمشاركة في الحرب العالمية الثانية سنة **1942**، ويضاف إليه فيلم "كازابيانكا***Casabianca*** " **1951**، لجورج بيكليت[3] ***Georges Péclet*** الذي تتبّع مغامرات البحرية الفرنسية في البحر الأبيض المتوسط أثناء الحرب العالمية الثانية.

كما نجد صنفا آخر من الأفلام يقتبس من حكايات ألف ليلة وليلة ويصبغها بالطابع الحديث، مع وجود أبطال أوروبيين وشخصيات عربية توحي للمشاهد الغربي بالغرائبية التي اعتاد قراءتها في أدب القرن التاسع عشر بداية القرن العشرين، ومن بين الأفلام المصوّرة في الجزائر "المرأة والعندليب ***La Femme et le Rossignol*** " **1930**، لأندري هوجون، كما نعثر على فيلم يصوّر مرحلة من مراحل حياة المسيح عليه السلام "غولغوتا ***Golgotha*** " **1934**، لجوليان دوففييه ***Julien Duvivier*** وفي هذا التصنيف نجد فيلم "البلد ***Le Bled*** " **1929**، لجون رونوار[4] ***Jean Renoir***، وهو أحد رواد السينما الفرنسية الحديثة، لأنه يعتبر مثالا حيّا عن مدى تبعية السينما الفرنسية للأفكار السياسية السائدة في النصف الأول من القرن العشرين، والتي جعلت السينما تبتعد عن الحقيقة، وتوظّف كوسيلة دعائية تبعد الإبداع السينمائي عن الفنية، فالفيلم كان تلبية لنداء السلطات الفرنسية للاحتفال بمرور قرن على احتلال الجزائر، بل كان الفيلم دعوة للفرنسيين للهجرة إلى البلاد المستعمَرة لأنها تمثّل الجنة التي يطمح

[1] مخرج فرنسي (1924 - 1978).
[2] مخرج فرنسي (1906 - 1997).
[3] مخرج وسيناريست فرنسي (1897- 1974).
[4] مخرج وسيناريست فرنسي (1894 - 1979).

إليها كلّ من يرغب في جني الأموال الطائلة. بهذا لا يمكن أن نستثني السينمائيين ولا الروائيين والقصاصين ولا المسرحيين في بناء فكر كولونيالي جسدته السينما الفرنسية عبر العشرات من الأفلام.[1]

[1] للمزيد حول هذا الموضوع راجع كتاب: بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية- نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند، 2011، 37- 57.

- السينما والأدب في الجزائر . . أيّ علاقة؟ -

- استلهام النصوص الأدبية في السينما الجزائرية:

قد لا يجانبنا الصواب إذا قلنا، إنّ الأفلام التي أنتجتها السينما الجزائرية والمستوحاة أصلاً من النصوص الأدبية، تعكس بصورة واضحة نجاح التجربة الفنية في التقاء السينما بالأدب، ويبيّن أيضاً مدى حماسة السينمائيين الجزائريين نحو العودة إلى الآثار والمصنفات الأدبية الجزائرية قصصية كانت أم روائية من أجل تحويلها إلى أفلام سينمائية برؤى إبداعية لتحقيق تلك الجماليات التي يتوافر عليها النص الأدبي.[1]

ورغم محدودية هذه التجربة على مستوى عدد الأفلام المستوحاة من النصوص الأدبية، إلاّ أن هذه التجربة أبانت عن جدّية ونجاح التقاء السينما بالأدب، وتعويل الأولى على الاستفادة من المادة الفكرية والأدبية والفنية التي يزخر بها الأدب، وفي هذا الصدد يذكر لنا الباحث عدنان مدانات[2] عن أهمية التجربة السينمائية الجزائرية، إذ يقول:« تنطبق هذه الملاحظة أيضاً على السينما في الجزائر، ذات التجربة المتميّزة في مجال السينما. فلم تعرف السينما الجزائرية إلا خمس محاولات لإنتاج أفلام عن أعمال روائية أو قصصية، منها على سبيل المثال فيلم "نوة ***Noua*** " 1972، لعبد العزيز طولبي[3] والمقتبس عن قصة تقع ضمن مجموعة قصصية كتبها الطاهر وطار[4] بتونس إبان الثورة، والتي عنوانها "دخان من قلبي " 1960، وهي قصّة استفاد منها المخرج ليقدم فيلما تسجيلي الأسلوب، يعالج فيه الواقع

---

[1] للمزيد حول الموضوع راجع مقال: سنوسي شريط، الأدب والسينما: حدود التلاقي والتداخل في التجربة الجزائرية، آفاق سينمائية، ع1، 2013، ص26- 27.

[2] مخرج وباحث وناقد سينمائي أردني (1946).

[3] سينمائي جزائري مخضرم (1938- 2022).

[4] كاتب روائي جزائري (1936- 2010).

الصعب للفلاحين في الجزائر ما قبل الثورة. وهناك أيضاً فيلم "ريح الجنوب ***Vent du Sud*** " الذي أخرجه محمد سليم رياض[1] عام 1975 عن رواية بالعنوان نفسه للكاتب الجزائري عبد الحميد بن هدوقة[2] سنة 1970. ونلحظ هنا، أن المشكلات الاجتماعية التي تطرقت إليها الرواية هي ما لفت انتباه المخرج»،[3] هذا بالإضافة إلى محاولة المخرج أحمد راشدي[4] في فيلمه "الأفيون والعصا ***L'Opium et le Bâton*** " 1969، والذي أعدّه عن رواية بالعنوان نفسه للكاتب مولود معمري[5] سنة 1965، فأحمد راشدي من خلال هذه التجربة الفنية حاول أن يربط علاقة متميّزة بين تقنيات السينما وأدبيات الرواية، لذلك عمد إلى اختيار رواية الأفيون والعصا من أجل أفلمتها. ولتحقيق هذه الغاية عكف على قراءتها قراءة دقيقة وعميقة، وفهمها واستيعابها من أجل القيام بتجسيدها على الشاشة بكلّ ما تحمله من أفكار وأحداث وشخصيات متعدّدة، ولعلّ الحافز الأساسي الذي شجّع المخرج على انتقاء هذا النص الأدبي، هو المضمون المرتبط بالواقع الجزائري، أي الواقع الثوري، خصوصاً وأن النص يتطرق إلى قصّة حرب التحرير الجزائرية[6]. فهذا العامل فيما يبدو، هو الذي دفع بالمخرج أحمد راشدي إلى معانقة هذا النص الأدبي قصد تحويله إلى فيلم سينمائي بامتياز. هادفاً بذلك إلى تحقيق تحفة فنية تعتمد على الصورة والكلمة والحركة، تكون أكثر تجسيداً لما أراده الروائي مولود معمري، والذي حاول من خلاله أن يعكس حقيقة الوضع الجزائري من خلال الغوص في حيثيات الراهن الجزائري في معاناته مع المستعمر الفرنسي. وهذا الوضع الشامل والمجسّد أدبياً، أراد المخرج أحمد راشدي أن يحققه فنياً من خلال تحويله إلى فيلم سينمائي يؤرّخ للراهن والواقع الجزائري. ومن هنا كان فيلم "الأفيون والعصا "

---

[1] مخرج سينمائي وسيناريست جزائري (1932- 2016).

[2] أديب وروائي جزائري (1925- 1996).

[3] عدنان مدانات، حكاية العشق والتمرد بين السينما والأدب العربيتين، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، ع17، 1989، ص76.

[4] منتج وسيناريست جزائري (1938).

[5] روائي وباحث أمازيغي جزائري (1917- 1989).

[6] عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982، ص266.

تجربة فنية متميّزة في السينما الجزائرية لأنه لامس معاناة الشعب الجزائري، فجنح على إبراز النضال والكفاح الذي اتّسم به الشعب الجزائري في مقاومته للمستدمر الفرنسي.

أما التجربة الثانية التي تستحق التنويه في هذا المجال أيضا، فتتمثّل في فيلم "ريح الجنوب ***Le Vent du Sud*** " للمخرج محمد سليم رياض، المقتبس عن رواية لعبد الحميد بن هدوقة. حيث عمد المخرج إلى تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي باعتبارها رواية ترصد الواقع الجزائري، وتعكس أيضاً واقع الثورة الزراعية التي باشرتها الدولة الجزائرية من أجل الإصلاح الزراعي.

من هذا المنطلق، بادر المخرج محمد سليم رياض إلى إعداد فيلم عن رواية بن هدوقة، بغية تجسيد مضامينها وقضاياها تجسيداً مشهدياً يراعي أسس وتقنيات السينما والأفلمة، وذلك من خلال القيام بالخطوات الواجب إتباعها في حقل الإعداد السينمائي مثل: الاقتباس، سيناريو الإعداد الحذف والإضافة، التقطيع والتجزيء، التتابع الحواري.. وغيرها من العناصر الضرورية في المنظومة السينمائية. وهذا ما قام به سليم رياض في فيلمه "ريح الجنوب "، الذي يعدّ من المحاولات الرائدة في أفلمة الرواية، خصوصاً وأن "خاصية الفيلم المنجز عام 1975، تزامنت مع تطبيق الثورة الزراعية، التي كانت من بين القضايا الراهنة في إعادة تصحيح النظام الزراعي وتوزيع أراضيه على الفلاحين تحت شعار (الأرض لمن يخدمها)"،[1] هذا بالإضافة إلى قضايا أخرى تضمنتها الرواية مثل وضعية المرأة التي تمثّلها نفسية الطالبة الجامعية والعجوز (رحمة/ صانعة الفخار)، وأيضاً مسألة التفاوت الطبقي بين الأفراد والتي تطرّق إليها الفيلم من خلال عيّنات: (ابن القاضي) الإقطاعي المالك للأراضي و(رابح/ الراعي) الخادم/ الراعي لدى ابن القاضي. وحول هذه التجربة السينمائية، يقول الباحث ديداني أرزقي:«.. ويجدر بنا أن ننوّه كذلك بفيلم "ريح الجنوب " إخراج محمد سليم رياض عن رواية بنفس العنوان للكاتب عبد الحميد بن هدوقة، وهذا الفيلم شاهدته أكثر من مرّة، وفي كلّ مرّة يشدني أكثر، وذلك لجماليته ولغته السينمائية الراقية. ففي مهارة تتابع الكاميرا حياة راع فقير وعمليات شبانية لعمل العام، وطالبة ميسورة وجذابة، باهرة الجمال. وصراع يدور في درامية محبوكة البناء.. وذلك الريف الأخاذ، وكلّ حيوات الإنسان

[1] جدي قدور، النص الروائي والتجسيد السينمائي، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران، 2002، ص65.

الجزائري بعد الاستقلال"،[1] وهي شهادة تبيّن مدى نجاح التجربة الفنية التي جنح إليها محمد سليم رياض في اتخاذه لرواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة مادة أساسية لبلورة فيلم سينمائي يحمل رؤية فكرية جادة على مستوى المضمون الذي عالجه بن هدوقة.

أما التجربة الثالثة في التقاء السينما بالأدب، فتتجلى في فيلم "نوة " للمخرج عبد العزيز طولبي، وهي قصة مقتبسة عن الكاتب الطاهر وطار تحمل الاسم نفسه. وهي كذلك تجربة فريدة ومتميّزة في أفلمة القصة. لقد اختار عبد العزيز طولبي هذه القصة نظراً لما تحمله من رؤى وأفكار تجسد عمق القضية الجزائرية المرتبطة أساساً بالثورة التحريرية ومعاناة الشعب الجزائري من خلال السياسة الاستعمارية المطبقة من جهة، ومن جهة أخرى تتناول الخيانة ودور العملاء في هذه الثورة. وعلى ضوء هذه القضية راح المخرج يبني فيلمه لإبراز ظروف الشعب الجزائري إزاء فترة الاستعمار، متطرقا من خلال الكاميرا إلى مخلّفات الثورة التحريرية وما تمخض عنها من أحداث ومواقف جاءت مغايرة لما حدث أثناءها. هذا ما يؤكده الناقد السينمائي إبراهيم العريس حيث يقول:«.. وهذا هو مثلاً حال فيلم "نوة " لعبد العزيز طولبي، هذا الفيلم الذي لم يكتف - مثلما فعلت معظم الأفلام- بالتحدّث عن الفترة الثورية لتمجيدها بشكل آلي.. بل تجاوز هذا ليلقي نظرة على الواقع الاجتماعي كما انعكس بعد الثورة.. وليوجّه نقداً عنيفاً لبعض سمات هذا الواقع (وهو أمر يشاركه فيه فيلما محمد بوعماري[2] "الفحام ***El faham*** " 1973، و"الإرث ***L'Héritage*** " 1974،[3] فالفيلم إذن هو بمثابة تأريخ لمسار الثورة التحريرية وما شابها من أمور وسلوكيات ومظاهر لا تعكس حقيقة هذه الثورة وعظمتها وعظمة الأفراد الذين قاموا بها. إن المخرج من خلال أحداث فيلمه أراد أن ينقل مشاهداً تفصيلية لما عانه الشعب الجزائري في فترات زمنية كانت أشدّ قسوة لطبيعة وهمجية المستعمر الفرنسي. إنها قصّة شعب ناضل بكلّ حزم وبكلّ ما أوتي من قوّة وعزيمة من أجل الدفاع عن حقوقه وكرامته، لذلك جاءت مشاهد الفيلم أكثر تصويراً

[1] ديداني أرزقي، الالتقاء والتضاد بين الأدب والسينما، مجلة الجاحظية، الجزائر، ع11، 1997، ص88.

[2] مؤلف ومخرج جزائري (1941- 2006).

[3] إبراهيم العريس، الصورة والواقع (كتابات في السينما)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978، ص44.

للمعاناة والنضال الذي دأب عليه الشعب الجزائري منذ أن وطئت أقدام المستعمر الفرنسي أرض الجزائر. وفي هذا الصدد يتحدث الكاتب عبد الحميد بن هدوقة عن هذا الفيلم، إذ يقول:« قصة "نوة " لوطار مكنت طولبي من إخراج أروع فيلم يصور المجتمع الريفي فيما قبل الثورة التحريرية ».[1] طبعاً، حقيقة الفيلم لم تتوقف عند تصوير الشعب الجزائري في مرحلة ما قبل الثورة فقط، بل تجاوزت ذلك إلى تصويره أيضاً أثناء الثورة، خصوصاً وأنه عانى كثيراً في هذه الفترة من وحشية المستعمر ومن سياسته القمعية والتي كانت تقوم على الإبادة والعنف والتنكيل والتشريد والتجويع.. وغيرها من الأشكال الهمجية التي يقوم بها أي مستعمر ضمن استراتيجياته الاستعمارية.[2]

– السينما والأدب في الجزائر معالم علاقة باردة:

والملاحظ أن ما تمّ اقتباسه من الأدب الجزائري إلى السينما محدود جدّا وضئيل مقارنة بجودة النصوص الأدبية في الرواية أو القصة القصيرة أو الأنواع الأخرى، وقد أثبتت التجارب أن السينما الجزائرية لم تأخذ من أدبها المحلي ما يثري محتواها ويغني رصيدها بشكل كاف. إذ تتراءى لنا معالم العلاقة الباردة بين الرواية الجزائرية والصناعة الفيلمية، فعدد محتشم من المخرجين بادروا للاقتباس وتنبتوا الفكرة والمشروع وصنعوا بذلك الاستثناء مقارنة بمخرجين آخرين.

وعلى سبيل الذكر لا الحصر، فإن روايتي "نجمة ***Nedjma*** " 1956، لكاتب ياسين[3] و"ابن الفقير ***Le fils du pauvre*** " 1950، لمولود فرعون[4] المُترجمتان لأكثر من لغة؛ لم تنالا حظهما في السينما الجزائرية، هذا إلى جانب أسماء أدبية أخرى برزت بأعمالها وطرحها على فترات، بل وأبانت بتجاربها عن تميّزها في الكتابة ببناء فنيّ يتناسب واللّغة السينمائية.

---

[1] خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988، ص18.

[2] للمزيد حول الموضوع راجع مقال: سنوسي شريط، الأدب والسينما: حدود التلاقي والتداخل في التجربة الجزائرية، آفاق سينمائية، ع1، 2013، ص26- 27.

[3] كاتب جزائري كتب باللغة الفرنسية (1929- 1989).

[4] أديب وكاتب جزائري كتب باللغة الفرنسية (1913- 1962).

ومع ذلك يرى الدكتور بومدين بلكبير أنه يجب تجاوز الطرح الذي يبحث عن القيم التي تمنحها السينما للرواية أو العكس إلى أسئلة وإشكاليات أهم وأعمق، قد تساعد على إيجاد قناة توصل السينما بالأدب.

ويضيف بلكبير:« صحيح أن هناك أعمالا أدبية خدمت السينما ونجحت لأنها مقتبسة من روايات، لكن يجب أن نتعامل مع الأشياء بواقعية، فالمبدع والجمهور اليوم أمام قطيعة وفجوة كبيرة تشعرني أن السينمائي في واد والكاتب في واد آخر، لا توجد فضاءات ولا مؤسسات داعمة لمشروع يجمعهما، وفي هذه الحالة يجب التوقف عند الأسباب واستعراضها ودارستها حتى نتمكن من إعادة الوفاق بين لونين يصنعان بتكاملهما لوحات فنية متفردة».[1]

وقد نستشف أسباب القطيعة في سؤال الراحل الطاهر وطار، عن سرّ عدم اهتمام السينما الجزائرية بأعماله الروائية، والأعمال الأدبية الجزائرية عموما، لا سيما منها المنجزة باللّغة العربية، حيث أجاب بصراحته المعهودة، أن السواد الأعظم من المخرجين الجزائريين، يقرأون باللّغة الفرنسية وحدها، ولا يقرأون باللّغة العربية، وأنّ قصته "الشهداء يعودون هذا الأسبوع " 1974، التي حوّلت إلى عمل مسرحي من إخراج زياني شريف عياد[2]، ما كان لها أن تحظى بالاقتباس المسرحي - كما قال- لو لم تترجم إلى الفرنسية، ولعلّ الشيء نفسه ينطبق على قصته "نوة " (من مجموعته القصصية: دخان من قلبي) التي حوّلت إلى فيلم سينمائي على يد المخرج عبد العزيز طولبي.

والظاهر ان الإشكالية التي طرحها الطاهر وطار، على أهميتها، لا تشكل فيما يبدو العائق الوحيد من وراء خلل العلاقة القائمة بين الأدب والسينما في الجزائر، وإلا كيف نفسّر عدم اقتباس روايته الشهيرة "اللاّز " 1974 إلى السينما، رغم أن نسختها المترجمة حققت مقروئية معتبرة لدى شريحة

[1] ضاوية خليفة، السينما الجزائرية والأدب.. قطيعة رغم دعوات التصالح، الجزيرة الوثائقية،

https://doc.aljazeera.net/cinema/2019/4/11

[2] مخرج، ممثل، ومدير عام سابق للمسرح الوطني الجزائري (1948).

واسعة من القراء المفرنسين، وأيضا رغم توافر جميع عناصر نجاحها سينمائيا، والسبب الرئيس يبدو واضحا - لمن قرأ الرواية - ليس اللغة بالضرورة، إنما الثيمة المتناولة من طرف الكاتب، متمثّلة في تسليط الضوء على الوجه الآخر للثورة بعيدا عن التمجيد، وهي من الثيمات التي تلامس دائرة المسكوت عنه، ومن ثمّ لا نترقب من سينما جزائرية بطابعها الرسمي، تناولها بكل حرية وبعيدا عن الرقابة.[1]

بصرف النظر عن لغة الكتابة، يطالعنا هذا القلق الذي يشبه التوجّس في معادلة التصدي للعمل الإبداعي، بين كاتب شديد الحرص على أمانة الاقتباس، لعمل إبداعي وضع فيه عصارة فكره وخياله، وبين مخرج أسير أدواته الفنية التي تقتضيها المعالجة السينمائية للنصوص الأدبية، الأمر الذي قد يجبره على التصرف في النص الأصلي، وأحيانا إلى اختيار أحداث أو شخوص وحتى نهايات أخرى للنص، من بنات أفكاره، باعتباره كاتب السيناريو في الغالب، فليس غريبا والأمر كذلك، أن نشهد تفشي ظاهرة أثّرت سلبا على إنتاج العديد من الأفلام الجزائرية، تتمثل في احتكار كتابة السيناريو من طرف أغلب المخرجين، رغم أن السيناريو كما هو متعارف عليه في عالم السينما، وظيفة فنية قائمة بذاتها.

ولعلّ فيلم "ريح الجنوب " للمخرج محمد سليم رياض، المقتبس عن رواية الكاتب الراحل بن هدوقة، أكبر دليل على التشويه الذي طال النص الروائي موضوع الاقتباس، عندما اختار المخرج نهاية أخرى مغايرة تماما لنهاية الرواية كما تصورها ابن هدوقة، بصرف النظر عن النجاح الفني والجماهيري الذي حققه الفيلم، وأهميته التاريخية في الخروج من دائرة السينما الثورية، إلى السينما التي تغوص في قضايا المجتمع، ما بعد الاستقلال. وهو المشهد النهائي في الفيلم (يختار المخرج الفرار إلى المدينة كحلّ/ في حين

[1] بوداود عميّر، خلل العلاقة بين الأدب والسينما في الجزائر، أحلامي نت، 17 فبراير، 2021،

https://www.ahlami-revue.dz

يختار الروائي الصمود داخل القرية) الذي أثار حفيظة ابن هدوقة، معبّرا عن ذلك بمضض: «أفضّل من قرأ الرواية أن يشاهد الفيلم، ومن شاهد الفيلم أن يقرأ الرواية».[1]

وقد يؤكد القاعدة، كتّابات الجزائري ياسمينة خضرا[2] (محمد مولسهول) التي تعتبر أوفر الأعمال الأدبية حظا، وذلك من ناحية الترجمة والاقتباس مسرحيا وسينمائيا في الجزائر ودول أخرى، مثل روايتي "خريف الوهم ***L'Automne des chimères*** " 1998، إخراج الجزائري عكاشة تويتة، و"فضل اللّيل على النّهار ***Ce que le jour doit à la nuit*** " 2012، التي حرّكت حنين وفضول المخرج الفرنسي (المولود بالجزائر) ألكسندر أركادي[3] ***Alexandre Arcady*** فاشتغل عليها، لكنه حوّر الحكاية والأحداث التي سردها الكاتب، أو بالأحرى أخذ من العمل الروائي ما يهمّه كطرف فرنسي.

فقد عمد ياسمينة خضرا في نصه إلى إظهار معاناة الجزائريين خلال الحقبة الاستعمارية من مآسٍ إنسانية وحرق للممتلكات وسلب للأراضي الزراعية، أما طرح المخرج أركادي لجاء مغايرا تماما لخطاب خضرا، إذ أظهر قصصا أخرى تميل إلى الرؤية الفرنسية التي تُبيّض صورة المستعمِر وتدّعي أن الجانبين الجزائري والفرنسي كانا في حالة تعايش سلمي نسبيا بعيدا عن أهوال الحرب، لجاء التركيز على حياة المعمّرين وعائلاتهم بقرية (ريو سالادو) أو المالح (إحدى البلديات الواقعة في الغرب الجزائري)، والأكيد أن العمل لو أشرف على إخراجه جزائري لكان أمينا أكثر لنص ياسمينة خضرا وللتاريخ الجزائري.[4]

---

[1] بوداود عميّر، المرجع السابق.

[2] من أشهر الروائيين الجزائريين، حيث كتب نحو 40 رواية، ونشر مؤلفاته في أكثر من 50 دولة (1955).

[3] مخرج فرنسي (1947).

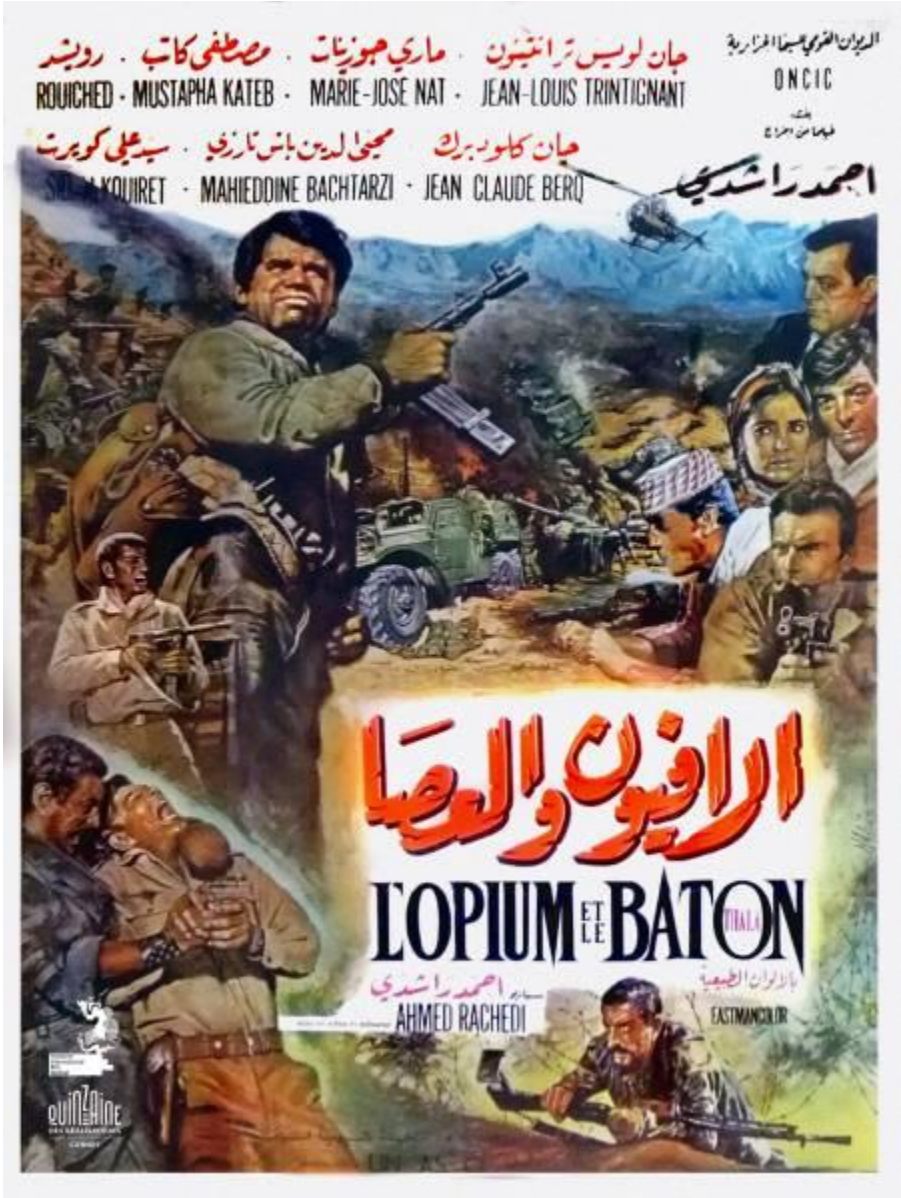
[4] ضاوية خليفة، المرجع السابق.

نماذج مختارة عن لقاء السينما بالأدب في الجزائر

فيلم "نوة " ***Noua*** **(1972)**

لـ عبد العزيز طولبي

عن قصة لـ الطاهر وطار



"الأفيون والعصا " *L'Opium et le Bâton* (1969)

لـ أحمد راشدي

عن رواية لـ مولود معمري

فيلم "ريح الجنوب" ***Vent du Sud*** **(1975)**

لـ محمد سليم رياض

عن رواية لـ عبد الحميد بن هدوقة

قائمة المصادر والمراجع

المساهمة في إعداد هذه المحاضرات

- ألان روب جرييه، هل الأدب والسينما فعاليتان منفصلتان، أجراه: جان جاك بروشيبي، تر: محمد بوكاج، مجلة الأقلام، العراق، ع4.
- أمير العمري، السينما المصرية والأدب.. قصة حب، ط1، دار آفاق للنشر والتوزيع، القاهرة، 2021.
- أمين صالح، بين السينما والأدب، مجلة الدوحة، ع9، 1 سبتمبر 1984.
- أمين صالح، بين السينما والأدب، مجلة الدوحة، ع10، 1 أكتوبر 1984.
- إبراهيم العريس، الصورة والواقع (كتابات في السينما)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1978.
- بغداد أحمد بلية، فضاءات السينما الجزائرية- نظرة بانورامية على تاريخ السينما في الجزائر، منشورات ليجوند، 2011.
- بول وارن، السينما بين الوهم والحقيقة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.
- توفيق الحكيم، فن الأدب، مكتبة الآداب، 1952.
- جان ألكسان، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، 1999.
- جان بول سارتر، ما الأدب، تر: محمّد غنيمي هلال، مكتبة الأنجلو المصرية، 1961.
- جدي قدور، النص الروائي والتجسيد السينمائي، رسالة ماجستير (مخطوط)، جامعة وهران، 2002.
- جوزيف وهاري فيلدمان، دينامية الفيلم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.
- خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1988.
- بوداود عميّر، خلل العلاقة بين الأدب والسينما في الجزائر، أحلامي نت، 17 فبراير 2021، *https://www.ahlami-revue.dz*

- دليلة مرسلي وآخرون، مدخل إلى السيميولوجيا:(نص-صورة)، ترجمة: عبد الحميد بورايو، ديوان المطبوعات الجزائرية، بن عكنون، الجزائر، 1995.

- ديداني أرزقي، الالتقاء والتضاد بين الأدب والسينما، مجلة التبيين، ع11، 1 أبريل 1997.

- ديداني أرزقي، الالتقاء والتضاد بين الأدب والسينما، مجلة الجاحظية، الجزائر، ع11، 1997.

-سعيد يقطين، نظريات السّرد وموضوعها في المصطلح السّردي، مجلة علامات، ع6، 1996.

-سلمى مبارك، الأدب والسينما أفق مفتوح، مجلة فصول، ع97، 01 سبتمبر 2016.

- سنوسي شريط، الأدب والسينما: حدود التلاقي والتداخل في التجربة الجزائرية، آفاق سينمائية، ع1، 2013.

- السيد زرد، سينما الأكثر مبيعًا.. من بداية ونهاية إلى تراب الماس، ط1، دار اكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 2020.

- ضاوية خليفة، السينما الجزائرية والأدب.. قطيعة رغم دعوات التصالح، الجزيرة الوثائقية، ***https://doc.aljazeera.net/cinema/2019/4/11***

- ضياء خضيّر، ثنائيّات مقارنة، أبحاث ودراسات في الأدب المقارن، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،2004.

- ضياء خضيّر، بحثا عن الطريق- أبحاث ومقالات في النقد، دائرة الشؤون الثقافية والنشر، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، 1983.

- طلعت حكيم، التحليل النفسي للشخصية المصرية، ط1، روابط للنشر وتقنية المعلومات، 2017.

- طه محمود طه، القصة في الأدب الإنجليزي، الدار القومية للطباعة والنشر، 1966.

- عايدة أديب بامية، تطور الأدب القصصي الجزائري (1925-1967)، تر: محمد صقر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1982.

- عبد الباسط الجهاني، الفيلم الروائي المغاربي- الدرامية والجمالية، ط1، (إي- كتب***e-Kutub Ltd***)، لندن، 2019.

- عبد الرزاق الزاهير، السرد الفلمي (قراءة سينمائية)، دار توبقال، المغرب، 1994.

- عدنان مدانات، حكاية العشق والتمرد بين السينما والأدب العربيتين، المجلة الثقافية، الجامعة الأردنية، ع17، 1989.

- علي شلش، تعريف النقد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، (المكتبة الثقافية- 258)، 1971.

- فايزة يخلف، الصورة الفلمية وإشكالية السرد السينمائي، مجلة الرافد الثقافية الإلكترونية، 2011- *wwwarrafid. ad* 233.

- فؤاد دوّارة، السينما والأدب، مجلة عالم الفكر، ع2، 1 يوليو 1976.

- فؤاد دوّارة، السينما والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1991.

- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ج5.

- أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، دار البصائر للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ج10.

- ليث عبد الكريم الربيعي، لغة السّرد في الفيلم المعاصر، مجلة علامات، ع31، 01 يناير 2009.

- محمد كريم، قصتي مع زينب، مجلة الهلال، ع1، 1 يناير 1969، 1969.

- موريس بيجا، الفيلم والأدب، تر: يوئيل يوسف عزيز، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، 1986.

- نبيل فرج، مواقف ثقافية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة ، 1980.

- نجيب محفوظ وآخرون، عناصر العلاقة بين الفن السينمائي والأدبي، مجلة الأقلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ع4، 1988.

- هانز ماجنوس إنز نسبرجر، الأدب والسينما، مجلة المجلة، ع07، 1 يوليو 1957.

- ***Abdelghani Megherbi, Les Algériens au miroir du cinéma colonial (contribution à une sociologie de la décolonisation), Société nationale d'édition et de diffusion,* 1982.**

- ***Aldous Huxley, On Adaptation, in Theatre Arts, Vol. XLI, No.* 12, *Doc.* 1957.**

- ***André Bazin, Qu'est-ce que le cinéma?, Éditions du Cerf,* 1985.**

- ***André Robert BRETON, La Clé des champs, Les Editions du Sagittaire,* 1963.**

- ***David Daiches, The novel and the modern world, University of Chicago Press,* 1939.**

- ***Émile-Auguste Chartier, dit Alain, Le système des Beaux-Arts, SHS Éditions,* 2023.**

- ***Herbert Read, The Poet and the Film, in A Coat of Many Colours, Occasional Essays,* 1st *Edition, Routledge, London,* 1947.**

- ***Jean Dejeux, Histoire de la Littérature Algérienne Contemporaine, P.U.F, France.***

- ***Lotfi Maherzi, Le cinéma algérien : institutions, imaginaire, idéologie, Société nationale d'édition et de diffusion,* 1980.**

- ***Malek Alloula, Le harem colonial- images d'un sous-érotisme , Garance,* 1981.**

- ***Marcel Martin, Le lange cinématographique, Éditions du Cerf,* 1955.**

- ***Peter Wollen, Signs and Meaning in the Cinema, Bloomsbury Publishing,* 2013.**