جامعة محمد خيضر بسكرة
كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

مذكرة ماستر

لغة و أدب عربي

دراسات أدبية

أدب حديث و معاصر

رقم تسلسل المذكرة : ح 40

إعداد الطالبة:

مارية تيقاني

يوم :2019/06/22

المونتاج السردي و اللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام

لجنة المناقشة:

بن غنيسة نصر الدين	أ. د.	جامعة محمد خيضر بسكرة	رئيس
زاغز نزيهة	أ. د.	جامعة محمد خيضر بسكرة	مقرر
آقطي نوال	أ. مح أ	جامعة محمد خيضر بسكرة	مناقشة

السنة الجامعية: 2019/2018

قال تعالى:

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَ الَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَ اللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ... ﴾

سورة – المجادلة 11–

(فَاذْكُرُونِي أَذْكُرْكُمْ وَاشْكُرُوا لِي وَلَا تَكْفُرُونِ)

(سورة البقرة الآية 152)

وبعد...

لله عز وجل كل الحمد والثناء إذ أنعم علينا بإتمام هذا العمل وعلى جزيل فضله ونعمه في كل خطوة لإنجاز هذه المذكرة.

أمام **الله** نتوجه بالشكر وعظيم الامتنان لكل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل

ونخص بالذكر الأستاذة الدكتورة المشرفة على هذه الدراسة فلها كل الشكر مجددا على جميل صنعها.

ولا يسعنا إلا أن نتقدم بوافر الشكر والتقدير إلى جميع من أسهم في العمل و لو بكلمة.

ونحمد الله الذي وفقنا لهذا وما كنا لنوفق لولاه

مقدمة

الرواية جنس أدبي سردي من أحدث الأجناس الأدبية حيث وإن كانت بعض بوادرها وأعراضها تعود إلى عصور تاريخية قديمة، حيث اقتصرت في بدايتها على صيغة مباشرة لسرد أخبار يشترط فيها أن تكون حقيقية وحديثة الوقوع، ثم بدأت في اتخاذ شكلها الحديث عندما انفصلت عن سرد الحقائق وتحولت إلى تشكيل فني يعتمد على خيال الروائي.

وقد أسهم هذا التطور في البنية الروائية على جعلها تأخذ حيزا خاصا بها وتمثل فنا مستقلا تماما، وجعلها أكثر إلهاما للفنون الأخرى مثل السينما التي اعتمدتها كمصدر لمادتها الفيلمية، فالسينما منذ أن خطت خطواتها الأولى من مجرد تصوير للأشياء المتحركة إلى تقديم أفلام روائية اعتمدت إلى حد كبير على الأعمال الروائية تستمد منها موضوعاتها، وفي المقابل فقد تأثرت الرواية بالتقنيات الحداثية للسينما ممّا أكسبها شكلا جديدًا في الكتابة ما يعرف بالرواية السينمائية.

وهي نوع يقدم فيها الروائي الواقع في حضوره الملموس مع خلط الماضي والحاضر والمستقبل، وتجزيء وحدة الحدث، مستعيرة أدوات التعبير السينمائية من مشهدية ومونتاج وقولبتها في إطارها السردي.

ومن هنا جاءت دراستنا للبحث في هذه العلاقة التي تربط بين الفيلم السينمائي والرواية وتحديد الخطوط الفاصلة بينهما وإبراز أهم التقنيات التي شاركتها الرواية والفيلم السينمائي والتي من أهمها تقنيتي المونتاج والمشهدية، و يعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى أنه يتيح الكثير من فرص البحث والتعرف على مثل هذه الخصائص، للكشف عن وجه آخر لثراء الأدب من خلال تأثره بالسينما، إذا فالسبب كان علميا بحتا، كما تهدف هذه الدراسة إلى استنطاق عدسات التعبير الروائي المعاصر لأهم مفردات اللسان السينمائي والمتمثلة في المونتاج والمشهدية وقد جاء بحثنا هذا موسومًا بعنوان: **المونتاج السردي واللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام.**

وكي نقف عند هذه التقنيات وأثر استخدامهما في الرواية ننطلق من محاولة الإجابة على التساؤلات التالية:

كيف استفادت الرواية من التقنيتين السينمائيتين المونتاج والمشهدية؟

ولإثراء الإشكالية المطروحة قمنا بطرح مجموعة من التساؤلات الفرعية والتي تمثلت في:

ماهي عناصر الاختلاف والتشابه بين السرد الروائي والسرد السينمائي؟

ماهي أهم أنواع المونتاج السردي الموظفة في الرواية؟

كيف وُظِّفَت اللغة المشهدية في الرواية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات ولتحديد مدى استفادة الرواية من التقنيات السينمائية المختارة، قمنا بإتباع خطة ممنهجة ارتأينا فيها تقسيم البحث إلى فصلين عمدنا في كل فصل منهما إلى التعريف بالتقنية نظريا ثم تطبيقها على الرواية المدروسة، وقد سبق الفصلين مدخل جاءت فيه أهم التعريفات النظرية لفني الرواية والسينما، كما رصدنا فيه العلاقة التي تجمع الرواية والسينما، مرورا بأهم نقاط اختلافهما، كما جاءت فيه أهم النقاط التي تمير السرد الروائي عن السرد السينمائي.

أما الفصل الأول الذي جاء معنونا بـ: المونتاج السردي في رواية ' تشرفت برحيلك '، فاندرجت تحته خمسة عناصر قمنا من خلالها برصد مفهوم كل من المونتاج السينمائي والمونتاج السردي ثم تتبعنا نشأة المونتاج كتقنية وبعد ذلك أوردنا تقنياته الحاضرة في الرواية؛ من ازدواج وامتزاج، وقطع واختفاء وظهور تدريجي، ثم تبينا بعد ذلك أثر هذه التقنية على بنية الرواية (الزمان والمكان).

وأما الفصل الثاني فجاء بعنوان اللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك، اندرج تحتها أيضا خمسة عناصر تتبعنا فيها مفهوم كل من اللغة المشهدية لغة واصطلاحا مارين على مفهوم المشهد في السينما، ثم أوردنا سمات اللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك من لغة

حكائية ووصفية وحوارية، بمستوييها الداخلي والخارجي. وختمنا بحثنا بخاتمة تحمل أهم النتائج المتوصل إليها.

ومع مراعاة طبيعة البحث التي تفرض تعددا في المناهج المتداخلة حسب متطلبات عناصر البحث، فكان اعتمادنا غالبا على المنهج البنيوي مع الاستفادة من آليتي الوصف والتحليل.

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على مجموعة من المصادر والمراجع والتي من أهمها:

-أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، ط1، الدوحة، عمان، الأردن،2015.

-الطيب مسعودي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، رسالة دكتوراه كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الحزائر،2014/2013. وبطبيعة الحال رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام.

ولم يخلو بحثنا هذا من صعوبات التي توقعنا بعضها كون الاشتغال على موضوع كالمونتاج السردي في الرواية يمتاز بالجدة فتقل فيه مراجع الدراسة لهذا الموضوع والتي كان بإمكانها المساعدة أكثر في إنجاز البحث، بالإضافة إلى أن الموضوع يحمل طريقين السينما والرواية والتقاطع والتداخل بينهما دقيق غير بعيد إلى جانب التناقض بعض الأحيان في ضبط المصطلح والذي يختلف من مرجع إلى آخر وبالرغم من ذلك فإن متعة البحث لم تتأكد لدينا إلا بالتعب والسهر لمحاولة إنجاز الموضوع.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بخالص الشكر وجزيل الامتنان لكل من مد يد العون وكان خير سند لي وأولهم الأستاذة الدكتورة زاغز نزيهة، التي لم تبخل بجهد ولا وقت في قراءة تفاصيل هذا البحث وتصويب مساره، فجازاها الله خيرا عني، ولكل من ساهم من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث.

المدخل

المدخل:

1- الرواية السينمائية.

2- علاقة الرواية بالسينما.

3- من الرواية السينمائية إلى السينما الروائية.

4- نقاط الاتفاق والاختلاف بين الفن الروائي والفن السينمائي.

5- السرد بين الرواية والسينما.

5-1- السرد الروائي.

5-2- السرد السينمائي.

تعتبر الرواية من أهم الفنون الأدبية النثرية الأكثر انتشارًا، كما تتميز بانفتاحها على الفنون الأخرى، فهي تسمح بالتداخل والانصهار مع مختلف الفنون مثل المسرح والسينما، وهذا ما جعلها تستعير من السينما بعضا من تقنياتها، وجعل السينمائي يعتمد عليها كأحد مصادره لصناعة الأفلام السينمائية، فشكلت ثنائية الرواية والسينما علاقة شائكة تثير الكثير من الجدل حول من استفاد واستلهم أكثر من فن الآخر.

فالرواية الجديدة التي توسعت في الخمسينيات وجدت جماليتها وامتدادها في التعبير السينمائي عند بعض الكتاب فكانت الروايات السينمائية.

1-الرواية السينمائية:

تركز الرواية السينمائية على الحبكة كما أنها ترسم خطوطا عميقة، متعمّدة للمعاني التي تريد إبرازها كالخيانة أو الحظ العاثر أو التضحية أو الحظ السعيد... ، وفي سبيل هذا الإبراز فإنها تحتال على اللغة والصيغ التعبيرية لتجنح بها بعيدا عن البعد الأدبي الذي يهدف تعميق المشاعر عوضا عن إثارة التعاطف المباشر مع البطل أو الضحية الذي تركز عليه الرواية السينمائية. فهي ترتب الأحداث ترتيبا متعمدا تماما، ولا تترك مجالا للتنامي العفوي أو الهرمونية الداخلية التي تمنحها الرواية الأدبية.[1]

[1] ينظر: نزار حسين راشد، الرواية السينمائية والأدبية، صحيفة رأي اليوم، 09:342015،/06/03.

2-علاقة الرواية بالسينما:

إن عملية التأثير والتأثر تشكل سنّة في الفنون جميعا والرواية كغيرها من الأجناس الأدبية، كانت وما تزال تؤثر في الفنون الأخرى وتتأثر بها، فالرواية ليست بعيدة عن أجواء التأثر هذه ولعلّ الفن الأكثر قربًا خارج الفنون السردية التي أثرت في الرواية هو فنُّ السينما .

فنجد اليوم تفاعلا متميزا بين الرواية والسينما، فالسينما تستعين بالرواية، ولأجل هذا نجد أنها عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين، ومن جانب آخر أصبحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية؛ إذن فالعلاقة متقابلة بينهما،[1] "إذ استثمرت الرواية بعض تقنيات السينما لتشكيل نسقها السردي والتخيلي[2].

زاد هذا الاستثمار من جمالية تشكيلها الفني وارتقاء مستواها التصويري، فالتقنيات السينمائية حينما دخلت إلى ميدان النصوص الأدبية الحديثة بعامة والنص الروائي بخاصة، زودت عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة فابتكرت صيغًا مستحدثة اقتربت كثيرا من حرارة السينما.[3] فإذا تأملنا مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب[4]، فالرواية قد استلهمت من الفن السابع (السينما) جملة من المعطيات البصرية والتقنيات الفنية قربتها إليه أكثر فأكثر، وهذا الاستلهام أمر طبيعي وفرته الحداثة في الانفتاح على الأجناس الأخرى والتطورات التقنية.

وقد تداخلت أدوات الفن فيما بينها لكي ترقى إلى مستوى التعبير عن العصر المتداخل، ومن هنا تركزت أكثر عمليات التأثر والتأثير بين كل من الرواية والسينما.
وبما أن الرواية جنس أدبي هجين يمكنها أن تستوعب فنونا مختلفة فإنها عندما وظفت

(1) ينظر: خليل برويني، آليات السينما في رواية" قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصر الله، إضاءات نقدية، السنة الخامسة، العدد السابع عشر، آذار ،2015 صفحة5.

(2) لشكر حسن، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، د.ت، الرياض، 2012، ص12.

(3) حشايشي سهام، السرد وتداخل الخطابات في الرواية المغاربية، المجلد ،13 العدد 2، 2018/07/16، ص149.

(4) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت ط ،19921، ص189.

تقنيات من الفن السينمائي فهي تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفتقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير.[1]

إذا فالرواية أقدرُ من السينما في سرد الأحداث وتقديم الشخصيات، إضافة إلى أن لها مميزاتها الخاصة بما تأخذه من الآليات السينمائية في سبيل تكميل سردها.[2]

إن التداخل بين فني الرواية والسينما أظهر فنا جماليا جديدا مزج بين متعة الكتابة وجمالية الصورة والصوت، وهذا التمازج أدى إلى نوع من التأثير المتميز لدى المتلقي من خلال استخدام بعض التقنات السينمائية في الرواية، واستخدام الرواية كعنصر أساسي في السينما. فقد استفادت الرواية من السينما، كما استفادت السينما من الرواية ومحك نجاح كل منهما هو مدى قوة تأثيره على المتلقي.

(1) ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص189.

[2]خليل برويني، السينما في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصر الله، ص 11.

3- من الرواية السينمائية إلى السينما الروائية:(آليات تحويل نص روائي إلى فيلم سينمائي) :

إن تحويل الرواية إلى عمل سينمائي ليس بالأمر السهل أو الهيّن فقد يحدث أن يفهم المشاهد عكس ما يريد الكاتب تقديمه من خلال نصه، فكثيرا ما تصل الرواية إلى السينما بعد تعديل واقتباس كبيرين .

الكتابة الروائية إبداع مفتوح و لكل مبدع الحق في أن يبتكر، فيقدم ويؤخر ويغير ويبدل، فالشخصية في الرواية الجديدة لا تعدو كونها شبحا مضطهدا (مجرد رقم أو حرف...)، والحبكة غائبة أو شاحبة، مقطعة الأوصال إن حاولت الإمساك بها أفلتت، وإن أردت متابعة رصدها أعرضت، بينما اللغة فيها مجرد لعبة والشخصية مجرد شبح والزمن مجرد أحيان متقطعة لا يجمعها خيط، والحيز سحري أو عجائبي أو مموه أو مشوه أو مؤذي ؛[1] فالرواية إذا خاضعة لسلطة الكاتب وحده فهو المسؤول عن تشكيل الصورة الكاملة لهذا العمل، بداية من الأحداث وانتهاء بالفضاء الزماني والمكاني الذي تحدث فيه، ولهذا تم اعتبار أي وظيفة للنص الروائي تخرج عن إطار الرواية نفسها، كالتمثيل و الأفلمة وإعادة البناء السيناريستي من قبيل الوظائف التي تخرج عن إرادة الكاتب و التي تنتهي عندها سيطرته على النص لتتخذ إعادة صياغته السمعية البصرية مشروعية التصرف فيه بعيدا عن صاحبه،لينتقل العمل من الرواية السينمائية إلى السينما الروائية وبمجرد تحقق هذا التحول ينفتح المجال على نوع أخر من التلقي والتصرف.[2]

والتقنيات التي تبعث بمسارات السرد الذي يبقى مرجعًا ونصًا علويا ونموذجا خطيا لكل الاختراقات الميتاسردية التي انفتحت عليها وسمحت بها.[3]

---

[1] عبد الملك مرتاض في نظريه الرواية ص214.

[2] محمد الأمين بحري، السينما علاقة التأثير والتأثر، مجلة النصر، 2015.

[3] محمد الأمين بحري، السينما علاقة التأثير والتأثر، مجلة النصر، 2015.

إنّ عملية الأفلمة تحتاج إلى بعض التقنات، فتحويل ما كان مكتوبا بين ثنايا الأوراق إلى الإخراج إنجاز خاص، فبهذا التحول يتم الانتقال من السرد الروائي إلى السرد السينمائي، ففعل السرد في المعطى اللغوي بمعنى روي وحكى الحكاية وهو الفعل الأساسي الذي يقوم عليه فن الرواية المصورة أو الفيلم والحكاية عند جيرار جينيت هي المنطوق السردي أي الخطاب الشفوي أو المكتوب والفيلم السينمائي أيضا حكاية يكون العرض فيه مساويا لفعل الحكي ويلتقيان بالإشارة، فهما يشيران إلى شيء، وكل شيء في حد ذاته خطاب. إذ تجتمع الرواية والفيلم في انبِنائهما على السرد فيتميز الحكي عند كل فن بِسمتَين: الزمنية التي تعني امتداد الحركة الزمنية، والتحول أي النمو والتطور وانتقال الشيء وحدوث تشكلات جديدة، هذا ما يسهل عمليه الانتقال من السرد الروائي إلى السرد السينمائي.[1]

كما أن السرد الروائي يتمتع بمزايا مشتركة مع السرد السينمائي فكلاهما يتكون من أجزاء صغيرة يلتحم بعضها مع البعض الآخر لبناء مشهد وكلاهما يمكنه الاسترجاع الزمني أو الاستباق، وبالشكل العام فالأسلوب السردي السينمائي مرتبط وآخذ من السرد الروائي.[2]

إلا أن الفيلم السينمائي يتحقق عن طريق الصور أي عن طريق متواليات صورية، كل صورة منها تقدم معنى دلاليا خاصًا بها، لكن مثلها في ذلك مثل الجمل في اللغة تساهم في تشكيل المعنى الدلالي العام للفيلم وهي تتصل بباقي الصور المكونة له.[3]

---

[1] مرابطي صليحة، سرد بين الرواية والفيلم، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ص226.

[2] نبيل حداد ومحمود درابسية، تداخل الأنواع الأدبية، مجلد2، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009، ص867.

[3] الطيب مسعودي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، رسالة دكتوراه كلية الآداب والفنون، جامعة وهران الجزائر، 2013–2014، ص 102 .

صحيح أن الرواية تعتمد على نظام لغوي سردي والفيلم على نظام سمعي بصري يختلف تماما عن اللغوي، إلا أن هذين العاملين يشتركان في عديد النقاط عند عنصر السرد وباعتبار الرواية والفيلم نمط حكائي سردي فإنهما يتشابهان كثيرًا في البنية التركيبية، فالزمان والمكان والشخصيات وتطور الأحداث عناصر أساسية في الرواية، كذلك لا يوجد فيلم يخلو من هذه العناصر ولما لهم من أهمية في الفيلم، فالمخرج قبل الشروع في نقل رواية ما إلى السينما أو الاقتباس منها ينتبه كثيرًا لهذه العناصر محاولاً دائما نقلهم كما هم في الرواية تماما لضمان نجاح الفيلم.

وفي هذا الصدد قدم الناقد محمد الأمين بحري دعوة لشراكة واعدة بين الرواية والسينما الجزائريتين مقدما رواية ' تشرفت برحيلك للكاتبة فيروز رشام (وهي موضوع دراستنا) واصفًا إياها أنها رواية جزائرية حديثة بمواصفات مشهديّة سينمائية عالية فيها الحدود بين الكلمة والصورة والمشهد فاعتبرها جاهزة سيناريستياً بنسبة قد تتجاوزالـ 50 % وقد لا تحتاج لسيناريست من العيار العالمي ولا مخرج محنّك من أجل أفلمتها سينمائيا[1].

[1] حكيم مالك، علينا التفكير في أفلمة رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام سينمائيا، جريدة ثقافة الوسط، سبتمبر 2018 ص17.

4- نقاط الاتفاق والاختلاف بين فني الرواية والسينما:

تقوم بين فني الرواية والسينما عدة نقاط، واحدة للقاء والاتفاق، والأخرى للاختلاف نذكر منها:

1-كلاهما فنان زمنيان يشكل السرد أداتهما الرئيسية، وهذا ما يجعل من تسمية الأفلام التخييلية أفلاما روائية تتجاوز المصادفة المشار إليها، إلى كونها تسمية دقيقة الدلالة، إذ تعود روائيتها إلى اعتمادها بنية سردية تخييلية وليس إلى اعتمادها نصا روائيا مقتبسا أي مؤفلما.[1]

2- كلا الفنين يختار الإنسان موضوعا رئيسيا له، بوصفه كيانا له جملة من إحداثيات الحضور و الفعالية.

3- خاصية الاستبطان: فكل من الرواية والسينما لا يحققان إنسانية مادتهما بالوقوف عند مشارف الشخصية الإنسانية وسطوحها الخادعة بل يغوصان عميقا في كثافات البنية الإنسانية وطبقاتها المتداخلة.

4- يشكل الواقع بكل خبراته وتجاربه معينا لا ينضب للسرد الروائي والسرد السينمائي، إذ يبقى كل من السردين محكومين بهشاشة مادتهما إن افتقدا مرجعيتهما الواقعية.

5- الاحتفاء بالبعد التاريخي للسرد لاستنباط قوانين السيرورة والصيرورة البشرية وتوجيه الأضواء الكاشفة على زمن الحاضر.

6- خاصية المكاشفة والبوح بهموم الذات وتجاربها المنسية.[2]

ويمكن الموازنة بين فني الرواية والسينما بأن:

- كلا من هذين الفنين يقومان على السرد التخيلي.
- كل منهما يتخذ من الإنسان مدارا أو محورا لهما.

---

[1] الرشيد بو شعير، العلاقة بين الآداب والفنون الأخرى، مجلة الرافدة، العدد40 ، فبراير 2013، ص 75.

[2] ينظر: الرشيد بوشعير، العلاقة بين الآداب و الفنون الأخرى، ص 76 .

- كلاهما يرتبطان بالواقع ارتباطا قويا أو واهيا حسب طبيعة التخييل ومداهُ ومرجعياته بكل عمل.[1]

تلك أهم نقاط الاتفاق بين الفنين الروائي والسينمائي أما نقاط الاختلاف فيمكن حصرها فيما يلي:

- إذا كان السرد الروائي يعتمد على اللغة المكتوبة فإن السينما تعتمد على اللغة السمعية البصرية التي تخضع لبناء حركي.
- إذا كان الزمن في الرواية متحررا من حيث الطول أو القصر فإن الزمن في السينما محكوم بفترة عرض الفيلم.
- إن زمن الوصف يطول في الرواية، ويقصر في السينما.
- إن الإبداع الروائي فردي، خلافا للإبداع السينمائي الذي لا يمكن أن يتم إلا بواسطة جماعة من الممثلين والمصورين فضلا عن المخرج.[2]

من خلال هذه النقاط يتبين أنه إذا كان الأدب أداته الكلمة فالسينما أداتها الصورة، وإن كانت الكلمة هي الوحدة الأساسية للرواية ومنها تولد الجملة والفقرة والمشهد والفصل، فإن الصورة هي الوحدة الأساسية للفيلم ومنها يولد الكادر واللقطة والمشهد والمقطع الفيلمي.[3]

---

[1] محمد فاتي، الخطاب الروائي و الخطاب السينمائي جدلية الاتصال و الانفصال، صحيفة المثقف العربي، العدد 4388، 2018/02/9، https://www.hespress.com/writers/379595.html

[2]: ينظر: محمد فاتي، الخطاب الروائي و الخطاب السينمائي جدلية الاتصال والانفصال .

[3]: شريف صالح، الرواية والفيلم...تطابق أم خيانة ؟، مجلة الفنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد 138، مارس 2013، ص 18.

5-السرد بين الرواية و السينما :

إن السرد قطاع حيوي من تراثنا المعرفي، فهو قديم قدم الإنسان فقد مارس العرب السرد والحكي بأشكال وصور متعددة، ومن الأشكال التي مارس فيها السرد خصائصه: الرواية، والسينما.

وبوصف السرد مفهوما أساسيا في الميدانين (الرواية والسينما)، نستعرض دلالة لهذا المفهوم.

السرد لغة:

للسرد مفاهيم متعددة ومختلفة تنطلق من أصله اللغوي فسَرد الحديث ونحوه يسرِده سردًا إذا تابعه وفُلان يسردُ الحديث سردًا إذا كان جيِّد السياق له. وفي صيغة كلامه صلى الله عليه وسلم لم يكن يسرد الحديث سردًا، أي تابعه ويستعجل فيه، وسرد القرآن تابع قراءته في حذرٍ منه.[1]

السرد اصطلاحا:

يعتبر السرد أو القص فعل يقوم به الراوي أو السارد الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب، ويشمل السرد على سبل التوسع مُجمل الظروف المكانية والزمانية والواقعي والخيالية التي تحيط به، فالسرد عملية إنتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج والمروي له دور المستهلك والخطاب دور السلعة المنتجة[2]

ويعد السرد خطابًا يقدم حدثا أو أكثر، ويتم التمييز تقليديا بينه وبين الوصف والتعليق، سوى أنه كثيرًا ما يتم دمجهما فيه، وإنتاج حكاية يعني سرد مجموعة من المواقف والأحداث.[3] والسرد هو إخبار من الواقع أو من الخيال أو كليهما معا، في إطار زماني ومكاني بحبكة متقنة، وبمفهوم عام فإن السرد يشير إلى كل ما يمكن أو يؤدي قصًا، سواءً كانت الأداة

---

[1]: ابن منظور، لسان العرب مادة (سرد)، دار الكتب العلمية، ط1، ج2، بيروت لبنان، 1993 ، ص 165.

[2] ينظر: لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي إنجليزي فرنسي)، مكتبه لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، لبنان،ط1، 2002،ص105.

[3] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، 2003، ص122.

المستخدمة لتمثيله لفظية أو غيرها، إذ يمكن أن يُروى مشافهة أو من خلال الكتابة أو عبر الإيماء والصور وغيرهم من أشكال السرد الكثيرة، فلكل عمل سردي شكله الخاص به.[1]

5-1-السرد الروائي:

إن ما يميز العمل الروائي أنه جنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة، فهو يتأسس على عنصر السرد بالدرجة الأولى، إن هذا السرد الذي يتقاطع مع الوصف يشكل معه إيقاعا تحكمه بنية حديثة مبنية على توالي الأسباب والمسببات الناتجة عنها، إضافة إلى وجود سارد وشخصيات وفضاءات وأزمنة.

هناك بعض الدارسين يرون أن السرد الروائي أربعة أنساق عامة هي:

-نسق التتابع : وهو تتابع مكونات المتن السردي في الرواية على نحو متعاقب دونما قطع أو استرجاع أو استباق وهذا النسق هو النظام المهيمن في الرواية التقليدية.

-نسق التداخل : وفيه تتداخل مكونات المتن فيما بينها، يقوم المتلقي بإعادة تركيب مكونات المادة الحكائية وتنظيمها وفق سياقات خاصة.

-نسق التوازي : وفيه تتقدم مكونات المتن السردي بطريقة التوازي بين الأحداث التي تكونه، فثمة وقائع تتعاصر في الزمان وإن اختلفت في المكان.

-نسق التكرار : وفيه تكرار مكونات المتن الحكائي في الرواية أكثر من مرة تبعا لتعدد الرؤى و زوايا النظر التي تعرضها، فعلاقة الراوي تختلف باختلاف طبيعة موقعه من الحدث الذي يرويه.[2]

---

[1] ينظر: طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، دراسة تطبيقية رسالة دكتوراه، كليه الآداب والفنون، جامعه وهران، الجزائر، 2013-2014، ص102.

[2] محمد كريم إبراهيم، اقتباس السينما من الرواية، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، تصدر عن كلية الآداب جامعة القادسية، العراق، العدد2، المجلد12 ، ص16.

إن اللغة التي ينبغي أن يكون عليها السرد في أي عمل أدبي لاسيما الرواية، تتطلب الإيجاز غير المخل حتى لا تتحول الرواية إلى مسرحية، وكذلك ابتعادها عن الصعوبة والتكرار والثرثرة.[1]

تظل الرواية محكومة بمسار سردي محكوم بدوره بترابط منطقي شأنها في ذلك شأن الحكاية، كما أن السارد فيها هو الذي يقوم بترتيب عمليات الوصف، ويحدد طريقة توالي الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بما يتغير عبر الحوار بين الشخصيات أو عن طريق وصف موضوعي، ويرى رولان بارت أن السرد يمكن أن تحتمله اللغة شفوية كانت أو مكتوبة، كما يمكن أن تحتمله الصورة ثابتة أو متحركة، وهذا السرد تحققه اللغة في الرواية بواسطة متواليات جملية لكل جملة منها تحقق معنى دلاليًا خاصًا، لكنها في المقابل تحقق مع باقي الجمل الأخرى التي تجاورها المعنى الكلي للعمل الروائي المتواجد فيه.[2]

---

[1] ينظر سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب واللغات، العدد19 ، جانفي2018، ص107.

[2] ينظر: طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، دراسة تطبيقية، ص107.

5-2- السرد السينمائي:

أو السرد الفيلمي، وهو البناء الذي تصب فيه وحدة الموضوع أو حبكة القصة ومجموعة الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو، ففي النص الروائي يكون التعبير الظاهري عن الأحداث والشخصيات قائما على مبدأين هما :المقروء والمتخيل بمعنى أنه يعتمد على القراءة أولاً لفهم المضمون أما في النص السينمائي فإن ترجمة التعبير تكون ظاهرة في ركائز ثلاثة وهي: المرئي ، المسموع والمتحرك، بمعنى أن يكون التعبير عن الحدث ظاهرا في توفير الدلالة البصرية، الصورة بكل أشكالها، وتفاعل الصورة مع المضمون والذي ينتج عنه شفرات ومدلولات المشاهد والأحداث.[1]

السرد السينمائي هو عملية تقوم فيها الأفلام بإعطاء تلميحات للمتفرج الذي يستخدم خطة تفسيرية لكي يبني قصة الدراما، فالسرد إذا هو التأثير الرئيسي على المتفرج الذي يجب عليه وبشكل إيجابي أن يبني المعنى أكثر من كونه يستقبله ليجعله متسقا ومتمسكا، والحبكة هي الشكل الفعلي الذي تتم به الأحداث. إن المتفرج تقوده الموضوعات التي يطلق عليها المخطط والتي تحتوي على بناء قصصي له قواعده الأساسية تبني من تصرفات الحياة العادية، وطبقا لهذه النظرية من فهم السرد وإدراكه، فإن المتفرج لا يستطيع ببساطة أن يستوعب الفيلم لأن المعلومات ليست في حد ذاتها كاملة إنها تحتاج من المتفرج أن يقوم بتصنيفها وترتيبها وهكذا فإن الأفلام تعطي المتفرج تلميحات[2]؛ لكي يصنع استنتاجات حول ما يحدث في الفيلم أما السينما فتحاول دائما التواصل المحدد لكنها تلمح إلينا لكي نفهم شيئا آخر. شيء يكاد أن يكون وراء الصورة، والعنصر الآخر هو الأسلوب، فإن السرد

---

[1] ينظر: طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، دراسة تطبيقية، ص101.

[2] دانيال فراميتون، تر: أحمد يوسف، الفيلموسوفي – نحو فلسفة السينما،ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009، ص163-164.

هو الحبكة مضافا إليها الأسلوب، والمتفرج يستخدم حبكة وأسلوب الفيلم لكي يبني ذهنيا قصة الفيلم.[1]

نخلص إلى أن الرواية والسينما لونان تعبيريان يتفقان ويختلفان في آن واحد يلتقيان عند نقطة جوهرية تتمثل في السردية التي تصبغهما، ويختلفان من حيث تغير آلية الخطاب لا مضمونه، فهما يستخدمان السرد خطابا ذا حمولات أيديولوجية ويختلفان في كيفية تقديمه تبعا لاختلاف آلية التعبير، فالرواية تصور المشاهد بالكلمات فهي تعبير بالمجرد، بينما السينما عين مبصرة وتجسيد للعالم[2].

[1] دانيال فراميتون، تر: أحمد يوسف، الفيلموسوفي–نحو فلسفة السينما،ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009، ص163–164.

[2]ينظر: محمد فاتي، الخطاب الروائي والخطاب السينمائي جدليه الاتصال والانفصال، صحيفة المثقف العربي، العدد09،2018/02/4388، ص03.

الفصل الأول : المونتاج السردي في رواية تشرفت بردحيل لفيروز رشام.

1- مفهوم المونتاج:

1-1- المونتاج السينمائي.

1-2- المونتاج السردي.

2- نشأة المونتاج.

3- أهم أعلام تقنية المونتاج.

4- تقنيات المونتاج السردي:

4 -1- مونتاج على أساس التماثل:

4-1-1- الازدواج.

4-1-2- المزج.

4-2- مونتاج على أساس التناقض:

4-2-1- الاختفاء والظهور التدريجي.

4-2-2- القطع.

5- تأثير المونتاج على بنية الرواية:

5-1- تأثير المونتاج على المكان في الرواية.

5-2- تأثير المونتاج على الزمان في الرواية.

تُعد السينما خطابًا بصرياً وسمعيًا ووسيلة أساسية من وسائل الاتصال الجماهيري، وهي تتناول كل شرائح المجتمع وتعالج كل موضوع يخص جانبا من جوانب حياة الإنسان المختلفة، والسينما منذ أن خطت خطواتها الأولى من مجرد تصوير للأشياء المتحركة إلى تقديم أفلام روائية، اعتمدت إلى حد كبير على الأعمال الأدبية التي تستمد منها موضوعاتها، وفي المقابل فقد تأثر الأدب بالسينما فعندما اُكتشفت السينما الناطقة كان الفيلم الصامت قد أحدث أثرا بالفعل في الرواية المكتوبة، فاستعارت الرواية الجديدة واستوعبت أدوات التعبير لمنجزات فنون أخرى، كالدراما والسينما، وأصبح الروائي يقدم الواقع في حضوره الملموس مع خلط الماضي والحاضر والمستقبل وتجزيء وحدة الحدث واللاّشخصية.[1] فقد عمل الروائيون التجريبيون على توظيف عديد التقنيات داخل بنيات الرواية ،حيث حرصوا على ابتكار أشكال روائية جديدة تتلاءم والظروف التي عاشها هذا الجيل من المبدعين ، ففي هذا المناخ الذي تتجاوز فيه المتناقضات وتتضخم فيه الحيرة ويختفي الوضوح وينتشر الإبهام والغموض يحتاج الكاتب إلى تطوير أدواته وتغيير أساليب تعبيره لاستيعاب هذه الحالة الجديدة وقد لجأ الكُتاب إلى فن السينما يستعيرون منه التقنيات التي تساعدهم في إنتاج أشكال روائية جديدة.[2]

[1] ينظر: الرشيد بوشعير، العلاقة بين الآداب والفنون الأخرى، مجلة الرافد، العدد40، فبراير،2013.

[2] عمري بنوهاشم، التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الرواية العالمية، منشورات دار الأمان، د ط، الرباط، ص173.

1-مفهوم المونتاج:

1-1- المونتاج السينمائي:

يحقق الفيلم السينمائي تواجده بفضل عناصر وتقنيات عديدة، ويعد المونتاج أحد أهم التقنيات السينمائية الخالصة حيث يقول ارنست لندجرن:" إن تطور الفن السينمائي كان في جوهره تطورًا في المونتاج".[1] فللمونتاج السينمائي أهمية كبيرة وضرورة ملحة في الفن السينمائي فهو القوة الخالقة الأساسية التي تستطيع أن تبعث الحياة في الصورة الجامدة؛ أي اللقطات المتفرقة وتكسبها الشكل السينمائي.[2] وذلك باختيار وترتيب المشاهد وطولها الزمني على الشاشة بحيث تتحول إلى رسالة محددة المعنى منتجة دراما ذات خطاب متعمد موجه إلى الجمهور.

تعريفه: انطلاقا من هنا يمكن أن نعرف المونتاج على أنه تركيب وتنظيم الصور المتحركة، فهو عملية فنية تترتب فيها اللقطات والمشاهد بتناسق أسلوب فني دقيق للانتقال من لقطة إلى أخرى، ولحظة الانتقال كيفيته والمدة التي تحتاجها الصورة على الشاشة، فلا تدب الحياة السينمائية في أي لقطة من الفيلم إلاّ عندما توضع مع غيرها من اللقطات وتعرض باعتبارها جزءا من مجموعة لقطات مختلفة، فاجتماع اللقطات عن طريق المونتاج فيلم حقا.[3]

فالمونتاج السينمائي في حد ذاته أسلوب في التعبير، وهو قاعدة التجميع بين العناصر المتفرقة (اللقطات). ويختص الفن السينمائي وحده بتقنية المونتاج وفي نفس الوقت له أهمية كبيرة وضرورة ملحة.[4]

---

[1] لندجرن أرنست، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، الإدارة العامة للثقافة مطابع شركة الإعلانات الشرقية،1959، ص40.

[2] لندجرن أرنست، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي ص18.

[3] المرجع نفسه ص71.

(4) فليدمان جوزيف وهاري، دينامية الفيلم، تر: محمد عبد الفتاح قناوى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص38.

والمونتاج أو ما يسمى أيضا بعملية التركيب فهي اختيار توقيت وترتيب لقطات معينة في تسلسل سينمائي، بحيث تعطي مجتمعة معنى أو فكرة مخالفة لما تعطيه كل لقطة على حدى. أو هو عملية تركيب خلاق لجزيئات الفيلم من حيث تكوين الأفكار والمعاني والمشاعر والإيقاع والحركة، وكذلك تحقيق الوحدة الفنية للفيلم كله.[1]

أهميته: ترجع أهمية المونتاج إلى أنه هو الذي ينتج المعنى العام، وهو المسؤول عن تسلسل الأحداث بشكل منطقي، ولا يتوقف دوره حدّ ترتيب اللقطات ليتناسب مع السرد الدرامي فقط، بل يقوم بدور المجاز والتورية والاستعارة وغيرها، فهو يصنع بلاغة السينما.[2] كما أن عملية المونتاج ذاتها وربط اللقطات ببعضها البعض تحمل مفهوما أيديولوجيا وفكريا معينا يتبنّاه صنّاع الفيلم.[3]

فيقوم المونتاج من الناحية التقنية على لصق اللقطات الفيلمية وعناصر الشريط الصوتي بعضها بعد بعض بحسب الترتيب الذي حدده المخرج بالاتفاق مع المجمِّع.

تطوره: تطورت عملية التجميع تطورًا سريعا جدا أثناء السنوات الأولى من وجود السينما، وكانت مرائي لوميير *(Lumière) تمثل لقطة واحدة بالكاميرا الثابتة، غير أنه جرى قبل عام 1905 لصق أطراف لقطات يمكن أن تنتظم في قصة، وحوالي 1910 تم اكتشاف ما يعادل التجميع الحالي أي تقطيع مشهد إلى لقطات مفلّمة من مختلف نقاط النظر، و الذي يقيم علاقات سيميائية وشكلانية معًا بين اللقطات المتتالية عن طريق تناوب نقاط النظر، و عن طريق الوصلات.[4]

(1) ينظر: محمد عجور، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2011، ص97.

(2) محمد عجور، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2011، ص103.

(3) فليدمان جوزيف وهاري، دينامية الفيلم، ص40-41

(4) ماري تيريز جوزنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، د.ت. د.ط، ص69.

يمكن تلخيص كل هذه المفاهيم في أن المونتاج السينمائي هو ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة لتتابع الزمن، ولا شك أن قيمة عمل سينمائي ما تعتمد إلى حد كبير على قيمة المونتاج.

1-2- المونتاج السردي:

المونتاج هو مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السردية، ولا يختلف المونتاج الروائي كثيرًا عن المونتاج السينمائي لا في تقنياته ولا في أهدافه ولا نتائجه، فهو جمع لأجزاء النص وفق الترتيب الذي يرسمه المؤلف، وهذا الترتيب يمكن أن يوافق الزمن الطبيعي، كما في الروايات التقليدية، فيقتصر المونتاج الروائي على حذف ما يستغني عنه النص وإعادة ربط الأجزاء، ويمكن أن يخالف تدرج الزمن الطبيعي، كما في الروايات الحديثة. فيقوم المونتاج على تغيير مواقع أجزاء النص تقديما وتأخيرا، حذفًا واختصارًا، وعلى ربط الأجزاء بحلقات وصل تسمح للقارئ بإعادة تكوين الأصل، وقد تطور المونتاج الروائي كثيرا بسبب تأثر الرواية بالتصوير السينمائي وبسبب إقبال بعض الروائيين على كتابة سيناريو رواياتهم بأنفسهم، أو على كتابة روايات خاصة بالسينما ملبِّين فيها حاجات الفن السابع.[1]

فيعتبر المونتاج أحد أهم الوسائل الإبداعية والأساسية في الكشف والتعبير عن شخصية المبدع، وكذلك وسيلة سردية تمثل مرحلة من مراحل الإبداع الأدبي والسينمائي على حد سواء فيتولد منها أفكار، وتتضمن معاني، وتحمله التجريب، وهناك ضرورة أساسية لوعي الكاتب الروائي بالمونتاج، باعتباره أسلوبًا ومنهجًا بنائيًا وفكريا في الرواية، فلابد من أهمية النظر إلى المونتاج بمفهوم خارج إطاره الحرفي الضيق، حيث إن البناء المونتاجي يتحدد جزء منه بمرحلة كتابة السيناريو، وتستكمل بقية أجزائه في المرحلة التالية.[2]

---

[1] لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص163

[2] ينظر: إبراهيم محمد إبراهيم عامر، أثر استخدام فن المونتاج السينمائي في الرواية العربية المعاصرة في مصر، رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي، كلية دار العلوم، جامعة المينا،2009، ص4.

فالتركيب الأدبي حسب الناقدة الفنية الفرنسية " كلودين أمبار شوفريل " Claudine Amiard–chevrel بوصفه تجميعا لقطع مواد مختلفة في أثر فني شامل ومتمحور حول ثيمة واحدة، فكل تركيب أدبي يتم عبر المقص والصمغ وهذه الكلمات: التركيب، المقص، الصمغ، هي ذاتها تحيل على ظاهرة في الفن الحديث وهي التركيب السينمائي[1]؛ أي المونتاج.

ويمكن القول أن الكُتاّب قد لجأوا إلى فن السينما يستعيرون منه التقنيات التي تساعدهم في إنتاج أشكال روائية جديدة، وقد كان من بين أهم الأدوات التي استعارتها الرواية من منجزات فن السينما تقنية التركيب السينمائي الذي هو المونتاج، وهي تقنية سينمائية يتضح من خلالها بعض الخواص الجوهرية لظهور الصورة وتجسدها في الحاضر، خلافا للأدب الذي يعتمد على أزمنة نحوية تسمح بوضع الأحداث بعضها نسبة للبعض الآخر، ولذا فالتقنية السينمائية المعتمدة على التركيب وعين الكاميرا العناوين الداخلية المسموعة أو المرئية جعلت الأفعال تقع في الحاضر غالبا أو في الماضي القريب وقد استثمر المونتاج في الرواية بغرض تجزئة العالم الروائي عبر تقطيع الحكاية والزمان والمكان في إشارة لخلق عالم روائي مفتت يحكمه الضياع.[2]

المونتاج وتعدد المصطلح:

تعددت المصطلحات الدالة على تقنية المونتاج عند مستخدميها، فالمونتاج كلمة معربة تُكتب باللغة الفرنسية 'montage'، وهي باللغة الإنجليزية 'Editing' وتعني اختيار مشاهد مصورة بالشريط السينمائي وترتيبها، وهو أيضا ترتيب اللقطات وضمها إلى شريط الصوت، وقد ترجمها المشارقة فوضعوا لها مصطلح التوليف وهو مشتق من لغة من الفعل أَلَّفَ ونقول: أَلّفَ الشيء وصل بعضهُ ببعض. وترجمها المغاربة فوضعوا لها مصطلحا

[1] ينظر: عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية. الرهان على منجزات الرواية العالمية، منشورات دار الأمان، د. ط، د. ت، ص174.

[2] ينظر: عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية، ص175.

آخر يقترب من المعنى الأول أو يتطابق معه وهو التركيب ونقول رَكَّبَ الشيء أي وضع بعضه على بعض.[1]

2- نشأة المونتاج:

تُعد السينما فن الصور المتحركة، والصورة السينمائية هي حقا في جوهرها حقيقة متحركة لأن السينما تعرض أربعا وعشرين صورة في الثانية، وتخلق لدينا وهم الحركة. وظلت التجاربُ السينمائية الأولى تستثمر من طرف علماء ومخترعين إنجليز وبلجيك ونمساويين وفرنسيين، ولكن كل هذه التجارب لم تنجح وتلقى القبول كما فعلته تجربه الإخوان (لوميير) التي سموها تجربة"سينماتوغرافية" في يوم 28 ديسمبر 1895 في المقهى الكبير شارع الكبوشيين في باريس، وهذا الجهاز الذي اخترعه الإخوة لوميير اشتُقت منه كلمة سينما وهو جهاز يجمع بين الغرفة السوداء و'السحابة' للصور الإيجابية، ومن ثم درب الأخوان لوميير عشرات المصورين على آلتهما الجديدة لنشرها في أنحاء العالم ثم في أواخر عام 1896 م خرجت السينما نهائيا من حيز المختبرات.[2] ويمكن القول هنا أن السينما قد ولدت من دون قطع في الفيلم فقط كان يجمع بين مشاهدها.

ويعد المخرج الأمريكي دبليو جريفيث هو المكتشف الأول لقواعد المونتاج السينمائي وهو أول من استخدمها ومن المعترف به أنه يعتبر أب المونتاج السينمائي بالمعنى المعاصر، وكان تأثيره سريعًا على التيار السائد في السينما وإسهاماته تغطي نطاقا واسعا من البناء الدرامي بتنويع اللقطات من أجل تحقيق تأثير بما في ذلك اللقطة[3] العامة جدا واللقطة القريبة واللقطة التي تقطع إلى شيءٍ خارج السياق وهذه الإسهامات تُنسب إلى جريفيث.

---

[1] الطيب مسعودي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، ص90.

[2] ينظر: سيد أحمد أحمد سيد أحمد، التعبير الحركي والإيمائي للممثل في المسرح، السينما والتليفزيون، مجلة كلية الموسيقى والدراما، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد4 ، 2014، ص50–51

[3] كين دا سايجر: تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، 2011، ص37.

بدأ جريفيث في عام 1908 بمحاولة تحريك الكاميرا لتقترب من الحدث واستمر في التجريب بقصاصات اللقطات. وبحلول عام 1918 ترك جريفيث وإبداعاته المونتاجية تأثيرا أساسيا على السينمائيين في كل أنحاء العالم.[1]

وفي روسيا وبعد 1917م أعطت الحكومة الروسية الجديدة اهتمامًا استثنائيًا للفنون وخصوصًا السينما وهذا ما شجّع السينمائيين الشباب للقيام بتجاربهم معتبرينَ ما وصل إليه جريفيث أرضيةً ينطلقون منها إلى عوالم جديدة، وبالفعل قد قام السينمائيون الرَّوس بإحداث نقلة نوعية في فن السينما العالمي، حيث قدم كوليشوف مبدأً جديدًا في المونتاج بحيث أن مادة العمل السينمائي هي قطعة فيلم، وأن وسيلة استخدامها هي وصلُ هذه القطع ببعضها حسب ترتيب فني معين، ويبدأ الفن السينمائي من اللحظة التي يبدأ فيها المخرج من وصل أجزاء الفيلم ببعضها بعض، وفي المقابل أسس بودفكين* ما يُعرف بالتركيب البنائي الذي حدد تأثيراتِه من خلالِ مجموعة اللقطات التي تَبني مشهدًا وبتركيب هذه المشاهد يتكون لنا فيلمًا، وهذا ما يسمى بعملية المونتاج[2] الذي يعدّ "أحد التقنيات التي نحصل بواسطتها على معنى سلسلة من المواقف والأحداث من خلال تجاورها عوضًا عن مظاهرها المكونة".[3] ويمكن تتبع تاريخ المونتاج بشكلٍ أفضل عن طريقِ عرض أفكار أهم مؤسسي هذه التقنية السينمائية.

(1) كين دا سايجر: تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ص44.

(2) أحمد عبد سليمان، قراءة أولية في نظرية المخرج السنيمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني، المجلة الأردنية للفنون، مجلد6، عدد1، جامعة اليرموك، قسم الدراما، ص141

(3)جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد امام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص115.

3-أهم أعلام تقنية المونتاج:

يمكن حصر مراحل تطوّر تقنية المونتاج من خلال أفكار رُواده وأعلامه ابتداءً من:

- **جريفيث والبناء الدرامي:** حيث أن الرّعب والجمال يتم الإيحاءُ بهما لبناءِ الفيلم على نحوٍ شديدِ البراعة، ومن أجل تجسيد هاتين العاطفتين استخدم جريفيث كل مهاراته في المونتاج مثل اللقطة القريبة والقطع إلى لقطة خارج السياق والكاميرا الذاتية وذلك من أجل تجسيد عواطف محددة ويجعلنا نقتربُ من القصة الشّخصية بعمقٍ في الإحساس نادر في السينما فجعل بذلك المونتاج والبناء الدرامي شيئًا واحدًا.[1]

وقد تأثَّر السينمائيون السوفييت تأثرًا عميقا بجريفيث فاستفادوا من تقنياته وأخذوا درب أفكاره وطوَّروها، وكان من بينهم بودفكين.

آي بودفكين وفكرة التركيب البنائي: فقد حاول بودفكين تطوير نظرية في المونتاج يمكن أن تسمح لصانع الفيلم أن يتقدم متخطيا المونتاج الكلاسيكي عند جريفيث لكي يصبح هذا المونتاج عملية ذات قواعد وأسس يمكنها أن تعطي نتائج أكثر نجاحًا في ترجمة الأفكار إلى سرد. فيقول بودفكين: «إن المخرج السينمائي يملك مادته شرائط السليولويد التي تم تصويرها، إن المادة التي يتكون منها عمله النهائي ليست رجالا حقيقيين أحياء أو مناظر طبيعية حقيقية وليست مناظر مسرحية حقيقية . إنها فقط صور تلك الأشياء، وقد تم تسجيلها على شرائط منفصلة يمكن أن نقص منها ونغيرها نقوم بتجميعها كيفما نشاء».[2] وقد أراد بودفكين بهذا القول أنْ يبين فكرته في تطوير تقنية المونتاج فالمخرج عنده لا يقومُ باقتباسٍ عن الواقع لكنه يستخدمه لخلق واقعٍ جديد وبهذا يقوم بالتركيب البنائي. فيمكن القول أن بودفكين أخذ هذه التقنيات إلى مدى أبعد من جريفيث لكن ليس ببعد المدى الذي بلغه معاصره سيرجي ايزنشتاين.

---

[1] كين دا سايجر: تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، ص42.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص44.

- إيزنشتاين والمونتاج الفكري: كان إيزنشتاين ثاني أهم المخرجين السينمائيين الرّوس، وربما كان أعظمهم لقد كتب الكثير من الأفكار السينمائية وعلَّم جيلاً من المخرجين الروس وكان مع ذلك في بداية عشرينيات القرن العشرين صانع الأفلام وشابًا ملتزمًا.[1]

يعد المونتاج الذهني أو الفكري أو الأيديولوجي من أهم أنواع المونتاج عند ايزنشتاين، وهو ملخص تجربة ايزنشتاين السينمائية؛ حيث أن المونتاج الفكري يعتمد في جوهره على العلاقة الذهنية بين اللقطات ذات المحتوى البصري المتناقض أي أنه يعتمد على الجدل أو الصراع أو التفاعل بين العناصر البصرية فمفهوم المونتاج ووظيفته عند إيزنشتاين لا يقف حد خلق المشاعر، والأحاسيس ولكنه قادر أيضا على التعبير عن الأفكار المجرّدة، وصياغة مقولات ذهنية مباشرة وصريحة.[2]

ويشير المونتاج الذهني إلى إدخال الأفكار إلى تتابع لقطات مشحونة بالعاطفة ويعتبر ايزنشتاين منظِّر المونتاج، وتُعتبر نظريته في المونتاج مكرسةً لإعادة تشكيل الواقع.[3]

إذن اعتمادًا على كل ما سبق، يمكننا أن نخلص إلى حقيقةٍ مفادها أن المونتاج السينمائي لا يمكنُ أن يكون مجردَ عمليةٍ تقنية فنية معينة بالقص والتركيب وحسب، إذ أن ما يجري فيه وما يؤدي إليه بالضرورةِ في مسارِ روايته لقصة الفيلم هو فعليا ما يقوم به العقل البشريُّ من عمليات تلقٍ وإثباتٍ للمعلومات والمشاعر والأفكار وحذفِ بعضها وإضافة آخر.[4]

إن هذه العمليات التي يؤديها المونتاجُ في السينما هي فعليًا ما تقوم به الروايةُ في كل ما تتعرضُ له من معلومات و من عمليات تركيبٍ لمشاهدِ حكايتها، وهذا التأثر بين

---

(1) كين دا سايجر: تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، ص46.

(2) هاشم محمد هاشم، دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل صورة العدّودة المصرية، إضاءات نقدية، السنة الخامسة، العدد17، 2015، ص139.

(3) ينظر: كين دا سايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو، التاريخ والنظرية والممارسة، ص49.

(4) خالد المحمود، الصور المتحيزة (التحيز في المونتاج السينمائي)، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، الدوحة، قطر، 2011، ص103.

الرواية والسينما تكهَّن به ألبيريس قبل حوالي ثلاثة أرباع القرن بأن فنا هجينًا سينمائيًا روائيًا في طريقهِ إلى التحقق، وبالنظرِ إلى واقع الروايةِ الآن نُدركُ إلى أيِّ مدى كان ألبيريس محقًا، فالاشتباكُ الجميل بين الفنَّين أوضحُ من أن ينوَّه عنه[1]، ويتحدث أيضا ايزنشتاين عمَّا أضافته الرواية للفيلم من استخدامها للتقنيات السينمائية وخاصة روايات تشارلز ديكنز حيث قدمت رواياتهُ عددًا من التِّقنيات من بينها الاختفاء التدريجي والتداخل والتجزئة (وهي الوسائل التي يعتمدها المونتاج السردي لتركيب المشاهد ووصلها).ظهرت العديدُ من عناوينِ الأفلام التي تحمل نفس عناوين الروايات المؤفلمة وأهمُّها كانت في بداية القرن العشرين.[2] حيث يتجاوز النصُّ المكتوب وطبيعته التخيلية على طبيعة تصويريةٍ يعاد فيها تشكيلُ اللغة السردية إلى لغةٍ وصفية وحوارية ومثالها رواية عمارة يعقوبيان التي ألفها علاء الأسواني حيث تعتمدُ اللغة الروائية طرائقَ سينمائية[3].

4- تقنيات المونتاج السردي:

إن عمليةَ المونتاج لا تَتمُّ وفقًا للتسلسل الطبيعي للحدث وإنما وفقًا للأثر الذي يريد المخرج أن يُحدثه في المتفرجِ، وما يريد إيصاله الكاتبُ للقارئ، فهذا هو المبدأ العام الذي ظهرت عليه نظرية المونتاج عند سيرجيه ايزنشتاين* فقد بيّن أن اللقطات المنعدمة الصلة يمكن ضَمُّها بعضها إلى بعض فتوحي بشيء آخر غير مجرد حاصل جمع اللقطات.[4]

فالمونتاج إذًا ينطوي كما يقول ايزنشتاين على تركيب لقطاتٍ في مقابل بعضها البعض بغية تشكيل مضمون وصورة وهو يعتمد في مفهومه هذا على إدراكه للتشابه الكبير بين المونتاج و التشبيه و الاستعارة في علم البيان حيث، ضمَّن في مفهوم المونتاج تجاوزات

---

(1) كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، 2016–2017، ص136.

(2) طيب مسعدي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، رسالة دكتوراه، كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الجزائر 2013–2014، ص110.

(3) كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في النماذج، ص 137.

(4) أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، ط1، 2015، عمان، الأردن، ص269.

كنائية وكذلك استعارية وقد فتحت هذه الآلية في البناء لما تتمتع به من مرونة المجال أمام المبدعين السينمائيين لخلق أنواع مختلفة من المونتاج وفقا للتأثير المستهدف إحداثه، فقد يتم المونتاج على أساس التناقض أو على أساس التماثل أو على أساس التوازي أو على أساس التكرار، وقد أفادت الرواية العربية المعاصرة من هذه الأنواع المختلفة و استعارتها في بناءِ نصِّها السردي، ولاسيما المونتاج على أساس التماثل والمونتاج على أساس التناقض لما لهما من قدرة على تصوير مفارقات الواقع والربط بين الأحداث المختلفة.[1]

ويدخل هذان النوعان من المونتاج (المونتاج على أساس التماثل والمونتاج على أساس التناقض) ضمن مونتاج قائم على التقريب بين أحداثٍ تتولدُ من مواجهتها بعضها بالبعض الآخر دلالةٌ أيديولوجية محددة، ورمزية على وجه العموم،[2] وهذا ما يشكل الحكاية المكونة للرواية ونصها، فالمونتاج السردي يملك عناصر ووسائل للانتقال باعتبار أن عملية المونتاج هي عملية تركيب اللقطات والمشاهد وربطها معًا كي تحكي قصة بطريقة مقنعة وذات معنى.

وعملية الربط هذه تعني العثور داخل اللقطة أو داخل المشهد على العناصر التي تبرر الانتقال. ومن ثم اختيار الوسيلة المناسبة للانتقال بينها، وهذه الوسائل قد قسمها المختصون إلى مجموعات:[3]

المجموعة الأولى: تداخلover Lay (تماثل)

وتشتمل على:

-الازدواج Super Imposition -المزج Dissolue

---

[1] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص270-271.

*يعتبر سيرجيه ايزنشتاين على المستوى العالمي تقريبا واحدا من المثقفين الشامخين في السينما العالمية فهو منظر سينمائي عظيم.

[2]أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص272.

[3] إبراهيم محمد إبراهيم عامر، أثر استخدام فن المونتاج السينمائي في الرواية العربية المعاصرة في مصر، ص7.

المجموعة الثانية:تناقض

وتشتمل على:

-الاختفاء والظهور التدريجيFade out And fade in.

-القطع Cut.

وسنتطرقُ لهذه العناصر مستشهدينَ بأمثلةٍ من روايتنا المدروسة' تشرفت برحيلك التي صدرت **سنة2019** في طبعتها الثانية، وقد استوحت الكاتبة فيروز رشام روايتها من واقع المرأة الجزائرية في العشرية السوداء التي عاشتها البلاد في فترة التسعينيات من إرهاب وتعصب. تقع الرواية في 250 صفحة تحاول الروائية فيها أن تستغل إلى أقصى مدى الإمكانيات السينمائية لتوظفها في خدمة السرد الروائي، وإذا كنا في الرواية لا نستطيع أن نقرأ مثلا مشهدين في الآن ذاته إلا أن الروائية في رواياتها هذه تحشد عدة خطوط في الوقت نفسه، وهذه الخاصية تعتمد أساسا على المونتاج الذي يبرز في روايتنا إذا حاولنا استعراض الخطوط العامة في نسيجها.

4-1- مونتاج على أساس التماثل:

ويقوم هذا الشكل من المونتاج على تقديم حدثين متماثلين وان لم تكن هناك علاقةٌ بينهما ويكون ذلك بطريقتين إما ازدواج أو مزج.

4-1-1الازدواج:

وهو خاصية من خصائص المونتاج التي استعارتها الروائية لبناء نص روايتها على شكل سينمائي، وتقدم هذه الخاصية مجموعةَ اللقطات المتماثلة في مُجريات الحدث أو المعطيات الدلالية والتي لا تكون أيَّةُ علاقةٍ بينها، ليشكل من حاصل جمعها مضمونا واحدًا.[1]

[1] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص279.

والنماذج التي تتضح فيها تقنية الازدواج في رواية' تشرفت برحيلك 'كثيرةٌ، حيث استقطبت الروائية لقطات متفرقة من ممارسات الحياة اليومية والواقع المعيش في الجزائر في فترة التسعينات من خلال تتبعها لحياة شخصيتها البطلة في الرواية (فاطمة الزهراء)، وكل مشهد يحمل قيمة حياتية خاصة.

تذكر بعض المشاهد المتماثلة في مجريات الحدث والمعطيات الدلالية ولكنها لا تملك علاقةً بها، فنذكر منها بعض المشاهد المتتالية والمتفرقة والتي تنتقل الكاتبة فيها من نقل الأجواء في الجزائر في التسعينيات إلى القرية، ثم حال أخيها الذي تغير بتغير الأوضاع في البلاد في لقطات متفرقة متماثلة في مجريات الحدث والمعطيات الدلالية ولكنها لا تحمل علاقة متسلسلة مع بعضها فهي انتقالٌ من مشهد إلى غيره.

"في قريتي الصغيرة التابعة لولاية بومرداس، والواقعة على تلة مرتفعةٍ عند الجهة الشرقية لعاصمة الولاية، بين بلدية زموري و مدخل مدينة بومرداس، كنا نعيش في أمان قبل أن ينخرط شبابها في موجةِ التطرف..."[1]

تصف الكاتبة في هذا المشهد صورة القرية وتمهد بتغير وضعها ثم تنتقل بنا إلى مشهدٍ ولقطة أخرى تصف فيها صورة (فؤاد) وهو أخُ البطلة (فاطمة الزهراء).

" بدأ أخي فؤاد يتغير، أربعة عشرون عامًا، ترك الدراسة بمحض إرادته قبل أن يكمل تعليمه الأساسي ولا شغل له سوى مراقبتي أنا وأختي جميلة وإصدار الأوامر لنا وترصد حركاتنا".[2]

وبعد هذا المشهد مباشرة تنقلنا الكاتبة إلى مشهد موالي يشابه هذه المشاهدة ولكن لا يرتبط به، فتصف وصفًا دقيقا حال الشخصية الأخرى في الرواية وهو الأخ الأكبر للبطلة (رشيد) .

---

[1] فيروز رشام، تشرفت برحيلك، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط،2، 2019، ص7.

[2] الرواية، ص7.

" بدأ أخي الأكبر رشيد يتغير أيضا. ثلاثة وثلاثون عاما، متزوج وأب لطفلين هما: حسام ذو ثلاث سنوات، يوسف تسعة أشهر، لا مهنة له ولا حرفة..."[1]

جاءت هذه المَشاهد واللقطات في تعاقبها السريع واحدة تلو الأخرى على النص لترسخ جمال التصوير السينمائي في الرواية وأسلوبها المونتاجي ، فهذه اللقطات متماثلةٌ في مجريات الحدث والذي هو حال المجتمع والأشخاص قبل أن تتغير الأوضاع وتتغير أحوال الشخصيات بسبب أحداث العشرية السوداء، كما أن هذه اللقطات تتماثل أيضا في المعطياتِ الدلالية في نفس زمان العشرية السوداء والإرهاب، وفي المكان نفسه أين تعيش هذه الشخصيات البطلة وهي قريةٌ في ولاية بومرداس ، إلا أنها لا تملك علاقة بينها فهي غير متسلسلة الترتيب فتشكل من حاصلِ جمع هذه اللقطات مضمونًا واحدًا، وهو تقديم الشخصيات وأوضاعها الجيدة ، وحالها الطبيعي قبل عاصفة التغيير(الإرهاب) .

تظهر في الرواية مشاهد متفرقة وممنتجة بتركيب سينمائي، مجسدةً صورة سينمائية معبرة، فحالات الازدواج المونتاجية ظاهرةٌ في بعض المشاهد. فنجد أن الروائية في هذه الرواية' تشرفت برحيلك 'قد جمعت بين مشهدين في الأول تصف المجادلات والعنف الذي تتعرض له من أخيها المتعصب الذي انضم إلى الجماعة الإرهابية، وأصبح كل شيءٍ حرام بمنظوره فهي تعيش حالات من الاضطراب والخوف والعنف في المنزل.

"...عاد في إحدى الأمسيات وتقاطعنا عند مدخل الباب هو بقميصه ولحيته وأنا بسروال الجينز ومعطفي تأملني للحظة ثم عايرني... لن يكسر الباب هذه المرة لأنني أغلقت فمي، بعد المغرب عاد أبي من الدكان وعرف من الصمت الذي يسود البيت أنّ شيئا ما قد حدث ولكنه لم يسأل عن الموضوع".[2]

---

[1] الرواية، ص7.

[2] الرواية، ص72.

وبعد هذا المشهد مباشرةً يأتي مشهد تعبيري عن الشوق والحنين والحب، برسالة وصلت إلى فاطمة الزهراء من حبيبها طارق بواسطة سعاد صديقتها وجارتها، رسالة تعبر عن العشق والحنين من حبيبها الغائب.

" جاءت سعاد في عطلة الشتاء ومعها رسالة طويلة من طارق والعشق يفوح منها من بعيد، حدثني عن شوقه وعن يومياته وأوصاني كالعادة بالهدوء والحذر، و في الأخير هنأني بقدوم العام الجديد، وتمناه عام خير وسلام للجميع".[1]

وضعت الكاتبة هذين المشهدين جنبًا إلى جنب مجسدة إحساس الخوف والعنف الذي تعيشه البطلة وفي المقابل شعور الحب والعشق الذي يملك قلبها ودائما ما تواسي نفسها به. فهذا الازدواج في المشاعر والجمع بينهما في صورة سينمائيةٍ واحدة تجعل القارئ يعيش هذه الأحداث ويتصور هذه المشاهد وكأنه فيلمً سينمائي بصريٌّ بكل مقاييسه، يكفي فقط أن يسرح القارئ فيها قليلاً.

تتعدَّدُ الصور المونتاجية في مشاهد هذه الرواية فهي رواية سينمائية بامتياز. والازدواج المونتاجي في المشاهد يخلق حالةً شعورية سينمائية فعلية تجعل القارئَ يتأثر بها.

4-1-2- المزج:

يُعتبر المزج خاصيةً مونتاجية تعتمد على عرض مشهدين أو عددًا من المشاهد تتشابه من حيث طبيعة الحدث والجو العام، مع إهمال التوافق الزمني والمكاني وإن كان المكان أقل أهمية، فيتولدُ من تجاورها معنى لا يمكن تحقيقه أو إبرازه إلاّ من خلال هذه المجاورة.[2]

وبما أن روايتنا المدروسة تزدحم بالصور السينمائية والتراكيب المونتاجية، فهي وبدون شك قد استخدمت خاصية المزج في تركيبها للمشاهد المختلفة. وقد برزت في عديد المشاهد نذكر منها تركيبا لمشهد ينوي مزجهما بطريقة تقنية.

---

[1] الرواية 2019، ص73.

[2] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، المونتاج الشعري في القصيدة العربية، ص273.

ففي المشهد الأول نجد البطلة تحكي عن غياب حبيبها عن المدرسة.

" كانت تلك آخر مرة نجلس فيها مع بعض، وفي الأيام الأخيرة من السنة الدراسية لم نتقابل لأن جدول امتحاناتنا كان مختلفا. وبسبب تفكيري المستمر به ورغبتي الجامحة في رؤيته اجتزت الامتحانات وأنا مشوشة جدًا".[1]

فالبطلة في هذا المشهد تظهر بصورة العاشقة التي تشتاق لرؤية حبيبها والتي تشوشت لعدم رؤيته، ثم تنتقل بنا مباشرةً إلى مشهد آخر، تبرز فيه غيابًا أيضًا ولكنه في المنزل وهو غياب الإخوة المتكرر وغير المعهود عنه. فهذان المشهدان يتشابهان من حيث طبيعة الحدث والجو العام، فكلٌ من المشهدين يصوران الغياب، وشعور البطلة بهذا الغياب. على الرغم من المشاعر المختلفة تجاه هذا الغياب إلاّ أنه يتشابه من حيث طبيعة الحدث مع اختلاف المكان والزمان الذي تنتبه فيه البطلة لهذا الغياب.

" في ذلك الوقت تواصلت غيابات فؤاد وتصرفاته المُريبة يحلل ويحرم كما يشاء مقحمًا الله في كل شيء، وهو ضئيل المعرفة بالدين؟،وكذلك كان رشيد في المرات القليلة التي يأتي فيها إلى البيت..."[2]

تتشكل الرواية من مجموعة من اللقطات تصور كل واحدة منها جزءًا من المشهد المنظور. ولا تتوقف الصلة بين هذه الأجزاء عند كونها ردَّ فعل لرؤية وشعور بالغياب بل تتعداها لوصف حالٍ ووضع في تلك اللحظة أو الفترة من مشهدين مختلفين مَزج التركيبُ بينهما.

---

[1] الرواية، ص27.

[2] الرواية، ص27.

4-2- المونتاج على أساس التناقض:

يقوم هذا النمط من المونتاج على أساس تركيب لقطة أو لقطات أخرى متناقضة دون مراعاة ترتيبها ترتيبًا منطقيًا فكريًا ومتتابعًا كما هو الشأن في تركيب الفيلم أو على أساسِ تجاور مشهدين متناقضين بحيث يؤدي التجاور أو التلاحم بين النقيضين إلى إبراز التناقض القائم في الحياة نفسها أي الإيماء إلى مفارقة من مفارقاتها المتنوعة.[1]

وتمثل رواية' تشرفت برحيلك 'لفيروز رشام نموذجًا جيدًا على المونتاج المتكيء على تجاور المشهدين المتناقضين ويندرج تحت هذا النمط من المونتاج تقنيتين، الأولى الاختفاء والظهور التدريجي والثانية تقنية القطع.

4-2-1- الاختفاء والظهور التدريجي:

وهي تقنيةٌ سردية سينمائية استغلتها الرواية وهي تندرج ضمن خصائص أو أشكال تقنية المونتاج وتقوم هذه الخاصية على الاختفاء والظهور التدريجي بتراكيب معينة لمشاهد متتالية يشتغل عليها الروائي. وتظهر هذه التقنية في روايتنا المدروسة في عديد المواضع والمشاهد، فعلى سبيل المثال شخصية سعاد في الرواية، وهي تعد شخصية مساعدة للشخصية البطلة، فهي تظهر في الرواية ظهورا سريعا في مشهد سردي تقديمي للشخصية:

" سعاد مغامرة متهورة، قوية، واثقة من نفسها. متحدثة جيدة ومقنعة تعرف الجميع في الثانوية ولا أدري كيف تفعل لتحصل دائما على ما تريد".[2]

وبعد هذا الظهور تعود شخصية سعاد للاختفاء السريع فتغيب في المشاهد القليلة الآتية بعد هذا المشهد، ثم تبدأ ملامح هذه الشخصية بالظهور التدريجي في العديد من المشاهد المتقطعة والمتباعدة.

---

[1] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، المونتاج الشعري في القصيدة العربية، ص301.

[2] الرواية، ص28.

"كنت واقفة في الساحة مع سعاد في ذلك الصباح الذي انتقلت فيه عدوى التوتر إلى جميع التلاميذ....سعاد تعلم بشأن طارق طبعا فهي مرافقتي في الطريق والمدرسة ... ليست سعاد من النوع الذي يفشي سرًا[1]" .

"...وسعاد لا تبالي بهذا الخطر رغم أنني أجدها متهورة " .[2]

إن الظهور التدريجي لهذه الشخصية يخدم حبكتها الدرامية السينمائية فالشخصية(سعاد) تظهر تدريجيا تمهيدا لدور مهم تقوم به في مشهدٍ مقبل لكي يكون المشهد مفهوما ومبررًا.

" لم أتوقف عن التفكير في طارق طوال الصباح وسعاد فاجأتني بزيارة بعد الظهر لقد حققت هدفها وهي الآن طالبة في كلية الطب بجامعة الجزائر وتقيم في حي جامعي"[3].

يتوالى تواتر ظهور واختفاء شخصية سعاد خلال مشاهد الرواية فالظهور التدريجي يليه اختفاء سريع لتعود بظهور سريع دون تحضير كما في المشهد التالي:

" جاءت سعاد في عطلة الشتاء ومعها رسالة طويلة من طارق والعشق يفوح منها من بعيد...".[4] فقد جاء هذا المشهد في ظهور سريع.

وإذا أردنا تعميم هذه التقنية السينمائية على رواية تشرفت برحيلك بصفة عامة من بدايتها حتى نهايتها فنطبق هذه الخاصية على شخصية (طارق) فهي شخصية حبيب البطلة (فاطمة الزهراء) والذي كان بارزًا بصيغة مستمرة في المشاهد الأولى للرواية ثم تنتهي الشخصية بعد العديد من الظروفِ إلى الاختفاء عند مشاهد عديدة من الرواية حيث تشاء الأقدار وتحكم الظروف الخاصة للبطلة أن تكمل حياتها بدون هذا الحبيب (طارق) فتدخل

---

[1] الرواية، ص42.

[2] الرواية، ص63.

[3] الرواية، ص73.

[4] الرواية، ص73.

الرواية في منعطف آخر بعيد عن صورة الحبيب النمطية ومشاهده، ليعاود الظهور تدريجيا في أفكار وخيالات البطلة.

" من فرط ما كنت أفكر بطارق.... كلما اقترب مني ناصر أغمضت عينيّ...".[1]

فتغيب شخصية طارق في مشاهد عديدة من الرواية أين تزدحم بالأحداث المهمة والتطورات التي تعيشها الشخصية البطلة (فاطمة الزهراء).

وفي نهاية الرواية تعاود شخصية طارق الظهور تمهيدا للعودة والرجوع إلى نقطة البداية ويكون ذلك في عديد التلميحات ظهور هذه الشخصية فعليًّا وذلك من خلال بعض المشاهد وتجهز تدريجيا لظهور الشخصية حوار دار بين البطلة وابنتها حيث ينتهي بها المطاف إلى الحديث عن عشيقها طارق.

..."

روعة الحب و روعة الحياة في الزواج السعيد.

- أتزوج برجل كأبي! أو عمي !أو أخي!

-بل برجل كالذي أحببته أنا يوما وأحبني.

-ماما وهل أحببت يوما !!

-أجل أحببت لكن ضيعت حبي بنفسي من شده خوفي. "[2]

وفي مشهد آخر من المشاهد التي تمهد للظهور التدريجي لشخصية طارق:

" شخص واحد فقط ببالي أتمنى أن يكون قد رآني".[3]

وبهذه الإيحاءات يكون الظهور لهذه الشخصية قد تدرَّج بعد أن كان مختفيًا إلى الوصول إلى مشهد الظهور الفعلي فقد ظهرت شخصية طارق في نهاية الرواية وعودته إلى

---

[1] الرواية، ص143.

[2] الرواية، ص 239.

[3] الرواية، ص245.

حياة زهرة لكي تعود الأحداث إلى هدوئها الأول بعد أن اختفى في ازدحام وضجيج الأحداث المختلفة التي مرت بها البطلة.

ظهر طارق في الأخير في مشهد من الرومانسية والهدوء والاستقرار بعد أن حُلت جميع عُقَدُ الأحداث تقريبا.

" امتدت أمامي يدٌ حاملة الكتاب عطر رجالي زكي أثار شهيتي وفضولي وعيني الناظرة إلى اليد تلمح شيئا أسود في المعصم،

- صباح الخير زهرة!

-زهره أقال زهرة! لا أحد يناديني زهرة!

رفعت عيني من يده،إلى صدره، ثم إلى وجهه...وعندما رأيته لم أدرك أَفي حقيقة أنا أم في حلم...

بابتسامة أزهى من أي ربيع قال:

-منذ مدة وأنا انتظر دوري فهلاَّ وقعتِلي!

- طارق !!!

صرخت ووقفت..

- طارق !!!"[1]

وبهذا تكون شخصية طارق هي أقوى من حققت تقنية الاختفاء والظهور في هذه الرواية، وهناك شخصية سعاد أيضًا وهي شخصية صديقة زهرة البطلة والتي لعبت على تقنية الاختفاء والظهور فكانت تختفي في مشاهد عديدة وتظهر تدريجيا في مشاهد تخدم الحبكة الدرامية في الرواية.

[1] الرواية، ص 248.

4-2-2- القطع :Cut

مرادف الكلمة الفرنسية قطع صريح "Coupe franche" وتركيب ناشف أو لصقة"Collure"أو كلمة تعني الانتقال من لقطةٍ إلى أخرى دون فعل ارتباطي (مزج صورتين بنقل الواحدة تدريجيا إلى الأخرى...) والقطع الأخير final cut هو الحق الذي اتخذهُ بعض المنتجين في إعادة التلاعب مرة أخيرة بالمونتاج.[1]

وإذا أردنا أن نبحث عن هذه التقنية في ثنايا روايتنا 'تشرفت برحيلك' نجدها بكثرة، فتقنية القطع تقنية سينمائية استغلتها الراوية لتزيد من حدتها الدرامية و لتكسبها روحا سينمائية. ففي مشهد تصف فيه الروائية شخصية(جميلة) وهي أخت البطلة ثم تقطع المشهد لتنتقل مباشره إلى مشهد آخر تصف فيه شخصية الأب وتقديم شخصيات أخرى بعيدة عن جميلة. **"وفرت جميلة عليهما عناء إقناع أبي بتوقيفها عن الدراسة بحجة أنه لا فائدة من ذلك..."**[2] إلى المشهد: **"أبي رجل يقدس العلم ويجعله رغم كونه محدود التعليم ولا فرق عنده في ذلك بين ذكر وأنثى..."**[3]

فنلحظ تحقيق تقنية القطع فالروائية انتقلت مباشرة من مشهد إلى آخر وقد استطاعت الرواية من خلال تركيب هذه المشاهد الانتقال بفكرة التجريد إلى التجسيد، فهذا القطع في المشاهد والانتقال من مشهد إلى آخر مباشرة دون علاقة بينهما يخلق فينا إحساساً بأن هذه المشاهد مجسدةً وكأنها عين كاميرا في فيلم تصور مشهدا ثم تنتقل إلى مشهد آخر.

تزدحم رواية 'تشرفت برحيلك' بتراكيب تقنية القطع فتنتقل من مشهد إلى آخر كما تنتقل عين الكاميرا في السينما، فهذا القطع يضفي على الحبكة الدرامية في الرواية صورةً من التعقيد والغموض وتشوق القارئ لإكمالها.

---

[1] ماري تريز جوزنو، معجم المصطلحات السينمائية، ص26.

[2]–الرواية، ص13.

[3]–الرواية، ص13.

ففي مشهدٍ تخبرنا فيه البطلة عن تشاجرٍ مع أخيها الذي انضم إلى الجماعات الإرهابية بسبب الحجاب وتطرفه لتُنبّئ فيه عن مشاعر الحزن وعدم الاستقرار ثم يُقطع المشهد لننتقل إلى مشهدٍ آخر يبثُّ الأمل فتنقل المشهد مباشرةً إلى فترة زمنية أخرى.

" في بداية شهر سبتمبر سعى عمي في مديرية التربية من أجل توظيفي في مكان قريبٍ وفعلا تم تعييني في مدرسة ابتدائية ببلدية زموري..."[1]

" تشاجرت خلال هذا العام الدراسي مرات كثيرة مع فؤاد بسبب الحجاب ولأسباب كثيرة أخرى..."[2]

ثم مباشرةً تنتقل إلى مشهدٍ من داخل القسم حاملا هذا المشهد روحًا من الطفولة والفرح. **"تعرفتُ على قسم بثمانية وعشرون تلميذًا في السنة الثالثة، كلهم من منطقة زموري وضواحيها، بعد أيام قليلة تعودت عليهم وتعودوا علي يناديونني آنستي، يحبون اللعب والضحك كثيرًا، لكنهم يمثلون للأوامر".**[3]

وبعد هذا المشهد مباشرةً يقطع ليأتي مشهد آخر بعيدا عنه إلى آخر شهر سبتمبر، فقد قطعت فترة زمنيةٌ كاملة بين مشهدين متتاليين ذكرت في المشهد عودة سعاد (صديقة البطلة) ووصول أخبار من طارق (حبيب البطلة).

" مع أواخر شهر سبتمبر كنت أترقب زيارة سعاد لأهلها عسى أن تأتيني بشيء من طارق، جاءت ومعها أحلى الأخبار وأحلى رسالة...".[4]

إن هذه المشاهد المتتالية وهي كل مشهد بعيد عن الآخر سواء بالفترة الزمنية أو بالحدث ومكانه حققت تقنية القطع مشكلة مع بعض تصوير للفعل الدرامي في الرواية بتصوير مشاهد متقطعة، وفي تجسيد آخر لتقنية القطع في الرواية يأتي ذكر مشهدين

---

[1] الرواية، ص71.

[2] الرواية، ص71.

[3] الرواية، ص71.

[4] الرواية، ص71.

متتاليين متناقضين، يجسد كل مشهدٍ منهما حالةً عكس الأخرى وباختلاف الزمان والمكان وبعد فصل واسع بينهما، فالمشهد الأول جاء حاملاً للشعور من الكآبة والقلق الذي تعيشه فاطمة الزهراء في منزلها ومعاناتها مع التطرف والتخلف الذي أثر عليها جسديًا ونفسيًا.

" فُقدت كثيرًا من وزني في الأسابيع اللاحقة، وعاداني النوم حتى أصبحت متوترة جدا وعديمة التركيز".[1]

أما المشهد الموالي مباشرة لهذا فينقلنا إلى فصل الربيع بِبَثِّ مشاعر من الأمل والمواساة التي وجدتها فاطمة الزهراء في انشغالها بتلاميذها وعلاقتها بهم.

" حل الربيع وأنا لا أَزهرتُ ولا سأُزهرُ قريبا، مشغولة فقط بتلاميذي الذين نشأت بيني وبينهم مودة كبيرة أشعر بالسعادة العارمة عندما يستقبلونني كل صباح ومساء بابتسامة".[2]

يعد هذا القطع والتركيب بين المشهدين المكون الأساس للفعل الدرامي، وذلك بقطع المشهد وحركاته والانتقال من لقطة إلى أخرى.

يحقق التقطيع المونتاجي الإثارة، في حين أنه أسلوب مألوف في السينما فليس هناك تصوير سينمائي دون قطع مونتاجي، ففي السينما وبتنقلها السريع من مشهد إلى آخر تختصرُ كثيرًا من النواحي التي يحتاج تصويرها إلى عشرات الساعات السينمائية وأول ما يوجّه إلى رواية 'تشرفت برحيلك' أنها تستعير من تقنيات السينما والسير على الطريق الذي رسمته السينما و المتمثل في القطع المونتاجي القائم على اللغة المكثفة فالقطع المونتاجي هو تقنية مناسبة لإبراز التيار الواقعي الذي تقوم عليه الرواية.[3]

---

[1] الرواية، ص87.

[2] الرواية، ص87.

[3] ينظر: عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، د.ط، 2010، عمان، الأردن، ص119.

5-تأثير المونتاج على بنية الرواية (الزمان المكان):

يعد المكان والزمان المكونان الجوهريان في بنية النص الروائي، والتي مهما تغيرت وتحولت وتشكلت وخضعت للتجريب فستظل دائمًا أساس وجوهر أي عمل روائي، إذ لا يمكن للقارئ أن يتخيل رواية بدون زمان ومكان ولغة وسرد فقد طبعَ التحديث وتخطي نمطية الرواية العربية بخصائص وسمات فنّية لم تكن معهودة في الرواية الكلاسيكية من خلال استخدام تقنيات جديدة حققت قفزةً نوعية في مجال الكتابة نتيجة تداخل الفنون الأخرى مع الرواية كتقنية المونتاج التي استوردتها الرواية من فن السينما وقد أثرت هذه التقنية على الزمان و المكان الروائيين في روايتنا المدروسة، وكانت هذه التأثيرات كما سنوردها:

5-1- تأثير المونتاج على المكان في الرواية:

يشكل الفضاء أحد أهم العناصر الجوهرية في الفيلم والرواية ونقصد به أماكنَ الأحداث وكيفية عرضها، وتتميز علاقة السينما بالمكان عن التعامل الروائي في الأدب مع هذا العنصر؛ فهو يسهم في صيرورة الأحداث ويحدد وجهتها ومساراتها ويكشف عن المظاهر الاجتماعية والنفسية للشخوص. كما أن المكان أو الفضاء الروائي هو فضاءٌ متخيل في ذهن الكاتب، وهو كذلك مفتوح على كل التأويلات والاختيارات التي يختارها القاريء في ذهنه تجسيدًا لصورته في سياق الرواية.[1] ويمكن أن نتقرب من مصطلح المكان بالتعرف أكثر على مفهومه.

فعلى اختلاف المعاجم ورد المكان بمعنى الموضع، إذ أورده ابن المنظور في معجم لسان العرب في باب الميم تحت جذر "مكن" «والمكان الموضع والجمع أمكنة وأماكن جمع الجمع».[2]

أما عن المفهوم الفني للمكان وباعتباره أهم عنصر من عناصر الرواية الفنية، والمشكل لبنائها وتركيبها العام فللظاهرة المكانية أهمية بالغة، وذات حضور دائم في البناء

---

[1] محمد فاتي، المكان في الرواية والسينما، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، سيدني، استراليا، العدد4636، 2017/08/1.

[2] ابن المنظور، لسان العرب، دار الكتب العلمية، ط1، ج2، (ص.ي)، بيروت، لبنان، 1993، ص569.

الروائي. وللمكان أهمية بوصفه ملموسًا، إذا باستطاعة الأديب أن يوظفهُ لتجسيد الأفكار والرموز والحقائق المجردة، وبالتالي تقريبُ الرواية من الواقع.[1]

وبما أن المونتاج هو ترتيبُ اللقطات المختلفة في مرحلةٍ لاحقة والتي تفترض إعادة بناء الزمان والمكان مانحةً استمراريةً للسرد، وأثر هذا المونتاج يظهر على النتائج التعبيرية الناتجة عن التقطيع فهي لعبة لإعادة بناء المكان، ونتيجة إعادة البناء: تكوين مقاصد ذات معنى في السرد[2] واستخدام الرواية لهذه التقنية السينمائية أكسبتها حرية غير عادية، فهي تنتقلُ بالمشاهدِ من مكان إلى آخر في لحظات كأنها عين الكاميرا السينمائية.

ونجد ذلك في عديد مشاهد روايتنا المدروسة تشرفت برحيلك حيث تنتقل الأحداث من مكان إلى آخر في مشهدين متتاليين ففي المشهد الأول على سبيل المثال تصور أحداثه في المعهد في بلدية الرغاية.

" ... وذهبنا إلى المعهد الموجود في بلدية الرغاية الواقعة عند الجهة الشرقية للجزائر العاصمة..."[3]

فالمكان في هذا المشهد يظهر أنه في المعهد ثم ينتقل مباشرة إلى مشهد آخر مكانه المنزل وكأنه فيلم سينمائي تصور فيه الكاميرا مشاهد مختلفة وكل مشهد من موقع ومكان مختلف.

" ...أثناء غيابي تذمر فؤاد وصرخ حتى هز التلة فما كان ليرضى أبدا بأن يراني ذاهبة إلى الرغاية".(4)

---

[1] بسام علي أبو بشير، جمالية المكان ي رواية باب الساحة لسحر الخليفة، مجلة الجامعة الإسلامية سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد15، العدد2، غزة.

[2] فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء سنانة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، د. ط، 2012، ص343.

[3] الرواية، ص61.

[4] الرواية، ص61.

وفي موضع آخر نلحظ تأثير المونتاج واضح على مشاهد الرواية وتركيبها فينتقل مشهد للبطلة في غرفة نومها إلى مشهد آخر مباشرة ينقلنا إلى مكان مختلف يصور فيه البطل في الوقت نفسه على الشاطئ.

" عند الفجر أفقت من غيبوبتي على صوت زغاريد مزقت طبلة أذني..."(1)

فهذا المشهد يصور البطلة تستفيق من النوم والمكان الطبيعي لهذا المشهد هو غرفة نوم من المنزل. أما المشهد الذي يليه مباشرةً:

" في هذا الوقت لا يزال طارق مرميا على شاطئ البحر فبعدما مر الموكب أمامه انطلق جاريا بلا هدف نحو البحر".[2]

فأثرُ المونتاج واضح على هذا المشهد، فالمكان ينتقل من مشهدٍ إلى آخر، كما ورد في هذا المشهد لفظة "في هذا الوقت" أي أن هذين المشهدين يتم تصويرهما في الوقت نفسه ولكنهما من مكانين مختلفين وهذا التركيب بين المكانين المختلفين مكنه المونتاج من تشكيل صورة سينمائية وكأن الكاميرا تنتقل بنا من مكان إلى آخر وهذا الانتقال في المكان أسهم في بناء معنى لهذه المشاهد، فتركيب المشهدين من مكانيهما المختلفين يبرزان ردة فعل البطل ومعاناة البطلة في المشهد ذاته.

5-2- أثر المونتاج على الزمان في الرواية:

يعد الزمن عنصر مهم في البناء السردي " فمن المتعذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمنٍ خالٍ من السرد يمكن أن نلغي السرد فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن".[3]

---

[1] الرواية، ص128.

[2] الرواية، ص128.

[3] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص117.

نظرًا لأهمية الزمن في الرواية فالسرد الروائي قائم على الزمن وهو أحد أهم أعمدته، فبدخول تقنية المونتاج على السرد الروائي فإنه يؤثر أولاً على الزمن الروائي. وللتَّقرب من أثر هذا التأثير نتعرف أولا على مفهوم مصطلح الزمن.

فهو لغة كما يرى ابن منظور في معجم لسان العرب أن الزمن اسم لقليل من الوقت أو كثيره... والزمن يقع على فصل من فصول السنة وأَزْمَنَ بالشيء طال عليه الزمن بالمكان أي "أقام به زمانًا".[1]

وبِعدِّ الزّمن أحد المكونات الأساسية التي تشكل بنية النص الروائي، فهو يمثل العنصر الفعّال الذي يكمل بقية المكونات الحكائية.

إن مقولة الزمن متعددة المجالات وكل مجال يعطيها دلالة ويتناولها بأدواته التي يسوغها في حقله الفكري والنظري، وكانت حصيلة تصور مقولة الزمن تجد اختزالها العلمي والمباشر مجسدا بجلاء في تحليل اللغة في أقسام الفعل الزمنية في تطابقها مع تقسيم الزمن الفيزيائي إلى ثلاثة أبعاد وهي :الماضي، الحاضر، المستقبل.[2]

بتقربنا لمصطلح الزمن يمكننا فهم تأثير تقنية المونتاج عليه خلال السرد الروائي.

إن تقنية المونتاج(من تماثل وتناقض وقطع) المستخدمة في الرواية،أثّرت على ترتيب الزمن في الرواية فتركيب المشاهد في السرد الروائي أدى إلى تقطع في الزمن الروائي مرة بالتسريع ومرة بالتبطيء، فتركيب مشهدين من زمانين متباعدين يهدف إلى حذف فترة زمنية كاملة قد تكون هذه الفترة قصيرة أو طويلة وبالمونتاج تنتقل المشاهد من مشهد في الزمن الحاضر إلى مشهد حاضر أيضًا، ولكن بعد انقضاء فترةٍ معتبرة من الزمن هذا التركيب يؤدي إلى تسريع في زمن الرواية وهذا ما نلاحظ أثرهُ في زمن رواية 'تشرفت

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مادة الزمن، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، م.3، ط1، 1997، ص202

[2] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، د.ت، ص 61.

برحيلك' ففي بعض المشاهد ينقضي شهرٌ بشكل لافتٍ وسريع جدًا لم يأخذ سوى مشهدين أو ثلاثة.

" في بداية شهر جانفي عدنا إلى العمل، تسلمت أول مرة راتبي الذي جاء متأخرًا مع تعويض للأشهر الماضية".[1]

ففي هذا المشهد ذكرت بداية شهر جانفي وهو مشهد محدد في فترة زمنية محددة (بداية شهر جانفي) ثم بتسارع الزمن بعدهُ مباشرةً بذكر سريع وشامل.**" في الأيام الموالية تسوقت كثيرًا مع جميلة فهي تحضر لزفافها وأنا أشتري أخيرًا ملابس على ذوقي".**[2] فلفظة في الأيام الموالية يعطي تعبيراً عاماً بمرورٍ سريعٍ للزمن فلم يُحدَّد المشهد بيومٍ مُحدد بل هو انقضاءٌ سريعٌ للوقت بعد مشهد بداية شهرِ جانفي.

ثم تنقلنا مباشرةً إلى مشهد آخر يصور في آخر شهر جانفي**" في آخر أسبوع من شهر جانفي جاء عزيز وأهله يوم الجمعة لتحديد تاريخ العرس".**[3]

هذا التركيب المونتاجي للمشهد سارع من زمن السّرد في الحكاية فالأحداث لم تتوالى بالترتيب والتفصيل الذي يطيله ولكن بالمونتاج قد رُكبت مشاهد من بداية الشهر ومروره بأيام وصولاً إلى نهايته فهذه المشاهد القصيرة المتوالية جعلتنا نقطع شهرا من الحكاية بسرعةٍ دون ضرر بالمشاهد والأحداث، فالمشاهد المختارة من بداية الشهر وأحداث أيامها الموالية وصولاً إلى آخره نفهم الحدثَ المراد إيصاله في فترةٍ قصيرة .

وفي تركيبٍ لمشاهد أخرى من الرواية نلحظُ فيها أثر المونتاج الواضح في تسارع زمن الرواية. فعمد المونتاج فيها لانتقاء المشاهد الدقيقة وتركيبها مع بعض.

فالمونتاج يقطع مشهدا ليصلنا بمشهدٍ آخر بعد مرور فترة من الزمن. فينقلنا من زمن إلى آخر بتسارع .

---

[1] الرواية، ص73.

[2] الرواية، ص73.

[3] الرواية، ص74.

" يتذمر كثيرا كلما احتجت لزيارة الطبيب لأنه مجبر على شراء الدواء ودفع ثمن الفحص...".[1] فبتقنية المونتاج يتم قطع هذا المشهد لأخذنا إلى مشهد آخر بعده مباشرةً:

"... وبعد مرور عدة أشهر أخرى وبالضبط في الواحد والعشرين ماي 2003 اهتزت الأرض تحتي قُبيل المغرب".[2]

فاختيار هذا المشهد بتقنية المونتاج دون علاقةٍ مع المشهد الذي قبله بغرض تقطيع وتمضية فترة زمنية(مرور عدة أشهر).

ولم يُؤثر المونتاج فقط على التسريع في زمن سرد الرواية لكنه عمل أيضًا في بعض المشاهد على التبطيء في مسار الزمن الروائي، وذلك بتركيب بعض المشاهد المتتالية والتي إذا تم حذفها فهي لا تؤثر في المعنى العام للقصة، إلا أن ورود هذه المشاهد يبطئ من الزمن الروائي.

" مع أواخر شهر سبتمبر كنت أترقب زيارة سعاد لأهلها عسى أن تأتيني بشيء من طارق".[3]

" جميلة مشغولة بعزيزها الذي ستزف إليه في الربيع القادم لذا لا تعير اهتمامًا لشيء سوى تحضير التصديرة ".[4]

" كنت أصلي ألاّ يعود فؤاد إلى البيت أبدا... ".[5]

"...لن يكسر الباب هذه المرة لأني أغلقت فمي..."[6]

---

[1] الرواية، ص181.

[2] الرواية، ص182.

[3] الرواية، ص71.

[4] الرواية، ص72.

[5] الرواية، ص72.

[6] الرواية، ص72.

"جاءت سعاد في عطلة الشتاء ومعها رسالة طويلة من طارق والعشق يفوح منها من بعيد... ".[1]

جاءت هذه المشاهد المتوالية بين مشهدين مرتبطين وهما ترقب زيارة سعاد ثم رجوعها وزيارتها في عطلة الشتاء وقد توّسطت هاذين المشهدين مجموعة من المشاهد التي استرسلت في وصفٍ خارجٍ عن المشهد الأساسي وهو (زيارة سعاد)،إن استعمال تقنية المونتاج لتركيب هذه المشاهد وربطها مع بعض وكأن عين الكاميرا السينمائية تنتقل من مشهد إلى آخر غرضها تبطيء الزمن وتأخيره.

وفي الأخير يمكن القول بأن المونتاج السّردي(Narrative montage) يتم فيه الجمع بين اللقطات والمشاهد من خلال تتابعٍ زمني خاص. ووفقًا لسيناريو محدد سلفًا أو بإجراءات خاصة ويكون الهدف منها أن يُعاد تركيب الشكل أو المظهر الخارجي للأحداث لتكوين تدفقٍ سردي خاص، ويهتم المونتاج السردي على نحو خاص بتطور القصة وتناميها.[2]

قامت الكاتبة في الرواية بترتيب اللقطات السردية بشكلٍ منطقي متجانس دون إغرابٍ أو تشتيتٍ أو قطع صارمٍ، وقد وجدت الروائية في هذه التقنية(المونتاج)أداة طيعةٍ للتعبير عمّا تريدهُ فوظفته في تعميق المعنى ورصد حالة اجتماعية بلوحات مونتاجية تساعد على نقل الانفعال إلى القارئ بشكلٍ يجعله على حافة المشاهدة فقد وظفت الكاتبة المونتاج مستفيدةً من إمكاناته المختلفة، من حيث اتجاهات القطع واستخدام زوايا التصوير المختلفة، وكذلك أنواع اللقطات. مما يعني إتباع استراتيجية مونتاجية تستثير انتباه القارئ.

---

[1] الرواية، ص73.

[2] محمد عجور، التقنيات الدرامية والسينمائية في البناء الشعري المعاصر (دراسات نقدية)، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، 2010، ص259.

الفصل الثاني: اللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك فيروز رشام

1- مفهوم اللغة

1-1- اللغة لغة

1-2- اللغة اصطلاحا

2- مفهوم المشهد

2-1- المشهد لغة

2-2- المشهد اصطلاحا

3- مفهوم المشهدية

4- سمات اللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك

4-1-1- اللغة المشهدية الوصفية

4-1-2- الوصف لغة

4-1-2 الوصف اصطلاحا

4-2- اللغة الوصفية في رواية تشرفت برحيلك

4-2- اللغة المشهدية الحكائية

4-2-1- الحكاية لغة

4-2-2- الحكاية اصطلاحا

4-2-3- للغة الحكائية في رواية تشرفت برحيلك

4-3- للغة المشهدية الحوارية

4-3-1- الحوار لغة

4-3-2- الحوار اصطلاحا

4-3-3- اللغة الحوارية في رواية تشرفت برحيلك

أ- الحوار الداخلي "مونولوج"

ب- الحوار الخارجي "ديالوج"

5- بنية السيناريو في رواية تشرفت برحيلك

إنَّ البناء السردي للرواية محكمٌ يتأسس على عناصر متعددة من شخصيات وأحداث وأزمنة وحوار وحبكة، وهي أيضا لعبة للرسم بالكلمات، ففعلّ كتابتها بمثابة رسمة تخييلية لغوية من تشكيل الكاتب، إنها مجموعة مشاهد تجسدها اللغة، مشاهد جزئية وفق برنامج سردي، وتقوم القراءة المشهدية بتحليل الوقفات في الرواية بالاعتماد على مجموعة عناصر سيميائية، فيها الوصف والتأثيث المكاني والحوار والحدث وسبر ملامح الشخصيات وعواطفها وانفعالاتها داخل المشهد، وهذه المشهديّة متوافقة متفاوتة بين النصوص، وهي تتيح للنص الروائي المزدحم بالتمفصلات المشهديّة والصور إمكانية التحول إلى سيناريو لعمل سينمائي مُصور[1]، وقد حفلت رواية تشرفت برحيلك بهذه المشهدية حيث نقلت لنا لوحات بصور مشهدية ولغة سردية تزدحم بالوصف والحوار.

[1] عابد لزرق، مشهدية الرواية، جريدة الجمهورية، 2018/09/17 www.eldjoumhouria.dz

1- مفهوم اللغة:

إنّ البحث في اللغة: هو بحث في الإنسان لأنها تشكل البعد الأنطولوجي له. فهي التي تحدد هويته وتجلبه إلى حالة الحضور بل هي مشيئته في اصطياد العالم، وإذا كانت اللغة في الحديث العادي تؤدي وظيفة إخبارية، فإنها في الخطاب الأدبي تؤدي وظيفة جمالية بالإضافة إلى الوظائف الأخرى.[1]

1-1- اللغة في اللّغة:

هو على وزن فعلة من الفعل: لَغَوْتَ أي تكلمت، وأصل لغة لغوة فحذفت واوها وجُمعت على لغات ولغون واللغو النطق، يقال هذه لغتهم يلغون بها أي ينطقون.

واللّغوَ واللَّغَا: السّقَط ومالا يعتد به من الكلام وغيره ولا يحصل منه فائدة ولا نفع.[2]

1-2- اللغة اصطلاحا:

للغة تعريفات عديدة لدى علماء العربية ويرجع سبب كثرة التعريفات وتعددها إلى ارتباط اللغة بكثيرٍ من العلوم. فيُعرفها ابن جني بقوله: «اللغة أصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم».[3]

إن أكثر الباحثين المحدثين يشيرون إلى تعريف ابن جني، ويبدون إعجابهم بدقته وبما تضمَّنه، فيقول الدكتور عبده الراجحي: « ومع أن ابن جني هو أول من عرّف اللغة فيما نظن فإن تعريفه بها يثير دهشة الباحثين البعيدين عن تطور الحياة العلمية العربية، لأنه يقترب اقترابا شديدا من كثير من تعريفات المحدثين، ولأنه يشمل معظم جوانب التعريف التي عرضها علم اللغة في العصر الحديث».[4]

---

[1] ينظر سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب واللغات، الشلف، العدد19، جانفي 2018، ص 106

[2] ابن منظور، لسان العرب، مادة لغا

[3] سالم مبارك الفلق، اللغة العربية التحديات والمواجهة المكتبة الشاملة، د. ط،10، نوفمبر 2004، ص13.

[4] غانم قدوري الحمد، أبحاث العربية الفصحى، دار عمار للنشر والتوزيع، ط1، المملكة الأردنية الهاشمية،2005، ص7.

ولعل من المفيد نقل عدد من تعريفات اللغة لدى اللغويين المحدثين؛ فيعرفها البعض على أنها نظام عرفي لرموز صوتية يستغلها الناس في الاتصال بعضهم ببعضٍ، كما عرفها آخرون على أنها مجموعة أصواتٍ للتعبير عن الفكر وفي تعريف آخر عُدّت اللغة نظام من العلامات الاصطلاحية ذات الدلالة الاصطلاحية.[1]

من خلال هذه التعريفات نلحظ أن الباحثين اللغويين أعجبهم تعريف ابن جني واتبعوا منواله في كتاباتهم، ولا شكّ أن ما جعله مقبولا لدى جميع الباحثين اللغويين هو اشتماله جميع ما اتفق عليه علماء اللغة من أنّ اللغةَ ذات طبيعة صوتية، وأنها وظيفة اجتماعية تواصلية.

2- مفهوم المشهد:

إن بناء المشهد يختلف فنيًّا وموضوعيا عن غيره بالمقارنة مع النص الروائي، وعليه لابد من استقراء دلالة المشهد اللغوية والاصطلاحية.

المشهد لغة:

تعود جذور كلمة "مشهد" إلى تراجيديات العهد الإغريقي، ومما كان يراد بها أنها حوار مسرحي يدوم وقتًا معينًا، ويجري في فترة زمنية فاصلة بين نشيدين تقوم بهما الجوقة. فالمشهد هو مقطع جزئي منفصل، ومجموعُ المقاطع/المشاهد تشكِّل فصلاً وهناك مَن جعلهُ مرادفاً للفصل.[2]

والمشهد هو ما يشهده الناس عامَّة على خشبة المسرح من مناظر وتمثيل أو رقص وإيماء.[3] ويُعَدُّ المشهد أحد سرعات السرد إلى جانب "الثغرة" والوقفة والتمديد والتلخيص أحد السرعات الرئيسية للسرد، وعندما يكون هناك تعادلٌ بين المقطع السردي والمروي الذي يمثله هذا المقطع (كما في الحوار) وعندما يكون "زمن الخطاب" معادلا "لزمن القصة"، نكون أمام

---

[1] غانم قدوري الحمد أبحاث العربية الفصحى، ص9.

[2] أسماء بوبكري، المشهد في المعجم المصطلح، دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، جامعة احمد دراية، أدرار ص 76.

[3] مجدي وهبة والكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، ص367.

المشهد. إن التعادل التقليدي بين المقطع السردي والحكاية، غالبًا ما يتميز بالغياب (النسبي) لوساطة الراوي، والتأكيد على وصف الحدث لحظةً بلحظة، والتفصيل المتقن لأحداث محدّدة واستخدام فعل الماضي المنتهي، عوضا عن غير التام، وتفصيل الأفعال المشهدية وليس أفعال الديمومة. إن المشهد الدرامي يقابل تقليدياً(التلخيص، أو البانوراما).[1] وبعد مقاربةِ المفهوم اللغوي للمشهد نستعرض مفهومهُ في الاصطلاح.

2-2- المشهد اصطلاحًا: sequence

المشهد في الاصطلاح هو المَجْمَعُ من الناس، مَحْضَر الناس، فلا تُطلق هذه الكلمة على مكان خالٍ، فالناس هم من يمنحون المكان حيويته ووجوده، والمشهد هو وثيقة الصلة بالمكان بالموازاة مع الأشخاص، إذًا هو تصوير لمجموعة من الأشخاص وهم يشغلون حيزًا مكانيًا بحضورهم الفعلي أو الافتراضي في فترة زمنية ما، حضورٌ تحركهُ الدراما القابعة في اللغة السردية.[2]

ويعرف المشهد أيضا على أنه سلسلةٌ من اللقطات مرتبطة ببعضها البعض، يجمع بينها عنصر مشترك وهو المنظر أو التطور أو الحركة أو الشخصية أو الحالة النفسية أو ما إلى ذلك، فهو جزء رئيسي من الفيلم، ويقابل الفصل في الكتاب.[3]

ويحدد المشهد على أنه التقسيم الجزئي من المساحة الكلية للفيلم السينمائي،أو جزء رئيسي من الفيلم، ويقابل الفصل في الكتاب؛ أي أن دراما سينمائية صغيرة كما عبّر عنها ميخائيل روم، من خلالها يتم الوصول إلى الدراما الكبيرة (سيناريو أو فيلم). ويعد المشهد العنصر الوحيد من عناصر النص الأكثر أهميّة، إنه الوحدة المحدّدة للفعل فهو المكان

---

[1] جيرالد برنس، تر السيد إمام قاموس السرديات ميريت للنشر والمعلومات، ط1، القاهرة مصر صفحه 173

[2] ينظر: أسماء بوبكري، المشهد في المعجم المصطلح، دراسة المشهد السردي الثلاثيات الروائية ص77.

[3] دوايت سوين، تر: أحمد الحضري كتابة السيناريو للسينما، دار الطناني للنشر والتوزيع ط2، القاهرة، مصر 2010 ص347.

الذي تروى فيه القصة، فالمشاهد الجيدة تصنع أفلاما جيّدة، وعندما نتأمل فيلما جيدًا فإننا نتذكر المشاهد وليس الفيلم كله.[1]

وتكمن أهمية المشهد السينمائي كونه يشكّل المحرك المؤدي للنمو الدرامي في الفيلم، لأن أي تغيير في المشهد- أي الانتقال من مشهد لآخر- يتبعه حتماً تطورا في القصة الفيلمية، فتغييرات المشهد ضروريةٌ في تطور النص، وغاية المشهد هو دفع القصة إلى الأمام، وكل مشهد لابُدَّ أن يكشف في الأقل عنصرًا واحدًا من معلومات القصة الضرورية للقارئ أو المشاهد فكما هو معروفٌ أن الفيلم السينمائي هو قصةٌ تُروى من خلال أحداث معينة وأحداث أخرى لا تروى فالأولى تتضمنها المشاهد، والأخرى تحدث بين المشاهد.[2] فيُعرِّف يوجين فال المشهد أنه قطع من القصة كلها تحدث من خلاله بعض الأحداث. والآن يحدث كلّ حدث في مكان معين وفي وقت معين.

ويقدم جان بول توروك تعريفًا مشابهًا لما أوردهُ فال فهو يعرِّف المشهد بأنه الوحدة الدرامية المستقلَّة، ويتضمن فعلاً مستمرًا له تاريخ دقيق، ويجري في ديكور واحد، وبين الشخصيات نفسها دون حذف أو قفز فوق الزمن، يُمكن للمنظر أن يكون مستقلاً وفي هذه الحالة ليس له بالضرورة أن ينضوي إلى قطعة معينة. يبدو من هذه التعريفات أن هناك ثلاثة عناصر مهمة يجب توفُّرها في كل مشهد وهي:

- الحدث: وهو يمثّل كل ما يجري أمام الكاميرا، ويتم تسجيله.
- المكان: فيظهر كل مشهد في موقع محدد، والانتقال من موقع إلى موقع آخر يعني بداية مشهد جديد.
- الزمان: يحدث المشهد عادةً في زمن معين، وتقييد المشهد بعدّ الزمان يجعل سير الزمن مرهونًا بحركة المشاهد.[3]

---

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص23.

[2] سيد فيلد، تر: سامي محمد، السيناريو، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، 1979، ص137.

[3] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصرون ص27.

يقترب المشهد في بنائه العام من السيناريو، بل هو صورة مصغرةٌ عنه، فهو يتكوّن في الأساس من بداية ووسط ونهاية، غير أننا لا نرى عند العرض إلا جزءًا منه.

فهو يتشكل عادة من سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها.[1]

3- مفهوم المشهدية:

يقصد بالمشهدية جميع عناصر الحركة الدرامية في الموقف المصور، فتمثل مجموعة المشاهد الجزئية مشهدية الصورة الكلية للفيلم: فالمشهد يتكون بالضرورة من حراك درامي وزمان ومكان على غرار أي عملٍ أدبي سردي كالرواية، والفارق الرئيسي هو أن السينما تستخدم عين الكاميرا في نقل المشاعر والإيحاءات والكنايات التعبيرية المختلفة لعين المشاهد وسمعه، أما الأدب فيصف حدثًا ما بواسطة الكلمات واقعيًا ظاهريًا يرغب الكاتب في إعادة إنتاجه، فالسينما تستخدم المواد التي تقدمها الطبيعة نفسها والزمن في مروره، وتتجلى ضمن المكان الذي حولنا، فتنشأ صورة للعالم في وعي الكاتب الذي بواسطة الكلمات يدونها على الورق. إنما مجموعة مشاهد مرئية تجسّدها اللغة في مشاهد جزئية تتواشج وفق برنامج سردي مشكّلةً ومتممةً مشهدًا عامًا ينتهي إليها النص.[2]

4- سمات اللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك:

أصبحت السينما أداة تعبير مثل غيرها من الفنون، وأنها ليست مجرد عرض، بل لغة تعبير قائمة بذاتها، وأن الكاميرا هي القلم الذي يخط حروف هذه اللغة الفنية الجديدة، في تصوير مشهديٍّ، وقد استعارت الرواية هذه التقنية بكتابة مشهدية، فقد أدرك الروائيون المعاصرون ثراء هذه اللغة المشهدية واتساع مداها، فأدخلوها إلى رواياتهم ليضاعفوا من طاقاتها التعبيرية، إيمانًا منهم بأن اللغة العليا هي تلك اللغة المشتركة بين الفنون، تقرأها فتشعرُ أنك تشاهدُ فيلمًا، إن إفادة من هذه التقنية أدى إلى ظهور ظاهرة التصوير المشهدي الروائي التي يعتمد فيها الراوي على وضع المشهد أمامنا حيث نتلقاه كما نتلقى صورةً

---

[1] ينظر: سيد فليد، سيناريو، ص139-140.

[2] ينظر: راشد علي عيسى، المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة لنزار قباني، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية الأميرة عليا الجامعية، عمان، الأردن، ص 10.

تنكشف تدريجيًا مُضْفياً الصفة البصرية على نصه، مكسبًا إياهُ بعضَ الملامح الدرامية، ذلك أن المشهدية في أكمل حالاتها هي فكرة تتمثل بشكل مرئي ودرامي في آن واحد.[1]

وهذا ما نلاحظه في رواية تشرفت برحيلك من صورٍ مشهدية، فنرصد ثلاثة أنماط للصور المشهدية في الرواية:

أولا: الصورة المشهدية الوظيفية والتي يقابلها سينمائيا مشهد التجميع، والتي استخدمت فيها الروائية اللغة الوصفية.

ثانيا: الصورة المشهدية الحكائية وتلتقي مع مشهد التتابع للحركة، واستخدمت الروائية لبنائِها اللغة الحكائية.

ثالثا: الصورة المشهدية الحوارية ويناظرها المشهد الحواري، والتي تحتاج لبنائها إلى اللغة الحوارية.[2]

4-1- اللغة المشهدية الوصفية:

4-1-1- الوصف لغة:

وصف الشيء له وعليه وصفا وصفهُ حَلاَّه. والهاء عوض من الواو وقيل: الوصف المصدر والصفة الحِلْية، وتواصَفوا الشيء من الوصف، وقوله استوصف الشّيء سأله أن يصفه له واتّصف الشّيء أي صار مُتواصِفاً.[3]

4-1-2- الوصف اصطلاحا:

هو الرّسم بالكلام الذي ينقل مشهدا حقيقيًا أو خياليًا للأحياء أو الأشياء أو الأمكنة بتصويرٍ خارجي وداخلي من خلال رؤية موضوعية أو ذاتية أو تأملية، ويراد بالوصف أيضا كل ما يصلح أن يكون قيًدا لموضوع الحكم، أي شرطًا لتعلق الحكم بموصوفه بحيث إذا انتفى الوصف عن الموصوف ينتفي الحكم عنه، وهو فن نثري أو شعري، يقوم على

---

[1] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص 35-36.

[2] المرجع نفسه، ص95.

[3] ابن منظور، لسان العرب، ص588.

نقل الطبيعة وتصويرها كما تتمثّل للأديب من خلال حواسه والتعبير عما تثيره من أحوال في نفسه ورؤى في خياله.[1]

وفي الأعمال الروائية الأدبية يلجأ الكاتب إلى الوصف، فيحاول بذلك أن يقف على كل صغيرة وكبيرة في نصه الروائي من خلال الوصف بالكلمات، فهو يتحدث عن البطل فيصفه ويصف بذلك شكله وملامحه وهيأته ولباسه، ثم يمضي فيصف سلوكه وتفكيره وما يريده وما يثيره ويحركه داخل العمل الروائي، من أجل ذلك أنها تصف بالكلمات المكتوبة الحياة التي بداخلها.[2]

4-1-3- اللغة الوصفية في رواية تشرفت برحيلك :

تقدم الصورة الوصفية في الرواية مشهدًا بصريًا، سمعيًا بلغة مرئية، تستعين بمعطيات الصورة السينمائية من ديكور وإكسسوار وإضاءة وعتمة وظلّ ولون وحركة، يتم ذلك عبر تجوال الكاميرا الروائية في الفضاء الموصوف، وتصويره من زوايا مختلفة باستخدام اللغة الوصفية. حيث اعتمدت الروائية رؤيا مسحية تقوم على مسح تتابعي للعالم، ويترتب على ذلك تجاوب الأشياء الموصوفة فتنتقل من شيءٍ إلى شيءٍ، ومن شخصية إلى أخرى، محاولة زج كل ما يقع في مدى الرؤية ودمجه في المشهد الموصوف.[3]

فتتشكل هذه المشاهد في الرواية من مجموعة من اللقطات المتفرقة التي يشاهد القارئ فيها الصورة بوصفها أحداثًا تحدث، فنجد في الرواية معظم المشاهد الوصفية عبارة عن مشاهد مكانية، تصف فيها الأشياء والأمكنة الملموسة؛ حسيتها، حدثها، وتوقيتها المحدد:

" شغلت الصحفية مسجلها ووضعته على الطاولة، والمطر ينهمر ويدق على زجاج النافذة التي جلست بقربها وهما تتأملان المشهد في الخارج".[4]

---

[1] الطيب مسعودي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، دراسة تطبيقية، ص99.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص108.

[3] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر ص96.

[4] الرواية، ص7.

تتجلى قدرة الروائية في هذا المشهد من خلال هندسة الفضاء، وعلى الانتخاب والتركيب، فوصف الجو بانهمار المطر ودقه على الزجاج يرسم في ذهن القارئ صورة المكان ، فهذا الوصف يبينُ مكان المشهد الروائي من تجميع عناصر متنوعة، فبخلق هذه الأبعاد المكانية يخلق وصفها صورةً سينمائية في ذهن القارئ.

وفي مشهد آخر من الرواية تصف فيه الروائية بلغة مشهدية مكان القرية التي تدور فيها الأحداث الأولى للرواية:

" قريتنا صغيرة، فيها مدرسة ابتدائية، ومسجد صغير في أعلى التلة، وللذهاب إلى مدينة بومرداس لابدَّ من النزول على الأقدام إلى أسفل التلة حيث الطريق الرئيسية المؤدي إلى المدينة، وهناك يوجد موقف الحافلات. لم يكن أبي يرتاد مسجد القرية لسببين..."[1]

تصف في هذا المشهد القرية وأبرز المعالم الموجودة بها، مدرسة ابتدائية ومكان المسجد فيها والذي يقع في أعلى التلة والطريق الرئيسي المؤدي إلى المدينة، فبهذا الوصف تصور المشهد وكأنها تصوير بحركات الكاميرا فيغدو هذا المكان ملموسًا، لا مجرد صورة للمكان معروضة في المنظور الفوتوغرافي فتحققه بأبعاد مكانية جمالية.

وفي مشهديةٍ أخرى من الرواية تطغى عليها لغة المدركات الملموسة من الديكور والإكسسوار تصف فيها شقة بأثاثها وتفاصيلها:

" شقة واسعة وراقية، ومؤثثة على طراز القرن الثامن عشر، قناديل شمع من البرونز والنحاس، ولوحات زيتية، وتحف فنية، وصور بالأبيض والأسود للعائلة. النور يتدفق من بين الستائر الشفافة المتناسقة مع السجادات والأرائك بيت كأنما صمَّمَه وأثَّثهُ فنان".[2]

ينحو هذا المشهد منحًى سينمائيًا بحتًا ففي السينما الديكور والأضواء، والملحقات والأجواء السمعية والبصرية كلها تتكلم كما يتكلم فعل الممثل، فلغة الوصف في هذا المشهد جهزته من ديكور وإكسسوار ، قناديل، شمع، لوحات، وتحف...، فلم تكتف بالقول عن الشقة

---

[1] الرواية، ص11.

[2] الرواية، ص232.

أنها راقية، بل الوصف الدقيق لبقية الأثاث شمع وبرونز ونحاس ولوحات وتحف، هذا الوصف يفعله كاتب السيناريو عند إبرازه السمة المميزة للمكان وبيان طبيعته، فالديكور عنصر مميز للمكان فبوصفه يكشف موقع المشهد وملامحه. فيلعب الإكسسوار في المشهد الوصفي دورًا مماثلاً لدوره في الفيلم السينمائي.

بتفحص الرواية سوف نجد كثيرًا من النماذج المشهدية التي عمدت فيها الروائية إلى توصيف مشهدي، جاعلةً المكان منكشفًا على صفحات الرواية، فقد استخدمت الروائية فيروز رشام في روايتها تقنية الصورة المشهدية الوصفية مستخدمةً اللغة الوصفية لرسم هذه الصورة.

4-2- اللغة المشهدية الحكائية:

4-2-1-الحكاية لغة:

حكى: الحكاية: كقوله حكيت فلانا وحاكيته فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله سواء لم أجاوزه، وحكيت عنه الحديث حكاية، وحكوت عنه حديثا في معنى حكيته.[1]

والحكاية لفظ عام يدل على قصة متخيلة أو على حديث تاريخي خاص يمكن أن يلقي الضوء على خفايا الأمور أو على نفسية البشر، كما يدل على أي سرد منسوب إلى راوٍ،[2] والحكاية سرد كتابي أو شفوي يدور حول تيم معين وهي تقليد قديم يتوخى البساطة والعبرة، عبر أشواط، ولم تحظ الحكاية باهتمام الدارسين إلا حديثا.[3]

4-2-2- الحكاية اصطلاحا:

الحكاية هي العالم الخيالي الذي يوجد فيه المواقف والأحداث المروية، والحكائي هو ما يتعلق بالحكي، أو يكون جزءا منه، وعلى نحو أكثر خصوصية، ذلك المظهر السردي الذي يقدمه" الحكي"، إن المحكيات والرواة، والمروي لهم، والشخصيات، والأحداث، يمكن

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار الصادر للطباعة والنشر، ط4، بيروت لبنان، 2005، ص188.

[2] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية، في اللغة والأدب، ص152.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني سوشبريس، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، 1985، ص72.

التعرف عليها بلغة حكائيه ويمكن للكائنات أن تكون جزءا من حكايات مختلفة. أو يمكن أن تنتمي لنفس الحكاية.[1]

ويعتبر مفهوم الحكاية بمعناه الواسع والشامل سياقة أحداث واقعية حقيقية أو خيالية دون الالتزام بأسلوب معين في القص أو الحكي تختلف من فرد لآخر من حيث الطريقة التي تسرد بها الأحداث، حين أن الحكايات تتضمن مجموعة من الأحداث والأخبار والأفعال والأقوال سواء كانت حقيقية أي مأخوذة من الواقع الذي يطلقه الفرد أو المبدع ليصور الأحداث التي تشكلت في مخيلته ويريد سردها في قالب فني حكائي لإضفاء نوع من المتعة والتشويق لنفس الحكاية ليستمتع بها المتلقي.[2]

4-2-3- اللغة الحكائية في رواية تشرفت برحيلك :

ويقصد باللغة الحكائية المشهدية، اللغة التي تستعملها الروائية لتشكل صورة تتوسّل حركية السنيما (حركة اللقطة والحركة داخل اللقطة والحركة المستمرة للشخصية) لسرد موقف أو حدث متماسك مترابط، يتنامى تدريجيا مع التشكيل الفني والحركة النصية في الرواية، وهي تمثل منظومة سردية متجانسة لها بداية ووسط ونهاية تعتمد في بنائها نسق التتابع في السرد وهو النسق الذي تقدم فيه المادة الحكائية (مكونات الحدث المشهدي) وفق نظام منطقي يراعى فيه الترتيب الزمني، ويكون تدفق الحركة فيها غالبا منتظما، مشكلة وحدة من الحركة المستمرة، وهي تماثل مشهد التتابع/الحركة في السينما.[3]

وقد قدمت الرواية نماذج تشتغل بالحركة، التي ينفلت تيارها نحو الأمام دون تعرجات لبلوغ هدف محدد، يعلن تحققه اكتمال الحدث وانتهاء المشهدية الحكائية، ومن المشاهد التي يمكن إيرادها في هذا السياق، مشهد مرض فاطمة الزهراء ونقلها إلى المستشفى، مصورة قدوم سيارة الإسعاف، وأجواء الحزن والبكاء من حولها وذهابها إلى المستشفى.

---

[1] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص45.

[2] عمر أحمد المختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، عالم الكتاب، 2008، ص540.

[3] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص127_128.

" طلبوا الإسعاف، وعندما حُملت حسبت نفسي مت وهذا نعشي ولم أكن واعية بما يحدث، وأصواتهم أبنائي وهم يبكون تصم أذني، في المستشفى تبين بعد التحاليل وفحوص الأشعة بأنني أصبت بشلل نصفي لسبب مجهول! مكثت هناك ما يقرب من ثلاثة أشهر ممددة وعيناي معلقتان في السماء، حسبت أن الأسوأ قد حدث في حياتي، لكن في الحقيقة الأسوأ هو ما لم يحدث بعد"[1].

تبدأ الكاميرا المشهدية بتصوير سيارة الإسعاف وهي تنْقل البطلة إلى المستشفى، وإبراز الحزن والأسى على حالتها من خلال تسليط الكاميرا على أولادها في المشفى وهم يبكون، ويتوقف توالي الصور الدالة على تتابع الحركة (ظهور نتائج التحاليل) عند بلوغ المقصد (إصابتها بالشلل.) ثم توالي الأشهر في المستشفى في صراع مع المرض.

تتوزّع وحدة الحركة في الحكاية المشهدية على جولتين متعاقبتين، تأتي الثانية كرد فعل على الأولى، وتقلب دفة الصراع في المشهد الذي يتقاسم البطولة فيه اثنان، ومن النماذج الدالة على ذلك في الرواية مشهد مشاجرة بين فاطمة وأخيها رشيد:

" علا صوت رشيد وأبي وأمي، وشكلوا بأجسادهم حاجزا بيننا قبل أن نتشابك،هو يقسم بأنني سأتزوج وأنا أردد بأنني لن أفعل .

عدت إلى غرفتي منهارة. في العادة أجلس على السرير وأضم وسادتي وأبكي عليها كاتمة صوتي، لكن هذه المرة رحت أذهب وأجيء في غرفتنا الصغيرة ممسكةً برأسي..."[2]

يتميز هذا المشهد بقدرة الكاميرا على تصوير الحركة الداخلية والخارجية في آن معا إذ يقترن كل فعل ملموس بتوهج في الحالة الشعورية فعلو الصوت والأجساد التي حالت بينهما يؤدي إلى الشعور بالحالة الشعورية للشخصية من غضب وكأنه مشهد سنيمائي مصور بصريا.وثانية بالمشهد الذي يصور ردة فعل فاطمة عند عودتها إلى الغرفة والتعبير عن غضبها وتوترها.

---

[1] الرواية، ص176.

[2] الرواية، ص98.

تعمل اللغة الحكائية المشهدية أحيانا على تحويل ما هو ذهني إلى مظهر حيوي محسوس، وتكون الحركة في مثل هذه المشاهد متضمنة في الحدث، يستدل عليها المتلقي من طبيعة الفعل ومما يطرأ على الشخصية المشهدية من تطورات.[1]

4-3-اللغة المشهدية الحوارية:

4-3-1-الحوار لغة:

الحوار هو تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر. وهو نمط تواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي، فالحوار عملية مهمة تكشف تجربة كل فرد وافتراضاته، ووضعية التعبير. كما يستعمل بكثرة جمل استجوابيه (سؤال/جواب) والناقصة (حين نقاطع المتكلم) للمقاطع المأخوذة من المخاطب.[2] والحوار تبادل الحديث بين الشخصيات في القصة والمسرحية[3]

كما يعرفه ابن منظور على أنه: الحَوْرُ أي: الرجوع عن الشيء وإلى الشيء حَار إلى الشيء وعنه حورًا ومحارًا ومحارةً وحؤورًا رجع عنه وإليه.

والمحاورة: المجاوبة. والتحاور: التجاوبُ. تقول كلَّمتُهُ فما أحار إليَّ جوابًا وما رجع إلى حويرًا، أي ما رد جوابًا. تحاوروا تراجعوا الكلام بينهم، وأحار عليه جوابه: رده، واستحاره: استنطقه، والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة. والحُوارُ والحِوَار: ولد الناقة من حيث يوضع إلى أن يفطم، ويفصل، وإذا فصل عن أمه فهو فصيل.[4]

4-3-2-الحوار اصطلاحا:

يعد الحوار من الوسائل اللغوية والتقنية التي يستخدمها الأديب عند إنجازه لنص أدبي فالحوار نوع من أنواع التعبير، تتحدث من خلاله شخصيتان أو أكثر حول قضية

---

[1] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في العصر العربي المعاصر، ص167.

[2] ينظر: سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص78.

[3] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص154.

[4] ابن منظور، لسان العرب، م ج4، ص217-221

معينة، وإذا ما كان هذا الحوار فنيا فإنه يتسم بالإيجاز والإفصاح والموضوعية، وهو الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام باستمرار.

من أهم ما قيل في وصف الحوار الفني أنه هو الذي يوميء بالحقيقة الكامنة وراء المظاهر وفي خفايا الشخصيات المتحيرة، هذا يعني أن الحوار يكون بين شخصيات الرواية ويعمد إليه الروائي ليكشف عن شخصياته وأبعاده النفسية، كما أنها تعينه على بناء الحبكة القصصية.[1]

والحوار هو عرض للتبادل الشفاهي يتضمن شخصيتان أو أكثر، وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي، كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات.[2]

إذن الحوار كلام شخصيات في الروايات والمسرحيات المبنية بناءً فنيا بحيث تنتقي له أحسن الأساليب المعبرة عن الشعور والعاطفة وعن الأفكار الذكية، فالحوار إذا أكثر إفصاحا وإنجازا واختصارا من المحادثة. أما **الحوارية** فهي مصطلح يميز به شكلوفسكي وباختين الحركة التركيبية الأساسية عند دوستيوفسكي بحيث لا يقوم الجدال بين الشخصيات فقط، بل نجد بين مختلف عناصر الثيمات صراعًا، إذ تؤول الأحداث بشكل متنوع، وتتناقض الشخصيات، بحيث يعود هذا الشكل إلى مبدأ دوستيوفسكي نفسه كما يشار إلى طابع الحوارية الروائية في كتابات جوليا كريستيفيا.[3]

ومن أهم خصائص الحوار الروائي الكشف عن أعماق الشخصيات سواء كانت هذه الشخصيات روائية أو مسرحية، فمن خلال تحاورها ثنائيا–شخصيتان يتحاوران–، أو فرديا من خلال حوار داخلي تتضح ملامح كل شخصية، ويعترف المتلقي على طبيعة الشخصيات في الأعمال الفنية، وفي هذا المعنى بالذات أشار النقاد إلى أهم الوظائف التي يؤديها

---

[1] ينظر: تاورته محمد العبد، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر، عدد21، 2004/6/21، ص58.

[2] جيرالد برنس، تر: السيد إمام، قاموس السرديات، ص45.

[3] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص79.

الحوار في النصوص الأدبية وهي: خلق جو عام للنص، إعطاء المعلومات، تطوير النص من خلال الحوادث حتى الإفضاء بها إلى العقدة، الكشف عن نفسية الشخصيات المتحاورة في النصوص.[1]

يشكل الحوار جزءًا فنيا من كيان أدبي تتوافر فيه العناصر الأدبية المتكاملة، والتي تجعل من ذلك الكيان اللفظي أدبا وليس شيئا آخر، كما يشغل الحوار حيزا هاما، ويكتسب أهمية قصوى بفضل وظيفته الدرامية في السرد وقدرته على تكسير رتابة الحكي.[2]

4-3-3-اللغة الحوارية في رواية تشرفت برحيلك:

يعد الحوار وسيلة جوهرية في السينما يرى فيه بعض المؤلفين والمخرجين فعلا وحركة وسلاحا وأداة سلطة وإغراء، ويرجعون إليه الفضل في نجاح الممثلين في الأداء، فمن خلال نص جيد ترى الممثلين يتفوقون على أنفسهم، وتنضبط حركاتهم ويصير سلوكهم واثقا ودقيقا، إنه المنصة التي تسمح لهم بالانطلاق وتقديم أفضل ما لديهم، أما النص السيئ فحول الممثلين إلى مفلسين وغير مرتاحين، ولن يتمكن أبرع إخراج في العالم من إنقاذ منظر ذي حوار سيء، ومن ثم لن يمثل بشكل جيد.[3]

وقد استعارت الرواية هذه اللغة الحوارية المشهدية من السينما لتضيف لبنائها الفني حالة درامية وصيغة تعبيرية جديدة وينقسم الحوار إلى قسمين:

- حوار خارجي (ديالوج) و -حوار خارجي (مونولوج).

أ-الحوار الخارجي (ديالوج):

وهو الحوار الذي يدور بين شخصين أو أكثر، وهو كلام بين الأشخاص يحتوي المجتمع كله[4]. وقد أفادت رواية تشرفت برحيلك من أسلوب الحوار السينمائي في تعزيز

---

[1] ينظر: تاورتة محمد العيد، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، ص59-60.

[2] سمير الفيل، النسق الزمني في الخطاب القصصي (نماذج من القصة المصرية المعاصرة)، منتدى القصة العربية،2007/06/04شبكة الانترنت http://www.arabicstory.net

[3] أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص181.

[4] المرجع نفسه، ص188.

رؤيتها الفنية بالتعبير عنها بأكثر الأساليب درامية وقدرة تجسيد التجربة، وسوف نحاول هنا إلقاء الضوء على بعض النماذج التي بني عليها الحوار الخارجي بناءً مشهديا، فقد تعددت مشاهد الحوار الخارجي في الرواية، فهذا مشهد يصور فيه حوار بين فاطمة الزهراء وكريمة:

" وجدتني كريمة ذات مرة منهمكة في الكتابة وعلقت مازحة:

- ألم تحفظي دروس التلاميذ بعد لتحضري المذكرات!

- بل لم أحفظ دروس حياتي، لذلك كتبت قصتي.

- حقا!دعيني أقرأ البداية فقط عندما كنت عاشقة أما البقية فأعرفها وهي تعيسة.

بدأت تقرأ ولم تكن تتوقع أني كتبت شيئًا يستحق القراءة.

نظرت إلي وقالت:

- اذهبي وحضري لنا قهوة، أنا سأقرأ المزيد.

بعد أن قرأت ربع ما كتبت أو أكثر توقفت لبرهة وعلّقت:

- فاطمة الزهراء، أدهشتني!

- هل كنت عاشقة جيدة؟

-أنتِ كاتبة وهذا هو الأهم!

بعدما أكملت المخطوط المخربش من كل الجهات، وضعته أمامي وخاطبتني:

-سننشر ما كتبت ستعطين العبرة لكثير من النساء، وستدعمين الجمعية دعما لا يقدر.

- من سيشتري قصة معلمة بائسة؟

- لايهم، أظن أنه لا توجد طريقة أفضل للكتابة والنشر لمعالجة مشكلة العنف ضد المرأة واستغلالها ماديًّا".[1]

نلاحظ كيف شكل الحوار عنصرًا مركزيًّا في المشهد حيث توحي هذه الحوارات بأبعاد ودلالات مختفية وراء المشهد الظاهري فجاءت الحوارات معبرة، فَنَفْهَمُ من هذه الحوارات ما سيأتي في المشاهد الأخرى، ففاطمة الزهراء كتبت أول رواياتها وإعجاب كريمة بهذه الكتابة يدل على أنها رواية جيدة، كما نفهم عزمها على نشر هذه الرواية وهي متأكدة بأنها ستباع لتجني أرباحا تساعد بها الجمعية فيصور هذا الحوار بلغة واقعية حية إبلاغية.

وفي مشهد حواري آخر تتنوع فيه الأصوات تبعا لتنوع الشخوص المشتركين فيه مما أضفى على المشهد حيوية وتأثيرا ودلالة واضحة من خلال التجاذب والتلاقي والتنافر بين الأصوات المتحاورة:

" علا بينهما الصراخ ودخل رشيد الذي كان بالجوار، وكثور عنيف شدّ فؤاد من وسط صدره وكاد يضربه:

- أين كنت هيا تكلم؟

- دعني وما شأنك أنت؟

- همّ بضربه قبل أن تصرخ أمي.

- كفى كفى دعه وشأنه، المهم أنه عاد بخير.

سحبه أبي من ذراعه وكلّمه بلغة نادرًا ما يتكلمها:

- اسمع يا ولد، هذه أول وآخر مرة تبيت فيها خارج الدار هل فهمت؟

-اتركني! أنتم لا تفهمون شيئا، البلاد تسير نحو الهاوية وأنتم تسألون نمت، نمت أين ينام الرجال!

---

[1] الرواية، ص241-242.

لم يفهم أحد منا عما يتحدث، وبدا لنا غريبا بعض الشيء بجلابيته السوداء المشبعة برائحة الخشب المحترق.

كانت ليلة متوترة والعشاء الذي كان يفترض أن يؤكل في وقته بقي إلى الغد"[1]

انبعث هذا الحوار من ثنايا المجلس الواحد، الذي ضمّ عددا من الشخصيات تتبادل أكثر من شخصية الحديث، فتَحاوُر المجموعة يوصلنا في النهاية إلى فكرة معينة وانطباع محدد، فالشخصيات المتحاورة في هذا المشهد هم: فؤاد ورشيد، الأب والأم يصورون مشهدا حواريا يكشف عن شخصياتهم فالمشهد يصور حالة من الغضب والصراخ فيبدو الحوار هنا مغلفا بالمعطيات المادية للمشهد، وهذا ما يقوي بعده السينمائي، بوجود الصورة المشهدية التي تصور أجواء المكان:

" علا بينهما الصراخ ودخل رشيد الذي كان بالجوار، وكثور عنيف شد فؤاد من وسط صدره وكاد يضربه "[2]، " همّ بضربه قبل أن تصرخ أمي"[3]

"سحبه أبي من ذراعه وكلمه بلغة نادرا ما يتكلمها".[4]

لما استطعنا أن نعرف سلوك الشخصيات ووضعياتهم فلابد من غمس الحوار قدر المستطاع في وصف السلوك؛ أي في المرئي، فيمكن كتابة الجملة دون أن نعرف ما إن كانت الشخصية المحاورة في حالة غضب أو سعادة أو إن كانت واقفة أم جالسة، أما باللغة المشهدية المستعارة لكتابة السيناريو السينمائي فيحدد الحركة المادية للشخصية، كما يحدد وضعه في الديكور وبالنسبة للشخصيات الأخرى، لأن كل ذلك يمثل عناصر دالة من شأنها تعزيز دلالة الحوار.[5]

---

[1] الرواية، ص8.

[2] الرواية، ص 8

[3] الرواية، ص9.

[4] الرواية، ص9.

[5] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص176.

ب- الحوار الداخلي(المونولوج):

وهو نشاط أحادي لمرسل في حضور مستمعٍ حقيقي أو وهمي، والمونولوج عبارة عن وضعية حوارية يتكلم فيها شخص واحد بينما ينصت الآخر، ولا يُستعمل المونولوج عامّة إذا لم يكن المتلقي مخاطبًا (أي غير قابل للإجابة) وتفترض بعض المونولوجات إجابات لمتلقي صامت. والمونولوج الداخليّ تعبير رومانسي يفترض فيه النقل الأمين لنشاط واقع الوعي، ويعتبر دوجاردان ووليام جيمس رائدين لهذا الاتجاه؛ فهو سرد تلتزم به كتابات روائية للكشف عما يدور في نفوس شخوصها خارج منطق التراتبات، مستغلا في ذلك التداعي والمناجاة.[1]

ويعرف المونولوج على أنه خطاب طويل تنتجه شخصية واحدة (ولا يوجه إلى الشخصيات الأخرى). فإذا كان المونولوج غير منطوق (إذا كان يتألف من الأفكار اللفظية للشخصية) فإنه يشكل مونولوجًا داخليا، أما إذا كان منطوقًا عُدَّ"مونولوجًا خارجيًا" أو "مناجاة".[2]

و قد اتخذت الرواية من المونولوج الداخلي وسيلة لتقديم بعض العمليات النفسية التي تتم في وعي شخصياتها مصورة عالمها الداخلي بموضوعية تامة.[3] ففي رواية تشرفت برحيلك اطّلع فيها المونولوج الداخلي بتقديم المحتوى النفسي للشخصية في عديد المشاهد، والتي نذكر منها مشهدًا يصور انهيار البطلة وحزنها الشديد:

" عُدتُ إلي غرفتي منهارةً. في العادة أجلس على السرير وأضمُّ وسادتي وأبكي عليها كاتمةً صوتي، لكن هذه المرة رحت أذهب وأجيءُ في غرفتنا الصغيرة ممسكةً برأسي:

يا ويلي، هذه هي مصيبة المصائب، باعوني في الجبل لإرهابي مثلهما!" .[4]

---

[1] سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص206.

[2] جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ص 115.

[3] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص176.

[4] الرواية، ص 98.

ونلاحظ من هذا المشهد كيف ساعدت لغة المنولوج على تصوير شدة الحزن والوجع الدائر في نفس الشخصية، مجسدة اهتزازات مشاعرها وعدم ثبات اليقين في داخلها (أبكي، أذهبُ وأجيءُ...).

ويكشف المونولوج في المشهد عن عملية نفسية تحدث في وعي البطلة حيث تجمع الكاميرا النصية بين تصوير المشهد الواقعي الملموس (عُدْتُ منهارة أضمُّ وسادتي وأبكي، كاتمة صوتي، رحت أذهبُ وأجيء). وتصوير العمليات الذهنية المتحققة في خلد الشخصية **" أذهب وأجيءُ في غرفتنا الصغيرة ممسكةً برأسي:**

يا ويلي، هذه هي مصيبة المصائب، باعوني في الجبل لإرهابي مثلهما! " .[1]

بجعل الأحاسيس تتمظهر في المشهد بشكل محسوس مطابق لحدوثها في الذهن.

ويظهر مشهد مونولوجي آخر من الرواية تعبر فيه الشخصية عن داخليتها وما يجول في نفسها من أفكار وأشواق وأحاسيس:

" بقيت أتفرج على سنوات عمري وهي تمضي وشبابي ينطفئ ومصيري المأساوي قادم. الندم ينخرني من الداخل كما ينخر الدود لبَّ الخشب. ذات مساء بعدما نام الأولاد جلست إلى طاولة الزينة التي أحضر فيها مذكراتي وحاولت كتابة شيءٍ، لكن قلمي لم يخط غير كلمة طارق... بقيت لساعة أتفنن في زخرفة اسمه. كم اشتقت إليه! رفعت رأسي للمرآة التي أصبحت أخشى مواجهتها، واستحضرت للحظات قُبلتهُ، وضمّتهُ، ولمستهُ على وجهي وشعري. شعرت بالفراغ يملأُ صدري كأنّما لا عظام ولا لحم فيه، وبحاجة عارمة لأَنْ يضمني أحد"[2]

---

[1] الرواية، ص 99

[2] الرواية، ص152.

فيصور هذا المشهد مشاعر البطلة من تذكر للماضي والتحسر عليه والشعور بالندم، وتبرز شعور الاشتياق والفراغ. كمناجاة للنفس وإخراج إحساسها فالبطلة تتكلم مع نفسها مستذكرة ماضيها معبرة عن شعورها.

يحمل السرد في رواية تشرفت برحيلك بنية لغوية دالة أو تشكيل لغوي دال يصوغ عالما موحدا خاصا تتنوع وتتعدد وتختلف في داخله اللغات فهذه اللغة المشهدية تتجسد في عديد مشاهدها من حكاية ووصف وحوار على مستوياته الداخلي والخارجي.

وهذا مشهد آخر من مشاهد الحوار الداخلي (مونولوج) حيث يصور المشهد تكلم البطلة مع نفسها في مشهد حواري:

" بلعت غصتي ولم أعلق على شيء، وقلت في داخلي: أهذه ثكنة أم سجن؟!هذا البيت أسوء من بيتنا! "[1]

تعبر البطلة في هذا المشهد من خلال التساؤل الذي طرحته في نفسها على الحيرة واليأس وعدم التفاؤل. مبرزة فيها رأيها ونظرتها للوضع الذي هي فيه.

يصور المونولوج في الرواية الحالة المشهدية بمستَوييْها: الخارجي والداخلي، فعلى المستوى الخارجي تفصح محاورة الشخصية ذاتها عن الوضع أو الظرف الآني الذي تعيشه:

" رفعت رأسي للمرآة التي أصبحت أخشى مواجهتها، واستحضرت للحظات قُبلتهُ، وضمّتهُ، ولمستهُ على وجهي وشعري. شعرت بالفراغ يملأُ صدري كأنّما لا عظام ولا لحم فيه ".[2]

أما على المستوى الداخلي فإن هذه المحاورة تعري الأحاسيس التي تنتابُ الشخصية في الرواية جرّاء ذلك الوضع، إذْ يلمس المتلقي إحساسا قويّا، فالمونولوج يجعل استشعارات الروح وتوجسات القلب مكشوفة ملموسة تصل إلى المتلقي بكامل حرارتها.[3]

---

[1] الرواية، ص131.

[2] الرواية، 152

[3] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، ص217.

5-السيناريو scénario :

هو مصطلح اشتق من الإيطالية، وشاع باللغات الأوروبية الأخرى في القرن التاسع عشر، ومعناه نص المسرحية المرفقة به تعليمات المخرج الفنية من حيث المنظر والأثاث والإضاءة والحركة والأداء التمثيلي، وعندما ظهرت القصة في الأفلام السينمائية ظهر هذا المصطلح ليَعني نص الفيلم بعد معالجة الفكرة، وإعداد القصة سينمائيا في سياق متتابع من المواقف والمناظر التي تعتمد على الصور المرئية وإمكانات هذا الفن الجديد.[1]

ومن هنا فالسيناريو ليس بالفن السهل، فله مقوّماتُه وأصوله وقواعده ومبادئه تُبنى على طريقة معينة في القص مصمَّمةٌ كي تصبح فيلمًا، وتقوم على بناء كل ما سوف يظهر على الشاشة[2]. وباختصار، السيناريو قصة تُسرد بالصور والحوادث والوصف ضمن شكل البناء الدرامي.[3]ويملك كاتب السيناريو ما يملكه الكاتب من الكلمات والوصف، إلاّ أن الكاتب الأدبي يشرح ويروي قصته بالكلمات فقط، أما كاتب السيناريو فعليه أن يُرِي ويُسْمع الأهواء التي يتحدّث عنها.[4]

وقد استعارت الرواية العربية المعاصرة تقنية السيناريو السينمائي ووظفتها بما يُلائم البناء الدرامي، ونموذجًا على ذلك رواية' تشرفت برحيلك 'للكاتبة فيروز رشام؛ حيثُ تشكلت الرواية من مجموعة من المشاهد التي يفضي كل واحدٍ منها بعلاقة إلى الآخر، ينتج من تعالق هذه المشاهدة وتداخلها قصة وحكاية، وهذا هو الأساس المتبع أيضا في بناء السيناريو في السينما، فصوِّر المشاهد بلغة سينمائية وصفية تصف بدقة حيثيات المشهد وتقترب بطريقة الكتابة هذه من طريقة السيناريست الذي يحاول جاهدًا تفصيل المشهد بدقة متناهية لتكون رؤيته واضحة:[5]

---

[1] مجدي وهبة والكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص201.

[2] فرانك هارو، فن كتابة السيناريو، تر: رانيا قردامي، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2013، ص197.

[3] سيد فيلد، سيناريو، تر: سامي محمد، ص22.

[4] ينظر: أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشفر العربي المعاصر، ص317.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص318-319

" أسندت رأسي على كتفه، وبدأت ألملم أصابعه بيدي. انسدل شعري على وجهي وراح يرتبه ويسحبه بلينٍ إلى الوراء قائلاً:

- أنت أجمل زهرة في هذا الربيع.

ابتسمت ولم أعلّق، شبكت أصابعي بأصابعه وضغط عليها بقوّةٍ، تعبيرًا عن شيءٍ كبير وعميق لم أعرف كيف أقوله بكلمات، قبلني على جبيني ثمّ على يدي وانصهرنا في ضمّة طويلة ".[1]

وفي مشهدٍ آخر:

"جريت نحو غرفتي وأغلقت الباب دفعةً والدخان يخرج من أنفه وأذنيه كعادته شدني من شعري ورماني على الأرض. وركلني عدة مراتٍ قبل أن تسحبني أمي من بين رجليه راح يمزق الكتب والكراريس الموضوعة جنب سريري ويرميها على الأرض، جاء أبي ووجدني مطروحة على الأرض أبكي وفؤاد مازال يمزق الكراريس".[2]

وفي مشهدٍ آخر من الرواية كُتب بدقة وكأنه مشهدٌ مصوَّر بتفاصيلهِ كسيناريو جاهز للإخراج :

" تركها تلعب وتعبث كما تشاء. فأنا أشعر بالشفقة عليها لأنها تكبر في جو عنيف كما كبرت أنا. تمشَّت متبخترة منتشيه بالكعب العالي وعند المرآة وقفت تحمّر شفتيها، نظرت إليَّ بخوف وخجل وقالت،

- أنا عروسة...

ابتسمت في وجهها وكدت أقول لها إياك أن تفكري في الزواج، ثمّ تراجعت عن ذلك كي لا أفسد عليها بهجتها، حينما نكون صغارًا نتمنى لو نكبر بسرعة، وعندما نكبر نتمنى لو نعود صغارا!

---

[1] الرواية، ص68

(2) الرواية، ص 51

نبَّهتها بألاّ تخرج من الغرفة وانهمكت في شغلي، كنت أغسل الملابس في الدوش حينما سمعت صراخها فجأة بعدما تلقت صفعة من طرف ربيعي لم أستطع الوقوف، وبصعوبة جريت نحو الغرفة لأجد ناصر يضربها.

- يا سافلة، أنت مثل أمك، لا تستحين!.

خلصتها من بين يديه لينقضَّ عليَّ كالوحش:

- هذا ما تعلمينه لابنتك عوض أن تربيها وتلبسيها الحجاب!

أمال تحتمي ورائي، وأنا أحتمي وراء ذراعي. وبعد أن كف عن ضربي تعانقت مع ابنتي وبكينا بكل ما أوتينا من دموع".[1]

عمدت الروائية إلى تصوير هذه المشاهد بلغةٍ مشهدية تضمَّنت وصفًا دقيقًا برسم اللقطات على الورق وهي تقترب بذلك من كتابة سيناريو للفيلم، فيشعر من يقرأ هذه المشاهد من الرواية، وغيرها من المشاهد الأخرى وكأنّه يشاهد فيلما ويرى صورة المشهد ويسمع صوت المؤثرات، هذا الإحساس يشكله دقة وصف المشهد. فتعج العديد من مشاهد الرواية بالحركة مع توصيف في كثيرٍ من الأحيان للزمان والمكان وهيئة الشخوص، بالإضافة إلى حضور الحوار. هذه الدقة والحبكة ففي بناء النص الذي يقترب وبصورة كبيرة من السيناريو، تبعث الروح السينمائية في الرواية، وكأنها نص مكتوب للفيلم مصور تنقصه بعض اللمسات الإخراجية. يرسم السيناريو الخط الدرامي الذي تسير عليه الشخصيات في القصة ويضع بناءً دراميا محكوما ببداية يتم فيها التعريف بالشخصيات ورسم الخط الأول للأحداث، ثم الوسط حيث تصل فيه الأفعال إلى التصارع والتأزم والتصادم، وصولاً إلى النهاية وهو الحل الدرامي لكل الأفعال.[2]

---

[1] الرواية، ص171.

[2] ينظر: أشرف فاتح الزغبي، الدور الإتصالي للمخرج في العمل الدرامي التليفزيوني، رسالة استكمال متطلبات الحصول على درجة الماجيستير في الإعلام، تخصص: إعلام في الإخراج الدرامي التليفزيوني، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط للدراسات، 2010/04/20، ص72.

هذا الرسم الذي يحققه السيناريو استعارته الرواية فخطت الكاتبة نص روايتها بطريقة سيناريستية جعلت من الرواية نصا سينمائيا مؤهلا للأفلمة، فبناؤها الدرامي الذي يشتمل على بداية من وصف لشخصيات الرواية، ووسط حيت تعرض الأحداث في قمة تداخلها وفي الأخير تضع نهاية لهذه الأحداث والأفعال، مستعيرة في هذا البناء الدرامي بالتقنيات التي يمتلكها في المقابل كتابة السيناريو، من وصف دقيق للمشهد وما يحيط به وردة الأفعال للشخصيات وطريقة الكلام فالوصف جعل من الرواية تقترب أكثر من السيناريو، بالإضافة إلى توزيع الأدوار بين الشخصيات، والحوار المستخدم والحاضر بكثرة في متن نص الرواية، فاللغة المشهدية المستخدمة لبناء الرواية 'تشرفت برحيلك' جعلت منها تقترب من كتابة السيناريو.

الخاتمة

في نهاية بحثنا هذا يمكننا أن نخلص إلى الاستنتاجات والمقترحات التالية:

_ إن الرواية والسينما لونان تعبيريان يتفقان ويختلفان في آن واحد، فهما يستخدمان السرد كخطاب ذا حمولات أيديولوجية ويختلفان في كيفية تقديمه تبعا لاختلاف آلية التعبير، فالرواية تصور المشاهد بالكلمات فهي تعبير بالمجرد، بينما السينما عين مبصرة وتجسيد للعالم.

_ يعد المونتاج تقنية سينمائية تعمل على ترتيب لقطات الفيلم وفق شروط معينة لتتابع الزمن.

_ لجوء الكاتّبة إلى استعارة بعض التقنيات من الفن السينمائي لإنتاج الرواية بأسلوبها الحديث، ومن التقنيات التي استعارتها المونتاج والمشهدية.

_ يقوم المونتاج السردي بالجمع بين اللقطات والمشاهد من خلال تتابع زمني خاص.

_ تتشكل الرواية من مجموعة من المشاهد التي تجسدها اللغة السردية المزدحمة بالوصف والحوار.

_ تعمل اللغة الحكائية المشهدية أحيانا على تحويل ما هو ذهني إلى مظهر حيوي محسوس.

_ استعارت الرواية العربية المعاصرة تقنية السيناريو السينمائي ووظفتها بما يلائم البناء الدرامي.

_ يصور المونولوج في الرواية الحالة المشهدية بمستوييها الخارجي والداخلي.

_ يشكل الحوار عنصرا مركزيا في المشهد، والذي أفادت منه الرواية في بنائها الدرامي مجسدة تجربة سينمائية مميزة.

كانت هذه أهم النقاط الرئيسية التي ميزت البحث، حيث استطاعت الروائية فيروز رشام في روايتها تشرفت برحيلك، خلق تزاوج بين فني الرواية والسينما، مستعيرة تقنياتها لترتسم أشكال من التجريب على صفحاتها.

الملحق

فيروز رشام:

تمثل فيروز رشام جيلا جديدا من الكتاب الجزائريين الذين لا يزالون في بداية المشوار لكن يعدون كثر.

فيروز رشام روائية وباحثة أكاديمية تشغل منصب أستاذة محاضرة في كلية الآداب واللغات بجامعة البويرة في الجزائر صدرت لها بداية سنة 2017 رواية ملفتة بعنوان تشرفت برحيلك. لقت استحسانًا نقديا وكان قد صدر لها قبل ذلك كتاب نقدي بعنوان: شعرية الأجناس الأدبية في الأدب العربي، دراسة علمية وفكرية وهي من الكاتبات المهتمة بقضايا المرأة والفكر والثقافة ممن لديهن رؤية عميقة في الطرح.

عن رواية تشرفت برحيلك:

رواية جزائرية حديثة النشر 2017.. رواية تعيد مسائلة تاريخ الجزائر المعاصر وقراءته من منظور اجتماعي وثقافي لترصد التغيرات والتحولات التي طرأت على بنية المجتمع من بداية التسعينيات التي تزامنت مع نشاط الحركات الإرهابية المسلحة وتنامي الفكر الديني المتطرف الذي كلف الجزائر ربع مليون ضحية خلال عشر سنوات.

تشرفت برحيلك، رواية تأسر قارئها وتشده بقوة من البداية لنقله في رحلة إنسانية مفعمة بالعواطف والمواقف، رحلة استكشاف للذي حدث في عشر سنوات من التيه والضياع لم يعرف فيها الجزائريون طريقا يختارونه، وذلك من خلال قصة معلمة تعرضت لشتى أنواع القهر النفسي والاجتماعي الذي تسبب فيه التطرف الديني الذي قلب بنية المجتمع وأخل بسلم القيم بشكل غير مسبوق.

مأساتها بدأت بالتحاق شقيقها بالجماعات الإرهابية، ثم زواجها مرغمة من رجل متطرف ومنغلق له شقيق إرهابي أيضا، وتنتهي بتحول ابنها إلى سلفي منغلق رغم صِغر سِنِّه ورغم حرصها على حمايته من تطرف العائلة لكنه كان ابن البيئة التي نشأ فيها.

وما بين العنف الزوجي والاستغلال المادي الذي أنهكها لسنوات، حيث كانت عاملة لا تقبض أجرتها التي استولى عليها الزوج في أول شهر زواج وما بين أربعة أطفال في البيت وأربعين تلميذا في المدرسة، كان العذاب ينخرها لتخل نفسيا، وتصاب بسرطان الثدي، وتجد نفسها في النهاية بعد كل التضحيات التي قدمتها مطلقة ومنبوذة فتضطر لمواجهة قدرها لوحدها.

تشرفت برحيلك رواية متقنة الحبكة سلسة اللغة متدفقة السرد، إنها رواية القضايا الكبرى، رواية ثرية بتعدد شخوصها واختلافاتهم السيكولوجية والسلوكية حيث لكل واحدٍ منهم موقفه الخاص اتجاه التطرف وكذا آلية دفاعه وتخفيه التي يتحايل بها ليعيش. تصور مشاهدها مستعينة بالتقنيات السينمائية مما قد يؤهلها لتصبح فيلما مصورا بكل سهولة. فهي رواية ناضجة، جريئة ومختلفة تقرأها كأنما تشاهد فيلما. وتتفاعل معها كأنما عشتها.

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم برواية ورش

أ المصادر:

1-فيروز رشام، تشرفت برحيلك، فضاءات للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2019.

ب المعاجم:

2-جيرالد برس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام ميريت للنشر والمعلومات، ط1، مصر،.2003

3-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، سوشبريس، ط1، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المعرب، .1985

4-عمر أحمد مختار، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد1، عالم الكتاب،.2008

5-لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية (عربي–انجليزي–فرنسي)، مكتبة لبنان الناشرون، دار النهار للنشر، ط1، بيروت، لبنان،2002.

6 -ماري تريز جوزنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، تحت إدارة ميشيل ماري، جامعة باريس، السوربون الجديدة.

7- مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والآداب، مكتبة لبنان، ط2، بيروت، د. ت.

8-محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، ط1، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010.

9-ابن منظور، لسان العرب، دار الكتاب العلمية، ط1، ج2، بيروت، لبنان، 1993.

ج المراجع:

أولا: العربية:

10- أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، دراسات وزارة الثقافة، ط1، الدوحة، عمان، الأردن،.2015

11-حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي الفضاء والزمان والشخصيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، .1990

12-حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب المجلة العربية، د. ط، الرياض، 2012

13-خالد الحمود، الصور المتحيزة في المونتاج السينمائي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، ط1، الدوحة، قطر، .2011

14- سالم مبارك الفلق، اللغة العربية التحديات والمواجهة، المكتبة الشاملة، د. ط، 2004./11/10

15-سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي زمن السرد والتبشير، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، د. ت.

16- صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار المدن للنشر والتوزيع، ط1، دمشق، سورية، .2003

17- عالية صالح، مقاربات في الخطاب الروائي، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، د. ط، عمان، الأردن، 2015.

18- عمري بنو هاشم، التجريب في الرواية المغاربية الرهان على منجزات الروايات العلمية، منشورات دار الأمان، الرباط، د. ط.

19- غانم قدوري الحمد، أبحاث العربية الفصحى، دار عمار للنشر والتوزيع، ط1، المملكة الأردنية الهاشمية، 2005.

20- فؤاد أحمد الساري، وسائل الإعلام والنشأة، ط1، دار أسامة للنشر والتوزيع، الأردن، 2010.

21- محمد عجور، الأسلوب السينمائي في البناء الشعري المعاصر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة،.2011

22- محمد عجور، التقنيات السينمائية في البناء الثقافي والإعلام، ط1، الشارقة، الإمارات،.2010

23- عبد المالك مرتاض، في النظرية الروائية–بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

24- نبيل حداد ومحمود درابسية، تداخل الأنواع الأدبية، مجلد2، ط1، عالم الكتب للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2009.

ثانيا: الترجمة:

25- دانيال فراميتون، الفيلموسوفي. تحور السينما، تر: أحمد يوسف، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009.

26- دوايت سويت، كتابة السيناريو للسينما، تر: أحمد الحضري، ط2، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، 2010.

27- سيد فيلد، السيناريو، تر: سامي محمد، دار مأمون للترجمة والنشر، بغداد،.1979

28- فران فينتورا، الخطاب السينمائي لغة الصورة، تر: علاء سنانة، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، 2012.

29- فرانك هارو، فن كتابة السيناريو، تر: رانيا قرداحي، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، سوريا، .2013

30- فيلدمان جوزيف وهاري، دينامية الفيلم، تر: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

31- كين دا سايجر، تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، مصر، .2011

32- لنجرن أرنست، فن الفيلم، تر: صلاح التهامي، الإدارة العامة للثقافة، مطابع شركة الإعلانات الشرقية، مصر،1959.

د الرسائل:

33- إبراهيم محمد إبراهيم عامر، أثر استخدام فن المونتاج السينمائي في الرواية العربية المعاصرة في مصر، رسالة مقدمة لنيل شهادة درجة الماجستير في النقد الأدبي، كلية دار العلوم، جامعة المينا، .2009

34- أشرف فالح الزعبي، الدور الإتصالي للمخرج في العمل الدرامي التلفزيوني، رسالة لاستكمال متطلبات الحصول في درجة الماجستر في الإعلام تخصص في الإعلام في إخراج الإعلام التليفزيوني، كلية الإعلام، جامعة الشرق الأوسط للدراسات،2010./04/20

35- كريمة غيتري، تداخل الأنواع الأدبية في الرواية العربية المعاصرة، قراءة في نماذج رسالة دكتوراه علوم في النقد الأدبي المعاصر، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان2016-2017.

36- الطيب مسعودي، أفلمة روايات نجيب محفوظ اللص والكلاب، رسالة دكتوراه كلية الآداب والفنون، جامعة وهران، الحزائر،2014/2013.

هـ- المجلات:

37- أحمد عبد سليمان، قراءة أولية في نظرية المخرج السينمائي ايزنشتاين وفلسفته في المونتاج الذهني، المجلة الأردنية للفنون، مجلد6، عدد1، جامعة اليرموك، قسم الدراما.

38- بسام علي أبو بشير، جمالية المكان في الرواية، باب الساحة لسحر خليفة، مجلة الجامعة الإسلامية، سلسلة الدراسات الإنسانية، المجلد15، عدد2، غزة، فلسطين.

39- تاورتة محمد العيد، تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، العدد21، جوان .2004

40- خليل برويني، آليات السينما في رواية قناديل الملك الجليل لإبراهيم نصر الله إضاءات نقدية، السنة الخامسة، العدد17، آذار،.2015

41- راشد علي عيسى، المشهدية السينمائية في قصيدة غرناطة نزار قباني، جامعة البلقاء التطبيقية، كلية الأميرة عاليا، جامعة عمان الأردن.

42- الرشيد بوشعير، العلاقة بين الآداب والفنون الأخرى، مجلة الرافد، العدد40، فبراير،.2013

43- سهام حشايشي، تشظي السرد وتداخل الخطابات ي الرواية المغاربية، مجلد13، العدد16،2018./07/2

44- سي أحمد محمود، اللغة وخصوصيتها في الرواية، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب واللغات، العدد19، جانفي .2018

45- سي أحمد، التعبير الحركي والإيمائي للممثل في المسرح، السينما والتلفزيون، مجلة كلية الموسيقى والدراما، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، العدد4، .2014

46- شريف صالح، الرواية والفيلم...تطابق أو خيانة؟، مجلة فنون، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد138، مارس.2013

47- محمد الأمين بحري، السينما، علاقة التأثير والتأثر، جريدة النصر، 2015.

48- محمد كريم إبراهيم، اقتباس السينما من الرواية، مجلة القادسية للعلوم الإنسانية، تصدر عن كلية الآداب، جامعة القادسية، العراق، العدد2، المجلد12.

49- هاشم محمد هاشم، دراسة المونتاج السينمائي في تشكيل الصورة، العدودة المصرية، إضاءات نقدية، السنة الخامسة، العدد17، 2015.

و- المقالات:

50- أسماء بوبكري، المشهد في المعجم والمصطلح دراسة المشهد السردي للثلاثيات الروائية، جامعة أحمد دراية، أدرار.

51- حكيم مالك، علينا التفكير في أفلمة رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام سينمائيا، جريدة ثقافة الوسط، 13 سبتمبر 2018.

52- محمد فاتي، الخطاب الروائي والخطاب السينمائي جدلية الاتصال والانفصال، صحيفة المثقف العربي، عدد4388، 2018/02/06.

53- محمد فاتي، المكان في الرواية والسينما، صحيفة المثقف، مؤسسة المثقف العربي، العدد 4636، سدني، استراليا، 2017./08/01

54- مرابطي صليحة، بلاغة السرد بين الرواية والفيلم ، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،2011.

ي المواقع الإلكترونية:

55- سمير الفيل، النسق الزمني في الخطاب القصصي، نماذج من القصة المصرية المعاصرة، منتدى القصة العربية، 2007/06/04. www.arabicstory.net

57-عابد لزرق، مشهدية الرواية، جريدة الجمهورية، 2018/09/17.

www.eljoumhouria.dz .

الفهرس

إهداء 3
مقدمة 6
المدخل: 10
1-مفهوم الرواية: 10
أ- لغة: 10
ب- اصطلاحا: 11
2- مفهوم السينما: 12
أ- لغة: 12
ب-اصطلاحا: 12
3-الرواية السينمائية: 13
4-علاقة الرواية بالسينما: 13
5- من الرواية السينمائية إلى السينما الروائية: 15
6- نقاط الاتفاق والاختلاف بين فني الرواية والسينما: 17
7-السرد بين الرواية و السينما : 19
السرد لغة: 19
السرد اصطلاحا: 20
7-1-السرد الروائي: 20
7-2- السرد السينمائي: 22
الفصل الأول : المونتاج السردي في رواية تشرفت بدعبل لفيروز رشاد 24
تمهيد الفصل: 25
1-مفهوم المونتاج: 26
1-1- المونتاج السينمائي: 26
1-2- المونتاج السردي: 28
المونتاج وتعدد المصطلح: 29
2- نشأة المونتاج: 30
3- أهم أعلام تقنية المونتاج: 32
4- تقنيات المونتاج السردي: 34
4-1- مونتاج على أساس التماثل: 36

2-4- المونتاج على أساس التناقض: 41

5- تأثير المونتاج على بنية الرواية (الزمان المكان): 48

5-1- تأثير المونتاج على المكان في الرواية: 48

5-2- أثر المونتاج على الزمان في الرواية: 50

الفصل الثاني: اللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام 55

تمهيد الفصل: 57

1- مفهوم اللغة: 58

1-1- اللغة في اللّغة: 58

1-2- اللغة اصطلاحا: 58

2- مفهوم المشهد: 59

المشهد لغة: 59

2-2- المشهد اصطلاحًا:sequence 60

3- مفهوم المشهدية: 62

4- سمات اللغة المشهدية في رواية تشرفت برحيلك لفيروز رشام: 62

4-1- اللغة المشهدية الوصفية: 63

4-2- اللغة المشهدية الحكائية: 66

4-3-اللغة المشهدية الحوارية: 69

5-السيناريو scénario : 78

الخاتمة 82

الملحق 85

قائمة المصادر و المراجع 87

الفهرس 94

الملخص: 97

الملخص:

تخلص دراستنا هذه إلى محاولة تحديد بعض التقنيات المتشابهة في كل من الرواية والسينما دون نسيان الاختلاف الحاصل بينهما. إذ في غياب هذه الاختلافات لا يمكن الحديث عنهما معا، فهذه الاختلافات هي التي تشكل أصالتهما معا، إلا أنه يمكننا القول إن الفنين استفادا من بعضهما البعض.

فالرواية وبعد تحقيق السينما لهويتها الفنية الخاصة بها قد عادت إلى السينما واستقت منها بعض تقنياتها وحاولت توظيفها في بنائها الروائي، فرأت في المونتاج السينمائي تقنية جديدة من أجل حركية داخل مسارها السردي ووظفت مميزات التعبير بالمقاطع، كما أخذت الرواية اللغة المشهدية من السينما مستفيدة من خصائصها في الحكي والوصف والحوار بمستوييه.

هذا التلاقي والتقاطع بين الفنين الروائي والسينمائي جعل العديد من الدارسين والنقاد يدعمون عملية الالتقاء الحاصل بينهما والدعوة إلى المطالبة باستمراره ذلك أن الفن الذي ينغلق على ذاته يموت.

Summary:

This study leads us to try to identify some similar techniques in both the novel and the cinema without forgetting the difference between them. In the absence of this difference, we cannot talk about them together. It is these differences that create their originality to say that the two arts benefit from each other.

The novel, after realizing the cinema's artistic identity, has returned to the cinema and derived some of it's technique and tried to employ them in the construction of the novelist, that's without forgetting the film production, where it inspires a new technique for mobility within its narrative path. Taking advantage of their characteristics in the description and dialogue.

This encounter and intersection between the literary and cinematic art has made many scholars and critics to support the process of encounter between them and call for the demand to continue, because the art that closes itself dies.