طرائق تقديم الشخصيات الروائية دراسة مقارنة بين رواية وسيناريو (المسرّات والأوجاع)

د. كوثر محمد علي جبارة
جامعة دهوك، مركز بيشكجي للدراسات الإنسانية

تاريخ الاستلام : 2021-02-16
تاريخ القبول :2021-03-23

ملخص البحث

من المعلوم أن العديد من الأفلام السينمائية العالمية والعربية أنتجت بالاعتماد على أصول أدبية، تعددت تلك الأصول واختلفت بين نصوص روائية طويلة وهو الغالب وقصص قصيرة ونصوص مسرحية وشعرية بدرجة أقل، ينطبق هذا الحكم على السينما العربية مثل انطباقه على السينما العالمية وعند البحث والتحري عن عدد النصوص الأدبية التي أخذت طريقها إلى الشاشة السينمائية نجد عدد الأفلام المقتبسة يتجاوز (420) فيلما، وهذا العدد هو فقط الأفلام المقتبسة من النصوص الأدبية العربية، كما ان العديد من الأفلام العربية قد اعتمدت على اقتباس نصوصها من أصول أدبية غير عربية سواء روسية أو فرنسية أو انكليزية أو غير ذلك وبهذا ترتفع نسبة الأفلام المقتبسة من الأعمال الأدبية عامة.ولكي يصل العمل الأدبي إلى الشاشة السينمائية لابد أن يمر بمراحل متعددة قبل أن يستوي عملاً سينمائياً يعرض للمتلقي على الشاشة بعد أن أخرج من بطون الكتب لينبض على الشاشة بأصوات وألوان وحركات قد يكون بعضها مخفي في النص الأدبي المكتوب.

يختلف إعداد النص الأدبي إلى سيناريو (وهو المرحلة الوسطى بين الكتاب والشاشة) من معدٍ لآخر ومن طريقة لأخرى وكذلك من نص أدبي لآخر، فهناك الإعداد الأدبي والحرفي الأمين وغير ذلك، ويطول البحث والتفصيل لتوضيح الفروقات بين هذه الأنواع؛ لذلك نكتفي ببحث ما تُمثله رواية (المسرّات والأوجاع) قيد البحث ونص السيناريو المقتبس منها؛ لكن ما لابد من الإشارة إليه في هذا الموضع هو أن كل مكونات النص

الروائي تمتد إليها يد المعد السينمائي الذي يسعى إلى إعداد نص صوري عن نص مكتوب بالكلمات، ولذلك من البديهي أن تخضع الشخصيات إلى العديد من التغييرات التي تجعلها ملائمة لحبكة السيناريو أولاً ويمكن تجسيدها بصورة مرئية على الشاشة ثانياً، بناءً على عدد الشخصيات في العمل الروائي المقتبس عنه ومسيرتها في السرد حتى نهايته، وما هي الأساسيات التي يلتزمها السرد الفيلمي لاحقاً، وماهي الأمور التي يستغني عنها وما الدواعي لذلك.

الكلمات المفاتيح تقديم الشخصيات، رؤية العالم، التكرلي، السيناريو، الرواية العراقية، الشخصيات الروائية، المسرات والأوجاع.

Presenting Characters A comparison between the novel and the script (Delights and Pains)

Lecturer , Doctorate; Kawthar M. Ali Jabara

University of Duhok, Besikci center for humanities studies (BChS)

Emil : kawthar.jabara@uod.ac

00964 7507491829

Receipt date: 2021-02-16

Date of acceptance: 2021-03-23

Abstract

It is well known that many international and Arab films were produced based on literary origins, many of these origins are different, some of which are mainly long narrative texts, short stories, and theatrical and poetic texts to a lesser degree. This applies to Arab cinema, as it also does to international cinema. If we investigate the number of literary texts that took their way to the cinema screen, we will find the number of quoted films exceeds (420); this number represents films adapted from Arab literary texts. Moreover, many Arab films have their texts from non-Arab literary origins, whether Russian, French, English or other, thus increasing the proportion of films quoted from literary works in general.In order for the literary work to reach the screen, it must go through multiple stages before it is completed and displayed to the recipient on the screen after it has come out from the hearts of books to pulsate on the screen with sounds, colors and movements, some of which may be hidden in the written literary text.

Turning the literary text to a scenario (the middle stage between the book and the screen) varies from one work to another, and from one literary text to another. There is a literary and literal setting and so on, and the research and detail goes on to illustrate the differences between these types, so we only examine what the novel (Delights and Pains) represents, and the text quoted from it. It is worth mentioning here that all the components of the narrative work have the touch of the cinematic producer who aims at preparing a picture script from a written script. It is obvious that the characters undergo many changes that make them suitable for the plot of the script to be visually embodied on the screen. In terms of the number of characters in the original narrative

work and its journey to the narrative to the end, what the film narrative adheres to later, what it is dispensing with and what the reasons for it are.

Key words: Presenting Characters, World Vision, Al-Takarly, Script, Iraqi Novel, Narrative Characters, Delights and Pains.

المقدمة:

المبحث الأول: الرواية العراقية وخصوصية (المسرات والأوجاع)

أخذت العديد من الأعمال الأدبية العربية طريقها إلى السينما العربية، ومن الطبيعي أن تتغلب السينما المصرية على البلدان العربية الأخرى، في المغرب والخليج العربي والبلدان العربية الأُخرى في هذا المجال لازدهار صناعة السينما وأصالتها في مصر، وهذا لا يمنع أن يكون لكل بلد آخر مجموعة أعمال سينمائية مقتبسة من نصوص أدبية، فالسينما السورية مثلا احتوت على ما يزيد على عشرين فلماً مقتبساً، وكذلك السينما اللبنانية والجزائرية والفلسطينية والأردنية والكويتية بعدد أقل، وهذا ما حققته كذلك السينما العراقية التي فيها ما يقارب عشرة نماذج سينمائية مقتبسة من نصوص أدبية سبعة منها عربية(*) وثلاثة كردية(**) والفلم الحادي عشر وهو الأحدث (المسرات والاوجاع) وخصوصية هذا الفيلم تتجلى في عدة نقاط منها يتعلق بالنص الأدبي الأصلي بينما يتعلق بعضها الآخر بظروف إنتاج العمل السينمائي، ففيما يتعلق بالنص الروائي الأصلي نجد أن حجم الرواية اقتصر على عدد من الدقائق في السينما على وفق لطبيعة الاقتباس السينمائي الذي لا يتيح للسيناريست الحرية الزمنية التي يتمتع بها مؤلف النص الروائي الأصلي، وبالنظر إلى نسخة السيناريو التي أُعدت عنها هذه الدراسة واعتمدت عليها، وهي نسخة المخرج، نجد أنها مئة وعشرون صفحة أي ما يعادل مئة وعشرين دقيقة على الشاشة كذلك، وقد تتغير بعد إتمام المراحل النهائية للعمل المرئي، وهذا التحديد الزمني والالتزام بمدة العرض المحددة دفع بالسيناريست إلى اختصار الكثير من الأحداث والشخصيات، ليتسع المجال لسرد الأحداث الأكثر أهمية في النص، فضلاً عن أنه يؤدي إلى اختصار الكثير من الشخصيات الموجودة في العمل الروائي، وإذا قلنا اننا احصينا ما يزيد عن أربعين شخصية في النص الروائي فإننا وجدنا العدد في نص السيناريو قد اختصر إلى نصفه تقريباً، مركزاً على الشخصيات الثانوية التي تساهم في إضاءة شخصية البطل (توفيق) ملتزماً بما ورد في النص الروائي من علاقات تقريباً مع استحداثه لبعض الشخصيات (الكومبارس)، لدواعٍ فنية تخص السيناريو، مع انها لاوجود لها في النص الأصلي ولا دور لها تلعبه، مثل شخصية (أسماء) أخت (جاسم الرمضاني) الزوج الثاني لـ(كميلة)، فضلاً عن انه غيَّر مصائر العديد من الشخصيات الروائية في نص السيناريو، وأبقى على بعضها الآخر بالاعتماد على طبيعة بناء نص السيناريو الوسطي بين المقروء والمرئي، ليكون مقدمة لتحولها وتشكلها بالصور والحركات وتلقيها بصريا من قبل المشاهدين عند تحول النص إلى فيلم فعلي. ومن خصوصيات رواية (المسرات والاوجاع) كذلك الثيمة التي تعالجها الرواية، فالنص الروائي

المقروء مليء بالإشارات والمشاهد الجنسية المكشوفة وهذا ما يعد محظوراً على الشاشة، لذلك نجد أن نص السيناريو استغنى تماماً عنها ليتحول إلى نص اجتماعي بروح عراقية خالصة تستعرض ما مر على الأجيال العراقية من خيبات وسقطات وحروب وصراعات داخلية/خارجية، فتحول هوس (توفيق) بالجنس في الرواية إلى أمر غير ذي ذِكر في السيناريو، فلا يشير إليه السيناريست بتاتاً، وتحولت محاولاته مع (كميلة) زوجته من العلاقة الجسدية التي يشوبها الاشتهاء والرغبة في كثير من الأحيان في النص الروائي ويصفها (توفيق) في ذكرياته في صفحات الرواية إلى هوس (كميلة) الفردي بالحمل والولادة وهو ما يرد في الرواية كذلك، ولم يشر السيناريو إلى العلاقة الجسدية بين الشخصية الرئيسة والشخصيات النسائية الاخرى (فتحية) (هديل) التي هي (أديل) في النص الروائي كما غابت الشخصيات النسائية الأخرى في السيناريو مع وجودهن في الرواية.

أما ما يتعلق من ملاحظات بظروف انتاج العمل السينمائي فلابد من ذكر أن هذه التجربة السينمائية (المسرات والاوجاع) ليست التجربة الأولى لمخرجها في غمار العمل السينمائي المقتبس من نص روائي، إذ سبق ذلك فيلم (الظامئون 1972) عن رواية (الظامئون) لعبد الرزاق المطلبي، وما يهمنا هنا هو أن الرواية قُدِّمت إلى وزارة الثقافة العراقية لمشروع بغداد عاصمة الثقافة عام 2013 بمقترح خاص مقدم من المخرج الذي وجد في رواية (المسرات والاوجاع) "الرواية العراقية الأمثل التي يمكن أن يكتب لها سيناريو سينمائي لتتحول إلى فلم له مواصفات عالمية من حيث البناء الصوري الدرامي المتين"((ومع حصول الموافقة على البدء بالعمل، غير أن العمل السينمائي إلى يوم كتابة هذه الدراسة لم يرَ النور، ومر بصعوبات كبيرة أشارت إليها الصحافة العراقية والعربية في حينها، منها سرقة الكاميرا ثم عطلها بعد استرجاعها وغير هذا، ليقف أخيراً العائق المالي أمام استلام الفيلم من الشركة المنتجة ولذلك اقتصرت هذه الدراسة على المرحلتين الأولى والثانية في نصي الرواية والسيناريو على أمل أن يرى النص السينمائي النور قريبا ليكمل بعدها الحلقة الأخيرة المفقودة من الدراسة.

المبحث الثاني: تقديم الشخصيات في رواية (المسرّات والأوجاع):

تُجمع الأساليب التي يعتمدها الروائيون في تقديم شخصياتهم تحت مبدأين رئيسَينِ الأول: مبدأ التدرج، ويتلخص في تقديم الشخصية بناءً على طبيعة وتسلسل المعلومات بالانتقال بوصفها من العام إلى الخاص أي من مظهرها الخارجي إلى الداخلي على وفق وتيرة تدريجية لا تتوقف عند نص واحد، بل تنتشر في نصوص عديدة وبالأخص تلك التي يهيمن عليها التصوير التقليدي الموروث في التقديم بصرف النظر عن كمية المعلومات المتوافرة وتزايدها اثر هذا المبدأ(بحراوي، 1990، ص

235-245؛ و شواي، 2009، ص55-56). وأما الثاني فهو: مبدأ التحول، وهو الأساس للرؤية الخارجية المتحكمة في بناء الشخصية، ويقصد به "افتقاد الشخصية في النسق التقليدي إلى الصبغة النموذجية القارة وميلها الواضح إلى التحول تبعاً للتغيرات التي تطرأ على الأحداث في السرد"(بحراوي، 1990، ص239 وص245)، ويؤدي هذا المبدأ دوراً في "ترجمة التغيرات الحاصلة في البنية الحكائية إلى تغييرات في البنية العواملية للشخصيات (...) والامتداد أفقياً وعمودياً، والتحكم في بنية الأحداث وبنية الشخصيات بل وفي مجموع مكونات البنية الروائية"(بحراوي، 1990، ص245؛ و شواي 2009، ص56). فضلاً عن أنه "يستعمل بمثابة محك لاختبار مقدرة الشخصية على التغير وقياس مدى التأثيرات التي تمارسها الأحداث على بنية الشخصية عندما تدفع بها إلى أطوار من التغيرات الطارئة"(بحراوي، 1990، 239). وعادة ما تقدم الشخصيات في الأعمال السردية بطريقة من أربع طرائق هي: تقديم الشخصية بوساطة نفسها، وتقديم الشخصية بوساطة شخصية أخرى، وتقديم الشخصية بوساطة سارد يكون موضعه خارج القصة، والشخصية تقدم نفسها والشخصيات الأخرى والسارد معا (التقديم المختلط).

أولاً: تقديم الشخصية لنفسها:

عادة ما تحمل الشخصية الإنسانية بداخلها ما لا يكشفه إلا هي، ولا يعرفه عنها غيرها ومن هنا كانت صعوبة الكتابة عن حياة إنسان بتفاصيلها بقلم غيره، وهنا يُطرح التساؤل "هل يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه وفي الوقت نفسه أن ينقل إلى الغير هذه المعرفة؟"(بورنوف وأوئيليه، 1991، ص158)، لذلك عند مناقشة هذه الطريقة من طرائق التقديم تطرح أولا قضايا حول معرفة الذات وإمكانية تقديمها إلى الغير(بحراوي، 1990، ص223)، وعند اعتماد هذه الطريقة في تقديم الشخصيات يعتمد أساليب متعددة غالباً ما تكون بضمير المتكلم لتظهر الشخصية نفسها كما تريد وقد يكون ما تريده ليس هو حقيقتها بالضبط، وهذه الأساليب هي: اليوميات الخاصة والمونولوج الباطني والرسائل والحوار وتيار الوعي والمذكرات والتداعي(بورنوف وأوئيليه، 1991، ص160)، وصحيح أن الشخصية هي التي تقدم نفسها غير أن هذا التقديم يكون ليتسنى للشخصيات الأخرى في النص السردي التعرف عليها(شواي، 2009، 225)، فتكون هذه المعلومات مقدمة تقديماً يلائم تطور الحدث الدرامي ويكمله(أستيو وسافون، د.ت، ص68)، ويعتمد تقديم الشخصية لنفسها طريقتين: الأولى: أن تقدم الشخصية ذاتها راغبةً في ذلك من دون أي تأثيرٍ خارجي يوجب عليها فعلها هذا، أو قد يكون لحديثها عن نفسها ضرورات أو دواع تجعلها تتكلم عن ماضيها وحاضرها بإسهاب. والثانية: أن تقدم نفسها بفعلٍ مؤثرٍ، فيكون كلامها عن نفسها مقتصراً على مقتضى الموقف الداعي لذلك أو مسهباً تبعا

لذلك(شواي، 2009، ص225). ونجد الطريقة الأولى في سرد (توفيق) ليومياته وما يرد فيها من تفصيلات في الجزء الثاني من الرواية، ففي مدونته عن يوم (1975/3/31) تكلم عن نفسه بطريقة تكشف لنا جوانب من شخصيته قد لا نستطيع الاطلاع عليها من شخصيات أخرى مالم يكن هو بذاته من يرويها لنا، فالفراغ ولا جدوى الحياة قد لا يدركها غيره وهذا عبر ما يذكره عن وظيفته وزواجه اللّذين يعطيان لحياته مظهرين: الأول خارجي يدركه من حوله يتمثل بالحياة الطبيعية لأي شخص له وظيفة وزوجة ومنزل، ويسعى للحصول على الذرية، إلا إن الوجه الثاني من هذه الحياة يسرده (توفيق) عن نفسه قائلاً: "ما هو الفراغ وما هو الامتلاء في الحياة؟ يحيرني دون إثارة هذا السؤال فأنا مثلا موظف مقتول الوقت منذ السابعة صباحاً حتى الثالثة ظهراً وأنا مهموم بأموري المالية وبأمور زوجتي التي لا تحمل مني وبعلاقاتي العرجاء مع أخي وأمي ووالدي زوجتي ولي أصدقاء وأنا أبحث بحرقة عن الحب والحنان لكنني في أغلب الأحيان أشعر وأنا أضع رأسي على المخدة لأنام أخيرا بأني إنسان فارغ الحياة وأدور في خلاء مطلق"(التكرلي، 2014، ص112) فهذه الثنائية بين ما يراه الناس من شخصية (توفيق) وما يراه هو عن نفسه تبقى مستمرة معه، يطلعنا عليها نحن القراء من جوانب متعددة، وفي كل مرة قد يضيف إلى معلوماتنا عن حياته وشكله أشياء جديدة "أنا الآن مثلاً في بيتي أجلس بارتياح في زاوية مضيئة وبجانبي الراديو وكأس سفن أب ولدي وظيفة جيدة ومريحة وسيارة أستعملها على هواي ومرتب معقول لا يكفي في الواقع كل متطلباتي خاصة إذا هاجمني هوى البوكر (...) أتغذى بطعام جيد وأرتدي ثياباً فوق المستوى المتوسط وقريباً من الجودة وبالطبع أنا متزوج أمارس الجنس كي أرتاح نفسياً وجسدياً ولدي الحرية في القراءة والكتابة ومقابلة الأصدقاء" (التكرلي، 2014، ص137) فهذه المعلومات التي يشير إليها (توفيق) عن نفسه معروفة تقريباً بالنسبة لنا لكنه سيعود ليتساءل "أنا إذن بالحسابات المنطقية سعيد بالضرورة أو يجب أن أكون سعيداً، حسناً وماذا بعد؟"(التكرلي، 2014، ص137)، ليبقى يدور في الدوامة نفسها، هل هو سعيد فعلاً؟ ويعيش كما ينبغي؟ أم أنه لا يعيش إلا في دائرة من الخواء والفراغ؟، وهذا ما يصادق على السؤال المطروح مسبقا هل يعرف الإنسان نفسه وهل باستطاعته أن ينقل تلك المعرفة بنفسه إلى غيره؟ نجد (توفيق) حائراً لا يعرف نفسه لذلك يحاول نقل ما يراه الناس منه ليطرح بعدها تساؤلاته الوجودية تلك.

ثانياً: تقديم الشخصية بوساطة شخصية أخرى:

هي الطريقة التي يصفها (ستون وسافون) بأنها "أكثر تقليدية لتوصيل المعلومات"(أستون وسافون، د.ت، ص69)، وهي تَوَفُر شخصية أخرى ثانوية يمكن لشخصية أهم منها أن تثق بها، فتقدم هي المعرفة المكمِّلة عن تلك الشخصيات التي تشاركها القصة نفسها(بورنوف وأوئيليه، 1991، ص167)، ويمكن أن تأخذ الشخصية التي تتولى عملية تقديم الشخصية الأخرى دور السارد المشارك في الأحداث ويكون تقديم الشخصيات لغيرها بأداتين هما: الحوار والرسائل(بورنوف وأوئيليه، 1991، ص168)؛ ويتسم تقديم الشخصيات عن طريق الرسائل بسمتين: "الأولى أنه يتم على الدوام في غياب الشخصية المقَدَّمة، فحين تستخدم الرسائل وسيلة لتقديمها لا تكون [الشخصية المقدَّمة] الطرف المرسل إليه وعندما يستخدم الحوار لا تكون من المتحاورين، أما السمة الأخرى فتتمثل في إن هذه الطريقة من التقديم تقوم بإظهار الشخصية في سماتها الرئيسة، بحيث(كذا) يستطيع القارئ أن يكوّنَ بهذا التقديم صورة عامة عنها، أو يقوم بإظهار جانب معين منها فقط تكون الشخصية حريصة على إخفائه"(بورنوف وأوئيليه، 1991، ص 240)، وهذا يربطنا بما أسماه (شولز، 1988، ص39) بـ(موثوقية الشخصية)، فالسارد حينما يتنحى عن تقديم الشخصية مفسحاً المجال لشخصية ثالثة لتقدم معلوماتها حول الشخصية "علينا أن نحدد موثوقية هذه الشخصية [التي تتولى التقديم] قبل أن نقرر أن نقبل بصحة تفسيرها، وفي بعض الأحيان يكون الراوي مشخصاً إلى الحد الذي علينا فيه أن نشكَّ حتى في موثوقيته"(شولز، 1988، ص39) ، وقد أفسح السارد المجال للشخصيات في تقديم بعضها الآخر عبر الحوار، لا الرسائل، وحتى هذا المجال إنما كان محدوداً لا يكاد يلتمس في النص.

استعمل السارد شخصياته في تقديم بعضها بصورة محدودة جدا في الرواية فقط في تقديم شخصيتين هامشيتين جدا وهما شخصية (المجندة البولندية) التي تولت تقديمها إحدى الشخصيات الهامشية في الرواية، فالشخصية التي قامت بالتقديم كانت (سور الدين) الذي نقل حادثة موت شقيقه (سيف الدين) واعتدائه على المجندة البولندية، تلك الشخصية التي تولى هنا (سور الدين) تقديمها للقارئ ولزوجته قائلا "قيل والله أعلم أن تلك المجندة البولندية الحسناء المتبرجة كالشمس كانت تمشي بمفردها بلباسها العسكري الضيق قريبا من الأحراش (...) كانت شقراء بيضاء يتناثر شعرها الذهبي الطويل على كتفيها متلاعباً مع الريح"(التكرلي، 2014، ص20) وإن كانت هذه المحدودية في الاستعمال تدل على شيء فإنها تدل على تحكم السارد التام بشخصياته وعدم إتاحة الحرية اللازمة لهم ليقوموا بفعل مثل هذا هو من اختصاصه بوصفه ساردا.

أما الشخصية الثاني التي قُدِّمت بوساطة شخصية أخرى من شخصيات الرواية فهي شخصية (زوج فتحية المتوفى) لكن التقديم اتخذ أسلوباً مغايراً ألا وهو أسلوب الحوار، فمن الوظائف التي يؤديها الحوار في النصوص الروائية وظيفته في تقديم الشخصيات بوساطة شخصيات أخرى عن طريق الحوار بينها وذكر مجموعة من المعلومات تخص شخصية ثالثة سواء عن المظهر الخارجي أو البنية النفسية أو الاجتماعية أو الفكرية، وهذا ما نراه فقط في شخصية الزوج المتوفى الذي نتعرف على عدد من المعلومات عنه لعدة مرات أثناء حوار الشخصيات، ففي اليوم الذي زار أولاده شقة أرملة والدهم (فتحية) وفي حديثهم مع (توفيق) بصفته محاميها دار بينهم الحوار التالي "ثم بادر فسألهم عن عمر والدهم حين توفاه الله إلى جواره فاختلفوا في تحديد الرقم قال واحد منهم أنه كان في السادسة والسبعين فاعترض الآخران وصححا الرقم إلى الخمسة والسبعين فعاد يسألهم عن سبب الوفاة فأجابوه بأنه سقط بالسكتة القلبية

- هل ثبت ذلك علميا وبالتقرير الطبي؟

- نعم أستاذ بالتأكيد وكيف لا

فبين لهم توفيق بأنه شخصيا سيكون سعيدا لو عمر إلى حدود السبعين ولو رحمه الله فتوفاه إليه بالسكتة القلبية دون مرض طويل ولا عذاب"(التكرلي، 2014، ص210) وقد عمد الراوي إلى نقل هذا الحوار بنفسه ولم يفسح المجال للشخصيات بالتحاور بالطريقة الممسرحة أو الماشرة، لتأكيد ما استنتجناه من سطوته عليهم، وانفراده بفعل السرد، غير متيح لأية شخصية أخرى أن تقوم بهذا الفعل إلا بما يحدده هو، وفي هذا الحوار المنقول نستنتج مجموعة من المعلومات عن المتوفى عن عمره وسبب وفاته وما إلى آخره لنعود بعد ذلك إلى حوار آخر بين (فتحية) وبين أولاد زوجها لنتعرف على اسمه للمرة الأولى "قامت فتحية من مكانها ووقفت أمامهم وعيناها الخضراوان تقدحان شرراً

– ألهذا جئتم يا أولاد غضبان الحسن؟ أهذا هو شرفكم يا شيوخ يا أبناء الشيوخ؟"(التكرلي، 2014، ص211) وإن لاحظنا صيغة الحوارات الواردة أعلاه نجد أنها كذلك منقولة عن طريق السارد ليست مباشرة بين الشخصيات وهذا أيضاً يعزز من زعمنا بتحكم السارد بالشخصيات ومصائرها وأقوالها وأفعالها.

ثالثاً: تقديم الشخصية بوساطة سارِدٍ يكون موقعه خارج القصة: وهو النموذج الأكثر في الرواية قيد البحث، وأكثر الطرائق الموظفة فيها، إذ يقوم السارد بتقديم الشخصيات كلها، واتخذ ظهور السارد في الرواية صوتين: الأول صوت السارد العليم الذي

يروي بضمير الغائب، أما الصوت الثاني فالذي يروي بضمير المتكلم المشارك بالأحداث والمنفعل بها فهو جزء منها متأثر ومنفعل بها، لذلك يرويها من الداخل، وأغلب الشخصيات تم تقديمها عن طريق السارد بصوتيه، والغالب تقديمها بصوته الأول، إذ تبدأ الرواية بضمير الغائب وتنتقل بالتناوب إلى المتكلم ليصير بالمحصلة جزئين منها بضمير الغائب (1و3) والاثنين الباقيين بضمير المتكلم (2و4).

في الجزء الأول من الرواية يبدأ صوت السارد العليم بالمرور على شخصيات هامشية من جذور العائلة التي يجمعها المكان الواحد والأصل الواحد في (دربونة الشوادي) لابل يجمعها كذلك حتى الملامح الخارجية الواحدة رجالاً ونساء، فضلاً عن الاسماء المتقاربة والمتشابهة لتلك العائلة، فالغالب في أسمائهم إضافة لفظة نكرة إلى لفظة (الدين) فهناك (سمر الدين) و(سور الدين) و(سيف الدين) و(جمال الدين) و(قمر الدين) إلى آخره من أسماء مضافة إلى الدين، وكلهم من (آل عبد المولى)، هذه المقدمة التي تسرد للقارئ سبب تسمية المكان وموقعه وتبدأ بالدخول إلى الشخصيات هذه التي لانلتقي بها لاحقاً إلا بعدد قليل منهم لايتجاوز أصابع اليد الواحدة لكن هؤلاء (الشوادي) لا يختفون تماماً بل تبقى تربطهم علاقة بالشخصية الرئيسة علاقات تقليدية إن صح التعبير فيلتقون في الأفراح والأحزان، إذ يشير السارد عندها انهم اجتمعوا وحضروا.

ركز السارد في تقديم هذه الشخصيات على رسم المظهر الخارجي أكثر من تركيزه على البناء الفكري أو النفسي لها، إمعاناً في هامشيتها، ومازاد من ذلك أن الوصف الخارجي (الجسماني) قد ورد على لسان السارد لمرة واحدة ثم اللاحق من الشخصيات اكتفى بذكر أنهم أشبه بفلان أو أنهم لهم البناء الجسماني والشكل نفسه، يقول السارد مقدماً شخصية (الجد عبد المولى) "كان معروفاً بجسده القصير المتين وبخلقته الغريبة، فهو أقرب إلى القرد منه إلى الإنسان (...) كان قصيراً طويل الذراعين بأنف أفطس وعينين واسعتين جاحظتين وكان فمه مشقوقاً بغير براعة حيث(كذا) تبرز أسنانه الكبيرة الصفراء عند أول محاولة منه لتحريك شفتيه لذلك كان صموتاً وكان أبناؤه من بعده وأبناء أبنائه صوراً مشوهة أو محسنة قليلاً من هذا النموذج الباهر"(التكرلي، 2014، ص5)، فالأصل المجهول لهذا الجد والطريقة الغرائبية التي يظهر ويعيش فيها وعمله بالأخشاب/ الأشجار ووصفه الخارجي إنما تحيلنا إلى أصل وعرق (حيواني) في هذه العائلة مثّله الجد، أكّد هذا اسم المكان (دربونة الشوادي) أي محلة أو شارع القرود، وتبقى هذه السمة الحيوانية ملازمة لجميع أفراد هذه العائلة بما فيهم الشخصية الرئيسة (توفيق) لكن تتجلى بطرائق مختلفة، منها الشكل الخارجي في الغالب، ومنها الصراعات، ومنها أيضا الولع الغرائزي لـ(توفيق)

بالجنس والتكاثر الذي نجد له جذوره أيضا عند الجد الأول الذي يرتبط بفتاة لا يصفها السارد بوصف سوى أنها ولود، فكأن هذا الجانب الغريزي هو الداعي الوحيد للزواج، فضلاً عن التشبيهات التي يوردها السارد للجد فإنها لا تعدو أن تكون تشبيهات بعدد من الحيوانات فهو "يعمل بجدٍ مثل جرذ كبير بنى له كوخا أخر جوار كوخه، وصار يستخدمه كمخزن لحفظ الخشب قبل نقله إلى المدينة ومع انتهائه من بناء الكوخ الثاني أخذ يفكر بالزواج (...) كانت ابنة النجار لا علاقة متينة لها بالجمال ولكنها كانت أنثى ولوداً"(التكرلي، 2014، ص6) فتبقى السمة الأساسية التي يركز عليها السارد في تقديمه لشخصياته الهامشية هي السمة الحيوانية منطلقاً مع ولادة الابن الأول بالإحالة إلى شكل الوالد (عبد المولى) قائلاً "كان ميلاده صدمة عاطفية لأمه ولجده والدها فهو لا يشبه أمه قط ولا أباها ولا أي فرد من أفراد عائلتها بل كان نسخة غير محسنة من أبيه")التكرلي، 2014، ص6) أما الابن الثاني فيقدمه السارد بقوله "كان منصف الدين منصفاً باختياره باستقامة شكل والده"(التكرلي، 2014، ص6) يؤكد كذلك السارد على طبيعة هذه العائلة الأقرب إلى الحيوانية علة وفق طبيعة البناء الذي يسكنه الأب (عبد المولى) وأبنائه، الذي يشبه مستعمرات القوارض تحت الأرض، والتي يصفها السارد بأنها تحتوي على أكثر من مخرج وبإمكان المتنقل فيها الوصول من منزلٍ إلى آخر دون الحاجة إلى الخروج إلى الشارع، فضلاً عن وصفه لتصرف الأب (عبد المولى) تجاه الأبناء، فما أن يصل أحدهم إلى الثامنة أو العاشرة حتى يطلقه إلى الغابة أو الأحراش "معتمداً على المظهر الذي نقله إلى ابنه ليخيف به من تسوّل له نفسه التعرض للطفل"(التكرلي، 2014، ص7)؛ من جميع الأولاد الثمانية لـ(عبد المولى) لا يشير السارد إلا إلى الابنين الأخيرَينِ مكتفياً بالإشارة إلى الميول الجنسية الشاذة لـ(سيف الدين) أما (سور الدين) الابن الثامن فيعود في تقديمه الخارجي إلى صفات الأب الأصلية ذاكراً أنه "كان صموتاً يعمل كثيراً ولا يحب التدخل في شؤون الغير وكان جسده القصير المشوه قوياً فتي العضلات لم يخنه يوماً أو ليلةً في أي شأن يتطلب جهداً غير عادي"(التكرلي، 2014، ص12)، وكذلك من بين الزوجات السبع للأبناء اللائي يمرّ عليهن السارد لا نجد أية إشارةٍ إلى تكوينهن الداخلي أو الخارجي إلا ما أورده السارد حول زوجة (سور الدين) الابن الأخير التي امتازت عن بقية الزوجات بمعرفتها للقراءة والكتابة وانها ذات أصل نبيل يختلف عن الأصل غير المعروف لزوجها، فوالدها مأمور متقاعد لكنه يتصرف كأنه مدير الكمارك العام الحالي، استمرت بمحاولة الإنجاب لمدة ثماني سنوات انتهت بولادة (عبد الباري) في خريف 1952 ذلك الحفيد الذي ينفرد عن جميع أعمامه وأبنائهم من الشخصيات الهامشية والثانوية بحيازته على اهتمام السارد وتقديمه له فهو "قبيح قبحاً يملك شغاف القلب"(التكرلي، 2014، 12) ولا يميزه عن أبناء عمه في الشكل الخارجي سوى شامة سوداء على ردفه الأيسر وكلما كبر هذا الحفيد كان "يزداد قبحه وشبهه بأولاد عمومته

البعيدين ولم يكن هذا الوضع ليزعج أمه فلقد اعتادت على رؤية تلك العينين الجاحظتين والذراعين الطويلتين وتراكيب العضلات الغريبة في جسم ابنها"(التكرلي، 2014، ص13) بدأ انسلاخ هذه العائلة الصغيرة عن (الشوادي) قبل انتقالهم إلى بغداد وتعزز ذلك الانسلاخ بعد سكنهم في بغداد وعززه أكثر اختيار الأسماء فالابن البكر اسمه على اسم جده لأمه، والابن الثاني (توفيق) سمي على اسم والد جده لأمه، وكأن هذا محاولة لإبعادهم بأكبر مسافة ممكنة عن الجذور القردية لعائلة الأب وربطهم أكثر بعائلة الأم.

يستمر السارد في تقديم شخصياته ورسمها، فيرسم الطفل الجديد (توفيق) ويقدمه للقارئ قائلاً "كان توفيق طفلاً نادراً في جماله فشعره الأسود الناعم منثور على جبينه وعيناه واسعتان طويلتان وتقاطيعه دقيقة مرسومة بإتقان على صفحة وجهه الصافي البيضاء"(التكرلي، 2014، ص17) ويركز السارد على هذه الشخصية بحكم كونها الشخصية الرئيسة التي سترافقنا من ولادتها في الصفحة 19 حتى نهاية الرواية في الصفحة 464 فلم يكتفِ ببنائها الخارجي وإنما عُني كذلك بالبناء النفسي والعقلي والعاطفي لها أولاً بأول، ما دعاه إلى أن يعود للتذكير بمواصفات هذه الشخصية بين الحين والآخر، فبعد تقديمه لنا وهو لايزال طفلاً حديث الولادة يمر عليه وهو في الثالثة وفي العاشرة والثانية عشرة حين تساوى طوله مع شقيقه (عبد الباري) الأكبر منه بسبع سنوات وهو كذلك حين بلغ السادسة عشر كان "طويلاً نحيفاً بأنف مستقيم بارز بعض الشيء وبمظهر جذاب يملأ العين وبقدر ما كان لعوباً في طفولته مشاكساً متمرداً صار يميل إلى عزلة غير مفهومة، هادئاً متعقلاً ساخراً"(التكرلي، 2014، ص22) ليبدأ بعدها بالدخول إلى العالم الداخلي لشخصية (توفيق) عبر التوجهات الفكرية التي يضع نفسه فيها في هذه المرحلة المتقدمة من حياته والتي ستساهم لاحقاً في تشكيل وعيه بالقضايا الفكرية واختياراته في الأخرى السياسية.

يقدم السارد لنا شخصية (توفيق) من جديد في عمر السابعة عشر كاشفاً جانباً جديداً من جوانب شخصيته الإشكالية، هذا الجانب الذي سوف يكوّن المحور الرئيس في حياة (توفيق) اللاحقة، ألا وهو الجانب الجنسي، إذ يصف السارد (توفيق) بأنه "كانت عواطف الغريزة مع انتفاضة المراهقة شديدة لديه وفوارة بشكل لا يطاق"(التكرلي، 2014، ص25)، هذه الإشارة التي تَفتح معها باب الشهوة والجنس والنساء الذي لا يغلق حتى نهاية الرواية ليتحول الجنس إلى الثيمة الأشد ظهوراً في الرواية محطماً بذلك أحد أضلاع التابوه الثلاثي المعروف، هذا الأمر الذي نجده متكرراً في غير رواية من روايات التكرلي ولاسيّما في حالة كون العلاقات علاقات غير شرعية، تلك العلاقات التي يشير إلى أهميتها واهتمامه بها في أعماله الروائية أو القصصية مبرراً ذلك في

أحد حواراته بأن الاهتمام بهذا النوع من العلاقات بين الشخصيات للدلالة على نوع من أنواع التمرد الذي تؤديه هذه الشخصيات أزاء مجتمعها، إذ "مادام المجتمع يضع العلاقات الجنسية في مضامين أو تقاليد شرعية فبطل القصة يثور على المجتمع وتقنينه العلاقات ووضعها في صيغ معينة وعندما يثور يجد الرمز من خلال(كذا) هذه العلاقات الجنسية، هناك أشياء أخرى كثيرة يقننها المجتمع إلا أن هذا الشيء حاد جداً كرمزٍ تضرب به المجتمع الذي يمتعض أيضاً حين يرى هكذا علاقات، الشخص الذي لا يحترمها يعتبر ثائراً ومجرماً، في الوقت ذاته يريد تحرير نفسه، يشعر بشيء آخر، أما أن هذه العلاقات مقصودة بحد ذاتها فلا، ليست مقصودة، هي مقصودة كرمز لرفض المجتمع والتنفيس وإثارة القارئ"(العبودي، 1986، ص106)، فإن كان الأمر الأخير الذي يشير إليه التكرلي في حواره (عدم مقصودية الجنس لأجل الجنس، وإنما اقتصاره على التعبير عن الرفض) إن صح هذا على الروايات السابقة والنصوص القصصية الأولى للمؤلف فإنه لا يصح برأينا على نص (المسرات والأوجاع) فلم تتعرض الشخصية عند ممارستها الجنسية غير الشرعية الأولى لأي ضغط اجتماعي، فهذه العلاقة لم تعكس أي ردة فعل أو تمرد يقوم به (توفيق) وإنما هذا مبني على طبيعة الشخصية الشهوانية التي بدأت مراحل شهوانيتها وعدم السيطرة على غرائزها الجنسية في السابعة عشر واستمرت حتى الشيخوخة، هذا الجانب الحيواني هو الخيط الذي يجمع الشخصية الرئيسة بالعائلة الكبيرة حيوانية المظهر الخارجي.

يعود السارد إلى تذكيرنا بملامح الشخصية الرئيسة الخارجية في السنة الحادية والعشرين من عمره قائلاً: "كان توفيق في الحادية والعشرين طويلاً رشيقاً بوجه صبوح يبعث على الارتياح، ولم يكن معوزاً (...) ورغم شعوره بالرضا عن حياته إلا أن بعض الانقلابات في مزاجه كانت تسوّد عيشته لفترة طويلة"(التكرلي، 2014، ص32)، ويستمر السارد بالغوص أكثر في دواخل الشخصية أولاً بأول فاتحاً أبوابها الباب تلو الباب على ما تفكر به وتفعله الشخصية الرئيسة، وغالبا ما يربط السارد بين عوالم الشخصية الجديدة التي يشير إليها بإحدى الروايات –كما مر بنا سابقا– فما أن يبدأ بدخول عالم الجنس حتى يشير لنا السارد إلى رواية (سانين أو ابن الطبيعة) وبعد ذلك يعيد الإشارة إليها عند العزلة الاجتماعية التي لجأ إليها (توفيق) "خيل إليه بعد القراءة الثانية أنه تخلص إلى حد ما من تأثير هذه الرواية المدمرة عليه ولكنه لاحظ في نفسه ابتعاداً عن عائلته وعن مجتمعه وعن الطموحات الصغيرة المتفق عليها تملكته روح مبهمة من اللامبالاة واللا أدرية والاستهتار الكامل بالقيم وشعر بالغموض"(التكرلي، 2014، ص42) ليبدأ بعد هذه المرحلة ضغط المجتمع وحصره للشخصية الرئيسة في زوايا ضيقة متعددة

مالية ومكانية، كان أول مظاهرها هو الراتب القليل الذي يتقاضاه من عمله الجديد الذي من المفترض أنه سيكون باباً لأملٍ جديد وحياة أكثر استقراراً مادياً غير أنه "تبين أنه أقل مما كان يقبضه دون عمل من والدته"(التكرلي، 2014، ص44) ويظهر هذا الضغط من جانبٍ ثانٍ في المكان الذي بدأ يضيق على (توفيق) مثلما بدأ يضيق محيطه الاجتماعي، وهذا ما سيلازمه حتى النهاية.

ويكمل السارد معنا رسمه للشخصيات الثانوية والهامشية الأخرى وتقديمه لها داخلاً إلى عالم العائلة الثانية (عائلة سلمان آل قصابي) مقابلاً لعائلة (سور الدين) فكلاهما من أربعة أشخاص الأب والأم وابنتين للأولى وابنين للثانية، والمعلومة الأولى التي ينقلها السارد عنها أن هذه العائلة عائلة ثرية من سكنة (الهويدر) وعن الفتاتين أن أحداهما في الحادية والعشرين وهي تعد للزواج والثانية لاتزال طفلة في التاسعة (التكرلي، 2014، ص23) ليعود لاحقاً إليهما بوصفهما شخصيتين ثانويتين لهما أثرهما البارز في تحويل مجرى الأحداث وتطورها وتطور الشخصية الرئيسة، ليكشف عوالمهما أمام القارئ عن طريق ما يرويه وما تحاوران به الشخصيات الأخرى والشخصية الرئيسة.

كما يستمر السارد برسم الشخصيات الثانوية وتقديمها للقارئ مركزاً على الشكل الخارجي لشخصياته الجديدة التي تدخل إلى بنية النص الروائي هامشية كانت أم ثانوية، فيصف ما يولد لـ(عبد الباري) مكتفياً بالإشارة إلى أنهم يشبهون، أو لا يشبهون، سلالة القردة مرجحاً الشبه بين ناحية الأم والأب وهذا ما سلكه عند ولادة الابن الثاني (سلوان) الذي كانت الشكوك تترجح بين شبهه بعائلة أبيه أو أمه، قائلاً: "كالعادة شكوك تحوم حول حقيقة شكله، فبعض المظاهر كانت تبشر بأنه من عائلة عبد المولى إلا أن تفسيرات مضادة كانت تؤكد شبهه لأخته نجية وبقي على سلوان المسكين هذا أن يثبت في سنواته القادمة مدى ارتباطه بأحد أبويه"(التكرلي، 2014، ص46)، لكنه مع الشخصيات الأخرى الأكثر أهمية أو الثانوية كان أكثر تفصيلاً في تقديم المعلومات، فعندما يحدثنا عن شخصية (كميلة) يعكس لنا روحها الشهوانية بتوظيف مظهرها الخارجي وملابسها وأفعالها، فضلاً عن أنه يكشف لنا مستواها التعليمي الذي سيحدد لاحقاً وعي هذه الشخصية وأفعالها، يقول السارد عنها: "بلغت العشرين من عمرها وكانت قد تخرجت من معهد المعلمين منذ سنة وصارت مثل أختها معلمة في أحد المدارس الابتدائية في جهة بعيدة من بغداد وبسبب هذا البعد تعلمت السياقة واستحصلت على إجازة سوق (...) كانت شابة شهية وكانت في عينيها وهي دائمة التحديق في عينيه دعوات غريبة وغير محتشمة.."(التكرلي، 2014، ص48-49) غير أنه اكتفى – أي السارد- بالجانب

الجسدي للشخصيات الأقل أهمية وحضوراً سردياً ولاسيّما الشخصيات النسائية، كشخصيتَي (أنوار) و(أديل) (التكرلي، 2014، ص139، ص50–51)، أما الشخصيات الأكثر أهمية فعمد السارد إلى التعامل معها بطريقة التصدير، فأولاها الصدارة في السرد ليخرجها من هامشيتها وتبعيتها له بوصفه شخصية رئيسة مكسباً إياها نوعاً من البروز في مواقعها.

فـ(أنوار) تظهر في الجزء الخاص بيوميات الشخصية الرئيسة (توفيق) المروية بضمير المتكلم، تمر علينا ويقدمها السارد الذي هو شخصية من شخصيات اليوميات المسرودة، لابل هو الشخصية الرئيسة فيها، يقول: "كانت تلك الفتاة زوجة أحد أبناء العمومة لاحظتها بين الجميع يضيء وجهها أو يكاد بنصاعة بشرته وبياضه وكانت عيناها السوداوان طويلتين ذات أسرار عميقة (...) كانت في العشرين من عمرها جبلية ساحرة ناهضة الجسد ثم رأيتها في ذهابنا إلى المطار كانت شفتاها قوسين حادين ممتلئين حمراوين"(التكرلي، 2014، ص133) ليقدم لنا فيما بعد معلومات أخرى عن زوجها وقوميتها الكردية وأصلها قائلاً: "إنها زوجة كاسب برهان الدين حفيد عمي سمر الدين وإنها كردية من الجبال خطفها ذلك الحفيد الشجاع بعد أن أرضى أهلها الفقراء المشردين بماله، وجاء بها إلى حارتهم فبثت الاضطراب في نفوس الرجال لجمالها فاضطر إلى إلباسها الحجاب"(التكرلي، 2014، ص139) هكذا قدم لنا توفيق (السارد) شخصية (أنوار) الثانوية من دون الدخول إلى بواطنها النفسية والفكرية مكتفياً بالإشارات إلى شكل جسدها وجمال وجهها في كل مرة، منطلقاً من روحه ونظرته المشتهية لها التي لا تتعدى حدود الجسد، كعهده بتقديمه للشخصيات عموماً والنسائيةِ على وجه الخصوص، فهو يحيل القارئ إلى ما يراه هو من النساء وهنَّ لسن سوى أجسام وأجساد شهية وصدور ناهضة وروائح زكية.

رابعاً: التقديم المختلط:

ويعبر عنه مؤلفا عالم الرواية بأنه "ينبعث في آن واحد من داخل السرد ومن خارجه وعلى صعيد السرد، لا توجد رواية تلتزم بطريقة واحدة خالصة من كل شائبة (...) باستثناء بعض الآثار القصصية المكتوبة بصيغة الشخص الأول"(بورنوف وأوئيليه، 1991، ص174)، وبهذه الطريقة تتدخل كل عناصر الرواية وتصلح لان تكون مؤشرا للشخصية بما في ذلك المؤلف وان كانت تدخلاته قليلة ونادرة غير أنها تبدو بوضوح في النص(بورنوف وأوئيليه، 1991، ص174؛ وكنعان، 195، ص91)، فمن الممكن أن تشترك شخصية مع السارد لتقديم شخصية محددة تقوم هذه الشخصية المقدَّمة كذلك بدور لا يغفل في تقديم ذاتها أو غيرها في النص، فشخصية (فتحية) يتوالى على تقديمها السارد وكذلك شخصية (أبو فتحية)، ولكن حتى في حال كان الأب

هو من يقوم بمهمة التقديم فإن السارد يقوم بنقل تلك المعلومات عنه، يقول السارد: "أخبره أبوها بعد أيام أنها أنهت الصف السادس الابتدائي لكنها لم تحصل على شهادة البكلوريا، وأن أمورها القانونية في الصويرة تتعرقل بسبب طمع الموظفين وعدم خوفهم من الله"(التكرلي، 2014، ص99) وهذان السطران يقدمان لنا مجموعة من المعلومات حولها ينقلها السارد عن الأب، فهو ينقل لنا مستوى ابنته التعليمي ومكان سكنها فضلاً عن إخباره بأنها جميلة بطريقة غير مباشرة بإشارته إلى أنها محط أطماع من تتعامل معهم، هذه المعلومات التي يضيف إليها السارد مايزيدها ويؤكدها بقوله: "دخلت عليه في المكتب فتاة تلتف بعباءة سوداء وتكشف عن وجه أسمر جميل منسجم التقاطيع تتلامع فيه عينان طويلتان يميل لونها إلى خضرة غريبة كانت محرجة وجريئة في نفس الوقت (...) كانت في ثياب سوداء لاتضع أية زينة في وجهها، دعاها للجلوس فتقدمت بحركة أنثوية خاصة أظهرت له لحظة شعرها الأسود الكثيف ذا الإشعاع الأحمر وقسما من صدرها الناهض (...) كانت أرملة في الثالثة والعشرين بصحة جيدة تظهر في لون بشرتها المتفتحة السمرة وفي التماع عينيها"(التكرلي، 2014، ص99) وهو بهذا يؤكد على عدد من المعلومات التي ذكرها الأب عن طريق وصفه الشكل الخارجي للشخصية وملبسها ولون شعرها وطريقة حركتها لتعود (فتحية) بعد صفحات وتتسيد السرد الروائي ليس بوصفها ساردة وإنما بوصفها محور الأحداث التي تبدأ بعد انهيار زواج (توفيق) و(كميلة) وطرده من وظيفته، فضلاً عن إن (فتحية) تتولى تقديم نفسها بنفسها للشخصية الرئيسة عبر سردها للحوادث التي تعرضت لها أثناء زواجها وبعد وفاة زوجها وعلاقتها به، وهكذا تتناوب الطرائق الثلاث لتقديم الشخصية في تقديم شخصية واحدة.

المبحث الثالث: تقديم الشخصيات في السيناريو، سيناريو (المسرّات والأوجاع):

يعد السيناريو في أحد تعريفاته "الفيلم السينمائي موصوفاً بلغة تقنية ومحددة مشهداً فمشهد، هذا هو سيناريو التصوير الذي يعتمد عليه المخرج في إخراجه للفيلم وتعتمد عليه كل الحسابات والتحضيرات في مختلف الأقسام حتى بعد تصوير الفيلم، يتم استخدام السيناريو وملاحظات التتابع عن طريق المونتير ومركب النيجاتيف"(برونل، 2007، ص153) ولما كان نص السيناريو كتابة تقنية صورية فنجدها تختلف في التكثيف والتركيز عن النص الأدبي الروائي، ذلك أنه يعمد إلى ذكر الأوصاف التي من الممكن رؤيتها على الشاشة سواء للمكان أو الزمان أو الشخصية، وما يهمنا في هذه الدراسة الشخصية من جانب عرضها وتقديمها للمتلقي الذي يبقى يتلقى بالقراءة مع السيناريو، ليتحول لاحقاً إلى متلقٍ بصري مع الفيلم، وهذا ما يدفع المخرجين وكُتّاب

السيناريو إلى الاهتمام بتفاصيل مظهر الشخصية وأداء الممثل بالصورة التي تتحول الشخصية معها من كلمة إلى روح تصل إلى متلقيها، وهذا ما يضعه (جان ألكسان) شرطاً أساسياً لنجاح أي شخصية سينمائية، وهو أن على الشخصية "أن تكون في الوقت نفسه شبيهة بنا نحن أهل الحياة ليكون منها إنسان متسامٍ لا يخضع لالتزامات الحياة العادية وحدودها (...) وهذا ذاته ما نراه في الرواية المكتوبة حيث(كذا) يحسن أن يكون الشخوص أكثر جمالاً من القارئ وأشدّ تألقاً وأقدر منه على أن يحيوا حياة عاصفة شريطة أن يظلوا أشباهاً له حتى يسعه أن يقارن بينهم وبين نفسه، ولذا يجهد المؤلف في إبراز ما يميز فردية كل منهم قدر ما يمكنه ذلك وفي أن يفيض عليهم خصائص إنسانية بعينها تقربهم من عامة البشر وتميزهم عنهم في آن معاً"(ألكسان، 1999، ص22)، ومن جانب آخر فإن هذا التحول البنائي بين الكلمة المقروءة والصورة المرئية يطرح فروقات أساسية بين الشخصية الروائية في النص المقروء والشخصية السينمائية في النص المرئي، ويعتمد هذا على طبيعة هذا الوسيط (النص) والمساحة التعبيرية التي يوفرها لصانعه لأجل كشف متعلقات الشخصية، ومر بنا أن تقديم الشخصية يكون للمظهر الخارجي والداخلي، فهل تكشف النصوص المقروءة عن دواخل الشخصية أكثر من النصوص المرئية أم العكس؟ ولاسيما اذا انتبهنا إلى كون الرؤية عادة ما تربط بالشكل الخارجي، فكيف نستطيع بوساطة النص المرئي الدخول إلى بواطن الشخصية وكشف بنائها النفسي، إذ "على خلاف الشخصية ذات البعد الواحد في الأدب تكون الشخصية السينمائية ثلاثية الأبعاد، فهي أولاً دور مستقل عن النص الفلمي يقتضي جملة من الكفايات ويفرض جملة من الإكراهات، منها الجسدي ومنها الحركي ومنها النفسي(...) وهي ثانياً شخصية تجسد هذا الدور الافتراضي في عالم الحكي فتعقد صلات مختلفة بعناصره وتدفع بالحدث، وهي ثالثاً ممثل يعطي الشخصية بعدها المادي، فينقلها من مستوى العلامة اللغوية إلى علامة أيقونية تمثل عنصر جذب في الفيلم، فتكاد تخرج عنه وتشتغل مستقلة عن سياقه"(القاسمي، 2011، ص123) وهذا ما تفترضه طبيعة الوسيط المرئي السينمائي ولهذا صار التمسك بالقول أن الرواية تكشف بسهولة عن الحقائق الباطنية للشخصية وأن الفلم أفضل في رصد سلوكها الظاهر من الصعوبة بمكان؛ وتعود هذه الصعوبة إلى عاملين أساسيين الأول تاريخي نقدي يتمثل في كون النصوص الروائية "ومنذ الرواية الفرنسية الجديدة التي كتبها آلان روب غرييه ومارغريت دورا وناتالي ساروت وميشيل بوتور وسواهم أصبحت المدونة الروائية تنتهج –إلى حد ما– نهج السينما وتتلبس تكنيكها وهي تصور (دواخل) الشخصيات عبر رصد أفعالها من (الخارج) وعلاقتها بالأشياء من حولها مستخدمة تقنيات (المونتاج، المشهد، الكاميرا الثابتة، الكاميرا المتحركة..."(جهاد، 2016، ص244–245) والعامل الآخر فني، إذ يتيح الفضاء النصي الواسع في النص الروائي المقروء للكاتب التعمق في تشخيص شخصياته ورسمها خارجياً وداخلياً ما

يعطي للمتلقي مجموعة من المعطيات التي يستطيع البناء عليها ورسم الشخصية في خياله، وهذا ما لا يتوفر في الوسيط السينمائي، ذلك أن المخرج أو صانع الفلم تحكمه المساحة الزمنية للفلم، فلابد له من إيصال كل ما يريد إيصاله إلى المتلقي في حدود زمن الفلم ليس أكثر من ذلك، فيلجأ المخرج لذلك للحذف والاختزال والانتقاء وإعادة تنظيم معطيات تلك الشخصية في معالجته الفلمية وتترك شخصياته تتشكل أمام متلقيها عن طريق التوالد السردي منذ بدء الفلم حتى نهايته، ولضيق فضاء التعبير الفلمي نجد الشخصية في حال وعي واتقاد ذهني مستمر(العبودي، 2014، ص277، ص198) وإشارتنا هنا إلى النص المرئي السينمائي لا تنفصل عن عملنا في السيناريو ذلك أن النص المرئي ينفذ كما ورد حرفياً في السيناريو المكتوب، إذ تتحول طريقة تقديم الشخصية من آلة إلى آلة أخرى، ومن لغة إلى لغةٍ أخرى، ولعجز آلة النص السينمائي (الكاميرا) عن الدخول –فعلياً– إلى دواخل الشخصيات السينمائية كما تفعل آلة النص الروائي (الكلمة) فإن المخرج في حال أراد التعبير عن دواخل الشخصيات فإنه "في الغالب يلجأ في هذا الصدد إلى الاستخدام الدينامي للخطوط ذلك أن الصورة المكونة من الخطوط المائلة المكثفة يمكن أن توحي بالصخب الداخلي الذي تسعى الشخصيات للتعبير عنه في حين أن الخطوط الأفقية أو حتى العمودية تحمل معنى السكون المصاحب للشخصيات المعبَّر عنها"(اللواتي وآخرون، 2014، ص47) وبما أن السيناريو لا يكشف لنا تفاصيل هذه الجزئية (الخطوط) فإننا وجدنا أغلب الشخصيات قدمت دواخلها عن طريق عدد من الإشارات والمعادِلات الصورية أو البصرية التي يصفها السيناريو، ومن المؤكد أنها اعتُمدت حرفياً في التصوير.

ويرى (أدريات بروتل) أن هناك اعتبار عملي مهم في كتابة المعالجات السينمائية أثناء تطوير نص السيناريو وهذا الاعتبار هو عدد الشخصيات التي يتم توظيفها في بناء القصة "ففي وقت ما كانوا يعتبرون أنه من المرغوب فيه أن يكون عدد الشخصيات قليلاً بقدر الإمكان، وذلك لأسباب اقتصادية من ناحية ومن ناحية أخرى كان من المعتقد أنه من الأحوط لنقل عشر شخصيات يقوم بأدوارهم خمسة وعشرون فناناً بعضهم لا يكون على درجة كبيرة من الجودة"(برونل، 2007، ص60)، وسبق لنا الإشارة إلى إن عدد الشخصيات في نص السيناريو يُختصر عما ورد في الرواية، وقد اختصرت شخصيات (المسرّات والأوجاع) بين النصين إلى نصف العدد تقريباً، فضلاً عن هذا فإن الأحداث التي يعرضها السرد في السيناريو مختصرة عن ماهي عليه في النص الروائي، ولا يهمنا هذا بقدر ما يهمنا كيف عبّرت تلك الأحداث عن الشخصيات التي شكلت جزءاً من بناء نص السيناريو، وكيف وصلت إلى القارئ سواء في الشكل الخارجي أو البناء الداخلي لها.

ففي نص السيناريو (المسرّات والأوجاع) وجدنا أن تقديم الشخصيات يقسم على قسمين أساسيين وهذا ما يتفق به نص السيناريو مع النص الروائي، وذان القسمان هما: تقديم المظهر الخارجي للشخصيات، وتقديم البناء الداخلي (النفسي– الفكري) لها.

أولا: تقديم الشكل الخارجي للشخصيات: وتتولاه الكاميرا، وتنقله إلى المشاهد صورة مرئية من غير الحاجة إلى مساحة زمنية لوصفه للمشاهد فالوصف المتوفر في النص الروائي يختصر في نص السيناريو إلى مجموعة من الجمل (التقنية) التي ترسم صورة الشخصية/الشخصيات وتقدمها للكاميرا التي تنقلها بدورها بثوان إلى المتلقي.

وبالاطلاع على نسخة السيناريو التي اعتمدتها الدراسة نجد عدداً من الأوصاف الخارجية للشخصيات حددها السيناريست، وعدداً آخر يتعلق بالملبس والمظاهر الخارجية الأخرى، أضافها المخرج بخط يده على نص السيناريو، فعند وصف السيناريو لشخصية (غسان) بعمر السابعة عشر يرد في النص( ):

المشهد (55)

" (منطقة انتظار باص المصلحة/ صباحاً)

جمهرة من الناس بينهم غسان ينتظرون الباص تحت الشمس

الحارقة، غسان يرتدي قميصاً مهترئاً وبنطلون جينز ممزق من

عدة جهات ويحمل كيساً مليئاً بالقناني والزجاجات التي تباع فارغة"

وفي هذه التفصيلة يختلف السيناريو عن الرواية إذ لا نلمح هذه التفاصيل أو ما يشابهها في حياة (غسان) في الرواية، أما في تقديم شخصية (فتحية) فيرد في السيناريو الصفات الواردة نصاً في الرواية:

المشهد (68):

" في الثالثة والعشرين من العمر سمراء منسجمة تقاطيع الوجه

عيناها طويلتان يميل لونهما إلى الخضرة ذات شعر أسود كثيف يعكس

أحمر أثر الحناء تطل بوجهها الوضاء من فتحة الباب"

أما الإضافات الأخرى التي ترد على هوامش النص بقلم مخرجه فمثالها ما أشار إليه في التعليق عند المشهد (58):

" توفيق: سترة بيجي + قميص بيجي

بنطرون جوزي + رباط مقلم أحمر

وأبيض حذاء أسود

المدير العام: قاط رصاصي + قميص سمائي

رباط رصاصي + حذاء أسود"

وهذا يتكرر أيضا في وصف ملبس (سليمان الأعرج) مسؤول الأمن عند ظهوره مع موظف الذاتية لتسليم أمر الإقالة لـ(توفيق)، إذ يعلق المخرج عند المشهد (C77) :

" سلمان: قاط خاكي مقلم رفيع

قميص جوزي – رباط حني مقلم

حذاء أسود– جواريب سوداء

موظف الذاتية: قاط رصاصي

قميص رصاصي فاتح – رباط رصاصي"

وكذلك مع الشخصيات الأخرى عند ظهورها في المشاهد اللاحقة وكذلك عند ظهور الشخصية الرئيسة لمرات متعددة في النص يجد تحديدات لمظهرها الخارجي كل مرة:

المشهد (85 A):

" توفيق: قاط رصاصي

قميص سمائي فاتح

فتحية: دشداشة منقطة أصفر وجوزي

أم فتحية: دشداشة

منقطة اخضر وأسود فوطة سوداء

أبو فتحية: قميص رصاصي فاتح نصف ردن

بنطرون أسود"

أما أولاد زوج فتحية المتوفى الذين لا يختلف دورهم ولا وجودهم في السيناريو عنه في الرواية التي أخذ منها فنجده يلتزم بالذي ورد في النص الروائي من أسماء وصفات، فـ(فرهود، سكران، جبار) تتراوح أعمارهم كما ورد في المشهد (89) بين الأربعين والخمسين ملتفين بعباءاتهم الصوفية، وهذه التفصيلات التي يوفرها السيناريو عن الشخصيات مظاهرها الخارجية وأعمارها وألبستها تقدمها الكاميرا إلى المشاهد في ثوان قليلة، وهي الوسيلة الوحيدة لتقديم المظهر الخارجي للشخصيات، ليس كما هو الحال في النص الروائي، إذ ليس من المعقول أن يرد في النص المرئي الذي لغته هي لغة الصورة دقائق أو ثوان متعددة مهما كان عددها يقضيها المتحدث في وصف آخر وبالإمكان الاستغناء عن تلك الأوصاف بصورة تنقل كل المعلومات الخارجية، قد يتطلب هذا الوصف دواع معينة في السيناريو لكنها في هذا النص بالتحديد (سيناريو المسرات والأوجاع) لم ترد أبداً لاجل الوصف الخارجي للشخصيات وإنما وردت لأغراض أخرى سنشير إليها في موضعها.

ثانياً: تقديم البناء الداخلي للشخصيات: تتحول طرائق تقديم الشخصيات في النص السردي المقروء (الرواية) في السيناريو إلى طرائق لتقديم البناء الداخلي للشخصية عبر سرد ما وقع ويقع لها من أحداث تساعد المتلقي على تشكيل صورة تامة عنها، وبما أن السارد يغيب في النصوص المرئية لتحل محله الكاميرا فسيتبقى لنا الطرائق الثلاث الأخرى للتقديم، الشخصية تقدم نفسها وتقدم غيرها فضلاً عن التقديم المختلط.

في السيناريو قيد التحليل وجدنا النوعين الأولين متحققين فبعض الشخصيات تقدم أخرى وهي قد تقدم ذاتها في بعض الأحيان، والوسيلة التي اعتمدها النص لهذين النوعين من التقديم هي (الحوارات)، أما دور الكاميرا في تقديم البناء الداخلي للشخصية

والحالة النفسية فيتضح لنا بواسطة (المعادلات البصرية) ما تحس به الشخصية من مشاعر يقتضيها الموقف الذي تمر به، ولاسيما ما يتعلق بالشخصية الرئيسة (توفيق).

- الحوار:

في الحوارات المتعددة التي ترد في النص تقوم الشخصيات بالإشارة إلى نفسها وإلى بعضها الآخر مقدمة عدداً من المعلومات للقارئ في السيناريو والمشاهد في الفيلم، ففي المشهد الخامس تقدم شخصية الأم معلومة أولية عن ابنها (توفيق) قائلة أنه تخرج في كلية الحقوق:

" الأم تدلف مكملة.. ومعها توفيق الذي يهرع ليقبل يد العمة

الأم: تخرج من الحقوق.. محامي"

وفي المشهد نفسه يتولى الأب (سور الدين) تقديم والده الجد الكبير (عبد المولى) :

"سور الدين: آنا والدي الكبير، الله يرحمه، عبد المولى –جنة مكان–

قرا قرآن عله راس هازا توفيق.. نظرات الترقب والرهبة تعلو وجوه الحاضرين

(....)

إي والله.. من سمع بيه اجه دنيا حضر من خانقين مخصوص، كان عمرة ثمانين سنة.."

وأيضا في حوار آخر بين (توفيق) وأخيه (عبد الباري) يقدم لنا الأخير شخصيات متعددة في آن واحد، ملتزماً بما ورد في النص الروائي من تفاصيل:

المشهد (22)

" عبد الباري: ماعرفته يمكن؟!

توفيق: لا، والله.. منو؟..

عبد الباري: .. هذا الإنسان المحترم اللي تشوفه كدامك مرته كبل فترة

سووتله مصيبة هاكبرها.. فضيحة الله أكبر

توفيق: ياستار.. شنو انتحرت.. حركت روحها؟..

عبد الباري: علواه.. عافته وانهزمت وياغير واحد..

توفيق: لويش..؟؟!!

عبد الباري: عقل نسوان.أكو واحد يدري شيدور براسهن؟ يكولون جيف

ذاك زنكين كاعد على تل دنانير وهذا رسام فقير على كد حاله

توفيق: عذر أقبح من ذنب..

عبد الباري: لا والأضرب عافتله ولد مثل الوردة، بعمر ست سنين"

في هذه القطعة الحوارية نجد المحاوِر (عبد الباري) يقدم لنا في الوقت ذاته ثلاث شخصيات (الرسام عبد الإله وزوجته وعشيقها الذي هربت معه، ويشير إشارة سريعة إلى شخصية رابعة أيضا هي غسان في طفولته.

أما الشخصيات التي تولت تقديم نفسها بنفسها في نص السيناريو، فتقوم بذلك أيضا عن طريق الحوار، فمنها شخصية (هديل) التي هي (آديل) في الرواية، لكنها تختلف عنها بكل تفصيلاتها إلا في حبها المتبادل مع (توفيق)، ففي حوارها معه الوارد في المشهد (9) تكشف للقارئ/المشاهد أنها تعاني مرضاً في القلب وأنها ابنة رجل قُلد منصباً في وزارة الخارجية في سفارة العراق في لندن، وأنها سوف تنتقل للعيش هناك لإجراء العملية الجراحية والحصول على العناية الطبية اللازمة؛ كما تولت شخصية (أبو فتحية) تقديم نفسها هي الأخرى أيضا في حوار لها مع الشخصية الرئيسة:

المشهد (24)

" توفيق: ماشايفك من أهل بغداد أو حواليها، أبو فتحية..

أبو فتحية: لا، وانت الصادك.. احنة أصلنا من الصويرة

توفيق: وشنو انقلت لبغداد؟

أبو فتحية: عمي نقليش؟! .. آنا جنت أعرف وظيفة، دواير، جنت حاكم عله

شطيطة كاع اعيش منها آنا وعائلتي

توفيق: .. لعد شدهدرك عله دنيتنه الخربانه هاذي؟

أبو فتحية: .. هجولونه يبن أخوي، هجولونة بليلة سودة، جنه كاعدين

ومستجنين بكاعنة، اجه الإصلاح الزراعي وكشولنه، صادروا الأراضي

وشردو الوادم كلمن بديرة.. شديت راسي آنا وعيالي وجينة لبغداد"

ففي هذا الحوار تتضح لنا الخلفية الاجتماعية والمستوى المعاشي لشخصية أبو فتحية وعائلته، فضلاً عن أنه يعرض للمتلقي بصورة مكثفة لم تتكرر من جديد لغة الشخصية الخاصة التي تعكس جذورها الريفية الجنوبية.

- المعادِلات البصرية:

أما الطريقة الثانية التي يتولى فيها السيناريو تقديم الشخصيات داخلياً فهي (المعادل الصوري أو البصري) لما يعتمل داخل الشخصية وتعجز الكاميرا عن إظهاره، وليس من الجيد الحديث عنه بطريق الإخبار المباشر تبعا لمبدأ "Don’t tell, show"، هذه المعادِلات التي تنقلها الكاميرا عبر عدد من الرموز الصورية التي ترد في الكادر الواحد ويصفها نص السيناريو، ففي المشهد الذي يلحق المشادة والعراك بين (توفيق) و(سلمان الأعرج) المسؤول الأمني وإجازته الإجبارية ينقل لنا السيناريو المعادل الصوري التالي:

المشهد (76)

" (المشتمل/مساءً)

وسط الفوضى وعدم الترتيب البادیان على المشتمل من الداخل يظهر

توفيق متكوماً على الكنبة غير حليق الوجه.. منهك نفسياً يتجه صوب

النافذة، يزيح الستارة، وينظر إلى الخارج، يرى سيارة كميلة واقفة

في مكانها.. يتحول بنظره إذ يجذب انتباهه طير يقف

وحيداً على الأسلاك، وسط سماء قاتمة ومدلهمة.."

فحالة عدم الاستقرار والمستقبل المجهول الذي تمر به الشخصية الرئيسة (توفيق) وفوضاها الداخلية يعبر عنها بالفوضى الخارجية في محيط الشخصية ضمن المكان المغلق ما يدفع بها – أي الشخصية– إلى محاولة التشبث بأي أمل من الممكن أن تحصل عليه، وهذا عبر التوجه صوب النافذة، لكن مع اللاحركة المتمثلة بأجواء السكون خارج إطار النافذة الموحية بالاستمرارية وبقاء الوضع كما هو عليه من غير وجود أي أمل في تحول كان من الممكن أن تعبر عنه الحركة، وهذا ما لا يعطي الشخصية أي أمل في تحسن وضعها الراهن وما تمر به من إرباكات، لنجد كذلك في الصورة نفسها، الطير الوحيد في السماء القاتمة المدلهمة التي تعزز ضياع الشخصية والكآبة المسيطرة على بنائها النفسي، فالطائر ليس سوى توفيق بعد أن تخلى عنه الجميع في هذه الأثناء وفقد زوجته وعمله ولا أمل لديه بالرجوع إلى بيت العائلة الكبير.

بعد انتهاء هذه الأيام يبقى الترقب والحذر سيد الموقف في حياة توفيق الداخلية وصراعاته النفسية:

المشهد (A77)

" (الدائرة/ صباحاً)

توفيق يباشر الدوام صباحاً.. يحس للوهلة الأولى بالجو المكهرب من حوله

البعض يتشاغل متظاهراً بعدم رؤيته.. آخرون يسلمون بتوجس وحذر

(في الغرفة)

أبو فتحية يضع استكان الشاي على المنضدة

توفيق: اشلونها الوضعية اليوم؟

أبو فتحية: غيم والله اليستر من الجاي..

المروحة السقفية تدور بفتور"

فحركة المروحة ودورانها بفتور تعطينا أكثر من دلالة، أهمها الترقب والملل والتوتر الحاصل في الجو النفسي للشخصية والجو العام من حولها في الدائرة وترقب المصير المجهول لها مع مدير الأمن، فضلاً عن كون الحركة الدائرية لها دلالاتها التي تشير إلى الاستمرارية التي لانهاية لها إلا بفعل خارجي معين يعمل على إيقاف دوران هذا الوضع المتوتر واستمراريته، ولم يتحقق هذا الفعل الخارجي.

كذلك لجأ السيناريست إلى توظيف هذه المعادِلات مع شخصيات أبناء زوج (فتحية) المتوفى الذين يظهرون سوية وتظهر معهم الكلاب السائبة وتصاحب اختفائهم:

المشهد (90)

" (خارج الأسواق/ ليلاً)

الثلاثة ملتفين بعباءاتهم الصوفية، يهرولون متعثرين

تشيعهم الكلاب السائبة"

وتوفيق في حالة ضياعه المتكرر عندما يلجأ إلى صديقه (عبد القادر) الذي يصبح ذا شأن مختلف نجد التعبير هنا عن حال الشخصية بالضآلة والتهميش تُحققه ضآلة بنية (توفيق) الجسدية أمام البناء الضخم التابع لصاحبه الذي يشير إليه السيناريو:

المشهد: 92

" (دائرة حكومية /صباحاً)

توفيق أمام واجهة إحدى الدوائر الحكومية الضخمة

لحظات ثم يلج الدائرة داخلاً.."

فهذه الضخامة المحيطة بالشخصية والمقابلة لها تعكس ضآلة حجمها ومدى ضعفها وعجزها الماثل أمام ما تواجهه من مشكلات لا حل لها بل تفوقه بأضعاف قدرته كما فاق البناء الضخم حجم جسده بأضعاف.

نتائج البحث:

توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها:

1. لايوجد نص روائي غير صالح كلياً للاقتباس إلى نص سينمائي، فنص رواية (المسرّات والأوجاع) المليء بالإشارات والمشاهد الجنسية استطاع السيناريست تحويله إلى نص سينمائي قابل التنفيذ والعرض على الشاشة، وهذا جرى بعد أن أضفيت رؤية ثانية للأحداث تختلف عن رؤية النص الروائي المكتوب حولت جوهر النص من ما هو عليه إلى قصة اجتماعية لرجل وزوجته يحاولان الإنجاب فيخيبان، وبوساطة هذه القصة مر النص على خيبات العراق في أنظمته السياسية المتعاقبة.

2. تختلف طرائق تقديم الشخصية بين النصوص الروائية ونصوص السيناريو، إذ تتولى الكاميرا تقديم جميع الشخصيات في نص السيناريو، غير أن الروائية تتعدد فيها طرائق التقديم.

3. ما يستغرقه النص الروائي المكتوب من عدد صفحات كبير للتعبير ووصف الحالات النفسية للشخصيات الرئيسة والثانوية فيه، يختصره النص المرئي (السيناريو) بمعادل صوري، يعبر عن تلك الحالة بصورة واحدة أو مجموعة صور تُكوِّن فيما بعد مشاهد الفيلم.

مصادر البحث ومراجعه:

أولا: الكتب والدراسات النقدية:

1) أستون، ألين، وسافون، جورج (د.ت)، المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، مراجعة: د.محسن مصيلحي، أكاديمية الفنون، وحدة الإصدارات، مسرح(13).

2) ألكسان، جان (1999م)، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، سلسلة دراسات ووثائق سينمائية، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د.ط.

3) بحراوي، حسن (1990م)، بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمن– الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

4) برونل، أدريان (2007)، سيناريو الفيلم السينمائي تقنية الكتابة للسينما، ترجمة: مصطفى محرم، المؤسسة العامة للسينما، دمشق – سوريا، د.ط.

5) بورنوف، رولان، و أوئيليه، ريال (1991م)، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي ود.محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، سلسلة المائة كتاب–الثانية، 1.

6) التكرلي، فؤاد (2014م)، رواية المسرات والأوجاع، مؤسسة المدى للإعلام والثقافة والفنون، ط3.

7) جهاد، أحمد ثامر (2016م)، عن الأدب والسينما، فروض الرواية وخيارات الفيلم، ضمن كتاب نحكي لنحيا، مجموعة البحوث المقدمة في مؤتمر الرواية العراقية، مطبعة إيلاف للطباعة الفنية الحديثة، بغداد ط1.

8) شواي، أثير عادل (2009م)، تقنيات تقديم الشخصية في الرواية العراقية دراسة فنية، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق–بغداد، سلسلة الفكر العراقي الجديد، أكاديميون جدد (8)،ط1.

9) شولز، روبرت (1988م)، عناصر القصة، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق، ط1.

10) العبودي، أحمد جبار (2014م)، المعالجات السينمائية للرواية الحديثة، دار نيبور للطباعة والنشر، العراق، ط1.

11) القاسمي، أحمد (2011م)، جماليات الحكي السينمائي بين الصياغة اللغوية والمعالجة السينمائية، سلسلة الفن السابع 209، وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د.ط.

12) كنعان، شلوميت ريمون (1995م)، التخييل القصصي الشعرية المعاصرة، ترجمة: لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1.

13) اللواتي، علي وآخرون (2014م)، الأدب القصصي والسينما، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، قرطاج، ط1.

ثانيا: الدوريات:

1) العبودي، كريم قاسم (1986)، فؤاد التكرلي لا يمكن أن أحيا بدون كتابة، مجلة الأقلام، نيسان، 1986.

References:

First: Books and Critical Studies:

1. Aston, Allen, Savon, George (D.T.), Theatre and Marks, Translation: Al Sayed Sabai, Review: Dr. Mohsen Masilahi, Academy of Arts, Production Unit, Theatre.13

2. Alexan, Jan (1999), Arabic novel from book to screen, series of studies and film documents, publications of the Syrian Ministry of Culture, General Foundation for Cinema, Damascus, D.I .

3. Bahrawi, Hassan (1990), Narrative Structure (Space- Time- Personal), Arab Cultural Center, Beirut, i1.

4. Brunel, Adrian (2007), screenplay, writing technology for cinema, translated by Mustafa Muharram, General Institution of Cinema, Damascus- Syria, D.I.

5. Bornov, Roland, And O'Leary, Real (1991), The World of The Novel, Translated by Nihad Al-Takrly, Review: Fouad Al-Takrly and Dr. Mohsen Al-Musawi, House of Public Cultural Affairs, Baghdad, Series 100 Book II, 1 .

6. Al-Takrly, Fouad (2014), The Delights and Pains, Al-Mada Foundation for Media, Culture and The Arts, i3.

7. Jihad, Ahmed Thamer (2016), on literature and cinema, novel and film choices, in a book by Najat Nahaya, research group presented at the Iraqi Novel Conference, Elaf Printing Press for Modern Art, Baghdad I1.

8. Shawai, Ether Adel (2009), techniques for presenting personality in the Iraqi novel Art Study, Dar al-General Cultural Affairs, Iraq-Baghdad, The New Iraqi Thought Series, New Academics (8), i1 .

9. Schulz, Robert (1988), elements of the story, translated by Mahmoud Muqtada al-Hashimi, Tlass House of Studies, Translation and Publishing, Damascus, i1.

10. Al-Abboudi, Ahmed Jabbar (2014), Film Therapists of The Modern Novel, Nebur Printing and Publishing House, Iraq, i1.

11. Al-Qasimi, Ahmed (2011), Aesthetics of Cinematic Storytelling between Linguistic Formulation and Cinematic Processing, 7th Art Series 209, Syrian Ministry of Culture, General Institution of Cinema, Damascus, D.T.

12. Canaan, Shlumit Raymond (1995), Contemporary Poetic Fiction, Translation: Lahcen Amhama, Culture Publishing and Distribution House, Casablanca, i1.

13. Al-Lwati, Ali et al. (2014), Storybook and Film, Tunisian Society of Science, Literature and Arts, Carthage, i1.

Second: Periodicals:

1. Al-Abboudi, Karim Kassem (1986), Fouad Al-Takrly I can't live without writing, Al-Aqlam Ma