الجمـــهورية الجزائريـــة الديمقراطيـــة الشعبيـــة
REPUBLIQUE ALGERIENNE DEMOCRATIQUE ET POPULAIRE

MINISTERE DE L'ENSEIGNEMENT SUPERIEUR
ET DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
UNIVERSITE 8 MAI 1945 GUELMA
Faculté des lettres et langues
Département de la langue et littérature arabe

وزارة التعليم العـالي والبحـث العلمي
جامعـــة 8 مـاي 1945 قالمـــــة
كليـــــة الآداب واللّغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم: .....

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات نيل شهادة

الماستـــــــــــــر

تخصص: (أدب جزائري)

التقنيات السّينمائية في رواية "حطب سراييفو" لـــسعيد خطيبي.

مقدمة من قبل:

الطالبة: **سهـــــام عزايزية**

الطالبة: **ســـــارة عبـــودي**

تاريخ المناقشة: 25 / 09/ 2020

أمام اللجنة المشكلة من:

الاسم واللقب	الرتبـــــــة	مؤسسة الانتماء	الصفة
أسماء سوسي	أستاذ محاضر– ب –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيساً
راويـــــة شاوي	أستاذ مساعد – أ –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفاً ومقرراً
حنان بن قيراط	أستاذ مساعد – أ –	جامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحناً

السنة الجامعية: 2020/2019

شكر و عرفان

إذا كان هناك شكر فهو لله سبحانه و تعالى عن كثير فضله و سائر نعمه على تو فيقنا في إتمام هذا البحث.

كما نتوجّه بأسمى آيات الشّكر و التّقدير لمن كان لي عضدا في بحثي هذا و أخصّ بالذّكر الأستاذة المشرفة "راوية شاوي" الّتي أنارت طريقنا طيلة مشوار البحث فكانت خير موجّه لنا رغم انشغالاتها الكثيرة فسقتنا دائما بتوجيهاتها و نصائحها القيّمة، فلها منّا فائق الاحترام و التّقدير.

كما نتقدّم بالشّكر الخالص إلى كل من ساعدنا، من قريب أو من بعيد، في إنجاز هذا البحث.

وما توفيقي إلاّ بالله عليه توكّلت وإليه أنيب.

مقدمـــة

مقدمة

الأدب فن جماهيري قديم ،واكب الإنسان في مختلف مراحل تطّوره وعبّر عن آماله و تطلّعاتها ، باعتباره وثيقة اجتماعية تُسهم في رسم نُظمٍ لتسيير المجتمع وتصحيح بعض مفاهيمه ،وبسبب الانفتاح الأجناسي الّذي ظهر نتيجةً لدخول الحداثة عدّة مجالات أهمّها الأدب ،وتأثّر كُتّاب هذا الأخير بتقنيات تعود لفنون أخرى كالموسيقى، والرّسم، والنّحت، والرّقص، والسّينما وحاولوا استثمارها في كتاباتهم و أعمالهم الفنّية قصد إضافة أبعاد دراميّة معيّنة، وتغذية مضامين هذه الأعمال وجعلها ذات تأثير كبير على المتلقي .

ومن أكثر الأنواع الأدبيّة قدرةً على استيعاب الفنون الأخرى ، الرّواية الّتي استحقّت لقب ملحمة العصر ، فهي فنٌّ لصيق بالحياة الإنسانيّة وتناقضاتها ، وتمتلك قدرات تعبيريّة هائلة يستفيد منها الرّوائي كيف ما يشاء ، كما أنّها عالم مترامي الأطراف يستطيع كتّابه الاستفادة – تحت مسمّى التّجريب – من الآليّات الفنّية لفنون كثيرة خاصّة السّينما، الّتي تجمع بين الصّورة المتحرّكة والحوار والموسيقى ؛ حيث اعتمد صنّاعها من مخرجين وممثلين في بداياتها على روايات عدّة من خلال تحويلها إلى أفلام، وهذا ما يوحي بوجود علاقة تأثير وتأثّر بين هذين الفنّين .

وانطلاقا من التأّثير الّذي تمارسه السّينما على الرّواية من خلال تقنيّات كثيرة منها اللّقطة والمونتاج والسّيناريو ارتأينا أن نجعل هذا التّأثير موضوعاً لمذكّرتنا الموسومة ب : « **التّقنيّات السّينمائيّة في رواية حطب سراييفو لسعيد خطيبي** »تتمحور إشكاليّة البحث عن كيفيّة تجلّي التّقنيّات السّينمائيّة في الرّواية، فما هي الأبعاد الفنّية الّتي أضافتها للرّواية؟

- **وهل للسّينما التّقنيات نفّسها في الرّواية ؟**

والهدف من هذا البحث هو التّعريف بفنّي السّينما والرّواية ،وكذا طبيعة العلاقة الّتي تجمعهما والحدود الفاصلة بينهما وتقديم صورةٍ واضحةٍ ودقيقةٍ للآليات السّينمائية الّتي استعارتها الرّواية وكيفيّة تطبيقها على هذه الأخيرة .

ويعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع إلى دوافع ذاتيّة و أخرى موضوعيّة، تتمثّلُ **الذاّتيّة** في: شغفنا بفنّ السّينما إضافة إلى الانفتاح الرّوائي على مُختلفِ الفنون. فقد طالعنا عديد الرّوايات الّتي خاضت في التّجريب، فاستهوتنا رواية "**حطب سرايفو**" الّتي تميّزت عن غيرها من الرّوايات باستثمار آليّات السّينما .

أمّا **الموضوعيّة**: فرغبتنا في إضافة دراسة جديدة إلى مكتبة جامعتنا، لأنّه حسب- علمنا- لم يُتطرّق إلى هذا الموضوعِ من قبل فأردنا إماطةَ اللّثام عن العلاقة بين الرّواية و السّينما و فتح مجالٍ واسعٍ لدراسة الأدب دراسةً تقنيّةً و الاستفادة من عالم التّكنولوجيا الرّقميّة و الآلات. ومن الدّراسات السّابقة الّتي اشتغلت على موضوع التّأثير والتّأثُّر الحاصل بين السّينما والرّواية من الجانب النظري :

- طيب مسعدي :أفلمة روايات نجيب محفوظ اللّص والكلاب دراسة تطبيقيّة وهي أطروحة دكتوراه رصد فيها الباحث أعمال نجيب محفوظ الرّوائيّة ومن ثمّ دراستها وفق إطار المقارنة بين الرّواية و الفيلم، فقدّم لمحة عن السّينما و الرّواية، و كذلك بعض المفاهيم الأخرى منها الأفلمة و الحكي، ثمّ عقد مقارنة بين العملين السّينمائي و الرّوائي اللّص و الكلاب، بالاعتماد على مناهج عدّة، التّاريخي، و التّحليل، و السّيميائي، و النّقدي.

- خليل يرويني: آليات السّينما في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصّر الله، وهي مقالة تناول فيها الباحث التّفاعل الموجود بين السّينما و الرّواية، من خلال تطبيق بعض آليات السّينما على الرّواية، هي الصّورة السّينمائيّة، و السّرد السّينمائي، سيناريو القصّ و الزّمان و المكان السّينمائي، بالاعتماد على المنهج الوصفي التّحليلي.

أمّا دراستنا فقد حاولت التّطرّق إلى العناصر الّتي غفل عنها الباحثان ، وهي علاقة الأدب بالفنون الأخرى و ليس السّينما فقط. و كذلك التّنظير لبعض الآليّات السّينمائيّة المتاحة في الرّواية، ومن ثمّ تطبيقها بالاعتماد على المنهج البنوي.

وفي إطار الإجابة عن الإشكاليّة المطروحةِ سابقاً قمنا بإتّباع خطّة ممنهجة جاءت على النّحو الآتي:

مقدّمة طرحنا فيها الإشكاليّة ، وأسباب اختيار الموضوع والهدف من الدّراسة ،مع ذكرٍ للخطّة المتّبعة والمنهج المعتمد ،وبعض المراجع المساعدة على البحث .

الفصل الأوّل: الموسوم ب"**مفاهيم في الأدب والسّينما**"قسّمناه إلى مبحثين :

المبحث الأوّل : المعنون ب"**التّفاعل بين الأدب والفنون** " قمنا فيه بتعداد الفنون الّتي استفاد منها الأدب وهي الرّسم، والموسيقى، والنّحت، والرّقص، والسّينما مُحاولين تحديد العلاقة الّتي تجمعه بكلّ منها مع ذكر بعض الأمثلة .

المبحث الثاني :تحت عنوان "**السّينما والرّواية** " قدّمنا فيه بعض التّعريفات لفنيّ السّينما والرّواية ، إلى جانب نشأة وتطوّر كلّ منهما وأبرز سماتهما .

ثمّ جاء **الفصل الثّاني** المسمّى ب "**التّقنيّات السّينمائيّة في رواية حطب سراييفو**" فقد تطرّقنا فيه للآليّات السّينمائيّة الّتي استثمرها **سعيد خطيبي** في روايته منها: السّيناريو والمونتاج واللّقطة والزمن (الاسترجاع والاستباق) والزّاوية والموسيقى السّينمائيّة والمكان السّينمائي والدّيكور، والشّخصيات .

وأخيراً خلُصنا إلى خاتمة ذكرنا فيها أهمّ النّتائج الّتي توصّلنا إليها بعد خوض غمار هذا البحث.

ولقد كانت دراستنا نقديّةً تحليليّةً للرّواية من خلال تتبُّع تقنيات السّينما في الرّواية واستعنا ببعض آليات المنهج البنوي في التّحليل معتمدين في ذلك جملةً من المراجع نذكر منها :

1- هيام عبد زيد عطية : التّقنيّات السّينمائيّة في الرّواية الحداثيّة (البعد المرئي للنص) .

2- سلمى مبارك : النّص والصّورة السّينما والأدب في ملتقى الطرق .

3- لوي دي جانيتي: فهم السّينما و الأدب.

4- آمنة عشاب : هويّة السّرد بين اللّفظي والمرئي من خلال الفيلم الرّوائي الحريق .

ونظراً لحداثة هذا الطرح فقد واجهتنا عدّة صعوبات وعراقيل منها صعوبة التّحكم في الموضوع بسبب اتّساعه وتشعّبه إضافةً إلى قلّةِ المصادر والمراجع ،ونُدرة الدّراسات المتعلّقة بهذا الموضوع ولا يسعُنا في هذا المقام إلاّ أن نزجي خالص شكرنا لأستاذتنا الفاضلة **راوية شاوي** الّتي أنارت لنا طريق البحث وذلّلت صعابه .

والحمد لله حتى يبلغ الحمد منتهاه

الفصل الأول: مفاهيم في الأدب والسّينما.

المبحث الأول: التفاعل بين الأدب و الفنون.

تمهيد.

1. **علاقة الأدب بالرسم.**
2. **علاقة الأدب بالموسيقى.**
3. **علاقة الأدب بالنحت.**
4. **علاقة الأدب بالرقص.**
5. **علاقة الأدب بالسّينما.**

المبحث الثاني: السّينما و الرواية.

تمهيد.

أولا السّينما.

- **السّينما اصطلاحا.**
- **نشأتها و تطورها.**
- **خصائصها.**

ثانيا الرواية.

- **تعريف الرواية.**
- **نشأتها و تطورها.**

المبحث الأول

تمهيد:

تستوعب الأعمال الأدبيّة مختلف الفنون، باعتبار هذه الأخيرة وسائل تعبيريّة تستخدم للبوح بالأفكار والمكبوتات التّي يتمكّن أصحابها من إخراجها في الواقع لعديد الاعتبارات منها،الأوضاع السيّاسيّة و الاجتماعيّة الاقتصاديّة والثّقافيّة ، كما أنها أداة لحفظ تراث وتاريخ الشعوب والأمم خاصة أن الفنون قديمة قدم الإنسان وقد تطوّرت بتطوّره وأصبحت لصيقة به في مختلف الأزمنة ، ومارسها كفن أو كطقس أو شعيرة، ولما نضج الفكر والوعي البشري عرف الإنسان الأدب فتداخل هذا الأخير مع الفنون المختلفة كالرّسم والنّقش والرّقص ...، وكلها نافعة« **للإنسان والبشريّة وللحياة ،لأن لكلّ منها وظيفته وأهدافه النّوعية كما أن لكلّ منها لغة خاصّة تعبّر بها عن نفسها وعن أهدافها سواء كانت هذه الأهداف مباشرة أم غير مباشرة**»[1]وسنحاول توضيح هذا التّداخل من خلال جملة من العلاقات هي علاقة الأدب بالرّسم ،وعلاقته بالموسيقى ،ثُّم علاقته بالنّحت وعلاقته بالرّقص وأخيراً علاقته بالسّينما.

1-علاقة الأدب بالرّسم:

تلتقي معظم الفنون مع الأدب باعتبارها تحمل رؤية يحاول الأديب والفنان نقلها إلى المتلقّي، ومن أكثر الفنون علاقة بالأدب الرّسم الذّي حظي بالكثير من التّعريفات أهمها أنّه «**لغة تعبيرية تعني نقل المعاني والصور الإيضاحية كما تعني القدرة على الاتصال بالآخرين،فهي لقاء بين عالم الذات وعالم الموضوع (...) يهدف الإنسان من خلالها إلى تحقيق توازنه النفسي** »[2] و بتعبير أدق هو وسيلة لترجمة الأحاسيس والعواطف الإنسانية المختلفة كعاطفتي الحزن والفرح ،وأداة مهمة لتنّمية الذّوق الجمالي لدى الرّسام والفنان معاّ.

1- كمال الدين عبيد :اتجاهات في الفنون المسرحيّة المعاصرة، كلية البنات، جامعة عين شمس، بغداد، (العراق)، (د ط)، (لات)، ص62.

2- دنيا مصطفى :العلاج بالفن وتنمية المهارات الاجتماعية لدى الأطفال ذوي اضطرابات التوحد، المجلة التربوية، المجلد4، 2015، ص115.

وتجدر الإشارة إلى أنّ العلاقة الوثيقة بين الأدب والرّسم تؤكّد «**مدى التّشابه الحاصل بين الشعر الحديث (...) والفنون ،فالشّاعر من جانب يحاكي كالمصوّر الذي تحاكي صورته الطّبيعة كونها نسخة طبق الأصل عنها، لكن الوسيلة هي التي اختلفت** »[1] فالشّاعر والرّسام كلاهما يصوّران الأشياء أو العالم الخارجي بطريقته الخاصة ،حيث يلجأ الشّاعر إلى الكلمات في حين يستخدم الرّسام الرّيشة والألوان ،إلى جانب ذلك هناك عناصر تشابه بين الشّاعر والفنان قبل شروعهما في عملهما الفنّي المتمثّلة في « **مرحلة الرّؤية التي يرى كلّ منهما من خلالها الأشياء ،ثم تأتي المرحلة الثّانية :وهي المحاكاة (...)حيث ينتقي الشّاعر الكلمات الملائمة التي يجد فيها حسن التّعبير محاولاً لفت نظر المتلقيّ وانتباهه ،وهو الشّيء نفسه الذي يتّجه إلى الفنان والرّسام، عندما يختار الألوان المناسبة للدّلالات المناسبة** »[2] والمقصود بمرحلة الرّؤية أن كلّ من الشّاعر والرّسام ينطلقان من مصدر واحد وهو زاوية النّظر للأشياء ، أما مرحلة المحاكاة هي النّقطة الفاصلة بينهما ، فالشّاعر يحاكي الأشياء ليخرجها في شكل قصيدة والرّسام يحاكيها في شكل لوحة فنّية، فالرّسم والفنّ التشكيلي وجهان لعملة واحدة ، حيث « **يظهر للمتلقّي دورٌ بارزٌ في (...) اللّوحات ،وتفسير دلالات الألوان والأشكال من زاوية رؤّيته لها فالمتلقّي الذي يقرأ أو يستمع لأبيات من الشعر ،فإنّه يتخيّل مثلاً في ذاكرته الصّور المختلفة لمظاهر الطّبيعة التي وردت في القصيدة ، وكأنّها ماثلة أمامه فيستوحي منها المعاني والدّلالات**»[3] فالمتلقّي في اللّوحة المرّسومة والقصيدة المنظومة له دور مهم في الحكم على الفنّ واستلهام معانيه ، وكثيراً « **ما يرسل الأدب دعوات لفنّ التّصوير وفق آليات متعدّدة قصد تعميق البعد التّخيلي الذي ترسمه الكلمات في وضعيّات تواجدها الشّعري والسّردي المتعالق مع فنّ التّصوير** »[4] ويظهر هذا بوضوح في رواية **ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي** خاصة في الشخصية البطلة **خالد بن طوبال** فقد كان رسام.

1- صدام علاوي سليمان الشياب: البناء السّردي والدّرامي في شعر ممدوح عدوان ،مخطوط رسالة ماجستير،جامعة مؤتة (الأردن)،2007،ص 5.

2- م ، ن، ص، ن

3- م ،ن ،ص71

4- نسيمة كريبع :توظيف التراث في ثلاثية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير"،مخطوط دكتوراه ،جامعة الحاج لخضر(الجزائر)،2015 ،ص72

ومن أبرز النّقاط التي يلتقي فيها الأدب مع الرّسم هي أنّ كلاّ منها « **مظهر من مظاهر النشاط النّفسي يصدران عن الملكة الإدراكية (...) فالرّسام و الشّاعر على درجة من التّقارب و الالتصاق ، بحيث يتشابهان في الكثير من الأشياء من ناحية المجال النّفسي الذي ينبعان منه ويؤثّران من خلاله** »[1]وهذا يؤكّد أنّ العلاقة بينهما متينة وجدّ متماسكة ،وبذلك اتّخذ الرّسم من الأدب موضوعاً والعكس صحيح ،ولتوطيد أواصر العلاقة بين الرّسم والأدب نورد بعض الأمثلة :

الأشعار التي كتبت حول لوحة الموناليزا التي أثارت اهتمام الفنّانين والأدباء لصاحبها **دافنشي** وأبرز من كتب فيها قصائد نجد **إدوارد دون** الشّاعر الإيرلندي و **مانويل تشاد** وقد نشرت في كتابه "**أبول المسرح تصوير**"،ومن الشّعراء العرب الذّين جمعوا في قصائدهم بين الرّسم والأدب، **نزار قبّاني** الذي قال « **الشّعر والرّسم توأمان ساميان ملتصقان ببعضهما البعض التصاقا عضويا ومن الصّعب عليّ أن أتصور شاعراً لا يرسم أو رساماً لا يحب الشعر** »[2] فنراه يكتب قصائده في أوراق ملوّنة يوظّف فيها الألوان خاصّة اللوّن الأحمر وأبرز المواضيع التي جمع فيها بين الأدب والرّسم هي المرأة عندما يصف أثواب محبوبته فيقول في قصيدة «**الحبّ لا يقف عند الضوء الأحمر.**»

لا تفكّر أبداً ... فالضوء أحمر
لاتكلّم أحداً... فالضوء أحمر
لا تجادل في نصوصه الفقه
أو في النحو
أو في الصّرف
أو في الشّعر[3]

1- كلود عبيد : جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي والشّعر ،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتّوزيع، بيروت،(لبنان)،ط1،2011،ص9.

2- م، ن، ص، 150.

3- نزار قباني : قالت لي السمراء ،(ط 33)،لبنان ،ص27.

ويقول:

عندما يمتزج الأخضر بالأسود ،بالأزرق

بالزيّتي ،بالوردي ،في عينيك يا سيّدتي

تعتريني حالة نادرة [1]

من خلال هاذين المقطعين نلاحظ أنّه استخدم واستثمر الإيحاءات والدّلالات التي توفرت عليها الألوان فالأزرق عنده يرمز لألم الفراق والانعتاق ، والأحمر يدل على المنع والكبت .

2- علاقة الأدب بالموسيقى :

عُدّت الموسيقى غذاء للرّوح الإنسانية ، كونها تسمو بالنّفس وتعّبر بصدق عن المشاعر والأحاسيس ،وعدّت ضرباً من « **الكلام غير المنطوق به وغير المحدود به ، وهي توصلنا إلى حدّ اللاّنهاية ،وتصيّرنا ننظر ماليا في ذلك مدّة من الزمن ،من ذا الذي يستطيع أن يصف بألفاظ منطقيّة مبلغ تأثير الموسيقى في نفوسنا**[2]»بمعنى آخر هي وسيلة فنّية تنقل الإنسان من العالم الفيزيقي المجرّد إلى عالم الأحاسيس والعواطف والأحلام و الأخيلة ، ولها تأثير كبير جعل أطبّاء النّفس يستعملونها للعلاج ،وللموسيقى علاقة وطيدة بالأدب « **فكلاهما فنّ جميل وتعبير عن المشاعر والأفكار والآراء والخبرة الإنسانيّة ،ويشملان كلّ ما كتب عن التّجارب الإنسانيّة عامة ، يلتقيان في العناصر التّي يتألفان منها ، والمواضيع المعالجة** »[3] وهذا يشير إلى أنّهما ينهلان من المصدر نفسه وهو الخبرة الإنسانيّة ،كما تكمن الصّلة بينهما في « **تشاركهما في ذات الصّفات الفكّرية والتّعبيرية لنقل التّعابير والانفعالات من خلال أصوات الموسيقى السّماعية ومفردات اللّغة**»[4] فمنتج الموسيقى ومؤلّف النّص الأدبي كلاهما يعبّر عن الذات الإنسانيّة وقضايا الواقع المجتمعي ،ومن أهمّ

1- نزار قباني : قالت لي السمراء، مرجع سابق، ص72.

2- قسطندي رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي ،كلمات عربية للتّرجمة والنّشر ،مصر ،(د ط) ،2011، ص181.

3- نسيمة كريبع ، التداخل الفنّي بين الأدب والفنون ،دار أسامة للنّشر والتّوزيع ، الأردن ،عمان (ط1)،2019، ص137.

4- م ن، ص ن.

نقاط التوافق بين الأدب والموسيقى أيضاً « **الأوزان أو الموسيقى ذاتها الموجودة في قصائد الشعر مثلاً**»[1] فكما يساعد الوزن عل التّحكم في الانفعال تستطيع الموسيقى التّحكم فيه أيضاً وذلك عند سماع مقطوعة موسيقيّة معيّنة.

ينشأ الإنشاد والغناء « **نتيجة للتّلحين الشّعري وتوقيع الشّعر على الآلات الموسيقيّة أو ثمرة التّداخل الفنّي الحاصل بين الشّعر والموسيقى فهما وجهان لعملة واحدة لأنّ اللّغة الشّعرية كانت تصاحب باللّغة البدائيّة ، وذلك قبل اختراع الكتابة حتّى ،وبالتّالي ولدت الموسيقى مع ولادة الشّعر** »[2] وفي هذا القول إشارة إلى أنّ الصّلة الوثيقة بين الشّعر والموسيقى، وهذه الأخيرة قديمة قدم الإنسان نفسه ،فقد كانت هي وسيلته التّعبيرية قبل ظهور الكتابة .

ومن أهم الكتابات الأدبيّة التّي ترتبط ارتباطا وثيقا بالموسيقى نجد الشّعر « **لما يحقّقه هذا الجنس من فنّيات جمالية على مستوى القافية والخيال والتّركيب مما يتناسب مع الصّوت البشري للتّرنم والإنشاد (...) وقد كانت أغلب النّصوص المغّناة تتراوح بين الموسيقى وتتفاعل مع الكلمة أو النغمة لتولد الأغنية**»[3]وهذا دليل على أنّ الموسيقى مرتبطة أيّما ارتباط بالشّعر خاصّة على مستوي القافية التّي تخدم الإيقاع واللّحن ،فغالبية النّصوص الشّعرية مغنّاة مثل قصيدة « **نزار قباني** » بعنوان «**القصيدة الموحشة** »التّي غنّاها « **كاظم السّاهر**» بل وغنى معظم قصائد **نزارقباني**.

تتداخل الرّواية كنوع أدبي مع الموسيقى استناداً إلى مقولة الرّواية جنس أدبي هجين من خلال « **توظيف الأغنيّة الشّعبية قصد نقل التّجربة الشّعرية في الأغنية من مرجعيتها التّراثية لتتموقع ضمن النّسيج السّردي للنّص الرّوائي من استثمار طاقتها التّعبيرية**»[4]فالرّوائي يستثمر تلك الدّلالات الغزيرة التّي تحملها الأغنية الشّعبية ويوظّفها في روايته مثل رواية «**ذاكرة الجسد**» و«**الأسود يليق بك**» **لأحلام مستغانمي** .

1- نسيمة كريبع ، التداخل الفنّي بين الأدب والفنون ، مرجع سابق، ص139.

2- م ن، ص 141.

3- علاء عادل حنش :علاقة الأدب بالموسيقى والسّمفونية الخضرمية في فعالية لأدباء الجنوب ،عدن(اليمن)،3نوفمبر 2013.

4- نسيمة كريبع :التّداخل الفنّي بين الأدب والفنون ،مرجع سابق، ص147.

ولتأكيد صلة القرابة بين الأدب والموسيقى نورد قصيدة « **لأحمد شوقي** » يقول فيها :

سلوا كؤوس الطلا هل لامست فاها واستخبروا الرّاح هل مسّت ثناياها

باتت على الرّوض تسقيني بصافيــة لا للسّلان وللورد رياها

ما ضرّ لو جعلت كأسي مراشفهــا ولو سقتني بصاف من حمياها

هيفـاء كالبان يلتـف النّسيم بهـــا وينثني فيه تحت الوشى عطفاها[1]

فقد اعتمد فيها على وزن معيّن وموسيقى خاصّة من خلال استخدام تفعيلات البحر البسيط وقافية وروي واحد هو الهاء وهذا يضفي على القصيدة لونا موسيقيّاً وطابعاً غنائياً ، كما تعرض هذه القصيدة قضيّة اهتمّ بها الكثير من النّقاد هو جعل الأدب موضوعاً للموسيقى كنوع من أنواع التّجريب وقد خاضت هذه التّجربة « **أم كلثوم** » عندما غنّتها.

3-علاقة الأدب بالنّحت :

استخدم الإنسان في حياته اليوميّة تعبيرات لغويّة وأخرى غير لغويّة، وطوّعها بما يتوافق مع معتقداته وأفكاره وأحاسيسه ،وهذه التّعبيرات غير اللّغوية تشمل مجموعة من الفنون منها الرّقص والنّقش والنّحت ، هذا الأخير هو « **فنّ التعامل مع الكتل والفراغات والأحجام والتّمثال أوّل وأهمّ شروطه أن تكون له كتلة مجسّمة فهو يختلف عن فنون الرّسم والحفر والتّصوير في أنّ تلك مسطحة تتحقّق عن طريق خداع البصر بالظّل والنّور والمنظور أما النّحت فهو يتعامل مع التّجسيم تعاملاً مباشراً** »[2]ولهذا الفنّ أغراض كثيرة منها حفظ مآثر الأفراد والجماعات ،وإحياء ذكراهم ،وتسجيل الموضوعات اليوميّة مثل العادات والتّقاليد ،بالإضافة إلى الأغراض الدّينية كبناء المعابد وتماثيل الآلهة .

1-كريم مرزة الأسدي :أحمد شوقي بين أم كلثوم وعبد الوهاب وبيني ،أقلام الديوان ،الحلقة الثانية، 2012.

2- ثورت عكاشة:فن النّحت في مصر القديمة وبلاد مابين النّهرين دراسة مقارنة ،الدار المصرية اللبنانية ،مصر،(د ط)، 1993، ص 33.

ويتداخل الأدب مع النّحت في نقاط كثيرة على اعتبار أنّ كلاً منهما يقوم«**بخلق نظم تعبيريّة ناتجة عن انعكاس الواقع والخيال على التّجربة الإنسانيّة، بما يختزله من عواطف وأفكار وهواجس وانفعالات وعلاقات إنسانيّة**»[1] وهذا تأكيد على أنّهما صورة صادقة للواقع والتّجارب الحياتيّة ،ويجمع فيها « **الإبداع والتّعبير بطريقة فنّية جماليّة إنّ اختلفت مواد وعناصر كل فنّ**»[2] فالأدب مادّته الكلمات والنّحت مادّته الحجارة أو الطّين.

ويؤكّد الكثير من الباحثين أنّهما عملية خلق وإبداع « **فالنّحات يخلق ويبدع عن طريق التّشكيل الحقيقي الطّبيعي للطّين أو الحجارة أو أي مادّة أخرى**»[3] والأديب أيضا مبدع لأنّه يخرج الأفكار والأحاسيس في شكل أعمال أدبيّة كثيرة كالقصص والأشعار والرّوايات ،إلى جانب أنّ كلاً منهما يحقّق المتعة الفنّية حيث ،« **تتيح لنا جميع أعمال النّحت قديمة كانت أو حديثة ، المتعة الفنّية ليس من خلال مشاهدتها فحسب بل عن طريق اللّمس والتّوازن والحركة والمجسّمة الفعليّة**»[4]

و من أهمّ أشكال التّداخل بين الأدب والنّحت أنّهما طريقة لتحقيق التّوازن النّفسي من خلال التّعبير عن حالات شعوريّة معيّنة فعمل النّحات « **يحرك فينا الإحساس بالمهارة اليدويّة والاستجابة البصريّة (...) وهناك دافع خاص يجذبنا إلى قطعة النّحت خصوصا في العالم المعاصر هو إحساسنا بالتّوازن** »[5] وعمل الأديب يحقّق هذا التّوازن أيضاً كون الأدب « **الوسيلة التّي يصل الإنسان من خلالها بوعي أو بدونه إلى تحقيق توازنه النّفسي ذلك بالتّعبير عما بداخله من**

1- نسيمة كريبع: التّداخل الفنّي بين الأدب والفنون ،مرجع سابق، ص7.

2- م، ن، ص، ن.

3- برنارد مايرز: الفنون التشّكيلية وكيف نتذوقها ،ترجمة سعد المنصوري وسعد القاضي ،مكتبة النهضة المصرية ،القاهرة (مصر)،(د ط)،1958، ص 119.

4- م ،ن، ص،ن.

5- برنارد مايرز :الفنون التشكيلية وكيف نتذوقها ، ص120.

المشاعر والمكبوتات ومدركات وتمثلات »[1] والمقصود بالمكبوتات هنا المخاوف والهواجس التّي يعجز الإنسان عن البوح بها فيخرجها في شكل أعمال فنّية كالشّعر والرّواية مثلاً .

إضافة إلى أن الأدب يتّفق مع النّحت في الغرض؛حيث نجد كلاهما له أغراض كثيرة منها حفظ مآثر الأمة وتخليدها ،فالأدب توثيق لعادات وتقاليد وأحداث معيّنة ،ودليل ذلك الشّعر الّذي اتخذه العرب ديواناً لهم وبه حفظوا تاريخهم مثل قصيدة «**فتح عمّورية لأبي تمام** »وقد حفظت المنحوتات والتّماثيل « **من أحوال الأشّخاص في الشّؤون المختلفة ومن أحوال الجماعات في المواقع المتنوّعة ما تستحق به أن تسمّى ديوان الهيئات والأحوال البشريّة** »[2]خير مثال على ذلك تماثيل مصر القديمة التّي من خلالها نتعرّف على تاريخ الفراعنة القدماء .

ومن الأمثلة التّي تؤكّد كذلك صحّة هذه العلاقة نجد الشّاعر الألماني **مانفريد هاوسمان MANFRED HAUSMANN** ،**ويوهانس أفليت السّويدي YOUHANSS AFLFT**،**و وواس برلين السّويدي WAWS BARLIN** كتبوا قصائد في تمثال « **فتاة الأكروبوليس** ،**فتاة أتيكا معروفة باسم بيبلوس والتّمثال موجود في الأكروبوليس في أثينا. كتب مانفريد قصيدته التّي جاء فيها : أشياء كثيرة يمكن أن يعرفها الإنسان** ،**أما هذا الشّيء فلن يعرف أبداً**،**هذا الرّأس الشّامخ في سكون وصفاء** ،**تغيم اللاّنهائيّة في عينيه الزّمردتين ، وهو لا يشعر بها وبماضي ولا يحس بآت** »[3]

ومن خلال هذا نصل إلى فكرة مفادها أن الأدب أصبح موضوعاً للنّحت والأدب اتخذ من المنحوتات موضوعات له ،فالأدب إذن مادّة خام للنّحت ، والعكس صحيح ، وما أسطورة «**بجماليون** »إلا دليل على ارتباط النّحت بالأدب ، وأصبح تمثال « **غالاتيا** » مصدر إلهام عديد الكتاب والمبدعين .

1- نسيمة كريبع: التداخل الفني بين الأدب والفنون ،مرجع سابق ،ص10.

2- سمير غريب: في تاريخ الفنون الجميلة ،دار الشروق ،القاهرة(مصر)،(ط1)، 1998،ص1.

3- كلود عبيد:جمالية الصّورة في جدلية العلاقة بين الفنّ التشّكيلي والشّعر،مرجع سابق ،ص 148.

4-علاقة الأدب بالرّقص:

الرّقص فنّ قديم قدم الوجود الإنساني ،لأنّه يعبّر عن خلجات الفرد وانفعالاته الدّاخلية فهو عبارة عن حالة لاشعوريّة يخوضها الإنسان من خلال القيام ببعض الحركات أو القفزات ...،ومع تطوّر الإنسان تطوّر الرّقص بدوره واختلف من جماعة إلى أخرى ، وأصبح عند الغرّبيين فنّا قائما بذاته له مبادئه ومعاييره وشروطه التّي يقوم عليها ، وأُسّست له معاهد وأصبح يقدّم في شكل دروس،فهناك من الأفراد من يختاره على اعتبار أنّه تخّصصّ توجّه إليه يدرسه في شكل حركات دقيقة جداً يتعلّمها ليطبّقها ،ومنهم من يتوجّه إليه عن حبّ أو يختاره كهواية ،فيندمج مع الرّقص أو مع الخطوات والحركات وكأنّه يسافر إلى عالم آخر لاشعوريا ، شأنه شأن التّصوف فمن الكتّاب من يتّخذه موضوعاً في شعره ومنهم من ينزع إليه كأسلوب عيش يعبّر عنه في أشعاره .والرّقص عند الغرب يعدّ ثقافة ،أمّا العرب فلم يولوه تلك الأهميّة الكبيرة مثلا ؛ثقافة أو فكرة الرّقصة الثّنائية لا توجد عند العرب بمعناها الحقيقي ،لذلك اشتهر الرّقص الغربي أكثر منه العرب .

اعتبر الرّقص« **من التّعابير الفنّية الأولى التّي أجادتها الشّعوب على مرّ العصور وأعرقها،كثيرون لا يبالغون عندما يرون فيه بعداً غريزياً عفويّاً حمل الإنسان الأول على التعّبير عن أقراحه وأفراحه بمادّته الأولى التّي عرفها وأجاد استعمالها ألا وهي جسده** »[1]يعد الرّقص من الوسائل التّي استخدمها الإنسان البدائي للتّعبير عن انطباعاته وطاقاته ،وذلك بسبب طابعه العفوي.

ولا يمكن تجاهل حقيقة العلاقة الحاصلة بين الأدب والرّقص فكلاهما طريقة للتّعبير إلاّ أنهما يختلفان في الوسيلة فالأدب وسيلته الكلمات بينما الرّقص مادته الحركات الجسدية المختلفة ، فالراقص يعبّر عن خلجاته ومكبوتاته وانفعالاته من خلال « **مهارات بهلوانية وشبه البهلوانية بما في ذلك المهارات الجمناستيكية الإيقاعية والفنية المختلفة والمتنوعة الصعوبة والتّي يمكن أن تؤدى بصورة منفردة أو بشكل جماعي مصاحبة للموسيقى المختلفة السرعة من البطيء إلى الإيقاع السريع** »[2]

1- يوحنا عقيقي: الرّمزية التّجاوزية في مفهوم الرّقص عند مولانا جلال الدّين الرّومي ،مقالة نشرت في الدراسات الأدبية في الثقافتين العربية والفارسية وتفاعلها ،السنة الثانية،العدد 7 8 ،2003،ص4.

2- خولة أحمد :التطور التاريخي والفلسفي لرياضة الباليه ،مجلة علوم التربية الرياضية ،المجلد9،العدد5 (العراق)،2016،ص38.

وما يؤكّد كذلك صلة القرابة بين الأدب والرقص اشتراكهما في الوظيفة ،فكلاهما يؤدي وظيفة « **ذات طبيعة خاصة ،قوامها خلق الدهشة التّي تدفعنا نحو التأمل في العالم من حولنا بكل ما فيه** »[1] من ظواهر معقدة ، كما أن عمل الأديب وأداء الراقص يحملان المتلقي إلى عالم خيالي ميتافيزيقي ويساعدانه على خرق العادة «**وكسر روتين الحياة وآلياتها (...) والانزياح عن الشائع واليومي العادي**»[2]

من خلال هذا يتضح لنا أنّ كلاً من الأدب والرّقص طريقة للتّعبير عن المتغيّرات الداخلية من حزن وفرح وأمل حتى وإن اختلفت الوسيلة .

5-علاقة الأدب بالسّينما:

جاءت السّينما متأخرة عن الفنون ،إلاّ أنّ تطوّرها نابع عن اعتمادها على خصائص وسمات هذه الفنون لاسيما الموسيقى والرّقص والأدب وعلاقتها بهذا الأخير برزت أكثر في السّنوات الأولى من ظهورها «**عندما بدأت الأفلام تفكّر و تعتمد على الكثير من الرّوايات العالمية التّي حقّقت النّجاح في وقت ظهورها ، وعلى مرّ العقود انتقلت الكثير من الرّوايات إلى السّينما** »[3]مثل رواية **الدار الكبيرة** « **لمحمّد ديب** » **والعصا والأفيون** «**لمولود معمري**» ،وما يجعل الإلتقاء واضحا بين السّينما والأدب هو أنّ هذا الأخير تعّبير عن الهوّية الإنسانيّة « **والسّينما لا يمكنها الخروج عن هذا الإطار ،وإذا كان الأدب (...) هو علم يبحث في الواقع ويتّخذ منه مختبراً فإنّ السّينما والفنّ عموماً تتطرّق لمواضيع ذات صبغة واقعيّة عالميّة** »[4]وبصيغة أخرى كلاهما وسيلة اتّصال جماهيريّة

1- حسن مطلب محمد المحالي :أثر الفنون في الشّعر العربي الحديث السرد الدراما والفن التشكيلي ،مخطوط ماجستير،جامعة مؤتة (الأردن)،2003،ص4.

2- م ،ن ، ص ،ن.

3- عماد النويري :نص محاضرة العلاقة بين الرواية والفيلم عمارة يعقوبيان نموذجا ،رابطة الأدباء ،يوم الأربعاء16 يناير2008.

4- عاشوري أحمد :في سوسيولوجيا الأدب والفنّ السينمائي ،مجلة آفاق سينمائية ،محور قضايا السينما الجزائرية المعاصرة، الجزائر، العدد الرابع ،ص79.

تصوّر الواقع والمجتمع ، وهو ضروري لكلّ منّهما فلا أدب من دون مجتمع ولا سينما من دون مجتمع،كما أنّهما أيضا « **وسيلة ناجعة تتيح الوعي الجمعي والتّعبير عن مناهج ثقافية** »[1]

كذلك فإنّ الإقتباس نقطة تلاقي مهمّة بين الأعمال الأدبيّة والسينمائية حيث يشكل «**فضاء للتّبادل والجدل بين نصين يرتبط كل منهما بشبكة من العلاقات (...) ويستحضر موضوعات وأنماط جماليّة وقيم فنّية لعمل أدبي ويزاوج بينهما وبين العمل السّينمائي الّذي يولد من رحمه**»[2] أي أنّ الاقتباس هو الفضاء الّذي تتداخل فيه عناصر فنّي الأدب والسّينما.

بالإضافة إلى أنّ الأعمال السّينمائية استثمرت الكثير من الخصائص والسّمات التّي تتميز بها الأعمال الأدبيّة منها « **الميلودراما ،النّوع البوليسي ،الخيال العلمي ،اليوميات،الفيلم الأسود والرّواية السّود** »[3] ويجتمع الأديب مع المخرج في أنّ كلاهما يفتح « **بابا جديداً على التّاريخ وأحداثه حيث تناول موضوعات تاريخيّة ممتدّة على مرحلة زمنيّة طويلة ومرحلة تاريخيّة محددّة** »[4] وهما يعيدان صياغة التّاريخ من منظور جديد والسّبب في ذلك لأنهما يشتركان في « **الحقل السّردي، وعلى الرغّم من أنّهما ينتميان إلى نظامين مختلفين** »[5] فالأدب مادّته الكلمات والسّينما مادّتها الصّورة المتحرّكة .

ومن أكثر الأجناس الأدبية تفاعلا مع السّينما :جنس الرّواية حيث « **إنّ المتعة والفائدة غاية الفنّ وهما اللّتان تميزانه عن سواه من الأفعال الإنسانية والرّواية والسّينما لاتخرجان ذنيك الإطارين** »[6] وكما اعتمدت السّينما على الرّواية فهذه الأخيرة « **تحوي عناصر سينمائيّة وسينمائيتها هنا مقروءة غير مرئية ،سينمائية يتحكم بها الذهن وخيال القارئ اعتماداً على خيال**

1- عاشوري أحمد :في سوسيولوجيا الأدب والفنّ السينمائي ، مرجع سابق، ص ،ن.

2- سلمى مبارك: النص والصورة السّينما والأدب في ملتقى الطرق ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،(د ط)،(لا ت)،ص15

3- م، ن، ص17.

4- مراح مراد :الفيلم الروائي بين حرفية الحداثة التاريخية والمخيل السينمائي أفلام غيبسون أنموذجا،مخطوط دكتوراه،جامعة جامعة وهران (الجزائر)،2019 ،ص27.

5- عشاب آمنة :هوية السرد بين اللفظي و المرئي من خلال الفيلم الرّوائي الحريق ،الجزائر ،ص44.

6- هيام عبد زيد عطية :التقنيات السّينمائية في الرّواية الحداثية (البعد المرئي للنص)،جامعة القادسية ،(العراق)،ص28.

ورؤيا المؤلّف »[1]بالإضافة إلى الكثير من التقنيات الأخرى منها المونتاج ،الاستباق، الاسترجاع ، السيناريو

هذا باختصار عن علاقة الأدب بالسّينما وسنحاول توضيحها أكثر والتأكيد عليها في الجانب التطبيقي .

خلاصة :

من خلال كلّ ما سبق التّحدّث عنه نستنتج أنّ للأدب صلةً وثيقةً مع الفنون الجميلة وتداخل معها في كثير من المحطات ، حيث يلتقي مع الرّسم في فكرة المحاكاة والتّعبير عن المكنونات الدّاخلية فأصبحت بعض اللّوحات الفنّية واجهة للأعمال الأدبيّة .بينما يجتمع مع الموسيقى في اللّحن والإنشاد ،فقد استعار منها الإيقاع وظهر هذا جليّاً في القصائد الشّعرية ، أمّا عن النّحت فيعدّ مادّة خام له حيث صار مصدر إلهام للأدباء والشّعراء ،وقد تفاعل كذلك مع الرّقص على اعتبار أنّ هذا الأخير من أولى الفنون والأسبق ظهوراً في التّنفيس والتّرويح عن خلجات النّفس ومكنوناتها .

وأكثر هذه الفنون تداخلا مع الأدب هي السّينما فقد حوّلت الكثير من الرّوايات إلى أفلام ولأنّ هذه الأخيرة لا تهتمّ بالتفاصيل سوّقت بقصد أو بدونه للكتب لأنّ المشاهد يهتمّ بالجزئيات ، فقد أخذ الأدب من كل هذه الفنون ما يخدمه ويزيده قوّة فكل هذه الفنون تلتقي في فكرة واحدة ألا وهي التّعبير عن كلّ ملا يمكن الإفصاح عنه لكن كلّ له وسائله في طريقة التّعبير.

1- هيام عبد زيد عطية :التقنيات السّينمائية في الرّواية الحداثية (البعد المرئي للنص)، مرجع سابق ، ص5.

المبحث الثاني

تمهيد:

السّينما امتداد و تطوّر لفن المسرح ، تلعب دورًا كبيرًا في العصر الحالي لأنّ غايتها الأسمى هي المتعة الفنّية و تسلية الجماهير، و لأنّها فنّ حديث من الصّعوبة بمكان الوقوف على تعريف لغوي لها، وعلى أساسٍ من هذا سنحاول الاكتفاء بالتعريف الاصطلاحي.

أوّلا السينما:

1-السينما اصطلاحاً :

يُعدّ فنّ السّينما من أحدث الفنون الإنسانيّة مقارنة بالفنون الأخرى كالنّحت، و الموسيقى و الرّقص و لكنّها لم تحظ بالاهتمام إلاّ خلال القرنين الماضيّين؛ عندما أدرك الكثير من النّقاد و الباحثين أنّها « **أوّل فنّ مصطبغ بالصّبغة الصّناعيّة التّي هيمنت على الثّقافة في القرن العشرين**»[1]، و أكثر الفنون قدرة على تصوير واقع الإنسان المعاصر ، بفعل التّكنولوجيا و التّطوّر الرّقمي والعلمي.

عُدّت السّينما ميدانًا«**سحريّا تتحد فيه عوامل كثيرة منها البيئي و السّيْكولوجي وخلق أفق مفتوح أمام الدّهشة و الإيحاء وهي فنّ جماعي له لغة خاصّة و التّي أساسها الصّور سواءٌ كانت صامتة أم ناطقة** »[2]، وهذا تأكيد على أنّ السّينما تستخدم لغة تختلف عن لغة الفنون الأخرى وهي الصّورة المتحرّكة بغرض استقطاب أكبر قدر ممكن من المشاهدين.

ويرى بعض الباحثين أنّ السّينما اختراع يعبّر« **عن الرّجل المتخيّل وتحقيقه(...)، الذّي تحيا من خلاله الأساطير و الفانتازيا و الأحلام**»[3]، فخلال القرنين الماضيّين عرف الإنسان نوعًا من

1- جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السّينما في العالم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المركز القومي للتّرجمة، المجلّد الأوّل، (ط1)،2010،ص 15.

2- عز الدين عطية المصري :الدّراما التلفيزيونية مقوّماتها و ضوابطها الفنّية، مخطوط مذكّرة ماجيستير، الجامعة الإسلامية، غزّة، 2010،ص 63.

3- بيزلي ليفينجستون وكارل بلاتينا:دليل روتليدج للسّينما و الفلسفة، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للفلسفة، القاهرة، مصر، (ط1)،2013، ص 100.

التّشيّء الناتج عن الثّورة الصّناعيّة، أفقده روحه الحالمة المتخيّلة فجاءت السّينما لتصوّر هذه الرّوح الحالمة تصويرًا دقيقا.

وقد مارست السّينما نوعًا من السّلطة على المتلقّين ؛إذْ تُؤثِّر فيهم«**و تصوغ أفكارهم، و مبعث قوّتها أنّها تمتلك من الإمكانيّات التّأثيريّة الهائلة ما لا يملكه المسرح وما لا يملكه فنٌّ آخر كما أنّها ليست أداة للتّسليّة و الرّبح فقط وإنّما تبثّ رسائل فكريّة محدّدة تستلب العقول بالإثارة و التّشويق**»[1]، وعلى هذا الأساس لها عدّة وظائف أهمّها التأثير في المشاهدين من خلال التّشويق و الإثارة، و التّسويق باعتبارها أكثر الوسائل المستخدمة في الدّعاية و التّرفيه عن الإنسان المعاصر الذّي أرهقت كاهله الثّورة الصّناعيّة.

و جاء الفن السّينمائي لتمجيد«**الشّخصيات و الأحداث التّاريخيّة عبر عناصرها المتنوّعة، خاصّة الصّورة المؤثّرة التّي استطاعت نقل الأحداث و الوقائع بشكل يجعل المتلقي معاصرًا لذلك العصر حيث استطاعت**(...) ،**التّعبير عن** (...) **العصور بشكل واقعي**»[2]، و قد اتّخذت السّينما من الرّوايات و القصص مصدرًا تنهل منه وعبّرت عن الوقائع و الأحداث الخاصّة بالعصور.

من خلال ما سبق التّطرّق له، نجد أنّ السّينما فنّ حديث العهد ظهر خلال القرنين الماضيّين وقد حاولت تجسيد الجانب الخيالي و الأسطوري في الإنسان ولها عدّة وظائف منها ؛التّسلية و تحقيق الرّبح و محاكاة الواقع بكلِّ صوره.

2-نشأتها وتطوّرها:

شهد العالم في العصر الحالي بروز ظاهرة اتّصاليّة هجينة تضمّ عدّة فنون ؛ كالرّقص و الموسيقى و الأدب، وهي السّينما . و تعود إرهاصات هذا الفنّ إلى فكرة التّصوير خلال عصور ما قبل التّاريخ إذْ«**حاول الإنسان اصطياد بعض العناصر البيئيّة، و إعادة إنتاجها على جدران الكهوف التّي**

1- منصور كريمة: اتّجاهات السّينما الجزائريّة في الألفيّة الثّالثة، مخطوط أطروحة دكتوراه جامعة وهران ،الجزائر، 2013، ص 12.
2-بيزلي ليفينجستون ،وكارل بلاتينا :دليل روتليدج للسّينما و الفلسفة ، مرجع سابق ، ص105.

عاش فيها، فالكهوف الإنسانيّة حفظت لنا رسومًا لحصان بثمانيّة أرجل و لقوس ينطلق منها سهم صيّاد، ورسومًا لملوك برجل ممدودة »[1]، هذه التّقنيّات هي البدايات الأولى لفنّ السّينما .

ويمكن إرجاع إرهاصات هذا الفنّ أيضًا للفنّان "**ليوناردو دافنشي** "حين لاحظ«**أنّ الإنسان إذا جلس في حجرة تامّة الظّلام بينما تكون الشّمس ساطعة خارجها، وكان في أحد جوانبها ثقب صغير جدًا (...) فإنّ الجالس في الحجرة المظلمة يمكن أن يرى على الحائط الذّي في مواجهة هذا الثّقب الصّغير ظلالاً أو خيالات لما هو خارج الغرفة مثل الأشجار أو العربات(...) نتيجة شعاع من الضّوء ينفذ من الثّقب الصغير**»[2]، ومن خلال هذه الملاحظة تمّ التّوصّل إلى اكتشاف الغرفة المظلمة التّي هي أولى الوسائل المكتشفة في مجال التّصوير ، ثمّ ظهرت وسائل بصريّة أخرى كخيال الظّل و الفانوس السّحري ومع هذا الأخير « **تبدأ تقنيّة السّينما بالمعنى الضيّق للكلمة ، تقوم نظريّة عمل الفانوس السِّحري على مبدأ أنّ المضاء إضاءة قويّة أمام عدسة شيئيّة أو مكبّرة تنعكس صورته مقلوبة على شاشة في حجرة مظلمة وتكون هاته الصّورة مكبّرة وفقاً للمسافات النّسبيّة بين الجسم والعدسة ، ولا يزال هذا المبدأ معمولاً به في جهاز العرض السّينمائي**»[3]،أمّا البداية الفعليّة للفنّ السّينمائي كانت سنة **1895م** وهو تاريخ ظهور أوّل عرض سينمائي«**في باريس وأمام المقهى الكبير بشارع التّجمّعات ملصقة كبيرة ملوّنة، كتب عليها "سينماتوغراف لوميير"،(...)، فجأة انطفأت كلّ الأضواء فانقبضت أنفاس الجمهور، انطلق ضجيج المحرِّكات ممّا جعل كلّ الأنظار متّجهة إلى عمق الصّالة (...) وبدأت تظهر لنا صورة قطار بدا أنّه ينقضّ على الجمهور**»[4]، الّذي ذُعِرَ ظنّا منه أنّ القطار حقيقي، و هذا العرض الّذي دام بضع دقائق بقي محطّة حاسمة في تاريخ السّينما.

و الكثير من النّقاد و باحثي السّينما ينفون صحّة هذه الفكرة و يؤكّدون على أنّ أوّل عرض سينمائي كان في ألمانيا« **قبل تجربة الأخوين لوميير بشهر؛ حيث قام ماكس سكلاونونفسكي باختراع البيوسكوب واستخدامه في عرض بعض الأفلام القصيرة في برلين نوفمبر 1895م،**

1-سعد سلمان عبد الله: نشأة السّينما وتطوّرها في العالم، محاضرات مادّة تاريخ وسائل الإعلام، جامعة تكريت،

2-أشرف شتيوي: السّينما بين الصّناعة و الثّقافة، دراسة نقديّة، الهيئة العامّة للكتاب، القاهرة(مصر)، 2008، ص10.

3-جذور السّينما قبل الأخوين لوميير، مجلّة الثّقافة العربيّة العدد 74-75 ، الكويت، 1 يناير 1996.

4- منصور كريمة: اتّجاهات السّينما الجزائريّة في الألفيّة الثّالثة، مرجع سابق، ص13.

وهناك أيضًا من يعتبر أنّ أوّل عرض سينمائي يتمثّل فيما قام به الأمريكي ماجوزلاثام بتقديم جهازه الأدلوسكوب في مسرح المنوّعات في شيكاغو بأمريكا في 26 أوت 1895م »[1]، غير أنّ أغلب النّقاد و المؤرّخون يؤكّدون على أنّ البداية الفعليّة للفنّ السّينمائي كانت مع العروض التّي قدّمها الأخوين لوميير.وقد مرّت السّينما خلال تطوّرها بثلاث مراحل هي:

مرحلة السّينما الصّامتة (1895م–1930م):

كانت السّينما خلال هذه الفترة بسيطة جدًا، اعتمدت الحركة و الإيماءات، وكانت الأفلام الأولى« **لا تزيد على الدّقيقة في طولها كانت أفلامًا بسيطة مثل العمّال يغادرون مصنع لوميير1895م أو وصول القطار إلى المحطّة»**[2]،و على الرّغم من بساطتها كانت تجذب المتفرّجين باعتبارها فنًا جديدًا، ويرى بعض الباحثين أنّ السّينما في هذه المرحلة كانت« **تعتمد على اللّقطة السّينمائيّة و الاستغناء عن الحوار، هذا الغيّاب يجعل السّينما الصّامتة مفهومة رغم اختلاف اللّغات»**[3]،لاعتمادها لغة الجسد التّي هي أساس الخطاب البصري، وكان الجسد يمثّل جوهر السّينما العالميّة.

ومصطلح الصّامتة خاطئ من النّاحية التّعبيريّة« **فرغم أنّ الأفلام نفسها صامتة فإنّ السّينما لم تكن صامتة، فعرض الأفلام الأولى و خاصّة غير الرّوائيّة كان يصاحب في الغالب بمحاضرة أو منادٍ يوضِّح»**[4]،للجمهور جزئيّات العرض أو الفيلم.

من أهمّ العناصر التّي اعتمدت عليها الأفلام الصّامتة في تلك الفترة هي الصّورة و الحركة«**وحتّى الموسيقى في الغالب لتساعد المتفرِّج على الانصهار مع قصّة الفيلم الذّي ميّزته أنّه مُوجّه لشريحة أوسع من الجمهور على الرّغم من اختلاف اللّغات»**[5]، فقد أسهمت الموسيقى في

1- محمود سامي عطاء الله: تاريخ موجز لصورة متحرِّكة، مجلّة العربي، عدد439، الكويت، ص62.

2- كين دانسايجر: تقنيّات مونتاج السّينما و الفيديو التّاريخ و النّظريّة و الممارسة، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة(مصر)، ط1،2011، ص33.

3- جورج صادول: تاريخ السّينما في العالم،ترجمة كمال عبد الرؤوف، (د ط)،(لات)،ص125.

4- جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السّينما في العالم، مرجع سابق،ص34.

5- جورج صادول: تاريخ السّينما في العالم،مرجع سابق ، ص126.

تشكيل الإدراك الحسّي للجماهير، و أصبحت جزءً لا يُجزَّأْ من الفيلم الصّامت، ومثال ذلك العزف على البيانو في أفلام **شارلي شابلن** .

أبرز سمات السّينما في هذه الفترة اعتمادها على لونين رئيسين هما« **الأسود و الأبيض و تدرجاتهما كألوان مكوّنة للصّورة السّينمائيّة**»[1]، كما حاولت الاستفادة من دلالات هذين اللّونين «**ففي القديم و الحديث ارتبط الأسود بكلِّ شيء رجعي وإجرامي و عتيق بينما الأبيض هو اللّون الممثّل للسّعادة**»[2]، و الدّمج بينهما يحقّقُ أعمالاً فنّية و إبداعيّة.

تُعدّ فرنسا من أكثر الدّول التّي سعت لإنتاج الأفلام الصّامتة؛ حيث، حقّقت فيها السّينما «**استمراريّة رغم الكارثة التّي نشأت من جرّاء الحرب و التقلّبات الاقتصاديّة (...)، و السّينما الألمانية نجحت في استئناس طيف واسع من الطّاقات الفنّية الجديدة ، و الأكثر روعة ظهور السّينما السّوفييتيّة بعد ثورة 1917م،فقد أدارت السّينما السّوفييتيّة الجديدة ظهرها تمامًا للماضي**»[3]،وفي الأخير يمكن القول: أنّ هذه الفترة هي فترة إبداع و تجريب لم « **يكن فيها المونتاج مقيّدًا بأغلال الصّوت، وهي فترة مضت نحو النّضج وأثمرت مجموعة كاملة من الإمكانات لصانع الفيلم**»[4]، واهتمّت أكثر بالصّورة و الإيماءات و الحركة و تحويلها إلى لقطات و مشاهد، وأصبحت فيها السّينما لغة عالميّة.

مرحلة السّينما الناطقة (1930م–1980م):

شهدت السّينما في هذه الفترة ظهور تقنيّات جديدة أهمّها الصّوت الذّي كان له دور كبير في تطوّر السّينما و من أجل استخدامه« **كان هناك الكثير من العوائق التّقنيّة التّي يجب التّغلّب عليها، و دارت هذه المشكلات حول نظام التّشغيل و جودة الميكروفون، وخصائصه وتزامن**

1- فراس عبد الجليل الشّاروط: المشاهد و اللّقطات المصوّرة بالأسود و الأبيض في سياق الفيلم الملوّن، مجلّة القادسيّة في الآداب و العلوم التربوّية، المجلّد 8، العدد2،العراق، 2009،ص279.

2- م ، ن ، ص 284.

3- جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السّينما في العالم، مرجع سابق، ص33-34.

4- كين دانسايجر: تقنيّات مونتاج السّينما و الفيديو، مرجع سابق، ص53.

تشغيل الكاميرا و القرص الصّوتي، و مشكلة تكبير الصّوت»[1] ،لأنّ الأفلام حينها كانت تُعرض في قاعات تضمُّ الكثير من المتفرّجين.

إلى جانب تقنيّة الصّوت احتاجت الأفلام النّاطقة«**إلى مُؤلفي المسرح بالإضافة إلى الصّحفيّين و النّقاد و كتاب الأعمدة المطلوبين للكتابة عن الأفلام النّاطقة، أمّا هؤلاء الّذين لم ينطقوا أبدًا (الممثّلين وكتّابهم) فإنّهم فقدوا مكانهم الأثير، و انتهت مع حلول الصّوت الحياة الفنّية للعديد من نجوم السّينما العظام**»[2]، فالكثير من الممثّلين الذّين أدوا أدوارًا بطوليّة اختفوا عن الأنظار بسبب أصواتهم التّي كانت إمّا أُنثويّة أو ضعيفة أو منفّرة.

جعلت تقنية الصّوت الكثير من المخرجين يستبدلون« **المواد المستخدمة في تصنيع الدّيكور بمواد أخرى، حتّى يمكن تفادي المواد التّي تصدر طقطقة عالية عندما يتمُّ لمسها أو التّعامل معها، كما بنيت استوديوهات مغلقة صانعة للضّجيج الخارجي و تساعد على تقليل الضّجيج** »[3]، وتطوّر السّينما في هذه الفترة لا يمكن حصره في تقنية الصّوت فقط بل يرجع أيضًا إلى الألوان التّي كانت ضرورة ملحّة للفيلم النّاطق و البدايات الأولى لهذه التّقنية كانت عبارة عن« **محاولات عديدة لتلوين الكادرات يدويًا ثمّ تطوّرت إلى الصّبغات ذات اللّون الواحد إلى أنْ أصبح الفيلم ملوّنًا بدخول الألوان الطّبيعيّة إلى الفيلم قرّب صورة السّينما من الواقع**»[4]، و على الرّغم من تطوّر هذه التّقنية عاود الكثير من المخرجين استخدام الأسود و الأبيض بدافع الحنين إلى الأيّام الأولى للسّينما أو عند العودة إلى الماضي لتصوير الذّكريات .كلّ هذا يؤكّد على فكرة مفادها أنّ السّينما في تلك الفترة تطوّرت بفضل مجموعة من التّقنيات منها الصّوت و تزامنه مع المشاهد و الصّور ، و اللّون الذّي قرّبها من الواقع و جعلها مُعبِّرة عنه أيّما تعبير.

1- كين دانسايجر: تقنيّات مونتاج السّينما و الفيديو، مرجع سابق، ص58.

2- م، ن، ص59.

3- م ،ن ، ص 60.

4- فراس عبد الجليل الشاروط: المشلهد و اللّقطات المصوّرة بالأسود و الأبيض في سياق الفيلم الملوّن: مرجع سابق، ص 280.

مرحلة السّينما الرّقميّة: (1980م–إلى يومنا هذا):

في هذه الفترة عرفت السّينما تطوُّرًا منقطع النّظير بسبب مواكبتها للواقع و اعتمادها التّكنولوجيا الرّقميّة التّي حقّقت«**للأفلام السّينمائيّة ثورة كبيرة حطّمت كلّ الحدود و الحواجز و غيّرت مضمون الفيلم السّينمائي، و أسلوب صناعته، فلم يعد مجرّد مشاهد و لقطات**»[1]،بل شهدت تحسينات كثيرة على مستوى الصّوت و الصّورة فأصبح ثلاثي الأبعاد. وفي هذه الفترة تمّ استبدال أماكن التّصوير التّقليديّة بأخرى تعتمد على التّكنولوجيا منها« **الدّيكور الرّقمي أو المناظر الرّقميّة و التّي تعرف بالمناظر الافتراضيّة (Virtual set)، أو الأستوديو الرّقمي (Virtual studio)** »[2]، وهذه الأماكن أتاحت لصانعي الأفلام كائنات غير حقيقيّة تشارك في صناعة الأحداث، و منحت الممثّلين قدرات خارقة و مثيرة.

مسّ التطوّر في هذه الفترة كاميرات التّصوير، فأصبحت رقميّة«**تُصوِّر و تُخزِّن المعلومات في ذاكرة إلكترونيّة موجودة بداخلها يمكن للمصوّر سحب المعلومات و نقلها إلى جهاز كومبيوتر عادي ثمّ البعث بها و تحريرها كما يشاء(...) دون وجود أي شريط في كامل العمليّة الإنتاجيّة**»[3]، على خلاف الأفلام الصّامتة و النّاطقة التّي كانت تحتاج إلى شريط تسجيل للصّوت (**السيلوليد**). أضفى ارتباط السّينما بالتّكنولوجيا سمة مميّزة و هي السّمة التّفاعليّة«**فمعظم السّينما الرّقميّة تفاعليّة بالفعل، قد يبدو هذا مثيرًا للدّهشة، لكن تذكّر أنّ السّينما وسيط للصّورة المحرّكة، لذلك فإنّ ألعاب الفيديو المؤلّفة من صورة رقميّة هي جزء من السّينما الرّقميّة**»[4]، و نقصد هنا الألعاب الافتراضيّة الموجودة على الإنترنيت و التّي يلعبها رُوّاد العالم الافتراضي.

بالإضافة إلى أنّ « **للسّينما الرّقميّة قدرات أكبر في تحقيق الصّور التّي تبدو واقعيّة أكثر من السّينما التّقليديّة. و برغم ذلك فإنّ المفارقة تحدث عندما يتصادف أنّ المتفرِّج يعرف بهذه**

1- هبة إبراهيم سيد علي: التّكنولوجيا الرّقميّة في تصميم مواقع التّصوير السّينمائيّة الافتراضية(دراسة تحليليّة)، مجلّة العمارة و الفنون، العدد 12، الجزء الثّاني، ص 677.

2- م، ن، ص 680.

3- فارس مهدي القيسي: التّكنولوجيا الرّقميّة في الإنتاج السّينمائي و التّلفيزيون، (د ط)، (لا ت)، ص 146.

4- بيزلي ليفينجستون و كارل بلاتينا: دليل روتليدج للسّينما و الفلسفة، مرجع سابق، ص 140.

القدرات، عندئذٍ تكون له أسباب قويّة في أنْ يشكَّ فيما إذا كان ما يبدو أنّه دليل على حدوث شيء قد حدث بالفعل »[1]، هذا يؤكّد أنّ السّينما الرّقميّة ابتعدت نوعا ما عن الواقع بسبب خلقها لعوالم وهميّةً و خياليّةً وشخصيّات رقميّة و أبرز الأفلام التّي استخدمت التّقنيّة الرّقميّة (**ملك الخواتم– كينج كونج**). وعلى أساس من هذا يمكننا القول: أنّ المرحلة الرّقميّة هي العصر الذّهبي للسّينما ؛حيث شهدت إنتاجًا ضخمًا أسهمت في ظهوره التّقنيّة الرّقميّة التّي اقتحمت جميع مكوّنات الفيلم السّينمائي كالصّوت و الصّورة.

3– خصائصها:

تتميّز السّينما باعتبارها فنًا مستحدثًا بمجموعة من السّمات و الخصائص، منها:

1. أنّها تعتمد مجموعة من التّقنيّات الفنّية منها الحركة و الصّوت و اللّون«**و الصّور التّي يتمُّ توليدها عن طريق الكومبيوتر و تعتمد على اقتناص الحركة أو اقتناص الأداء** »[2]، كلّ هذا يؤثّر في الجماهير و يُسْهِمُ في تنميّة الإدراك الحسّي لهم كونها سمعيّة و بصريّة في آنٍ واحد و تتعدّد وسائل التعبير فيها.

2. السّينما أكثر الفنون ارتباطًا بالصّناعة«**و هي لا تزال موضع جدال على أنّها أعظم الفنون المُصطبغة بالصّبغة الصّناعيّة(...) و منذ البدايات المتواضعة في الخلفيّة التّي تأسّست عليها فإنّها تطوّرت و برزت لتصبح صناعة تتعامل بملايين الدّولارات وهي أكثر الفنون المعاصرة روعة و أصالة** »[3]،و تُسْهِمُ في اقتصاد الدّول مثل الولايات المتّحدة الأمريكيّة، و الهند، و اليابان، و فرنسا.

3. اعتمادها على التّكنولوجيا الرّقميّة التّي أضافت« **إمكانيّات مذهلة في عمليّة الإنتاج السّينمائي، أتاحت لصانعي الأفلام إضافة كائنات غير موجودة لتلعب أدوارًا مهمّة في الأحداث لتشارك الممثّلين الحقيقيّين (...) كما جعلت الممثّلين الحقيقيّين يقومون بأعمالٍ خارقة و مثيرة لم تحدث و يمكن أنْ تحدث**»[4]، وهذا جعلها تجذب الجمهور و تثير اهتمامه.

1– بيزلي ليفينجستون و كارل بلاتينا: دليل روتليدج للسّينما و الفلسفة، مرجع سابق، ص146.

2– م ، ن ،ص 23.

3– جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السّينما في العالم، مرجع سابق، ص15.

4– هبة أبراهيم سيد علي: التّكنولوجيا الرّقميّة في تصميم مواقع التّصوير السّينمائيّة الافتراضيّة، مرجع سابق ، ص680.

4. وما يميّز السّينما كذلك«**أنّها تخاطب الوجدان و تحرّضه، و تستفزّ أنبل ما فيه** (...)، **و استطاعت أن تأخذ من الرّواية كلّ ما فيها بل إنّ الرّواية هي الجزء الأساسي المكوّن لها و أهمّ منطلقاتها فهو واقع التّجسيد**»[1]،فالكثير من الرّوايات في العالم تمّ تحويلها إلى أفلام مثل: رواية **هاري بوتر Harry Potter** للكاتبة **ج، ك، رولينغ J.K.Rowling** ، رواية **غاتسبي العظيم The Great Gatsby**للكاتب **سكوت فيتزجيرالد**.و غيرها من الرّوايات.

5. و الخاصيّة الأهمّ في فنّ السّينما هي أنها أكثر الفنون قدرة على التّعبير على الواقع و تناولت قضايا بالتّحليل و المناقشة و نجحت في كثير من الأحيان لتحسين هذا الواقع و خير دليل على ذلك نجد« **السّينما الهنديّة في معارضتها للهنديّة الأرثوذكسيّة و السّينما اليابانيّة في وقوفها ضدّ الوعي الإقطاعي أقرّتا بحق المرأة في الزّواج عن طريق الحبّ**»[2].

السّينما أكثر الفنون ترفيها، و صارت«**خلال عشر سنوات وسيطا للتّسليّة الشّعبيّة**»[3].

6. تستثمر السّينما السّمات الجماليّة للفنون و تحاول بناء جسور تلاقي و تتداخل معها خاصّة الموسيقى و الأدب و الرّقص و الرّسم.

7. تلغي الوصف و تختزل الزّمن بحيث، يمكنها اختصار الوقت؛حيث تصبح الأعوام و الشّهور دقائق و ثواني.

1- عز الدّين عطيّة المصري: الدّراما التّلفزيونيّة مقوّماتها و ضوابطها الفنّية، مرجع سابق، ص 04.

2- وليم روثلمان: عين الكاميرا مقالات في تاريخ السّينما و نقدها و جماليّاتها ، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة (مصر)، (د، ط)، 2010، ص 27.

3- م، ن، ص35.

ثانيا: الرّواية

1-تعريف الرّواية:

لغةً:

الرّواية مصطلح زئبقي يصعب الوقوف على تعريف جامعٍ مانعٍ له، ذلك لأنّها تلتقي مع باقي الأجناس في العديد من النّقاط، و مصطلح الرّواية ظهر حوالي القرن السّابع عشر للميلاد، و من النّاحيّة اللّغويّة، فإنّ الرّواية مأخوذة من الفعل (**رَوَى**)، و يعني في العربيّة كما جاء في المعاجم أنّ:«**رَوَى الحَدِيثَ و الشِّعرَ يَرْوِيهِ رِوَايَةً و تَرَوَّاهُ(...) و الرِّوَايَةُ: هُوَ البَعِيرُ أو البَغْلُ أو الحِمَارُ الذّي يُسْتَقَى عليهِ المَاء، و الرَّجلُ المُستقى أيضاً روايةً.**

ورَاوِيّةٌ كذلك إذا كثُرَت رِوايَتُهُ، و الهاء للمبالغة في صفته بالرِّوايةِ(...) قال الجوهري: رَوَيْتُ الحَدِيثَ و الشِّعرَ رِوايةً فأنا راوٍ»[1]فالفعل روى هنا اقتصر معناه على نقل الحديث و الشعر و السِّقاية.

وقد كان الأدباء العرب يطلقون على المسرحيّة اسم الرّواية كما يُلاحظُ ذلك في« **كتابات عبد العزيز البشري الذّي نجده يقول: و أخيرًا تقدّم (...) أحمد شوقي فنظم روايتين: كليو بترا و عنترة**»[2]وهما في الأساس مسرحيّتان ، و الأمر ذاته عند الأدباء الجزائريّين الذّين«**كانوا يطلقون على كلّ مسرحيّة، مصطلح رواية، من حيثُ أطلق أحمد رضا حوحو على أوّل روايّة جزائريّة له – هي غادة أم القُرى– مصطلح قصّة واستراح**»[3]وهذا التّغيّير و التّنويع في المصطلحات يدلّ على صعوبة الثّبوت على تعريف واحد لمصطلح رواية لاختلاف آراء النّقاد.

ويقول **عبد الملك مرتاض**:«**الأصل في مادّة "رَوَى" في اللّغة العربيّة: هو جريان الماء(...) من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المَزادَةِ الرِّوَايَةِ،(...) ثمّ جاؤوا إلى هذا المعنى فاطلقوه على ناقل الشِعرِ فقالوا: رَاوِيّةً**»[4]وقد جمع بين الماء و الشعر أكثر الأشياء قيمة و أهميّة عند العرب، باعتبار البيئة العربيّة صحراء فكانوا أحوج للماء فيها أكثر من أي شيء، و الشعر الذّي كان ديوانا لهم.

1- ابن منظور: لسان العرب، الجزء4، دار الحديث، القاهرة، مصر، (د ط)، 2003، ص ص310-312

2- عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية بحث في تقنيات السّرد، الكويت،(د ط)، 1998، ص23.

3- م ،ن ، ص23.

4- م، ن، ص 22.

اصطلاحا:

تحتلّ الرّواية الصّدارة مقارنة بالأجناس الأدبيّة بسبب قدرتها على تصوير الواقع و مناقشته، رغم كلّ هذا لم يتمكّن النّقاد من الوقوف على تعريف دقيق لها ، و يُعزى ذلك لشدّة اتّساع هذا النّوع السّردي، فهي كما يُعرّفها أحد النّقاد «**عالم شديد التّعقيد، متناهي التّركيب، متداخل الأصول، إنّها جنسٌ سرديٌ منثور**»[1]هذا التّعقيد جعلها متميّزة تستقطبُ أكبر عدد من القُرّاء.

وقد عرّفها باختين:.M.Bakhtineبأنّها«**جنسٌ تعبيريٌ(غير منتهه) في تكوّنه، مفتوحا على بقيّة الأجناس الأدبيّة الأخرى**»[2]و معظم الباحثين و النّقاد يعرّفونها على أساس أنّها جنس غير ناضج على غرار بقيّة الأجناس واتّفقوا حول تداخلها مع بقيّة الأجناس الأخرى، فهي ليست جنسا مكتفٍ بذاته، وتطلق الرّواية الآن على« **أنماط شديدة التّنوّع من الكتابة(...) كونها أعمالاً نثريّة مطوّلة**»[3]؛حيث اتّفق بعض النّقاد على أنّها قطعة نثريّة طويلة و اختلفوا في مضمونها و تركيبها بسبب اختلاف الإيديولوجيّات الفكريّة و الثّقافيّة لهم.

و تُعرَّفُ الرّواية أيضاً على أنّها«**سردُ أحداث متتالية وفق نظام حُبكي قوامه خيال الرّاوي**»[4]، فهي تعتمد تقنيات مهمّة كالسّرد كما أنّه يستعير بعض تقنيات السّينما كالاسترجاع و الاستباق و المونتاج و السّيناريو.

2-نشأتها وتطورها

عرفت الرّواية عدّة محطّات مرّت عليها حتّى وصلت إلى ماهي عليه اليوم، و البداية كانت مع **هيجل**Higuel الذّي«**دشّن تنظيرا للرّواية يربط شكلها و مضمونها بالتّحولات البنويّة التّي عرفها المجتمع الأوروبي خلال صعود البرجوازيّة و قيّام الدّولة الحديثة في القرن التّاسع عشر**»[5]، وربط ظهور الرّواية بظهور البرجوازيّة و التّحوّلات الاجتماعيّة الطّارئة.

1- عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية بحث في تقنيات السّرد، مرجع سابق، ص 25.

2- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدّراسات و النّشر و التّوزيع، القاهرة، مصر، (ط1)، (لا ت)، ص 8.

3- روجر آلن: الرواية العربيّة، ترجمة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثّقافة، د ط، 1997، ص 18.

4- عشاب آمنة: هوية السّرد بين اللفظي و المرئي من خلال الفيلم الرّوائي الحريق، مجلّة الخطاب، العدد 19،الجزائر، ص 42.

5- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، مرجع سابق، ص 9.

وقد أشار **هيجل** أيضًا إلى أنّه و بعد تلاشي الرّومانسيّة قد«**بدأ مع رواية الفروسيّة و الرّواية الرّعوية**»[1]، إلاّ أنّه و بعد تطوّر المجتمع تطوّرت بدورها الرّواية و تغيّرت سلوكات الشّخصيّات لتواكب التّغيّيرات الجديدة في الرّواية الحديثة « **و صار أبطال الرّواية يُجابهون الواقع المبتذل**»[2]، و يصوّرونه أيّما تصوير، فيصبح المتلقي أو القارئ يقرأ عن شخصيات يصادفها في حياته اليوميّة.

ثمّ يأتي **لوكاتش**G.Lukachليعتبرها«**الشّكل المطابق لتّجزئة و التّشظّي و عواقب الاستلاب داخل المجتمع البرجوازي**»[3]، فالرّواية حسبه المرآة التّي تعكس الواقع بكل تناقضاته لأنّها تنطلق منه لتعود إليه بل وتعكس كل ما يدور في حلقة كلّ مجتمع.

ليأتي **باختين** و يتّخذ من الرّواية سلاحًا للرّد على الشّكلانييّن و الأسلوبيّن و هي في نظره:« **التّنوّع الاجتماعي للّغات، و أحيانًا للّغات و الأصوات الفرديّة، تنوّعًا منظّما أدبيًا**»[4]، فتعددّ اللّغات في النّص الواحد و بطريقة منظّمة هو ما يكوّن أو ما تقوم عليه الرّواية و الطّبقة البرجوازيّة و إنّما رأى أنّها سليلة الثّقافة الشّعبيّة.

وقد ربط النّقاد و الباحثين قبلاً الرّواية بالتّاريخ، لكنّ الرّواية الحديثة ترفض مثل هذا الرّبط. أمّا **ميشال زيرافا**M. Zéraffa فيرى «**أنّ الرّواية تبدو في المستوى الأوّل عبارة عن جنس سردي نثري، بينما يبدو هذا السّرد في المستوى الثّاني حكاية خياليّة**»[5]، فالرّواية عند ظهورها كانت عبارة عن مسرودات نثريّة، و هذه الأخيرة كانت بمثابة حكايات خياليّة.

بدأت الرّواية عند العرب في شكل نصوص و خطب و رسائل؛ حيث دوّن **الجاحظ** في مقولة عن النّثر«**ما تكلّمت به العرب من جيّد المنثور أكثر ممّا تكلّمت به من جيّد الموزون، فلم يُحفظ من المنثور عشره، ولا ضاع من الموزون عشره**»[6]لأنّ الشّعر بحكم القافية و الرّويّ و الوزن كان مستصاغاً عند العرب على غرار النثّر لذلك ضاع النّصف منه، ويعود ذلك أيضاً إلى أنّهم كانوا يعتمدون على الحفظ لا التّدوين، فيختارون حفظ السّهل القليل على الكثير، فالاعتراف بنمو ونضج

1- ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، مرجع سابق، ص9.

2- م، ن، ص، ن.

3- م، ن، ص 11.

4- م ،ن ، ص 14.

5- عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية بحث في تقنيات السّرد، مرجع سابق، ص 15.

6- م، ن، ص 19.

جنس الرّواية لا شكَّ بسبب«**تبلورها مع جملة تحوّلات مجتمعيّة و فكريّة و علميّة**»[1]و لأنّ الرّواية واكبت التّغيّرات الطّارئة على كل مجتمع هو ما أهّلها لتصبح نوعاً أدبياً مكتفٍ بذاته و مكتمل السّمات. ولكن هناك دراسات أخرى تقول بأنّ العرب عرفوا الرّواية ولكن تحت مسمّيات أخرى، و لعلّ " **رسالة الغفران لأبي العلاء المعري** " دليل على ذلك، إضافة إلى "**رسالة التّوابع و الزّوابع لابن شهيد الأندلسي** " ، و يرى نقّاد الأدب الشّعبي أنّ السّير الشعبيّة العربيّة تُعد من الإرهاصات و الجذور الأولى للرّواية في الأدب العربي ، ولكنّها لا تحتوي على كامل مقوّمات وخصائص الرّواية الحديثة و المعاصرة.

1- ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 7.

الفصل الثاني: التقنيات السينمائية في رواية: "حطب سراييفو"

تمهيد.

أولا: السيناريو.

ثانيا: المونتاج.

أ. اللقطة.

ب. الزّاوية.

ج. التّقطيع.

- الزمن

- المفارقة الزمنية.
- المدة.
- التواتر.

د. الترتيب

ثالثا: الموسيقى السينمائية.

رابعا: المكان السينمائي.

خامسا: الديكور السينمائي.

سادسا: الشخصية السينمائي.

تمهيد :

كُسرت – بفضل الحداثة – الحدود الفاصلة بين الّفنون وظهر ما يسمى بالانفتاح الأجناسي الّذي بنى جسور تواصل بين هذه الّفنون والبرّهان على ذلك الّفن الرّوائي الّذي استعار من كلّ فنّ بعض آلياته الفنّية خاصة الفنّ السابع الذي استُثمرت الكثير من تقنياته أهمها المونتاج السيناريو،المونتاج، اللّقطة،الاسترجاع،الاستباق ...وسنحاول فيما يلي توضيح قراءة هذه التقنيات من خلال تطبيقها على رواية "**حطب سراييفو" لسعيد خطيبي** .

أولا– السيناريو:

اعتمد الفيلم السينمائي مجموعة من التّقنيات حاولت الرّواية استثمارها والاستفادة منها أولها السيناريو، حيث قدم له رواد ومتخصصي فنّ السّينما عدة تعّريفات أبرزها أنه «**موضوع مكتوب بشكل يكون بمثابة التخطيط العلمي بالنسبة للمخرج السينمائي ،وهو يخصص للتصوير في شكل سلسلة من الفصول المصورة** »[1] وبإضافة المؤثّرات الصوتية والموسيقية لهذه الفصول نصل للشكل النهائي للفيلم السينمائي كما عرفه "**سد فيلد**" صاحب كتاب "**السيناريو**"،بعد قراءات مستفيضة للكثير من النّصوص السينمائية لشركات كبرى ،بأنّه « **قصة تروى بالصّور (...)، مثل الاسم في علم النحو يطلق على (شخص) أو أشخاص في مكان أو أمكنة وهو يؤدّي (دوره) ونرى أن كل السيناريوهات تتقيد بهذا المبدأ الأساس ،إن الصورة المتحركة هي وسيط مرئي ينقل على نحو درامي الأحداث الرئيسة في قصة ما بغض النظر عن نوع القصة لابد أن يكون للسيناريو بداية ووسط ونهاية**»[2] حيث لا يمكن لكاتب السيناريو البدء في الكتابة من دون معرفة نهاية القصة عكس الرّاوي الّذي يبدأ في كتابة روايته دون معرفة نهايتها ويجعل الشّخصيات تقوده لهذه النهاية .

وعلى أساس من هذا يمكن اعتبار رواية "**حطب سراييفو**" سيناريو كاملاً والدليل على ذلك توفرها على شروط هذا الأخير كالأمكنة والأحداث والمشاهد السينمائية ،وتناولها لموضوع أو قضية

1- لويس هرمان: الأسس العلمية لكتابة السيناريو ،للسينما والتلفزيون ،ترجمة أحمد محرم ،الهيئة المصرية للكتاب ،مصر ،(د ط)، 2003،ص21.

2- سد فيلد: السيناريو ،ترجمة سامي محمد ،دار المأمون للترجمة والنشر ،بغداد (العراق)،(دط)،1989،ص22.

إنسانية بطريقة فنية، حيث تروي أحداثها عن معاناة الشعب الجزائري من العشرية السوداء التي راح ضحيتها الكثير، وكذلك الحرب التي مزّقت سراييفو وفرّقت بين أبنائها.

واحتوت كما السيناريو على الكثير من الشخصيات التي وصل عددها إلى اثنين وخمسين (52) شخصية حاول الرّاوي فيها التركيز على الشخصيتين الرّئيستين **إيفانا وسليم** متعمقا في خباياهما النفسية ، يقول على لسان **إيفانا** « **نجوت من الموت ،وخرجت من حبس ظننت أنّني سأمكث فيه سنوات طوال ،أزهقت روحا ،و إلتحقت بالقتلة ،ثم تعثرت ،وتخيلت أنّني لن أقف على رجّلي، من جديد .شعرت أن عمري يتبخر ببطء ولن أحقق حلمي ،الّذي حملتهُ معي ،هنا وفي غربتي، كما تحمل أمّ رؤوم جنينها الأول، تصّورت أن الحرب التي مزّقت وجه سراييفو ستجرفني معها**»[1] وضح هذا المقطع التأزم النّفسي الذي تعاني منه **إيفانا** بسبب اتهامها بقتل **سي أحمد** وانقطاع كل سبل العيش في مدينة **ليوبليانا** التي هاجرت إليها من أجل مستقبل أفضل .

بالإضافة إلى أنّ الصّور والمشاهد الرّوائية فيها قريبة لحد كبير من الصّور السّينمائيّة وذلك لأنّها مشّحونة بالكثير من العناصر السّينمائية كالديكور ،والصوت (الموسيقى) وبالتالي تكسر المتتالية المألوفة من قارئ/سامع إلى قارئ /مشاهد ومن أمثلة الصور في الرّواية « **بيت منصور يضم ثلاث غرف صغيرة، ومطبخ وباحة .جلسّنا في الغرفة الأولى المجاورة لباب الخروج ،الّتي جعل منها صالونا وهي لا تحتوي سوى على حصيرة من الحلفاء مع سرير ببطانيتين ثخينتين ،علّقت على واحد من جدرانها الهشة سورة الإخلاص ،مطرّزة في قماش أسود ،وفي سقفها مروحيّة ،وفي زاوية من الغرفة توجد مائدة خشبية وضع عليها تلفاز ،توارى منصور،ثم عاد يحمل معه صحن زيت زيتون ساخن، مع رغيفي خبز شعير ،هذا الموجود البراكة في القليل جلسنا نغمس الخبز في زيت الزيتون، وهو يسأل عن والدي وهو يتمطّق**»[2] فهذا المقطع من الرّواية عبارة عن صورة سينمائية لأن الرّاوي صوّر لنا ديكور الغرفة بالتفصيل لدرجة تجعل القارئ يتخيلها ماثلة أمامه وكأنه يشاهدها على التلفاز كما

1- سعيد خطيبي: حطب سراييفو ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،(ط1) ،2019،ص20.

2- م، ن، ص 86.

أشار أيضاً إلى الصوت وذلك من خلال الحوار الّذي دار بين **منصور وسليم** وخاصة كلمة **"يتمطّق"**[1].

ومن هذه المشاهد أيضاً مشهد إيقاف السّيارة من طرف الجيش « **تحسّست بحركة لا إرادية، وثائقي الشخصية في الجيب الدّاخلي من سترة الجلد السّوداء، التي كنت أرتديها، بطاقة التعريف بطاقة الخدمة العسكرية (...) تحقق عسكري شاب من وثائق السّائق(...) ونظر إلي قائلا "كواغطك" (وثائقك)(...) وسلّمته بطاقة التعريف وبطاقة الخدمة العسكرية (...)ولم يطل النظر في الوثيقتين أعادها إلي وتحقق من بقية الرّاكبين، ومنهم الشّاب العشريني الّذي عطفت على حاله للوهلة الأولى، قبل أن يظهر وثيقة تأجيل الخدمة العسكرية لعام واحد(...) عاد العسكري إلى السائق وطرح أسئلة روتينية** »[2] فالقارئ لهذا المقطع يحس أنّه يشاهد مشهداً من فيلم ما وأنّ الكاميرا تنتقل بين شخصيات هذا المشهد ؛ حيث بدأت مع سائق السّيارة ثم انتقلت إلى **سليم** عندما طلب منه العسكري وثائقه ومنه إلى الشّاب العشريني لتعود مرة أخرى إلى السائق لحظة السماح له بالمرور،وقد تميز هذا المشهد بالحركة ما يعني أنّ هذا المقطع هو صورة سينمائية .

ومن القضايا الأخرى التي جعلت رواية "**حطب سراييفو**" قريبة من السيناريو السينمائي،هي كتابتها على شكل أجزاء فقد قسمها "**سعيد خطيبي**" إلى أربعة أجزاء وكل جزء مقسم بدوره إلى عناوين كثيرة فسمّى الجزء الأول مثلا "**ربوة النّاجين**" وقسمه إلى عدة عناوين هي "**سقف يتداعى ، مرارة الأشياء تزيد في حلاوتها ، حي الرّمان، العبور إلى الغرب، عيّنا الجنية ، النّقاوة والخليط ، صوب الجنوب، أبحث عن أمّ لي** "وهذا شبيه إلى حد كبير بالسيناريو الّذي يكون مقسّم إلى فصول أو حلقات .

كما تحقق فيها أهم شرط من شروط السيناريو وهو كتابتها على شكل فيلم له بداية ووسط ونهاية، فكانت بدايتها مع الاتصال الّذي قام به فاروق **لسليم** بعد أن كان قد فقد عمله في الجريدة حيث يقول الرّاوي على لسان **سليم** « **قبل أن تنقلب حياتي ،بدءاً من ذلك اليوم الّذي هاتفني، وأصير شخصًا آخر.أبلغني أنّ عمي قد اشترى مسكناً جديداً،ويدعوني إلى زيارته في سلوفينيا،**

1- الرواية، ص86. .

2- م ،ن، ص82.

باغتني عرضه،هل شعر برغبتي في الفرار من أنباء الموت ؟ تساءلت في نفسي وافقت وأقفلت الخطّ »[1]ثم تتوالى الكثير من المشاهد التي تصور حال **سليم** مع حبيبته **مليكة** والوضع المزري الذي تعيشه **الجزائر** نتيجة العشرية السّوداء من فقر وحرمان ، ثم تتصاعد وتيرة الأحداث شيئاً فشيئاً بعد سفر **سليم** إلى **سلوفينيا** وتعرفه على **إيفانا** التي كانت تعمل نادلة في مقهى عمه، لتظهر عقدة الرّواية في هذا المقطع الّذي يصور مقتل **سي أحمد** عم **سليم** على يد **غوران** حبيب **إيفانا** حيث تقول هذه الأخيرة « **ذلك العربي المتوحّش قوي البنية ، دفع غوران عنه، ووجّه لي لكمة على فكّي السّفلي (...)أعقبها ركلة على بطني كادت تنقطع أنفاسي (...) اعتقدت أنّ نهايتي حانت وأنّني لن أخّرج حية (...)،لكمني بقوّة على عيني اليسرى ، إلى درجة أنني شاهدّت غمامة سوداء تملأ نظري ،ثم طوّق عنقي بيديه الخشنتين وحاول خنقي (...)، وتخيّلت أنّ لا أحد سيأتي لإنقاذي (...).توقّف عن خنقي وهمد رأيت وجه غوران محمراً، عرق يتصبب منه وهو يشهق بصعوبة عيناه مركّزتان في وجه صاحب المقهى الممدّد على الأرض وأطرافه ترجف لقد طعنه على جانبه الأيمن** »[2] فهذا المشهد يجعل الرّواية تخرج من حالة الهدوء إلى حالة الصراع واللاأمن ،كما يمكن القول: أنّه مشهد سينمائي؛ وذلك لما تميز به من سمات مكّنته من تقريب الصّورة للقارئ منها توفره على الكثير من الحركة ومثال ذلك الأفعال الآتية " **دفع ،وجّه ، استنجد ، تحوّل ، أخرج ، أعوي** "وكذلك احتوائه على ثلاث شخصيات أو ثلاث ممثلين هم "**إيفانا**" "**غوران**" "**سي أحمد**" حيث تنتقل الكاميرا فيما بينهم بشكل متكرر لتصوّر لنا بدقة ما تقوم به كل شخصية من خلال قدرة الوصف الكبيرة على التصوير والتجسيد وذلك عندما ذكر المكان الّذي جرت فيه الأحداث وصوّر الحالة الّتي آلت إليها كل شخصية وظهر هذا في الجملة التّالية « **رأيت وجه غوران محمراً، عرق يتصبب منه، وهو يشهق بصعوبة** »[3]

أمّا النّهاية فقد جاءت مفتوحة واكتفى الرّوائي فيها بتصوير الحالة الّتي أصبح عليها كل من **سليم و إيفانا** فهذه الأخيرة تحوّلت إلى كاتبة مسرحية في حين تمكّن **سليم** من فتح جريدة بمعية صديقه **فتحي** بعد أن باع البيت الّذي ورثه عن والده في **سراييفو**، ليكشف في الأخير عن الحقيقة

1- الرّواية ، ص 9.

2- م ،ن ، ص208 .

3-م، ن، ص، ن.

الّتي بقيت مخفية لمدة طويلة حيث يقول «**ثم جاء الحاج لزرق ،في مساء حار ورطب (...) عرف الأشخاص الّذين قصدتهم، وأنّبني: وأنا "لم أعذب أباك" (...) ثم آراني صورة بالأسود والأبيض لامرأة ترتدي زيّا قبائليا ،بعينين كبيرتين ووجه مستطيل ، "هل هذه الطّاووس عمروش ؟" سألته . "بل أمّك الزّهرة " خجلت من نفسي ،فقد كانت المرة الأولى التي أرى فيها صورة لها أطرتها وعلّقتها على حائط الغرفة** »[1]

من كل هذا نصل إلى أن رواية "**حطب سراييفو**" استفادت من تقنية السيناريو أيما استفادة حيث استطاعت من خلالها تصوير الأحداث تصوير دقيق وتحويل القارئ إلى مشاهد.

في هذا الجزء إشارة إلى علاقة السيناريو بالرّواية من الناحية الأجناسية ؛إذ ينتمي الفيلم / السيناريو إلى الفنّ أما الرّواية فهي جنس (نوع أدبي) خالصٌ له قواعده وقوانينه وهناك من عدّ السيناريو جنسا أدبياً لما يتوفّر عليه من سمات أدبية وخاصة عنصر التخييل .

ما تجدر الإشارة إليه أنّ الرّواية غنية بالأوصاف المتخللة للسرد ،وكأنها عين الكاميرا التي تصوّر الأحداث وتنقلها إلى عيني المشاهد ،فكان الوصف الرّوائي بمثابة عدسة الكاميرا في السينما .

ثانياً– المونتاج :

يعد المونتاج أهم تقنية من تقنيات فنّ السينما وله تأثير كبير في العمل السينمائي ، ما جعله يحظى بالكثير من التعريفات أبرزها هو « **كلمة سحرية غامضة يمتلك سرّها فقط المخرج والمونتير ، يجلسان معاً في ظلام قاعة المونتاج ليقطعا الفيلم إلى أجزاء صغيرة ثم يعيدان وصلها ببعضها البعض بطريقة خاصة تتيح لهما تحقيق تأثير محدد في المتفرج** »[2] وذلك لأن الهدف الأسمى للمونتاج هو تحقيق التّأثير الدّرامي من خلال التّلاعب بالمادة السينمائية وإعادة ترتيبها لتحظى بقبول واستحسان المشاهد .

1- الرواية، ص 325.

2- كين دانسايجر : تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ النظرية والممارسة ،مرجع سابق ،ص11.

ومن التّعريفات أيضا أنّه « **وضع لقطات فيلمية في ترتيب معين ،بحيث تأتي اللّقطة الواحدة تلوى الأخرى بغرض رواية القصص للمشاهد وإعطائها معناها الختامي ،وهذا الأمر ينطبق على أية عملية جمع بين لقطتين أو أكثر سواء كان ذلك مشهدًا قصيرًا أو فيلماً طويلاً** »[1] أي أنّه يجعل مشاهد الفيلم ولقطاته تظهر وتختفي بسرعة محدّدة وفي تسلسل معين، ويعمل كذلك على تجميع الكثير من الجزئيات الأخرى كالأفكار والمعاني والأحاسيس والحركة كما قد « **يتيح علامات ترقيم سينمائية(...) مثل المزج بين نهاية لقطة وبداية لقطة أخرى والاختفاء التدريجي،و الظهور التدريجي**»[2] لتظهر الصورة الصّورة النهائية للفيلم وتنضج الفكرة التي بدأ بها.

ويعرفه "**إيزنشتاين**" وهو أحد منظري الفنّ السينمائي بأنّه « **ليس فقط إعادة بناء للزمن والمكان من خلال ترتيب اللّقطات وإنّما إضافة إلى ذلك هو شكل للتّلاعب بالواقع** »[3] أي أنّ هدف المونتاج ليس ترتيب اللقطات فحسب بل يسعى إلى إحداث تأثير على الواقع من خلال هذا التتابع .

وقد وضع العاملون في مجال المونتاج قاعدة يجب التقيد بها وهي لابد من الجمع فقط بين « **اللّقطات ذات المحتوى الواحد ،المصورة في اتجاه واحد وضمن أحجام واحدة تقريبا ، أي أن اللّقطات التي قليلا ما تختلف عن بعضها، لا تلتحم ، لا تؤدي إلى الإحساس بالحركة المونتاجية إنّ لصق مثل هذه اللّقطات يؤدي إلى الانطباع بوجود قفزة** »[4]

وبفضل التّطور الحاصل في مجال السينما ظهر لتقنية المونتاج أنواع كثيرة منها المونتاج التناوبي، المونتاج المتوازي ،المونتاج المتقارب ،مونتاج التماثل ،مونتاج التناقض ،المونتاج الترابطي .

1- خالد المحمود : الصّورة المتحيزة التحيز في المونتاج السينمائي ، عاصمة الثقافة العربية ،الدوحة (قطر) ، (ط 1)،2011، ص82.

2- كين دانسايجر :تقنيات مونتاج السينما والفيديو التاريخ النظرية والممارسة ،مرجع سابق ،ص 12 .

3- فران فينتورا :الخطاب السينمائي لغة الصّورة ،ترجمة علاء شنانة ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما، دمشق، (سوريا)،(د ط) 2012 ،ص342 .

4- ميخائيل روم : أحاديث حول الإخراج السينمائي ، ترجمة عدنان مدانات ،دار الفارابي ،بيروت (لبنان)، (د ط)،1981، ص157.

يضطلع المونتاج بدور مهم في الرّواية؛ حيث يُمكّن المؤلف من إيجاد إمكانيات كبيرة لتصوير عناصر الموضوع ونسج حبكة قصصية متسلسلة ويحقق تناغم معين وبدونه تظهر المشاهد واللّقطات في فوضى ولا يصل المعنى إلى ذهن المتلقي ،ويتجسد من خلال بعض الآليات هي اللّقطة التقطيع الحذف والترتيب .

وعلى أساس من هذا حاول "**سعيد خطيبي**" استثمار تقنية المونتاج في رواية "**حطب سراييفو**" من أجل ترتيب أفكاره وجعلها وفق تناغم درامي معين حيث عمل على تقطيع اللّقطات والمشاهد وترتيبها وجعلها تبدو وكأنها شريط سينمائي فيتحول بذلك القارئ إلى متفرج وسنحاول فيما يلي توضيح الطريقة التي استفاد بها سعيد خطيبي من تقنية المونتاج في روايته من خلال الآليات الآتية :

أ- اللّقطة :

هي أصغر قطعة فنية في الفيلم السينمائي وعرفها "**أيزنشتاين** " بقوله أنّها « **قطعة قابلة للتّلاعب بغض النّظر عن الحجم وموضع العناصر الشكلية التقليدية كالإضاءة والصّوت والحركة**»[1] فهي نقطة الارتكاز التي يتوقف عليها المونتاج وذلك بترتيب بعض اللّقطات وحذف بعضها الآخر . بالإضافة إلى أنّها اللبنة الأساسية التي يبنى عليها الفيلم خاصة أنّها توصل ما أراد السينمائي إيصاله إلى المتفرج حيث عرّفها "**نيكولاس تي بروفيرس** " في كتابه" **أساسيات الإخراج السينمائي**" بقوله : « **كلمة لقطة ذات دلالات عديدة ،إنّنا نطلق اسم لقطة على ذلك المقطع من شريط الفيلم المصوّر من لقطة واحدة أو ضمن حركة واحدة من لقطة إلى أخرى** »[2] ولها أنواع كثيرة يمكن إسقاطها على الرّواية منها :

اللقطة العامة أو الشاملة :

هي تلك اللقطة التي تعرض صوراً لمساحات شاسعة ولا تركز على عناصر معينة في المشهد و «**تلتقط المشهد من دون أن تفقد مرجع قياس الجسد البشري ، فاللقطات الكبيرة العامة تعمل**

1- فران فينتورا :الخطاب السينمائي لغة الصّورة ، مرجع سابق ص32.

2- نيكولاس تي بروفيرس : أساسيات الإخراج السينمائي شاهد فيلمك قبل تصّويره ،ترجمة أحمد يوسف ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة (مصر) ، (ط1)،2014، ص 27.

على المناظر أو الديكورات حيث يغيب المقياس البشري »[1] ولها أمثلة كثيرة من الرّواية منها « **ومع التّقدم أكثر في الطّريق يتغير المنظر ، تختفي الصّنوبريات وتحل محلّها أشجار كاليتوس، الموزّعة، بشكل غير منتظم ،على جوانب الطرقات ،وما إن نتجاوز بلدة سور الغزلان ، التي سجن فيها الحاج ،أيّام الثّورة ،يصير المنظر صحراوياً يتسع فيه الخلاء ،مع بيوت متناثرة ومهجورة في غالبيتها»**[2] حيث تتميز هذه اللقطة بالاتساع لأن الرّاوي صوّر فيها ما لاحظه سليم في الطّريق أثناء مغادرته إلى مدينة **بوسعادة** من أشجار الكاليتوس والبيوت المهجورة وهذه اللقطة تماثل إلى حد بعيد اللقطات الشمولية السينمائية التي تصوّر المشهد للمتفرج بكل دقائقه وتفاصيله .

اللقطة البعيدة:

وفيها يتم إلتقاط الصّورة من مكان قصيّ كما أنّها تصوير لمناظر وشخصيّات من زاوية بعيدة و« **تعرض مساحات كبيرة من الأرض ،لتتسع لاحتواء مدينة أو جملة من المباني أو قرية من القرى أو جزيرة في عرض البحر »**[3] وقد وظف **سعيد خطيبي** بعضاً منها في روايته وظهر ذلك في قول **إيفانا** « **وبينما أتجول ببصري ،مثل شريدة تبحث عن غار ترتمي فيه ،على جسر صغير، ربما في المكان الذي غرقت فيها أورشكا أو قريبا منه ،رمقت أميراً كان يقف وحيدا ،يعتمر قبعة الفرو "شابكا" ويعرض على طاولة من ألمنيوم ،تماثيل صغيرة للمسيح صنعت من خشب ،يشع منها ضوء أحمر يقتنيها بعض المارة بمناسبة اقتراب أعياد الميلاد أو ما يسمّى بوجيتش»**[4] حيث تُظهر الفقرة أنّ **أمير** كان يقف في مكان بعيد عن **إيفانا** بطلة الرّواية ويبدو هذا جلياً للقارئ ممّا يعني أن اللقطة البعيدة في الرّواية مشابهة كثيراً للقطة البعيدة في الفيلم السينمائي فالمخرج يوصل المعنى إلى ذهن المتفرج من خلال الكاميرا والرّاوي يوصله إلى القارئ بالاعتماد على الوصف .

1- فران فينتور : الخطاب السينمائي لغة الصّورة ، مرجع سابق ، ص 57.

2- الرّواية ، ص 77.

3- حيدر فيصل كريم العسكري : التوظيف السيكولوجي للقطة القريبة في أفلام برغمان ،لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية، العدد21 ،جامعة بغداد ، 2016، ص396.

4- الرّواية ،ص117.

اللقطة القريبة :

وفيها يتم تصّوير الأشخاص والمناظر عن قرب كما « **تعرض لنا الجزء من الكل ،الرّأس من جسم الإنسان أو الكف أو القدم بدون إظهار الموقع المحيط به ،وبذلك يتم تقطيع الأشياء من عالمها المكاني الأمر الذي جعل تركيز الاهتمام على الجزء دون الكلّ ليعطيها القيمة الأهم لدى المتفرج** »[1] والسمة الأبرز فيها إبطال المحيط لإعطاء قيمة كبيرة للشيء المراد تصويره ومثالها من الرّواية « **عندما يشرب سي أحمد، يتورّد خداه ويتكدر وجهه ويصير مكتئباً وحاقداً على ماضيه، يتخلص من بروتوكولات العلاقة العائلية** »[2] فقد ركّز الرّاوي على وجه **سي أحمد** المتورّد وأهمل كل ما يحيط به من أشياء والغاية من هذا تقديم صور واضحة ودقيقة للقارئ وهذا يشبه إلى حد كبير ما يحدث في اللقطة القريبة الخاصة بالفيلم السينمائي فكلاهما يعتمد على مبدأ الوضوح من أجل رصد أدقّ تفاصيل الشيء المراد تصويره وعدم الاهتمام بما يحيط به ويكمن الفرق بينهما في الوسيلة المستخدمة فالمخرج يستخدم الكاميرا والرّاوي يعتمد على الوصف .

اللقطة السريعة :

وهي تصوير لمجموعة من الأحداث والحركات التي تقوم بها شخصية من الشخصيات، وتحدث في وقت ضيق أو محدود ومثالها:

« **رفعت كأسا من طاولة مجاورة ،وضربته على وجهة ،فقد استفزّني بشتائمه لي ، وانتقل صوتي من هدوء إلى نحيب ،أخذت أطرافي ترّتجف وشفتاي كذلك ،تحوّلت من امرأة مسالمة إلى عدوانية ووقحة ولم أتورّع عن الرّد عن بذاءته وسبّ أمّه ، صفعني وبصق عليّ ثم قذف مطفأة سجائر زجاجية على صدري ،سقطت وتحطّمت ،لم أعرف ماذا أفعل سوى الهروب إلى الخارج باكية** »[3]

1- حيدر فيصل كريم العسكري : التوظيف السيكولوجي للقطة القريبة في أفلام برغمان ،مرجع سابق ،ص399.
2- الرّواية ،ص 110.
3- م، ن ، ص 182.

فالقارئ لهذا المقطع يدرك تماما شدة تسارع الأحداث وذلك راجع لكثرة الأفعال منها " بصق،ترتجف،رفعت ،ضربته ،انتقل، أخذت ، تحوّلت ،قذف،سقطت ،أتورّع " وسمة التسارع هذه تتجلى بصفة كبيرة في أنواع كثيرة من الأفلام السينمائية خاصة الأفلام البوليسية .

اللقطة البطيئة :

وهي عكس اللقطة السريعة تماما حيث تظهر فيها الأحداث والأفعال بصورة بطيئة ومثالها من الرّواية « **أشعلت سيجارة درينا وسحبت نفساً عميقا ،شاهدت سحابة الدّخان الصاعدة تبعتها بعيّني إلى أن تشتّت ،وتنهدت. اكتسبت عادة التّدخين من أبي .**»[1] فسحب نفس عميق من سيجارة لا يتطلب وقتاً طويلا خلافا لما عكسته لنا **إيفانا** في المشهد ، ما يعني أن "**سعيد خطيبي**" منح لبعض المشاهد في الرّواية سمة التباطؤ من أجل إعطائها بعداً درامياً وتأثيراً كبيرًا على القارئ .

ومن أمثلتها أيضا « **لم أقم من الطّاولة، بعد الطّرقتين الأوليين وانتظرت الطرقة الثالثة لأقف من مكاني متكاسلة، أفتح الباب لأجد أزرا أمامي.مرّ وقت طويل لم نلتق**»[2] فكلمة متكاسلة توحي ببطء الحركة في هذا المشهد وتقلص سرعته بصورة ملحوظة .

ومن خلال تحليلنا للّقطات السابقة توصلنا إلى فكرة مفادها أنّ "**سعيد خطيبي**" وظف الكثير من اللّقطات السينمائية وجعل تقنية الوصف كبديل للكاميرا والغاية من كل هذا تصوير أدق التفاصيل المتعلقة بأي مشهد من المشاهد الرّوائية لدرجة تجعل القارئ يستطيع تخيّلها على شكل فيلم مطول متسلسل الأحداث .

ب –الزّاوية أو زاوية التّصوير:

تتمحّض الزّاوية من رحم اللّقطة في العمل السّينمائي، فهي المحرّك الأساس و الفاعل للّقطة في المشهد السّينمائي، لأنّ« **الزّاوية التّي تُصوِّر منها الكاميرا اللّقطة هي التّي تحدّدُ كيفيّة النّظر إلى اللّقطة**»[3]،فالزّاوية بمثابة وجهة نظر المخرج وهي عبارة عن أداة تُؤثّر في المخرج و من خلالها يبني موقفه

1- الرّواية، ص44.

2- م ، ن ، ص 196.

3- لويس هيرمان : الأسس العمليّة لكتابة السّيناريو، مرجع سابق، ص 192.

اتّجاه الفيلم. فالزّاوية تنبع من عدسة الكاميرا ، و لتصوير المشاهد أو اللّقطات المناسبة يجب أن تكون الكاميرا في يد المصوِّر البارع . و في مقابل ذلك يوجد في النّص الرّوائي عنصر الوصف كبديل عن تقنيّة الزّاوية. لأنّ زاوية النّظر في السّينما هي المكان الّذي يرى منه المصوِّر؛ حيثُ تُنقل الصّورة بمكوّناتها من خلال عين الكاميرا أمّا في الرّواية فيقوم الرّاوي بوصف ما تراه عينه و ما يودّ هو إيصاله إلى القارئ، لأنّه – الرّاوي- يُضيف على الأشياء و الشّخصيّات نظرته الخاصّة، و لأنّ الرّواية تأخذ أبعادها ممّن يصف و هو الرّاوي. يقول الرّاوي على لسان **إيفانا**: « **وجدْتُ الغرفة كما تركتها، بفوضاها، و عناكبها، على زواياها الضّيّقة، و ملابسي وملابس غوران، المرميّة على السّرير، وعلى الكرسي**»[1]،و في هذا المشهد يصف الرّاوي حالة الغرفة بعد الشّجار و لجريمة التّي اقترفها **غوران**في حقّ **سي أحمد** بعد محاولته الاعتداء على **إيفانا**، حيث؛ يحاول الرّاوي تمرير الصّورة التّي في ذهنه إلى خيال القارئ، لأنّ المخرج في الفيلم أو المصوّر يحاول أيضاً إيصال الموقف أو المشهد إلى المتفرّج كما تخيّله هو، فيقوم المصوّر بتصويره- الموقف- من جميع زواياه حتّى يضفي عليه مصداقيّة فنّية، لذلك وُجِدت عدّة زوايا يعتمدها حامل الكاميرا في تصوير المشاهد، ومن تلك الزّوايا:

- **زاوية مستوى العين (الرّأسيّة):**

و الّتي تركّزُ على محاولة إظهار العلاقة الكامنة بين الأشياء،و كذلك لإثارة تشويق ومتابعة الأحداث، و يمكن مقابلتها بما يعرف في السّرد الرّوائي ب**الرّؤية من الخلف** حيث يكون فيها الرّاوي« **يعرف أكثر من الشّخصيّة**»[2]، فيكون الرّاوي على دراية تامّة بشخصيّاته و أحاسيسهم و سلوكيّاتهم، تقول **إيفانا** «**قدّمتُ لآنتشي، الّتي عادت لتوّها من جولتها اليوميّة(...)، علبة شكولاطة" أورو كريم" الّتي تحبّها. قلّبتْها بين يديها، كما لو أنّها تكتشف شيئا جديدا عليها، ثمّ وضعتها على الطّاولة**»[3]، حاول الكاتب تسليط الضّوء على الموضوع الأساس الذّي يدور حوله المشهد وهو علبة الشّكولاطة. فقام بوصفه كما لو أنّه يصوّرُ فيلماً فركّز تارةً على علبة الشّكولاطة، وتارة على **آنتشي** وعلى **إيفانا** تارة أخرى لشرح تعابير كلاً منهما.

1- الرّواية، ص 241.

2- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن، السّرد، التّبئير)، المركز الثّقافي العربي للطّاعة و النّشر و التّوزيع، بيروت(لبنان)، ط3، 1997، ص 293.

3- الرّواية، ص 9.

- **الزّاوية المنخفضة:**

وهي أن تكون الكاميرا تحت مستوى النّظر؛ بمعنى النّظر من الأسفل إلى الأعلى«**إذا التقطت آلة التّصوير صورة الموضوع المصوَّر من الأسفل، تكون اللّقطة لقطة زاوية منخفضة**(...)، **فهي تُظهر الموضوع المصوَّر أكبر ممّا هو في الحقيقة**»[1]،أمّا في مقابل هذه الزّاوية باعتبارها تقنيّة سينمائيّة لا يمكن توفّرها في النّص الرّوائي، نجد ما يُعرف بالرّؤية مع حيث يكون فيها« **الرّاوي يعرف ما تعرف الشخصيّة**»[2]، فتكون الشّخصيّة على قدرٍ من معرفة الرّاوي، فترتبط هذه الزّاوية بالدّراميّة أكثر، و مثال ذلك من الرّواية، يقول سليم:« **ما إن دخلتُ حتّى صادفني منظر شرطيين، يقفان كشمعتين متناظرتين، في الصّالون، ونادا تجلس، على الأريكة، و هي تضغط على رأسها براحتي يديها**(...)، **استدارا لي، و رفعتْ نادا رأسها. شاهدتُ وجهها المحمرّ، و عيناها الدّمعتان.**»[3].يُحسّ القارئ هنا كأنّه يشاهد إحدى اللّقطات الدّراميّة في فيلم ما، فقام **سعيد خطيبي** بوصف هذا المشهد بذكاء شديد لتكون وجهة نظر القارئ قريبةً من وجهة نظر المتفرّج.

- **الزّاوية العالية:**

هي عكس الزّاوية المنخفضة، تُركّز فقط على الموضوع الأساس« **تكون آلة التّصوير أعلى، أو أحيانًا أعلى جدًا، من الموضوع المُصَوَّر**(...)، **و يمكن أن تُعبّر اللّقطة العالية الزّاوية عن شعورٍ بالإحباط**»[4]، فهي بعيدة عن الدّراميّة، و يمكن مقابلتها في النّص الرّوائي بما يُعرف بالرّؤية من الخارج«**معرفة الرّاوي هنا تتضاءل، وهو يُقدّم الشّخصيّة كما يراها و يسمعها دون الوصول إلى عمقها الدّاخلي.**»[5]، حيث يكون الرّاوي غير مدركٍ لما تحسّه الشّخصيّة في لحظة ما. و مثال ذلك من الرّواية؛ تقول **إيفانا**:«**كنتُ مستعدّة لتقبّل أي شيء، أن يحلقوا شعري، الّذي بدأ يتساقط، من سنين، و لم تنفع معه الأغسال** (...)، **و يُرسِلُونني إلى سجن بعيد، أقضي فيه سنوات، مع**

1- برنارد ف- ديك: تشريح الأفلام، ترجمة محمد منير الأصبحي، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق(سوريا)، (د ط)، 2013، ص100،101.

2- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن، السّرد، التبئير)، مرجع سابق، ص 293.

3- الرّواية، ص 213.

4- برنارد ف-ديك: تشريح الأفلام، مرجع سابق، ص 99.

5- سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن، السّرد، التّبئير)، مرجع سابق، ص 293.

مساجين وسجينات آخرين»[1]، تشعر **إيفانا** بإحباط شديد و يأس كبير، لأنّ مستقبلها وحلمها في أن تصبح كاتبة مسرحيّة قد تلاشى بسبب اتّهامها بجريمة لم ترتكبها. فمهما يحاول الكاتب وصف اللّحظة إلاّ أنّه لا يستطيع أن يوصل للقارئ مشاعر **إيفانا**، بقدر ما يوصلها الممثّل من خلال تعابير وجهه وحركاته، يقول **سليم** :« **و جميعنا نسير فوق الماء، فليوبليانا مدينة جسور ونساء حسانٍ، يتوسّطها "تروموستوي"، أو الجسور الثّلاثة المتقاطعة، التّي بناها بوج بلاشنيك أشهر معماري وسط أوروبا»**[2]، يحسّ القارئ أنّه ينظر من الزّاوية نفسها الّتي يقف فيها **سليم**, وكيف ينظر إلى الماء من تحت الجسر من مكانٍ عالٍ. وهو الموضوع الأساس الّذي يصفه **سليم** فركّز على الجسور في المدينة من دون اللّجوء إلى أيّة دراميّة في الموقف. و يمكن الإشارة أيضا إلى ما يعرف بالسّرد الذّاتي الذّي يكون فيه الحكي عن طريق الرّاوي و كأنّه سيرة ذاتيّة عنه، و السّرد الموضوعي الذّي يكون الرّاوي فيه بمثابة آلة تصوير أي عليم بكلّ شيء. و بهذا تكون الزّاوية هي المركّب الذّي يجعل اللّقطة تنضج لتكون مشهداً.

ج- التّقطيع:

تتداخل الرّواية مع الفيلم السّينمائي من حيث توفّرها على الكثير من اللّقطات، وهذه الأخيرة؛ يقوم الرّاوي بتقطيعها وفق رؤيته الخاصّة، و يُشكِّلُ هذا التّقطيع« **أداة أساسيّة لأنّه يسمح بإلغاء التّفاصيل الجزئيّة الّتي كانت الرّواية الرّومانسيّة و الواقعيّة تهتمُّ بها كثيراً. فهو يحقّق في الرّواية المعاصرة نفسها مظاهر السّرعة في عرض الوقائع في الوقت الذّي كانت فيه الرّواية الواقعيّة تتّصف بالتّباطئ»**[3]، حيث يجّسّد الرّاوي هذه التّقنية لأنّها تشكّل أجزاء قابلة للمعاينة و الدّراسة، و تقسّم كل جزء إلى عناوين كثيرة وفق مستويات زمنيّة ،وهو أيضا مقسمٌ إلى آليات عدة هي :

1- الرّواية، ص 222.

2- م، ن، ص 99.

3- حميد لحميداني: بنية النّص السّردي(من منظور النّقد الأدبي)، المركز الثّقافي العربي للطّباعة و النّشر و التّوزيع، ط1، بيروت (لبنان)، 1991، ص77.

1-الزّمن:

الزّمن من أساسيّات العمل الفنّي، بحيث لا يمكن كتابة رواية من دون نسبها إلى مدّة زمنيّة معيّنة، ولا يمكن تصوير فيلم من دون وضع حدوده الزّمنية. فيختلف زمن الواقع عن زمن الأفلام و الرّوايات، لأنّ الإنسان لا يستطيع التّحكّم فيه، فهو يعيش حاضره فقط ويبقى بيده تذكُّر الماضي و تأمّل المستقبل، لأنّ« **الزّمن الفنّي زمن انتقائي يعتمد على ما وراء تلك اللّحظة الزّمنيّة من قوّة تعبير و فاعلية** »[1]، فيوجد الكثير من الأعمال الفنّية تحايل فيها أصحابها على الزّمن ، خاصّة الرّوائيّة منها« **لأنّ الزّمن الرّوائي مفتوح، باتّجاه الذّكريات مرّة وباتّجاه المستقبل مرّة وفي الحاضر مرّة أخرى**»[2] فهو بذلك يختلف عن الزّمن في السّينما لأنّ« **السّيناريو يعتاش على الأبعاد الزّمنيّة، لكنّه يُؤمن بالتّتابع**»[3]. عبارة عن جملة مشاهد مترابطة مع بعضها البعض أي نظام،فقد يكون في مقطع واحد:«**أزمنة مختلفة و متشظيّة قسّمها الدّارسون إلى زمن القصّة و زمن السّرد، وزمن القراءة**»[4]، وهذا الاختلاف يظهر في المدّة، التّواتر، المفارقات الزّمنيّة.

1-1 المفارقة الزّمنيّة:

و الّتي استعملها الرّوائيّون بكثرة في أعمالهم الإبداعيّة، يُعرِّفها **جيرار جنيت G.Genette** «**تعني دراسة التّرتيب الزّمني لحكاية ما مقارنة نظام ترتيب الأحداث و المقاطع الزّمنيّة في الخطاب السّردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزّمنيّة نفسها في القصّة**»[5]، فإذا استهلّ الكاتب سرده من الوسط، ثمّ عاد من جديد إلى أحداث سابقة هذا ما يُسمّى بالمفارقة الزّمنيّة، مثل ما فعله الكاتب **سعيد خطيبي** في روايته **حطب سراييفو** ، يقول على لسان **إيفانا** :«**نجوت من الموت، و**

1- مرّاح مراد: الفيلم الرّوائي التّاريخي بين حرفيّة الحادثة التاريخيّة و المتخيّل السّينمائي أفلام ميل غيبسون أنموذجا ، مرجع سابق، ص84.

2- هيام زيد عطية: التّقنيّات السّينمائيّة في الرّواية الحداثيّة(البعد المرئي للنّص)، جامعة القادسية (العراق)، موقع wwwiasj.net. https// :، ص 22.

3- م، ن، ص،ن.

4- سهام حشايشي: تشظّي السّرد و تداخل الخطاب في الرّواية المغاربيّة، الخطاب، المجلّد13، العدد2، جامعة خميس مليانة (الجزائر)، 2018، ص153.

5- جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة محمد معتصم وآخرون، المجلس القومي للتّرجمة، ط2، 1997، ص 47.

خرجتُ من حبسٍ ظننتُ أنّني سأمكث فيه سنوات طوال»[1]، فقد استهلّ الكاتب روايته بأحداثٍ غامضة شيئا فشيئا تبدأ الأحداث تتّضح مع نهاية الرّواية. يقول **سليم**:« **قبل أن تنقلب حياتي، بدءا من ذلك اليم، الذّي هاتفني فيه فاروق، وأصير شخصاً آخر»**[2].حيث يضع الكاتب جملاً أو أحداثاً بمثابة رمز ستفتح شيفرتها في نهاية السّرد، وقد فرّق جيرار جنيت بين نوعين من المفارقة هما الاسترجاع والاستباق.

1-2 الاسترجاع أو الفلاش باكflach-back:

وهو العودة بالزّمن إلى الوراء أي إعادة أحداث و مشاهد مرّت كانت حاضرة في وقت مضى لكنّها أصبحت ذكريات، فالاسترجاع هو:« **كل ذكرٍ لاحقٍ لحدث سابق للنّقطة التّي نحن فيها من القصّة»**[3]، فلا يستطيع الإنسان إعادة أحداث مضت أو أقوال و أفعال وأن يعيشها مرّة أخرى إلاّ عن طريق التّذكّر. وقد عرّفه الأدباء كثيراً من بينهم **سعيد يقطين**، حيث يُطلقُ عليه اسم الإرجاع«**Anlepse، ويعني استرجاع حدثٍ سابق عن الحدث الذّي يُحكى»**[4]،حيث يعتمد الرّوائي على الاسترجاع في نصّه لملأ فراغات تركها عمداً من خلال الوصف أو عن طريق شخوصه الرّوائيّة. وهو تقنيّة سينمائيّة استعملها المخرجون و كُتّاب السّيناريو،« **يُعدّ الفلاش باك تقنية شائعة الاستخدام في السّينما(...)، فالكثير من الأفلام تُقدّم لنا شخصيّة في الزّمن الحاضر تقصّ علينا ذكرياتها»**[5]، حيث يظهر ذلك من خلال تذكّر الممثّل لأحداث ماضية يمكن أن تُبثّ في الشّاشة باللّونين الأبيض و الأسود للدّلالة على أنّها مشاهد ماضية، أو جعل صورة الممثّل في حاشية الشّاشة و جعل الصّور تأتي واحدة بعد الأخرى في وسط الشّاشة حتّى يفهم الجمهور أنّها ذكريات و هكذا. وقد« **كان استرجاع الماضي لا يزال أداة مفضّلة لدى المؤلّفين الّذين يُفضّلون البدء من منتصف الحدث أو الّذين يُفضّلون العمل من الحاضر و الرّجوع إلى الماضي»**[6]، هناك بعض الأفلام تبدأ

1- الرّواية، ص 20.

2- م ، ن ، ص 9.

3- جيرا جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، مرجع سابق، ص 51.

4-سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن- السّرد- التّبئير)، مرجع سابق، ص77.

5- برنارد ف-ديك: تشريح الأفلام، مرجع سابق، ص429.

6- فرانك هارو: فن كتابة السيناريو، ترجمة رانيا قرداحي، المؤسسة العامة للسينما، دمشق(سوريا)، (دط)،2013، ص 157.

أحداثها بطريقة غامضة إلى أن يعود بنا البطل أو الممثّل إلى الماضي حتّى نفهم سبب ذلك اللّبس. و قد يحضر الاسترجاع في الفيلم من خلال قطع سريع بين المشاهد، أو ظهور بطيء، لأنّه« **في الفيلم يُؤدّي استرجاع الماضي ثلاث وظائف أساسيّة، فهو يُوفّر معلومات لا تتوفّر إلاّ به، أو يضع حادثا من الماضي في صيغة دراميّة أثناء روايته، أو يشرح الرّابط بين الماضي و الحاضر حين لا يمكن لأي من الشّخصيّات أن يفعل ذلك**»[1]. ولأنّ الرّواية أكثر الأنواع تقبّلاً و استقطاباً لأكثر من نوع، و كذلك لاستيعابها فنوناً مختلفة، لجأ الرّوائيّون إلى استخدام هذه التّقنية، وقد دفعت بالنّص الرّوائي نحو القمّة فأصبحت الرّواية اليوم ملحمة العصر.

يختلف الزّمن الرّوائي عن الزّمن السّينمائي، بحيث« **نجد أنّ الصّفحة الواحدة من سيناريو المشاهد العامّة للفيلم الرّوائي تعادل دقيقة واحدة من زمن العرض**»[2]، حيث يحتاج الرّوائي إلى ما يقارب الصّفحة و نصف الصّفحة واصفا فيها حدث وقع في الماضي يجعل القارئ يرسم تلك الوقائع ببطء شديد، بينما يحتاج المخرج إلى دقيقة ونصف الدّقيقة حتّى يُصوِّر ذات المشهد، وذلك يعود لأسباب منها؛ يجب«**أن تتوقّع أن يتم حذف بعض السّطور أو بعض اللّقطات هنا وهناك، أثناء سير العمل**»[3]، لأنّ الفيلم يدوم عرضه ما يقارب السّاعتين متتاليّتين مع الفواصل الإشهاريّة، أمّا قراءة الرّواية فيستطيع القارئ مطالعتها على مدار ساعة أو يوم عدّة أيّام. وقد أسقط **سعيد خطيبي** هذه التّقنيّة على روايته **حطب سرايفو** في كثير من المقاطع كاشفا الغموض على مقاطع لاحقة. تقول **إيفانا**:« **لقد اغتصبوا شقيقتك، تناوب عليها ثمانية رجال، في ليلة واحدة(...)، أذكر وجه آنتشي حين عادت، بعد غياب. خرجت تبحث عن الماء و تأخّرت(...)، ثمّ عادت في اليوم الموالي بشعرٍ أشعث، اشتكت من آلام في الظّهر(...)، مرِضتْ، و تملّكها هذيان و انفصام**»[4]، هذا المقطع عبارة عن إجابة للقارئ عن سبب هذيان **آنتشي** الّذي تحدّث عنه الكاتب منذ بداية الرّواية على لسان **إيفانا**، كيف تتصرّف **آنتشي** و يحدث أنّها تبكي و تضحك في اللّحظة نفسها و لا تعلم لماذا؟

1- برنارد ف- ديك: تشريح الأفلام، مرجع سابق، ص 429.

2- دوايت سوين : كتابة السيناريو للسينما، ترجمة أحمد الحضري، دار الطناني للنشر و التوزيع، القاهرة(مصر)، (دط)، 2010، ص325.

3- م ، ن ، ص 326.

4- الرّواية، ص 296، 297.

فالكاتب هنا ملأ فراغاً أحدثه في البداية. وقد قسّم **جيرار جنيت** الاسترجاع إلى قسمين: استرجاع خارجي واسترجاع داخلي.

- **الاسترجاع الخارجي:**

يسترجع فيه الرّاوي أحداثاً وقعت في وقت سابق للسّرد في الرّواية، كما « **تظلُّ سعته كلّها خارج سعة الحكاية الأولى**»[1]، يقول الرّاوي على لسان **سليم**:« **و طفق يحكي لي، عمّا ناله من تعذيب، في سجن خفيّ، قبل أكثر من ربع قرن، بعد اتّهامه باغتيال زوجته الأولى:– أنا لم أقتلها، بل انتحرت برصاصة من بندقيّتي، بعدما شاع نبأ عن تعرّضها لاغتصاب من مجاهدين سابقين وسخرت منها صديقة لها، في حمّام النّساء، و نعتتها بالعاهرة**»[2]، في هذا المقطع جعل الرّاوي **سي أحمد** يستحضر صورة زوجته الأولى التّي انتحرت بسبب تعرّضها للسّخرية من صديقتها، "**وجملة أكثر من ربع قرن** "دليل على أنّ القصّة خارج زمن الرّواية.

- **الاسترجاع الدّاخلي:**

هو كذلك الاسترجاع الذّي يكون « **قبله الزّمن متضمّناً في الحقل الزّمني للحكاية الأولى**»[3]، بمعنى انّه لا يخرج عن الإطار الزّمني الّذي تجري فيه الرّواية أو القصّة، كما تميّز بسمة التّكامليّة أي يأتي لسد ثغرة سابقة في السّرد و مثاله من الرّواية قول **سليم**:« **وُلدتُ في بوسعادة عام 1970. لكنّي لم أعش فيها سوى في سنواتي الثّلاث الأولى لم أدخلها، في السّنوات العشرة الفائتة. سوى مرّتين، لمرافقة أمّي، في زيارتين إلى شقيقاتها، سمعت عن ولييّها الصّالحين سيدي سليمان، وسيدي سامر وعن واديها الّذي يشقّها شطرين**»[4]؛ حيث جاء هذا المقطع لتنوير الكثير عن حياة البطل **سليم**. وسد ثغرة السّرد في الرّواية كما أنّه لا يخرج عن الإطار الزّماني للرّواية.

1- صالح علي مسعود قحلوص: علاقة الزّمن الجدليّة في الفكر السّينمائي، مجلّة الأكاديميّة للعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، عدد مزدوج10-11 ديسمبر 2015، ص.122.

2- الرّواية، ص 110.

3- م ، ن ، ص 122.

4- الرّواية، ص 83.

1-3 الاستباق:

هو التّرتيب الزّمني الثّاني الذّي تقوم عليه المفارقة الزّمنيّة بعد الاسترجاع . يمكن شرحه على أنّه محاولة للتّنبّؤ بأحداث لاحقة وهو كما يعرّفه **جيرا جنيت:**« **كل حركة سرديّة تقوم على أنْ يُروى حدثاً لاحقا أو يُذكر مقدّماً**»[1]. وعادة ما تكون في الرّواية فيقوم الرّاوي بسرد أحداثٍ لاحقة قبل أوانها لكسر الرّوتين الرّوائي التّقليدي وخلق عنصر التّشويق و ربّما لخرق أفق توقّع القارئ. و يُعرف الاستباق في السّينما بالقفز إلى المستقبل«**ومن الأدوات الّتي اكتسبت شعبيّة بين صانعي الأفلام بدءاً من العقد السّابع من القرن العشرين القفز إلى المستقبل، الّذي يُعرض فيه جانب من حادث سيحدث قبل حدوثه**»[2]، عبارة عن إعطاء لمحة عن المستقبل، لأنّه« **أداة أدبيّة فيه حادثة معيّنة تُنذر أو تُبشِّر بحادثة أخرى، أو تعطي إشارة ما إلى حادث سيحدث قبل حدوثه الفعلي،. و السّلف الحقيقي للقفز إلى المستقبل هو التّوقّع prolepsis، وهو أسلوب بلاغي يتوقّع فيه المتكلّم اعتراضاً حتّى قبل أنْ يُبديه أحد و يُجيب عليه**»[3]، أي هو محاولة التّنبّؤ بحدوث شيء قبل أوانه وهو شائع في عالم الأفلام، فيكون هناك دائما ممثّل في الفيلم يتوقّع أو يشعر بأنّ أمرا سيّئا سيحدثُ. و« **في كثير من الأحيان، يحتوي العنوان الرّئيسي للفيلم على تلميح للمستقبل**»[4]، مثل ما عنون **سعيد خطيبي** روايته ب**حطب سراييفو** كأنّه يدلّ بكلمة حطب على معنى الذّكريات أو المخلّفات التّي ستترك أثرا كبيراً على صاحبها. وقد أورد هذه التّقنيّة داخل الرّواية يقول:«**و أنا أتصوّر نفسي أسير في شوارع سلوفينيا، دون أن أعلم ما ينتظرني من شُؤم، حوّلني إلى شخص آخر، وجعلني أخجل من مصارحة النّاس بأمري**»[5]، يُقدّم الكاتب إشارات و تلميحات عمّا سيأتي من أحداث و مفاجآت **لسليم** ليجعل القارئ دائما يتساءل ماذا سيحصل لاحقاً، حتّى يتمّ القراءة للنّهاية. و يتذكّر دائما أنّه هناك ما يجب عليه الوصول إليه.

1- جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، مرجع سابق، ص51.

2- برنارد ف- ديك: تشريح الأفلام: مرجع سابق، ص 431.

3- م، ن، ص431، 432.

4- م ، ن ، ص 432.

5- الرّواية، ص 19.

2-المدّة:

لها تسميّات أخرى كالدّيمومة، المدى،...، وقد عرّفها الباحثون على أنّها:« **مجموع اللّحظات الّتي يستغرقها الحدث، وكذلك مجموع اللّحظات الّتي تفصل حدثًا عن آخر**»[1]، حيث تمّ ربطها بسرعة وتباطؤ الزّمن« **تعني سرعة أو بطء الزّمن السّردي ما بين زمن القصّة و زمن الخطاب، ومن مقطع لآخر. ويقاس زمن القصّة بالثّواني و الدّقائق و السّاعات و الأيّام و الشّهور و السّنوات و زمن الخطاب بعدد الأسطر و الكلمات و الجمل في النّص** »[2]،ليس من السّهل الفصل في هذين المصطلحين لأنّ زمن الخطاب حقيقي وزمن القصّة فهو زمن الحدث. و قد تعرّضت المدّة في النّصوص الأدبيّة المكتوبة إلى صعوبات، وذلك من خلال أربع آليات، حيث يتعرّض **سعيد يقطين** إلى هذه الصّعوبات الّتي ظهرت حول العلاقة بين الحكي و القصّة على مستوى المدّة، حيث يقول:« **إذا كانت نقطة الصّفر الّتي يلتقي فيها التّتابع الحكائي و السّردي كما نجد مثلا في الحوار حيث التّساوي بين المقطع السّردي و المقطع القصصي(...)، فإنّنا سنجد متغيّرات عديدة تطرأ على هذا المستوى بين القصّة و الحكي، و تتجلّى هذه المتغيّرات من خلال التّلخيص، و الوقف، والحذف، والمشهد**»[3]، و يمكن تقسيم هذه الآليات إلى قسمين. قسم يضُمُّ آليتين تقوم بتسريع الزّمن هما:

2-1- التّلخيص/ الخلاصة/ الملخّص/ السّرد التّلخيصي Récit sommaire

من الآليات الّتي تلخّص الحدث قدر الإمكان لتجنّب الإطناب وهو:« **إيجازٌ لأحداث قصصيّة طويلة في مقاطع سرديّة قصيرة. وهي إحدى أركان تسريع أو زيادة سرعة الزّمن في النّص السّردي**»[4]، فاختصار سنوات أو أيّام في النّص السّردي يُبعده عن الملل و الإطالة في الحدث،

1- طريف شيخ أمين: التّحليل البنيوي في علم النّقد القصصي، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكُتّاب العرب بدمشق،(سوريا)، العددان 237و238، 1991، ص5.

2- أحمد رحيم كريم خفاجة: المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي، مخطوط رسالة ماجيستير، جامعة بابل(العراق)، 2003، ص306.

3- سعيد يقطين. تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن- السّرد- التّبئير)، مرجع سابق، ص 78.

4- أحمد رحيم كريم خفاجة: المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص 307.

حيث«**يقوم فيه الكاتب باستعراض سريع لأحداث من المفروض أنّها استغرقت مدّة طويلة**»[1]، فمن خلال هذه الآلية يستطيع الرّاوي سرد بعض الأحداث الّتي قد يتطلّب وقوعها وقت طويل فيلخّصها في بعض كلمات و أسطر. وقد أطلق عليه **جيرار جنيت** اسم المجملsummary، و قد ورد في رواية "**حطب سراييفو" لسعيد خطيبي** عدّة تلخيصات أو إيجاز في عدّ محطّات. يقول على لسان **إيفانا**: «**جئتُ للعمل هنا فحسب. اختصرتُ له المسافات بإجابة واحدة وأعرف أنّها إجابة مُملّة، تعوّد على سماعها من بوسنيّين آخرين**»[2]،قد لجأت **إيفانا** إلى الإيجاز تفاديًا لسرد أحداث كانت في وقت مضى ذكريات سيّئة بالنّسبة لها. و تقول **إيفانا** أيضا: « **بين أحد واثنين قامت حربان تفصل بينهما ثمانية عقود تقريبا، يختلفان في الظّروف وفي أرقام الضّحايا و المشرّدين و الأيتام و الأرامل**»[3]، وقد اختصر الكاتب في هذه الفقرة الحديث عن حربٍ جرت ربّما خلال عقودٍ كان لابدَّ من الإشارة إليها فقط دون ذكر تفاصيلها الموجعة وحتّى يُفسح المجال لأحداث أكثر أهمّية من الّتي مضت.

2-2- الحذف/ الإضمار Ellipse :

يلجأُ الكاتب إلى حذف بعض الأحداث تماشيًا مع موضوع نصّه، وهو لا يبتعد في وظيفته عن التّلخيص، وهو:« **إضمار جزء من أحداث القصّة(...)، فهو عبارة عن الانتقالات الزّمنيّة الّتي يُضمرها الكاتب و يضع دلائل ليُشير إلى هذا الإضمار و الانتقال الزّمني المفاجئ**»[4]، هو ضرورة حتميّة في الرّواية بالنّسبة للكاتب فهو يُوظّفها وفق حاجة في نصّه، لأنّه« **يُؤشّر على الثّغرات الواقعة في التّسلسل الزّمني و يتميّز بإسقاط مرحلة بكاملها من زمن القصّة و لذلك فهو يُعتبر مُجرّد تسريعٍ للسّرد**»[5]، يلجأ إليه الكاتب لتسريع وتيرة السّرد، و ربّما يلجأ إليه لأنّ الحدث غير مهمّ أو لا يُضيف للمقطع السّردي الذّي بصدد كتابته. وقد ورد الحذف في رواية "**حطب سراييفو" لسعيد خطيبي** في عدّة محطّات في الرّواية، يقول **سليم**:« **سأخرج و أتركك ترتاحين، كلاّ. ابق هنا. لم أُكمل**

1- حسن بحراوي : بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، بيروت(لبنان)، (ط1)، 1990، ص 120.

2- الرّواية، ص 119.

3- م، ن، ص 70.

4- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص 308.

5- حسن بحراوي : بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة)، مرجع سابق، ص 120.

كلامي. قامت، من مكانها، منتفضة كي تقنعني بالجلوس. ومرّت عشرُ دقائق كأنّها دهر و أنا أُنصت إليها»[1]، وقد حذف **سليم** الكلام الّذي دار بينه وبين زوجة عمّه لمدّة عشر دقائق و اختزله في بضع كلمات، حتّى ينتقل بنا الكاتب إلى فكرة أخرى، تقول **إيفانا** أيضا: « **كان يُعنّفني، لا أعرف كيف تحمّلته ثلاثة أعوام** »[2]، قد اختصرت أو حذفت مآسي ثلاثة أعوام و قامت بتلخيصها في كلمتين " كان يُعنّفني" نزوحاً عن الإطناب و الإطالة في سرد أحداثٍ عن حياتها، و قد لجأ إليه الكاتب لأنّه يقوم ب«**إغفال أحداث تستغرق زمنا معيّنا يطول أو يقصر. والحذف يُساعد على زيادة سرعة الوصول إلى نهاية القصّة** »[3]، فالحذف بمثابة وسيلة أو طريق مختصر للوصول إلى النّهاية بسرعة.

إلى هنا نكون قد انتهينا من أساليب تسريع الزّمن(الخلاصة) و (الحذف)، أمّا عن أساليب تبطئة زمن السّرد فهناك: الوقفة و المشهد.

2-3- الوقفة/ الاستراحة:pause.

عدّها الباحثون من آليات تبطئة السّرد، وقد قرنوها بالوصف في النّص، لأنّها تتسبّب في« **توقّف مجرى الزّمن السّردي بسبب جريان الوصف أو الحوار فيه** »[4]، حيث يتباطأ الحدث عن السّير بسبب الوقفة لاقترانها بالوصف الذّي هو من مسبّبات تعطيل مجرى الأحداث في النّص، فيدور حول الحدث دون الغوص فيه. لأنّ«**المقاطع الوصفيّة الجليّة ليست كثيرة جداً، و لا طويلة جداً، بالقياس إلى حجم العمل الأدبي**(...)، **أي أنّها أوصاف لا ترتبط بلحظة خاصّة في القصّة بل ترتبط بسلسة من اللّحظات المتماثلة . و بالتّالي لا يمكنها بأي حال من الأحوال أن تُساهم في تبطئة الحكاية** »[5]، فقد عدّها **جيرار جنيت** أنّها تقنيّة لازمة في العمل الأدبي، وهو يرى أنّها لا تُسهِمُ في تبطئة الحكي بقدر جماليّتها في النّص، و هي مقاطع ليست كثيرة في النّص حتّى لا تُؤثّر على سيرورة

1-الرّواية، ص 232.

2- م ، ن، ص 295.

3- طريف شيخ أمين : التّحليل البنيوي في علم النّقد القصصي، مرجع سابق، ص 5.

4- أحمد رحيم كريم خفاجة : المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص 311.

5- جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج، مرجع سابق، ص 112.

الحدث. أمّا **حميد لحميداني** فيرى بأنّها «**تُكوِّن في مسار السّرد الرّوائي توقّفات معيّنة يُحدثها الرّاوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف يقتضي عادة انقطاع السّيرورة الزّمنيّة و يُعطّل حركتها**»[1]،فيقوم الكاتب بقطع الحدث أو الزّمن ليضمن بعض المقاطع الوصفيّة فيه فيتعطّل الحدث عن الجريان حتّى ينتهي المقطع الوصفي، ثمّ يُكمل الكاتب مجرى أحداثه. حيث؛ يتعلّق زمن الحدث كما يُشير حسن بحراوي فهو« **محطّة تأمّليّة تتّخذ شكل وقفة وصفيّة أو تحليل لنفسيّة الشّخصيّات أو استطراد من أي نوع وتكون الغاية من الوقف هي تعليق زمن الأحداث في الوقت الّذي يُواصل فيه الخطاب سيره على هامش القصّة**»[2]، هي بمثابة الاستراحة الّتي يتباطأ فيها السّرد. وقد وظّفها الرّوائي **سعيد خطيبي** في روايته **حطب سراييفو** في عدّة مقاطع، وقد اتّسمت بالوصف ؛ بحيث يقول **سليم** عن شقّته:« **وفي زاوية من الحمّام، يتجاور سطلان، متوسّطا الحجم، ممتلئان، خمّنتُ أنّهما يكفيان إلى الغد. لمحت بعض الغبار يتناثر على الطّاولة الخشبيّة الّتي تُنتصب في الصّالون، مع نصف باغيت خبز، مضى عليه يومان، ومثلثيْ جبن، تعلوهما صورة صبيٍ ضاحك.**»[3] ، يصف الكاتب على لسان **سليم** شقّته البالية الّتي يعيش فيها حتّى يفهم القارئ حالة **سليم** الاجتماعيّة و أنّه يعيش بمفرده. وفي هذا المقطع قد توقّف الكاتب عن سرد أحداث أخرى أو إتمامها حتّى ينتهي من الوصف الّذي أقحمه في الحدث، وفي مقطع آخر يتحدّث **سليم** واصفا مقهى الحي قائلا: « **حيطانه عارية سوى من تقويمٍ للسّنة المنتهية 1997، معلّق خلف الكونتوار، و كراسيه بلاستيكيّة متّسخة، من تداول الظّهور والمؤخّرات عليها.**»[4]، وها هو **سليم** يوقف سرد الأحداث فجأة ليصف لنا حالة المقهى حتّى يفهم القارئ أنّ الشّرع بأكمله حالته جدّ بسيطةٍ و تقريبًا مُهترئةٌ، وبهذا الوصف فقد تباطأ الزّمن في النّص، وهي تقنيّة سينمائيّة فيها من الجمالية ما يُناسب حاجة الكاتب في نصّه.

2-4 المشهد/ السّرد المشهدي Récitscénique

قد ربط الباحثون المشهد بعنصر الحوار و قد أجزموا أنّ في المشهد يتمّ التّطابق بين زمن القصّة و زمن السّرد من حيث مدّة الاستغراق، فهو « **الشّكل الّذي تتساوى فيه مدّة التّاريخ و مدّة**

1- حميد لحميداني : بنية النّص السّردي(من منظور النّقد الأدبي)، مرجع سابق، ص 76.
2- حسن بحراوي : بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة)، مرجع سابق، ص 120.
3- الرّواية، ص 9، 10.
4-م، ن، ص 33.

السّرد»[1]، هو عكس الخلاصة الّتي تتميّز باقتضاب في الأحداث، لأنّه عبارة عن « **ذكرٍ لأحداث واستقصائها بكل تفصيلاتها أو مفاصلها، و فيه يتساوى زمن القصّة مع زمن الخطاب. ويكون الزّمن السّردي في أقصى حالات بطئه** »[2] ، وقد حاول **سعيد يقطين** ربط المشهد بالتّلخيص لأنّه يرى أنّ سرعة الزّمن تزداد عندما يكون المشهد ملخّصا، فيُصبح عبارة عن «**المقطع الحواري الّذي يأتي في كثيرٍ من الرّوايات في تضاعيف السّرد(...)، المشهد في السّرد أقرب المقاطع الرّوائيّة إلى التّطابق مع الحوار في القصّة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنّه بطيء أو سريع أو متوقّف**»[3]، وقد تطابق المشهد مع الحوار في الكثير من المحطّات حيث صار لا يمكن تصنيفه أ سريعٌ أم بطيء؟ فيكون المشهد «**عامّةً حوارياً لكونه أساساً محاكياً يحقق نوعا من المجادلة بين زمن السّرد و المدّة الواقعيّة**»[4]، وقد أطلق عليه **حسن بحراوي** اسم **السّرد المشهدي**« **الّذي يُعطي الامتياز للمشاهد الحواريّة فتختفي الأحداث مؤقّتاً و تعرض أمامنا تدخّلات الشّخصيّات كما هي في النّص**»[5]، هو إذاً آليّة تسعى إلى إبطاء السّرد، وهو تقنيّة سينمائيّة أساسها الحوار، و قد ورد الحوار في رواية **حطب سراييفو** بكثرة في عدّة محطّات، يقول **سليم**: « **وش بكْ، سليم؟**

تلعثمها أشعرني أنّها تُخفي أمرًا ما، تملك ما يمكنه أن يُجيبني عن الأسئلة، الّتي جئتُ لأجلها.

- **باباك هو الحجّ إبراهيم.**
- **كلاّ. أفهمتها أنّني مُصرّ في سؤالي، و أنّني أعرف، على الأقل، أنّ والدي ليس الحاج**
- **قولي الحقيقة و سأحفظُ السّر.**»[6]، وقد توقّفت وتيرة السّرد، بسبب الحوار أو المشهد الحواري الّذي دار بين **سليم** و خالته، ممّا أبطأ الزّمن في النّص، و في مشهد آخر حوار دار بين **سليم** و **مليكة**:«

1- طريف شيخ أمين : التّحليل البنيوي في علم النّقد القصّي، مرجع سابق، ص 6.

2- أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص 312.

3- حميد لحميداني : بنية النّص السّردي(من منظور النّقد الأدبي)، مرجع سابق، ص 78.

4- برنار فاليت : الرّواية مدخل إلى المناهج و التّقنيات المعاصرة للتّحليل الأدبي، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار الحكمة، الجزائر، (د ط)،2002، ص 100.

5- حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء- الزّمن- الشّخصيّة)، مرجع سابق، ص 120.

6- الرّواية، ص 278.

سألتني، مرّة، و لستُ أعرف إن كان ذلك من باب الجدِّ أو الهزل، عن صفات المرأة الّتي أنوي الزّواج منها.

- **هل ستتزوّج صحافيّة مثلك؟**
- **لستُ أُفكّر في الزّواج. ...**
- **هل ستغارين لو تزوّجتُ امرأةً غيركِ؟**
- **بل هي الّتي ستغار لأنّك أحببتني.»**[1] ، وقد توقّف السّرد مرّةً أخرى بدخول مشهدٍ حواريٍ يدور بين شخصيّات الرّواية، ممّا يجعل السّرد يتباطأُ.

3- التّواتر/ التّردّد/ التّكرار: fréquence

يرتبط التّواتر بتكرار الأحداث أو الأفعال لأكثر من مرّة في أكثر من شكل في النّص السّردي، و هو من الآليّات الّتي يقوم عليها الزّمن، و قد استعملها صانعوا الأفلام السّينمائيّة لما تُضيف من جماليّة و إبداعٍ في الإنتاج السّينمائي. فالتّواتر هو « **التّكرار بين الحكي و القصّة، (...)، و ينطلقُ في تحديده من كون الحدث أي حدث، ليس له فقط إمكانيّة أن ينتج، ولكن أيضاً أن يُعاد إنتاجه أي يتكرّرَ مرّة أو عدّة مرّات في النّص الواحد»**[2]، حيث يقوم الكاتب على لسان شخصيّات روايته بإعادة سرد أحداث ماضيّة أكثر من مرّة، لأنّ التّواتر هو أيضا«**عدد المرّات الّتي يتكرّرُ فيها أحد الأفعال أو الأحداث أو الأعمال، فإذا كان يحدثُ عدّة مرّات يُسمّى تكراريّا** »[3]، فيُعاد تكرار عدّة أحداثٍ أو أفعالٍ أكثر من مرّة للضّرورة الرّوائيّة أو لحاجةٍ في نفس الكاتب، إذْ يمكن «**لإيقاع القصّة الّذي كلّما كان بطيئاً، كلّما كان حيويّا أن ينحلّ، هنا أيضا بدافع التّبسيط** [4]»جاء التّكرار لغرض الشّرح و التّبسيط وفكّ التّعقيد عن بعض الأحداث، و قد حدّد النّقاد والباحثون أربعة أشكالٍ من التّكرار هي:

1- الرّواية، ص 16، 17.

2- سعيد يقطين : تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن- السّرد- التّبئير)، مرجع سابق، ص 78.

3- طريف شيخ أمين : التّحليل البنيوي في علم النّقد القصّي، مرجع سابق، ص 7.

4- برنار فاليت : الرّواية مدخل إلى المناهج و التّقنيّات المعاصرة للتّحليل الأدبي، مرجع سابق، ص102.

3- 1الانفرادي:

التّكرار الانفرادي وهو «**أن يُروى مرّة واحدة ما وقع مرّة واحدة**»[1]، حيث يقوم الكاتب بسرد حدثٍ ما وقع مرّة واحدة فيعيده مرّة واحدة، وفي الرّواية نجد عدّة أحداثٍ شبيهة بهذا الشّكل في كم من مقطع وقد أعاد الكاتب سردها، حيث يقول على لسان **سليم**:« **هجم مُسلّحون على "سيدي لبقع" مباشرة بعد إفطار سادس يوم من رمضان، مُحمّلين برشّاشات كلاشينكوف وماط 49. وخناجر**»[2] ، هو حدثٌ وقع مرّة واحدة وقد ذكره **سليم**في الرّواية مرّة واحدة،؛ حيث يحكي عن أيّام العشريّة السّوداء حين كان بعض المسلّحين يهجمون على الشّوارع في أي وقت وفي أي مكان شاءوا، يقول **سليم**: « **أنا لم أقتلها، بل انتحرت برصاصة من بندقيّتي، بعد ما شاع نبأ عن تعرّضها لاغتصاب من مجاهدين ستبقين وسخرت منها صديقة لها** »[3] ، يتحدّث **سليم** على لسان عمّه لما حكى عن زوجته الأولى، و هو عبارة عن حدث وقع مرّة واحدة، و قد سرده الكاتب مرّة واحدة في الرّواية.

3-2التّكراري :

وهو أن يكون«**السّرد أكثر من مرّة ما حدث أو ما جرى مرّة**»[4]، وقد يكون ذلك من شخصيّة واحدة أو من أكثر من شخصيّة، وقد ورد في الرّواية في عدّة محطّات، فتقول **إيفانا** مكرِّرة ما حصل معها في **سراييفو** وحين أُتّهمت بقتل صاحب المقهى **سي أحمد**« **نجوت من الموت، وخرجت من حبس، ظننتُ أنّني سأمكثُ فيه سنواتٍ طوال. أزهقت روحاً، و التحقتُ بالقتلة، ثمّ تعثّرتُ، وتخيّلتُ أنّني لن اقف على رجلي، من جديد.**»[5] ، وقد كرّرت **إيفانا** هذه الحادثة لأكثر من مرّة بسبب ما خلّفته في نفسها و ما وجدت في **سراييفو** المدينة الّتي ارتحلت إليها طمعا في مستقبلٍ أفضل، و لوقع هذه الحادثة عليها، فتكرّرت أيضاً في قولها: «**لم يكفهم أنّ غوران اعترف، بما اقترف، و أنّني**

1- جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج، مرجع سابق، ص 130.
2- الرّواية، ص 13.
3- م، ن، ص 110.
4- أحمد كريم رحيم الخفاجي : المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث، مرجع سابق، ص 313.
5- الرّواية، ص 20.

خرجتُ برية من الجريمة، و مازالوا يتعقّبون خطواتي، و يُراقبونني»[1] ، وقد أعادت سرد هذه الحادثة من جديد في موضع آخر، تقول:«**توجّب عليّ أن طهّر عقلي من الصّدمات الّتي عشتها، في سلوفينيا، وأن أواصل كتابة مسرحيّتي»**[2]، هو حدث مهمّ بتكراره أسهم في جريان الأحداث في الرّواية، و غيّر حياة الشّخصيّة البطلة، و هو ما نجده كذلك في بعض الأفلام السّينمائيّة، حيث؛ تتذكّر إحدى الشّخصيّات أو نقول الممثّلين بعض الأحداث الّتي وقعت لها و لأنّها فيلم فتأتي عبارة عن صور عابرة، كان لها الأثر الكبير على حياة تلك الشّخصيّة أو الممثّل.

3-3 تكرار يروي أكثر من مرّة حدث وقع أكثر من مرّة، أو« **يروي مرّات لا متناهية ما وقع مرّات لا متناهية** »[3]، عبارة عن إعادة سرد أحداث تكرّرت في مرّات كثيرة، أو أعاد الكاتب سردها مراراً، مثلما فعل **سعيد خطيبي** على لسان شخوصه الرّوائيّة، تقول **إيفانا** عن ضحكات أختها آنتشي:« **و ضحكات أختي و بكاؤها المتقطّع زادوا من توتّري منذ موت والدي، قبل خمس سنوات، بشظايا قذيفة، دخلت آنا، أو آنتشي كما نادها، في اكتئاب حاد، يحصل أن تبكي و تضحك في اللّحظة ذاتها»**[4]، بسبب مرض أختها الّتي أصبحت شبه مجنونة، وهو يحدث أن تُكرّر أفعالها الدّائمة أكثر من مرّة و تُعيد سردها **إيفانا** في أكثر من موضع و بعدّة طرق، حيث تقول في مقطع آخر:«**و في اليوم الّذي أرتاح فيه، تخترق رأسي ضحكاتُ أُختي و شهقاتها، تستفزّني إلى درجة أفضّل فيها العمل و تبعاته المرهقة على البقاء في بيت لا يختلف عن مصحّة مجانين»**[5]، تكرّرُ **إيفانا** أفعال أختها الّتي أصبحت عادة لها، وهو شيء يكاد يُصيبها بالجنون خاصّة لما تكون في موقف غير مناسب أو في وضع سيّء، تقول:«**و وصلتني ضحكاتُ أُختي و بكائها المتقطّع، من الغرفة المجاورة. أحيانا، تستبدّني رغبة في ضربها، لعلّها تستعيد عقلها»**[6] ، كلّ هذه التّواترات تُضيف في مجريات الأحداث في النّص، وفي موضع آخر تقوم **إيفانا** بتكرار حدث آخر وقع أكثر من مرّة، تقول:« **هل قض بوريس وعده لي بأن لا تذهب علاقتنا أبعد من حدودها؟ همهمتْ. هو الشّخص**

1- الرّواية، ص241.

2- م، ن، ص 259.

3- جيرار جنيت : خطاب الحجاية بحث في المنهج، مرجع سابق، ص130.

4- الرّواية، 21.

5- م، ن، ص 23.

6- الرواية، ص 45.

الوحيد الّذي تنازلتُ له عن جسدي، بعدما هجرني غوران»[1]، و تكرّرُ **إيفانا** سرد مثل هذه الحادثة، تقول : «**ساعدني في كتابة المشاهد الأولى وفي تصحيح أخطائي، مقابل أن أمنحه، مرّة أو مرّتين في الأسبوع متعة عابرة، في واحدة من غرف التّأجير**»[2]،ثمّ تكرّرها مرّة أخرى و في موضع آخر، تقول:«**بوريس طلب منّي أن أُقرضه مالاً، لحاجة تخصّه، فهو لا يُقدّم خدمة دون مقابل. يسلبني في جسدي و يُريد خطف ما في جيبي** »[3] ، كل هذه المقاطع عبارة عن أحداث و مشاهد تكرّرت لأكثر من مرّة و في أكثر من موضع و بعدّة أشكال، و هو ما يحدث أحيانا في الأفلام السّينمائيّة، حين يُعيد المخرج تكرار بعض الأحداث أكثر من مرّة في شكل لقطات مُصوّرة أو صُوَرٍ.

3-4- و أخيراً، أن يُرى حدثٌ باختصار أي«**أن يُرى مرّة واحدة(بل دفعة واحدة) ما وقع مرّات لا نهائيّة**»[4]، حيث يقوم الكاتب بالاختصار في هذا الشّكل، و قد ورد في الرّواية في قول **سليم** وهو يتحدّث عن **مليكة** حبيبته، يقول:«**لا تخرج من البيت سوى بخمارٍ على شعرها. ترتدي ملابس فضفاضة، و تنانير طويلة للذّهاب إلى العمل، على عكس حالها في البيت**»[5]، هو عبارة عن حدث يتكرّر دائما مع **مليكة** فحكاه مرّة واحدة، لأنّه من غير المعقول أن يتحدّث عنها في كلّ مرّة تخرج فيها وعن طريقة لبسها فهي تخرج أكثر من مرّة من البيت. لذلك لجأ الكاتب إلى الاختصار، وقد يحدث ذلك أيضاً في الأفلام، حيث يقوم المخرج بتصوير مشهد واحد ممكن أن يحدث أكثر من مرّة يُوّفر عنه عناء تكراره.

د- الترتيب :

وهو آخر مرحلة من مراحل المونتاج السينمائي فبعد تصوير اللقطات بأنواعها المختلفة البعيدة المتوسطة القريبة وتقطيعاتها المختلفة كالتلخيص والحذف تأتي عملية ترتيب اللقطات بعضها ببعض سعى الكثير من الرواة إلى تجسيد كل هذه المراحل في رواياتهم و"**سعيد خطيبي** " واحد منهم حيث قام

1- الرّواية، ص20.
2- م، ن، ص 26.
3- م، ن، ص 37.
4- جيرار جنيت : خطاب الحكاية بحث في المنهج، مرجع سابق، ص 131.
5- الرّواية، ص17.

بتصوير مشاهد روايته وحذف بعضها وتلخيص بعضها الآخر في أربعة أجزاء كل جزء يحوي عناوين كثيرة وذلك وفق رؤيته الخاصة من أجل تحقيق ما يسمّى بالأثر الدرامي .

إلى جانب كل هذا حاول "**سعيد خطيبي**" التركيز على نوع معين من أنواع المونتاج السينمائي وهو المونتاج المتوازي نظراً لأهميته الكبيرة في نسج خيوط القصة وجمع بعضها ببعض ،حيث قدّم له بعض باحثي الفنّ السينمائي الكثير من التعّريفات أهمها أنه « **أحد أساليب المونتاج التي بدأها إدوين بورتر وطوّرها جريفث بشكل أكبر وأعمق وأكبر تعقيداً عن طريق القطع المتناوب بين مشهدين أو أكثر يحدثان بنفس التوقيت بأماكن مختلفة كما هو الحال في مشاهد ما أصبح ما يسمّى الإنقاذ في آخر لحظة وفي مشاهد المطاردة** »[1] فهو وسيلة للجمع بين حدثين وقعا في الوقت ذاته لكن في مكانين مختلفين بغية خلق بعد درامي محدد ولقد اعتمد عليه الكثير من المخرجين لأنّه « **يفيد في عرض خطوط القصة التي تتعارض مع بعضها أو التي ترتبط ببعضها البعض وذلك عن طريق الانتقال بالتناوب بين أحد محاور الاهتمام ومحور آخر** »[2] كما أنّه يضفي على الفيلم الكثير من الإثارة والترقب هذا ما جعله محبذا لدى المتفرجين .

واعتماد "**سعيد خطيبي** " على هذه الآلية ظهر من خلال سرد أحداث روايته بطريقة متوازية خاصة عندما قسّمها إلى أجزاء وعناوين كثيرة روى فيها مرّ بها البطلين **سليم وإيفانا** في نفس الوقت لكن في مكانين مختلفين وبدا هذا التوازي بدرجة كبيرة في العنوان الأول والثاني فسمّى الأول **بسليم** وسرد فيه الكثير من الأحداث منها فقدان سليم لوظيفته في الجريدة ،وأخبار الموت بسبب العشرية السوداء « **بما أن الموت قدرنا ،قررت أن أتناساه لكن حياتي المتأزمة لا تدفعني للأمام بقدر ما تذكرني بالموت.فقد طلب مني رئيس التحرير (...)أن أذهب إلى"سيدي لبقع" (...)بعدما أهدر فيها دم ثلاثين شخصاً(...) بعد إفطار سادس يوم من رمضان ،محملين برشّاشات كلاشينكوف وماط40 وخناجر،يرتدون قشابيات من وبر ،أسفلها سراويل جينز ،بعض منهم ينتعل أحذية**

1- محمد عبد الفتاح طه :طبيعة الدور التعبيري للمونتاج في الأفلام السينمائية ،مرجع سابق ،ص 20.

2- دانييل اريخون :قواعد اللغة السينمائية ،ترجمة أحمد الحضري ،الهيئة المصرية للكتاب ،1997، ص20.

رياضية(...)يعتمرون قبعات بكول الأفغانية ويطلقون لحى طويلة (...)ذبحوا البالغين،كما يذبح الدجاج وقسموا جثث أطفال نصفين طولياً»[1]

ثم يأتي العنوان الثاني المسمّى "**إيفانا**" بأحداث متوازية حدثت مع **إيفانا** ليقطع وتيرة الأحداث السابقة ومثال هذه الأحداث «**أمّي لم تبال بالقلق الذي سكنني طويلاً،غير أنني أشفق عليها هي أيضا عانت مثلي (...) لست أفهم كيف قبلت البقاء عمراً كاملاً مع أبي، الذي كان يضربها، على وجهها وأسفل بطنها،ويركل مؤخرتها ،ويصفها بالمخبولة ،ويشتمها ويشتم أهلها ،حين يتقلّب مزاجه أو يكثر من الشّرب .كنت كلّما عجزت عن الدّفاع عنها، وعن صدّ صفعاته بسبب قصر قامتي أمامه ،ألوذ بالبكاء وأتوارى أسفل طاولة المطبخ ،انتظر طقوس تعنيفه لها»**[2]

ثم يستمر الرّاوي في سرد الأحداث على الوتيرة نفسها ما يجعل الرّواية قصّة ذات خطين متوازيين خط يصوّر حياة "**إيفانا** " وما تمرّ به من صعاب في سبيل تحسين وضعها وخطّ آخر يخص شخصية "**سليم**" التي تبحث عن الحقيقة .

كل هذا يجعل الرّواية مشوقة مثيرة تستقطب عدداً كبيراً من القرّاء .

ثالثا – الموسيقى السّينمائيّة :

تعد الموسيقى السّينمائيّة من أكثر التقنيات فعالية في العمل السّينمائي فهي جزء لا يتجزّأ من أي فيلم ولا يمكن توضيح معالم هذا الأخير إلا بها ،ولها تسميات كثيرة هي النص الموسيقي ،الموسيقى المصدر ،الموسيقى التي تؤكد المعنى لكن المصطلح الأكثر استعمالاً هو الموسيقى السّينمائيّة لأنّه يشير إلى « **حرفة وتقنية تأليف موسيقى أصلية لكي تصاحب المشاهد المصوّرة سينمائيا** »[3]

1- الرّواية ص13.

2- م،ن،ص23.

3- بيزلي ليفينسجتون وكارل بلاتينا :دليل روتليدج للسينما والفلسفة، مرجع سابق ، ص310.

وقد وجدت لها تعريفات كثيرة أهمها أنّها «**المعادل المسموع للمشهد السينمائي أو المسرحي أو الإذاعي وهي من العناصر الأساسية في العمل السينمائي** »[1] فقد اعتمد عليها في بداياته الأولى لاسيما في مرحلة الأفلام الصامتة فصاحبت صورها الصامتة وأُستخدمت كبديل للحوار وهذا ما يؤكده تاريخ السينما الذي أخبرها أن « **أول صوت بدأ يرافق عروض صورها الصامتة عام 1883 كان صوت الموسيقى ،عندئذ ، بدأ الجمهور لأول مرة يرى صورة الفيلم ويسمع مع الوقت نفسه ،صوت موسيقى، تعزف من قاعة العرض** »[2] ؛حيث يؤكد بعض الباحثين أن السبب الرئيس في اعتمادها هو إخفاء الأصوات الصادرة من آلات العرض التي كانت تزعج الجماهير والمشاهدين ،في حين يؤكد البعض الآخر أن سبب احتياج الفيلم للموسيقى هو «**الإحساس الغريزي واللاشعوري للمشاهد باحتياجه لسماع الموسيقى ،فالفيلم في جوهره هو فنّ حركة ولا يمكن أن نتخيل مشاهدة أو متابعة حركة دون صوت يزامنها سواء كان الموسيقى أم إيقاعاً صوتياً**»[3] فهي من أكثر الفنون قدرة على التّعبير عن النفس الإنسانيّة فتمنح المشاهد دفعة شعوريّة تجعله يدرك دلالات الفيلم ومعانيه حتى أنّ أحد باحثي الفنّ السّينمائي شبهها بصوت« **المنوم المغناطيسي الذي يجذبنا إلى الذوبان غير الواعي في المتطلبات الإيديولوجية للنص الفيلمي** »[4]

و بسبب مواكبتها لتطوّرات فنّ السّينما تعددت الأغراض والغايات من استخدامها من بينها دمج المتفرج مع المشاهد والأحداث وتضخيم المضامين العاطفية لهذه المشاهد كما أنها « **تساعد في تحديد صفات النّاس والأشياء والأفعال التي يتم تصويرها داخل مادة القصة ،وذلك بإضافة خصوصية ذات دلالة لكل منها** »[5] وبالتالي تضفي على قصة الفيلم نوعاً من المشاعر واللطف ،كما قد تتعرض أغراضها الدرامية حسب متطلبات الأحداث « **فهي تستخدم أحياناً للربط بين المشاهد وفي أحيان أخرى تكون مجرد خلفية بسيطة غير ملحوظة بشكل كبير للمتلقي ،وفي بعض الأحيان**

1- سهير مجدي جرجس ميخائيل :دراسة تحليلية للجمل الموسيقية والمؤثرات الصوتية في النسج الدرامي للأعمال السينمائية العالمية فترة السبعينات من القرن العشرين ،المجلة العلمية لكلية التربية ،المجلد1،العدد14،مصراتة (ليبيا)، سبتمبر 2019، ص301.

2- قيس الزبيدي : في الثقافة السينمائية مونوغرافيا ، شركة الأمل للطباعة والنشر ،القاهرة (مصر)، (ط1)، 2013،ص20 .

3- رانيا يحي :جماليات موسيقى أفلام يوسف شاهين ،الهيئة العامة لقصور الثقافة ،القاهرة (مصر)، (ط1)،2014،ص46.

4- بيزلي ليفجنستون وكارل بلاتينا :دليل روتليدج للسينما والفلسفة ،مرجع سابق ،ص319.

5- م ، ن ،ص306.

تعمل على تهيئة لما سوف يحدث على الشاشة »[1] وخير مثال على ذلك الموسيقى التي توضع أثناء عرض مشهد مخيف في الكثير من أفلام الرعب فيدرك المشاهد لاشعورياً دلالات الفيلم ومعانيه .

وبسبب الإنجازات الكبيرة التي حققتها في المجال السينمائي حاول الكثير من الكتّاب استثمارها في رواياتهم إلا أنّ رواية "**حطب سراييفو**" التي نحن بصدد دراستها جعل فيها **سعيد خطيبي** الإيقاع مقابلا للموسيقى على اعتبار أنّه عنصر لصيق بها ولا وجود له بدونها .

وقد بدا هذا الإيقاع جليا داخل الرّواية من خلال تمازج المقاطع والمشاهد السردية بين الطول والقصر حيث تظهر بعض المقاطع بطيئة تسير الأحداث فيها بحركة هادئة ،فيتطلب سردها عدة صفحات ومثاله المقطع السردي الذي قلقت فيه البطلة **إيفانا** من تأخر عادتها الشهرية ومن احتمالية كونها حامل دون زواج ، حيث سرد الرّاوي أحداث هذا المقطع في سبع صفحات من الصفحة 20 إلى الصفحة 26 .

وفي بعض المقاطع الأخرى تسرد الأحداث بوتيرة متسارعة ومثاله من الرّواية مشهد الهجوم المتسلح الذي تعرضت له منطقة سيدي لبقع ،إذ تطلب سرده ستة أسطر فقط .

وهذا التباطؤ والتسارع في وتيرة المقاطع السردية يحدث إيقاعاً معيناً لدى القارئ وهذا ما يشده أكثر إلى مضمون الرّواية ودلالاتها العميقة .

وقد اتخذ الإيقاع شكلا آخر داخل الرّواية وهو الإيقاع المكاني وبرز من خلال تحرك الشخصيتين الرئيستين **سليم و إيفانا** بين عالمين ؛ عالم مرئي ظاهري يشمل البيت،الشارع، المقهى، الجريدة ، وكل هذه الأخيرة تنتقل فيها شخصية **سليم** بشكل منتظم ،وعالم خفي باطني عبّرت من خلاله الشخصيتين السابقتين عن المعاناة والأزمات النفسية التي مرّ بها كل منهما والانتقال بين هذين العالمين (الباطني والظاهري) بشكل إيقاع متوازي فيحدث تأثيراً دراماياً كما يمنح المشاهد دفعات شعورية تجعله يدرك دلالات العمل الفنّي ومعانيه الخفية .

1- رانيا يحي :جماليات موسيقى أفلام يوسف شاهين ،مرجع سابق، ص44.

وكل هذا يؤكد على أن" **سعيد خطيبي**" حاول الاستفادة من تقنية الموسيقى السينمائية عن طريق جعل الإيقاع مقابلا لها ونجح في ذلك إلى حد بعيد فاستطاع شد القارئ إلى الرّواية وإضافة أبعاد درامية معينة للمقاطع السردية التي تراوحت بين الطول والقصر .

رابعاً –المكان السينمائي :

يحظى المكان في العمل السينمائي بأهمية لا تقل عن أهمية العناصر المتبقية لأنّه يحدث تأثيراً كبيراً على الوقائع والأحداث فهذه الأخيرة لا يكون لها وجود من دون مكان تحيى و تتنامى فيه والمقصود بالمكان السينمائي ،هو تلك « **المساحة الميكانيكية التي تقع فيها الأحداث ،وتظهر بين جنباتها الشخصيات والأشياء الموجودة ، داخل حيز شاشة العرض السينمائي (...) مضافا إليها حجم ومساحة الأحداث والأفعال وردود الأفعال ومجمل المساحة المرئية من حيز الشاشة**»[1] ما يعني أنّه الرقعة أو الموقع الذي يتم فيه تصوير المشاهد واللقطات بأنواعها الكثيرة. ويشمل الشخصيات والأشياء المكمّلة لهذا الموقع مثل الأثاث الموجود داخل البيت .

وهو أيضا « **وسيط تعبيري رمزي ويمثل الحجم الذي يشغله الممثل في أي مسافة، معلومة ويمكن أن يتضمن أفكاراً** »[2] وذلك لأن المخرج يختار أماكن بعينها من أجل تقريب الصّورة أكثر إلى الواقع المعيش وخير مثال على ذلك البيئة التي صُوّر فيها فيلم الرّسالة ؛حيث أنّ مخرج هذا الفيلم طلب بناء مدينة كاملة مشابهة للمدينة المنورة وحتى الكعبة الشريفة .

ويقصد بالمكان كذلك « **الحيز الذي يجري فيه التصوير سواء كان ديكوراً مصنوعاً أم طبيعياً وله قدرة التّأثير والتّعبير عن الحدث ويساهم في نموه وتطوره** »[3] كما أنّه يمارس تأثيرا معيناً على شخصيات الفيلم ويقوم ببلورة سماتها الأساسية .

1- محمد سالم عبد القادر الشريف :جماليات الزمان والمكان في السينما ، مجلة جامعة سبها (العلوم الإنسانية) المجلد السابع، العدد الثاني، 2008، ص33.

2- لوي دي جانيتي : فهم السينما ،ترجمة جعفر علي ،منشورات عيون المكتبة ،(د ط)،1993 ص107.

3- عبد الله حسين حسن :الاشتغال الدلالي للمكان بين النّص المسرحي والفيلم السينمائي (أوديب ملكا أنموذجا) ،مجلة كلية الآداب، العدد 102،(بغداد)،ص592.

ونظراً للأهمية التي يحوزها المكان في المجال السينمائي أولاه "**سعيد خطيبي**" كبيرة في روايته "**حطب سراييفو** " حيث المكان فيها مشابها إلى حد بعيد بالمكان في السينما فقد أثّر كثيراً في تطور الأحداث وتناميها وكذلك الشخصيات ، حتى أن الرّاوي سمّاها باسم المكان الذي وقعت فيه الأحداث "**سراييفو**" .

ولتوضيح الدور الكبير الذي لعبته هذه التقنية في الرّواية نُورد المثال الآتي « **أمشي بمحاذاة هذا النّهر، الذي يظهر كمرأة محتشمة ،متعفّفة وصامتة ،تترصّد المارة وتغازلهم ،تستثير حواسهم دون أن تمنحهم فرصة كافية للدّنو إليها ،أتمتم :من "أين له هذا الخجل المفرط ؟ لماذا لا ينتفض أبداً مثل أنهار أخّرى ؟ لماذا لا يغضب ولا يكسر خمول الشوارع والحارات المجاورة ؟" أحاول مقارنته بنهر ميلياتسكا ، في سراييفو ،لا أجد شبهاً بينهم** »[1] فالقارئ لهذا المقطع يجده مشهداً سينمائياً متكاملاً فقد تضمّن صورة المكان (النهر) والصوت (حديث **إيفانا**) الذي هو ردة فعل لجمال النهر ،ما يعني أن هذا الأخير مارس تأثيرا كبيراً على نفسية **إيفانا** ،وظهر هذا بوضوح في الجملة الآتية « **وأتمتم :من أين له هذا الخجل المفرط ؟ لماذا لا ينتفض أبداً مثل أنهار أخرى**»[2]

وعلى أساس من هذا يمكن القول : أنّ المكان في رواية "**حطب سراييفو**" قريب تماماً من المكان السّينمائي ،فقد استوفى كل شروط هذا الأخير كالشخصيات والتّأثير فيها وردود الأفعال والاختلاف يظهر فقط في الآداة المستخدمة فالمخرج يستخدم الكاميرا أمّا الرّاوي فيستخدم الوصف .

خامساً–الديكور السّينمائي :

يلعب الديكور دوراً مهماً في العمل السّينمائي لأنّه يسّهم في « **خلق المكان الذي تدور فيه الأحداث وكذلك إضفاء الواقعية على ذلك المكان إذا كان التصوير خارج الأستوديو وهو لابد أن يكون مناسباً للموضوع أو الحدث أو الغرض الذي يدور في نطاقه ، وكذلك يكون خاضعاً وسلبياً لاحتياجات العمل ومتطلبات الإنتاج وظروفه والوسائل والمعدات المستخدمة فيه** »[3]

1- الرّواية :ص117 .

2- م ، ن ، ص ، ن .

3- أحمد حسين جاسم : المضامين الفكرية والإجتماعية في فيلم لورنس العرب ،مجلة بابل الإنسانية ،المجلد 26،العدد 9 ،بغداد (العراق)، 2018 ،ص216 .

ويساعد المشاهد على فهم طبيعة المكان هل هو بيت أم قصر أم سجن ،ويعطيه قيمة جمالية ودرامية محددة .

وتأثيره لا يقتصر على المكان فقط بل يتجاوزه إلى الأحداث لأنه يضفي عليها الحيوية والبهجة « **التي غالبا ما يبحث عنها المتلقي والتي تضفي على الصّورة الفيلمية الانبهار والتشويق** »[1] الّذي يبحث عنه المشاهد في أي عمل سينمائي.

ومن الأدوار التي يؤديها الديكور في السّينما كذلك « **الإيحاء بالحالة النفسية ،وهي الحالة التي يكون عليها المنظر ليهيئ المشاهد نفسيا لمعايشة أحداث العمل ، طبقاً لزمانها ،ومكان وقوعها** »[2]؛ وهذا يعني أنه يجعل انتباه المتفرج مشدوداً باستمرار نحو الحدث الدرامي دون ملل أو قلق .وليس هذا فقط بل إنّه يستطيع « **دعم المضامين ويساهم في إبراز المعاني (...) وإيضاح المعلومات والأفكار** »[3] خاصة عند اختيار الأثاث المناسب لموضوع الفيلم .

ومثاله من الرّواية « **في غرفة باردة ومعزولة (...)، على يمين الباب ،زاوية صغيرة، حوّلت إلى حمام وفي وسط الغرفة كرسي واحد وطاولة أكل (...)أضع عليها حقيبة يدي، أوراقاً، كتباً، مكياجي وقارورة سيدر (...) وخزانة خشبية أُرتب فيها ملابسي القليلة ،فضلا عن سرير حديدي واسع ،لكنه غير مريح ،أُمدد فيه ليلا ساقاي وظهري الذي بدأ يعّوج ،ثلاجة صغيرة كلّما ملأتها بالحاجيات الضرورية فرغت وموقد كهربائي (...) حيطان الغرفة عارية، تشوّهها بقع سوداء، بسبب الرطوبة وقلّة التهوية لمّ أفكّر في إخفائها ،فلست أنوي الإستقرار طويلا في هذا الحجر**»[4] فهذا المقطع السردي يحمل في طياته الكثير من الإيحاءات والدّلالات منها الشعور بالكآبة والحزن اللّذين تحسّ بهما **"إيفانا"** ، وذلك من خلال جعل ديكور الغرفة بسيط جداً ، وتشويه منظر الغرفة

1- أحمد حسين جاسم : المضامين الفكرية في فيلم لورنس العرب ،مرجع سابق ص217 .
2- عز الدين عطية :الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية ،مرجع سابق ،ص 495.
3- أحمد حسين جاسم : المضامين الفكرية في فيلم لورانس العرب،مرجع سابق ،ص 217.
4- الرّواية ، ص 117.

باستخدام العبارة الآتية « **حيطان الغرفة عارية ،تشوهها بقع سوداء ،بسبب الرطوبة و قلة التهوية**»[1]

ومن الدّلالات التي يوحي بها هذا المقطع أيضا الشعور بعدم الارتياح ،وظهر هذا في قولها «**فضلاً عن سرير واسع لكنه غير مريح ،أمدد فيه ليلاً ساقاي وظهري الذي بدأ يعوجّ** »[2] وكذلك يوحي بعدم الاستقرار من خلال عبارة «**فلست أنوي الاستقرار كثيراً في هذا الحجر** »[3]

وعبارة « **في وسط الغرفة كرسي واحد وطاولة أكل** »[4] تؤكد أن **إيفانا** تعيش وحيدة في هذه الشقة، وكل هذا يؤكد أن الديكور في الرّواية لعب دوراً مماثلاً لدوره في السّينما فقد أوحى للقارئ بمعلومات ودلالات تجعله يدرك المضامين المرتبطة بشخصية " **إيفانا** " وموضوع الرّواية .

سادسا: الشّخصيّة/ الممثّل:

يرتكز النّص الرّوائي في بنائِه على الشّخصيّة، كما يرتكز الفيلم السّينمائي على الممثّل فالشّخصيّة أو الممثّل المحرّك الأساس للأحداث، و القائم بالحوار. فهذا الأخير هو الّذي يبني الشّخصيّة و يجعلُ حضورها قويّاً؛ حيث يُشيرُ **عبد الملك مرتاض** إلى أنّ الشّخصيّة« **تُسخّر لإنجاز الحدث الّذي وكّل الكاتب إليها إنجازه** »[5]، فيختار الكاتب شخصيّاته وفق نظرته الخاصّة و حسب تصوّراته و إيديولوجيّاته. إلاّ أنّ صُنّاع السّينما و المخرجين حاولوا نقل الشّخوص الورقيّة إلى عدسة الكاميرا لكنّهم أخفقوا، و«**عندما أصبح النّص السّينمائي أكثر تعقيدًا و دقّةً و الأهم أكثر مُشافهةً أنجذب عدد كبير من الشّخصيّات الأدبيّة المعروفة إلى هذا الوسط السّمعي البصري**،(...)، **كلّهم كان يميل إلى الاعتقاد أنّ السّينما هي في جوهرها وسيلة تعبير الكاتب إلاّ أنّ أغلب هذه الشّخصيّات الأدبيّة كانت قد أُجهضت و كُسِرت فنّيًا**»[6]، لأنّ الممثّل في السّينما لا يُؤدّي دوره عبثاً، بل يدرسه

1- الرواية، ص 117.

2- م، ن، ص، ن.

3- م، ن، ص، ن .

4- م، ن، ص، ن .

5- عبد الملك مرتاض : في نظريّة الرّواية بحث في تقنيّات السّرد، مرجع سابق، ص75،76.

6- لوي دي جانيتي: فهم السّينما، مرجع سابق،ص5،6.

جيّداً قبل أدائه، ف«**المُمثِّل هو أهم تعبيرٍ مباشرٍ عن فكرة المخرج، فإنّ من المهمّ للمخرج أن يفهم المُمثّل،(...)، بهذا المعنى فإنّ المخرج و ممثّله يخلُقان طريقاً إلى شخصيّة جديدة: الشّخصيّة الّتي يُجسّدها المُمثّل في الفيلم**»[1]، هذا لأنّ المخرج أيضاً يختار ممثّليه بعناية وحسب معايير مضبوطة أهمّها الكاريزما،« **جاذبيّة الشّخصيّة(الكاريزما)، و هي شكلٌ من أشكال الحيويّة، لكنّها ترتبطُ بشيءٍ أكثر خصوصيّة: تصديق المتفرّج للمثّل، و تصديق الممثّل لما يقوم به**»[2]، على الممثّل أن يكون له حضورٌ مُقنعٌ و براعة في تأديّة دوره، وهذا يتوقّفُ على نقاطٍ عدّة:« **فللشّخصيّة كيانٌ داخليٌ نفسيٌ صعبٌ و مُركّبٌ، و لها علاقاتٌ اجتماعيّة و ردودُ أفعالٍ و مظهرٌ و طريقةُ كلامٍ وعمل، هي بالضّرورة نتيجةٌ منطقيّةٌ لوضع الشّخصيّةِ النّفسيّ، وإنّ من حيثيّاتها المُهمّة وضعها الاجتماعي**»[3]، فالبُعد الفيزيولوجي و النّفسي و الاجتماعي من أهم مكوّنات الشّخصيّة؛ إذ تشكّل لنا مصداقيّة في تقمّص الدّور، هي أبعادٌ تجعلُ القارئ يرسمُ صورة الشّخصيّة في ذهنه «**تلك هي القائمة الّتي تُتيح للمخرجِ أن يُقرّر إذا ما كان ممثّلٌ ما يتلائم مع رؤية المخرج للشّخصيّة**»[4]، فالممثّل في الفيلم يُقدّم ذاته بذاته، يُعبّر عن أفكارها و ميولاتها، «**عندما تصنعُ شخصيّةً، يكون هدفكَ أن يفهم المتفرّج سماتها دونما حاجةٍ إلى أيّ حوارٍ قدر الإمكان، ولذلك يُصبحُ ضرورياً أن تضعَ شخصيّاتك في مواقف تُعطي أفعالها خلال مؤشّرات عن ماهيّتها**»[5] ، لأنّ أفعال الممثّل وحركاته هي من تُحدّدُ شخصيّته، بينما في الرّواية هناك من يُقدّم شخصيّاتها ويتحدّثُ عنها و يصفُ شكلها و أفكارها و أحاسيسها، من خلال الحوار الّذي يكشفُ عن طبيعتها الاجتماعيّة و المادّية و النّفسيّة. و بإسقاط هذه المعايير على رواية **حطب سراييفو** لفهم طبيعة شخصيّاتها ، يقول الرّاوي معرّفا شخصيّاته:« **و في الخارج تتحرّكُ نادلة شابّة، ببشرةٍ بيضاء من غير سوء، شعرٌ أسود، وجه بيضاويٌ صغير، و عينين زرقاوين، و جسمُ تظهرُ عليه أماراتُ سُمنة، زادتها جاذبيّةً**»[6]، في هذا المقطع يصفُ الرّاوي بطلته

1- كين دانسايجر : فكرة الإخراج السّينمائي كيف تصبحُ مُخرجاً عظيماً، ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة(مصر)، (ط1)، 2009، ص 147.

2- م، ن، ص 150.

3- هيام زيد عطيّة : التّقنيّات السّينمائيّة في الرّواية الحداثيّة، مرجع سابق، ص20.

4- كين دانسايجر : فكرة الإخراج السّينمائي كيف تصبح مخرجا عظيما، مرجع سابق، ص150.

5- فرانك هارو: فن كتابة السّيناريو، مرجع سابق، ص115.

6- الرّواية، ص 100.

إيفانا على لسان **سليم**. و هو الفرق الكامن بين الرّواية والفيلم، فالممثّل في الفيلم حالما تظهر صورته على الشّاشة تبقى هي نفسها في كل مرّة تظهرُ فيها، فيجعلُ دائرة خيال المتفرّج ضيّقة فقط بين الملامح الظّاهرة على الشّاشة، بينما الشّخصيّة في الرّواية تبقى تتغيّرُ و تتجدّدُ كلّ مرّةٍ يصفها فيها الرّاوي ،و في مقطعٍ آخر يصفُ لنا الرّاوي حالة البطلة النّفسيّة، يقول:« **لا أظنّ أنّ أمّي تتمسّكُ بابنتها البكر، و شقيقتي لن تشعُر بغيابي(...)، أمّي و أختي هجراني من سنين، و أنا أعيشُ غريبة بينهما**»[1]، هو مقطعٌ تُعبّر فيه **إيفانا** عن مشاعرها و إحساسها بالغربة من خلال الحوار الدّاخلي: المونولوج، وهو شيءٌ يصعبُ على المخرج أو الممثّل إيصاله إلى المتفرّج لأنّ سلوكيّات الممثّل محدودة في الدّور الّذي يلعبه و هي الّتي تُترجم أحاسيسه، هذا إذا كان بارعاً بما يكفي، وهي في الوقت ذاته تُعدُّ نقطةً محمودة بالنّسبة للفيلم، لأنّ« **تلك الصّفات المرئيّة تُقرّبُ الشّخصيّة السّينمائيّة من الوضوح، فتعبيرات الوجه و طريقة التّعاطي مع الكلمات و نظرات الممثّلين، تكشفُ بلا شك بواطنهم بشكل أفضل من المونولوج الدّاخلي**»[2]، هذا يعني أنّ الممثّل يتكبّدُ عناء الكشف عن بواطن الشّخصيّة بالقدر الّذي يعانيه كاتب الرّواية في ذلك،«**و ما يزيدُ من تلك الكشوفات المؤثّرات الصّوريّة و حركة الكاميرا و أسلوب العرض و الموسيقى التّصويريّة**»[3]، كلّها مؤثّراتٌ تدعم الممثّل على إيضاح ملامح دوره ، وهو بذلك يُكسِبُ الشّخصيّة مصداقيّة و يُقرّبها من الواقع، وهنا يكون المخرج معتمداً كلّياً على الممثّل« **فقد يكون المُمثّل في العمر الملائم و له مظهرٌ مطابقٌ للشّخصيّة لكنَّ فهمه لها يُدمّر التّفسير(...) ثمّ يُطلبُ من المُمثّل أن يقرأ المشهد مرّة أخرى، و الهدف هنا هو اختيار مرونة المُمثّل(...)، إنّ هذا التّمرين يُتيحُ للمخرجِ فرصة التّعرّفُ على مدى قُدرة المُمثّل**»[4]، غير أنّ الشّخصيّة في الرّواية تكون جاهزةً منذ بداية كتابة الرّواية، و مُلائمةٌ تماما للدّور الّذي أُسندت إليه فيها- الرّواية- لأنّها تعيشُ في خيال الكاتب ، يبقى على القارئ محاولة تصوُّرها، أمّا الشّخصيّة في الفيلم فتكون بدايةً من خيال المخرج ثمّ من أداء الممثّل؛ لذلك يُواجه صنّاعُ الأفلام صعوبة في نقل الرّوايات إلى الشّاشة، وهذا أيضاً يشملُ رؤية الممثّل للأشياء و وصفها؛ حيث تظهر في الفيلم بمظهرٍ واحدٍ بالنّسبة للجمهور، و تكون متعدّدة بالنّسبة للقرّاء، يقول **سليم** واصفاً مدينة

1- الرّواية، ص59.

2- هيام زيد عطية: التّقنيّات السّينمائيّة في الرّواية الحداثيّة، مرجع سابق، ص21.

3- م، ن ص، ن.

4- كين دانسايجر : فكرة الإخراج السّينمائي كيف تصبح مخرجا عظيما، مرجع سابق، ص 151.

ليوبليانا:« **بعد أيّامٍ قليلةٍ من وصولي إلى هذه ليوبليانا البيضاء المُستلقيّة بين جبلين**»[1] ، يُحاولُ القارئ أن يُركّبَ في خياله صورة أو معالم المدينة، يقول عنها أيضاً:« **تفرّجتُ على المعمار الباروكي لوسط المدينة، و شكلها المتناسق(...)، ثمّ قابلتُ الكنيسة الفرنشيسكيّة، الّتي بجانب تمثال بريشرن(...)، و وجدتُ جسر يُنتصبُ فيه تمثالُ تنّينٍ(...)، وجميعنا نسير فوق الماء، فليوبليانا مدينة جسورٍ ونساءٍ حسانٍ**»[2]، عند قراءة هذه الأسطر يسبحُ القارئ في خياله متصوّراً جمال هذه المدينة في عيني **سليم**، حتّى لو لم تكن كذلك، فلو كانت في شاشة التّلفاز لربّما كانت أسوأ ممّا تخيّلها القارئ أو أجمل من ذلك بكثير، لأنّه رآها بعيني **سليم** ، فالخيال شيءٌ و الصّورة والواقع شيءٌ آخر تماماً.

هذا لا يعني أنّ هناك اختلافاً كبيراً بين الرّواية والسّينما، فكلتاهما وسيلة تعبيرٍ تحاول إيصال رسالتها بطرقٍ مختلفة فقط، بكلماتٍ في شكل مسروداتٍ على لسان شخصيّات ورقيّة، أو بصور عدسة الكاميرا من خلال أفعال و سلوكيّات الممثّلين. و بذلك يمكن اعتبار الممثّل السّينمائي في مقابل الشّخصيّة الرّوائيّة، لأنّ الممثّل يدرسُ الشّخصيّة دراسةً مُعمّقة، حتّى يمكنه مجابهتها، فهو يبيّنُ موقف أو قوّة دوره من خلال حركاته و تصرّفاته مع باقي الممثّلين، وفي المقابل يفهمُ القارئ قوّة ومدى حضور الشّخصيّة في الرّواية من خلال المواقف الّتي يصفها الرّاوي عن أبطاله، و مثال ذلك من الرّواية قول **إيفانا:**« **ومهما بلغ بي الأمر، لن أمنح جسدي لسكّيرٍ أو صعلوكٍ، أو أحمق(...)، يقضي وقته في الشّرب و الاستمناء(...)، أعرفُ أنّني لستُ جميلة، و لستُ مُغريّةً(...)، لكنّني لن اقبل بأن أصير لُقمة بين صدورهم**»[3]، هذا المونولوج يُبيّنُ مدى قوّة وحضور **إيفانا** و تمسّكها بمبادئها، فلو كان فيلمًا، لكانت هيبة الشّخصيّة تظهرُ في المشي، الجلوس، اللّباس، لذلك يلجأُ الكاتب لتعويض هذا المشهد بموقف لشخصيّاته حتّى يُقدّمها و يجعل حضورها قويًا في الرّواية.

1- الرّواية، ص103.
2- م، ن، ص 98، 99.
3- م، ن، ص108.

خاتمــة

خاتمة:

وفي الأخير يمكن القول أنّ هذا البحث، يسعى إلى محاولة إيجاد علاقة وثيقة بين السّينما بوصفها فنّا مرئيّا و بين الرّواية بوصفها فنّا مقروءً. فتوصّلنا إلى جملة من النّتائج مُلخّصة في النّقاط الآتية:

- يُعدُّ تداخل الفنون وتمازجها فيما بينها ميزة وقدرة نوعيّة لها انعكاساتها في الميدان الثقافي؛ بحيث نتجت تركيبة جدُّ متجانسة شكّلت قوالب فنّية مستحدثة.
- الأدب مجال واسع؛ يستقطب أكثر من فنّ إلى حقله، وتداخل مع الكثير من الفنون مثل: الموسيقى، و النّحت، و الرّقص، و الرّسم،...
- الرّواية من أكثر الأنواع الأدبيّة جذبا لعدة فنون.
- لا تخلو الرّواية في العقود الأخيرة من تقنيّات التّجريب، من بينها : إقحام أساليب فنّية داخل النّص الرّوائي.
- السّينما هي الفنّ السّابع الأكثر إقناعا في عالم الفنون؛ بحيث انتقلت من سمة التّلفزة إلى أسلوب الورقيّة.
- أضافت السّينما للرّواية من المميّزات بقدر ما أضافت الرّواية لها؛ فاستعارت السّينما الشّخصيّة الرّوائيّة وعدّلتها في شكل جديد فأصبحت ممثّلا، وأخذت الرّواية زاوية التّصوير السّينمائيّة و غيّرتها إلى الطّابع الوصفي.
- ميول الكُتّاب الرّوائيّين إلى استعمال تقنيّات سينمائيّة على الرّواية.
- من بين التّقنيّات السّينمائيّة الّتي لاقت رواجا في الرّواية: تقنيّة السّيناريو، فن المونتاج، واسترجاع الماضي.
- بعد نقل الرّمكان إلى عالم السّينما، صُبغا بالصّبغة الواقعيّة.
- الدّيكور والموسيقى السّينمائيّة من ميزات الفيلم السّينمائي؛ حيث يظهر كلّ منهما في الرّواية بطريقة ضمنيّة.
- تقوم الرّواية على السّرد و الوصف، بينما تعتمد السّينما في المقابل على الكاميرا المشاهد.

- زاوية التّصوير من مهام المصوّرِ المحترف، و الّتي تدخل على الرّواية في شكل وجهة نظر المؤلِّف، من خلال المقاطع و الأحداث.
- يقوم السّيناريو مقام النّص في الرّواية ؛ لاحتواء هذه الأخيرة على الأمكنة والأحداث و المشاهد.
- تعمل اللّقطة على نقل المشاهد للمتفرّج بكلّ تفاصيلها، لإقناع الجمهور.
- يعتمد الرّوائي على تقنية المونتاج من أجل تحقيق التّأثير الدّرامي في النّص الرّوائي.
- يقوم المونتاج المتوازي بنسج خيوط الرّواية وجمع بعضها ببعض.
- تُعدُّ الشّخصيّة في العمل الرّوائي المحرّك الأساس في بناء الأحداث؛ بحيث ي يُقابلها في الفيلم الممثِّل القائم بالحوار، حتى يجعل حضورها قويّا.
- يُعدُّ الكاتب في النّص الرّوائي بمثابة زاوية التّصوير في الفيلم؛ بحيث يلجأ إلى الوصف المغرقِ ليُقارب بين المقاطع الفيلميّة و الرّوائيّة.
- يختلفُ الاسترجاع و الاستباق الرّوائي عن الاسترجاع و الاستباق السّينمائي؛ بحيث يتمُّ اختزال صفحة أو صفحتين من النّص إلى دقيقة أو حتّى دقائق أو حلقات في المسلسل.

الملحق

1- التعريف بالرّوائي "سعيد خطيبي" :

صحفي وروائي جزائري ولد في 29 ديسمبر 1984 في **بوسعادة** بولاية **المسيلة** تحصل على ليسانس في الأدب الفرنسي من الجامعة الجزائرية وأنهى دراساته العليا في السوسيولوجيا بجامعة **السوربون** عام 2011 ، و بدأ مسيرته كصحفي فكتب في الكثير من الجرائد والمجلات خاصة جريدة الخبر الجزائرية ،فنال جائزة الصحافة العربية ،ثم انتقل إلى حقل الأدب الذي تربطه به علاقة وثيقة وله عدة مؤلفات باللغتين العربية والفرنسية.

ذكر في حوارات كثير ة أنه ينتمي إلى جيل ملعون من الكتّاب جيل بلا انتصارات ، ولدوا مهزومين ،فكانت الكتابة كلغة احتجاج على الحال الذي وصلوا إليه ،في ظل سرقة لحظة الفرح القصير عقب بدايات الربيع العربي وهو من الروائيين الذين عايشوا فترة العشرية السوداء وكتبوا عنها في أعمالهم الفنّية[1] .

هذا وقد اعتبر من أكثر الكتّاب اهتماماً بموسيقى الرّاي ،حيث أكد أنّ هذه الموسيقى ساهمت كثيراً في الصمود أمام القوى الظلامية ،كما فعل مبدعون آخرون في الشعر والرّواية والفن التشّكيلي .

وله عدة مؤلفات منها :

- **كتاب الخطايا (2013)**
- **أربعون عاماً في انتظار إيزابيل (2016)**
- **حطب سراييفو (2018)**
- **بعيداً عن نجمة** (ترجمات شعرية لكاتب ياسين)،2009

1- عبد الله مكسور : سعيد خطيبي نحن جيل ملعون من الكتّاب ،صحيفة العرب ، الأحد 30 أكتوبر 2016
https : //alarab .co .uk

–مدار الغياب :ترجمات للقصة القصيرة الجزائرية (باللغة الفرنسية)،2009

–عبرت المساء حافياً : حورات مع أشهر الرّوائيين (باللغة الفرنسية)2011

–جنائن الشرق الملتهبة :كتاب رحلات في دول الصقالبة 2015

تحصّل على بعض الجوائز منها :

– جائزة الصحافة العربية عام 2012

– جائزة ابن بطوطة للرّواية العربية (فئة الرّوايات المنشورة) لعام 2017 عن رواية "**أربعون عاماً في انتظار إيزابيل** "[1]

ملخّص الرّواية:

حطب سراييفو للكاتب **سعيد خطيبي**، روايةٌ حاك أحداثها من واقع بلدين كان لهما المصير نفسه في زحف الحرب على شوارعهما، مُخلّفةً ورائها حطبا لا يكاد يتوهّج. هي قصّة قريبة من السّيرة الذّاتيّة، فمعظم أحداثها هي أحداثٌ حقيقيّةٌ عاشها **سعيد خطيبي** في تلك الفترة بين جزائر العشريّة السوداء و سراييفو الحرب الأهليّة(البوسنة والهرسك)،. قصّة تحكي عن **سليم و إيفانا** الّذين حاولا تضميد جراحهما و ملأ فراغٍ تركته حرب كان وقعها شديد على نفسيّة كلّ منهما ، بحيث لا تكاد تظهر معالمه ليتلاشى شيئا فشيئا بظهور مطبّات في طريقيهما.

سليم هو بطل الرّواية، شاب من بوسعادة، لكنّه عاش شبابه في مدينة الجزائر العاصمة: الّتي تحايلت على مدنٍ أخرى و فرضت نفسها عاصمة للبلد كما يقول. يعمل صحافيّا في جريدة" الحرّ"، حيث بدأ سنواته الأولى يكتب في الشّأن الثّقافي عن إصدارات أدبيّة و مثقّفين، لكنّه مع اتّساع هالات الموت و القتل المفاجئ، ثمّ إلغاء الصّفحة ليجد نفسه مجبرا على الكتابة في الشّأن السّياسي، عن ضحايا حرب أهليّة–كما يُسميها– في زمن العشرية السّوداء، كان له أخ اسمه **فاروق**، وأبٌ

1- سعيد خطيبي :ما يحصل في الجزائر تتمة ثورات سابقة (مقالات ثقافية)،مجلة لبنان الجديدة السبت 18 تموز 2020. https:www.newlebanon.info.

الحاج- كما يسميه- الّذي كان أحد أهم رجال ثورة التّحرير رتبة رقيب أوّل في الجزائر، دخل السّجن، و بعد الاستقلال عمل في شرطة بوسعادة، ثم ذهب إلى مكّة ولما عاد انتقل للعيش في الجزائر العاصمة، لكنّه ومع تقدّمه في السّن ، أصبحت هناك ممحاة تعيش في عقله بدل الذّكريات. بطل الرّواية شابٌ في مُقتبل العمر ، مثقّف، يحمل شهادة جامعيّة، يعيش علاقة مشوّشة مع **مليكة** الّتي تكبره بخمس سنوات، تُقدّم دروسا باللّغة الانجليزيّة، لكنه سئم هذه الحياة، خاصّة بعد إغلاق الجريدة بسب كتابة لأقوال معارض سياسيٍ يعيش في لندن، فأصبح عاطلا عن العمل، في شقّة تغزوها الخنافس و مقهى شعبي في حارة بسيطة، وبائسا بسبب اهتراء السّقف الّذي كان يظلّله من طرف والده. ومن حالة عدم الاستقرار والخوف الدّائم من الموت، و من كثرة الجثث الّتي تخلّفها نواطير الأرواح –كما يسمّيهم- باغتيالهم بين الفينة والأخرى لعدد من الأبرياء بغتة. حيث كُلّف بمهمّة الذّهاب إلى "سيدي لبقع"، الّتي قام مسلّحون بتفجيرات داخل شوارعها، محاولا رصد معلومات من ضحاياها. إلاّ أنّ مكالمة هاتفيّة من طرف عمّه **سي أحمد** الّذي يعيشُ في دولة سلوفينيا النّاشئة مع زوجته وابنيه؛ قام بدعوته إلى بيته، والّذي سيلعب دورا مهما في تغيير حياة **سليم** الّذي سيكتشف لاحقا حقائق مرّ تجمعه به.

إيفانا بطلة الرّواية هي الأخرى، فتاة تعيش في مدينة سراييفو مع أمّ كتوم اختارت العيش مع الصّمت، بعد الحرب الّتي خاضتها مع زوج سكّير ترك لها ثلاثة أولاد ورحل عن العالم. **إيفانا** الّتي تحلم دائما بأن تصبح كاتبة مسرحيّة، لكنّ الحظ لم يسعفها إذ اختارت أن تعمل في فندق لتعيل نفسها خائفةً من تبعات علاقة قائمة على المصلحة. و**ساشا** الّذي هاجر ابتغاء مستقبل أفضل لكنّه لم يعد، و**آنتشي** البنت الصّغرى ن فتاة مغتصبة الحقوق الجسديّ والعقليّة في بلد قائمة على الحرب. بطلة الرّواية، تحلم بأن تصبح كاتبة مسرحيّة إلاّ أنّ الواقع المرير حال دون تحقيق حلمها، فتخمّرت في رأسها فكرة الهجرة، بسبب مدينة لا يتكاثر فيها إلاّ الطّيور. عاشت حياة بائسة، حلم غير ظاهرة

معالمه، وحبيب تركها ورحل، وأخت لا تكاد تعلم يمناها من يسراها، وأم لا تسأل إلا عن الأكل والشّرب.

سافر **سليم** إلى سلوفينيا، إلى مدينة **ليوبليانا** عند عمّه حيث بين الفينة والأخرى يساعده في المقهى، متأملا في شوارع المدينة، تاركا وراءه حطبا مبعثرا. ليلتقي **بإيفانا** الّتي تعمل نادلة في المقهى، و تنشا بينهما علاقة ترجمة كلمات واختيار موسيقى.

سي أحمد ، عم سليم ترك الجزائر بسبب زوجته الّتي انتحرت ببندقيّته، واختار مدينة **ليوبليانا** ليعيش فيها مع زوجته و ولديه، هو رجل مغتصبٌ للحقوق و الأجساد، و في هذه الفترة يحنّ لولد تركه عند أخٍ له ورحل، فيطلبه ليأتيه طمعا في تحسين علاقته به ببضعة قصص عن حياته السّابقة كمناضل في صفوف الثّورة الجزائريّة، مفتخرا بمشاركته في إعادة دفن رفات **الأمير عبد القادر**، وبضعة كؤوس من نبيذ أبيض، إلاّ أنّ هذه العلاقة تنتهي بسبب محاولته الاعتداء على **إيفانا** ؛حتى قُتل بطعنة من حبيبها السّابق، فأصبحت متّهمة بالقتل. ليعرف **سليم** من زوجة عمّه أنّه الابن الأكبر **لسي أحمد**، تركه عند **الحاج** قبل سنوات وهرب فارا من السّجن، إلى **ليوبليانا** ما برّر سبب اقترابه منه.

يعود **سليم** و **إيفانا** أدراجهما خائبين، نحو حقائق نُبشت بعد سنين، ليتلاشى حلم كلّ منهما و يعودا لحياتهما السّابقة مع نكهة من المواجع و ذكرياتٍ ترسّخت من حرب خلّفت شظايا في نفسيّة كلّ منهما. ليبقى حبّ دفينٌ بينهما يزوران قبره ببضع رسائل عن تفاصيل حياة تحكي أخبار متداولة في جريدة **سليم** ، وعن أدوارٍ تقمّصتها شخصيّات مسرحيّة **إيفانا**.

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. المصادر: –سعيد خطيبي: حطب سراييفو، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2019.

2. المعجم والقواميس: -ابن منظور: لسان العرب، الجزء4، دار الحكمة، مصر، 2003.

3. المراجع:

أ– المراجع العربيّة:

– ثورت عكاشة: فنّ النّحت في مصر القديمة و بلاد ما بين النّهرين، دراسة مقارنة، الدّار المصريّة اللّبنانيّة، مصر،(د ط)، 1993.

– حسن بحراوي: بنية الشّكل الرّوائي(الفضاء– الزّمن– الشّخصيّة)، المركز الثّقافي العربي، ط1، 1990.

– سعيد يقطين: تحليل الخطاب الرّوائي(الزّمن– السّرد– التّبئير)، المركز الثّقافي للطّباعة و النّشر و التّوزيع، لبنان، ط1997،3.

– سلمى مبارك: النّص و الصّورة و الادب في ملتقى الطّرق، الهيئة المصريّة العامّة لكتاب،(د ط)،(لا ت).

–سمير غريب: في تاريخ الفنون الجميلة، دار الشّروق، القاهرة(مصر)، ط1، 1998.

– عبد الملك مرتاض: في نظريّة الرّواية بحث في تقنيّات السّرد، سلسلة كتب ثقافيّة شهريّة يديرها المجلس الوطني للثّقافة والفنون و الآداب، الكويت،(د ط)، ديسمبر1998.

– فارس مهدي القيسي: التّكنولوجيا الرّقميّة في الإنتاج السّينمائي و التليفزيون،(د ط)،(لا ت).

– قسطندي رزق: الموسيقى الشّرقيّة و الغناء العربي، كلمات عربيّة للتّرجمة و النّشر، مصر،(د ط)، 2011.

–كلود عبيد: جماليّة الصّورة في جدليّة العلاقة بين النّ التّشكيلي و الشّعر، المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات و النّشر و التّوزيع، بيروت(لبنان)، ط1، 2011.

-كمال الدّين عبيد: اتّجاهات في الفنون المسرحيّة، كليّة البنات، جامعة عين شمس، بغداد(العراق)،(د ط)، (لا ت).

-نزار قباني: قالت لي السّمراء، لبنان، ط33،(لا ت).

-نسيمة كريبع: التّداخل الفنّي بين الأدب والفنون، دار أسامة للنّشر و التّوزيع، الأردن(عمان)، ط1، 2019.

ب- المراجع المترجمة:

-برنار فاليت: الرّواية مدخل إلى المناهج و التّقنيّات المعاصرة في التّحليل الأدبي، ترجمة عبد الحميد بورايو ،دار الحكمة، (د ط)،2002.

-برنارد ف-ديك: تشريح الأفلام،ترجمة محمد منبر الأصبحي ، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق(سوريا)، (د ط)، 2013.

-برنارد مايرز: الفنون التّشكيليّة و كيف نتذوّقها،ترجمة سعد المنصوري وسعد القاضي ، مكتبة النّهضة المصريّة، القاهرة(مصر)، (د ط)، 1958.

-بيزلي ليفينجيستون وكارل بلاتينا: دليل روتليدج للسّينما و الفلسفة،ترجمة أحمد يوسف ، المركز القومي للفلسفة، القاهرة(مصر)،ط1، 2013.

-جورج صادول: تاريخ السّينما في العالم،ترجمة كمال عبد الرؤوف ،(د ط)، (لا ت).

- جيرار جنيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج،ترجمة محمد معتصم وآخرون ،المجلس القومي للتّرجمة، (ط2)، 1997.

-جيوفري نوويل سميث: موسوعة تاريخ السّينما في العالم، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ،المركز القومي للتّرجمة، المجلّد1، ط1، 2010.

-دوايت سوان: كتابة السّيناريو للسّينما،ترجمة أحمد الحضري، دار الطّناني للنّشر و التّوزيع القاهرة(مصر)، (د ط)، 2010.

-روجر آلن: الرّواية العربيّة، ترجمة إبراهيم المنيف ،المجلس الأعلى للثّقافة(د ط)،1997.

-سد فيلد: السّيناريو،ترجمة سامي محمد، دار المأمون للتّرجمة و النّشر، بغداد(العراق)،(د ط)، 1989.

- فران فينتورا: الخطاب السّينمائي لغة الصّورة،ترجمة علاء شنانة، منشورات وزارة الثّقافة، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق(سوريا)، (د ط)، 2012.

-فرانك هارو: فن كتابة السّيناريو،ترجمة رانيا قرداحي، المؤسّسة العامّة للسّينما، دمشق(سوريا)، (د ط)، 2013.

-كين دانسايجر: فكرة الإخراج السّينمائي كيف تصبح مخرجا عظيما،ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة(مصر)، ط1، 2009.

-كين دانسايجر: تقنيات مونتاج السّينما و الفيديو التّاريخ و النّظريّة و الممارسة،ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، القاهرة(مصر)، ط1، 2011.

-لوي دي جانيتي: فهم السّينما،ترجمة جعفر علي، منشورات عين المكتبة السّينمائيّة، (د ط)، 1993.

-لويس هيرمان: الاسس العمليّة لكتابة السّيناريو للسّينما و التلفزيون،ترجمة أحمد محرم ، الهيئة المصريّة الكتّاب، مصر، (د ط)، 2003.

-ميخائيل باختين: الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة ،دار الفكر للدّراسات و النّشر و التّوزيع، القاهرة(مصر)، ط2، (لا ت).

-ميخائيل روم: أحاديث حول الإخراج السّينمائي،ترجمة عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت(لبنان)، ط1، 1981.

-نيكولاس نتيبروفيرس: أساسيّات الإخراج السّينمائي شاهد فيلمك قبل تصويره ترجمة أحمد يوسف، المركز القومي للتّرجمة، ، القاهرة(مصر)، ط1، 2014.

-وليم روثمان: عين الكاميرا مقالات في تاريخ السّينما و نقدها وجماليّتها، ترجمة محسن ويفي ،المركز القومي للتّرجمة، القاهرة(مصر)، (د ط)، 2010.

4. المذكّرات و الرّسائل العلميّة:

-أحمد رحيم كريم الخفاجي: المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث، مخطوط رسالة ماجيستير، جامعة بابل(العراق)،2003.

- حسن مطلب محمد المحالي: أثر الفنون في الشّر العربي الحديث سرد الدّراما و الفنّ التّشكيلي، مخطوط رسالة ماجيستير، جامعة مؤتة(الأردن)، 2003.

-صدام علاوي سليمان الشّايب: البناء السّردي و الدّرامي في شعر ممدوح عدوان، مخطوط رسالة ماجيستير، جامعة مؤتة(الأردن)، 2007.

-عز الدين عطيّة المصري: الدّراما التلفزيونيّة مقوّماتها وضوابطها الفنّية، مخطوط رسالة ماجيستير، الجامعة الإسلاميّة، غزّة، 2010.

-مراح مراد: الفيلم الرّوائي بين حرفيّة الحادثة التّاريخيّة والمتخيّل السّينمائي أفلام ميل غيبسون أنموذجا، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة وهران(الجزائر)، 2019.

-كريمة منصور: اتّجاهات السّينما الجزائريّة في الألفيّة الثّالثة، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة وهران(الجزائر)، 2013.

-نسيمة كريبع: توظيف الفنون في ثلاثيّة" أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد، فوضى الحواس، عابر سرير، مخطوط أطروحة دكتوراه، جامعة الحاج لخضر(الجزائر)، 2015.

5.المقالات والمجلاّت:

–أحمد عاشوري: في سوسيولوجيا الأدب و الفنّ السّينمائي، مجلّة آفاق السّينمائيّة، محور قضايا السّينما الجزائريّة المعاصرة،الجزائر، العدد الرّابع،(لا ت).

–أشرف شتيوي: السّينما بين الصّناعة و الثّقافة، الهيئة العامّة للكتاب، دراسة نقديّة، القاهرة(مصر)، 2008.

–آمنة عشّاب: هويّة السّرد بين اللّفظي و المرئي من خلال الفيلم الرّوائي الحريق، مجلّة الخطاب، العدد19، الجزائر، (لا ت).

–جذور السّينما قبل الأخوين لوميير: مجلّة الثّقافة العربيّة، العدد74-75، الكويت، 1 يناير 1996.

–حيدر فيصل وكريم العسكري: التّوظيف السّيكولوجي للّقطة القريبة في أفلام برغمان لارك للفلسفة و اللّسانيّات والعلوم الاجتماعيّة، العدد21، جامعة بغداد(العراق)، 2016.

–خولة أحمد: التّطوّر التّاريخي و الفلسفي لرياضة الباليه، مجلّة علوم التّربية و الرّياضة، المجلّد9، العدد5، العراق، 2016.

–دنيا مصطفى: العلاج بالفن وتنميّة المهارات الاجتماعيّة لدى الأطفال ذوي اضطرابات التّوحّد، المجلّة التّربويّة، المجلّد4، 2015.

– سعيد خطيبي : مايحصل في الجزائر تتمة ثورات سابقة (مقالات ثقافية) ،مجلة لبنان الجديد ،السبت 18 تموز 2020 .

–سعد سلمان عبد الله: نشأة السّينما وتطوّرها في العالم،محاضرات في مادّة تاريخ وسائل الإلام، جامعة تكريت،(لا ت).

–سهام حشايشي: تشظّي السّرد وتداخل الخطاب في الرّواية المغاربيّة، الخطاب، المجلّد 13، العدد2، جامعة خميس مليانة(الجزائر)، 2018.

–صالح علي مسعود قحلوص: علاقة الزّمن الجدليّة في الفكر السّينمائي، مجلّة الأكاديميّة للعلوم الإنسانيّة و الاجتماعيّة، عدد مزدوج10–11، ديسمبر 2015.

– طريف شيخ أمين: التّحليل البنيوي في علم النّقد القصّي، مجلّة الموقف الأدبي، اتّحاد الكتّاب العرب بدمشق(سوريا)، العددان237–238، 1919.

–علاء عادل جنش: علاقة الأدب بالموسيقى و السّمفونيّة الخضرميّة في فعالية لأدباء الجنوب، عدن(اليمن)، 3نوفمبر2013.

–فراس عبد الجليل الشّاروط: المشاهد و اللّقطات المصوَّرة بالأسود و الأبيض في سياق الفيلم الملوّن، مجلّة القادسيّة في الآداب و العلوم التّربويّة،المجلّد8، العدد2، العراق، 2003.

–محمود سامي عطاء الله: تاريخ موجز لصورة متحرّكة، مجلّة العربي، عدد439، الكويت، (لا ت).

–هبة إبراهيم سيد علي: التّكنولوجيا الرّقميّة في تصميم مواقع التّصوير السّينمائيّة الافتراضيّة،(دراسة تحليليّة)، مجلّة العمارة و الفنون، العدد12، الجزء الثّاني، (لا ت).

–يوحنا عقيقي: الرّمزيّة التّجاوزيّة في مفهوم الرّقص عند مولانا جلال الدين الرومي، مقالة نُشرت في الدّراسات الأدبيّة في الثّقافتين العربيّة والفارسيّة و تفاعلها، السّنة الثّانيّة، العدد87، 2003.

6 . المواقع الإلكترونيّة:

– عبد الله مكسور :سعيد خطيبي جيل ملعون من الكتّاب ، صحيفة العرب ، الأحد 30 أكتوبر 2016

https : // alarab .co .uk

–عماد النويري: نصّ محاضرة العلاقة بين الرّواية والفيلم عمارة يعقوب أنموذجا، رابطة الأدباء .https://www.diwanalarab.com. 2018

–كريم مرزة الأسدي: أحمد شوقي بين أم كلثوم وعبد الوهاب وبيني أفلام الدّيوان، الحلقة الثّانيّة، https://www.cinematechhaddad.com.2012

–هيام زيد عطية: التّقنيّات السّينمائيّة في الرّواية الحداثيّة(البعد المرئي للنّص)، جامعة القاديسيّة.https://www.iasj.net.

الفهرس

الفهرس

مقدّمة.....أ-د

الفصل الأوّل: مفاهيم في الأدب و السّينما

المبحث الأوّل: التّفاعل بين الأدب و الفنون.....7

1.علاقة الأدب بالرّسم.....7
2.علاقة الأدب بالموسيقى.....10
3.علاقة الأدب بالنّحت.....12
4.علاقة الأدب بالرّقص.....15
5.علاقة الأدب بالسّينما.....16

المبحث الثّاني: السّينما و الرّواية.....20

أولا: السّينما.....20

1.السّينما اصطلاحا 20
2.نشأتها وتطوّرها 21
3.خصائصها.....27

ثانيا: الرواية.....29

1.تعريف الرواية.....29
2.نشاطها و تطورها.....30

الفصل الثّاني: التّقنيّات السّينمائيّة في رواية حطب سراييفو

أولا: السّيناريو.....34

ثانيا: المونتاج.....38

أ. اللّقطة.....40
- اللّقطة العامّة أو الشّاملة.....40
- اللّقطة البعيدة.....41
- اللّقطة القريبة.....42
- اللّقطة السّريعة.....42
- اللّقطة البطيئة.....43
ب. الزّاوية أو زاوية التّصوير.....43
- زاوية مستوى العين.....44
- الزّاوية المنخفضة.....45
- الزّاوية العالية.....45
ج. التّقطيع.....46
1.الزّمن.....47
1-1. المفارقة الزّمنيّة.....47
1-2. الاسترجاع.....48
- استرجاع خارجي.....50
- استرجاع داخلي.....50
1-3. الاستباق.....51
2.المدّة.....52
2-1. التّلخيص.....52
2-2. الحذف.....53
2-3. الوقفة 54
2-4. المشهد.....56
3.التّواتر.....57

3-1. الانفرادي.....58

3-2. التّكراري.....58

3-3. يروى أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرّة 59

3-4. يروى مرّة واحدة ما حدث أكثر من مرّة.....60

د. التّرتيب.....61

ثالثا: الموسيقى السّينمائيّة.....62

رابعا: المكان السّينمائي.....65

خامسا: الدّيكور السينمائي.....66

سادسا: الشّخصيّة /الممثّل.....68

خاتمة 73

الملاحق 76

قائمة المصادر و المراجع.....81

الفهرس.....89

الملخص.

الملخص:

تناولنا في بحثنا هذا دراسة التّقنيّات السّينمائيّة في الرّواية، وقد وقع اختيارنا على رواية حطب سراييفو للكاتب سعيد خطيبي، لأنّها احتوت على العديد من التّقنيّات السّينمائيّة. والتقنيات التي ارتأينا دراستها في هذه الرّواية: السّيناريو، وفن المونتاج، و اللّقطة السّينمائيّة، و الدّيكور، بالإضافة إلى تقنيّتا الاسترجاع و الاستباق الموجودتان بكثرة، كذلك بعض التّقنيّات الّتي وظّفها بطريقة غامضة مثل: الموسيقى السّينمائيّة، و زوايا التّصوير حتّى يكسِر الرّتابة في الرّواية ويُضفي عنصر الإغراء و التّشويق.

Le résumé

Dans notre mémoire nous avons étudié les techniques cinématographiques dans le roman, qui sont nombreuses dans le roman que nous avons choisi comme corpus d'étude : « Hatab Sarajevo » de Saïd Khatibi. Ces techniques que contient le roman et qui ont fait notre étude sont : le scénario, l'art du montage, la séquence cinématographique, le décor, mais aussi les deux techniques : le flash-back et le flash-forward qui sont très fréquentes. D'autres techniques sont utilisées d'une manière mystérieuse à l'instar de : la musique cinématographique, les angles de prise, rien que pour briser la routine dans le roman et pour susciter le suspense.