

## أثر السينما في رواية كادرات بصرية لمحمود الغيطاني

د/ مسعودة لعريط

جامعة مولود معمري، تيزي وزو

[mesdalarit@yahoo.fr](mailto:mesdalarit@yahoo.fr)

### Abstract

#### The influence of cinema in the novel *Visual Cadres* by Mahmud Alghitany.

The subject we deal with in this intervention is the impact of cinema in the novel *Cadirate Bassaria (Visual Cadres)* by the novelist Mahmud Alghitany, based on presuming that this novel rebels against sex limits. Thus, it paves the way for emergence of a new narrative type in the Arab world. It is worth mentioning also that this narrative type known as film story *cinéroman* has appeared and evolved in the western world in the fifties with the new novel, which found its extension by some writers in the cinematographic expression. That is how people like *Marguerite Duras* and *Alain Robbe-Grillet* moved to directing after working together with *Alain Resnais*. Therefore, the novelist *Duras* worked in 1959 on the scenario and dialogues of the film *Hiroshima My Love*, while *Robbe-Grillet* worked on the script of the film *Last Year at Marienbad* in 1964. To highlight this concept we go for discussing many elements within the novel *Visual Cadres* according to the following methodology:

#### 1- Influence and impact between cinema and novels

- a- The influence of novels in cinema
- b- The influence of cinema in novels
- c- Similarities and differences

## 2- Manifestations of cinema in the novel *Visual Cadres*

a- Thresholds (introducing a bunch of clues that guide the reader and help preparing him for a reading that is promising of a different narrative world):

- The title
- The dedication
- The subject

b- Techniques:

- Shot technique
- The flashback
- The montage

Recording technique

### 1. التأثير والتأثر بين الرواية والسينما:

تعد الرواية الجنس الأدبي الأكثر انسيابية وتحولا من حيث المضمون، والشكل، فقد احتوت مختلف الروافد الفكرية والثقافية والفنية والأدبية، الواقعية منها، والرومانسية، والرمزية والاجتماعية منها، والوجودية والنفسية.. وأخذت في كل كرة الشكل الذي يتلاءم والتيار الذي تمثله، والعصر الذي تحياه.

والآن، وفي آخر توسعات هذا الجنس الأدبي، نجد أن الرواية قد تحولت إلى فضاء مفتوح للميتا سرد، وتقاطع الآداب والفنون، كالشعر والرسم التشكيلي والموسيقى والمسرح والسينما، ".. ذلك أن الشكل الروائي يتميز بالانسيابية والمرونة، ومن ثم، يغدو قادرا على استلهاهم أدوات فنية من الفنون الأخرى كالشعر والدراما والسينما والتراث الأدبي الشفهي، وهو، بمزجه بين الأساليب المتنوعة، وصهرها في بوتقة السرد، يتميز عن سائر الأنواع الأدبية بقدرته الفائقة على التمرّد على الحدود والقواعد، وعلى ذاته أيضا، وعلى حد قول "إيف تادية" Tadie " : "إنّ الرواية تفكر، وتقدّم جمالياتها الخاصة" (1).

من هنا، كان لقاء الرواية، باعتبارها جنسا متميزا؛ يعتمد على الصورة الأدبية بحقل السينما، كعالم قائم بذاته؛ يستمد خصوصيته من الصورة المتحركة، وكانت عملية التأثير والتأثر متبادلة، غير أن أغلب نقاد السينما يقرّون بأسبقية تأثير السينما بالرواية، لا سيما في بداياتها، ليأتي في مرحلة لاحقة ومتأخرة تأثير الرواية بالسينما:

#### أ. تأثير الرواية في السينما:

تمتد علاقة السينما بالرواية إلى بداية ظهورها، حيث اعتمدت، لضمان نجاحها، على النصوص الروائية العالمية التي حققت النجاح وقت ظهورها، ومن ثم، انتقلت الكثير من الروايات إلى السينما على غرار: تشارلز ديكنز (أوليفر تويست)، وديستوفسكي (الجريمة والعقاب)، وجين أوستين (هوى وكبرياء)، وشارلوت برونتي (جين إير)، وهيمنغواي (العجوز والبحر)، وجوزيف كونراد (قلب الليل)، وباتريك زوسكند (العطر)، وسرفانتيس (دون كيشوت)، ويحي حقي (قنديل أم هاشم)، وطه حسين (دعاء الكروان)، وإحسان عبد القدوس (الوسادة الخالية)، وغسان كنفاني (المخدعون)، والطيب صالح (عرس الزين)، وعلاء الأسواني (عمارة يقوبان)، وغيرها من روائع الأدب العربي والعالمي.

لقد تعرضت السينما إلى غوايات الرواية منذ ظهورها، فعمدت بذلك إلى اقتباس الروايات المهمة، محققة نجاحات باهرة، مثلما حدث مع "ذهب مع الريح" لفرجينيا وولف، و"زوربا" لنيكوس كزانسكي، وغيرهما، وبذلك، كانت الرواية مادة أولية لنوع محدد من السينما، هو ما يعرف بالسينما الروائية<sup>(2)</sup>، ذلك أنّ السرد، الذي هو روح الرواية، قد غدا "حقيقة في الأفلام الروائية.. وعملية تبنى بها معظم الأفلام الروائية"<sup>(3)</sup>، وهو يمثل، في السينما، "اتجاه الدراما"<sup>(4)</sup>، ونظريات السرد السينمائي مفرطة في الدراما، والأدب أحد اهتماماتها<sup>(5)</sup>.

<sup>2</sup>- دانيال فراميتون: الفيلموسوفيا (نحو فلسفة للسينما)، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط.1، 2009، ص:177.

<sup>3</sup> - المرجع نفسه، ص 177.

<sup>4</sup> - المرجع نفسه، ص 177.

<sup>5</sup> - المرجع نفسه، ص 177.

بالمقابل، فقد أضافت السينما للأعمال الروائية أبعادا جديدة جعلتها تحلق في فضاء أرحب لتغزو تحفا سينمائية خالدة، الأمر الذي يغري المتفرج بالعودة إلى قراءتها مرات أخرى، لتأكيد الأثر البالغ للسينما على الرواية.

#### ب. أثر السينما على الرواية:

يذكر الباحث محمد بحري في حوار بجريدة النصر<sup>(6)</sup>، أن النجاح السينمائي للفيلم المقتبس له فضل على رواج النص الروائي وانتشاره بين القراء، ويذكر، على سبيل ذلك، روايات: "هاري بوتر" لجوان كاثلين رولين، و"زوربا" لنيكوس كزانسكيس، و"الكونت دي مونت كريستو" لألكسندر دumas، و"مادام بوفاري" لغوستاف فلوير، و"زقاق المدق، الحرافيش، اللص والكلاب" لنجيب محفوظ، و"عائد من حيفا" لغساني كنفاني"، والحريق" لمحمد ديب، و"ذاكرة الجسد" لأحلام مستغانمي.. وهو ما يؤدي إلى منح قراءات متجددة لهذه النصوص الروائية.

هذا من ناحية الأثر الخارجي، أما على المستوى التقني، فإن الرواية العربية الجديدة خاصة، قد حاولت توظيف العديد من تقنيات السينما - حسب ما يؤكد الروائي والسيناريست مفلح العدوان - ذلك أن "الرواية العربية استفادت من السينما في تطوير التقنية والأسلوبية الروائية، وتجاوز السرد التقليدي، وتشابك عنصر الزمان والمكان، وتداخل الأزمنة، وغيرها"<sup>(7)</sup>. ولعل أبرز النصوص التي جسدت ذلك: روايات ادوارد الخراط، وإسماعيل فهد، و زكريا ثامر، ووليد إخلاصي.. ممن يشكلون توجها جديدا مستحدثا، ينزع للتجريب، وانتهاك حدود الجنس الروائي.

مما تقدم، يتضح لنا أن التأثير والتأثر بين الرواية والسينما عملية قائمة ومتبادلة في شكل علاقة جدلية مستمرة، لا سيما أن هناك العديد من النقاط المشتركة التي تجمع بين هذين الحقلين الجديدين المنفتحين على مختلف الفنون؛ فإذا كانت الرواية سردا طويلا باللغة، التي تقدم صورا متخيلة، فإن السينما سرد بالصورة المتحركة. وكل من الرواية والسينما يروي حكاية أو قصة، ويقدم

<sup>6</sup> - جريدة النصر: السينما والرواية (علاقة تأثير وتأثر)، استطلاع: نورة لحرش، الاثنين 29 جوان، 2015.

<sup>7</sup> - المرجع نفسه.

شخصيات، وحبكة بأسلوب معين، وكل منهما يتسم بدينامية التغير والتحول القادر على مواكبة تحولات العصر، وهي الدينامية التي قد تفضي بهما إلى أشكال غير متوقعة.

إنّ هذا التأثير والتأثر، وهذا التشابه لا يعني: التماهي؛ فالفرق يبقى شاسعا بين الحقلين، ولاختلافات كثيرة: فالرواية عمل إبداعي فردي؛ لا يتطلب - ماديا - سوى ورقة وقلم، في ما السينما عمل إبداعي جماعي؛ يتطلب أموالا طائلة، وجهودا كبيرة، وانسجاما بين أعضاء فريق العمل الكبير، كما أن السينما لا تكتفي بتقنيات السرد الروائي مثل ما هي، بل إنها تعتمد إلى تطوعها وتحويلها، حسب مقتضياتها حاجتها الأساسية، وبذلك تبقى الرواية جنسا أدبيا قائما بذاته، له خصوصياته ومميزاته التي ترسم تخومه وآفاقه، وتظل السينما - أيضا - ذلك الحقل الفني الخاص. ولعلنا، من خلال مقارنتنا لرواية " كادرات " للروائي (محمود الغيطاني)، سنحاول الوقوف، بشكل ملموس، عند ظاهرة التماس بين هذين الحقلين، وبشكل خاص: أثر السينما على هذا المتن، الذي اخترناه كعينة لدراستنا؛ لأسباب موضوعية مقصودة، أولها: أنّ (محمود الغيطاني) كاتب رواية "كادرات" ناقد سينمائي متشبع بالرؤية والفلسفة السينمائية، وثانيها: أن رواية "كادرات" مثال يبرز بوضوح إمكانية معانقة الرواية للسينما، من خلال استعارة جملة من استراتيجياتها التقنية.

تتكون هذه الرواية من 275 صفحة، وتدور أحداثها في مدينة القاهرة، بين عدد قليل من الشخصيات: الناقد السينمائي، حبيبته لمياء، عشيقته الأستاذة الأمريكية دينا، صديقه ذو الرأس البضاوي، إلى جانب شخصيات أخرى هامشية: صديقه الفنان التشكيلي، والناقدة السينمائية المقيمة بباريس، ورئيس المعهد الكاثوليكي، الذي يقيم المؤتمر السينمائي. وتستغرق أحداث "كادرات" مدة أسبوعين من الزمن، حيث تبدأ من حدث تلقي البطل/ الناقد السينمائي المنبوذ في الوسط النقدي والثقافي لاختلافه، وتعبيره الصريح عن أفكاره ومواقفه، التي - غالبا - ما كانت تتعارض مع السائد، كدعوة للتدخل والمحاضرة في مؤتمر نقدي حول موضوع "أثر السينما الأمريكية في تدهور السينما المصرية"، إلى بقائه وحيدا، بعد أن تركه الأصدقاء جميعا، متشبثا بحلم عودة حبيبته لمياء.

## 2. تجليات السينما في رواية كادرات:

### أ. العتبات:

#### 1. العنوان: يتكون عنوان الرواية "كادرات بصرية" من كلمتين:

- كادرات: وهي كلمة فرنسية عرّبت في صيغة الجمع، مفردها "كادر"، وتقابلها في اللغة العربية كلمة "إطار"، التي تعني: "ما أحاط الشيء من الخارج، ومنه إطار الصورة"<sup>(8)</sup>. والإطار حسب ما ورد في معجم المصطلحات السينمائية، يحدد مساحة الصورة، وهو عبارة عن فسحة مسطحة ذات بعدين لا يجوز خلطها مع المجال (أو الحقل)، وهو فسحة التصوير التي توهم الناظر بأن لها عمقا في ثلاثة أبعاد، في صورة تمثيلية يضمها الإطار، وكما جاء في العبارة الشهيرة التي قالها رسام عهد النهضة (ليون باتيستا Léon Battista Aberti): "إنّ الإطار يفتح نافذة على العالم، إنه يعرض عليك رؤية الفسحة الجبلية التي نكون فيها اللوحة أو الصورة الضوئية أو الفيلم.... وهو من الناحية التشكيلية، يحدد التنظيم الشكلي للصورة، وبالتالي يحدد إمكانية الوصول إليه، لأن ما يظهره لا يمكن أن ينفصل عما يخفيه، فهو إذن يحتم قراءة ما للصورة..<sup>(9)</sup>

- بصرية: صفة تفيد الصورة والنظر، وبهذا المعنى، فإن العنوان يأتي كعلامة تلوح للقارئ باختلاف النص القصدي، وانزياحه من الصورة اللغوية المتخيلة إلى الصورة البصرية، وهو ما يعني - أيضا - خرق النص الأصلي، وتأكيد المغامرة نحو اختراق أفق آخر.

2. الإهداء: يهدي الكاتب محمود الغيطاني روايته "كادرات بصرية" إلى شخصين: إلى الفنان التشكيلي أحمد الجنائني، و إلى الشاعر عادل جلال، ويوضح إلى أن القاسم المشترك بينهم هو الصدق<sup>(10)</sup>. وهو ما يشير إلى انفتاح الكاتب على فنون وفضاءات أخرى: الفن التشكيلي والشعر، وهو ما يؤكد المتن الروائي: فأحدي

<sup>8</sup> - المعجم الوسيط: مادة (أطر)، الجزء الأول، مطابع الأوقشت، شركة الإعلانات الشرقية، ط.3، 1985، ص:61.

<sup>9</sup> - ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، 2011، ص: 12

<sup>10</sup> - الرواية، صفحة الإهداء.

شخصيات "كادرات" فنان وناقد تشكيلي، وهو أقرب الشخصيات إلى الشخصية الرئيسية للرواية، التي ترصعت بمقاطع عدة من شعر أبي نواس في وصف الخمر خاصة، كقوله النّوّاسي: (11):

اثن على الخمر بالآنها وسمها وأحسن أسمائها

لا تجعل الماء لها قاهرا ولا تسلطها على مائها

ولا يكاد يخلو فصل من فصول الرواية من أجواء الشرب، والخمر، والجنس.

3. العبارات: يتبع الكاتب نص الإهداء بعبارتين:

- الأولى: لجوزيف كونراد، ويضيف الكاتب جملة يقول فيها: "إن مهمتي التي أحاول تحقيقها... هي أن أجعلك تسمع، أن أجعلك تشعر، إنها قبل ذلك كله، أن أجعلك ترى" مضيف إلى ذلك تعليقه: "... وأنا متورط معه"، وهو ما يحيل صراحة إلى حقل السمع البصري، وبالتحديد إلى السينما، فكأنني بالكاتب - هنا - يقدم وعدا للقارئ بأنه سيدخله في قاعة عرض سينمائي، وليس في فضاء روائي.

- الثانية: لجورج سانتاينا: يقول فيها: "... ليست الحياة مشهدا ولا مهرجانا، إنها مأزق". وهي عبارة عن نص صغير يخزن معنى كبيرا؛ تتحدّد فيه، باختصار، وظيفة السينما، باعتبارها فنا يحاول "... دائما التواصل المحدّد، لكنها تلمّح إلينا، لكي نفهم شيئا آخر، شيئا يكاد يكون وراء الصورة" (12)، ذلك الشيء هو "المعنى".

إنّ هذه العتبات لم تأت صدفة، أو بطريقة اعتباطية، بل إنها جاءت عن قصد من الكاتب، الذي عمد إلى وضع خطة تهيأ القارئ إلى تقبل كتابة تشبه الصدمة، وتوجه تطلعه مباشرة إلى أفق انتظار جديد، هو أفق انتظار الرواية الجديدة اللا-ممتثلة.

4. الموضوع: يتمحور موضوع الرواية حول شخصية الناقد السينمائي، الذي يدعى من قبل مدير المعهد الكاثوليكي إلى المشاركة في مؤتمر سينمائي، فيذهب بعد تردّد. وبعد أن تنجح حبيبته "لمياء" في إقناعه بالمشاركة، ويلقي مداخلته عن السينما الأمريكية والإنتاج المصري وتوزيع الأفلام ... وهناك يتعرف إلى "دينا"

<sup>11</sup>- الرواية، ص: 29.

<sup>12</sup>- دانيال فراميتون: الفيلموسوفيا (نحو فلسفة للسينما)، تر: أحمد يوسف (مرجع سابق)، ص: 164

الأمريكية التي تعمل أستاذة أدب انجليزي في إحدى الجامعات الأجنبية في القاهرة، وتنشأ بينهما علاقة عشقية (جنسية)، إلا أن هذه العلاقة لا تلبث أن تتكسر بعد حادثة ظهور صور "سجن أبو غريب" بالعراق بعد 2003، حيث يدخل البطل في حالة من الاكتئاب، ويبدأ الاختلاف مع "دينا" التي تسافر، في الأخير، عائدة إلى بلدها أمريكا. ومع تتطور الأحداث، يتحول صديقه "ذو الرأس البيضاوي" إلى إسلامي "متطرف"، ويذهب إلى العراق من أجل مقاتلة الأمريكان، ويغادر صديقه الفنان التشكيلي إلى بيروت، بينما تعود إليه حبيبته "لمياء"، لكنها تقع على صور عشيقته "دينا" الأمريكية، فتتهجره - بدورها - دون رجعة ... لينتهي الأمر ببطل الرواية إلى الجلوس وحيدا في المقهى الذي اعتاد الجلوس فيه، حالما بعودة حبيبته "لمياء".

يبدو أنّ الراوي "عليم بتفاصيل المشهد السينمائي المصري، محاولا أن يجعل من الدعوة التي تلقاها من المركز الكاثوليكي للفيلم، مدعاة وسوطا يحرك به القارئ، لملامسة التعففات التي تعبت بالوسط السينمائي، وفي غمرة هذه الأحداث، يسرد حياته كسينمائي بكل فوضاه وطيشه وعبثه مع صديقته لمياء، وقد نجح الروائي - إلى حد كبير - في مقارنة الذهنية العربية، بعد حادثة "سجن أبو غريب"، وتردّي الوطن العربي تحت طائلة هذه الحادثة، وتحميل المواطنة الأمريكية تداعيات الهيمنة الأمريكية، وعبثها بمصير الشعوب العربية، كل ذلك من أجل تعرية الواقع العربي.

فالمداخلة التي قدمها الراوي في المؤتمر، تشرح واقع السينما المصرية، وأسباب ركودها. أكثر من ذلك، هي تعج بالحديث عن الأفلام والنقد السينمائي، مثل: نقاشه مع صديقه الفنان التشكيلي عن فيلم "المصير"، ليوسف شاهين، وعن آخر أفلام سانلي كوبرك<sup>(13)</sup>، وعن فيلم عازف البيانو<sup>(14)</sup> لبولانسكي، الذي عرض في "كان"، وهو نقاش بمثابة المداخلة العميقة والمقالة النقدية في السينما.

<sup>13</sup> - الرواية، ص: 143.

<sup>14</sup> - الرواية، ص: 148.

استعان الراوي - أيضا - ، في تمرير الموضوع العميق للرواية، وهو: "العلاقة المربكة للعرب بأمريكا"، باستعمال الوثائق والشهادات والصور، لا سيما، في حديثه عن فضيحة "سجن أبو غريب"، ما منح الرواية نسقا وثائقيا. نستنتج - مما تقدم - أن موضوع رواية "كادرات"، يرتبط ارتباطا وثيقا بحقل السينما، وإن كان يهدف إلى معالجة ما هو أعمق من السينما، كصورة تطفو على السطح.

#### ب. التقنيات:

وظف الكاتب ترسانة من المصطلحات السينمائية من أجل تنظيم نصه الروائي، أبرزها: تقنية "اللقطه"، بأشكالها المتنوعة:

1. اللقطه الشاملة (full shot): تبدأ رواية "كادرات" بعنوان: "لقطة شاملة"، والمعروف في سلم اللقطات أن يعرفنا بمسافة الكاميرا إلى موضوع الفيلم<sup>(15)</sup>، واللقطه الشاملة أو العامة (أو لقطه مجموعة كبيرة) تمثل مجالا واسعا، مجالا طبيعيا (يكون تقليديا في أفلام الويسترن، أي أفلام الرواد ورعاة البقر في أمريكا)<sup>(16)</sup>، وهي لقطه تتيح رؤية كاملة للمنظر الذي يتم تصويره، وهي نسبية بطبيعة الحال، حين يكون المطلوب: تصوير غرفة مثلا، في لقطه كاملة، تظهر فيها تفاصيلها، بحيث تملأ الكادر، أما بالنسبة للإنسان، فهي اللقطه التي تصوره من رأسه حتى قدميه ليحتل وجوده الكادر كله<sup>(17)</sup>. بهذا المعنى، نفهم أن الروائي محمود الغيطاني أراد أن يدخل شخوصه وأحداث الرواية داخل إطار يشبه إطار الصورة - كما هو معروف في "الفوتوغرافيا" أو الفن التشكيلي، وخاصة السينمائي.

2- اللقطه الاعتراضية (insert short): يعني هذا المصطلح، في قاموس السينما: الدلالة على مقطع مشهدي يحول انتباه المشاهد عن الموضوع الرئيسي، وقد وظف الروائي هذه التقنية السينمائية؛ ليحول انتباه القارئ عن الموضوع الأساس، الذي

<sup>15</sup>- ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، تونس، المؤسسة الوطنية للكتاب، 2011، ص: 34.

<sup>16</sup>- المرجع نفسه، ص: 34.

<sup>17</sup>- مجلة الفن السابع: باب: تكنو - سيما، ع 44، يوليو، 2001.

عرضه في اللقطة الشاملة، ليلفت انتباهه، ويثبت تركيزه على شيء محدد ذي دلالة؛ لتفسير المشهد، مثل: لقطة لمفتاح أو خطاب أو عنوان خبر في جريدة<sup>(18)</sup>.

3- لقطة وجهة نظر (Point of view shot): وهي لقطة من وجهة نظر شخصية من شخصيات الفيلم، وكأننا نرى من خلال عينه أو تصوراته الذهنية والوجدانية، وهي تعادل ضمير المتكلم في الفنون الروائية، وتجعل المتفرج يتوحد مع هذه الشخصية بعينها، سواء في رؤيته أو أفكاره أو حالته النفسية، وتسمى أيضاً: الكاميرا الذاتية (camera subjective)<sup>(19)</sup>، ويعني: سلسلة من الصور المطبوعة بين اللحظة التي يدور فيها محرك الكاميرا، والتي يتوقف فيها عن التسجيل،

4- لقطة من مستوى العين: عادة ما يكون الوضع الطبيعي للكاميرا على خط واحد رأسياً مع عين الممثل، إذا لم يكن هناك رغبة في إعطاء تأثير معين، وعندما يكون هناك أكثر من ممثل في اللقطة، يجب أن تتوافق الزاوية الرأسية للكاميرا مع مستوى عين الممثل، الذي لا يظهر في الكادر؛ لأن اللقطة، في هذه الحالة، تكون من وجهة نظره.

ولأن الكاميرا في لقطة مستوى العين تكون على مسافة 170 سم من مستوى الأرض، وهو نفس مستوى عين شخص عادي ينظر إلى الشيء المصور، لذلك، تعتبر الزاوية القياسية بالنسبة لباقي الزوايا.

5- الفلاش باك: يعني بها: "عودة القصة إلى الوراء في الزمن التخيلي، نحو أحداث سابقة، وهذا ما يسمى في السردانية - Narratologie : "التشديد"<sup>(20)</sup>، وهو نوع من الإضاءة، وإحداث ترددات وتوترات قصد كسر الترتيب الرؤيوي<sup>(21)</sup>، حيث تمكن الكاتب محمود الغيطاني من خلال هذه التقنية، من "استدعاء أفق معرفي آخر، الغرض منه - بالأساس - إضاءة المعنى، وإلقاء الزوم - zoom عليه، من أجل

<sup>18</sup>- المرجع السابق.

<sup>19</sup>- المرجع السابق.

<sup>20</sup>- ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية (مرجع سابق)، ص: 49

<sup>21</sup>- عبد الناصر هلال: الالتفات البصري (من النص إلى الخطاب)، دار العلم، مصر، 2009، ص: 108.

إحداث المفارقة الدلالية، فالالتفات المشهدي - هنا - يكسر المشهد دون أن يصيبه بأي خلل.

6- التقطيع المونتاجي: لقد عمد الكاتب إلى تقطيع نصه الروائي على طريقة مونتاج الفيلم السينمائي، حيث يقوم المونتاج أو "التجميع من الناحية التقنية على لصق اللقطات المؤلمة، وعناصر الشريط الصوتي، بعضها ببعض، بحسب الترتيب الذي حدّده المخرج بالاتفاق مع المجمع<sup>(22)</sup>.

7- التسجيل: تعني هذه الكلمة: تسجيل صور أو أصوات على حامل بقصد حفظها، وتحديد إنتاجها ... وقد وردت في "كادرات" العديد من المشاهد التسجيلية، كما عمد إلى التوثيق من خلال توظيفه للعديد من الوثائق الصحافية، التي تحدثت عن فضائح "سجن أبو غريب"، وما حدث فيه من تعذيب وتنكيل، وإهانة للإنسان العراقي.

#### خاتمة:

مما تقدم، نستنتج أن رواية "كادرات"، للكاتب المصري (محمود الغيطاني)، جاءت كصورة مضخمة - Gros plan - للواقع الثقافي والاقتصادي والسياسي والحضاري المصري والعربي، الذي يزرح تحت الهيمنة الأمريكية. وقد عمد الروائي في نصه الروائي "كادرات بصرية" إلى استعمال (تركيب تعبيري موازي - Syntagme parallèle) في صيغة تجميع (مونتاج) عرض من خلاله، بالتناوب: مجموعة من اللقطات بدل الفصول، كما هو مألوف في كتابة الرواية التقليدية، وعليه، فإنّ هذا النص "كادرات بصرية" يندرج في صميم الرواية "الحداثية"، التي تطورت بصفة خاصة مع جهود الكاتب والناقد ادوارد الخراط، الذي يدعو إلى "حساسية" جديدة في الكتابة، تتمرّد على الصيغة التقليدية، وتنزع إلى التجريب والانفتاح والتحاوّر مع الأجناس الأدبية الأخرى، والفنون بصفة عامة. إنّ "كادرات بصرية" نص يبرز بوضوح. مثلما رأينا. الأثر لايجابي للسينما على تحديث الرواية، وتطوير تقنياتها، وتؤكد فكرة أن الرواية جنس أدبي يتوق دوماً إلى المغامرة كشرط للتجدد والإبداع. فقد نجحت في توظيف آليات السينما داخل المتن

<sup>22</sup>- ماري تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية (مرجع سابق)، ص: 49

الروائي دون إخلال، ودون تضییع لهويته، بل إنها أثرت، وجعلته زاخرا، ممتلئا، متميزا.

#### قائمة المصادر والمراجع:

1. رواية "كادرات بصرية": محمود الغيطاني، روافد، مصر، 2013.
2. الالتفات البصري (من النص إلى الخطاب): عبد الناصر هلال، دار العلم، مصر، 2009.
3. الفيلموسوفيا (نحو فلسفة للسينما)، دانيال فراميتون، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2009.
4. Le roman au XXe Siècle, Jean –Yves Tadié, Pocket, 2002.
5. المعجم الوسيط: مطابع الأوقشت، شركة الإعلانات الشرقية، ط. 3، 1985.
6. معجم المصطلحات السينمائية: ماري تيريز جورنو، تر: فائز بشور، المؤسسة الوطنية للكتاب، تونس، 2011.
7. جريدة النصر: السينما والرواية (علاقة تأثير وتأثر)، استطلاع: نواره لحرش، الاثنين 29 جوان، 2015.
8. مجلة الفن السابع: باب تكنوسیما، ع. 44، يوليو، 2001.