بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

التقنيات السينمائية
في روايات إبراهيم نصر الله

Cinematic Techniques
in Ibrahim Nasrullah,s Novels

إعداد الطالبة
أمل عبد الله علي ملكاوي
٢٠٠٥١٠١٠٦٦

إشراف
الأستاذ الدكتور: نبيل حداد

جامعة اليرموك/كلية الآداب

٢٠١٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بسم الله الرحمن الرحيم

جامعة اليرموك
كلية الآداب
قسم اللغة العربية

التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصر الله

إعداد الطالبة
أمل عبد الله علي ملكاوي
جامعة اليرموك/كلية الآداب

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في اللغة العربية/الأدب والنقد

لجنة المناقشة

أ.د. نبيل يوسف حداد .....مشرفًا ورئيسًا
_أستاذ الأدب الحديث، جامعة اليرموك

أ.د. يونس شديفات.....عضوًا
_أستاذ الأدب الأندلسي، جامعة اليرموك

د. علي فياض الربيعات.....عضوًا
_أستاذ السينما في كلية الفنون، جامعة اليرموك

د. عبد الباسط أحمد مراشدة.....عضوًا
_أستاذ الأدب الحديث، جامعة آل البيت

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
قرار لجنة المناقشة	ب
فهرس المحتويات	ج
الإهداء	و
الشكر والتقدير	ز
الملخص	ح
المقدمة	١

الفصل الأول الرواية والسينما

الرواية والسينما ٦

المبحث الأول العلاقة بين الرواية والسينما

العلاقة بين الرواية والسينما ٦

المبحث الثاني السينما في روايات إبراهيم نصر الله

حضور السينما في روايات إبراهيم نصر الله ١٧

المبحث الثالث الفنتازيا في روايات إبراهيم نصر الله

الفنتازيا في روايات إبراهيم نصر الله ٣٢

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الفصل الثاني التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصر الله	
التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصر الله.....	٤٢
المبحث الأول اللغة السينمائية	
اللغة السينمائية.....	٤٣
المبحث الثاني السرد السينمائي	
السرد السينمائي.....	٥٧
المبحث الثالث السيناريو	
لغة السيناريو.....	٦٩
المبحث الرابع العناصر السمعية والبصرية	
العناصر السمعية والبصرية.....	٨١
المبحث الخامس المونتاج	
التقطيع المونتاجي.....	٩٥
المبحث السادس التزامن	
التزامن.....	١١٧
المبحث السابع الإيقاع	
الإيقاع.....	١٢٧

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهرس المحتويات

الموضوع	رقم الصفحة
الخاتمة.....	١٣٨
الملخص باللغة الإنجليزية.....	١٤٠
قائمة المصادر.....	١٤٢
قائمة المراجع.....	١٤٤
قائمة الدوريات.....	١٥٠
قائمة دوريات شبكة المعلومات.....	١٥٠

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإهداء

إلى من عانت واجتهدت، إلى من أزهقت جميع أحلامها في سبيل العلم، إلى من تعبت في كتابة الرسالة إلى:

(نفسي) فهي تستحق الشكر.

إلى من وقفا إلى جانبي خطوة بخطوة، إلى من شملاني برعايتهما وعطفهما وتوجيهاتهما، إلى أغلى الناس:

(أبي وأمي) فبكما افتخر.

إلى ألوان الزهر وبسمات العمر، إلى أجمل ما في الوجود، إلى صغيرتي العزيزتين، ابنتي أخي:

(لجين وجنا) فلكما كل الحب.

إلى إخوتي الأعزاء الذين يهمهم أمري إلى:

(عادل ومروان وجلال وأشرف وأماني) وإلى كل فرد من أفراد أسركم الغالية.

إلى الصديقات الغاليات، إلى من استمديت منهن القوة في أوقات ضعفي والضحكة في أوقات كدري

إلى: (فاتن وسهام المومني ورانيا سعيفان وغادة تيم وميساء محافظة وربا النعجة)

وإلى كل من أحب أمل ملكاوي اهدي ثمرة السنوات الماضية التي قطفتها مؤخراً رغم أنها لم تنضج.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

شـــــــكر و تقـــــــــدير

الحمد لله رب العالمين الذي تتم بنعمته الطيبات، والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أتقدم بالشكر إلى كل من كان معيناً لي في كتابة هذه الرسالة، وأخص بالـذكر مشرفي وأستاذي الفاضل **الدكتور نبيل حداد** الذي أرشدني وشجعني، ولم يبخل عليّ بعلمه، فلـه مني جزيل الشكر والعرفان.

وأزجي بالشكر الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة، الأستاذ الدكتور **يونس شـديفات**، والـدكتور **علي الربيعات**، شاكرة لهما جهودهما في قراءة الرسالة، ومناقشة صاحبتها، وكما أتقدم بالشكر إلى الدكتور **عبد الباسط مراشدة** أستاذي في جامعة آل البيت الذي منحني من علمه الكثير في مراحل دراستي الجامعية، ولم يتوانَ أبدًا في مساعدتي، فجزاه الله عني خير جزاء.

وكذلك أشكر كل من قدم لي يد العون والمساعدة في كتابة الرسالة، وإلى كل من أعانني ماديًا ومعنويًا لإتمامها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الملخص

ملكاوي، أمل عبد الله علي، التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصر الله، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، (المشرف أ. د. نبيل حداد)

تهدف الدراسة إلى تقديم صورة واضحة عن أثر السينما في روايات إبراهيم نصرالله، في محاولة لإلقاء الضوء على أبرز التقنيات السينمائية في رواياته، وإظهرت الدراسة حسه السينمائي الواعي بتتبع أثر السينما لديه، واعتمدت الدراسة على مقاربة السينما من الرواية بناء على العلاقة الوثيقة التي ربطت الفنين.

وتقتضي طبيعة الدراسة أن تكون في مقدمة وفصلين وخاتمة، وينتهي البحث بما ثبت من المصادر والمراجع والدوريات.

أما الفصل الأول؛ فيتحدث عن الرواية والسينما بشكل عام وقد انقسم في ثلاثة مباحث، درس المبحث الأول منه العلاقة التي ربطت السينما بالرواية، وأخذ المبحث الثاني بدراسة مكانة السينما في روايات إبراهيم نصرالله، ودورها في بناء الأحداث وفي تشكيل شخصية الأبطال، أما المبحث الثالث فقد رصد المشاهد الفنتازية التي زخرت بها روايات إبراهيم نصرالله، بموجب العلاقة التي ربطت السينما بالرواية.

ويبحث الفصل الثاني؛ في دراسة التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصرالله بشكل موسع، وقد تناول الفصل ستة مباحث، توضح مدى تأثر إبراهيم نصرالله بتقنيات السينما المتنوعة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتبرز مباحث الفصل الثاني؛ في تناول اللغة السينمائية، والسرد السينمائي، والسيناريو، والعناصر السمعية والبصرية، وتقنية المونتاج، والتزامن، والإيقاع، مع مقارنة هذه التقنيات في الرواية والسينما، ومحاولة تطبيقها على نصوص إبراهيم نصرالله الروائية.

وتخلص الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ويليها قائمة بأهم المصادر والمراجع، العربية والمترجمة، وقد شملت كتب الرواية والسينما.

الكلمات المفتاحية: تقنيات سينمائية، إبراهيم نصر الله، أدب روائي

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المقدمة

يشهد العصر الحالي ظاهرة انفتاح الفنون المختلفة على بعضها، وإزالة الحواجز بينها في كل شيء، ويظهر ذلك في الأدب والرسم والمسرح والسينما والموسيقى وغيرها؛ إذ بات من الواضح أثر تداخل الأعمال الفنية المختلفة.

ومن هنا جاءت هذه الدراسة للرواية لانفتاحها على تلك الفنون وبخاصة "فن السينما" في زمن يعيش ازدهار السينما، واختصت الدراسة بإظهار التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصرالله، بتتبع الأحداث فيها، نظرًا لما تمتاز به رواياته من عناصر سينمائية واضحة، فضلاً عن امتلاك إبراهيم نصرالله وعيًا سينمائيًا ناقدًا وجديرًا بالدراسة.

وتظهر أهمية الدراسة هذه من ناحيتين: الناحية الأولى؛ أنها تنفتح على مجال واسع وهو علاقة الأدب بالأجناس الأخرى من الفنون، وخاصة السينما؛ إذ تعد السينما تقنية فنية تستحق الاهتمام الكبير؛ لأنها مزيج من الفنون الأخرى، وهذا ما يؤكد الصلة الوثيقة بين الأدب وبقية الفنون، والناحية الثانية؛ أنها توضح أبعاد العلاقة بين الأدب الروائي والفيلم السينمائي، وما يتحقق في عالم الأدب من وجهة نظر السينما، وما يتحقق في عالم السينما من وجهة نظر الأدب، حيث أن علاقة الرواية بالسينما كانت وما تزال علاقة وطيدة.

ورغم وفرة الدراسات السابقة التي تناولت علاقة السينما بالأدب، لكنها لم يدرس الموضوع بشكل موسع، وفي حدود علم الباحثة فإن التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصرالله لم تفرد بدراسة مستقلة، غير أن الجوانب الأخرى في روايات إبراهيم نصرالله قد أحيطت باهتمام كبير، وهنا لا بدَّ من الإحالة إلى بعض الدراسات التي تناولت رواياته نذكر منها "السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصرالله" لهيام شعبان، وكتاب "عين ثالثة، تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية" لحسين نشوان، وكتاب "البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله"

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لمرشد أحمد، وكتاب "وفضاءات سينمائية" ليوسف يوسف الذي تناول فيه الباحث فصلاً عن علاقة روايات نصرالله بالسينما وأبرز التقنيات السينمائية التي تناولها، وكذلك كتاب "مؤتمر تداخل الأنواع الأدبية" الذي أفرد فيه عدة مقالات أشارت بشكل أو بآخر إلى إبراهيم نصر الله وأبرز التقنيات السينمائية لديه، أما الدراسات التي تناولت الرواية والسينما، فهي كثيرة ولا تحصى، على المستوى العالمي والعربي.

ويقوم منهج الدراسة على عقد مقارنة بين الرواية والسينما، واتخاذ المنهج المقارن القائم على الوصف والتحليل، والاستفادة من العناصر الروائية لدى إبراهيم نصرالله، في إظهار التقنيات السينمائية في رواياته، وإبراز الرؤية السينمائية للكاتب وحسه السينمائي الواعي.

وتقتضي طبيعة الدراسة أن تكون في مقدمة وفصلين وخاتمة، وينتهي البحث بثبتٍ للمصادر والمراجع والدوريات.

أما الفصل الأول؛ فيتحدث عن الرواية والسينما بشكل عام في ثلاثة مباحث، يدرس المبحث الأول منه العلاقة التي ربطت السينما بالرواية، ويأخذ المبحث الثاني بدراسة مكانة السينما في روايات إبراهيم نصرالله، ودورها في بناء الأحداث وفي تشكيل شخصية الأبطال، أما المبحث الثالث فيرصد المشاهد الفنتازية التي تمتعت بها روايات إبراهيم نصرالله، بموجب العلاقة التي ربطت السينما بالرواية.

ويبحث الفصل الثاني؛ في دراسة التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصرالله بشكل موسع، وقد تناول الفصل سبعة مباحث، توضح مدى تأثر إبراهيم نصرالله بتقنيات السينما الكثيرة.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتبرز مباحث الفصل الثاني؛ في تناول اللغة السينمائية، والسرد السينمائي، والسيناريو، والعناصر السمعية والبصرية، وتقنية المونتاج والتزامن والإيقاع، مع مقارنة هذه التقنيات في الرواية والسينما، ومحاولة تطبيقها على نصوص إبراهيم نصرالله الروائية.

وتخلص الدراسة بخاتمة تتضمن أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، ويليها قائمة بأهم المصادر والمراجع، العربية والمترجمة، وقد شملت كتب الرواية والسينما.

وتقف الدراسة عند جميع روايات إبراهيم نصرالله إلى تاريخ انتهاء هذه الدراسة، وهي:

- براري الحمى (١٩٨٥)
- الأمواج البرية (١٩٨٩)
- عو (١٩٩٠)
- مجرد٢ فقط (١٩٩٢)
- طيور الحذر (١٩٩٦)
- حارس المدينة الضائعة (١٩٩٨)
- طفل الممحاة (٢٠٠٠)
- زيتون الشوارع (٢٠٠٢)
- أعراس آمنة تحت شمس الضحى (٢٠٠٤)
- شرفة الهذيان (٢٠٠٥)
- زمن الخيول البيضاء (٢٠٠٧)
- شرفة رجل الثلج (٢٠٠٩)
- شرفة العار (٢٠١٠)

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وستحاول الدراسة تتبع التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصرالله، وإبراز أثر العلاقة بين الرواية والسينما، الذي أدى بالضرورة إلى اللجوء للتقنيات السينمائية في الرواية، والإفادة من عناصرها المختلفة. هذا فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي والشيطان، والله ولي التوفيق.

والحمد لله رب العالمين

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفصل الأول الرواية والسينما

❖المبحث الأول: العلاقة بين الرواية والسينما

❖المبحث الثاني: حضور السينما في روايات إبراهيم نصرالله

❖المبحث الثالث: الفنتازيا في روايات إبراهيم نصرالله

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الرواية والسينما*

حظيت كل من الرواية والسينما باهتمام خاص جعلتهما محط أنظار النقاد، وذلك للأهمية البالغة التي ربطت بين الرواية والسينما بالذات، وكذلك ارتباطهما بالفنون الأخرى، وبناءً على ذلك فقد تم دراسة الرواية والسينما من أكثر من جانب، ودراسة العلاقة بين الرواية والسينما، وأثر ذلك على الرواية العربية والعالمية، في مضمونها وفي طريقة تقديمها.

العلاقة بين الرواية والسينما

ارتبطت الرواية بالسينما منذ نشأتها، واكتسبت أهمية بالغة؛ لقدرتها على التفاعل مع جميع الفنون المستجدة وبخاصة السينما، وقد أشار ألبيريس قديمًا في كتابه "تاريخ الرواية الحديثة" "أن نهجًا فنيًا آخر، سينمائيًا_ روائيًا يمكن أن يُخلق"[1]، وهذا يدل على عمق العلاقة بين الرواية و السينما التي جمعتهما منذ أكثر من ثلاثة أرباع القرن.

وبذلك بات من الطبيعي ارتباط الرواية بالسينما بناءً على ما حققته حالة الامتزاج والتداخل بين الفنون "ولعلنا في غنى عن توضيح حالة الامتزاج التي تعيشها الفنون في العالم

---

* ظهرت السينما عام (١٨٩٥) على يد الأخوين لوميير في فرنسا، باختراعهما جهاز (السينما تغراف)، وبهذا الإختراع برز فن جديد حمله التقدم العلمي، والذي كان تطورًا عن ميراث قديم سابق لعروض الفانوس السحري و(الزيتروب) أو عجلة الحياة، و(الكينتوسكوب) وغيرها، ومنذ ذلك الوقت خرج إلى الوجود فن مبتكر؛ نتيجة تصاهر واندماج العديد من الفنون المعروفة، ونتيجة حرفيات وآليات تكنولوجية تتطور بسرعة، ومن أبرز التطورات في تاريخ السينما هي؛ تطور السينما من صامتة إلى ناطقة مع بداية القرن العشرين والتي تعد نقطة تحول مهمة، وقد ظهر في عالم السينما أسماء بارزة عنيت بالسينما وساهمت في تطورها مثل: جورج ميليه، وميليس، وجريفت، وبودفكين، وفورد، كيروساوا، وكلير، وغيرهم الكثير.

[1] ر. م ألبيريس: تاريخ الرواية الحديثة، ت: جورج سالم، منشورات عواد، بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ص٣٦٤.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

اليوم، وهذا يفسر اقتراب الرواية من السينما وتأثُرها بها تأثيرها فيها، وكذلك الحال مع كافة الفنون المعاصرة تقريبًا"[1]، وتلتقي عملية تداخل الفنون جميعها في عنصر الإبداع الذي تخطى حدود الفن الواحد، والأمر الملحوظ هنا أن ترى الروائيّ شاعرًا، ورسامًا، وسينمائيًا...إلخ، وفي ذلك يعلن الفنان "بيكاسو أن الفنون جميعها واحدة، إذ إنك تكتب صورة بالكلمات، مثلما تستطيع أن ترسم المشاعر في القصيدة"[2]، فحالة الامتزاج تتضمن جميع الفنون بما فيها الفنون المستجدة، ويتمثل الامتزاج بين الرواية والفيلم في عدد الأفلام المأخوذة عن الروايات العالمية، قديمًا و حديثًا، "وإذا نظرنا في الرواية العربية فإننا نجد أن جميع أعمال مؤلفها الأول نجيب محفوظ تقريبًا قد نقلت إلى السينما، وهذا يدل على القابلية السينمائية لهذه الأعمال"[3]، ولم يقتصر الأمر عند نجيب محفوظ وحده لكنه شمل جميع الأعمال الروائية، وأصبح أمرًا مألوفًا أن تتحول الرواية إلى فيلم، والروائي إلى سيناريست.*

وهذا التقارب بين السينما والرواية يوضح لماذا كانت الرواية هي أكثر الأشكال الأدبية التي تقبل تحويلها إلى أفلام، وليس غريبًا "أن نجد السينما تستمد من الرواية أصولها الأدبية وتقتبس منها موضوعاتها كذلك، وطبيعي أن تكون العلاقة بين الفيلم والرواية على هذا النحو من التقارب"[4]. فكلاهما يقدم قصة إلى الجمهور، ويسعى إلى تجسيد عمل فني خالص، وكليهما يعتمد

---

[1] علي شلش: النقد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧١، ص٧.

[2] انظر، يونس شنوان: اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، إربد، ط١، ١٩٩٩، ص١١.

[3] نبيل حداد: الكتابة بأوجاع الحاضر، منشورات أمانة عمّان، الأردن، ط١، ٢٠٠٣، ص١٢٧.

* السيناريست: هو الشخص المختص بكتابة السيناريو.

[4] هاشم نحاس: نجيب محفوظ على الشاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٥، ص٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على العناصر نفسها في تقديم القصة مثل: الزمان والمكان والحبكة والشخصيات والحوار، وغيرها من العناصر.

لذلك فالرواية مرتبطة بالسينما إلى حد كبير، حتى باتت تعرف باسم السينما الروائية، والتي تتميز عن أنواع السينما الأخرى؛ مثل السينما التسجيلية، "فمن المعروف أن فن القص هو أحد العناصر الأساسية في أي عمل سينمائي تخييلي، فقد اقترن اسم السينما التخييلية بالرواية فقالوا الفيلم الروائي أو السينما الروائية في مقابل الفيلم التسجيلي أو السينما التسجيلية"[1]، وانطلاقًا مما سبق نستطيع التأكيد أن الركيزة الأساسية للسينما هي الرواية، لأنها تستمد منها الأحداث والتفاصيل.

ويأتي الاعتقاد أن كل من له علاقة بالسينما والرواية يدرك أبعاد هذه العلاقة الخالدة، ويدرك أهميتها، وفي ذلك يؤكد لوي دي جانتي "قرابة السينما من بعض الوجوه للأدب، اعترافًا بأن السينما وسيلة تعبير غير اعتيادية، فهي تشترك مع جميع الفنون، ومنها الأدب في قدرتها على الإحاطة بالتجريد المعروف باللغة عن طريق الشريط الصوتي، ومع الشعر في قدرتها على وضع الصور جانب بعضها"[2]، لكننا لا نقف عند حدود العلاقة بين الرواية والسينما في اللغة فقط، بل نتجاوز ذلك بكثير، للحديث عن كل ماله علاقة بالفنين.

وقد أدركت الروائية مارجريت مورا وقالت موضحة بأن "السينما هي الفن الأكثر قابلية لاحتواء نصوص روائية ومشروعات إبداعية بحرية أكبر، في تحطيم السرد وتحقيق طموحات

---

[1] نبيل حداد: الكتابة بأوجاع الحاضر، ص١٢٥.

[2] انظر، لوي دي جانتي: فهم السينما، ت: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد –العراق، ط١، ١٩٨١، ص٥٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الكتابة"[1]، وعلى الرغم من الاختلاف الواضح بين الرواية والسينما، إلا أن محتوى التعبير واحد، والهدف منهما واحد. وكما نعرف فكل من الفيلم والرواية حكاية، لكن الاختلاف في كيفية إيصال الحكاية إلى الجمهور، وفي الشكل الذي تظهر به الحكاية "فالفيلم حكاية تروى بالصور، مثلها الرواية تروى بالكلمة، مع اختلاف وسيلة التعبير بين آلة التصوير الكاميرا، والقلم"[2]، فالاختلاف هنا في وسيلة التعبير، فالسينما تقدم مضمونها بالكاميرا، أما الرواية فتؤدي مضمونها بالقلم.

فالكلمة في الرواية تقابلها الصورة في السينما، وكما يتوسل الروائي بالكلمة لينقل قصته فالسينمائي يلجأ للصورة لينقل قصته "فالرواية متوالية لغوية تنطوي على حكاية، بينما الفيلم متوالية صورية تنطوي على حكاية أيضًا، وفي حين تحتمل الرواية الوصف، بل إنه أهم مكوناتها، فإن الفيلم من شأنه هذا، ذلك لأن الوسيلة الخطابية في الرواية هي الألفاظ، بينما تنحصر الوسيلة في الفيلم بالصورة وملحقاتها وبالتالي فإن شروط التلقي تختلف بينهما، وكل منهما يستلزم عمليات إدراكية وتخيلية متباينة"[3]، وهنا يتضح الفرق الجوهري بين الرواية والسينما فالروائي يرسم الصورة باللغة باستخدام المفردات والتراكيب، والصيغ الصرفية، والإيقاع، والرموز، ويترك المجال لخيال المتلقي ليحولها إلى صور وألوان وأشكال بناءً على مقدرة الروائي في الوصف، وثقافة المتلقي بطريقة غير مباشرة، بينما يسعى السينمائي إلى تجسيد الصور بطريقة مباشرة، فعمل الروائي أكثر تعقيدًا من عمل السينمائي، "وعلى ذلك، فالمصور هو الذي يبعث المعنى في الفيلم، ويضفي عليه المغزى ويرتفع إلى مستوى دلالة الصورة وما يجب أن يفهم منها، أنه أديب

---

[1] انظر، محمود حسين العزامي: الرواية والسينما، http://www.jsad.net. ص٥.

[2] فيصل غوادرة: تداخل الأدب مع الأنواع الأخرى، ضمن كتاب مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر تداخل الأجناس الأدبية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ج٢، ٢٠٠٨، ص٢٣٢.

[3] يوسف يوسف: فضاءات سينمائية، وزارة الثقافة، عمان، سلسلة كتب ثقافية ١٣، ٢٠٠٠، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الفيلم أو شاعره، يقتضي عمله الوقوف ساعات طويلة أمام الآت التصوير، ويقتضيهم الحذف والتنقيح والإعادة، كأضرابهم الذين يسطرون أدبهم بالقلم جلوسًا أمام المكاتب"[1] فإذا كانت الكلمة مقابل الصورة، فالروائي مقابل المصور أو المخرج.

ولعل تلك الصلة التي شهدتها الفنون، هي المضمون الأساسي لعمليات التأثير والتأثر، والتي تربط بين السينما والأدب بشكل عام، وبين السينما والرواية بشكل خاص، "فهناك خط يربط بين السينما والأدب أكثر ثباتاً يخص مفهوم الفن بصورة عامة، ولكي نفهم هذه الرابطة القوية علينا أن نشير بالضرورة إلى كلمة ايتانو كالفينو، إذ يقول: "لغة السينما مليئة باحتمالات لغة الأدب نفسها، كما أن المخرج يستخدم كاميرته مثلما يستخدم الكاتب الورقة البيضاء ليكتب عليها"[2]، يؤكد لنا ايتانو كالفينو، أن الرابط بين الرواية والسينما كبير، لأن كلاً منهما يمتلك لغة التواصل بين الجمهور، وأن الفرق بينهما في الأدوات المستخدمة للتعبير عن الحكاية.

وعلى الرغم من خصوصية فني السينما والرواية إلا أن علاقتهما واضحة من البداية، وقد أشار بيير مايو في كتابه "الكتابة السينمائية" إلى هذه الخصوصية حين قال مفسِّراً "ينبغي التحدث عن الأدب بشكل أطول من حديثنا عن غيرة من الفنون؛ لأن العلاقات التي تربط السينما به أكثر عددًا وأكثر غنى، لدرجة أنه يمكننا التفكير أحيانًا، ونحن ننظر إلى الممارسة المشتركة للإنتاج السينمائي، بأنها استولت على مادة الأدب وهي الكلمات"[3]، وقد استطاعت الرواية من وجهة نظر

---

(1) فؤاد دوارة: السينما والأدب، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد٢، ١٩٧٦، ص٢٢٢.

(2) انظر، نجاح سفر: حديقة المتعة، تجارب سينمائية عبر العالم، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص٩٩.

(3) بيير مايو: الكتابة السينمائية، ت: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧، ص١١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بيير مايو أن تؤثر بالسينما، وبتقنياتها المختلفة ذلك أن بعض الروايات تحاكي بأسلوبها نص السيناريو، وتستمد منه بعضًا من خصائصها، لذلك عدَّ السينما شكلاً من أشكال الأدب.

وبهذا توطدت العلاقة بين الرواية والسينما، وتبلورت محاورها، مع المحافظة على هوية كل فن "وقد يبدو هذا واضحًا لأي إنسان، يشاهد فيلمًا سينمائيًا، أو يقرأ رواية أدبية، ويكون في مقدوره أن يفرق بين سمات كل من؛ القصة السينمائية والقصة الأدبية، إلا أن ذلك لا يتم بسهولة، لأن نزعة الخلط بين السينما والأدب، نزعة قديمة قدم السينما نفسها"[1]، وعلى ما سبق نستنتج أن علاقة الرواية والسينما، علاقة متأصلة وقديمة.

ظهرت العلاقة بين الرواية والسينما على مستويات كثيرة أبرزها المستوى السيكولوجي، الذي أشار إليه العديد من النقاد والسينمائيين، "وعلى المستوى السيكولوجي تقترب السينما من الرواية الحديثة. وقد لاحظت كلودا دموند مانني فيما يتعلق بحالة الجمهور أن "الرواية والسينما يبحثان منهجًا كل ما يسعه أن يعيد الانصهار العاطفي بين الشخصية والجمهور"أي أن قارئ الرواية يكون سلوكه كما لو كان "مخلوقًا غائصًا في الرؤية، ومردودًا بها إلى وحدته الأساسية. والأمر هكذا بالنسبة للسينما" [2]، فالحكاية التي تنقلها الرواية تأثر عاطفيًا على القارئ، مثلما تؤثر الحكاية التي تنقلها السينما على المشاهد، والشخصية التي تجسدها الرواية يتفاعل معها القارئ مثلما يتفاعل مشاهد السينما مع الشخصيات، أو الممثلين.

---

[1] جوزيف وهاري فيلدمان: دينامية الفيلم، ت: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص١٠.

[2] انظر، مارسيل مارتن: اللغة السينمائية ، ت سعد مكاوي، الدار المصرية العامة، القاهرة، ط١، (دت)، ص٢٦١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورغم أن الوسيلة التعبيرية لكلا الفنين واحدة، إلا أن طريقة التعبير هي التي تبين الاختلاف "وكلما كان الفيلم أقرب في مضمونه، ومغزاه من الرواية يساعد على خلق المشاعر المشتركة بين القارئ والمشاهد، أما الفيلم الذي يبتعد عن أصله باسم الحرية، فإنه يحطم بذلك الصلة السابقة التي تسعى الفنون عمومًا إلى خلقها بين البشر"[1]، وهذا يدل على صعوبة الفصل بين الرواية والسينما، كما يدل على أن الفنون جميعها تتداخل في بوتقة واحدة، وتصب عند المتلقي.

وتأتي علاقة السينما بالأدب بناءً على العناصر الآتية التي أشار إليها الناقد محمد بن الأصفر في "تأثير المكتوب والمنطوق على وسائل التعبير، وحتمية الطور المكتوب في كل عمل سينمائي قبل أن يصبح مرئيًا، والتفاعل بين الأدب والسينما، وأخيرًا تأثير السينما على الأدب"[2]، وبالنقاط السابقة يؤكد محمد بن الأصفر أن العلاقة بين السينما والرواية، هي علاقة تأثير وتأثر كما سبق أن وضحت الدراسة، انطلاقًا من تأثير المكتوب على المنطوق، وتأثير الكلمة على الصورة.

وفي مقابل هذا التفاعل العميق بين الرواية والسينما، هناك اختلاف لا جدال فيه، فبكل بساطة نقول: السينما سينما، والرواية رواية، ولا حاجة هنا لتفسير كل صنف فني على حدة فالأمر أوضح من أن يعرف. "فلكل وسط من الرواية والفيلم أداته التعبيرية الخاصة، ولكل أداة حدودها في التعبير التي قد تتفق في بعضها مع غيرها، ولكنها لابد وأن تختلف عنها في بعضها الآخر، وإذا كانت الكلمة في الرواية تصل إلى مستوى من التجريد لا تسمح به الصورة في الفيلم فالصورة في الفيلم تصل إلى مستوى التجسيد للحدث لما لا تسمح به الكلمة في الرواية"[3].

---

[1] هاشم النحاس: الروائي والتسجيلي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، سلسلة الكتب الفنية، العدد ٣٩، ١٩٨٠، ص٦٩.

[2] محمد بن الأصفر: قلم سينمائي يرفض التلون، مجلة الإخلاء، تونس، عدد ١٥، ١٩٨١، ص٨١.

[3] هاشم النحاس: الروائي والتسجيلي، ص٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتضح الفرق هنا بين الرواية والسينما، في التجريد والتجسيد، وهذا ضروري لإظهار بصمة كل فن وملامحه.

وبالتالي يأخذ كل فن شكله المحدد الذي لا يخفى على أحد، ويبقي أمر علاقة السينما بالرواية بيد مقتضيات الفنون، "ورغم التقارب الملحوظ بين الرواية والفيلم، فقد فرضت الرواية عند إعدادها للسينما شروطًا على الفيلم، إذ كان لا بدَّ من البحث عن معادلات سينمائية لترجمة الرواية لكي تتفق مع الشكل السينمائي"[١]. فالرواية تحتاج تعديلاً لتتكيف مع الفيلم، وتحتاج مجهودًا لتقديمه لتقديمه للناس بصورة جيدة، وعلى هذا يرد توفيق الحكيم الاختلافات في كتابه "فن الأدب" إلى "أن الأديب لا ينقل الصور إلا عن طريق المعاني، على حين أن رجل السينما يستطيع أن ينقل الصور عن طريق مباشر"[٢]، وفي ضوء ما سبق يؤكد توفيق الحكيم صعوبة ترجمة الرواية إلى عمل سينمائي كما هي نظرًا لاختلاف وسائل التعبير.

وتتميز الرواية عن السينما بأنها سهلة التناول ويتمتع قارئها بحرية أكبر من مشاهد السينما، "فقارئ الرواية يملك حرية التخيل واستحضار الصور الذهنية برؤيته الذاتية بما يناسب قدراته النفسية، وطبقًا لمخزونه الثقافي والمعرفي، وفي حالة لها صفة الملكية الشخصية والإنفراد والوحدة والاختلاف بينه وبين أحداثها، كما يملك الحرية في ممارسة القراءة في المكان والزمان الذي يروق له بعكس السينما حيث يرتبط المشاهد بزمان ومكان العرض"[٣]، فالاختلاف واضح بين الرواية والسينما، وبرغم مما تحتويه الرواية من إبداع إلا أنها تمتلك البساطة.

---

[١] هاشم نحاس: نجيب محفوظ على الشاشة، ص٣٩

[٢] توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٧٠، ص١٩٠.

[٣] مصطفى يحيى: التذوق الفني والسينما، دار غريب، القاهرة، ط١٩٩٠،١، ص٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وربما لاحظنا أن بعض الأعمال السينمائية المأخوذة عن نصوص روائية تبدو ضعيفة وهذا مرتبط بإبداع المخرج والسيناريست، "فالجزء الأكبر من الأفلام هو من إعداد مصدر أدبي، وهذا يتطلب مهارة أكبر من كتابة نص سينمائي، إضافة إلى ذلك أنه كلما كان العمل الأدبي أفضل كلما كان الإعداد صعبًا، لهذا السبب تعتمد أغلب الأفلام المعدة على مصادر ضعيفة؛ إذ إن القليل من الناس سينزعج بسبب التغيرات المطلوبة في الفيلم إذا كان المصدر نفسه من النوع الممتاز"[1]، بناءً على ما سبق يظهر محور الاهتمام في طريقة معالجة الرواية، وتحويلها إلى فيلم سينمائي جيد، مع المحافظة على روح العمل الفني، إلا أن هذا الأمر يتطلب خبرة، وقدرة كبيرة على الإبداع، وهنا تبرز نقطة جوهرية لابد من الإشارة إليها تتعلق بتخطي توقع المتفرج، فالعمل السينمائي المأخوذ عن نصوص روائية قوية قد لا يستطيع أن يقدم بالصورة التي يريدها القارئ وبذلك فهو لم يستطع تخطي تصوراته وأفق التوقع لديه، لذلك يحكم على العمل بالفشل.

والأمثلة على ما سبق كثيرة سواء كانت عالمية أم عربية وسواء كانت قديمة أم حديثة مثل، "أحدب نوتردام" لفكتور هيغو، و"شيفرة دافينشي" لدان براون، وعربيًا مثل روايات نجيب محفوظ، الذي لم تتمكن الأفلام من تحقيق الفكرة التي أرادها "فعلى الرغم من هذا الحضور للأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ إلا أنه لم يستطع أيًا منها، أن يصل إلى مستوى الرواية الأصل أو يحيط بأبعادها الفلسفية والسياسية والاجتماعية"[2]، وهذه المشكلة تكمن في تناول مضمون الرواية بشكل سطحي، دون أن يبحروا في أعماقها ليكتشفوا سباياها، وقيمتها الفنية، "وأكثر من قرأ هذه الراويات، خرج بعد مشاهدتها في السينما ليوازن بين الأثر الذي أحدثته الرواية في نفسه والأثر الذي أحدثته السينما، فيرجح أثر الرواية، وليس هذا عيبًا للسينما، إنما تلك

---

[1] لوي دي جانتي: فهم السينما، ص١٧١.

[2] صلاح القرشي: نجيب محفوظ وآخرون، http://www. jsad.net، ص٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طبيعتها، وتلك حدود قدرتها بالنسبة للأدب فعالم الرواية أضخم وأعمق وأغنى من فن الشاشة؛ لأن القلم يصل إلى أبعاد الفكر والنفس، التي لا تصل إليها الكاميرا"[1]، وتبقى هذه المشكلة موجـــودة، مع استمرار العلاقة بين الرواية والسينما، ولا شك أن لهذا علاقة بمستوى تفكير القارئ، واختلاف أنواع التعبير، "وقد سئل نجيب محفوظ عن رأيه في مدى تعبير الأفلام المأخوذة عن رواياته عن أفكاره، فقال إن تحويل عمله الأدبي إلى سينما معناه أنه الآن يعبر عن صناع الفيلم وأفكارهم، لا عن أفكاره هو، ومن ثم فإن كاتب السيناريو، وإن استلهم أفكاره من نص أدبي، فهو لا يعتبر تابع لمؤلف النص يلتزم بحذافير قصته ولا يخرج عنها، وإنما له أن يســتخدم ماشـــاء مـــن الأفكـــار والصور المعبرة في إطار الشكل السينمائي"[2]، فأمر تحويل العمل الأدبي إلى ســينمائي، وأمـــر نجاحه يأخذ أبعادًا متعددة تدور في مقدرة المخرج على إيصال العمل بطريقته.

وعلى الرغم من ذلك فهناك الكثير من الأفلام استطاعت أن تجسد العمل الروائي بالشـــكل المطلوب، وكانت وسيلة لتعريف الناس بالرواية، وتقديمها لهم؛ لأن الفضول سيتملك مشاهد الفيلم لقراءة الرواية المأخوذ عنها قصة الفيلم، وعلى هذا الأساس "يمكن أن نقارن بين الفيلم والروايـــة من ثلاث نواح؛ السياق السردي، والشخصيات، والمغزى، ومن هذه المقارنة الثلاثيـــة الجوانـــب نستطيع أن نرى إلى أي مدى التزم الفيلم بالرواية"[3]، وعن طريق هذه المقارنة يمكن أن نتوخى الحذر في معالجة الرواية إلى نص سينمائي، ونستطيع نقد العمل السينمائي.

وبما أننا نشهد زمن السينما، فإن مسألة العلاقة بين السينما والرواية أخذت أشكالاً متعـــددة، ولا ننكر تأثير الرواية على السينما وتقنياتها، وأثر ذلك على الرواية بشكل عام، فقد استطاعت أن

---

[1] فؤاد دوارة: السينما والأدب، ص٢٢١.

[2] انظر، سعد صالح: فن الإخراج وكتابة السيناريو، دار مجدلاوي، عَمان، ط١، ٢٠١٠، ص٥٥٢.

[3] هاشم النحاس: الروائي والتسجيلي، ص٦٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تتقدم بأساليب طرح جديدة حاكت بأسلوبها الأسلوب السينمائي الذي تميز به بحيث أصبح بمقدور الناقد قراءة النصوص الروائية قراءة سينمائية.

وقد استخدم الروائيون التقنيات الجديدة في تشكيل عالمهم الروائي، وأغلبها اعتمدت على أسلوب السرد السينمائي، "وقد تنبه عدد من الروائيين في الأردن لهذا التكنيك، فنجده مستخدمًا على نطاق واسع في أعمال غالب هلسا، ولاسيما في روايته"البكاء على الأطلال"، و كما نجده في واحدة من أهم الروايات التي ظهرت في الثمانينات، وهي" قامات الزبد"، لإلياس فركوح، ونجده عند إبراهيم نصرالله في رواية "مجرد٢فقط"، التي يتكئ فيها على أسلوب المونتاج السينمائي فيه بصورة كاملة في تشكيل البناء العام للرواية"[1]، وربما وجود عدد كبير من الكتاب والروائيين ممن تأثروا بالسينما كان مدعاة لتوطيد العلاقة بين الرواية والسينما، وكان دليلاً على تمازج الفنون، وتأكيدًا على مرونة كل منها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] نبيل حداد: الكتابة بأوجاع الحاضر، ص١٢٧.

حضور السينما في روايات إبراهيم نصرالله*

اهتم إبراهيم نصرالله بالسينما اهتمامًا خاصًا، سواء أكان ذلك في مؤلفاته العديدة، أم في رواياته، وتجلت هذه الظاهرة في رواياته، فقد "بدأ إبراهيم نصرالله تجربته في الإبداع الروائي بكتابة رواية "براري الحمى" التي تعد أولى أعماله الروائية، وجاءت هذه الرواية شكلاً من أشكال التعبير عن تجربته الذاتية، متأثرة بالطرح الدرامي الذي بدا بارزًا وواضحًا في رواياته"[1]، وقد استطاع إبراهيم نصرالله مع أول تجاربه الروائية، أن يوسم رواياته بطابع سينمائي مميز، حقق عن طريقها رؤية جديدة لقراءة الرواية، معتمدًا على حساسيته السينمائية التي امتلكها من ثقافاته المتعددة.

---

* إبراهيم نصرالله شاعر وروائي ومؤلف ولد في عَمان، الأردن، من أبوين فلسطينيين، هاجرا من أرضهما عام ١٩٤٨، درس في مدارس وكالة الغوث في مخيم الوحدات، وأكمل دراسته في مركز تدريب عَمان لإعداد المعلمين، غادر إلى السعودية حيث عمل مدرسًا لمدة عامين ١٩٧٦-١٩٧٨، عمل في الصحافة الأردنية من عام ١٩٧٨-١٩٩٦، كما عمل في مؤسسة عبد الحميد شومان -دارة الفنون - مستشارا ثقافيا للمؤسسة، ومديرًا للنشاطات الأدبية فيها بين عامي ١٩٩٦ إلى عام ٢٠٠٦، تفرغ بعد ذلك للكتابة والتأليف. من أعماله الشعرية: الخيول على مشارف المدينة عام ١٩٨٠، نعَمان يسترد لونه عام ١٩٨٤، أناشيد الصباح عام ١٩٨٤، الفتى والنهر والجنرال عام ١٩٨٧، عواصف القلب عام ١٩٨٩، حطب أخضر عام ١٩٩١، فضيحة الثعلب ١٩٩٣، الشعرية، شرفات الخريف عام ١٩٩٦، كتاب الموت والموتى عام ١٩٩٧، بسم الأم والابن عام ١٩٩٩، مرايا الملائكة ٢٠٠١، حجرة الناي ٢٠٠٧، لو أنني كنت مايسترو ٢٠٠٩، ومن مؤلفاته: هزائم المنتصرين، السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق عام ٢٠٠٠، السيرة الطائرة أقل من عدو أكثر من صديق عام ٢٠٠٦، صور الوجود السينما تتأمل عام ٢٠٠٨، وله الكثير من الأعمال الفنية والمعارض المختلفة

[1] هيام شعبان: السرد في أعمال إبراهيم نصرالله، دار الكندي، إربد، ط١، ٢٠٠٤، ص٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتفرد إبراهيم نصرالله بأساليب جديدة في طرح رواياته، متكئًا على الأساليب السينمائية المتنوعة، ويعد "إبراهيم نصرالله أحد الكتاب القلائل الذين تستفيد رواياتهم من لغة السينما، والقارئ لرواياته يمكنه أن يكشف هذا التأثير، الذي يبدو جوهريًا وناصعًا في آن"[1]، وقد استفاد إبراهيم نصرالله من حسه السينمائي في أعماله الشعرية، والروائية، وفي مقالاته ومؤلفاته السينمائية، منها كتابه هزائم المنتصرين السينما بين حرية الإبداع ومنطق السوق، وكتابه صور الوجود السينما تتأمل، وبذلك أخذت أعماله هوية جديدة بعلاقتها مع جميع الفنون.

وقدم إبراهيم نصرالله أربع عشرة روايةً تحاكي نوعًا ما بأسلوبها أسلوب النص السينمائي، وتطرح رؤاها المتعددة باستخدام تقنيات سينمائية متعددة، يقول إبراهيم نصرالله في كتابه السينمائي هزائم المنتصرين: "تحتم عليك السينما الكبيرة أن تستفيد من حنكتها، وذلك الدهاء الرهيب الذي تتمتع به وهي تسخِّر الفنون كلها لخدمتها، وتسخر منها، لكي تكون "هي" في النهاية: السينما؛ التي تثبت يومًا بعد يوم أنها ليست الفن السابع، بل هي الفنون السبعة، وهذا درس كبير للرواية والقصة القصيرة، كي تحاول أن تسترد ما أخذ منها، وتبقى الرواية في النهاية هي الرواية"[2]، فهو يؤكد عمق العلاقة التي تربط السينما بالفنون السبعة، وبخاصة الرواية، لكنه يبرز سطوة السينما على الفنون جميعها، ويبرر أحقية الرواية في اللجوء إلى السينما وتقنياتها.

وبالتالي نجد أن العلاقة التبادلية بين السينما والرواية مبررة، وتأثر الرواية بالتقنيات السينمائية أيضًا مبرر، "وهكذا، فقد جاء الوقت الذي تسترد فيه الرواية بعض دينها التاريخي الذي أودعته لدى السينما، وأبرزه ما تجلى بالسرد والتشويق؛ فتسربت من ثم على العديد من الأعمال

---

[1] يوسف يوسف: فضاءات سينمائية، ص٣٧.

[2] إبراهيم نصرالله، هزائم المنتصرين، السينما بين الحرية والإبداع ومنطق السوق، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

صفحة 19 مفقودة من الاصل

"حين أمسكني عمي من يدي.. وأخذني للسينما، غضب يومها أبي، لأن السينما قلة حياء، حين دخلنا هناك، حين خرجنا سألني: هل أعجبك الفيلم؟"[1]

برز في المشهد السابق حضور السينما في تشكيل شخصية البطل، ورسم الإطار العام للرواية، وفي تجسيد شخصية الأب وموقفه من السينما في ذلك الوقت.

وتظهر لنا الأحداث مكانة السينما لدى البطل في أشد الأوقات قسوة، يقول البطل:

"والمفاجأة ألقت بي بعيدًا إلى أمي وهي تواجهني: أين الطحين.

قلت لها بعته

:وماذا فعلت بثمنه..

قلت: ذهبت إلى السينما.

فشدت شعرها وتجمع أخوتي.. وحاولوا أن يوقفوا يديها عند حديهما.. لم يستطيعوا."[2]

فالبطل باع الطحين من أجل الذهاب إلى السينما، وكأنها أهم من الخبز، ولم يدرك عمق المصيبة إلا عندما لطمت أمه وجهها واستمرت في ذلك.

ويبدو دور السينما أكثر عمقًا في تشكيل البنية الرئيسية في "رواية حارس المدينة الضائعة" وفي تصميمها، باستخدام اللازمة التي رافقت الرواية وشكلت بنيتها الرئيسية في تقسيم الأحداث، والتي تتمثل بـ "السينما هي الحل" و "الدنيا سينما"، وقد أطلق الكاتب هذه اللازمات المتعلقة بالسينما ليربط بين الفصول المتعلقة ببعضها، ويتخذها منهجًا في حياة البطل من منطلق أن السينما جزء لا يتجزأ من عالمه وأحلامه، وأيامه وفي تقديمه للأحداث كراوٍ متبصر، ولا عجب أن تكون أول محطة في ذكرياته عن فيلم، حينما وجد نفسه متورطًا بمشاهدة "لدومنيك ساندا" التي

---

[1] إبراهيم نصرالله: مجرد٢ فقط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص١٦.

[2] المصدر نفسه، ص٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقع في غرامها رغمًا عنه لكن حبه الشديد "للفتاة الجميلة جدًا جدًا" جعله لا يعود للحلم "بساندا" مرة ثانية.

وتبقى بنية الرواية تدور في محور السينما، وعالم الأفلام وهاجس الفن، وتعكس السينما بالتحديد أثرها على شخصية البطل، وتثير مواقفه الطريفة، من أفلام مثل؛ أبي فوق الشجرة، وخلي بالك من زوزو، وممثلات مثل؛ ميرفت أمين، ونادية لطفي، وممثلين؛ مثل عبد الحليم، وغيرهم. وصالات سينما في عمان، مثل؛ سينما بسمان، وسينما رغدان، وكأنه ناقد سينمائي، يقول البطل:

"بالنسبة إليه، ينقسم تاريخ السينما إلى قسمين: ما قبل (أبي فوق الشجرة)، وما بعد (أبي فوق الشجرة). وقد ظل هذا الاعتقاد راسخًا، إلى أن أطل على الدنيا العربية فيلم (خلي بالك من زوزو)"[1].

يوضح لنا إبراهيم نصرالله علاقة أبطال رواياته بالسينما، ورؤيتهم الفنية بما يساعد على كشف خبايا الشخصية، وبث رؤية جديدة للرواية متصلة بالفن والسينما، كون السينما تمثل جزءًا من الواقع المتصل بالشخصية.

وقد أشار إبراهيم نصرالله إلى علاقته بالسينما في كتاباته، واعترف بأنه تأثر بالتقنيات السينمائية وبحضورها في رواياته؛ إذ يقول: "في وقت يبدو الروائي فيه حرًا، وقادرًا على ابتكار مالا يحصى من الأشكال، كأي مهندس حقيقي، فإن السينما تمد له يدها لتقدم ذروة خبرتها التي امتلكتها عبر مائة عام في مجال الإفادة من كل شيء، ومن كل فن"[2]. ويضيف إبراهيم نصرالله بعلاقة أبطال رواياته بالسينما، عمقًا للأحداث ووسيلة للاتصال بالبطل خاصة إذا كان لدينا دراية

---

[1] إبراهيم نصرالله: حارس المدينة الضائعة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.

[2] إبراهيم نصرالله: هزائم المنتصرين، ص٣٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بالسينما إلى حد ما، و "يجد المقترب السينمائي من رواية "حارس المدينة الضائعة" تجربة روائية اغتنت بالسينما ولغتها، وإذا كان التأثير باللغة هو الأهم في حالة الإبداع، فليس معنى هذا أن يغفل الناقد عما في الرواية من معطيات أخرى، وهي جزء من مكونات ثقافة الروائي، بل من محتويات الوعاء الأدبي التي يختارها في الغالب بعناية فائقة، فتصبح جزءًا من هويته الإبداعية"[١]، وبذلك يرسم إبراهيم نصرالله شخصياته بقلم سينمائي، ورؤية سينمائية متبصرة ناقدة.

لذلك نجد"سعيد" بطل روايته، ليس مولعًا بالسينما فحسب، بل يقيس ما يحدث له في حياتـــه، بما شاهده بالسينما، يقول:

"في أي فيلم شاهدت ذلك المشهد؟"[٢]

فهو يربط السينما بحياته، وظاهرة اختفاء السكان في فيلم " ET "، ويبدأ في هـــذا الفصـــل بالتفسير الكوني لظاهرة اختفاء السكان حتى غدت السينما محور حياته.

وفي موضع آخر من الرواية، يشير البطل الراوي "سعيد" إلى أن محور حياته هي الســـينما، يقول:

"كما تلاحظون، ظلت السينما محور حياتي، فما أن أبدأ بالحديث في موضوع مـــا، حتـــى تطـــل برأسها، وتصبح الموضوع الرئيس"[٣]

فقد شكل عالم السينما جزءًا كبيرًا من التركيب الروائي ومن تركيب البطل "سعيد"، فنجد أنفسنا "من حيث المبدأ أمام بطل مهووس بالسينما، فهو لا يكاد ينتهي من مشاهدة فـــيلم، لكـــي يـــذهب لمشاهدة فيلم آخر، وإذا جاز لنا أن نرى فيه المرآة التي نرى عن طريقها المؤلف ومعارفه، فإننا

---

[١] يوسف يوسف: فضاءات سينمائية، ص٣٨.

[٢] حارس المدينة الضائعة، ص٤٨.

[٣] المصدر نفسه، ص٧٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

أمام معارف متشعبة، تطل علينا بها شخصية سعيد"[١]، وتبرز هنا علاقة البطل بالسينما إلى درجة درجة الهوس ونرى عن طريقها شخصية الكاتب، فلا عجب أن يكون مجمل حديثه تقريبًا عن السينما، لأنها جزء من معالم شخصيته.

وهذه الشخصية المهووسة بالسينما لا تكتفي فقط، بمشاهدة الأفلام ومقارنة ما يحدث، بما يحدث في حياته، بل إنه أيضًا يرى في انفعالاته جزءًا من انفعالات الأفلام التي يشاهدها، يقول:

"أطلق صرخة تشبه، إلى حد بعيد، صرخة سمعها ذات يوم في أحد الأفلام"[٢]

فهو يقارن صرخته بصرخة سمعها في أحد الأفلام، وبذلك يمزج الكاتب الرواية بعالم السينما، وإنه إن كان يقارب بين السينما وبين حياته فلأنة يحترمها احترامًا كبيرًا ولذلك ربط بينها وبين حواسه، وكأنها استحوذت عليها، وفي ذلك يقول:

"باعتبار السينما هي الفن السابع، واحترامها يقض بأن تحس بها بما يليق بمكانتها من الحواس"[٣].

يظهر لنا البعد السينمائي، والحس السابع، وكما أشار إليه في الرواية بأسلوب ربط الإحساس بالسينما، وهنا لا بد من الإشارة إلى أن إبراهيم نصرالله أظهر شخصيته السينمائية على لسان البطل الذي سرد لنا حياته وعالمة السينمائي المرتبط بالفن، وبالتالي فإننا نلاحظ أن السينما لعبت دورًا في حياة سعيد، والأثر السينمائي له بصمته، وفي مواقف كثيرة يرى البطل نفسه ممثلاً سينمائيًا ، وإن كان هذا الحلم راوده حقيقة وهو في مطلع شبابه وسبق له أن أدى دورًا بسيطًا في

---

[١] يوسف يوسف: فضاءات سينمائية ، ص٤٤.

[٢] حارس المدينة الضائعة، ص٨٩.

[٣] المصدر نفسه، ص١١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مقدمة مسلسل لكن هذا الدور كان له أثرًا سلبيًا على البطل لأنه جسد دور شخص يُقتَل أول عشر دقائق من المسلسل.

ويتفق البطل مع الراوي الذي يظهر صوته بشكل قليل في بنية الرواية بأن الدنيا سينما كنوع من تأكيد اللازمة التي امتد صداها في فضاء الرواية، يقول البطل:

"الدنيا سينما

معك حق

ها هو قد وافقني"[1]

فالبطل والراوي متفقان على أن الدنيا سينما، والبطل يؤكد لنا بذلك نظريته في الحياة، ونحن نتفق معهما، ونتفق أن هذا النص الروائي هو نص سينمائي بما فيها من لغة سينمائية، وهذا ما يجعل البطل يؤكد أن حياته تصلح لفيلم سينمائي_على حد قوله_وهو يستعيد شريط حياته، وبعد ذلك ثبت أن السينما هي الحل عندما اختارت أخته للسكن بالقرب من هوليود، وابن أخته الوحيد أصبح ممثلاً سينمائيًا.

وتأتي رواية تحت شمس الضحى لتروي لنا أحداثها من الأراضي الفلسطينية، وتقص لنا أحداثها على شكل تمثيلية داخل الرواية، عن طريق بطل مسرحي يدعى سليم نصري، يلعب دور البطل الحقيقي ياسين الأسمر، وتكشف الرواية في بدايتها شخصية سليم نصري الممثل المسرحي، الذي يسعى جاهدًا إلى أداء شخصية جديدة لمسرحية جديدة، هو بطلها، متمثلاً بشخصية صديقه المجاهد ياسين الأسمر، بأسلوب درامي، فالبطل ممثل أحب التمثيل، ووقف على أرض المسرح، والبطل ياسين الأسمر وقف على أرض الواقع، وأدى دور بطولته بتفانٍ.

---

[1] حارس المدينة الضائعة ، ص١٩٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونعيش في هذه الرواية أجواء درامية، وسينمائية، وتظهر الأجواء المسرحية والسينمائية، من وجهة نظر فنية، يقول:

"هل رأيت فيلم (حرارة)؟ فيلم رهيب، يوزع قلبك بالتساوي بين الشرطي (آل باتشينو)، وزعيم العصابة(روبرت دي نيرو) طبعًا حبي (لدي نيرو) حسم المسألة لصالحه مع أنه الشرير وليس البطل. كما ترى للقلب أحكامه"[1].

فشخصيات الرواية تعشق السينما وتتحرك بمقتضيات درامية، وتنقل لنا شخصيات لها علاقة بالفنون المرئية فيظهر لنا شخصيات لها علاقة بالفنون المرئية فيظهر لنا شخصية الممثل والكاتب والمخرج، ويظهر لنا عشق الشخصيات لأبطال السينما واضحًا وجليًا في أكثر من مكان.

أما رواية شرفة الهذيان فتطل علينا عن طريق شخصية "رشيد النمر" بحسه السينمائي الواعي، بلغة سينمائية تتقاطع مع لغة الحلم، ومع اللغة الشعرية، وتتعاضد الصور الموجودة في الرواية مع الحس السينمائي للبطل، يقول:

"الذين يرتدون الدُّروع الثقيلة كلما ذهبوا للقاء امرأة

والنظارات السوداء في صالة السينما لإخفاء الدمع

خشية النهايات السعيدة

ويخفون بدراية المتعبين مخلفات الابتسامات المختلسة

أمام (توم آند جيري)"[2]

ساهم حضور السينما في المشهد في الكشف بعض دلالات النص، وصور لنا حال الناس في صالة السينما وهم يخفون أحاسيسهم خشية النهايات السعيد، وكذلك عند لقاء امرأة أو مشاهدة توم

---

[1] إبراهيم نصرالله: تحت شمس الضحى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٢٤٢.

[2] إبراهيم نصرالله: شرفة الهذيان، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

آند جيري، ورمز إلى حال المواطن العربي و إحساسه المختبئ خلف دروع ثقيلة أو خلف نظارة سوداء، وإن ابتسم فستكون ابتسامته مختلسة، وكأنه يخشاها كما يخشى الفرح.

وتظهر الألفاظ المتعلقة بالسينما في فصل "زووم إن آوت"، وفصل "فيلم طويل"، وتورد الرواية مجموعة من الصور كشفت لنا المضامين السينمائية، يقول الراوي:

"يهبط بنعومة تلك الريشة التي هبطت على حذاء (فورست غامب) في ذلك الفيلم الشهير"[1]

يصور لنا "رشيد النمر" حركة عصفوره، الذي هبط بنعومة مثل الريشة التي هبطت على حذاء الممثل السينمائي "فورست غامب"، وزيادة لتأكيد الحس السينمائي فقد لجأ الكاتب إلى إضافة صورة المشهد السابق وشكل الريشة على الحذاء في الفيلم المشهور، كما أورد صورة للممثلة "آشلي جوود" أجمل حسناوات هوليود.

و يصف لنا "رشيد النمر" مشهد سقوط برجي مركز التجارة العالمي، كما لو أنه فيلم سينمائي، لإعطاء الحدث بعدًا فنيًا جديدًا يتناسب مع محتوى الرواية الفني، يقول:

"من تلك المفاجأة التي عصفت بهم، التفت الولد الكبير إلى أبيه وقال: هل بإمكاني أن أطلب شيئًا؟

:ما تشاء. أجابه الأب المشدوه.

:أن تشتري لي غدًا نسخة من هذا الفيلم."[2]

فالابن الأكبر لرشيد النمر أعجبه فيلم سقوط البرجين، ولم يتوان في طلب هذا الفيلم من والده، والإلحاح في طلبه في فصل الفيلم ثانية، يقول:

"هل أحضرت لي الفيلم؟

---

[1] شرفة الهذيان، ص٨٥.

[2] المصدر نفسه، ص٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

:أي فيلم؟

: فيلم الطائرات التي اصطدمت بالبنايات ودمَّرتها"[1]

ورغم معرفة "رشيد النمر" أنه ليس فيلمًا من الأفلام لكنه ساير ابنه في طلبه، حتى اعتـــرف بأنه فيلم، فكل ما يعرض على شاشة التلفزيون من وجهة نظر ابنه هي أفلام أو تمثيليات لا أكثر، وهنا يجدر الإشارة أن الفيلم الذي طلبه ابنه قد صور إلى فيلم حقيقي قبل وقوع حادثـــة الحـــادي عشر من أيلول، وربما لنزعة الخلط هذه بين الواقعة الحقيقية والفيلم مدلول عند الكاتب له علاقة برغبته في حضور السينما في الحقيقة والخيال.

وفي محطة ذكريات "رشيد النمر" في فصل "ذكريات٢"، يصف لنا البطل ما حدث لـــه فـــي سينما الرينبو، فالسينما جزء من ذكريات البطل، وهذا يؤكد دور السينما في الأحـــداث، وكأنهـــا إحدى الأبطال في الرواية.

وفي رواية "زمن الخيول البيضاء" يظهر لنا دور السينما في تردد أبطالها على دور السينما الموجودة في مدن فلسطين، فالسينما جزء من حضارة المجتمع، وجزء من حياة أبطالها المثقفين، يقول الراوي:

"لم يكن هناك ما ينقصها، ولعلها تعمدت أن تسير على ذلك النحو بعد أن دعاها أربـــع مـــرات لحضور فيلم (الفندق العظيم) ومرتين فيلم آنّا كارنينا، وظل يردد على مسامعها الجملـــة التـــي حفظتها غيبًا؛ يقول: تعرفين..

وقبل أن يكمل تقاطعه وتكملها:.. أن غريتا غاربو أجمل امرأة على ســـطح الأرض ومشـــيتها أجمل مشية مخلوق خلقه الله."[2]

---

[1] شرفة الهذيان، ص٩٣.

[2] إبراهيم نصرالله: زمن الخيول البيضاء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨، ص٤٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يظهر هنا أثر اهتمام البطل "محمود" بالسينما ، وحرصه على دعوة محبوبتـه "ليلـى" إلـى السينما، كجزء من علاقتهما، وربما كان جزءًا من المواضيع التي تطرح بينهمـا عـن السـينما والفنانات، والجدير بالذكر هنا أن الأفلام التي اختارها البطل مـأخوذة عـن نصـوص روائيـة معروفة.

وفي رواية شرفة رجل الثلج يطل علينا "بهجت حبيب" بجسه السينمائي العالي، متضامنًا مع أغلب أبطال إبراهيم نصرالله، وهو يوازي ما يحدث له في الواقع، بما يحـدث بـالأفلام التـي يشاهدها، يقول الراوي:

"هو لن ينسى أبدًا أنه اضطر في إحدى الليالي الثلجية أن يسير وإياهـا وحيـدين فـي تلـك الصحراء البيضاء، كما حصل مع عمر الشريف في فيلم(دكتور زيفاغو) وأكثر،"[1]

هذا المشهد يظهر فيه الحس السينمائي "لبهجت حبيب"، حين يقارب فيه حاله حين اضطر أن يسير في إحدى الليالي الثلجية هو وزوجته "جميلة"، كما حصل مع "عمر الشريف" في فيلم "دكتور زيفاغو".

يُظهر "بهجت" تأثره بالأفلام وولعه بالسينما، حينما يرى فتاة جميلة بشعر أشقر تشبه إحـدى الممثلات، يقول:

"ورآها؛ فتاة جميلة حقًا، وبشعر أشقر قصير، مثل جولييت بينوش في فيلم (مريض انجليـزي) الذي رآه مؤخرًا على قناة Mbc٢ "[2]

---

[1] إبراهيم نصرالله: شرفة رجل الثلج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩، ص٥٤.

[2] المصدر نفسه، ص ٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فهو يعشق السينما والممثلات لدرجة أنه يقارب تفاصيل ما يراه في الواقع مع مـا رآه فـي الأفلام، يقدم لنا البطل بذلك صورة بصرية تساعدنا على استحضار ما رآه، ومعرفة ما يفكر فيه، وإلى أي حد لاقت هذه الفتاه اهتمامه.

وفي أصعب الأوقات التي مر بها "بهجت حبيب" فإنه يتذكر الأفلام، ويستدعيها في مخيلتـه، يقول الراوي:

"حين بلغ بهجت بوابة السجن، واشرعوا له، أدرك أن مهمته أكثر صعوبة من مهمات الممثـل (توم كروز)، مجتمعة في سلسلة أفلام مهمة مستحيلة"[1]

وليس هذا المشهد الوحيد في الرواية التي يصف بها البطل حاله من مشاهدة الأفلام، فهو في كل الأوقات يستدعي السينما، يقول:

"التفتت إلى، ثم راحت تتوجه نحوي، كما اتجهت كاميرون دياز بثوبها الأحمر نحو جيم كـاري في فيلم القناع"[2]

فالبطل يصف لنا حالته كما يحدث في فيلم القناع للبطل "جيم كاري"، وهو بذلك يحثنا على استدعاء مشهد الفيلم ليصور مشهد الرواية، وهذا التصور يعتمد على الحس السـينمائي للقـارئ ويلجأ الكاتب هنا إلى اختصار الوصف بناءً على التكثيف الدرامي التي تخلقه الصورة السينمائية.

ونجد البطل في بعض الأوقات–على حد وصفه– ممثلاً سينمائيًا كإلن ديلون، وأحيانًا يرى الحياة وكأنها فيلم سينمائي، وأحيانًا يستنكر على نفسه فعل شيء لو رآه بالسينما لانتقده، انطلاقًـا من خبرته في متابعة الأفلام، وانتقادها:

---

[1] شرفة رجل الثلج ، ص١٣٣.

[2] المصدر نفسه، ص١٨٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"وفي لحظات كثيرة أحسست أن باستطاعتي القيام بأعمال شريرة فعلاً، وأعمال لو رأيتها في فيلم لو وقفت ضدها"[1]

وهنا تظهر شخصية الناقد السينمائي المتبصر لكنه في الموقف السابق يفترض بأنه لو رأى أعماله في فيلم لاستنكرها، وكما هي عادة البطل فهو يجري مقاربة بين حياته وبين ما يحدث خلف شاشة السينما.

وفي روايته الأخيرة "شرفة العار" يظهر لنا البطل مصطحبًا البطلة معه إلى السينما مثل رواية "زمن الخيول البيضاء"، يقول الراوي:

"قال لها أمس: أنه سيأتي ويصطحبها معه إلى ذلك المول الكبير الذي تم افتتاحه مؤخرًا. وحين ترددت قال لها: لا أحد من أهلي أو أهلك يمكن أن يكون هناك؟، وربما نستطيع حضور فيلم معًا! هل سبق لك أن شاهدت فيلمًا في صالة سينما؟!"[2]

تكشف الأحداث عن شخصية البطلة "منار" الانطوائية، والتي بدأت تكتشف الدنيا عندما ذهبت إلى السينما لأول مرة، ويدل حوار البطل "عصام" **" لا أحد من أهلي أو أهلك يمكن أن يكون هناك"** إلى شخصية الأهل التي لا ترتاد دور السينما، كما تشير إلى طبيعة الحياة التي يعيشونها.

ويتضح لنا عمق الإحساس الذي اعترى البطلة في قاعة السينما، فأدركت كم هي بعيدة عن السعادة والحياة، يقول الراوي:

---

(1) شرفة رجل الثلج، ص٢٦٧.

(2) إبراهيم نصرالله: شرفة العار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠، ص٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"وفي قاعة السينما التي كانت تعرض فيلم (There Will be blood/سيكون هناك دم) للمثل دانيال داي لويس، بدأت منار تبكي بصمت ففي تلك العتمة أدركت لأول مرة كم عاشت بعيدة عن ابتسامتها"[1]

تفاعلت البطلة مع الفيلم في المشهد السابق، كما سيتفاعل القارئ مع مشاهد الرواية، لعل في اختيار الكاتب لفيلم "سيكون هناك دم" مقدمة لما سيحدث "لمنار" جاءت كنوع من الإرهاصات التي تقدمها الرواية للمتلقي.

وكما لاحظنا تكاد لا تخلو رواية من روايات إبراهيم نصرالله من الإشارة إلى السينما والمشاهد، وهذا ما يؤكد اهتمامه بالسينما وحرصه على إظهار ثقافته السينمائية التي تجلت في مؤلفاته السينمائية، وفي حضور السينما الدائم بلغتها ومفرداتها وتراكيبها في هيكل رواياته، وعن طريق وصف الشخصيات المولعة بالسينما.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

[1] شرفة العار، ص٥١.

الفنتازيا في روايات إبراهيم نصرالله

لعبت الفنتازيا دورًا في تشكيل العالم الروائي عند إبراهيم نصرالله، واستطاعت عن طريق الرؤية الفنتازية تقديم أعمال تتكئ على قدر كبير من الإيحاءات والإيماءات بأسلوب فني سينمائي، وتعرف الفنتازيا بأنها "أي أثر فني أو أدبي، يتميز بخيال جامح، غريب الأطوار، ومتحرر من القيود بأشكال تقليدية، فيه صور وهمية عجيبة إلى حد أنها لا تصدق، وترتفع الفنتازيا بالإنسان فوق الواقع والحقيقة"[1]، وقد ظهرت الفنتازيا في الرواية والسينما ولا شك أن للأعمال الأدبية الصدارة في اقتناء هذه التقنية، "حيث تعد ظاهرة الفنتازيا في السينما انعكاس لترددات صدى الواقعية السحرية في الأدب، التي عمت أرجاء الحركة الأدبية في العالم، وتستند إلى غرائبية وفانتازية بعض التراث النثري العربي من نوع ألف ليلة وليلة"[2]، وعلى هذا فقد تأثرت روايات إبراهيم نصر الله بحكايات ألف ليلة وليلة، وبأعمال كافكا "المسخ"، وبأعمال غابريل غارسيا مركيز "مئة عام من العزلة" شأنه شأن غيره من المؤلفين.

وتمتاز الأعمال الفنتازية باعتمادها على الخيال، وتقدم بأساليب غرائبية أوعجائبية، وتظهر الغرائبية إلى جانب العجائبية في الحديث عن اللامعقول رغم أن الفرق بين المصطلحين واضح وجلي "فالغرائبي الذي يسمح العقل بتفسير ظواهره الموصوفة وهو مرتبط بالزمان والمكان فالغريب في الأردن قد يبدو مألوفًا في بلد آخر، أما المصطلح العجائبي فهو الخارج عن المألوف

---

[1] أحمد كامل مرسي ، وزاهي وهبة: معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة – مصر، ط١ ، ١٩٧٣، ص٢٥٥.

[2] انظر، عدنان مدانات: الفنتازيا في السينما العربية، مجلة أفكار، عمان، العدد ١٤٠، ٢٠٠٠، ص١٣٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يسمح العقل بتفسير ظواهره"[1]، وتصنف روايات إبراهيم نصرالله تحت قائمة مصطلحي العجائبية والغرائبية، فمثلاً رواية بزاري الحمى وحارس المدينة الضائعة تصنف ضمن السرد الغرائبي، أما رواية طيور الحذر فهي رواية عجائبية.

وتعتمد الفنتازيا على التقنيات السينمائية بإظهار مفهومها العجائبي أو الغرائبي عن طريق بنية سردية نابضة بالخيال و "باستخدام أساليب السرد المتقدم في إخبار الأحداث التي تقع في المستقبل وهي لم تزل في باب المغيب والمحجوب، أو برواية أحداث ماضية متجاوزًا الحاضر والمستقبل، باعتبار أن السرد في الماضي هو صورة منعكسة عن الراهن المفعم بتناقضاته، وأيضًا باستخدام السرد المتزامن الذي يقصد إيهام المتلقي بتزامن الحدث وفعل السرد فكأنهما يحدثان في الوقت نفسه، ويقصد به رفع من حدة التوتر لدى المتلقي الغارق في الاندهاش والحيرة"[2]، ورغم اختلاف طرق الفنتازيا وطرق التعبير عن الغرائبية، إلا أنها تصب في قالب اللامعقول، سواء اقتنع بها المتلقي أم لم يقتنع.

ولقد قدمت بعض روايات إبراهيم نصرالله بتقنية الفنتازيا، في تركيب أحداثها، وفي رسم شخصياتها، وكما نعلم "فلقد لقيت الفنتازيا صدىً طيبًا في روايات إبراهيم نصرالله، وباتت بنيته تمتص معطيات ومتناقضات هذا العصر، وتعيد إنتاجها بطريقة جديدة مبتكرة تحمل الكثير من الرموز والدلالات والإيحاءات وتجيد الإخبار وتجيد الاختباء وراء أقنعة الفنتازيا والأسطورة والخرافة وغيرها من معطيات هذه البنية"[3]، وقد ظهرت تقنية الفنتازيا مع أول ظهور روائي

---

(1) انظر، سناء كامل شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة الأردنية، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٤، ص١٢.

(2) المرجع نفسه، ص٣٣.

(3) المرجع نفسه، ص٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لإبراهيم نصرالله في رواية براري الحمى بتشكيل عالم غرائبي يحاكي الأساليب السينمائية في العرض، واستمر نصرالله باللجوء للفنتازيا برواياته لكن بطرق مختلفة.

ففي رواية "الأمواج البرية"، يعيش القارئ الأجواء الغرائبية في محاكمة الكلب "رامبو" التي يرمز بها الكاتب إلى الظلم والاستبداد بأسلوب ساخر بعيد عن المنطق الواقعي، تقول الرواية:

"القاضي معيدًا ما قرأه: إنها المرة الأولى في تاريخ القضاء الإسرائيلي التي نوقع فيها عقوبة الاعدام بكلب، بعد أن عض سبعة اشخاص في عام واحد...

القاضي "يواصل": وهذه الفرصة تتمثل في أن يتم تجنيد هذا الكلب في صفوف الجيش الإسرائيلي!!"[1]

يصور الكاتب في المشهد السابق مشهدًا غرائبيًا في محاكمة الكلب "رامبو" الذي اصدر في حقه حكم الإعدام لأول مرة في القضاء الإسرائيلي، والأغرب في إطلاق سراحه وتجنيده في الجيش الإسرائيلي، ولقد لجأ الكاتب إلى الأسلوب الفنتازي في تدعيم حسه الساخر والإيحاء بالمعنى اللازم، في وصف الكلب الملقب "برامبو" _ وهو اسم لشخصية أسطورية_ ومحاكمته الغريبة مستعينًا بحس السخرية لديه المتمثل في عدالة القضاء الاسرائيلي.

وفي رواية "عو" صور إبراهيم نصرالله حالة غرائبية عندما انتشر الحبر على جسد أحمد الصافي بقعًا سوداء، وضاق حال أحمد الصافي وتأزمت حالته أكثر، عندما عاد إلى بيته ليجد كل شيء غير طبيعي ويجد بقعًا أكثر سوادًا ملأت جسده، وتريد قتله، يقول:

---

[1] إبراهيم نصرالله: <u>الأمواج البرية</u>، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٩، ص٣٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"رأى كتابًا ينشق.. يتبعه آخر.. وآخر والكائنات السوداء تنطلق من الصفحات مخلفة بياضًا مفزعًا.. قنوات صغيرة من الحبر بدأت تخرج شاقةً صفحات الكتب.. جداول من السوداء تنبع من الصفحات تخلفها باردة (كالكفن)"[1]

يخلق المشهد السابق إحساسًا بالسواد والحزن للبطل، رغم أن ما يحدث خارج عن نطاق العقل، لكنه يعبر عن شخصيته البطل أحمد الصافي الذي خان قلمه في التعبير عما لا يريد.

ويظهر عمق الفنتازيا عندما يتحول البطل إلى كلب، وفي عملية التحول العجيبة التي جعلت منه كلبًا، يقاسم الكلاب لفظ عو، يقول:

"ظلا يحتكان ببعضهما كصديقين التقيا بعد غربة طاعنة طيبان وناعمان، امتدت يده على الطوق المحكم حول رقبة الكلب؟، عندها فقط غضب الكلب، زمجر، ونبح، وتقافز مبتعدًا، ثم عاد وهدأ، اقترب أحمد ثانية منه، مارسا طقوس الاحتكاك الطيبة ببعضهما من جديد، اطمأن الكلب، امتدت يده وانتزعت الطوق بلطف، رآه الكلب يضعه حول رقبته زمجر من جديد غاضبًا، وللحظة أحس أنه افتقد شيئًا يخصه، دار حوله نبح بصوت مرتفع.. عو.. عو.. عو"[2]

لجأ المشهد السابق إلى تقديم مضمونة من منطلق فلسفي فنتازي، يسلط الضوء على الحالة النفسية للبطل، ورصد ما آل إليه بصورة غرائبية، ويصف لنا بدقة ما حدث له، ليصل بنا إلى أعماق الشخصية، وهذا يؤكد أن "الوصف الروائي، والصورة السينمائية كلاهما يستخدم لزعزعة

---

[1] إبراهيم نصرالله: عو، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص٥٦

[2] المصدر نفسه، ص١٧٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عالم الواقع"[1]، فهو يحاول تجسيد الحدث الفنتازي عن طريق الوصف، والتقنيات السينمائية، لتجسيد الحدث بلغة كابوسية أو أسطورية.

وفي رواية "طيور الحذر" يصوغ إبراهيم نصرالله المشاهد الغرائبية بأسلوب فني، يقدم فيها شخصية البطل وهو جنين في بطن أمه، مطلعًا على كل ما يدور حوله، رغم صغر سنه، ونجد الحس الفنتازي مع مطلع الرواية والتي تعكس صدمة الأم بما تسمعه، يقول:

"لن تصدقه أمه حين يقول لها: إنني أتذكر كل ما حدث، كما لو أنه يحدث الآن، وغدًا، كما لو أنه يحدث دائمًا، لن تصدقه، ولكنها سترتبك حين يقول لها: لا تنسي أنني كنت الحاضر وأنت الغائبة في تلك اللحظات، حيث لم يكن هناك سوى صراخك."[2]

نلاحظ في المشهد السابق عدم تصديق الأم لما يحدث، فهي لن تتوقع أن يكون ابنها مطلعًا على أحداث وقعت قبل ولادته، فهذه لا يمكن أن تكون سوى معجزة "وتتجلى معجزة طفل إبراهيم نصرالله هذه على امتداد يوميات حياته، وتبدأ منذ أن كان جنينًا، وهذا الجنين يخشى أن يعود إلى نقطة الصفر. والأجنة في عالمنا لا تعرف الحديث أو الذكريات أو التأملات، لكن إبراهيم نصرالله يصمم على هذا الجنين العجائبي الذي يفرضه ليصدّع به النظام المعترف به"[3]، وهنا وتظهر تقنية الفنتازيا في رسم صورة الشخصية، ورسم أبعادها، وتقديم الأحداث، بحيث تستطيع أن تتصور ما يحدث، دون أن يكون لما يحدث صلة بالواقع.

---

[1] روى آرمز: لغة الصورة في السينما المعاصرة، ت: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢، ص١٤٨.

[2] إبراهيم نصرالله: طيور الحذر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠، ص٥.

[3] سناء كامل شعلان: السرد الغرائبي والعجائبي، ص١٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتظهر تقنية الفنتازيا في مواضع المتعلقة في الصغير في بداية الرواية فهو يتساءل بأسلوب واعٍ بإمكانية وجود بيت جميل له في الخارج كرحم أمه وكأنه على دراية تامة بما يحدث حوله، يقول:

"عاودني صوت الغناء ورفيف الأجنحة. حاولت الخروج ثانية دون جدوى، فكرت فيما بعد، وليس لأحد أن يلومني: لماذا لا يكون هذا البيت الجميل خارج بطن الأم"[1]

ويستمر التيار العجائبي في سرد الرواية وتبنى عليه الأحداث، التي تسلط الضوء على الصغير الذي ظل اسمه الصغير إشارة إلى الحدث الفنتازي الذي ابتدأت في الرواية، وتأخذ الفنتازيا في الرواية أدوارًا كثيرة عندما يطير الصغير مع طيوره التي علمها الحذر، " ولقد جاءت روايات إبراهيم نصرالله عبر لقطات سينمائية فنتازية، لا يمكن أن تكون على أرض الواقع، مما أتاح للكاتب حرية أكبر في التعبير والتصوير"[2] فهو بذلك يفتح فضاءات واسعة ليوحي بها ما يريده عن طريق رواية واحدة.

وفي رواية "حارس المدينة الضائعة" صاغ إبراهيم نصرالله، الحدث الفنتازي ونقله للقارئ على لسان البطل الراوي، عند اختفاء سكان مدينة عمان، يقول:

"ترامى الشارع هادئًا، بلا بشر ولا عربات، وفاجأه العدد الهائل من الإعلام التي ترفرف فوق أعمدة الكهرباء وشرفات الدور وعلى أبواب المحلات التجارية"[3]

---

(1) طيور الحذر، ص١٠

(2) حسن العيان: الحداثة في الرواية العربية في الأردن، ضمن كتاب الرواية في الأردن، أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، ملتقى الرواية في الأردن، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة العربية، ط١، ٢٠٠٢، ص٩١.

(3) حارس المدينة الضائعة، ص٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد بدأت الأحداث حين استيقظ البطل "سعيد" من النوم ولم يجد أحدًا في مدينة عمان، ووجد نفسه وحيدًا مع ذكرياته وهواجسه "ورواية "حارس المدينة الضائعة" تقدم توليفة كابوسيه لشخصية سلبية مهمشة تطحنها الحياة اليومية في عمان وتقف في موازاة الواقع، ضمن ثيمات تخيلية فنتازية لمواطن أردني يستيقظ ليجد مدينة عمان قد باتت قفرًا من أهلها"[١]، وتتضح معالم الفنتازيا الفنتازيا في كل فصل من فصول الرواية، ففي كل فصل يزداد الأمر تعقيدًا على "سعيد" الذي لم يجد تفسيرًا لظاهرة اختفاء السكان سوا أن يكون ما يحدث له جزء من الأفلام الخيالية.

ولقد حاول "سعيد" وضع تفسيرات مقنعة لما يحدث، فكر في خداع البصر، أو أن الأمر متعلق بالحكومة، لكنه لم يجد تفسيرًا لظاهرة عمان كما اسماها سوى الغزو الكوني، يقول:

"يبقى تفسير واحد، لاغير..

: غزو كوني. نعم غزو كوني"[٢]

وتفسير كهذا ذكره بفيلم "غزو المريخ"، و فيلم "ET"، فما يحدث له أمر لا يصدق، مما جعله يصرخ بقوله:

":الدنيا سينما رحنا ضحية هوليوود"[٣]

فقد كانت ظاهرة اختفاء السكان، سببًا لتذكر أحداث مجموعة من الأفلام، له في النهاية أدرك أنه أمام مشكلة حقيقية، جعلته يصرخ، بعد اللازمة "الدنيا سينما" رحنا ضحية هوليود، وقد حققت الرواية بالتقنيات المستخدمة، وبتركيب الأحداث الفنتازية الدرامية متعة كبيرة في أسلوب السرد، وتعد "رواية نصرالله حارس المدينة الضائعة واحدة من الروايات المشوقة للقارئ ومثيرة للناقد

---

[١] يوسف يوسف: فضاءات سينمائية، ص٤٥.

[٢] حارس المدينة الضائعة، ص ٧٨.

[٣] المصدر نفسه، ص٧٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على حد سواء، فالتشويق إنما بسبب سلالة السرد، والنزوع نحو الغرائبية والسخرية والفنتازيا، وغيرها من العناصر التي تشترك معها في بلورة مسألة جمالية التقبل لدى القارئ، وأما كونها مثيرة للناقد وللأسئلة فذلك بسبب تعدد مقربات النظر إليها كالمقترب السينمائي والسياسي والفنتازي والسردي والمكاني"[1]، فالرواية لجأت لتنويع الأساليب المستخدمة، لكنها تميل إلى الفنتازيا، للتعبير عن عزلة البطل في مدينة كبيرة وصفها بالضائعة.

وتصف رواية "شرفة الهذيان" الأجواء الفنتازية مع تضخم حجم العصفور الذي كبر حجمه بطريقة غريبة، عندما هوى عليه "رشيد النمر" بسكينه محدثًا صوت انفجار كبير ملأ فضاء الرواية، فتضخم العصفور على ما يبدو أثار فزع "رشيد"، يقول الراوي:

"حدّق في الشرفة بعد ثلاثة أيام، كان بودّه أن يصرخ، لكن صرخة تخرج لمجرد أن يطلقها صاحبها، صرخة لا يسمعها أحد، كانت تؤرقه على الدوام.

كان العصفور أكبر بكثير مما تخيله

يشبه دجاجة حمراء طويلة وبارعة في تلقفها نحو كل الجهات"[2]

يصور لنا الكاتب الأحداث الفنتازية معتمدًا على المبالغة في حجم العصفور، وفي مقدار اهتمام "رشيد النمر" فيه، وهذا العصفور "يشبه شخصيات الرواية من جانب واحد، إذ يموت ويذبح مرارًا لكنه لا يلبث أن يعود إلى الحياة"[3]، وهذا التشابه المحاط بالرموز، والتساؤلات يشكل بنية الرواية الفنتازية والدرامية.

---

[1] يوسف يوسف: فضاءات سينمائية، ص٣٧.

[2] شرفة الهذيان، ص٩٩.

[3] شكري ماضي: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد٣٥٥، ٢٠٠٨، ص٢٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي رواية شرفة رجل الثلج يتحول "بهجت" إلى رجل من الثلج بأسلوب فنتازي، وتظهر زوجته وهي تحاول إعادة الدفء إلى جسده البارد، يقول:

"حين وصلته، تحسست جسده، ارتدت يدها برعب. قطعة من جليد كان. تمثال جليد كان. تراجعت إلى الوراء دون أن تفارق عيناها جسده. سحبت اللحاف من ورائها، وألقته عليه. وراحت تفرك جسدها بيديها الاثنتين"[1]

والملاحظ هنا أن إبراهيم نصرالله، أعرب عن الحالة الغرائبية عبر شخصيات الرواية، إذ تثير الأحداث الفنتازية، استغراب الأبطال، وتثير ذعرهم حيناً آخر، ليؤكد الحدث الغريب الذي رسمه بأجواء سينمائية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

[1] شرفة رجل الثلج، ص٨٤.

الفصل الثاني: التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصرالله

❖المبحث الأول: اللغة السينمائية

❖المبحث الثاني: السرد السينمائي

❖المبحث الثالث: لغة السيناريو

❖المبحث الرابع: العناصر السمعية والبصرية

❖المبحث الخامس: التقطيع المونتاجي

❖المبحث السادس: التزامن

❖المبحث السابع: الإيقاع

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصرالله

لعبت السينما دورًا كبيرًا في كتابات إبراهيم نصرالله، إذ برزت اللغة السينمائية فيها بشكل واضح، مستندةً إلى أسلوب السيناريو والسرد السينمائي في تشكيل البنية الروائية لديه، وقد اتكأ إبراهيم نصرالله على تقنيات الصوت والصورة والمونتاج والتزامن والإيقاع، بالإضافة إلى استخدام المؤثرات السينمائية المختلفة التي منحت نصوصه الروائية بعدًا دراميًا جديدًا، "فاستخدام المؤثرات السينمائية بشكل ملائم مثل؛ العناصر الحسية والمونتاج واللقطات المختلفة والتزامن المشهدي يساهم في تحويل الحدث العادي إلى درامي"[1]، وبذلك اتخذت روايات إبراهيم نصرالله طابعا دراميًا مستندًا إلى تقنيات السينما، "ويمكن القول إن إبراهيم نصرالله كان حاضرًا دائمًا في نصه الأدبي بمفرداته التي جاءت والصور واللقطات والمواقف والشخصيات والتقنيات السينمائية المختلفة"[2]، مما منح نصوصه الروائية مستويات جديدة خرجت عن نطاق المألوف في تشكيل اللغة الروائية المنسجمة مع لغة السيناريو، وفي صياغة مفردات السينما و تقنياتها.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

[1] انظر، حسين حلمي المهندس: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة _مصر، ط١، ج١، ١٩٨٩، ص٣٣.

[2] حسن العيان: الحداثة في الرواية العربية في الأردن، ص٩٢.

اللغة السينمائية:

تعدّ اللغة وسيلة اتصال العواطف والأفكار، ووسيلة تبادل المعلومات و "يمكننا أن نطلق على الوسائل التي تنقل بها السينما المعلومات كلمة لغة السينما"[1]، فظهور السينما أدى بالضرورة إلى وجود لغة سينمائية تعنى بالدرجة الأولى بالسينما، وآلية ترجمة الفيلم على ما هو عليه.

وللغة السينمائية تعريفات عدة "فهي عند جان كوكتو "الفيلم هو الكتابة بالصورة" بينما يعد ألكسندر أرنو السينما "لغة صور لها مفرداتها وبديعها، وبيانها، وقواعد نحوها"، ويرى جان أبشتين في اللغة السينمائية" اللغة العالمية"، ويؤكد لويس ديلوك أن "فيلمًا جيدًا هو نظرية هندسية جديدة"[2]، ورغم الاختلاف الواضح في تعريف اللغة السينمائية، نستنتج أن اللغة السينمائية كل ما له علاقة بفن السينما، و بمعنى أصح "لغة السينما هي لغة الكاميرا السينمائية التي تستخدم في تصوير الأفلام"[3]، وهو ما أشار إليه سمير فريد في كتابه "مدخل إلى تاريخ السينما العربية" وهو بذلك يتفق مع غيره في أن أساس اللغة السينمائية هي الصورة.

فأهم الوسائل في تكوين اللغة السينمائية هي الصورة، وفي ذلك يقول مارسيل مارتن: "تكون الصورة المادة الأساسية للغة السينمائية، فهي المادة الخام الفيلمية، وإن كانت مع ذلك حقيقة معقدة للغاية، ذلك أن تكوينها يتميز بتراكيب عميقة قادرة على نقل الواقع الذي يعرض عليها نقلا دقيقًا، لكن ذلك النشاط موجه من الناحية الجمالية في الاتجاه المحدد الذي يريده المخرج، والصورة التي

---

(1) صلاح أبو سيف: كيف تكتب السيناريو، دار الجاحظ للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨١، ص١٦.

(2) انظر، مارسيل مارتن: اللغة السينمائية ، ت سعد مكاوي، الدار المصرية العامة، القاهرة، ط١، (د.ت)، ص٥.

(3) سمير فريد: مدخل إلى تاريخ السينما العربية، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط١، ٢٠٠١، ص٢٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نحصل عليها بهذه الطريقة تدخل في علاقة جدلية مع الجمهور الذي تقدم له، وأثرها السيكولوجي عليه يحدده عدد من الخصائص ينبغي تحديدها بدقة إذا أردنا تكوين فكرة دقيقة عن أهمية الفيلم في الحياة الاجتماعية"[1]، فعن طريق الصورة يتم نقل كل الأفكار والمشاعر، إذ إن الفيلم مجموعة من الصور الملتقطة بواسطة الكاميرا، مما جعل أهم مرتكزات اللغة السينمائية في إنتاج الفيلم هي؛ العناصر السمعية والبصرية، أو ما يعرف بالطريقة (السمعبصرية) التي ترتكز على الصورة والصوت معًا.

وكما تعنى اللغة السينمائية بالصورة، فإنها تُعنى أيضًا بالعناصر السينمائية الأخرى، مثل: المساحة، والديكور، والإكسسوار، والممثل، والصوت، والحوار، والضوضاء، والإضاءة، والموسيقى التصويرية[2] ولهذه العناصر دور مهم في إنتاج الفيلم، وتكوين اللغة السينمائية، وبتطور هذه العناصر تتطور اللغة السينمائية، ورغم أنها عناصر بسيطة إلا أنها تضمن قوة تأثير للمتلقي.

وبتطور عناصر اللغة السينمائية تتقدم التقنيات لتخدم السينما، والمشاهد "فعناصر الفن السينمائي بخصائصه ومواصفاته، جاءت لتخدم السينما في أكثر من جانب، فالتصوير من جانب، والمونتاج من جانب آخر، والصوت أيضًا كان أحد عوامل المساعدة في السينما "[3]، فالتقنيات السينمائية هي جزء من اللغة السينمائية، سواء أكان اللغة في الصوت أم الصورة، أم آليات التصوير أو المونتاج.

---

[1] مارسيل مارتن: اللغة السينمائية ، ص١٣.

[2] انظر، يوجين فال : فن كتابة السيناريو، ت: مصطفى محرم،(د.ن)، القاهرة، ط١، ١٩٩٧، ص٢٤.

[3] حسان أبو غنيمة: في الفن السابع، اتحاد الكتاب العرب، عَمان، ط١، ١٩٨٩، ص٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وللعناصر السينمائية أثر كبير في دعم السينما، وإعطائها أبعادًا جديدة، وفي تطـوير لغتهـا

لذلك بات من الواضح أهميتها في ترجمة الأعمال الفنية بشـكل مستسـاغ، "فقـد تعلـم الكاتـب السينمائي الماهر من التجربة، أن قوانين السينما أساسية في كتابة أي فيلم مستسـاغ، ويجـب أن يكون المؤلف السينمائي ملمًا باللغة السينمائية "[1]، فوظيفة السيناريست الجيد إيصال مادة جيدة في العمل السينمائي الموجه للجمهور، ولا يكون السيناريو جيدًا إلا إذا ألمّ المؤلف باللغة السينمائية.

وقد استطاعت الرواية أن تستفيد من اللغة السينمائية وعناصرها في تقـديم رؤيـة جديـدة وأسلوب متطور في الكتابة، وذلك بالاعتماد على ظهور الشخصيات، والديكور، والإكسسـوارات، والحوار، والتركيز على العناصر السمعية والبصرية. وإذا كانت هذه العناصر تقدم بشكل واضـح في السينما، فإنها تقدم بأسلوب الكتابة فقط في الرواية، وبذلك تقترب الرواية من لغـة السـيناريو "وبهذا يمكننا القول إن اللغة السينمائية قد فتحت للفن الإنساني آفاقا من التعبير الفكري، والفني لـم تكن متاحة من قبل، والرواية العربية المعاصرة في استلهامها لتقنيات لغة الفن السـابع، وثقافتهـا المصاحبة لها، تفتح أبوابها أمام القراء لمزيد من الاستزادة، والاستثراء"[2]، فالرواية تأثرت بلغـة الفن السابع، واستلهمت من تقنياتها أبعادًا جديدة، وعملت على كسر الحواجز بين الفنون المختلفـة، وعلى تعميق الرؤية الفنية لدى القارئ، وتأثرها بالفن السابع جاء من أساليب السرد الغير تقليديـة، ومن تأثرها بأسلوب السيناريو.

وبذلك أصبحت اللغة السينمائية ميدانًا واسعًا لا يستهان بـه، تتعلـق عليـه كـل التقنيـات السينمائية، ويحيط بكل الجزئيات الفنية، وهدفها الأساسي أن تصل إلى الجمهور ضمن عمل فنـي

---

[1] صلاح أبو سيف: كيف تكتب السيناريو، ص٩.

[2] ليث عبد الكريم الربيعي: لغة السرد في الفيلم المعاصر، http://www.alzawraa.net، ص٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

متكامل يعرض على شاشات السينما، ربما تقترب من هدف الرواية بأن تصل إلى القارئ بأسلوب جديد متطور، وهذا التطور له علاقة بالتأثر بالفنون الأخرى، منها السينما "فلغة الرواية أدبية، لكن أدبيتها لا تحول دون استخدامها سينمائيًا، ولعله من الأخطاء الشائعة القول إن اللغة في الفيلم لا يمكن أن تكون دقيقة ومركبة كما هو الحال في الأدب."[1] وكما نعلم فإن اللغة السينمائية كانت ضمن نص فني اسمه السيناريو قبل أن يصبح فيلمًا، فمن الطبيعي أن تتأثر الرواية باللغة السينمائية في تشكيل رؤية جديدة، وطرح أسلوب قراءة جديد.

والتقارب الحاصل بين لغة السينما ولغة الرواية جعل البلاغة الأدبية تفرز بالضرورة بلاغةً سينمائية، "فبديل الأسلوب الأدبي أو البلاغة اللغوية في الرواية، هو البلاغة السينمائية بوسائل تعبيرها الخاصة التي تعتمد على الصورة والحركة وبقية المؤثرات الفنية ومنها الأدب نفسه، والعنصر اللغوي الأساسي في الفيلم هو المَشاهد، التي هي في لغة الفيلم جمل مركبة من صور"[2]، فالبلاغة السينمائية تقابل البلاغة الأدبية وتلتقي لغة الرواية والسينما في أساليب الكناية والتلميح والتقابلات الفنية في التعبير عن الأفكار وفي نقل المعلومات.

وبرزت اللغة السينمائية عند إبراهيم في رواية "زمن الخيول البيضاء" بأسلوبها الدرامي المستمد من واقع الحياة الفلسطينية، وزخرت الرواية بالمشاهد واللقطات المختلفة والحوارات في أجواء سينمائية مفعمة بالتطورات، ومن أهم ما يميز الرواية، احتفالها بالشخصيات، واهتمامها بالإكسسوارات ودورهم في تدعيم البناء الدرامي.

---

[1] عالية صالح: اللص والكلاب والتقنيات السينمائية ، ضمن كتاب مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر (تداخل لأنواع الأدبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، المجلد الأول، ٢٠٠٨، ص٧٥٢.

[2] فؤاد دوارة: السينما والأدب، ص٢٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشخصيات

لعبت الشخصيات دورًا في تصميم مشاهد الرواية وحواراتها، "فالحدث وحده لا يكفي إذ لابد من شخصيات نتابعها لكي نفهم الحدث"[1]، فللشخصيات دور مهم في تقديم الأحداث، وتشكيل البنية الدرامية "إذ تقدم الشخصيات الفعل والحركة سواء كانت حركة فكرية أم كلامية أم جسمانية أم نفسية، فيحدث تغيرًا وتقدمًا في الأحداث"[2]، فالشخصيات هي من تقدم المضامين المختلفة حسب توجّه الفيلم والرواية، ولذلك لقيت اهتمامًا خاصًا من كتّاب السيناريو والرواية على حدٍ سواء.

وظهرت في رواية "زمن الخيول البيضاء" شخصيات محورية مثل؛ خالد والحاج محمود ومنيرة وسمية وفاطمة وعلي وناجي والهباب و العزيزة والبرمكي وغيرهم الكثير، كما قدمت شخصيات ثانوية غاية في الأهمية، وظهور الشخصيات بدأ مع بداية الرواية، فكل حدث جديد تطلب شخصيات جديدة في توزيع اللقطات والمشاهد:

"بمجرد عودته على البيت امسك بأحد الصحون وكسّره.

سمعت منيرة_أمه_ تهشم الصحن، وقالت انكسر الشرّ!!"[3]

جسدت شخصية خالد الذي قام بتكسير صحون أمه "منيرة" مشهدًا دراميًا يرتكز على حدث معين، وبرز الحدث بحركة الشخصيات وردود أفعالها المستخدمة في تقديم الرواية،"فلقد حمل تأثير السينما إلى الرواية مطلبًا جديدًا وهو حضور الشخصية التي تفرض نفسها بصورة بوصفه

---

(1) انظر، يوجين فال: فن كتابة السيناريو، ص٨٧.

(2) انظر نجم شهيب: كتابة السيناريو، دار الخليج، عمان– الأردن، ط١،٢٠٠٢، ص٩٦.

(3) زمن الخيول البيضاء، ص١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

مفردة من مفردات اللغة السينمائية في الحاضر والماضي وعن طريق الصوت والحوار والمونولوج"[1] وقد ساهم الحوار في تقريب صورة الشخصية ودورها في الأحداث.

ولم يقتصر دور الشخصيات في حركة الأحداث بل في علاقتها مع بعضها وعلاقتها بالمحيط الخارجي:

"ثلاثة رجال، على رأسهم طارق بن محمد السعادات، هبَّ أهل القرية كلهم لاستقبالهم، وحين راح الحاج محمود يحتضنهم، كان يطيل ذلك، حتى ظن أهل البلد أنه لم يتركهم، وبخاصة طارق ذلك الشاب النحيل الطويل ذو العينين البرّاقتين والوجه النضر ككأس ماء"[2]

قدمت الرواية شخصيات مهمة ومحورية كما قدمت شخصيات عامة، وأظهرت لنا علاقة الشخصيات فيما بينها "فوظيفة الشخصيات السيكولوجية تتضح في وظيفتها الاجتماعية بعلاقتها بالفضاء والأشياء وأخيرًا مع نفسها"[3] فالشخصيات المهمة تحتاج إلى استقبال يليق بها وهذا ما جسّده المشهد السابق، وكما قدَّم المشهد شخصية "طارق" ذلك الشاب النحيل الطويل، واخذ الكاتب تصويره بصورة دقيقة وتقديمه كما قدم باقي الشخصيات، وربما هذه تعد ميّزة هامة للرواية، "لأن عرض الشخصية صعب للغاية في السينما فليس من الممكن وصف الشخصية كما تفعل الرواية"[4]، ورغم ذلك فتقديم الشخصيات يعتمد على مهارة المخرج في اختيار الشخصيات التمثيلية.

---

[1] انظر، فؤاد دوارة: السينما والأدب، ص٣٦٢.

[2] زمن الخيول البيضاء، ص٤٧.

[3] انظر، بيير مايو: الكتابة السينمائية، ص٤٩.

[4] انظر، يوجين فال : فن كتابة السيناريو، ص٩٣.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

وتستمر الرواية في الكشف عن شخصياتها، على صورة أكسبت الرواية روحًا درامية جديدة، تجلت بطريق ظهور الشخصية وحضورها السينمائي، وجسدت الشخصيات بحكاياتها والأحداث المرتبطة بها، دورًا مهمًا في هيكل الرواية الذي منحها عمقًا في إظهار علاقة الشعب الفلسطيني بوطنه، والرواية إذ ابتدأت بظهور الشخصيات فإنها تنتهي بمصير شخصياتها:

"راحت العزيزة تراقب النار التي تتصاعد ملتهمة البرج وما فيه، وعندها رأت ذلك المشهد الذي لن تنساه أبدًا"[1]

فالنهاية كانت من المشهد الذي رأته "العزيزة" وهي تودع أرضها مع بقية أهل القرية التي كشفت عنهم الرواية واحدًا واحدًا، وقدمتهم للقارئ بتقنيات مختلفة. وقد قدمت روايات إبراهيم نصرالله شخصيات محورية مختلفة في جميع رواياته أضاف إلى الروايات حضورًا سينمائيًا.

الحوار

مثّل الحوار جزءًا من اللغة السينمائية في رواية "زمن الخيول البيضاء" في تقديم الحياة اليومية لشخصياتها، "إذ يعد الحوار نمطًا من أنماط التعبير الفني، وعنصرًا هامًا يشترك مع السرد والوصف في بناء النص الروائي"[2]، ويتجلى الحوار في بداية الرواية ويكشف ما دار عن الفرس، بين خالد وسارق الفرس:

"_ منذ متى سرقتها؟

_ منذ يومين.

---

[1] زمن الخيول البيضاء، ص٢٤٢.

[2] هيام شعبان: السرد في أعمال إبراهيم نصرالله، ص٢١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ ألم تعرف أن سرقة الفرس مثل سرقة الروح. أُلج بدمك، قبل غروب هذه الشمس و إلا سنطعمك للكلاب!!"[1]

أدى الحوار دورًا كبيرًا في تقديم الفرس ومكانتها عند العرب، وفي الكشف عن انفعالات الشخصيات، فقد اتخذ الحوار السابق صيغة التهديد، نظرًا لعلاقة خالد بالفرس، "ويعد الحوار وسيلة تعبيرية جوهرية في السينما بوصفه عنصرًا واقعيًا بشكل عام"[2]، ويشغل الحوار في الرواية وظيفة درامية تتجلى فيها اللغة السينمائية، ورغم أن الحوار مرتبط بالأعمال المسرحية بالدرجة الأولى إلا أن له حضورًا روائيًا وسينمائيًا لا شك فيه، وربما تشترك الرواية مع السينما بأنها لا ترتكز على الحوار مثل المسرح، بل ترتكز على السرد، ويأتي الحوار فيها مكملاً للسرد.

ولا فرق بين الحوار في الرواية و السينما، فللحوار وظيفة واحدة في جميع الفنون وهي إيصال المعلومات، "وللحوار وظيفة الشخصية في إيصال المعلومات والوقائع التي تسرد على أطراف الحكاية، والحوار يكشف الشخصية، من هي، وما هي غاياتها"[3]، كما يعطي الحوار مرونة للنص الروائي أو السينمائي:

"تحس بما احس به إذن! قالت منيرة.

_ لم أر ربيعًا حارقًا كهذا منذ أربيعين عامًا على الأقل. وأعرف معنى أن يبدأ الربيع بشمس حارقة كهذه.

_ صدقت يا حاج. قالت منيرة.

_ توافقني في أمر تقديم الزواج إذن؟

---

(1) زمن الخيول البيضاء، ص١٠.

(2) مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، ص١٨٠.

(3) نجم شهيب: كتابة السيناريو، ص٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

_ الصحيح، والله ما أنا عارفة.

وظل خالد صامتًا"[1]

يلعب الحوار السابق دورًا في تقديم الأحداث، ويشارك السرد في وصف الربيع الحارق الذي جعلهم يشعرون بالمحنة، مما دفعهم لتفكير في أمر زواج خالد الذي ظل صامتًا فاسحًا المجال لإبراز حوار والديه، إذ "يقدم الحوار أدق التفاصيل بالنسبة لشخوصه المتحركة داخل المكان وخلال الزمان برؤيا سينمائية في إطار أدبي راق، فالحوار يعرف القارئ بما يحيط بعالم الشخصيات في سلاسة أدبية وعين سينمائية"[2] فالحوار جزء لا يتجزأ من العناصر الدرامية للأعمال الفنية، بل هو العنصر الأهم في بناء المشاهد سواء كانت روائيةً أم سينمائيةً أم مسرحية.

المشاهد واللقطات

يرتكز الفيلم في تشكيل لغته السينمائية على تصوير اللقطات "فمفردات الفيلم_ وهي اللقطات_تزخر في تكوينها بعناصر تقنية وجمالية لا تتضمنها أية مفردات للفنون السابقة عليها؛ فهي إذن لغة شديدة التركيب إذا قورنت بغيرها من اللغات الفنية"[3]، تظهر اللغة السينمائية في توزيع المشاهد واللقطات في تشكيل بنيتها الجمالية، فهناك اللقطات الكبيرة والصغيرة وغيرها "وكثيرًا ما نلاحظ استخدام اللقطة الكبيرة close up في الرواية لدلالة سايكولوجية لمشاهد أدق التعبيرات وأصغرها في ملامح الأشياء"[4]، فتصوير اللقطات والمشاهد وتركيبها سويًا هي الوسيلة الوحيدة لإنتاج الأعمال الفنية سواء كانت رواية أم فيلمًا، وطريقة ترتيب هذه اللقطات أو ما يعرف

([1]) زمن الخيول البيضاء، ص١٢٧.

[2] انظر، مصطفى يحيى: التذوق الفني والسينما، ص٧٢.

[3] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، دار مدى، دمشق_سورية، ط١، ٢٠٠٣، ص١٩٣.

[4] لوي دي جانتي: فهم السينما، ص١٩٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"بالمونتاج"، هي التي تقدم الأبعاد الدرامية واللمسات الجمالية للعمل، وتساهم في نقل المغزى المطلوب.

تزخر رواية "زمن الخيول البيضاء" باللقطات المختلفة وفي تجسيد المشاهد القريبة والبعيدة: **"خائفًا يملؤه الشك بعينيه وبعقله، خطا نحوها، مشرعًا كفيه، احتضن فكّيها، ثم راح إبهاماه يصعدان نحو جبينها."**[١]

يصور الكاتب المشهد السابق بلقطات كبيرة إلى "خالد" وفرسه "الحمامة" حين أبرز ملامح وجهه وعينيه، وفي لقطة أخرى أبرز كفيه وإبهاميه متجهتان إلى جبين "الحمامة"، ورغم صغر المشهد إلا انه قسم إلى مجموعة لقطات قصيرة، فصل بينها في السياق الروائي بعلامة الترقيم (،)، عبرت عن الحدث بالشكل المطلوب وبطابعٍ سينمائيٍ بحت، "فالحدث السينمائي يصور عدة مشاهد جزئية "لقطات"، قد يكون هذه المشاهد غير لازمة ولكنها تضفي على العمل مفهومًا شاعريًا، موفقًا لهذا المنهج يمكن التعبير عن الحقيقة بطريقة شاعرية، فتوظف بذلك الزوايا الأكثر تعبيرًا عن الجماليات وفقًا للمنظور الشخصي وفلسفته"[٢]، فالمشهد السينمائي يعنى باللقطات المختلفة المصورة بتقنيات المونتاج، لتحقيق جماليات العمل الفني.

ولقد قسمت الرواية في هيكلها العام إلى مجموعة من المشاهد واللقطات والفصول المتراوحة في الحجم والمساحة " ويمكن تعريف المشهد بأنه جزء من القصة يحدث فيه حادث معين وكل حادث يحدث في مكان معين وزمن معين"[٣] ويظهر اهتمام الرواية بالمشاهد واللقطات واضحًا وجليًا في تصوير الشخصيات والأماكن والأحداث:

---

[١] زمن الخيول البيضاء، ص٤٠.

[٢] نسمة بطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، دار غريب، القاهرة،ط١، ٢٠٠٤، ص١٧٦.

[٣] صلاح أبو سيف: كيف تكتب السيناريو، ص٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"بعد تجاوزه لقمة التل ألقى نظرة باتجاه الغرب، فرأى البحر أزرق واضحًا، يمتد بلا نهاية قربه مئات البيارات. وفي الجهة المقابلة، بعيدًا، لم يكن بيته قد لاح. كان الانحدار سهلاً، ولا ينذر بخوف، وبدت العروس راضية بهذا الانسياب لانسياب لحصانه وفرسها، ولكن ذلك كله تغيَّرَ فجأة"[1]

تصور الرواية الأماكن المختلفة في لقطات عامة واسعة، فهي تصور البحر من جهة، ويصور البيارات من الجهة الأخرى، وتنتقل الرواية إلى لقطة متوسطة لعروس "الهباب" التي بدت راضيه عن حصانه وفرسها، ويلعب الراوي في المشهد السابق عين الكاميرا في تصوير المشاهد و رسم أبعادها.

وقد اهتمت الرواية باللقطات القريبة والبعيدة، بوصفها واحدة من أهم عناصر اللغة السينمائية التي تقدّم للقارئ:

"حدق الحاج خالد في البعيد، ورأى سبعة خيول تقطع السهل، ارتجف قلبه، وكلما كانت المسافة تضيق بينه وبينها، كان يراها أكثر وضوحًا بينها: الحمامة"[2]

يراوح المشهد السابق بين اللقطات القريبة والبعيدة، إذ يصور الخيول بصور مختلفة ومن بينها "الحمامة"، ويصور الحاج خالد في صور قريبة تنقل لنا ردة فعله إثر عودة "الحمامة"، وبهذا تقترب اللغة السينمائية من روايات إبراهيم نصرالله "فالصورة السينمائية هي تقنية تقابل الفقرة في الكتابة، وتسمى في السينما اللقطة لأنها مكونة من مجموعة صور ساكنة توفر لها الحركة بواسطة آلة العرض، ومن المهم التأكيد على أن كل محسوس في الكون يرتبط وجوده بالصورة التي تتحول باللغة إلى مدرك ذهني، وبالتالي فأن الصورة هي الوجود الحقيقي والواقعي المباشر

---

[1] زمن الخيول البيضاء، ص٥١.

[2] المصدر نفسه، ص٣٣٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للأشياء التي نستطيع إدراكها بهيئاتها"[1] فالسينما تقوم على اللقطات المختلفة، والقطات المختلفة تقوم على الصور، والصور السينمائية تقابل فقرات الكتاب أو الرواية.

الإكسسوار والديكورات

تعد الإكسسوارات والأشياء والأماكن والديكورات عناصر مهمة من عناصر اللغة السينمائية، التي تسجلها الكاميرا في الأفلام والقلم في الروايات، يساهم الإكسسوار في إظهار اللغة السينمائية في الرواية، وتظهر في عادات الشعوب وتقاليدهم التي يشير إليها الكاتب، مبرزًا بعض عناصر اللغة السينمائية، يقول:

"دارت القهوة، أمسك الشيخ ناصر العلي رئيس الجاهة بفنجانه، وضعه على الطاولة التي أمامه. كما فعل الرجال القادمون معه"[2]

يبرز المشهد السابق عنصرًا مهمًا في اللغة السينمائية وهو الشيء أو الإكسسوار المتمثل بالفنجان، والذي عدَّ المحور الأساسي في المشهد السابق، بناءً على علاقة العرب بالفنجان، ويمكننا تسليط الضوء على الفنجان بلقطة كبيرة، زيادة في تأثير المشهد وهكذا يشكل الإكسسوار جزءًا من الصورة السينمائية.

كما يشكل الإكسسوارات عنصر مهمًا في التعبير عن الزمن الذي تعيش فيه الشخصيات سواء كان هذا الإكسسوار ثابتًا أم متحركًا:

---

[1] حسين نشوان: عين ثالثة ،تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية، وزارة الثقافة، عمّان، ط١، ٢٠٠٧، ص٦٧.

[2] زمن الخيول البيضاء، ص١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"كان ناجي يعرف أن القرية لم تمتلك قبل افتتاح المقهيين سوى بابور واحد، ولم يكن مهتمًا في أي يوم مضى ليعرف الطريقة التي يعمل بها، كان البابور لعائشة اليازجية، وكان لدى البرمكي كاسات وإبريق لا مثيل لها، ولا يمكن مقارنتهما إلا بما تبقّى من جدته منيرة"[١]

يظهر المشهد السابق صورًا من الحياة القديمة بواسطة الإكسسوارات المهمة في ذلك العصر مثل؛ (البابور)*، الذي لم يكن متواجدًا إلا عند "ناجي" و"عائشة اليازجية"، كما سلط المشهد السابق الضوء على إكسسوارات أخرى مثل كاسات "البرمكي" وإبريقه، وصحون "منيرة"، "ويمكن القول أن الإكسسوار يلعب الدور نفسه الذي تلعبه الصفة في القصة الروائية، والذي يساهم في رسم الشخصية"[٢]، فالروائي يشير إلى الإكسسوار، والسينمائي يظهرها على أرض الواقع، وفي كلا الحالتين يكشف الإكسسوار عن الطابع العام للحياة في ذلك الزمان، كما يظهر في المشهد السابق بعضًا من الديكورات الموجودة في الرواية، والمتمثلة بالمقهى، وليس هذا الديكور الوحيد في الرواية، ذلك أن الرواية تزخر بالديكورات المختلفة التي تساهم مع الإكسسوارات في نقل روح العصر.

ومثلما اهتمت الرواية باللقطات والشخصيات والإكسسوار اهتمت بتصوير الأماكن المختلفة، والديكورات المحيطة بالشخصيات:

"الشمس في وسط السماء والظلُّ نقطة محاصرة، الحساسين التجأت لأشجار السرو.. اندست في الخضرة الداكنة، أما حقل الذرة فقد هدأ كما لو أن الموت سيبزغ منه فجأة."[٣]

---

[١] زمن الخيول البيضاء، ص٢٤٣.

* البابور أداة استخدمت قديمًا في الطهي.

[٢] انظر، صلاح أبو سيف: كيف تكتب السيناريو، ص٤٢.

[٣] زمن الخيول البيضاء، ص٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يظهر المشهد السابق جماليات المكان في قرية الهادية؛ إذ يصور الحساسين على أشجار السرو الخضراء، ويصور حقل الذرة، كما تكشف الرواية عن الإضاءة في ما إذا كان الوقت فجرًا أو نهارًا وهكذا، إذ يشير المشهد السابق إلى وقت الظهيرة بسطوع الشمس في وسط السماء، والذي يعد بدوره جزءًا من المكان الذي يصفه الكاتب، وجزءًا من العناصر السمعية والبصرية.

ولم يقتصر الاهتمام على الإكسسوارات التي ظهرت في زمن الخيول البيضاء، فجميع روايات إبراهيم نصر الله اهتمت بالإكسسوار، الذي أدى دور البطولة في بعض رواياته مثل قلم"أحمد الصافي" في رواية "عو"، الذي يلعب دورًا مهمًا في صياغة أحداث الرواية، ومذياع "فؤاد" وبندقيته في رواية "طفل الممحاة"،التي تشكل جزءًا من شخصية البطل. وكما اهتمت جميع روايات إبراهيم نصرالله باللغة السينمائية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السرد السينمائي:

تتميز الرواية كجنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة، بأنها تتأسست على عنصر السرد بالدرجة الأولى، هذا السرد الذي يتقاطع في مجمله بعنصر الوصف، اللذان يشكلان معا إيقاعا امتداديا تحكمه بنية حديثة مبنية على توالي الأسباب والمسببات الناتجة عنها، وقدمت الرواية أساليب سرد مختلفة في طرحها معتمدة على الراوي في سير الأحداث" فالسرد أو القص هو فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، والسرد لا يمكن حصره في نوع أدبي واحد، فهو في كتب التاريخ، وكتب الكيمياء، وفي الإعلانات التجارية، والتي لا حاجة إلى عرضها، أو لا يمكن عرضها لأسباب عملية أو أخلاقية، وكذلك وجد السرد في النصوص السينمائية"[1]، فالسرد أنواع فهناك سرد يخص المجتمع بأكمله ويستخدمه جميع الناس دون أن يدركوا أن هذا سرد، وهناك سرد شخصي، يظهر في الأحاديث بشكل عام، أما الخاص في مستوى السرد فهو المصاحب لأي عمل فني مثل الرواية والسينما.

ولا شك أن للسرد أهمية كبيرة في حياة الإنسان، خاصة أنه دخل في كل حياته، كنوع من أنواع الاتصال، ولا شك أنه محور مهمًا في صياغة الحكاية الروائية والفيلمية "والمستفحص لتاريخها ونشأتها سوف يلحظ الأهمية الكبرى للحكي / السرد ليس لأنه ببساطة صاحب السيطرة تاريخيًا على نظام الإنتاج في السينما فحسب، بل لأنه وفوق كل شيء ما هو إلا الخطوة الضرورية لصياغة النص الفيلمي، وهو حجر الزاوية في تكوين المعاني وتحديدها وذلك أن المعنى يبدو حسب كل النظم والمعايير معتمدًا على التحديد، وهكذا يصبح السرد نظامًا ضروريًا لتحديد المعنى، والتحكم فيه، وهو قاعدة ضرورية ولازمة وليس اختيارًا يتبع الأهواء، وفي

---

[1] لطيف زيتوني: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، دار النهار ، بيروت، ط١، ٢٠٠٢، ص١٠٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

السينما المشخصة قد يبدو السرد مزدهرًا واضحًا، أو نراه سخيفًا ومملاً لكنه أبدًا لا يمكن أن يغيب أو يستبعد على الإطلاق"[1]، ونظرًا لأهمية السرد في السينما فقد فرض حضوره ومزاياه الخاصة به، والتي تميزه عن غيره.

وقد أفادت الرواية من السرد السينمائي، واستطاعت أن تتخطى الأساليب التقليدية في سرد أحداثها، والاستعانة بتقنيات السرد السينمائي في "القصة الموضوعة للسينما، والتي يتم التفكير فيها، وفي كتابتها بطريقة فنية معينة، لتكون صالحة كموضوع للفيلم السينمائي، أو على النصف الفني الذي يحتوي اللقطات، والمشاهد المتتابعة، التي تروي أحداث الفيلم وحواره بكل دقة"[2]، وبناءً على ذلك فقد عنيت الرواية باللقطات والمشاهد المتتابعة، فبتتابع المشاهد يتابع السرد دوره في تقدم الأحداث.

أما عن علاقة التأثير و التأثر فهي لا تقف عند حد. ويمكن القول ؛ إنّ السرد السينمائي "هو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو "حبكة القصة" ، كما أنه مجموعة من الإشارات، ولذا يمكن القول، إن السرد السينمائي مرادف للمعنى العام للسرد في الفن أكان هذا الفن سينمائيًا أم روائيًا،"[3] فالسرد الروائي، أو السينمائي هو في النهاية سرد رغم أن الاختلاف قائم بينهما.

---

(1) فاضل الأسود: السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة _مصر، ط١، ٢٠٠٧، ص١٤٢.

(2) انظر أحمد كامل مرسي، وزاهي وهبة: معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة _مصر، ط١، ١٩٧٣، ص ٣٠٧.

(3) وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهر والمصطلح، ضمن كتاب مؤتمر النقد الثاني عشر تداخل لأنواع الأدبية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ج٢، ٢٠٠٨، ص٨٦٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وموضوع الاختلاف بين السرد الروائي والسينمائي وارد وواضح فالسينما مثلاً "بخلاف الأدب ، والقصة تعتمد على السرد الشفهي، والفيلم يعتمد على العرض عن طريق الشاشة باستخدام الصور والحدث ليس بالأمر القابل للحسم بسهولة، ويتم تنفيذ هذه الوظائف وفق نظم مختلفة تمامًا، فمن ناحية تعد الكلمات رموزًا تحكيمية وهي حلقة الاتصال بين الدال والمدلول عليه وهي مجرد صلة تقليدية عن الكلمات"[1] وربما يعد هذا الاختلاف اختلافًا جوهريًا في تحديد العلاقة بين السردين الروائي والسينمائي.

ولا نعدم وجود نقاط التقاء كثيرة لا يمكن إغفالها "إذ يتمتع السرد الروائي بمزايا مشتركة مع السرد السينمائي فكلاهما يتكون من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها مع بعضها الآخر لبناء المشهد، وكلاهما يركز على أساسية الصورة في تشكيله، وكلاهما يمكنه اللجوء إلى الاسترجاع الزمني أو الاستباق، وبشكل عام فالأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، بيد أن السينما تعرض بالصورة والحركة والصوت عبر كثير من المؤثرات التقنية،"[2] ونحن إن تحدثنا عن التشابه فلا بد أن نعرج على الاختلاف، وينبع هذا الاختلاف من انفراد كل فن بخصائصه المميزة، وفي طريقة تقديم الأحداث، إلا أن هذا الاختلاف لا يلغي العلاقة أبدًا.

ونستطيع القول إن السرد منح الرواية القدرة على أن تتحول، وأعطته بعدًا دراميًا، بينما منحت السينما الرواية أبعادًا جديدة وأسلوبًا جديدًا، وفي ذلك يقول يوجين فال إن: "الرواية في جوهرها سرد حيث يستطيع المؤلف تكثيفها في مشاهد حسب رغبته، ويبدأ كاتب السيناريو بالخط

---

[1] فيم توذر: السرد في الأفلام الروائية، ت: عبير محب نعمة الله، ضمن كتاب دراسات مختارة السرد في السينما أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات سينما(١١)، عمان، ص٢١٢.

[2] وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي، ص ٨٦٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الوصفي وبالتدريج يبلور المادة إلى المشاهد التي تتطلبها اللغة السينمائية."[1]، فالوصف هو الذي منح الفنون أبعادًا جديدة في السرد وقدم كل ما هو جديد في عالم الرواية والسينما.

والسرد له مزايا كثيرة من ناحية الزمن وتسلسل الأحداث وغير ذلك "وللسرد كما هو معروف، خمسة أنساق ينجز عن طريقها الحدث، هي نسق التتابع، وفيه تقدم مكونات الحدث"الفيلمي أو الروائي" وفق نظام منطقي يراعى فيه الترتيب الزمني، وهو النسق المهيمن على الأفلام المقتبسة من الروايات التقليدية، وهناك نسق التداخل، وفيه تتداخل مكونات المتن فيما بينها وذلك بسبب الوقفات والارتدادات والقفزات، وتقع على عاتق المتلقي إعادة ترتيب المادة الحكائية، وتنظيمها وفق سياقات معينة، وهناك نسق التوازي والدائري، وأخيرًا نسق التكرار"[2]، وباستنطاق الأنساق السابقة نستطيع دراسة السرد وتقنياته بالرواية والسينما، وقياس كل فن بالآخر، ومقارنة الرواية بالسينما.

ويتمتع السرد السينمائي بمزايا كثيرة تضمن للنص الروائي مرونة أكبر، في خط سير أحداثها، "وفوائد السرد هي؛ الكشف عن الأخبار، وضبط الإيقاع، وربط الصور والأحداث "[3] كما يوفر السرد فرصة للأعمال الفنية للازدهار بأنواعه المختلفة.

وانطلاقا من تداخل الفنون السينمائية بالرواية نستطيع تأكيد طبيعتها السردية إذ إن "الأفلام الروائية بطبيعتها سردية، لأنها تروي قصصًا، بل إن الأفلام التي تعتمد على أحداث حقيقية تأخذ شكلاً روائيًا، يشكل عملاً دراميًا"[4]، وبالتالي فإن الطابع السردي هو أحد أركان العمل الفني

---

[1] يوجين فال: فن كتابة السيناريو، ص٢٢١.

[2] نبيل حداد: بهجة السرد الروائي، ص٢٢٢.

[3] أيمن نصار: إعداد البرامج الوثائقية، ص١٨٩.

[4] فيم توذر: السرد في الأفلام الروائية، ص١٦٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

بشكليه اللفظي والمرئي، وهنا يتضح الفرق بين السرد السينمائي والروائي "ففي حين تحتمل الرواية الوصف، بل إنه أهم مكوناتها، فإن الفيلم ليس من شأنه هذا، ذلك لأن الوسيلة الخطابية في الرواية هي الألفاظ، بينما تنحصر الوسيلة في الفيلم بالصورة وملحقاتها"[1]،ونستطيع أن نقول أن الصورة في السينما تقابل وصف الصورة في الرواية.

وقد اعتمدت معظم روايات إبراهيم نصرالله على السرد السينمائي من منطلق التشابه القائم بين السرد الروائي والسينمائي، في سير الزمن، ووصف المكان، والشخصيات، والأحداث، وفي تشكيل بنية النص الأنساق المستخدمة فيه، بالإضافة إلى التقنيات السينمائية المختلفة، ففي روايته الأولى "براري الحمى" يعتمد السرد على التقابلات الثنائية في صياغة بنية السرد، وفي رواية "مجرد٢ فقط" يتشكل السرد السينمائي بتقنيات المونتاج لإبراز قدرة الرواية في تكوين وحدات ترابطية تساعد على توليد المعنى، تقول الرواية:

"ثم استدارت ووزعت الموز على الأطفال في المقعد الذي وراءنا..

قلت لها: لم تبق شيئًا لنفسك

قالت: لا هذه حصتكم.. أنا أكلت زمان.. أكلت كثيرًا.

****

ومدت أمي يدها للخبز ووزعته بيننا.. وقالت كلوا، فلما أكلنا قلنا لها: أنت لم تأكلي..

فقالت: أنا أكلت زمان..أكلت قبلكم..وكانت تضمر."[2]

يصف لنا المشهد السابق بطريقة مونتاجية سير الأحداث فيه؛ فأم البطل مثل المرأة التي في الطائرة، لكنَّ أمه كانت توزع الخبز بدل الموز، فالمشهدان السابقان أقاما بنية السرد السينمائي

---

[1] يوسف يوسف: فضاءات سينمائية، ص١٣.

[2] مجرد٢ فقط، ٤٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ليس فقط بتقنية المونتاج، بل في تقنية flash back (الفلاش باك) "فالسَّرد الروائي يتمتع بمزايا مشتركة مع السَّرد السينمائي، فكلاهما يتكوَن من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها مع بعضها الآخر لبناء المشهد، وكلاهما يركز على أساسية الصورة في تشكيله، وكلاهما يمكنه اللجوء إلى الاسترجاع الزمني (flash back) وبشكل عام ، فالأسلوب السينمائي أشبه بالأسلوب الروائي، فكلاهما يستعين بتقنية الاسترجاع في بناء أحداثه، بيد أن الاختلاف يمكن في طريقه عرض كل منهما إذ الرواية تقدم كتابة، في حين إن السينما تعرض بالصورة والحركة والصوت عبر كثير من المؤثرات التقنية"[1]، يعبر السرد عن الأحداث وفق آلية معينة سواء كان ضمن الأدب أم السينما.

يقدم لنا إبراهيم نصرالله رواية "عو" الحافلة بالسرد السينمائي، ويصف لنا أحداثها الحقيقية والخيالية بطريقة فنية جميلة:

"امتدت الشوارع..هذه الجبال السوداء التي تصل المدن بالمدن، والبيوت بالبيوت، واللحظة باللحظة التي تليها.. غربة الوعاء عما بداخله، وغربة القمصان عن الذين يرتدونها.. غربة الخطى عن رمل الطريق"[2]

نلاحظ فيما سبق أن إبراهيم نضرالله قد خرج على بنية السرد التقليدية، رغم أن المشهد لا يخرج عن المعاني الأدبية الخالصة بما تحمله من دلالات متعددة متأثرًا بالسرد السينمائي المعتمد على الصورة ووصف الأماكن والأحداث "ومعنى ذلك أن السرد يتضمن ممارسة الإنسان مجموعة

---

[1] وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي، ص٨٦٧.

[2] عو، ص٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

من الصور أو التجارب " مثل الحركات أو الإيماءات" "[1] وربما تتجلى هذه الحركات بعمق النص وقوة الوصف، وخاصة وصف الأماكن؛ لأن للمكان أثرًا كبيرًا في السرد السينمائي.

وتعتبر رواية عو صورة للسرد غير المتتابع زمنيًا "لأنه يمكن أن يقدم في زمان والمكان أحيانًا أخرى لا سبيل غير منطقية لتحكي لنا أحداثًا لا غنى عنها لفهم القصة"[2]، فالزمان والمكان في الرواية لهما أثر كبير في السرد السينمائي إلى جانب العناصر الروائية الأخرى.

وتمثل رواية "عو" صورة للسرد غير المتتابع زمانيًا، إذ يراوح الكاتب بين الماضي والحاضر بطريقة مونتاجية باعتبار المونتاج أحد تقنيات السرد:

"تذكر الصرخة التي جاءت من القبو حضرت بكامل مداها، ماذا تكون؟ اكتشف أن حاسته القصصية بدأت تستيقظ، قال سأكتب قصة بعنوان (الصرخة) وبذلك أرد على الجنرال"[3]

ويبقى السرد يتردد بين الماضي والحاضر بأسلوب درامي، ويتتبع شخصيات الرواية بكل تفصيلها، ويقدم السرد كل ما له علاقة بالشخصية. "وهنا نجد لتعدد القصص والعلاقات والروابط السببية في البناء السردي وظيفتين: الأولى أن: تعدد القصص يعد عنصرا فعالاً وكافيًا لتقديم تأثير كبير على المشاهدين، والثانية أن: تعدد القصص يساعد المشاهدين على تحقيق ما يتمنونه من النص أو الفيلم، فتأتي النهاية دائما موافقة لما يريده الجمهور"[4].

---

[1] إدورد بارنيجان: المخطط السردي، ت: ميرفت أحمد عبد الله، ضمن كتاب دراسات مختارة السرد في السينما أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات سينما(١١)، عَمان، ص١٠.

[2] رائد محمد عبد ربه، وعكاشة محمد صالح: فن كتابة السيناريو، دار الجنادرية، عَمان، ط١، ٢٠٠٩، ص٣٩.

[3] عو، ص١٠٠.

[4] إدوارد برانيجين: المخطط السردي، ص٢١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في "طفل الممحاة" استخدمت بنية السرد، التي تشبه إلى حد ما أسلوب السيرة الذاتية، فالسيرة الذاتية هي الأكثر قدرة للتعبير عن حياة البطل ، وعن جوهره ككائن ممحو تمامًا، ليجسد الشخصية المحورية؛ هو "فؤاد"

وتبدأ رواية طفل الممحاة وتنتهي في بنية سردية، يلعب فيها الراوي دورًا في رصد الأحداث؛ إذ أن السرد يقدم على لسان الآخر الذي يعرف أكثر ما تعرفه الشخصيات عن نفسها، ويعرف هذا النمط من الرواة بالراوي العليم، ويتميز هذا النمط من الرواة بالمعرفة غير المنطقية، إذ يتمتع بصفة الإله، ويقول الراوي:

".. ها أنت تدور حول البيت، وتحاول تسلق أغصان الشجر الجافة، تغرس أضافرك الطرية في الجدار الطيني للبيت، تحاول الصعود، تنزلق، وحين تهم ثانية، لا تستطيع، ثمة غصن تعلق في ثوبك كما لو أنه لا يريدك أن تصعد للسطح"[1]

قدمت الرواية حياة "فؤاد" وكأنها فيلم سينمائي يعتمد على الوصف السردي، وقد تناولت الرواية جوانب سردية كثيرة لا تحصى، وعمومًا "ما يتوخاه السرد في القول الذي نقرأه، هو الذي يتوخّاه السرد السينمائي نفسه إذ يعتمد البحث في السرد السينمائي بمحاولة تطوير ما تعرف باسم "صدمة المتلقي" من جهة، وكذلك العمل على تطوير سبل التأثير في المتفرج عن طريق توسيع فضائه المعرفي المرتبط بما يعرف بأفق الانتظار لديه من جهة أخرى"[2]، وربما هذا ما تضمنته رواية "طفل الممحاة" بأسلوبها السردي الذي تضمن الكثير من المفاجآت بأسلوبها الدرامي الفريد، الذي يقوم على كسر أفق التوقع.

---

[1] طفل الممحاة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠، ص ١٠.

[2] يوسف يوسف: فضاءات سينمائية، ص٤٧، ص٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتطرح الرواية أساليب جديدة في وصف شخصياتها وحركاتها، فهي تصف شخصية "فؤاد" ابن القرية الذي حباه الله بجسد قوي، وطلعة بهية حببت إليه الناس، إضافة إلى ميزاته الخلقية الأخرى التي كشفت عنها الرواية، يقول الراوي:

"شاب وسيم ممشوق، قامة فارغة، عينان واسعتان، ربما كان سبب اتساعهما أنك لم تنم تماما طوال الزمان الذي كنت مهددًا فيه؛ وقد تكون العين نفسها قد أدركت ما يحيط بها، فأبت إلا أن تظل يقظة، فما كان لك إلا أن تطاوعها"[1]

يظهر السرد في الرواية في وصف شخصية البطل "فؤاد"، ووصف عينيه الواسعتين من قلة النوم، معتمدًا على النسق السينمائي في الوصف، "فالرواية بطبيعتها تعتمد أساسًا على السرد والوصف وتتخللها بين الحين والآخر مواقف، وكذلك الحال مع الفيلم"[2]،فالسرد في الفيلم السينمائي يوازي السرد الروائي، وكلاهما يقوم على تقديم كل ماله علاقة بالشخصية.

ويستمر الراوي في وصف الأحداث التي يمر بها البطل، وفي وصف شعوره وتحركاته، كما تصف الرواية الأماكن التي تواجد فيها فؤاد، يقول الراوي:

"يمكننا القول: إنها بدأت تتوجس خيفة من عدم ظهورك، هي التي نادرًا ما كانت تفتقدك، لأنها لا تسمح لك بأن تغيب عن عينيها. ها هي تحاول التقاط أي صوت يدل على وجودك في المكان، لكنها لن تسمع غير صياح ديك، سيخيّل إليها أنه واحد من الديوك الكسولة التي لا تنهض من نومها قبل وصول الشمس إلى خاصرة السماء"[3]

---

[1] طفل الممحاة، ص٦٥.

[2] فؤاد دوارة: الأدب والسينما، ص٢٢١.

[3] طفل الممحاة، ص١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ورغم أن بنية السرد في "طفل الممحاة" متشظية، لكن حضور المكان على الزمان واضح وهـذا يجعل بنية السرد الروائي تقترب من بنية السرد السينمائي، إذ "يكرس فن السينما سـلطة المكـان على الزمان؛ فهو يعتمد على في تحريك المشاهد على الفضاء البصري وإذا كان الزمان والمكان_ كما يقول الفلاسفة_وجهين لعملة واحدة، فإن الوجه الذي يقع فيه فن السينما هو ناحيـة المكـان المتزامن، ولا سبيل لتمثيل مرور الزمن في الفيلم مثلاً سوى عن طريق انتقال المشـاهد وتغيـر المرئيات بطريقة بصرية"[١]، وهذا ما تعتمده الرواية، ففي المشهد السابق يصف لنا الراوي المكان الذي ينتمي إليه البطل، باستخدام العناصر السمعية والبصرية، التي تعد أداة مـن أدوات السـرد السينمائي.

وتقدم الرواية أنماطًا مختلفةً من السرد السينمائي التي تعبر عنه تقنيات السينما المختلفة بناءً على علاقة اللقطات والمشاهد "فالسرد السينمائي لا يعتمد على علاقة الأشياء أو الممثلين داخـل المشهد، ولكن على علاقة اللقطات بعضها ببعض"[٢]، وتلجأ الرواية إلى السرد السينمائي بتصوير المشاهد اللقطات المختلفة وتوليفها سويًا بتقنيات المونتاج:

"امتدت الطرق بلا نهايات، ودارت في الجو عقبان ونسور، عقبان سود، بأجنحـة معدنيـة، لا ترف، أجنحة تنزلق على الهواء، تنخفض وتنخفض في دوران لا يتوقف؛ دوامة العقبان تلـك، كنت تعرف إلى أين ستنتهي، فذاك مشهد من مشاهد طفولتك الأولى، قبل أن تزج في الزوايا"[٣]

---

[١] صلاح فضل: أساليب السرد في الرواية العربية، ص١٩٩.

[٢] دافيد كوك: تاريخ السينما الروائية، ت: أحمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القـاهرة، ط١، ١٩٩٩، ص٤٤.

[٣] طفل الممحاة، ص٢١٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يصور المشهد السابق الطرق والعقبان والنسور ويرصد حركتها، ويقيم المشهد علاقات مختلفة بين الأماكن الواسعة وحركة العقبان والنسور فيها، ويقابل المشهد بين الماضي والحاضر بين طفولة "فؤاد" الحرة السعيدة، وحاضره المقيد التعيس، ويعبر الراوي عن المشهد الماضي ببث الحركة فيه للتعبير عن الشخصية وما كانت عليه وما آلت إليه، وبذلك يظهر الحس السينمائي في المشهد "فالوظيفة الأساسية لكل الوسائل السينمائي، هي التعبير عن الحركة، يمثل السرد السينمائي فيها مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو ، ولذا يمكن القول بصورة عامة ومنهجية في آن، إن السرد السينمائي مرادف للمعنى العام للسرد في الفن، أكان هذا الفن سينمائيًا أو روائيًا"[1] كما يصف السرد المكان وأجواء المكان وتتجول الكاميرا المفترضة بحركة رأسية معبرة عن المشهد.

كما تظهر الرواية حسًا دراميًا في الوصف، في تتبع الأحداث المتعلقة بالشخصية، والتي تدور على لسان الراوي:

"كان المشهد الممتد أمامك، المشهد المحيط بك مربكًا أيضًا، فقد تهيأ لك، لأقل من لحظة، أن ما تراه جيشًا خارجًا من حرب لا في طريقه إليها"[2]

يعبر المشهد السابق عن الحالة النفسية، فيلج فيه الراوي العالم الداخلي للشخصية، كما في روايات تيار الوعي، إذ تعتمد هذه الروايات على تقنية الاستبطان، والمناجاة، والمونولوج الداخلي للشخصية، وذلك باستخدام التقنيات السينمائية المختلفة، وفي توزيع اللقطات.

---

[1] وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي، ص٨٦٥.

[2] طفل الممحاة،ص٢٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

و قدمت روايات إبراهيم نصرالله بنية سردية جديدة تعتمد على تقنيات مختلفة في تقديم المشاهد، ومنها طريقة "بذر المعلومات"، وذلك بعد انتقائها وانتخاب اللازم منها في بناء العمل الفني، "فالكاتب يبذر في بداية الرواية المعلومات التي تفيده فيما بعد، ومع هذا فإنه لن يحاول في المرحلة التالية أن يضيف عناصر جديدة، بل سيستعمل تلك العناصر التي سبق وقدمها، وميزة هذه الطريقة هي أن تبذر المعلومات في المكان الملائم ثم تجني ثمارها في المرحلة لاحقة"[1] وهذا الشكل الروائي مرتبط ببنية السرد وفي ترتيب عناصرها، فالكاتب يقدم الحدث الأبرز في العمل الفني دون أن يدرك مغزاه، ومع تطور الأحداث تبدأ المعلومات بالانكشاف ويبدأ المتلقي بتفسير الأحداث، وتوازي طريقة بذر المعلومات توزيع المشاهد واللقطات المختلفة. ففي رواية "شرفة العار" يقدم إبراهيم نصرالله الحدث الأهم أو النتيجة التي ذكرها بمعنى مختلف:

"بفرح شديد كانت منار تبتسم وتبكي وهي تراه يتقدّم فوق كرسيه المتحرك صوب الغرفة الصغيرة"[2]

فالمشهد السابق قدّم في بداية الفصل وفي نهايته، وشكل بذلك بنية جديدة في السرد باستخدام تقنيات السينما المختلفة، وهو بذلك ضمن للمتلقي رصيدًا أوفر من الإثارة، وفرصة أكبر لفهم العمل الفني، رغم أن السرد الروائي أقدم من السرد السينمائي.

---

[1] صلاح أبو سيف: كيف تكتب السيناريو؟، ص١٠٨.

[2] شرفة العار، ص٩ و ص٧٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

لغة السيناريو

السيناريو هو المخطط العام للفيلم المأخوذ عن قصة أو رواية معينة ، ويعرف بأنه " كل ما يكتبه المؤلف على الورق من مشاهد التمثيلية، ولقطاتها، ومؤثراتها الصوتية، وموسيقاها، ومناظرها، وحوارها"[1] وبذلك يعد السيناريو أساس الفيلم السينمائي الذي لا غنى عنه، ونقطة الوصل بين المكتوب والمنظور. ويعنى السيناريو باللقطات والمشاهد الخارجية والداخلية، كما يعنى بالزمان والمكان.

وتنبع أهمية السيناريو بوصفه العنصر الأهم في بناء هيكل الفيلم "فالسيناريو هو العامل الأساسي لإنتاج الفيلم، وهو العمود الفقري للصناعة السينمائية"[2]، فلن يكون هناك فيلم دون نص سينمائي "سيناريو"، ولن يكون هناك فيلم جيد إلا بوجود سيناريو متميز، وبطبيعة الحال قد يكون السيناريو ممتازًا أو رديئًا مثله مثل أي عمل أدبي آخر. وتعد كتابة السيناريو الخطوة الأولى لإنتاج الفيلم السينمائي، وربما الخطوة الأهم؛ لأنها تشمل جميع التقنيات السينمائية، وتشير إلى آلية تنفيذها ويبقى على المخرج أن يؤدي النص المكتوب بأسلوبه، وبمساعدة كوادره الفنية، لإنتاج عمل متكامل.

ومما لاشك فيه أن السيناريو أو النص السينمائي هو عمل أدبي أولاً وأخيرًا، غير أن السيناريو مكتوب بطريقة تصلح لتنفيذ العمل السينمائي، بينما على العمل الأدبي سواء كان قصة أم رواية أن يترجم إلى سيناريو قبل تنفيذ مادته إلى عمل سينمائي "فالدعائم التي تقوم عليها الرواية هي الدعائم التي يقوم عليها السيناريو نفسه، وأنماط الحبكة المختلفة للرواية يستوعبها

---

[1] نجم شهيب: كتابة السيناريو، دار الخليج، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص١٠٠.

[2] هاشم النحّاس: دراسات سينمائية حول الإبداع الفيلمي خاصة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، سلسلة فنية ٧٦، ١٩٧٧، ص٧٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

الفيلم، ومنها ما قد يغلب عليه الاهتمام بالمكان وشخصياته، ومنها ما تتساوى فيه قيمة كل من الشخصية والحدث، ومنها ما يتساوى فيه الاهتمام بالمكان والزمان تمامًا كما هو الحال بالنسبة لأنماط الرواية المختلفة: الحدث، الشخصية الدرامية التسجيلية"[1]، ووجه الشبه ينبع من المضمون الإبداعي الذي يحتويه العمل الفني، بالإضافة إلى عناصر أخرى تتعلق بالحبكة وبإيصال الرسالة إلى المتلقي.

ومهما ابتعد السيناريو عن الرواية أو القصة فالعلاقة بينهما قوية، فنسق التفاعل بين الأدب والسينما سريع جدًا عن طريق تحويل الكثير من القصص إلى سيناريو، خاصة أن السيناريو نص مكتوب مثله مثل الرواية، "فأولئك الذين ينكرون إمكانية قيام أية علاقة بين السيناريو والأدب يبدو أن تصورهم خاطئ للفيلم والأدب على سواء"[2]، فعلاقة السيناريو بالأدب علاقة قوية لا يمكن أن ينكرها أحد.

ورغم العلاقة القوية بين الرواية والسيناريو لكن هناك اختلافًا، "فكاتب السيناريو لا يمتلك كل الحريات التي يمتلكها كاتب الرواية؛ لأنه في الوقت الذي يكتفي فيه كاتب الرواية بالقول، فإن على كاتب السيناريو أن يعمل"[3] فالعمل السينمائي عمل جماعي يشترك في صنعه المؤلف، والمخرج، والمولف، وكادر التصوير، وغيرهم الكثير، أما العمل الروائي فهو عمل فردي يقتصر على الكاتب وحده.

---

[1] محمد بن الأصفر: قلم سينمائي يرفض التلون، مجلة الإخلاء، تونس، عدد ١٥، ١٩٨١، ص٨٥.

[2] فؤاد دوارة: الأدب والسينما، ص٢٢٨.

[3] نجم شهيب: الكتابة السينمائية، ص ٨٨١.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والعناصر السينمائية تميز النص السينمائي عن غيره من الفنون الكتابية، وربما يعود سبب الاختلاف في طريقة عرض النصوص، "فالسيناريو ليس رواية أبدًا، فهو مكتوب تبعًا للغة سينمائية نوعية"[1]، والسيناريو يكتب للسينما، أما الرواية فتكتب للجمهور، و كما أشار لويس هيرمان فالرواية "تصل مباشرة إلى الجمهور، بينما يقتصر دور كاتب السيناريو على مجموعة من التوجيهات للمخرج والممثلين، والمصور، والحشد الضخم من رجال الحرف الأخرى، ولذلك فإن السيناريوهات لا يراعى في إعدادها أن تكون صالحة للقراءة، لذلك فإن عددًا قليلاً جدًا منها يجري طباعته، وتحذف عادة عند الطبع توجيهات الكاميرا وحركات الممثلين"[2]، فالعمل السينمائي مختلف إلى حد كبير عن العمل الروائي، في أسلوب الكتابة، وفي طريقة التواصل مع المتلقي، رغم أن عددًا كبيرًا من كتاب الرواية تأثر بالنصوص السينمائية.

ربما ما أشار إليه لويس هيرمان يعد من أهم النقاط الأساسية في توضيح الاختلاف بين السيناريو والرواية كما أن "الرواية أكثر لأنواع الأدبية نهمًا وانفتاحًا على الأجناس الأخرى"[3]. وهناك من يقول إن السينما أكثر انفتاحًا على كل أصناف الفنون، ورغم هذا الجدل حول هذه العلاقة، فلاشك من وجود علاقة متبادلة بين الرواية والسيناريو، وهذه العلاقة لا ينكرها أحد، خاصة بتأثر عدد كبير من كتّاب الرواية بأساليب السيناريو، ومنهم إبراهيم نصرالله.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

[1] قاسم مقداد: السرد السينمائي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، (دت)،ص١٣.

[2] لويس هيرمان: الأسس العملية لكتابة السيناريو للسينما والتلفيزيون، ت: مصطفى محرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣، ص٢٣

[3] عالية صالح: اللص والكلاب والتقنيات السينمائية، ص٧٣٩.

فلا تكاد تخلو رواية من روايات إبراهيم نصرالله من أسلوب السيناريو التي احتفلت به رواياته في طريقة سردها وفي تقديمها للأحداث، مستعينًا بما يملكه من خبرة سينمائية واطلاع واسع في مجال النص السينمائي، وهو وإن كان موجودًا في جميع رواياته إلا أنه في رواية زيتون الشوارع يكاد يكون واضحًا بشكل كبير إلى درجة عدت فيها الرواية وكأنها سيناريو لأحد الأفلام، "فقد قامت رواية زيتون الشوارع على لعبة فنية بسيطة ترتكز على رسم السيناريو مكون من محورين هما الكاتب والمخرج، حيث توافر له الدور الأول منجزة الروائي الذي تراكم على أكثر من عقدين، أما الثاني فقد تأسس على ثقافته السينمائية وولعه بالفن"[1]، فقد تأثير القالب الروائي في زيتون الشوارع بالسيناريو في تسجيل المعاني المصورة، التي ساهمت في الكشف عن مكنونات الشخصية.

وفي بداية كل فصل يصف لنا إبراهيم نصرالله المكان والزمان والحدث، حتى يصل إلى حوار الشخصيات، عندئذ يكتمل المشهد، تقول الرواية:

"باردًا ليل أيلول كان

مشتعلة نهاراته

مدفوعاً بقوة طاغية، وجد عبد الرحمن نفسه، متجهًا إلى حارة سلوى الأولى..

عتمة

قطع المسافة بين مدرستها وبوابة البيت أكثر من مرة. وطوال الوقت، كان يحس بوقع قدميها على الأرض خلفه.. يستدير فجأة.

لا أحد"[2]

---

[1] حسين نشوان: عين ثالثة، ص٦٣.

[2] زيتون الشوارع، ص٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يصف لنا إبراهيم نصرالله مشهد توجه "عبد الرحمن" إلى حارة "سلوى" الأولى، ويصف لنا الكاتب المكان بكل أبعاده، والزمان والإضاءة، وحركة البطل. وتشكل العناصر السابقة مخططًا للأحداث كما يحدث في السيناريو، إذ يلجأ السيناريو بالضرورة إلى أسلوب التقطيع، كما يستخدم أسلوب الضوء والديكور وأداء الشخصيات، ويصف لنا المشهد حركة "عبد الرحمن" التي اعتمدت في تكوينها على المونتاج، في توليف عناصر السرد المختلفة مع بعضها.

إذ يقدم السيناريو عناصر السرد المختلفة في تكوينه العام، ومن أهم أشكاله المستخدمة هوا لشكل التقليدي الذي يتشابه فيه مع النصوص الروائية في وسائل التعبير المستخدمة، إذ يعد "السيناريو البناء السينمائي والقالب الفني الذي يحوي عناصر السرد، ويقدمها لأي مشروع، وله أشكال عديدة، أكثرها استخدامًا هو الأسلوب التقليدي الذي يشبه قالب الرواية إلى حد ما و يخضع السيناريو لعنصر السرد المختلفة التي تمتاز بها الرواية"[1]، ورغم أن إبراهيم نصرالله لم يلجأ إلي الأسلوب التقليدي في كتابة رواياته، لكنه استعار من السيناريو قالبها الفني، وقدمها بأسلوب جديد.

ومع تقدم الأحداث نلمس أثر الأجواء السينمائية فيها بمتابعة حركة الأبطال والمشاهد فيه، تقول الرواية:

": خائفة تقدمتُ نحو البيت، ولم يكن الطريق ينتهي، الطريق المؤدي إلى بيت الست زينب، إلى بابه الأزرق البحري، والرقم الذي طبعته وكالة غوث وتشغيل اللاجئين الفلسطينيين على ارتفاع أقل من مترين"[2]

---

[1] انظر، أيمن نصار: إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر، عَمان، ط١، ٢٠٠٨، ص٢٠٠.

[2] أيمن نصار: إعداد البرامج الوثائقية ، ص٧٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تقدم لنا "سلوى" الأحداث كأن عينيها كاميرا سينمائية؛ فهي تصف لنا الطريق المؤدي إلى "الست زينب"، وتصف العناصر البصرية المتمثلة باللون والارتفاع وشكل الباب، وكل ماله علاقة بهذه الأوصاف التي تعد جزءًا من تكوين السيناريو.

وكما تحتفل الرواية بالعناصر البصرية؛ فإنها تحتفل أيضًا بالعناصر السمعية، لتكتمل صورة النص السينمائي الشاملة بجميع التقنيات السينمائية في سير الأحداث، تقول الرواية:

"كنت أمشي، والأغنية تفتح الطريق، الأغنية التي لم يكن علي أن اسمعها وحدي في البيت، الأغنية الاحتفال، فمجرد أن تبدأ الموسيقى: تي رارارارا...تي رارار"[١]

فلحن الأغنية وإيقاعها، تبين لنا تفاصيل المشهد وتزامن الصوت مع المشهد، بشكل تفصيلي يشبه إلى حد كبير مخطط السيناريو، وتكشف لنا الأحداث عن تفاصيل الشخصية والأغاني التي يسمعها، تقول الرواية:

"يا أغلى من أيامي

يا أحلى من أحلامي"[٢]

وتقسم الرواية إلى مشاهد متكاملة من الحياة، يسوقها الكاتب بأسلوب درامي، ويتخللها حوارات باللهجة العامية والفصحى، يقول:

"مرة، وجدتْ بعض الرجال يتدربون بين الكروم، فطردتهم ،صوت الرصاص يخيف الأشجار، ألا تعرفون. ولم تكن تتردد في أن تطلب منا (وطِّن صوتكن مش شايفات إنكن بتزعجن الزيتون)"[٣]

---

[١] زيتون الشوارع، ص١٥٠.

[٢] المصدر نفسه ، ص١٥١.

[٣] المصدر نفسه، ص١٥٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يتحدث المشهد السابق عن زينب وعلاقتها بالزيتون، ويتضح ذلك في سير المشهد السابق من الصور والحوارات والتكنيكات سينمائية، فلا عجب أن يتشابه النص الروائي مع السيناريو؛ لأن السيناريو يقوم على ما تقوم عليه الرواية، "فالسيناريو سرد للأحداث في شكل صورة وحوار؛ أي الحركة والحوار المصاحب لها"[1]، فالسيناريو يعتمد على تقنيات السرد الذي تقوم علية الرواية.

وتستمر الرواية في سير مخططها المشابه للسيناريو خاصة في بداية الفصول، يقول الراوي:

" أطل صباح صاف، وكأنه لم يخرج من ليلة بالغة السواد، أحسست به يدعوني لأن افتح الباب، وأن أمشي، وأواصل المشي على غير هدى"[2]

بأسلوب منتظم يصف لنا الكاتب كل الدقائق المتعلقة بالأحداث، والشخصيات، والأصوات والصور، والإضاءة، والإكسسوارات، والمشاعر، حتى يصل بنا الكاتب إلى نهاية درامية للرواية تناسب نبضها السينمائي الذي سارت عليه من البداية.

وتقدم لنا رواية زيتون الشوارع النهاية بإيقاع متسارع، وبأسلوب إيحائي يرمز إلى مضمون الرواية ويفجر التساؤلات فيها، مقدمًا نهاية فنية لشخصية محورية، يقول الراوي:

"راحوا يهبطون الدرج من جديد.

حملوها..

كما لو أنهم لم يتعبوا أبدًا، وصلوا سريعًا على حافة السطح، وألقوا بها، وقبل أن تصل الأرض كانوا يصرخون به

: ماتت؟

---

[1] مصطفى يحيى: التذوق الفني والسينما، ص٦٢.

[2] زيتون الشوارع، ص١٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

... ..."[1]

نلاحظ من المشهد السابق دور السيناريو في تنظيم الأحداث بما يناسب مع إيقاع الرواية ومعناها ومغزاها، وفي الفصل النهائي للرواية، يرصد المشهد حركة الأبطال فيها القائمة على المونتاج كما هي حال نصوص إبراهيم نصرالله الروائية الأخرى.

وتقدم رواية "شرفة الهذيان" نص سيناريو حقيقي من فصل "زووم إن... آوت"؛ يظهر فيه الكاتب حسّه السينمائي مستعينًا بما يملكه من معرفة سينمائية واعية، وبما يملكه من مهارة في صياغة أحداث الرواية، يقول:

"على شكل سيناريو عجيب لفيلم قصير كان الحلم الذي عبر مخيلته:

في الخلف دخان المعركة

في المقدمة عربات عسكرية تتقدم ملتفة بالغبار

وفي الأفق صيحات نصر"[2]

يشكل المقطع السابق أنموذجًا من نص السيناريو، يوازي بينه وبين النص الحقيقي، ويقدم فيه سيناريو قصير عبر مخيلته بحسه السينمائي العالي، "إذ لم تعد الرواية لدى إبراهيم نصرالله تعنى بالترتيب العقلي والنمطي المنسق ببداية ووسط ونهاية، فمهمتها تكسير القوالب الكلاسيكية السائدة"[3]، ويأتي هذا التجديد في الشكل الفني من شخصية الكاتب المبدعة، التي حاكت من جميع الفنون نصًا روائيًا جديدًا.

---

[1] زيتون الشوارع، ص٢٤٥.

[2] شرفة الهذيان، ص٥٤.

[3] حسن العيان: الحداثة في الرواية العربية في الأردن، ص٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي مشهد آخر من هذا السيناريو يسلط إبراهيم نصرالله الضوء على التقنيات السينمائية، وحركة الكاميرا:

"وللمرة الأولى يدرك رشيد النمر أنها كانت تسير وحدها

أو أنه كان يقودها واقفا بمعجزة لم يسمع بها أحد من قبل

تتراجع الكاميرا قليلاً قليلاً

فيتسع المشهد خلفه مسفرًا عن

عربات ودخان وثقوب غامضة في الجباه

وغبااااار

وتظل تتراجع وقد دخلت العربة في شارع ضيق طويل، كلما توغلت فيه تلاشت الساحة خلفها وظلت المنصة وحدها مشعة ببياض غريب"[1]

نلاحظ مما سبق البناء الدرامي للمشهد، وكيفية كتابة السيناريو، كما نلاحظ طريقة الكاتب في تفصيل الأحداث، وحرصه على نسج نمط جديد في طريقة كتابته للرواية، توحي بالمشاهد المختلفة باستخدام تقنيات السينما الواجب توافرها في السيناريو، وربما لاحظنا أثر هذه الطريقة في معظم أعماله الروائية، رغم أننا نتعامل الآن مع نص سيناريو داخل الرواية.

وفي نهاية التداخل السينمائي نلاحظ الطريقة التي أعادتنا إلى النص الروائي الأصلي بعد انتهاء الحلم:

"تتقدم الكاميرا (زووم إن) نحو يدي طفل صغير لا يستطيع أن يغلق السحاب

وفجأة تتقدم من خارج الكادر يدان كبيرتان، وتحلان المشكلة بخبرتهما الطويلة في هذا المجال.

وهنا يقفز رشيد النمر من نومه فزعًا

---

[1] شرفة الهذيان، ص٥٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد أدرك أن تلك اليدين اللتين ظهرتا في المشهد الفيلم الأخير ما كانتا، ويا للهول سوى يديه"[1]

وهكذا ينتهي هذا السيناريو إلا أن التقنيات السينمائية لا تنتهي فحتى طريقة استيقاظه من الحلم، تشبه إلى حد ما الأسلوب السينمائي، الذي يعتمد على الوصف الدقيق للأحداث.

وفي مواقع كثيرة من الرواية نلمح أثر النص السينمائي، ودوره في تشكيل بنية النص الروائي الحديث مشيرًا إلى جميع التقنيات السينمائية:

"(ليل.. خارجي)

ذات يوم سأله صاحبه الميت

:ما الذي تتمناه أكثر من وجود عينين لك؟"[2]

ينقسم المقطع السابق إلى عدة عناصر مستفيدًا من أسلوب السيناريو، وذلك بالإشارة إلى الزمان ووضعية المشهد والحوار المتناول رغم ما يمليه النص من عجائبية في مضمون الحدث، إلا أن الأفلام السينمائية مسرح للعجائبية تلك.

حتى في نهايات روايات إبراهيم نصرالله فإننا نلاحظ أثر التقنيات السينمائية، في صياغة النهايات الفنية الخالصة، وقد نرى أسلوب السيناريو قائمًا من أسلوب التقطيع الفني الذي صاحب الكثير من رواياته، والذي ساهم بشكل أو بآخر في تعميق صورة الرواية سينمائيًا.

وتقترب رواية زمن الخيول البيضاء من لغة السيناريو بما تحتويه من تفاصيل سينمائية، سهلت نقل الرواية إلى نص سيناريو، فعن طريق الأبطال وتتابع ظهوره كما في الأفلام وتفاصيل الزمان والمكان والليل والنهار، وانتقال الأحداث وتطورها وموقع الذكريات، والأحلام فيها وكذلك

---

[1] شرفة الهذيان، ص٦٠.

[2] المصدر نفسه، ص١٤٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تقسيم المشاهد، كل ذلك من شأنه جعل النص الروائي جزءًا من سيناريو حقيقي يصلح لعمل درامي*، فأسلوب السيناريو قائم مع بداية الرواية:

"أمام المضافة، تحت شجرة التوت، كان الحاج محمود يجلس بجانب ولده خالد، مع عدد من رجال القرية، رأوا في البعيد غبارًا قادمًا، داهمه حسٌّ غريب، ومع مرور اللحظات، كان الغبار يتلاشى ويحتل مكانه بياض لم يروه من قبل، ظل توهجه يزداد شيئًا فشيئًا حتى بان كلّه"[1]

اعتمد المشهد السابق في صياغته على ركائز السيناريو، في تقديم المكان _ أمام المضافة، تحت شجرة التوت_ والشخصيات مثل "الحاج محمود" و "خالد"، في تقديم والأجواء العامة المرافقة للحدث لتمهيد لظهور "الحمامة" فرس خالد البيضاء.

وتستمر الرواية في طرح بنيتها السردية المشابهة لعناصر السيناريو في توثيق كل ما يخدم المشهد الدرامي من لغة سينمائية:

"من أطراف الليل الغامضة جاء الصوت مذعورًا

_ الحقوا!! الأبقار أكلت زرعكم.

وقبل أن يدركوا أن الصوت صوت ناجي، كانت "الهادية" تنتفض كلها، كل يحمل ما وصلت إليه يده، منجلاً كان أم حجرًا أم عصا."[2]

يصور لنا المشهد السابق مشهدًا ينتمي في تكوينه إلى نص سينمائي، حيث أن اعتمد على لغة سينمائية واضحة، انطلاقًا من مكان وزمان محددين، بالإضافة إلى المؤثرات السينمائية مثل؛

---

* يجرى حاليًا تحويل رواية زمن الخيول البيضاء إلى مسلسل، من إخراج حاتم علي.

[1] زمن الخيول البيضاء، ص٩.

[2] المصدر نفسه، ص١٩٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحوار والضوضاء والإكسسوارات وغيرها، كما اعتمد المشهد السابق على الحركة التي هي أساس العمل السينمائي، والتي جُسدت بحركة أهل "الهادية" في بناء المشهد.

وهكذا اعتمدت روايات إبراهيم نصرالله على عناصر السيناريو في تجسيد النص الروائي، وذلك بالاتكاء على مفردات سينمائية ولغة درامية، استطاعت نقل المشاهد المتسلسلة معتمدة على حركة الشخصيات فيها، وكما أشار إبراهيم نصر الله في كتابه "هزائم المنتصرين" "فستظل التقاطعات بين الرواية والسينما تقاطعات تكاملية لا انقطاعية"[1]

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

[1] إبراهيم نصرالله: هزائم المنتصرين، ص٣٢.

العناصر السمعية والبصرية:

تأتي العناصر السمعية والبصرية، بوصفها مكونًا أساسيًا للغة السينمائية التي تعتمد على استخدام حاستي السمع والبصر، وتعرف هذه الطريقة (بالسمعبصرية)، وهي "طريقة توصيل الرسائل والمعلومات إلى الجمهور، بحيث ترى وتسمع في وقت واحد"[1]. ولا تقتصر هذه الطريقة على السينما وحدها، بل تستخدم في جميع الفنون، بالاعتماد على حاستي السمع والبصر معًا. وبما أن "السينما هي الفن الأكثر استفادة من كافة الفنون الأخرى، ولعل مرد ذلك أن السينما جاءت محصلة لكل هذه الفنون، فقد استوعبتها، واستخدمتها، وأعطتها من مواصفاتها السمعية والبصرية، مما جعل هذه الفنون تبدو وكأنها أساسا ما جاءت إلا للسينما"[2]. ولهذا أثر واضح في تداخل الأجناس الفنية بطاقاتها التي تخاطب الحواس.

وأغلب الحكايات سمعية بصرية تخاطب الحواس بلغة سينمائية جيدة، ولذلك فإن "الحكاية الفيلمية حكاية مركبة سمعية بصرية تتشكل وقت علاقة غير مباشرة بين الحاكي والمحكي له"[3]، رغم ذلك فالعناصر (السمعبصرية)، يتعامل معها بوصفها حرفة أكثر من كونها فنا بالدرجة الأولى، وذلك لاعتمادها على الآلات، والأجهزة الخاصة بالسينما، فالعناصر السمعية والبصرية في السينما تأخذ بعدين: بعدا فنيًا، وآخر تقنيًا، وهذا هو الفرق الكبير بين السينما والفنون الأخرى.

وبذلك يكون الأسلوب السينمائي أسلوبا سمعيا بصريا بالدرجة الأولى "وتتمثل الميزة المهمة للسينما في مقدرتها على تحويل الحدث إلى مشاهد بصرية شفافة قابلة لاحتواء الصوت والحركة

---

(1) أحمد كامل مرسي: معجم الفن السينمائي، ص ٩٣.

(2) حسان أبو غنيمة: في الفن السابع، اتحاد كتاب العرب، عمان، ط١، ١٩٨٩، ص٨٥.

(3) عبد الرازق الزاهير: السرد الفيلمي قراءة سينمائية، دار طوبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤، ص١٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

(السمعبصري) والتعبير عنها بلغة تشبع الحواس، وحياكة الفنون البصرية والسمعية والتعبيرية في نسيج واحد، وتحويل الحدث إلى واقعة رمزية تتبادل فيها الأماكن صفاتها، والأزمان ودلالاتها عن طريق لغة تقوم على دينامية العلاقة بين الإشارة "الصورة"، وإيحاءاتها التي تعتمد زوايا الصورة والتقطيع واللقطات والألوان والفراغات والصمت والحركة والموسيقى والأصوات والمونتاج، ورؤية المخرج."[1] لذلك تحاكي الطريقة السمعبصرية جوانب الإبداع لدى المتلقي لأنها تخاطب الحواس، ومواقع الإدراك لديه، باستخدام طريقة عرض المشاهد، وحركة الأحداث، والموسيقى، وغيرها من عناصر الفيلم.

وبما أن السينما محصلة للفنون الأخرى، فلابد لها أن تستوحي عناصرها السمعية والبصرية من الرواية، فالرواية كغيرها من الفنون عنيت بالعناصر السمعبصرية "وكما أفادت السينما من الرواية، فقد أفادت الرواية من السينما، وتأثر الروائيون بتقنيات الفيلم، وجماليات الفن السابع"[2] ، وربما هذا واضح لمعظم الروايات التي تخاطب الحواس "فالرواية لا تخلو من المشاهد التي تخاطب حاسة الإبصار لدى المتلقي، والأسلوب السينمائي يعتمد عادة على الصور التي نلمسها بوضوح وتتولد عن طريق وجود اللقطات البصرية معًا، وقد تكون البداية مع اللقطات بالإبصار، لكنها في النهاية تخاطب الحواس كلها، إذ تمس اللقطات المختلفة"[3]، وبذلك استطاعت الرواية أن تخترق عالم المتلقي، وأن توقظ حاستي السمع والبصر في المشاهد الإيحائية التي انطوت عليها الرواية من صور فنية، وألوان، وحوار، وأصوات مختلفة تحتويها الألفاظ وتصوغها بطريقة إبداعية، وتقدمها للقارئ كما تقدمها للسامع، ومن هنا نشأت العلاقة التبادلية بين السينما

---

[1] حسين نشوان: عين ثالثة، ص٥٥

[2] المرجع نفسه، ص٥٣.

[3] عالية صالح : اللص والكلاب والتقنيات السينمائية، ص٧٥٠.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

والرواية، فالمتذوق السينمائي يرى ويسمع الرواية السينمائية، وأنه لو قرأها كنص أدبي في لغتها الأصلية لعاش وتعايش معها برؤيا بواسطة حاسة البصر، وخياله الخاص في إطار أسلوب كتابتها اللغوي"[1]، ورغم أن الرواية مجرد كتابة مطبوعة على ورق إلا أنها استطاعت نقل رسالتها للمتلقي عن طريق مضمونها المعتمد على مخاطبة الحواس، واستطاعت الرواية بإمكانياتها هذه تحويل أحاسيسها ورموزها الأدبية إلى عمل سينمائي مرئي.

ولقد اهتم الروائيون بالعناصر السمعية والبصرية وقد "سعوا منذ البداية تقريبًا إلى أن يصبحوا آلة تصوير "كاميرا" ليس أن يصبحوا بكتاباتهم آلة جامدة بل آلة تمتلك الحركة عبر الزمان والمكان، وليس ما حققته الكاميرا في هذا القرن هي قوة الكلمة تقابل قوة الصورة، والروائيون يعنون بالعين المصورة والحركة المصورة"[2] وفي ذلك يقول إبراهيم نصرالله في كتابه هزائم المنتصرين " هو زمن ثقافة العين، الذي يحتم على السينما يحتم على الرواية والأدب بشكل عام الإفادة مما تحققه السينما، مع أن السينما بالتأكيد ستظل متقدمة في "هذه الثقافة" اللاشيء، إلا لأن العلوم كلها تمد يدها لمساعدة صنّاع الفيلم، ليس هناك أي فكرة مهما كانت درجة جنونها، غير قابلة للتحقيق صورةً على الشاشة البيضاء، كما أن تحولات الحياة نفسها تلعب دورًا مهمًا في هذا المجال"[3]. فإبراهيم نصر الله أدرك أهمية العناصر السمعية والبصرية في حياته، لذلك نرى أن لها حضورًا واسعًا في رواياته.

---

[1] مصطفى يحيى: التذوق الفني والسينما، ص٦١.

[2] انظر، جون هالبرين: نظرية الرواية، ت: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٨١، ص٢٦١.

[3] إبراهيم نصرالله: هزائم المنتصرين، ص٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد ارتكز إبراهيم نصرالله في رواياته على إبراز العناصر السمعية والبصرية، فهو يخاطب القارئ باستخدام حاستي السمع والبصر، بحيث يشير في كتاباته إلى الأصوات والصور انطلاقًا من حسه السينمائي العميق. ولعل روايته الأولى براري الحمى هي الشاهدة على ذلك؛ لاعتنائها بالتقنيات السمعية والبصرية، التي تخاطب الحس مبرزةً عنصر المكان في مشاهد بصرية تظهر فيها القنفذة، وسبت شمران، وثريبيان، وأعالي جبال عسير.

أما المشاهد التي تخاطب حاسة السمع فهي كثيرة، وتظهر مع بداية الرواية عند سماع البطل طرقات الباب، يقول:

"يبدو أن أكثر من يد قد طرقت الباب. وأكاد أقسم على ذلك، لم يكن نومي غزلانيًا ولا صحوتي أيضا، ومن هنا، ومن هنا تمامًا، أعرف أن يدًا واحدة لم تكن كافية في يوم من الأيام، لتعيدني إلى ذلك الصحو الذي يزرع صمته الشاحب فيّ، كلما آويت إلى النوم وكلما بعثت"[1].

لعلنا لاحظنا من بداية الرواية عناية الكاتب بالألفاظ التي تخاطب الحواس، مشيرًا على صوت طرقات الباب، وإدراكه أن أكثر من يد قد طرقته، وهذا الصوت يتقاطع مع الصمت، الذي وصفه بالشاحب. "فقراءة المشهد الاستهلالي سينمائيًا تكشف عن العناصر الداخلة في التشكيل السمعي والبصري تمهيدًا للقيام بدوره في إنتاج الدلالة الكلية، واستخدام العناصر السمعية والبصرية"[2]، وبذلك تظهر التقنيات السينمائية في تشكيل البنية الروائية.

وفي موضع آخر في بداية الرواية يصف الراوي البطل الأصوات أيضًا يقول:

---

[1] إبراهيم نصرالله: براري الحمى، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٩، ص٦.

[2] مصطفى الضبع: تداخل الأنواع في الرواية العربية،، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأجناس الأدبية)، المجلد الأول، عالم الكتب الحديث، إربد- الأردن، ٢٠٠٨، ص٦٧٥.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

"**بب بب بب**"[1]، واصفًا طاحونة أبو عزمي التي يتزامن صوتها مع صوت نبضات قلبه، وإن أسعفته ذاكرته بأصوات تلائم حالة الخوف التي يعيشها فهي تسعفه أيضا بصوت يخرجه من الظلام الذي يعيش فيه وهي رنة ضحكة أخيه نعمان.

وتزخر الرواية بالمشاهد السمعية والبصرية، التي تتيح لنا فرصة أكبر لتأمل الرواية، وتحليل شخصياتها، ونقل الأحداث، يقول الراوي:

"هدرت محركات دراجاتهم، وأضيئت أنوارها ففرت الثعالب، تململت دجاجتي البيضاء الرابضة على جذع يابس فوق باب الغرفة يخرج من بين صخور الجدار ويذهب في العتمة، وتصفح الديك الضوء متعجبًا ولكنه لم يطلق صياحه، أما دجاجتي السوداء فلم تتحرك، أو أنها تحركت فلم استطع أن ألمح ذلك".[2]

احتفل المشهد السابق بالعناصر البصرية، التي تحث العقل على رسم صور مختلفة، تساعد على خلق تواصل بين الرواية والقارئ، بوصف كل ما يحيط بالشخصية، من ثعالب، ودجاجة بيضاء رابضة على جذع يابس، وديك متعجب، ودجاجة سوداء، وبهذا يظهر إبراهيم نصرالله "تأثير السينما على الرواية عن طريق الألوان والصور"[3]، فاللون عنصر سينمائي يستخدم في جميع الفنون للتعبير عن المخزون العاطفي والثقافي للشخصية، ولا شك أن الكاتب اهتم باللون الأسود في التعبير عن المواقف "فاللون الأسود امتد ليحتل مساحة واسعة باستخدام الاتجاه التلميحي للتعبير عن اللون، ووجد الكاتب في كلمة "عتمة" ومرادفاتها مجالاً رحبًا لمحو الألوان،

---

[1] براري الحمى ، ص٧.

[2] المصدر نفسه، ص٩.

[3] انظر، عالية صالح: اللص والكلاب والتقنيات السينمائية، ص٧٥٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وصبغ أشيائه المادية والنفسية باللون الأسود"[1]، وبذلك وظف إبراهيم نصرالله العنصر البصري في تحديد هوية الرواية، كما اهتم بالعنصر السمعي، المتمثل في أصوات المحركات، والذي أثر تأثيرًا كبيرًا على رسم تلك الصور.

ولم يقف العنصر البصري المتمثل باللون عند هذا المشهد؛ لأن البطل عبّر بالألوان عما يعتريه ويصر على أن للون الأسود النصيب الأكبر في هذه الرواية، لكنه في بعض الأحيان يدخل ألوان أخرى، يقول:

"...يتلقون في الألوان، الأسود للعجائز والأصفر والبرتقالي للصبايا والأبيض للرجال"[2]

فاللون دلالة يعبر به الراوي فيما سبق الحالة النفسية، مبرزًا العنصر البصري في رصد تفاصيل الشخصيات، وهنا "يجب التعامل مع اللون على أنه لغة لذلك فإن عدم إجادة قراءة اللون لا يجعل المرء يشعر بالإيحاءات التي تشع منه"[3]، فكل لون له معنى ودلالة يشار إليها فالأسود يدل على الموت والكآبة بوصفه للعجائز، أما الأصفر والبرتقالي للصبايا فيشير إلى الحياة بألوانه الفاقعة المتناقضة مع اللون الأسود، بينما اتخذ الرجال اللون الأبيض الذي يشير إلى طبيعة الحياة في الخليج العربي، ولا شك أنه يحمل دلالة معينة فالكاتب بهذا المشهد يشكل بعدًا جديدًا للرواية "إذ إن الألوان وأشكالها هي المظاهر الحسية التي تحدث توترًا في الأعصاب وحركة المشاعر، إنها مثيرات حسية تفاوت تأثيرها في الناس"[4]، وربما في ذلك فرصة لتأمل عمق تأثير اللون في حجم الرواية.

---

(1) انظر، يونس شنوان: اللون في شعر ابن زيدون، ص٦٢.

(2) براري الحمى، ص٢٥.

(3) أيمن نصار: إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٨، ص٩٧.

(4) يونس شنوان: اللون في شعر ابن زيدون، ص١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وأما العنصر السمعي فقد عبر عنه إبراهيم نصرالله بأكثر من أسلوب، فهو تارة يصف لنا أصوات الشخصيات مثل؛ شخصية "القحم" بصوته وغناءه الوعر على حد تعبيره، وتارة يبرز لنا المشهد السمعي بأصوات الضوضاء وما تحدثه جلبة الناس، والارتطامات، يقول:

"ما الذي كان بإمكانه أن يغطي على كل هذه الأصوات..غير ارتطام مثل ذلك الذي حدث تطاير الرذاذ من جوف البئر.. مع التقاء جسد بسطح الماء.

_من الذي سقط. سألت؟.

هل كنت الوحيد الذي سمع، الوحيد الذي سأل؟

لم يجب أحد.

صرخت: هو محمد حماد.. وللحظة اكتشفت أن العودة بجالون البنزين مستحيلة.

_من الذي سقط؟

قلت: هو.. هو

ارتطام آخر.. مئة.. ألف. [1]

نلاحظ في المشهد السابق وصفًا للمأساة التي حدثت لعبد الرحمن صديق محمد حماد، بموقف تتزاحم فيه الأصوات، أصوات جلبة الناس، وصراخ محمد حماد، لكن صوت الارتطامات المتتالية كانت أقوى من أي صوت، إذ خلفت وراءها ألمًا في ذاكرة البطل، أصاب نسيج الرواية برمتهـا. "فعندما نقرأ مقطعًا وصفيا في رواية يعلب اختيار المفردات اللغوية دورا هامًا في تحويل المقروء إلى مسموع أو كان في خيال القارئ، حيث يتوقف عند كلمات يعنيها في لغة الكتب خيار القارئ، لأسباب نوعية الأصوات المصاحبة للمشهد : ارتطام، صراخ، أما المشاهد الحوارية فإن الشـكل

---

[1] براري الحمى، ص٣١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الحواري للصفحة هو أول علامة تترك أثرها علـى القـارئ لتعطيـه إحساسًـا بالصـوت"[1]، والإحساس بالصوت واضح في المشهد السابق باستخدام الألفاظ مثل ارتطام وصراخ.

وربما للصوت أثر كبير على نفسية البطل لأنه ما أن سمع صوتا ما تذكر ما يخيفه، وبدأ قلبه بالخفقان، بمقتضى هذا الصوت، يقول:

"سمع أصواتًا مألوفة خلفه.. بعد نبضة واحدة من قلبه الذي أخذ يخفق بشدة من كعبيه حتى قمة رأسه، وكان قد عرف هذه الأصوات جيدا.. وأسرعت خطواته تلقائيًا.. ثم أسرعت أسرعت.. أطلق ساقيه للريح وراح يعدو كحصان خشبي!!."[2]

فالمشهد السابق يظهر أثر الأصوات على ودورها في أحداث الرواية، وهـواجس البطـل. "تلعب تقنية السينما التي تتداخل فيها (السمعبصري) في لحظة واحدة لإشباع حواس المتلقـي"[3]، وبذلك تلعب التقنيات السمعية والبصرية في التعبير عن مصير البطل وحركته التي تشبه حركـة حصان خشبي.

وكما تظهر الأصوات في الأحداث، فكذلك تظهر المشاهد البصرية المتمثلـة فـي وصـف الأماكن، والحيوانات، رسم الشخصيات، وذكر الإكسسوارات الكثيـرة، التـي رسـمها إبـراهيم نصرالله بدقة لتشير إلى حياة محمد حماد، وفي ذكر الإكسسوارات يقول الراوي:

"سرير معدني.. فراش.. طنجرة.. بعض الصحون.. طباخة، هذه لابد منهـا، عشـرون علبـة سردين، عشر علب فاصوليا، وخمس علب فول..."[4]

---

[1] سلمى مبارك: الصوت والصمت في السينما والأدب، ص٢٢٨. .

[2] براري الحمى. ص٣٣.

[3] حسين نشوان: عين ثالثة. ص٦١.

[4] براري الحمى، ص٥٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يصور لنا البطل الجزيئات المتعلقة بحاجياته، كأحد الأساليب في نقل العناصر البصرية، وتتبع التفاصيل المختلفة التي تسهم في فهم شخصية البطل."ونجد الكاميرا تسجل الديكورات والإكسسوارات، والأشياء، والأبطال، والأماكن، بطرق مختلفة في الرواية"[1] وذلك لإعطاء النص بعدًا مرئيًا في صياغة الأحداث، وتشكيل العنصر البصري.

ولم يكتف إبراهيم نصرالله بأسلوب واحد في نقل العنصر البصري لكنه عبر بأكثر من طريقة، يقول:

"تساقطت حبات العرق على الجبين الأبيض، انحدرت حتى طرف شاربه.. ثم استقرت هناك، كانت أشبه بلسعة نحلة، عالجها بظاهر يده، فامتص القميص الأخضر بخطوطه البيضاء المغبرة نصفها."[2]

نلحظ من المشهد السابق المشاهد البصرية التي عبر عنها إبراهيم نصرالله بدقة بوصفه لحبات العرق على الجبين الأبيض، وشبهها بلسعة نحلة، كما أبرز عنصر اللون، بالقميص الأخضر وخطوطه البيضاء المغبرة وهو بذلك يساعدنا على تخيل المشهد، والانجذاب إليه، باستخدام الصور التي توجدها الكلمات، "إذ تطرح الكلمة ما يرى بطريقة ما، على درجة من الدقة وبقدر من الكمال والشمول وكأن الأمر رؤية مباشرة يتطلب كثيرًا من الفن، والتركيز"[3]، وعلى هذا الأساس نستطيع الاستمتاع بجماليات المشهد.

---

(1) انظر، يوجين فال : فن كتابة السيناريو، ص٢٦.

(2) براري الحمى، ص٧١.

(3) جان ميتري: علم نفس وعلم جمال السينما، ت: عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ج٢، ص٦٠٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وربما لاحظنا في مواضع كثيرة استخدام البطل لأذنيه وعينيه، ودورهما في تشكيل الصور والمشاهد، وإظهار العناصر السمعية والبصرية:

"اخترق نصل البلطة الأرض، فانتصب مقبضها الخشبي، كأن آلاف الجذور امتدت بعيدا في الرمل.. تمنحه الثبات.

بغتة، كسهم اخترق الباب، اجتاز العتبة مرتجفا مزبدا..ثم هوى بالبلطة على جسد الأرض.

كان يمكن أن يتفجر الدم من ذرات الرمل، ولكن معجزة ما حدث.

بعينيه الصغيرتين تصفح المكان.. وبوجهه (المصفوق) فجر الظهيرة."[1]

نستطيع أن نلاحظ في المشهد السابق انتصاب المقبض الخشبي، الذي لعب دورًا في إثارة المشهد ودور البلطة فيه، فهي كسهم اخترق الباب، واجتاز العتبة، وفي ذلك وصف دقيق للحركة في تفاصيل المكان، ثم بعد ذلك تأتي عيني محمد حماد التي تتصفحان المكان بوجه مصفوق، فعينيه تلعب دور الكاميرا في رصد الأحداث، ولهذا أكثرت الرواية من الأفعال الخاصة بالسمع والبصر مثل؛ أبصرت، ونظرت، ورأيت، وسمعت، وناديت، وصرخت، ففي الأدب تتكون الصور من الكلمات، وتوحي بالألفاظ بصور ولوحات تكاد تراها العين"[2]، وهي علاقة الكلمة والصورة في إظهار العنصر البصري.

ولما كانت رواية "براري الحمى" تصور مشاهدها من عيون "محمد حماد"، فهي في رواية الأمواج البرية تصور مشاهدها من عيون البحري، وتحتفل الرواية بالمكان وتفاصيله، وأسماء المناطق المحيطة به، مثل رواية براري الحمى، مع اختلاف بسيط وهو أن البطل في الرواية

---

[1] براري الحمى، ص ٩٣.

[2] فؤاد دوارة: الأدب والسينما، ص٢٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأولى لاينتمي للمكان؛ فهو يعيش في غربة، في حين أن البطل في الرواية الثانية ينتمي لوطنه، ويتغنى به وبما فيه.

تبدأ رواية إبراهيم نصرالله الأمواج البرية من العنوان الذي يمثل العنصر البصري، "ومما يعوز المتلقي عند قراءة الأمواج أن يملك ذهنية قادرة على تحويل المفردات إلى شيء مرئي، وهو مما يهيئ للأمواج أن تتحول من حالتها البحرية إلى الحالة البرية كفعل اجتماعي، وكتعبير جمالي تقوم أركانه على قاعدة الرؤية البصرية"[1] لكن هذا المكان محفوف بالمخاطر، يقول الراوي:

"أصوات رشاشات.. طائرة تخترق حاجز الصوت.. قذائف متلاحقة. الأرض تدور، والنباتات تلتصق ببعضها.. تتبعثر.. صرخات.. أصوات جنود يوزعون الشتائم بلكنات.. عبرية وانجليزية وألمانية وروسية..، وتوحدهم لغة القتل.. صوت طائرة مروحية يقترب، ثم تشق الطائرة صوتها وتحط في غموض اللحظة.. وإطلالة الدم في كل مكان.."[2]

نلاحظ أن المكان مسرح يلعب فيه العنصر السمعي دورًا كبيرًا، من أصوات رشاشات، وطائرات وصرخات، وشتائم بكل اللغات، أما العنصر البصري فإنه يتجلى بإطلالة الدم في المكان. وربما تضمن المشهد السابق تأثيرًا كبيرًا خاصة "أن الكلمات التي نحصل عليها من حاسة السمع عادة ما تجعل الذي يعتمدها كثقافة أقرب إلى العاطفة؛ لأن في الكلمة شحنة انفعالية تساعد على التكوين العاطفي للإنسان"،[3] وهنا تتفانى العناصر السمعية والبصرية في تعميق دلالات الرواية وتفعيلها في نفس المشاهد والقارئ على حد سواء.

---

[1] يوسف يوسف: فضاءات سينمائية، ص٤٥.

[2] إبراهيم نصرالله: الأمواج البرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٩، ص٧.

[3] أيمن نصار: إعداد البرامج الوثائقية، ص٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يرسم لنا إبراهيم نصرالله مشاهد بصرية تتحدى أصوات الاحتلال، مستعينًا باللون، انطلاقًا من إدراك تأثيره القوي علينا، يقول:

"البحري (لنفسه): لم تزل أمي تملك القدرة بعد خمس حروب وثلاثين مجزرة.. لم تزل تملك القدرة على تطريز الأزهار على ثوبها.. والحمام. مرة قلت لها: كأن القماش الأسود أرض، وكأنك تزرعينها بالأزرق والأحمر والأبيض وكل ألوان الدنيا، ليتلاشى الأسود وتظل الألوان الأخرى"[1]

حاول إبراهيم نصرالله فيما سبق ترسيخ وعينا بالألوان ودلالاتها، ترسيخ النظرة الايجابية التي يملكها البحري، في لوحة بصرية تستدعي العواطف، وإن كانت دلالة اللون هنا تختلف عن براري الحمى التي انتشحت بالسواد، في مقابل الألوان الأخرى. إلا أن اللون في كلتا الروايتين "يساهم في إعطاء المتلقي أبعاد مختلفة، لأن اللون ينشط أو يهدئ، يثير أو يسكن، يشعر بالحر أو البرد، يزعج أو يفرح، ويولد الإحساس بالشغف أو يرفع المعنويات." [2] وبذلك يحتل اللون دورًا في تشكيل بنية الرواية.

ولم يكتف إبراهيم نصرالله في بذكر اللون فحسب للتعبير عن العنصر البصري، بل إنه استعان بباقي الحواس، يقول:

"يطلق البحري عينيه تبحثان عن أم محمد.. لكنه لا يراها تزداد حركة عينيه قلقًا.. يبحث الآن بكل حواسه.

خارج المركز

---

[1] الأمواج البرية، ص٩.

[2] هاورد ودوروثي صن: أسرار العلاج بالألوان، ت: فاتن صبح، دار الفراشة للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧، ص١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

كان يسمع رنة صوتها

ويلمس انعكاس الألوان الخارجة من ثوبها على سقف القاعة العالي.

يشم رائحة أمه.. ويتذوق عنقود العنب.

كان يرى الشيء الذي لم يره بعد..

كان يرى كل ما رآه وأحبه وتمنى أن يعود في لحظة معجزة."[1]

يبرز المشهد السابق العناصر الحسية، التي ارتكز عليها البحري في بحثه عن أم محمد، إلا أن لحاسة البصر الدور الأكبر في المشهد، ذلك أنه يكثر من الألفاظ التي تدل على النظر؛ مثل يرى، والإشارة إلى عينيه.

ومما يثير الاهتمام، اعتناء الرواية بالغناء، في تشكيل بنيتها الشعرية، التي تتصل بالقارئ بأساليب سمعية، تستثيره وتدعوه للتوقف فجأة عن القراءة السردية، والانتقال إلى كلام الأغنية بطرق مختلفة، مستعينا ببعض الجمل، مثل؛ "تعبر الأغنية"، و"تأتي الأغنية". وينتهي المشهد الغنائي عادة بالتصفيق:

"عند الانتهاء من الأغنية يتقافز الأطفال.. يصفقون بأيديهم.. في حين يتوقف كشاف المراقبة على نافذة الغرفة.. فتشعل الستارة.. وكأن ذلك أشبه بإنذار أخير."[2]

ويمتد التصفيق في فضاء الرواية إلى نهايتها ويختلط صوت التصفيق مع أصوات الحرب، والمذياع، والناس، ويظهر صوت الأغنية، ورغم كل شيء، فالبحري يغني في السجن، **"طليق رنة العود والأغنية."**[3] وأمام الأطفال ويغني وحده متأملا ما له من المكان.

---

[1] الأمواج البرية، ص٢٤.

[2] المصدر نفسه ، ص٦٨.

[3] المصدر نفسه، ص١٠٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتأتي رواية شرفة الهذيان لتفرض أسلوبًا جديدًا في صياغة العناصر السمعية والبصـــرية، معتمدة على الصور المتعددة، في إضافة عنصر التجديد في شكل الرواية "فالنص الروائي الـــذي يولد في عصر العولمة، وثقافة الصورة والفضائيات والانترنت، لابد أن يكون له نصيب في هـــذا العالم"[١] فلغة العصر لها القائمة التكنولوجيا السمعية والمرئية لها نصيب في تشكيل عالم الرواية الحديثة، وترسيخ العناصر السمعية والبصرية فيها.

وتزخر رواية شرفة الهذيان بالعناصر البصرية في إدراج مجموعة من الصور التـــي لهـــا علاقة بروايته:

"كان يعرف أنه سيقف أمامها أعزل بعد لحظات، وهي تحدق في عينيه مباشرة، عاقدة يـــديها، وزامّة شفتيها، بما يذكّر بلوحة مودلياني (الصغيرة بالثوب الأزرق)"[٢]

نلاحظ أن المشهد السابق ارتكز على العنصر البصري وأشار إلى العينين في محاولة تأكيـــد محتوى المشهد الذي شبَّهه بلوحة مودلياني "وتقوم الصورة بممارسة الإدهاش في الربط بين النص المكتوب والثقافة المرئية المشاهدة، لذا عمد إبراهيم نصرالله في رواية شرفة الهـــذيان مخاطبـــة قارئه عبر المشهد البصري إضافة إلى الكلمات، ولذا لجأ إلى استخدام الصور التي نجدها تتنـــاثر بين ثنايا الرواية"[٣]، وهذا العنصر البصري نجده في مواضع كثيرة من الرواية كمـــا نجـــد فـــي مجموعة من الصور الإعلانات والأخبار. أما العنصر السمعي فنجده في الرواية من الحـــوارات المختلفة التي تضمنت بنيته السردية والتي أعطته بعدًا جديدًا يختلف عن رواياته السابقة

---

[١] عالية صالح: الخطاب السردي في شرفة الهذيان لإبراهيم نصرالله، ضمن كتاب مؤتمر النقد الدولي الحـــادي عشر(تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر)، عالم الكتب الحديث، إربد، ٢٠٠٦، ص٨٨٨.

[٢] شرفة الهذيان، ص٣٧.

[٣] عالية صالح: الخطاب السردي في شرفة الهذيان لإبراهيم نصرالله، ص٨٩٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

التقطيع المونتاجي

يعد المونتاج أساس العمل السينمائي، الذي يتم به إعداد الفيلم، يعرف المونتاج بأنه "عملية فنية وحرفية في وقت واحد، تقوم أساسًا على عمليتي القطع واللصق، وتركيب اللقطات في السياق الطبيعي ليطابق السرد الفيلمي، وهي حرفة عرض القصة، أو الفكرة بأسلوب الصور المتحركة، والصوت، وتمر في عدة خطوات مثل؛ تحديد اللقطات المختارة التي استقر عليها الرأي، واستبعاد اللقطات غير المرغوب فيها، وكلمة المونتاج مأخوذة من الفرنسية، وهي تعني التجميع والتحديد والتركيب والتنسيق والقطع واللصق وسلاسة السياق وترابط التتابع في وقت واحد"[1]. وبناءً على ما سبق نستنتج أن عملية المونتاج عملية فنية، مرتبطة بالعمل السينمائي بالدرجة الأولى رغم أنها قد تستخدم في الفنون جميعها.

ويتم التعامل مع تقنية المونتاج بطريقتين؛ فيزيائية، وميكانيكية "فعلى المستوى الفيزيائي يتم ربط شريحة فلميه مع أخرى لتكوين المشاهد، والمشاهد ترتبط معًا لتكوين مقاطع متسلسلة، وعلى المستوى الميكانيكي يقوم المونتاج بإزالة الزمان والمكان غير الضروريين، ويقوم المونتاج عن طريق ارتباط الأفكار بربط لقطة بأخرى ومشهد بآخر،"[2]، وبالمستويين السابقين يتم مونتاج العمل السينمائي ويقدم إلى الجمهور، أما المستوى الفني فهو متفاوت بين السينمائيين وعلى أساسه تقدم أحكامنا عن الأفلام.

---

[1] أحمد كامل مرسي: معجم الفن السينمائي، ص ٩٣. "أحياناً يسمى المونتاج بالتوليف أو التركيب، أي نسج الصوت والصورة معًا"

[2] لوي دي جانتي: فهم السينما، ت: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨١، ص١٨٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتنبع أهمية المونتاج بقدرتها على التجديد، وإعطاء العمل الأبعاد الفنية، واللمسة الخاصة التي تشكل ملامح البناء الفني، بالإضافة إلى "توفير التنوع وتغير المناظر حينما تستدعي الحكاية ذلك، والتخلص من الأجزاء غير المرغوب في الحدث، وإقامة علاقات درامية، أو مثيرة لا تتيسر بغير المونتاج،"[١]، وهذا التنوع المبني على الاختيار والتفضيل يمنح مونتاج الأعمال السينمائية، أو الأعمال الفنية ككل قيمتها، وتتيح للمتلقي فرصة قراءة العمل الفني بصور مختلفة.

وتتبلور أهمية المونتاج في نقل الصور والمعاني بأساليب جديدة فالمونتاج يعمل على "ترجمة المعاني الكامنة المجردة والمعاني الظاهرة، في اللقطات السينمائية هذا فضلاً عن بعث الحياة والحيوية في هذه الصور المتلاحقة"[٢]، ولذلك يعد المونتاج جوهر العمل السينمائي والقاعدة الأساسية له، وقد وجد كبار السينمائيين، وغيرهم من الكتاب، والموسيقيين في المونتاج وسيلة للتأثير إذ "تعد مرحلة المونتاج من أهم مراحل الفيلم السينمائي، وعن طريقها يتم صياغة الفيلم، ويمكن لمونتاج الفيلم أن يضيف له، ويمكن أن يؤدي إلى تفكيكه، وإلى ضياع قيمته الفنية"[٣]، وكما أشار السينمائي إيزنشتاين "فالمونتاج هو أساس الفيلم"[٤]، وبذلك نستطيع أن نقول إن المونتاج هو أساس الحكم على الأعمال السينمائية، وبواسطته نستطيع قياس المستوى الإبداعي للمخرج.

---

[١] عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص١٥٤.

[٢] جوزيف وهاري فيلدمان: دينامية الفيلم، ت: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص٦٧.

[٣] رباب عبد اللطيف: فنيات المونتاج الرقمي، سلسلة السينما، عدد١٢، (د ن)، (د م)، (د ت)، ص ٣٩.

[٤] انظر، لوي دي جانتي: فهم السينما، ص٢١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

للمونتاج أنواع متعددة وكثيرة تتيح للمخرج فرصة الإبداع والتميز باستخدام التقنية المناسبة للحدث المناسب، وإقامة علاقات جديدة بين اللقطات "فهناك توليف بطيء وآخر سريع يعتمد على طول اللقطة، وإيقاع الفيلم،"[١]وهناك توليف روائي وتعبيري وأيديولوجي، وهو ما أشار إليه مارسيل مارتن في كتابه "اللغة السينمائية"، وتعمل هذه الأنواع مجتمعة في دفع الحدث إلى الأمام بوسائل تقنية مختلفة[٢]، فعن طريق المونتاج تتقدم الأحداث بعد تخطي الأحداث الغير لازمة لإيقاع الرواية، وعن طرق المونتاج يمنح العمل الفني قوة أكبر ، وهذا التعدد في أنواع المونتاج يتيح للأعمال الفنية المرونة والتجديد، ويعطي العمل الفني بصمة خاصة وصبغة إبداعية، وإذا كان المونتاج مؤشرًا لدرجة الإبداع بين المخرجين، فهو كذلك عند الكتاب الروائيين، وهذا يؤكد لجوء الرواية إلى تقنيات القطع المونتاجي، التي أصبحت جزءًا لا يتجزأ من هيكل الرواية المعاصرة للتعبير عن خلجات أنفسهم وتوفير مناخ جديد مميز للرواية، بما تتمتع به هذه التقنية من مرونة وتنوع.

وقد شغلت تقنية المونتاج الكثير من السينمائيين الذين اعتمدوا هذه التقنية وقاسوها على جميع الفنون، مثل ايزنشتاين؛ "إذ لاحظ من زمن بعيد أن المونتاج ليس قصرًا على السينما، بل يمكن اكتشافه في الأدب، وفي الرسم، وفي بقية الفنون، لهذا كان هو أول من استعمل الطريقة المونتاجية من أجل دراسة الشعر والنثر"[٣]، وليس غريبًا أن تقترن تقنية المونتاج بالرواية فكلاهما فن يعتمد على الاختيار والتفضيل، ويهدف إلى التأثير في المتلقي، والارتقاء بالأعمال الأدبية من الناحية الفنية، وبالتالي منحها فرصة ليتحول إلى نص سيناريو.

---

[١] انظر، أحمد كامل مرسي: معجم الفن السينمائي، ص٢٨٠-ص٣٢٤.

[٢] انظر، مارسيل مارتن: اللغة السينمائية ، ص٥.

[٣] ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج السينمائي، دار الفارابي، بيروت، ط١، ١٩٩١، ص ١٢٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ولا يختلف المونتاج الروائي عن السينمائي فكلاهما يلجأ إلى مايعرف "بانتقاء المعلومات"[1]، ويشير لطيف زيتوني إلى هذا التشابه، إذ يقول: "لا يختلف المونتاج الروائي كثيرًا عن المونتاج السينمائي، لا في تقنيته ولا أهدافه، ولا نتائجه، فهو جمع الأجزاء النص وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف، وهذا الترتيب يمكن أن يوافق الزمن الطبيعي، كما في الروايات التقليدية، فيقتصر المونتاج الروائي على حذف ما يستغنى عنه النص، وإعادة ربط الأجزاء مع بعضها" [2]فكل من الرواية والفيلم ينتقي المعلومات المطلوبة لإتمام عمله الفني، إذ من المستحيل تسجيل كل ماله علاقة بالواقع، وإلا لكان العمل الروائي أو السينمائي تأريخ ليس له علاقة بالفن، وبهذا المفهوم تجمع تقنية التقطيع المونتاجي بين السينما والرواية وتشير إلى تداخل الأجناس الفنية، كما تشير إلى مرونة كلٍ من الرواية والسينما في التعامل مع التقنيات المختلفة.

ورغم أن العلاقة بين المونتاج والرواية قوية، إلا أنه لابد من وجود اختلاف، وينبع هذا الاختلاف من اختلاف جنس العمل الفني، وربما هذا الاختلاف ظاهر للجميع، ولا يحتاج الإشارة إليه كل هذا العناء "فالمنطق السينمائي في الفيلم، يختلف اختلافًا كبيرًا عن المنطق الأدبي، فكل له خصائصه التي يتميز بها، وهذا النوع من المنطق السينمائي هو الذي يبرز أهمية هذا الفن"[3]. فإذا كان المونتاج جوهر العمل السينمائي، فإنه في الرواية لا يعني ذلك، ورغم هذا الاختلاف إلا أن الالتقاء قائم ويجدر الإشارة إليه.

---

[1] انظر، صلاح أبو سيف: كيف تكتب السيناريو؟، ص١٠٨.

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات الرواية، ص ١٦٢.

[3] جوزيف فيلدمان: دينامية الفيلم، ص ٤٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد استطاع عدد من الروائيين اللجوء على تقنية المونتاج ومن بينهم، إبراهيم نصرالله الذي أفاد من تقنية المونتاج في رواياته، واعتمد عليها بشكل كبير، وربما نستطيع أن نلمس ذلك في مجمل رواياته، وربما لهذا علاقة برغبة إبراهيم نصرالله بتميز أعماله عن غيرها، وإعطائها أبعادًا فنية مختلفة، وخلق علاقات جديدة بين الجمل واللقطات، رغم أنه بالغ في التأثير بهذه التقنية أحيانًا بصورة أبعدت نصه الروائي إلى نص إيحائي أقرب إلى اللغة الشعرية منها للرواية.

استطاعت رواية "براري الحمى" استخراج مكنوناتها الفنية، باستخدام تقنية المونتاج، ورصد المشاهد المبعثرة، في القنفذة، وسبت شمران، ثربيان، وأعالي جبال عسير، فقد المكان محورًا في الأحداث، شكلت تقنية المونتاج من البطل محمد حماد شخصين بصورة متقطعة، "إذ تعتمد الرواية تقنية الحلم وتيار الوعي، وعبر هذا النسج يتداخل الاسترجاع مع استحضار اللحظة الراهنة، فلم يعد الماضي ماضيًا ولا المستقبل مستقبلاً، ولا الحاضر ساكنًا أو حاضرًا"[1]، يقول البطل:

"خمسة كانوا هذه هي الحقيقة الوحيدة، خمسة بلا ملامح، الظلمة حالكة والمدى فراغ، صحراء تزحف باتجاه العتبة، عتبة تستجمع حجارتها، وقدمي، محاولة أخيرة للبقاء في دائرة الخضرة"[2]

تبدأ هواجس محمد حماد بالظهور، مع ظهور هؤلاء الخمسة، وتقترب عين الكاميرا منهم أكثر لتبدو ووجوههم بلا ملامح، وتتحرك الكاميرا باتجاه آخر للبحث عن مخرج، لكنها لا تجد سوا الظلمة الحالكة والفراغ والصحراء، رغم محاولة محمد حماد البقاء في دائرة الأمان."يقوم المونتاج هنا، في أقرب فهم لوظائفه بدور الراوي، ومن الطبيعي أن أسلوب العرض استنادًا إلى هذا الفهم، يعتمد على الحركة مونتاجية حين يكون للراوي الدور التحريكي المفترض لا حضور

---

[1] عبد الرحيم مراشدة: الفضاء الروائي، الرواية الأردنية نموذجًا، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص١٦٩.

[2] براري الحمى، ص٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشخصية/الراوي"[1]، فالراوي يقوم بالعمل المونتاجي من جمع وانتقاء المعلومات المطلوبة ووظيفة تشبه إلى حد ما عمل المونتير*.

بدأ إبراهيم نصرالله روايته براري الحمى بحركات مونتاجية، فقد قارب بين وجوه هؤلاء الخمسة، وبين صورة الصحراء، ومن تقابل الصورتين يتولد المعنى، أي الفكرة التي لا ترتبط بأي صورة على حدة. ولأن المونتاج يعيد بناء الواقع تشكيليًا وفكريًا بشكل مستقل عن محتوى هذا الواقع الدرامي، ونظرًا لطابع المونتاج الجمالي وتسيده، فإنه يظل بين وسائل التعبير السينمائي الأكثر خصوصية، وبذلك أدى التعبير المناسب ليقارب لنا بين قسوة الصحراء والقسوة المطلّة من وجوه الخمسة، وليقارب بين الصحراء الجرداء والوجوه التي بدت للبطل بلا ملامح.

ويصوغ البطل هواجسه، ويركب أجزاءها المبعثرة، ويستعير المونتاج السينمائي، ويصوغها لنا ليعبر بها عن حالته النفسية:

"وعبثًا حاولت عيناي البحث عن ملامحهم، وأنا أدور حول نفسي، وللحظة أحسست أنني أفحمتهم إلا أنني لم أتأكد من ذلك، كان الليل حالكًا، وفناء البيت مفتوحًا على الصحراء لولا (عُشَّة) تنتصب بينهما في بقعة بهلوان"[2]

ينتقل البطل "محمد حماد" باحثًا عن الآخرين وعن نفسه لكنه، لا يرى إلا الظلمة المفتوحة على الصحراء، وهنا تنفح الكاميرا المفترضة على "محمد حماد" في لقطة قريبة من عينيه ثم تصور حالة الدوران بصورة بانورامية، وتتابع الكاميرا سيرها إلى الصحراء الواسعة، التي يرمز

---

[1] نبيل حداد، <u>قراءة سينمائية في ثنائية الخوف والشجاعة ليوسف الشاروني</u>، بحث مقدم إلى الملتقى الأول للقصة القصيرة ، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، القاهرة،٢٠٠٩ ، ص١٦.

* المونتير: هو الشخص الذي يقوم بالمونتاج السينمائي.

[2] <u>براري الحمى</u>، ص٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

إليها بالموت، لولا تلك العشّة التي وصفها بالبهلوان ويعبر الكاتب عن ذلك بأسلوب القطع المونتاجي، الذي تفرزه الحبكة الروائية، وكما أشار يوسف يوسف في كتابه "فضاءات سينمائية" "الحبكة يقابلها المونتاج، والفصل في الرواية يقابله المقطع، والجملة يقابلها المشهد، والكلمة تقابلها الصورة"[1]، وعلى هذا النحو تتم دراسة تقنية المونتاج في الرواية، ويتم تتبع اللقطات والمشاهد في الرواية، فطريقة صياغة الأحداث وتركيب الجمل تتقابل مع تقنية المونتاج في العمل السينمائي، وكل طريقة تولد معانٍ جديدة للحبكة، مثل السينما التي يلعب فيها المونتاج دورًا جوهريًا في توليد معانٍ جديدة قد تخرج عن المألوف أحيانًا

وتظهر تقنية المونتاج السينمائي أكثر عندما يصف لنا البطل حركاته، وتصرفاته، وقد عبر عنها إبراهيم نصرالله بجمل قصيرة مقطوعة منتقلاً من لقطة إلى لأخرى، يقول:

"قبلت الغطاء.. الوسادة.. ثم عبرتْ يدك إلى ملابسه داخل الحقيبة.. تشبثت بما أمسكت به.. استجابت الملابس ليدك.. خرجت بفوضى.. تبعثر أوراق نقدية.. مئة، مئتان.. ألف وأسعدك أن الحيلة لم تنطل عليه.. فهو لم يدفع إذن"[2]

المؤامرة التي حيكت ضد البطل صاغت حركاته في الفوضى التي يعيشها، وليس جديرًا بالتعبير عن هذه الفوضى سوى المونتاج، الذي يلقي الضوء على هذه الفوضى بلقطات مختلفة متجزئة من هنا وهناك، لتصوغ بالنهاية الحال التي آل إليها البطل، والتي حاول إبراهيم نصرالله الإشارة إليها، باستخدام الفواصل بين العبارات لتعبر عن هذه الحالة، "ويلعب المونتاج دورًا في تأكيد هذه المعاني التي يطرحها النص المكتوب في بناء هذا النسق اللغوي من ناحية الفنية فهو

---

[1] يوسف يوسف: فضاءات سينمائية، ص١٠.

[2] براري الحمى، ص١٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يقوم بعمليات ربط داخلية للوحدات والدلالات التي سبق للكاتب وضع تصور لتتابعها"[1]، فالمونتاج يقوم بربط النص المتشظي بوحدة شعورية واحدة وبإيقاع واحد.

وتمضي الرواية إلى مشهد آخر يملأه الخوف، والخوف أنواع، وله ردّات فعل مختلفة، والبطل هنا يركض، لأنه لم يجد وسيلة للهروب من المشاكل غير الركض:

"ولكن كل شيء تغير فما أن وصلت إلى الطرف الغربي لسبت شمران، حتى اكتشفت بأنك لست الشخص الوحيد الذي يركض.. كانت هناك نساء يركضن أيضًا، وأطفال يتصايحون، ورجال يطحنون الحجارة بأرجلهم الحافيات"[2]

استطاع إبراهيم نصرالله في هذا المشهد، تصوير منظر عام للحركة في منطقة سبت شمران، لكنه بدأ بلقطة للبطل محمد حماد الذي ظهر في البداية يركض وحده، ثم تنتقل الكاميرا إلى النساء اللاتي يركضن أيضًا، وبهذا الانتقال من لقطة إلى أخرى تفجر الكاميرا إبراهيم نصرالله عنصر المفاجأة للقارئ أو المشاهد، ثم تنتقل الكاميرا إلى ردة فعل الأطفال الذين يتصايحون، ثم إلى الرجال الذين يطحنون الحجارة بأرجلهم، ثم يكتمل المشهد بتصوير كافة فئات المجتمع في سبت شمران، نساء ورجالاً، وأطفالاً، ومحمد حماد، ولو بدأ الكاتب مشهده بالمنظر العام لغاب عنصر المفاجأة التي صنعتها تقنية المونتاج، وبذلك عبّر المشهد السابق "بالقطع المونتاجي أو (الانفجار) الذي يحدث عندما تتقسم الخلية إلى اثنتين ويصل توتر اللقطة إلى حدها الأقصى في التمدد"[3] وهكذا واستطاع المونتاج التعبير عن خلجات البطل وهواجسه.

---

[1] نسمة بطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، ص٢٧١.

[2] براري الحمى ، ص٢٧.

[3] لوي دي جانتي: فهم السينما، ص٢١٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وتتقدم الرواية لتشهد مشاهد جديدة قد يكون بطلها محمد حماد، لكن بطلها الحقيقي هو الخوف، وربما هذا ما جعل البطل يدور حول نفسه أكثر من مرة في الرواية:

"إذا خرجت من هنا أبصروني درت حول نفسك.. مرة.. اثنتين.. سقطت.. وقفت من جديد خطوات باتجاه الشباك.. هززت القضبان.. هززتها حتى تدفق الدم حارًا من كفيك"[1]

فالبطل يسقط، ثم يقف، ثم يهز القضبان، كل هذه الأفعال السابقة تصور بطريقة القطع المونتاجي، وربما يختصر الكاتب من حركة البطل، بوضع علامات الترقيم الفواصل والنقاط بين كل مشهد وآخر، والتي ترافق شكل الرواية الكلي، في تصوير عالم محمد حماد المتشظي، ويتكون المقطع السابق من "لقطات سينمائية جزئية متلاحقة، بينها تماثل وامتداد في تقديم الفكر والمشاعر"[2] فدوران البطل حول نفسه وسقوطه ووقوفه من جديد وهزهزة القبضان كلها أفعال متلاحقة تخضع لوحدة شعورية واحدة تعبر عن حالة البطل النفسية بكل أبعادها وتكنيكاتها السينمائية.

وكما تصور الكاميرا المفترضة حال "محمد حماد"، فهي تصور حال "فاطمة" التي تعاني ما يعانيه البطل، رغم ابنة تلك البلد، يصورها ليصوغ حكاية المحيط الذي يحتوي البطل:

"انحنت.. تناولت العباءة.. استدارت.. بعينيها الضائعتين، كانت مكشوفة الرأس، خطت خطواتها الأولى. طرف العباءة بين أصابعها، أما لونها الليليّ، وصمتها الكالح، فقد كانا يغطيان الأرض، ثم ينسحبان فوقها كجثتين لابدّ من التخلص منها بعيدًا عن دائرة الحياة، مضت فاطمة، كان الاتجاه مقفلاً، والعباءة تكنس الأرض كراية سوداء.. والغرفة الصغيرة تنتظر الجسد الجاف"[3]

---

[1] براري الحمى، ص١٠٦.

[2] نسمة بطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، ص١٧٠.

[3] براري الحمى، ص١٢٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

فقد تم تصوير "فاطمة" في هذا المشهد بالمونتاج البطيء، مع التركيز الدرامي على التفصيل الدقيقة، في عالم من الصمت كما هو حال البطل، "يعمل التركيز الدرامي على خلق إحساس بالعمق في الرواية، فالتفاصيل العديدة تؤدي على صورة حية مقنعة للوصف، في أكثر من لقطة واحدة"[1]، ففاطمة هي بطلة المشهد التي تقوم بكل الحركات واللقطات.

وكما يهرب البطل من أولئك الذين يريدون دفنه وهو حي، يواصل الهرب، ويتخطى المسافات، كحصان يحاول اجتياز حاجز:

"اصطدمت بالموج عدت باتجاه جبال الحجاز، ارتطم صدرك بالحجارة السوداء، ففرت الذئاب والثعالب، وصرخت القرود، وانفجر الدم، عدت باتجاه البحر كحصان يحاول اجتياز حاجز"[2]

هذا الهروب يملؤه التردد، وبهذا التردد تتحرك الكاميرا في اتجاهين؛ نحو البحر، ونحو الجبال، ويتم رصد حركة البطل؛ إذ يرتطم صدره البطل بالحجارة، فتفر الذئاب والثعالب، وتصرخ القرود، وينفجر الدم، لكنه في النهاية يحاول وهكذا تظهر التقنية المونتاجية في الرواية حالة الخوف، والتردد، والقلق، التي يعانيها البطل بطريقة مونتاجية، "وتستخدم طريقة المونتاج في تكوين الصور المتلاصقة التي لا تمثل ارتباطًا بل تضادًا لتأكيد بعض المعاني"[3] كما هو الحال في "براري الحمى" حيث لجأت الرواية للمونتاج في ربط الصور المتضادة لتأكيد المعنى المراد، وبشكل عام تنقسم المشاهد المونتاجية في الرواية إلى قسمين: مونتاج يصور الحالة النفسية للبطل، ومونتاج يغوص في أرجاء الأماكن المحيطة بالبطل.

---

[1] جافين ميلار: فن المونتاج السينمائي، ت: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ج٢، ١٩٨٧، ص٢٣.

[2] براري الحمى، ص١٦١.

[3] نسمة بطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، ص١٧٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وقد صاغت رواية "عو" من مفردات الظلم والقمع والقهر، مشاهد سينمائية، مبنية على تقنية المونتاج، وتتخذ الرواية في ذلك عدة مسارات، المسار الأول في شخصية البطل أحمد الصافي، والمسار الثاني في شخصية الجنرال. ويستخدم إبراهيم نصرالله في روايته هذه تقنيات المونتاج المختلفة، وبخاصة مونتاج الازدواج، الذي يصور غالبًا غالبا تيار الوعي.

ومع بداية الرواية يتم رصد حركة الجنرال، بطريقة مونتاجية، ويتم رصد كلابه أيضًا ونستطيع ملاحظة ذلك في الرواية:

"مضى الكلب إلى طعامه.. وصعد الجنرال السلالم الداخلية للبيت يوم غد تبدأ مرحلة جديدة.. وينتقل العمل إلى الداخل..

تجول في المكان.. اطمأنَّ إلى سلامة الهيكل أنعشه الجو الصافي..

_كم يطيب لي أن أجلس هنا.. وأشرع النوافذ وأتركها حرة تبتلع الجهات!"[1]

وربما ركز إبراهيم نصرالله هنا على تفاصيل حركة "الجنرال"، لتظهر لنا ملامح شخصيته، وباستخدام تقنية المونتاج، ويصور لنا إبراهيم نصرالله تفاصيل حياة الجنرال، ونظامه المستبد القامع، فمع دخوله إلى المنزل، وينتقل العمل إلى الداخل، ويتحرك الجنرال بأسلوب القطع، ويظهر لنا هذا الأسلوب بقطع الجمل قبل اكتمالها، وينتقل الجنرال من مكان إلى آخر في أرجاء بيته ليطمئن إلى حاله.

وبينما يطل علينا الجنرال بصورته القاسية، يطل علينا "أحمد الصافي" مثل قمة جبلية، في لقطات منفذة بتقنية المونتاج، يقول:

---

[1] عو، ص١١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"عبرت السيارة الرمادية فناء البيت المجاور.. هبط منها رجل بقامته المديدة وسنواته الأربعين.. كاملاً مثل قمة جبلية.. هكذا رأته امرأته من إحدى النوافذ فابتسمت..وانطلقت باتجاه الباب ناشرةً ابتسامتها..لمح الجنرال في شرفته العالية.. لم يستطع التفكير فيما يجب أن يفعله"[1]

يظهر لنا أحمد الصافي بصورة درامية، يجذب فيها انتباه القارئ إليه، عن طريق اهتمام زوجته به حين رأته من إحدى النوافذ فابتسمت له، وحين لمحة الجنرال من شرفته العالية، ولم يستطع التفكير به، ويظهر أثر المونتاج في الانتقال المخلوط أبطال الرواية "أحمد الصافي" و"الجنرال" و"فتنة" "وهذا التنقل الذي نلاحظه في الرواية لم يتم بشكل عشوائي، بل إن التقطيع المونتاجي كان يتبع إيقاعًا مدروسًا يسرع أو يبطئ حسب الحركة الداخلية في العمل سواء للمتسارع أو الأحداث"[2]، ونحن نلاحظ أثر التنقل والحركة ودور تقنية المونتاج في رسم تلك الحركة ليست في مشهد واحد فقط بل في أغلب مشاهدها.

ويتجلى المونتاج بشكل كبير في هذه الرواية في تبدل حال أحمد الصافي، وظهور البقع السوداء على جسمه، وهذه الحال قاده إلى قتل ابنه. وليس هناك أفضل من الطريقة المونتاجية في هذا المشهد ليعمق التأثير، فمعه يصل أحمد الصافي إلى قمة الانهيار، وقمة المشكلة التي آل إليها، ويعبر عنها إبراهيم نصرالله:

"انحنى أحمد الصافي.. رفع طرف بنطاله.. تناول السكين.. استلها من الجورب.. سكينًا لامعًا كالبرق هويها على عنق الطفل فتفجر الدم نافورة.. ظلت تعلو حتى احتلت كل سماء المدينة"[3]

---

[1] عو، ص١٢.

[2] نبيل حداد: الرواية في الأردن، فضاءات ومرتكزات، سلسلة الكتب الثقافية، عدد ٤٧، وزارة الثقافة، عمان، ٢٠٠٢، ص٩٥.

[3] عو، ص١١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وهكذا تخلص أحمد من معاناته، بمعاناة أكبر افترضها الكاتب بطريقة مونتاجية، وذلك بإلقاء الضوء على حركة أحمد الصافي لذبح ابنه، وما لهذه التفصيلات من قدرة على وصف المشهد بكل أبعادة.

وفي مشهد آخر نلاحظ أثر المونتاج في المشهد الواحد عندما تحول "أحمد الصافي" إلى كلب، يقول الراوي:

"قفز فرحًا في الهواء المقيد: عو.. عو.. عو.. عو.. عو..

ضبط نفسه متلبسًا بالنباح.. جلس مرعوبًا وقد طارت فرحة الاكتشاف من رأسه"[1]

نقل لنا المشهد السابق حال أحمد الصافي الذي عبَّر عن فرحه بأن قفز في الهواء وأطلق نباحه لكنه جلس مرعوبًا بعد أن ضبط نفسه متلبسًا بالنباح، "فعن طريق تقطيع المشاهد ثم وصلها ورصد التحول في الشخصية من الواقع النفسي والمادي معًا لهذا الكائن، وكما استطاع أن يفيد إفادة كبيرة من الوسائل الحديثة للسرد الروائي التي أفادت بدورها من الفنون الأخرى ولا سيما الفن السينمائي وأدواته الرئيسية مثل المونتاج"[2]، ورغم صغر المشهد فإن لنا حالتين حركة وسكون فتقنية المونتاج من لقطة إلى أخرى.

وأكثر رواية برز فيها عنصر المونتاج هي؛ رواية مجرد٢فقط، إذ قامت الرواية بأكملها على تقنية القطع المونتاجي، في سير أحداثها،التي تدور في الماضي والحاضر، وقد استخدم إبراهيم نصر الله في الرواية بالعودة إلى تقنية (الفلاش باك) وذلك بربط الحاضر بالماضي، وفي الانتقالات الديناميكية من مشهد إلى آخر، أو بالانتقال من الماضي إلى الحاضر أو العكس،

---

(1) المصدر نفسه، ص١٦٢.

(2) نبيل حداد: الرواية في الأردن، فضاءات ومرتكزات، ص٩٥.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

والرابط الذي يجمع المشاهد رغم تشظي الرواية في أقسام غير متساوية، في خطوط واضحة "هو الآخر" و"هو وهي"، وهو أيام الحرب، وهو في الحاضر مع الآخر، وهذا الرابط الذي يجمع أطراف الرواية، هو فعل الثرثرة بين الأنا والآخر، وتعتمد الرواية على المونتاج في نقل فلسفة الشخصيات، وتوليد الإحاسيس، وتفسير الأحداث، وربما يكون المونتاج هو الرابط الذي يجمع المقاطع والمسارات المختلفة في رواية واحدة.

ويظهر المونتاج كرابط بين الفصول، وموضع للحركة من لقطة إلى أخرى، والانتقال من فصل إلى آخر، ولهذا أثر في إظهار جماليات الرواية، وحشد الانفعالات النفسية للشخصيات، والكشف عن هوية الرواية، كما يقيم المونتاج علاقات بين الأشياء، والشخصيات، والحالة النفسية في الماضي والحاضر، وقد استخدم إبراهيم نصرالله المونتاج من التنقل من لقطة إلى أخرى "أخذت الرواية أسلوب الفيلم السينمائي حين يتأرجح بين الماضي والحاضر الواقعي والماضي بتجاربه وذكرياته وصوره وإبراز التداخل بين الحوادث والعواطف والمواقف وعن القريب والبعيد في وقت واحد"[1]، وبذلك ساهم المونتاج في تعميق الرؤية الفنية للرواية.

ومع بداية الرواية نستنتج دور المونتاج في تشكيل الأحداث وصياغتها، يقول الراوي:

"كانت جوازات سفرهم في أيديهم، مغبرة من دروب الصحراء، ومسودة من سحب النفط المشتعلة، وكانوا يتلفون خلفهم برعب، الأطفال بعيونهم الواسعة، بعيونهم التي اتسعت، انشغلوا بالحقائب التي تدور على حزام النقل في المطار، وفرحوا، لم أصدق أننا نستطيع النسيان إلى هذا الحد،قلت: معجزة ولم تصل البراءة بأحدهم أن يصرخ: أريد أبي"[2]

---

[1] فؤاد دوارة: السينما والأدب، ص٢٢٩.

[2] إبراهيم نصرالله: مجرد٢ فقط، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩، ص٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

يكشف المقطع السابق عن حركة الأنا والآخر، وأثرهما في سرد الأحداث، بطريقة مونتاجية مع وصولها إلى المطار، ويظهر المونتاج في وصف المكان والشخصيات، وبتصوير الحالة النفسية في لحظات الانتظار الممتلئة بالخوف والغربة "فالمونتاج هو فن التعبير عن الحركة والانتقال واللقطات الكبيرة"[١] ، وهذا ما أفرزته لنا الرواية.

وفي تيار الماضي يبدأ الراوي بوصف صور الحروب والدمار التي علقت في ذهنه باستخدام تقنية (الفلاش باك) أو الرجوع إلى الماضي وهذه التقنية مستخدمة في كل الأعمال الروائية والسينما لسرد الأحداث، يقول:

"وقال: هناك القليل من الملاجئ.. البيوت قبور، وخطرة.. هناك تسويات لبعض البيوت، وهناك بيوت متوارية عن الخط المستقيم للقذائف والرصاص، ولكن لاشيء يفلت من مدافع الهاون..والهاورتز.. ارحم ما في هذه الحرب بالدبابات، يرمز واجهات المخيم.. ويدمرها الشباب جيدون.. يقولون..إذا دخلوا علينا سيذبحوننا كالنعاج"[٢]

استطاعت الكاميرا في المشهد السابق التقاط صور متفرقة لما بقي من البلاد بعد الدمار، لكنها لم تلتقط الكثير من الصور ما هي إلا القليل من الملاجئ، والتسويات لبعض البيوت، وبيوت متوارية عن الخط المستقيم وفي المقابل صور الدمار كثيرة، ولاشيء يفلت من مدافع الهاون والهاورتز، "ولقد استخدم إبراهيم نصرالله أساليب سرديّة غير تقليدية في تقديم شخصياته معتمدًا على القطع المكاني والزماني والاسترجاع وتفتت الأحداث والأزمنة واعتماد منجزات التحليل النفسي"[٣]، ربما لاحظنا كيف لجأ إبراهيم نصرالله في بناء روايته مجرد٢ فقط وفي تقديم

---

[١] انظر، فؤاد دوارة: السينما والأدب، ص٢٢٩.

[٢] مجرد٢ فقط، ص٢٥.

[٣] انظر، إبراهيم السعافين: الرواية في الأردن، ص٣٢٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الشخصيات فيها مستعيناً بتقنيات سينمائية تعتمد في مجملها على المونتاج في تفتيت الأحداث ونقلها للمتلقي بطريقة تضمن له التأثير المطلوب.

وتقنية المونتاج في هذه الرواية ليست مقتصرة على السرد، لكنها ظهرت في الحوار، وفي حديث الشخصيات:

": منذ لا أدري.. منذ فلسطين.. كان يأتي رجل حوله عربيات.. عربيات طويلة يدور في المخيم.. ويدور.. ثم يتوقف موكبه.. ينزل من العربة.. عربته السوداء وحوله الجنود.. حرسه.. ويشير إلى أحد الأطفال..فيركضون خلفه.. يأتون به.. يقف الطفل أمامه.. يبتسم له.. الرجل الذي يأتي كل عدة سنوات.. وأحياناً أقل..يتحسن رقبة الطفل.. ظهره ثم يمسكه من قبة قميصه..ويرفعه عن الأرض قليلاً..ينزله"[1]

هذا المشهد المتشظي هو لامرأة تتحدث مع البطلين، وبحديثها هذا ينقطع حديثهما معًا وأشرطة الذكريات لكلاهما، واستطاعت الكاميرا المفترضة بحديثها هذا التقاط صور من ذكرياتها منذ زمان تجهله، صورة لرجل العربات الطويلة، صورة للجنود والحرس، وصور أخرى للأطفال، وصورًا عن المعاملة القاسية للأطفال، لتشكل بذلك مشهدًا مليئًا بالقهر."فالمشهد لم يكن عرض للأقوال، بل عمل على تكسير رتابة الحكي، ومسرحية الحدث الروائي، وبذلك احتل موقعًا متميزًا ضمن الحركة الزمنية في النص الروائي"[2] وهذا يدل على قوة المونتاج في تشكيل الرواية.

---

[1] مجرد٢ فقط، ص٥٠.

[2] مرشد أحمد: البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيـــروت، ط١، (دت)، ص٣١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ومع تقدم أحداث الرواية تتشكل صورًا أخرى للدمار، والموت، يقول الراوي:

"لم نكن قد وصلنا الشارع حين صفَّرت قذيفة الهاورتز.. لم نكن قد وصلنا، حين انفجرت، حين أخذنا الأرض..، وحين وقفنا، حين حدقنا في العتمة خلفنا.. صرخ الرجل ذو الأبناء: قتلوها عاد يركض إلى الملجأ.. إلى الملجأ الذي لم يعد ملجأ.. إلى الحفرة.. راح يحفر بيديه ويصرخ: قتلوها"[1]

تصور الكاميرا حركة الشخصيات، وترصد حالتهم في الحرب، وطرق التعبير عن الخوف، في اتخاذ الأرض لحماية أنفسهم، وثم الوقوف والتحديق والصراخ، وثم تركيز الكاميرا على الرجل ذي الأبناء الذي قتلت ابنته وكيف عبر الكاتب عن هذا الشعور بالمونتاج حين عاد يركض إلى الملجأ ويحفر بيديه ويصرخ: قتلوها.

في قلب الدمار، وهذه الحروب التقى الاثنين ولم يتركا بعضهما أبدًا، يقول الراوي:

"انفجرت في جسده قوة مجنونة.. وراح يركض عائدًا.. أمسكته هناك بين القتلى.. وحملته هذه المرة على كتفي.. ولم أعرف من أين أتتني هذه القوة فجأة.. حين خطرت لي الفكرة تعبت.. أنزلته.. ولم يكن هناك من يجرؤ على إطلاق النار عليه وعلي.. كان ثمة لجان كثيرة قد وصلت.. ودت بحضورها أحيانًا فوهات البنادق.. البنادق التي ما فتئت تحدق في عيون بعضها بعضًا بكراهية شديدة.. في حين اصطفت دبابات ملطخة بالوحل.. اصطفت هادئة مثل أبقار في ظهيرة قائظة، تجتز القتلى"[2]

تصور الكاميرا مشاهد مونتاجية في الكيفية التي ساعد فيها البطل الآخر أمسكه، ثم حمله، ثم أنزله، وأبرزت الانفجارات، والدبابات، والأشخاص المحيطين بالحدث، ونلاحظ هنا أن تجمع

---

[1] مجرد٢ فقط، ص٥٢.

[2] المصدر نفسه،ص٥٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

اللقطات المختلفة في مجموعها يكوّن قصة، أو يكشف عن حركة ممتازة، حتى نحصل على التأثير المطلوب"[1]، ربما لو كان ترتيب اللقطات غير ذلك لما توصلنا إلى المعنى بالشكل المطلوب.

قدم إبراهيم نصرالله روايته "شرفة الهذيان" بأسلوب جديد، مستفيدا من التقنيات السينمائية ومن بينها تقنية المونتاج، مضيفا بذلك بصمة خاصة في رصد الحالة النفسية للبطل، والتأثير في القارئ و ربما نستطيع أن نلمح تقنية المونتاج مع بداية الرواية، مع أول يوم عمل جديد يستلمه رشيد النمر، إذ ترصد الكاميرا الأماكن المحيطة بعمله الجديد، يقول:

"هذا ما رآه على الأقل

دكاكين، سوق خضار، موقف سيارات عمومية، عيادة، مدرسة للذكور، و أخرى للبنات، أربع صيدليات، مركز دفاع مدني، مخفر شرطة، نادي رياضي، مخبز، خمسة مطاعم متلاصقة، شقق فارغة للإيجار، ساحة ترابية تتجمع فيها النفايات."[2]

استخدم إبراهيم نصرالله مونتاج المزج "لربط سلسلة من اللقطات السريعة للإشارة إلى تغير فعلي من مكان إلى مكان"[3] أثناء جولة قام بها البطل بعد انتهاء الدوام، فهو يذكر بصورة سريعة ما رآه في المكان بصورة مقتطعة امتزجت سويًا في مشهد واحد.

---

[1] اندرو بوكنان: صناعة الأفلام، من السيناريو إلى الشاشة، ت: أحمد الحضري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار القلم، القاهرة، (دط)، (دت)، ص٩٦.

[2] شرفة الهذيان، ص ١٤

[3] هيرمان، لويس: الأسس العلمية لكتابة السيناريو للسينما والتلفزيون، ت: مصطفى محرم، الهيئة المصرية لعامة للكتاب، ط١، ٢٠٠٣، ص ١٣٩.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

و تتقدم الرواية في أحداثها لترصد لنا مزيدًا من التقنيات التي تضيف عمقا في الإيحـــاء، و تعطي بعدا للشخصية الوحيدة " رشيد النمر"، يقول الراوي:

"لكنه استيقظ قبل هؤلاء كلهم

الزهرية الفارغة بجانبه تهتز

و نظرة أبيه المعلقة بمسمارين تتأرجح أمامه شامتة.

نظارته تزحف باحثة عن عينين

والأولاد يرتفعون ويهبطون نائمين فوق أسرتهم

والمرأة أعني الزوجة، تشير بإصبعها لشيء في الفراغ وتواصل شخيرها برائحته الكابوسية.

لزهور على اللحاف تتفتَّح صاعدةً دون وَرع باتجاه أنفه

وشاشة التلفاز فجأة تضيء والمذيعة التي كم أحبَها تُعلن بكلماتها العذبة

: بداية عصر جديد."[1]

من الواضح أن إبراهيم نصرالله استطاع بثقافته السينمائية، تصوير حالة رشيد النمـــر عنـــد استيقاظه من النوم أو من الهذيان، وخلق أجواء سينمائية من تركيب المقاطع التي تصف ما حوله، وتشير إلى حالة رشيد، مبرزًا بذلك أبعاد الشخصية فالزهرية تهتز ولوحة أبيه تتـــأرجح والأولاد يرتفعون ويهبطون وامرأة تشير بإصبعها في الفراغ، وكذلك اللحاف يتجه إلى أنفه، وشاشة التلفاز تضيء لتعلن بداية عصر جديد. وقد لجأ إلى تصوير لقطة كبيرة للغاية لرشيد الذي استيقظ مـــن نومه، ثم يتم تصوير لقطات سريعة متنوعة لتوضيح الأفكار في عقل رشيد، منفصلة وتتصل مع بعضها لتصل إلى تصوير الحالة النفسية المرافقة للشخصية، ويعتمد المشهد السابق على المونتاج

---

[1] شرفة الهذيان ، ص ١٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المتداعي الذي "يعتمد على تتابع اللقطات بطريقة توحي تداعي المعاني وتؤكد الصلة الوثيقة في الانتقال بين لقطة وأخرى، حتى يكون التتابع متماسكًا وعلى درجة كبيرة من الاتساق"[1]، والمونتاج المتداعي هو الأقدر على التعبير عن المشاهد المرتبطة بالحالة النفسية للبطل.

وتتقدم بنا أحداث الرواية من جديد من غرفة نوم رشيد إلى شرفته، حيث لا مكان للسكون فيها، وربما يظهر لنا من الوصف الدقيق لها، يقول:

"الشرفة كانت تتأرجح

أما حبال الغسيل فقد التفت على بعضها

وقد أرهقتها تلويحات أكمام القمصان

وركلات أرجل البناطيل التي بدتْ وكأنها في واحدة

من مباريات الشوط الأخير لكأس العالم."[2]

يعود إبراهيم نصرالله إلى شرفته، منتقلاً بنا من لقطة إلى لقطة ليصف شرفة هذيانه فالشرفة تتأرجح وحبال الغسيل قد التفت على بعضها وأرجل البناطيل انتقلت إلى إحدى مباريات كأس العالم في شوطها الأخير، وهو بكل لقطة يعبر عن جزء من نفسيته وباستخدامه لتقنية المونتاج يركب هذه اللقطات معًا في مشهد متكامل ليعبر عن الحالة النفسية بكل أبعادها.

وتواصل الرواية رصد اللقطات المونتاجية في المشاهد لتفتح أبعاد جديدة للشخصية مستعينًا بعلامات الترقيم التي تساعد في ترتيب المشاهد، يقول:

"بسرعة راح يكوي القميص في صالة الجلوس حيث المكوى هناك دائمًا وطاولته.

---

[1] أحمد كامل مرسي: معجم الفن السينمائي، ص٢٩٠.

[2] شرفة الهذيان، ص ١٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ارتداه بسرعةٌ، اتجه للباب، وقبل أن يصله التمحت في ذهنه صورة تلك المظلة الموردّة، عـاد وقد كان يعرف مكانها تمامًا حيث حُشرَتْ في الزاوية البعيدة بجانب الخزانة.

استلها من بين الأشياء الكثيرة المحيطة بها على وقع شخير امرأته وخرج." [1]

ربما يعبر هذا المشهد عن مدى الارتباك الذي يعتلي رشيد النمر، وما تدور بنفسه من مشاعر وأفكار، وربما تعبر سرعة رشيد في مواقفه الكثيرة عن عدم ارتياحه أو هروبه خاصة من شخير زوجته."لقد أدخل الكاتب شخصيته الواعية لما يدور حولها في وعي الماضي بوسائط متعددة يتداخل الماضي والحاضر، ليشكل نسيجًا واحدًا هو بنية الشخصية القصصية عبر اللقطات السينمائية والاسترجاع، والمزاوجة بين الماضي والحاضر"[2]

وعندما تصل الرواية إلى عصفور رشيد النمر فإن الأمر يحتاج إلى الكثير من اللقطات المتتاجية لتصوير الانفعالات وردّات الفعل العجيبة من أمر بات يرهقه، ويظهر كما يصفه الراوي:

"أطفأ الضوء، أشرع الباب بسرعة، وبصعوبة تمكن من حمل العصفور وإلقائه إلى الشارع."[3]

وعندما تتصاعد الأحداث، يصبح هذا العصفور خطرًا على رشيد النمر ويتطلب هذا دقة في رصد المواقف التي قدمها الراوي في ما يلي:

"فتح عينه بسرعة، رآه واقفًا لا يتزحزح، تراجع بخطى وجلة صامتة، ثم اندفع نحو المطبخ، بسرعة جنونية، ما إن أصبح جسده في الممر، أحضر السكّين الطويلة التي لم تصنع لذبح

---

[1] شرفة الهذيان ، ص ٢٧.

[2] حسن العيان: الحداثة في الرواية العربية في الأردن، ص٩٢.

[3] شرفة الهذيان، ص ١٠٣.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

عصفور بهذا الحجم وهوى بنصلها اللامع نحو رقبته فقفز رأسه بعيدًا عن جسده ثلاث خطوات على الأقل."[1]

صورت الكاميرا في المقطع السابق مشهد ذبح رشيد النمر للعصفور مستفيدة من تقنية المونتاج؛ إذ تقترب الكاميرا من وجه رشيد النمر الذي يفتح عينيه بسرعة لرؤية العصفور الضخم ثم تنتقل الكاميرا إلى ردة فعله الخائفة الصامتة من ما رآه، لكن سرعان ما تنتقل الكاميرا نحو المطبخ بسرعة، ثم الممر، ثم تنتقل إلى ردة فعل عنيفة فصلت رأس العصفور عن جسده

وهكذا استطاعت الرواية الاستفادة من تقنية المونتاج لإظهار إبعاد الشخصية، وما يتصل بها خاصة أن لغة الهذيان قائمة عن تقنية المونتاج لأنها تعبر عن صور متداخلة في بنية الرواية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

---

[1] شرفة الهذيان ، ص ١٦٦.

التزامن:

يقصد بالتزامن في هذه الدراسة تزامن الأحداث أو الصوت والصورة، فقد استطاعت الرواية أن تتقدم في أسلوب البناء السردي بطريقة تـزامن الصـوت والصـورة، وبالحركـة المتوازيـة للأحداث، والتي يتم فيها "نمو خطين من الحوادث في الوقت نفسه، فنرى جزءًا من هذا الخط ثـم جزءًا من ذلك"[١] وتسمى هذه الطريقة في نمو الأحداث بالتزامن، وقد اعتمـد عليهـا الأسـلوب السينمائي بشكل كبير "ولقد لاحظنا فيما سبق من واقع الحياة أنه ليس بمقدور الإنسان، أن يوجـد في مكانين في اللحظة نفسها، بينما يحدث عكس ذلك في الفيلم، ففي مقدور الإنسان أن يوجد فـي مكانين مختلفين في اللحظة نفسها، ويرجع الفضل في هذا إلى العملية الأساسية للتوليـف"[٢]، وقـد سميّ تزامن الأحداث في هذه الحالة بالتوليف المتوازي.

ويساعد التوليف المتوازي في سرد الأحداث والمواقف بأسلوب درامي، وبكيفية تضمن سـير الأحداث بطريقة لا تشتت فيها فكر المشاهد "وقد أشار إيزيشتاين أن الروايات قدمت عـددًا مـن التقنيات السينمائية، منها تقنية التداخل والتجزئة إلى لقطات، والعدسات الخاصة بالتحديد، وأهمهـا جميعا مبدأ المونتاج المتوازي"[٣]، وهو بذلك يؤكد العلاقة بين الأدب وتقنية التزامن، أو ما يعرف بالمونتاج المتوازي أو التوليف المتوازي.

وتبرز أهمية التزامن في تتبع الأحداث وفهم المضمون، ويعـد "التوليـف المتـوازي مـن أبرز الخصائص وأقواها التي يتميز بها الفن السينمائي "فن الفيلم"، ويمكننا بواسـطته أن نعـرض

---

[١] جافين ميلار: فن المونتاج السينمائي، ص١٦٣.

[٢] جوزيف وهاري فيلدمان: ديناميةالفيلم، ت: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص٦٧.

[٣] لوي دي جانتي: فهم السينما، ص٤١٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الواقع في صورة أكثر واقعية، وأقوى تأثيرًا من الواقع نفسه؛ لأنه يتضمن تفسيرًا، وحسن تعليل للأحداث"[1].

وتتعامل تقنية التزامن مع أكثر من حاسة في الوقت نفسه ويعنى التزامن في السينما بشكل عام، بتزامن الصوت مع الصورة، وهو كذلك في الرواية بالاستعانة بالعناصر الحسية، فالكلمة تنقل لنا أحداثها بالصوت والصورة، باستخدام الألفاظ التي تخاطب السمع والبصر معًا، ويضمن لنا تزامن الحواس تقريب الصورة للمتلقي، وانسجامه مع العمل الفني سواء كان رواية أم فيلم.

وسواء كان التزامن في وقوع حدثين في وقت واحد، أم تزامن الصوت والصورة معًا، فإن التزامن "وسيلة ممتازة لإضافة عنصر التشويق"[2]؛ لأن هذه التقنية تكشف التناقضات وتعطي بعدًا آخر للنص يزيد من حيويته وقوة إيحائه، كما يساعد في رسم الشخصيات وتعميق دورها في كشف الحدث.

وتبرز تقنية التزامن بشكل ملموس في تتبع روايات إبراهيم نصرالله المتنوعة، مستعينًا بأسلوب التوليف المتوازي، وبتزامن العناصر الحسية في كتاباته، "وبفضل التزامن استطاع إبراهيم نصرالله أن يلاحق معظم الشخصيات في وقت واحد فيرصد ردود فعلها واستجاباتها، وتمكن بذلك من اختراق النفس الإنسانية وتفهم ظروفها وما يحيط بها من مشاكل"[3]، باستخدام تقنية التزامن مزج إبراهيم نصرالله عالم الرواية بالسينما، مستعينًا بالتقنيات السينمائية الأخرى.

---

(1) جوزيف وهاري فيلدمان: دينامية الفيلم، ص٦٩.

(2) هيو بادلي : كيف تولف الأفلام، ت: فريد المزّوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١ ، (د.ت)، ص١٤٣.

(3) هيام شعبان: السرد في أعمال إبراهيم نصرالله، ص٢٦٤.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ونجد أثر تقنية التزامن في رواية "براري الحمى"، عن طريق تزامن الحواس فيها، والاستعانة بحاسة اللمس والسمع:

"فكرت سريعًا، باحثًا عن أسهل طريقة تعيد إلي توازني، غافلتهم وتحسست نبض يدي، ثم زحفت أصابعي خلسة إلى صدري، كل شيء يسير على ما يرام، قلبي ينبض وأوردتي تردد صدى دبيبه، ولست أدري، الذي دفع بطاحونة الحاج (أبو عزمي) إلى مخيلتي ، بل إلى طبلة أذني بالتحديد"[1]

نلاحظ في المشهد السابق تداخل الأصوات، فصوت نبضات قلبه تزامن مع صوت طاحونة الحاج أبو عزمي، وهو بذلك يصف لنا حالة الخوف الكبيرة التي يعاني منها "محمد حماد" فصوت دقات قلبه غير كافي لتجسيد حالته، مما استلزم تأثيرًا صوتيًا آخر في المشهد.

وتنوع لقطات الرواية، وطريقة توليفها، كشفت عن الأثر السينمائي في تتبع أحداث الرواية، وتفسير إيحاءاتها:

"يا دكتور..أنت عزيز علي.. ولكن..

شهر.. أو شهرين فقط

دار الصقر ثم انقضّ.. اختطف الظل وحلق عاليًا"[2]

تزامن في المشهد السابق حوار " محمد حماد" مع الدكتور " علي"، مع مشهد الصقر، ليشير إلى الأحداث بطريقة إيحائية، إذ يولف مشهد الحوار القصير بصورة الصقر وحركته بالانقضاض على فريسته ليصل إلى المعنى المطلوب.

---

[1] براري الحمى، ص٧.

[2] المصدر نفسه، ص٦٢.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وفي موضع آخر في الرواية نجد الدلالة على تزامن الصوت مع الحركة في كلمة "في وقت واحد":

"دارت المحركات.. عشرات المحركات دوت، في وقت واحد..ثم انطلقت في كل الاتجاهات..شيء ما كان يدور في رؤوسهم.. ويشظيها"[1]

فالعشرات من المحركات دوت وانطلقت في الوقت نفسه، ويتابع سرد الحدث ويشير أن هناك ما يدور في رؤوسهم، وبذلك يظهر أثر تزامن الصوت مع الصورة في الهيكل العام لرواية "براري الحمى"، وتداخل الأصوات والأفكار.

وفي رواية "عو" تتزامن الأحداث مع نباح الكلب، فما يلبث أن يطل علينا المشهد، حتى نسمع نباح الكلب، يقول:

"وفي غمرة ابتهاجها أسرت لزوجها في السرير ذات ليلة، لو أن الجنرال سكن هنا من زمان!!.. في تلك اللحظة التي نبح فيها الكلب"[2]

يتزامن حديث "فتنة" "لأحمد الصافي" في المشهد مع نباح الكلب، ونباح الكلب في الرواية لم يأتِ عبثًا فهو يساعد في الكشف عن رمزية الأحداث، فصوت الكلب "عو" مفردة تخويف حين يتجاوز الكلب دوره كنابح ليتحول إلى قوة لبث الرعب.

و "أحمد الصافي" لا يبتعد عن الأجواء العبثية فقد أصبح جزءًا منها، وهو يحاول أن يزيل ما علق به من حبر أسود، يقول الراوي:

"حاول ثانية.. العبث هو محاولة.. حكّ ظهره بالحائط.. ارتفعت صيحات الطبول في جوقة.."[3]

---

[1] براري الحمى ، ص ١٠٨.

[2] عو، ص٢٨.

[3] عو، ص٦٨.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

تزامن في المقطع السابق محاولات أحمد الصافي التخلص من ما ألمّ به، بحك ظهره بالحائط، مع ارتفاع صيحات الطبول في جوقة، وكأن هذه الصيحات جزء من المؤثرات الصوتية، أو الموسيقى التصويرية التي ترافق الحدث، كما في الأفلام، وجاء هذا التزامن ليشير إلى حالة "أحمد الصافي" وما يدور في رأسه.

وفي رواية "مجرد٢ فقط" تتزامن الأحداث مع بعضها؛ إذ يتزامن تيار الحاضر مع الماضي بصورة ديناميكية توحي بالأحداث، كما تتزامن الأحداث مع "البطل والآخر" بشكل آلي فما يلبث أن يطل علينا البطل بحاضره وماضيه حتى يأتي دور البطل الآخر بحاضره وماضيه أيضًا، ونلاحظ هذا التزامن مع بداية الرواية في ما يعرف بتقنية بـ(الفلاش باك).

"ولكنهم انشغلوا، يشدون الحقائب من آذانها.

الأستاذ، لم يكن يفعل ذلك، كان يضع حصوة صغيرة تحت شحمة أذننا"[1]

يصف لنا البطل لنا حال الأطفال في المطار؛ إذ انشغلوا بشد الحقائب من آذانها، هذا الوصف جعل البطل يتذكر أستاذه حين كان يدعوهم لوضع حصوة تحت شحمة أذنهم، وهذا التزامن بين الماضي والحاضر نشهده في هيكل الرواية كاملاً، فالأحداث الحاضرة تستدعي الماضي مع وجود قرينة بالضرورة، حتى تضمن تسلسل الأحداث وترابطها في نص متشظي.

وتستمر الرواية بإيقاع متناغم بتزامن خطين أحدهما في الماضي والآخر في الحاضر في بناء هيكل الرواية، وفي رصد الأحداث:

"كيف لاحظوا أنني حلقت شاربي ولم يكن شاربا على أية حال، كان زغبًا.. يتحسس معناه

---

[1] مجرد٢ فقط، ص٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

رحت أراقبه جيدا، شاربي، وأسحبه شعرةً شعرةً، وانتظر تحوله من اللون الأشقر الفاتح، إلى الأسود بلهفة"[1]

فحلاقة شاربه في الحاضر ذكرته بحرصه على شاربه في الماضي، والحدث الحاضر تزامن مع الحدث الماضي، وكما هي الرواية تنتقل من حدث إلى آخر ومن البطل إلى "الآخر" بصورة مستمرة "فاجتماع اللقطات يضفي قيمة الرواية، وكلّ لقطة منها تبرز الحس بالواقع الذي يستشعره المتفرج، لأنه قدم هذه اللقطات بشكل متناوب يقطع الأول وينتقل إلى الآخر"[2]، وبذلك تقترب لغة الرواية من اللغة السينمائية في تشكيلها لعام.

وكما استفاد إبراهيم نصرالله من تقنية التزامن في رواية "شرفة الهذيان"، عن طريق تزامن الأحداث فيها:

"استدار، ومدَّ يده مصافحًا، في حين كان وجهه مضاء بابتسامة يحيط بها الشعر الأبيض لشاربه ولحيته التي مرَّ عليها يومان بلا حلاقة"[3]

نلاحظ في المشهد السابق التوليف المتوازي للأحداث حيث يتزامن استدارة وجه "رشيد النمر" مع حركة يده المصافحة، في حين كان وجهه مضاءً بابتسامة يحيط بها شعره الأبيض، فضوء ابتسامته مثل ضوء شيبه

و تتزامن الأحداث في "شرفة الهذيان" بتزامن الصوت مع الحدث في مواضع كثيرة في الرواية، يقول:

---

[1] مجرد٢ فقط ، ص١٢١.

[2] هيام شعبان: السرد في أعمال إبراهيم نصرالله، ص٢٧١.

[3] شرفة الهذيان، ص١٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

"وقبل أن يضع قدمه على حافة الشارع في طريقه للجهة الأخرى، سمع تلك الفرقعة المكتوبة، وحين استدار نحو مصدر الصوت باغتته قطرات ساخنة لطخت وجهه وقميصه الأبيض الذي كواه بنفسه مساء اليوم السابق وعلقّه بحرص في المكان المناسب"[1]

فالبطل وقبل أن يضع قدمه على حافة الطريق سمع صوت فرقعة، وحين استدار نحو مصدر الصوت تلطخ قميصه الأبيض بالدم الأحمر، رغم أنه كواه وعلقه بحرص ليلة أمس، فتواجد البطل في الطريق تزامن مع حدوث الصوت، واستدارته إلى مصدر الصوت تزامنت مع مباغتة القطرات الساخنة على قميصه، وتلوث وجه البطل وقميصه تزامن مع تذكره كيف كوى قميصه ورتبه قبل يوم.

ويصرُّ الكاتب على ألفاظ التزامن لتؤكد تزامن الأحداث والأصوات في الرواية، باستخدامه كلمة "حين" و "وفي حين"، يقول:

"قلنا!!: حين سمع الأولاد الغناء من تحت الشرفة. ارتفعوا في الهواء. كما لو أنهم يريدون الطيران نحو الشرفة. في حين تسمّرت الصغيرة في مكانها للحظات، قبل أن تعود لمواصلة مسيرها"[2]

يتزامن في المشهد السابق صوت الغناء مع ارتفاع الأولاد في الهواء وكأنهم ينوون الطيران إلى الشرفة، في حين تسمّرت الصغيرة في مكانها ولم تتحرك مثل إخوتها، ويكشف لنا التزامن "عن المهارة في اختيار اللقطات بعناية وتصويرها ونقلها للمتلقي، ويساعد المؤلف على تفجير

---

[1] شرفة الهذيان، ص٢٥.

[2] المصدر نفسه، ص٣٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

المفارقةُ وإضاءة الحدث واستبطان الشخصية من الداخل"[1]، فالمفارقة الحاصلة بين حركة الأولاد ووقوف الصغيرة عن الحركة بشكل متزامن أدى إلى تعميق الحدث للوصول إلى الدلالة المطلوبة.

وتستمر الرواية باستخدام تقنية التزامن وباستخدام لفظ "حين" للتعبير عن الأحداث المتداخلة والمتوالفة مع بعضها بأسلوب متوازي:

"اشرع الباب الخلفي حيث المقعد الواسع وأجلَسه هناك.

حين انطلقت السيارة، كان أول ما قاله السائق: دنيا!! قريبك؟"[2]

يصف لنا "رشيد النمر" ما يحدث معه بأسلوب متوازي حين دخل سيارة الأجرة، حيث اشرع الباب ومن معه، وجلسا في المقعد الخلفي، وعندما انطلقت السيارة تساءل السائق، قريبك؟، فالحدث تزامن مع سؤال السائق، وعلى هذا الأساس تتزامن الأحداث في الرواية وتتزامن الأصوات، "وبفضل التزامن استطاع إبراهيم نصرالله أن يلاحق معظم الشخصيات في توقيت واحد فيرصد ردود فعلها واستجاباتها، وتمكن بذلك من اختراق النفس الإنسانية وتفهم ظروفها وما يحيط بها من مشاكل"[3]، وبذلك قدم إبراهيم نصرالله مادة روائية غنية بالتقنيات السينمائية التي بلورتها تقنية التزامن.

وفي رواية "زمن الخيول البيضاء"، يظهر أسلوب التزامن في روايتها، حيث يقوم بتقديم الرواية راويين؛ أحدهما في الماضي المعاش، والآخر في الحاضر، ويتقاطع الراويين في وظيفة كل منهما إذ يعد الراوي الأول خارج الحكاية، والثاني داخل الحكاية[4]، والراوي الأول يروي

---

(1) انظر، هيام شعبان: السرد في أعمال إبراهيم نصرالله، ص٢٦٤.

(2) شرفة الهذيان ، ص١٣٠.

(3) هيام شعبان: السرد في أعمال إبراهيم نصرالله، ص٢٦٤.

(4) انظر، لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الأحداث في وقتها، بينما يقوم الراوي الثاني بحكاية الماضي ويقوم بإضافة المعلومات اللازمة لخدمة الحدث ويظهر صوته في بنية النص في خط مائل، وكل راو يعكس وجهة نظره في الأحداث، ويظهر هذا التزامن في الرواية بشكل ملحوظ:

"ـ كان الشباب هم الذين يتدافعون لطلب هذا العشاء، مدفوعين من آبائهم، بهدف زرع الجرأة فيهم وإثارة الشهامة.

وقفوا أمام الشيخ حسني. وقالوا: أحكم بيننا يا شيخ. وبدأوا بعرض حججهم"[1]

يظهر في المشهد المقتطع السابق صوت الراويين المتداخل والمتزامن؛ إذ يوصل الراوي الأول في المشهد ويطرح المعلومات التي في حوزته في سياق الأحداث، وهو يقوم بذلك بدور الجملة الاعتراضية، بينما يظهر الراوي الثاني بالمشهد بالصورة التقليدية المعتادة.

كما يظهر التزامن في رواية "زمن الخيول البيضاء" بتزامن الصوت مع الصورة أو ما يعرف بالطريقة السمعبصرية، وكذلك تزامن الأحداث مثل باقي روايات إبراهيم نصرالله، تقول الرواية:

"قبل شروق الشمس بقليل، كان باستطاعة كثيرين أن يستمتعوا بتلك الفوضى الرائعة التي تحدثها العصافير بتنوع غنائها على أغصان الأشجار المحيطة بالمعسكر، تحت سماء ذهبية وفي قلب سكون أبيض سيبدد بعد أقل من عشر دقائق.

ـ غود مورننج مسترغرين. ردّدها أكثر من عامل مرَ المستر ريتشارد غرين."[2]

---

[1] زمن الخيول البيضاء، ص٢٥٦.

[2] زمن الخيول البيضاء، ص٢٤٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تزامن في المشهد السابق مشهد شروق الشمس وزقزقة العصافير علـــى أغصـــان الشـــجر بظهور "مستر غرين"، وكما تداخلت أصوات العاملين في تحية "مستر غرين" هذا، وهكذا تســتمر الرواية باستخدام تقنية التزامن مثل باقي روايات نصرالله، وفي تقديم الجديد في مجال هذه التقنية.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الإيقاع

الإيقاع؛ هو واحد من التقنيات السينمائية، التي تضيف نكهة خاصة للفيلم أو العمل الأدبي، ويقصد بالإيقاع "تواتر الأنغام [الأحداث] وجريانها وانتظامها بحيث تشكل كلاً فنيًا بالأسلوب الأدبي أو الفني"[1] فالإيقاع جزء من الأعمال الفنية والأدبية، نظرًا لمحتواه المتناغم والسائر على أنظمة الحياة جميعها.

و تلجئ جميع الفنون بشكل عام إلي الإيقاع، ويستخدم الإيقاع بوصفها أداة تنظيمية، حتى أنه نستخدم في الموسيقى والشعر أكثر من غيرهما من الفنون، فالإيقاع تقنية تابعة لكل الفنون وأصل الإيقاع "كلمة مشتقة من اليونانية، بمعنى الجريان، أو التدفق، وهو علاقة بين الجزء والجزء الآخر، وبين كل الأجزاء الأخرى، وهي تبدو واضحة في الموسيقى والشعر والرقص، وفي بقية الفنون المرئية، وهي القاعدة التي تقوم عليها أي عمل من أعمال الفن والأدب"[2]، أما الإيقاع بمعناه المطلق فهو؛ نظام تستخدمه كل الفنون، وهو أسلوب تقوم عليها الأعمال الفنية والأدبية.

وكل فن من الفنون لديه إيقاعه الخاص به فالإيقاع في الموسيقى له علاقة بالأنغام و الإيقاع في الشعر له علاقة بالوزن، أما الإيقاع السينمائي "فهو عبارة عن إحساس نابض بالحيوية، يحركه تناسق العلاقة بين فترات الزمنية التي تستغرقها اللقطات المتتابعة، بين القصر والطول، وبين السرعة والهدوء، وبين ما تزخر به اللقطات، من شحنات عاطفية وتماسك بنائي متطور، يستهدف

---

[1] نواف نصار: **المعجم الأدبي**، دار ورد، عَمان، ط١، ٢٠٠٩، ص٣٣.

[2] أحمد كامل مرسي: **معجم الفن السينمائي**، ص٢٩٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

تدعيم الحركة الدرامية"[1]، ولهذا اقتضت الحاجة أن يهتم بالإيقاع السينمائي في كل مراحل إنتاج الفيلم ابتداءً من عملية كتابته إلى إخراجه، حتى نصل بالإيقاع إلى تماسك الفيلم وقوة تأثيره.

وعلى هذا الأساس وجدت الرواية فرصة للاقتداء بالإيقاع السينمائي، بحيث تضمن هي الأخرى تماسك الأحداث فيها وقوة تأثيرها على القارئ، وترابط أجزاءها المختلفة، ويعرف الإيقاع في السينما بالإيقاع الدرامي "وهو درجة السرعة التي يخطو بها تدرج البناء الدرامي أو تطور نمو الفكرة في الموضوع"[2]، وبناء على ما سبق يتضح لنا أهمية الإيقاع في جميع الفنون، في تحقيق الانسجام والتوازن الكامل للأعمال الفنية.

ويعمل الإيقاع في الفنون السينمائية والروائية على حد سواء على تنظيم اللقطات والأحداث بحيث يقدم في النهاية عمل فني سلس "وقد ينتج من الحاصل الكلي لتنظيم اللقطات شكل من الإيقاع يكون أكثر سلاسة بالنسبة للفيلم السينمائي، ويكون أكثر سلاسة؛ لأن الإيقاع كتب عن عمد ووعي في السيناريو"[3] و يراعي في الإيقاع الحس السينمائي و انسياب الأحداث في خط درامي معين يلتزم به الكاتب السينمائي في خطة سير السيناريو، كما يتعمده الكاتب الروائي في كتابة رواياته.

ويركز الإيقاع في بناء الأحداث على إثارة التشويق لدى القارئ والمشاهد، الذي يولده الانتقال من مشهد إلى مشهد، والإيقاع من هذا المنطلق يقاس بأنه "النبض الذي يشعر به المتفرج نتيجة المتغيرات التي تحدث داخل القصة، ويمكن أن يصبح الفيلم رتيبًا مملاً، إذا ظل على الدرجة

---

(1) أحمد كامل مرسي: معجم الفن السينمائي، ص٢٩٦.

(2) المرجع نفسه، ص٢٤٨.

(3) لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو، ص٢٩٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

نفسها من الإيقاع الحركي، حتى لو كانت الحركة سريعة ومكثفة طوال الفيلم لذا يجب أن يشعر المتفرج بإيقاع محدد لخلق التنوع"[1]، ويعد التنوع ضرورة فنية يترتب على إغفالها احتمال اختلال البناء ككل، وانصراف المشاهد عنه، وهذا ما يحدث في الرواية فالإيقاع المتنوع والتي تضوعه الكلمات يعمل على إحداث التأثير المطلوب لدى القارئ.

ومعدل السرعة الظاهرة في الأعمال السينمائية أو الأدبية، هي التي تتحكم بتسجيل المعنى المطلوب "و يمكن تحقيق تأثيرات نفسية معينة عن طريق عناصر زمنية معينة، ومن الطبيعي العمل على زيادة إيهام الإثارة في اللقطات القصيرة زمنيًا عن طريق حركة الشخصية وتدفق الحوار بسرعة وما شابه ذلك"[2]، وسواء كان إيقاع اللقطات قصيرًا أم طويلاً، سريعًا أم بطيئًا، فإنه يقصد أن يكون أكثر فعالية في إنتاج المعاني المطلوبة في البناء الدرامي.

وقد اعتمد إبراهيم نصرالله في رواياته على تباين الإيقاعات في بناء الأحداث، وشكّل بذلك بنية إيقاعية تتناسب مع روح الرواية بما تقتضيه أحداثها، والإيقاع في روايات إبراهيم نصرالله "يجري في مجرى متواتر ومتتابع بين حالات متقابلة، مثل؛ الصوت والصمت، أو القوة والضعف، أو الموت والحياة، وهكذا"[3]، واستعان إبراهيم نصرالله بإيقاع السينمائي، ولجأ إلى تواتر الأحداث في رواياته، منطلقًا من رؤية درامية بحتة.

و يعتمد إبراهيم نصرالله في بناء أحداثه على مقابلة الشيء بالآخر، ففي رواية "براري الحمى" يذكر لنا إبراهيم نصرالله الشيء ونقيضه بأسلوب درامي، يراوح فيه بين اللقطات المختلفة مستخدمًا تقنية المونتاج في وصف الأحداث، وفي تجسيد صور متناقضة تقابل بين الحياة والموت،

---

(1) رائد محمد عبد ربه: فن كتابة السيناريو، ص٦٣.

(2) لويس هيرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو، ص١٩٣.

(3) أحمد كامل مرسي: معجم الفن السينمائي، ص٢٩٦.

© Arabic Digital Library Yarmouk University

بذلك يخلق دلالات الرواية ويمنحها أبعادها المعنوية، ويقدم لنا صور متفرقة من هنا وهناك ويولفها معًا ليرسم بها صورة من الصور الحياة في بيئةٍ قاسيةٍ ملاذها الموت بإيقاع متواتر.

والمتتبع لأحداث الرواية يلحظ أثر المقابلات في توزيع المشاهد؛ إذ يصف الثعالب ثم الدجاج، ويقابل بين الأليف والمتوحش، وفي مشهد آخر يذكر لنا الذئاب والأفاعي والثعالب، وحينًا يذكر لنا العصافير والأشجار، ويوازي من جديد بين فكرة الحياة والموت، رغم أن جانب الموت والقتل والدم له المساحة الكبرى في فضاء الرواية؛ إذ يتعامل الكاتب معها بحسه السينمائي مبرزًا عنصر اللون، وقطع الإكسسوارات بأساليب مختلفة:

"ربما كان بودي أن أرى الأرض.. الأرض فقط.. الأرض الخضراء.. وفيها عصافير.. وأشجار، وفيها غزلان وأرانب برية مراوغة، فيها ذئاب.. ثعالب.. وفيها بعض الفهود والنمور وضباع.. أموات ينخرهم السل، ويواصلون حياتهم.. فيها قتلة وفيها ثريبيان، ولكن.. لا يهم أريد أن أرى الأرض فهي جميلة.."[1]

يقابل الكاتب بين الموت والحياة بصور كثيرة وبأسلوب متنوع، ويضيف للنص فعالية كبيرة وجاذبية بإيقاع متناغم.

وفي كل مرة يوازي الرواي بين الموت والحياة، وبين الغربان والعصافير والبلابل وبين الدجاجة البيضاء والدجاجة السوداء وبين الظلام والنور، حتى شخصياته فهي تظهر ثم تختفي وكأنه يرواح بين عزلته وخلطته، وبين وحدته وصمته والضجيج من حوله، معتمدًا على مبدأ تأكيد القيمة الفنية والدرامية بالموازنة مع المعاني المضادة.

---

[1] براري الحمى، ص٤٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وكما تشهد الرواية تنوعًا في الإيقاع، فهي تنتقل من مشهد بطيء إلى مشهد سريع ومن ليل إلى نهار، لتبرز بذلك عنصر المفاجأة:

"وهل ثمة جهات غير هذه.. أركضي يا فاطمة.. كانت تلهث فتتماوج الأرض تحت قدميها وتلهث معها. وصلت سفح الجبل..اصعدي.."[1]

وتتراوح الرواية في وصف فاطمة بين البطيء والسريع، نلحظ في المشهد السابق أسلوب الإيقاع السريع الذي يتماشى مع حالة البطلة التي تركض، وهذا الأسلوب يتيح للقارئ فرصة للإحساس بالحدث، ويؤدي الهروب هنا دورًا في تصوير الإيقاع السريع للرواية، وفي التراوح بين اللقطات من لقطة قريبة إلى لقطة عامة.

وفي رواية مجرد٢ فقط اعتمد إبراهيم نصرالله على الإيقاع السريع للأحداث في وصف حركة الأبطال بشكل عام، وهذا لا يمنع اللجوء إلى الإيقاع البطيء في أحيان أخرى:

"كان المشهد سينمائيًا..مأخوذا بالتصوير البطيء.. وللحظة أحسست أن كل الوجوه التي رأيتها في الشارع.. تندس في الأسرة الأثني عشر.. وأن الطوابير لاتنتهي..وأن الغرفة تبتلع وتبتلع، دون توقف. وعرفت أنني في المكان الذي لا يجب أن أكون فيه.."[2]

صاغ إبراهيم نصرالله المشهد السابق بالإيقاع البطيء، وعرض صورًا متفرقة، من كل مايخافه البطل، وصور هواجس البطل، التي شكلت العالم الداخلي لشخصية، و اقتضى الإيقاع البطيء في المشهد السابق زيادة من مخاوف البطل، حيث تندس الوجوه في الأسرة الإثني عشر، والطوابير لا تنتهي، والغرفة كالشبح، تبتلع من حولها، كما نلاحظ في المشهد السابق استخدام التكرار في "تبتلع وتبتلع" كواحدة من أساليب الإيقاع، "إذ يعتمد الفنان أو الأديب على الإيقاع بإتباع

---

[1] براري الحمى، ص١٤٠.

[2] مجرد٢ فقط، ص١٠١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

طريقةٌ من الطرق الثلاثة: التكرار، أو التعاقب، أو الترابط".[1] وهذا ما يظهر في رواية مجـرد٢ فقط.

وفي نهاية رواية "مجرد٢ فقط" تأتي الرواية في إيقاع متواتر في فعل الثرثرة، بحيـث تـمّ تكرار جملة "وبقينا نثرثر" بعد كل جملة أو فقرة تدور بين "البطل والآخر":

"وكان هناك من يتبعنا..

وبقينا نثرثر

وفجأة اندفعتْ دبابة خلفنا وأطلقتْ علينا النار مباشرة..

وبقينا نثرثر

وقال: إن لم تكتبها سأجد واحدًا يكتبها..

وبقينا نثرثر

وقال: أقطع يدي لو كنت أفهم لماذا لم نزل نثرثر

وصمت لحظة

وقال: لقد رأينا الكثير..

فقلت نحن مجرد اثنين، ٢ فقط

وبقينا نثرثر"[٢]

من الملاحظ من المقطع السابق خط التكرار في الثرثرة، والذي تخلل الأحـداث المتشـتتة وربط بينها، ومن جهة أخرى ظهر الإيقاع في الشكل الروائي الـذي قدمتـه روايـات إبـراهيم نصرالله؛ إذ "يظهر الإيقاع بالشكل الروائي في استخدام الخطوط والنقاط والمسـاحات البيضـاء،

---

[1] كامل مرسي صالح: معجم الفن السينمائي، ص ٢٩٦.

[٢] مجرد٢ فقط، ص١٨٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويتشابه ذلك مع الكتابة الطليعية التي قدمت إيقاعًا متقطعًا"[1]، فشكل المقطع السابق مقدم بطريقة إيقاعية موحية، ويغلب الاعتقاد أن النص لو كان متتاليًا لما أوصل المقصود بالصورة المطلوبة.

وفي رواية أعراس آمنة يستحضر إبراهيم نصرالله إيقاع الموت في مقابلة بين الحزن والفرح، ورغم أن عنوان الرواية يحمل معاني الفرح والآمان إلا أن الواقع وما يعيشه أبطال الرواية في قطاع غزة على عكس ذلك، وتبدأ الرواية بأحلام "آمنة" بطلة الرواية التي تحاول جاهدة العيش بأمان وتخطط لتزويج ابنها صالح من لميس، وإدخال السعادة في قلوب المحبين بعد أن سجن من سجن منهم، واستشهد من استشهد منهم، وتفتح آمنة أبوابها للفرح، وتعلن أن الشمس قد أصبحت في وسط السماء، وأنهم لا بدَّ أن يروا الشمس.

وتصور الرواية حالة آمنة التي تحاول إتمام عرس ابنها صالح الوحيد من لميس، وإقبالها على الفرح رغم ما يحيط بهم من آلام، تقول آمنة:

"ذلك الأمر تحمَّلتُه، لكنني لا استطيع أن أتحمل الأمر إذا ما كان متعلقًا ببدلة العرس

يا صالح

يا جمال

يا مصطفى"[2]

تناجي آمنة في المقطع السابق ابنها وزوجها وأخيها، بإيقاع ثابت شهدته الرواية في أكثر من موقع، في محاولة لنشر الفرح لمن تحبهم، لكن من تناجيهم آمنة كلهم استشهدوا، ويعلق نبيل حداد

---

[1] سلمى مبارك: الصوت والصمت في السينما والأدب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد٦١، ٢٠٠٣، ص٢٢٩.

[2] نصرالله، إبراهيم: أعراس آمنة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤، ص٤٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

على الرواية قائلاً: "الموت مقيم إقامة الحي مع الأحياء، فالذين يفارقهم الموت هم من ماتوا حقًا"[1]، والموت في الرواية إيقاع يطال جميع الشخصيات بصورة متناغمة.

فالفرح بعيد عن أعراس آمنة، فكل المحاولات فشلت ليستمر ولم يبق من الفرح إلا آلامه، فهي عندما تتذكر أيام العرس تتذكر الموت:

"أتذكر أم محمد تلك التي حدثتك عنها، المرأة التي ذهبت لأبارك لها بزفاف ابنها، واستقبلتني أمام الباب كما استقبلت غيري وهي تزغرد وتغني، وحين راحت تبكي قلت في نفسي: هذا البكاء ليس بكاء فرح يا آمنة، وكأن المرأة التي بجانبي سمعتني، فقالت لي لقد استشهد قبل ساعتين، قبل ساعتين من عرسه تصور!"[2]

فالمشهد السابق يقابل بين الحياة والموت، والحزن والفرح، والعرس والجنازة، في إيقاع متواتر، فما إن تذكر العرس حتى يأتي الموت صورة متعاقبة، فزواج ابن أم محمد لم يتم، وكذلك أعراس آمنة لم تتم في زواج صالح من لميس، وفي زواج عزيز من رندة، وفي زواج الآخرين.

وتتذكر آمنة في مناجاتها لزوجها، عرسها الذي أصبح مأساة، عندما قرر زوجها أن يتم عرسهما رغم بعده عنها، فاقترح أن ينقل إليها بالكفن ليستطيع عبور القطاع، لكنه طعن عدة طعنات اخترقت جسده، وأخيرًا تم عرسها رغم جراحه، لكن فرحتها لم تكتمل:

"دخلت لأخلع ثوب العرس، فقل لي: إنه يريدك أن تأتي كما أنت

فرحت أبكي، وأبكي كما لو أنني فقدتك

---

[1] نبيل الحداد: كاميليا الرواية الأردنية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٠، ص١١٢.

[2] أعراس آمنة، ص٤٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

في المستشفى احتضنتك بأبيضي الذي استحم بالدم، وكان آخر ما كنت أتوقعه أن أراك تبتسم كما أن شيئًا لم يحدث"[1]

فعرس آمنة لم يتم بالفرح والزغاريد، لكنه تم بالبكاء والألم، وهكذا قابلت الرواية من جديد بين معاني السعادة والحياة، وبين معاني الموت، بإيقاع متناغم، وتظهر الرواية "فضاء المعاناة والصبر والألم والأمل والتضحية، كلها عناصر تستعصي على التحديد، ولا تعرف سوى الانفتاح على عالم الحياة، تلك الحياة التي من أجلها يطلب الموت، بل الشهادة"[2]،فكما لاحظنا فالموت يملأ فضاء الرواية، ويشكل فيه إيقاعًا متناغمًا.

لكن آمنة تستمر في محاولتها نشر الفرح، وتنطلق من وسط الزعزعة والحروب والموت بتجهيز أعراسها:

"كنت قادمة إليك لنذهب معًا، أنا وأنت والعروس. من حقها أن تختاره بنفسها، أليس كذلك؟ قالت لي.

قلت لها: نعم.

كنت قادمة ولكنني في الطريق سمعت أن (أبو عنتر) استشهد فقلت أذهب ولأعزي أهله."[3]

في المشهد السابق يستمر إيقاع الموت لكن بصورة مختلفة، حين قررت آمنة أن تذهب مع رندة ولميس لشراء ثوب الزفاف لكن جنازة الشهيد "مصطفى الرملاوي" الملقب بأبي عنتر، قطعت شراء أي ثوب يدل على الفرح، بدلاً من ذلك ذهبت آمنة لتعزي أهله.

---

[1] المصدر نفسه، ص٤٩.

[2] نبيل حداد: كاميليا الرواية الأردنية، ص١١٧.

[3] أعراس آمنة، ص٥١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

وحين استشهد أحدهم، قطعت أعراس آمنة، ولم تعد تفكر إلا أن تجلس قرب القبر لتحرسه، بعد أن حدث جدال بينها وبين غيرها في نسب الشهيد فكل واحدة ادعت أن الشهيد ابنها أو أخاها أو زوجها أو خطيبها:

"نساء كثيرات تحلقن حول القبر يبكين من فيه. كل واحدة منهن كانت على يقين بأن من في القبر هو زوجها، أو ابنها، أو أخوها، أو حبيبها، وكل واحدة منهن، كانت تبكيه وتتطلع لباب المقبرة، فلعله يأتي فجأة ليقول لها: وما الذي تفعلينه هنا؟"[1]

وفي النهاية يأخذ إيقاع الموت دوره في بناء أحداث الرواية، وتبقى آمنة وحدها عند القبر تناجي من تحبهم وتختفي أعراسها باستشهاد صالح ولميس واستشهاد أعراس آمنة "فالكل يعيش بطريقته قصته مع الموت، وهي للمفارقة قصة خاصة جدًا لها أبعادها الوجدانية التي تجعل للموت معنى فريدًا في هذه البيئة؛ حيث يشكل الموت نهاية الحياة بل بدايتها؛ فالحياة تبدأ من الموت وليس العكس"[2]، وتجربة الشهيد الواحد جعلت الشغل الشاغل للأحياء هو هذا الميت.

وفي رواية "شرفة الهذيان" نشهد نبض الإيقاع السينمائي بأسلوب التكرار القائم في فضاء الرواية، ومثال ذلك ما قاله ابن "رشيد النمر" الصغير:

"قال الصغير: ممكن نشتري عصفور وممكن ما نشتري عصفور، إذا اشترينا عصفور ما في مشكلة، وإذا اشتريناه في مشكلتين!!يمكن نحطه في البلكونة، وممكن نحطه جوه البيت، إذا حطيناه جوّه البيت ما في مشكلة، وإذا حطيناه في البلكونة في مشكلتين..."[3]

---

[1] أعراس آمنة، ص١٠٠.

[2] نبيل حداد: كاميليا الرواية الأردنية، ص١١١.

[3] شرفة الهذيان، ص٢٩.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

ويستمر حوار الصغير بهذا الأسلوب ما يقرب الأربع صفحات، في إيقاع متناغم يشير إلى صفات الطفولة، ونسق التكرار لديهم.

وكما نشهد في الرواية فالإيقاع المتناغم جزء لا يتجزأ منها، وفي مشهد مختلف يظهر التكرار في حركة الرجال المشدودي القامة، الذين يقلدون "رشيد النمر" وكأنه زعيم على حد تعبيره، يقول:

"اقفل باب الشرفة

اقفلوا أبواب الشرفات

أسدل الستارة

أسدلوا الستائر

أشرع الستارة وقد تذكر شيئًا لا يجوز تركه في الشرفة

أشرعوا الستائر وقد تذكروا أشياء لا يجوز تركها في الشرفة"[1]

يبرز لنا المشهد السابق نمط التكرار بصورة شاعرية في الشكل والمضمون "ويأخذ الإيقاع عند إبراهيم نصرالله بالمفهوم الشاعري؛ فالحدث في السينمائي يصور عدة مشاهد جزئية، وقد تكون هذه المشاهد غير لازمة ولكنها تضفي على العمل مفهومًا شاعريًا موفقًا لهذا المنهج يمكن التعبير عن حقيقته بطريقة شاعرية"[2]،وأغلب نصوص إبراهيم نصرالله اعتمدت على اللغة الشاعرية الإيحائية التي تشبه إلى حد ما القصيدة، وروايات إبراهيم نصر الله بشكل عام حافلة بنبض الإيقاع، وبالتقنيات السينمائية.

---

[1] شرفة الهذيان، ص١٦٧.

[2] نسمة بطريق: الدلالة في السينما والتلفزيون في عصر العولمة، ص١٧٦.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

الخاتمة

وبعد؛ فقد حاولت الباحثة أن تدرس التقنيات السينمائية في روايات إبراهيم نصـــرالله، مـــن منطلق العلاقة القائمة بين الرواية والسينما، وأفادت الباحثة من المراجع الهامة، وحاولت اللجـــوء إلى كل ما له علاقة بالسينما والرواية، وقد توصلت الدراسة إلى مجموعة مـــن النتـــائج، يمكـــن إجمالها بما يلي:

- ❖ نشأت أجناس الفن وتطورت في كل بلد وبكل عصر مع بعضها بوصفها منظومة موحدة، نتيجة مقتضيات اجتماعية وجمالية

- ❖ احتلت الرواية مكانة خاصة بين ضروب الفنون وبخاصة السينما، فقد تـــأثرت الســـينما بالرواية بشكل كبير، وعدت مصدرًا من مصادرها.

- ❖ تأثرت الرواية بالسينما وبتقنياتها وبطريقة كتابتها، بشكل ملموس في التعبير عن أفكارها، بأسلوب طرح جديد يشبه إلى حد ما أسلوب السيناريو.

- ❖ امتلكت الرواية بفضل الكلمة القدرة على استغلال التقنيات السينمائية، فالكلمـــة تســـتخدم بوصفها وسيلة تصويرية و تعبيرية.

- ❖ أسهمت السينما في تطوير لغة السرد في الرواية، وذلك بالاعتماد على بنية روائية تحتفل بالمكان، وتعددت وسائل الاتصال بالمتلقي.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

❖ تأثر إبراهيم نصرالله بالسينما وتقنياتها في رواياته، وأفاد من اللغة السينمائية والسرد السينمائي ولغة السيناريو، وتقنيات المونتاج والتزامن والإيقاع، كما أفاد من العناصر السمعية والبصرية.

❖ واختصت الدراسة هذه بإظهار التقنيات السينمائية في الروايات إبراهيم نصر الله، بتتبع الأحداث فيها، نظرًا لما تمتلكه رواياته من عناصر سينمائية واضحة، فضلاً عن امتلاك إبراهيم نصر الله نفسه وعيًا سينمائيًا ناقدًا.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

Abstract

Cinematic Techniques in Ibrahim Nasrullah,s Novels

The study aims to provide a clear picture of the impact of cinema in the novels of Ibrahim Nasrallah, in an attempt to shed light to highlight the techniques film in his novels, the study shows the current sense of Film conscious of Ibrahim Nasrallah tracking techniques film in his novels, and adopted the study to approach the cinema of the novel building the close relationship between cinema and the novel.

Under the nature of the study to be at the forefront, quarterly and conclusion, and ends with proven research, including sources and references and periodicals.

The first chapter, talks about the novel and film in general has been split into three sections, he studied first subject relationship that linked the film story, and took the second section to study the status of cinema and in novels, Ibrahim Nasrallah, and their role in building events in the formation of personal heroes, third section The monitoring of fantasy scenes, which swelled the novels Ibrahim Nasrallah, under the relationship that linked the novel film.

Chapter II examines, in the study of the techniques film and novels Ibrahim Nasrallah broadly, has addressed the separation of six sections, illustrate the vulnerability of Ibrahim Nasrallah techniques Cinema verite highlights Investigation Chapter II, in addressing the cinematic language and narrative, the film and the script, and the elements of audio and visual and

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

technical editing, and synchronization, and rhythm, with a comparison of these techniques in the novel and film, and try to apply the texts Ibrahim Nasrallah novelist.

The conclusion summarizes the study includes the most important findings of the study, followed by a list of the most important sources and references Arabic and translated, included the books of the novel and film.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المصادر

١. نصرالله، إبراهيم: **براري الحمى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٩.

٢. .....: **الأمواج البرية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٩.

٣. .....: **عو**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.

٤. .....: **مجرد٢ فقط**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٩.

٥. .....: **طيور الحذر**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠.

٦. .....: **حارس المدينة الضائعة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٩٨.

٧. .....: **طفل الممحاة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٣، ٢٠٠٠.

٨. .....: **زيتون الشوارع**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

٩. .....: **أعراس آمنة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

١٠. .....: **تحت شمس الضحى**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٤.

١١. .....: **شرفة الهذيان**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥.

١٢. .....: **زمن الخيول البيضاء**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ٢٠٠٨.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٣. .....: شرفة رجل الثلج، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

١٤. .....: شرفة العار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة المراجع

١. آرمز، روى: **لغة الصورة في السينما المعاصرة**، ت: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٢.

٢. ألبيريس، ر. م: **تاريخ الرواية الحديثة**، ت: جورج سالم، منشورات عواد، بيروت، ط٢، ١٩٨٢.

٣. بادلي، هيو: **كيف تولف الأفلام** ، ت: فريد المزّوي، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، (د.ت).

٤. برانيجن، ادوارد: المخطط السردي قيمة الاستخدام النفسي وأهميته، ت: مرفت أحمد عبد الله، **دراسات مختارة السرد في السينما، أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات سينما (١١)**، عَمان، (دت).

٥. بوجر، جوزيف.م.: **فن الفرجة على الأفلام**، ت: وداد عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٥.

٦. بوكنان، اندرو: **صناعة الأفلام، من السيناريو إلى الشاشة**، ت: أحمد الحضري، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دار القلم، القاهرة،(دط)،(دت) .

٧. تودر، فيم: **السرد في الأفلام الروائية**، ت: عبير محب نعمة الله، ضمن كتاب دراسات مختارة السرد في السينما أكاديمية الفنون وحدة الإصدارات سينما(١١)، عَمان، (دت).

٨. جانتي، لوي دي: **فهم السينما**، ت: جعفر علي، دار الرشيد للنشر، بغداد، ط١، ١٩٨١.

٩. حداد، نبيل: **بهجة السرد**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

١٠ .....: الرواية في الأردن، فضاءات ومرتكزات، سلسلة الكتب الثقافية، عدد ٤٧، وزارة الثقافة، عَمان، ٢٠٠٢.

١١ .....: كاميليا الرواية الأردنية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ٢٠١٠.

١٢ .....: الكتابة بأوجاع الحاضر، منشورات أمانة عضمان، عَمان، ط١، ٢٠٠٣.

١٣ .....: لغة السيناريو في الرواية، ، ضمن كتاب مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر تداخل الأجناس الأدبية، عالم الكتب الحديث، إربد، ج٢، ط١، ٢٠٠٨.

١٤. الحكيم، توفيق: فن الأدب، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ١٩٧٠.

١٥. الزاهير، عبدالرازق: السرد الفيلمي قراءة سينمائية، دار طوبقال، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤.

١٦. زيتوني، لطيف: معجم مصطلحات الرواية، دار النهار، بيروت، ط١، ٢٠٠٢.

١٧. سفر، نجاح: حديقة المتعة، تجارب سينمائية عبر العالم، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.

١٨. السعافين، إبراهيم: الرواية في الأردن، منشورات لجنة تاريخ الكتاب الأم في تاريخ الأردن، عَمان، عدد ٣١، ١٩٩٥.

١٩. الشنطي، محمد: تداخل الأنواع الأدبية في الرواية الأردنية، ضمن كتاب مؤتمر النقد الثاني عشر (تداخل الأنواع الأدبية)، عالم الكتاب الحديث، إربد، ط١، ٢٠٠٨

٢٠. شعبان، هيام: السرد في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، إربد، ط١، ٢٠٠٤.

٢١. شعلان، سناء كامل: السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة الأردنية، وزارة الثقافة، عَمان، ط١، ٢٠٠٤.

٢٢. شلش، علي: النقد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٧١.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٢٣. يونس شنوان: اللون في شعر ابن زيدون، منشورات جامعة اليرموك، إربد، ط١، ١٩٩٩.

٢٤. شهيب، نجم: كتابة السيناريو، دار الخليج، عَمان، ج٢، ط١، ٢٠٠٢.

٢٥. صالح، سعد: فن الإخراج وكتابة السيناريو، دار مجدلاوي، عَمان، ط١، ٢٠١٠.

٢٦. صالح، عالية: الخطاب السردي في شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله، ضمن كتاب مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر(تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر)، عالم الكتب الحديث، إربد، ج١، ط١، ٢٠٠٦.

٢٧.....: اللص والكلاب والتقنيات السينمائية ضمن كتاب تداخل الأنواع الأدبية، ضمن كتاب مؤتمر النقد الثاني عشر (تداخل لأنواع الأدبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، ج٢، ط١، ٢٠٠٨.

٢٨. صن، هاورد ودوروثي:أسرار العلاج بالألوان، ت: فاتن صبح، دار الفراشة للنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.

٢٩. الضبع، مصطفى: تداخل الأنواع في الرواية العربية، ضمن كتاب مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر(تداخل الأجناس الأدبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، ج١، ط١، ٢٠٠٨.

٣٠. عبد ربه، رائد محمد، وعكاشة محمد صالح: فن كتابة السيناريو، دار الجنادرية، عَمان، ط١، ٢٠٠٩.

٣١. عبداللطيف، رباب: فنيات المونتاج الرقمي، سلسلة السينما، (د ن)، (د م)، (د ت).

٣٢. العيان، حسن: الحداثة في الرواية العربية في الأردن، ضمن كتاب الرواية في الأردن، أوراق ملتقيات عمان الإبداعية، ملتقى الرواية في الأردن، منشورات اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة الثقافة العربية، ط١، ٢٠٠٢.

٣٣. أبو غنيمة، حسان: في الفن السابع ، اتحاد كتاب العرب، عَمان، ط١، ١٩٨٩

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٣٤. غوادرة، فيصل: تداخل الأدب مع الأنواع الأخرى، ضمن كتاب مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر تداخل الأجناس الأدبية، عالم الكتب الحديث، إربد، ط١، ج٢، ٢٠٠٨.

٣٥. فال، يوجين: فن كتابة السيناريو ، ت: مصطفى محرم،(د.ن)، القاهرة، ط١، ١٩٩٧.

٣٦. فانوس، وجيه: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهر والمصطلح، ضمن كتاب مؤتمر النقد الثاني عشر (تداخل لأنواع الأدبية)، عالم الكتب الحديث، إربد، ج٢، ط١، ٢٠٠٨.

٣٧. فريد، سمير: مدخل إلى تاريخ السينما العربية، مكتبة الأسرة، القاهرة، ط١، ٢٠٠١.

٣٨. فضل، صلاح: أساليب السرد في الرواية العربية، دار مدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٣.

٣٩. فيلدمان، جوزيف وهاري: دينامية الفيلم، ت: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٦.

٤٠. كوك، دافيد: تاريخ السينما الروائية، ت: أحمد يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ١٩٩٩.

٤١. لوسون، جون هوارد: السينما العلمية الإبداعية، ت علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠١.

٤٢. مارتن، مارسيل: اللغة السينمائية، ت سعد مكاوي، الدار المصرية العامة، القاهرة، ط١، (دت).

٤٣. ماضي، شكري: أنماط الرواية العربية الجديدة، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد٣٥٥، ٢٠٠٨.

٤٤. مايو، بيير: الكتابة السينمائية، ت: قاسم مقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٤٥. مراشدة، عبد الرحيم: الفضاء الروائي، الرواية الأردنية نموذجًا، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٢

٤٦. مرسي، أحمد كامل ، وزاهي وهبة: معجم الفن السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، القاهرة، ط١، ١٩٧٣.

٤٧. مقداد، قاسم: السرد السينمائي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط١، ١٩٩٧.

٤٨. المهندس، حسين حلمي: دراما الشاشة بين النظرية والتطبيق للسينما والتلفزيون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ج١، ١٩٨٩.

٤٩. ميتري، جان: علم نفس وعلم جمال السينما، ت: عبد الله عويشق، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ط١، ٢٠٠٠.

٥٠. النحّاس، هاشم: دراسات سينمائية حول الإبداع الفيلمي خاصة، منشورات وزارة الإعلام، بغداد، سلسة فنية ٧٦، ١٩٧٧.

٥١.....: نجيب محفوظ على الشاشة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١،١٩٧٥

٥٢. نشوان، حسين: عين ثالثة ،تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصر الله الإبداعية ، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٧.

٥٣. نصار، أيمن: إعداد البرامج الوثائقية، دار المناهج للنشر، عمان، ط١، ٢٠٠٨.

٥٤. نصار، نواف: المعجم الأدبي، دار ورد، عمان، ط١، ٢٠٠٩.

٥٥. نصر الله، إبراهيم ، هزائم المنتصرين، السينما بين الحرية والإبداع ومنطق السوق، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط١، ٢٠٠٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

٥٦. هالبرين، جون: **نظرية الرواية**، ت: محي الدين صبحي، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ط١، ١٩٨١.

٥٧. هيرمان، لويس: **الأسس العلمية لكتابة السيناريو**، ت: مصطفى كرم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٣.

٥٨. يحيى، مصطفى: **التذوق الفني والسينما**، (دن)، (دم)، (دط)، ١٩٩٠.

٥٩. يوسف، عقيل مهدي: **جاذبية الصورة السينمائية**، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠١.

٦٠. يوسف، يوسف: **فضاءات سينمائية**، وزارة الثقافة، عَمان، سلسلة كتب ثقافية ١٣، ٢٠٠٠.

© Arabic Digital Library-Yarmouk University

قائمة الدوريات

١. بن الأصفر، محمد: **قلم سينمائي يرفض التلوث**، مجلة الإخلاء، تونس، عدد ١٥، ١٩٨١.

٢. نبيل حداد، **قراءة سينمائية في ثنائية الخوف والشجاعة ليوسف الشاروني**، بحث مقدم إلى الملتقى الأول للقصة القصيرة ، المجلس الأعلى للثقافة في مصر، القاهرة،.٢٠٠٩

٣. دوارة، فؤاد: **السينما والأدب**، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد ٢، .١٩٧٦

٤. مبارك، سلمى: **الصوت والصمت في السينما والأدب**، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد ٦١، ٢٠٠٣.

٥. مدانات، عدنان: **الفنتازيا في السينما العربية**، مجلة أفكار، عمان، العدد ١٤٠، ٢٠٠٠

قائمة دوريات شبكة المعلومات

١. الربيعي، ليث عبد الكريم: **لغة السرد في الفيلم المعاصر**، http//www.alzawraa.net

٢. العزامي، محمود حسين: **الرواية والسينما**، http//www. jsad.net

٣. القرشي، صلاح: **نجيب محفوظ وآخرون**، http//www. jsad.net

© Arabic Digital Library-Yarmouk University