مجلة منتدى الأستاذ
المجلد: 18 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2022 الصفحات 421- 440

أزمة الأنا الشّرعيّة في فضل اللّيل على النّهار

– دراسة مقارنة بين الرّواية والفيلم –

The Crisis of the Legitimate Ego in "What the Day Owes the Night" A Comparative Study between the Novel and the Film

محمّد الأمين بن ربيع[1]،* طارق ثابت[2]

[1] جامعة الحاج لخضر/ باتنة 1 (الجزائر)، *mohamed.benrabia@univ-batna.dz*

مخبر المتخيل الشفوي بين حضارة المشافهة وحضارتي الكتابة والصورة

[2] جامعة الحاج لخضر/ باتنة 1 (الجزائر)، *thabettarek@hotmail.com*

تاريخ الإرسال: 2021 /12/20 تاريخ القبول: 2022 /05/15

الكلمات المفتاحية:
الأنا الشرعية؛
فضل الليل على النهار؛
رواية؛
فيلم؛
القضية الجزائرية؛

الملخص:

نجيب في هذا المقال عن سؤال محوري برز في رواية فضل الليل على النهار وفي الفيلم المقتبس منها، يتعلّق بالجزائري والفرنسي وأيّهما أحقّ باعتبار نفسه الأنا الشرعية مما يعني معاملة الطرف الثاني في العلاقة كآخر، هل الجزائري بوصفه صاحب الأرض بقوة الوجود التاريخي؟ أو الفرنسي صاحب الحكم بقوة السلطة الاستعمارية؟ وهل عجز التناغم الإيديولوجي عن رأب الطرفين وتوحيدهما؟ من خلال المقارنة بين رواية ياسمينة خضرا وفيلم Alexandre Arcady، مركزين على رؤية كلّ منهما، تبعاً لخلفيته السوسيوثقافية وموقفه من تاريخ القضية الجزائرية.

Keywords:
Legitimate ego,
What the Day Owes the Night ,
Novel,
Film,
Algerian case,

ABSTRACT:

In this article, we answer a central question that emerged in the novel "What the Day Owes the Night" and in the film that was based on it. It is related to concerning the Algerian and the French, and which of them is more deserving to consider himself the legitimate ego, which means treating the second party in the relationship as another. Is it the Algerian as the owner of the land with the power of historical existence? Or is it the French who ruled with the power of the colonial authority? Is the ideological harmony unable to heal and unite the two parties? This is dome through a comparison between Yasmina Khadra's novel and Alexandre Arcady's film, focusing on the vision of each one of them, according to his sociocultural background and his position on the history of the Algerian case.

* محمّد الأمين بن ربيع

مقدّمة:

تُعدّ إشكالية النّظر إلى الآخر من أعمق الإشكاليات المطروحة في الأدب والفنّ، فالاختلاف الحضاري والثقافي بين الشعوب، وتعارضُ مصالحهم الاقتصاديّة وتباين رؤاهم الاجتماعيّة، وتصادم خلفيّاتهم الثقافيّة والعقديّة والإيديولوجيّة، كلّ ذلك جعل من الصّعب على تلك الشعوب القادمة من جغرافيات مختلفة وإثنيات غير متشابهة أن يوحّدوا وجهات نظرهم إلى الأشياء، وأن يرى أحد الطّرفين الطرف الآخر شبيها به، ولذا كان من البديهي أن يسعى كلّ منهما إلى نمذجة الآخر وفق رؤيته الخّاصة، وجعلِ المختلف شبيها به، من أجل تسهيل التحكّم فيه وتوجيه تصرفاته. وقد كانت إشكالية «الأنا» الشرعيّة من أكثر الإشكاليات تعلّقا بهذا الطرح؛ من خلال الفصل في مسألة الأحق بأن يصنّف نفسه على أنه «الأنا» إذا ما قورن بالطرف الثاني في العلاقة، وهو الطرف الذي سيصنّف تلقائيا كآخر، ثمّ ما هي المعايير التي يحتكم إليها كلّ طرف ليرى نفسه «الأنا» ويعدّ الآخر آخرا؟ هل للقوة سلطانها في التصنيف أم أن المجال الجغرافي والوجود التاريخي هما ما يحدّدان ذلك؟ ولمقاربة هذه الإشكاليات المتمحورة حول شرعيّة الأنا اتخذنا من «فضل الليل على النهار» «ce que le jour doit à la nuit» روايةً وفيلما أنموذجين لذلك، في محاولة منا لمعرفة تلك الرؤية التي قدمتها الرواية وقدّمها الفيلم، من منطلق أن الروائي جزائري ومخرج الفيلم فرنسي من الأقدام السوداء؛ حيث صوّر المخرج الفرنسي Alexandre Arcady في فيلمه الروائي الطويل «فضل الليل على النهار»، المقتبس عن رواية بالعنوان نفسه للروائي الجزائري ياسمينة خضرا «محمد مولسهول»، صورةً للتناغم الإيديولوجي ما بين الجزائري المندمج في الثقافة الفرنسية، والباحث عن التفرنس من أجل الحصول على القبول في دائرة المجتمع الفرنسي، وبين الفرنسي المقدم على جزأرة وجوده، بخدمة الأرض واستغلالها، في محاولة منه لمنح ذلك الوجود المرفوض جزائريا، الشرعيةَ القادرة على إثبات أحقيته في الأرض المحتلة، من أجل ضمان بقائه عليها، وما بين الطرفين تنشأ تلك العلاقة البراغماتية القائمة على تبادل القبول بواسطة تطبيع العلاقة، ومحاولة تجاوز العقبات التي من شأنها أن تعرقل هدف كلّ طرف، والتي تأتي على رأسها أزمة شرعية الأنا.

1. المنجز الإبداعي وهيمنة المعطى الإيديولوجي:

شكّلت الثّورة الجزائريّة مصدر إلهام للمبدعين الجزائريين وغير الجزائريين في مجالات متعددّة، وقد كانت السينما كما الرواية من بين أكثر الفنون الإبداعيّة استلهاما من الثّورة وموضوعاتِها، بخاصّة إذا تعلّق الأمر بنضال الشّعب الجزائري والممارسات القمعيّة التي مارسها المستعمِر الفرنسي ضدّ المدنيين، وهي الصورة التي اعتادها المشاهد وصارت مطلوبة لديه، بخلاف ثيمة علاقة الجزائري والفرنسي التي كانت مغفلة في وقت سابق، بل عُدَّت في كثير من الأحيان مدعاةً للنقد القاسي إذا تطرق عمل إبداعي إليها، على غرار ما حدث لإلياس سالم في فيلمه الوهراني (2014)، فالجزائري ينظر إلى الفرنسي على أنه عدوّ ولا يجد لديه أية فكرة أخرى غير هذه الفكرة حتى وإن كانت مستلهمة من الواقع أو تحكي عنه. لذا التصقت أعمال سينمائيّة وروائية كثيرة بذاكرة المتلقي الجزائري، وصارت علامات فارقة في تاريخ الإبداع الجزائريّ من منطلق معالجتها لجرح الذاكرة الجزائرية، وإدانتها للمستعمر وتخريجه في أبشع الصور، ففي السينما برزت العديد من الأفلام التي كانت إدانة صريحة للمستعمر الفرنسي، وانتصارا للشعب الجزائري المضطهد

على غرار فيلم دوريّة نحو الشرق (1971) لعمّار العسكري، معركة الجزائر (1966) لجيلو بونتيكورفو، الأفيون والعصا (1969) لأحمد راشدي، ولم يتوقّف الأمر عند الرعيل الأول من السينمائيين، الذين تُعدّ معايشتهم لأحداث الثورة الجزائرية عن قرب سببا هامّا في اتخاذها مادة لإنتاجاتهم السّينمائية؛ إذ إن تأثير الثورة لا يزال مستمرا على الجيل الجديد من السينمائيّين، ممّن وجدوا في العودة إلى موضوع الثورة الجزائرية ومكوناتها أفضل مادةٍ لتشكيل أفلامهم، وهذا ما نراه عند إلياس سالم في فيلمه الوهراني (2014)، ولطفي بوشوشي في فيلمه البئر (2016).

أما الرواية فلعلها الجنس الإبداعي الأكثر احتفاءً بالثورة ومعطياتها الاجتماعية وتداعيات الاستعمار المختلفة التي عرفها الجزائريون أثناء الحقبة الاستعمارية وبعدها، ولذا كتب كثير من الروائيين عن الثورة، أو لعل الثورة كانت الثيمة الثابتة لدى كل الروائيين الجزائريين على اختلاف توجهاتهم الإبداعية وانتماءاتهم الجيلية، وعدَّها الروائيون جواز سفر النشر والانتشار لأعمالهم الروائية، فمنذ الرعيل الأول من الروائيين الذي كتبوا باللغة الفرنسية على غرار كاتب ياسين في روايته نجمة (1956) ومحمد ديب في روايته النول (1957)، ثم الجيل الذي تلاهم بعد ذلك على غرار الطاهر وطار ورشيد بوجدرة وانتهاءً بجيل الألفية الجديدة الذي جاءت روايات مبدعيه «مسكونة بهاجس الواقع التاريخي السياسي في لحظاته الانفجارية، متصدية لحمولات ثقافية بامتداداتها في الوعي والذاكرة» (بعلي، 2020، صفحة 09)، وهذا ما يمكن أن نلحظه في روايات كافي ريش لمحمد فتيلينة (2019) على سبيل المثال.

يلتزم المبدعون بمعالجة الإشكاليات المتعلقة بالجانب الإيديولوجي، فلم يعد العمل الإبداعي مجرد وسيلة ترفيهية، بل تجاوز النمط التعبيري المباشر والمرفّه إلى قدرته على منح المتلقي القدرة على الإدراك والمعرفة، وأكثر الأعمال نجاحا وبقاءً في ذاكرة المتلقي هي تلك الأعمال التي تدفعه نحو التساؤل والتحليل، وذلك من خلال طرح العمل الإبداعي للإيديولوجيا التي «هي تصوّر للعالم يتجلى ضمنيا في الفن والقانون والنشاط الاقتصادي وفي جميع تظاهرات الحياة» (بلحسن، 1984، صفحة 19)، ومن قبيل التفرّد المتعلق بالمعطى الإيديولوجي نجد أنه يتجلى ضمنيا، بمعنى أن المبدع يضمن فكرته أو إيديولوجيته داخل النسق الخطابي الذي أبدعه، ويترك للمتلقي مهمة اكتشافه وإدراكه وبالتالي تأويله، ولذا فإن أيّ عمل إبداعي يضمر إيديولوجيا معينة تتعلق بمجالات الحياة المختلفة وأنشطة الفرد المتعددة داخل النظام السوسيولوجي والثقافي الذي ينتمي إليه، وبالتالي فهي تعبّر عن «الكينونة الاجتماعية للمجتمع، وقادرة في نفس الوقت على الاقتراب الدائم والمشاركة المستمرة للقضايا التي تتصارع وسط المجتمع واتخاذ موقف منها» (عيد، 1977، صفحة 364)، والعمل الإبداعي الناجح هو ذلك الذي بإمكانه أن ينفذ إلى عمق المجتمع ويواكب التغيرات الحاصلة على مستوى بنيته السوسيوثقافية؛ لأنّ «التغيّر الاجتماعي هو الذي يسهم بشكل كبير في تطوّر الإيديولوجيا لأنه يؤدي إلى تغيير مفاهيم الإنسان عن نفسه وعن المجتمع ولذلك نجد أن المجتمع واحد والإيديولوجيات متعددة» (إبراهيم معالي، 2019، صفحة 32)، وهذا التعدد يتطلّب من المبدع –أيّا كانت وسيلته التعبيرية–، مواكبته لا بتصويره فحسب بل بنقده وإبراز وجهة نظره فيه، وهذا كان غالبا دأب المبدعين الملتزمين، الذين يرون في إبداعاتهم وسيلة لا غاية، يحاولون من خلالها تمرير أفكارهم إلى جمهور المتلقين الذين سيجدون في العمل الإبداعي رصدا لتحولات مجتمعهم بما هو «تعبير عن المجتمع ولذلك فهو يتأثر بطبيعة الحياة الاجتماعية»

(إبراهيم معالي، 2019، صفحة 41)، ويؤثر فيها كذلك من خلال توجيه الرأي العام فهو «من الوسائل التوجيهية التي تؤدي إلى السيطرة على الجماهير» (إبراهيم معالي، 2019، صفحة 41)، وهذا ما جعل الإيديولوجيا تفرض نفسها على العمل الإبداعي، حتى لا يكاد متلقٍ يطالع عملا إبداعيا إلاّ ويجد أنّ مبدعه يعمل على نقل إيديولجيته عن طريقه.

ارتبطت الإيديولوجيا بالمجتمعات الثائرة، ضد الأنظمة الاستعمارية أو الأنظمة الدكتاتورية المستبدة، ولذا نجد أن الإبداع المنتج في هاتين المنظومتين الاجتماعيتين المتسمتين بالاضطراب يكون ذا طبيعة ملتزمة، في محاولة من المبدع لتقديم الحلول اللازمة للأزمة الموجودة في مجتمعه أو بلده، من خلال كشفه عن الأزمة وتحليل مسبباتها ونتائجها، وتقديم الحلول التي يراها مناسبة لتجاوزها، أو في أبسط تمثلات الإبداع الملتزم نجد أنه يصوّر الأزمة ويُشخّصها تاركا للمتلقي عملية تحليلها وحلّها، وغالبا ما يكون المتلقي في هذه الحال متأثرا بإيديولوجيا المبدع أو العمل الإبداعي، لذا تكون حلوله مقاربة لما عرضه المبدع من تصورات إزاء المشكلة، وحين يرتبط العمل الإبداعي برؤية المتلقي فإنّه سيكون أكثر ارتباطا بواقعه، ذلك أن المتلقي ينطلق من خلفيته الثقافية أو الاجتماعية في تلقي العمل الإبداعي، وينعكس التزام العمل الإبداعي على مدى إقبال المتلقين عليه، فكلّما كان قريبا منهم وشبيها بهم كلّما كانوا مهتمين به وكان رائجا بينهم، فنلاحظ في الجزائر مثلا أن الإقبال على مشاهدة الأفلام الثّورية لا يزال معتبَرا، رغم مرور زمن طويل على استقلال الجزائر، بل تعدّ هذه النوعية من الأفلام من أكثر الأفلام قبولا لدى جمهور المشاهدين، بسبب ارتباطها بتاريخ الجزائريين، هذا التاريخ الذي يعتبرونه مشرّفا ومدعاة للفخر، في زمن تراجعت فيه القيم المماثلة؛ حيث يُعد ارتباط أفلام الثورة بتاريخ الجزائريين سببا يدفعهم إلى الإقبال على هذه الأفلام، وينطبق الأمر على الروايات ذات الطابع التاريخي المرتبط بالثورة الجزائرية، فجمهور القراء يرى في الروايات التي تتخذ من موضوع الثورة ثيمة لها كشفا لملابسات تاريخه وتدعيما لهويته بطريقة أدبية رسمية، تمكّنه من الاعتداد بهذا التاريخ الذي صار مادة ملهمة.

وتجدر الإشارة إلى أنّ كثيرا من الأعمال السينمائية الناجحة فنّيا وجماهيريا بشكل خاص، هي تلك الأعمال التي اقتبست عن أعمال روائية ناجحة كانت معاصرة للحقبة التي كتبت عنها؛ حيث «ينبغي ألا ننسى هنا وهو أمر نكرره أن العدد الأكبر من الأفلام التاريخية اقتُبس من نصوص ومسرحيات كما من روايات تاريخية كتب بعضها في زمن الأحداث نفسها وكتب البعض الآخر في أزمان لاحقة» (العريس، 2010)، ولعلنا في هذا الصدد نذكر رواية «الأفيون والعصا» لمولود معمري التي حولها إلى السينما المخرج أحمد راشدي، راصدا واقع الجزائري والجزائريين إبّان الثورة الجزائرية، حينما حاول المستعمر استخدام سياسة التحايل والخديعة ثم تحول إلى سياسة العُنف، وذلك ما وثقه سرديا مولود معمري في روايته ثم شخّصه أحمد راشدي في فيلمه، وعلى منوال مولود معمري سار كثير من الروائيين الذين وجدوا في تاريخ الثورة الجزائرية مادة مهمة لكتاباتهم السردية، وعلى منوال أحمد راشدي سار العديد من المخرجين الذين اقتبسوا النصوص الروائية إلى السينما وجعلوا منها أفلاما سينمائية ثورية بقيت محفورة في ذاكرة المشاهد.

2. فضل الليل على النهار ومقصدية الخطاب اللامألوف:

يقتنع الجزائري أن الحقبة التي عاشتها الجزائر ما بين سنة 1830 إلى غاية سنة 1962 هي حقبة استعمارية، وبالتالي فهو مقتنع أن ما حدث خلالها هو عمليات قمع وحشية وسلب للحرية، مارسها المستعمر الفرنسي ضد الشعب الجزائري صاحب الأرض، ولا يتقبل أيّ طرح مخالف من شأنه أن يزعزع هذه القناعة لديه، ومن خلال التاريخ الرسمي المدون نكتشف أنّ الإدانة لازالت تلحق الفرنسيين، عبر كتابات المؤرخين وعبر المناهج الدراسية والخطاب السياسي، ولا يكاد يختلف اثنان في كون العلاقة بين الجزائري والفرنسي كانت علاقة عداوة، ويُتَّهم بالخيانة كل من اتخذ نفسه صديقا للفرنسيين، وقد كرست الخطابات المختلفة المنتمية إلى مرحلة الكولونيالية هذه الفكرة من خلال نظرتها الارتيابية للعلاقة الجزائرية الفرنسية، وهذه الخطابات «يحكمها التاريخ ويسيّرها الإرث المشترك وتحددها حضارتا الشعبين المتميزين عن بعضهما» (بن قارة، 2013)، وحتى الخطاب الشعبي الجزائري كان محكوما بتلك النّظرة العدائية نحو الفرنسي، ولذا جاء الخطاب الإبداعي في مجمله مسايرا لهذه النظرة أو نابعا من قناعة المبدع إزاء العلاقة الجزائرية الفرنسية، مع وجود استثناءات قليلة سينمائية وروائية تطرقت إلى العلاقة الجزائرية الفرنسية بشكل غير مألوف، هي في الغالب خطابات ما بعد الكولونيالية التي ترى أن «الاشتباك بين المستعمِر والمستعمَر لم يخل من تلاقح؛ أي إنّ المستعمِر تأثر بما تأثر به المستعمَر، بل إنّ الاستعمار بوصفه تجربة جوهرية وقلقة، قد خلقت ذاتا جديدة للمستعمر تعتمد في جانب كبير منها على خطابه تجاه المستعمر وعلاقته به» (بن الوليد، 2012)؛ إذْ شخصت تلك الخطابات الإبداعية نماذج استثنائية لجزائريين صادقوا الفرنسيين أو فرنسيين اتخذوا من الجزائريين أصدقاء لهم، والأمر في ذلك شبيه بالنظرة التقديسية التي يتطلع بها الجزائري إلى الثورة الجزائرية والثوار، ولم يجرؤ أّي مبدع على تجاوز هذه الفكرة سوى أعمال قليلة من بينها فيلم «الوهراني» لإلياس سالم الذي تجاوز الفكرة النمطية لعلاقة الجزائري بالفرنسي؛ حيث تدور أحداث قصة الفيلم السينمائي، بالجزائر في السنوات الأولى للاستقلال وذلك عبر ثلاث شخصيات تعرفت على بعضها أثناء الكفاح المسلح. ويعايشون كلّ بطريقته فترة ما بعد حرب التحرير الوطني؛ لأنّ كلّ شخصيّة تحمل في أعماقها أسرارا ثقيلة وتعيش لحظات من الشكّ والأكاذيب والتنازلات وخيبات الأمل، كما يحمل الفيلم نظرة نقدية للمجتمع ويتناول موضوعات حول حرب التحرير والهوية الوطنية والتعريب والاغتيالات السياسية، لم يسبق وأن تطرق إليها مخرج آخر بالطرح الجريء نفسه الذي وصل ببعض المتابعين والنقاد إلى إدانته ومحاولة منعه.

1.2. فضل الليل على النهار روايةً:

- اسم الكاتب: ياسمينة خضرا.
- العنوان الأصلي للرواية: Ce que le jour doit à la nuit (khadra, 2008)
- سنة النشر: 2008.
- الناشر: Julliard.
- عدد الصفحات: 413.

- أهم شخصيات الرواية: يونس، عيسى، إميلي، جان كريستوف، الهواري، جرمين، ماحي، سيمون.
- ملخّص الرواية:

يتعرض حقل عيسى لحريق مفتعل وتحترق معه آمال عائلة محي الدين في التمتع بفوائد محاصيل الحقل، أو على الأقل دفع الديون المتراكمة على عيسى، مما يضطرهم لبيع الأرض والمغادرة باتجاه وهران بحثا عن حياة أفضل، لكن الحياة لم تكن يوما أفضل في مدينة كبيرة لا مكان للفقراء فيها سوى الزوايا القذرة والبيوت المتهالكة، يضطر عيسى لإيداع يونس عند أخيه ماحي الصيدلي ليضمن له تعليما جيدا، وذلك ما كان، لكن حياة يونس تتعقد حين ينتقل مع أسرته الجديدة للعيش في ريوصلادو، هناك حيث يقرر أن يصبح جوناس لا يونس، حتى يتمكن من التأقلم مع المجتمع الجديد الذي انتسب إليه، بخاصة بعد أن نشأت علاقة صداقة بينه وبين بعض الأطفال من الأقدام السوداء.

يقع جوناس في حب إيميلي، لكن الأمور لا تسير كما يشاء؛ لأنّه يجد نفسه ممزقا بين حب هذه الفرنسية وتعلقه بوطنه الذي كان يعيش سنوات الجحيم أثناء الثورة التحريرية، ينتهي الأمر بجوناس إلى اختيار وطنه، رغم كلّ ما يُكنّه لأصدقائه ولإيملي؛ لتنتصر القضية الوطنية وحب الوطن على أيّ حب آخر، لكنّ التمزق يرافق جوناس طول حياته، حتى بعد أن استعاد هويّته الأولى، وعاد كما بدأ يونس محي الدين.

استعرض الروائي الجزائري إذن في هذه الرواية قصة يونس الجزائري القادم من خلفية ريفية والمنتمي إلى أسرة تمتهن الفلاحة، ولعل اختيار الروائي لهذه الخلفية لديه ما يبرره؛ إذْ تعد خدمة الأرض من أكثر العوامل المحفزة على ارتباط الإنسان بالأرض، وهذه الطفولة الأولى التي بدأت في أرض فلاحية هي ما سيعزز ارتباط يونس بأرض الجزائر وتفضيله لها على فرنسا، حتى وإن كان قد غادرها صبيا صغيرا، كما حدث لكثير من الجزائريين الذين أجبروا على مغادرة أراضيهم التي انتقلت «إلى الكولون عن طريق البيع أو المصادرة» (kaddache, 1980)، واختار الروائي للبطل يونس اسما ذا حمولة دلالية، فهو اسم نبي عبراني حسب سردية الأديان الإبراهيمية، وهو النبي الذي خرج من أرض قومه مغاضبا و«اعتقد أنّ الله لن يضيق عليه، فأرض الله واسعة، وظنّ أنه سيجد مكانا آخر، يكون أهله أكثر قبولا للدعوة وأقلّ عداوة له» (الشعراوي، 2006)، وهذه الثيمة المتعلقة بالخروج من الأرض والبحث عن أرض آمنة، هي الثيمة التي اشتغل عليها ياسمينة خضرا في روايته، عندما يضطر يونس في كل مرة إلى الخروج من مكان إلى آخر، وبداية الخروج كانت من القرية إلى المدينة؛ حيث يقول: «قطعنا أميالا لا نهائية دون أن نصادف أيّ كائن حيّ» (خضرا، 2014)، ثم تبع ذلك خروج آخر من جنان جاتو إلى بيت عمه محمد الصيدلي، ومن وهران إلى ريوصلادو، والخروج الأكبر كان خروج يونس من ظلام الليل الفرنسي إلى ضياء النهار الجزائري، تماما كما خرج يونس من ظلمات بطن الحوت إلى ضوء النهار، وهو في كل رحلة خروج كان يحاول أن يثبت ذاته ويعرف هويته، في مقابل الآخر الذي يتعامل معه.

1.2. فضل الليل على النهار فيلماً:

- العنوان الأصلي: Ce que le jour doit à la nuit.

- النوع: دراما تاريخية.
- اللغة: الفرنسية.
- تاريخ الصدور: 2012.
- مدّة العرض: 159 دقيقة.
- المخرج: Alexendre Arcady.
- السيناريو: Alexendre Arcady، Daniel saint hamont، Blandine stintzy. عن رواية فضل الليل على النهار لياسمينة خضرا.
- الإنتاج: Alexendre Films
- المونتاج: Manu de Sousa.
- التصوير: Gilles Henry.
- الصوت: Didier lozahic, Amaury de nexon, Alexendre Hernendez.
- التشخيص: فؤاد آيت عتّو (يونس)، Nora Arnezeder (إيميلي)، Madame) Anne Parillaud Cazenave)، محمد فلاق (محمد)، الطيب بلميهوب (عيسى)، Anne consigny (Madeleine)، Olivier jean christophe) Parthélémy)، سليم كشيوش (جلول).
- ملخص الفيلم:

سنة 1970 وبعد ثماني سنوات من الاستقلال يتمكن يونس من الحصول على عنوان إيميلي بمرسيليا، لكنه مرة أخرى يتراجع عن مقابلتها، ويعود بذاكرته إلى ماضيه القديم إلى البدايات الأولى لتشكل الجرح داخله، حين خسر والده محصوله وأرضه واضطر إلى الفرار إلى وهران بحثا عن عمل يمكّنه من إعالة عائلته، وفشله في ذلك مما يدفعه إلى ترك ابنه في رعاية أخيه محمد الصيدلي الذي تمكن من أن يحجز لنفسه مكانة محترمة وسط المجتمع الفرنسي في وهران، ويحاول بدوره مساعدة ابن أخيه على أن يحذو حذوه عن طريق إلحاقه بالمدرسة الفرنسية في وهران ثم في ريو صلادو، هناك حيث سيتمكن يونس من أن يصبح جوناس ويغدو صديقا للفرنسيين ولأبناء الأقدام السوداء من مختلف الأعراق، غير أن هذه الصداقة لم تُنس جوناس أنه يونس، فقد كان يحمل صوتا داخليا يلازمه يذكّره بذلك، ويحدث أن يصارح إيميلي يوما بذلك، حين تصدّه السيدة كازناف بعد أن جمعته بها علاقة ذات مرة.

المنعرج في حياة جوناس يبدأ مع صيف 1953 حين التقى بإيميلي مجددا في الوقت الذي كانت إرهاصات الثورة تنذر بانفجار عظيم، صدفةً التقيا، بعد أربع عشرة سنة عن آخر لقاء جمعهما طفلين في وهران، ويحدث أن تكون إيميلي ابنة السيدة كازناف، مما يوقع جوناس في حيرة شديدة من أمره وهو الذي كان يأمل أن ذلك الحب سيصالحه مع واقعه، وتزيد السيدة كازناف من حدة تلك الحيرة حين تمنع جوناس من لقاء ابنتها وتطوير علاقتهما، وتطلب منه أن يقسم على عدم الاقتراب من ابنتها داخل الكنيسة، يقسم جوناس على ذلك ويشرع في تجنب إيميلي

كلما حاولت الاقتراب منه، ثم يغادر باتجاه العاصمة مبتعدا قدر الإمكان، ويتفرّق الأصدقاء كلٌّ في طريقه، ويعودون للاجتماع مرة أخرى لكن على غير ما كانوا عليه.

تندلع الحرب، لكن تبدو ريوصلادو وكأنها بمنأى عن ذلك، ولكن الأمر لا يطول كثيرا، ففي عام 1961 تقتحم كتيبة من المجاهدين البلدة بعد أن جرح قائدها، ويتوجهون ناحية الصيدلية طالبين من جوناس مساعدته، هذه المساعدة التي تكلف جوناس كثيرا، فالصداقة التي كانت تجمعه بالفرنسيين تحوّلت إلى عداوة، حتّى أنه يُمنع من حضور جنازة صديقه سيمون، وبعد الاستقلال يغادر الجميع ويبقى جوناس في الجزائر الجزائرية، ويبقى حب إيميلي في قلبه أيضا، وتلازمه ذكراها إلى آخر حياته.

3.2. قولُ ما لا يقال:

خاض الروائي ياسمينة خضرا في روايته، والمخرج ألكسندر أركادي في فيلمه، موضوعا جديدا من حيث الطّرح؛ حيث لم يكن من السّهل على المتلقي تقبّل مثل هذه الأطروحة التي تناقض تصوره النمطي، للعلاقة التي تجمع الجزائري بالفرنسي، وقد ركّز كلا المبدعين على نقاط محورية لنقل هذه الأطروحة وقول ما لا يقال، نوجزها في النقاط التالية:

- تسليم عيسى ابنَه يونس لأخيه محمد (ماحي).
- تسليم محمد (ماحي) يونس لزوجته جرمين (مادلين).
- تفضيل يونس لاسم جوناس على اسمه الحقيقي.
- انخراط يونس في الحياة الأوربية من خلال مصادقة مجموعة من الأوربيين.
- وقوع يونس في حب إيميلي ومعاشرته للسيدة كازناف.
- صمت يونس إزاء ممارسات ديدي روسيليو العقابية على جلول.
- تردّد يونس في الانخراط لمساعدة الثورة الجزائرية.
- محافظة يونس على صداقته مع الفرنسيين بعد الاستقلال.

من خلال العناصر السابقة تشكّل لدى يونس إحساس التشظي والاغتراب عن هويته الجزائرية، وهو يذوب داخل المنظومة الاجتماعية الأوربية المتواجدة في الجزائر، ويسلم نفسه شيئا فشيئا وبرضا تام، لهوية جديدة غريبة تماما عن هويته الأصلية، ويدخل في حال من اللااستقرار والضياع، فيقول عن تلك الحال: «فابريس أنا الذي أجهل أين مكاني» (خضرا، 2014، صفحة 103)، مجيبا عن استهجان فابريس بعد أن لاحظ برود ردّة فعله إزاء ذمّ جوزي للعرب، لا يبدو أن جوناس يحفل بإبراز هويته وهو موجود ضمن الجماعة الأوربية، بل يفضّل أن ينصهر فيها مخبئا هويته الحقيقة التي لم تكن تخفى على أحد. وهو الذي يفضّل أن يُحدثَ قطيعة مع هويته من خلال تغييب الأب وتحويله إلى مجرد شبح يتراءى له ويختفي، وكلما رآه لم يجرؤ على الاقتراب منه، وعن ذلك يقول: «رأيت أبي مرارا تقريبا كل عشر سنوات تارة داخل سوق أو بداخل ورشة، تارة بمفرده في زاوية زقاق أو على عتبة مستودع مهمل، أبدا لم أتمكن من الاقتراب منه» (خضرا، 2014، صفحة 116).

تتجلّى الُمفارقة في رفض جوناس أن يردّ على جوزي في الوقت الذي يمتعض فابريس من كلامه المسيء للعرب، ويرى أنه من الضّروري أن يردّ جوناس على جوزي ويريه حدّه، بما أنه عربي، لكن جوناس يرفض ذلك، معتبرا نفسه دون انتماء، في حين أنه في الفيلم ينسحب بعد سماع تلك السُّبة ويعتزل أصدقاءه، لا أكثر، ثم لا يلبث أن يضرب صفحا على كل ذلك بعد أن يلتقي بالسيدة كازناف على الشاطئ، فيوليها اهتمامه العاطفي متناسيا كلّ ما حوله. وقد اتفق المخرج مع الروائي في هذه النظرة، فالمخرج في فيلمه يحرص على «عملية النقل المبدعة أو تحويل الرواية التي تقوم بتفهم الأفكار والجو الدرامي العام، ونقلها من عالم الكلمة إلى عالم الصورة، بمعنى استخدام الأدوات البصرية لتحويل الرواية من وجود الحرف والكلمة إلى وجود الصّورة» (مبروكي، 2016)، متتبّعا الخطوط العريضة للعمل الروائي ممثلة بخاصة في فكرته الأساسية، مع أن المخرج أبدى تحمسا زائدا عن الروائي في تناوله لذلك الحاجز الذي كان يضعه جوناس بينه وبين هُويّته الجزائرية.

3. أزمة الأنا في فضل الليل على النهار:

مَن أنا ومن أنت وأيُّنا أحق بأن يعدّ نفسه الأنا؟ هذه الأسئلة كانت الأكثر حضورا في مدوّنة الروائي الجزائري وفي فيلم المخرج الفرنسي، فالشخصيّات الرّوائية والممثّلون كانوا يطرحون هذا السّؤال مرارا بخطاب صريح حينا وخطابات مضمرة أحيانا، من خلال حديثهم عن أسمائهم التي تبرز انتماءاتهم، وعن الأرض الفلاحية وأسماء الأماكن والبيوت والثورة والولاء لها. ومن خلال هذا المبحث سنقوم بإبراز أهمّ المؤشرات الفيلمية ومن ثمّ الروائية التي ساهمت في تشكيل جدلية الأنا، مع إبراز رؤية كلّ واحد من المبدعين على حدة؛ حيث استغل كلّ واحد منهما المعطيات المتاحة لديه ليبرز رأيه إزاء الموضوع.

1.3. التقطيع الفيلمي للقطات المختارة:

شريط الصورة							شريط الصوت		
رقم اللقطة	مدة اللقطة	سلم اللقطة	زاوية التصوير	حركة الكاميرا	مضمون الصورة		الموسيقى	الصوت/الحوار	المؤثرات الصوتية
1	07 ثا	مقربة	فوق الكتف/ مقربة	ثابتة	يونس وفابريس داخل غرفة الفندق، يهم فابريس بمغادرة الغرفة ويسأل يونس عن الجزائر		لا توجد	فابريس: أخبرني يونس كيف الأحوال هناك؟ يونس: جيدة ولكنها لم تعد كما كانت	موسيقى صولو كمان حزينة.
2	04 ثا	بانورامية	تأسيسية	متحركة	لقطة علوية لمدينة وهران		موسيقى هادئة	يونس: رغم حزني كنت سعيدا لتواجدي بوهران كالمرة الأولى	أصوات خافتة لأبواق السيارات وأصوات النوارس.

3	12ثا	مقربة	رأسية من الأسفل إلى الأعلى Tilt-up	متحركة	يونس مع عمه وزوجته يقفون أمام المرآة وبعض الحلي التقليدية	لا توجد	العم: ما تراه هناك يا يونس هو إرث أسلافنا، حتى وأنت وسط هذا الكوستيم الشباب عمرك ما تنسى منين جيت. مادلين: كم هو جميل	لا توجد
4	18 ثا	متوسطة	مقربة	متحركة	يتمشى يونس مع مادلين في ساحات وهران	لا توجد	صوت خارجي، يونس يسرد: كان ذلك مع مادلين عندما اكتشفت عالما لا يزال مجهولا.. فرنسا، بوداعة أخذتني إلى كون آخر، كيلومتر واحد يفصلني عن أختي زهرة ومع ذلك كما هو حال أبي، عبرت إلى الجهة الأخرى من المرآة	أصوات الناس وعزف الأكورديون
5	04ثا.	بعيدة	جامعة	ثابتة	يونس مع عمه في غرفة المعيشة	لا توجد	العم: نحن العرب نقضي وقتنا في العيش، وهذا ما لا يستطيع الفرنسيون فهمه.	لا توجد
6	04ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	يونس في الشرفة ينظر باتجاه الساحة	لا توجد	صوت خارجي ليونس: وطفل لم يعد يعرف جيدا ماذا يكون.	موسيقى احتفالية
7	05 ثا	مقربة	مقربة	متحركة من الأعلى إلى الأسفل	يقف الخادم على يسار يونس ثم ينحني ويكلمه	لا توجد	الخادم: بغيت درّق وجهك؟ بصح أنا بالخف فقت بيك، آشراك دير مع القور؟	صوت الماء في النافورة وأصوات الطيور

8	04 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	إيزابيل تعاتب يونس	لا توجد	إيزابيل: أنا من آل روسيليو لا يمكنني أن أغرم بعربي، أتسمعني؟ عربي	أصوات تلاميذ المدرسة وهم يلعبون في الساحة
9	4 ثا	مقربة	مقربة	ثابتة	يلتفت جوناس نحو ديدي روسيليو وهو يسب العرب، وينظر إليه بدهشة	لا توجد	ديدي: العرب مثل الأخطبوط عليك ضربهم حتى يرتاحوا	صوت الموج والأشخاص الموجودين على الشاطئ
10	03ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يونس والسيدة كازناف يسيران باتجاه عكسي للكاميرا.	لا توجد	السيدة كازناف: جوناس لا يمكنك أن تحلّ على الناس هكذا	أصوات العمال
11	04 ثا	متوسطة	جامعة	ثابتة	السيد روسيليو وابنته إيزابيل على صهوتي جواديهما يتجولان على الأرض الفلاحية	لا توجد	روسيليو: الأرض لم تكن أبدا محط اهتمامه	صوت حوافر الخيل وثغاء الأغنام
12	3 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	تجلس إيزابيل مع يونس الغاضب بسبب صد السيدة كازناف له	لا توجد	يونس: أتقولون انظروا ها هو جوناس العربي؟	حفيف السنابل
13	07 ثا	بعيدة	جامعة	متحركة من اليسار إلى اليمين	إيميلي مع يونس وأصدقائه تريهم أرض عين البيضاء	عزف آلات وترية	إيميلي: هذه عين البيضاء إنها تعود لجدي	حفيف الأشجار
14	07 ثا	متوسطة	جامعة	متحركة من اليمين إلى اليسار	خوان روسيليو في بيت السيدة كازناف يحاول إقناعها بعدم بيع أرضها	عزف بيانو	خوان روسيليو: عائلتك كانت من أوائل المقيمين بالمنطقة، انظري هنا، إنه موطنك	نباح الكلب
15	03 ثا	متوسطة	جامعة	ثابتة	خوان روسيليو لازال يحاول إقناع السيدة كازناف بأن تتمسك بالأرض	عزف بيانو	خوان روسيليو: أسواء شئت أم أبيت فإن جذورك هنا كلير	أصوات الطيور
16	03 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	روسيليو يناقش السيدة كازناف حول الأرض	عزف بيانو	روسيليو: أريد بأن تظل هذه الأرض لنا مهما حدث	لا توجد

17	05 ثا	مقربة	جامعة	ثابتة	يقف جلول مع يونس على الربوة ينظران الى منزل جلول	لا توجد	جلول: عد إلى اصدقائك لكن لا تنس أبدا أن اسمك يونس وأنك عربي مثلنا	ثغاء الأغنام
18	04 ثا	متوسطة	فوق الكتف	ثابتة	يتناقض جون كريستوف مع خوان روسيليو حول مصير الجزائر إذا اندلعت الحرب	لا توجد	روسيليو: لكنهم لن يتخلوا عن الجزائر، إنها مقاطعة فرنسية، ليس للأمر علاقة بالهند الصينية	أصوات صب الماء وحركة أشخاص قادمة من بعيد
19	03 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يطمئن جلول والدة شاب سينضم إلى صفوف المجاهدين، ثم يخبرها الحقيقة الثابتة	موسيقى	جلول: الجزائر بلادنا، هذا هو الحق	أصوات أغنام ودجاج خارج الإطار
20	04 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	تعاتب إيميلي يونس لأنه فرّط فيها، ولم يقف في وجه زواجها مع سيمون	لا توجد	إيميلي: هل لأنني فرنسية؟ أليس كذلك؟	صوت الجنادب
21	06 ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	يردّ يونس على إيميلي، ويحاول ان يفهمها أنه يشعر بالضياع وعدم الاستقرار	لا توجد	يونس: على من تطرحين السؤال؟ على يونس أو على جوناس؟	صوت الجنادب
22	08	متوسطة	عادية	ثابتة	خوان روسيليو مع روني في ساحة البلدة يحضران لحفل جني العنب ويتحدثان عن مصير الفرنسيين	لا توجد	روني: يا له من حزن يا إلهي يا له من حزن. روسيليو: إنها النهاية يا روني المسكين	موسيقى قادمة من المقهى وأصوات حركة الأشخاص
23	03ثا	مقربة	فوق الكتف	ثابتة	يتجادل فابريس وجان كريستوف بخصوص الثورة وموقفهما منها	لا توجد	جان كريستوف: نحن بموطننا هنا لن نرحل	موسيقى وغناء إسباني قادمان من خارج الإطار
24	08 ثا	بعيدة	عادية	متحركة تتبع حركة السيارة	يطلب جلول من يونس أن يوضح موقفه من الثورة	لا توجد	صوت جلول قادم من خارج الإطار: يونس لا يمكنك أن تظل	أصوات المداهدين

			فإما أن يكون معها أو أن يكون خائنا ضدها.			معلقا بين الجانبين هكذا، أنت خائن في نظر إخوانك	وحفيف الأشجار
25	03 ثا	متوسطة	أمريكية	ثابتة	يمر يونس بكمين الجنود الفرنسيين ومعهم كريمو خادم السيدة كازناف، فيقوم بالوشاية به.	لا توجد	كريمو: إنه هو لقد رأيته يساعد الفلاقة أيها القائد.. أيها الحقير (مخاطبا يونس).	أصوات الجنود
26	04 ثا	متوسطة	فوق الكتف	ثابتة	يجلس يونس مع روسيليو والعقيد في مكتبه ليخبر يونس بأن السيد روسيليو قدم شهادة تفيد بأنه كان معه ليلة أمس ولم يقم بمساعدة المجاهدين.	لا توجد	العقيد: السيد روسيليو هنا يؤكد أنك قد أمضيت ليلة البارحة في لعب الروندا بمنزله.	لا توجد
27	03 ثا	متوسطة	أمريكية	ثابتة	يقف يونس مع روسيليو فوق هضبة ينظران إلى الأراضي الفلاحية الممتدة	لا توجد	روسيليو: هذه البلاد تدين لنا بكل شيء	حفيف السنابل
28	04ثا	قريبة	فوق الكتف	ثابتة	يعبر روسيليو ليونس عن تمسكه بالأرض	لا توجد	روسيليو: هل تعلم لم هذه الأرض كريمة؟ لأنها تعلم أننا نحبها.	ثغاء الخراف
29	24 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	يواصل روسيليو مخاطبة يونس بخصوص الأرض	لا توجد	روسيليو: أتعلم ماذا سيحدث لهذه الأرض في غضون عشرين سنة لو رحلنا؟ لن يبقى بها قمح ولا عنب، أتفهم؟ لا شيء	لا توجد
30	02 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	يرد يونس على روسيليو	لا توجد	يونس: هذه الأرض ليست لكم، إنها تنتمي إلى هذا الراعي	عزف ناي الراعي
31	07 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	يونس ومادلين في الشرفة يحاول يونس طمأنة مادلين بخصوص مصيرها في الجزائر بعد أن سمعها تخوفها من ذلك.	موسيقى تعبر عن الخوف	يونس: لقد ولدتِ هنا إنه وطنك، أتسمعين؟ ستبقين.	صوت الجنادب

						مادلين: وأولئك الذين غادروا ألم يكن وطنهم؟	
32	03 ثا	مقربة	عادية	ثابتة	يقرأ يونس الرسالة التي تركتها له إيميلي قبل وفاتها	موسيقى حزينة	صوت إيميلي من خارج الإطار: le mektoub المكتوب في وطننا كما نقول يجب أن نتقبله.	أصوات الطيور
33	05 ثا	متوسطة	عادية	ثابتة	يلتقي يونس بجون كريستوف في المقبرة يتعانقان ويتبادلان الكلام	موسيقى حزينة	يونس: تعل زربي هناك إنني أعيش وحيدا. جون كريستوف: لالا شكرا. يونس: إنه وطنك أيضا. جون كريستوف: لا لم يعد كذلك	حفيف الأشجار

2.3. قراءة في مضامين اللقطات:

• **تشكُّل الأنا وتفكّك الهُوية:** استهل المخرج فيلمه من مرحلة زمنية وسطى، هي سنة 1970 ومن مكان بعيد عن الجزائر وهو مارسيليا، مخالفا بذلك الروائي الذي استهل روايته من البدايات الأولى وطفولة يونس، ومن الأرض الفلاحية التي ولد بها وإليها ينتمي، وهذا الاختلاف يعكس أمرا مهمّا، ففي الوقت الذي يركز الروائي على قضية الأرض كقضية محورية في الرواية، فيسميها أرض الأجداد: «كبلت الديون كاهله فقام برهن أرض الأجداد، وأدرك أنه يخوض آخر معركته» (خضرا، 2014، صفحة 08)، يفضل المخرج أن يركز على العاطفة المتأججة في قلب يونس نحو إيميلي والتي لم يتمكن الزمن من محوها، وهذه العاطفة هي في حقيقة الأمر تجسيد لعاطفة مضمرة متمثلة في الحنين إلى الماضي الكولونيالي، الذي عاشه يونس بكل تفاصيله منذ كان في العاشرة من عمره؛ ليتجه إلى فرنسا بعد ثماني سنوات من الاستقلال بحثا عن إيميلي، لكن في اللحظة التي يعثر فيها عليها يوليها ظهره ويحجم عن التقرب منها.

الدقيقة: 02:14.

اختار المخرج تفاصيل إطار هذه اللقطة (02:14) بعناية، حينما ألبس يونس اللّون الرّمادي الذي هو لون غير حيادي، وجعله في مقدمة الإطار بلقطة متوسطة جامعة، في حين انزوت إيميلي مع ابنها في زاوية الإطار وهما يلبسان اللّون الرّمادي أيضا، يسيران يدا بيد دون أن ينتبها إلى يونس الذي أدار لهما ظهره، فكأنّما أداره لماضيه.

وفي الوقت الذي يلتزم الروائي بالخطيّة الزمنية في سرد أحداث روايته، فلا «يُحدث ذلك إرباكا في عملية التلقي لأن الإمكانات المتاحة أمام السارد تبقى مألوفة ومحدودة في هذا الضرب من السرد الذي يطلق عليه سردا كلاسيكيا» (المصباحي، 2017)، وهذا ما نتلقاه بصوت يونس الذي تولّى سرد الأحداث في الرواية، فمنحه الرّوائي فرصة الحديث عن تشكيل أناه، ثم الحديث عن أزمة تفكّك ذاته. أمّا المخرج فقد كسر هذه الخطيّة ومنح الصّورة دورًا أكبر في تشكيل الأنا، معتمدا على تقنيّة الاسترجاع في كثير من المشاهد، كما اعتمد على التسريع الزمني حتى لا يقع في الإطالة، غير أنّ الرّوائي يتعمّد الغوص في التفاصيل الدقيقة التي أهملها المخرج، لكن ذلك لا يعني أنّ المخرج قد أهمل روح النص، بل نجده وقد حافظ عليها، مستفيدا من التقنيات البصرية لتقديمها بشكل أبلغ ممّا هي عليه في الرواية، ومن المعلوم أنه إذا «كانت الكلمة تحرك حاسة أو حاستين، فالصورة تحرك جميع الحواس، وتنطبع في الذهن في الوقت نفسه، وتبقى حيّة في الذاكرة» (الفريجات، 2019)، وذلك ما استغلّه المخرج في فيلمه وهو يسرد تفاصيل حكاية تشكّل الأنا لدى يونس.

يظهر من خلال الرّواية أن جرمان زوجة ماحي هي التي ساهمت بقوّة في تشكيل الأنا الفرنسية لدى يونس، حين دعته باسم غير اسمه، «جوناس وأنا سنذهب لأخذ حمام، اسمي يونس، ردّت عليّ بابتسامة لطيفة، لمست خدي براحة يدها وهمست في أذني: ليس الآن يا عزيزي» (خضرا، 2014، صفحة 51)، ثمّ لا يلبث الرفض الذي قابل به يونس تسمية زوجة عمه أن يتحوّل إلى رضا وقبول، «أوقفتني أمام مرآة كبيرة، لقد تحوّلت إلى شخص آخر تماما» (خضرا، 2014، صفحة 52)، في حين يختار المخرج لقطة يحاول العم من خلالها أن يزرع في نفس يونس اعتداده بهويته الأصلية.

د: 20:08.

في هذه اللقطة نلاحظ أن المخرج أخذ الصورة من زاوية يمنى، مركزا الكاميرا على المرآة التي يظهر داخل إطارها يونس وعمّه وزوجته، في حين أن الجانب الواقعي المقابل للمرآة لا يظهر فيه سوى يونس وعمه، وذلك من أجل إبراز أهمّية الهويّة التي كانت لدى يونس قبل أن يعبر إلى الجانب الآخر من المرآة كما جاء على لسانه (في اللقطة الرابعة المدرجة في الجدول) الدقيقة 23:06.

فعلى نقيض جرمان عمِل ماحي عمّ يونس على تلقينه تاريخ العائلة العريقة التي ينتمي إليها، والممتدة بجذورها إلى غاية فاطمة نسومر التي يخبره بأنها جدته، ويحدثه عن جده وأعمامه ومكانة كل واحد منهم، وينصحه أن يكون خير خلف لهذه العائلة، «يمكنك أن تنجح في مكان أبيك وتخرج من الورطة التي انزلقتم بداخلها وترجع إلى غاية القمّة التي كنتم في ذروتها» (خضرا، 2014، صفحة 57)، في حين يأخذ المخرج منحى آخر أقرب إلى السياسة منه إلى الحالة الاجتماعية حين يشير العم إلى صورة مصالي الحاج بدل صور أفراد العائلة، ويحدّث يونس عن نضال الرجل، وفي ذلك ما يشير إلى تمسّك العمّ بوطنيّته ومحاولته غرسها في ابن أخيه.

د: 24:45.

في بيت عمه يقف يونس في منطقة وسطى بين هويّته كجزائري والهويّة الفرنسية التي كانت جرمان زوجة عمه تحاول أن تنشِّئه عليها، وما زاد من إيغاله في تلك المنطقة الوسطى هو الرّفض الذي كان يُقابل به من الطّرفين الجزائري والفرنسي، وعن ذلك يقول الروائي: «لقد حيرني طويلا هذا الرفض الصارم الذي جابهتني به أمي» (خضرا، 2014، صفحة 73)، وعن علاقة يونس بالفرنسيين يقول: «قبلوني على حافة مجموعتهم، لم أكن واحدا منهم، ولا يفوّتون فرصة دون تذكيري بذلك» (خضرا، 2014، صفحة 65)، ونلاحظ في اللّقطة الثامنة من الجدول كيف أن إيزابيل توجّه خطابا شديد اللّهجة إلى يونس معلنةً رفضها الارتباط بعربي «إيزابيل: أنا من آل روسيليو لا يمكنني أن أغرم بعربي، أتسمعني؟ عربي» (Arcady, 2012) ، هكذا إذن ومنذ طفولته وجد يونس نفسه يعاني من تفكّك في هُويّته، ظهر بشكل مباشر مع تشكّل أناه، وبقي يلازمه حتى في مرحلة شبابه أين أصبح الوضع أكثر تعقيدا، وسط ظهور مفترق الطرق جليا أمامه وإجبارية اختياره لطريق دون الأخرى.

- **الأنا/ الأنت ومرجعية إثبات الشرعية:**

في الفيلم كما في الرّواية لم يحفل يونس كثيرا بأن يقدّم نفسه على أنه «أنا» مستقلة عن المجموعة التي ينتمي إليها، بل كثيرا ما حاول أن يثبت أنه واحد منها، على الأقل في مرحلة الطفولة وبداية مرحلة الشباب؛ حيث لم يحفل بأن يكون يونس بقدر ما اهتمّ بأن يكون جوناس، في حين اختلف الأمر معه حين بدأت الحركة الثورية وما أعقبها من استقلال الجزائر، وفي كلّ مرة كان يونس ومن يقابله في صراع إثبات شرعية الأنا، يستندان على ثلاث مرجعيات أساسيّة ليثبت كلّ منهما شرعية موقفه إزاء الآخر.

- **مرجعية العاطفة:**

ركّز الروائي ياسمينة خضرا على المواقف العاطفيّة في روايته، واتّخذ منها في أكثر من موقف ذريعة ليبرّر تصنيف الشخصيّات، وفي كلّ مرة كان يونس ضمن ذلك الموقف العاطفي، وتكون الصدمة هي المحفّز الأكبر لتحديد تأثير

العاطفة على تشكيل الأنا. في البداية كان يونس محاطا بحب جرمان زوجة عمه التي أظهرت له القبول بمنحه صفة الأنا، فكانت تعامله كما لو كان ابنها، وكما لو كان فرنسيا، يستحق مكانة لائقة في المجتمع الفرنسي الموجود في الجزائر، وهي تدرك أنّ بإمكانها منحه تلك الشرعيّة وهي التي تعدّ نفسها جزائرية؛ حيث تجيب حين تُسأَل:

«– من أي بلد أنت إذا؟

– من وهران الجيل الرابع.

– واو يكون جدك قد تبارز بالسيف مع ولي عربي صالح» (خضرا، 2014، صفحة 82).

ومن أجل إدماج يونس في المجتمع الفرنسي لا تجد مادلين في الفيلم وسيلةً أفضل من تقريب يونس من إيميلي الطفلة الفرنسية التي ترتاد بيتها لتعلمها عزف البيانو، وفي رؤية خاصة بالمخرج يعيد بعث علاقة يونس بإيميلي من جديد في مرحلة الشباب، وكما كانت علاقتهما في الطفولة سببا في جعل يونس يشعر بأناً فرنسيّة شبيهة بأنا إيميلي، صارت علاقتهما في مرحلة الشباب سببا في جعل إيميلي تشعر بأنّها آخر بالنّسبة ليونس، (اللّقطة العشرون في الجدول) «إيميلي: هل لأنني فرنسية؟ أليس كذلك؟» (Arcady، 2012)، وفي تلك اللحظة يقرّر يونس أن يستدعي أناه الجزائرية ليقابل بها إيميلي الفرنسية، ويسألها (اللقطة الواحدة والعشرون في الجدول): «على من تطرحين السؤال؟ على يونس؟ أو جوناس؟» (Arcady، 2012).

لم يكن الحب العاطفة الوحيدة المعتمدة كمرجعية لتصنيف «الأنا» من «الآخر»، فالشفقة كانت إحدى العواطف المسخَّرة لذلك، يقول جلول خادم ديدي ليونس: «لا يمكنك أن تفهم هذه المسائل، أنت منّا لكنك تعيش حياتهم... هكذا يعيش أهلنا جوناس، الذين هم أهلك أيضا، غير أنّهم لا يعيشون في الجنة التي تعيش فيها أنت... انظر جيدا إلى هذا الثقب التائه، إنه مكانتنا في هذا البلد، بلد أجدادنا» (خضرا، 2014، الصفحات 133–134)، أما المخرج فيكتفي من خطاب الشفقة الدائر بين يونس وجلول، بعبارةِ جلّول المفصلية، حين يقول: (اللقطة السابعة عشر في الجدول) «عد إلى أصدقائك لكن لا تنس أبدا أن اسمك يونس وأنك عربي مثلنا» (Arcady، 2012).

بالإضافة إلى عاطفة الكره التي كانت مرجعية في تحديد «الأنا»، فكلّ مكروه مرفوض وبالتالي هو خارج دائرة الاعتراف، وهذا ما حدث ليونس في كثير من المواقف من خلال أحداث الرواية ومشاهد الفيلم، وقد تعرّض يونس إلى كره جون كريستوف وكريمو في موقفين بارزين، يظهران اختلاف مصدر العاطفة في حين أنها واحدة ما بين الفرنسي جون كريستوف والجزائري كريمو، هذا الأخير الذي يقدّم ولاءه للفرنسيين، ويُظهر المخرج عليه عاطفة الكره نحو يونس منذ الزيارة الأولى التي قام بها إلى السيدة كازناف في دارتها، ثم يتعاظم الكره بعد اندلاع الثورة، عندما يصوّر المخرج ثلاثة مشاهد مهمّة للكره الذي يؤدي إلى الإقصاء، الأول بعد احتراق دارة كازناف وقتل سيمون؛ حيث «سدّد كريمو بندقيته باتجاهي: أسمعت؟ طِرْ من هنا» (خضرا، 2014، صفحة 231)، (الدقيقة: 140:25)، والثاني حين توجّه يونس إلى مقبرة اليهود لحضور تشييع سيمون، فوقف في وجهه كريو ومنعه الدخول فيقول يونس عن ذلك «بقيت في الخلف تماما في عمق المقبرة كما لو أنني أقصيت عمدا» (خضرا، 2014، صفحة 232)،

(الدقيقة: 141:35). أما أكثر المشاهد تصويرا لكره كريمو الإقصائي فكان عند مرور يونس على كمين العسكر الفرنسيين أين يطلب كريمو منهم توقيفه؛ لأنه رآه يساعد المجاهدين، (الدقيقة: 133:36)، ولم يفت المخرج أن يصوّر الكره والإقصاء اللّذين قابل بهما كريمو يونس جنبا إلى جنب مع الدّعم الذي تلقاه من خوان روسيليو، الذي مدّ يد العون ليونس حتى يخرج من السجن (اللقطة السادسة والعشرون من الجدول) «العقيد: السيد روسيليو هنا يؤكد أنّك قد أمضيت ليلة البارحة في لعب الروندا بمنزله» (Arcady، 2012)، وفي ذلك مقارنة بين الفرنسي الصديق المتقبّل ليونس، والجزائري العدو الرافض، والذي يعدّ نفسه صاحب الشرعية في القبول أو الرفض.

كما تجلّت عاطفة الكره لدى جون كريستوف الّذي يتحوّل من الصديق المتقبّل إلى العدو الرافض، وعن ذلك يقول سيمون مخاطبا يونس: «كنت أعرف، إنّه الشرط الأول الذي طرحه عليّ، منعني من ذكر اسمك، بل كلفني بإبلاغك أنه لا يرغب في لقائك، ولا يريد تحيّتك» (خضرا، 2014، صفحة 223)، وهذه الشرعية في الرفض اكتسبها جون كريستوف من كونه يرى نفسه صاحب الأرض، ويظهر ذلك من خلال اللّقطة الثالثة والعشرين من الجدول، حين يقول جون كريستوف لفابريس «نحن بموطننا هنا لن نرحل» (Arcady، 2012).

- **مرجعية الأرض:**

تعدّ الأرض سبب الصراع الأول، وامتلاك الأرض يعدّ السبب الأهمّ ليصنّف أحد الطّرفين نفسه «أن»في مقابل «الآخر»، فخسارة الأرض هي ما دفع عيسى والد يونس إلى مغادرة أرضه إلى وهران، وامتلاك الأرض هو ما جعل روسيليو وكازناف يمارسان حق منح شرعية «الأنا» ليونس، فتخاطب السيدة كازناف يونس كما يظهر من خلال اللقطة العاشرة في الجدول بقولها «جوناس لا يمكنك أن تحلّ على الناس هكذا» (Arcady، 2012)، ويبدو أن السيدة كازناف تعدّ نفسها صاحبة الأرض؛ لأنّ جدها كان من أوائل معمريها، وهذا ما يؤكده لها خوان روسيليو من خلال اللقطة الرابعة عشر «عائلتك كانت من أوائل المقيمين بالمنطقة، انظري هنا، إنه موطنك» (Arcady، 2012)، وروسيليو يعدّ نفسه هو الآخر أحقَّ بالأرض، وبالتالي فهو أحقُّ بمنح الشرعية لمن أراد، فكما منحها للسيدة كازناف، جرّد يونس منها وهو يخاطبه حسب اللّقطات السابعة، الثامنة والتاسعة والعشرين «أ تعلم ماذا سيحدث لهذه الأرض في غضون عشرين سنة لو رحلنا؟ لن يبقى بها قمح ولا عنب، أتفهم؟ لا شيء. هل تعلم لم هذه الأرض كريمة؟ لأنها تعلم أنّنا نحبها. هذه البلاد تدين لنا بكل شيء» (Arcady، 2012)، ومن خلال هذه اللقطة نرى كيف يتقدم روسيليو أمام يونس بصفته صاحب الأرض أمّا يونس فدخيل عليها.

الدقيقة: 136:10.

- **مرجعية الثورة:**

بعد أن أعلن يونس عن ولائه للثورة واختياره الوقوف مع أبناء وطنه ضدّ الفرنسيين حتى وإن كان صديقا لهم، انقلبت معادلة الشرعية ومالت كفتها للثورة، وصارت «الأنا» تتحدّد حسب ما يراه المجاهدون لا غيرهم، فالثورة صارت هي الخطاب الأوحد المسموع، وقد ركّز المخرج على ما طبع حقبة الثورة من مميزات مختلفة عن الحقبة التي سبقتها، متميّزا من خلال «توظيفه لعناصر اللغة السينمائية والأداء والشخصية والتكوين كمصدر مهم للإيحاءات والمعلومات، بما يغني المعنى ويعمقه» (عبد الجبار ثامر، 2016)، فنلاحظ أن المخرج منح مساحة أكبر لشخصية جلّول الذي انضم إلى صفوف المجاهدين وصار أحد القياديين، وهو الذي كان يحفز يونس على اختيار الجانب الوطني لديه ومناصرة قضيته، حتى يصبح أنا جزائرية، فمن خلال اللقطة الرابعة والعشرين نسمع جلول وهو يحدّث يونس بلهجة صارمة: «يونس لا يمكنك أن تظل معلقا بين الجانبين هكذا، أنت خائن في نظر إخوانك» (Arcady، 2012)، ورغم أنّ يونس كان يعلم أنّه سيفقد أصدقاءه إذا انضمّ إلى الثورة، إلاّ أنه كان يعلم أيضا أن حال التفكك التي عاشها طول حياته لن يرمّمها إلاّ اختياره للجانب الجزائري. وصار بذلك يملك الشرعيّة ليقرّر من يستحق أن يكون أنا ومن لا يستحقها، فنراه من خلال اللّقطة الحادية والثلاثين وهو يخاطب مادلين قائلا: «لقد ولدتِ هنا إنّه وطنك، أتسمعين؟ ستبقين» (Arcady، 2012).

خاتمة:

- صوّر كلّ من ياسمينة خضرا وألكسندر أركادي المجتمع الجزائري إبّان الاحتلال الفرنسي والثورة التحريرية.
- تمكن ياسمينة خضرا من رصد تحوّلات المجتمع الجزائري المفرنس إجبارا من خال تتبع مسار يونس ابن الفلاح الجزائري الذي انخرط في المجتمع الفرنسي فأصبح جوناس.
- اقتبس ألكسندر اركادي رواية «فضل الليل على النهار» إلى السينما مع بعض التحوير الذي تتطلبه رؤيته الإخراجية من الناحية الفنية، وخلفيته الثقافية من الناحية المضمونية.
- تتبّع ياسمينة خضرا سردا خطيّا يتيح للقارئ تتبّع الأحداث بشكل سلس، في حين اختار المخرج تقنية الاستذكار والتسريع ليقدم مشاهد فيلمه.
- يبدو ألكسندر أركادي من خلال فيلمه متحيّزا للحقبة الكولونيالية من خلال تصويره لريو صلادو أشبه بالجنّة الصغير؛ حيث الجمال والأمن.
- في الفيلم كما الرواية بدا واضحا إلى أيّ مدى يشيع تناغم إيديولوجي بين الفرنسيين والجزائريين المندمجين في المجتمع الفرنسي، الذين يحظون بالقبول في دائرة الفرنسيين والمعمرين بعامة.
- تجلى صراع شرعية «الأنا» في الفيلم والرواية عندما بدأ يونس بطرح أسئلة الهُوية، ثم حين مارس الطرف الفرنسي شرعية تعسفيّة في امتلاك «الأنا» ورفض الجزائري واعتباره دخيلا على الأرض.

▪ استخدم كل من الروائي والمخرج ثلاث مرجعيات أساسية لمنح صفة «الأنا» لطرف دون الآخر، ممثلة في مرجعية العاطفة وهي الحب والكره والشفقة، ثم مرجعية امتلاك الأرض وأخيرا مرجعية الثورة التي كانت حاسمة وصادمة في تجريد الفرنسيين من حق امتلاك «الأنا» ومنح ذلك الحق للجزائريين الموالين لها.

مصادر البحث ومراجعه:

إبراهيم معالي ,ح .(2019) .*الرواية بين الإيديولوجيا والفن الرواية الأردنية أنموذجا* .عمان :الآن ناشرون وموزعون.

الشعراوي ,م .م .(2006) .*قصص الأنبياء ومعها سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم* .دار القدس.

العريس ,إ .(2010) .*من الرواية إلى الشاشة تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته* .دمشق :منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما.

الفريجات ,غ .(2019) .*العولمة والهوية في الثقافة* .عمان ,الأردن :الآن ناشرون وموزعون.

المصباحي ,ع .ا .(2017) .*الأنساق السردية المخاتلة، شعرية السرد تذويب الكتابة مركزية الهامش* .بيروت : مؤسسة الرحاب الحديثة للطباعة والنشر والتوزيع.

بعلي ,ح .(2020) .*الرواية الجزائرية الجديدة المنحى الملحمي والسردي الأسوطي فصوص النص الصوفي* .عمان : اليازوري العلمية للنشر والتوزيع.

بلحسن ,ع .(1984) .*في الأدب والإيديولوجيا* .الجزائر :المؤسسة الوطنية للكتاب.

بن الوليد ,ي .(2012) .*تدمير النسق الكولونيالي، محمد شكري والكتاب الأجانب* .الدار البيضاء :وزارة الثقافة.

بن قارة ,خ .(2013) .*الجزائر والصديق اللدود آراء في العلاقات الجزائرية الفرنسية* .الجزائر :منشورات السائحي.

عبد الجبار ثامر ,ر .(2016) .*نظريات وأساليب الفيلم السينمائي* .عمان :دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع.

عيد ,ر .(1977) .*فلسفة الالتزام في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق* .الاسكندرية :منشأة المعارف.

مبروكي ,م .(2016) .السيناريو بين التآمر على واقع الرواية والتعبير عنه .*مجلة آفاق سينمائية* .126 ,(3)

ياسمينة خضرا. (2014). *فضل الليل على النهار*. (محمد ساري، المترجمون) الجزائر: sedia.

film, A. (Producteur), & Arcady, A. (Réalisateur). (2012). *ce que le jour doit a la nuit* [Film]. france.

kaddache, m. (1980). *histoire de nationalisme algérienne.* alger: SNED.

khadra, y. (2008). *Ce que le jour doit à la nuit.* paris: julliard.