الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة د.مولاي الطاهر–سعيدة–
كلية الأداب واللغات و الفنون
قسم اللغة العربية و آدابها

التخصص: ليسانيات عامة

جدل النصي والسينمائي مقارنة البؤساء لفيكتور هيجو فيلما و رواية

مذكرة لنيل شهادة ليسانس (ل.م.د)

إعداد الطالبتين:

- بروان شيماء
- حاجي خيرة أمال

إشراف الدكتور:

- د . بومدين جلالي

السنة الجامعية : 1441/1440.2020/2019

بسم الله الرحمن الرحيم

يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا العِلْمَ دَرَجَات

المجادلة: ١١

شـــكر و تقـــــــدير

أشكر الله العلي القدير الذي أنعم علينا بنعمة العقل و الدين القائل في محكم التتريل:

﴿ **وَفَوْقَ كُلِّ ذِي عِلْمٍ عَلِيمٌ** ﴾ سورة يوسف اية 76... صدق الله العظيم .

و قال رسول الله صلى الله عليه و سلم : " **من صنع إليكم معروفا فكافئوه , فإن لم تجدوا ما تكافئونه فادعوا له حتى تروا أنكم قدكافأتموه** " رواه أبو داوود .

نشكر الله تعالى على فضله حيث أتاح لنا إنجاز هذا العمل بفضله، فله الحمد أولاً وآخراً.

ثم نشكر أولئك الذين مدوا لنا يدَ المساعدة، خلال هذه الفترة، وفي مقدمتهم أستاذنا المشرف على الرسالة فضيلة الأستاذ الدكتور" **بومدين الجيلالي** " الذي ساعدنا و لم يبخل علينا بنصائحه و توجيهاته القيمة التي كانت عونا لنا .

و الى جميع أساتذتنا الأفاضل الذين مهدوا لنا طريق العلم و المعرفة فلهم كل الشكر و التقدير منا .

إهـداء

اللهم اجعل هذا العمل خالصا لوجهك الكريم أهدي ثمرة جهدي هذا الى :

من تعجز عن وصفها الكلمات لأن لها في القلب بصمات ، بر الأمان و منبع الحنان إليك **أمي الحبيبة**

من عانى المشقة من أجل تربيتي و تعليمي ، فأنار لي الطريق بنور العقل و سبيل العلم و الرشاد إليك **أبي الغالي**

كل من قاسمني حلاوة العيش و مرارتها ، **إخواني و أخواتي**

كل **الأقارب** و الأهل كبيرا و صغيرا

من قاسمني عناء البحث و كانت خير الأحباب " **بروان شيماء** "

إليكم جميعا أهدي ثمرة جهدي هذه

" حاجي خيرة أمال "

إهـداء

الحمد لله الذي وفقنا لهذا و لم نكن لنصل إليه لولا فضل الله علينا أما بعد

أهدي هذا العمل المتواضع إلى أعز الناس و أقربهم إلى قلبي إلى من يستقبلانني بإبتسامة و يودعانني بدعوة إلى **أمي و أبي العزيزين** اللذان كانا عونا و سندا لي ، و كان لدعائهما المبارك أعظم الأثر في ما أنا عليه الان

إلى إخوتي سندي في الدنيا ولا أحصي لهم فضلا **أيوب** ، **محمد العرابي**، **سمية** ، **زكرياء** ، **مروة** الذين هم كل حياتي

إلى صديقتي العزيزة التي أفتخر بوجودها في حياتي فهي كالأخت لي **تناح إيمان** التي كانت سندا و عونا دائمين

و إلى عائلة **عماري** على رأسهم **خالي عبد القادر** و **خالتي الخادم** و **جدتي** و عائلة **بروان** حفظهم الله لي

وإلى من عملت معي بكد بغية إتمام هذا العمل صديقتي و رفيقة دربي **حاجي أمال**

"بروان شيماء"

المقدمة

المقدمة :

سبقت الرواية ظهور السينما بفترة طويلة ، و تراكمت أعمالها في أدراج المكتبات ، فإن بعضها و ليس كلها يصلح أن يترجم الى صور مع الفن السينمائي الذي شق طريقه بسرعة مذهلة في عصرنا الحالي و لا يزال يتقدم بخطوات سريعة ، و لكن مهما كان من الأمر فإن السينما لا تستطيع أن تنقل الرواية بكل تفاصيلها الدقيقة الى الشاشة بل تنقل روحها التي بدورها لا يمكن للفيلم أن يحقق أي تقدم ، على الخصوص أن السينما فن يختزل و يوجز ، حيث ارتبط عالم السينما بعالم الأدب ارتباطا قويا حيث أخذت السينما المصرية النصيب الأوفر من تجارب اقتباس الرواية في السينما العربية ومن بين هذه التجارب اخترنا رواية " البؤساء" للروائي الشهير "فيكتور هيجو" الذي حولها المخرج "كمال سليم" الى فلم سينمائي يحمل نفس العنون ليخطو بدوره تجربة السفر من رحلة الرواية الى رحلة السينما و تكمن أهمية البؤساء بأنها من أروع القصص العالمية و التي يعرفها الصغير و الكبير حيث تم تجسيدها على هيئة أفلام طويلة و قصيرة و أيضا على هيئة أفلام كرتونية

ومن هذا المنطلق نطرح اشكاليتنا التالية:

. ما هي العلاقة بين الفيلم السينمائي و الرواية الأدبية ؟

. هل تستطيع السينما تجسيد الرواية كما هي ؟

و للإجابة عن هذه التساؤولات قسمنا بحثنا الى مقدمة و فصلين كل فصل يتضمن عدة مباحث و خاتمة.

الفصل الأول بعنوان الأدب و السينما احتوى على ثلاثة مباحث عالجنا في المبحث الأول مفهوم الرواية و المبحث الثاني مفهوم الفلم السينمائي ، أما المبحث الثالث تطرقنا الى العلاقة بين النص الروائي و النص السينمائي ، أما الفصل الثاني جاء تحت عنوان البؤساء بين الرواية و الفيلم ، تطرقنا في المبحث الأول ظهور و تطور السينما في مصر أما المبحث الثاني نبذة عن حياة الروائي "فكتور هيجو " أما المبحث الثالث الجانب المهم و هو علاقة الفيلم بالرواية و في الأخير الخاتمة و النتائج التي توصلنا اليها.

و تماشيا مع روح هذا البحث اخترنا المنهج الوصفي التحليلي حيث اعتمدنا فيه على التحليل و الوصف لمعرفة جمالية الاقتباس السينمائي من الرواية ،كما اعتمدنا على عدة مصادر و مراجع كانت لنا السند في اتمام هذا البحث و أولها رواية "البؤساء" ترجمة خلود التواتي ، و الفيلم لكمال سليم ، و عدة مصادر و مراجع مختلفة

و من أسباب اختيارنا هذا الموضوع:

*حب التطلع الى السينما المصرية

*كثرة الأفلام المصرية المقتبسة من الروايات

*اخترنا الفيلم المصري لمكانة السينما المصرية في الوطن العربي و اعتبارها أكثر الدول العربية انتاجا للأفلام السينمائية

*رغبتنا في التخصص في الأدب المقارن

أما الصعوبات التي لا يخلو منها أي بحث تمثلت في:

قلة ان لم نقل ندرة المراجع و الكتب التي تتحدث عن السينما المصرية

نقص الدراسات و البحوث الأكاديمية في هذا المجال .

التمهيد

التمهيد :

ارتبطت السينما عبر مشوارها الفني بمجموعة من الفنون الأخرى ، من بينها الرواية حيث حاولت السينما أن تقتبس منها لتشكل معها علاقة وطيدة مبنية على حاجة كل فن من الاخر ، جسدت الكثير من الروايات الى أفلام منهم من حصد الكثير من الإعجاب و النجاح و منهم من واجه الكثير من الانتقدات ، فالعلاقة بين الرواية و السينما هي علاقة تبادلية فكلاهما يلهم الاخر ، ترسم الرواية فكرتها بالكلمات و تترجمها الأخرى بلغة بصرية

الفصل الأول

الفصل الأول: الأدب و السينما

المبحث الأول: مفهوم الرواية

مفهوم الرواية لغة:

مصدر للفعل (روى) ففي معجم الوسيط جاء في مادة روى على البعير ريا : استقى ، والراوي : راوي الحديث أو الشعر ، حامله وناقله ، ويقال روى تزود بالماء ، وروى فلان في الأمر: نظر فيه بمعنى تمهل فيه[1] .

وعرفها عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية الرواية بأن الأصل في مادة روى في اللغة العربية هو جريان الماء و وجوده بغزارة ، أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال ، أو نقله من حال الى حال أخرى من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الرواية لأن الناس كانوا يرتوون من مائها ، ثم على البعير الرواية أيضا لأنه ينقل الماء فهو ذو علاقة بهذا الماء كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا راوية[2] .

مفهوم الرواية اصطلاحا:

جاء في معجم المصطلحات لفتحي إبراهيم أن الرواية "سرد قصصي نثري يصور شخصيات فردية من خلال الأحداث والأفعال والمشاهد، فالرواية شكل أدبي جديد لم تعرفه العصور الكلاسيكية الوسطى،

[1] ابن منظور : لسان العرب ، دار الجيل ، لسان العرب ، بيروت 1998،ص1645 .

[2] عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت. ، دط ، 1998، ص 23 . 24 .

نشأ مع البواكير الأولي لظهور الطبقة البورجوازية وما صاحبها من تحرر الفرد من ربقة التبعيات الشخصية"[1].

فالرواية جنس أدبي يختلف عن كل الأجناس الأدبية الأخرى ولكن دون أن يبتعد عنها كل البعد حيث تظل مضطربة في فلكها وضاربة في مضطرباتها ولذلك نجد الباحثين والكتاب الأدبيين اختلفوا وتباينوا في المفهومات التي أطلقوها على هذا الجنس ومن بينهم نجد "زايرافا" يقول : "أن الرواية تبدو في المستوى الأول عبارة عن جنس سردي نثري بينما يبدو هذا السرد في المستوى الثاني حكاية

خيالية [2]"، فالرواية في نظره هي عبارة عن نص نثري تكتب في صفحات الكتاب بشكل مجموعة من الجمل والفقرات ولكنه يري من جهة أخرى أن الرواية يمكن أن لاتكن حقيقة وإنما يبتدعها الكاتب من خياله.

كما أن "ميخائيل باختين" يرى أن الرواية "لايمكن أن تستحق اسمها إذا لم تكن خليطا من المحكي والنشيد ومن أشكال أخرى[3]". وهذه المقولة تأكيد على أن الرواية ليست منعزلة عن باقي الفنون الأخرى.

نبذة عن الرواية:

من شأن رواية اليوم أن تعالج قضايا اليوم ، وحتى إن حدث ذلك تحت قناع التاريخ فإن المعالجة و اللغة التي يتم بها أمر الرواية في هذه الحالة هما معالجة اليوم و لغة اليوم التي هي – و إن لم تكن فريدة تامة

[1] مفقودة صالح ، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين ميلة، مجلة المخبر، العدد الثاني ، 2005، ص09.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، وهران، 1997، ط1، ص15.

[3] ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، الخطاب الروائي، ط1 ، دت ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، باريس، ص01.

الجدة – لغة جديدة من جهة أخرى فإن رواية اليوم حينما تعمد إلى التاريخ ، لا ينظر صوب روايات الأمس على أساس النمادج واجبة التقليد و المحاكاة ، ولكن على أساس أنها مراجع يمكن الإتكاء عليها من أجل إنتاج أعمال جديدة [1].

ليس الحديث عن الرواية بالجديد ، و إنما يعود إلى عصور قديمة ممتدة في تاريخ الأدب سواء الغربي أو العربي منه ، ولو نظرنا لبذور الرواية الأولى لوجدناها مغروسة في الحقل الشفوي وهي لم تنشأ مكتوبة أصلا ، وقد كانت غاية الرواية آنذاك هي أن تحكي حكاية ، وهذه الغاية هي القسم المشترك الأعظم بين كل الروايات إذ كان المستمعون البدائيون يجلسون حول النار يستدفؤون شتاء أو يسهرون في العراء صيفا ، و القاص يروي لهم بصوته الرتيب حكاية من الحكايات ، ومن هذا فإنها كانت أدبا شفويا متناقلا عن طريق الرواية و الحفظ شأنها شأن الشعر في بدايته .

مضمون الرواية:

تتضمن رواية البؤساء قضايا سياسية و اجتماعية و أدبية و تاريخية مما جعلها قمة في الإنتاج الأدبي ، فقد صور فيكتور هيجو هذه القضايا و تعمق فيها و جسدها على واقعه الروائي الضخم لتوصيلها إلى القراء و تعريفهم بالمجتمع الفرنسي وما يحدث فيه من تغيرات و تساعدهم على توضيح الأمور و الإلمام بالمحطات السياسية و الاجتماعية تمهيدا للإنتقال إلى طرح القضية السياسية في هذا العمل و في إختزال مميزات الطبقة الإجتماعية و تصاعد قيمة الفرد في هذه الحقبة التاريخية .

كان إرتباط فيكتور هيجو بالأدب و السياسة، و لا يمكن للمطلع أن يتصور هذا النجم أديب الفترة الرومانسية و الكاتب الاجتماعي الفرنسي بعد حوالي قرنين من السطوع يقترب من القلوب ، وقد إتخذ

[1]. لوران فيلدر : الرواية الفرنسية المعاصرة ، ترجمة ، فيصل الأحمر ، جامعة منتوري قسنطينة ، منشورات مخبر الترجمة الأدب و اللسانيات، مطبعة البعث، 2004، ص10.09.

هيجو في البداية مواقف سياسية مختلفة وكان يدعو إلى الأدب الإجتماعي الملتزم مؤكدا على أن الأدب و السياسة لا يمكن فصلهما عن بعض، و رواية البؤساء تمكن فيها هيجو من أن يربط بين النزعات الفلسفية و السياسية و الأدبية و الإيديولوجية لعصره ، فهذه الرواية بسبب تمجيدها للنزعة الإنسانية إعتبرت لسنوات من أهم المؤلفات التي حضيت بأكبر عدد من القراء الفرنسيين وفي فترة إغترابه عن بلاده أخذ يقدم على الكفاح السياسي و إلى عودة الديمقراطية ، وقد تناول هيجو العالم السفلي وصور معاناة المظلمين بأروع الصور و أدبه الى جانب أدب أدباء العالميين الاخرين ساهم بشكل كبير في تغيير مفاهيم حول الانسان و العالم .

فالرواية تشريح الظلم و العنف في الوعي الجمعي و الجور الطاغي في ظل الإمبراطورية أنها ملحمة تتضمن التاريخ و السياسة و الإجتماع و الموضوع الأهم هو الفقر بين النساء و كيف كان يفتك بهن كما تتضمن الجوع و البؤس الذي سيطر على الفرد في تلك الفترة و الطبقية آنذاك .

المبحث الثاني: الفيلم السينمائي

السينما:

فن السينما من أحدث الفنون إذ ارتبط هذا الفن كما ارتبط فنا الإذاعة والتلفزيون بتقدم الصناعة و التكنولوجيا الحديثة ، تعتمد السينما على ظاهرة الخداع البصري ، حيث هي عبارة عن صور تتوالى أمام العين فتحدث احساس الحركة[1].

مفهوم السينما لغة:

[1] بشير خلف ، الفنون لغة الوجدان ، دار الهدى ، الجزائر ، دط ،2009 ، ص272.

اختصار لكلمة "cinématographe" أي التسجيل الحركي حرفيا، وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام وعرضها وقاعة العرض ومجموع النشاطات في هذا الميدان (تاريخ السينما) ومجموع المؤلفات المفلمة مصنفة في القطاعات ، وتدل الكلمة في الوقت معا على مجموع التقنيات والأساليب السينمائية[1] .

مفهوم السينما اصطلاحا:

البعض ينظر لها بأنها فن أو مجموعة من الفنون الجميلة ، وبوابة متسعة بما يكفي لرؤية شيء من عالم الخيال، بينما ينظر لها بعض آخر بأنها صناعة وحرفة، وأنها أدوات وآلات وظفت وفقا لقوانين وتقنيات معينة. فصارت صالحة لأن تقدم للإنسان ما يعجبه ويمتعه، وهنالك من يراها مزيجا بين الاثنين، أو بشكل أوسع يراها وسيلة إعلامية نفاذة ومؤثرة تستعين بمعظم إنجازات الإنسان وترحب بأخر وما تصل إليه قدراته، مجموعة تراها وسيلة ترفيهية لا غير، ومجموعة أخرى تعتبرها شيئا لا يمكن تعريفه لأنها هلامية وتختلف باختلاف معايير متغيرة دائما، وفئة تبتعد عن هذا كله وتجرد السينما قدر الإمكان لتقول أنها مجرد صور فوتوغرافية تعرض بتتابع توهم بالحركة ، مزودة بالأصوات، فئة أخرى تراها ثقافة ولغة بصرية كما هي الثقافة واللغة اللفظية ، آخرون يعتبرونها علما متكاملا له أصوله وفروعه يدرس في المعاهد، آخرون يعتبرونها تجارة في المقام الأول[2]. وكذلك تعتبر أيضا بأنها مصطلح يشار به إلى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إما في أبنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما، أو على شاشات أصغر وخاصة كشاشات التلفزيون[3].

[1] ماري تيريز جورنو ، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة : فائز بشور، تحت ادارة : ميشيل ماري، ، جامعة باريس السوريون الجديدة ،ص18.16.

[2] فولتن البرت، السينما الة و فن، ترجمة ، صلاح عز الدين و فؤاد كامل، مكتبة مصر القاهرة ،ص33. لوتمان يوري ، مدخل الى سينمائية الفيلم ، ترجمة ، نبيل الدبس ، النادي السينمائي بدمشق ، دمشق ،1989م ، ص43.

[3] سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية، ترجمة ، عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م، ص237.

إذن فالسينما إلى كونها فنا من الفنون الأخرى، عندما تم التنبه من قبل صانعي الأفلام إلى قدراتها وإمكانيتها في تسجيل أجزاء من الحياة ومن الواقع الإنساني المعاش وإمكانية عرضه مرة أخرى، فضلا

عن استيعابهم لتأثير قوة الصورة السينمائية على المتفرجين في كونها تسجل عالما متحركا، بهذا فإن فكرة " أن السينما في الحركة " ولدت مع اخترع السينما ذاتها، ويمكننا أن نقول أن كل تطور تكنيكي للفن السابع[1]، إنما هو نتيجة مباشرة إلى التعبير عن الحركة بصورة أفضل، فالحركة كانت هي أيضا المفجر الأول والمحور الأساسي لتحول السينما من كونها مجرد اختراع علمي لتسجيل المرئيات إلى كونها" فنا"، وذلك عندما حدث الوعي بأهمية ومركزية هذه الحركة المرئية، وبهذا تحولت الحركة إلى بؤرة الاهتمام وأصبحت تلازم كل تطور وتغير في أسلوب السينما من أجل التعبير عن هذه الحركة، بل وتقديمها بشكل أفضل وأكثر فاعلية[2].

نشأة وتطور السينما :

من حيث الإختراعات :

يرجع البعض بدايات السينما، أو بتعبير أدق ما قبل البدايات إلى ما دونه المهندس والعالم الإيطالي "ليوناردو دافنشي" فقد لاحظ أن الإنسان إذا جلس في حجرة تامة الظلام، بينما تكون الشمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدا في حجم الدبوس، فإن الجالس في الحجرة المظلمة، يمكنه أن يرى على الحائط الذي في مواجهة هذا الثقب الصغير ظلالا أو خيالات لما هو خارج الحجرة، نتيجة شعاع من ضوء ينفذ من الثقب الصغير.

[1] يقصد بالفن السابع أن السينما هي سابع فن بعد الفنون الست : العمارة و الموسيقى و الرسم و النحت و الشعر و الرقص ، مرسي أحمد كامل ، وهبة مجدي ، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة و الاعلام ، الهيئة المصرة العامة للكتاب، 1973م ، ص313.

[2] علاء عبد العزيز السيد ، الفيلم بين اللغة و النص ، ص51.

فمن خلال هذا تم التوصل إلى أن وضع صندوق ثم تثبيت العدسة في أحد جوانبه وباستخدام عدد من المرايا أصبح من الممكن ظهور الظلال أو الخيالات على حاجز زجاجي في الصندوق وفي وضع صحيح غير مقلوب وقد أطلق على هذا الصندوق الغرفة المظلمة[1].

أما البداية الحقيقية لميلاد صناعة السينما فتعود إلى حوالي عام 1895م، نتيجة للجمع بين ثلاثة اختراعات سابقة: اللعبة البصرية، الفانوس السحري، والتصوير الفوتوغرافي، فقد سجل الأخوان أوجست ولويس لوميير اختراعهما الأول جهاز يمكن من عرض الصور المتحركة على الشاشة في 13 فبراير 1895

في فرنسا، على أنه لم يتهيأ لهما إجراء أول عرض عام إلا في 28 ديسمبر من نفس العام، فقد شاهد الجمهور أول عرض سينماتوغرافي في " قبو الجراند كافيه"، الواقع في شارع الكابوسين بمدينة باريس.

وهكذا بدأت السينما عن طريق عرض صور متحركة في نهاية عام 1895، ولقد كان العرض عبارة عن شريط سينمائي، وقد تم هذا في مسارح عادية مجهزة بشاشة في عدة عواصم أوربية[2].

من حيث كيفية العرض:

السينما الصامتة : تعتبر أول مرحلة في تاريخ إنتاج الأفلام ، فالسينما الصامتة دامت لربع قرن من

الزمان 1902-1927 فهي قادرة بالإيحاء والتعبير على جذب المشاهد لها ، بل أنها تعد من التحف الفنية بالنسبة للمشاهدين في هذا الزمان[3].

[1] سادول جورج ، تاريخ السينما في العالم، ترجمة ابراهيم كلاني، فائز ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، 1968م، ط1 ، ص122.

[2] عكاشة تروت ، موسوعة تاريخ الفن ، دار المعارف، مصر. القاهرة ،1976م، ج1 ، ص64.

[3] جورج صادول ، تاريخ السينما في العالم. السينما الصامتة. ، ترجمة كمال عبد الرؤوف ، ص125.

وتعرف السينما الصامتة بأنها تلك الأفلام التي تعتمد عن اللقطة السينمائية المعبرة والاستغناء عن الحوار، هذا الغياب يجعل السينما الصامتة مفهومة رغم اختلاف لغات المشاهد، مثل قصة قصيرة محكمة في بنائها الفني يستطيع أن يضع أمامك عالما متكاملا دون الحاجة الى المد والتطويل بالكلام الكثير[1]. و كذلك هي الأفلام التي تعتمد بالأساس على الصورة في غياب الحوار وحتى الموسيقى في الغالب لتساعد المتفرج على الانصهار مع قصة الفيلم، وميزته أنه موجه لشريحة اوسع من الجمهور على الرغم من اختلاف اللغات، إلا أن كل الأفلام الأولى كانت صامتة وذلك لعدم تطور تقنية دمج الصوت مع الفيلم[2]. والسينما الصامتة في مفهومها العام هي تلك السينما التي تعتمد على أساسيات السينما الصامتة في السرد وطريقة الطرح والتمثيل حتى وإن كان يتخللها قليل من الحوار بشرط أن لا يكون ركيزة أساسية بل هو عنصر دخيل وطارئ وغير أساسي، وتتميز أيضا في كيفية تركيبها وتفردها في النوعية وطريقة طرحها وهو ما يجعلها مميزة عن غيرها[3].

السينما الناطقة:

دامت السينما الصامتة حتى عام 1927م حين ظهر أول فيلم ناطق في هوليود هو أساس العمل السينمائي، إذن شهد تاريخ الأفلام السينمائية لحظات حاسمة غيرت فيها تكنولوجيا جديدة كل شيء. ففي عام 1927م، كان أول فيلم سينمائي ناطق . بداية عصر السينما الناطقة . وفجأة اختفت الأفلام الصامتة وظهر نوع جديد من النجوم ونوع جديد من القصص السينمائية، مما غير كيفية الكتابة والتصوير وعرض الأفلام السينمائية.

[1] المرجع نفسه ، ص126 .

[2] جوفري نوريل، موسوعة تاريخ السينما ، ترجمة أحمد يوسف ، مراجعة هاشم النحاس ،المركز القوم للترجمة ، ص224 .

[3] المرجع السابق.

مفهوم الفلم السينمائي :

إن كلمة فلم باللغة الانجليزية غشاء بلورة، تعني بلورة التصوير الضوئي ثم الشريط المثقب المغطى بطبقة حساسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها، ويعني أنه شريط من السيليلوز مغطى بطبقة جلاتينية حساسة للضوء وتسجل فوقه الصور[1].

أما الفيلم السينمائي فيعرف بأنه عبارة عن سلسلة من الصور المتوالية الثابتة عن موضوع ما، أو مشكلة أو ظاهرة معينة مطبوعة على شريط ملفوف على بكرة تتراوح مدة عرضها عادة عشرة دقائق إلى ساعتين حسب موضوعه والظروف التي تحيط به[2]. ويعرف كذلك أنه عبارة عن سلسلة من الصور المسجلة على شريط وهذا الأخير يتضمن الموضوع الذي يعرض عن طريق جهاز العرض[3]. يعد كذلك حكاية تروى بالصور، إذن فهو أداة لرواية الحكايات[4].

والمفهوم الشامل للفيلم أصبح يعني العمل السينمائي ومجموع الأعمال المنظور إليها حسب مجالاتها.

المبحث الثالث : بين النص الروائي و النص السينمائي

مفهوم الأفلمة:

يقول آبيل غانس:" لقد أتى زمن الصورة.. إن كل الخرافات وكل الأساطير .. وكل مؤسسي الأديان، وكل الأديان نفسها، وكل الشخصيات الكبيرة في التاريخ، وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب، منذ ألوف السنين تنتظر البعث الضوئي.. أما الأبطال فإنهم يترنحون على أبوابنا أملا في الدخول.. إن كل حلم الحياة، وكل حياة الحلم مستعدان للجريان فوق ذلك الشريط الحساس، ولن يكون

[1] فؤاد شعبان ، عبيدة صبطي ، تاريخ وسائل الاتصال و تكنولوجيته الحديثة ، ص98.

[2] علاء عبد العزيز السيد ، الفيلم بين اللغة و النص ، ص81 .

[3] ماري تيريز جورنو ، معجم المصطلحات السينمائية ، ص48 .

[4] ماركيز ، اليوم ، مدخل الى العلاقة بين السينما و الادب ، www.alyaum.com، في 2020.06.10 .

من قبيل التخريف أن نقول بأن هوميروس كان من شأنه أن يطبع " إلياذته "بل و "أوديساه" فوق شريط الفيلم.. [1]، كان الانبهار بالسينما قد شكل نوعا من المقارنة بين الفنون والعلوم كلها، وأصبح ما قاله "غانس" بشكل واقعا يحمل الأمل في تغيير مفهوم الخيال في حد ذاته، فقد كان كانودو يعرف جيدا أن أبواب تجسيد الخيال كانت ضيقة بل كانت مجرد نوافذ صغيرة قبل ظهور السينما، فقد قال أنه على صانع السينما أن يتحول الواقع ليجعله على صورة حلمه الداخلى،"عليه أن يتلاعب بالأضواء التي يتم التقاطها في سبيل استثارة حالات روحانية داخلية وليس تصوير وقائع خارجية[2]". وهو بذلك يضم صوته إلى آبيل غانس الذي كان يرى في السينما "موسيقى الضوء".

وقد شكلت مجموعة المؤلفات التي ضمت خيال الإنسان وواقعه هدف سينمائيي مراحل الفيلم الأولى، وأصبحت كلمة "الأفلمة " مصطلحا سينمائيا مختصرا لجملة طويلة هي الانتقال بالعمل الأدبي من شكله النثري أو الشعري إلى شكل فني آخر هو الفلم السينمائي، يقابل هذا المصطلح مصطلح أخر في المسرح هو "المسرحة" وهو تحويل الرواية أو القصيدة أو الملحمة إلى مسرحية، ولكن مصطلح الاقتباس والتكييف Adaptation هو الغالب في كثير من مراجع السينما، ولعله خطأ شاع حتى أصبح لصيقا بكل ما ينقل من الأدب إلى السينما، والأصل أن الاقتباس من فعل اقتبس، والقبس في اللغة هو: الشعلة من النار، والقبس شعلة من نار تقتبسها من معظم [3]، يقول الله تعالى على لسان موسى عليه السلام: "إذ رأى نارا فقال لأهله أمكثوا إني آنست نارا لعلي آتيكم منها بقبس أو أجد على النار هدى"[4]. والاقتباس في السينما هو تحويل بعض ما في الرواية وليس كلها إلى عمل سينمائي، أما الأفلمة فهي تحويل كل العمل الروائي إلى السينما.

---

[1] هنري اجيل ، م س ، ص29.

[2] م ن ، ص 11 _ 12 .

[3] لسان العرب ، ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين محمد بن كرم ، ص332.

[4] سورة طه ، الاية 10 .

ومنذ ميلاد السينما كانت العلاقة وطيدة بين الأدب بشكل عام بما فيه الرواية، وفن السينما الذي ولد ليجد نفسه أول الأمر مجرد إعادة تصوير للواقع كما هو، ثم ما لبث هذا الفن طويلا حتى اكتشف صناعه أن له دورا أخر لا يختصره مجرد إعادة تصوير الواقع، بل إنه يستطيع أن يستقل بفن جديد يشبه المسرحية ولكنه أكثر تحررا منها، في اختزاله للزمان والمكان، عكس المسرحية التي أقام أرسطو قاعدتها على أساس وحدة الزمان والمكان، وتبدو كل الأسباب مبررة لقاعدة المسرح هذه فالركح مكانها الأوحد، وزمن الأحداث متصل لا سبيل للمخرج أو المؤلف أن يغيرا فيه، أما السينما فبدت حريتها غير عادية فهي تنتقل بالمشاهد من مكان إلى آخر في لحظات، فالبطل في باريس والبطلة في المشهد الذي يليه في لندن ويؤكد ذلك العاصمة لندن حقيقة، كما أكدت قبلها باريس ذلك وهكذا.. ثم إن السينما اكتشفت قوتها من اكتشافها لقوة فن الرواية، فالرواية هي التي أوحى إلى السينمائيين أن الكاميرا السينمائية يمكنها أن تلعب دورا آخر لا ينحصر في التصوير وحده، ليأخذ الفيلم السينمائي بعض التقنيات التي زاوجت بين المكتوب في مرحلة السيناريو الأدبي والمصور من خلال الكاميرا .

السرد في السينما:

أو السرد الفيلمي ويعتبر محور المنهج النقدي في السينما، وهو مرادف لمعنى السرد في الفن، فهو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة، ومجموعة الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو، ففي النص الروائي يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدأين هما : المقروء والمتخيل بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولا لفهم المضمون ومن ثم التخيل لوضع الصورة الشكلية لهذا المضمون، أما في النص السينمائي فإن ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاثة هي: المرئي، المسموع والمتحرك، بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة البصرية، الصورة بكل أشكالها، وتفاعل الصورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات

ومدلولات المشاهد والأحداث [1]، وهذا التطور الذي صاحب عملية كتابة السيناريو السينمائي وفصله عن عملية الإخراج وجعله مستقلا بنفسه وخلق أساليبه السردية الخاصة به قد مر بمراحل عديدة، حيث استمر النص و السينمائي لفترة طويلة كمجموعة ورقات لا تكتب إلا لإثبات خطوات الفيلم وأحداثه وحبكته القصصية حيث كان يخضع لمعايير الإخراج التي تعتمد على توفير الجمالية التصويرية، هذا الأمر الذي بدأ منذ ديفيد غريفيث الذي ابتكر أساسيات اللغة السينمائية باعتماده على رواية القصص عبر ترتيب اللقطات والمشاهد بلغتها التصويرية بدلا من الكلمات، واستمر على ذلك ايزنشتاين الذي كان ينظر إلى السينما ليس كفن درامي وإنما كفن ملحمي من حيث البناء الفني، فكان ينظر إلى الفيلم السينمائى ككل متجانس، وبالتالي فإنه كان يسعى للابتعاد بالفيلم السينمائي من ساحة الأدب وأشكاله الفنية، واثقا من غينى اللغة السينمائية التي تخلق جمالية الصورة، إلا أن النقاد والكتاب والسينمائيين الذين أتوا من بعده بدأوا يدركون أهمية السيناريو السينمائي وأهمية تفرده بأساليبه السردية التي يجب أن تكون واضحة في بناء الفيلم، إلى أن دخل الصوت في السينما فجعل السيناريو ركنا أساسيا، فتفرد بخصوصيته التي أصبح يقوم على أساسها الفيلم السينمائي[2] .

ورغم التوافق الضمني بين النص الأدبي والسينمائي في تعريف السرد، إلا أن عملية السرد في النص السينمائي تتميز على النص الروائي بالمساحات الشاسعة التي يمنحها النص السينمائي بجمعه لجميع الفنون الإنسانية ونقله لها من أطرها المعرفية التعبيرية الخاصة بما إلى كونها أدوات وعناصر تساهم في تكوين اللغة السينمائية، بمعنى أنه صقلها وأعطاها شكلا سينمائيا ذا خصوصية مما منح عملية السرد مساحة حرة كافية، فالفيلم السينمائي نظام شديد التعقيد كنظام سينمائي، فهو ينطوي على لغات متعددة ، عناصر الصورة، عناصر الصوت، المونتاج، وداخل كل حقل من حقول اللغة نكون أمام لغات

[1] فاضل الأسود ، السرد السينمائي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996 ص18.

[2] م س ، ص18 . 19 .

داخلية تتعلق بالحقل نفسه، فالصورة السينمائية يصنعها الدور الخلاق للكاميرا التي تؤطر كل التشكيل الموجود داخل الكادر السينمائي، وهذا التنوع هو الذي يجعل نظام الفيلم السينمائي بالغ التعقيد عند محاولة تحليله سيميائيا، فلو اخترنا لقطة من الفيلم وفكنا دلالاتها السيميائية فإننا لن نستطيع الإحاطة بكل النتائج لأننا سنكون أمام عدد كبيرمن الإشارات في هذه اللقطة. [1]

ونظرا لصعوبة علم السردية فقد التبس الأمر على النقاد السينمائيين العرب، فلم يستطيعوا بعد وضع مفهوم دقيق يحيل إلى نظرية واضحة تخص السرد الفيلمي، وعلى العكس من ذلك فقد عرفت نظريات السرد لدى الغرب تطورا كبيرا، وظهر لديهم اتجاهان كبيران يختلفان في الأسلوب ويتفقان في الموضوع :

- سيميوطيقا السرد: ويمثله ألغرداس غريماس
- السرديات: ويمثله غيرارد غينيت

والسعي في سبيل تحقيق "السردية" كما في الأدب هو الذي دعا هذين الاتجاهين إلى اختيار مناهج تختلف في الأسلوب وتتفق في الموضوع، فقد كان هدف اتجاه "سيميوطيقا السرد" هو المحتوى "المدلول"، فالمعنى أو المدلول يتميز بالثبات، مما يسمح باستنباط الظاهرة السردية ودراستها على مستوى الثبات، إضافة إلى كون المحتوى اشمل من التعبير "الدال" الذي يتخذه الاتجاه الثاني منهجا في التحليل و الدراسة [2]. فجماعة "سيميوطيقا السرد" تركز على المحتوى لثباته وشموليته وهي

رؤية نقدية لمعالجة النصوص واستنباط "السردية" منها، فيصبح الهدف من التحليل السيميوطيقي هو التمكن من المعنى ومن ثم الإمساك بالدلالة، أما جماعة "السرديات" فلها رأي يقترب من المعالجة الفنية

[1] طه حسن الهاشمي ، شعرية السرد السينمائي و التركيبات الحكائية في الشكل الفلمي ، مجلة الاكاديمي ، العدد 52، 2009، ص133 _ 134.

[2] Groupe D'Entrevernes. Analyse sémiotique des textes presse universitaires de Lyon. 1948.p14

والجمالية للأثر الفني، الاهتمام بالدال كنوع من أنواع البحث عن التحول وعدم الركون إلى الثبات، ويرى غيرارد غينيت أن الناحية الأساسية للسردي "السردية" توجد في الصيغة وليس في محتوى المضامين، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية، فهناك تسلسل أفعال وأحداث قابلة لأن تجسد من خلال أي صيغة تمثيلية.[1] ومحاولة حصر مجال السرديات في صيغة السترد "الخطاب" يحيلنا إلى البحث عن الفروق بين مفهومي "السرد والحكي".

السرد في الرواية:

ما يميز العمل الروائي أنه جنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة، كونها تتأسس على عنصر السرد بالدرجة الأولى، هذا السرد الذي يتقاطع مع الوصف – كما سبق– يشكل معه إيقاعا تحكمه بنية حدثية مبنية على توالي الأسباب والمسببات الناتجة عنها، إضافة إلى وجود سارد وشخصيات وفضاءات وأزمنة، وهي بذلك تلتقي مع مجموعة من الأجناس الأدبية الأخرى في هذا الجانب، كجنس الحكاية والقصة، لكن ما يميزها هو كونها لا تزال جنسا أدبيا هجينا غير مكتمل، قابلا لاحتواء مختلف هذه الأجناس وصهرها في بنائه من جهة، وقادرا على تفكيك بنياته المشار إليها وتجاوزها عن طريق تفكيكها وإعادة بنائها من جديد من جهة أخرى، وهو ما جعل تعريفها أمرا صعبا. إلا أنها – وبالرغم من تنوعها بدء من طورها الواقعي وحتى طورها الأكثر حدة والمتمثل في الرواية الجديدة وما بعدها تظل محكومة بمسار سردي محكوم بترابط منطقي شأنها في ذلك شأن الحكاية، كما أن السارد فيها، هو الذي يقوم بترتيب عمليات الوصف ويحدد طريقة توالي الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بما يتغير عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي [2]، وهو ما يؤهلها في مقابل الأجناس الأدبية الأخرى لأن تتحول إلى فيلم سينمائي، خاصة وأنها تتقاطع مع جميع عناصر بنائه، ومنها السرد، على اعتبار – كما يرى رولان بارت

[1] Gérard Genette nouveau discours du récit sénile, 1983.p12
[2] Roland Barthes, Présentation Communication, NO4, Ecole des hautes études en science sociales-center d'études transdisciplinaires Ed du seuil France 1964 n67

– أن السرد يمكن أن تحتمله اللغة شفوية كانت أو مكتوبة، كما يمكن أن تحتمله الصورة ثابتة أو متحركة، وهذا السرد تحققه اللغة في الرواية أي بواسطة متواليات جملية، كل جملة منها تحقق معنى دلاليا خاصا، لكنها في المقابل تحقق مع باقي الجمل الأخرى التي تحاورها المعنى الكلي للعمل الروائي المتواجدة فيه[1].

أما في الفيلم السينمائي فيتحقق المعنى الكلى عن طريق الصور أي عن طريق متواليات صورية، كل صورة منها تقدم معنى دلاليا خاصا بها، لكنها مثلها في ذلك مثل الجملة في اللغة، تساهم في تشكيل المعنى الدلالي للفيلم وهي تتصل بباقي الصور المكملة له، وكما أن اللغة ليست بريئة –كما يذهب في القول بذلك رولان بارت – إذ أنها تحمل معها ذاتية كاتبها و ثقافته [2]، فإن الصورة هي الأخرى بما أنها كلام – على حد تعبير كريسيان ميتز – يحل محل الكلام الذي نعرفه في الرواية [3]، فهي تتجاوز كوها مجرد تصوير للواقع، ذلك أن زاوية التقاط هذه الصورة تنقذها من طابعها الميكانيكي المحض لتسمو بها نحو الفن، وهي التي تحدد الفرق بين الصورة المتعددة المأخوذة لنفس المشهد الواقعي الواحد، كما إنها هي التي تمنع الصورة الملتقطة دلالتها الخاصة، فإذا كان الكاتب الروائي كما يرى لوي دي غانيتى يعيد خلق تحاربه المستمدة من الواقع من خلال فعل الكلمات وكيفية التعبير بها، مستعملا زوايا نظر خاصة به، ومستغلا كون المعاني التي نستمدها من الوسط اللغوي، تتجاوز بطبيعتها التخيلية المعاني التي نعيشها بالفعل داخل المجتمع[4].

العلاقة بين الرواية و السينما :

يعرف الأدب بفن ترتيب الكلمات و إحكامها أما السينما فهي فن الصور المتحركة أو الصور الحركية، و العلاقة بين الأدب و السينما هي غائية مستقبلية كل منه يحاول بوسائله الخاصة تغيير واقع معيش إلى

[1] Op. P68
[2] Ibid.p64
[3] Christian Metz.op.cit.p86.

[4] لوي دي غانيتي ، فهم السينما، ترجمة : جعفرعلي، دارالرشيد للنشر،1981، ص64.

واقع متصور، هي علاقة توق إنساني إلى بناء إنسان جديد غير معقد، غير متأزم حيوانية لا تحول بينه و بين مثله. بالإضافة إلى هذه العلاقة الغائية هناك كثير من الأشياء المشتركة بينهما، ذلك أن كل من الأدب و السينما أداة تعبير ووسيلة تبليغ في نفس الوقت، فالتعبير يعني الإحساس بالشيء، يعني التصور الفرداني المنسجم لما يحس الكاتب و الفنان إزاء واقع معين و خاصة الواقع المتأزم، الواقع المتخلق، الواقع المريض و التبليغ يعني القارئ و المشاهد فاعل التغيير و المنفعل بالتغيير في نفس الوقت[1].

السينما مزيج من الفنون الأخرى و هذا يؤكد العلاقة بينها و بين بقية الفنون الأدبية فقد أوضح فردريك انجلس أن الأدب ما هو إلا تصوير فني للحياة و تحليل لها و هذا ينطبق على الفن السينمائي بصورة واضحة، فالسينما تقوم على الأدب خاصة الرواية لأن الفيلم في حد ذاته يقوم على قصة كما قال الناقد مارشال مكلوهان في حديثه عن الفيلم إذ رأى أنه يرتبط ارتباطا وثيقا بعالم الكتب، و من هنا فإن كل لقطة في الفيلم تحقق بالنسبة للمخرج السينمائي نفس الهدف الذي تحققه الكلمة بالنسبة للشاعر، والمتأمل في تاريخ السينما العالمية يجد أن السينما اعتمدت كثيرا على الفنون الإبداعية فالرواية كانت ولا تزال إحدى مصادر السينما، إذ استفادت هذه الأخيرة من شخوص عدد كبير من كبار روائي العالم أمثال شكسبير، فيكتور هيجو، و تولستري و دي ستوفسكي و همنغواي و غيرهم، و نصوص هؤلاء الكتاب لم يتوقف استعمالها أو اللجوء إليها سينمائيا في الغرب بل امتد ليشمل بلدان أخرى من العالم[2].

كما نجد كثيرا من كتاب الرواية لجؤوا إلى أساليب السرد السينمائي و زودوا أعمالهم بتقنيات هذا الفن فأصبح الروائي كالسينمائي يستخدم اللقطة البانورامية و يحرك الكاميرا و يتلاعب بالضوء و المسافة،

[1] بن عيسى خلفة، الرواية و الرواية السينمائية : استجواب مع مجموعة من المبدعين ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، ص9.

[2] ارنست لندجن ، فن الفيلم ، ترجمة : صلاح التهامي ، الادارة العامة للثقافة ، مطابع شركة الاعلانات الشرقية ، القاهرة ، 1959 ، ص163.

وغدت الرواية بذلك عملا سينمائيا بمقدار ما فيها من مشاهد متنوعة ومثيرة، ولما فيها من مشاهد حوارية تحمل إمكانية صالحة للمعالجة السينمائية.

كما ساهمت السينما بدورها في التشهير و التعريف بروايات عدة فالجمهور السينمائي لم يعرف شخصيات أدبية مثل هملت و الكونت دي مونت كريستو و مرجريت جوتيه وغيرها إلا عندما تحولت روايات عالمية ذات شهرة واسعة إلى أفلام سينمائية عالمية و شاهد الجمهور في كل أنحاء العالم الشخصيات التي قرأ عنها و تعرف عليها بين صفحات الكتاب تتحرك أمامه صوتا وصورة على شاشة فضية[1].

إن الأديب يتأمل الأحداث ثم يصورها على الورق بينما السينمائي مطالب بتحويل كل فكرة إلى حركة منظورة، و من خلال عمليهما يبدو الاختلاف بينهما، فالأديب ينقل للقارئ صورة ذهنية أي معنى، و هو المعنى الذي يولد في الذهن الصورة و هذا ما جعل الشاعر الانجليزي شيلي يرى في لغة الشعراء أنها تكون عامرة بالتشبيهات فهي تسجل العلاقة الملموسة بين الأشياء وتضاعف من الإحساس بوجودها .

أما السينمائي فينقل إلى مشاهدة صور مباشرة و محددة عن طريق عملية ترتيب الصور أو ما يعرف بالمونتاج[2].

و لعل كون المعنى أوسع و أعمق من الصورة المرئية لأنه يشمل ما يرى و ما لا يرى هو ما يجعل السينما تقف أمام الأدب لكنها لم تلج أغواره، فالسرد الروائي في خطوطه الأساسية يمكن أن يشكل مادة درامية كما يمكن أن يشكل مادة روائية، و إن ما يميز الرواية هي طريقة معينة في تناول القصة، و نموها و اغتنائها بإطار خارجي و تقطيعها إلى عدة أمكنة و مزجها بتسجيل مجرد في الواقع. هذه المميزات في الرواية بعيدة

[1] أرنست لندجن ، فن الفيلم ، ص165.

[2] المرجع نفسه ، ص 163.

على أن تكون قابلة للاستيعاب في السينما. و ما تجب الإشارة إليه هو الاقتباس من الرواية الذي يؤكد أن النص الروائي يختلف تماما عن الفيلم و الأكيد كما قال المخرج غاريار: «ليس كل ما يكتبه الروائي قابل للافلمة لأن حوار الفيلم يختلف عن حوار الرواية، و بعد إخراج الرواية فيلما، ها أنا أقص على الآخرين الأحداث عن طريق فيلمي، لقد انتهت في نظري مهمة الكاتب عند انتهائه من أخر حرف لأخر صفحة من الكتاب» [1].

ويذهب كريستيان ميتز إلى القول: «بأن الكاتب يستعمل اللغة، أما السينمائي فإنه يبتكرها»[2] .

و ينجز الابتكار وفقا لعملية إبداعية تمتد من مرحلة النص الأدبي إلى مرحلة نص التصوير البصري، من مرحلة تجسيد الصورة المنفردة و تجزيئها إلى مرحلة ربط هذه الصور نفسها في مشاهد أثناء مرحلة إنجاز العمل الفني كاملة، فدرامية الفيلم و جاذبيته لا تأتي مما يصوره إنما من كيف يصوره، و تأسس العلاقة بين المخرج و النص الأدبي على مقدرة تصور المخرج ذاته، انطلاقا من المفاهيم التي تثيرها عنده الكلمات، و التي تتجسد على الشاشة صور مرئية ومسموعة بشكل حسي مدرك، و هو إذ يبتكر تصوره الحسي يمنحه تضمينات و رؤي يمكنها أن تقوم على رموز و استعارات لعمليات ذهنية أو وجدانية تكون قابلة للقراءة من قبل المتفرج [3].

لكن هذا الاختلاف بين الرواية و السينما لا يعني بالضرورة تضادهما لأن هناك الكثير مما يشتركان فيه، إن كلا من الأدب و السينما فن قائم بذاته، و كلاهما يشكلان أداة تعبير ووسيلة تبليغ، لكن توافقهما كوسيلتين للتعبير لا يقود إلى ذوبان احدهما في الآخر، فتحويل الرواية إلى فيلم سينمائي ليس بالأمر

[1] بن عيسى خلفة ، الرواية و الرواية السينمائية : استجواب مع مجموعة من المبدعين ، ص 50.

[2] قيس الزبيدي ، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة قد مس للنشر و التوزيع ، سوريا ، 2001 ، (ط1) ص96.

[3] المرجع نفسه ، ص96.

الهين، إذ لا يجب إبعادها عن خطها العام لأنها بذلك تفقد قيمتها و قد يفهم المشاهد ما لا يريد الكاتب إيصاله[1].

المونتاج :

و حين تأثرت الرواية بالفن السينمائي اقتبست الكثير من تقنيات هذا الفن، فمن هذه التقنيات التي أخذتها الرواية المونتاج و يقصد به تلك التقنية التي تقدم لقطات و مشاهد متتابعة في العمل الروائي، و يمثل المونتاج جزءا هاما في الرواية إذ يمكن النظر إليها على أنها عملية تهدف إلى وضع المشاهد المصورة في تسلسل معين، و كاتب السيناريو هو الذي يحدد أبعاد هذه العملية أثناء كتابته النص الدرامي بما يخدم رؤيته، و عملية تصوير المشاهد و اللقطات لا تبدو لنا كما كانت عليه في النص الأصلي لأن المونتاج على هذا الأساس ليس مجرد وسيلة لوصل اللقطات المختلفة في تتابعها المطلوب إنما هو أيضا وسيلة للتأثير في نفسية الجماهير فمن خلال المونتاج يستطيع المشاهد الانتقال من لقطة إلى لقطة و يتمكن من الربط بين المواقف التي يعرضها المؤلف[2].

ينهض المونتاج بدور مهم في الرواية فعن طريقه يتمكن المؤلف من إيجاد إمكانيات كبيرة التصوير عناصر الموضوع تصويرا سينمائيا حيث يفرض المونتاج نظامه و إيقاعه على عيون المشاهدين و يستطيع أن يصور حياة الفرد و ما يحيط به من مشاكل، و بناءا على ما تقدم يمكن القول بأن تقنية المونتاج استطاعت أن تحقق قفزة نوعية على مستوى التشكيل الفني في الرواية[3].

---

[1] بن عيسى خلفة ، الرواية و الرواية السينمائية : استجواب مع مجموعة من المبدعين ، ص40.

[2] هيام شعبان ، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله ، ص139.

[3] المرجع نفسه ، ص239 _240 .

أما المونتاج السينمائي فهو طريقة خاصة بالسينما، بل أنه جوهر الفن السينمائي و لا معادل له في وسائل التعبير و أشكال الفن الأخرى[1]. و باستخدام المونتاج يمكن خلق صورة انسيابية ناعمة و مناسبة و ذلك عن طريق حذف لقطات ليس لها علاقة من قريب بالموضوع أو تكون مشوشة أو تحتوي على أخطاء و نستطيع من خلالها إطالة أو تقصير زمن اللقطة بحيث أن المونتاج باستطاعته التغلب على المشاكل أو الأخطاء الميكانيكية [2]، فالمونتاج يمثل إحدى الوسائل الخلق تصوير سينمائي متكامل عن طريق ربط الصور ببعضها بحيث تشكل سياقا دراميا يتفق ومنطق الحياة، فبواسطة هذا المونتاج يستطيع المخرج أن يختار الأشياء الجوهرية من بين مكونات الحياة المعقدة و يؤكد عليها، بحيث يبرزها تماما، و يربط وصف الحياة العام بوصفها التفصيلي، كما يستطيع من خلال هذا المونتاج أن ينسج حبكة قصصية مسلسلة واحدة عن طريق إيراد حركات الشخصيات و الحوادث في الصور السينمائية حسب ترتيب محدد، و أن يكمل تركيب الفيلم يجعل التصوير منسجما و مترابطا، و يكمن سر المونتاج في خلق سياق سينمائي واحد متكامل لكن تتخلله مختلف صور التموج العاطفي[3].

إذن المونتاج هو عملية فنية يتم من خلالها ترتيب اللقطات و المشاهد بتناسق و بأسلوب فني دقيق يتعلق بالانتقال من لقطة إلى أخرى و لحظة الانتقال و كيفيته و المدة التي تستغرقها الصورة على الشاشة، إضافة إلى ضرورة الإبقاء على وجود الصورة و الصوت المصاحب لها وهكذا و كما أكد المخرج بودفكين: إنه لا تدب الحياة السينمائية في أي لقطة من الفيلم إلا عندما توضع مع غيرها من اللقطات و

[1] المرجع نفسه ، ص238.

[2] محمد عبد الدبس ، تسيير اندروس ، مهارات التصوير الالكتروني و تصوير البرامج التعليمية و انتاجها ، دار الصفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، 2000 ، (ط1) ، ص255.

[3] كيم جونغ ايل ، نظرية الفن السينمائي ، دار النشر باللغات الأجنبية ، يونغ يانغ ، كوريا ، 1989 ، ص145.

تعرض باعتبارها جزءا من مجموعة لقطات مختلفة فالفيلم لا يكتسب أهميته إلا باجتماع لقطاته عن طريق المونتاج أو التوليف[1] .

إن المونتاج وسيلة مقتدرة للإبداع بالنسبة للمخرج و ذلك نظرا لوظائفه التصويرية المتنوعة والايجابية، و المخرج الذي يحسن الاستفادة من إمكانيات المونتاج التصويرية الوفيرة هو وحده القادر على منح الناس تأثيرا عميقا و استجلاء الحياة لهم بوضوح و ببساطة في الوقت نفسه.

يعتقد بعض الناس أن المونتاج عملية إبداعية تعقب التصوير فقط، و هذه فكرة مغلوطة لأن المونتاج شكل من أشكال التخيل التصويري الأصيل بالنسبة للمخرج السينمائي، و حينما يعرف هذا المخرج كيف يفكر من زاوية المونتاج يمكن أن يرى الحياة بعين التحليل و التجميع بما يتفق وخصائص الفيلم، و يحدد اللقطة تلو اللقطة ثم يركب اللقطات تركيبا عضويا حتى تتألف منها صورة متكاملة على الشاشة [2]، و يجب على المخرج أن ينتبه إلى تقسيم الصور و ترابطها ويركز جهوده في نفس الوقت على حل المسائل الأخطر شأنا مثل جعل كل صورة تنطوي على زبدة الحياة دون غيرها، و كيفية حبك موضوع القصة حبكا منطقيا وواضحا، كما يتطلب من المخرج أيضا الانتباه أثناء عملية التصوير إذ يستوجب عليه ضمان سرعة سير الصور السينمائية، و في مرحلة الاستكمال تحين ساعة انجاز المونتاج و إكماله نهائيا بحيث لابد على المخرج أن يدقق في كل صورة من الصور السينمائية و يشكل شريطا منتظما من زبدة الصور الضرورية و الشيء الهام في المونتاج هو تقسيم الصور و ربطها معا حسب منطق الحياة فمسار الفيلم لا يأتي صادقا وحيا إلا عندما يتطابق مع مجرى الحياة الطبيعي [3] و السبب الرئيسي الذي جعل المخرجون السينمائيون، و الروائيون على حد سواء يعتمدون على تقنية المونتاج هو:

[1] ارنست لندجن ، فن الفيلم ، ص163.

[2] كيم جونغ ايل ، نظرية الفن السينمائي ، ص144.

[3] المرجع نفسه ، ص148 . 149.

1- توفير التنوع.

2- تغيير المناظر حينما تستدعي الحكاية ذلك.

3- التخلص من المقاطع غير مرغوبة في الحدث.

4- إقامة علاقة درامية أو مثيرة لا تتيسر بغير ذلك بسبب قصور إمكانيات الممثلين مثلا عندما يخلق المونتاج الإيهام باندفاع البطل بعنف نحو منحدر النهر في حين انه في الواقع بعيد عن منطقة الخطر [1].

هدف المونتاج :

يضع المونتير هدفا له، و هو لصق لقطات و قص لقطات غير نافعة لهدفه حتى يجعل الشريط كما يقول بودوفكين:« يقود أفكار المتفرج و مشاعره قيادة إجبارية محددة» [2]. مهمة المونتاج هي نقل أو إبلاغ رسالة معينة للجمهور و لولاه لما كانت للقطات معنى بل فوضى ولقطات مضطربة كما يصف بودوفكين ذلك يقول: «أما إذا كان المونتاج مجرد جمع للقطات والمناظر المختلفة فإن المتفرج لن يفهم منها شيء، و حين تتسق هذه اللقطات حسب اتجاه محدد واضح للحوادث، سواء كانت هذه الحوادث مبعثا للثورة أو الهدوء فان لابد من أن يبلغ الفيلم أثره المنشود لدى المتفرج»[3].

يخلق المونتاج الإيقاع باعتباره عملا متكاملا منفصل عن التصوير فالمونتير يقوم بعملية الإنتاج للمرة الأولى على مادة خام مصورة، و لا ينقل فيها عن أصل موجود للفيلم في مرحلة سابقة.

[1] عقيل مهدي يوسف ، جاذبية الصورة السينمائية ، دراسة في جماليات السينما ، دار الكندي الجديدة المتحدة ، بيروت ، 2001 ، (ط1) ، ص154.

[2] المرجع نفسه ، ص139.

[3] المرجع نفسه ، ص139.

يقول بالاش عن المونتاج : «بناء متحرك لمادة الصور في الفيلم، هو فن خاص جديد خلاق»[1].

سبق لبازار أن تفحص طريقة عمل المونتاج في الفيلم الصامت و في الفيلم الناطق، ويرى بأن المونتاج يهدف في الفيلم الصامت إلى أهداف محددة، قضية توصيل الصور جدليا ودراميا و شكليا، أما في الفيلم الناطق الأكثر قربا و شبها بالحياة فإن المونتاج يؤكد الجانب السيكولوجي لأنه يجزئ الحدث بمثل ما يحسه جسديا داخل العالم من تغيرات [2].

السيناريو :

" يعتبر السيناريو المخطط الأساسي الذي تبني استنادا علية صناعة الفيلم، و هو الوثيقة المرجعية التي يعتمد عليها المخرج في تصوير مشاهد و مناظر الفيلم بكل تفاصيله أمكنة و أزمنة، فضلا على ما يحويه من حركة و محادثة، هذا إلى جانب تحديده لعناصر المؤثرات الصوتية" [3].

السيناريو فن يستوعب موضوعات و أفكار لا حصر لها، و هو فن ليس سهلا، و يعتبر فنا أدبيا مستقلا، من الصعب الخوض فيه لمن لم يكن على اطلاع كاف بالصنعة التلفزيونية والسينمائية، والسيناريو في علم النحو يطلق على شخص أو أشخاص في مكان أو أمكنة و هو يؤدي دوره، أحيانا يطلق على النص التلفزيوني اسم سيناريو أو سكريبت كما هو متبع في السينما، ويعرف السيناريو التلفزيوني بأنه مشروع البرنامج أو التمثيلية مكتوب على الورق لكي يترجم بواسطة الكاميرا إلى صور متحركة تعرض على الشاشة[4].

[1] المرجع نفسه ، ص140.

[2] المرجع نفسه ، ص141.

[3] الملتقى الدولي العاشر للرواية : عبد الحميد بن هدوقة ، مطبعة دار هومة ، الجزائر ، ص313.

[4] محمد عبد الدبس ، تيسير اندروس ، مهارات التصوير الالكتروني و تصميم البرامج التعليمية و انتاجها ، ص201.

ولا شك أن السيناريو هو أساس الفيلم السينمائي، و يمكن القول أيضا أن السيناريو هو أساس المسلسل التلفزيوني، و يعني السيناريو بخاصيته المميزة ألا و هي الجانب البصري في السرد. كما يقول ميخائيل روم: "الفرجة و الحركة هما أساس السينما".

و من جهة أخرى يعترف تاركو فسكي أن السيناريو الحقيقي هو الذي يفترض أن يحدث بذاته أثناء القراءة إذ تبقى الحسابات كلها قائمة على أنه سيتحول إلى فيلم و عندئذ فقط يتخذ صيغته النهائية، يعتبر بازوليني السيناريو الأدبي نقطة تلاق بين الأدب و السينما حيث تقوم الكلمة أنذاك بدور وحدة لغوية، وظيفتها إحلال شيء بدل شيء أخر، فالكلمة دال ينفصل عن مدلوله كلمة شيء، أما الصورة فهي علامة بصرية تتشابه فيها العلاقة بين الشيء و مظهره و يتطابق فيها الدال مع المدلول [1].

أشكال السيناريو :

للسيناريو شكلان هما: النصوص الكاملة و النصوص غير الكاملة

"أما النصوص الكاملة فهي التي تكتب للبرامج الدرامية، حيث يكون بوسع الكاتب أن يتحكم على الورق بكل عناصر البرنامج من البداية حتى النهاية، في حين النصوص غير الكاملة فهي التي تمثل الغالبية العظمى و فيها لا يستطيع الكاتب أن يتحكم بمقدمة البرنامج فيكتبها لتكون مناسبة يمهد بها الدخول إلى الموضوع فتأتي قوية موجزة و مؤثرة و منه يتسلسل سريعا إلى جوهر الموضوع وتفاصيله[2]" .

و الكاتب المعد عليه أن يبدأ خطوات الإعداد بالبحث عن فكرة أو موضوع و المعايشة الوعي للواقع و ما يجري فيه من أحداث، و يحدد الخبراء و المختصين المادة المصورة التي ينبغي عرضها أو الأشياء التي يجب تصويرها

[1] قيس الزبيدي ، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة ، ص92.

[2] محمد عبد الدبس ، تيسير اندروس ، مهارات التصوير الالكتروني و تصميم البرامج التعليمية و انتاجها ، ص204.

الفصل الثاني

الفصل الثاني: البؤساء بين الرواية و الفيلم

المبحث الاول : ظهور و تطور السينما في مصر

ظهورالسينما في مصر:

من المعروف أن مصر من بين أوائل بلدان العالم التي عرفت السينما ، فأول عرض سينمائي تجاري في العالم كان في 28 كانون الأول 1895 في الصالون الهندي بالمقهى الكبير في شارع كابو سني بباريس، وهو العرض الذي لم يفصله سوى عام واحد عن أول عرض سينمائي شهدته مصر و الذي كان "في مقهى زواني بالإسكندرية في أوائل كانون الثاني عام 1896 أما أول عرض في القاهرة فكان يوم 28 كانون الثاني 1896 في سينما سانتي بالقرب من فندق شبرد القديم"[1].

كان هذين العرضين أول ارتباط لمصر بفن السينما الذي لم يكن واضح المعالم آنذاك، فلم تكن تلك العروض سوى لصور ملتقطة لمناظر متفرقة، وبالتالي كانت عروضا لآلة العرض كتقنية جديدة أكثر منها عرضا كما تظهر من صور و كان الأجانب هم من خاضوا التجارب السينمائية الأولى في مصر " فعند بداية السينما توغراف أرسل كل من الاخوة لوميير Lumiere ، و إيديسون edison بنيويورك و هما مخترعي آلة الكاميرا و العرض مصورين إلى أنحاء العالم ليأتوا بعجائبه و نوادره"[2].

فشهدت قدوم فاعلين لشركات سينما طوغرافية فرنسية و أمريكية و بسرعة وبعلاقة مع هؤلاء ينهض فاعلون سينما طوغرافيون محليون لأخذ المبادرة والقيام بالعمل السينمائي و كان هناك الإخوان لاما في مصر[3]. وبالفعل استهوي هذا الفن الجديد الكثير من المثقفين في ذلك الوقت الذين اسسو السينما مصرية كمحمدكريم الذي كان أول مصري يقف أمام الكاميرا كممثل في فيلم شرف البدوي سنة 1917 و كان أيضا أول مخرج مصري درس الفن السينمائي في الخارج كان أول أفلامه فيلما قصيرا عن حدائق الحيوان عام1927 م، ومحمد بيومي أول مصري وقف خلف الكاميرا كمصور في فيلم الباشكاتب عام

---

[1] جان الكسان ، السينما في الوطن العربي ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، الكويت ، 1982 ، ص23.

[2] سمير فريد ، في السينما العربية ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيرت ، 1981 ، ط1، ص11.

[3] مؤمن السماحي ، حديثا السينما ،ج1 ، سليكي اخوان ، طنجة ، 2005، ط1 ، ص112.

وأحمد جلال الذي كان أول صحفي يتوجه نحو السينما ،1923 كممثل و منتج و مؤلف ومخرج[1] ، وغيرهم من الأسماء التي ساهمت في بناء السينما المصرية.

تجدر الإشارة إلى أن السينما المصرية تتصف بنفس الصفات التي اختصت بها أخواتها في باقي أنحاء العالم فالمصورون المصريون الأولون كمحمد بيومي ابتدأو بتصوير الأفلام الوثائقية و الإخبارية كحفلات افتتاح المشاريع الصناعية والاقتصادية والزيارات الرسمية للملوك والرؤساء، وفي هذا دلالة على أنه كان ينظر إلى السينما كأداة إعلام و تواصل و كصلة وصل بين السلطة والجماهير تطغى عليها صفة إيديولوجية واضحة.

افتتحت أول سينماتوغرافي للإخوان لوميير بالإسكندرية و ذلك في منتصف يناير 1997، وحصل على حق الامتياز هنري ديللو ووصل إلى سترولوجو حيث قام بإعداد موقع واسع للقيام بأعماله كتركيب آلاته، وإستولى على المكان الواقع بين بورصة طومسونو أهمبرا، والذي تمكن من تصويرميدان القناصل بالإسكندرية وميدان محمد على، وبعد هذا أول مصور تمكن من تصوير سينمائي لبعض المناظر المصرية تم عرضها بدارسينما لوميير .

و تعتبر 20 يونيو 1907 بداية الإنتاج السينمائي المصري من خلال الأفلام الإخبارية القصيرة والتسجيلية، أما الأفلام الروائية الطويلة فكانت سنة 1917 من خلال مجموعة من المحاولات الصغيرة في الإنتاج السينمائي في مصر، من سينمائيين أجانب و مصريين مثل :شرف البدوي ، الأزهار المميتة من إنتاج الشركة السينمائية الإيطالية المصرية[2].

تتلو هذه المرحلة مرحلة الإنتاج المصري المحض "وتكون سنة 1923 السنة الحاسمة، إذ يظهر أول فيلم عربي روائي طويل و هو فيلم مصري – في بلاد توت عنخ آمون – لصاحبه محمد بيومي و فيكتور روسيتو... يقول لنا أحمد الحضري في كتابه القيم تاريخ السينما في مصر أن 14 فيلما أنتجت وعرضت

[1] احمد كامل مرسي و مجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1973، ص50.
[2] جان ألكسان ، مرجع سبق ذكره ، ص23.

في مصر ما بين عام 1923 – 1930 أي أنه وجد إنتاج مستمر لفيلمين سنويا إلى غاية ظهور السينما الناطقة "[1].

من الملاحظ أن كل هذه الجهود الفنية، والأفلام السينمائية الأولى، كانت من تنفيذ وتمويل و توزيع الاجانب بمصر والمقيمين بالإسكندرية أو القاهرة كان غرضهم الربح والتسلية [2].

في عام 1977 احتفلتمصر بمرور نصف قرن على عرض أول فيلم مصري روائي طويل عام 1927 ، وهو فيلم (قبلة الصحراء) ،إخراج إبراهيم لاما، والذي عرض في الإسكندرية يوم 5 أيار من ذلك العام وتلاه في القاهرة يوم 16 تشرين الثاني عرض فيلم (ليلى) إخراج إستنفاروستي ، ا وإنتاج و تمثيل عزيزة أمير، وهناك مؤرخون يعتمدون اسم الفيلم الثاني كبداية للسينما المصرية لأنه أكثر أهمية من الفيلم الأول و ليس بين العرضين سوى شهور قليلة [3].

" كما شهدت مرحلة ظهور السينما في مصر تأسيس شركة مصر للتمثيل والسينما سنة 1923، قام بتأسيسها طلعت حرب كإحدى شركات بنك مصر، والتي تولد عنها افتتاح أستوديو مصر عام 1935"[4] ، و كان لشركة مصر دور كبير في دفع السينما المصرية الى الواجهة ، لتمر بمراحل عديدة و مختلفة و تصبح من أكبر السينمات في العالم ، انتاجا على الأقل.

[1] مؤمن السميحي ، في السينما العربية ، سليكي اخوان ، طنجة ، 2005 ، ط1 ، ص12.

[2] أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة ، مرجع سبق ذكره ص54.

[3] جان الكسان ، مرجع سبق ذكره ، ص22 _23 .

[4] نفس المرجع ، ص20.

مراحل تطور السينما المصرية :

وقد ارتأينا أن نصنف مراحل تطورها وفقا للترتيب الآتي :سينما الأستوديو، سينما ما بعد الحرب العالمية الثانية، سينما ما بعد ثورة تموز(السينما الوطنية) ، مرحلة القطاع العام، مرحلة الانفتاح و سينما الخصخصة.

المبحث الثاني: نبذة عن حياة الروائي فكتور هيجو

التعريف بالروائي :

كان البحث عن جوهر العلاقة بين الكاتب و عصره ولا يزال واحدا من أكثر الأسئلة إلحاحا في تاريخ الأدب و النقد و من أكثرها تعقيدا أيضا، فمن جانب يمكن أن ينحصر الكلام على هذا الموضوع بالفترة ،التي عاشها الكاتب، و من جانب آخر قد لا تمثل حياة الكاتب سوى ملمح بسيط من ملامح العصر وفي هذه الحال لا يكفي السرد التاريخي لحياة الكاتب في جلاء علاقته بعصره التي .تتطلب ملاحقة الخطوط التاريخية والفكرية التي تكون نسيج الحركة الإجتماعية العامة[1]

هو فيكتور ماري هيجو شاعر و روائي ورسام فرنسي ، ولد في السابع و العشرين من شباط (فبراير) من عام ألف و ثمانمئة و اثنين في بيزنسون بمنطقة الدانوب شرقي فرنسا، وهو الابن الثالث لجوزيف هيجو و صوفيا تريبوشيه ، و قد رافق والده في صباه ، تزوج رفيقة صباه أدال فوشيه التي كان يحبها شقيقه ، فرزق أربعة أولاد .وقد ظهر أول ديوان شعري له وهو في العشرين من عمره ، كما خاض عدة معارك ضد نابوليون الثالث وكان في صراعات سياسية حينها ، و في 18 ماي 1885 أصيب بالتهاب رئوي و أحس بقروب أجله و على إثر هذا الجلل توفي في 22 أبار (ماي) من نفس السنة عن عمر يناهز 83 سنة تاركا وراءه إنتاجا ضخما متنوع الفنون الأدبية .

وعصره لايتحدد بتاريخ ولادته و وفاته، فتمة إمتدادات سابقة عليهما، ولاحقة طماء تسهم إسهاما فعالا في إدراك ما خضع له من مؤثرات وما ولدت مؤلفاته من تأثيرات كلية أو جزئية

[1] فيكتور هيجو : مقدمة كرو مويل ، بيان الرومانتيكية ، ترجمها عن الفرنسية و قدم لها ، و شرحها ، علي نجيب ابراهيم ، دمشق ، دار الينابيع للطباعة والنشر و التوزيع ، 1994 ، ص11.

والحقيقة أن تطويق الإمتدادات المذكورة التي تتخطى الفترة التي بين 1802- 1885 وهكذا عمر فيكتور هيجو، أمر معقد و يحتاج إلى المزيد من التروي و ضبط الأحكام ولا سيما عندما تتعلق القضية بكاتب يحمل في داخله ثرات مجموعة من العصور أي من الكتاب العظماء[1].

الحق يصعب تقديم شخصية كشخصية فيكتور هيجو في بعض أسطر أو موضوع مختصر، و لكنني سأحاول جاهدة للتطرق إلى الأشياء المهمة في هذه الشخصية الشهيرة ولكن مما لا شك فيه أن هذا الأديب هيمن على الثقافة الفرنسية و العالمية في القرن التاسع عشر، كثقافة الكتاب والكلمة، حيث حمل أساطير القدماء و أفكار المحدثين تطرق للحب فغير الإحساس به، و للموت فغير شبحه لتضيئ منارته المغامرة الإنسانية بأمتها و يستوحي قادة الشعوب و ثوار المتاريس من صواريخه ، وسهامة التي أطلقها صوب المستقبل.

دعونا ننفض الغبار عن تاريخ هذا الأديب ، و نعود بالذاكرة إلى ذلك الصرح الشعبي الكبير و الرجل العظيم الذي غالبا ما تدهشنا ملامح سلوكه و شخصيته.

حياة فيكتور هيجو 1802 – 1885:

إحتل فكتور هيجو مكانة مرموقة في تاريخ الأدب الفرنسي ، فقد ألقى ظله على القرن التاسع عشر بكامله ، بإنتاجه الأدبي الضخم أم بمواقفه السياسية ، التي ميزته عن باقي أدباء العالم في عصره، و قد كان لحياته أثر كبير في هذا العمل من الناحية الفكرية والإجتماعية و التاريخية والنفسية ، وقد كانت عائلته عند ولادته تنتابها بعض المشاكل التي مر بها والديه لسوء تفاهم بينهما، لم ينفصلا رسميا إلا أن بلغ هيجو السادس عشر من عمره وقد أخذته والدته معها في الثانية من عمره للعيش في باريس عندما كان والده يعمل في الخدمة العسكرية أنذاك .

وقد أحب فكتور هيجو مدينة باريس و أطلق عليها " المكان الذي ولدت فيه روحي".[2]

[1] المرجع نفسه ، ص12.11.

[2] فيكتور هيجو : البؤساء ، ترجمة سليم خليل قهوجي ، ط1 ، بيروت ، دار الجيل ، للنشر و الطباعة و التوزيع ، 2004، ص3.

وقد أثرت الرحلات على تفكيره ، عندما رافق والده الجنرال في الجيش إلى نابولي وإلى مدريد و قد كان والده أنذاك ضابطا عالي الرتبة ثم نال لقب كونت ، ولم تكن دراسته تامة أو منتظمة بل قضى ثلاث سنوات في مدارس باريس كان عبقريا و ذكيا في الرياضيات و شغوفا جدا بالمطالعة وبعد ظهور ديوانه الشعري الأول وهو في العشرين من عمره لفت الإنتباه إليه خاصة في البلاط الملكي حيث منحه مكانة كان في أمس الحاجة إليها، وقد كان مشغولا مع بسمارك بضم الولايات الألمانية بعضها إلى بعض عندما ظهرت نوايا نابوليون الثالث للإعداد العدة لغزوها ، مما أدى بيسمارك أن يبعث برسالة إلى فكتور هيجو طالبا منه أن يحرض الشعب الفرنسي ضد نابوليون الثالث وضد فكرة الحرب الذي يكرهها هيجو كثيرا، فثار نابوليون الثالث وإعتقل هيجو ، فهاج الشعب الفرنسي و هدد الإمبراطور إذ لم يفرج عنه فعف عنه وقد بدأت هذه الرسالة التي بعثها بسمارك لفكتور هيجو بهذه العبارة " من عظيم ألمانيا إلى عظيم فرنسا [1]" قضى الروائي طفولته و فتوته مدة قصيرة في باريس ثم إنتقل مع أهله إلى إيطاليا ثم في إسبانيا، وقد كانت له فيها ذكريات وتأثيرات خالدة محتفظا بها هناك ، و قد تلقى دروسه بامتياز و تفوق بباريس ، حيث ألف قصائده الأولى في سن مبكرة و فيها إرتسم طموحه البعيد، وكان مواطنه الكاتب شاتوبريان قدوته الأعلى في الشهرة و المجد الأدبي، و نال جائزة من الأكاديمية الفرنسية و هو ما يزال في الخامسة عشر من عمره و بعد سنتين، نال جائزة أخرى من تلوز ، وقد إستطاع أن يقنع والده بصحة إتجاهه إلى الأدب بهذا التقدير والتعظيم الأدبي، كما تخلى عن الدراسات العلمية و الحقوقية التي أرادها أبوه.

تمرس فيكتور هيجو على العمل الصحفي والأدبي سنة 1819 بإصداره مجلة أدبية ، تزوج عندما بلغ العشرين من عمره، وبدأ بنشر مجموعاته الشعرية و بعض أعماله القصصية إبتداء من سنة 1822 و كانت مكانته عالية مقارنة بأدباء عصره، و قد كانت الندوات تنعقد في بيته ، حيث ضل منزله مركز الندوة التي ضمت رواد الحركة الرومنطقية و إزدادت أعماله القصصية رونقا بنشره رواية نوتردام ذو باري سنة 1831 التي برزت فيها مهارته التعبيرية وقوة خيالية و قدرته على إحياء التاريخ ،كان لوفاة إبنته ليوبولدين غرقا مع زوجها في نهر السين سنة 1843 أثر هائل في نفسه، إنصرف جزئيا عن الإهتمام

[1] موريس حنا شربل : موسوعة الشعراء و الأدباء الأجانب ، جروس بيرس ، 1996 ، ص447.

الأدبي إلى معترك السياسة، وإتخذ مواقف متشددة رافضا عقوبة الإعدام وناقما على النظام القائم وتقربه من أصحاب السلطة فعينه الملك لويس فيليب عضوا في مجلس الأعيان سنة 1845، ثم تبدل موقفه السياسي و إنتخب نائبا عن مدينة باريس في الجمعية التأسيسية سنة 1848 ثم في الجمعية التشريعية سنة 1849، وحاول إثارة الشعب الباريسي ، لكن دعوته فشلت ففر إلى ما وراء الحدود إثر محاولة إنقلاب سنة 1851[1].

كتب فكتور هيجو القسم الأهم من إنتاجه الأدبي في منفاه (بلجيكا) الذي قضى تسع عشرة سنة فيه فضلا عن القصائد ذات المنحى السياسي المعارض وتداولها الفرنسيون خفية عن ،1870 -1851 أعين السلطات ، نشر هيجو روايته البؤساء سنة 1862و فور عودته إلى باريس أعلن الجمهورية و إستمر هيجو مبرزا في الحقل السياسي ، إنتخب نائبا في الجمعية الوطنية سنة 1871 واصبح عضوا في مجلس الشيوخ لمدى الحياة منذ 1876 و كان السياسي الذي إستقطب أنصار الحكم الجمهوري و الروائي الأوسع شعبية في فرنسا.

وقد قام مواطنوه بمسيرة حاشدة بمناسبة عيد ميلاده الثمانين ليحيوا قرنا كاملا من تاريخ فرنسا و ليس ثمانية عقود من الشعر والإبداع الأدبي و العبقرية، كان هيجو شاهده الأكبر في مؤلفاته و أحد مناضليه السياسيين ، كما كان لوفاته أثر كبير في نفسية الفرنسيين سنة 1885 و أقيم له الأول من حزيران (يونيو) مأتم رسمي و شعبي حاشد لم يحظى به ذلك اليوم أي أديب بهذا التقدير الرسمي وسار الباريسيون خلف جثمانه من قوس النصر إلى مبنى البانتيون حيث يرقد فيه عظماء الأمة الفرنسية.

وفي وصف هذا المشهد المهيب كتب موريس بارسي (m.barrés) "إنا نهرنا الفرنسي تدفق من منتصف النهار إلى السادسة مساء ، بين ضفتين هائلتين من الشعب المتزاحم على الأرصفة ، المتعالي على السلالم، المتراكم على الشرف ، المحتشد على السطوح .

[1] فيكتور هيجو : البؤساء ، ترجمة ، سليم خليل قهوجي ، ص4.

إن حدثا تتجدد فيه الوحدة والحماسة هائلا كأعظم مشهد في الطبيعة ، يتحقق عرفانا الشاعر نبي عجوز إستطاع طوال حياته بنزعته المثالية وتطلعاتها الطوباوية أن يلهب قلوب الناس إنه حقا لأمرجدير بإحياء أكبر الأمال[1].

قد أثر وتأثر بأداب وقضايا دول أخرى كالشرق حيث كان من المعارضين فيه لبعض تلك القضايا ومثال ذلك رفضه للإستعمار الفرنسي في الجزائر كان المعارض والرافض الأول لسياسة ديغول فقد قرأ التوراة والإنجيل والقرآن الكريم وترجم لألف ليلة وليلة بمقرأ تاريخ الإسلام وحياة الرسول محمد صلى الله عليه وسلم وتأثر بذلك كله وأصدر ديوانا سماه الشرقيات.

كان يلقب هيجو بأمير الأدب الفرنسي ورائد من رواد الرومانسية ومن كتاب عصر العقل الذين يؤكدون إبراز العواطف والخيال ليتغلبوا على العقل كما أنهم إبتكروا صيغا من حرية التعبير الأدبي أكثر حرية من غيرها ، وكان الكتاب الرومانسيون منطوين على أنفسهم إلى حد بعيد إذ كانت شخصية الكاتب في أغلب الأحيان أهم عنصر في أي عمل أدبي وهناك عدد من الكتاب الفرنسيين الذين أطلق عليهم الرومانسيون المتقدمون ، وقد ساعد هؤلاء في صياغة الحركة خلال أواخر القرن الثامن عشر و أوائل القرن التاسع عشر ميلاديين

لعل أغلب العارفين بأعمال فيكتور هيجو لا يعرف بالهواية المحببة إلى قلبه ، وهي هواية الرسم التشكيلي حيث أنه أصدر أكثر من 4000 رسمة في حياته ، عندما توقف هيجو عن الكتابة الأدبية في فترة النضال السياسي إتجه للرسم في أوقات الفراغ ، و لم يعلم الجمهور الذي يتابعه أن له هذه الهواية ، إلا بعد وفاته بفترة وكان ذلك بسبب خشية التضارب الذي قد يحصل بين أغلب أعماله كان يهديه لأصدقاءه و زواره بالمنفى ، من أعماله الكتابة الأدبية و الفن التشكيلي .

مؤلفاته :

خلف فكتور هيجو أعمالا ضخمة و مختلفة الفنون الأدبية، حيث نشر الموشحات الغنائية عام 1822 وديوان المشرقيات عام 1828، كروميل عام 1827، و هرناني عام 1830، فأصبح زعيم الرومانتقية

[1] المصدر السابق ، ص4.

ثم نشر رواية أحدب نوتردام عام 1831 و أربع دواوين شعرية هي أوراق الخريف 1831 و أناشيد الفسق عام 1835، الأشعة و الظلام عام 1840، الأصوات الداخلية ومسرحية ماريو دو لورم عام ومسرحية 1831 لوكاييس بورجيا عام 1833، وذري بلاس 1838 بعد فشل روايته بورغراف عام ووفاة ليوبولدين في العام نفسه نشر العقاب 1843عام 1853 والتأملات 1856 ، وملحمة أسطورة القرون 1859-1883 و البؤساء 1862 وعمال البحر عام 1866.[1]

مؤلفاته بالأنجليزية

Odes 1822

Odes Nouvelles 1824

Coromwell 1827

Les Orientales 1829

Hernani 1830

Notre Dame De paris 1831

Les Feuilles D'automne 1831

Le Roi Samuse 1832

Lucrèce Borgia 1833

Marie Tudor 1833

Les voix Intérieures 1837

Les Rayons Et Les Ombres 1840

[1] موريس حنا شربل ، موسوعة الشعراء و الأدباء الأجانب ، ص448.

Les contemplations 1856

La Légende Des Siècles 1859- 1877-1883

Les Misérable 1862

L'homme Qui rit 1869

البؤساء :

" رواية البؤساء رواية فلسفية ودينية وما ورائية تمثل التوبة ونهوض الإنسان بالندم والتفكير الطوعي وهي رواية نفسية في تصوير أشد الحالات تأزما في أعماق الذات " موقف جان فالجان بين المجد وعذاب الضمير، موقف جافير بين الواجب و عرفان الجميل موقف ماريوس بين القبض على مجرم من جهة أخرى وهي رواية غنائية (من حيث النوع الأدبي) بما هرضت من خواطر وما وصفت من مشاعر إنسانية كالعاطفة والحقد والحب والأمومة والبنوة...[1]

ومن البديهي أن رواية البؤساء رواية فلسفية وما ورائية ونفسية وهي تروي لنا أوضاع الإنسان وتأنيب الضمير فيه، وقد صور فيكتور هيجو روح مشاعر أبطاله وما تتسم به من موصفات نبيلة تعمل على تمتين المجتمع والنهوض به .

فهذه الرواية مشهورة ومؤثرة ذات معاني إنسانية عميقة ...يواجه أبطاله مواقف صعبة جدا في الحياة ويتصرفون فيها تبعا لشخصياتهم وإنسانيتهم الرواية تحكي عن جان فالجان السجين الذي خرج من سجنيه، وألقت به الأقدار لمقابلة الأسقف الطيب ميرييل الذي عامله أفضل معاملة وجعله يتجه إلى الحياة الشريفة ، وكان سبب تحوله إلى الخير ، فقام جان فالجان بغيير إسمه وأصبح غنيا يستخدم أمواله دائما في خدمة الناس إلى أن أحبوه وجعلوه عمدة لأحد المدن ، لكن الظابط جافير كان مكلف بالقبض على المجرم جان فالجان فظل يلاحقه طوال عمره ولم يقتنع بأنه أصبح شخصا أفضل ولم يهتم لأعمال العمدة القيمة في حق الناس ، ومن جهة أخرى يقوم جان بتربية الطفلة كوزيت اليتيمة التي ماتت والدتها

[1] فيكتور هيجو ، البؤساء ، ترجمة ، سليم خليل قهوجي ، ص7

بين ذراعيه ووصته بإبنتها وتحبه كوزيت كأب لها وتصدم عندما تعرف بحقيقته أنه كان مجرم في ما مضى... ويظل جافير شبحا يهدد إستقرار حياتهم .

En effet, le thème des « Misérable », c'est la peinture indignée des « misères » et des « Misérable », dans la société contemporaine, Victor Hugo avait d'abord pensé intituler son roman : « Les misères », il s'arrêtera au tire définitif, « les Misérable », quand sa réflexion sur les formes sociale du malheur lui auront fait découvrir la responsabilité de la société dans la criminalité.[1]

نتيجة لهذا، فموضوع "البؤساء "هو تصوير ناقم للمعاناة والبؤس في المجتمع المعاصر، ففكر فيكتور هيجو أن يضع عنوان للرواية المعاناة و يتوقف هذا تحت عنوان نهائي أو قطعي "البؤساء "حيث كان تفكيره مصائب المجتمع يكشف عن مسؤولية المجتمع و التجريم فيه .

رواية البؤساء:

كتب فيكتور هيجو رواية البؤساء سنة 1845 و بعد ثلاث سنوات توقف هيجو فترة زمنية طويلة قبل أن يعيد كتابتها وأصدرها سنة 1862 فهي رواية إجتماعية و تاريخية بالدرجة الأولى وتعددت فيها القضايا و إختلفت بإختلاف الظروف السائدة في المجتمع الفرنسي كما غلب عليها الطابع السياسي و الصراعات وقسوة الحكم فيه .

وقد مهد المؤلف لكتابه بإيجاز، قال مادام في العالم ، بفعل الشرائع و العادات، ظلم إجتماعي يخلق في صميم الحضارة ، ضروبا من الجحيم ، ويعقد القدر الإلهي بقدر بشري مصطنع ، وما بقيت ، من دون حل المشكلات الثلاث الأساس في العصر إنحطاط الإنسان في الطبقة الدنيا ، وسقوط المرأة بسب الجوع

[1] Victor Hugo : les misérables, extraits, institut pédagogique national, p b.

وذبول الطفولة في ليل الضياع والبؤس و مادام على الأرض جهل وشقاء فإن كتبا من هذا النوع لا ، يمكن أن تكون بلا جدوى [1]

وبهذا الإختصار رسم الروائي الأثار الكبرى لروايته ، ساخطا على الطبقات البشرية و التقاليد الإجتماعية التي تقع ضحاياها مجموعة الناس هم المستضعفين والبائسون المغالبون مصائبهم وأولئك التابعون أقدارهم على حد سواء وفي هذا الاطار الشامل ، وضع المؤلف عمله الضخم الذي جمع قضايا السياسة والتاريخية و المجتمع و الواقعية المثالية و التأملات الفلسفية وما يحتمل في نفس

الإنسان من تأزم و صراع ...ففي البؤساء تصوير للتيارات السياسية المتنازعة بين الملكية والديمقراطية ودلالات تاريخية كمعركة واترلو وأحداث باريس 1830-1832-1948 و الحواجز و الماتريس. [2]

ومن خلال ما سبق يتضح لنا أن القضايا التي يحتويها هذا العمل الضخم هي التي تجعل في نفسية الإنسان التأزم والصراع وإحتواء البؤساء على هذه الصراعات زادت في تأزمها بين الملكية والديمقراطية مثل معركة واترلو و إضطراب باريس في فترة زمنية معينة والعراقيل والمتاريس أيضا التي تدور الأحداث حول وظائفها السياسية والبطولية جعلت المجتمع في بؤس و فقر مستمر سيطرت على حياة المرء.

وفيها نقد للصحافة التي تروي الخبر بلا تتبع ، الإهمال أو الأهداف معينة ، فتقلب الحقائق إلى نقيضا ، ، وفيها نقد للمحاكمات القضائية التي تستند إلى أوهام الشهود وتصدر الأحكام على أبرياء بجرائم غيرهم وفيها نزعة إنسانية وديمقراطية ، فقابل البورجوازية المنعم شعب معذب مقصور مغلوب على أمره وإزاء ردائل الأشخاص المرموقين فضائل البائسين ، المنحطين طبقية المحكومين ظلما ، ، والفتيات الرغمات على الضياع وتجاه طبقة النبلاء والقادة حملة الألقاب مجرمون وأشقاء ولصوص .[3]

[1] فيكتور هيجو ، البؤساء ، ترجمة ، سليم خليل قهوجي ، ص6.

[2] المصدر نفسه ، ص6.

[3] المصدر السابق ، ص6.

وعلى ضوء تلك الأراء النقدية حول قيمة هذه الرواية من حقائق وتقلباتها في المجتمع ونقد للمحاكاة القضائية التي تفتك بالأبرياء وهذه الأراء النقدية تسرد لنا المعاناة التي طبع بها الإنسان من بؤس وقهر وعنصرية بين الطبقات والنعيم الذي يعيش فيه البرجوازيون والعذاب والضياع الذي تميز بهما الشعب

وفي الرواية فضلا عن كل هذا المزيج مختلف فئات الأعمار، وعبر ذلك صور التناقض الإجتماعي بين الطفلتين تيناردیه المنعمتين وكوزايت البأسة التي جعلها رمزا لمأساة الطفولة في المعاناة الجسدية والإذلال المعنوي والحرمان وصور مرحلة الشباب في مظهرين متناقضين حياة الاهية غير مسؤولة ثم حياة جادة في مناقشة القضايا السياسية وتهيئة الثورة والتضحية في سبيل المبادئ العليا[1].

المبحث الثالث : علاقة الفيلم بالرواية

عرض الرواية :

عنوان الرواية : البؤساء

الكاتب : فيكتور هيجو

الترجمة : خلود التواتي

دار النشر : كتابنا للنشر لبنان

عدد الصفحات : 263 ص

تاريخ صدور الرواية الأصلية : 1862

نذكر من ترجمات رواية البؤساء ما يلي :

1 – ترجمة منير البعبلكي الصادرة في سنة 1950 بخمسة أجزاء – دار العلم للملايين عدد صفحاتها 2340 ص

2 – ترجمة مؤيد الكيلاني الكاملة الصادرة في 1990 ، دار الحياة اللبناني

[1] المصدر نفسه ، ص6.7.

ملخص الرواية :

نشاهد في الرواية "جان فالجان "السجين السابق" و "الأسقف مريبل" و "جافير "مفتش الشرطة " الذي ينتحر غرقا في النهر، بعد أن لا يطيق أن يرى جان فالجان ، يعفو عنه بعد المقدرة و كما نلتقي في الرواية أيضا "تيناردييه المجرم العادي و "فانتيين" الجميلة ، وابنتها كوزيت و الثوري الشاب "ماريوس "و الطفل المتشرد اللعوب "غافروش "، وبعد تسعة عشر سنة ضائعة من عمره، و التي لم يدرف خلالها دمعة واحدة ، يطلق صراح "جان فالجان "وقد أصبح الرجل الخطير يحمل الجواز الأصفر و عليه أن يسجل يوميا الحضور عند السلطات ، فلا يقبل به أي صاحب عمل ولا يعطيهذا أي مسكن أن يقيم فيه حتى يضطر إلى الذهاب إلى الأسقف "ميريل "الذي يرحب به و يناديه بالأخ ، لكن اللطف و الصداقة غريبان عن جان فالجان و يفكر كمجرم ولا يفهم أن يكون ثمة أناس يحترمونه ، فيفكر بالقيام بأعمال بائسة " سرقة فضة الكنيسة ، فيلقى عليه القبض وكان سيكون السجن مصيره لولا رأفة الأسقف ميريل "بقوله أمام الشرطة التي أمسكته أنه سعيد لرؤية جان فالجان مرة ثانية و أنه نسيا أن يأخذ الشمعدانات التي أهداها له مع تلك الأواني الفضية يقبل الشرطي هذا التبرير ويمضي .فيخبر ميريل جان فالجان بأن حياته قد وهبت لله، وأن عليه أن يستخدم المال الذي تعادله هذه الفضيات ليجعل من نفسه رجلاً صالحا ،الا ان القدر شاء أن يجعل منه مجرما هاربا من العدالة مرة أخرى حيث أنه أتهم بسرقة نقود طفل صغير عن طريق الخطأ فجان عند بحثه عن الطفل ليرجع له نقوده التي كانت تحت قدمه وجد أن الأوان قد فات لأنه تم الإبلاغ عن السرقة فاضطر جان فالجان للاختباء خوفا من العودة إلى السجن والعيش فيه مدى الحياة ، اختفى جان فالجان ليظهر بشخصية جديدة "الأب مادلين "...كان شخصا غنيا استقر في قرية اسمها " م . مونتري" ، شخصا يعمل الخير و يحبه الناس حتى اصبح عمدة في تلك البلدة استمرت نظرة المسيو مادلين إلى المحتاجين، نظرة مفعمة بالألم العطوف، وسعى لمدّ يد العون دون تردد ودون انتظار لجزاء ما.

قبل ذلك بسنوات، عاملة اسمها فانتين، تركت طفلتها كوزيت في رعاية عائلة تيناردييه، فهي لم تستطع الاعتناء بها لذلك قررت العمل و ارسال المال لها لكن صاحب النزل فاسد وزوجته سيئة الطباع ، فانتين لم تكن تعلم أن التيناردييه كانوا يسيئون معاملة كوزيت، ويستغلونها لتعمل لديهم في النزل، وتستمر جاهدة

في تلبية طلباتهم الابتزازية والوهمية. وتتعرض مع ذلك للطرد من مصنع جان فالجان، بسبب اكتشاف قصة طفلتها التي أنجبتها دون زواج في نفس الوقت، طلبات تيناردييه المالية تزداد، وبكل يأس تضطر فانتين لبيع شعرها وأسنانها الأمامية، والعمل في مهن وضيعة لتدفع لتيناردييه.

تتعرض فانتين للمضايقة في الشارع من أحدهم، فترد بضربه ويقبض عليها جافيير. ورغم توسلها له بأن يطلقها لتتمكن من توفير النقود لابنتها كوزيت، يحكم عليها جافيير بالسجن ستة أشهر. يتدخل العمدة مادلين (جان فالجان) ويأمر بأطلاق سراحها، يقاوم جافيير ذلك لكن جان فالجان يتمكن من إنقاذها يشعر جان فالجان بالمسؤولية لأنها طردت من مصنعه، ويعدها بأن يحضر كوزيت لها وأن يأخذها للمستشفى...

فيما بعد يحصل أن يتهم رجل جائع بالسرقة بعد ان التقط من الطريق العام غصنا فيه بقايا فاكهة. ولما كان هذا الرجل كثير الشبه بجان فالجان فقد وجهت له تهمة السرقة على أنه هو جان فالجان مع ربطها بتهمة سرقة سابقة لنقود طفل ظناً بأن جان فالجان قام بها بعد خروجه من السجن بأيام. أما مفتش الشرطة جافيير فقد كان من أكثر المتحمسين لإلصاق التهمة بذلك الرجل، وشهد أمام المحكمة أنه جان فالجان نفسه، ولم يكن هناك أحد يشك بصحة شهادة مفتش الشرطة جافيير فهو كان ضمن سجاني سلم مسيو مادلين أو جان فالجان، نفسه للمحكمة بعد صراع طويل مع الذات وتأنيب .السجن آنذاك ضمير كي ينقذ ذلك الرجل البريء وكشف عن حقيقة نفسه مما عرضه لعقوبة السجن من جديد، لاكن فالجان استطاع الفرار والاختفاء من جديد، وقضى بقية حياته طريدا بعد أن تبنى كوزيت ابنة فانتين بعد وفاتها وكرس حياته لاسعادها .

الشخصيات :

تتعدد الشخصيات في هذا العمل الروائي الضخم ، بعضها يشكل دورا أساسيا ، ويحتل مساحة واسعة ، كجافير و تيناردييه و فانتين و كوزيت وماريوس، وبعضها الآخر يبرز دوره من خلال علاقته بهؤلاء، كما شكل الأسقف ميريال نقطة تحول في حياة بطل الرواية ،فهذه الشخصيات تنتمي إلى فئات سياسية

واجتماعية وتمثل طبائع متباينة، أما جان فالجان فيحتل مكانة مميزة. وقد قدم في شخصه عدة طبقات اجتماعية وعدة نماذج إنسانية، بحسب الأحداث التي مر فيها والأدوار التي قام بها .

جان فالجان :

هو بطل الرواية شخصيته غير ثابتة كان فتى طيب القلب فقيرا يعول أخته و أطفالها ثم سجن بسبب خبز قام بسرقته من أحد الأفران و حكم عليه السجن مدة 5 سنوات و لصعوبة الحياة في السجن حاول الهروب عدة مرات، لكنه فشل ووصلت مدة محكوميته تسعة عشرة سنة ، و عندما خرج من السجن كان في أواسط العقد الخامس من عمره و على أرثي ما يكون من البأس و الفقر المدقع و الحرمان ، قميص خشن ، و بنطال مرقع ، و على أشد ما يكون من الحقد على المجتمع الظالم ، و بعد مرور يوم كامل من التعب و الجوع كان الناس برفضونه و الأطفال يتبعونه في كل زاوية يذهب إليها و يرمونه بالحجارة ، و الأسقف هو أول من أعاد إليه كرامته الإنسانية و رغم سرقة جان أواني القسيس الفضية الا انه عفا عنه و كان هذا ما جعل من فاجان شخص اخر اذ تعلم منه المسامحة و عمل الخير ، رحل جان ليبدأ حياة جديدة باسم جديد "مادلين" ، وكما كان صعوده في المجد سريعا كذلك كان انحداره إلى الحضيض، فقد نشأ في نفسه صراع بين مصلحته الخاصة وضميره عندما عرف أن أحد الأبرياء يحاكم بجرم كان جان فالجان قد اقترفه، فتخلى عن مجده الاجتماعي وذهب إلى المحكمة ليعلن في جو من الدهشة الخانقة براءة المتهم ويكشف أنه المجرم المطلوب و قبل القاء القبض عليه ذهب الى العاملة فانتين قبل ان تموت ووعدها أن يعتنيا ببنتها كوزيت فبعد فراره، قصد الطفلة كوزيت وخلصها من الأسرة الظالمة "تيناردييه" التي كانت أمها استأمنتها عندهم ، ولجأ معها إلى دير حيث عمل بناء. و عندما شعر أن رجال الشرطة قد نسوه عاد إلى باريس يعيش حياة الطبقة البرجوازية ، موزعا وقته بين التنزه والمطالعة وعمل الخير. هناك تزوجت كوزيت ماريوس، فأخبره جان فالجان بعض حقيقته فغضب عليه وبعدما عرف الحقيقة كاملة وأنه أنقذه من الموت ، ذهب ليعتذر اليه ، ووجد جان فالجان في لحظاته الأخيرة، فأسلم الروح راضي البال بين يدي ماريوس وكوزيت

نستطيع أن نقول إن هذه الشخصية تحتمل الضغط بفضل إرادة قوية واضحة فقد ذهب نحو العدل والمعرفة والسعادة. فالمسيرة الملحمية للبؤساء هي «سير من السيئ إلى الأحسن، ومن الظلم إلى العدل، ومن الخطأ إلى الصواب، ومن الليل إلى النهار...»[1].

كوزيت :

هي الطفلة الوحيدة لفانتين تظهر كوزيت في شخصيتين مختلفتين تبعا للمرحلة الزمنية من حياتها، فهي فتاة صغيرة تعيش حياة تعسة ثم ينقذها جان فالجان وينتقل بها إلى أحد الأديار حيث عاشا عدة سنوات ثم يغادران إلى باريس وتتعرف إلى ماريوس ويتحابان ويتزوجان ،كانت في الثالثة من عمرها حين إضطرت والدتها إلى تركها لدى عائلة تيناردیه الذي كانت تعاملها بقسوة شديدة . فكانت تضربها و تؤنبها على أبسط الأخطاء و كانت تكفلها القيام بأعمال المنزلية كلها و كأنها خادمة . فعانت الخوف الشديد ، لكن في نفس الوقت إلتقت برجل قوي و طيب القلب فأحسن إليها (هو جان فالجان) و عندما كانت تحمل الماء من المنبع حمل عنها الماء و خلصها من تلك العائلة الظالمة ، فبدأت مرحلة أخرى من الحياة و لكنها عكس الأخرى فكانت حياة كريمة سعيدة مع ولي أمرها و منقدها الجديد في أخد الأديار . و عند خروجها من إندير ، فكانت كوزيت قد أصبحت في حدود الخامسة عشر من عمرها فكانت فائقة الجمال ، أنيقة المظهر ، و عندما إلتقى بها ماريوس في إحدى حدائق العاصمة الفرنسية و لم تخبر به جان فالجان ، وبعد زواج سعيد ، إضطرت على الإمتناع عن زيارته ثم عرفت بعض الحقائق التي بدلت موقفها و أقرت بفضل جان فالجان على ماريوس كفضله عليها ..[2] كانت تعيش مع الرجل السكير و المرأة الشديدة القسوة وهي لا تدري فكل ما تعرفه أنها تختلف عن بولين و أزلما اللتان كانتا تعيشان معها . الصبيتان كانتا تأكلان مع والديهما على المائدة بينما كوزيت المسكينة تتناول الطعام لوحدها في المطبخ ، وكانتا الصبيتان ترتديان ملابس خفيفة صيفا و دافئة شتاء ، وهي تلبس أسمالا هكذا كانت حياة كوزيت ، احتقار و

[1] Les Misérables, Victor Hugo (1972) P 518

[2] فيكتور هيجو : البؤساء ، ترجمة ، سليم خليل قهوجي ، ص10.

جحيم ومرارة تعيشها كل يوم . كان سكان القرية يلقبونها القنبرة لأنها كانت أول من تستيقظ في البيت بل في الحي سواء أمطرت السماء أم أثلجت[1].

فانتين :

عاشت فانتين حياة بائسة واضطرت بتخلي عن تربية ابنتها لتبحث عن عمل ، بإيداعها لدى إحدى العائلات، وهي عائلة تيناردييه خوفا من الجوع وكانت تملك ثروة من شعرها الذهبي و أسنانها اللؤلئية. لكنها اضطرت إلى بيعها لتدفع ثمنها لتلك الأسرة الجشعة لقاء الاهتمام بأبنتها، وتردت تلك المرأة البائسة في مهاوي الضياع، ولم تجد العطف إلا لدى جان فالجان الذي رافقها حتى ساعاتها الأخيرة ، وعاهدها الاعتناء بابنتها.

جافير :

شخصيته تمثل رجل الشرطة المصر على أداء واجبه بحزم، مهما كانت الظروف وحين يتناقض الواجب الوظيفي بإلقاء القبض على جان فالجان مع الإقرار الوجداني العميق بفضل غريمه عليه، يفضل الموت انتحارا في نهر السين على الإخلال بالواجب ونكران الجميل.

تيناردييه :

رجل يجتمع الحقد والشر والمكر والطمع قلبه، يملك حانة صغيرة يديرها هو وزوجته تأخذ السيدة تيناردييه كوزيت في رعايتها بعدما استأمنتها عليها فانتين، لكنها تستغل كوزيت وترغمها على العمل وتنفق المبالغ التي تصلها من فانتين على نفسها وعلى أسرتها.

الأسقف :

هو أسقف مدينة ديني يبلغ 75 من عمره كان يعيش مع شقيقته غير متزوجة بانيستين و التي كانت تخدمها ماغلوار . رجل ذو قلب طيب و صدر رحب ، كان قد غمر المدينة بكرميه و عطفه الشديدين بالرغم من أنه ليس بالرجل الغني الذي يوفر للناس ما يحتاجونه ، و ربما الشيء الثمين الوحيد الذي يمتلكه

[1] أحمد خياط : كوزيت القنبرة الحزينة ، ط1 ، الجزائر ، مديرية الفنون و الأداب ، 2005 ، ص2.1.

هو ما ورثه بعض الأواني الفضية و شمعدانات ، وفي إحدى الليالي . يدخل عليه رجل في حالة يرثى لها ، و قد إعترف هذا الرجل أنه سجين سابق هذا الرجل هو نفسه جان فالجان و كان الأسقف قد إستقبله بحفاوة و هذه من صفاته الإكرام بالضيف فقدم له الطعام والمأوى .

ماريوس :

ماريوس هو حفيد السيد جيلنورماد البرجوازي الكبير الذي يبدي ولاءه للملكية ، كان فتى قوي البنية ، لفت نظر الفتيات ، ولم تكن كوزيت الوحيدة التي أعجبت به ،بل كذلك إحدى ابنتي عائلة تيناردييه تمتاز فتوة ماريوس بشعورين جارفين الأول: هو الوفاء لأبيه المتوفي، فقد عاش ممجدا لذكراه، ولأنه كان من أنصار بونابارت مثلما كان أبوه قطع صلته بجده الذي هو من أنصار الملكية، وحرم من مال الميراث فعاش فقيرا خلال السنوات التي قضاها في الجامعة، أما الشعور الجارف الآخر، فهو حبه لكوزيت، وقد اعترضته الصعاب لكنه تغلب عليها وحقق مع زوجته حلم حياته ، كان يذهب باستمرار إلى المجموعة الثورية ، وأيضا شارك في المعركة التي أصيب فيها وأنقذه جان فالجان، كما أنه صارع البؤس والفقر ، وقد وصفه الكاتب «لقد شعر بارتباك بأن ثوبه القديم أصبح من غير الممكن ارتداؤه، بحيث ارتداه لمدة تسع سنوات، فأصبح قميصه مستعملا والقبعة المستعملة والحذاء مستعمل هذا يعني أن حياته مستعملة»[1].

غافروش :

هو رمز الحرية و الثائر الصغير و الشهيد ، و قد إجتمعت فيه الثورة و الغناء في وقت واحد وهو طفل صغير إتجه إلى الشارع ليبحث عن ذاته وعن نفسه . وعن الثورة كان غناءه في الشوارع يلفت الأنظار إليه فهو يقود الكبار والصغار ويرددون معه أثناء غناءه .

[1] - Les Misérables, Victor Hugo (1972) p 280

إبداعية المكان في رواية البؤساء :

" يعد المكان عنصرا أساسيا في العمل الروائي والإطار الذي تدور فيه الأحداث وتتحرك فيه الشخصيات فكل حدث لابد له من مكان خاص يقع فيه، فالمكان عنصر ضروري لحيوية الرواية، فمن خلاله يفهم القارئ نفسيات الشخصيات وأنماط سلوكها وطرق تفكيرها "[1]. لذا نجد فيكتورهيجو اختار عدة أمكنة لتدور فيها الأحداث وتتحرك فيها الشخصيات فقد أحسن اختيارها فهي مناسبة جدا مع دلالة العنوان " البؤساء " مثل السجن، الشارع وغيرها من الأماكن بغية إيصال رسالته إلى القارئ وهي القدرة الإنسانية المذهلة على الكفاح والصبر على الظلم فكل مكان يعبر عن نفسية الشخصية ونمط سلوكها وطريقة تفكيرها " ، ولنأخذ على سبيل المثال شخصية جان فالجان الذي صوره لنا فيكتورهيجو بائسا فقيرا لم تنصفه الحياة أولا ثم العدالة ثانيا لسرقته رغيف خبز ، فقد قضى مقابل ذلك عشرين سنة في السجن وهذا من خلال قوله " امتص السجن رحيق عمري واقتلع من حياتي عشرين حولا "[2] .

"لذا لا ينبغي أن ينظر إلى المكان على انه ديكورات خارجية لا علاقة لها بالحبكة والشخوص بل ينبغي أن تكون جزءا من الحبكة والحدث وتؤدي بالقارئ إلى الإحساس بوحدة العمل وكليته "[3].

إن المكان ليس عنصرا زائدا في الرواية ، فهو يتخذ أشكالا و يتضمن معاني عديدة بل أنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل له[4].

بما أن المكان عنصرا أساسيا من عناصر الرواية فإن فيكتور هيجو حظي بإهتمامه الكبير له ، شأنه كأي روائي في العالم ، و القارئ لروايته البؤساء ، يرى بوضوح المكان كواقع حقيقي ، و كبناء فني ، و بمراحل متفاوتة ومتنوعة ، و على إمتداد مساحة كل الرواية يأتي المكان تجسيدا ، أو تشخيصا لها وقد استأثر ببعض مساحة كل الرواية بإهتمامه أكثر من غيره، فمثلا مدينة باريس مسقط رأسه لها حضور دائم في روايته إذ يعتبر المكان الرابط الأساسي للإنسان بين ماضيه و حاضره و مستقبله ، وقد أخذ يجول في

[1] هيام شعبان ، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله ،دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2004 ، ص277.

[2] فيكتورهيجو، البؤساء، مجموعة من المترجمين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2010 ، ص11.

[3] هيام شعبان ، السرد الروائي في أعمال إبارهيم نصر الله ، ص278.

[4] حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1990 ، ص33.

شوارعها و قراها و مدنها و أخذ يفصل فيها بدقة ، فهي تصنف إلى صنفين أمكنة رئيسية و أمكنة فرعية .

أنواع المكان ودلالته :

أنواع الأمكنة متنوعة حسب استخدامها في النص القصصي، إضافة إلى اختلاف النقاد في تقسيمهم لها ، فحميد الحمداني قسمها إلى قسمين: الأماكن المنفتحة والأماكن المنغلقة

الأماكن المنفتحة :

*** الشارع :**

يعتبر هذا المكان مسارا وطريقا للمدينة ، إذ يصل الأمكنة بعضها ببعض ويحرك فيه الشخصيات وهو مكان مخصص للانتقال ، إلا أنه يتجاوز هذه الوظيفة إلى وظائف أخرى كالبيع والشراء وغيرها ، فوظيفته في هذه الرواية مرتبط بالمأوى فقد احتضن جان فالجان قبل دخوله السجن وبعد خروجه . فقد عانى من قساوة البشر وظلمهم له فأوصدت في وجهه الأبواب ولم يجد من يحتضنه سوى الشارع ولحسن حظه أن هذا الأخير لم يرفضه ويظهر هذا في قول السارد "... واتجه بسرعة صوب فندق صغير طرق بابه ووقف ينتظر وخرج إليه صاحب الفندق الذي استقبله بادئ الأمر ، ثم بعد وقت قصير جاء يبلغه أن لا طعام عنده ولا مأوى ولا يمكنه أن يستقبله ولما سأله عن السبب قال : لقد اتصلت بمكتب العمدة الذي أفادني بأنك جان فالجان وقد لفظك السجن منذ أيام ، فأذهب من عندي ولا ترجع "[1].

***المقهى :**

يعد هذا المكان مكانا مهما في المجتمع ، حيث يلتقي فيه الناس للحديث وشرب الشاي ولعب الشطرنج وغيرها ، إلا أن في هذه الرواية أضحى مكانا للاجتماعات السرية التي كانت تعقدها جماعة من الناس أطلقت على نفسها اسم أصدقاء الشارع هدفهم كما زعموا هو تعليم الأطفال وهذا نتيجة للاضطرابات السياسية والاجتماعية التي سادت فرنسا آنذاك والملاحظ أن السارد هنا لم يركز على المقهى كثيرا بل

[1] رواية البؤساء ، ص09.

ذكره عرضا لأنه ركز على الغرفة السرية للاجتماعات وما يحدث فيها " فقد كانت تعقد اجتماعاتهم السرية في غرفة بعيدة عن مقهى موازن ويصلها بالمقهى المذكور ممر طويل ويفضى مدخلها إلى شارع صغير[1]".

* **الغابة :**

كانت كوزيت المسكينة تزور الغابة تقريبا كل يوم ، ولكن ليس للإستجمام والتنزه بل في طريقها المؤدية إلى منبع الماء ففي الغابة التقت بجان فالجان الذي ساعدها على جلب الماء .

لقد أشار فيكتور هيجوا إلى الغابة مجرد إشارة خفيفة و لم يسترسل في الحديث عنها لأنها مجرد محطة عابرة.

* **الدير :**

هو مكان خاص بالراهبات ، و هو أيضا بمثابة مدرسة لتعليم الأطفال الصغار ، و بما أن جان فالجان فار من العدالة بالتحديد من المفتش جافيز لم يجد حلا إلا التسلل إلى هذا الدير لأنه المكان الأئمن و الأضمن له ولكوزيت، لأن جافيز لا يخطر على باله البتة أنه موجود هناك.

– الأماكن المنغلقة :

* **البيت :**

في هذه الرواية نجد أن فيكتور هيجوا لم يتحدث عن بيت واحد بل إختار لها عدة بيوت وهذا دليل على تنوع الأحداث فيها ، إذ يعتبر فضاء البيت بالنسبة لجان فالجان وكوزيت فضاء الماضي و الحاضر و المستقبل ، فجان فالجان لم يختار له بيت واحد فقد كان في كل مرة يشد الرحال إلى بيت أخر للتمويه ، فقد كان مطلوبا من طرف العدالة طوال حياته .

لكن سأكتفي بالحديث عن البيت الموجود في جادة الرجل المسلح الذي كان يسكنه مع كوزيت قبل وبعد زواجها

[1] رواية البؤساء ، ص170.

عاش معها أحلى وأجمل الأيام التي بقيت مجرد ذكريات حزينة وسعيدة في آن واحد فبعد أن زفها إلى بيت زوجها عاد إلى بيته " في جادة الرجل المسلح أشعل شمعته وصعد إلى الطابق الأعلى فأجال الطرف في الغرف ، فلم يجد أحد لم يسمع صوتا كان وحيدا وكان البيت خاليا ، خاليا حتى من الخادمة[1].

زمن وقوع أحداث رواية البؤساء :

تدور أحداث الرواية في فرنسا ، خلال القرن التاسع عشر ، بحيث تصف وتنتقد الظلم الاجتماعي ، بين سقوط نابليون الأول في معركة واترلو عام 1815 ، وبالضبط عند انتهاء حكومية جان فالجان في سجن الأعمال الشاقة ، التي دامت تسعة عشر سنة ، وبعدها عرض الأحداث كانت في فترة النظام الملكي مع لويس الثامن عشر الذي حكم حتى مماته سنة 1824 ، ثم فترة شارل العاشر الذي أطيح به سنة 1830 ، وبعدها نصب لويس فيليب الذي حكم حكما ملكيا دستوريا حتى تنازل عنه إثر اندلاع ثورة 1848 وفي عهده تنتهي أحداث رواية البؤساء .

يلعب المكان و الزمان دورا مهما في الأعمال القصصية و خاصة الرواية فإذا كانت هذه الأخيرة نقلا لأحداث و تصوير الحالات ووضعيات تتعلق بشخصيات مختلفة [2].

فإنه و في أغلب الأحيان يستوجب هذا وجود فضائين و مجالين لا يمكن لأحدهما أن يستغني عن الآخر ، أحدهما مكاني و الآخر زماني ، ولعل كلاهما عاملا أساسيا في بنية و تركيب القصة ، و جديران بالدراسة تحليلا ونقدا

في رواية البؤساء لفيكتور هيجو يبدو جليا في كل الفصول ، و من خلال دراستنا لهذه الرواية لاحظنا الزمان يتابع مجرى الأحداث و الشخصيات بتوفر الأمكنة على تفاوت درجاتها .

الاسترجاع :

[1] رواية البؤساء ، ص 396.

[2] ابراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي ، ص202.

الرجوع إلى الأحداث السابقة ، نوع استخدمه هيجو في روايته البؤساء ، ومن مثل ذلك ، وقفة جان فالجان يتأمل الأحداث ويسترجع حياته الماضية ، وما عاناه من ظلم ،بعد قضائه تسعة عشر عاما في السجن فقال : «فبدأ يفكر في جو من الهدوء ، واستعرض حياته الماضية ، وغلطته الأولى ، وتفكيره الطويل وإطلاق سراحه وما اقترن به ذلك كله من نقمه »[1]، كذلك عندما وجد نفسه في المحكمة ليسلم نفسه فتذكر دخوله السجن لأول مرة فقال هيجو :«ووجد نفسه ينظر إلى قاض وكاتب وشرطة وعدد لا يحصى من الوجوه، ولقد رأى كل ذلك ، منذ سبعة عشر عاما ، وهكذا بدأ الماضي ينبعث من مرقده »[2] ، أيضا استخدم هذا النوع السردي ، حين ذهب لزيارة فانتين المريضة وكان قد فعل نفس الشيء قبل مدة زمنية سبقت ، فقال هيجو : «وراح ينقل البصر بين المريضة وتمثال المسيح المصلوب ،كما فعل منذ شهرين ، يوم جاء لزيارتها للمرة الأولى»[3].

الاستباق :

فالاستباق يكمن في استباق الأحداث و تقديمها قبل حدوثها في الزمن و الاستباق داخل رواية البؤساء ليس كثيرا و إنما يظهر بنسبة ضئيلة بين فصول الرواية ، من الاستباقات داخل الرواية .

فأجاب ماريوس بحماسة : إليك ما أفكر فيه، من المستحيل أن يرضي الله بفراقنا و ستعملين المزيد من تقابلنا بعد غد [4].

و هذا الجزء من الحوار الذي دار بين ماريوس و كوزيت بعد أن قدم لها عنوانه .

والاستشراق داخل الرواية يعمل دائما على تشويق القارئ لانتظار الأحداث المقبلة و المتواصلة .

و كيف أقضي يوم غد ؟ إنك حر طليق ، تروح و تغدو و ترفه عن نفسك كما تشاء ، أما أنا فسأقضي النهار وحيدة حزينة [5].

---

[1] فيكتور هيجو : البؤساء ، ترجمة سليم خليل قهوجي ، ص62.

[2] المصدر نفسه ، ص145.

[3] المصدر نفسه ، ص198.

[4] فيكتور هيجو : البؤساء ، ترجمة ، سليم خليل قهوجي ، ص242.

[5] المصدر نفسه ، ص243.

ولكن حدثني ماذا تنوي أن تفعل ؟

فأجاب سأقوم بمحاولة [1].

فتقديم هذه الأحداث في رواية "البؤساء" لفيكتور هيجو يزيد تشويقا للقارئ و يتعمد السارد هذا داخل رواياته لإثارة فضول القارئ وفتح المجال لخياله لتصور الأحداث في المستقبل.

عندما رأت إحدى العجائز الحالة الهستيرية التي تملكت فانتين توقعت أن مصيرها لن يكون حسنا ، وهذا ما حصل بالفعل ، فقال هيجو: «أبصرتها إحدى عجائز المصنع ،ذات ليلة ، وهي تضحك وتغني ، فقالت : هذه الفتاة ستنتهي إلى أسوء مصير »[2] ، وفي موضع آخر ،تحدث المؤلف أن فانتين لو كانت تعلم حقيقة تيناردييه وما سيفعلونه بابنتها لما تركتها عندهم ، ولتغير أحداث القصة تماما ، يقول هيجو :«ولو رأت ذلك لحل الحذر في نفسها محل الثقة ، لاستحال وقوع كثير من الحوادث التي سنرويها في هذه القصة »[3].

نقد الرواية :

إن الأدب الخالد كما يراه المجددون هو الذي فيه نفس الأديب حية نابضة ، فقد يخطئ الإنسان اليوم في حكمه على أثر من الآثار ، فيستكبر الصغير ، ويستصغر الكبير ، قد يخطئ جيلا، لا لكنه لا يخطئ دهرا فالأثر الخالد لا يموت و الميت يعيش ولا يخلد من الآثار إلا ما كان فيه بعض من الروح الخالدة[4]

بلغت شهرة فيكتور هيجو جميع الدوائر الباريسية و دوائر النخب الريفية في المقاطعات وقد جاءت هذه الشهرة مع أول ديوان شعري له . لكن الضربة الأدبية الحاسمة كانت عام 1862 مع روايته الشهيرة البؤساء التي لاقت نجاحا باهرا و بسطت له نفوذا و شهرة أدبية شهدت بها آنذاك الصحافة و المراسلات

[1] المصدر السابق ، ص243.

[2] المصدر نفسه ، ص101.

[3] المصدر نفسه ، ص76.

[4] ميخائيل نعيمة : الغربال ،ط8 ، بيروت ، دار الصادر ، 1969 ، ص25.

لدرجة أن أسماء بعض، غدت أسماء ماريوس و كوزيت وقد مثل نشر تلك الرواية ظاهرة مثيرة لدرجة أن الآراء حولها في الوسط الأدبي منقسمة جدا .

ما إن أصدر هيجو روايته و بمجرد دخولها إلى السوق تلقفها كم هائل من الجمهور و النقاد في تلك الفترة ، من كل حدب وصوب إذ لم يشهد كتاب آخر في القرن التاسع عشر نجاحا في المكتبات مثلما شهدته رواية البؤساء ، فقد إستقبلها القراء بكل ترحاب عكس النقاد فإن مواقفهم كانت مختلفة حولها إذ أخذت الأراء تتضارب عنها خاصة النقاد الفرنسيين المشهورين في تلك الفترة فمثلا سانت بيف علق على الرواية بعد نزولها السوق مباشرة على أنها مرض معدي و العدوى إنتقلت إلى أذواق الجمهور و نجاحها غير معقول و أنها نجحت عن طريق العدوى بذلك المرض .

كما لم يسلم هيجو حتى من الصديق القرب إليه لامارتين فقد آماله باستقباله الرواية ببرودة بل و بعدائية على أنها تهاجم المجتمع و تحطم الفقراء و قدرد هيجو عليه و على بعض النقاد الذين هاجموا الرواية على أن المجتمع يقبل بوجود مثل هذا الفقر المدقع في أحضانه ينبغي أن يهاجم و ينتقد وأن هذه الرواية أدت بانقلاب نابليون بونابرت عسكريا حيث اتضح لهيجو أنه لم يعد أي تلاؤم بين واجبه السياسي و إلتزاماته المعنوية مما أدى به الفرار إلى بلجيكا مع مسودة رواية البؤساء في حقائبه وقد إستهل كتابتها عام 1860.

يقول الدكتور جبور عبد النور عن رواية البؤساء :« تتلاقى فيها خاصة القصة التاريخية لأنها كناية عن ملحمة نثرية في عرضها لمرحلة حاسمة من حياة الشعب الفرنسي ، وخاصة القصة الإجتماعية و الفلسفية لأنها تعنى بالطبقات الوضعية و توقها إلى حياة أفضل في كسب الرزق و تأمين المسكن ، و التنعم بالحرية و قد شمل المؤلف بلفظة "البؤساء" جميع الفقراء و المعذبين في الأرض و المظلومين الذين يستغلون في سبيل طبقة ثرية، منعمة غاشمة (ظالمة) و أدار الأحداث كلها حول المحور الأساسي هو البطل ومحاور ثانوية معاونة له لإكمال الصورة التي تصدى لرسمها»[1].

عرض الفيلم :

البطاقة الفلمية :

[1] فيكتور هيجو : البؤساء ، ترجمة ، سليم خليل قهوجي ، ص10.

العنوان : مأساة فيكتور هيجو الخالدة "البؤساء"

سيناريو و اخراج : كمال سليم

الحوار و الأغاني : بديع خيرى

مونتاج : كمال الشيخ

تاريخ العرض : 4 اكتوبر 1943

مدة العرض : ساعتان و أربع دقائق و ثمنية عشر ثانية

التصوير : سامي بريل

التوزيع في مصر و الخارج : شركة أفلام النيل

الممثلون :

عباس فارس: الشرقاوي المجرم/ ثم عبد الفتاح باشا شريف

أمينة رزق: درية

سراج منير: الضابط فهيم

فاخر فاخر: وكيل النيابة العمومية

سعاد حسين: سعاد الكبيرة

بشارة واكيم: صديق عبد الفتاح باشا

عبد العزيز خليل: صاحب لوكاندة في السنجابية ثم رئيس العصابة

رياض القصبجي: أحد أفراد العصابة

عبد المنعم إسماعيل: أحد أفراد العصابة

ليلى فوزي: كوثر أخت فتحى

عزيزة بدر: مُدرسة

فيكتوريا حبيقة: مُدرسة

سيد سليمان

ثريا فخري: مديرة المدرسة

لطفية نظمي: خديجة

شافية أحمد: غناء

سامية جمال: المغنية بصوت شافية أحمد في حفل الطفولة المشردة

محمود رضا

زينات صدقي: زميلة درية

عبد الحميد زكى

أحمد الحداد: زلطة أحد المساجين مع الشرقاوي

صفية حسين: سعاد الصغيرة

حسن فايق: أحد المساجين مع الشرقاوي

المخرج : كمال سليم

السيرة الذاتية :

مخرج مصري، حصل علي الثانوية في مدرسة فؤاد الأول الثانوية عام 1932، ثم سافر إلى فرنسا لدراسة السينما وحاول بعد عودته من فرنسا تعلم اللغات الإنجليزية والفرنسية والألمانية، وإمتدت دراسته إلى الفلسفة والأدب والإقتصاد والتصوير السينمائى وأيضاً تعليم الموسيقى وعزف البيانو، حيث شارك حيث شارك بتلحين أوبريت (بدر الدجى)، وإمتدت معارفه الثقافيه جيث تلقى دروساً في الرسم على يد صديقه صلاح طاهر، بدلأت مسيرته السينيمائية من خلال تأليف وإخراج فيلم (وراء الستار) عام

1937، لتتوالى أعماله بعد ذلك والتي من أبرزها (العزيمة) وهو أول فيلم واقعي في تاريخ السينما المصرية، وفيلم (ليلى بنت الفقراء) والذي قام بتأليفه ولكن لم يمهله القدر الفرصة لإستكمال إخراجه حيث رحل في الثاني من أبريل عام 1945

الجنسية: مصر

تاريخ الميلاد: 19 نوفمبر 1913

تاريخ الوفاة: 2 ابريل 1945

أعماله :

مونتاج | تأليف | إخراج :

1. قصة غرام فيلم 1945 قصة وسيناريو وحوار
2. ليلى بنت الفقراء فيلم 1945 سيناريو وحوار
3. مؤلف ليلة الجمعة فيلم 1945
4. المظاهر فيلم 1945 قصة وسيناريو وحوار
5. شهداء الغرام فيلم 1944 سيناريو وحوار
6. حنان فيلم 1944 مؤلف
7. البؤساء فيلم 1943

إخراج (12 عمل) :

1. مخرج قصة غرام فيلم 1945.
2. مخرج ليلة الجمعة فيلم 1945 .
3. مخرج المظاهر فيلم 1945 .
4. مخرج شهداء الغرام فيلم 1944 .
5. مخرج حنان فيلم 1944 .

6. مخرج البؤساء فيلم 1943 .
7. مخرج قضية اليوم فيلم 1943 .
8. مخرج أحلام الشباب فيلم 1942 .
9. مخرج إلى الأبد فيلم 1941 .
10. مخرج العزيمة فيلم 1939 .
11. مخرج الدكتور فيلم 1939 قصة سيناريو فيلم الدكتور.
12. مخرج وراء الستار فيلم 1937 [1].

تلخيص الفلم:

كان الشرقاوي (عباس فارس) يعول أخته وأبناءها السبعة، فلما فقد عمله وسمع صراخ أولادها من الجوع سرق لهم رغيفًا، وقبض عليه ودخل السجن 5 سنوات، وحاول الهرب عدة مرات مما زاد عليه الأحكام حتى بلغت 19 سنة، فلما خرج كان قاسيًا غليظ القلب يتعامل مع الجميع بجفاء، وكان يحجم تصرفاته ويراقبه سجانه الضابط فهيم (سراج منير)، ولما جاع ولم يجد مكانًا للمبيت، حاول العودة للسجن، ولكنهم منعوه من الدخول، واستضافه إمام المسجد الشيخ عبدالله (محمود رضا) وأطعمه وآواه، وأعطاه شمعدان فضة وطلب منه أن يبيعه ويستغل ثمنه في عمل شريف ، استغل الشرقاوي ما تعلمه في السجن عن صناعة النسيج، وبعد سنوات أصبح رجل البر والتقوى صاحب المصانع عبد الفتاح شريف، وعين عمدة للبلدة التي حولها إلى بلد صناعي، وبنى دورًا للعبادة ومستشفيات ومدارس.

درية (أمينة رزق) عاملة بمصانع الباشا، ولها ابنة صغيرة غير شرعية تدعى سعاد (صفية حسين)، أودعتها عند صاحب لوكاندة الهنا بالسنجابية اسمه خليل (عبدالعزيز خليل)، وزوجته خديجة (لطفية نظمي)، وترسل لهما مصاريفها. زميلات درية تآمرن عليها فى العمل حتى طردت، فعملت راقصة وأصيبت بالسل وطردت من عملها، وباعت ملابسها وشعرها وأسنانها لتصرف على ابنتها، واضطرت لبيع جسدها، ورآها عبد الفتاح باشا، وشعر بالظلم الذي وقع عليها، فأعانها وأوجد لها سكنًا وقام بعلاجها، وأراد أن يتزوجها

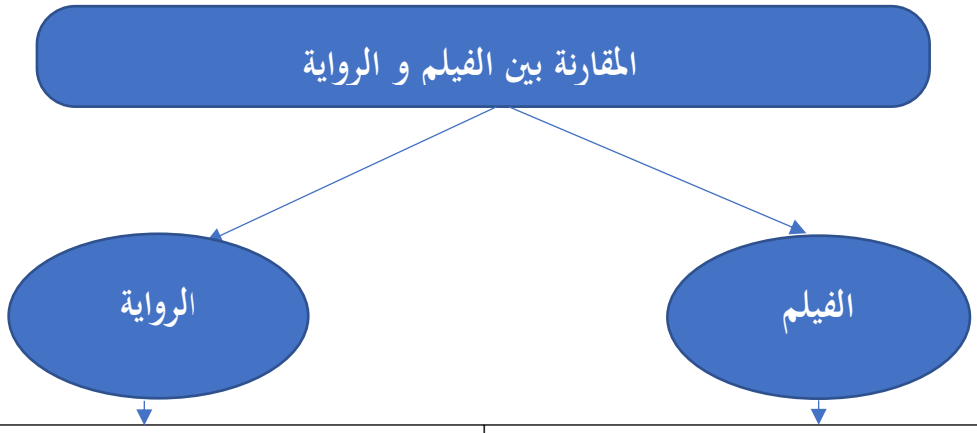
[1] https://elcinema.com/person/1053737/ 2/6/2020 20:05

ولكن اشتد عليها المرض، وأخبرته بقصة ابنتها فوعدها بإحضارها، وحينما هم بالذهاب شاهد عربة كارو محملة وقعت فوق العربجي فأنقذه من الموت، وأخبره أن اسمه عبد الباسط (بشارة واكيم)، ثم علم أنهم قد قبضوا على الشرقاوي وكان رجلا يشبهه تمامًا، فسلم نفسه حتى ينقذ البريء، وعلى يد الضابط فهيم وضع في السجن، ولكنه تمكن من الهرب وأخذ ما استطاع من أمواله، وتبرع بكل مصانعه للأعمال الخيرية، وذهب الى السنجابية ودفع مبلغًا من المال لخليل وأخذ منه سعاد، ولجأ إلى عبدالباسط طالبا رد الجميل، فتوسط له للعمل جنينيًا فى مدرسة داخلية للبنات، وأودع فيها سعاد حتى تخرجت عروسة (سعاد حسين) ورحل لبلد آخر، وتقابل مع وكيل النيابة فتحي (فاخر فاخر) الذى أعجب سعاد، وزارهم وأخته كوثر (ليلى فوزي) وطلب الزواج من سعاد

ظهر خليل بعد أن باع اللوكاندة وأفلس، واستطاع التعرف على الشرقاوي وأراد ابتزازه واستدراجه إلى وكره، ولكن فتحي علم بالأمر، فأنقذ الشرقاوي، ولكن خليل تمكن من خطف فتحي وفهيم، وقيدهم، واستدعى الشرقاوي الذى فهم الخدعة وتمكن من إنقاذ فتحي وفهيم، وكان فتحي قد أصيب برصاصة، فحمله للمستشفى وعالجه، ثم زوجه من سعاد وفى الفرح صارح سعاد وفتحي بحقيقة أنها ليست ابنته، وأعطاهم 20 ألف جنيه هدية زواج، وأراد أن يسلم نفسه لفهيم الذى أدرك كل أعمال الخير التى فعلها الشرقاوي فأبى القبض عليه[1].

[1] https://elcinema.com/work/1334432/content 2/6/2020 20:16

المقارنة بين الفيلم و الرواية :



العنوان : البؤساء

الموضوع و الأحداث :

فيلم مقتبس من رواية ، يحكي عن دخول الشرقاوي (عباس فارس) إلى السجن بسبب قيامه بالسرقة لرغيف الخبز نتيجة فقره ، و تتضاعف المدة الحكم نتيجة محاولته للهروب من الظلم ... يهرب الشرقاوي من الضابط فهيم (سراج منير) و يكافح حتى يكون ثروة كبيرة و يصبح إسمه "عبد الفتاح باشا شريف" و يستخدم ماله في مساعدة الفقراء ، و يتبنى طفلة و يرعاها بعد وفاة أمها ، لكن الماضي يأبى إلا أن يعود لمطاردته.

الشخصيات :

عباس فارس(الشرقاوي المجرم) ، ثم عبد الفتاح باشا شريف

أمينة رزق (درية) ، سراج منير (الظابط فهيم) ، فاخر فاخر (وكيل النيابة العمومية) ، رياض القصبجي (أحد أفراد العصابة).

العنوان: البؤساء

الموضوع و الأحداث

تدور أحداث :

هذه الرواية حول جان فالجان الذي يسرق رغيف خبز و يدخل السجن ،و تمتد مدة حكمه بسبب محاولته الهروب طمعا للحرية ، و بعد انتهاء فترة حكمه و خروجه لم يجد جان فالجان الحياة التي كان يتوقعها فقد كان منبوذ بدون مأوى فلم يستقبله أحد ... الا رجل واحد و هو الأسقف الذي غير له حياته و تغير تفكيره و تقع له مشاكل أخرى ليختبئ من العدالة التي تطارده و يظهر مرة أخرى بشخصية أخرى جديدة ثري يساعد الفقراء و يتبنى كوزيت الطفلة التي توفت أمها كانت تشتغل في مصنعه .

الشخصيات :

شخصية جان فالجان و مادلين : يمثل هذا الشخص البطل الأساسي للرواية ، فرغم قساوة الحياة التي عاشها إلا أنه كان رمزا للصبر و حب الخير .

شخصية الشرقاوي (عبد الفتاح باشا) بطولة عباس فارس : تعد هذه الشخصية الأساسية في الفيلم ، الشرقاوي هو ذلك الرجل البائس الذي قضى 19عام في السجن و مع توالي الأحداث ينتقل من الشرقاوي خريج السجون إلى صاحب السعادة عبد الفتاح باشا رجل الخير .

شخصية درية (بطولة أمينة رزق) :

المرأة التي كافحت الحياة رغم فقرها من أجل أن توفر الحياة الأحسن لإبنتها ، لاكن كانت قساوة الحياة أكبر فقد طردت من العمل و اشتغلت راقصة ، كما باعت أسنانها ، فقط لإرسال المال الى ابنتها

شخصية الضابط فهيم بطولة (سراج منير) :

الشخصية الشريرة التي كانت طوال الفيلم تلاحق الشرقاوي ، شخصية قوية ساطعة لعب دور بارز في الفيلم.

الزمن : ينتقل من زمن لاخر عن طريق المونتاج

المكان : تنتقل في الفيلم من مكان إلى اخر حسب تغير لقطات الفيلم من سجن ، دائرة شرطة ، مستشفى ، فيلا ... حسب سير الأحداث

الطابع : يطغى على الفيلم الحوار بإعتباره هو المحرك الأساسي للسيناريو .

كوزيت : ابنة فانتين و هي من الشخصيات المحورية داخل الرواية عملت خادمة في منزل تيناردیه ثم أخذها جان فالجان (الأب مادلين) للعيش معه عاملها كأنها بنتا له و عندما كبرت تعرفت على ماريوس و تزوجت منه .

ماريوس :

هو أحدث الشخصيات الشابة داخل الرواية يعيش مع جده و يتزوج من الفتاة كوزيت .

الزمن :

ينتقل الزمن في الرواية من زمن الى اخر عن طريق سرد الأحداث المتوالية و تقنية الاسترجاع .

المكان :

نتجول في الرواية من مكان لاخر حسب تحرك الشخصيات غير أن المكان الذي بدأت فيه الرواية هو السجن .

الطابع :

يطغى الطابع السردي يتخلله الوصف .

المقاربة بين العمل الروائي و العمل السينمائي :

الائتلاف و الاختلاف :

تعتبر الرواية المنبع الذي ارتوت منه السينما و أنتجت منه أعمالا فنية نجحت الكثير منها ،كما طورت الفن الروائي رغم الرفض الذي شن ضد العلاقة بين الأدب و السينما ، " تعاني علاقة الأدب بالسينما من غياب أرضية نظرية خاصة بها و هي المعاناة التي تتشارك فيها مع عدد من المجالات الأخرى التي تمد أذرعا بين حقول فنية مختلفة ، و قد يعاني موضوع علاقة السينما و الأدب أكثر من غيره نتيجة لميراث فكري طويل ، رأى في الفن السابع حقلا غير أهل لوضعه على قدم المساواة مع الأدب ، فن القول النبيل ذو التاريخ العريق ، مقارنة بفن حديث النشأة أصوله صناعية يرتبط في الذهنية العامة بقيم الرفاهية و الامتاع [1] ."

تعتبر علاقة الرواية بالفيلم علاقة تأثير و تأثر بين كلا الفنين فالسينما وجدت في الرواية مصدر ثري و جديد و مميز يساعدها في خلق عمل فني يحوي بثناياه الكثير من الابداع و الجمالية السمعية البصرية ، كما ساهمت الرواية بتطويره بشكل عام فالمخرج السينمائي اذا وجد نفسه أمام عمل روائي جيد يبدع أكثر و يحاول انتاج عمل جيد يبدع أكثر و يحاول انتاج عمل جيد و مميز و من ناحية أخرى الرواية و الكاتب وجدوا بالسينما فرصة للانتشار و توسيع قاعدته الجماهرية ، بإعتبار الفيلم يتمتع بلغة سمعية بصرية تصل الى جميع الفئات المتعلمة و الأمية اذ لا يشترط مستوى تعليمي معين و لا ثقافي بإختلاف الرواية ، فمثلا رواية " البؤساء " التي صنفت من أروع الأعمال الأدبية للروائي الشهير "فكتور هيجو " التي تحولت الى فيلم في عدة لغات من أبرزها الفيلم السينمائي المصري للمخرج "كمال سليم " الذي أكسب للرواية قاعدة جماهرية أكبر على الصعيد المصري و العربي بإعتبار السينما المصرية لها جمهور عربي واسع ، فإن تجربة نص روائي الى فيلم سينمائي ، من التجارب الرائدة في مجال الفن ، حيث يتم فيها إبراز الفروق بين الجنسين ، و تعتبر هذه الفروق من الضروريات في اكتشاف العملية التحويلية ، من (حذف و تلخيص و ترجمة و غيرها ..) ، حيث يلتقي السرد السينمائي مع السرد الروائي في مجموعة من النقاط التالية :

ـ كل من الرواية و الفيلم السينمائي يقوم على بناء قصصي

[1] د. سلمى مبارك ، النص و صورة السينما و الأدب في ملتقى الطرق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005 ، ص4.

_ كلاهما فن جماهيري ، حيث يتعلق نجاح العمل الروئي الادبي أو العمل السينمائي الى اقبال و إعجاب الجمهور

_ تقنيات فن الرواية تشبه إلى حد بعيد التقنية السينمائية ، الفارق بينهما هو طريقة العمل التي تتم فا الرواية بالكلمة و في السينما بالكميرا

و من جهة أخرى نستنتج بعض النقاط التي يختلفان فيهما السرد السينمائي و السرد الروائي و هي :

_ يكمن الاختلاف بين الفن الروائي و السينمائي في كيفية عرض المضمون فالأولى تعبر عن ذاتها بالكلمة و الثانية تتخذ الصورة وسيلة التعبير .

_ في الرواية الراوي هو العنصر الأساسي في سرد الأحداث أما في الفيلم الكاميرا هي التي تسرد الأحداث

_ يعتمد قارئ الرواية على خياله لتشكيل صورة ذهنية حول البنيات المكونة للرواية (الأحداث ، شخصيات ، زمان ، مكان) في حين المشاهد السينمائي يعتمد على الدلالات السمعية البصرية.

نجد أن الرواية أصبحت تتجه نحو السينما و هذا راجع لتأثرها و إعتمادها على عدة تقنيات سينمائية و كذالك السينما وجدت في الرواية مر إلهام العديد من المخرجين و للإبداع السينمائي و هذا راجع للعديد من النقاط المشتركة بين هذين العملين لأنهما يكملان بعضهما ، لكن من ناحية أخرى تبقى دائما هناك حدود بين الرواية و الفيلم تجعل من عملية نقل عمل أدبي الى السينما عملية صعبة و يتخللها العديد من العقبات .

الخاتمـة

الخاتمة :

خلصنا مع نهاية هذا البحث بعد الاجابة عن الأسئلة التي راودتنا إلى مجموعة من الاستنتاجات التي تبقى ناقصة نظرا لطبيعة البحث العلمي الذي لا يمتلئ و يقول هل من مزيد ، و نلخص نتائج بحثنا المتواضع فيما يلي :

- الرواية كنص مكتوب ساهمت إلى حد كبير في إثراء الفنون السمعية البصرية و تقديم مواضيع متنوعة كما ساهمت السينما بدورها في زيادة شهرة بعض الروايات و تقديمها في صورة فنية راقية
- رغم الإختلاف الموجود بين الأدب و السينما الا أن هناك علاقة رابطة بينهما
- لم يعتمد المخرج على الترتيب التسلسلي لأحداث الرواية عند نقلها فقد اعتمد على تقديم و تأخير بعض الأحداث و الاستغناء عن بعض الشخصيات و استبدالها بأخرى.
- يعد فيكتور هيجو من معارضي العنف و التعسف في المجتمع الفرنسي في القرن التاسع عشر
- إن رواية البؤساء هي بمثابة تجربة واقعية ، تعبر عن أوضاع و أحوال البيئة الفرنسية في وصفها والعيش فيها و كان تجسيدها كافيلم أمر رائعا.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصـادر و المراجـع :

ابن منظور ، لسان العرب ، دار الجيل ، دار لسان العرب ، بيروت ، 1998

عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب الكويت ، 1998.

مفقودة صالح ، أبحاث في اللغة و الأدب الجزائري ، دار الهدى للطباعة و النشر و التوزيع، عين ميلة، مجلة المخبر، العدد الثاني ، 2005

عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، وهران، 1997، ط1

ميخائيل باختين، ترجمة محمد برادة، الخطاب الروائي، ط1 ، دت ، دار الفكر للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، باريس

لوران فيلدر ، الرواية الفرنسية المعاصرة ، ترجمة ، فيصل الأحمر ، جامعة منتوري قسنطينة ، منشورات مخبر الترجمة الأدب و اللسانيات، مطبعة البعث، 2004

بشير خلف ، الفنون لغة الوجدان ، دار الهدى ، الجزائر ، دط ،2009

ماري تيريز جورنو ، معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة : فائز بشور، تحت ادارة : ميشيل ماري، ، جامعة باريس السوريون الجديدة

فولتن البرت، السينما الة و فن، ترجمة ، صلاح عز الدين و فؤاد كامل، مكتبة مصر القاهرة ، ص33. لوتمان يوري ، مدخل الى سينمائية الفيلم ، ترجمة ، نبيل الدبس ، النادي السينمائي بدمشق ، دمشق ،1989م

سعيد توفيق ، الخبرة الجمالية، ترجمة ، عبد الله عويشق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1997م

يقصد بالفن السابع أن السينما هي سابع فن بعد الفنون الست : العمارة و الموسيقى و الرسم و النحت و الشعر و الرقص ، مرسي أحمد كامل ، وهبة مجدي ، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة و الاعلام ، الهيئة المصرة العامة للكتاب، 1973م

علاء عبد العزيز السيد ، الفيلم بين اللغة و النص

سادول جورج ، تاريخ السينما في العالم، ترجمة ابراهيم كلاني، فائز ، منشورات عويدات ، بيروت ، لبنان ، 1968م

عكاشة تروت ، موسوعة تاريخ الفن ، دار المعارف، مصر. القاهرة ،1976م، ج1

جورج صادول ، تاريخ السينما في العالم. السينما الصامتة . ، ترجمة كمال عبد الرؤوف

جوفري نوريل، موسوعة تاريخ السينما ، ترجمة أحمد يوسف ، مراجعة هاشم النحاس ،المركز القوم للترجمة

فؤاد شعبان ، عبيدة صبطي ، تاريخ وسائل الاتصال و تكنولوجيته الحديثة

علاء عبد العزيز السيد ، الفيلم بين اللغة و النص

ماري تيريز جورنو ، معجم المصطلحات السينمائية

هنري اجيل ، م س

لسان العرب ، ابن منظور ، ابو الفضل جمال الدين محمد بن كرم

سورة طه ، الاية 10

فاضل الأسود ، السرد السينمائي ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1996

طه حسن الهاشمي ، شعرية السرد السينمائي و التركيبات الحكائية في الشكل الفلمي ، مجلة الاكاديمي ، العدد 52، 2009

لوي دي غانيتي ، فهم السينما، ترجمة : جعفرعلي، دارالرشيد للنشر،1981

بن عيسى خلفة، الرواية و الرواية السينمائية : استجواب مع مجموعة من المبدعين ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر

ارنست لندجن ، فن الفيلم ، ترجمة : صلاح التهامي ، الادارة العامة للثقافة ، مطابع شركة الاعلانات الشرقية ، القاهرة ، 1959

أرنست لندجن ، فن الفيلم

بن عيسى خلفة ، الرواية و الرواية السينمائية : استجواب مع مجموعة من المبدعين

قيس الزبيدي ، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة قد مس للنشر و التوزيع ، سوريا ، 2001 ، (ط1)

بن عيسى خلفة ، الرواية و الرواية السينمائية : استجواب مع مجموعة من المبدعين

هيام شعبان ، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله

محمد عبد الدبس ، تسيير اندروس ، مهارات التصوير الالكتروني و تصوير البرامج التعليمية و انتاجها ، دار الصفاء للنشر و التوزيع ، عمان ، 2000 ، (ط1)

كيم جونغ ايل ، نظرية الفن السينمائي ، دار النشر باللغات الأجنبية ، يونغ يانغ ،كوريا ، 1989

كيم جونغ ايل ، نظرية الفن السينمائي

عقيل مهدي يوسف ، جاذبية الصورة السينمائية ، دراسة في جماليات السينما ، دار الكندي الجديدة المتحدة ، بيروت ، 2001 ، (ط1)

الملتقى الدولي العاشر للرواية : عبد الحميد بن هدوقة ، مطبعة دار هومة ، الجزائر

محمد عبد الدبس ، تيسير اندروس ، مهارات التصوير الالكتروني و تصميم البرامج التعليمية و انتاجها

قيس الزبيدي ، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني نحو درامية جديدة

محمد عبد الدبس ، تيسير اندروس ، مهارات التصوير الالكتروني و تصميم البرامج التعليمية و انتاجها

جان الكسان ، السينما في الوطن العربي ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الاداب ، الكويت ، 1982

سمير فريد ، في السينما العربية ، دار الطليعة للطباعة و النشر ، بيرت ، 1981 ، ط1

مؤمن السماحي ، حديثا السينما ،ج1 ، سليكي اخوان ، طنجة ، 2005، ط1

احمد كامل مرسي و مجدي وهبة ، معجم الفن السينمائي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر 1973

جان ألكسان ، مرجع سبق ذكره

مؤمن السميحي ، في السينما العربية ، سليكي اخوان ، طنجة ، 2005 ، ط1

أحمد كامل مرسي و مجدي وهبة ، مرجع سبق ذكره

جان الكسان ، مرجع سبق ذكره

فيكتور هيجو : مقدمة كرو مويل ، بيان الرومانتيكية ، ترجمها عن الفرنسية و قدم لها ، و شرحها ، علي نجيب ابراهيم ، دمشق ، دار الينابيع للطباعة والنشر و التوزيع ، 1994

فيكتور هيجو : البؤساء ، ترجمة سليم خليل قهوجي ، ط1 ، بيروت ، دار الجيل ، للنشر و الطباعة و التوزيع ، 2004

موريس حنا شربل : موسوعة الشعراء و الأدباء الأجانب ، جروس بيرس ، 1996

فيكتور هيجو : البؤساء ، ترجمة ، سليم خليل قهوجي

موريس حنا شربل ، موسوعة الشعراء و الأدباء الأجانب

أحمد خياط : كوزيت القنبرة الحزينة ، ط1 ، الجزائر ، مديرية الفنون و الأداب ، 2005

هيام شعبان ، السرد الروائي في أعمال ابراهيم نصر الله ،دار الكندي للنشر و التوزيع ، الأردن ، 2004

فيكتورهيجو، البؤساء، مجموعة من المترجمين ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2010

هيام شعبان ، السرد الروائي في أعمال إبارهيم نصر الله

حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ، بيروت ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1990

ابراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي

ميخائيل نعيمة : الغربال ،ط8 ، بيروت ، دار الصادر ، 1969

د. سلمى مبارك ، النص و صورة السينما و الأدب في ملتقى الطرق ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005

بالفرنسية :

- Groupe D'Entrevernes. Analyse sémiotique des textes presse universitaires de Lyon. 1948.p14
- Gérard Genette nouveau discours du récit sénile, 1983.p12
- Roland Barthes, Présentation Communication, NO4, Ecole des hautes études en science sociales-center d'études transdisciplinaires Ed du seuil France 1964 n67
- op. P68
- Ibid.p64
- Christian Metz.op.cit.p86.
- Victor Hugo : les misérables, extraits, institut pédagogique national, p b.
- Les Misérables, Victor Hugo (1972) p 280

الموقع الإلكتروني :

www.alyaum.com, de 10-06-2020

https://elcinema.com/person/1053737/ 02/06/2020 - 20 :05

https://elcinema.com/work/1334432/content 2020/06/02

- **20:16**

https://ar.wikipedia.org/wiki 16/06/2020 – 22 :30

الفهرس

فهرس المحتويات

البسملة

الشكر و التقدير

الإهداء

التمهيد .....

المقدمة 05

***

الفصل الأول : الأدب و السينما 06

المبحث الأول : مفهوم الرواية 06

مفهوم الرواية لغة 06

مفهوم الرواية اصطلاحا.....06

نبذة عن الرواية.....07

مضمون الرواية.....08

المبحث الثاني : الفيلم السينمائي 09

السينما.....09

مفهوم السينما لغة.....09

مفهوم السينما اصطلاحا.....10

نشأة و تطور السينما 11

مفهوم الفيلم السينمائي 14

المبحث الثالث : بين النص الروائي و النص السينمائي.....14

مفهوم الأفلمة 14

السرد في السينما.....16

السرد في الرواية.....19

العلاقة بين الرواية و السينما.....21

المونتاج.....24

هدف المونتاج.....27

السيناريو.....28

أشكال السيناريو.....29

***الفصل الثاني : البؤساء بين الرواية و الفيلم*.....32**

المبحث الأول : ظهور و تطور السينما في مصر 32

ظهور السينما في مصر.....32

مراحل تطور السينما المصرية.....35

المبحث الثاني : حياة فيكتور هيجو و أعماله.....35

التعريف بالروائي.....35
حياة فيكتور هيجو 36
مؤلفاته.....39
مؤلفاته بالانجليزية.....40
البؤساء.....41
رواية البؤساء.....42
المبحث الثالث : علاقة الفيلم بالرواية 44
عرض الرواية.....44
ملخص الرواية.....45
الشخصيات.....46
إبداعية المكان في رواية البؤساء.....51
أنواع المكان و دلالته.....52
زمن وقوع أحداث البؤساء.....54
نقد الرواية.....56
عرض الفيلم.....58
البطاقة الفلمية.....58
الممثلون.....58

تعريف المخرج كمال سليم 59

تلخيص

الفيلم.....61

المقارنة بين الفيلم و الرواية.....63

المقاربة بين العمل الروائي و العمل السينمائي.....65

الائتلاف و الاختلاف.....65

الخاتمة 68

قائمة المصادر و المراجع 70