

الخطاب السينمائي في رواية "الضفاف الأخرى"،
لإسماعيل فهد إسماعيل (مقاربة نقدية في البنية
والدلالة)

د/ أنيسة السعدون
جامعة حائل – مملكة البحرين
alsadoonanisa@gmail.com

Abstract

**Le discours cinématographique du roman "les autres
rives" de ISMAIL FAHD ISMAIL; Approche critique au
niveau structural et sémantique**

Cette étude vise le suivi de la relation dialectique entre la narration romantique et la narration cinématographique, étant donné que la roman est une matière inspirante pour le cinéma, elle le fait nourrir de ce qu'il entend à filmer et lui traduire les tendances intellectuelles et les oeuvres d'art qui ont un impact profond sur l'expérience humaine.

Cette étude a traité un aspect problématique principal présenté dans les techniques de la langue et de l'écriture et tous les éléments qu'elles incluent. Le traitement de ces aspects est justifié par la position importante qu'ils occupent dans la narration romantique et la narration cinématographique.

On a étudié ces questions dans le roman de Ismail Fahad Ismail "les autres rives" qui peut être considéré comme un modèle artistique qui répond aux exigences de la recherche. Cette étude a eu pour résultats:

- La Fascination du roman par un ensemble de structures internes et des ingrédients artistiques qui ont formé les bases fondamentales d'un discours cinématographique.
- La préoccupation du roman par les fonctions et les aspects idéologiques qui reflètent la controverse de l'interaction entre les contenus intellectuels et les techniques artistiques et qui contribuent à générer les significations.
- La révélation d'un degré de conscience différente chez l'écrivain des dimensions intellectuelles et esthétiques qui doivent être figurées dans le roman, afin qu'il traite les spécificités de l'écriture cinématographique en termes de conditions, des outils et des objectifs.

تأسيس

يروم هذا البحث رصد وجوه العلاقة الجدلية بين السرد الروائي والسرد السينمائي، على اعتبار أن الرواية مادة مُلهمة للسينما؛ تغذيها وترجم ما تطمح إلى تصويره من موجودات وتصوّرات واتجاهات فكرية وجماليات فنية لها عميق الأثر في التجربة البشرية. وقد رأيتُ أن أتناول جانباً إشكالياً أساسياً يتمثل في تقنية اللغة، وفتيات الكتابة وما تتضمنه من مقومات، وانصرافي إلى هذا الجانب يسوّغه ما يحتله كلّ منهما من مكانة جوهريّة في السرد الروائي والسرد السينمائي. إنّ ما يترتب على هذه الإشكالات ليدعوني إلى مزيد من التدبر في مواطن التشابه والتباين بين الرواية والسيناريو؛ وذلك للإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما الفروق والحدود لكلّ من لغة السرد واللغة السينمائية؟ وما وجوه العلاقات بين هذه وتلك؟

- ما الأبعاد والوظائف السردية والتقنية والفنية لكلّ من الرواية والسيناريو؟
- ثمّ ما مدى انطباق تلك الحدود والأبعاد على الرواية المختارة لإيجاد المعادلة المطلوبة بخلق رواية سينمائية؟

وبما أنّ للدلالات والإحالات المرجعية دوراً هاماً في بناء النصّ؛ فسأحاول مقارنة ما سلكه النصّ الروائي من اتجاهات تعكس جدل التفاعل بين المضامين الفكرية

والتقنيات الفنيّة، على اعتبار أنّ السينوغرافي يتواطأ مع الروائيّ في تأمل الواقع تأملاً إيديولوجياً، وتقديم رؤية للعالم.

وسأعرض لهذه القضايا في رواية (الضفاف الأخرى)، التي يمكن اعتبارها نموذجاً فنياً يستوفي متطلّبات البحث؛ عسى أن يكون ذلك سبيلاً إلى استخلاص جملة من خصائصها، ومظاهر التحوّل فيها لتشكيل سرد سينمائيّ، واستقصاء بعض الوظائف والأبعاد الإيديولوجيّة التي تسهم في سيرورة إنتاج المعنى.

أولاً: اللّغة بين السرد الروائيّ والسرد السينمائيّ:

إنّ الحديث عن العلاقة بين الرواية والسينما يفضي إلى الحديث عن نسقين تعبيريّين تواصليّين متباينين، هما التلقّظ كنمط كتابيّ يعتمد على الكلمات، والرؤية كنمط بصريّ يركّز على الصورة، ولعلّ وجوه التفاعل بينهما عبر الحركة الإبداعية أسهم في مزجها داخل صيرورة واحدة تؤكّد أنّ الأشياء لا تدرك بواسطة النظر فحسب، بل تدرك أيضاً بحواس أخرى تولّد الفعل التواصليّ. فما طبيعة العلاقة بين الكلمات والصور؟ وما التقنيّات والمفاهيم المتحكّمة في كلّ منهما؟

تمثّل اللّغة المكتوبة أبرز مقوّمات الرواية كجنس أدبيّ، ويجسّدها في ذلك عنصر السرد في تقاطعه مع الوصف، وبهما معاً تستوي البنية الحديثة التي تتعيّن أهمّ مركّباتها على مستوى الحكاية في الشخصيّة والزمان والمكان، وعلى مستوى الخطاب في الراوي كفعل سرديّ يضطلع بتشكيل العالم المتخيّل. ولعلّ في السرد ما يؤهل الرواية لأنّ تترجم إلى فيلم سينمائيّ بواسطة سيناريو يحوّلها إلى لقطات، ف"السرد يمكن أن تحتمله اللّغة المنطوقة شفويّة كانت أم مكتوبة؛ والصورة ثابتة كانت أم متحرّكة"¹.

إنّ أوّل ما يسترعي الانتباه في هذا الشاهد هو أنّ الصورة في الفيلم توازي الكلمات في الرواية. والجدير بالذكر هنا هو أنّ تعويض الصورة بالكلمة يقتضي

¹ - رولان بارت: التحليل البنيويّ للسرد، ترجمة: حسن بحراوي، رشيد القمريّ، عبد الحميد عقار، ضمن مؤلّف جماعيّ موسوم بـ "طرائق تحليل السرد الأدبيّ (دراسات)"، منشورات اتّحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص9.

شروطاً في التعامل مع النصّ الروائيّ، بمعالجته معالجة سينمائية عبر نصّ وسيط يتمثّل في السيناريو باعتباره "قصّة تروى بالصور"². وفيه يتمّ تجزئة القصّة إلى لقطات متسلسلة، ويعني ذلك ضبط الاطرادات الموجودة في النصّ الروائيّ، بالاحتفاظ بالمعطيات النصّية الجوهرية، أو باستخلاص روح النصّ، والعدول عن التفاصيل، ولعلّ في هذا ما يشير إلى أبرز مقوّمات السينما من جهة أنّها وسيط بصريّ يتميّز بخاصيّة الاختزال، و"يقوم على سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النصّ الروائيّ وشكله الثنائيّ (المقروء/ المتخيّل) إلى شكله الثلاثيّ (المريّ/ المسموع/ المتحرّك)، ونقصد بالمتحرّك توقّر عنصر الحركة من خلال حركة الشخصيات، وحركات آلة التصوير الكثيرة والمتنوّعة، وحركات الأشياء داخل إطار الصورة"³. وبذا تستحيل المقاطع السردية أيقونةً أو أيقونات واصفة ومرئية، ومختزلة يستعاض بها عن الوصف السردية.

ما يمكن استخلاصه أنّ "الصورة تكون على هذا النحو كلاماً دائماً، ألا أنّه لا يمكن أن تشكّل قطّ وحدة لغوية"⁴. ولما كان الأمر كذلك حقّ لنا أن نتساءل عن اللّغة السينمائية: ما أبرز خصائصها؟ وما وظائفها؟ وما وجوه اختلافها عن لغة السرد الروائيّ؟ ثمّ ما أثر هذه اللّغة السينمائية في تشكّلها الأيقونيّ على المتلقّي (المشاهد)؟

تعدّ اللّغة، على غرار تصوّر الألسنيّ فرديناند دي سوسير، نظاماً من العلامات يسبق الاستعمال، وقوامها الدالّ متضمّن لدلولٍ يرجع إليه، والعلاقة بينهما علاقةً اعتباطيةً، إلا أنّ التواطؤ على الجمع بينهما أفضى إلى وجود اللّغة كمنظومة اجتماعية يرتبها إليها الفرد للتواصل مع أفراد مجموعته، وبانتقال اللّغة من نطاقها المجرد إلى سياق الاستعمال لتكون كلاماً أو خطاباً؛ ينتج المعنى. وعلى نطاق الحكيم

² سيد فيلد: السيناريو، ترجمة: سامي محمّد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1989، ص23.

³ - يوسف يوسف: النقد السينمائيّ.. تجديد النظرة، والرأي لطاهر عبد مسلم، في كتابه: (الخطاب السينمائيّ من الكلمة إلى الصورة).

<http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=10672>

⁴ - كرستيان ميتز: لغة السينما، ترجمة محمّد علي الكرديّ، مجلّة الثقافة الأجنبية، السنة السادسة، العدد1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986، ص: 35.

فإنّ إنتاج المعنى يوجب في السرد شروطاً خاصّة ينبغي أن يوسم بها، وأبرزها العلاقات والروابط القائمة بين مكوّناته، ذلك أنّ "السرد مجرد مجموعة من الجمل (...) والجملة مثلما نعرف يمكنها أن توصف لسانياً على عدّة مستويات (صوتياً وإصائياً، نحويّاً، سياقياً). وهذه المستويات توجد في علاقة تراتب، لأنّ أيّ واحد منها لا يمكنه بمفرده أن ينتج المعنى. وذلك لأنّ كلّ مستوى منها له وحداته وتعالقاته الخاصّة به"⁵. والحاصل من هذا أنّ الجملة في السرد لا يمكن أن تؤدّي معنى دالّاً إلا عن طريق ضبط العلاقات بين مكوّنات النصّ، إنّ في مستوى المقاطع، وإنّ في مستوى الجمل القصصيّة التي لا تنحصر بالضرورة في جملة واحدة.

أمّا في السينما فإنّ الأمر ينحو نحو آخر إذ "إنّ الدالّ صورة والمدلول هو ما تمثّله هذه الصورة"⁶، ويقتضي هذا حضور الدالّ السينمائي والمدلول في وقت واحد داخل الصورة. وتذهب المقاربات السيميولوجيّة إلى استعمال الأيقون (Icône)، و"يشمل العلامات التي تكون فيها العلاقة بين الدالّ والمرجع على المشابهة والتماثل"⁷؛ إذ تنقل الصورة السينمائيّة الواقع المرصود تعييناً أو تضميناً. وترى هذه المقاربات أنّ الأيقون يمكن من توسيع نطاق الدراسة للصورة في مجال السينما؛ ذلك أنّ "الصورة الفيلميّة هي صورة أيقونيّة مركّبة ومتحرّكة (...). وتتأرجح هذه الصورة بين خطابين متكاملين: خطاب لفظيّ وبصريّ"⁸. وهذا الخطاب المركّب يمثّل وحدة أصيلة ترتبط مكوّناتها بعضها ببعض، وفي ذلك ما يجعله يجري مجرى الجملة في التحليل اللّساني⁹؛ إذ "لا يقبل التقطيع إلى عناصر

⁵- رولان بارت: التحليل البنيويّ للسرد، مرجع سابق، ص12.

⁶- كرستيان ميتز: لغة السينما، مرجع سابق، ص33.

⁷- محمّد العماري: الصورة واللّغة مقارنة سيميوطيقيّة، http://www.aljabriabed.net/n13_09omari.htm

⁸- جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة السينمائيّة، الموقف الأدبيّ، العدد526، شباط-2015، ص59.

⁹- في توضيح معنى الجملة يسوق بارت تعريف مارتيني: "الجملة، يقول مارتيني، هي أصغر مقطع ممثّل بصورة كلّيّة وتامة للخطاب". ينظر: رولان بات: التحليل البنيويّ للسرد، مرجع سابق، ص11.

صغرى مستقلة، بحيث تبدو الصورة ككتلة تختزن في بنياتها دلالات لا تتجزأ، وهو ما يكسبها طاقة إبلاغية لا تضاهي"¹⁰.

يتضح من هذا أن اللغة السينمائية لغة خاصة تتميز بالكثافة والغنى، وتتوسل بعناصر متباينة تبلور في كلِّ دالٍّ يشكل للفيلم كليتته الحكائية. وتتألف مكونات هذه اللغة، كما يرى ميتز، من "خمس موادَّ تعبيرية هي الصور الضوئية المتحركة والمتعددة والإشارات المكتوبة والصوت مع الحوارات والموسيقى والضجيج"¹¹، إضافة إلى ما تستثمره هذه المواد من آليات وتقنيات تتمثل في الإضاءة والظلال والألوان والخطوط وزاوية الرؤية والعرض والتقديم والتقطيع. والذي يُسلم إليه قول ميتز انفتاح اللغة السينمائية على عناصر مختلطة وهجينة تولف ضمن منطق مخصوص؛ لتشكيل هويتها الخاصة، ونظامها النهائي، وتميز خطابها من الخطاب الروائي الذي يكتفي غالباً بالأجناس اللغوية.

لئن كانت اللغة السينمائية تضم عناصر غير سينمائية خالصة، إلى جانب الصورة المتحركة عنصراً أصيلاً؛ فإنه خليف بها أن ترتبط بإحالات مرجعية خارج سينمائية لها نسقها الاجتماعي وطابعها الإيديولوجي لتشكيل دلالة الفيلم، وتوجيه المتلقي نحو قصديّة ما. وبذا يتجلى البعد التداولي للغة السينمائية، وما ينشأ عنه من تأثيرات متبادلة بين المتلقي والفيلم، وعلى هذا الأساس ينزع "الفيلم إلى برمجة متلقيه، إلى حثّه على نمطٍ ما في القراءة، بل وعلى الطريقة التي يستطيع بها المتلقي، على العكس، أن يخلخل هذه القراءة ويؤثر على النص"¹².

ما ينبغي أن نخرج به ممّا سبق أن اللغة في السرد السينمائي أكثر تعقيداً من لغة السرد الروائي، فهي خليط من الموادّ التعبيرية، بعضها عناصر سينمائية خالصة، وبعضها الآخر عناصر غير خالصة سينمائية، ودون الجمع بينهما يفقد الخطاب السينمائي حقيقته الدالة عليه. كما تبين أن الخطاب السينمائي، بسبب

¹⁰- يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2001، ص61.

¹¹- ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة ميشيل ماري، د.ط، د.ت، ص41.

¹²- المرجع السابق، ص85.

انفتاحه على مرجعية خارج سينمائية تسوّغ ارتباطه بنسق اجتماعي ما؛ يغتني بمحمولات متنوّعة لها أغراض ومقاصد، وفي جميع ذلك ما يولّد انفعال المتلقّي، ويحرّك رؤاه الفكرية والجمالية، ويحفّز طاقته التأويلية.

ثانيًا: الراوي وأنماط التبئير في السرد الروائي والسينمائي:

تعدّ مسألة التبئير من المسائل الضرورية في فهم عناصر العالم القصصي والسينمائي، واستجلاء أبعادهما الدلالية والجمالية. ففي العالم القصصي لا يمكن أن تبدّي الأحداث في صورتها التخيلية إلا من خلال مبرّر يضطلع بتقديم المادة الحكائية، ويعمل على تنظيمها بحسب الزاوية التي ينظر منها إليها. ولقد نبّه تودوروف إلى ما تضطلع به الرؤية من دور بالغ الأهمية في تنسيق ما يجري في الحكاية من أحداث وأقوال وأفعال، وما قد تفضي إليه من تنوّع الحدث الواحد وتعدّده بسبب تعدّد المواقع والمنظورات¹³. ولهذا فإنّ النّظر في أيّ واقعة مبرّرة يقتضي النّظر في الجهة التي يصدر منها الفعل التّبئيري، فقد ينهض الراوي بالتّبئير؛ ليكون مصدر النّظر في الأشياء وإدراكها، ينسّقها ويقومها انطلاقًا من موقع خاص، وقد تكون الشخصية هي الذات الرائية، تركّب الأحداث على مقاسها وتصوّراتها. والحديث عن التّبئير في السرد الروائي يقتضي الوقوف على ضروبه، وأكثر علماء القصص تواضعوا على ثلاثة أقسام، وضبطوا لكلّ قسم حدودًا تميّزه من غيره. ويمكن توضيح ذلك بما صنّفه جيرار جنيت من أنماط التّبئير¹⁴:

¹³ - ينظر: توفيق تودوروف: الشعيرة، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص51.

¹⁴ - ينظر: جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمّد معتمد، وعمر حلي، وعبدالجليل الأزدي، مطبعة النّجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص201-202.

وقد اقترح تودوروف مصطلحات أخرى لهذه الأنماط، وجسّمها بما يأتي:

* الرؤية من الخلف: الراوي < الشخصية.

* الرؤية مع: الراوي = الشخصية.

* الرؤية من الخارج: الراوي > الشخصية.

لمزيد من التّوضيح، ينظر: توفيق تودوروف: مقولات السرد الأدبي، ت: الحسين سحبان، وفؤاد صفا، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص58-59.

- التَّبْيِيرُ الصِّفْرِيُّ: ويرتبط بالحكاية غير المباشرة. وهو نمط تجسّمه الحكاية الكلاسيكية عمومًا، وفيها يصاغ السرد بضمير الغائب. وفي هذا النمط التبئيري ترتب الرؤية إلى الراوي العليم الذي يمتلك نوعًا من المعرفة المتعالية تجعل وجهة نظره إلهية تستطلع أفعال الشخصية، وتستبطن دواخلها في فضاء لا زماني؛ ويتيح له ذلك لأن يعرف ما خفي وما عُلم، وما قرب وما بعد، مهما تعددت الشخصيات، وتنوعت أماكنها، سواء في وقت واحد، أو في أوقات متفرقة.

- التَّبْيِيرُ الدَّاخِلِيُّ: ويتصل بزوايا النظر التي تنظر منها الشخصية إلى الأشياء من مجال حصري. ويتأدى هذا التبئير من خلال ثلاثة أنواع. فإما أن يكون تبئيرًا ثابتًا يتعلّق بشخصية واحدة. وإما أن يكون تبئيرًا متغيّرًا ينتقل من شخصية إلى أخرى. وإما أن يكون تبئيرًا متعدّدًا كما هو الحال في الروايات الترسّلية، حيث يروى الحدث الواحد مرّات عديدة بحسب وجهة نظر شخصيات مترسّلة عدّة. والراوي مع هذا النمط حبيس وضعية شخصية مشاركة، لا يتجاوز علمه المكشوف؛ لينقل، بضمير المتكلّم، ما يرى من أحداث، وما يسمع من أقوال؛ وبذلك "يعرف السارد بقدر ما تعرف الشخصية"¹⁵.

- التَّبْيِيرُ الْخَارِجِيُّ: ومع هذا الضرب تتحرّك الشخصيات أمامنا دون أن يُسمح لنا بمعرفة أفكارها أو عواطفها. وفي هذا النوع يحرص الراوي على التزام الحياد والموضوعية فيما ينقل من وقائع ظاهرة، دون زيف أو تصرّف؛ بما يضمن له ترابط أحداث البنية الحكائية ووضوحها؛ فينجلي للقارئ المشهد، ويتمكّن من قراءته، وفهم العلاقات التي تربط أجزاءه.

وليست فاعلية التبئير وجدواه في الرواية بأقلّ منها في السينما، فالتبئير من أكثر التقنيات أهميّة في الإخراج الفيلمي؛ إذ يعدّ أبرز آليّة في عمليّة التصوير لتكوين الصورة الإطار، ويتأدى ذلك عن طريق تحديد زوايا تصوير معيّنة، وحركات خاصّة للكاميرا لتزاول عملها. ويتشكّل المحكيّ الصوريّ بمراقبة من ترتبط به عمليّة التبئير، أو فعل الإدراك الذي يوقظ النشاط الذهني لدى المشاهد، ويبرز دوره في التأويل وإنتاج المعنى.

¹⁵ - تزيطان تودوروف: مقولات السرد الأدبي، مرجع سابق، ص 58.

ولقد تبَيَّنَ سردانيو السينما النماذج التَّبئيرية في السردانيَّة الأدبيَّة، ووقفوا عند حدود ما يدلُّ عليه كلُّ نوع تبئيريٍّ، فأما التَّبئير الصفريُّ فلا يمرُّ بأيِّ شخصيَّة تخيليَّة من عالم الفيلم. وأما التَّبئير الداخليُّ فيمرُّ المشاهد من خلال وجهة نظر شخصيَّة ما؛ إذ توضع الكاميرا في المكان الذي تشغله الشخصيَّة؛ بحيث يحسَّ المشاهد بأنَّه يدرك ما تدركه؛ ومن هذه الناحية يمكن القول إنَّ المشاهد في التَّبئير الداخليِّ يتماهى تماهياً مع عين الكاميرا التي هي عين الشخصيَّة أيضاً. وأما في التَّبئير الخارجيِّ فعين الكاميرا تكون محايدة، أو مماثلة لنظرة شخصيَّة ما¹⁶.

ولئن اتَّفقت كثير من الدراسات التَّنظيريَّة للسينما في بداياتها مع التقسيم الثلاثيِّ لمسألة التَّبئير عند جنيت، فإنَّ ثمة منظرين ذهبوا إلى ضرورة مراعاة ما يصل هذه المسألة بحدود الفيلم، ومقتضيات إخراجها التي تأخذ بعين الاعتبار الجمع بين نظام الأقوال المنتج للسرد، ونظام الأفعال المنتج للعرض والذي يركِّز على البعد المرئيِّ؛ وبهذا يكون العرض محصَّل علاقات بين عناصر التَّبئير المتمثِّلة في الرائي (فاعل التَّبئير) الذي ترتبط به عمليَّة الرؤية، وفعل التَّبئير الذي يُنجز وفق شروط معيَّنة، وموضوع التَّبئير.

ويمكن الوقوف على نمطين من أنماط العرض السينمائيِّ هما:

- **العرض الداخليّ:** وفيه يتمَّ عرض كلِّ ما هو مرتبط بنظرة موجودة داخل الحكي (الكاميرا الذاتية)، كأن تطلَّ امرأة من شرفة منزلها على الشارع في اللقطة الأولى، ثمَّ تحلَّ الكاميرا في لقطة تالية محلَّها لتعرض ما تريد أن تشاهده هذه المرأة، ممَّا يعني أنَّ هذه اللقطة هي نموذج لاندغام عين المشاهد بعين الكاميرا التي هي عين الشخصيَّة في الوقت نفسه.

- **العرض الخارجيّ:** وفيه تعرض الصور على المشاهد بشكل مباشر دون وجود وسيط بينهما. وينبثق من هذا النمط ضربان هما:

* **العرض الخارجيّ المقنَّع:** ويرتكز على إخفاء الذات الساردة أو إزالة أثر عملها، وكأنَّ الأحداث تصنع نفسها أمام المشاهد، ويأتي ذلك للإيهام بالواقعيَّة؛ ممَّا

¹⁶- ينظر: ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائيَّة، مرجع سابق، ص، ص 13، 50، 82.

"يحمل المشاهد على وجود فعلي، إذ إنه يفكر بأن ما يراه له مرجع في الواقع الحقيقي، وبأن العالم "يعمل" تمامًا كما تعرض عليه الصورة أو الفيلم؛ إنه يؤمن، لا يتوهم ما يراه"¹⁷. غير أن هذا الإحساس لا يعدو أن يكون ضرباً من المخادعة متى ما ظهرت معطيات خفية، من نحو بروز زوايا تصوير كانت محجوبة، أو تغيير في ضبط المؤثرات؛ بما يؤكد للمشاهد أن نظرتة الأولى ليست سوى نظرة مؤقتة.

* العرض الخارجي المؤثر: وفيه حضور للذات الساردة داخل العرض، وتحلّ لتمارس نوعاً من السلطة على المشاهد، كأن تغطّي الكاميرا رؤية معينة تعزله عما يجري في المحكي الصوري، ويمكن توضيح ذلك بأن تبقى الكاميرا وسط الغرفة عندما تطلّ المرأة من الشرفة؛ فيجد المشاهد نفسه، في هذه اللحظة، على هامش العالم الحكائي، أو في مجال ضديد للمجال الذي ليس له فيه وجهة نظر. ولهذا النوع من العرض دلالات تأويلية تحاول الذات الساردة إثارتها من نحو التركيز على الشخصية، وجعلها تعلم أكثر ممّا يعلمه المشاهد.¹⁸

ثالثاً: بناء الشخصية الروائية والسينمائية:

تشكّل الشخصية مقوّمًا أساسيًا من مقوّمات العمل الروائي والسينمائي، وتكمن أهميتها في تقاطعها مع بقية العناصر الشكلية الأخرى داخل الرواية أو الفيلم في إطار علاقات ووظائف كفيلة بتجلية ما تنطوي عليه من دلالات. والمتلقّي قارئاً كان أم مشاهداً مولع بمتابعة الشخصية للوقوف على مظهرها الخارجي، والتغلغل في أغوارها، وتحليل أبعاد العلاقات المتشعبة التي تنسجها بالتفاعل مع العالم المحكي؛ لذا تلجأ الرواية إلى وصف الخصائص الفيزيائية للشخصية، والاجتماعية، والثقافية، كما تسعى إلى استجلاء نفسيّتها، بما يبرّر حركتها السردية وأقوالها وأفعالها ووظائفها وعلاقاتها.

¹⁷- المرجع السابق، ص36.

¹⁸- للوقوف على هذين المصطلحين (العرض الداخلي، والعرض الخارجي)، وتفصيلات أخرى، ينظر: وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما- دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، الوسام العربي، الجزائر/ منشورات زين، بيروت، ط1، 2011، ص301-304.

وهكذا شأن الشخصية في الفيلم السينمائي؛ إذ تتكوّن وفق عمليّتين: تزوّد في الأولى بسمات جسمانيّة ونفسانيّة، وفي الثانية بحركات وسلوكيّات وصوت وأسلوب في التعبير¹⁹؛ وبهذا يتمّ تحديد هويّتها، وتشكيلها تشكيلاً طبيعياً ومعنوياً واجتماعياً، بما يؤدّي إلى تمييزها من الشخصيات الأخرى، على أساس التكامل والمقارنة، بل حتّى المشابهة.

إلا أنّ ما يميّز الممثل في الفيلم عن الشخصية في الرواية هو ما يحمله من بعد مزدوج، الأول خارج علاماتي وهو ما يجسّد الشخص الواقعيّ، والثاني داخل علاماتي وهو ما تجسّده الشخصية التي يتقمّص دورها في الفيلم، وهذه الصيغة الثنائيّة تؤثر في وعي المشاهد، وتشعره بالتناقض، فهو يدرك أنّ الشخصيات المرئيّة أمامه إنّما تؤدّي أدواراً مسندة إليها، غير أنّه يتشبّث بالرغبة في التوهّم بأنّهم حقيقيّون؛ فـ "الفنّ يتطلّب نوعاً من الانفعال المزدوج: أن ينسى المرء أنّ ما يراه هو محضّ خيال، وفي نفس الوقت ألا ينسى ذلك. في عالم الفنّ وحده يستطيع الإنسان أن يحسّ بالذعر أمام جريمة ما متدوّقاً في نفس الوقت مهارة أداء الممثلين"²⁰.

وما يترتّب على هذا أنّ المشاهد للفيلم لا يشاهد الصورة بشكل سلبيّ تماماً، بل هو في حالة من حالات التفاعل مع هذه الصور المعروضة، "وبما أنّ تصوير حياة الشخصيات يعبر بصدق عن مشاعر الناس وأحاسيسهم وإراداتهم، فإنّ المشاهد لا يلاحظ هذه "الظلال" كما يلاحظ الممثلين (وإن كان لا ينسى هذا) بل يفهم الصورة السينمائيّة كروية موضوعيّة للحياة الفعلية المصوّرة، وكتعبير وتصوير للبشر الحقيقيّين"²¹؛ ممّا يقوّي اقتناعه بها، واعتقاده بحصولها، و يتيح له الإمساك بأدقّ التفاصيل، وليس الأمر كذلك في الرواية، لاغتناء الفيلم بمؤشّرات الواقع من حركة وعمق المجال والتشابه البصريّ والصوتيّ.

رابعاً: أنساق الزمن في السرد الروائيّ والسينمائيّ:

¹⁹- ينظر: ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائيّة، مرجع سابق، ص 79.

²⁰- يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائيّة الفيلم، مرجع سابق، ص 28.

²¹- ليكال يولداشيف: قضايا البحث الفلسفيّة في الفنّ، ترجمة: زياد الملا، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، 1984، ص 70.

يَتَّسِم الزمن الفنيّ بأنّه زمن انتقائيّ، ويعدل إلى الاحتفاء بما وراء اللحظة الزمنية لما فيها من قوّة تعبير وفاعليّة، ويكون ذلك بواسطة مجموعة من الظواهر الفنيّة التي تؤثر في نسق الخطاب السرديّ والسينمائيّ، وتعمل على تكسير خطّيّته وتغيير إيقاعه، وتحقّق "غايات فنيّة أخرى منها التشويق، والتماسك والإيهام بالحقيقيّ"²².

وإذا نظرنا إلى النسق الزمنيّ المستعمل في الرواية، وجدنا أنّه ذاته المستعمل في الفيلم، فمن جهة ترتيب الأحداث ثمة تدخلات تكشف اللّعب بالتسلسل الحدثيّ، وينشأ عن ذلك مفارقات زمنيّة تتمثّل في الاسترجاعات (Flash Back)، والاستباقات (Flash Forward). إضافة إلى تلك التدخلات التي تؤثر على سرعة السرد لتصل إلى أقصى درجاتها في الخلاصة والحذف، وتنحدر إلى أدنى مستوياتها في الوقفة الوصفية، وتتعدّل نسبياً في السرد المشهديّ. ويطلق جنيت على هذه التقنيّات الأربع اسم: "الأشكال الأساسيّة للحركة السردية"²³.

ولئن كان انكسار الزمن، أو تأرجحه بين الماضي والحاضر والمستقبل يتجلّى بشكل واضح في السرد الروائيّ، فإنّه في السرد الفيلميّ تكاد تتلاشى هذه الحدود بين الأزمنة؛ حيث تتوالى الصور أو الأصوات في الشريط السينمائيّ بما يثبت للأحداث الخاصيّة الخطيّة. فالزمن في السينما زمن حاضر باستمرار، حتّى لدى استرجاعه الماضي أو استشرافه المستقبل؛ لأنّه يمرّ بلحظة زمنيّة حاضرة بالنسبة للمشاهد، وترتبط بلحظة عرض الشريط الفيلميّ وسط الزمن الحاضر. وفي تأكيد ذلك يقول ميتز: "إنّ كلّ شيء في الفيلم يقع في الوقت الحاضر، من ثمّ وضوح الفيلم ومن ثمّ غموضه أيضاً. إذ إنّ عمليّة إيضاح الوحدات الماثلة بواسطة الوحدات الغائبة تعدّ هنا أقلّ كفاءة منها في الحديث"²⁴.

وهذا ما دعا المخرجين إلى التحايل على الترتيب الزمنيّ باستعمال مجموعة من الإشارات البصريّة المتّصلة بالألوان والظلال، والتقنيّات السمعيّة. كأن تكون

²²- يمني العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999، ص75.

²³- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، مرجع مذكور، ص108.

²⁴- كرستيان ميتز: لغة السينما، مرجع سابق، ص36.

ضبابية الصورة وعدم وضوح، أو استعمال صوت مع الصدى علامات تحيل إلى الزمن الماضي. وقد يعدل المخرج إلى استعمال القطع للانتقال من الزمن الحاضر إلى الزمن الماضي، ويُفهم هذا الارتداد الزمني من خلال السياق الخاص بالأحداث. أما بالنسبة إلى التحكم في إيقاع الزمن فيمكن أن "يحدث على مستوى المتتالية (حسب رأي ميتز) أو بين المتتاليات، مربوطاً أحياناً بكرتونة تشير إلى الزمن الذي مضى. وهكذا نستطيع أن نلغي زمنًا لا يستحقّ المشاهدة لنحتفظ بالأحداث العانية، وأن نُقْصَّ "كالمراقبة" فنحذف مشهداً ما مع الإيحاء بمضمونه"²⁵.

ولعلّ اعتماد آلية المونتاج التي تختصّ بعملية التوليف بين اللقطات، وتجميعها بحسب رؤية المخرج، من أبرز الآليات التي يمكن استعمالها في ترتيب الأحداث، وضبط إيقاعها؛ كونها تنهض على الانتقائية والاختزالية؛ وبذا يتمّ تقديم أجزاء من الحدث، وأجزاء من الحركة، لينهض المشاهد بإكمالها، فتبدو الحركة أو الحدث كاملاً ومستمرّاً، ومثقلاً بالمعنى أيضاً؛ إذ من الغايات التي يحرص عليها المونتاج توجيه المشاهد نحو قراءة ما.

وما ينبغي التنبيه عليه أن تكون العلاقة القائمة بين اللقطات علاقة جدلية وليست ميكانيكية، وهذا مبدأ أصيل في المونتاج لدى تاركوفسكي²⁶، بمعنى أنّ تدخل اللقطة في تفاعل وصراع مع كلّ ما يسبقها وما يلحقها، وليس مع اللقطة التي تسبقها فقط؛ ممّا يولّد مفهوم التراكمية والتفاعلية بين اللقطات وفق ما تحمله من وظائف ودلالات.

خامساً: تشكّلات الفضاء في الرواية والسينما:

للفضاء حضور كثيف في كلّ من السرد الروائي والفيلميّ، ويشمل الحيز الجغرافي، والمحيط المادّي للأحداث والشخصيات، والعناصر المؤنّثة للمكان من ديكورات وأشكال. وتتجلّى أهميّة الفضاء في تنظيم البنية الداخلية للنصّ، والإيهام بالواقعية، وتحديد هويّة الشخصيات، وتسويغ أفعالها ومواقفها، وضبط اتّجاه حركتها، ورسم مواقفها، كما يعوّل عليه في تحريك المسار الدلاليّ للرواية أو الفيلم.

²⁵- ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص 37-38.

²⁶- ينظر: جواد بشارة: وقفة مع شاعر السينما الراحل أندريه تاركوفسكي، مجلّة نزوى، العدد 8، مسقط، 1996، ص 182.

على أنّ طريقة نقل الفضاء في الرواية تختلف عنها في السينما. إذ تتوسّل الأولى بالّلغة أو البعد اللفظي لوصف معالم الفضاء الروائي، والوقوف على أنواعه ووظائفه ومستوياته؛ واللّغة بهذا تساهم في إنتاج صور ذهنيّة للمكان، تحرّك مخيّلّة القارئ، وتستحثّه على تقبّل ما يجري فيه من وقائع وعلاقات بين عناصر العالم القصصي.

أمّا بالنسبة إلى السينما فإنّ وسيلتها في نقل الفضاء تتمثّل في التركيز على البعد البصريّ لتقديمه في صورته الكلّيّة، وهو ما يفترض التركيز على الآليات التشكيلية مثل الخطوط والألوان والأحجام والأشكال والإضاءة والظلال من جهة، والمظاهر الأيقونيّة كالأشياء والأجسام والأماكن من جهة أخرى. وكلّ ذلك يسهم ببناء البعد الدلاليّ للفيلم، ويحدّد نوعيته، والزمن الذي يسعى إلى القبض عليه، ويدلّ على تصوّرات شخصيّاته ومواقفهم، ويحثّ المشاهد على الانفعال والمشاركة، وتحصيل الأبعاد الدلالية.

وتتمّ معالجة المكان في السينما بطريقتين: أمّا الأولى فتتمّض بإعادة بناء المكان، وتدفع المشاهد إلى التحرك فيه وفق تحرّكات الكاميرا. وأمّا الثانية فتتجزّأ من خلال دمج أبعاد مكانية إجمالية، يدركها المشاهد من خلال تراكب أماكن جزئية وتتابعها، وقد لا تكون لها أيّة علاقة ماديّة فيما بينها²⁷.

سادساً: الرواية والسينما (تأثراً وتأثيراً):

إنّ أهمّ يمكن التوصل إليه عند البحث في علاقة الرواية بالسينما هو تقاطعهما في كثير من المسائل على مستوى التشكيل السرديّ. ولعلّ هذا هو ما حدا ببعض المهتمّين بالسينما في بدايات ظهورها إلى الاقتباس من الرواية، وتوظيف خطابها السردية، وكثير من تقنيّاتها في الفيلم، ليستحيل المتخيّل الكتابيّ إليها بصريّاً يحتفي بالصورة (الأيقونة).

²⁷ - ينظر: مارسيل مارتن: اللّغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي، المؤسسة المصريّة العامّة للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصريّة للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص226.

وعلى هذا الأساس ظلّ الأدب منهاً خصباً للسينما، ولا في ذلك استحسان الكثير من الروائيين والسينمائيين، إلا أنّ طبيعة اقتباس السينما للأعمال الروائية كان محلّ نظر من لدن العديد منهم، ويمكن تصنيف آرائهم هذه ضمن ثلاثة أوجه:

- الأول: أن يكون الفيلم أميئاً على كلّ تفاصيل الرواية، حريصاً على الإخلاص لمعاني القصّة بقدر الإمكان. ومما يُعاب على أصحاب هذا الاتجاه إهمال خصوصيّة السينما، ومقتضياتها الفنيّة والجماليّة.

- الثاني: يرى أنّ للمخرج تجربته الشعوريّة، ورؤيته الخاصّة في التعامل مع النصّ السرديّ، وله حقّ التصرّف عند قراءة الرواية، لاستلها ما يشاء من أفكار، أو استخلاص روح النصّ، والاستغناء عن التفاصيل الوصفية والسردية المملّة بضغط الفصول في لقطات، وتمديد الفكرة الملهمة في مشاهد. ولعلّ في هذا ما يؤكّد ضرورة الالتزام بشروط إنتاج الفيلم السينمائيّ الذي يحتفي بالمؤثرات السمعيّة والبصريّة والحركيّة، ويخضع في عرضه لمُدّة زمنيّة محدودة، وفوق هذا فإنّه متعلّق بمشاهد ينوي أن يؤثّر فيه، ويغريه بمتابعة الفيلم؛ وفي هذه المعطيات ما يسوّغ قضية خيانة النصّ؛ إذ "إنّ كلّ أخلاقيات الاقتباس تركّز على العمل والفكرة والجماليّة العامّة، نظراً لاصطدام مفهوم الأمانة بالتقنيّات الجديدة من جهة، وبنوعيّة الجمهور الذي يقبل على المتعة وتجميع الأزمنة في زمن المشاهدة الاختزاليّة"²⁸.

- الثالث: أمّا الاتجاه الثالث فقد رواح بين الرايين السابقين، فللمخرج حريّة التصرّف بما لا يؤثّر على جوهر النصّ.

ومهما يكن فإنّ الخطاب السينمائيّ، قد اتّسع بابه، ولم يعد مقصوراً على النصّ الأدبيّ، بل تمكّن من تحييد هيمنة الرواية، وبسط سلطته على كلّ الفنون؛ حتّى أنّ بعض منظري السينما ذهبوا إلى ضرورة استقلال الفنّ السينمائيّ عن بلاغة الكتابيّ بالدعوة إلى كتابة رواية سينمائيّة تتّفق في بنائها وأنساقها مع سنن الخطاب السينمائيّ، ثمّ تطوّر الأمر ليرز ما يطلق عليه (كاميرا قلميّة) التي "تؤكد

²⁸- سعيد علوش: جدل الأدبيّ والسينمائيّ- مقارنة مقارنة، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، ط1، 2008، ص19.

الفكرة القائلة بأنّ السينما أصبحت وسيلة للتعبير، أو أصبحت خطابًا مثلها مثل بقية الفنون، وبأنّ المخرج فنّان يستخدم الكاميرا ليعبّر عن فنه كما يفعل الكاتب بالكلمات²⁹.

وأخيرًا لا بدّ من التأكيد على أهميّة استمرار التفاعل الجدليّ بين الرواية والسينما؛ فلقد اقتفت السينما في بداية ظهورها آثار الرواية؛ لتقتبس منها مادّة سردية جاهزة تشكّل عالمها المحكيّ، كما تسرّبت إليها أبرز آليات تشكيل العالم الروائيّ المتجسّدة في التّبئير، وحاولت تطبيقها في عمليّة الإخراج، ثمّ افتتنت الرواية ببعض فنّيّات السينما، ولا سيّما المونتاج السينمائيّ الذي رأت فيه تقنية ماهرة تضفي حركيّة داخل مسارها السرديّ، فضلاً عمّا ينجم عن مميّزات التعبير بالمقاطع من مقاصد فكريّة وجماليّة متعدّدة تفعل عمليّة الاتّصال بين المشاهد والفيلم.

هذه إذن بعض الملامح النظريّة حول بنية الشكل الروائيّ والسينمائيّ، ومواطن الالتقاء والتباين، وصور التفاعل الجدليّ بينهما. وقد رأينا أن نبحت في تجلّيات التشكيل السينمائيّ في رواية (الضفاف الأخرى) لإسماعيل فهد إسماعيل.

سابعًا: رهان التشكيل السينمائيّ في (الضفاف الأخرى):

إنّ الناظر في رواية "الضفاف الأخرى" يجد أنّها رواية سينمائيّة بامتياز؛ إذ سيقف على الكثير من الوجوه التي تحيل إلى السرد السينمائيّ. وقد أثبت المؤلّف إسماعيل فهد إسماعيل في لقاءات عديدة معه أنّه شغف بالفنّ السينمائيّ، فراهن على جاذبيّته، ولم يخفِ ميله إلى تلوين أغلب كتاباته الروائيّة بلون الفيلم السينمائيّ وما يشترطه من أساسيّات الكتابة. يقول في تأكيد هذا المذهب: "لديّ رغبة كانت كامنة في داخليّ بأن أكون في المستقبل مخرجًا سينمائيًّا. ولأنّ الفرصة لم تكن متوفّرة للبدء بالإعداد لمثل هذا المستقبل الطموح، وجدتُ تعويضًا في كتابة نصوص قصصيّة روائية شبيهة بالفيلم السينمائيّ. بمعنى آخر أردتُ عدسة الكاميرا هي التي تتولّى الروي، وبما يعني الاستغناء عن الكاتب الذي يأخذ بيد القارئ، ويكون الدليل حسب الاكتشاف الذي تقدّمه عدسة الكاميرا، مع غيابها بالطبع.

²⁹- ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائيّة، مرجع سابق، ص13.

وهذا أدّى للّجوء للجملة البرقيّة في السرد، وإلى استبدال الحدث السينمائيّ بدراما الحوار بنوعيه: الحوار مع الآخر/ الدايالوج، أو الحوار مع النفس/ المنالوج³⁰. صُدِّرت رواية "الضفاف الأخرى" بثلاث عتبات، جاءت أولها إهداءً "إلى.. محسن بركّ" أمضاه الكاتب باسمه (إسماعيل). وأعقبه بتصدير موسوم بـ "كلمة"، وأمضاه بـ "المؤلف"، وقد أوضح في هذه "الكلمة" العلاقة القائمة بين وقائع رواية "الضفاف الأخرى" بوقائع ثلاث روايات قصيرة سبق أن ألفها، وهي: "كانت السماء زرقاء"، و"المستنقعات الضوئية"، و"الحبل". كما أحال إلى طبيعة السيرورة الزمنية للأحداث التي تربط بين شخصيّات هذه الروايات الثلاث وبين الرواية موضع الدراسة، فهي "محاولة لمتابعة بعض شخوص الروايات الثلاث السابقة ضمن خطّ زمنيّ واحد متطوّر"³¹. أمّا ضيفة الحدث فهي شخصيّة "كريم البصري"، وقد أشار المؤلف إلى أنّ هذا الرجل "مستوحى إلى حدٍّ ما من شخصيّة "كريم الناصري" بطل رواية "الوشم" للكاتب العراقيّ "عبد الرحمن مجيد الربيعي". (الضفاف، ص7). هكذا يجعلنا الكاتب أمام متتالية سردية تكشف حصول تطوّرات حديثة في حياة الشخصيّات في زمنها الخطّي. ولم يكتفِ بالإلماح إلى هذه الشخصيّات في التصدير، بل نزع إلى توضيح بعض تفاصيلها الهامّة عبر تدخّلاته في هامش النصّ الروائيّ؛ إذ تصادفنا إحالات تحوي تعليقات أشار من خلالها إلى أهمّ سمات الشخصية وأحوالها، وما طرأ عليها من تغيير في هذه الرواية عنها في الروايات التي ظهرت فيها سابقاً.

ويلي الإهداء والكلمة افتتاح لا يتعدّى من حيث الحجم الصفحتين، ويتضمّن جملاً برقيّة، وهو لا ينضوي في فصول الرواية، وإنّما يقف على تخومها، وفيه يتناول الراوي طبيعة القصّة التي سيحكّيها، ويلفت النظر إلى البؤر السردية المؤثّرة في النصّ الروائيّ، وأبرز الشخصيّات، والأحداث المحرّكة لها، والفضاءات في علاقتها بالبنية الزمنية. ويأتي هذا الافتتاح لتسليط الضوء على لبّ الحكاية الذي يدور حول وضع الطبقة العماليّة بإحدى المصانع؛ إذ يعانون من تضيق شديد،

³⁰- طالب الرفاعي: كتابة الحياة وحياة الكتابة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009، ص34-35.

³¹- إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى، دار العودة، بيروت، د.ط، 1973، ص7.

ويطالبون بتحسين أوضاعهم المعيشية، ويهدّدون صاحب المصنع بالإضراب في حالة عدم استجابته لمطالبهم. والخليق بالذكر هنا أنّ مثل هذه التوطئة قد يعمد إليها مخرجو الأفلام فيبدوون فيلمهم بـ "متتالية قصيرة كافتتاح للفيلم، قبل المقدّمة، لتجعل المشاهد يغوص في سير الأحداث"³².

وعقب أعتاب النصّ تبدأ فصوله السبعة على عدد أيّام الأسبوع بتسلسل ترتيبيّ، وليس بتعيين مسّى اليوم، وقد حُذف منها اليوم الثاني. ولعرض أحداث هذه الأيام عدل الراوي إلى نظام التناوب؛ لتكون فصول الرواية أيّامًا مقترنة بأربع شخصيّات رئيسة على النحو الآتي: "فاطمة.. اليوم الأوّل، كاظم عبيد/ اليوم الأوّل، كريم البصريّ/ اليوم الأوّل، الزاير/ اليوم الأوّل، الزاير/ اليوم الثالث، الزاير/ اليوم الرابع، كاظم عبيد/ اليوم الرابع- الخامس، كريم البصريّ/ اليوم الخامس، فاطمة/ اليوم الخامس، كاظم عبيد/ اليوم الخامس- السادس، فاطمة/ اليوم السادس، اليوم السابع". وهذه الأيام موزّعة إلى أقسام مرّقمة، وقد يُستهلّ بعضها دون ترقيم لصفحاتها الأولى، كما في الأيام الموسومة بـ "كاظم عبيد/ اليوم الأوّل"، و"كريم البصريّ/ اليوم الأوّل" و"الزاير/ اليوم الأوّل"، فهذه الصّفحات المجردة من الترقيم بمثابة ملخّص للفكرة الجوهرية التي تنهض عليها جميع الأقسام المرّقمة الأخرى المتعلّقة بالشخصية محور ذلك اليوم. والملاحظ أنّ هذه الأيام جاءت وفق نظام المتتاليات السردية التي تحوي مقاطع يمكن أن تُخرج سينمائيًا في شكل لقطات يتمّ تجميعها بواسطة المونتاج.

بهذه الطريقة في التعامل مع النصّ الروائيّ، وانتظام أجزائه، يعلن المؤلّف أنّه بصدد إنجاز رواية سينمائية، تبدأ بمتتالية يذكر فيها عنوان الفيلم، ثمّ المشاركين في الإخراج حيث يبرز اسم الكاتب صراحة "إسماعيل"، ثمّ شخصيته الاعتبارية "المؤلّف"، ثمّ يبرز بوضوح المخرج السينمائيّ: الراوي، وبعد ذلك يتمّ التلميح إلى الأبطال المشاركين في التمثيل، فضلاً عن ضيف الشرف، ثمّ إلمامة موجزة حول لبّ

³²- ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص85.

* في هذا السياق يمكن الإشارة إلى بدايات السينما، ففي مفهوم أوّلي لها كمسرح مفلّم أمكن اعتبار كاتب السيناريو بمثابة مؤلّف الفيلم، وهذا أمر أعيد الرأي فيه. ينظر: ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، مرجع سابق، ص8.

الحكاية. هكذا يبدو وكأننا أمام شاشة السينما نشاهد فيلمًا، فما تجليات ذلك في النصّ جميعه؟

* الراوي مخرجًا سينمائيًا:

صيغ السرد في "الضفاف الأخرى" بضمير الغائب، فقد تولّى الراوي نقل الوقائع، وأوضاع الشخصيات وعلاقاتهم، وتحديد الأزمنة، ورسم الفضاءات، ساعيًا من وراء ذلك إلى ترتيب العالم المتخيّل، وتنظيم طرائق تركيبه، ف "الدور الإلزامي التكويني للسارد في أدائه لوظيفة سردية "وظيفة التصوير". وتتحد هذه الوظيفة دائمًا مع "وظيفة المراقبة" أو "وظيفة الإدارة"، لأنّ السارد يراقب البنية النصّية³³. ويمكن الوقوف على ذلك في شواهد عديدة مثبتة في الرواية نكتفي منها بالمقطع الآتي: "المكان: غرفة المدير. / الوقت: الساعة الثانية عشرة ظهرًا. / الحالة: حوار متوتر. / الأشخاص: 1- فاطمة. 2- المدير". (الضفاف، ص42).

لقد كان راوي "الضفاف" بمثابة عين الكاميرا إذ يمنحنا رؤية تأطيرية لفضاء الأحداث، ثمّ يمعن في تجسيد لقطات عديدة ضبّط من خلالها زوايا التصوير، وعمق المجال، ومدّة اللقطة ونوعيتها، واتّجاه الحركة، ودرجة سرعتها، ومقدار المسافة، ومناظر ذات بعد حركي، ومواصفات شكلية ظاهرة يمكن التقاطها. وإلى جانب هذا التصوير البصري لا يتجاهل الراوي البعد السمعي الذي يحتفي بالصوت وطبيعته، ودرجته، ونبرته، لما تضطلع به هذه الجوانب المتّصلة بالسمع من دور حاسم في الإبانة عن دلالات متعدّدة، فضلاً عن تمكين القارئ من فهم السياق التواصلّي للشخصيات. ولتوضيح ذلك يمكن الوقوف على الشواهد الآتية: "يفتح الباب بهدوء. يدخل رأسه. فاطمة مكبّة على المكتب. يدخل باحتراس. يقف في منتصف الغرفة. فاطمة ما زالت مشغولة". (الضفاف، ص19). "الزائر يتردّد. يتفحص الغرفة. يتّجه ناحية أقرب كرسي. ثمّ يجلس بطرف عجزته". (الضفاف، ص162). "تُقَرَّب ما بين حاجبها. تنظر في عينيه لثوانٍ. تفسح له طريق الدخول" (الضفاف، ص137). "صرخ بأعلى صوته، فأجابه النادل وهو يسرع ناحيته".

³³- جاب لينتقلت: مقتضيات النصّ السردّي الأدبيّ، ترجمة: رشيد بنحدّو، ضمن مؤلّف جماعيّ موسوم بـ "طرائق تحليل السرد الأدبيّ (دراسات)"، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص93.

(الضفاف، ص130). "الزاير يتحرك لينصرف، لكنّ صوت كريم البصريّ يستوقفه هامساً". (الضفاف، ص164). لقد أدّى الراوي الشاهد هذا جميعه بلغة ذات مرجعية سينمائية أفضت إلى إنتاج نصّ أقرب إلى السيناريو منه إلى السرد الروائيّ، ذلك أنّ "مفهوم الراوي الشاهد متأثر بإنجازات التكنولوجيا الحديثة التي أفاد منها التصوير السينمائيّ، أو العمل السينمائيّ بشكل عامّ، وأدّى ذلك إلى التركيز على المونتاج - أو- على عملية تركيب الصور، وهو ما يتعلّق بالبناء الذي يقام على أساس من علاقات تزامن بين عناصره المكوّنة له (...) وعليه فالأحداث لا تتوالى، ولا تتعاقب وفق تاريخية واضحة، بل تتقاطع وتزامن وفق رؤية الراوي (الذي هو بمثابة مخرج)"³⁴.

* التركيب السينمائيّ للشخصيات:

اهتمّ الراوي بتعيين صفات الشخصيات وأحوالها ظاهريّاً، وداخليّاً؛ ممّا يحدّد تمثّلاتها جسديّاً ونفسيّاً واجتماعيّاً وثقافيّاً؛ ويسهّل على المتلقّي إدراك مرجعية سلوكياتها وتصرفاتها وطبائعها، والتنبؤ بمواقفها حينما تكون في موقف معيّن. وأبرز الشخصيات التي اهتمّ الراوي بوصف أبعادها المختلفة هي الشخصيات الرئيسة التي اتّفقت هي وغيرها في كونها شخصيات متجسّمة بما تؤدّيه من أعمال، ومتعيّنة بما تتّصف به من صفات، ومن قبيل هذا ما نقله عن شخصية "الزاير... طويل كعملاق. ليس بدينًا. نصفه الأعلى ينحني إلى الأمام قليلاً، وكأنّه يهّم يهّم. صوته عميق. خشن. يصدر من أسفل حنجرتة. كان واحداً من شخوص رواية "المستنقعات الضوئية" ووظيفته السابقة رئيس سجّانين. أمّي، أو يكاد، لكنّ سنوات خدمته الطويلة- في السجن- وإخلاصه في العمل، وتفانيه، كلّ ذلك أوصله إلى منصب رئيس سجّانين. فُصل من عمله قبل سبعة أشهر. لقّب بالزاير كنوع من التعويض عن لقبه السابق". (الضفاف، ص21-22).

إنّ هذه الطريقة في تقديم شخصية الزاير، وغيرها من شخصيات الرواية³⁵ تؤكّد نمطيّتها، فهي شخصيات جاهزة، وممتلكة سماتها العامّة، وملامحها

³⁴- يمني العيد: تقنيّات السرد الزوّاني في ضوء المنهج البنيويّ، مرجع سابق، ص98-99.

³⁵- للوقوف على أوصاف شخصية كلّ من فاطمة، وكريم البصريّ، وكاظم عبيد، ينظر: إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى، مصدر سابق، ص، 15، 21، 55.

الاجتماعية والثقافية. ومهما يكن فإنّ الراوي، وإنّ نحا هذا المنحى، استطاع أن يتنصّل من مأزق التنميط الذي لا ينسجم وطبيعة الرواية باستعمال الأسلوب السينمائي (الفلاش باك) المتجلّي في التداعي؛ لتكشف الشخصية نفسها عن مكنوناتها وملامح كينونتها وعلاقاتها عوضاً عن الاكتفاء بسردها من لدن الراوي بلغة تقريرية. ومن الأمثلة على ذلك ما دار في ذهن كريم البصريّ من خواطر حول تاريخه النضاليّ، بعد أن رفض القياديّ أحمد عبد الله مشاركته في الإضراب؛ لشكّه فيه بعد أن قدّم براءته من الحزب، وهادن السلطة.

ويمكن تلمّس ذلك في هذا المقطع المفعم بأحاسيس المرارة التي يجتريها كريم وقد عجز عن إقناع أحمد عبد الله بالمشاركة: "في الماضي بحثتُ عن علاقة صميمية عبر ممارستي للعمل السياسيّ، "لكن تساقطهم الذليل أمامي" جعلني أكره أيّام تعاملهم معهم. أمّا الآن فالأمر يختلف. هؤلاء عمّال ولديهم فهم آخر للنضال. هم بحاجة لسياسيّ مثقّف مثلي كي يتولّى قيادتهم وتوجيههم. لينين قال.... سواء قال، أو لم يقل، علام تدور هذه الأفكار في ذهني، وهم لم يسمعوا ولا كلمة من كلماتي؟! رفضوا تعاوني معهم؟! - لا نستطيع الثقة بكلّ إنسان.³⁶ لم يكفّ نفسه عناء السؤال: - من هو كريم البصريّ؟ ولم يتردّد: - ما هو تاريخه السياسيّ؟! الغيبي... يبغى إبعادي عن مركز القيادة! أحلى سنوات عمري دفعتمها ثمناً رخيصاً للعمل السياسيّ. سنوات شبابي قضيتها بين بطالة واعتقال وتشريد" (الضفاف، ص 122-123).

لقد لجأ الراوي إلى ذكر علاقة شخصيّات الرواية ببعضها بعضاً بالانطلاق ممّا يجمعها، وهو موضوع الإضراب، وفيما عدا ذلك، استعانت الشخصيّات بضمير المتكلّم لتسرد طائفة من الأحداث تتعلّق بحياتها الماضية، من مثل علاقة فاطمة بزوجها الغائب، وتاريخ كريم البصريّ النضاليّ، وما آل إليه بعد خروجه من السجن، وإعلان براءته من الحزب، وكاظم عبيد وماضيّه في السرقة، ومحاولة إثبات نضاله ضدّ الطبقة البرجوازية بسرقتها، أمّا الزاير، فهو رئيس السجّانين سابقاً، ثمّ عمل فراعشاً لمدير المصنع بعد إقالته من وظيفته السابقة.

³⁶- تغليظ الخطّ كما جاء في الرواية نفسها.

لقد خلقت هذه الحياة الخاصة للشخصيات التباين والتمايز فيما بينها، وأفضت بها إلى تكوين علاقات مختلفة مع بعضها بعضاً؛ إذ نجد أغلب الشخصيات في بداية القصة تتوجس خيفة من الزاير لأن عمله السابق كرئيس للسجّانين يكسبه لوناً معيَّناً، غير أنّ موقف فاطمة منه تحوّل إلى الثقة به بعد أن أتى إليها برسالة من طرف صديقه السجين السياسي حميدة، وقد رسم فيها خطة لمناصرة العمّال ضدّ كلّ من المدير والبصريّ. ولقد انعكس موقف فاطمة الأخير على عبيد، أمّا مدير المصنع والبصريّ فقد حاول كلّ منهما على حدة أن يستعمل الزاير جاسوساً، فاستماله بالرشوة، ثمّ عاداه بعد أن أحسّ خائنته.

ولئن كان البصريّ موضع شفقة بالنسبة إلى عبيد، الذي أدرك أنّه ما كان ليُقدّم على البراءة من الحزب لولا خذلان الرفاق الذين تركوه يقضي سنوات شبابه بين بطالة واعتقال وتشريد؛ فإنّه كان موضع شكوك من لدن غالب شخصيات الرواية؛ لذا تعاملت معه تعاملاً يشوبه الكثير من الحذر والترقب بسبب موقفه المتذبذب بين مهادنة السلطة ومؤازرة العمّال في إضرابهم. ولمزيد من التباين فإنّ عبيد، الذي لا يملك جواز سفر دليل على عدم اعتراف السلطة بهويّته بعد أن نظم قصيدة هجا فيها عبد الكريم قاسم سجن على إثرها، لم يكن حزبياً إلا أنّ عمّال المصنع وفاطمة اطمأنّوا إلى جانبه خلافاً للبصريّ، وعلى الرغم من ذلك لم يكن بمنأى عن رغبة زعيبي الإضراب أحمد عبد الله وجعفر علي وسكرتيرة المدير فاطمة إذ غالباً ما يجد نفسه متورّطاً معهم بسبب إصراره على سرقة بيت المدير ورفضهم.

وتأتي السكرتيرة فاطمة بجمالها الأخاذ، وأناقها اللافتة، ورزانة طبعها، وثقافتها، وتحملها ما يناط بها من مسؤوليات لتكون مصدر ثقة الجميع، فالمدير يأتمنّها على أسرار المصنع، ويملي عليها مراسيم إداريّة سرّيّة ضدّ العمّال، وزعيم العمّال أحمد عبد الله يسلمها رسالة بشكل خاصّ يكشف لها التزامهم بتنفيذ الإضراب، والبصريّ المغرم بها تتبدّد معها حيرته ومخاطلته، ويحرص على أن يثبت لها انحيازها إلى العمّال. والزاير يسلمها رسالة سرّيّة من لدن حميدة تزيل ارتياحها القديم منه. وأمّا عبيد، الذي بلغه البصريّ أمر اعتقاله، فيلجأ إليها ويحتجّي بها في بيتها.

إنّ الوقوف على ما يميّز الشخصيات بعضها من بعض، وتلمّس القرائن الكاشفة عن سمات ذاتيّة تحدّد ملامحها وهويّتها، وتتبع علاقاتها مع بقيّة الشخصيات،

ورصدَ وجوه اختلاف هذه العلاقات والصلات واثلافها يعدّ أمرً ضروريًا في رسم الشخصيات سينمائيًا، "وكقاعدة عامّة، يجب أن تكون كلّ شخصيّة مختلفة عن زملائها: مختلفة جسدًا، مختلفة في وجهات النظر، مختلفة في الانطباع الذي تعطيه، مختلفة في مواقفها وآرائها، مختلفة في أهدافها، مختلفة في تعبيراتها المميّزة، مختلفة في إمكاناتها وخلفيّها. ولأنّ كلّ هذه الشخصيات مختلفة فستكون علاقاتها مختلفة فيما بينها (...). هذا أمر هامّ. والفشل في خلق التباين بين الشخصيات وتطوير علاقات بينها لها معنى، هو أحد الأسباب الشائعة في تسطيح الأفلام"³⁷.

* الأبعاد السينمائية لبنية الزمن في الرواية:

إنّ مدار أحداث (الضفاف الأخرى) قصّة مركّزة جدًّا، وتتمثّل في الإضراب الذي ينتوي عمّال المصنع إنفاذه احتجاجًا على ساعات العمل، وسوء ظروف العمل، وتدنيّ الأجور. وتجيء هذه القصّة في مساحة زمنيّة محدّدة تقلّ عن أيّام الأسبوع السبعة بسبب ما وقع فيها من حذوفات، ويعدّ هذا أحد أقوى العوامل الكفيلة بنجاح الفيلم؛ إذ إنّ "زمن الحدث الفيلميّ المركّز على هذا النحو هو وسيلة جماليّة بنوع خاصّ (قواعد وحدة الحدث ووحدة الزمن، بالرغم من تهمة الطابع المصطنع التي توجّه إليها أحيانًا بحقّ، تظلّ صحيحة تمامًا)"³⁸.

ولئن كانت بداية القصّة واضحة بتجسّدها في حدث عامّ ابتدأ بالتماس، ثمّ اشتعل إضرابًا في المصنع والشارع، بعد أن غدّي وقوده اعتقال القياديّين أحمد عبد الله، وجعفر عليّ³⁹؛ فإنّ نهايتها فيما يتعلّق بالحياة الخاصّة للشخصيات الرئيسة ظلّت يكتنفها اللبس وعدم الوضوح؛ فقصّة فاطمة مع زوجها لم تنته في انتظار عودته، وكذا قصّة هروب كاظم عبيد بعد سرقة بيت المدير، وأضحت قصّة كريم البصريّ مفتوحة أيضًا عقب إقالته من منصب أمين المخزن، وذلك بعد أن اكتُشِف أنّه يلعب على الحبلين فيداهن المدير الذي وعده بمنصب مساعد المدير، ويحاول أن يكسب العمّال بإظهار رغبته في مشاركتهم الإضراب، وكذا قصّة

³⁷- دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، ترجمة: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010، ص122.

³⁸- مارسيل مارتن: اللّغة السينمائية، مرجع سابق، ص211.

³⁹- ينظر: إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى، مصدر سابق، ص277.

الزاير الذي تمّ اعتقاله ظلماً بتهمة التواطؤ مع كاظم عبيد لسرقة بيت المدير. لقد بقيت نهاية كلّ هذه القصص معلّقة بحسب ما يعلنه اليوم السابع؛ إذ يكتفي فيه الراوي بتحديد الأطر دون التفاصيل: "المكان:...../ الأشخاص:...../ الحالة: الضفاف الأخرى". (الضفاف، ص285). وعلى هذا الوجه يبقى إكمال حكاية الشخصيات شأن منوط بالقارئ.

إنّ الحديث عن البنية الزمنية في هذه الرواية يحيل إلى سماتٍ دالّة على تشاكلها ببنية الزمن السينمائي. ومن أمارات ذلك تميّزها بشكل سرديّ رئيس هو المشاهد الكثيرة المتواترة في النصّ من مبتدئه حتى منتهاه. ويمكن تبين ذلك من خلال الجدول الآتي:

الشخصيّة	الأيّام	المشاهد/ المقاطع
فاطمة	اليوم الأوّل	12 مشهداً
كاظم عبيد	اليوم الأوّل	10 مشاهد
كريم البصريّ	اليوم الأوّل	10 مشاهد
الزاير	اليوم الأوّل	3 مشاهد
الزاير	اليوم الثالث	5 مشاهد
الزاير	اليوم الرابع	4 مشاهد
كاظم عبيد	اليوم الرابع/ الخامس	5 مشاهد
كريم البصريّ	اليوم الخامس	6 مشاهد
فاطمة	اليوم الخامس	3 مشاهد
كاظم عبيد	اليوم الخامس/ السادس	7 مشاهد
فاطمة	اليوم السادس	مشهدان
-	اليوم السابع	-

ما يمكن استنتاجه من هذا الجدول أنّ الرواية تمتدّ امتداد أيّام الأسبوع، وأيّ يوم اقترن بشخصيّة رئيسة تمّ تقسيمه إلى مقاطع متسلسلة، ومتباينة في عددها؛ حيث أسند لفاطمة سبعة عشر مقطعاً، وكاظم عبيد اثنان وعشرون مقطعاً،

ولكريم البصريّ ستّة عشر مقطعاً، وللزّائر اثنا عشر مقطعاً، أمّا اليوم السابع فلم يقترن بأيّة شخصيّة، ولم يُعلّق به أيّ مقطع، في حين حذف اليوم الثاني. وهذا التركيب لبنية القصّة بمثابة لقطات في فيلم سينمائيّ يتيح إمكانيّة تجسيدها فنّيّاً أمام الكاميرا؛ لتنتج فيلماً يعرض على الشاشة في مدّة زمنيّة تصل إلى ساعتين تقريباً.

وممّا يسترعي الانتباه في هذا الجدول أنّ بعض الأحداث في الحكاية قائمة على التداخل؛ إذ إنّ الشخصيات الرئيسة الأربع تشترك في بعض الأيام، فالיום الأوّل تجري أحداثه في مرتبة زمنيّة واحدة بالنسبة لهذه الشخصيات، أمّا اليوم الرابع فيتشارك فيه الزاير وعبيد، وأمّا اليوم الخامس فبين عبيد والبصريّ وفاطمة، وأمّا اليوم السادس فكان بين عبيد وفاطمة، وأمّا اليوم الثالث فاخصّ بالزاير فحسب، وأمّا اليوم الثاني فقد تمّ إسقاطه؛ ذلك أنّ السرد السينمائيّ بشكل خاصّ، وأيّ سرد بشكل عامّ، لا يحتفي بكلّ الأحداث؛ ولا يلتزم في تمثّلاته بالزمن الحقيقيّ (الواقعيّ) في خطيّته. فلا جديد في اليوم الثاني لجميع الشخصيات، وتأتي الأيام التالية المقترنة بها لتبرهن على ذلك، فالأحداث فيها مبنية على ما جاء في اليوم الأوّل، متعلّقة به تعلّقاً سببيّاً؛ فالحذف إذاً هو استمراريّة للسرد ضمن منطق معيّن؛ ذلك أنّ "استمراريّة السرد تحمل كلّ الأحداث القصيرة، وكلّ حدث غير ذي أهميّة وتدخلها جميعاً في ملجأ من الوحدة العضويّة"⁴⁰.

إنّ عدول مَشاهد الرواية إلى الجمع بين التوازي والتتابع يستدعي استعمال تقنيّات سينمائيّة تجلّي ما أتت عليه الأحداث من تزامن أو تعاقب، ويمكن إنجاز الأوّل باستعمال أسلوب التوازي كأحد مناهج المونتاج، وبواسطته يُعرض "حدثان متوازيان يرتبطان ببعضهما البعض إلى بعض لأنّهما يحدثان في وقت واحد"⁴¹. أمّا بالنسبة إلى الثاني فيمكن إنجازه عن طريق أسلوب الترابط الذي "يعرض نوعان مختلفان

⁴⁰- كانديدو بيريث جاييجو: الفضاء- الزمن.. اقتراب سوسيولوجي، ترجمة: محمّد أبو العطا، مجلّة فصول، العدد2، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، أبريل/ 1993، ص71.

⁴¹- جوزيف وهاري فيلدمان: دينامية الفيلم، ترجمة: عبد الفتاح قناوي، مطابع الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1996، ص55.

من الأحداث متداخلان مع بعضهما بواسطة لقطات مفردة من كلٍ منهما⁴². وفي هذا ما يُتيح تخلّل مشهد بين مشهدين، بما يوضّح علاقات الأشخاص وغرض التزامن والتداخل؛ إذ لا يمكن فنّيّاً أن تسير الأحداث بشكل طوليّ دون الالتفات إلى الحكايات المساندة التي تساعد في ترابط الحبكة وإحكامها وصولاً إلى النهاية.

لقد قدّمت الرواية بهذه المشاهد شكلاً سرديّاً مغريباً للسينما، لا سيّما أنّها احتفت بالحوار، وجعلته وسيلتها الوحيدة في صياغة عالم الحكاية، إذ وُظّف لنقل الأحداث والأقوال، وتوضيح مسالك الحياة الخفيّة لبعض الشخصيات والكشف عن انفعالاتها واتجاهاتها وتجربتها الحياتيّة، كما اتخذ أداةً لتشكيل الصراع، وتطوير الحبكة. وفي هذا ما يجعل للحوار أهميّة لا تقلّ عن أهميّة التشكيل الصوريّ في الفيلم؛ ذلك "أنّ السينما في جوهرها تركيب لاتّجاهين سرديّين: الأوّل صوريّ (وهو الرسم المتحرّك)، والثاني كليّ، فالكلمة ليست بأيّ حال سمة خياريّة إضافية في القصّ السينمائيّ، بل هي مكوّن إلزاميّ له"⁴³.

وإذا نظرنا في حوارات الرواية وجدنا أنّها جاءت على ضربين: أمّا الأوّل فكان منطوقاً، وقد اختصّ بنقل الحدث العامّ وهو الإضراب، وما اتّصل به. وأمّا الضرب الثاني فتأدّى في الأقوال الداخليّة، وقد تعلّقت هذه الأقوال بحياة الشخصيات الماضية، وما عجزت عن التواصل به مع غيرها. ولئن جاء السرد سريعاً مع الحوارات المنطوقة الموسومة عباراتها بالقصر والإيجاز، فإنّه يبدو بطيئاً جداً مع تواتر الحوارات الباطنيّة للشخصيات، لا سيّما أنّها جاءت في شكل استرجاعات تتكرّر باستمرار. ويمكن أن نستدلّ على ذلك بما دار في خلد كريم البصريّ من حوارات داخليّة في القسم الأوّل من اليوم الأوّل⁴⁴، إذ لم تكن تداعياته الذهنيّة في الفصول اللاحقة سوى حوارات مكرّرة تتعاود في الذاكرة. وعلى غرارها أيضاً سلسلة التداعيات الاستذكاريّة المكرّرة في ذهن كلّ من فاطمة، وكاظم عبيد.

وعلى الرغم من أنّ العودة إلى الوراثة زمن يفضي إلى حالة استرخاء تضعف التسلسل الدراميّ الذي يحتاجه الفيلم السينمائيّ في نموّ أحداثه وتطوّرهما بشكل

⁴²- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

⁴³- يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، مرجع سابق، ص55.

⁴⁴- ينظر: إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى، مصدر سابق، ص102-105.

عام؛ فإنّ هذا الزمن، من جهة أخرى مُقابِلَة، "يخلع على الحدث مزيداً من وحدة الأسلوب، ويسمح بإدخال السرد الذاتيّ بشكل طبيعيّ تماماً، بضمير المتكلّم، الذي عرفنا قوّته، وغنى المجالات السيكلوجيّة التي يفتحها للسينما"⁴⁵. ولعلّ تكرار التدايعات الاسترجاعيّة بشكل لافت في الرواية جاء لتوظيف رؤية سينمائيّة تُكسب السرد صبغة تكثيفيّة انفعاليّة، وتزج المعنى عن دلّالته المباشرة إلى دلّالته المجازيّة، وتَحْمِل البعد اللَّفْظِيّ على التشكّل الصوريّ الذي يحرص عليه الأسلوب السينمائيّ؛ إذ إنّ "من مناهج المونتاج: الفكرة المردّدة: تكرار مشهد معيّن عدة مرّات وبفسّ الشكل"⁴⁶؛ ممّا يساعد المتلقّي على تحديد مرجعيّة الشخصيّة، وتشكيل ملامحها ذهنيّاً، وفهم بعدها الأيقونيّ المتجلّي في حركاتها وإيماءاتها وأفعالها وأقوالها. وليست هذه المزايا موقوفة على الزمن الاسترجاعيّ، وإنّما تنطبق أيضاً على الزمن الاستبائيّ، لأنّه موسوم بالخصائص ذاتها. بل إنّ عرض المستقبل في مشهد في الحاضر كفيل بأن يشدّ المتفرّج إلى متابعة الأحداث بحماسة، ويخلق في نفسه أفق انتظار معيّن؛ لاختبار تلك التوقّعات التي تعلنها الشخصيات. ومن المواضع التي نجد فيها تكسير خطيّة الزمن بالتنبؤ، ما أجراه كاظم عبيد في ذهنه من حوار استبائيّ حول ردّة فعل كلّ من أحمد عبد الله وعلي جعفر تجاه اعتقاله سرقة بيت المدير⁴⁷.

*** البنية الدلاليّة للفضاء:**

المكان في الرواية يبتدئ من عنوانها "الضفاف الأخرى"، وهو يحيل إلى مكان غير معيّن، فليست "الضفاف"، على علَميّتها باقتراحها ب (أل التعريف)، مكاناً معروفاً ولا محدّداً، وكلّ الذي يدلّ عليه المكان الجغرافيّ، فالضفاف جمع ضِفّة، ومعناها بحسب ما تورده المعاجم: شطّ النهر، أو ساحل البحر. ولعلّ تقييدها بصفة (الأخرى) تشير إلى قصّة أخرى سيقف عليها القارئ في هذه الرواية، خاصّة أنّ المؤلّف لفت في عتبته، كما تبين سابقاً، إلى كونها محاولة لمتابعة بعض شخصيات الروايات الثلاث السابقة. أو أنّ العنوان يحملنا على التنبؤ بمصير الشخصيات بعد انتهاء الرواية وهي تمرّ ببعد فضائيّ مقابل أو ضفاف أخرى، وهذا ما توجي به نهاية

⁴⁵- مارسيل مارتن: اللّغة السينمائيّة، مرجع سابق، ص 224.

⁴⁶- جوزيف وهاري فيلدمان: دينامية الفيلم، مرجع سابق، ص 55.

⁴⁷- ينظر: إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى، مصدر سابق، ص 73.

الرواية غير المنتهية عندما علّقت بالقارئ إكمال فصول اليوم السابع المختتم بعبارة: "الحالة: الضفاف الأخرى.....".

في مقابل هذا الفضاء المفتوح المتجسّد في العنوان، يُفتتح المتن بفضاء مغلق يتمثّل في المصنع، وما إحاطته بالسياج، ووقوعه على مشارف المدينة إلا دليل ضافٍ على هذا المعنى. ومن المصنع تستمدّ الأحداث قضيّتها المركزيّة، وقد اعتنى الراوي بتسليط الضوء على أبعاد متعدّدة تكشف هويّته وعلاماته الخاصّة منذ مطلع المتن، يقول في توضيح ذلك: "العمل، العمّال، المصنع، مشارف المدينة، السياج، الآلات، الضجيج، 1200 عامل، ساعات العمل، ظروف العمل، الأجور". (الضفاف، ص9). يعكس هذا المقطع أنّ المصنع فضاء إيديولوجيّ بامتياز فالبنية فيه هرميّة، والعلاقة فيه تقوم على السيّد والمسود، وهو مثقل بالاستغلال فساعات العمل فيه طويلة، وظروف العمل لا إنسانيّة، والأجور متدنّية. وجميع ذلك يسوّغ دواعي الإضراب الذي اعتزم العمّال تنفيذه ضدّ مدير المصنع وسياساته. وإلى جانب هذا التقابل بين الفضاء المفتوح والمغلق، ثمة تقابلات أخرى لها دلالات إيديولوجيّة فهناك بيت أحمد عبد الله الذي يقبع في "أزقة حيّ شعبيّ فقير (... البيوت تستند إلى بعضها، [وأرقام البيوت] تشابهت. تداخلت. انمحت". (الضفاف، ص50). وعلى عكس هذا الفضاء يتنزّل بيت المدير الذي تحيط به حديقة. (الضفاف، ص205). ويقف على بابه حارس. (الضفاف، ص205). والطريق أمامه يمتدّ مستقيماً. (الضفاف، ص206). وحين اقتحمه كاظم عبيد بغرض سرقة رأى سريرًا وثيرًا يتوسّط غرفة النوم. (الضفاف، ص262). "دار بعينه. الأثاث. الأدراج. الجدران. المشجب. الملابس". (الضفاف، ص262). خرج وفي يده "مسدس.. مجوهرات.. محفظة...". (الضفاف، ص264). وبسبب هذا التناقض والتضادّ بين الفضاءين تكمن أسباب الصراع والتصادم في الرواية، وفي هذا السياق يسوّغ كاظم عبيد سرقة بيت المدير بقوله: "السرقه مبرّرة جدًّا.. هي حرب طبقية". (الضفاف، ص62). وهنا لا بدّ من إضافة موقعًا ثالثًا بينهما، وتجسّده الطبقة المتوسّطة التي تنتمي إليها السكرتيرة فاطمة، ويمكن استنباط ما يدلّ على هذه الطبقة من هيئة فاطمة الخارجيّة كفضاء يعكس واقعًا اجتماعيًا مغايرًا لما عليه الطبقتان السابقتان. وشاهد ذلك ما عقدته فاطمة من مقارنات في حديثها

الباطني وهي تبحث عن بيت العامل أحمد في حيّ شعبيّ فقير: "العيون المتعبة تتفحصني بدهشة. أنا.. ثياب أنيقة. حذاء كعب. مظهر. ألوان. خطوات (...). لو أنّ مرتبي زاد عشرة دنائير لاستطعت اقتناء سيّارة صغيرة. (...) وهؤلاء... لو أنّ مرتبهم زاد دينارًا في الشهر لاستطاعوا اقتناء...". (الضفاف، ص 50-51).

لقد ركزت رواية "الضفاف الأخرى" على فضاءات أخرى تحرّكت فيها الشخصيات بحسب تمثّلاتها الاجتماعية والنفسية والثقافية، مثل: الشوارع، والمكاتب، والبار، والسينما، والسجن، والبنائات، والبيوت المهالكة... وجاء تسليط الضوء عليها؛ لإبراز أبعاد التصادم والمواجهة كثيمة هيمنت على الرواية، وأفضت إلى الإضراب، وفي هذا ما يؤكّد مفهوم الفضاء السينمائي الذي يحرص على أن يكون "المكان خاضعًا خضوعًا مطلقًا للحدث، فهو وسيلة لا غاية تشكيليّة"⁴⁸.

ومن أدعى الفضاءات إلى المفهوم السينمائيّ ذلك الحيز الفضائيّ الذي يستوعب أفعال الشخصيات وسلوكها، ويرصد تتابع الأحداث وأطوارها وعواقبها وهي تحصل، ويعكس، أيضًا، اتّجاهات وتصوّرات ودلالات متعدّدة ترتبط بتحركات الشخصيات وهي تتمركز في فضاءات معيّنة؛ فـ "فالفضاء الشخصيّ ليس مجرد فراغ يحيط بالشخصيات، أو تتحرّك فيه، بل هو مجال إدراك وإنتاج للدلالة، وبالنصّ الفيلميّ هو دائماً "قصديّ"، دائماً "يعني" شيئاً ما، فالفيلم هو مجال تعبيريّ في مجمله، وحيز الشخصيات أحد مكوّناته"⁴⁹.

وإذا نظرنا في الرواية وجدنا مواضع شتّى يتشكّل فيها الحدث في حيز مكانيّ تتحرّك فيه الشخصيات وفق نسق زمنيّ متحوّل يضطلع بوظيفة التعاقب والتصوير. ويمكن توضيح ذلك بالمقطع الآتي، وفيه يدخل الزاير مكتب مدير المصنع بطلب الحصول على وظيفة فراش: "لم يتردّد الزاير كثيرًا. اقترب من باب غرفة مدير المصنع، وهدوء مدّ يده إلى الأكرة، وبالثانية.. طرقات مستحبة (...) يدخل الزاير بخطوات منتظمة. وفي منتصف الغرفة يقف. ثمّ تدوّي تحيّة عسكريّة. دهشة ضاحكة تتجسّد على وجه المدير (...) الزاير يرخي يده المصلوبة- بالتحية العسكريّة-

⁴⁸- مارسيل مارتن: اللّغة السينمائيّة، مرجع سابق، ص 320.

⁴⁹- علاء عبد العزيز السيّد: الفيلم بين اللّغة والنصّ- مقارنة منهجيّة في إنتاج المعنى والدلالة السينمائيّة، وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما، القاهرة، ط1، 2008، ص 169.

ينحني بنصف جسده الأعلى إلى الأمام قليلاً (...) يتقدّم. يضع الملف على المكتب. تحت عيني المدير. يرجع إلى الورا خطوتين نظاميتين، ويأخذ وضع الاستعداد ثانية. المدير لا يمنع نفسه عن أن يبتسم. يبدأ يتصفّح الملف (...) يرفع عينيه إلى الزاير (...) الزاير- مرّة أخرى- يرخي يده المصلوبة بالتحية العسكرية. يمدّها إلى جيبه. يخرج ورقة. يتقدّم. يدفع بالورقة (...) المدير يتناول الورقة. حاجباه يرتفعان (...) يضع الورقة. يتناول غليونه. ينفث الدخان، وعينه على وجه الزاير". (الضفاف، ص150-151).

ما نفيده من هذا المقطع أنّ الفضاء ليس معطى بسيطاً، بل هو ماهيّة مركّبة من مظاهر وأجسام وعناصر مؤثثة وأبعاد وأشكال وخطوط وأحجام متعدّدة. كما أنّ السرد المشهديّ في المقطع لا يرتبط بالحيّز الجغرافيّ بقدر ارتباطه بالمدّة الزمنيّة المتجلّية في حركة الأجسام وتنقلاتها، فضلاً عن أنّ تتبّع حركة شخصيّة الزاير المتدرّجة من حال إلى حال، على نحو ما يراه المشاهد في السينما، لا ينهض بوظيفة تقريرية حسب، بل ينهض بوظيفة تبئيرية أيضاً؛ إذ تبرهن حركة الشخصيّة في فضاء مكتب المدير على هويّة الوظيفة التي مارسها الزاير سابقاً حيث كان رئيس سجانين، ومن هنا كانت حركته المنضبطة والمطبوعة بالطابع العسكريّ.

إنّ جماليّة التوليف في المقطع السابق تبرز في أهميّة معالجة المسافة أو الحيّز المكانيّ معالجة زمنيّة بمقتضاها يتمّ تحيين الأحداث، والإيهام بواقعيّتها؛ ذلك أنّ "السينما تفتّت المسافة والزمن إلى حدّ تحويلهما الواحد إلى الآخر في تفاعل ديكاتيكيّ، كما لو كانت- بفضل الإسراع بالزمن أو الإبطاء به- تُظهر، بالتناوب، وجهي الواقع: الحياة بأحداثها، والأشياء بحركتها"⁵⁰؛ ممّا يوعز إلى القارئ ضرورة بناء تصوّر زمنيّ للفضاء يستطيع من خلاله إدراك دلالة العلاقات والتحوّلات والتغيّرات التي تجري للشخصيّات وهي تؤسّس واقعها الخاصّ.

* في علاقة لغة الرواية باللّغة السينمائيّة:

إنّ أهمّ ما يميّز أسلوب الرواية هو ميلها إلى لغة بسيطة التراكيب، وبعدها عن التعقيد سواء أكان ذلك في مواقع السرد أو مواضع الحوار فكلاهما امتازا بعفويّة

⁵⁰- مارسيل مارتن: اللّغة السينمائيّة، مرجع سابق، ص240.

الكلام وارتباطه بمعهود القول اليومي. وذلك على غرار ما نقف عليه في قول الراوي عن الزاير: "من سجان إلى رئيس سجانين إلى سجين، لم يقم بعمل لا يرضاه ربّه. ياما عاشر مدراء سجون، ومساكين مشاغبين، قتلة، لكنّه ولا مرّة وشى بأحد". (الضفاف، ص168). أمّا بالنسبة إلى الحوار فنكتفي بالمثل الآتي: "المدير: لماذا لا تجلس؟! / كريم البصري: "بسيطة" / المدير: "اجلس يا أخي... اجلس" /!..... / المدير: "تأخذ سيجارة؟" كريم البصري: لا... شكرًا. / المدير: اقترب بكريسيك!.. لا أريد أن يسمعنا أحد! /!..... / المدير: اسمع أستاذ كريم!.. ليس لديّ من أثق به في هذا المصنع سواك. / كريم البصري: أرجو أن أكون عند حسن ظنّك. / المدير: بل أنت أكثر من ذلك. لهذا السبب ستكون مساعدًا لي عند استحداث هذه الوظيفة. ولعلمك.. كتبتُ إلى المديرية العامة حول هذا الموضوع. / كريم البصري: أرجو لثقتك أن تكون في محلّها. / المدير: وللحقيقة.. أنا ببني وبينك اعتبرك مساعدي منذ الآن. / كريم البصري: شكرًا". (الضفاف، ص119-120).

يدلّل الشاهدان السابقان على أنّ لغة الرواية أقرب ما تكون إلى مألوف الكلام الموسوم بسمات الشفوية، ولكن دون أن تخرق الأصول التركيبية والقواعد النحوية، ولعلّ هذا من أدعى الوجوه للحفاظ على فنيّة الأسلوب الروائي، وقيّمته الجماليّة. ولئن كانت الملاءمة بين بساطة الأسلوب ووضوح التعابير، وبين مراعاة مقتضيات الفنيّة والجماليّة تجنّب اللّغة من الإغراق في المحليّة، وتضمن فهم المتلقّي وتواصله وانفعاله بها؛ فإنّ لهذه الملاءمة، من جهة ملابسة اللّغة للخطاب السرديّ السينمائيّ، وظيفة بنائيّة تكمن في تشكيل العناصر الأساسيّة للفعل التلقّطيّ السينمائيّ الذي يخضع إلى نسج لغويّ خاصّ بحكم اتّساع قاعدة متابعيه؛ ف"لغة الفنّ ينبغي ألا تكون بدائيّة، لكنّ وضوح القول شرط ضروريّ لا بد منه لوجود الفنّ السينمائيّ كفنّ جماهيريّ وديمقراطيّ"⁵¹.

إنّ اللّغة السينمائيّة لغة معقّدة بمعنى أنّها لا تكتفي باللّغة التلقّظيّة وإنّما تتجاوزها إلى اللّغة الصوريّة وهي القطب الذي عليه المدار في السينما؛ لاستثمارها معطيات متعدّدة تؤسّس مقوّمات تشكيل الصورة، وتعمل على إدماج المدلول فيها؛

⁵¹ - سعيد مراد: جولات في عوالم سينمائيّة، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1988، ص116.

ولذا فهي تحشد عناصر عديدة بعضها يتّصل بالصور، ويتجسّد في الإضاءة، والديكور، والألوان، والأحجام، والأشكال، والشخصيات... إلخ، وبعضها الآخر يرتبط بالصوت، ويتمثّل في الحوار، والمؤثرات السمعية، والموسيقى. وكلّ هذه العناصر في اجتماعها وانتظامها تشكّل قصديّة ما، وتكشف أبعادًا ودلالات معيّنة يمكن استنباطها.

ويمكن توضيح ذلك بالمقطع الآتي حيث يتتبّع فيه الراوي/ الكاميرا حركات كاظم عبيد وهو يسرق بيت المدير، ويلتقط وضعيّة الفضاءات المحيطة به، والمؤثرات المختلفة: "وانطلق مسرعًا، معتمدًا ظلال الجدران. الطرقات خالية تمامًا. الصمت يكاد يكون شاملاً، عدا نباح كلاب وصفارات حرس تأتي إليه بصدى بعيد. قفز السور بخفّة، ثمّ جلس القرفصاء داخل الحديقة. الصمت. الهدوء الشامل. البيت الذي يقبع بين الأشجار وسط ظلام دامس. تقدّم إلى الأمام بحذر. اتكأ بكتفه على جذع شجرة محاذية لجدار المنزل. رفع قميصه إلى أعلى، وبدأ بالجل. أعمل يديه وقدميه في جذع الشجرة. تسلّقها. ثبتّ قدميه بين فرعين. استوى واقفًا عقد طرف الجبل على شكل حلقة. حدّد بصره ناحية مدخنة المطبخ (...) مشى إلى أمام. باب غرفة. المقبض يهدوء. صرير خافت. انفراج قليل. نور ضعيف يأتي من نافذة الغرفة". (الضفاف، ص، ص 259، 260، 261، 262).

يجيء هذا المقطع شاهدًا على ما تزخر به رواية "الضفاف الأخرى" من ملامح اللّغة السينمائيّة؛ إذ يجزّ الحديث عن سرقة كاظم بيت المدير سرّدًا فيه الكثير من دقّة التفاصيل، وتنظيمها في وحدات كبرى هي لقطات تقرأ في كليّتها، وتنظم على نسق من التدرّج من حدث إلى آخر، وهي بذلك تحتاج إلى سلسلة من التقنيّات تتمثّل في أوضاع مختلفة للكاميرا، ووجهات نظر متعدّدة، ومؤثرات سمعيّة وبصريّة مختلفة، وغيرها من الإجراءات التي نقلت لنا حدث السرقة ضمن أطر فنيّة سينمائيّة بامتياز تعكس صورة من صور تأزم الواقع باحتداد مشاكل الطبقية التي دفعت عبيد إلى السرقة.

هكذا يتبيّن أنّ البحث في موضوع العلاقة الجدليّة بين الخطاب الروائيّ والخطاب السينمائيّ، بالانطلاق من المقاربات النقديّة، مدخل يثري الدراسة المقارنة بين الرواية والفيلم، ويشفّ عن ملامح التأثير والتأثر بين الفنون، ويكشف الإبداع

النوعي الذي قد يولّده مثل هذا الضرب من التلاقي. ولعلنا استطعنا في هذا البحث الوجيز الوقوف على بعض ملامح هذا الإبداع، وما تمخّض عنه من رؤى فكرية وجمالية.

المصادر والمراجع:

المصادر:

- 1- إسماعيل فهد إسماعيل: الضفاف الأخرى، دار العودة، بيروت، د.ط، 1973.

المراجع:

- 2- إرنست فيشر: ضرورة الفن، ت: ميشال سليمان، دار الحقيقة للنشر والتوزيع، بيروت، د.ط، 1965.
- 3- تزيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط2، 1990.
- 4- جورج بالاندييه: في الطريق إلى القرن الواحد والعشرين، ترجمة: محمد حسن إبراهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2000.
- 5- جوزيف وهاري فيلدمان: دينامية الفيلم، ترجمة: عبد الفتاح قناوي، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 1996.
- 6- جيرار جنيت: خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم، وعمر حلي، وعبد الجليل الأزدي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 1996.
- 7- دوايت سوين: كتابة السيناريو للسينما، ترجمة: أحمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2010.
- 8- رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- 9- سيد فيلد: السيناريو، ترجمة: سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ط1، 1989.
- 10- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1992.
- 11- سعيد علوش: جدل الأدبي والسينمائي-مقاربة مقارنة، دار أبي رقرق للطباعة والنشر، ط1، 2008.
- 12- سعيد مراد: جولات في عوالم سينمائية، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1988.
- 13- طالب الرفاعي: كتابة الحياة وحياة الكتابة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2009.

- 14- علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة والنص- مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية، وزارة الثقافة/ المؤسسة العامة للسينما، القاهرة، ط1، 2008.
- 15- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون/ دار لبنان للنشر، بيروت، ط1، 2002.
- 16- ليكال يولداشيف: قضايا البحث الفلسفية في الفن، ترجمة: زياد الملا، دار دمشق للطباعة والنشر، دمشق، ط1، 1984.
- 17- مارسيل مارتن: اللغة السينمائية، ترجمة: سعد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر/ الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ط، د.ت.
- 18- ماري- تيريز جورنو: معجم المصطلحات السينمائية، ترجمة: فائز بشور، تحت إدارة ميشيل ماري، د.ط، د.ت.
- 19- وافية بن مسعود: تقنيات السرد بين الرواية والسينما- دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، الوسام العربي، الجزائر/ منشورات زين، بيروت، ط1، 2011.
- 20- يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1999.
- 21- يوري لوتمان: مدخل إلى سيميائية الفيلم، ترجمة: نبيل الدبس، وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2001.

الدوريات:

- 22- جميل حمداوي: سيميوطيقا الصورة السينمائية، الموقف الأدبي، العدد 526، شباط- 2015.
- 23- جواد بشارة: وقفة مع شاعر السينما الراحل أندريه تاركوفسكي، مجلة نزوى، العدد 8، مسقط، 1996.
- 24- كانديدو بيريث جايجو: الفضاء- الزمن.. اقتراب سوسيولوجي، ترجمة: محمد أبو العطا، مجلة فصول، العدد 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أبريل/ 1993.
- 25- كرستيان ميتز: لغة السينما، ترجمة محمد علي الكردي، مجلة الثقافة الأجنبية، السنة السادسة، العدد 1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1986.

المواقع الإلكترونية:

- 26- محمد العماري: الصورة واللغة مقارنة سيميوطيقية، http://www.aljabriabed.net/n13_09omari.htm
- 27- يوسف يوسف: النقد السينمائي.. تجديد النظرة، والرأي لطاهر عبد مسلم، في كتابه: (الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة).
<http://www.alitthad.com/paper.php?name=News&file=article&sid=10672>