الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف. المسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:

رقم التسجيل ط1: 201535092182.

رقم التسجيل ط2:201535110408.

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص:

بعنوان:

الرواية العربية الجديدة بين الكتابة الروائية والصورة السينمائية

رواية "إبرة الرعب" ل:"هيثم حسين

إعداد الطالبة:

ساسي وردة

بوقرة نور الهدى

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

اسم ولقب الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
بلقاسم جياب	أستاذ محاضر (أ)	جامعة المسيلة	رئيسا
خالد شبلي	أستاذ محاضر (ب)	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
بوديسة بولنوار	أستاذ محاضر (ب)	جامعة المسيلة	مناقشا

السنة الجامعية 1141/1440 هـ /2019-2020م

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء 01

أحمد الله عزوجل على منه وعونه لإتمام هذا البحث.

إلى الذي وهبني كل ما يملك حتى احقق له اماله الى من كان يدفعني قدما نحو الأمام لنيل المبتغى، إلى الانسان الذي امتلك الانسانية بكل قوة، الى الذي سهر على تعليمي بتضحيات جسام مترجمة في تقديسه للعلم الى مدرستي الاولى في الحياة. ابي الغالي على قلبي اطال الله في عمره.

إلى التي وهبت فلذة كبداها كل العطاء والحنان الى التي صيرت على كل شيء التي رعتني حق الرعاية وكانت سندي في الشدائد وكانت دعواها لي بالتوفيق، تتبعني خطوة خطوة في عملي، الى من ارتحت كلما تذكرت ابتسامتها في وجهي نبع الحنان

أمي اعزُّ ملاك على القلب والعين جزاها الله عني خير الجزاء في الدارين.

اليهما أهدى هذا العمل المتواضع لكي ادخل على قلبهما شيئا من السعادة الى اخوتي واخواتي **عمار** و**زكريا** و**انيسة** و**حبيبة** وابنتها الكتكوتة **آلاء**، الى الذين تقاسموا معي عبء الحياة.

إلى زوجي العزيز **خوجة خالد** الى ابننا **اويس.**

كما اهدي ثمرة جهدي لأستاذي الكريم الدكتور:**"شبلي خالد "** الذي كلما تظلمت الطريق امامي لجأت اليه فأنارها لي وكلما دب اليأس في نفسي زرع فيّا الأمل لأسير قدما، وكلما سألت على معرفةٍ زوّدني بها وكلما طلبت كمية من وقته الثمين وفره لي بالرغم من مسؤولياته المتعددة، إلى كل أساتذة كلية: **الآداب واللغات**

والى كل من يؤمن بذور نجاح التغيير هي في ذواتنا وفي أنفسنا قبل أن تكون في أشياء اخرى ...

قال الله تعالى:**"... ان الله لا يغير ما بقوم حتى يغيروا ما بأنفسهم ..."** الآية11 من سورة الرعد.

إلى كل هؤلاء اهدي العمل.

الطـــــــــالبة: ساسي وردة

إهداء 02

إلى الينبوع الذي لا يمل العطاء الى من حاكت سعادته بخيوط منسوجة من قلبها ومهما وصفتك فلن أستطيع ان اكمّل.

أمي الحبيبة

الى من سعى وشقي لأنعم بالراحة والهناء الذي لم يبخل بشيء من أجل دفعي في طريق النجاح الذي علمني أن ارتقي سلم الحياة بحكمه وصبر.

أبي العزيز

إلى من حبهم يجري في عروقي ويلمع بذكراهم فؤادي الى من لا تحلو الحياة بدونهم وألى الكواكب التي عشت بينها.

إخوتي

إلى من كان السند ورفيق الدرب ومن نوّر عني الحياة وساعدني في مشواري الدراسي وكان له الفضل الأكبر في نجاحي.

زوجي

إلى زينه الحياة ونور عيني ونبع الصفاء والطهارة الكتكوتة **"ريتال الجنة"**.

الى من سرنا سويا ونحن نشق الطريق معا نحو النجاح، إلى من تكاتفنا يدا بيد ونحن نقطف زهرة تعلمنا، الى من جمعتنا بهم الأقدار خلال مراحل الدراسة،

أصدقائي

الى الذين كادوا ان يكونوا رسلا وعلموني حروفا من ذهب، وكلمات من درر، الى من صاغوا لي من علمهم حروفا ومن فكرهم منارة تنير لنا مسيرة العلم والنجاح أساتذتي الافاضل.

الطـــالبة: بوقرة نور الهدى

شكر وعرفان

الحمد لله التي الذي بنعمته تتم الصالحات والصلاة والسلام على رسوله الكريم ومن تبعه بإحسان إلى يوم الدين.

بادئًا أشكر رب العباد العلي القدير شكرا جزيلا طيبا مباركا فيه الذي أنارنا بالعلم وزيينا بالحلم وأكرمنا بالتقوى، وانعم علينا بالعافية، وأنار طريقنا ويسّر ووفّق وأعان في إتمام هذه الدراسة وتقديمها على الشكل الذي عليه اليوم، فلك الحمد والشكر وهو الرحمان المستعان.

وعرفانا بالمساعدات التي قدمت حتى يخرج هذا العمل إلى النور أتقدم بجزيل الشكر والتقدير والعرفان للأستاذ "**شبلي خالد**" الذي قبِل تواضعا وكرامة الاشراف على هذا العمل، فله أخلص تحية وأعظم تقدير على كل ما قدمه لنا من توجيهات وارشادات وعلى كل ما خصّنا به من جهد ووقت طوال اشرافه على هذه الدراسة، حيث توجيهاته الكريمة ونصائحه القيمة ظاهرة في أكثر من موقع من صفحات هذه الرسالة.

كما اتقدم بالامتنان والعرفان للأساتذة الكرام أعضاء لجنة المناقشة الموقرة على تفضلهم لمناقشة هذه الرسالة ليسهموا في إنجازها وخروجها الى النور.

واتقدم بالشكر الى الوالدين الذين كانوا سندا لنا للاستكمال هذا العمل، كما لا يفوتني ان أتقدم بالشكر الجزيل الى كل من ساهم في إنجاز هذا العمل من قريب او بعيد.

وإلى كل من أمدنا بيد العون ولو بكلمة طيبة مشجعة.

إلى كل هؤلاء اقول شكرا جزيلا ...

مـــقدمـــة

مقدمة:

إن مصطلح الرواية العربية الجديدة يعبر عن التجاه الكتابة الرواية، ارتبط بجملة من التحولات التي حدثت عالما وقد شكل هذا الاتجاه علاقة خاصة بالمكان لأنه حاول الدخول في البنية العميقة له مع التنبه الى تنوعه ودوره الرئيسي في تكوين الرواية.

وتعد الرواية واحدة من ا شكال التعبير الجمالية ، ذلك بانها ترتقي بالوقائع والشخصيات واللغة وكثيرا من العناصر الاخرى نوقد بلغ حراك المشهد الروائي السوري اشده في العقدين الماضيين ،وتوترات الاسماء الجديدة كما تواتر الانتقال من الرواية الى الاجناس الاخرى ،واذا كان هذا قد اتسم بظاهرة الاستسهال اللغوي والفني فانه يستثير النظر النقدي المتجدد بما فيه من اصوات جديدة ، وتعبيرات فنية ورؤى ومواقف فكرية وفلسفية بازغة ،فمنذ نصف قرن بدا ان الرواية في سوريا اخذت تمضي في سبيل اخر غير السبيل الكلاسيكي– الرواية الجديدة– متوجها الى عالم السينما واكتشاف خباياه هو دخول في متاهة فهو عالم عجيب بكامل ما يحتويه من عناصر تساهم في بنائه، انه عالم ينتقي الاشخاص الذين لهم القدرة على صنع استمراريته واستمرارية صورته اللامعة في الافق ،لا يمكن لاحد ان ينكر ان الفن السابع من ابرز اهتمامات الجمهور المتعطش لفن الحياة في كل هذا العالم سواء كان هذا الجمهور من طبقة راقية او ادنى من ذالك فالسينما لا تتميز بينهم فيها بل واكثر من ذالك فقد رسمت لعالم اخر هو العالم الماورائي اين وضعتنا في صورة نمطية لما يحدث في الفاء بل وضعت فضاء خاصا بها كل هذا في سبيل جذب خيال المشاهد وجعله يرتمي في احضانها ويتبع جديدها من قديمها ،والسينما تكمن في عدم وقوفها جانبا ضد الفنون الاخرى ، بل اكثر من ذالك فقد نجحت في استمرار هذه الفنون وجعلتها في خدمتها وهذا الاستثمار خذمها كثيرا ،فالرواية من بين الفنون التي اعتبرت مصدرا مهما للسينما فلطالما كانت الرواية الوجهة المفضلة للسينما للاقتباس منها ، واخذ اجمل الحكايات المعبرة .

ان تمازج فنين مختلفين من كل النواحي "فن الرواية " الذي يمثل عالم الادب بمختلف اشكاله مع فن السينما والذي يعتمد الصورة كوسيلة لكسب جمهوره وهذا التمازج جعل هناك نوع من التوازي بين كل ما يقرأ ، وبين ما يشاهد وازدادت الرغبة في تتبع مسار هذا الانتقال والتحول من الكلمة الى الصورة وازدادت المقارنات بين تشكيل قصة غلى الورق ورسم كل ابعاد حدثها وبين انتقال هذه القصة الى السينما لتصبح جزءا لا يتجزأ منها افعل تلك الصورة التي توظفها السينما في صنع الحدث وتزيينه بكل ما يمكن ان يضفي عليه واقعية وتأثيرا في نفسيه المشاهد.

نجد أن لكل من الرواية والسينما خصوصيتها، لا يمكن لاحد ان يتعدى لها او يحدث فيها خللا في تركيبها فكلا الفنين يحملان رؤية مختلفة عن الحياة ، فاذا كانت الرواية تنظر اليها من منظور خيالي في اكثرها ،فان السينما تلعب غلى وتري الواقعية والخيال فمهما حاولت الرواية ان تصل الى الواقع فأنها تصطدم بعبارة ان كل رواية هي خيال لكن لا يمكن القول نفس الشيء عن السينما ،لان هذه الاخيرة لها القدرة على كسب رهان واقعيتها بفعل المؤثرات الخاصة بها وما خدمها اكثر عامل التطور التكنولوجي الذي ليس له حدود و الذي الاثر الكبير في جذب المشاهد ايضا .

الحديث عن تحول الرواية من عالم الكتابة الى عالم اكثر منها هو عالم الصورة المرئية (السينما) ، حديث عن تغيير في نظام تركيبها فهذا الانتقال ليس انتقالا عدميا ، بل تصاحبه تعبيرات كثيرة لا يمكن ان ترفع مكانتها ،فليس على السينما ان تساير كل ما هو موجود داخل الرواية وليس من السهل كذلك ان تصنع رؤية خاصة بها للحدث الروائي ،ولا توجد قاعدة ثابتة في تحويل الاعمال الى السينما فبحثنا هذا لا يخرج عما سبق ذكره ،اذ اخترنا ان نتحدث عن الرواية وانتقالها الى السينما في موضوعنا المرسوم " الرواية العربية الجديدة والصورة السينمائية" زكان اختيارنا منصبا على رواية "**ابرة الرعب** " ل"**هيثم حسين**" كنموذج لهذا البحث.

ويعود سر اختيارنا الى الاسباب الذاتية وتتمثل في اهتمامنا الكبير بالأعمال الروائية بالإضافة الى قلة الدراسات السابقة للموضوع وتزويد الباحثين ببحث جديد وغياب الدراسات الاكاديمية حول هذا الموضوع، دفعنا الى التركيز عليه، وفتح المجال أكثر مستقبلا لدراسات ستكون أعمق واشمل من هذا البحث فهو موضوع يتطلب تعمقا في المجال السينمائي كما يتطلب الالمام بكل خباياه فهذه الصعوبة إذا ربما كانت سبب في غياب الدراسات التي تحدد هذا التحول الروائي الى عالم الفن السابع.

بالتالي كان هذا البحث كمحاولة الاجابة غن الاسئلة التي ستتبادر الى ذهن كل مهتم بفكرة التفاعل بين الرواية والسينما فكان تركيزنا منصبا على الاجابة على الاشكالية التالية:

ما مفهوم الكتابة الروائية؟ وما عناصر بناء الرواية وما مفهوم الصورة السينمائية؟ وماهي خصائصها؟

وباعتبار ان نموذج هذا البحث هي رواية "إبرة الرعب" فما مدى مسايرة الرواية كفيلم للأحداث الموجودة في الرواية؟ وهل الصورة التي ان تحملها كفيلم هي نفسها في الرواية؟

والمنهج المتبع في هذا البحث الوصفي التحليلي ضمن إطار التقنيات السينمائية مستعينا برواية "ابرة الرعب".

من خلال هذه الاشكالية قسمنا هذا البحث إلى مدخل ومقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، تناولنا في المدخل نشأة الرواية السورية والانجازات والمصاعب التي تقف في وجهها، اما في المقدمة تحدثنا عن الرواية العربية الجديدة والكتابة والسينما.

اما فيما يخص الفصول النظرية فقد تطرقنا في الفصل الاول الى الكتابة الروائية والذي قسمناه بدوره الى ثلاثة مطالب: المطلب الاول: مفهوم الكتابة والرواية لغة، واصطلاحا وفي المطلب الثاني: تحدثنا فعل الكتابة والياتها اما المطلب الثالث: تناولنا عناصر بناء الرواية.

اما الفصل الثاني بعنوان الصورة السينمائية والذي قسمناه بدوره الى ثلاثة مطالب: المطلب الاول: مفهوم الصورة السينمائية اما في المطلب الثاني: خصائص الصورة السينمائية اما في المطلب الثالث: تناولنا فيه عناصر الصورة السينمائية.

لننتقل مباشرة الى الفصل التطبيقي والذي تطرقنا فيه الى تجليات الصورة السينمائية في رواية "ابرة الرعب" فسنتطرق الى السرد السينمائي والزمان والمكان وسيناريو القص.

واعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع من بينها:

- قدور عبد الله ثاني، مغامرة سينمائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم.
- حورية حارث، الأيديولوجية في الفيلم التاريخي، تحليل سيكولوجي لفيلم الجزائر.
- محمود ابراقن، ترجمة احمد بن مرسلى، التحليل السيمولوجي للفيلم.
- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد

زمن اهم الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث:

- غلق المكتبات بسبب جائحة كورونا.
- غياب المراجع والكتب التي تتحدث عن الكاتبة الروائية.

لنصل الى الخاتمة والتي ستكون الإجابة عن الإشكاليات المطروحة ورصد لأهم النتائج المتوصل اليها.

وفي الأخير اتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ "شبلي خالد "الذي ساعدنا بإرشاداته في هذا العمل. كما اتقدم بالاحترام والتقدير لأعضاء لجنة المناقشة لقبولها ثراء ما جاء في بحثنا واعطاء التصويبات التي تزيد من قيمة عملنا وختاما نرجو من الله تعالى ان اكون وفقت في وضع لمسة ولو بسيطة في هذا البحث.

مدخل

نشأة الرواية السورية

عندما يدور الحديث عن المراحل الاولى لنشأة الرواية السورية فان الكل يجمع على وعرة الموضوع وشح المصادر التي تتناول البدايات الروائية والقصصية في هذه الفترة، اذ كان القطر السوري اقل حظًا من لبنان ومصر في هذا المجال فلم تتوفر للسوريين في ذلك الوقت تلك الظروف التي توفرت للبنانيين والمصريين على الصعيد السياسي والأدبي.

ففي لبنان كان للبعثات التبشيرية دور هام في اطلاع اللبنانيين على الادب الغربي ناما بعد مصر عن مركز الإمبراطورية العثمانية فقد ساعدها في الحصول على شبه استقلال، فانعكس ذلك بصورة ايجابية على نواحي عدة، أدبية، اجتماعية، سياسية.

ان استفادة السوريين من هذين القطرين كانت تقتصر نهاية القرن التاسع عشر على ما يصلها من مصر ولبنان من قصص التراث الشعبي، كسيرة عنترة، والزيناتي خليفة، وبني هلال، والزير سالم، وحكايات ألف ليلة وليلة، كما ان حركة الترجمة لم تشهد ان ذاك تلك الهبة التي شهدها القطران الاخران، لأسباب المذكورة اعلاه اضافة الى افتقار سوريا الى المترجمين والمطلعين على اللغات الاجنبية في تلك الفترة [1] .

يجمع الباحثون على الدور الريادي الذي لغبته مصر في نشأة وتطوير الرواية العربية الحديثة، لكنهم لا يتناسون الدور الهام الذي لعبته بلاد الشام وادباء المهجر في النهضة العربية الحديثة، فقد كان الادباء في هذه البلاد على اتصال بالغرب قبل غزو نابليون لمصر وسوريا، مما اتاح لهم الاطلاع على ادب الغرب من خلال البعثات التبشيرية التي قامت بها الكنائس الأوربية بمختلف انتماءاتها.

لقد تحددت معالم الشخصية السورية مع تحدد معالم سورية الجغرافية وذلك سنة1937م، وبالتحديد في اعقاب المعاهد السورية –الفرنسية في 27ديسمبر 1936م. وقد برزت في الفترة الممتدة ما بين 1865م–1918م بعض الاسماء اللامعة من الكتاب والمؤلفين من امثال:

[1]– عمر الدقاق: فنون الادب المعاصر في سوريا، بيروت، دار الشرق العربي، ص: ص:109–113.

الطيب الحلبي فرانسيس مراش 1836م–1873م الذي نسب اليه اصدار اول رواية عربية بعنوان "غابة الحق" في تفصيل الاخلاق الفاضلة واضدادها" سنة1865م، وهي تفتقر الى اس مقومات الرواية الفنية.

ظلت الرومنسية هي الإطار الغالب على الرواية السورية حتى سيطر التيار الواقعي سيطر شبه تامة على الرواية السورية في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، وذلك بتأثير الاستقلال ومشاهدته سوريا من انقلابات في الخمسينيات وتوجه النظام نحو النظام الاشتراكي وتوزيع الاراضي على الفلاحين، والتأميم، اضافة الى تأثير الرواية المصرية التي كتبت في اعقاب ثورة يوليو1952م في مصر، حيث استقبلت هذه الكتابات بحفاوة في سوريا.

كما يشار الى المؤثرات الاجنبية كالفرنسية والانجليزية والالمانية والإيطالية والاسبانية وترجمة الروايات من اللغة الروسية [1].

ولكي تنشا رواية سورية اصلية تصور شخصيات وامانكن سورية كان لابد ان ننتظر كما يقول الدكتور "محمد مصطفى بدوي " – الكاتب "حنا مينة" واولى رواياته "المصابيح الزرق" سنة1954م.

مهما قيل عن اهمية رواية في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين في سوريا الا ان الإبداع الروائي كان شحيحا حتى اواخر الستينيات، فمن بين حوالي اربعمائة رواية صدرت في بلاد الشام في السنوات 1870م – 1967م، نجد بينها اربعين رواية سورية فقط، ومنذ نهاية الستينيات من القرن العشرين اصبحت الرواية أكثر انتشارا اذ صدرت ما بين 1970م –1889م أكثر من مائة وتسعين رواية [2] .

[1] - سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر، تاريخ النشر 1 جانفي 2007، ص: ص:213-214

[2] - ابراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870م-1967م، بيروت، دار المناهل، ص: ص:571-589.

اذن يجمع الكل على ان الرواية السورية قد تختلف عن الرواية في مصر ولبنان، وان بدايتها كانت مع "**شكيب الجابري**" في ثلاثينيات القرن العشرين بعد ان كان الراي العام حتى المثقف منه، ينظر اليها بشيء من الاستهانة وكي تنهض الرواية السورية فقد كان عليها ان تمر بثلاث مراحل كما يري الباحث "**حسام الخطيب**"[1].

✓ المرحلة الاولى (1937م-1947م):

تتمز هذه المرحلة بالأسلوبية والتلغيمية مع ميا الى الرومنسية، وقد برز في الرواية الدكتور "**شكيب الجابري**" في رواياته الرومنسية والعاطفية.

✓ المرحلة الثانية (1950م-1958م):

في هذه الفترة فتحت الابواب امام المؤثرات الاجنبية، التي كان انعكاسها على المذاهب والتجمعات الادبية التي اخذت تظهر على الساحة ولا سيما ما كان متصلا بالواقعية الاشتراكية والوجودية، في هذه المرحلة تطورت القصة القصيرة انما الرواية فقد ظل تطورها شديد البطيء.

ومن بين كتاب هذه المرحلة يبرز بوضوح الكاتب الواقعي "**حنا مينة**" في روايته " المصابيح الزرق" إذ أدخل الى الرواية بوادر نفس جديد من الفكر اليساري وأسلوبا جديدا في معالجة الموضوع الاجتماعي يحاول التخلص من سيطرة الرومنسية السائدة.

✓ المرحلة الثالثة:

تبدأ هذه المرحلة في عام 1959م، وهي مرحلة نهوض الرواية وانطلاقها باتجاه تجارب فنية وفكرية واجتماعية وعصرية، وهي مرحلة في غاية الاهمية.

يشعر المرء ان الرواية السورية لم تحظ من العناية ما يكفي لدرجة ان الباحث المعروف "**محمد مصطفى بدوي**" في سياق حديثه عن بداية الترجمات وصدور اول رواية عربية

[1] - حسام الخطيب: روايات تحت المجهر، دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب، ص: ص:16-24.

اشار الى ان "**فرانسيس مراش**" هو كاتب لبناني مع انه كاتب سوري وإليه تنسب اول رواية عربية.

فالرواية المصرية قد طغت على الرواية السورية، واستطاع روادها لفترة طويلة ان يسيطروا على الساحة الروائية والأدبية عامة ولذالك فالدراسات صبّت جل عنايتها بهذا الدور، متناسية دور الآخرين في بلاد الشام وشمال افريقيا بشكل خاص.

- **الرواية السورية: إنجازاتها والمصاعب التي تقف في وجهها:**

تأسست الرواية السورية على التاريخ والرواية التاريخية هي المدخل المؤسس للفن الروائي ومثلما مرت الرواية العالمية بالفترة التاريخية فان الرواية السورية مرت بنفس الفترة كما ان هاك تشابها من حيث شيوع الرواية الريفية تلك التي ترصد الحياة الريفية في لحظة التحديث والثورة كذلك فعلت الرواية عبر روائيين عديدين منهم: "**هاني الراهب**" و" **نبيل سليمان** " و " **حيدر حيدر**"، لقد خلقت الامبراطوريات مؤرخيها منذ "**هيرودوت**" **(**ابوالتاريخ**)** وحتى **(ول ديورانت)** وكان على المؤرخ ان يكتب تاريخ العالم من وجهة نظر تلك الحضارات ، اما في زمن تالي في زمن الدولة القومية والثورة البرجوازية فقد كان على الامة ان تصنع مؤرخها عبر الروائي. هنا الروائي يكتب التاريخ من وجهة نظر الطبقة الاجتماعية المسيطرة والتي هيمن اصول ريفية ويفرد للريف مساحة واسعة في روايته وما يميز روايات تلك الفترة خطابها الايديولوجي القومي الظاهر وبلاغتها اللغوية فالعلاقات في الريف بسيطة ومختصرة فيتم الاستعاضة عن زخم وتنوع العلاقات باللغة.

ولكن في عصرنا هذا، عصر الاعلام متخطي الحدود وعصر العولمة وانحسار تأثير الاحزاب القومية والحدود السياسية فقد برزت المدينة كنقطة ارتكاز هنا قامت الرواية بعملية تطوير لنفسها من حيث وجهة النظر لتتأقلم مع دور المدينة الحديثة، إذن المدينة الحديث

تقابلها وتؤرخ لها الرواية الحديثة وهذا بالضبط ما حدث ايضا للرواية السورية.

الفصل الأول: الكتابة الروائية

المطلب الأول: مفهوم الكتابة الروائية.

المطلب الثاني: فعل الكتابة في الرواية وآليات

المطلب الثالث: عناصر بناء الرواية.

1. مفهوم الكتابة:

1.1 لغة:

كتب: من باب قتل، وكتب: الكتاب: والجمع كتب وكتب الشيء يكتبه كتبا وكتابا وكتابة وكتبه خطه والكتابة: الاسم لأنها صناعة كالنجارة والعطارة، وكتب الكتاب و "الكتابة": ما كتب، تصوير الالفاظ بحروف هجائية، كتب الكتاب يكتبه وكتبه وكتبا واكتتبه كتابة لنفسه: استنسخه، ويكتب الناس: يعلمهم الكتابة[1]. و(الكتاب): الفرض والحكم والقدر وتطلق ايضا على المنزل وعلى ما يكتبه الشخص ويرسله، والكتاب ما كتب فيه والكاتب عند العرب: العالم ومنه قوله تعالى:" ام عندهم الغيب فهم يكتبون ". و(المكتب): الذي يعلم الكتابة واستكتبه الشيء: وتطلق (الكتبة) والكتاب على المكتوب سأله ان يكتب له. أما الكتاب: والجمع كتاتيب: المدرسة الصغيرة، موضع الكتابة.

وقد ورد في اللسان لابن منظور ايضا ان الكتابة ان يكتب الرجل عبده على مال يؤديه اليه منجما، فاذا أداه صار حرا، قال: وسيميت (كتابة) بمصدر كتب، لأنه يكتب على نفسه

لمواله ثمنه، ويكتب مواله له عليه العتق.

2.1 اصطلاحا:

ان الكتابة على اختلافها وتباين تقنياتها ومستوياتها تجسد طموح الكائن الانساني الى تأسيس منظومة رمزية مستقلة عنه لكن التفهم بدونه، وتدفع الى تحقيقهما ابديا لازمه في دروب كينونته الاولى وهو وهم الكتابة، اوتدوين الى تحقيق المقولات اللفظية والتصورات الذهنية [2].

كما تفيد الكتابة في معناها المباشر التسجيل والخط الذي من شأنه تدوين القول وحسب.

---

[1] - جار هلال اب القاسم محمد بن عمر الزمخشري مراجعة وتحقيق إبراهيم قالتي ،أساس البلاغة ،الجزائر دار الهدي ،ص:ص:569-570.

[2] - عمر مهيبل: من النسق الى الذات، منشورات الاختلاف سنة 2001، ص:13.

2.مفهوم الرواية:

1.2 لغة:

لقد جاء في المعجم الوسيط قولهم: "روى على البعير ريا: استسقى، روى القوم عليهم ولهم: استسقى لهم الماء، روى البعير، شد عليه بالرواء: اي شد عليه لئلا يسقط من ظهر البعير عند غلبة النوم، روى الحديث او الشعر رواية اي حمله ونقله، فهو راو جمع رواة وروى البعير الماء رواية حمله ونقله، ويقال روى عليه الكذب، اي كذب عليه وروى الحبل ريا: اي انعم فتله، والرواية: القصة الطويلة [1].

ونجد تعريف اخر لابن منظور في لسان العرب انها:"مشتقة من الفعل روى، قال بن السكيت: يقال رويت القوم ارويهم، إذا استقيت لهم، ويقال من اين ريتكم؟ اي من اين تروون الماء؟

ويقال روى فلان فلانا شعرا، إذا رواه له حتى حفظه للرواية عنه، وقال الجوهري: رويت الحديث والشعر فانا راو في الماء والشعر، ورويته الشعر ترويتا اي حملته على روايته"[2] .من خلال هذين التعريفين اللغويين نلاحظ ان الرواية لغة مشتقة من الفعل روى يروي ريا، ويعني الحمل والنقل لذلك يقال رويت الشعر والحديث رواية اي حملته ونقلته.

2.2 اصطلاحا:

تعتبر الرواية محور العلاقة بين الذات والعالم، وبين الحلم والواقع، وهي الخطاب الاجتماعي والسياسي، والايديولوجي المتوجه دائما ناحية حشد من الاسئلة، التي تأخذ من الانسان والطبيعة والتاريخ محاور موضوعاته، لتعيده إليهم رؤى ووعي وبنى جديدة، تضئ وتوهج الواقع وتضع له اثرا تحدد به طريقة الخلاص، وحدود العالم.

---

[1]- ابراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، احمد حسن الزيات، محمد علي النجار: المعجم الوسيط، اسطنبول، المكتبة الإسلامية للطباعة والشرو التوزيع، ص:384.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر، ص: ص:280-281-282.

وقد يكون ابسط تعريف لها هو انها: " فن نثري تخيلي طويل نسبيا، بالقياس الى فن القصة" وهناك من عرّفها بانها: "جنس ادبي يشترك مع الاسطورة والحكاية... في سرد احداث معينة تمثل الواقع وتعكس مواقف إنسانية، وتصور ما بالعالم من لغة شاعرية، وتتخذ من اللغة النثرية تعبيرا لتصوير الشخصيات، والزمان والمكان والحدث يكشف عن رؤيا للعالم [1] .

2. فعل الكتابة في الرواية وآلياتها:

1.2 فعل الكتابة في الرواية:

لم تعد الكتابة تعكس الواقع الاجتماعي، تنسخه وتسجله كما كان الامر في النصوص السردية القديمة صحيح ان الكتابة تنطلق من الواقع اليومي المعاش، غير ان هذه الكتابة تكتفي به كمادة واتخذت من الخيال والاسطورة والغرابة فضاءا لها، اضافة الى التفاصيل اليومية التي صارت مادتها الاساسية، ولكنها لا تكتفي بنقل الواقع كما هو" وانما تقوم بالنبش في اماكن ومسالك اخرى لاقتناص ذلك الغريب في واقعنا ووجودنا، ومساءلة قدرنا الكوني وانشغالنا الذهني والاجتماعي "[2] .

وكما لاحظ بعض النقاد منهم "**منتصر القفاش**" الذي يرى ان الرواية تستمد قيمتها من قدرتها على بناء رؤية معمقة للأسئلة التي يواجهها الانسان على مدار وجوده، كما ان الرواية لا يمكن ان تكون الا اعادة النظر في كثير من امور حيانا واعتقاداتنا ومسلماتنا، على نحو خاص من البحث والشك والقلق بطريقة تبعث على الخروج من منطق الواقع نسيبا تمزج بين التخييل السردي والتأملي والفلسفي".

[1]- سمير سعيد حجازي: النقد العربي واوهام رواد الحداثة القاهرة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع سنة 2005، ص:297.

[2] - حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، الرباط، دار الامان، ص:124.

فالشرط الاساسي في كل كتابة جديدة كما يرى في ذلك " **نزار قباني**" هو" الشرط الانقلابي وهو شرط لا يمكن التساهل فيه او المساومة عليه، وبغير هذا الشرط تغدو الكتابة تأليفا لما سبق تأليفه"[1].

معنى ذلك انه حتى تختلف الرواية المكتوبة عن غيرها من الفنون المكتوبة الاخرى، وتتميز كل رواية عن اخرى، يتوجب عليها ان تثور على القوانين التقليدية التي تحد من حرية الروائي، وتحبس ابداعه وتمنعه من التعبير عما يجول بخاطره في حرية وطلاقة.

فالكتابة عمل فطري ابداعي لا يتوجب عليه ان يخضع لأي عائق سواء كان داخليا او خارجيا ، والمقصود بكونه عملا انقلابيا ، هو كون الكتابة ثورة على القوانين ولا تخضع لمجرد تصوير الواقع بخيره وشره ،وانما تجاوزه الى ما وراء الواقع ، واللجوء الى الخيال في احيان كثيرة وهذا ما جاء في حديث "**رولان بارت**": " وكما ان الكتابة الواقعية هي اكثر الكتابات التي تحمل بداخلها اكثر العلاقات التلفيقية المثيرة و هذا ما نلاحظه من اصطناع الاستطراد والتداعي للأشياء والوقائع بشكل تصير معه الكتابة اكثر من تلفيقية لحدث يتم نقله بشكل حرفي يبعث على الملل "[2] .

2.2 آليات الكتابة في الرواية:

تقوم كل حركة ادبية او فنية على جملة من التصورات الفكرية والمفاهيم الفنية فالحديث عن الاشكال السردية وما تتضمنه من معاني ودلالات يفترض تحديد المنعطفات الفكرية، فشهرة الرواية وكثرة الحديث عنها وبالإضافة الى كثرة الرسائل التي وصلت اليه من تساؤلات وقراءات حول رواياته رأى فيه انها احيانا تكون فيه ساذجة فراح يكتب مؤلفه حاشية على اسم

[1]- نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي، بيروت، منشورات نزار قباني، سنة:1975، ص:4.
[2] - احمد عزت سليم: ضد هدم التاريخ وموت الكتابة، القاهرة، مركز الحضارة العربية، سنة1997، ص:122.

الوردة يسرد فيه سيرورة التكوين (الرواية) والخلق والاكراهات مستبعدا في الان نفسه كل ما يتعلق بالمتلقي.

وكان كتاب توضيحي وتصحيح الاحالات، وتقديم "**سعيد بنكراد**" يقول:"**امبرتو ايكو**" لا يحكي سيرورته ولا يتوقف عن التأويل او التفسير لحدث ما، ولكنه يومئ على ما يقف خلف هذا الحدث ويحيط به ويبرره ويمنحه معنى: دوافع اختيار هذه الفترة التاريخية دون غيرها، دوافع اختبار المحقق.

3.عناصر بناء الرواية:

تعتبر الرواية جنس ادبي حديث الظهور له مكانة في الساحة الادبية، وقد كانت الرواية ولا تزال تحتل مكانة مهمة لدى القراء والكتاب على حد سواء، ومهما تعددت مضامين واتجاهات الرواية، الا انها تقوم على اسس ونظام موحد في تشكيلتها، وما يحددها هو العناصر التي تتركب منها والتي تساهم في نسجها دون ان يكون هناك خلل ما بين تلك العناصر، سنشير هنا الى اربعة عناصر اساسية نجدها في التركيبة الروائية والتي تساهم في بنائها وهي: الزمن، المكان، الشخصيات، واللغة.

1.3 الزمن:

يعتبر الزمن عنصر مهم في بناء الرواية بحيث انه يشير الى حدوث الفعل فيها وهو المحور الرئيسي الذي تلعب فيه الشخصيات احداثها، ومن المعروف ان الزمن يقوم على ثلاثة خطوط رئيسة هي: الماضي، والحاضر، والمستقبل، "وقد اشتغل الروائيون أنفسهم بمختلف وجوه الزمن، بعد ان أدركوا ان اعراف سرد قصصهم واساليبها مشدودة الى الزمن بأحكام، ولم يعد

هناك اي كاتب حديث بارز لم ينشغل بمشكلة الزمن كوسيط في الحياة ومعالجة علاقته كوسيط في الرواية"[1].

هذا الاهتمام الكبير بالزمن جعل الكاتب يتعمد خلق خلط وتشابك ما بين الازمنة، حتى اننا نجد كاتب رواية يعمد الى استعمال زمن (المستقبل) في بداية الرواية، ليتحول في لحظة الى زمن (**الماضي**).

تعود بداية الاهتمام بالزمن في النص الروائي الى التقديس(**اوغوستين**) " الذي نظر الى الزمن كخبرة او فكرة اواي شيء حاضر، ووجد ان بناء اي تسلسل زمني ذو مغزى يعلل الماضي بوساطة الذاكرة كشيء معين مضى ويعلل المستقبل بوساطة التوقع كشيء مقبل" ومنذ ذلك الوقت أصبح الزمن يأخذ حيزا كبيرا في دراسات النقاد والمحللين.

1.1.3 انواع الازمنة:

لا يمكن ان تبنى الرواية بدون زمن ، فالزمن هو الذي يحدد الاحداث ويتحكم فيها ، ويجعلها تسير وفق منظوره ،" يمارس الزمن في القصة على شكل نظام وتنتج خلفيته الدلالية من علاقته الداخلية مع العناصر الاخرى ، والتي تشكل بنيته السردية التي تحدد تقنيات سرد القصة وزمنها ، ويتأتى على زمن السرد ان يحافظ على التتابع المنطقي للأحداث المروية ، او ألاّ يتقيد بتتابع الاحداث المنطقي ، وتنشأ عندئذ مفارقة بين زمن القص وزمن القصة"[2] وعلى هذا نجد ان الرواية تسير وفق نوعين من الأزمنة كل واحد منهما يتميز بطابع خاص، أزمنة داخلية و أزمنة خارجية.

[1]-قيس الزبيدي: في الثقافة السينمائية، فوتوغرافيات، تصوير زياد عبد الله، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة2013، ص:36.

[2]- قيس الزبيدي: في الثقافة السينمائية، فوتوغرافيات، تصوير زياد عبد الله، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة2013، ص:36.

- **الأزمنة الداخلية:**

تتمثل في (زمن النص)، وهو الزمن الدلالي الخاص بالعالم التخييلي، ويتعلق بالفترة التي تجري فيها أحداث الرواية، و(زمن الكتابة) و(زمن القراءة). وقد لا يظهر للقارئ العادي هذا التحديد في الأزمنة لان تركيزه ينصب فقط داخل الرواية وزمنها دون ان يبحث خارج الرواية.

- **الازمنة الخارجية:**

هي (زمن السرد) وهو زمن تاريخي، و(زمن الكاتب) وهو الظروف التي كتب فيها الروائي، و(زمن القارئ) وهو زمن استقبال المسرود حيث تعيد القراءة بناء النص وترتب احداثه، واشخاصه ويختلف استجابة القارئ من زمان الى زمان، ومن مكان الى مكان.

2.3 المكان:

يلعب المكان دورا بارزا في حياة الانسان بشكل عام " فالإنسان من خلال حركته في المكان يقوم برسم جماليات هذا المكان، والمكان بدون إنسان عبارة عن قطعة من الجماد لا حياة ولا روح فيها، كذلك فان الانسان بمشاعره وعواطفه ومزاجه، يأخذ من الطبيعة وطقوسها وفصولها ما يساعد مشاعره وعواطفه ومزاجه على رسم المكان، فإذا به كالفنان الذي يختاره من الألوان ما يساعده على تنفيذ لوحته الفنية على ان ينقل ما يريد ان يقول[1].

1.2.3 المكان لغة:

نجد ان كلمة المكان في معجم لسان العرب تعرف على انها الموضع، والجمع امكنة كقذال واقذلة واماكن جمع الجمع[2] ،" وتحمل هذه الكلمة الدلالية نفسها في المعاجم العربية

[1]- شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1994، ص:96.

[2] - ابن منظور: معجم لسان العرب، تحقيق عامر احمد حيدر مراجعة عبد المنعم خليل ابراهيم، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، ص:10.

الاخرى التي تشير الى ان المكان هو الموضع، وتعني التوسع المكاني وتطلق على وكنات الطير

والمنازل ونحوها، وايضا تعني الاستقرار والوجود والثبات في مكان ما وجمعها امكنة واماكن[1].

2.2.3 المكان اصطلاحا:

يشير المكان الى البيئة الجغرافية المحددة، التي يعيش فيها الانسان ولهذه البيئة" خصائصها الطبيعية والمناخية، والجيولوجية، والأيكولوجية، والأنثروبولوجي كما لها ذاتيتها التاريخية"[2] . ووفقا لهذا فان المكان يتحدد أكثر من خلال طبيعة البشر المحيطة به، سواء كانت من البشر او من الجماد فالمكان متعدد ومختلف باختلاف ما يوجد حوله.

والروائي لا يختلف عن هذا الفنان، حيث انه يختار المكان الذي تدور فيه احداث روائية ذلك ان المكان مرآة تعكس على سطحها صورة الشخصيات وتكشف من خلالها بعداها النفسي والاجتماعي.

3.3 الشخصيات:

إن الذي يرسم الاحداث في الرواية ويتحكم في مجرياتها هو الشخصيات، فلا تخلو اي رواية من هذا العنصر الرئيس، " فالشخصيات تسخر لإنجاز الحدث الذي وكل الكاتب اليها انجازه، وهي تخضع في ذلك لصرامة الكاتب وتقنيات اجراءاته وتصوراته وايديولوجيته، اي فلسفته في الحياة"[3] . فليس غريبا ان نجد مدى التأثير الذي تكسبه الشخصية الروائية في القراء، حتى أنك تجد نفسك متشبها دوره وهذا يرجع الى قدرة الشخصية على تقمص الادوار المختلفة التي يحملها اياها الروائي، يجعلها في وضع ممتاز حقا بحيث بواسطته يمكن تعرية اي نقص، واظهار أي عيب يعيشه افراد المجتمع وحيث

[1] - مصطفى عطية جمعة: تجليات المكان في الرواية، المفهوم والعلامة والتأويل، نقطة الضوء، سنة3فيفيري2015.
[2]- امل سعودي: حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الاعرج،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير جامعة محمد بوضياف 2007-208،ص:120.
[3]-عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص:76.

يقرأ الناس تلك الشخصية في رواية من الروايات العظيمة، يقتنعون او يخادعون أنفسهم انهم مقتنعون، بان تلك الشخصية تمثلهم على نحو ما، وبما راوا أنفسهم فيها على هون ما"[1].

بل يتعدى الأمر إلى أبعد من ذلك عندما يتوهم القارئ ان تلك الشخصية الروائية واقعية وان الدور الذي لعبته في الرواية دور حقيقي مقتبس من الواقع، فالشخصية عندهم "شخصا فيزيقيا اي كائنا بشريا ذا وجود واقعي قلّما يحمل النص السردي في مألوف العادة من دلالات قوية وبارعة توهم ببعض ذلك، فيقع القارئ الساذج في الخديعة السردية"[2] فتتحول الشخصية لصورة مقلوبة للذين يحيون المجتمع مما اهل الشخصية ان تكون الصورة دقيقة، او قريبة من الدقة لحقيقة المجتمع وواقعه.

وقد حظيت الشخصية الروائية بدراسات عديدة وأخذت ابعد من ذلك عندما اثارت الجدل حول احقيّتها في اخذ الحيز الكبير من الاهتمام والدراسة. " فلم يحتدم النقاش حول اي مشكل من مشكلات السرد بمقدار ما أحتدم حول الشخصية". فبرز جدال ما بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة او الحديثة ، في مدى تعاملها مع الشخصية في حين أن الاولى تعامل الشخصية " على اساس انّها كائن حي له وجود فيزيقي فتوصف ملامحها ، وقامتها ، وصوتها وملابسها ، واهوائها ، وهواجسها ، وآمالها ، وسعادتها ، وشقاوتها...

وبمعنى آخر فقد كانت الشخصية بالنسبة لهم قاعدة اساسية ، تتبني عليها الرواية وبالتالي يجب التركيز عليها وعلى ادق تفاصيلها. " فكان الرأي هنا ينصرف الى التعصب الى الشخصية وإلى انها جزء من العالم الذي يحياه اما خيرا او شرا" وقد خذا الاهتمام الكثير من الاستحسان وان البراعة والحق نقول " كل البراعة فتتمثل في أعمال القاضيين والروائيين التقليديين بحكم هذا الموقف في رسم شخصياتهم، وكل هذا من اجل اثبات الشبه الكامل بين الشخصية

[1]-عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص:79

[2] - عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة وهران، دار العرب للنشر والتوزيع، سنة2007، ص:90.

الورقية " التي يطلق عليها بعض الناس الشخصية الفنية" والشخص الفيزيقي ذو الوجود الواقعي.

4.3 اللغة:

لا يمكن ان يكتمل اي عمل فني دون ان يكون وراءه لغة راقية تساعد مستعملها على كسب أكبر قدر ممكن من الجمهور الواسع الذوق والمتطلبات، فكل لغة تركض في نظام يجسد مدى عبقريتها ومدي قدرته على الأداء والى اي حد يمكن ان يرقى الى مستوى النسج فيهل من خلال استعمالات ادباءها ومبدعيها لها [1].

والرواية باعتبارها عملا فنيا بامتياز لا تستغني عن هذه اللغة الراقية فهي التي تملك مفتاح نجاح الرواية من عدمها، وهي التي تضفي بصمة خالصة عليها وتكشف عن الامكانيات الفعلية للكاتب، ومدى قدرته على التحكم في مجريات احداث الرواية عن طريق اللغة الموظفة فيها، وبالتالي " اساس اي عمل ابداعي حداثي هو عمل باللغة قبل كل شيء "[2].

اللغة الروائية ليست كاي لغة تستعمل في الحياة اليومية، وإنما تمتلك خاصية مميزة تتمثل في تحولها داخل العمل الروائي، وخروجها عن المألوف في أكثر من موقف، وهذا طبعا لا يكون الا بأيادي خفية تتحكم في مجرى هذا التحول وهي ايدي الكاتب، " فالكاتب الكبير لممارسته الطويلة للغة وتعامله معها، يستأنس بها وتستأنس به فيجد كل منهما شيئا من الرغبة في الانزياح عن المعنى الاول الى معنى ثان فتتسع الدلالة وتغنى".

1.4.3 مستويات اللغة:

تكاد أغلب الدراسات تجمع ان النصوص الروائية تتخذ قاعدة ثابته لا تراجع عنها، وهي ان كتابة اللغة تكون" وفق ضربين لا خروج عنهما، وهما ضرب يتمثل في سرد ولغته فصحى،

[1]- عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد ،ص:96.
[2] - عبد المالك مرتاض :في نظرية الرواية ،بحث في تقنيات السرد ،ص: 109.

وضرب آخر حوار ولغته عامية، وكما انه لا يجوز كتابة السرد بالعامية، فإنه لا يجوز كتابة الحوار بالفصحى ".

فحافظت الرواية العربية في اغلبها على هذا النمط المألوف ، ظنا منها الحفاظ على ركيزة الرواية ، واستقطابًا للقراء ذو اللهجات المختلفة في كل الاقطار.

ومنه فالمستوى الأول من مستويات اللغة يتمثل في:

❖ **لغة السرد:**

هي اللغة التي ينسج بها العمل الروائي اجمالا، وتقوم على اللغة الفصحى فتغلب على التشكيل الروائي، " انها لغة تجسد اختيار المفردة المعبرة عن المعنى بلا تزايد النقصان"[1] وتغلب على هذه اللغة على محور الاحداث، فتكون أداة بيد السارد في وصفه لمكان او الشخصيات، وكذا كل ما من شانه ان يمنح الحكاية اسلوبا راقيا ومشوقا يجذب اليه أكبر عدد ممكن من القراء، وهذا بفعل اللغة المحكمة التي يفهمها هؤلاء.

❖ **لغة الحوار:**

الحوار هو اللغة المعترضة التي تقع وسطًا بين المناجاة واللغة السردية ويجري الحوار شخصية وشخصية اخرى، أو بين شخصيات وشخصيات اخرى داخل العمل الروائي[2] ، وتأتي اهمية الحوار في كسره لنمط السرد في الرواية، أين تميل هذه الاخيرة الى الاعتماد على السرد بكثرة، ما قد يبعث في نفسية القارئ شعورا بالممل والضجر، فياتي الكاتب الى توظيف الحوار لكسر هذا الروتين السردي، وبعث نوعا من الحيوية والتشويق في القارئ.

وتعتمد لغة الحوار على العامية أحيانا والفصحى في احيان اخرى وهذا وفق الموضوع والشخصية الموظفة فيه، فلا يغفل الكاتب على مستوى شخصياتهم التي يوظفونها لان اللغة

[1] - عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، ص:197.
[2]- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد: 116.

تقاس عليهم " فاذا كان في الرواية شخصيات عالم لغوي، وصوفي، وملحد، وفيلسوف، وفلاح، ومهندس، وطبيب، وأستاذ، فان على الكاتب ان يستعمل اللغة التي تليق بكل هذه الشخصيات.

الفصل الثاني: الصورة السينمائية

المطلب الأول: مفهوم الصورة السينمائية.

المطلب الثاني: خصائص الصورة السينمائية .

المطلب الثالث: عناصر اللغة السينمائية.

ترتكز دراستنا على وجوب تحديد بعض المصطلحات والمفاهيم ذات صلة بموضوع الدراسة لذا يستوجب علينا تقديم فكرة عن بعض المصطلحات من وجهة نظر الباجتين بالإضافة الى تحديد مفهومها والمتمثلة فيما يلي:

1. مفهوم الصورة:

1.1 لغة:

تصور: من فعل صوّر اي جعل له صورة مجسمة ومنه الصورة الشيء والهيئة والنوع جمعها صور[1].

2.1 اصطلاحا:

الصورة هي النسخة المستخرجة من الوثيقة الاصلية اعدت في الوقت الذي اعدت فيه الوثيقة الرسمية او في وقت لاحق كما قد تكون الوثيقة المنسوخة باليد او بطرق النسخ الاخرى وتكون الصورة محاكية للأصل إذا كانت تدون تفاصيل كل الخصائص المادية والاصلية للوثيقة الأم وتحاكيها تماما.[2]

الصورة كما عرفتها الباحثة **'جوديث لازار'** انها وسيلة اتصال تحمل حقائق يمكنها ان تدهش من يراها كما يمكن ان تزعجه، وهي ايضًا قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفك رموزها.

3.1 المفهوم الاجرائي للصورة :

تعتبر الصور شيئا محسوسًا متعدد المعاني فمصطلح الصورة استخدم في كل انواع الدلالات، فمثلا إذا نظرنا إلى مختلف التعبيرات لكلمة صورة لوجدناها ذات معاني متعددة

---

[1]- جلورجيلور(دانينو)، سعيد حجازي: القاموس العربي في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، بيروت ،لبنان ، دار الكتب العلمية ،سنة1977،ص:256

[2]-الفار (محمد جمال): المعجم الاعلامي، عمان، الأردن، دارا سامة المشرق الثقافي سنة 2006، ص:205.

ومختلفة فهي إعادة ترجمة المجتمع الواقعي الى مجتمع افتراضي عبر شاشات التلفزيون والسينما.

2.مفهوم السينما:

1.2 لغة :

هي اختصار لكلمة " cinématographe " أي (التسجيل الحركي حرفيا – المعرب) وهذه الكلمة متعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الاسلوب التقني وإنتاج الافلام (عمل سينمائي) وعرضها (حفلات سينمائية) في قاعات العرض ومجموع نشاطات هذا الميدان ومجموع المؤلفات المقلمة في قطاعات، كالسينما الصامتة، والسينما التوهمية، والسينما التجارية.

2.2 اصطلاحا:

هي مصطلح يشار به الى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إما في بنية شاشات كبيرة تسمى دور السينما، او على شاشات أصغر كشاشات التلفزيون (اختصار لكلمة السينماتوغرافي)، أي التسجيل الحركي حرفيا المعرّب وهذه الكلمة المتعددة المعاني تدل في الوقت نفسه على الأسلوب التقني وإنتاج الأفلام عمل في السينما وعرضها حفلات سينمائية

وقاعة العرض ذهب الى السينما، ومجموعة نشاطات هذا الميدان أن تاريخ السينما ومجموعة المؤلفات الفيلمية مصنفة في قطاعات كالسينما الامريكية[1].

3.2 المفهوم الاجرائي للسينما:

هي مصطلح يشار به الى التصوير المتحرك الذي يعرض للجمهور إما في ابنية فيها شاشات كبيرة تسمى دور السينما ، او على شاشات أصغر وخاصة شاشات التلفزيون

[1]-ماري تيريزجورنوت: معجم المصطلحات السينمائية ترجمة فائز بشور، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، سنة2007، ص:16.

ويعتبر التصوير السينمائي وتوابعه من إخراج وتمثيل واحد من اكثر أنواع الفنون الشعبية ، والذي يسميه البعض الفن السابع ، وهناك انواع من التصوير السينمائي فمنها ما هو اقرب للمسرح ، ويشمل افلام الأكشن والدراما وغيرها من الافلام التي تصور احداث خيالية ، او تعيد احداث حدثت بالفعل في الماضي ، وتعيدها عن طريق التقليد بأشخاص مختلفين وفي ظروف مصطنعة ، وهناك التصوير السينمائي الوثائقي ، الذي يحاول ايصال حقائق ووقائع تحدث بالفعل بشكل يهدف إلى جذب المشاهد او إيصال فكرة او معلومة بشكل واضح او مثير للأعجاب ، وهو فن استخدام الصوت والصورة سويةً من اجل اعادة بناء الاحداث على شريط خلوي .

❖ يرى "**محمد شويكة** " أن الصورة السينمائية "فن" له سلطته الطاغية فرض نفسه بقوة على كل إبداعاتنا حبي الشعرية منها والنثرية... الاثر الكبير الذي تتركه الصورة السينمائية في النفوس جعلها فن تدرس مقوماته ودلائله للفنانين والادباء على حد سواء، ولهذا فتعرفها سهل ومعقد في آن واحد، سهل إذا ما تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة، أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة ... أو إذا ما علمنا بانها تتكون من أربع وعشرون وحدة في التلفزيون وخمس وعشرون وحدة في السينما[1] ، لكن إذا نظرنا اليها حيث انها مركز

للتواصل فهنا يكون الإشكال: هناك الصورة التي نكوّنها عن أنفسنا حيث من شأنها ان تطلق او تلحم دوران الكلام الابداعية فينا، ثم هناك الصورة التي يكوّنها الاخر عنّا: صورة الاخر، وهي صورة مبتكرة من أجل التعبير، ان تقول وتقول للعالم أيّ الصورة – الخطاب من أجل ان نكون الاحسن...

فالصورة قد أصبحت تشكل وسيلة للإعلام ترمي الى جعل الانسان العصري أكثر خمولا كما يقول "**HUGGHE RENE** " في مقدمة كتابه " **les puissance de l'image** " (قوى الصورة) تعبر عن سلطة الفنان في ابتكار نظرة جديدة عوض تفقير العالم وتنميطه، ويضيف بان الصورة على العكس من ذلك تساهم في إغنائه واخصابه ...

[1]-عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، الجزائر دار الخلدونية سنة2009، ص:88.

ففي مجال الفن مثلا: الصورة تصدم وهذه الصدمة توقظ شعور كل واحد وتمجده ... إن التواصل عبر الصورة وبها يتيح لنا الاقتراب من وحدتها الاصلية واعتبارها مصدر إبداع ووسيلة تواصل فنية كما انها صيرورة اجتماعية تتيح الارتباط بالآخر والاندماج داخل المجتمع والتأريخ له لأنها ستصبح وثيقة تاريخية مع مرور الزمن[1] .

يمكن القول أن الصورة السينمائية هي وحدة سينمائية دالة ، وهي زاوية مفصلية في تحديد منحنى القصص او السرد السينمائي لأنها تجعل من الفيلم بنية سردية واضحة المعالم ، ونظام قصصي موحد المغزى ، وهو ما يجعل الصورة الفيلمية تشبه اللوحة الزيتية في تكامل مكوناتها وفي خصوصية تصميم تحفتها ، مع فارق يجدر بنا ملاحظته أن الشاشة تبدو لنا ثنائية البعد وثلاثية الأبعاد في ان واحد ، أي أنها تعرض على سطح ثنائي مستوٍ ولكنّها بواسطة الحركة تمنحنا ذلك العمق المحسوس وتلك الحالة الانطباعية التي تكفل لنا الانتقال والتجوال في الزمان والمكان ، الأمر الذي تفتقده اللوحة الزيتية او اللوحة التشكيلية[2] .

الصورة في السينما بها مقومات كثيرة، ولصنعها على أكمل وجه لابد من تأليف كل تلك المقومات مع بعضها البعض لتقديم الدفقات الشعورية كما ينبغي، ولان الصورة في السينما تتحرك وتتكلم وتلمع وتختفي ...الخ، فان عملية الإخراج السينمائي تعد من أصعب المهمات البشرية.

من المعلوم ان الصورة السينمائية هي لقطة بصرية سيمائية متحركة ، مرتبطة بالفيلم والإطار وزاوية النظر ونوع الرؤية ، وتخضع لمجموعة من العمليات الإنتاجية الفنية والصناعية مثل: التمويل ، الكاستينغ ، وكتابة السيناريو ، والتمثيل ، والانجاز ، والتقطيع ، والتركيب ، والميكساج ، ثم العرض... ومن ثمّ فالصورة السينمائية علامة سيمائية بامتياز

[1]- حوار صحفي لهيام المفلح مع الدكتور احمد شويكة لموقع جريدة الرياض السبت 26جمادى الاولى 1424، العدد 12818.

[2]- مجلة الفن السابع ،العدد: 19يونيو ،ص:71.

، وايقون بصري ينقل الواقع حرفيا او خياليا ، ويعني هذا أن الصورة قد تكون متخيلا فنيا وجماليا ، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة ولا يمكن الحديث عن الصورة السينمائية إلّا في علاقتها بالمستقبل او الراصد الذي يتلقى هذه الصور ، ويدخل معها في علاقات إنتشاء وإدراك وتقبل ولذةٍ حسية وذهنية ومن ثم لا يتحقق " **سيميوزيس** " الصورة السينمائية إلاّ بفعل التلّقي أو التقبل لأن الراصد هو الذي يعيد بناء الصورة فيلما ويعطي للصورة المتلقية دلالاتها الحقيقية او المحتملة أو الممكنة .

يمكن الحديث عن أنواع عدّة من الصور داخل الفيلم السينمائي ، فهناك الصورة الثابتة ، والصورة المتحركة والصورة الوقفة "Pause " والصورة المتسلسلة ، والصورة اللفظية ، والصورة المرئية ،والصورة الايقون ، والصورة الرمز ،والصورة الاشارة ،والصورة الاشهارية ،والصورة الصوتية ،والصورة الضوئية ،والصورة الموسيقية ، بل يمكن الحديث أيضا عن الصورة الذهنية، والصورة الانفعالية الوجدانية ، والصورة الحسية الحركية ، والصورة البلاغية وصورة الرصد، والصورة السيناريستية ، والصورة الفوتوغرافية والصورة السينوغرافية...إلى جانب صور أخرى كصورة الممثل ، وصورة اللغة ، وصورة الحركة ،وصورة الفضاء ،وصورة الديكور، وصورة اللون ،وصورة الاضاءة ،وصورة الصوت ،وصورة اللحن والموسيقي...

وإذا كان الفيلسوف الفرنسي "**هنري برغيسون**" قد تحدّث عن صورة الحركة وصورة الزمان، فإن "**جيل دولوز**" قد قسّم الصورة السينمائية الى الصورة – الادراك والصورة – الانفعال، والصورة – الفعل، ويعتبر العالم خداعا، كخداع السينما للزمان والمكان عن طريق خداع الحواس في كتابيه (الصورة – الحركة) (1983م) و (الصورة – الزمان) (1985م).

2. خصائص الصورة السينمائية:

يقول "**أبل كانس**" عن الصورة السينمائية:" لقد اتى زمن الصورة، ان كل الاساطير... وكل الشخصيات الكبرى في التاريخ، وكل الانعكاسات الموضوعية لمخيلات الشعوب من آلاف السنين كلها تنتظر البعث الضوئي أي السينما".

أي ان الصورة السينمائية قادرة على التهام كل ما هو موجود في الواقع وإعادة إنتاجه ومن هنا تأتي قوة الصورة السينمائية من خلال علاقاتها التشابهية (الايقونية) فالصورة لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها، فهي تمثيل، تجسيد، مشابهة، محاكاة، وبهذا فهي تتفوّق على الكلمة[1].

تعتبر الصورة السينمائية هي الدال في السينما، وهي على عكس اللغة اللفظية التي تعتمد العلاقات الاعتباطية بين الدال والمدلول اذ يقول "**كريستيان ما تز**": " أن الدال صورة والمدلول هما ما تمثلها هذه الصورة، أضف الى ذلك امانة التصوير الفوتوغرافي التي تجعل الصورة جد مشابهة" ومن هنا يمكن القول إنه بفضل هذه العلاقة المتميزة بين الدال والمدلول التي يمكنا ان نصنفها بالتلازمية في حضور الدال والمدلول معا تعتبر السينما أداة تعبير أكثر منها وسيلة اتصال.

ومثلما لاحظ "**كريستيان ما تز**" عن الصورة السينمائية بأنها:" ليست فقط ميكانيكية أو ايقونية وإنما هي صور متعددة تتألف من تعاقب عدة صور"، إذ من هذا المنطلق يمكن أن نحدد أربع خصائص وهي:

- **الأيقونية:** وتشير إلى علاقة قائمة على التشابه بين الدال والمدلول، فالصورة الفيلمية لها دراسة أيقونة كبيرة تجعلها أكثر إيحاء من غيرها.
- **النسخ الميكانيكية:** الصورة هي نتاج عملية آلية فهي وسيلة لنسخ ميكانيكي للواقع.

[1]-عبد العزير السيد: الفيلم بين اللغة والنص ،القاهرة ،دار المعارف ،سنة2003،ص:75.

- **التعددية في الصورة:** الصورة في السينما متعددة ومختلفة، حتى في الصورة الواحدة التي تستمر نتيجة تدفق الصور الفوتوغرافية، فقوّة تدفق الصور على الشاشة تعطي للمتفرج القدرة على حدس الحركة والاستمرار والتتابع والتداخل والتماسك والوحدة التي لا تتجزأ للفيلم.
- **الحركية:** وهي ميزة اساسية للسينما، وهذا ما يميّزها عن الوسائل التعبيرية الاخرى، وخاصة بتحريك الكاميرا من مكان لآخر، لإن فن الصورة السينمائية هو فن الحركة، فنحن أمام توليد المعاني مقترن بتوليد الحركة وتتابعها.

كما تخضع الصورة السينمائية ، لشروط الصورة الفنية في الفنون الاخرى لأهدافها فتستفيد من صورة الدراما في السيناريو وتستفيد من الصورة التشكيلية في التكوينات **– را كورس**– الخطط الضوء واللون ومن الموسيقى في توزيع الأصوات والمؤثرات وايقاع اداء الممثل للحوار ، وبواسطة تفاعل تلك الشروط الفنية داخل اطار صورة الفيلم فإنها تتيح للمتفرج إمكانية المعايشة الداخلية لما يحدث على الشاشة ، ومعرفة الأسرار الداخلية للأبطال ويحافظ المونتاج بين درامية الداخل المضمون وتشكيلية التعبير الخارجي للصورة على الشكل ، فالفن السينمائي هو تعبير تشكيلي عن القصص وصورته الأولي هي السيناريو اي الشكل الداخلي للفيلم ، والذي تظهره الكاميرا بعد ان يجسده الممثل والمصور ، ومصمم الديكور ، والرسام، ومهندس الصوت

، والموسيقى، فيدعم تأثيره الصوري على المتفرج، وعليه فقد حدد "**مارسيل مارتان**" ستة خصائص أساسية للصورة السينمائية فيما يلي:

- أن الصورة لها دور" الدال" فكل ما يظهر على الشاشة له معنى في الحقيقة وفي امكانها ان تكون كذلك الطريقة المباشرة (أي بالصورة) وإنّما بطريقة رمزية.
- أن الصورة الفيلمية واقعية، بمعنى انّها تتمتع بمظاهر كثيرة للواقع وبطبيعة الحال تأتي الحركة في طليعة هذه المظاهر والتي أثارت في الماضي دهشة المتفرجين.

- ❖ أن الصورة الفيلمية دائمة في الحاضر فهي بوصفها شريحة من الواقع الخارجي فتتقدم إلى حاضرنا وتصوره فعدم التوازن الزمني، لا يحدث إلا بتدخل التقدير إذ انه هو الوحيد القادر على تحديد عدة مستويات زمنية في أحداث الفيلم.
- ❖ أن الصورة تكون واقعًا فنيًا أي انها تقدم رؤية مختارة لطبيعة مكونة ومصفاة، فالسينما مبنية على الاختيار والتنظيم ككلّ فن تستطيع التصرف كما تشاء في الطريقة التي تعوض بها المشاهد.
- ❖ للصورة خاصية التعبير الأوحد فهي بحكم واقعيتها العلمية لا تلتقط في الحقيقة إلا مظاهر دقيقة ومحددة تماما لطبيعة الاشياء.
- ❖ قابلية الصورة الفيلمية للتشكل أي مرونتها وهذا لا يتعارض مع خاصية الأوحد لأن الصورة في ذاتها في الحقيقة هي ذات معنى محدد واحد، ولا يمكن ان تكون مبهمة او غامضة.

ومن هنا سنحاول تسليط الضوء على اهم خصائص الصورة السينمائية ومن بينها:

- ✓ **ثنائية الصوت والصورة:** تتفوق الصورة المتحركة على باقي الأنماط من الصور بامتلاكها عنصري الصوت والصورة، وهي بذلك تخاطب حاستين في ان واحد ممّا يعزّز نجاحها كوسيلة تكنولوجية تعليمية، إذ كلما زاد التأثير على حواس المتلقين زاد نجاح الوسيلة في تحقيق الاهداف المرجوّة.
- ✓ **الحركة :** تتصف الصورة المتحركة بالديناميكية التي تميزّها عن باقي الصور التي يمكن تمثيل الحركة فيها عن طريق الإيحاء فقط فالصورة المتحركة تمتاز بخصائص فنية وجمالية ومعرفية تستطيع ان تترجم مختلف الدلالات العلمية فقد أصبحت الحركة الرأسيّة معبّرة عن الأمل والتحرر والحركة الراسية الهابطة معبرة عن الاختناق او الدّمار ، وتعبّر الحركة المائلة عن القوى المعارضة وتخطّي العقبات وتشير الحركة المقوّسة الى الخوف كحركة الثعبان ،والحركة الدائرية تعبر عن المرح والطاقة كحركة العجلات ، أما الحركة البندولية فهي تعبر عن الاحساس

بالرتابة والضيق ، والحركة المتّجهة للمشاهد تكون اكثر اهمية وإثارة للاهتمام من غيرها لأنها تزداد في الحجم كلما زاد اقترابها عكس الحركة المتراجعة.

- ✓ **الفورية:** تتميز الحركة السينمائية والتلفزيونية بوجه الخصوص بهذه الميزة لأنها توّلد إحساس الفورية لدى المتلقين وأنهم يمرون بهذه الخبرة او تلك في الوقت نفسه الذي يمر بها كثيرون غيرهم على الرغم مما يباعد بينهم كما أن هذه الميزة جعلت الصورة المتحركة ناقلة مباشرة للأحداث والظواهر.
- ✓ **التتابعية:** تتميز الصورة المتحركة عن مثيلاتها من الصور الأخرى كونها صورة لا يكتمل العمل الفني فيها إلاّ بتكامل عدد هائل من الصور تؤدي غرضا معلومًا لصياغة المعنى ككل، عكس اللوحة التشكيلية أو الصورة الفوتوغرافية التي تعدّ عملا فنيا متكاملا، فالصورة المتحركة تستمد معناها من الصورة التي سبقتها ويكتمل المعنى في الصورة التي تعقبها، فهي لا تكتفي بتجميد لحظة الذروة التي تلتقطها الصورة الفوتوغرافية وانما تعرض ما سبقها وما يلحقها في إطار تتابعي ضمن حركة الزمن.

3.عناصر اللغة السينمائية:

يتطلب الاخراج السينمائي، المعرفة الجيدة بخصوصيات السينما وما تحتوي عليه من سلامة النحو والتراكيب اللغوية، وهي التراكيب التي تقل تعقيدا ومجازفة من نظائرها في الأدب.

وهكذا يتكون الفيلم من عدّة متتاليات[1] ، تتألف بدورها من عدة لقطات متعاقبة حيث تتناسب مع كل لقطة جيدة، داخل المتتالية نفسها، زاوية تصوير مختلفة (أي وجهة نظر مختلفة) ينبغي ان تكون مبررة ومتسلسلة، تجنّبا لاي فجوة من شانها ان تزعج المتفرّج.

[1]-مجلة: حوليات جامعة الجزائر، دراسة بعنوان "العناصر الدالة للغة السينمائية "فريل 1997، ص: ص:181-219.

كما يمكن ان تبرز الشخصية ليس فقط باعتماد التغيير في سلّم اللقطات، او زاوية التصوير، ولكن بالارتكاز على عناصر دالة اخرى كالتي تتعلق بحركات الكاميرا المرافقة تنقل الشخصية أو التي نجدها مجسدة على مستوى اللقطة نفسها مثل: التأطير، تكوين المنظر، والاضاءة

السينما ليست إذن لغة بل شرعة، بل بالعكس لغة مهيكلة من عدد كبير من الشرعات من بين هذه الشرعات جزء فقط يمكن ان يكون سينمائيا محضا (الشرعات الخاصة) بينما العديد من الشرعات الأخرى ليست خاصة بالسينما (الشرعات العامة)[1].

أو كما تسمى بأوضاع خاصة، وأوضاع غير خاصة، الاوضاع الخاصة تتمثل في: سلم اللقطات، زوايا التصوير، حركة الكاميرا، أما اوضاع الغير خاصة للغة السينمائية تتمثل في: الشخصيات، الديكور، الموسيقى، الصوت، الاضاءة.

1.3 الأوضاع الخاصة: تتمثل في:

1.1.3 اللقطة: يمكن تعريف اللقطة بأنها: صورة من كاميرا وهي الوحدة الاساسية للمشهد حيث تسبقها وتلحقها لقطات أخرى فتكّون مع بعضها البعض وحدة متكاملة، اوما نراه الشاشة في اللحظة التي تقوم بتشغيل كاميرا على الهواء حتى تشغيل كاميرا اخرى بدلا من الكاميرا الاولى[2].

وترى الباحثة **'منى الحديدي'** أن اللقطة: "هي جزء بناء في الفيلم تماما مثل الكلمة والتي هي وحدة بناء اللغة[3].

ولبناء واعداد اللقطة هناك عدة أسس فنية يجب اتباعها من أهمها:

- موضوع اللقطة والغرض منها.

---

[1]- محمود ابراقن، ترجمة احمد بن مرسلي التحليل السيمولوجي للفيلم، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، سنة2009، ص:17.

[2] - رستم ابو رستم :جماليات التصوير التلفزيوني، الأردن، المعتز للنشر والتوزيع ، سنة2010،ص:14.

3- منى الحديدي: اللقطة، مجلة الاذاعات العربية، تونس، شركة فنون للرسم والنشر، سنة2000، ص:100.

- الفعل والحركة.
- التأثير المقصود.
- الصورة الفعلية وطبيعتها الفنية والجمالية[1].

أ. انواع اللقطات :(سلم اللقطات): تنقسم اللقطات إلى ثمانية انواع متميزة هي:

أ.1 اللقطة العامة:

هي اللقطة التي تظهر للمشاهد اكبر قسم من المنظور "المنظر" ومن ثمّ فإنّ استخدامها يرتبط بمدى الحاجة الى اطلاع المشاهد على المنظر بأكمله ، وبيان العلاقة التي تربط بين اجزاءه المختلفة ولهذا فان اللقطة العامة تستخدم كلقطات افتتاحية او التأسيسية[2] ، مثل : اللقطة التي تبيّن مدينة قسنطينة بجسورها المعلقة وطبيعتها الخلابة وسمائها الزرقاء ، اللقطة العامة بالنسبة لجسم الانسان هي اللقطة التي تظهر للأشخاص بكامل قوامهم والمساحة الكافية لحركتهم ، واللقطة العامة عموما هي الصورة التي يظهر فيها الشخص أو موضوع الصورة صغيرا داخل اطار الصورة بعيدا عن المشاهد.

أ.2 لقطة الجزء الكبير: هي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور (مكان، زمان، جو، شخصيات، ظروف عامة) يسمح لنا بمشاهدة منظر واحد من مناظر قسنطينة، في اللقطة العامة، كما يمكن ان يكون هذا الجزء المهم من الديكور الفيلمي طبيعيا واجتماعيا او سياسيا

(مثل: تصوير المظاهرات والحركات الكبرى)[3] . وتوظف كل من اللقطة العامة ولقطة الجزء الكبير بغرض التعبير عن العزلة، او القلق او الحزن وذلك عندما توضع شخصية (او بعض الشخصيات) في فضاء طبيعي رحب.

---

[1]- رستم ابو رستم :جماليات التصوير التلفزيوني، الأردن، المعتز للنشر والتوزيع ، سنة2010،ص:15.

[2] - سامي شريف: الاخراج الاذاعي والتلفزيوني، القاهرة مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، سنة 2001، ص:46.

[3] - فايزة يخلف: دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الاعلانية ،دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة ،مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، سنة1996،ص:95.

أ. **3. لقطة الجزء الصغير: هي** التي تؤطر الأجزاء من الديكور، تسمى ايضا " اللقطة الوضعية "، وهي تستخدم لتقديم البطل والشخصيات في وسط درامي جديد كتصوير مشاجرة مثلا، كما يرى المخرج السوفياتي "**سرجي ايزنشتاين**" بأن هذه اللقطة هي التي تسمح لنا للفيلم الملتزم بالتعبير عن الاشياء ككل، انه اللقطة التي تتولى معالجة مختلف الموضوعات ومدى مطابقتها مع السياق الاجتماعي والسياسي، وهي التي تتولى التصوير الأيديولوجي عن كل القضايا المعالجة بطريقة من الضروري ان تكون مبسطة، مفيدة ومحترمة للغة السينمائية[1].

أ.4 لقطة متوسطة: وهي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبر "**أينشتاين**" هذه اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمية بين الممثلين[2].

وتكمن أهمية اللقطات المتوسطة في أنها تعتبر لقطات وظيفية أي تؤدي وظيفة الانتقال من لقطة عامة إلى قريبة، لأننا لا يمكن الانتقال من لقطات عامة الى قريبة بدون استخدام لقطة متوسطة الا في حالات قليلة لأن التنقل من لقطة عامة الى قريبة يؤدي الى تشتيت المشاهد.

ويحدث عدم المشاهد لقطة عامة على الشاشة ومن ثمّ وبشكل فجائي ننتقل الى لقطة قريبة فان المشاهد سوف يشعر بان الشخص قد قفز من عمق الشاشة إلى الامام بشكل فجائي، لذلك فأننا نقوم بوضع لقطة متوسطة ما بين اللقطة العامة والقريبة حتى نجعل المشاهد يستعد للقطة التالية.

أ.5 لقطة امريكية: وهي التي تصور الشخصية من الرأس الى منتصف الفخذين، وهي لقطة اشتهرت أكثر في أفلام رعاة البقر، ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل وأفعاله[1].

---

[1] - محمود ابراقن، علاقة السيمولوجيا بالظاهرة الاتصالية: دراسة حالة لسيمولوجيا السينما، اطروحة دكتوراه دولة في علوم الاعلام والاتصال، سنة2001، ص:171.

[2]- فايزة يخلف: دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الاعلانية ،دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة ،مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، سنة1996،ص:96.

أ.6 لقطة مقربة: وهي اللقطة التي تؤطر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل وهي تنقسم بدورها الى نوعين:

- **لقطة مقربة حتى الخصر او لقطة نصف مقربة:** وهي التي تؤطر الشخصية من الراس الى الحزام.
- **لقطة مقربة حتى الصدر:** وهي التي تبين الجزء الممتد من الرأس الى الصدر

أ.7 لقطة قريبة: وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية، حتى يتم الكشف عن بعض الملامح الغامضة او العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي[2].

أ.8 لقطة قريبة جدا: وهي اللقطة التي تستند الى تصوير تفاصيل معينة من جسم الممثل والتركيز على عنصر سينمائي مهم في القصة، وتسمى هذه اللقطة في السينما باللقطة المضافة، لما تضيفه من بعد وعمق التشويق في الفيلم[3] .

ويتضح من خلال استعراضنا لسلم اللقطات بأن هذا السلم يسهم بشكل مباشر في ابراز دلالات الخطاب السينمائي وكذلك توجيه الرأي واحداث التأثير، فوظيفة اللقطات تتعدى حدود الضبط التقني للصورة لتشمل ايضا ضبط السلوك، ولكن العملية بحد ذاتها تندرج ضمن استخدامات فرعية اخرى مترابطة مثل تلك التي تتعلق بزوايا التصوير وحركات الكاميرا.

2.1.3 زوايا التصوير: ان الزاوية التي نختارها في غرض او موضوع، يمكن ان تستخدم كأداة درامية وسينمائية هامة تؤثر تأثيرا مباشرا في المشاهد وتشكيل موقفه ووجهة نظره اتجاه الموضع وتجعله يتعاطف ينفر، يحب او يكره، يوافق او يرفض.

ومن بين الزوايا التي يلجأ اليها المصور السينمائي او التلفزيوني ما يلي:

الزاوية العادية: هي الزاوية التي توضع فيها الكاميرا على الديكور في وضعية مقابلة للديكور الذي يراد في تصويره وهنا دون ان يعلوا أحدهما على الاخر، اي ان تكون كلاهما

---

[1]- فايزة يخلف: دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الاعلانية ،دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة ،مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، سنة1996،ص:97.

[2] - منى الحديدي: اللقطة، مجلة الاذاعات العربية، تونس، شركة فنون للرسم والنشر، سنة2000، ص:10.

[3] - منى الحديدي: اللقطة، مجلة الاذاعات العربية، تونس، شركة فنون للرسم والنشر، سنة2000، ص:12

في مستوى واحد، وهذه خدمة لأهداف التصوير الموضعي كما هو الشأن بالنسبة للأفلام الوثائقية[1] .

بالزاوية المرتفعة: أو الغطسية: هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور الذي نريد تصويره، الامر الذي يؤدي الى تقليص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه، ويمكن للزاوية المرتفعة أن تعبر عن الدلالات الاتية:

- **عزلة الفارس في افلام الوسترن:** تستخدم الزاوية المرتفعة كثيرا، في افلام الوسترن للتعبير عنه عزلة الفارس الذي يصور من الاعلى لكي يبدو شخصا صغير الحجم وهائما، في فضاء طبيعي شاسع لا يرحم.
- **المعنى التراجيدي:** يمكن للزاوية المرتفعة أن يكون لها معنى تراجيدي، كما يمكن ملاحظة ذلك في فيلم "**الملعون**" للمخرج الالماني "**فريتز لانغ**" من خلال اللقطة العامة الغطسية

على درجات السلم، حيث توجد امرأة تنادي ابنتها مرارا وتكرارا، بدون جدوى لان ابنتها قتلت فعلا من قبل المجرم.

- **الدلالات التهكمية:** نحصل على هذا المؤثر عندما نصور السارق الذي يخرج من خندقه الذي كان مختبئا فيه، معتقدا الذي ينتظرونه خارج الخندق هم اصدقاؤه، ولكن في حقيقة الامر غير ذلك هم رجال الشرطة.
- **القيمة الاستكشافية:** يمكن للمتفرج ان يكشف كل عنصر درامي جديد يدخل فجأة الى داخل ذلك الديكور.
- **الزاوية التصاعدية:** وهي الزاوية التي يعلوا فيها الديكور على الكاميرا، مما يوسع من أفقها المقلص، ويثري من دلالتها السينمائية مثل: دلالة الارتباط بفكرة التعظيم، الهيبة...الخ[1]

[1] - فايزة يخلف: دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الاعلانية ،دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة ،مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، سنة1996،ص:97.

3.1.3 حركات الكاميرا: تعتبر الحركة وسيلة للتعبير مثل الصورة ذاتها يتم التفكير بها عادة ضمن مجمل مادة الموضوع، وتعتبر الحركة من أهم عناصر تكوين الصورة السينمائية، والحركة لها مدلولها وهي التي تثير شيئا في نفس المشاهد إذا ما استخدمت الاستخدام الامثل.

أ. البانوراما: هي عبارة عن مظهر خارجي للكاميرا تصور لنا من اليمين الى اليسار أو العكس ومن فوق الى تحت او العكس، دون نقل الآلة من مكانها وهناك نوعين للبانوراما هما:

- بانوراما افقية – بانوراما عمودية

ب. التنقل: يتم تحقيق التنقل بالاستعانة بعربة مجهزة خصيصا لحمل الة التصوير والمصور معا، ويمكن تحريكها اثناء التصوير بسهولة كبيرة لان تلك العربة تكون مزودة بعجلات صغيرة قادرة على السير على السكة الحديدية.

مثلا: التنقل في الملعب لمتابعة اللاعبين وهنا لابد بالاستعانة بالعربة لتحمل الكاميرا والمصور وللتنقل عدة انواع:

- **التنقل الامامي:** من اجل تقريب الديكور للكاميرا تقترب شيئا فشيئا من الديكور المراد تصويره ممّا يجعلنا نتدرج من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة كي نلقى ابرازه في عنصر واحد او تفصيل واحد من الديكور قد يكون عين شخص مثلا.
- **التنقل الخلفي:** تتغير زاوية التصوير في هذا التنقل بحيث تتدرج من لقطة قريبة الى العامة، وهذا يعني ان الكاميرا في هذه الحالة تنتقل تدريجيا الى الخلف تاركا الفضاء لتبيان كل ما يمكن ان يرتبط بفكرة الابتعاد عن المكان كالإحساس بالعزلة، او العجز، واليأس، والانفصال المعنوي ...
- **التنقل الجانبي:** ويعرف ايضا بالتنقل المصاحب فهو يلازم الشخصية في كل تحركاتها وهذا يعني ان هذا التنقل هو حركة موافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات او اشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير.

[1]- منى الحديدي: اللقطة، مجلة الاذاعات العربية، تونس، شركة فنون للرسم والنشر، سنة2000، ص:14.

- **التنقل العمودي:** وهي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة ومنقولة بشكل يسمح للمصوّر امكانية تتبع حركة الممثل.
- **التنقل البصري :(zoom)** وهو عدسة خاصة ذات بؤر متغيرة تسمح بتقييد الإطار الفيلمي بدون تحريك الكاميرا وهناك نوعان [1]:

✓ **Zoomامامي:** هو المقرب للديكور بواسطة الانتقال من اقصر البؤر الى اطول البؤر بهدف التكبير او ما يسمى بالبؤر الاكثر طولا.

✓ **Zoomخلفي:** وهو الذي يبعد الديكور بالانتقال من اطول البؤر الى اقصرها ويستخدم خدعة سينمائية من اجل تعجيل او تأخير حركة الشخصية (الديكور).

- **تنقل بانورامي:** ويقصد به الشكل الذي يجمع لاعتبارات جمالية بين البانوراما والتنقل مثل: التصوير الجانبي القائم على "**travelling**" الاستخدام المتزامن لكل من **travelling**المصاحب لتنقل الشخصية وأيضا البانوراما.

2.3 الأوضاع غير الخاصة: وتتمثل في:

1.2.3 الاضاءة: وهي عنصر فني ودرامي يقدم موضوع أو شخصية من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء والأجسام الصغيرة مثلا: يمكن أن تجذب الانتباه إذا توافرت لها الاضاءة أعلى وألوان أنصع من ألوان الاجسام المحيطة بها، كذلك يمكن للإضاءة ان تبرز شخصية او موضوع معين من خلال تحريك الموضوع من المناطق المظلة الى المناطق المضيئة، ولها القدرة على جعل تمثيل النص والطبيعة والجو المعنوي محسوسا، وتفيد الاضاءة في تحديد وسبك انحناءات واستعارات الاشياء وفي خلق الاحساس بالعمق المكاني وفي خلق انفعاله[2] .

لا تقتصر وظيفة الاضاءة على مجرد توفير النور المناسب لالتقاط الصورة فقط، بل ان من وظيفتها ايضا تحديد الزمن الذي تجري فيه الاحداث، وربما لا يدرك المشاهد التغيير

[1]- رستم ابو رستم: جماليات التصوير التلفزيوني، الأردن، المعتز للنشر والتوزيع ، سنة2010،ص:45.
[2]-قدور عبد الله ثاني، مغامرة سيمائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم، سنة2002.

على مستوى الاضاءة لكنه لابد ان يشعر به، لأنه من غير الممكن ان يجري حدثا في نفس اللحظة التي جرى فيها الحدث في نفس المكان

2.2.3 الشخصيات: تعمل الشخصيات على خلق نوع من الصراع الذي ينمي العمل ويزيد من حركاته وتفاعله ومن ثمّ يخلق التشويق، فالشخصيات هي العمود الرئيسي الذي يحرك العمل الفني، وميول الشخصيات واتجاهاتها هي التي تكوّن محض تصادم مع ميول

واتجاهات اخرى، وهذا التصادم يولد الصراع كما هو معروف ويصنع الحبكة والتأزم وصولاً الى الذروة التي دائما تكون محض اهتمام المشاهد، كما ان الشخصيات تلعب دورا هاما في توصيل

المعلومات الى المشاهد من خلال ما تطلقه من حوار ، وما تتبناه من افكار ومتقوم به من حركات حيث يتم اختيار الممثل الرئيسي وفقا لمظهره الفيزيائي والنفسي ، فكل واحد منهم ينبغي ان يظهر كشخص فريد من نوعه غير قابل للتقليد او الاستبدال ويعتبر كاتب السيناريو اول من يرسم معالم الشخصية الرئيسية بدلالة واضحة ، ويمكن تحديد الشخصية الرئيسية بعدد ومدة اللقطات التي يظهر فيها ، اي حصة الحوار التي أسندت لهذه الشخصية ، وتعد الشخصية الرئيسية محور كل الفيلم فكل تصرفات وافعال الممثلين الاخرين تصب في اتجاه الشخصية ، تتبع الكاميرا تحركاتها بالتفصيل وبالتالي فإن حركة القصة (الفيلم) تقترن بحركة البطل ، لكن في حالة وجود شخصية او عدة شخصيات تلعب دورا هاما داخل الفيلم الواحد ، يقوم كاتب السيناريو بإعطاء اهمية تفوق نوعا ما الدور الثاني بمعنى تركيز الكاميرا حول تحركات الشخصية التي تؤدي دورا اكثر اهمية من دور الشخصية الاخرى ، يتعلق هذا الامر بتحديد من يلعب الدور الاول ثم التدرج في باقي الادوار وفقا للأهمية المعطاة لهم داخل الفيلم.

3.2.3 فن الديكور: هناك امكانات اخرى مرتبطة بعنصر الديكور والتكوين الداخلي للكادر واللقطة من حيث الاشكال والملابس، فهو يساعد في استخدام البعد الدرامي

المناسب[1].

ويمكن اعتبار الديكور في معناه الواسع شخصية متخفية لكن دائمة الحضور فالخطوط في الديكور لها معاني: الخطوط الطولية الرأسية توحي بالتحرر والذوق المنفرد اما الخطوط الافقية فتعطي احساسا بالسكينة والتوازن النفسي والخطوط المائلة تعطي احساسا بعدم الثقة والاضطراب والقلق.

ومن ابسط الامثلة على الديكور ذلك، الفرق بين منزل فقير وآخر غني ... لابد ان يكون الفرق بين أحداث عادية اومأساوية، توزيع الاثاث في المكان له دلالات شتى، هب أنك

كمشاهد ترى امرأة تبكي ومن خلفها دراجة، ثم نفس المرأة تبكي ومن خلفها صنبور يقطر ماء، او لوح زجاجي مكسور او كرسي قديم مكسور او رخام ...الخ.

هنالك فارق كبير جدا بين هذه العناصر وان أخفق المخرج في اضافة الاتزان الى هذه المعادلة فقد فشل في إخفاء الحياة على كل ما هو جامد في الفيلم.

4.2.3 الموسيقى: تستخدم الموسيقى في الافلام لملء فترات الصمت المصاحبة للصورة او التعبير عن حالة نفسية أو تأزم في الموقف الدرامي، كما تستعمل كقيمة ايقاعية او لأغراض حسية، وتساعد الموسيقى في تعميق الإحساس البصري للصورة السينمائية وتجميل الحكاية وجعلها واضحة ومنطقية وشاعرية ايضا، فالموسيقى تكون مصاحبة ايضا للصورة وزخرفتها، بإحداث توازن حسي للمتفرج ولها دور تأثير سيكولوجي[2] .

5.2.3 الصوت : يمتلك الصوت قدرات كبيرة في التعبير عن الجو العام للفيلم من خلال مختلف المؤثرات الصوتية ، فوضع مؤثر صوتي في المشهد يخلق جوًا عاما عن وضع الاحداث المصورة وكذلك باستخدام الموسيقى لوحدة الصوت ، يمكن ان تكون مثيرة للأعصاب تماما خصوصا مشاهد التوقيع ، اما الاصوات ذات الذبذبات الواطئة فتكون

[1] - نسمة البطريق :الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة ،الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية ،سنة2006.
[2] - عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة، سنة2011، ص:28.

لتجسيد معنى المشهد ، وتوحي بالقلق والغموض كما ان للإيقاع المؤثر في ازدياد التوتر فهو يؤدي دورا في تدعيم الاحساس العاطفي والمؤثر الصوتي له وظائف التصويرية في تصوير المكان والحدث، ويمكن ان يكون رمزا يستخدمه المخرج في العمل الدرامي، كما يساهم الصوت والضجيج في الرفع من مصداقية الحدث المصور ويضفي عليه ابعاد درامية هامة وبالتالي فإن الاصوات السينمائية ليس مجرد أصوات عادية بل تعتبر دلائل خاصة في الخيال الفيلمي، وبالرغم من أهمية الضجيج الا ان " **كريستيان ماتز**" يرى انه من الافضل تفادي بعض الاصوات التي لا تساعد على فهم دلالات الصورة مثل: صوت الخطوط وبعض الاشارات[1].

[1]-حورية حارث، الأيديولوجية في الفيلم التاريخي، تحليل سيمولوجي لفيلم الجزائر، مذكرة انيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، سنة 2008، ص:43

الفصل الثالث: تجليات الصورة السينمائية في رواية "اوة الرعب" لـ: "هيثم حسين".

المطلب الأول: الصورة السينمائية.

المطلب الثاني: السرد السينمائي.

المطلب الثالث: سيناريو القص.

المطلب الرابع: الزمان والمكان.

المطلب الخامس: حركية المنظور (اللقطة).

المطلب السادس: الديكور

1.الصورة السينمائية:

في البداية يجب الاشارة بان استخدام الصور في كل فن ادبي معناه استخدام تقنية سينمائية في ذلك الجنس لان لغة الرواية هي الحكي والسرد لا الصورة واستخدام الصور هنا يكون تكتيك سينمائي لان لغة السينما هي الصورة والحركة.

فالمراد بالصورة في السينما هي صورة متحركة تنبض بالحياة فيها الحركة والاشارة وفيها اللون وللظلال وتشابك الحوارات والتشويق وتداخل المشاهد وانهائها بحرفية بالغة.

ان رواية "**ابرة الرعب**" تجري بين السرد والصورة، تنامت فيها الصورة مثل السرد بأنواعها المختلفة والروائية والسينمائية والمسرحية دخول الصورة في الرواية قد جاء على اساس تداخل الفن السينمائي، لان الرواية تقوم على اساس السرد والحكاية والصورة والتصوير بنية سينمائية يجري الحديث عنها في السينما ولاسيما ان هناك الكثير من الصور في الرواية السينمائية تحتوي على خصائصها المذكورة آنفا.

لكن السرد في هذه الرواية يتناغم مع الصورة ولا ينفصلان عن بعضهما لننظر الى الفقرة التالية لنرى كيف يأتي السرد والصورة معا [نزل من السيارة، توجه صوب صخرة كبيرة، كانت تشكّل مع أخريات صندوقا مفتوحا، يمكننا من خلاله رؤية الطريق، دون ان يتمكن المارّة من رؤيتنا، اصررت على اتخاذ جميع الاحتياطات اللازمة، رضخ لطلباتي لأنه لم يكن يفكر بشيء سوى ارواء جنونه في تلك الطريق الصحراوية المنسية]. ص:53.

المراد باتان هذه الصورة هو ان الروائي يسرد الاحداث، لكن يضيف على السرد عناصر الصورة بشكل نستطيع ان نقول ان السرد في الرواية يجري مع الصورة، ففي هذا المقطع تنتقل حركة الكاميرا من مكان لأخر تنتقل من داخل السيارة الى صخرة كبيرة في طريق صحراوية، [في طريق عودتنا من قرية المطمورة الجنوبية، اوقف نضال السيارة، اطفا المحرك نظر في عيني، امسك يدي وقبلها ... ألقى بالمفاتيح الي، لم يلتفت الي تضرعني

بوجوب الاسراع الى العقيد، ولا بوقوفنا في منتصف الطريق التي لم نصادف أحد يمر منها]. ص:52

وتأخذ الكاميرا صورة عن استدارة عيني نضال نحو رضوان وريشة الروائي هنا حريصة على أخذ الصورة بدقة كاملة، وتتمركز الكاميرا على منتصف الطريق الخالية حيث لم يصادف أحد يمر منها، فمن الملاحظ في هذه الصورة تعدد الحركات بين الامكنة والشخصيات فقد جاءت هذه الصورة بلقطات مختلفة تتم بها عملية المونتاج وظهر فيها هيثم حسين كمصور لتلك اللقطات.

لكن السؤال الذي يطرح: هل يعتبر كل صورة في الرواية صورة سينمائية؟ تحدثنا عن الصورة السينمائية ، وهنا نريد ان نتحدث عن تلك الصورة ايضا وتطبيقها مع الصورة الروائية حتى يظهر الفرق بينهما بصورة أدق ، فنحن في الأنواع الادبية نشاهد الصورة ولا نستطيع ان نجعل جميع الصور في الانواع الادبية صورا سينمائية وتترصد الفرق بين عناصر هاتين الصورتين في المقطعين من الرواية ، تأتي احداهما بشكل الصورة السردية ، وتأتي الاخرى بشكل الصورة السينمائية لننظر الى المقاطع التالية : [على الرغم من مقته الشديد للحديث في الاحلام وعنها الا انه ابتكر مقاله ، لكنه لم يستطع التحكم بقوله ولا بحصره في اطار ضيق لان الكلام كالنار].(ص: 28). ، [كانت الغرفة في زاوية البيت، لها باب خارجي يطل على الشارع مباشرة ، وباب اخر ينفتح على باحة البيت ، كما كان مطبخ صغير يستعمل حماما ايضا ، اضافة الى مرحاض في زاوية منه تسجل على بابه ستارة كانت عبارة عن كيس خيش.التزمت بعزلتي التي أقدسها واسعد بها تريحني من عناء المساءلة والنبش والفضول تبعدني عن الواجبات] .ص:106.

فقد جئنا بثلاث مقاطع روائية اولها كان سردا يسرد الروائي حدثا، وثانيها صورة روائية مشحونة بالعناصر السينمائية، وثالثها صورة روائية تبين عزلة رضوان.

ان مكونات النص السردي تساهم في تحقيق الصورة السردية واما الفرق الاساسي بين هاتين الصورتين (النص الثاني والثالث) فيرجع الى بنيتهما لأن أولهما اي الصورة السينمائية يدهشنا صوتها وإيقاعها وحركتها ، فهي مليئة بالعناصر السينمائية كتجاوز المشاهد وتعدد الأمكنة، ويمكن ان تظهر الصورة في الرواية مصورة المصور الفعلي فان كانت كذلك يطلق عليها الصورة السينمائية ،ونلاحظ اذا تأملنا هذا النص ان الروائي يستخدم تقنية المونتاج عبر هذه الصورة السينمائية لتحقيق المزاوجة بين وصف البيت من الداخل والخارج من خلال اسلوب سينمائي.

2.السرد السينمائي:

ان لكل رواية من السرد الروائي والسرد السينمائي مميزاته الخاصة به ، حتى وان التقيا في الكثير منها ذلك بان السرد الروائي باعتماده على اللغة المكتوبة وحدها يمكنه ان يشخص الحياه النفسية للشخصيات الروائية تشخيصا داخليا عميقة ، معتمدا على المونولوج في حين ان السرد السينمائي لا يستطيع فعل ذلك وانما يكتفي بالقبض على الصورة وهي تشكل خارجا ، من خلال تغيرات الشخصيات الاشارية التي تمنح لملامحهم وهو أيضا ما لا يستطيع السرد الروائي ان يقوم بجمعهما اعتمد في لغة تتابعه على التقاطع المستمر بيبه وبين الوصف هذا الوصف الذي ينجح اكثر بالتحويل الواقعي المادي الى متخيل اكثر مما تستطلعه ،التي تنجذب نحو نوع من المحاكاة اكثر حرفية ومن القضايا المطروحة في استعراض "ابرة الرعب" هي كيفية السرد باعتبار تداخل الاجناس ، ويلاحظ في الرواية عناصر الصورة ويمكننا ان نطلق

عليها السرد السينمائي أي إذا كان السرد تصويريا مشتملا على عناصر السينما نسميه السرد السينمائي، والسرد الروائي يقوم على اللغة الكتابة والسرد السينمائي يقوم على أساس التصوير، فالسرد في هذه الرواية يكون مشحون بعناصر السرد السينمائي لان بنية التصوير فيها قوية

ولا يتدخل نوازع ونفسيات او دواخل الشخصيات وسردها بل يرسم الشخصيات رسما سينمائيا دقيقا، لننظر الى المقطع الاتي: [اراحت تلك المحادب رضوان أيضا تلك، لأنه كان يتملى وجوه المارة، يدقق فيها، يمثل العبوس، وهو يحمل بندقيته الفارغة أحيانا ليشعر ويُشعر بسطوته، وقوته، كونه الأقوى بسلاحه]. ص:51.

هيثم حسين لم يقف مكان السارد بل وقف هو مكان صاحب الكاميرا، ومصور الفيلم يتابع الاحداث ويأخذ منها صورا، فراويته هذه تعتمد على عناصر من السرد السينمائي حيث يلاحظ فيها عنصر الحركة فينتقل السرد من حالة الى حالة أخرى، ابتداء بتصوير حركات شخصيته ...

ومما يلاحظ كذالك في هذا المجال هو كيفية استخدام السرد فالروائي يترصد الأحداث من الخارج فنشاهد هنا وقوف هيثم حسين من بعد اخر هذا صورة عما يحدث امامه وبيه الكاميرا منتقلا بين مكانين متعدد الشخصيات (مكان رضوان ومكان المارة) هذا الترصد من الخارج سبب لكي لا يدخل الروائي في دواخل الشخصيات وكما يلاحظ في السرد السينمائي .ونقطة في السرد السينمائي لهذا المقطع هو كيفية الزمان ، الزمان هنا كما في الفيلم هـ وزمن الحال تحدث الاحداث امام اعيينا كما نلاحظ ذلك في أفعال (يتملى ،يدقق، يمثل ، يحمل ، ويشعر) وكان الحدث هو نفسه من يروي الاحداث ولا نحس بوجود السارد ، اذ يعمل هيثم حسين في هذا النص على إضافة المؤثرات الصوتية والحركية ،وهذه الأصوات والحركات تصدر من شخصيات مختلفة :رضوان والمارة.

وعنا نقول السرد في رواية ابرة الرعب يكون سينمائيا فنحن نعني توفر عناصر سينمائية في سرد الاحداث: كالحركة زمانيا ومكانيا ونفسيا، وحركة الكاميرا، وتغيير الشخصيات، وانتقال الكاميرا من شخصية الى أخرى [بدا العقيد علاوي مشغولا طلب من نضال الذي جاء معه بالسيارة، التريث، ثم القى اليه بالمفاتيح، طلب مني مرافقته الى مركز توزيع الادوية في دمشق، حدد لنا الأماكن التي سنزورها كما حدد الكميات التي تنزلها]. ص:52.

وعندما يوظف الروائي هذه الرموز والعناصر في سرد روايته تتفق بسينمائية السرد في الرواية، اذن هذه الرواية مشحونة بعناصر السرد السينمائي، فريشة الروائي هنا ريشة سينمائية.

3. سيناريو القص:

نقصد به ذلك البناء الروائي– المشهد– الذي يعمل على الارتفاع من نظام (قارئ / سامع) الى نظام (قارئ/ مشاهد) وذلك من خلال استنفاد أكبر ما ممكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقد لنظام علامتي الذي يكون لا متناهيا ورصد مكونات الثروة داخل الصورة السينمائية، من ديكور وكادر واضاءة، وظل وغير ذلك من لوازم البنية البصرية. وشد جميع عناصر التكوين عناصر بمونتاج واع يتعهد نتيجة المشهد، وهو وصول بالمتلقي الى نظام (القراءة/ المشاهد)[1].

فهذه الرواية في منظورها السينمائي قريبة جدا من سيناريو كامل " وهو عملية إعداد القصة لتصبح فيلما وتحويلها الى مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل بكل لقطة من ديكورات وتوقيت وغير ذلك، مما تستلزمه عملية تحويل القصة من كل مقروء والى عمل مشاهد، لذا فهي مؤهلة تماما وببساطة ان تتحول الى فيلم سينمائي لما تكشف من مشاهد ولقطات سينمائية فضلا عن تجلي ثقافة سينمائية واضحة في اسلوبية بناء المشاهد واللقطات تسعى الى مفاعلة السردي بالسينمائي.

وهنا عند دراسة الصورة الروائية في رواية "ابرة الرعب" تمكن لنا من اعتبار هذه الصور صورا سينمائية. [اندست روناك في فراشها، ادارت الي ظهرها بعد كأنها تريد ان تنام بعد ان ابتسمت متمنية لي ليلة مليئة بالكوابيس والأشباح، ثم غطت راسها باللحاف الصيفي

القصير، وابقت عيونها مفتوحة، لا تدري بماذا تفكره حركة تغطية الرأس ابانت بطة ساقها لان فستانها قد اشتد الى الاعلى عندما حركت نفسها وأحسنت من استلقائها بشعور

[1] - حمد محمود: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دمشق اتحاد كتاب العرب، سنة2009، ص:47.

ينهش روحي رؤيتي لساقها في عتمة المصطبة وتناهي صوت اهتزاز سرير "**روموا**" الي وتأكدي عندما نظرت باتجاهه، انه غارق في بحر من اللذة وكانت حركاته، وهو معتّل زوجته واضحة كما كما بين اراه دون "ستارة كان ضوء القمر يسط على الحائط الذي كان يضلل احوشهم، وكان ما يجري س الحوش يرى من قبلنا بينما من هنا كلا يستطيع رؤيتنا]. ص67.

في هذا المشهد الروائي والمكون من الأجزاء واللقطات نلاحظ ان البنية البصرية فيه قوية كأننا وقفنا امام شاشة التلفاز، حيث وضوح الترسيم الفضائي فيها مبرز جدا فالمقصود بالبنية البصرية هو دخول عناصرها كـ " تشكيل الصورة وتوزيع الإضاءة، وتوحيد الكاميرا وبناء الديكور" وعلى أساس معرفة هذا الإطار نخطط للكشف عن حساسية التكوين وحددها في الصورة.

ففي اللقطة الاولى "اندست روناك في فراشها، ادارت الى ظهرها كأنها تريد ان تنام بعد ان ابتسمت متمنية لي ليلة مليئة بالكوابيس والاشباح، ثم غطت راسها باللحاف الصيفي القصير، وابقت عيونها مفتوحة لا تدري بماذا تفكر، حركة تغطية الراس باللحاف ابانت بطة ساقها ... رؤيتي لساقها الذي لمعت في عتبة المصطبة.

وفي اللقطة الثانية [وتناهي اهتزاز صوت السرير اهتزاز سرير "**رمو**" الي وتأكد لي عندما نظرت باتجاهه انه غارق في بحر من اللذة، فكانت حركاته وهو يعتقل زوجته واضحة لي كأنني اراه دون ستارة، كان ضوء القمر يسقط على الحائط الذي يظل افرشتهم، وكان ما يجري في الحوش يرى من قبلنا بينما من هناك لا يستطيع رؤيتنا]. ص67.

ان الحركة هي الميزة الأساسية لهذه اللقطة، تنتقل الكاميرا من مكان الى اخر تنتقل بين روناك في فراشها ورضوان وهو يتأملها فحركة تغطية راسها باللحاف جلبت التفات رضوان

أكثر بالإضافة الى رؤيته لساقها وتأتي اللقطة الثانية بعد اللقطة الأولى بعد سماع صوت اهتزاز سرير "**رمو**" وفي اللقطة الأخيرة تنتقل الكاميرا الى روموا وزوجته فنرى الكاميرا وإدارة

حركاتها بين مكانين حيث تكون روناك ورضوان داخل الغرفة واما "**رمو**" وزوجته في الحوش.

4.المكان والزمان:

ان الزمن السينمائي قد كان في بدايته هو الزمن **الدياكروني** الذي يحاول التقاط الزمن الواقعي للتسلسل الحدثي للقصة ولكن سرعان ما تخلى عن ذلك عن طريق اللعب من خلال المونتاج المولد للحركية الصورية المشعلة له، خالقا بذلك ايقاعا خاصا به والذي ليس هو إيقاع الحركة وحدها وانما إيقاع الصور لحركة المونتاج يوحد وينظم السيرورة الزمنية عن طريق اللقطات السينمائية وفق ما تحمله من دلالة تجعل الواحد منها تلي الأخرى، او عن طريق التلاعب في عملية الترتيب.

والمكان في السينما قد يتسم بتحديد (لان المكان والمشهد البصري يقيدان المعنى، ينصان عليه ويوحد ذاته)[1].

فرواية "ابرة الرعب" كثيرا ما تأخذ ميزة الزمن والمكان السينمائي، وهذا يرجع الى حاسة 'هيثم حسين" حيث لا يترك المكان للغموض بل يعطيه دفقة سينمائية وخير مثال على ذلك في الفقرة التالية [كان المخدر يسوق سيارة الإسعاف، التي نجمع فيها كراتين الادوية بنفسه، أعاونه في التحميل والانزال، ندور على الصيدليات، نضع الحمولة المطلوبة في كل صيدلية يستلم محمود المبلغ المحدد، هكذا نكمل جولتنا الأسبوعية الليلية، نعود الى المشفى...]. ص:117.

هذا المشهد البصري يساهم في ايجاد تحديد المكان، كما لا يغفل مؤشرات الزمن فالأماكن هنا متعددة: سيارة الإسعاف، الصيدليات، المشفى، اما الزمن فهو الليل " جولتنا الأسبوعية الليلية [ان الجناح يستخدم لتنفيذ عملية الإجهاض، تأتي الفتاة او المرأة في الليل وحيدة او مع مرافق، تجرى لها عملية، ثم تخرج قبل بزوغ الفجر]. ص:129.

[1] - نصرالله إبراهيم: قناديل ملك الجليل، الأردن، الدار العربية للناشرون، سنة2012، ص:26.

فالمكان هنا هو المشفى واستعمل زمنين هما الليل وبزوغ الفجر فهذين المشهدين يمثلان سيناريو يحمل عنصري الزمان والمكان.

5.حركية المنظور (اللقطة):

تتميز لغة السينما بمرونتها الشديدة في استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة أخرى فالسينما تقدم أحيانا الاف البشر في منظر واحد ويمكن لها ان تقترب حتى تركز على تفكير صغير في وجه طفل وهذا يرجع الى تقنية حركية المنظور في السينما كما يظهر في الرواية تستخدم اليات السينما في تطور السرد وفي هذا الصدد لجأ الروائيون الى استعارة التقنيات السينمائية: كالمونتاج واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسطة والانتقال لسريع من مشهد الى اخر.

التمثيل من الرواية "حين دعتني ام خوشابا الى شرب فنجان من القهوة معها في المساء قبل ان اذهب الى مناوبتي في المشفى حدثتها عن الامرأتين التي قرعتا بابي، كانت تستمتع بكلامي وهي تسحب دخان النرجيلة، لم أكن اقطع حديثي، حين كانت تسعل وتدق على ركبتي بخرطوم نارجيلتها ". ص:112.

وكما يلاحظ في المشهد انه تتسم بخاصية القرب والبعد، واما البعد فيكون حينما تلتقط الكاميرا صورة ام خوشابا ورضوان هم يتحدثان بعد ما دعته لشرب فنجان ثم لا تلبث الكاميرا ان تقترب وتلتقط صورة لخوشابا وهي تدق على ركبة رضوان مركزة على وجه رضوان وعلى أفعال **خوشابا**.

وكذاك نجد الروائي يستخدم عدسة الزوم "فرك رضوان مؤخرتها لم يلتفت الى الشعر الذي يغطي جسدها، لان اكتشاف جسدها الذي كان مشعار أكثر من جسد كثيرا من الرجال". ص:80

فبواسطة عدسة الزوم لاحظنا الشعر الذي يغطي جسدها فقد كان "هيثم حسين "حاضرا بحرارة وتدفق في مشاهده الروائية بخصوصيته التي تميزه عن غيره من الروائيين اذ أدخل الشخصية

الواعية لما يدور حولها في وعي الماضي بوسائط متعددة ليتداخل الماضي والحاضر وينظر هذا في الرواية "بعد عودة رضوان الى قريته ورجع بذاكرته الى الوراء ليتفكر كلام افراد القرية عن عائلته ونبذهم إياها "فيتشكل تداخل الماضي بالحاضر نسيجا واحد وهو بنية الشخصية القصصية عبر اللقطات السينمائية، وقد عمد في روايته الى أساليب القص الردي المتنوعة في رصد الفصول السينمائية وما تعتمد عملية المونتاج من قطع ووصل بين أطراف الفصول وبدايات الفصول وخواتمها.

6.الديكور:

اما بالنسبة للديكور وهيئته وطراز محتواه ،فيمكن القول ان هذا المشهد يتكون من اجزاء تظهر في مساحة المشهد ،هذه التي يكون فيها تمثيل الممثلين موافق لحركة الكاميرا وتشكل الفضاء الذي تأخذه الكاميرا ، ويحتوي هذا الفضاء على حركات الصورة السينمائية التي يؤدي سردها الى ما يطلق عليها التمثيل السردي ، وهكذا يبدا تتابع الصور واللقطات امام عين القارئ وكانه يشاهد فيلما سينمائيا بالفعل وفي بعض الفصول والمقاطع تبدو مشاهد سينمائية متلاحقة بشكل متماسكا عبر حبكية خاصة فهناك صور وكأنها فيام كامل له بداية وعقدة وذروة ونهاية وكما اننا نلاحظ فيها ميزات الصورة السينمائية كالحركة وتغير الشخصيات والمكان والزمان وتوجيه الى ذلك.

ففي الصورة الأولى " كان ذالك يمنحه وقت فراغ كبير وحرية في الحركة والتنقل بين غرف المستوصف، فكان يجلس على كرسي الطبيب يضع السماعة في رقيته يحمل جهاز الضغط بيده، يرتدي المريولة البيضاء يسرع من غرفة الى أخرى، يمثل سؤال المرضى عن الحالات تعتريهم، يتوقف عتد هذا السرير او ذاك، والأسرة كلها شاغرة، بطلب ورقة وقلما كي يكتب الادوية "ص:37.

تأخذ الكاميرا هذه الصورة بصورة رأسية ثابتة، والصورة هنا تجري مع السرد وليس كلها صورا سينمائية بحتة، فعلى سبيل المثال يبدا المشهد بدخول الكاميرا الى المستوصف وبالضبط نحو كرسي الطبيب وحرص الروائي ان يقول "كان يجلس على كرسي الطبيب يضع جهاز الضغط ويرتدي المريولة البيضاء".

ومن هنا يبدا الروائي بالتقاط هذه الصورة بصورة جيدة، ثم يبدا بالسرد مع دخول رضوان الى غرف المرضى ويسألهم عن الحالات التي تعتريهم. "أجرينا العملية الجراحية التي تمت بنجاح شفكاروشاب يمكنه العكس بكلية واحدة والسيد ما يزال في ريعان شبابه خانته كليتاه ...واستميله إليهم دخل الى المشفى بحجج افلحت في اقلاعه بها بعد دخوله الى المشفى انتهى دوري قريبا، جاء دور الفريق في إتمام العملية استغرق التحضير لها أياما، اخذو العينات منها ". ص:126.

وهنا يبدا المشهد بالسرد ثم تدخل الكاميرا وتأخذ الصورة بكل حركاتها وانفعالاتها بصورة دقيقة وثابتة.

وهذا المقطع الذي يمثل الديكور أكثر وبصورة واضحة باستعمال تقنية الوصف "كانت الغرفة في زاوية البيت لها باب خارجي، يطل على الشارع مباشرة، وباب اخر ينفتح على باحة البيت، كما كان لها مطبخ صغير يستعمل حماما أيضا إضافة الى مرحاض في زاوية منه، تسدل على بابه ستارة كانت عبارة عن كيس خيش" ص:106.

خـــاتمة

خاتمة:

نجد اليوم تفاعلا متميزا بين الرواية والسينما ، فالسينما تستعين بالرواية ولأجل هذا نجد ان السينما عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين ، ومن جانب اخر أصبحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية ، اذن فالعلاقات متقابلة بينهما والمهم في دراستنا هذه العلاقة الثانية اي الإفادة من آليات السينما في العمل الروائي ،ولقد أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية البصرية وبخاصة الفن السينمائي اذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصيب جمالياتها الخاصة ولأجل هذا عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد ان الأسلوب السينمائي اخذ يتسلل اليه عبر من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب .

اذ أصبح الأدب بدوره يستفيد من السينما ومن تقنياتها وادواتها ويتجلى ذلك بالنسبة للرواية في توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج ولقد تداخلت أدوات الفن فيما بينها لكي ترقى الى مستوى التعبير عن العصر المتداخل ومن هنا تركزت أكثر عمليات التأثر والتأثير.

وكانت الرواية العربية بذاتها عملا ادبيا متميزا يسهر على كتابه المبدعون، كما يحرص المتلقي على تدبر مضامينه وجماليات السرد وبظهور السينما من منتجين ومخرجين وممثلين في تشخيص وتجسيد لمضامين الروايات المبدعة ليكون ناظرا ومستمعا الى جانب القارئ.

ملاحق

السـيرة الذاتية للكاتب:

هيثم حسين ناقد وروائيّ سوري ولد هيثم حسين 16/ 11/ 1978م، في مدينة **عامودا** التابعة لمحافظة الحسكة في سوريا. تنقّل الكاتب بين عدّة مدن بعد أن تعرض منزله للقصف في منطقة **شبعا** في غوطة دمشق، ما أجبر على مغادرة البلاد بسبب الحرب، وانتقل من دولة إلى أخرى في رحلة دامت ثلاث سنوات من المعاناة، حتى استقر به المقام في بريطانيا. يكتب في الصحافة العربية، ويعمل مراسلاً لشبكة (الجزيرة نت) منذ عام 2012، وله زاوية أسبوعية في صحيفة (العرب) اللندنية ومؤسّس ومدير موقع (الرواية نت).

أعماله الروائية:

- آرام سليل الأوجاع المكابرة (2007).
- رهائن الخطيئة (2010).
- إبرة الرعب (2014).
- عشبة ضارة في الفردوس (2017).
- قد لا يبقى أحد.. أغاثا كريستي تعالي أقل لك كيف أعيش؟ (2018).

أعماله في النقد الروائي:

- الرواية بين التلغيم والتلغيز.
- الرواية والحياة.
- الروائي يقرع طبول الحرب.

- الشخصية الروائية مسبار الكشف والانطلاق.
- حكاية الرواية الأولى (2017).
- لماذا يجب أن تكون روائياً؟! (2020).

أعماله المترجمة عن الكردية (الكرمانجية):

- مسرحيات كردية بعنوان "أرجوحة الذئاب: من يقتل ممو"..

ملـــــخص الرواية:

تدور احداث الرواية في قرية كردية منسية، يدمن أهلها تقصي أسرار بعضهم البعض. لذا يتلبس البطل رضوان هيئة ممرض منحرف، كي يسرد تفاصيل الذاكرة المؤثثة على الحقد وتناسل الكراهية فبطل الرواية هو رضوان أو من عرف فيما بعد بـ" رضوان بن موسو اللبناني"، وهو الشخصية المحورية التي دارت في فلكها أغلب الأحداث، ذاك الشاب الذي لم ينهِ دراسته الثانوية فسِيق إلى الخدمة الإلزامية، وشاءت الصدفة أن تكون خدمته في مستوصف حيث تلقّى التمريض ليصير حرفته وعالمه الذي شكّل أبعاده بأداته السحرية التي فكّ بها رموز العالم من حوله، وسبر عبرها نفوس الآخرين. فهو ابن موسو الذي يهرب من الجوع إبان جفاف السبعينات، ويلتحق بالميليشيات المسلحة في لبنان كجندي مرتزق. ثم يعود عقب الاجتياح الاسرائيلي الى بيروت، مبتور الأصابع، مصلوم الأذن، صامتا صمتا حجرياً، فيغدو بطل القصص المرعبة، التي يتمازج فيها عنف الحرب وحشيتها بشبق الحيوات المنفلتة من عقالها. لكن الحقيقة تظل لغزا يتضخم في أذهان القرويين البسطاء، كتعويض عاطفي لتاريخ الحرمان والجهل والتهميش، لا يخلو من شجاعة امرأة تتحدى قوانين الرجال الذكورية، لتعرض ابنتها القبيحة " خجو" على ابن اخيها "موسو"، فينطوي سرّ فوق آخر، وتلتهب سعادة الحواس، وينمو امتنان متواطئ بين الكائنين المشوّهين بالخوف والرعب، فتكمل الحياة نصب شباكها الماكرة، وينتكس الابن البكر كاوا. بينما يساق المتبطل الكسول رضوان الى الخدمة العسكرية تشكل امتدادا لبيئة التخلف والفساد والانحلال الأخلاقي في قريته، بذريعة الفقر والحاجة يداهن رفاقه في الخدمة كسبا لتعاطفهم وثقتهم، مما يفتح أمامه الأبواب المغلقة، فيمتطي الموجة مثل كل مرتزق متيقظ، مؤمّنا رزقه وتدابير ملذاته حيثما وكيفما عرضت. ابتداء بالشاذ المدلل نضال الشامي، انتهاء ب 'جولا" المجنونة السائبة، ومرورا بالمؤخرات العارية للمرضى، التي تولّع بها وأدمنها بحواسه حتى اختصرت عالمه بأسره.

مثلما كان موسو مكتشف لذة "خجو"، يفجّر رضوان براكين الشهوة عند المجنونة، فلا تتمكن من السيطرة على انفعالاتها، فتقع في فخ الشهوة، وتُقتل بسببها عندما ينتفخ بطنها. ومع أنها كانت عذراء إلا أن الكل يتفق على النيل منها واظهارها خائنة للشرف في القصص المتكهنة بماضيها الغامض. اما رضوان فلا يحاول ان يتدخل في لغز ظهورها ولا في لغز اختفائها، بل يكتفي بقتلها زاعما لنفسه الشفقة عليها وعلى الوليد الذي يمكن ان يأتي الى هذا العالم. كأنها مجرد استطالة لظل ابنة خالته روناك وعبث المراهقة في القرية المنسية. فرضوان كان مقتنعا تماما بحجته، التي تسوغ له الانتقام من أهل قريته، عبر الإبر المقرونة باختبارات الحساسية. وهي خبرة يكتسبها من مكان خدمته كحارس في المستوصف العسكري، حيث يتعلم بالمراقبة فقط، ثم تسنح له الفرصة للتجريب عند قدوم ريفي من القرية المجاورة للمستوصف بصحبة طفلته الصغيرة.

هذا الاقتحام لعالم التمريض، يمنحه المؤهلات الكافية لاستباحة مؤخرات الريفيين، بعد تغذيتهم بالذاكرة الملفقة والمدعمة بالأدوية المسروقة، التي كان يحضرها لهم أثناء الاجازات. هوس غريب ذاك الذي تملّك "رضوان بن موسو اللبناني"، بطل رواية "إبرة الرعب". هوس يحقق له نشوة من نوع خاص ويشبع رغباته الجنسية، كما يتيح له الانتقام من جميع من آذاه أو آذى عائلته، بما حاكوه من قصص واختلافات حول والده الذي عاد من لبنان بصمت حجريّ وأذن مثلومة وثلاث أصابع مقطوعة.

يتمثّل هوسه بولعه في حقن الإبر في المؤخرات، والتلذذ بلمسها، معتبراً إياها مخزن الأسرار وكاشفة الخبايا "أتعرّف إلى العالم عبر المؤخرات، أحلل نفسية كل امرئ من خلال مؤخرته، عندما أحقن الإبر، أستكشف النفسيّات وأستطلع الخبايا... تخبرني تلك العوالم بما يعترك في نفوس أصحابها، تخلق عندي الولع الذي لا يُروى إليها.".

تعلّم "رضوان" حقن الإبر، أثناء خدمته الإلزامية، حيث عُيّن في مستوصف، مما ساعده على الإلمام قليلاً بالتمريض، ليعود إلى قريته بلقب "ممرض" رغم أنه لم يكمل دراسته المتوسطة، متحوّلاً في نظر الجميع إلى معالج يفهم في كل الأمراض ويشفيها بإبره.

فيبدأ بمعالجة أهل القرية مخترعاً اختباراً للحساسية يستطيع من خلاله تحقيق هوسه في التلذذ باللحم الطريّ، وسرعان ما تنتشر أخبار اختباره المزعوم فتبدأ النسوة في القرية بالتمارض ليفسحن المجال لرضوان بلمسهن وليشبعن رغباتهن المكتومة في ظل الحرمان الذي يعانينه. وبعد ان يستكشف عورات القرويين ويفضح خباياهم، يصبح بطل قصصهم. لكن النشوة القصوى تأتيه حين ينتهك مؤخرة حائك القصص الشهير "كريزو"، أو من يمكن تسميته الإرث الشعبي للقرية ومخزونها السمعي المتجدد، الذي يلفق سيرة موسو ويُسيل لعاب القرويين بتناوب الرعب والاثارة فيها، مما يجعل رضوان في النهاية معادلا لبطل الظل "كريزو"، ومحققا فعليا لعالمه المنحرف، يتنقل رضوان بين مجالات حيوية تستبطن معاينة الرعب، فيسلط الكاتب الضوء على الفساد المستشري في أجهزة الدولة ومؤسساتها، ففي مستوصف خدمته الإلزامية يكون "رضوان" عوناً للضابط المسؤول عنه: "العقيد علاوي"، الذي يقوم ببيع الأدوية المخصصة للعلاج المجانيّ إلى صيدليات يتفق معها ثم يضع الثمن في جيبه.

وفي المشفى الذي يعمل فيه بعد انتهاء خدمته، سيكتشف "رضوان" نوعاً آخر من الفساد، إذ يقوم الطبيب "فتّاح" بمساعدة المخدّر "محمود" بأخذ أعضاء من أشخاص مهمشين أو مساجين محكومين بالإعدام لنقلها إلى من يدفع ثمنها، لا تفضح "ابرة الرعب" أينما تذهب الى تقديمه بوصفه عينة من فساد اكبر يتخطى العقيد علاوي والدكتور فتاح ، فعندما يقبض على رضوان ويزج به في السجن بسبب تورطه في تجارة الأعضاء حيث طلب منه كتابة أي شيء يعرفه فوجدها فرصة للانتقام من أولئك الذين يتلاعبون بمظهر المرضى ثم يفاجئونه بإطلاق صراحه بسبب الرجلين الشريفين علاوي وفتّاح. قبل أن ينتهي به المطاف في

العاصمة، حيث يلتقي نضال مجددا ولكن في حلة مختلفة. فعملية التبديل الجنسي تنجح في إعادة التوازن إلى

نفس الشاب المترف، وتحوله من ذكر رقيق المشاعر، مرهف الاحاسيس، مؤنث السلوك، إلى انثى، متلبدة الاحاسيس، مسترجلة السلوكيات.

المفارقة أنه يغدو أكثر تعصبا لانتزاع الاعتراف الجمعي به كأنثى. في المقابل تهدأ نزعة الانتقام في نفس رضوان بعد حياة المساكنة العلنية مع نضال، مع ما تستجرها من عداوة الوسط المحيط. وينصرف إلى مجاراة العالم الافتراضي، الذي يخفف عنه وطأة الماضي، أو غابة الرعب كما يجنح لتسميته في مواضع من الرواية.

في دهاليز الانترنت وأحابيله تبدأ محاولات رضوان لتأبين الذاكرة، كي يكون دائم التوجه الى المستقبل والتصويب على الاهداف المنشودة فيه، بدلا من العيش في الماضي الذي يلاحقه كوصمة عار وغابة من الرعب والفوضى. ثم يتحول تدريجاً ليصبح كائنا افتراضيا يصادق الناس من خلال أكاذيبهم وخيالاتهم المشوهة عن ذواتهم المريضة. وأخيرا يتوقف ليسائل نفسه عن انهياراته، قبل أن يواصل سيره في درب التحول اللانهائي، على أمل العثور على ذاته في مرآة العالم المتحول.

قائمة المصادر

والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا: القران الكريم برواية ورش.

أ. المصادر:

1. جار هلال ابو القاسم محمد بن عمر الزمخشري مراجعة وتحقيق إبراهيم قالتي، أساس البلاغة، الجزائر دار الهدي، ص: ص:569-570.
2. هيثم حسين: إبرة الرعب، منشورات الاختلاف، الجزائر، سنة2013.

ب. معاجم وقواميس:

1. ابراهيم مصطفى، حامد عبد القادر، احمد حسن الزيات، محمد علي النجار: المعجم الوسيط، اسطنبول، المكتبة الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع.
2. ابن منظور: لسان العرب، بيروت، دار صادر.
3. ابن منظور: معجم لسان العرب، تحقيق عامر احمد حيدر مراجعة عبد المنعم خليل ابراهيم، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية.
4. جلور جيلور(دانينو)، سعيد حجازي: القاموس العربي في علم النفس والاجتماع ونظرية المعرفة، بيروت، لبنان، دار الكتب العلمية، سنة1977.
5. الفار (محمد جمال): المعجم الاعلامي، عمان، الأردن، دارا سامة المشرق الثقافي سنة 2006.
6. ماري تيريز جورنوت: معجم المصطلحات السينمائية ترجمة فائز بشور، دمشق، منشورات وزارة الثقافة، سنة2007.

ج. المراجع:

1. عمر الدقاق: فنون الادب المعاصر في سوريا، بيروت، دار الشرق العربي.
2. سيد حامد النساج: بانوراما الرواية العربية الحديثة، دار غريب للطباعة والنشر، تاريخ النشر جانفي 2007.
3. ابراهيم السعافين: تطور الرواية العربية الحديثة في بلاد الشام 1870م-1967م، بيروت، دار المناهل.
4. حسام الخطيب: روايات تحت المجهر، دمشق منشورات اتحاد الكتاب العرب.

5. عمر مهيبل: من النسق الى الذات، منشورات الاختلاف سنة 2001.
6. سمير سعيد حجازي: النقد العربي واوهام رواد الحداثة القاهرة، مؤسسة طيبة للنشر والتوزيع سنة 2005.
7. حسن المودن: الرواية والتحليل النصي، الرباط، دار الأمان.
8. نزار قباني: الكتابة عمل انقلابي، بيروت، منشورات نزار قباني، سنة:1975.
9. احمد عزت سليم: ضد هدم التاريخ وموت الكتابة، القاهرة، مركز الحضارة العربية، سنة1997.
10. قيس الزبيدي: في الثقافة السينمائية، فوتوغرافيات، تصوير زياد عبد الله، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سنة2013.
11. شاكر النابلسي: جماليات المكان في الرواية العربية، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، سنة 1994.
12. عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد.
13. عبد المالك مرتاض: القصة الجزائرية المعاصرة وهران، دار العرب للنشر والتوزيع، سنة2007.
14. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية.
15. عبيدة صبطي، نجيب بخوش: الدلالة والمعنى في الصورة، الجزائر دار الخلدونية سنة2009.
16. عبد العزير السيد: الفيلم بين اللغة والنص، القاهرة، دار المعارف، سنة2003.
17. محمود ابراقن، ترجمة احمد بن مرسلي التحليل السيمولوجي للفيلم، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، سنة2009.
18. رستم ابو رستم: جماليات التصوير التلفزيوني، الأردن، المعتز للنشر والتوزيع، سنة2010.
19. سامي شريف: الاخراج الاذاعي والتلفزيوني، القاهرة مركز جامعة القاهرة للتعليم المفتوح، سنة 2001.
20. قدور عبد الله ثاني، مغامرة سيمائية في أشهر الارساليات البصرية في العالم،
21. سنة2002.

22. نسمة البطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، الجزائر، ديوان المطبوعات الجامعية، سنة2006
23. عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية: دراسة في جماليات السينما بيروت، دار الكتاب الجديدة المتحدة،
24. سنة2011.
25. حمد محمود: المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة، دمشق اتحاد كتاب العرب، سنة2009.
26. نصر الله إبراهيم: قناديل ملك الجليل، الأردن، الدار العربية للناشرون، سنة2012.
27. مصطفى عطية جمعة: تجليات المكان في الرواية، المفهوم والعلامة والتأويل، نقطة الضوء، 3فيفيري2015.

د. المجلات والدوريات:

1. حوار صحفي لهيام المفلح مع الدكتور احمد شويكة لموقع جريدة الرياض السبت 26جمادى الاولى 1424، العدد 12818.
2. مجلة الفن السابع، العدد: 19يونيو.
3. مجلة: حوليات جامعة الجزائر، دراسة بعنوان "العناصر الدالة للغة السينمائية "فريل 1997.
4. منى الحديدي: اللقطة، مجلة الاذاعات العربية، تونس، شركة فنون للرسم والنشر، سنة2000.

هـ. الاطروحات والرسائل الجامعية:

1.امل سعودي : حداثة السرد والبناء في رواية ذاكرة الماء لواسيني الاعرج ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير جامعة محمد بوضياف 2007-2008.
2.فايزة يخلف: دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الاعلانية، دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة، مذكرة ماجستير في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، سنة1996.
3.محمود ابراقن، علاقة السيمولوجيا بالظاهرة الاتصالية: دراسة حالة لسيمولوجيا السينما، اطروحة دكتوراه دولة في علوم الاعلام والاتصال، سنة2001.

4.حورية حارث، الأيديولوجية في الفيلم التاريخي، تحليل سيمولوجي لفيلم الجزائر، مذكرة انيل شهادة الماجستير في علوم الاعلام والاتصال، الجزائر، سنة 2008.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات	رقم الصفحة
البسملة	/
الاهداء	/
شكر والعرفان	/
مقدمة	أ-د
مدخل	
نشأة الرواية السورية	7-6
إنجازاتها والمصائب التي تقف وجهها	9
الفصل الأول: الكتابة الروائية	
مفهوم الكتابة لغة	11
مفهوم الكتابة اصطلاحا	11
مفهوم الرواية لغة	12
مفهوم الرواية اصطلاحا	12
فعل الكتابة في الرواية	14-13
آليات الكتابة	14
عناصر بناء الرواية	15
-الزمن	17-15
-المكان	18
-الشخصيات	20-18
-اللغة	22-20
الفصل الثاني: الصورة السينمائية	
مفهوم الصورة لغة	24
مفهوم الصورة اصطلاحا	24
المفهوم الاجرائي للصورة	25-24
مفهوم السينما لغة	25

المفهوم الاجرائي للسينما	28-25
خصائص الصورة السينمائية	29
الأيقونية	29
النسخ الميكانيكية	29
التعددية في الصورة	30
الحركية	30
ثنائية الصوت والصورة	31
الحركة	31
الفورية	32
التتابعية	32
عناصر بناء اللغة السينمائية	32
الأوضاع الخاصة	33
اللقطة	33
أنواع اللقطات	36-34
زوايا التصوير	37
أنواع الزوايا	38-37
حركة الكاميرا	39-38
الأوضاع الغير خاصة	39
الاضاءة	40
الشخصيات	40
فن الديكور	41
الموسيقى	42
الصوت	42
الفصل الثالث: تجليات الصورة السينمائية في رواية "ابرة الرعب"لـ"هيثم حسين"	
الصورة السينمائية	46-44
السرد السينمائي	48-46
سيناريو القص	50-48

الزمان والمكـــان	51-50
حركية المنظور(اللقطة)	52-51
الديـــكور	53-52
الخاتمة	55
ملاحق	57
قائمة المصادر والمراجع	64
فهرس المحتويات	69

الملخص:

يسعى البحث إلى البحث عن الصلة بين السنيما بوصفها فنا مرئيا وبين الرواية بوصفها فنا مقروءا.

ويمكن القول إن الرواية استلهمت من الفن السابع جملة من المعطيات البصرية والتقنيات الفنّية، قربتها إليه كثيرا، فبدت لغتها سينمائية تنفتح ببعد ثالث رؤيوي، يسمح بإعطاء الدوال مدلولاتها. وهذا الاستلهام امر طبيعي وفرته الحداثة في الانفتاح الأجناسِ والتطوّرات التقنية، بيد أن علينا أن نعترف مسبقا أن تلك الانفتاحات ما كان لها أن تكون لولا براعة اللّغة الأدبية، التي تتعدى الرؤيوي وتنتصر للجنس الأدبي وتكسب الأجناس دلالات وقيم لا مثيل لها.

* **الكلمات المفتاحية:** الصورة السينمائية، الكتابة الروائية، اللغة الرواية.

Abstract:

The research seeks to find the link between cinema as an Art visible and between the novel as an art legible.

It could be argued that the novel inspired by the seventh art a number of technical and visual data technologies, brought it closer to him so much, seeming cinematic language opens up a third-dimension visionary, allows functions to give their meanings. This inspiration is normal provided by modernity in openness Alojnasa and technical developments, but we have to admit in advance that those openings what it is to be not for the ingenuity of the literary language, which exceed Visionary and win the race literary and win races semantics and values like no other.

***Key words:** Cinematic Image, Fictional Writing, Novel Language.