كتابة الذات وتوظيف التقنيات السينمائية في روايات نعيم عبد مهلهل

د.نعيم عموري*(الكاتب المسؤول)،
أستاذ مشارک، قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران
n.amouri@scu.ac.ir
د.غلامرضا كريمي فرد،
أستاذ مشارک، قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران
Gh.karimifard@scu.ac.ir
مسار حميد عبد الناصري،
طالبة مرحلة الدكتوراه،قسم اللغة العربية وآدابها،جامعة شهيد تشمران اهواز، اهواز، ايران
E-MAIL: masar.hameed@utq.edu.iq

Self-writing and employment cinematic techniques in the novels of Naeem Abd Muhalhal

Dr. Naeem Amouri
Assistant Professor at Shahid Chamran University of Ahvaz,Ahvaz, Iran (Responsible author)
n.amouri@scu.ac.ir
Dr. Gholamreza karimifard
Assistant Professor at Shahid Chamran University of Ahvaz,Ahvaz, Iran
Masar hameed abd alnaseri
PHD student- Shahid Chamran University of Ahvaz, Ahvaz, Iran

الملخص :

تقدمت أساليب الرواية في العصر الحديث وتنوعت، لاسيما الرواية الحديثة، فأخذت تقتبس شيئا من أساليب الفنون الأخرى؛ لتساندها في عملية البناء الروائي، وهذا ما يضمن حضورها وتطورها، ويدفع بها إلى الإبداع، من ذلك علاقتها وبقية الفنون الأدبية مثل الحكاية والقصة لكونها فنون تعتمد السرد والوصف وهذان العنصران يشكلان إيقاعا امتداديا تحكمه الأحداث ومسبباتها ونواتجها فضلا عن وجود سارد لهذه الأحداث وشخصيات وفضاءات من الأمكنة والأزمنة غير إن العلاقة بين الرواية والسينما علاقة تبادلية متشابكة إذ تمتد خيوط أحداهما في نسيج الأخرى ويعملان على تشكيل لغة مشتركة بين النص السينمائي والأدبي مهما اختلفت طريقة المعالجة أو تعامل الرواية مع السينما في الإفادة من تقنياتها، ومنها الفلاش باك واللقطة والايقاع والبعد التصويري وزاوية النظر لذا تهدف هذه الدراسة نظرا للعلاقة التي تربط بين الجنسين إلى تسليط الضوء على النقاط الفنية المشتركة بين الرواية والسينما وانسجامها وتناغمها مع توظيف التقنيات السينمائية وتداخلها مع جنس الرواية الأدبية التي تتيح للقارئ الانتقال بذهنه وخياله عبر جمل وكلمات سردية وأما في السينما فيجد المشاهد بغيته في الابحار بخياله عبر الصورة المتحركة والشريط البصري من المشاهد المتتالية التي تعرض للمتلقي وهنا تبرز

اشكالية التخييل لارتباطها بالمتلقي الذي يعد من أهم عناصر العملية الابداعية في الرواية والسينما على حد سواء ففي الرواية يشترك كل من المؤلف والنص والقارئ في بناء مراحل التخييل نتيجة لانفتاح النص ونسقه الحكائي والمضموني واستجابته لطبيعة التخييل ويعدّ الكاتب نعيم عبد مهلهل من الروائيين الذين جسدوا في كتاباتهم التداخل بين الرواية والفنون البصرية، إذ إن رواياته احتفت باللغة الروائية، ولم تهمل التقنيات السينمائية، فجاء هذا البحث؛ ليستعرض هذه التقنيات، وقدرتها الإبداعية في الكتابة الروائية.

الكلمات المفتاحية: البناء الروائي، الفلاش باك، الايقاع ، البعد التصويري، زاوية النظر، نعيم عبد مهلهل.

Summary:

The novel advanced in the modern era and its styles diversified, especially the new novel, so it began to quote something from the methods of other arts. To support it in the process of narrative construction, and this is what guarantees its presence and development, and pushes it to creativity, including its relationship with the rest of the literary arts such as the tale and the story because it is an art that depends on narration and description, and these two elements form an extensional rhythm governed by events, their causes and outcomes, as well as the presence of a narrator of these events, personalities and spaces of places However, the relationship between the novel and the cinema is an intertwined mutual relationship, as the threads of one extend into the fabric of the other and work to form a common language between the cinematic and literary text, regardless of the different treatment method or the novel's treatment of cinema in benefiting from its techniques, including flashback, snapshot, rhythm, photographic dimension and angle of view. Due to the relationship between the two sexes, this study aims to shed light on the common technical points between the novel and cinema and their harmony and harmony with the use of cinematic techniques and their overlap with the genre of the literary novel, which allows the reader to move with his mind and imagination through narrative sentences and words. The moving image and the optical tape are among the successive scenes that are presented to the recipient. Here, the problem of imagination emerges because of its connection with the recipient, which is one of the most important elements of the creative process in the novel and cinema alike. The writer Naeem Abd Muhalhal is one of the novelists who embodied in their writings the overlap between the novel and the visual arts, as his novels celebrated the fictional language, and did not neglect .cinematic techniques. To review these techniques and their creative ability in novel writing

Keywords: Narrative structure, flashback, rhythm, pictorial dimension, angle of view, Naeem Abd Muhalhal.

كتابة الذات وتوظيف التقنيات السينمائية في روايات نعيم عبد مهلهل

د.نعيم عموري (الكاتب المسؤول)

د.غلامرضا كريمي فرد

مسار حميد عبد الناصري

مقدمة :

تسعى الرواية في طبيعة الحال للانفتاح والمزاوجة مع سائر الفنون والإفادة منها، لا سيما السينما رغم أن هذه الأخيرة تقتنص سطح الأشياء وتتنازل عن أعماقها مكرهة، لكن الرواية عندما توظفها وتدخل تقنياتها تمتح من إمكاناتها البصرية والحركية؛ لتزيين قابلية السرد لديها دون أن يفقدها هذا قدراتها اللغوية، إذ تتميز الرواية بوصفها جنسا أدبيا يعتمد اللغة المكتوبة، ويتأسس على عنصر السرد أولا ويليه عنصر الوصف ثانيا، وهما يشكلان معا نسيجا تكونه بنية الحدث بتوالي الأسباب وما ينتج عنها، فضلا عن توافر راوٍ وشخصيات وفضاءات مكانية وزمانية، وهي بهذه السمات تلتقي مع أجناس أدبية أخرى كجنس الحكاية والقصة غير أنها جنس أدبي هجين دائم الانفتاح والتجريب، تسعى إلى التمرد على التقليد المتبع في الكتابة، وقد أظهرت النتائج في هذا البحث إن الرواية الجديدة أخذت عدة تقنيات سينمائية، وأن الكاتب نعيم عبد مهلهل سعى إلى استعمال أساليب روائية جديدة مقتبسة من السينما، فقد استطاع أن يضيف حقولا معرفية مختلفة وقام بتوظيف واستنطاق تقنياتها وآلياتها ليجعلها في خدمته، من ذلك الصورة السينمائية والسرد السينمائي وكذلك سيناريو القص وحركية المنظور والزمان والمكان وتقنية المونتاج والفلاش باك وتوظيف الرصد الخارجي لحركة الكاميرا؛ لتسهم جميعا في اكساب الخطاب السردي دهشته ولذته وسماته، بعيدا عن رتابة الخطاب التقليدي. أما المنهج المستخدم في هذا المبحث فهو المنهج الوصفي التحليلي ضمن إطار التقنيات السينمائية للاطلاع على هذا الطابع الانفتاحي والاستحواذي للرواية الذي نجده بشكل وافر في كتابات الروائي نعيم عبد مهلهل، فسردياته نصوص احتفالية بتنوعها وجِدتها واستعارتها لتقنيات وأدوات تعبيرية لفنون وحقول معرفية أخرى، وقد أراد بهذه الأدوات والنصوص الدخيلة على نصوصه السردية المتخيلة تشغيل وبث الحركة في الفضاء النصي ليخرجه من سكونيته وبعث الحياة فيه ولتجديد طاقة التلقي عند القارئ فيخيب أفق انتظاره ويحوز الدهشة.

أسئلة البحث:

س1: ما الغاية المرجوة من توظيف التقنيات السينمائية في الكتابة الروائية؟

س2:كيف تجلت التقنيات السينمائية في روايات الكاتب نعيم عبد مهلهل ؟

الفرضيات :

- إن الرواية جنس أدبي حديث قابل للخرق والتغيير باستمرار، وأبرز ما يميزها مرونتها وانفتاحها على الفنون الأخرى؛ مما حدا بالرواية أن تتجاوز تقنياتها السردية الكلاسيكية والتمرد عليها إلى تقنيات حديثة، والإفادة من تقنيات السينما وأدواتها التعبيرية؛ لتشكيل النسق السردي للتخييل الروائي وتخصيب جمالياتها بوساطة تقنية الفلاش باك، وايقاع الصور السمعبصرية، واللقطات، وحركة الكاميرا، والتزويم، وزاوية النظر . إن هذه الخصائص المميزة للحداثة والرواية الجديدة تظهر في روايات الكاتب نعيم عبد مهلهل " سبية إيزيدية في مزهرية، قمر ثوبه القصب، توراة المتنبي" ليتسم التعبير الروائي فيها بجمالات نوعية، تتأتى من مرجعيات متنوعة: ثقافية، وشعرية، واجتماعية، ودينية، وسينمائية، وتشكيلية، فهو وظف عددا من التقنيات السينمائية لأغراض جمالية.

- لقد حملت أعمال الكاتب الروائية في طياتها دعوة للتغيير، بعيدا عن الواقع المعقد؛ لرفضه العنف والإرهاب، وذبح وسبي النساء، وعنف الحرب، وما يجره على البلاد من دمار وفقد، في إطار سردي يفيض بالحب والذكريات لزمن مضى في وطن ينتمي إليه وإن كان مضطرا للجوء إلى بلد أخرى، فاتسع حنينه لأزمنته وأمكنته وناسه وتاريخه وهو يسترجعها مع ذكر حاضره بقدرة الروائي المتمكن من أدواته السردية والسينمائية، فلم يكن رفضه صريحا بل كان يقصد إلى التقنيات السينمائية التي تماشت مع هذا الرفض؛ لأن الكاميرا عين محايدة تمنحنا رؤية تفاصيل موجودة وعلينا أن نسبغ عليها من مخيلتنا في الدلالة والمعنى والتفسير، فأصبح الروائي مخرجا سينمائيا يستخدم اللقطة البانورامية التي تقابل الحدث في الرواية، وقد تكون قصيرة أو طويلة مع حركية الكاميرا والتلاعب بالمسافة التصويرية قريبة ومتوسطة وبعيدة، والإيقاع في ثنائية المدة واللون، وزاوية النظر الأمامية والخلفية والمرتفعة والمنخفضة، وكلما كانت الرواية بما فيها من مشاهد متنوعة ومثيرة سردية أو حوارية كانت تحمل إمكانية صالحة لمعالجتها سينمائيا.

التفاعل بين الرواية والسينما:

إن الرواية جنس إبداعي فني متجدد يقتضي تفاعلا أسلوبيا تقنيا خاصا؛ لذا يمكن أن نعدها في مقدمة الفنون التي تسمح بالتداخل الفني الاجناسي، وهذا مما يصعب عملية تعريفها، إذ إنها عملية مرتبطة بما تحقق سابقا وتم تجاوزه في الغالب، وبرغم تنوعاتها بدءا من واقعيتها حتى طورها الأكثر حدة المتمثل في الرواية الجديدة وما بعدها، فهي محكومة بمسار سردي منطقي وتتابع حدثي، يقوم فيه السارد بترتيب عمليات الوصف وتوالي الأحداث ثم يطلعنا عليها عبر الحوار بين الشخصيات أو بوساطة الوصف الموضوعي[1].

لقد تراكمت الدراسات والأبحاث حول الرواية وتمت معالجتها بمناهج أدبية أو إنسانية مثل التحليل النفسي وعلم الاجتماع[2] فهي فن مثير للجدل باستمرار؛ لريادته في صناعة الكلام وتقديم المعنى والدلالة ومعالجة الموضوعات وفقا لمبنى حداثي متفرد.وهذا ما يؤهلها لأن تمتح السينما منها أفلامها، فإن السرد يتم بوساطة اللغة، أي متواليات جملية لتكوّن معنى دلاليا خاصا بها، وفي المقابل تشكل مع ما يجاورها من الجمل الأخرى المعنى الكلي للرواية المتواجدة فيه[3]ويمكن أن تحتمله اللغة المنطوقة شفوية أو مكتوبة وتحتمله أيضا الصورة الثابتة والمتحركة، أما في السينما يتحقق عن طريق متواليات صورية لتشكل المعنى الدلالي الكلي للفيلم، فلغة السينما هي لغة صور، لها مفرداتها وبيانها وبديعها ونحوها[4]والصورة لا ترتكز فاعليتها في الفن السينمائي فقط وإنما تنتظم أيضا في معاملها اللغوي والأدبي، فهي علامة لغوية قبل أن تكتسي سمتها الفنية، لكن الغالب في لغة الرواية هو الحكي والسرد لا الصورة، وعندما تستخدم الصورة فيها يعد تكنيكا سينمائيا وهي في السينما تعج بالحركة النابضة بالحياة والإشارة، وفيها اللون والاكسسوارات والحوارات المتشابكة، والعودة إلى الماضي والتشويق وتداخل المشاهد ومقدرة الإنهاء بحرفية بالغة[5]وبذلك تكون الصورة حلقة وصل وتقنية بين الرواية والسينما. وفي كلتا الحالتين في الرواية وفي السينما نجد ذاتية الكاتب وثقافته؛ لأن اللغة ليست بريئة على رأي رولان بارت، إذ إن الصورة تحل محل الكلام ومن حيث زاوية التقاطها تسمو بها نحو الفن[6].

من جماليات الرواية أنها ترتقي بلغتها وشخصياتها وأحداثها، فضلا عن عناصرها الأخرى من المستوى الوقائعي إلى المستوى الخيالي بعد أن تجردها من حضورها الزمكاني؛ لتجعل حضورها لغوي مستمر ودائم، وهي بذلك تحتفي بالأحداث والشخصيات لتقترب من السينما التي تتفق معها في كثير من أدواتها، ومع هذا لا تزال العلاقة بينهما قضية اشكالية وموضع اشتغال واهتمام الدرس الأكاديمي المختص بالفنون السمعبصرية[7]وعندما

نتأمل مشهد الرواية الحديثة والمعاصرة نجدها قد أفادت من السينما، وتأثرت بها بوساطة مجموعة من القنوات تأثيرا مباشرا وبنسب متفاوتة حسب توظيف الكتّاب لتقنياتها[8] ومما استعارته من السينما الكتابة بالكاميرا اعتمادا على الوصف السينمائي، وتنامت هذه العلاقة بين الفنين وتطورت بفضل الثورة التقنية الحديثة، إذ تكمن نقطة التحول بينهما على أساس إن السينما هي فن الصور المتحركة بينما الأدب هو فن الكلمات[9] ويشكل السرد نقطة التقاء بين الحدث المتنامي في الأدب وانسيابية اللقطة في الفيلم فحقق هذا الالتقاء تناغما وتفاعلا تقنيا وخلق آفاق وفضاءات متعددة أمام المبدعين؛ لتخصيب نصوصهم وتعميق المعنى وكشف اسرار التعبير ثم الخروج بدلالات قرائية جديدة لا تخضع إلى قواعد محددة لأي جنس[10] مما هيأ لمعالجة الموضوعات المختلفة على وفق رؤية شاملة لا تقتصر على استثمار آليات جنس فني معين أو تبحث عن خصائص نصية اجناسية محددة.

وعند الحديث عن العلاقة بين الفنين لابد من الحديث في مسألة مهمة تتعلق بالرواية والسينما معا وهي مسألة التخييل التي يعمل عليها الكاتب والمخرج والمصور، إذ إن القارئ/ المشاهد يحتمل التخييل بين الأدب والسينما، ويتنامى تدريجيا وتباعا كلما نقلت الحواس إليه مزيدا من المدركات، نتيجة لعمليات تلقي المفردات الأولية، فضلا عن خيال حيوي وثري يغطي مساحة الشاشة وعقل المتلقي على سواء[11] فالسارد هو المخرج المصور، يقوم بعرض المعاني والمدلولات بإطار متخيل حينها يتلقاه القارئ بثقافة ووعي لا سيما إن كان هناك ما يتعلق بالمادة الحكائية للمرئي أو للمقروء في داخل متخيلة القارئ نفسه.

في الحقيقة إن المخرج يصل إلى الذهن بوساطة الصورة والصوت، أما الكاتب الروائي فيصل إلى الذهن بوساطة الكلمات المكتوبة؛ لذلك هو أبعد عن ذهن القارئ من المخرج، وهذا ما يميزه إذ يتحول القراء حينذاك إلى مخرجين، وتعدد التصورات ينتج عنه تعددا قصصيا، ويبني وجهة نظر تعتمد على وجهة نظر اللغة المفتوحة، هذا يعني أن الروائي والسينمائي يشتركان بتوظيف العناصر والأسباب والنتائج فالرواية تحوي على شكلها المكتوب عناصرا سينمائية مقروءة غير مرئية يتحكم بها خيال وذهن القارئ اعتمادا على رؤية وخيال المؤلف، في حين تعتمد السينما على خيال ورؤية المخرج، الذي قد يعمد إلى إلغاء فكر وخيال المشاهد؛ لخلق الصور، لكنه لا يستطيع أن يلغي ذوق المشاهد أو قدرته على الاستجابة لما يعرض من المشاهد تعويضا عن اللغوي المكتوب، فالصورة موضوع تأمل بصري خالص يقتضي من المتلقي رصدها كشكل وعلامة بصرية غير لغوية[12].

نخلص إلى أنهما خطابان وما بينهما علاقة تشابه وتجاور وعلى هذا الأساس تتداخل تعريفاتهما أو تتقاطع وأحيانا يكملان بعضهما البعض أو يتباعدان[13] فإن علاقات التشابه والتجاور هذه لا تلغي السمات التجنيسية لكل جنس، أي إن عملية تداخلهما لا تجعلهما فنين متطابقين فأحدهما فن ضارب في القدم يرتكز على نظام لغوي وهو فن الرواية، والآخر فن حديث يعتمد الصورة وتقنية إعادة الواقع وهو فن السينما، وهذا التداخل بين الأجناس لا يعني أن ننفي فن لصالح فن آخر؛ لأن الفن يتجدد ويتطور فيشترك حتما مع غيره[14] وهذه الاختلافات تنبي عن أصالتهما معا وبالنتيجة إن الفنين معا أفاد أحدهما الآخر، فإن الرواية وبعد أن حققت السينما هويتها الفنية الخاصة بها، استقت منها بعض تقنياتها وقامت بتوظيفها في بنائها الروائي، أما السينما فقد عملت على الإفادة من تقنية التبئير الروائي، وهذا التداخل ضرورة فنية ذلك أن الفن الذي يستقل أو ينغلق على ذاته يموت. ولقد أثّرت السينما في كثير من كتاب الرواية الحداثيين، إذ كتبوا بأسلوب سينمائي تصويري مما يؤكد القول إن الرواية والفيلم بينهما علاقة متأصلة ومتلازمة ومتفاوتة في عملية التأثير، إلا أنها متحققة وواقعة وحتى نتبين أبعاد عملية التأثير والتأثر ونظام اشتغالها وأسسها في بنية الرواية سنتناول روايات الروائي (نعيم عبد

مهلهل) عبر مجموعة من المحاور التي تشير إلى الأثر السينمائي في رواياته وتحديد آليات اشتغال هذا الأثر وأبعاده المختلفة.

توظيف تقنيات السينما في الرواية:

عندما نتأمل مشهد الرواية العربية الحديثة نجد أن الأسلوب السينمائي وأثره صار واضحا، وذلك باستثمار الرواية بعض تقنيات السينما؛ لتشكيل نسقها التخييلي السردي وتخصيب جمالياتها[15]وعند توظيفها لإمكانات السينما الحركية والبصرية فهي لا تفقد قدراتها اللغوية الخاصة إلا بالقدر اليسير[16]وممن أفاد من تقنيات السينما في كتاباته الروائية الكاتب نعيم عبد مهلهل، وربما يرجع ذلك إلى مرونة الفن الروائي لا سيما الرواية الجديدة أولا وإلى علاقة نعيم عبد مهلهل بتلك الفنون واطلاعه ومعرفته بفن السينما ثانيا.

إن الخصائص المميزة للحداثة تظهر في روايات الكاتب نعيم عبد مهلهل إذ يتسم التعبير الروائي فيها بجماليات نوعية تتأتى من مرجعيات متنوعة : اجتماعية، وشعرية، وثقافية، وسينمائية، وتشكيلية فقد وظف الكاتب الآليات السينمائية في رواياته هذه، وعرض أحداث العنف والارهاب لجماعة المتطرفين(داعش) وسبيهم للنساء وبيعهن أو ذبحهن، وما يتعرض له اللاجئ في (الكمب) قبل الحصول على جنسية البلد التي لجأ إليها، ومظاهر الحياة هناك وما تستعيده الذاكرة من ذكريات ومشاعر تركها خلفه في وطنه، وفي رواية أخرى يصور لنا الحب وخوذ الجنود، إذ تصبح ذاكرة للطفولة ودفترا لتدوين تفاصيل الرواية وغربته واستذكاره لتلاميذه ومدرسته، والأهوار بما فيها من أساطير وشخصيات، ووصف تصويري لمشاعره أو البيئة التي تختفي تحت عباءاتها الأساطير والقصص والأغاني أو يكشف لنا في رواية ثالثة أزمنة تختبئ في شوارع بغداد العريقة وبين الكتب في مكتبات شارع المتنبي، حاملا هو وصديقه ورفيق رحلته تاريخ اليهود وتوراتهم في الطريق إلى ضريح النبي العزير، وحديث عن زليخا وكافافيس وأصوات غنائية أو شعرية أو رواة مشاركين ولا ينسى أبدا أن يذكرنا بما تحتفظ به ذاكرته من نعيم الوطن وجحيم حروبه. وهذه كلها تجعل الروائي نعيم عبد مهلهل مخرجا سينمائيا يقرب الأحداث إلى ذهن القارئ ويثبتها، فهو من كتّاب الرواية الجديدة التي تنعدم فيها الحدود بين الأجناس؛ لذا استعار عددا من تقنيات السينما لتكوين السرد أو تكميله. ولقد عرفت رواياته بأنها تجري بين السرد والصورة، إذ تنامت فيها الصورة مثل السرد، فهما متناغمان في رواياته لا ينفصلان عن بعضهما، كهذه الفقرة التي أوردها الكاتب:

"قلت: وصديقنا اللص الظريف البائع الألباني ألا نذهب إليه اليوم؟

قالت : {كلا}، دعه يسترح منا هذا السبت.

دقيقة ثم سمعنا طرقا على باب بيتنا وكانت المفاجأة أن الطارق كان البائع الألباني

قالت له زوجتي بذهول : هل أتيت لتسرق المزهرية الثانية وفي وضح النهار؟

ضحك الألباني وقال وهو يحمل بيده مزهرية صغيرة ولكنها شبيهة بالمزهرية الكبيرة التي اشتريتها منه لمرتين : لقد وجدت هذه المزهرية الصغيرة في البازار ذاته الذي سرقت منه المزهرية التي بعتها لكم، ولأنها شبيهتها عرفت أنها ابنتها، سرقتها وأتيت اليوم لأبيع لك هذه المزهرية حتى تعيش البنت مع أمها.

ونحن نعيش مرح المفاجأة وغرابتها، لم تمتلك زوجتي التي تعودت أن تكون ملامحها مضيافة لكل طارق باب شيء من ابتسامة المجاملة للألباني القادم وتشجعت لتسأله بعد انتهاء شروط صفقة البيع : لقد مشيت كل هذه المسافة الطويلة بين السوق وبيتنا فقط لتبيعنا مزهرية بثلاثة أوروات؟!قال الألباني بالمزاح ذاته : المسألة ليست مسألة اليوروات الثلاث إنها مسألة إنسانية أن تلم شمل اثنين .....كان يتكلم بلهجة مزاح ممسرحة وكأنه يريد أن يبرر لزوجتي فعل السرقة من خلال فكاهة بلاغية يظهر فيها الألباني أنه لا يهتم لما يقوم به ولديه ما يبرره وهو

يسوق لزوجتي مبررات تاريخية وفي النهاية قال لنا : سأنسى أني سرقت المزهريتين وسأفتخر بأنني جمعت شملهما.

ابتسمت في وجهه لأشعره برضاي ثم دعوته ليدخل إلى غرفة الضيوف ليشرب القهوة لكنه أراد شايا وقد مازحته زوجتي ثانية قالت: أنظر إلى أثاث بيتنا فهي أشياء بسيطة وليست غالية الثمن

رد عليها : لأني سأشرب الشاي عندكم فأنتم أصبحتم إخوتي[17]

هنا أراد الكاتب سرد الأحداث بتوظيف الصورة، ففي هذا المقطع تنتقل الكاميرا في حركتها من مكان إلى آخر فهي تنتقل من الشارع إلى بيت السارد وتأخذ الكاميرا صورة عن حمل الألباني للمزهرية وملامح زوجة السارد ودهشتها، فكانت ريشة الروائي هنا تحرص على أخذ الصورة بدقة كاملة ثم تنتقل لتتمركز بعدها على ملامح السارد ذاته الذي دعا الألباني إلى غرفة الضيوف ثم جولة النظر لأثاث البيت وردّ الألباني على مزحة زوجة السارد، وفي هذه الصورة من الملاحظ تعدد التنقلات والحركات بين الشخصيات والأمكنة مما أدى إلى مجيء هذه الصورة بلقطات مختلفة، لتتم بها عملية المونتاج الذي ظهر فيه الكاتب نعيم كمصور لتلك اللقطات، وفي مقطع آخر يصور لنا السارد المشهد بعينه الرائية:

"شعر الرجل وأنا أتأمل براءة الروح الطيبة في عينيه أني أعرف عن المكان أشياء كثيرة وبفطرة وشجاعة سألني : عمّي أنت كنت هنا مدفعيا أم جندي مشاة؟

قلت: كنت جنديا في منطقة جسر السيب وجسر الواوية بجانب ناحية العزير وكنت أمرّ من هنا وأزور المقام مع الجنود حتى لا ينالنا من الحرب شظية.

قال: النبي أيضا حفظ الجنود من الأذى في تلك الحرب المجنونة.

ضحك صديقي، وقال: عماه كلمة مجنونة لا يستخدمها سوى {المثقفين}.

قال الرجل ضاحكا: عمّي عندي ثلاثة أولاد خلّصوا كليات وسمعت هذا الوصف من أحدهم.

قال صديقي: نحن إذن أمام رجل مثقف.

قال الشيخ: أنا لا أعرف شيئا عن معنى الثقافة ولكني أعتقد أنها تعني كيف تتكلم جيدا وتعامل الناس جيدا وتربي أبناءك جيدا.

قال صديقي ضاحكا: يالله هذا هو التعريف الصحيح.

ردّ الرجل بالمزاح ذاته: وتعني أيضا أنكم يجب أن تلبوا دعوتي عند عودتكم من زيارة ضريح النبي وعليكم أيضا زيارة مقام السيد عبد الله (ابن)علي فإن كراماته كثيرة وكبيرة صحيح هو ليس نبيا مثل العزير، ولكنه هو والنبي جيران وأصدقاء.

قلت: الدعوة واصلة، وربما نزورك في فرصة أخرى لأننا نريد أن نعود مبكرين.....

قال أحد الركاب مازحا: عليكم معرفة الحاج منعثر إذا أصرّ أصرّ، أنتم ضيوفه من الآن، ولقد قرر أن تقضوا اليوم كاملا في ضيافته، وأظن أن الأخ الذي يقرأ في الكتاب سيستفيد من تجربة الرجل الشيخ في هذا المكان، نحن {نعتبره}فريضتنا.

ردّ الشيخ على المتكلم: شكرا يا ولدي ريسان، لقد كان والدك رحمه الله طيبا وصديقا"[18].

تأتي الصورة السينمائية لتدهشنا هنا بحركتها، وبصوتها وإيقاعها، فهي مليئة بالعناصر السينمائية كتعدد الشخصيات والحركات وتجاوز المشاهد وتعدد الأمكنة، وهذه العناصر تجتمع كلها في آن واحد، وإن كانت في

أصلها تعد من عناصر الرواية ولكن تصويرها السينمائي أظهر الصور في الرواية لها حضورها الفعلي بأسلوب سينمائي مشحون بالحركة وبالإشارات الدالة. ولقد شغل عامل التخييل التصويري في عملية تكوين هذه الصورة حيزا كبيرا في سياقها اللغوي اللفظي واستنباط العلاقة التي تجعل الصورة عاملا فاعلا ومشتركا بين الأدب والسينما، إذ إن وعي الروائي بالقدرة الفنية للرواية على التعبير عن العلاقة بين الخيالي والواقعي يجعل الكاتب قادرا في روايته على الجمع بينهما[19] فالصورة الحكائية ترتبط بالوصف ارتباطا وثيقا يقود إلى التجسيد بوساطة شبكة من العناصر والعلاقات المتنوعة التي تفرزها أنماط الحكي الممكنة، والأشكال الفنية للصور، فإن إحالات الصور على المتخيل أو الواقع تتم ضمن أنساق أسلوبية متنوعة ومتمايزة[20]يؤهلها إلى المخيلة والتخييل عبر تفعيل الطاقة التصويرية التخييلية في الوصف الروائي، وهذه هي أهمية التخييل في التجسيد لتلك المناطق.

وعلينا أن نذكر إن فاعلية المونتاج التصويري السينمائي في رواية ما تتجسد في جملة من الأساليب والتقنيات الفنية السينمائية.

التقنيات الفنية السينمائية:

أولا : تقنية الفلاش باك:

يرتبط مصطلح الفلاش باك بالتصوير السينمائي كما ارتبط بالرواية من قبل، ويقصد به انقطاع التسلسل المنطقي للزمن أو المكان للرواية أو الفيلم لاستحضار مشهد أو مشاهد تلقي بظلالها على موقف ما أو التعليق عليه إذ إنها تقنية تجعل الأزمنة تتداخل بين الماضي والحاضر والأحداث تتأرجح بما فيها من تجارب وذكريات وصور[21] وقد ارتبطت هذه التقنية بالسينما فبعد اتمام تصوير المشاهد تتم عملية تركيب المصورات مع التقديم والتأخير دون الاضرار بالموقف أو إحداث خلل بالتركيب، فإن الزمن السينمائي والروائي هو الزمن المتسلسل الذي يلتقط الزمن الواقعي للأحداث ولكنهما سرعان ما تخليا عن ذلك بوساطة المونتاج والحركية الصورية المنتجة له، مما يخلق إيقاعا خاصا بهما ولا أقصد هنا إيقاع الحركة وحدها بل إيقاع صور الحركة. فالمونتاج ينظم ويوحد السيرورة الزمنية وتجعل اللقطات واحدة تلو الأخرى وفق ما تحمله من دلالة أو عن طريق التلاعب بترتيبها بوساطة لعبة الفلاش باك، وهو ما نجده أيضا في السرد الروائي والزمن المنطوي داخله.

هذه التقنية قد وظفها الكاتب كثيرا، فهي حاضرة حضورا مهيمنا في رواياته قيد الدراسة مما جعلت الشخصيات والأحداث كلها وإن كانت تعيش الحاضر إلا أنها مرتبطة بالماضي، وجعلت المتلقي أيضا يحاول الاقتراب من فهم الشخصية أكثر بوساطة الاسترجاع لحوارات ماضية وأحداث سابقة، أي إنها تقنية يتعمدها الكاتب لتوضيح تاريخ أفضية أو مواقف مؤثثة للرواية أو بيانات شخصية معينة في المحكي لكي يتعرف عليها القارئ ويحدد ملامحها ويبرر سلوكها[22] وهنا يمكننا القول إنه من أجل بناء نسق صوري للرواية يشابه ما في الفيلم فإننا نحتاج إلى تسلسل المشاهد واللقطات كما يحدث في السيناريو، وحين يكون للكاتب نسقه الخاص مع روايته في الاستباق والاسترجاع والحوار الداخلي والخارجي فإن الحراك الصوري لا يتعارض مع نسق الاحداث وتناميه في الرواية ما دام القارئ قادرا على ملء الفجوات والثغرات التي تؤسس القيمة الجمالية للرواية إن اعتمدت على تغييب المفاصل المركزية واللامركزية، ومن هذه المشاهد الخاضعة لتقنية الاسترجاع:

"تذكرت العطش والجفاف اللذين التهما الأهوار وحوّلاها إلى رماد من الحزن والذكريات والمهاجر لهذا التقى رمش (قند) برمش (سمر) فابتسم المكان البعيد قرية (أم شعثه) بالمكان القريب الذي تغريني فيه حدائق الزنبق والياسمين (سمرقند) حيث النساء هنا قوارير تصب القصائد في خمرة كؤوس أحلامي وأحلام ابن بطوطة وأحلام (قند) التي عندما كبرت أغرت بفتنة عينيها كل شباب المعدان"[23].

لم يكن الاسترجاع هنا عودة زمنية للماضي وإنما يتعلق بالحاضر الذي يعيشه السارد، فإن الزمن في الرواية لا يمكن أن نعده وعاء تتكدس فيه الأحداث، وإنما هو زمن يتعلق بنا وبحركة وجودنا[24]، وها هو السارد يتذكر الأهوار وعطشها ويجمع في ذاكرته بين مكانين أحدهما بعيد(قرية أم شعثة) والآخر قريب (سمرقند) والرابط بينهما (رمش قند وسمر) وبين زمنين الحاضر المتمثل بإغراء النساء فهن قوارير.. وزمن الماضي المتمثل بعيون قند التي أغرت شباب المعدان، يأتي الفلاش باك التقنية التي تنقل القارئ بين زمنين سابق ومحايث له في آن واحد، فالتعدد الصوري يمنح المتلقي/ القارئ حضورا في مشهدية النص عبر استنطاق الحدث السابق وإعادة تشكيله في الحاضر، ويمنح أيضا الروائي مساحة من التنقل عبر الخرائط التعبيرية وأساليب التصوير؛ لأن الروائي يملك تقدما في الزمن بالقياس إلى ما يحكيه من أحداث في عالمه التخييلي تمكنه باستمرار من اتخاذ موقع متغير داخل النص الذي شيده بقدرته الروائية اللامحدودة[25]. وفي مقطع آخر يزاحم الفلاش باك زمكانية الأحداث إذ يقول السارد:

"الآن مع شخير صديقي الخفيف والذي يضيع بين هدير محركات الطائرة أعود إلى ذكريات ثكنات الجيش وليل الأهوار حيث ضريح النبي وأتخيل متعة قصة يوسف وزليخاه وهي تعيش في أعماق لذتنا الروحية والجسدية عندما لم تتخلف أي ثكنة من ثكنات الجيش في كل صباح أن تذيع سورة يوسف من مكبرات الصوت قبل اصطفاف الجنود في ساحة العرض وأنا الذي أتدرب كجندي مستجد في ثكنة الناصرية أن يوسف الذي تتحدّث عن جمال وجهه كتب السماء والأساطير قد سرق مني طقس سماع صوت فيروز في مثل هذا الوقت"[26].

إن استرجاع الأحداث هنا يرتبط بالمقام الذي وظفت فيه، وقد أدى توظيف هذه التقنية السينمائية التصويرية إلى تطويل الأحداث وكشف أحداث وماضي الشخصيات بشكل تدريجي عن طريق الاسترجاع، فالزمن له سلطته في بناء الحدث وتقديمه ليس بعدّه وعاء تصب فيه الأحداث وحسب وإنما بعدّه تشكيلا سرديا له حيثياته الإحالية ودلالاته الإشارية، فإن تقديم الأحداث وسردها وفق ترتيب خطي مسترسل من الصعوبة حتى في السرد الملتزم بالتسلسل الزمني، وإن العادة وحدها التي تمنعنا أثناء القراءة من الانتباه إلى الوقفات والتقطعات والقفزات التي تحدث في السرد[27].ويسترجع السارد في موقف آخر قائلا:

"أستغرب من قدر تستشعر به الجواميس ولا يقرأه العراف! ولو كنت أعرف أن قدم الجاموسة ترسم النهاية لدمعة مُسعد التي رأيتها مرتعشة بين عينيه لحظة أعاد كراس الأطلس إليّ كنتُ منعته من أن يصبح جنديا ولأبقيته مع جواميس أبيه الذي بقيّ يلهث وراءها كل مساء وهو يعيدها إلى الزرائب يتذكر ولده المقتول في جبهة عبادان والذي لم يعثروا على جسده وكل الذي أخبروه به أن ولده مفقود ولأنه يعرف أن كلمة مفقود تعني غرق أحد صبيان المعدان فلا يعثرون له عن خبر لحين تطفو جثته في مكان بعيد، قال لهم : وهل يغرق الجنود في الحروب؟!

رد عليه المأمور الذي أتى لهم بورقة المفقود: نعم تغرقهم الشظايا.

قال: وهل الشظايا أنهر أم أهوار؟

ردّ المأمور: نعم يا عمي إنها أنهار عميقة، ولكنها من حديد."[28]

عودة الكاتب هنا إلى الزمن الماضي بمثابة إعادة تشكيل الزمن في وعي القارئ بتراتبية الحدث ورغم أن استرجاع الحدث الماضي يؤدي إلى الانقطاع الذي تشكله هذه العملية، لكنه يكشف الحالة النفسية الآنية للسارد، فإن ما يحدث الآن هو امتداد لما حدث في الماضي القريب أو البعيد. هذا يعني إن سيرورة الزمن للحدث الروائي تتناوب بين الحاضر والماضي عبر تموجات السرد؛ لتعود بالقارئ إلى نقطة ارتكازية في الماضي يتأسس ويتشكل

وفقها الحدث الآني، وهذه خصيصة تميز فيها السرد الروائي المعاصر في تشكيل بنائه المعماري، فهي تقنية تساعد القارئ في فهم الأحداث وإدراك المشهد بوساطة استرجاعات لأحداث وقعت في الزمن الماضي يلجأ إليها الكاتب؛ لملء فراغات زمنية عبر محطات سردية عدة[29] ويستمر استرجاع الكاتب وسفره عن طريق الزمن الماضي؛ ليفرّ بذاكرته إليه، لتمثل لنا تقنية الاسترجاع في الرواية أو ما تسمى بتقنية الفلاش باك في السينما لما توفره من تصوير للحدث بتفاصيله الكاملة وما تضيفه من حركة وإحساس مرئي صورة من صور التداخل الاجناسي في البناء المعماري للنص الروائي، فإن عملية نقل القارئ في موقف ما إلى الزمن الماضي هي خصيصة من خصائص الفن الروائي والسينمائي وفعلهما؛ بغية تشكيل الحدث اللاحق.

ثانيا :البعد التصويري:

تأخذ عملية التصوير في الرواية فاعليتها وأهميتها عندما يقوم الروائي برسم الصورة وتحديد أبعادها وتجسيد تفاصيلها في مخيلة القارئ، وعلى قدر مقدرته وامكاناته في السرد والوصف سيكون مقدار تفعيل المخيلة، وترتبط الصورة باللقطة في الفنين السينمائي والروائي من ناحية علاقتها بالمسافة التصويرية والتحكم ببعد الصورة[30] فكلما اقتربت من العنصر الذي تروم تصويره وأخذ مساحة كبيرة ووضحت تفاصيله ازداد تأثيره[31] أما في روايات الكاتب نعيم فإن الصورة من حيث تجسيدها المسافة التصويرية وأبعادها يمكن تقسيمها إلى:

1. اللقطة / الحدث: ترتبط اللقطة السينمائية بالحدث الروائي ارتباطا تقنيا تركيبيا، فإن الحدث في الرواية يعني أداء فعل ما يبدأ وينتهي في زمان ومكان محددين، وهو بذلك يقارب كثيرا أو يتماثل مع مفهوم اللقطة في مجال السينما، وعندما يتم تناول اللقطة /الحدث السردي الروائي من زاوية سينمائية خالصة، فإن التركيز سيكون على ايقاع اللقطة الروائية وحركة الكاميرا وتركيزها البؤري بوساطة تكبير وتصغير اللقطة داخل بنية الرواية[32] وبما إنهما لفظان مقترنان أحدهما بالآخر داخل بنية الرواية، فإن اللقطة تجسد أرضية خصبة ومجالا مفتوحا لاستثمار التقنيات السينمائية، على الرغم من أن اللقطة الروائية يحكمها فضاء روائي محدد ضمن إطار الحدث، فهي حادث أو مشهد بدون انقطاع في الزمكانية انقطاعا فعليا أو ظاهريا[33] ويتحدد الأثر السينمي على الرواية عبر تقنيات معينة نقف عند ابرزها :

- عدسة السرد (التصغير / التكبير) : حين تكون المسافة بين العدسة والنقطة التي تلتقطها الصورة في موقع التركيز وتعطينا هذه العدسة انطباعا بأن آلة التصوير القابلة للتعديل تتحرك مقربة من الموضوع تارة أو مبتعدة عنه تارة أخرى، أي ما يطلق عليه مصطلح (التزويم اقترابا أو ابتعادا) ويمكن للتزويم هذا أن يحدد شيئا أو مكانا صغيرا في مساحة واسعة أو شخصا ضمن حشد أو يعرض تعبيرا على وجهه[34] ولذا يشغل التزويم حيزا فنيا كبيرا، إذ يعد عاملا رئيسا وفاعلا في تعزيز موقف اللقطة بوساطة التركيز البؤري على الشيء أو الشخص المراد تصويره ورصده وخصه بالمتابعة والتغطية التصويرية أو السردية، أو عدم الاهتمام والتجاهل والتهميش الذي ينتج عن تقنية التصغير بوساطة فتح بؤرة العدسة وهنا نكون إزاء عمليتين هما : تكبير اللقطة وتصغيرها.

أ. تكبير اللقطة: من أجل منتجة الظواهر وتصويرها يعتمد المخرج السينمائي تقنية تكبير اللقطة أو تصغيرها، وهي من التقنيات التصويرية المهمة، وعندما يتم الانتقال من اللقطات البعيدة إلى المتوسطة ثم إلى اللقطات القريبة، يعطي هذا الأمر للمتلقي انطباعا بفهم ما يدور حوله[35] ومن الامثلة البارزة في هذا المجال:

" كنت جائعة عندما أخذني الأوزبكي إلى السوق لبيعي، كنت أنظر إلى محلات الفاكهة بمتعة، واحد من البقالين كان يعرض سلال الفاكهة على الرصيف شعر بنظرتي والسيارة تمشي ببطء بين الزحام فقذف إليّ بتفاحة قضمتها بفرح وتخيلت قصتها مع الحواء هي نزلت بسببها من الفردوس وأنا بها أقتل جوعي وأتمنى أن أحظى مع من يشتريني بطعام جيد " [36]

يعمد الكاتب هنا إلى استثمار تكبير اللقطة /تقنية الزوم في نصه الروائي بوساطة لقطة تركز على نظر الذات الساردة إلى محلات الفاكهة واحساسها بالمتعة وعرض البقال لبضاعته على الرصيف ثم يركز الصورة على البقال وشعوره بهذه النظرة الجائعة ثم تخيلها بعد قضمها التفاحة قصة حواء معها وأنها بها تقتل جوعها. ويتم بوساطة هذه التقنية تقنين اللقطة لرصد الحالة بدقة كبيرة ولا يتم هذا إلا بدمج التقنية السينمائية واستثمارها في النص الروائي الجديد.

"أرتجف الآن كل يوم يدخل عليّ الرجل ببندقيته، وقد تعودت على رؤيتها ومن دون أن يشعر أتلمس فوهة بندقيته، فإن كانت حارة أعرف أنه قتل أحدهم رميا في ساحة المدينة، وقد تعمد في كل مرة أن يفرغ بندقيته من الرصاص كي يأمن جانبي حين ينام لا أعرف أين يخبئ الرصاص، لكنه اليوم دخل وبيده سيف يقطر دما منظر السيف بيده وهو يضعه على شراشف السرير لتصبح حمراء يخيفني وأعرف أنه سيطلبني ليمارس رغبته الوحشية فوق بقعة الدم التي تركها السيف فوق الشراشف تمنيت أن لا يدخل بسيفه ويريني هذا المنظر المرعب عندما السيف لم يزل يقطر دما بل تعودت أن أراه مع بندقيته لأن البنادق لا تقطر دما ولن ترى صورة الضحية فيها لكن في لمعان السيف والدم الذي لم يزل حارا ترى وجه الضحية وأظنه صبيا ذبحوه اليوم في ميدان المدينة ربما لأنه كان يبيع السكائر والكوكاكولا"[37]

تمكن الكاتب هنا بوساطة اللقطة القريبة لا سيما اللقطة التفصيلية من توضيح الحدث؛ ليجعلنا في موقف المراقبة للأحداث والشخصيات، فنكون أكثر تواصلا مع الشخصيات وانفعالاتها التي تظهر على ملامحها بعدسة الزوم واللقطة القريبة التي تجعل الأشياء تبدو لنا كبيرة فترفع من أهمية الأشياء وتوحي بمغزى رمزي، وبوساطة اللقطة القريبة التي تحددها الساردة بقولها "أرتجف الآن" لتتوجه الكاميرا بعدها إلى الرجل الحامل للسيف فينقل لنا الروائي شعور الشخصية بالخوف وتلقي الكاميرا نظرة على السيف الذي يقطر دما ثم تليها لقطة سريعة وقريبة لتعبر عن مخاوف الشخصية من عنف الآخر، وهذا النوع من اللقطات يجعلنا نتعرف على انطباع الشخصيات الروائية أو في الشريط السينمي.

"سألنا ولده إن كنا نحتاج شيئا من أبيه لأن عربيته ضعيفة .

ضحكت وقلت: هو من كان معي في الجيش عربيته مكسرة اسأل أباك ليتفحص وجهي جيدا

نقل الولد كلامي إلى أبيه ومثل الذي يتفحص في مجهر راح جبل يفحص وجهي ثم ابتسم واندفع ليعانقني وهو يقول: نسيت اسمك، لكنك حتما ابن الناصرية

بللت دموعي أكتافه وأنا أرد : نعم أنني هو[38].

وفي لقطة تصويرية قريبة جدا :

"مد جبل ليصافح الضيف وبعتب مبتسما ومتى مد مزهر لمصافحة يد مماتي انتابته رعشة مفاجئة رأيتها بوضوح وأحس بها مزهر ليسألني مزهر وبشكل مفاجئ : هل صديقك ألباني؟

قلت: اسأله هو أنت تتحدث الألمانية بشكل جيد[39]

وورد في صورة أخرى يتم فيها التركيز على جزء معين من وجه الشخصية :

دخل الأطفال فيما أبقى مسعد نظرته في عيوني وكأنه يقول لي : لو بقينا في ذلك المكان الذي تملؤه البنات المرحات لكان اليوم جميلا؟

اقتربت منه، وقلت: مسعد هذا النبي يعطي المراد باليد، اطلب وتمنى

ابتسم مسعد، وقال: أستاذ أتمنى بنتا وفي يدها تفاحة.

قلت: التفاح لأهل التفاح، التحق بزملائك وخذ ترابا أو حناء من المرقد فأمك وأبوك ينتظران هذا منك [40]

وتمتلك هذه الصور بعدا تصويريا قريبا فإنها لقطات كبيرة صورت وجه جبل وهو يتفحص وجه السارد ليبتسم بعدها وفي المقابل بللت دموعه كتف جبل، وفي اللقطة الأخرى التركيز على المصافحة والرعشة المفاجئة، أما المقطع الثالث نجد نظرة مسعد وتعلقها بعيني أستاذه واقتراب الأخير منه في حديثه هذه كلها صور تتطلب استعمال مسافة تصويرية قريبة تسهم بشكل واسع في رصد ملامح الشخصية كالوجه أو ما تبديه من مشاعر وأحاسيس، ولا بد من مراعاة الفضاء المحيط لما يضيفه هذا الفضاء من تغطية لوجه جبل أو السارد أو التلميذ وغيرهم، ومعرفة تقاسيم وجوههم باستعمال هذه المسافة التصويرية وهذه الزاوية التي تأخذ حيزا متقدما وفاعلا يجسد قرب العدسة من الشخص أو الشيء المراد تصويره. فقد قام الروائي هنا بالتركيز على الأشياء عن قرب ليستبعد أشياء أخرى تقع خلف الصورة المقربة، مما تكشف عن شيء أو جزء من الشخصية المصورة، ويكون التركيز في هذه الصورة الشخصية على منتصف الجسم العلوي حتى تبين الرأس والأكتاف او الجزء السفلي من الجسم[41] ويستثمر هذا البعد التصويري غالبا لتضم الصورة في إطارها شخصية أو اكثر، ويبدو أن حضور الصورة القريبة في روايات نعيم عبد مهلهل جاء بشكل واضح وكبير مقارنة بالصورة المتوسطة والبعيدة؛ ليتمكن من جذب انتباه القارئ المتلقي لرواياته.

وفي لقطات تصويرية أخرى التزمت فيها المسافة التصويرية بعدا واحدا، فمثلت لنا حالة الاتزان في أبعاد التصوير، من ذلك ما جاء في هذه اللقطات:

" حين ذهبنا صباحا ألبسني الأوزبكي العباءة والبرقع وأخبرته أني لا أملك حذاء أو نعلين لأمشي فأجابني بغضب: امشي حافية. هو لم يعرف كلمة حافية بل أشر على قدمي وقال بغضب : امشي امشي فعرفت أنه يريد أن يبيعني وأنا حافية. وصلنا إلى سوق مدينة الرقة كان مزدحما ومليئا بدواعش من جنسيات شتى كل واحد يتحدث بلغته مع أبناء جلدته والذي لا يبعد عن السكن الذي اغتصبه الداعشي من رقيب في الجيش السوري، هرب الرقيب وعائلته جهة دمشق ، هذا ما عرفته من كتابة تركها الرجل على الحائط يقول : هاجرنا إلى دمشق والبيت أمانة الله ورسوله عند من يسكنه .."[42]

في هذه اللقطة حاول الكاتب ذكر تفاصيل وأشياء صغيرة لها أثرها في كشف الأحداث طوال الرواية وهو أمر يتوافق مع التصوير السينمائي، فقد قام الروائي بعرضها معتمدا على أدلة دقيقة وشفافة لتمثل هذه الصورة حالة الاتزان في أبعاد تصويرها، فتكون مسافة متوسطة لا قريبة ولا بعيدة ترتكز على زاوية واحدة هي الزاوية المتوسطة التي تضم التفاصيل الملتقطة كاشفة عنها وعن متغيراتها بأبعاد متوسطة تقوم الكاميرا في هذه اللقطة بالاستعراض الفعلي لمحتوياتها لترصد الأشياء الظاهرة في اللقطة، ملابس الفتاة، وعدم امتلاكها ما تنتعله، السوق المزدحم، والدواعش، وأحاديثهم، والبيت المغتصب، هذه كلها مجسدات تم تصويرها بأبعاد متوسطة ولم تتغير المسافة التصويرية وبقيت متوسطة فقد كانت حراكية الكاميرا باتجاهات متغيرة لكنها تستند إلى محور ثابت.

ب. تصغير اللقطة :إن هذا النوع من العدسات المستخدمة والشائعة [43] يطلق عليها(حركة العدسة المبعدة) وهي من التقنيات السينمائية المهمة وتكون فيها اللقطة بزاوية منفرجة[44] وفي روايات الكاتب نعيم عبد مهلهل قد استثمرت هذه التقنية بنسبة أقل من تقنية تكبير اللقطة فقد ورد فيها:

" والغريب أنهم يبدأون بترميم واصلاح سقوف المدرسة قبل أن يباشروا بإصلاح ما تضرر من بيوتهم. البعض يعمل خميرة الطين وآخر يأخذ مشحوفه إلى نقطة بعيدة حيث القصب السميك والطويل واليابس، يقصه ويجلبه إلى المدرسة ليستبدل به القصب التالف وفي نشوة فرحهم وهمتهم في إعادة ترميم المدرسة نخبرهم ان الذي يقدمونه الآن تسميه الدولة حملة العمل الشعبي ....تسعدني مشاعر هؤلاء الناس الطيبين واستعادة مواقفهم كانت من متع ذكريات تلك الليالي الماطرة، فهم يحملون الفطرة والبراءة والبياض الذي يسكن أرواحهم"[45].

يرتكز هنا الكاتب في هذا النص على رؤية سينمائية خاصة، يستثمر فيها تقنية التزويم، إذ إن الصورة تبدأ بمجسد مصغر ثم يتم التصغير، هذا يعني تزويم الابتعاد لتشتمل الكاميرا مجسدات متعددة ضمن إطار الصورة وهي في حالة ابتعاد الكاميرا وانسحابها عن الشيء المراد تصويره. هذه الصورة تختزل كثير من التفاصيل في إطارها المحدد، فلا تظهر التفاصيل الدقيقة كما هو الحال في الصور القريبة[46] وتسجل تميزا في إدراك ما يحيطها، فهي صورة بأبعاد مترامية، ومن الأمثلة أيضا على هذا النوع من الصور التي يشير فيها الكاتب بشكل صريح إلى توظيف هذه المسافة التصويرية:

"ضحكنا وانسحبنا من أمامهم مودعين وعدنا إلى البيت وأنا استذكر وجه صديقنا الألباني وأقارن بين الملامح اللطيفة للص ظريف وبين ذاك الألباني الذي طعن صديقنا الايزيدي.

فلم يكن جبل مردان حسو سوى ذكريات الزمن التي تخيّلنها سجنا مؤقتا، عندما كانت الحروب تؤرق فينا الأحلام وتحولها من وجوه نساء ملونة بعاطفة غرامية ناعمة إلى كوابيس وأزيز شظايا وصور نعوش تغطيها أعلام الوطن ودموع الأمهات والزوجات والحبيبات.

وفي بهجة التذكر عند رابية من صخر يلونه ضوء العشب والشمس فوق واحد من جبال حوض بنجوين قال جبل : إن قرب معبد لانش الذين يتقربون فيه إلى أرواح أسلافهم والرب الكبير قريبا من سنجار توجد أمكنة تشبه الجنة .

وعندما سألته إن كان يتخيل شكلها:

قال: كما تتخيلوها أنتم.

قلت: يعني الماء والخضراء والوجه الحسن

قال: ومعها طواويس ملونة تطير في فضاءات أرواحنا لتشعرنا بحب السماء والحرية والنهايات الأبدية

قلت: جبل تقول إنك لم تدخل المدرسة فكيف تعرف النهايات الأبدية؟

قال: من يزر معبد لانش ويستمع إلى الأدعية والتعاويذ من فم كاهن المعبد سيكتشفها دون الحاجة إلى كتاب[47].

إن الكاتب في هذا النص قد وظف المسافة المتوسطة بعد انتقاله من المسافة البعيدة، هذه المسافة التصويرية في حديثه عن جبل مردان وذكرياته وكوابيس الحروب وصور النعوش عند رابية من صخر، لكنه سرعان ما انتقل إلى اللقطة المتوسطة، وبعدها انتقل إلى القريبة، وهذا تجسيد صريح لتقنية أخرى وهي التزويم الاقترابي الذي يتم بوساطته الانتقال من مسافة تصويرية إلى مسافة تصويرية أخرى.

"كنت أتمنى لو أن هذه المرأة الصالحة قررت أن تعيش في مدينتي الناصرية، تلك التي بناها زوجها، فالمدينة حتما ستكون أمينة لتدافع عنها وتكفل لها حياة تليق بامرأة رجل عظيم منح للمدينة الحياة لتقف على قدميها وتجمع شتات الأرياف في حاضرة مدنيّة بنت فيها المدارس والمشافي والحدائق الجميلة .لكنها ربما لم تضع هذا في بالها، وربما فكرت بقريتها القفقاسية الأولى هناك حيث ولد والداها"[48].

تتضح في هذا النص حركية الكاميرا وتصوير الكاتب بألفاظ تدل على البعد ولقطة التصغير دون التوقف عند التفاصيل التوضيحية ومنها" في مدينتي الناصرية تلك..، قريتها.. هناك" وهي أسماء إشارة تدل على البعد، مما يساعد على معرفة القارئ بالأحداث أو الشخصيات دون تضخيم، فهي لا تستجلب انتباه القارئ أو تجعله في موقف المراقبة أو الترقب، وإنما هي إضافات وخلفيات صورية تدخل ضمن إطار التصوير.

ثالثا :الايقاع (المدة/اللون):

إن الإيقاع أداة مونتاجية أساسية[49] ويمثل الحالة الفنية المتجانسة في البناء الفني، ومن التقابلات الدلالية التي يتمظهر فيها الإيقاع مثل الضوء(ساطع /معتم) واللون (فاتح وغامق) أو تغيير السرعة (بطيئة وسريعة) أو قصر المدة وطولها[50] ويمكننا أن نستعرض الإيقاع في روايات الكاتب نعيم عبد مهلهل عبر ثنائيتين (المدة واللون):

أ. المدة : تتفاوت اللقطات فيما بينها من حيث القصر والطول، وهناك من يعتقد أن المدة تتعلق بالوقت المستغرق في عرض اللقطة على الشاشة[51] فمنها لقطات قصيرة تستغرق وقتا قصيرا على مساحة السرد أو على الشاشة، بينما هناك لقطات طويلة تشغل حيزا واسعا من مساحة السرد، ويؤثر هذا على الإيقاع السردي وآلية تناميه أو عرضه داخل النصوص الروائية وتتجلى ثنائية المدة بما يأتي:

1- اللقطة القصيرة:

وهي اللقطة التي لا تثبت على الشاشة ويتم استثمارها داخل بنية الرواية والفيلم على حد سواء، وتتميز بقصر شديد، وقد تكون صلة وصل تتوسط اللقطات الطويلة التي تتضمنها بنية الرواية[52] ومن ذلك ما جاء في رواية سبية أيزيدية في مزهرية:

" ...لاحقا يوم عثرت عليه شرح هذا الايزيدي الطيب جبل مردان حسو كيف تمزقت خاصرته بنصل سكين الألباني وكيف نجا من الطعنة لأنه يؤمن بالقدرية ويهمس لي بفطرة : أنتم لكم مقامات وقباب ونحن لنا جناح الطاووس ولكن الرب واحد .

استغرب لتفسيره وأسأله وكيف استنتجت كل هذا؟

قال : خمس سنوات ابن عمي متعهد نادي الموظفين في قضاء الشطرة عندكم في الناصرية.

أفرحني أن يكون هذا الأيزيدي الطيب يمتلك القناعة والفطرة والإيمان الروحي بما يؤمن به وحين افتعل الألباني شجارا معه لم أكن أعرف أنه يعيش معنا في الكمب لكن زوجتي التي سمعت قصته من اللاجئين وجدتها ترتعش خوفا وتقول أرجوك اطلب منهم أن يعيدونا إلى بلدنا.

هدأتها وقلت لها: في مكان تتعدد فيه الجغرافيات والأعراق هذا أمر يحصل دائما ثم توجهت لأعاتب أبناء ملته كثيرا عندما تركوا ابن جلدتهم يتلوى من طعنة سكين قالوا ركضنا خلفه ..[53]

وهكذا جاء همس الايزيدي جبل إلى السارد ذاكرا ما يؤمن به بلقطة قصيرة جدا توسطت لقطتين طويلتين للحدث ذاته، ساردا لنا كيف نجا من ضربة الألباني وتبعات هذا الحدث. وفي مقطع آخر يعتمد فيه الكاتب على

ما يبدو ظاهرا أو مضمرا من المشاعر والأحاسيس، فتبرز لقطة احمرار خد هاشمية وانسحابها؛ لخجلها من نظرات مسعد:

"يوم وصل مسعد وأبوه إلى القرية مرتديا بدلة النزول العسكرية الأنيقة، شع فرح وزهو غريب في عيون أهالي القرية وهم يشاهدون أول إنسان في قريتهم بعمر صبي تكتمل رجولته مع ارتداء السروال والقميص بألوانهما الترابية –العسكرية فقابلهم الأب....أما الأبن فقد ألهبه المنظر حماسة ليرفع يديه وقد صدّق تماما أن هذه البدلة العسكرية قد منحته عمرا أطول ليبلغ عمر الشاب الذي يحلم به وأول ما لفت نظره تلك الابتسامات المشعة بالإغراء من ابنة عمه هاشمية التي وقفت ترمقه.....

لقد فهمت هاشمية معنى النظرات وكلامها فاحمر الورد على خديها وشاهدتها تنسحب خجولة إلى داخل المنزل وأمها التي بجانبها شعرت بكل تلك الأحاسيس ونيابة عن ابنتها ظلت تشارك أهل القرية في بث الابتسامات ومشاعر الفرح[54].

إن هذه اللقطة تتميز بقصرها، فهي لقطة لم تأخذ مساحة واسعة من بنية السرد، إذ بدأت بنظرة مسعد لتتجاوب معها نظرات هاشمية ثم ينضوي السرد بعدها ضمن إطار الحركة الأولى. إن هذه اللقطات على الرغم من قصرها، فهي تسهم في التنويع السردي، لتكون بمثابة حلقات صغيرة تربط بين اللقطات الطويلة التي يعول عليها السرد كثيرا في تعزيز المواقف والأحداث وتوضيح الآفاق النفسية للشخصية.

2- اللقطة الطويلة :

وهي اللقطة التي تحظى بوقت أطول على الشاشة، وتعتمد على سياق التفاصيل، وكذلك الامتداد الدلالي للقطة، وتشغل حيزا كبيرا وواضحا في بنية روايات نعيم عبد مهلهل، إذ يميل إلى عرض التفاصيل والدلائل في المشاهد؛ لذا غلبت اللقطات الطويلة على القصيرة، وكان لها الأثر الواضح في المسار البنائي للرواياته. ومن أبرز النصوص التي تمثل اللقطة الطويلة وأخذت حيزا كبيرا من الزمن الروائي ومساحة السرد ما جاء في قول الراوي :

"أنظر إليه وأنا أتعجب من منطقه وأتخيل أيام زمان كيف ينطق جملته العربية بصعوبة بالغة لم أكن أعرف أنه عندما يتحدث بالكردية فإنه يتحول إلى حكيم وبمنطق سليم .

قال له مزهر مازحا : ابن الناصرية مندهش من منطقك وكلامك ويشعر أنها حكمة.

قال جبل : ربما امتلك ما يقول عنه حكمة بعد أن شردتنا داعش وسبت نساءنا وقتلت الشباب ..لقد ذُبحنا غدرا يا صديقي. لقد تعرضنا إلى 72 إبادة بشرية طوال وجودنا في هذه الأمكنة التي خُلقنا فيها قبل أن تخلق أي قومية أخرى وكنا نسمي تلك الإبادات فرمانا لأن الكثير منها أتى من الترك ولأسباب دينية تعرفها أنت جيدا وأخي مزهر يعرف تواريخها جيدا لأنه مختص بالتاريخ ولديه شهادة.

فجأة قام مزهر ليلتقط كتابا من الرف ويخرج منه ورقة وقال هذا مختصر لتواريخ إبادتنا كانت السيوف قديما هي من تقتلنا الآن مدرعات الهمر والمدافع.

أخذت الورقة فشعرت برهبة والتواريخ التي تمر تعيد إلي سيناريو أن هذه البلاد كثيرة المذابح في تواريخها منذ أن أحرقت أور على يد عيلام وإلى اليوم وكان النص في الورقة يحمل عهودا وتواريخ وألما : تاريخ اضطهاد الأيزيدين كان مبكرا ويرقى إلى الدولة العباسية .....قال جبل وقد سمع رد الألباني مترجما وسأله: وهل تعرضت نساؤكم إلى السبي ؟

قال الألباني : نعم في الأزمنة العثمانية كن جواري يتم بيعهن في سوق الجواري بالأستانة، كنا نتمنى أن يتم سبيهن في حرب البوسنة لكان ثمة أمل بحياتهم لكنهن كن يقتلن حتى الحوامل منهن .شيء يسمونه الإبادة الجماعية .

قال جبل : نحن مثلكم لكن الفرق أننا نقتل ونسبى وأحيانا يشعر الأب والأخ أن قتل ابنته أو أخته أفضل بكثير من السبي"[55].

ما جاء في هذا النص من الطبيعي جدا الاعتراف بعدم منطقية المقارنة بين هذه اللقطة واللقطة السابقة من حيث الطول والامتداد وشغل المساحة داخل بنية السرد، فاللقطات الطويلة تتنامى مع الطابع السردي وتسهم بشكل كبير في افساح المجال للكاتب في سبيل الوصول إلى وجهة النظر الخاصة به، فهي بمثابة الإطار الفعلي الذي يشتمل على الأفكار والسياقات والدلائل الخاصة بما يراه الكاتب من أطر مرجعية فاعلة؛ لذا شغلت هذه اللقطة حيزا كبيرا من الزمن الروائي السردي ومساحة النص ومثلت أنموذجا للقطات الطويلة المحفوظة بإطار زمكاني واحد، إذ إنها لقطة جسدت أزمة التاريخ والحروب والمذابح التي تتعرض لها القومية الأيزيدية منذ القدم وحتى التاريخ الحديث، وهنا نستخلص إن اللقطات الطويلة في روايات نعيم عبد مهلهل ترتكز على أبعاد متنوعة من الرصد والكشف وعرض الأحداث بإطار زماني ومكاني غير منقطع، ويرجع هذا إلى اللقطات التصويرية وطبيعة طولها وامتدادها. ولهذه اللقطات أهمية وفاعلية في قدرتها على تكوين طابع اجتماعي سيكولوجي يمكنه الكشف عن طابع الرواية ودلالاتها النفسية والفكرية.

ب. اللون:

يدخل اللون في بنية النص الروائي بوصفه جانبا من جوانب الإيقاع، فضلا عن جانب المدة سواء أكانت طويلة أم قصيرة فإن الإيقاع يشتمل على اللون ويمنح القارئ إحساسا بانسيابية وتناغم درجات اللون الفاتح والغامق والهادئ والصارخ[56] ومن النصوص التي تمظهر فيها اللون بوصفه جانبا من جوانب الإيقاع في الروايات قيد الدراسة ما يأتي:

"تلك الخضرة الطاغية على المشهد الأزلي لتلك الجغرافية التي لم يصل إليها شيء بعد من بركات أديسون أو شركة تويوتا أو مخترع البنسلين أو أفلام هوليود حتى بنادق الكلاشنكوف لم تصلهم بعد! فكانت تلك المساحة الخضراء تغطي أيامهم ووجوهم ونظراتهم من خلال لون القصب والمياه التي تركت زرقتها ووهبته اللون الأخضر الذي تجعله الطحالب في بعض المرات غامقا وكثيفا يعيق من اندفاع الشخاتير في الممرات المائية بين القصب.

وبعد الأخضر يندرج الأسود في شيوع مساحة المكان والنظر من خلال عباءات نساء القرية والقير الذي يطلى به باطن المشحوف وجوانبه حتى لا يتسرب الماء عبر الخشب ويغوص في القاع هو وراكبيه والأسود الثالث هو لون جلود الجواميس الذي غالبا ما يفقد لونه حين يطعّمه لون الطين فيتغير لون الجلود ولكنها ما إن تخرج من الماء حتى يعود اللون على أبدانها يتمايل في العودة السعيدة لها إلى زرائبها كي يزاح منها الثقل الزائد الذي امتلأت به أضرعها.

وهناك اللون الأبيض معروف عندهم أولا عبر بريق الحليب حين تمتلئ به الأواني وينتشر أيضا في الصحون والملاءات المصنوعة من قماش النيسي التي يغطون بها سوابيط النوم تخلصا من لسع البعوض وحشرة الحرمس التي لا ترى بالعين المجردة والبياض الأخير في هذا العالم هو بياض قلوب أهل القرية وربما هم الكتلة البشرية التي لا تمتلك العُقد فلا تحتاج إلى طبيب نفسي"[57]

يتضمن هذا النص عددا من الإشارات اللغوية الدالة على اللون؛ لذا يعد أنموذجا للتناغم الإيقاعي بين الألوان الأخضر ولون القصب والمياه ورقتها واللون الأبيض وأباريق الحليب والقلوب واللون الأسود للجواميس وباطن المشاحيف، ومع تعدد الألوان نجد تناغما ايقاعيا بين اللون الفاتح ومنه الأبيض والأخضر إذا ما قورن باللون الأسود، وتجسيد هذه الألوان تعد حالة مثالية للإيقاع اللوني، فلا يتحقق الإيقاع هنا من حيث علاقة الأسود والألوان بعضها البعض فحسب وإنما بوساطة عملية التكرار المستمرة فهذه الألوان حولهم وأمامهم في الأوقات كلها؛ مما يخلق إيقاعا لونيا مميزا.

رابعا : زوايا النظر :

تعد زاوية التصوير وتحديد وجهتها التقنية إحدى الآليات الدالة، ومن التقنيات والأساليب المهمة التي أفادت منها الرواية نتيجة احتكاكها بعالم السينما، ومن الملاحظ إن الخطاب الروائي يستعين بموضوع اللقطات والزوايا لإنتاج النص بآليات وكيفيات تسهم في إكمال الدلالات الكلية للخطاب الروائي[58] ولروايات نعيم عبد مهلهل ثمة تمثلات تقنية كثيرة تشير إلى حالة التفاعل والتمازج بين فني الأدب والسينما ومن هذه الزوايا التي تضمنتها هذه الروايات:

1. الزاوية الأمامية :

وهي الزاوية التصويرية التي تقابل المادة المصورة؛ مما يمنحها فرصة حقيقية في الكشف عن التفاصيل البارزة في الشيء أو الشخصية التي تقابل الكاميرا[59] وهي أيضا من أكثر الزوايا التي يعتمدها الكاتب والمخرج، فهي تعطي الوضع الطبيعي فيما يتعلق بالكاميرا أو الصورة من وجهة نظر الشاهد والقارئ، ونجد أن الكاتب نعيم قد استثمر هذه الزاوية في أماكن مختلفة ومتعددة في رواياته، من ذلك حديث السارد مع المضيفة في الطائرة بقوله:

"قلت: أظن أن مضيفتنا شركسية.

قالت: وهي تضع على شفتيها ابتسامة لذيذة : يالله وكيف عرفت ذلك؟

قلت: نحن الذين ولدنا في أور قرب بيت النبي إبراهيم خلقنا الله لنكون عرّافين

ضحكت وقالت: أحتاج لمن يقرأ لي بختي

همس صديقي لها: اكتبي عنوانك في الشام وسيكون تحت خدمتك بعد عودته.

ضحكت ثانية، وقالت ممنوع أن أكتب حرفا واحدا إلى مسافر في الطائرة، أنظر إلى عيني وستقرأ العنوان.

قلت: آه أنت تسكنين في واحدة من حارات باب توما.

قالت وهي متفاجئة : يا الله حقا أور تلد العرّافين فقط"[60].

إن هذه الجمل الحوارية واللوازم السردية تظهر استثمار الراوي الزاوية الأمامية في حديثه ورفيقه مع مضيفة الطائرة، والإشارات اللغوية تؤكد حالة التقابل من ذلك وصفه للمضيفة بقوله (قالت وهي تضع على شفتيها ابتسامة لذيذة) وفي قوله (أنظر إلى عيني وستقرأ العنوان)توضح بشكل كبير الزاوية المستخدمة، وهي تؤمن استقلالية الصورة، فضلا عن أهميتها في عملية تكوين الروابط بين شخصيات الرواية من جهة وتعمقها بين القارئ والنص من جهة اخرى. وتنشط هذه الزاوية بشكل كبير في المشاهد واللقطات والصور التي تحمل طابعا عاطفيا، وإن أي تقنية أو زاوية أخرى لا يمكنها أن تفي بهذا الغرض التقني لهذه الزاوية الأمامية التقابلية بين

السارد والمضيفة، وقد عمد الكاتب إلى استعمال هذه الزاوية الأمامية؛ لأنها تضمن بشكل كبير كشف الملامح الخاصة بالوجه متأثرة بطبيعة الموقف للصورة.

وفي حادثة أخرى حين عمدت إحدى الشخصيات إلى الاستذكار في حالة من التداعي الخاص تقول:

"يوم أعطيتها العطر كانت رائحته الزكية تفوح منه حتى وهو مغلف بالورق شيء ما في عينيها صار يبعث بريقا يساوي بريق ألف نجمة مجتمعة في ظلمة ليل حالك وكان المكان صاخبا ولكني سمعت نبضات قلبها تقول وتنطق بكلمات لم أسمعها جيدا ولكنها حتما مثل تلك الكلمات التي يكتبها العشاق في رسائل الغرام "[61]

إن هذه الحادثة المتخيلة التي تتكئ على تقنية الاسترجاع تتضمن صورا فوتوغرافية متعددة (يوم أعطيتها العطر) تكشف طبيعة الزاوية التي عمدت الشخصية إلى استثمارها في رصد الحالة الدرامية وهي حالة التقابل والتوازي بين الشخصيتين في الحدث،(شيء ما في عينيها صار يبعث بريقا) وهذه إشارة لغوية صريحة يمكن بوساطتها أن نستشف هذه الزاوية التصويرية من غيرها، فضلا عن قوله (سمعت نبضات قلبها تقول وتنطق كلمات)فكلها صور تدل على استخدامه للزاوية الأمامية.

وقد شكلت الزاوية الأمامية تفوقا واضحا على الزوايا الأخرى لكثرة استخدامها في روايات نعيم عبد مهلهل؛ لأنه يعمد في كثير من الأحيان إلى الوصف المباشر مما يقوده إلى عرض الأشياء بتفاصيلها داخل النص الروائي بشكل مكثف ومباشر، ومن هذه النصوص ما جاء في قوله:

"زوجته حينما تشعر بحرج زوجتي تمضي في مزاحها وهي تشفق على خوف زوجتي من خلال شجاعتها عندما يكون صوتها عاليا وهي تعرض علينا حاجات أخرى تريد أن تبيعها ومنها غليون قديم للتدخين تعتقد هي أنه غليون السلطان التركي عبد الحميد فنعرف أنه أيضا مسروق من البازار التركي وكلما أقف أمامه وأستعرض بضاعته بعجالة ثم أغادر تلاحقنا ضحكاته وصوته المدوي وهو يقول : ذات يوم سأجد لك شيئا يغريك في البازار التركي.

أعدو إليه وأهمس: أنت تفضحنا يا رجل.

يرد بالضحكة ذاتها : وحده سوق السبت من يسمح لك أن ترفع صوتك دون أن يفسره أحد أو يصغي إليك لأن العبارات هنا كلها بيع وشراء"[62].

إن هذا المقطع يعد مثالا واضحا لزاوية الكاميرا في التقاط الحركة والصورة معا، فإن الكلمات " تعرض علينا، أقف أمامه، أستعرض بضاعته، أهمس أنت تفضحنا" تشير إشارة صريحة إلى زاوية التقاط الحدث هي الزاوية الأمامية؛ لأنها تؤسس سياقا وصفيا ونسبة مقابلة تامة، تتضح فيها معالم الصورة وتمنحنا فرصة كبيرة للرؤية والوضوح.

2. الزاوية الخلفية :

هي زاوية معكوسة للزاوية الأمامية[63] فعين الراوي الواصفة فيها توثق وتسجل المحيط الخلفي للصور ولأن الأدب في طبيعته يميل إلى وصف الشخصيات والظواهر العيانية التي تتشكل أمام الكاميرا؛ لذا جاء استثمار هذه الزاوية في مواضع قليلة جدا في الروايات قيد الدراسة ولعل من أبرزها:

"دفعت مسعدا ليأخذ مشحوف أبيه ويذهب إلى هناك ليعيش أجواء قصة الإبراشي على حقيقتها وعندما شعر الأب بفعلة ابنه ووجهته جاء إلى سكننا قرب المدرسة ليضع اللوم عليّ، فيما كانت الأم خلف الأب تنوح وتولول وهي تعتقد أن ولدها إما سيقتله الجنّ أو يختطفه السحرة ولن يعود إليها ثانية[64]

إن في هذا المقطع إشارة نصية واضحة تكشف استخدام الكاتب للزاوية الخلفية في التصوير، حين يصف الأم وهي تقف خلف الأب فهو يروي لنا مع التقاط الصورة بزاوية 180 درجة، وكان العامل النفسي في استعمال هذه الزاوية هو أن الأم هنا تسجل حالة استسلام وخوف وهي تنوح وتولول خلف زوجها، ولم يستثمر الكاتب هذه الزاوية التصويرية إلا في مواضع محددة لها أثرها في سياقها النصي.

3. الزاوية المرتفعة :هي من الزوايا المهمة تستخدم في تصوير المناظر والمشاهد التي تتطلب اشتمالا وصفيا عاما، إذ تنظر الكاميرا فيها من أعلى اتجاه الشخصية، وقد توحي بأن هذه الشخصية فقدت السلطة وفي موقف الضعف والخضوع[65] ومن الناحية التقنية فإن التصوير وحركة الكاميرا في هذه الزاوية تتجه من الأعلى إلى الأسفل[66] وثمة شواهد ونصوص وردت عن هذه الزاوية تكشف عن حالة نفسية متأزمة لشخصية السارد، من ذلك ما جاء في هذا المقطع :

"أتخيل وجه هذا الألباني الذي تحوّل إلى قصّاب وحتى أهرب من هذا الوجه القاسي الذي كلما رأته زوجتي سكنها رعب خفي وتهمس لي: تفزعني تلك الملامح، فأذهب إلى نافذة الغرفة التي أعطوها لنا وتطل على حدائق لبيوت أثرياء ألمان يجاورون السياج الخارجي للكمب، وكم قدم هؤلاء الناس من شكاوى إلى الحكومة الفيدرالية من أنهم منزعجون جدا لأن الكمب قريب منهم وأصوات شجارات المهاجرين تقلق ليلهم هم يعتقدون أن كثيرا من هؤلاء هم من اللصوص أو المشاغبين الذين متى تصلهم رسالة رفض اللجوء يقومون بإحراق قاعة المنام وأثناء وجودي{لفترة} قصيرة في هذا الكمب تم بالفعل حرق تلك القاعات{ثلاثة}مرات...وحتى أهرب من تلك الوجوه القاسية أذهب إلى النافذة وأختار كتابا من كتب قليلة جلبتها معي"[67]

إن السارد يصف في هذه الصورة من الزاوية المرتفعة عندما يشير إلى نافذة غرفته وهي تطل على الحدائق، فعين الراوي العليم تكشف للقارئ تلك التفاصيل الخفية التي تحدث في الكمب وفي محاولة الشخصية الروائية الهروب مما يثير في داخلها أزمة نفسية، مع إحساس السارد بعلو شأنه عمن يجاوره في الكمب، فالعين الرائية هنا استخدمت هذه الزاوية وهي تنظر من الأعلى بصفة خاصة للخروج من هذا المحيط إلى محيط فضائي آخر يحفزه داخل بنية الحدث الروائي.

4. الزاوية المنخفضة :

هي الصورة الملتقطة من زاوية منخفضة إذ يتم تصوير الموضوع من تحت إلى فوق، وهذه الصورة تتميز باشتمالها على نطاق درامي عبر تصديها للموضوع من زاوية الرؤية من الأسفل، فتكون اللقطة بذلك لقطة زاوية منخفضة، وهي تؤدي وظيفة معاكسة للقطة الزاوية المرتفعة، إذ تظهر الموضوع المصور متفوق وأكبر مما هو في الحقيقة، فتوحي بالتسلط والقوة[68] غير أن الكاتب نعيم عبد مهلهل في رواياته قيد الدراسة لم يستخدمها بهذا المعنى فكانت اللقطة المنخفضة تشير إلى علو وسمو ما تصوره العين الرائية من غير تسلط أو إحساس بالإحباط، ومن الأمثلة البارزة لهذه الزاوية في هذا المجال ما ورد على لسان السارد واصفا صديقه :

"رفع محمد أجفانه إلى ما تبقى من شناشيل البيع وأعاد قولا لصديق عمره منادي مزادات الكتب : الكتاب من شارع المتنبي إلى البتاوين يباع بمزاد الهوى"[69].

وفي مثال آخر في الاتجاه نفسه نجد صوت الراوي يضعنا موضعا نجده فيه راويا متضخما فهي– سامية– تسرد الحدث عبر نبرة متعالية بإنسانيتها ووفقا لتوظيف زاوية الرؤية المرتفعة :

"وأنا أكلمها كأنني أكلمه : لست مسلمة لكن إنسانيتي تحتم عليّ أن أحافظ على بيتك وأثاثه لحين عودتك وأشعر أنك حين تعود ذات يوم سأترك لك عبارة تفهم من خلالها إن هناك من أعتنى ببيتك وأعتذر أنني تركت ورود مزهريات الحديقة تموت لأن هذا الداعشي يرفض أن أخرج إلى الحديقة وأعتني بها ويبدو أنه لا يحب الورد تلك مصيبة أن تعيش مع إنسان يكره الحديقة"[70].

ابتدأ هذا النص بحركة الكاميرا من زاوية مرتفعة لكن سرعان ما تتحول دلالة الرؤية والوصف والسياق السردي، عندما تبدأ برواية الحدث بزاوية منخفضة فتحجم من طاقتها الذاتية مقابل استعلاء المكان حولها، عندما جاء على لسانها الوصف ذاتيا يتم تصويره من زاوية منخفضة :

"الحديقة أنظر إليها من النافذة ولا أستطيع الوصول إليها لأنه يقفل الباب عند خروجه ومن خلف زجاج النافذة أتأمل شجرة الرمان وثمرها الذابل وحزن بقية جرار الفخار التي تحمل بقايا أزهار ذبلت ويبست أغصانها"[71].

في هذا المثال إشارة صريحة عن هذه الزاوية الفاعلة عندما تبحث في الأفكار الفاترة وغير المجدية واليائسة التي تحملها الشخصية، وتتضح هنا أهمية اختيار الزاوية وتوظيف وجهة النظر في عملية الروي. فقد تتغير دلالة الرؤية وفقا لتغير زاوية هذه الرؤية عند نقل الصورة إلى مخيلة القارئ، إذ لا بد من الإشارة إلى مسألة مهمة في السياق ذاته، وهي إن دلالة التصوير تختلف من الشيء المصور عمن قام بتصوير الحالة أو الشيء، ففي هذه الصورة الملتقطة بزاوية رؤية منخفضة تنعكس سلبا على المصور، فإنها تضعه تحت الشيء المراد تصويره والكاميرا هي من تحدد طبيعة الأشياء ومضامينها، فإن استثمارها لفكرة الزاوية تضع الشخصية في هذه الصورة موضع الشعور بعدم الرضا والاستياء من كل ما يدور حولها.

نتائج البحث :

ان هذا البحث قد خلص إلى نتائج لعل من أبرزها :

1- سعينا في هذا البحث إلى توضيح صلة الرواية بوصفها فنا مقروءا بالسينما بوصفها فنا مرئيا، وما يتحمله الكاتب الروائي والمخرج من مسؤولية كبيرة؛ لأن الأخير يصل إلى ذهن المشاهدين بوساطة الصورة والصوت، أما الروائي فهو يصل إلى ذهن القراء بوساطة الكلمات المكتوبة، وبذلك يكون أبعد عن ذهن القارئ بمراحل، لكن هذا البعد يحسب للروائي امتيازا تصويريا، إذ يتحول بموجبه القراء إلى مخرجين، ويؤدي إلى تعدد التصورات؛ مما يولد تعددا قصصيا بما يبنى من وجهة نظر خالصة استنادا إلى انفتاح نظر اللغة.

2- تعد روايات الكاتب نعيم عبد مهلهل " سبية أيزيدية في مزهرية، قمر ثوبه القصب، توراة المتنبي" فنية بامتياز؛ كونها تتشاكل بشكل خاص مع الفن السينمائي، لا سيما اعتمادها تقنية الفلاش باك بشكل كبير، وكذلك السيناريو الأدبي فرواياته امتازت بأنها أرضية فنية خصبة صالحة لنمو التقنيات التي تستقدمها من السينما.

3- تغلب اللقطات الطويلة في الروايات قيد الدراسة على اللقطات القصيرة، إذ يمثل ميلا واضحا وذلك لتطويل الأحداث وبنية السرد للرواية، فاللقطات الطويلة تعمل على الافصاح والكشف عن الطابع الدلالي من جهة والطابع التقني من جهة أخرى.

4- كان للون حضوره البارز في روايات الكاتب نعيم عبد مهلهل "سبية إيزيدية في مزهرية، قمر ثوبه القصب، توراة المتنبي" وقد تدرجت بين الفاتح والغامق بوصف مظاهر الحياة والمشاعر، ومنها الأبيض والأخضر والأزرق والأحمر والأسود.

5- اللقطات القريبة التي ترتكز فيها الكاميرا على شيء محدد أو شخص معين أو جزء منه فتملأ مساحة الصورة في السرد الروائي والسينمائي ،كانت هذه اللقطة أكثر هيمنة من اللقطات المتوسطة واللقطات البعيدة في روايات نعيم عبد مهلهل الثلاثة ويتم التركيز على اللقطة القريبة للكشف عن التفاصيل الدقيقة للحدث أو ملامح الشخصيات وانفعالاتها بزوايا مختلفة فضلا عن استخدام عدسة التزويم مما جعل المتلقي باتصال مباشر مع شخصيات وأحداث رواياته.

6- أما زوايا التصوير وحركة الكاميرا والتقاط الأشياء، فإن الزاوية الأمامية كانت لها الأغلبية، فقد شكلت حيزا واضحا وكبيرا في بنية الروايات الثلاثة سبية إيزيدية في مزهرية، قمر ثوبه القصب، توراة المتنبي" ؛ ويرجع هذا إلى الطابع السردي المهتم بالصور الذاتية التي تعتمدها الشخصيات في بناء الأحداث وإنمائها.

7- إن تتبع التقنيات السينمائية التي تم توظيفها في هذه الروايات يعكس ما تميز به الكاتب نعيم عبد مهلهل من طابع ثقافي سينمائي، واستثماره رؤيته الفنية الفاحصة ليتمكن من إذابة الحد الفاصل بين الفن الروائي والفن السينمائي، بتقوية التماثل بين الجنسين وأواصر الأشتراك بينهما.

الهوامش:

(1) لحميداني، حميد، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991م: 54-55.

(2) فضل، صلاح، اساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992م: 189.

(3) المرجع نفسه: 12-13.

(4) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعيد مكاوي، دار أقلام العربية، 2017م :5.

(5) عبد الحافظ، فتحي، حكمة العجائز وقهر الموت في أصوات الليل، مجلة البيان، الكويت، عدد371، 2001م: 126.

(6) المرجع نفسه: 12.

(7) مسلم، طاهر عبد، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، دار الشؤون الثقافية العراقية، بغداد، 2005 م :249.

(8) عموري، سعيد، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي" قراءة في اشتغال المصطلحات " مجلة الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، العدد13 جانفي2015م: 20.

(9) المرجع نفسه:21-22.

(10) بلاغة القص: من الحكاية إلى السرد "مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري" اعداد وتقديم مشاركة محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011م: 20.

(11) الأسود، فاضل، السرد السينمائي " خطابات الحكي تشكيلات المكان مراوغات الزمن " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1996م : 285.

(12) الماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م :264.

(13) يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 1997 : 26.

(14) قريبع، رشيد، الرواية الجزائرية المعاصرة وتداخل الأنواع، مجلة السرديات، عدد 1، طباعة مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، 2004م :7.

(15) لشكر، حسن، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، الرياض، كتاب المجلة العربية، 2012م :12.

(16) فضل، صلاح ، أساليب السرد في الرواية العربية :189.

(17) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2022م: 48-50.

(18) مهلهل، نعيم عبد، توراة المتنبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، ط1، 2019م: 163.

(19) جبارة، كوثر، سردية الصورة بين اللوحة والمشهد الروائي، مجلة الاديب الثقافية (بغداد)، العدد 196، 2013م: 4.

(20) بيان شهرزاد " التشكلات النوعية لصور الليالي" شرف الدين ماجدولين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2001م:265 .

(21) زغودي، دليلة، تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية ، مجلة مقاليد، ع11، ديسمبر 2016م: 115.

(22) ابن مسعود، وافية، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، الوسام العربي، منشورات زين الحقوقية ، بيروت، ط1، 2011م: 438.

(23) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية: 110.

(24) بحراوي، حسين، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م: 112.

(25) المرجع نفسه: 113.

(26) مهلهل، نعيم عبد، توراة المتنبي: 65.

(27) بحراوي، حسين، بنية الشكل الروائي: 112.

(28) مهلهل، نعيم عبد، قمر ثوبه القصب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية –دمشق، ط1، 2021م :24-25 .

(29) إبراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988م: 39.

(30) الجويدي، مهدي صلاح، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، عمان- الأردن، ط1، 2012م: 203.

(31) عبد الحافظ، محمد كامل، التصوير الفوتوغرافي، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008م: 64-66.

(32) عبدالله، علي عواد، المونتاج في خطاب ادوار الخراط الروائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2020م: 64.

(33) فولتن، إلبرت، السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، ط1، 1998م :20.

(34) برنارد.ف، ديك. ك، تشريح الأفلام، ترجمة: محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما، سوريا- دمشق، 2013م: 111.

(35) إبراهيم، ماهر مجيد، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة – المشهد عند الموجة الفرنسية، مجلة الباحث الاكاديمي، العدد 52، بغداد ، 2009م: 215.

(36) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية :121 .

(37) المرجع نفسه: 88.

(38) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية :59.

(39) المرجع نفسه :64.

(40) مهلهل، نعيم عبد، توراة المتنبي: 47.

(41) الجويدي، مهدي صلاح، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: 204.

(42) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية :104.

(43) الصبان، منى، من مناهج السيناريو والاخراج والمونتاج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للسينما والتلفزيون، عمان –الأردن، ط1، 2011م: 100.

(44) دالي، كين، موسوعة فن الانتاج السينمائي، تر: روبير عبد المسيح جودة، الدار العربية للموسوعات، ط1، 2002م: 80.

(45) مهلهل، نعيم عبد، قمر ثوبه القصب: 32.

(46) الجويدي، مهدي صلاح، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: 205-206.

(47) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية: 55 .

(48) مهلهل، نعيم عبد، توراة المتنبي: 122.

(49) دانسايجر، كين، تقنيات مونتاج السينما والفيديو " التاريخ والنظرية والممارسة"، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المجلس القومي للترجمة –القاهرة، ط1، 1993م :287.

(50) برنارد، ديك، تشريح الافلام: 665.
(51) المرجع نفسه : 138.
(52) عبدالله، علي عواد، المونتاج في خطاب ادوار الخراط الروائي: 79.
(53) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية: 44 -45.
(54) مهلهل، نعيم عبد، قمر ثوبه القصب: 66.
(55) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية : 70-72 .
(56) برنارد، ديك، تشريح الافلام: 665.
(57) مهلهل، نعيم عبد، قمر ثوبه القصب: 93-94.
(58) الجويدي، مهدي صلاح، التشكيل العربي في النص الروائي الجديد: 223- 224.
(59) عبدالله، علي عواد، المونتاج في خطاب ادوار الخراط الروائي: 47.
(60) مهلهل، نعيم عبد، توراة المتنبي: 61.
(61) مهلهل، نعيم عبد، قمر ثوبه القصب: 44.
(62) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية: 52-53.
(63) درغوث، نبيل، اللغة السينمائية في اقاصيص كمال الرياحي، مجلة الحياة الثقافية (تونس) العدد 198، 2008م: 73.
(64) مهلهل، نعيم عبد، قمر ثوبه القصب: 53.
(65) دانسايجر، كين، فكرة الاخراج السينمائي "كيف تصبح مخرجا عظيما؟، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة ،ط1، 2009م : 130.
(66) مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية: 46، وينظر: الجويدي، مهدي صلاح، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: 225، وديناميةالفيلم ، جوزيف وهاري ميلدمان ، تر: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1996م: 155.
(67) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية: 40.
(68) الزاهير، عبد الرزاق، السرد الفيلمي " قراءة سيميائية "، سلسلة دراسات سيميائية، الدار البيضاء- المغرب، 1994م: 124.
(69) مهلهل، نعيم عبد، توراة المتنبي: 27.
(70) مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية: 105.
(71) المرجع نفسه: 105.

مكتبة البحث:

1. إبراهيم، عبد الله، البناء الفني لرواية الحرب في العراق، دراسة لنظم السرد في الرواية العراقية المعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1988م.
2. إبراهيم، ماهر مجيد، التوظيف الدلالي لبناء اللقطة – المشهد عند الموجة الفرنسية، مجلة الباحث الاكاديمي، العدد 52، بغداد ، 2009م .
3. ابن مسعود، وافية، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، الوسام العربي، منشورات زين الحقوقية، بيروت، ط1، 2011م.
4. الأسود، فاضل، السرد السينمائي " خطابات الحكي تشكيلات المكان مراوغات الزمن " الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1996م .
5. بحراوي، حسين، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990م.

6. برنارد.ف، ديك. ك، تشريح الأفلام، ترجمة: محمد منير الاصبحي، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما، سوريا- دمشق، 2013م.
7. بلاغة القص: من الحكاية إلى السرد "مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري" اعداد وتقديم مشاركة محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط1، 2011م.
8. بيان شهرزاد " التشكلات النوعية لصور الليالي" شرف الدين ماجدولين، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2001م.
9. جبارة، كوثر، سردية الصورة بين اللوحة والمشهد الروائي، مجلة الاديب الثقافية (بغداد)، العدد 196، 2013م:
10. الجويدي، مهدي صلاح، التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، عمان- الأردن، ط1، 2012م.
11. دالي، كين، موسوعة فن الانتاج السينمائي، تر: روبير عبد المسيح جودة، الدار العربية للموسوعات، ط1، 2002م.
12. دانسايجر، كين، تقنيات مونتاج السينما والفيديو " التاريخ والنظرية والممارسة"، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المجلس القومي للترجمة –القاهرة، ط1، 1993م.
13. دانسايجر، كين، فكرة الاخراج السينمائي "كيف تصبح مخرجا عظيما؟، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة ،ط1، 2009م.
14. درغوث، نبيل، اللغة السينمائية في اقاصيص كمال الرياحي، مجلة الحياة الثقافية (تونس) العدد 198، 2008م.
15. دينامية الفيلم ، جوزيف وهاري ميلدمان ، تر: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1996م.
16. الزاهير، عبد الرزاق، السرد الفيلمي " قراءة سيميائية "، سلسلة دراسات سيميائية، الدار البيضاء- المغرب، 1994م،
17. زغودي، دليلة، تراسل الفنون في كتابات واسيني الأعرج الروائية ، مجلة مقاليد، ع11، ديسمبر 2016م.
18. الصبان، مني، من مناهج السيناريو والاخراج والمونتاج، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للسينما والتلفزيون، عمان – الأردن، ط1، 2011م.
19. عبد الحافظ، فتحي، حكمة العجائز وقهر الموت في أصوات الليل، مجلة البيان، الكويت، عدد371، 2001م.
20. عبد الحافظ، محمد كامل، التصوير الفوتوغرافي، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2008م.
21. عبدالله، علي عواد، المونتاج في خطاب ادوار الخراط الروائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2020م.
22. عموري، سعيد، من النص السردي إلى الفيلم السينمائي" قراءة في اشتغال المصطلحات " مجلة الاكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، العدد13 جانفي2015م.
23. فضل، صلاح، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1992م.
24. فولتن، إلبرت، السينما آلة وفن، ترجمة: صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مكتبة مصر، ط1، 1998م.
25. قريبع، رشيد، الرواية الجزائرية المعاصرة، مجلة السرديات، عدد 1، طباعة مخبر السرد العربي، جامعة منتوري قسنطينة، 2004م
26. لحميداني، حميد، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1991م.
27. لشكر، حسن، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية، الرياض، كتاب المجلة العربية، 2012م
28. لماكري، محمد، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991م.
29. مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، تر: سعيد مكاوي، دار أقلام العربية، 2017م.
30. مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، سلسلة عالم المعرفة، عدد 240، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1998م .
31. مسلم، طاهر عبد، الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، دار الشؤون الثقافية العراقية، بغداد، 2005 م.

32. مهلهل، نعيم عبد، توراة المتنبي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية – دمشق، ط1، 2019م.
33. مهلهل، نعيم عبد، سبية إيزيدية في مزهرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2022م:
34. مهلهل، نعيم عبد، قمر ثوبه القصب، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، سورية –دمشق، ط1، 2021م .
35. يقطين، سعيد، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير) المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 1997م.

Search library:

1. Ibrahim, Abdullah, The Artistic Construction of the War Novel in Iraq, A Study of Narrative Systems in the Contemporary Iraqi Novel, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1st edition, 1988 AD.
2. Ibrahim, Maher Majeed, Semantic Employment for the Construction of the Lotta - The Landscape at the French Wave, Academic Researcher Journal, Issue 52, Baghdad, 2009 AD.
3. Ibn Masoud, Wafiyya, Narrative Techniques between Novel and Cinema, A Study in Comparative Narratives of the Yacoubian Building Novel and Film, Al Wissam Al Arabi, Zain Human Rights Publications, Beirut, 1st edition, 2011 AD.
4. Al-Aswad, Fadel, Cinematic Narration, “Discourses of Storytelling, Formations of Place, Quirks of Time,” the Egyptian General Book Organization, 1st edition, 1996 AD.
5. Bahrawy, Hussein, The Structure of the Narrative Form, The Arab Cultural Center, Casablanca, Morocco, 1st edition, 1990 AD.
6. Bernard F, Dick. K, Anatomy of Films, Translated by: Muhammad Mounir Al-Asbahi, Publications of the Ministry of Culture, Public Institution for Cinema, Syria-Damascus, 2013.
7. Rhetoric of Storytelling: From Story to Narration, “Levels of Narrative Formation in the Stories of Jamal Nuri,” prepared and submitted by Muhammad Saber Obaid, Dar Al-Hiwar for Publishing and Distribution, Lattakia, 1st edition, 2011 AD.
8. Scheherazade's statement, "Qualitative Formations of Pictures of Nights," Sharaf al-Din Majdouline, Arab Cultural Center, Beirut, 1st edition, 2001.
9. Jabara, Kawthar, Narrative of the Image between the Painting and the Narrative Scene, Al-Adeeb Cultural Magazine (Baghdad), Issue 196, 2013:
10. Al-Juwaidi, Mahdi Salah, Visual Formation in the New Narrative Text, Modern Book World, Amman - Jordan, 1st edition, 2012 AD.
11. Daly, Ken, Encyclopedia of the Art of Film Production, tr.: Robert Abdel-Masih Joudeh, Arab House for Encyclopedias, 1st edition, 2002 AD.
12. Dansaiger, Ken, Film and Video Editing Techniques "History, Theory and Practice", translated and presented by: Ahmed Youssef, National Council for Translation - Cairo, 1st Edition, 1993 AD.
13. Dansager, Kane, The Idea of Film Directing, “How to Become a Great Director?”, See: Ahmed Youssef, The National Center for Translation, 1st Edition, 2009.
14. Darghouth, Nabil, The Cinematic Language in Kamal Al-Riahi’s Stories, Al-Hayat Al-Thaqafa Magazine (Tunisia), Issue 198, 2008.
15. The Dynamics of Film, Joseph and Harry Meldman, Refer: Mohamed Abdel-Fattah Qinawy, The Egyptian General Book Organization, 1st edition, 1996 AD.
16. Al-Zahir, Abdel-Razzaq, the film narration "Semiotic Reading", a series of semiotic studies, Casablanca - Morocco, 1994 AD،
17. Zgoudi, Dalila, Correspondence of Arts in the Writings of Wasini Al-Araj, Maqaled Magazine, Issue 11, December 2016.
18. Al-Sabban, Mona, From the Curricula of Script, Direction and Montage, Dar Majdalawi for Publishing and Distribution, Arab Film and Television Corporation, Amman - Jordan, 1st edition, 2011 AD.
19. Abdel Hafez, Fathi, The Wisdom of the Old and Conquering Death in the Sounds of the Night, Al-Bayan Magazine, Kuwait, No. 371, 2001.
20. Abdel Hafez, Mohamed Kamel, Photography, Dar Al-Kutub Al-Ilmya for Publishing and Distribution, Cairo, 1st edition, 2008 AD.

21. Abdullah, Ali Awwad, montage in the speech of Edward al-Kharrat, the novelist, the Egyptian General Book Organization, 1st edition, 2020 AD.
22. Amouri, Saeed, From the Narrative Text to the Film “A Reading in the Work of Terminology,” Journal of the Academy for Social and Human Studies, Department of Literature and Philosophy, Issue 13, January 2015.
23. Fadl, Salah, Narration Methods in the Arabic Novel, Dar Suad Al-Sabah, Kuwait, 1st edition, 1992 AD.
24. Fulton, Elbert, Cinema, Machine and Art, translated by: Salah Ezz El-Din and Fouad Kamel, Library of Egypt, 1st edition, 1998 AD.
25. Quraiba, Rashid, The Contemporary Algerian Novel, Narratives Magazine, Issue 1, printed by the Arab Narrative Laboratory, Mentouri Constantine University, 2004 AD
26. Lahmidani, Hamid, The Structure of the Narrative Text, from the Perspective of Literary Criticism, The Arab Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution, Casablanca, 1st edition, 1991 AD.
27. Lashkar, Hassan, The Arabic Novel and Audiovisual Arts, Riyadh, The Arab Journal Book, 2012AD
28. Makri, Muhammad, Form and Discourse, An Introduction to Analyzing My Phenomena, Arab Cultural Center, Beirut, 1st edition, 1991 AD.
29. Martin, Marcel, The Cinematic Language, Translated by: Saeed Makkawi, Arab Pens House, 2017.
30. Mortada, Abd al-Malik, In The Theory of the Novel, Research in Narrative Techniques, World of Knowledge Series, No. 240, National Council for Culture, Arts and Letters, Kuwait, 1998.
31. Muslim, Taher Abd, The Cinematic Discourse from Word to Image, Iraqi Cultural Affairs House, Baghdad, 2005.
32. Muhalhal, Naim Abd, The Torah of Al-Mutanabi, Dar Nineveh for Studies, Publishing and Distribution, Syria - Damascus, 1st edition, 2019 AD.
33. Muhalhal, Naim Abd, a Yazidi captive in a vase, The Arab Institute for Studies and Publishing, Beirut, 1st edition, 2022:
34. Muhalhal, Naeem Abd, Qamar Thawba al-Qasab, Dar Nineveh for Studies, Publishing and Distribution, Syria - Damascus, 1st edition, 2021 AD.
35. Yaqteen, Saeed, Analysis of the Narrative Discourse (Time, Narration, Focus), Arab Cultural Center for Printing, Publishing and Distribution, Casablanca, 3rd edition, 1997 AD.