مجلة سيميائيات
ISSN: 1112-7015
EISSN: 2602-5973
المجلد: 20 العدد: 01/ مارس 2025
ص: 162 - 175

الرواية والفيلم السينمائي من كثافة اللغة إلى كثافة الصورة "الأفيون والعصا" لمولود معمري أنموذجًا

Novel and Film: From the Density of Language to the Density of Image Opium and the Stick by Mouloud Mammeri as a Model

رحمة مغربي *[1]، لقجع جلول سايح نادية [2]
[1] جامعة سيدي بلعباس (الجزائر)، rahmamagherbi22@gmail.com
مخبر النقد والدراسات الأدبية واللغوية ، كلية الآداب واللغات والفنون جامعة سيدي بلعباس
[2] جامعة سيدي بلعباس (الجزائر)، nadia_sayah@yahhoo.com

تاريخ الإرسال: 2024/12/29	تاريخ القبول:2025/03/19	تاريخ النشر: 2025/03/31

****

ملخص:

تُعد الرواية والفيلم السينمائي من أبرز وسائل الفن الإبداعي التي أسهمت في تشكيل وجدان الإنسان في العصر الحديث، ومع تقدم التقنيات السينمائية وتطور الفنون البصرية، باتت العلاقة بين هذين النوعين الفنيين محط اهتمام متزايد، خصوصاً مع الاعتماد الكبير في الصناعة السينمائية على النصوص الروائية بوصفها مرجعًا إبداعيًا لتحويلها إلى أفلام، إلا أن هذه العلاقة، رغم التقارب، تتسم بالتباين والتكامل في آنٍ واحد، حيث يتجلى الاختلاف في الوسائط، واللغة السردية، والتأثير الفكري والبصري، من هنا، جاءت ضرورة الحديث عن الجوانب المختلفة بينهما، وكيف يمكن أن يلتقيا ليقدما رؤية فنية متكاملة، لذلك تهدف هذه الدراسة إلى استكشاف الفروقات الجوهرية بين الرواية والفيلم السينمائي، وكيف يمكن أن تتحول الرواية إلى فيلم مع الحفاظ على جوهر العمل، مع مراعاة التعقيدات والتحولات التي تطرأ عند تمرير الرواية عبر عدسة السينما، إذ يتجاوز التحويل مجرد فكرة الاقتباس، ليصبح نوعًا من إعادة التأويل وإضفاء الحياة على النص المكتوب، خاصةً عندما ترتبط الرواية بواقع اجتماعي وتاريخي مثل الثورة الجزائرية.

الكلمات المفتاحية: الرواية، الفيلم، اللغة، الصورة، الأفيون والعصا.

ABSTRACT **:**
Novels and films are considered among the most prominent means of creative expression that have contributed to shaping the human conscience in the modern era. With the advancement of cinematic technologies and the development of visual arts, the relationship between these two artistic genres has become a matter of increasing interest, especially with the heavy reliance in the film industry on novel texts as a creative reference for converting them into films. However, this relationship, despite the closeness, is characterized by contrast and integration at the same time, as the difference is evident in the media, narrative language, and intellectual and visual influence. Hence, the necessity of talking about the different aspects between them, and how they can meet to present an integrated artistic vision. Therefore, this study aims to explore the essential differences between

* رحمة مغربي

novels and films, and how a novel can be transformed into a film while preserving the essence of the work, taking into account the complexities and transformations that occur when passing the novel through the lens of cinema, as the transformation goes beyond the mere idea of quotation, to become a kind of reinterpretation and giving life to the written text, especially when the novel is linked to a social and historical reality such as the Algerian revolution
Keywords: Novel, film, language, image, opium and the stick

1- المقدمة :

تُعَدُّ الرواية والفيلم السينمائي من أبرز الأعمال الفنية والأدبية القادرة على التعبير عن قضايا الإنسان، وعلى الرغم من اختلاف الوسيط التعبيري بينهما، إذ تنتمي الرواية إلى الحقل الأدبي التعبيري واللغوي، بينما يتجلى الفيلم السينمائي بلغة الصورة والصوت والحركة، لذلك فإن تحويل الرواية إلى الفيلم السينمائي يعد أمرا معقدًا، فهو نقل عمل أدبي يعتمد على الكلمة المكتوبة، التي تحقق بلاغة خاصة من خلال الوصف والخيال والتفاصيل، إلى وسيط بصري يستخدم الصورة كأداة رئيسية للإبلاغ، ولعل الاختلافات بين الرواية والفيلم تولّد تساؤلات عديدة حول البلاغة النصية والبلاغة البصرية، فكيف تُترجم كثافة اللغة الروائية إلى كثافة الصورة السينمائية؟ وكيف يمكن الحفاظ على عمق الأفكار والرؤية التي تتسم بها الرواية في ظل اختلاف الوسيطين؟ .

2- الرواية كنص سردي مكتوب:

الرواية هي فن أدبي يقوم على السرد الكتابي المجرّد، الذي يعتمد بشكل كبير على الخيال والوصف والتأمل، ويتميز هذا الفن بقدرته على الغوص في العالم الداخلي للشخصيات، وتحليل الأفكار والمشاعر دون حدود زمانية أو مكانية؛ فالرواية هي " شكل أدبي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من الأشكال والأصول كاللغة، والشخصيات، والزمان، والمكان والحدث؛ يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد، والوصف، والحبكة، والصراع"[1]، وتمثل الرواية رؤية ذاتية للواقع، حيث يتمكن الكاتب من التجوال بين العوالم الحقيقية والتخيلية بلا قيود.

والرواية أيضا تتيح للقارئ تصور العالم المعروض أمامه بحرية، حيث يلعب الخيال الشخصي دورًا مركزيًا في تشكيل الصور والمشاهد، يعتمد النص الروائي على قوة الكلمة في توصيل الرسائل، وهو فن يؤكد على التفاصيل الدقيقة للحصول على الإيقاع المطلوب، لذلك تعد الرواية "الجنس الأكثر تحررا لأنه جنس غير مكتمل لا حدود له ولا ضفاف، أمواجه ممتدة دون شواطئ، فهو جنس ما ينفك يجهز على الأجناس الأدبية التقليدية القديمة ليجعلها في خدمته"[2]، من هنا يمكن أن تكون الرواية ذات فضاء لانهائي من المشاهد النفسية والاستعارات التي قد لا تكون قابلة للترجمة بسهولة إلى الصورة المرئية.

3- الفيلم السينمائي كفن سردي بصري:

يُعدُّ الفيلم السينمائي فنًا يتمحور حول الصورة والحركة والصوت. إنه تجربة جماعية تتوجه مباشرة إلى العين والأذن، مما يخلق تأثيرًا مختلفًا تمامًا عن الكلمة المكتوبة ويعد الفيلم وسيلة من وسائل التعبير الفني، تقوم على تسجيل الصور المتحركة على شريط حساس، وتلك الصور المنفصلة الثابتة المتعاقبة تبدو كما لو كانت تذوب في بعضها، أو تمتزج بلا فواصل زمنية ومرئية ومحسوسة، لتخلق حركة مستمرة[3]، فالفيلم هو عمل فني بصري يتكون من سلسلة من الصور المتحركة التي تُعرض بشكل متتابع لخلق وهم الحركة، وهذا من خلال إعادة عرضها خلال أجهزة ومعدات خاصة، والواقع أن كل صورة على حدة، هي صورة ثابتة لا تتحرك، وتتابع الصور واستمرار عرضها هو الذي يوهم المشاهد بالحركة. أحد أهم منظّري السينما الفيلم هو مرآة تعكس العالم عبر تجربة حسية، حيث يغدو الواقع الفني أكثر قابلية للإدراك من الواقع الطبيعي.

الفيلم محدود بلغة بصريّة مغايرة لنظيرتها السردية الأدبية، "الفيلم السينمائي هو عملية تحويل النص السردي إلى لغة بصرية تعتمد على الصورة، الحركة، والإيقاع السردي "[4]، فهو يعتمد على الإطار والسرد الحركي والموسيقى التصويرية، مما يحول النصوص المجردة إلى تجربة ملموسة وحسية على عكس الرواية، التي تتيح الغوص حالة من التأمل العقلي، يفرض الفيلم على المُشاهد تفسيرًا بصريًا مشخصًا ينحصر ضمن إطار الرؤية.

3- اللقاء الفني بين الرو اية والفيلم؛ من الكتابة إلى التمثيل البصري:

رغم وجود فوارق كبيرة بين الرواية والفيلم، إلا أن ثمة لقاءً فنيًا متينًا يجمع بينهما، حيث يمكن اعتبار السينما امتدادًا طبيعيًا للرواية، إذ تتشارك الوسيلتان في تقديم حكايات وقصص مفعمة بالمعاني الإنسانية. عند اقتباس رواية إلى فيلم، يحاول المخرج دائمًا التقاط روح النص، وهي الجوهر الذي يبرز الأفكار والمشاعر الأساسية للعمل الأدبي، وعليه "إذا كانت الحكاية تأخذ شكلا بصريا لكي تصير فيلما وتأخذ شكلا لغويا لتصير رواية؛ فإن هذه التحويلات لا تمس بنية الحكاية، حيث تبقى الدوال كالأوضاع وسلك الشخصيات...إلخ متماثلة في الحالتين"[5]، هنا تستطيع السينما أن تلتقي بالرواية بشكل يحافظ على البناء السردي دون الإخلال بجوهر النص.

لقد تميزت علاقة السينما بالرواية بشكل خاص في كونها "اقتبست منها العديد من الروايات منذ بداياتها الأولى ففي النصف الثاني من القرن العشرين لا نلفي جنسا أدبيا أحظى لدى القراء، بالقراءة والمتابعة والنقد، كجنس الرواية، وقد ظاهرها على تحقيق هذه المكانة الأدبية الممتازة، أن كثيرا من الإبداعات الروائية تحول اليوم إلى أفلام سينمائية يشاهدها ملايين النظارة، في معظم أقطار العالم، مما جعل أفكار الروائيين تصل القراء من أكثر من طريق وترد عليهم في عقر دارهم من أكثر من وسيلة إعلامية"[6]، ولعل هذه العلاقة بينهما مرت بفترات

زمنية، اختبر فيها أهل الاختصاص طرق مختلفة لرصد التصورات المتعددة، وبحث نقاط التلاقي بين الرواية والسينما.

إن الفن السينمائي هو الفن الذي يستخدم الصور المرئية بشكل متتال، وبطرق احترافية في الحركة المشهدية، وبشكل متواصل على شكل شريط بصري يعرض للمتلقي أحداث حكاية أو قصة أو رواية، في مشهد حي مرئي، فالسينما طوعت ألوان السرد المختلفة كالرواية والقصة وغيرها، وعملت على احتواء هذه الألوان السردية محولة إياها لمشاهد سينمائية، وشريط مرئي، يقوم على التمثيل والمشهدية والحركة والتفاعل الحسي البصري لبعض مكونات السرد المبثوثة فيه هذه الأنماط السردية كـ(الشخصيات، الزمان، المكان)، ولعل هذا الحيز السينمائي يختزل الكثير مما يحمل النص السردي المكتوب، ويقدمه بصورته المرئية المنشودة والجامعة لكل الأحداث في فضاء زماني قصير، وهذا لا يعني أن ضرورات القالب السينمائية تنتهك جوهر العمل السردي المكتوب، فالمحافظة على الجوهر والهدف شرطان ضروريان في بناء سيناريو سينمائي متوازن، بغية إيصال الفكرة والرؤية ومحتوياتها كاملة دون نشاز، إلا أن العرض السينمائي يختزل الكثير من الإسهاب السردي المتراكم في النص المكتوب.

تمثّل السنما بشكل عام صورة من صور التواصل؛ وتعد حدثا خطابيا تأثيريا، والبحث في طبيعتها التواصلية والصور التداولية المشبعة لها، جعل منها خطابا متشابك الخيوط، خطاب تعددت مصادره، وتنوعت مبانيه، يستند في انطلاقته على أوجه الاستعمال اللغوي وحضورها بشكل مكثف، ويستند أيضا إلى آليات التواصل الغير اللغوي، بما تشتمل عليه الآلة (الكاميرا) المصورة للواقعة السينمائية من صوت وإضاءة وألوان، وسينوغرافيا بشكل عام، بما يتماهى مع الصورة المشهدية والإشباع البصري، فتلامس الذات المتلقية، وتمارس عليها لحظات تأثير مختلفة.

إن الأسلوب السينمائي يركز على التخريجات الفيلمية للصور المرئية المتحركة والتي تبعث على إشباع اللّذة البَصرية للمتلقي، فإذا كانت الرواية هي نص نثري تخيلي سردي تتمثل قيمتها الفنية في الكلمة وفي معانيها واستعارتها وإيحائها ومجازها، بينما تتمثل قيمة الفيلم الفنية في الصورة بشقيها البصري والسمعي وبحركتها وإيحائها ومجزاها، ومن ثم فإن تحويل التعبير اللغوي التخيلي إلى تعبير صوري حركي، يستلزم أسلوبا جديدا خاصا يجمع بين تقنيات الرواية وتقنيات السينما[7]. فلذلك تقوم السينما بإدراج رموز مشفرة داخل مكونات السرد للنص المكتوب المراد تحويله إلى خطاب سينمائي، وهذه الرموز المُشفرة تمارس سلطتها الإستلابية المؤثرة، فتحرك ذاكرة الذات المتلقية، وتجعلها تعيش في تهويماتها المحتملة حين تلامس إحساساتها وتلاعب هواجسها، فتبعث فيها ألقاً شعوريا مشبعا فنيا وجماليا.

لقد اشتغلت السنما الحديثة والمعاصرة كثيرا على النص السردي اقتباسا وتمثيلا، وظلت النصوص النثرية السردية تمثل العمود الفقري للسنما، ولم تكن لغة هذه النصوص قاصرة ولا ضيقة على لغة السينما ورموزها، إذ يرى يوري لوتمان أن السينما "في جوهرها تركيب لاتجاهين سرديين: الأول صوري والثاني كَلَمِي"[8]، لذلك ارتفع الوعي الفني الأدبي في تجسيد النصوص السردية تمثيلا مشهديا يحاكي اللغة التي صنعت بها نثرا سرديا، ولعل مفاصل السرد في النصوص المكتوبة ومكوناتها وعتباتها أسهمت إسهاما عظيما في دعم السينما، ومدها بما يلزم لتلعب أدوارها المنوطة بها على أكمل صورة.

تمتلك النصوص السردية المكتوبة الكثير من الملامح والعناصر الفنية التي يعتمدها الخطاب السينمائي، مما تسهل عمليتي المحاكاة والمطاوعة بينهما، وتجعل نقاط التلاقي بينهما لتكاد تتطابق إلى حد كبير؛ باعتبار أن النص السردي له خصوصيتين تتمثل في ثنائية النص والعرض (أفلمة)، ولعل انفتاح النصوص السردية على التجريب السينمائي جعل من الرواية تحتل مرتبة متقدمة في الصناعة السينمائية. ويؤيد **برنارد ديك** فكرة تطبيق الدرس السردي الأدبي على السينما ، يضيء ما كان معتما في هذه القضية، ويضيف فهما جديدا لها ووعيا بها بقوله: "يجب معاملة الأفلام كنصوص – أعمال ينبغي تفسيرها وتحليها.. والفيلم هو نص، لكنه نص من نوع خاص، نص سمعي بصري، وكان من قبل نصا مكتوبا إما على شكل سيناريو أو ملخص للحبكة"[9] ، فالفيلم هو نص يخضع للتجسيد في قالب سيناريو، وأيضا الفيلم هو قصة مصورة نراها أمامنا خلف الشاشة، فالأول هو حالة كتابية مجردة، تضع تصورا مستقبليا لحركة الكاميرا والشخصيات، ففي النهاية هو نص مكتوب.

يتبوّأ النّص السّردي مكانة بارزة في السينما فقد حظي بعملية تحويل كبيرة، وكانت الرواية أكثر النّصوص انفتاحا على السينما، بما تحمله من أنساق هائلة من الخطابات والأشكال التّعبيريّة تقوم على بنيات سرديّة متنوّعة، تنطلق من مشاريع حضاريّة وثقافية وفينة، مثلها مثل السينما التي تعد مجالا تخييليا خصبا، كونه يتأسس على نظام حكي مبني على توالي اللقطات والمشاهد، وتحمل في باطنها مشاريع حضارية وثقافية وفنية، إلا أن السينما في صياغتها لحكاياتها السردية تستند على الصورة وعلى العناصر المكونة والمساهمة في صناعة الفيلم.

4- نقاط الاختلاف بين الرواية والفيلم السينمائي:

الرواية كجنس أدبي تعتمد أساسًا على اللغة المكتوبة كوسيط تعبيري، وهو ما يسمح بمساحة واسعة من الاستبطان الداخلي للشخصيات، والتحليل النفسي العميق للعلاقات وتفاصيل الأحداث. القارئ في الرواية يسير ضمن عالم متخيل يُعيد بناءُ ملامحه وفقًا لقراءاته ومخيلته الفردية.

وفي المقابل، يعتمد الفيلم السينمائي على الصورة، الإيقاع، الصوت، والحركة ليخلق تجربة سمعية وبصرية. تُفتَرَض على المتلقي رؤية محددة للعالم تُجسَّد على الشاشة من خلال أداء الممثلين، تصميم المشاهد،

والمؤثرات البصرية. عند الحديث عن البنية السردية، نكون أمام تصور يجمع بين الأحداث والشخصيات واللغة والزمان والمكان، أي جميع العناصر التي تسهم في نقل قصة مكتملة إلى الجمهور. في أ- أ- **الرواية، تتجسد البنية** من خلال الوصف والتأملات السردية والحوار المكتوب. أما في السينما، فتتم معالجتها عبر أدوات بصرية وسمعية مثل الصور والحركة والموسيقى. يقول الناقد السينمائي كريستيان ميتز: "التركيب السردي للسينما هو التقاء الأطر الزمنية المتداخلة واللغة البصرية التي تجعل من النص السردي حيًا أمام أعين المشاهد."[10] وعليه يمكن أن نحصي بعض أوجه الاختلاف بين الرواية والفيلم السينمائي:

ب–**من حيث التفاصيل**: الرواية تفتح مجالًا أوسع أمام القارئ لاستقراء العلاقات والأفكار في سياق النص. بينما يضطر الفيلم إلى اختصار الأحداث تحت وطأة الزمن السينمائي.

ج–**من حيث المضمون الفني**: الفيلم أضاف بعدًا دراميًا عبر تعامله المكثف مع رمزية الأحداث لتجسيد الألم والبطولة بشكل واضح مقارنة بالتحليل النفسي الأكثر استفاضة في الرواية.

د- الوسيط المستخدم:

الرواية تعتمد على الكلمات المجرّدة، ما يجعل تجربة القارئ فردية وشخصية؛ في حين أن الفيلم يعتمد على الصورة وما تحمله من رمزية، مما يجعل التجربة جماعية وأكثر تجسيداً.

هـ- زمن السرد والعرض:

الرواية توفر للكاتب الحرية في التحكم بالزمن السردي واستخدام تقنيات مثل الاسترجاع والتقديم الزمني بطرق معقدة. بالمقابل، فإن الفيلم مجبر على الالتزام بإطار زمني محدود (ساعتين في المتوسط)، وهو ما يتطلب تكثيف السرد وحذف بعض التفاصيل.

و- اللغة السردية:

اللغة في الرواية تعتمد على الوصف الشامل أو الجزئي، ما يتيح للقارئ الوصول إلى أعماق الشخصيات والعوالم النفسية. أما الفيلم، فيتحول فيه الوصف إلى صور ومشاهد مباشرة. بمعنى أن السينما ليست ملزمة بشرح العوالم النفسية عبر اللغة، ولكن عبر الأداء والإضاءة والكاميرا والموسيقى، ثم أن الرواية تعتمد على الكلمة، بينما يبني الفيلم سرديته بلغة الصورة. هذا التأطير البصري يؤثر على تجربة التلقي، حيث تتضح شخصيات الرواية في الفيلم من خلال الأداء التمثيلي والمشاهد المصممة.

ز- دور المتلقي:

القارئ في الرواية يستخدم خياله لتصور العالم الذي يقرأ عنه، بينما يُجبر المتلقي للفيلم على قبول رؤية المخرج دون مرونة أو مساحة لتخيّل منفرد، حيث يفرض الفيلم صورًا مكتملة وحادة.

5- أفلمة رو اية "الأفيون والعصا" لمولود معمري من بلاغة اللغة إلى بلاغة الصورة:

تعد السينما من أبرز الوسائط الفنية التي تعتمد على إمكانيات الصورة للتعبير عن الأفكار والمشاعر، خاصة عند تحويل الأعمال الأدبية إلى أفلام. في هذا الإطار، يأتي فيلم *الأفيون والعصا*، المقتبس عن رواية الكاتب الجزائري مولود معمري، والتي صدرت عام 1965، حيث تمثل الرواية نصًا أدبيًا ذا قيمة تاريخية واجتماعية خالدة، سلط الضوء على معاناة الشعب الجزائري أثناء الثورة التحريرية (1954-1962). هذا الفيلم أخرجه المخرج الجزائري أحمد راشدي عام 1972، واستطاع أن يدمج بين الفن السردي الأدبي ولغة السينما البصرية، وقدم خلاله نموذجًا مميزًا يظهر كيفية اختصار المعاني الروائية المكثفة عبر الوسيط البصري، دون المساس بروح الرواية من خلال لغة الصورة التي تجمع بين جماليات التصوير الواقعي والحمولة الرمزية للثورة والوطنية، يعرض الفيلم واقع الشعب الجزائري في مواجهة الاستعمار الفرنسي إبان الثورة التحريرية، مستخدمًا كثافة الصورة وسيلة لإيصال أبعادٍ متعددة من الرسالة البصرية والسياسية والإنسانية.

وتظل رواية "الأفيون والعصا" لمولود معمري واحدة من أعظم الشهادات الأدبية التي وثقت نضال الشعب الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، ويشكل فيلم *الأفيون والعصا* أحد أبرز الأفلام الجزائرية السياسية التي تُخلد حقبة الثورة التحريرية، كان هذا العمل وسيلة لنشر رواية الثورة الجزائرية على نطاق عالمي، حيث ساهم في عرض معاناة الجزائريين أمام جمهور عربي ودولي أوسع. كما نجح الفيلم في تعريف الأجيال الجزائرية الجديدة بتاريخها وسياقها الوطني، وتعد تجربة أحمد راشدي في أفلمة الرواية إحدى المحاولات النموذجية للتعامل مع نص أدبي ونقله إلى وسيط بصري دون الإخلال بجوهر النص وأبعاده الإنسانية والسياسي[11]، ولعل هذا الاهتمام بالحوار المتبادل بين النصوص الأدبية والوسائط الفنية البصرية يثبت أن كل منهما يمكن أن يكمل الآخر، ما يخلق نوعًا من التكامل الإبداعي الذي يسهم في حفظ الذاكرة الوطنية وتعميق فهم القضايا المصيرية.

أ- التكثيف اللغوي في رو اية الأفيون والعصا:

عادة ما نجد الرواية الثورية تمتاز بسرد قوي يعتمد على الوصف التفصيلي واللغة الرمزية التي تشحن النص بطاقة تعبيرية، إذ تصبح لغة الرواية ليست فقط أداة سردية بل مقاومة استعمارية، فحتى الكلمات تجسد التحدي والانتماء[12]، وهذا ما يمكن أن نلمسه في لغة رواية "الأفيون والعصا"، فهي تؤسس لرموز عالم غني

بالدلالات الاجتماعية والإنسانية، كما أنها تدمج بين التحليل العاطفي والواقع الموضوعي في البناء السردي، فقد أدمج مولود معمري بين البعد الواقعي وتجليات السرد الأدبي الكثيف الذي يعكس الروح الثورية والمعاناة الشعبية، وما يميز الرواية بشكل خاص هو كثافة اللغة السردية التي استخدمها معمري، حيث تجلّت في بنائها الفني، وشخوصها المُعبرة، والفضاء النصّي المنعكس في الحوارات والوصف، مما يجعل القارئ في مواجهة مباشرة مع الأحداث التي لا تقتصر على التاريخ والمكان فقط، بل تنفذ إلى أعماق النفس البشرية.

1- اللغة والبعدين الواقعي والأسطوري في السرد:

مولود معمري لا يكتفي بطرح واقعية الأحداث التاريخية في الرواية، بل يُلبسها بُعدًا أسطوريًا وشعريًا، استخدامه للغة السردية المكثفة يعكس فهمًا عميقًا للمعاناة الفردية والجماعية على حد سواء، في شخصيات الرواية، كبطلها الدكتور بشير ورمزية "العصا" و"الأفيون"، نجد أن معمري يصهر الواقع مع الرمزية في قالب سردي يختزن في طيّاته دلالات تتخطى سطحية المعاني، وقد وردت في الرواية مشاهد عن بطش المستعمر الفرنسي، حيث قال الكاتب: "الأسلاك الشائكة نمت كما لو أنها أشجار من نار، تلتفّ حول أعناقنا بشراسة لا فكاك منها"[13] ، هذه العبارة المكثفة تُظهر بوضوح البؤس الذي عايشه الجزائريون تحت قيود الاستعمار، لكنّها لا تكتفي بوصف مرئي، بل تمزج بين الحس الواقعي والرؤية الشعرية.

2- لغة الشخصيات والحوار المباشر:

اللُّغة السردية عند مولود معمري لم تَخْلو من التعمق في بناء الشخصيات، حيث تُبرز هذه اللغة خلفياتهم النفسية والفكرية، شخصيات الدكتور بشير تعكس نموذجًا إنسانيًا للصراع بين الواجب الوطني والمسؤوليات الفردية عبر الحوارات الداخلية والخارجية، نجد أن اللغة تعكس العبء النفسي لهذه الشخصيات؛ "أي جدوى للعلم في زمن تُقطع فيه الألسنة وتُكسر فيه الأقلام... ربما كان الموت أقل ذنبًا من خيانة الروح!"[14]، اللغة هنا تبني شخوص الرواية عبر نفاذها إلى صراعهم الداخلي، حيث يجمع الكاتب بين التعبير المباشر والرمز المُكثف، ما يجعل القارئ مدفوعًا للتأمل والتساؤل عن اختيارات الشخصيات ومصائرها.

3- اللغة والوصف / الانغماس في مكانية الرواية:

اللغة السردية في *الأفيون والعصا* ليس فقط غايتها بناء الحدث أو تصوير الشخصيات، بل تتّسع لتخلق فضاءً نصيًّا زاخرًا بالرمز والمكان. طبيعة المكان في الرواية، من القرية الجزائرية المحاصرة بنيران العدو إلى المستشفى الذي يمثل ملجأً معنويًا للجرحى، جعلت من معمري يعبر عن هذا كله بثراء لغوي وتراكيب دلالية.، من ذلك قول الروائي: "قرية تزملها الرمال وكأنها أم ثكلى تحفر جلدها بكل الأظافر، فلا ماء، ولا حياة، سوى الرماد

الذي يلفّ السماء"[15]هذا الوصف يُبرز ليس فقط جماليات النص السردي، بل أيضًا تجسيدًا لرؤية الكاتب للحياة في الجزائر أثناء الثورة، حيث تبدو الحياة معلقة بين الموت والأمل، وفي كل الأحوال فإن كثافة اللغة السردية وطبيعتها الرمزية ليست مقتصرة على تعقيد النص، بل تهدف إلى استثارة خيال القارئ ودفعه للتفاعل. كل تفصيل صغير يقدمه الكاتب، من وصف الدماء التي تُغرق الشوارع إلى تمزق الأحلام البسيطة لأبطال القصة، يجعل القارئ مشاركًا فعّالًا في بناء النص وتأويله.

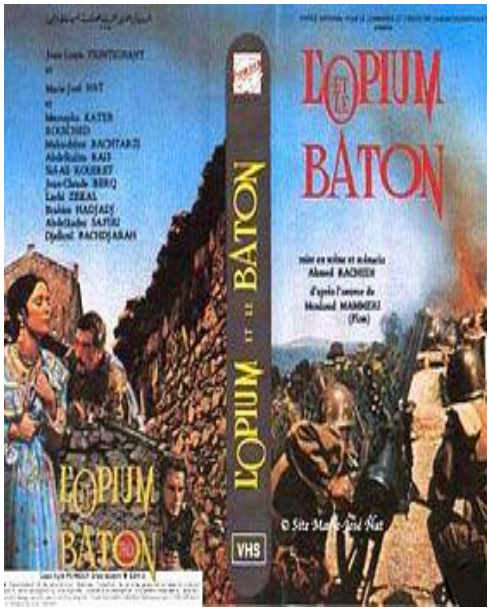
ب- التكثيف البصري والانضباط السردي:

تجلت كثافة الصورة السينمائية بشكل ملفت للانتباه في الفيلم، حيث قدّم تجربة بصرية مشبعة، تُظهر الصراع الثوري بأبعاد متعددة عبر التكثيف المشهدي السينمائي، إذ يتميز الفيلم بكثافة الصورة التي لم تكن مجرد وسيلة لنقل الأحداث، بل أداة لصناعة رمزية عميقة التفاعل مع المشاهد، واستطاع راشدي أن يُسهم في خلق رؤية بصرية زاخرة بالدلالات والمرجعيات السيميولوجية، مما جعله عملًا سينمائيًا ذا طابع مميز ومؤثر، ويمكن ان نقف مع الفيلم في عناصر التكثيف البصري فيمايلي:

1- القراءة السيميولوجية للصور الفيلمية:

يعتمد أحمد راشدي على صور غنية بالدلالات التي تجاوزت مجرّد الوصف البصري للأحداث، لتضع المشاهد داخل إطار الصراع الثوري بشكل يشعّ بالرمزية والانفعالات الإنسانية. يمكن اعتبار الصور الاشهارية لفيلم الأفيون والعصا ترجمة سينمائية للمعاني العميقة في الرواية، حيث جاءت الصور الأيقونية في الفيلم مُعبّرة عن جوهر النضال الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي، كما أظهرت صراعات المجتمع، ألم الثورة وشجاعتها، والانقسامات الاجتماعية التي شكّلت مفصلاً هاماً في تلك المرحلة التاريخية.





إن الشخصية المحورية في الرواية تمثلت في شخصية الطبيب المثقف الذي ينتمي إلى عائلة بسيطة في قرية جزائرية تقع تحت سيطرة الاحتلال الفرنسي. يُمثِّل البطل النموذج المثقف للنخبة الوطنية، حيث يعكس الصراع الذي يعيشه المثقف الجزائري: بين دوره المهني كطبيب وعلاقته بالناس وبين وعيه السياسي والحاجة إلى الانخراط في الثورة. يظهر بشير في بداية الرواية مترددًا في الانضمام إلى صفوف المقاومة المسلحة، لكنه يتطور تدريجيًا نحو اتخاذ موقف واضح، حيث يعايش معاناة أهالي القرية ويرى مباشرة الأهوال التي تسببها القوات الفرنسية. "إن الرواية تقوم على التبئير على البشير وترصد ما يحدث له وما يحدث من خلاله ذلك في كل الرواية، لكن الفيلم لا يتمكن من مجاراة الرواية في ذلك فقد قام الجزء الأول من الفيلم على التبئير على شخصية البشير لكننا نفاجأ بانسحابه من الواجهة ولايظهر ثانية إلا وقد تبدلت ملامحه الحضارية الناعمة وتحول إلى مقاتل شرس.."[16]، ويُجسّد بشير في النهاية ضرورة مشاركة كافة الأطياف الجزائرية في الثورة.

2- الاختصاروالتكثيف البصري:

استطاع راشدي تحقيق نوع من التوازن بين السرد الروائي المكثف واللغة البصرية، إذ عمد إلى تقليص التفاصيل الطويلة التي عرضها مولود معمري في الرواية لتتناسب مع إيقاع الفيلم. على سبيل المثال، تم اختصار المشاهد الوصفية التي تتناول تفاصيل الحياة الريفية وسلوك الشخصيات لصالح مشاهد تنقل مناخات الثورة بشكل أكثر مباشرة وفعالية.

على سبيل المثال، تظهر في أحد المشاهد صورة لقرية خالية قفر، حيث قدم راشدي هذا المشهد كرمز للأرض الجزائرية وشحوبها نتيجة الاحتلال. هنا استعمل في تصوير المشهد تركيبة الألوان الداكنة والإضاءة الخافتة ليُبرز فقدان الأمل والشعور بالعجز لدى السكان، في هذا السياق، كانت الكاميرا تتحرك ببطء عبر زوايا ضيقة، في إشارة إلى القبضة الاستعمارية على القرية، مما يعكس غضبًا مكبوتًا تحت طبقات الصورة.

3- العلاقات بين الشخصيات والتعبيرالبصري:

ركز الفيلم على العلاقة الوثيقة بين الشخصيات التي يقودها ذاتيًا الصراع بين الواجب الوطني والخيارات الفردية. ضمن هذا الإطار، لعبت الصورة السينمائية دورًا محوريًا في إبراز توجهاتهم النفسية، إحدى الصور الأكثر تأثيرًا كانت تلك التي يظهر فيها طفل بطل في مواجهة أحدى الحركى منة خونة فرنسا، ومن يدقق في الصورة يجدها تحمل كثافة دلالية قوية جدا، من ذلك ان الطفل قد شب على حب الوطن ويرفض كل أصناف الذل والهوان ويأبى الخضوع، هذا دلالة على زرع حب الوطن والانتماء للأرض ورفض كل شكل من أشكال الإهانة، ورفض

العبودية والاستجداء للخونة والمطبعين، على الرغم من حاجة الطفل لرغيف الخبز بسبب الجوع المدقع الذي كان سببه تضييق الخناق على أهالي قرية "تالة" من قبل المستعمر.



نلاحظ أن الطفل يواجه خيارًا صعبًا، بين الخبز والطاعة والولاء ، وبين الرفض والأنفة وكسب عزة النفس حتى ولو به فائق وحاجة إلى الخبز، في هذا المشهد، يعكف راشدي على جماليات الظل والضوء والموسيقى والصمت أيضا ليبرز هذه الحالة الجدلية التي عاشها الطفل، حيث يُغرق نصف الصورة في الظل، بينما يركز الضوء على النصف الآخر، مما يعكس التوتر النفسي والمعنوي الذي يعيشه الطفل.

4- الصورة واستحضار الضعف والتأثير النفسي:

تُظهر المشاهد الخاصة بالمكان كالمنازل والملاجئ والمحتشدات إحساسًا بالعجز والخوف. أبدع راشدي في استخدام الإضاءة الخافتة والمساحات الضيقة لإبراز الحصار النفسي الذي يعانيه الجزائريون في القرية، حيث تجسّد هذه العناصر البصرية الشعور بالاختناق تحت سطوة المستعمر، ويرفع المخرج من مستوى المشد المكاني حين صور التجمعات الشعبية التي كانت تفتعلها فرنسا لتزيد من ترهيب المواطنين، فترهقهم بإملاءاتها القاتلة، ويهظر ذلك في مشهد من الفيلم:



وعليه تُشكّل الصور المكثفة في فيلم *"الأفيون والعصا"* أداة نفسية تستهدف المشاهد مباشرة، حيث تنقل القصة من مستوى السرد التقليدي إلى تجربة حسّية قائمة على التفاعل البصري. هذه الكثافة خلقت حالة ارتباط عميقة مع المتلقي، إذ دفعته للتفكر والتفاعل مع الأبعاد الرمزية والإنسانية للقصة. يقول الباحثون إن الصور الإشهارية الواردة في الفيلم "غنيّة بالدلالات السيميولوجية اللّغوية والأيقونية" التي لا تُظهر فقط جمالية المشاهد، بل تربطها بالسياق الثوري والاجتماعي في الجزائر

الفيلم أعطى الأولوية للأحداث السياسية والمواجهات العسكرية، مع إبراز اللحظات الحاسمة في المعركة ضد المحتل الفرنسي. حبكة التجربة السينمائية، إذًا، أصبحت أكثر وضوحًا ومباشرةً، لكن ذلك جاء في كثير من الأحيان على حساب العمق النفسي للشخصيات، ونلاحظ أن الفيلم أيضا يقدّم معالجة زمنية أكثر تسارعًا، يفرضها التوجه السينمائي نحو تكثيف القصة في مدة لا تتعدى ساعتين. حذف راشدي الكثير من المشاهد الزمنية العائدة للماضي (ذكريات وشهادات شخصية) لصالح تسريع إيقاع الأحداث، يظهر الزمن بالأساس في الحاضر، وهو زمن المواجهة المباشرة بين المستعمر والمقاومة الجزائرية.

6- خاتمة:

إن العلاقة بين الرواية والفيلم السينمائي تبدو علاقة متداخلة تتراوح بين التجاور والتوازي، ولقد أظهرت دراسة تجربة "الأفيون والعصا" أن هذه العلاقة ليست خطية وإنما تتسم بالمرونة، حيث يقدم كل جنس فني رؤيته الخاصة ووسيطه الخاص لنقل الإحساس والمعنى، وله وسيلته البلاغية والإبلاغية، إذ تعتمد الرواية على استبطان النفس والتفصيل اللغوي، أما الفيلم فهو يعيد الحياة للنصوص من خلال سرد بصري حي ومباشر، ومع ذلك، فإنهما يتقاطعان في تقديم رسالة إنسانية عميقة ترتبط بواقع الثورة الجزائرية ومعاناة الشعب،

و"الأفيون والعصا" ليست مجرد رواية وحسب، وليست مجرد فيلم، بل هي شهادة حية للألم والنضال ضمن قالبين فنيين مختلفين يجتمعان حول غاية واحدة.

7- المراجع:

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

2- كمال الريحاني، حركة السرد الروائي ومناخاته، دار أمية، تونس، 2004.

3- عبد الفتاح رياض، التصوير السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2007.

4- الأزدي عبد الجليل بن محمد: الأدب والسينما، دار كنوز المعرفة، ط1، 2018.

5-عبد الرزاق الزاهر، السرد الفيلمي قراءة سيميائية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1994.

5- أبو سيف صلاح، كيف تكتب السيناريو، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1981.

6- لوتمان يوري: قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيمائية الفيلم. ترجمة: نبيل الدبس. د.ط. دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما.

8- ديك برناردف: تشريح الأفلام، ت: محمد منير الأصبحي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة، للسينما، 2013 .

9- كريستيان ميتز : عن فكرة اللغة السينمائية في كتاب : بيل نيكولز : أفالم ومناهج / الجزء الثالث، النظريات، المركز القومي للترجمة، مصر، ط،1 ،2667

10- آمنة بعلي وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015.

11- إدريس الخضراوي، الرواية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012.

12- Mouloud Mammri ; L'Opum et le Baton ; edition la decouverte 2ed Paris ;1992.

8- الهوامش:

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1998، ص154.

[2] - كمال الريحاني، حركة السرد الروائي ومناخاته، دار أمية، تونس، 2004. ص 07.

[3]- ينظر، عبد الفتاح رياض، التصوير السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، دط، 2007، ص43.

[4]- الأزدي عبد الجليل بن محمد: الأدب والسينما، دار كنوز المعرفة، ط1، 2018، ص 31.

[5]- عبد الرزاق الزاهر، السرد الفيلمي قراءة سيميائية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص27.

[6]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 27.

[7]- أبو سيف صلاح، كيف تكتب السيناريو، منشورات دار الجاحظ، بغداد، 1981، ص14.

[8]- لوتمان يوري: قضايا علم الجمال السينمائي، مدخل إلى سيمائية الفيلم. ترجمة: نبيل الدبس. د.ط. دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما. 2001 : ص 63.

[9]- ديك برناردف: تشريح الأفلام، ت: محمد منير الأصبحي، دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة، للسينما، 2013 ، ط6، ص 13، 14.

[10] - كريستيان ميتز : عن فكرة اللغة السينمائية في كتاب : بيل نيكولز : أفالم ومناهج / الجزء الثالث، النظريات، المركز القومي للترجمة، مصر، ط1، 2667، ص 302.

[11] - ينظر، آمنة بعلي وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2015، ص137

[12] - ينظر، إدريس الخضراوي، الرواية وأسئلة ما بعد الاستعمار، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2012، ص 80.

[13] Mouloud Mammri ; L'Opum et le Baton ; edition la decouverte 2ed Paris ;199; p.65

[14] - Ibid; p123

[15] -Ibid; p83.

[16]- ينظر، آمنة بعلي وآخرون، الرواية الجزائرية والسينما، ص193.