مجلة الباحث – المدرسة العليا للأساتذة الشيخ العلامة مبارك بن محمد إبراهيمي الميلي الجزائري – بوزريعة – الجزائر

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388

رواية "كاري" من التّسريد إلى الأفلمة ل"ستيفن كينج"
– حوار الصورة الروائية والصورة السّينمائية –

THE NOVEL "CARRIE" FROM NARRATIVE TO ADAPTATION BY "STEPHEN KING"
THE DIALOGUE OF THE NOVELISTIC IMAGE AND THE CINEMATIC IMAGE

نجاة كعبوش

مخبر السرديات والأنساق الثقافية، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف (2)، الهضاب، الجزائر

na.kaabouche@univ-setif2.dz

ليلى بن عائشة

مخبر السرديات والأنساق الثقافية، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف (2)،

المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري، برج الكيفان، لجزائر

leilabenaicha282@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2025/04/24 تاريخ القبول: 2026/09/04 تاريخ النشر: 2026/09/30

المؤلف المراسل: نجاة كعبوش، na.kaabouche@univ-setif2.dz

ملخص:

ترمي هذه الدّراسة إلى تقديم مقاربة "تأويلية مقارنة تحليلية" بين العمل الروائي والعمل السينمائي، من خلال دراسة رواية (كاري) (لستيفن كينج) وتجسيدها الفيلمي، بوصفهما نموذجا لتفاعل الأجناس الفنيّة وتداخلها. إذ تُعدّ الرواية من الأشكال التّعبيرية القادرة على احتضان أبعاد متعدّدة، غير أنّ اقترانها بالفنون السّمعيّة البصريّة أتاح لها أفقا جديدا من التّلقّي، حيث تكاملت الصّورة المكتوبة مع الصّورة المرئية، مما أسهم في إغناء التجربة الجمالية وتوسيع دائرة التّأثير، فتناول البحث طبيعة العلاقة بين الأدب والسينما باعتبارها علاقة تأثير متبادل، حيث تنتقل الصورة من بعدها اللغوي إلى بعدها البصري، ممّا يسهم في توسيع أفق التلقّي وإثراء التجربة الجمالية.

وقد اعتمدت الدّراسة المنهج المقارن مدعوما بالوصف والتحليل، مع التركيز على آليات السّرد وتحوّلات الصورة بين النصين. وتخلص إلى أن السّينما استطاعت بفضل إمكاناتها التعبيرية والبصريّة إعادة تشكيل العالم الرّوائي في قالب مرئي، مع الحفاظ النّسبي على أبعاده الدّلالية والجمالية، وهو مايعكس خصوصيّة التّداخل بين الأدب والفن السينمائي.

الكلمات المفتاحية:

الصورة السينمائية؛ الصورة الروائية؛ الحوار؛ الرواية؛ السرد.

Abstract:

This study proposes a comparative interpretive-analytical approach to the relationship between the novel and cinema, through examining "Carrie" by "Stephen King" and its film adaptation as a model of the interaction of artistic genres. While the novel can encompass multiple dimensions, its engagement with audiovisual media opens new horizons of reception, where the written image converges with the visual, enriching the aesthetic experience and expanding its impact.

The study explores this relationship as one of mutual influence, where the image shifts from a linguistic to a visual form. It adopts a comparative method supported by descriptive and analytical tools, focusing on narrative mechanisms and image transformations across the two texts.

The findings show that cinema, through its expressive and visual capacities, reconstructs the fictional world in visual form while relatively preserving its semantic and aesthetic dimensions, reflecting the distinctive interplay between literature and film.

Keywords: *Cinematic Image; Dialogue; Novel, Novelistic Image; Narration.*

المجلد: (18) | العدد: (03) | السنة: 2026 | صفحات المقال: 488–507 | ISSN :9577 - 1112 | EISSN : 2602 -5388

1. مقدمة:

تُعَدّ الرواية، على الرغم من حداثة تشكّلها بوصفها جنسًا أدبيًا، فنًّا ذا جذور ممتدة، إذ استطاعت أن ترسّخ لنفسها خصوصية جمالية تميّزها عن سائر الأجناس الأدبية والفنية. وقد شهد هذا الفن تحوّلات نوعية جعلته يتجاوز حدود التمثيل والتوثيق التقليدي، لينفتح على آفاق سردية متشعّبة تتجلى في تنوّع أشكاله وأساليبه وموضوعاته ودلالاته، بما أتاح له التعبير عمّا عجزت عنه فنون أخرى. ويُعزى هذا التطور إلى إسهامات المبدعين الذين راهنوا على تجديد طرائق السّرد، من خلال المزج بين الواقعي والمتخيَّل، وبناء عوالم تخييليّة كثيفة تتّسم بالعمق والجاذبيّة، فتستثير دهشة المتلقي وتدفعه إلى التّفاعل مع النص في أبعاده المتعددة.

ويُجسّد إنتاج الرّوائي (**ستيفن كينغ**) (Stephen King) نموذجًا دالًّا على هذا المسار، لاسيما في روايته (**كاري**) (Carrie)، التي تميّزت بثراء خيالها وقوة تأثيرها، الأمر الذي أهّلها للانتقال إلى الشّاشة السّينمائيّة في عمل يحمل العنوان نفسه، محقّقًا انتشارًا واسعًا. ويعكس هذا التّحوّل ديناميّة التّفاعل بين السّرد الأدبي والتّمثيل البصري، حيث يغدو النص الرّوائي منبعًا لإعادة التشكيل الفنّي في وسيط مغاير، دون أن يفقد خصوصيته الدّلالية والجماليّة.

وتنبعُ أهميّة هذه الدّراسة من سعيها إلى استنطاق جماليّة العملين، المكتوب والمرئي، عبر تحليل حوار الصورة الروائية والصورة السّينمائية، واستكشاف ما ينطوي عليه هذا التفاعل من دلالات ومعانٍ، كما تهدف إلى الكشف عن طبيعة العلاقة الجدليّة بين النصين، وبيان حدود التأثير والتأثر بينهما، متسائلة عمّا إذا كانت هذه العلاقة تقتصر على الاقتباس أم تتجاوز ذلك إلى إعادة إنتاج إبداعي؟

وفي محاولة للإجابة على هذه الإشكالية؛ تمّ تقسيم الدّراسة إلى ثلاثة محاور رئيسة كما تمّ اعتماد المنهج المقارن، مدعومًا بآليتي الوصف والتحليل، مع الاستناد إلى مقاربة تأويلية تتلاءم مع طبيعة الموضوع.

2. السّرد بين حوار الصورة الروائية والصورة السينمائية

يعدّ السّرد من عناصر البناء الروائي، وقد أسهمت نجاح التقنيات السردية في إبراز جماليّة الأعمال المكتوبة وانتقالها إلى العالم المرئي، وقبل الخوض في هذا المجال، ارتأينا ضبط بعض المفاهيم الأساسيّة المرتبطة بهذه الدّراسة. نظرًا لتعدّد دلالات المصطلح الواحد في العصر الحديث، نسعى إلى اعتماد أقربها إلى واقع البحث.

1.2 مفهوم السّرد (Narration) هو: "الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق قناة الرّاوي، والمروي له، والبعض الآخر متعلّق بالقصّة ذاتها "[1]، وانطلاقًا من هذا التعريف، يتبيّن أن السّرد يقوم على ثلاثة عناصر أساسيّة: الرّاوي، والمرويّ له، والقناة التي تنتقل من خلالها القصّة وفق طريقة أدبية خاصّة يُنشئها السّارد، حيث تُنقل الأحداث من لغة الواقع إلى لغة الكتابة، مع تضمين العناصر الفرعيّة، مثل الشّخصيّات والأحداث وسياق العمل السّردي.

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388

2.2مفهوم الحوار (Dialogue) هو: "(مبادلة الحديث أداء وتلقّيا)، أصل الممارسات اللّغوية الاجتماعية كلّها، لا تقوم للغة دونه قائمة، ولا تدوم دائمة؛ فلا يستغني عنه النّاس في حضورهم، ولا مَن يذكرهم في غيابهم"[2] ، وبناءً على ذلك، يُعدّ عنصرًا أساسيًا في عمليّة التّواصل اللّغوي وغير اللّغوي؛ إذ لا يقتصر على الكلمات المنطوقة فحسب، بل يمتدّ ليشمل لغة الجسد، فيغدو الجسر الذي يعبر من خلاله الأفراد نحو تحقيق التّفاهم المشترك وتبادل الأفكار والمشاعر.

3. الصورة بين الرواية والسينما:

شغلت الصّورة حيّزًا كبيرًا في اهتمامات الباحثين والنقّاد؛ لذا نقف هنا عند تحديدٍ موجزٍ لمفهومها، تمهيدًا للتطرّق لاحقًا إلى لمحة تُوضّح معنى الصّورة الرّوائية والصّورة السّينمائية وخصائص كلّ منهما.

1.3 مفهوم الصورة (Image): ارتبطت الصّورة في المجال الأدبي ب"جوهر الأدب وبؤرته الفنيّة والجماليّة "[3]، من خلال الإبداع الفنّي ووظيفته الجماليّة، حيث تقوم على آليات " التّصوير والتّمثيل والمحاكاة ومن ثمّ فالصّورة هي التي تنقل لنا العالم إمّا بطريقة حرفيّة مباشرة، وإمّا بطريقة فنّية جماليّة" [4] ، بما يتيح إعادة تشكيل الواقع داخل بنيةٍ تخييلية، لتغدو وسيلةً فنيةً لتصوّر الواقع واختزال العالم في صورةٍ جماليةٍ تتضافر فيها أبعادُ التخييل والتشكيل الفني؛ وعليه لا تقتصر الصّورة على نقل الواقع نقلا حرفيّا مباشرا، بل تتجاوزه إلى إعادة إنتاجه وفق رؤية فنيّة جماليّة، تجعل منها أداة لتجسيد العالم وتمثّله في صيغة إبداعيّة. ومن هذا المنظور، تغدو الصّورة وسيطا يلتقي فيه الواقع بالخيال، فتتحقّق من خلالها أبعاد جماليّة ودلاليّة تتجاوز المعطى الحسّي المباشر.

2.3 الصورة الروائية (Narrative Image)

1.2.3 مفهوم الرّواية (The Novel): تعدّ الرّواية فنّ تخييلي يعيد تشكيل الواقع عبر اللّغة لبناء عالم سردي يجمع بين الفكر والجمال، يعكس رؤية الكاتب وتجربته الذّاتية؛ لذلك وصفت بأنّها "جنس أدبيّ راق "[5] لقدرتها على احتواء القضايا الإنسانية في بناء سرديّ متكامل . فهي: "المرآة السّحريّة التي تقوم بعكس الأحلام وتحويلها إلى صورة مرئيّة"[6] فهذا التّعريف يبرز الرّواية كفن يجمع بين: البعد الجمالي ، البعد النّفسي والبعد التّصويري، فهي ليست مجرّد نقل للواقع، بل هي إعادة خلق له.

2.2.3 الصورة الروائية:

تعتمد الصّورة الرّوائية على اللّغة بما تحمله من طاقة وصفيّة وتعبيرية، إذ يوظّف الكاتب الكلمات لتمثيل الأفكار والمشاعر، وبناء عوالم تخييلية تُسهم في تنمية الشّخصيات وتشكيل الأحداث. وتمتاز بخصائص لغويةّ وأدبية تؤدّي وظائف تواصليّة تعزّز انسجام الخطاب وتُسهم في تحقيق بلاغته، فضلًا عن قيمتها الجماليّة المتجلّية في عمقها التّصويري وبُعدها الإنساني؛ وهي في جوهرها، ليست نقلًا مباشرًا لمعطيات الواقع، بل إعادةُ بنائه وتركيبه ضمن أفق تخييلي يجعلها ثمرةً من ثمرات الخيال الخلّاق. وعليه، تُعدّ الصّورة الرّوائية: " نتاج ثريّ لفعاليّة الخيال الذي لا

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388

يعني نقل العالم أو نسخه وإنما إعادة التّشكيل واكتشاف العلاقات الكامنة بين الظواهر والجمع بين العناصر المتضادّة والمتباعدة في وحدة فنّية منسجمة"[7].

4. الصورة السينمائية (Cinematic Image)

1.4 مفهوم السّينما (Cinema): تُصنَّف السينما بوصفها (**الفن السابع**) فنّا مركّبا يجمع بين جملة من الفنون كفنّ (العمارة والموسيقى والرسم والنحت والشعر، والرقص)، غير أنّها تُعَدّ ضمنيًّا من أكثر الفنون حضورًا وانتشارًا، نظرًا لعالميتها واتّساع تأثيرها، فضلًا عن اهتمام النقّاد بها، لاسيما في قدرتها على تحويل الصّور الثّابتة إلى صور متحرّكة. وهي، في هذا السّياق، تُعرَّف بوصفها: " وسيلة ترفيهيّة جماهريّة أو شعبيّة تزخر بالمؤثّرات البصريّة والسّمعيّة البحتة "[8] من صوت وصورة ومشاهد ولقطة وإضاءة...، بما يتيح لها إنتاج خطاب فنّي متكامل. ومن ثمّ، تغدو السّينما وسيطًا إبداعيًّا يسعى إلى التّأثير في المتلقّي، عبر آليات جماليّة تجمع بين الفن والتقنية في آنٍ واحد.

2.4 الصّورة السينمائية:

تتميّز الصورة السينمائية بطابعها الحركي، إذ تقوم على منظومة متكاملة من العناصر التقنية والجمالية، ف" هي الصّورة المعتمدة على التّكوين والإضاءة وزاوية وحركة آلة التّصوير وكذلك العناصر الأخرى من موسيقى وحوار ومؤثّرات صوتيّة ومؤثّرات بصريّة بالإضافة إلى المونتاج من حيث سرعة إيقاع (اللقطات) ووسائل الانتقال"[9] بينها وتنظيمها، كما ترتكز في بنيتها التكوينيّة على عناصر أساسية، من قبيل: "النقطة، الخط، المساحة، الفراغ، اللّون، الضّوء، الظّل، الملمس والإطار"[10]، وعليه؛ فإنّ الصّورة في السّينما ليست مجرد تمثيل بصريّ جامد، بل هي صورة متحرّكة نابضة بالحياة، تتكامل فيها الحركة والإشارة، ويتفاعل فيها اللّون والظلّ، فتتآلف مع الحوارات، بما يسهم في بناء المعنى، لتشكّل بنية فنّية قائمة على التّشويق والتّماسك، تُنجَز ضمن نسق إخراجي يتّسم بدرجة عالية من الحرفيّة.

5. النص السّردي من الكتاب إلى الشاشة

اكتمل نضج الرّواية في الغرب خلال القرون الأخيرة، قبل أن ينتقل هذا الفن إلى الثّقافة العربية بفعل الاحتكاك الحضاري، حيث دخل في تفاعلات متبادلة مع سائر الفنون، متأثّرًا بها ومؤثّرًا فيها في آنٍ واحد، نتيجة تلاقح الأجناس الأدبيّة والفنيّة. وقد أسهم هذا التّفاعل في ظهور أشكال فنيّة جديدة تحمل خصائص مغايرة لما هو مألوف. ومن أبرز هذه الفنون المتداخلة: الرّواية والفنون السّمعيّة البصريّة، كالتّلفزيون والسّينما، الأمر الذي أفضى إلى إثارة إشكاليّة العلاقة بين الرّواية والسّينما، وبيان طبيعة تأثير كلٍّ منهما في المتلقّي.

المجلد: (18) | العدد: (03) | السنة: 2026 | صفحات المقال: 488–507 | ISSN :9577 - 1112 | EISSN : 2602 -5388

1.5 حوار الرواية والسينما

يمتلك كلٌّ من الرّواية والسّينما أسلوبه التّعبيري الخاص وخصائصه البنيويّة التي تميّزه عن سائر الأجناس الفنية، غير أنّ العلاقة بينهما تظلّ أكثر تفرّدًا وخصوصيّة فقد حظيت الرّواية، منذ النصف الثاني من القرن العشرين بمكانة بارزة لدى القرّاء والنقّاد، وأسهم في ترسيخ "هذه المكانة الأدبيّة الممتازة؛ أن كثيرا من الإبداعات الروائيّة تحوّلت اليوم إلى أفلام سينمائيّة يشاهدها ملايين النّظّارة في معظم أقطار العالم، ممّا جعل أفكار الرّوائيين تصل القراء من أكثر من طريق وترد عليهم في عقر دارهم من أكثر من وسيلة إعلاميّة"[11] ، ويُعزى ذلك إلى ما تتّسم به الرّواية من طابع تشويقي وجماليّ يجعلها قابلة للانتقال إلى مجالات سمعيّة بصريّة، فتتوطّد بذلك صلتها بالسّينما والتّلفزيون ضمن علاقة قائمة على التأثير والتأثّر المتبادلين.

وعند المقارنة بين العملين، يتبيّن أنّ بعض الأعمال السينمائيّة ترتقي إلى مستوى فنّي عالٍ، فتُضفي على النص الروائي أبعادًا جماليّة جديدة، في حين يحتفظ النصّ الأدبي بسحره الخاص المرتبط بلغته وخصوصيّة تلقيه، ويُعدّ اقتباس الرّواية إلى السّينما أو التّلفزيون توجّهًا مشروعًا، لما يتيحه من استثمار بنية سرديّة متماسكة وشخصيّات إنسانيّة ثريّة في سياقات بصريّة تُعمّق الأثر الفنّي.[12] وتختلف وسائط التعبير بينهما؛ إذ تقوم اللغة الرّوائية على الحروف والكلمات، بينما تعتمد السّينما على منظومة من العناصر التقنيّة، مثل الكاميرا والإضاءة والصّوت والموسيقى والألوان والملابس والمونتاج، بما يسهم في توسيع الدّلالة وإثراء الرّؤية، ويكمن الفارق الجوهري أيضًا في طبيعة إنتاج الصّورة وتلقّيها؛ فالعمل المرئي يقدّم صورًا متتابعة تفرض حضورها المباشر على المتلقّي، في حين يتيح النّص المكتوب للقارئ مجالًا أوسع للتّأويل، حيث يتجاوز القراءة السّطحية إلى قراءة معمّقة تستند إلى فاعليته التّخيلية وقدرته على استكشاف المعاني الكامنة بين السّطور.

6. تجليّات حوار الصّورة الأدبيّة والصّورة السّينمائيّة في رواية/فلم " كاري "

تُعدّ رواية (**كاري**) أول عمل روائي نُشر للكاتب الأمريكي (**ستيفن كينج**) التّي صدرت سنة **1974**، حيث حقّقت انتشارا واسعا بفضل ما تنطوي عليه من أبعاد نفسيّة واجتماعيّة ممزوجة بطابع الرّعب النّفسي، الأمر الذي جعلها مادّة خصبة وقابلة للتّكييف السّينمائي. وتتمحور أحداث الرّواية حول شخصيّة المراهقة (**كاري وايت**)، التي تعيش في بيئةٍ أُسريّةٍ مضطربة مع والدتها التي تتّسم بالقسوة والتضييق، وتعاني، في الوقت ذاته، من العزلة والتنمر داخل محيطها المدرسي.

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388

تمتلك شخصية (كاري) قدرات عالية مكنّتها من إحداث مفارقة في صناعة الصورتين الأدبية والسينمائية وهذا ما يتجلى بشكل أساسي أثناء توظيف أحداث بسيطة جعلت الشخصية الخارقة تصنع الأكشن والإثارة ، لكن هناك تباين ما بين التوصيف السردي للشخصية والاشتغال السينمائي عليها، وهذا ما يوضح لنا ذلك الانتقال المتميز من الصورة الروائية إلى السينما بما يخدم أفق الإبداع ، ومثال ذلك اللّمسة التي تركها الكاتب في تصويره لحادثة حفل التّخرّج، الذي حولّه إلى قوّة تدميريّة تنفجر في لحظة غضب، فتفضي إلى تخريب المدرسة والمدينة معا، ويصف الكاتب شخصية (**كاري**) بأنها تمتلك موهبة تحريك ذهنيّ كامنة، "تلك التي يشار إليها فيما هو شائع بالتحريك عن بُعد "[13]، وهو فعلا ما يصنعه العمل السينمائي أثناء عملية النقل والتحوير من الرواية إلى السينما، وأدى إلى زيادة قوة التصوير الفني في رسم بنية نفسيّة مأزومة للشخصية البطلة، تتداخل فيها مشاعر القهر مع نزعات الانتقام، بما يعمّق البعد المأساوي والإنساني.

تُتيح الرّواية للقارئ فضاءً تخييليّا رحبًا على مستوى التّلقّي، إذ يتحوّل إلى مشارك في بناء الصّورة الذّهنيّة للأحداث، مستعينا بخياله في تشكيل الشّخصيّات والفضاءات، في المقابل تتكفّل الصّورة السّينمائيّة بتجسيد هذه العوالم بصريّا، حيث يضطلع المخرج بإعادة تشكيل النصّ وفق رؤية جماليّة تعتمد الإيقاع، والزّوايا، والمؤثّرات البصريّة. ومن ثمّ، ينشأ نوع من التّفاعل الجدلي بين الصّورة الذهنيّة التي تنتجها القراءة، والصّورة المرئيّة التي يقدّمها الفيلم.

وقد أسهمت البنية التخيليّة الغنيّة للرّواية وطاقتها التعبيريّة في انتقالها إلى الحقل السّينمائي. ويتجسّد ذلك التّفاعل بوضوح في فيلم رواية/فلم (**كاري**) ل(**ستيفن كينج**) التي حقّق نجاحًا لافتا بفضل ما تنطوي عليه من ثراء جمالي وعمق تخييلي أسهم في ترسيخ حضورها داخل الحقل السّينمائي ، فقد جاءت النّسخة الأولى من الفيلم سنة 1976، بإخراج (**براين دي بالما**) (Brian De Palma)، بطولة (**سيسي سبيك**) (SissySpacek) في دور (**كاري وايت**)، حيث أعاد المخرج صياغة النصّ الرّوائي ضمن رؤية بصريّة مختلفة، حافظت في الوقت ذاته على جوهر التّوتّر النّفسي والدّرامي للشّخصيّة، وهكذا تتأكّد خصوصيّة العلاقة بين الرّواية والسّينما بوصفها علاقة تأثير وتأثّر، تُثري كلّاً منهما وتفتح آفاقًا جديدة للـــتّلقّي والتّأويل.

أمّا النّسخ اللّاحقة فقد واصلت استثمار هذا المتن السّردي، كما في فيلم سنة **2013** للمخرجة (**كيمبرلي بيرس**)، التي قدّمت معالجة بصريّة معاصرة للنصّ، ، مستفيدا من تطوّر التّقنيات السّينمائية في تجسيد الأبعاد الجماليّة والدّلالية للرّواية. وقد أدّت(**كلوي غرايس موريتز**) (Chloè Grace Moretz) دور (**كاري وايت**)، حيث أعيد بناء الشّخصيّة ضمن منظور حداثي يعمّق أبعادها النّفسيّة ويجدّد دلالاتها الرّمزيّة، في أداء اتّسم بعمق نفسي اجتماعي وحسّ تعبيري عال، واستخدم تقنيات التّوتّر البصري والبطيء لخلق جوّ من الرّعب المتصاعد، ممّا

المجلد: (18) | العدد: (03) | السنة: 2026 | صفحات المقال: 488–507 | ISSN :9577 - 1112 | EISSN : 2602 -5388

أضفى على الشّخصيّة حضورا دراميّا مؤثّرا، وعزّز من قدرة العمل على تحقيق التّوازن بين خيال الرّواية وواقعيّة الصّورة السّينمائيّة، وقدّم كذلك رؤية أكثر عصريّة، ركّزت على قضايا التّنمّر في العصر الرقمي.

وتتيح المقارنة بين العملين، الرّوائي والسّينمائي العلاقة الجدليّة تقوم على التّأثير والتّأثر، حيث يقدّم الفيلم قراءة بصريّة للنصّ المكتوب، مع الحفاظ النّسبي على بنيته السّردية وأحداثه الرئيسة. غير أنّ الاختلاف يظلّ قائمًا على مستوى التّمثيل والتّشكيل؛ إذ إنّ الرّواية تتيح للقارئ فضاءً تخييليًا رحبًا يجعله مشاركًا في بناء الصّورة، في حين يقدّم الفيلم صورًا جاهزة تفرض حضورها المباشر عبر تقنيّات الصّورة والصّوت والإيقاع، كما يظهر التّباين في معالجة بعض العناصر، مثل: ملامح الشّخصية الرئيسة، التي صوّرها النصّ الرّوائي بصورة مغايرة لما قدّمه العمل السّينمائي، وعليه تتأكّد جدليّة العلاقة بين النصّ الرّوائي ونظيره السّينمائي بوصفها علاقة تكامل لا تعارض، تُثري التّجربة الفنيّة وتفتح أفقا أوسع لإعادة إنتاج المعنى ضمن وسائط تعبيريّة متعدّدة.

وعلى المستوى الجمالي؛ تتميّز الرواية بعمقها اللغوي وتكثيفها البلاغي، حيث تنفتح على تعدّد الدلالات وتتيح إمكانات واسعة للتأويل، في حين يعتمد الفيلم على توظيف لغة بصرية قائمة على الحركة والتشويق والإيقاع التصاعدي لخلق أثر درامي مباشر، ويبرز ذلك بوضوح في مشهد حفل التخرّج، الذي يمثّل ذروة الحدث في العملين، حيث يتحوّل الفعل المهين إلى لحظة انفجار درامي تتجلّى فيها قدرات البطلة، وقد نجح المخرج في نقل هذا المشهد من حيّز التخييل إلى حيّز التمثيل البصري بكفاءة عالية، مع الحفاظ على جوهره الدلالي.

وبناءً على ذلك يمكن القول إنّ التّفاعل بين الرّواية والسّينما في (**كاري**) لا يقتصر على مجرّد الاقتباس، بل يتجاوز ذلك إلى إعادة إنتاج إبداعي، يثري النصّ الأصلي ويمنحه امتدادًا بصريًا وجماهيريًا أوسع، مع الحفاظ على خصوصية كلّ وسيط فنّي وحدوده التّعبيريّة.

يُلاحَظ أنّ عددًا من الرّوايات يفقد كثيرًا من قيمته الجماليّة عند انتقاله من حيّز النصّ إلى الشّاشة، غير أنّ الأمر قد ينقلب في اتّجاه مغاير، كما يتجلّى في فيلم (**كاري**)، حيث أسهمت المعالجة السّينمائية في إحياء النصّ الرّوائي وتعزيز انتشاره، بل وتوسيع دائرة تلقّيه لتشمل فئات أوسع من الجمهور. فقد استطاع العمل السّينمائي أن يلفت انتباه المشاهدين بفضل قدرته على تجسيد الشّخصيات والأحداث بصورة بصريّة مؤثّرة، ولا سيما شخصيّة البطلة التي بُني حضورها الدّرامي على توظيف الخيال العجائبي ومن خلال المقارنة بين العملين، يتبيّن وجود تقارب ملحوظ في مستويات التّعبير، خاصّة فيما يتعلّق بلغة الجسد والأداء الحركي، وهو ما يُعزى إلى وعي المخرج بأهميّة الحفاظ على روح النصّ الأصلي، مع إعادة إنتاج عنصر الدّهشة في قالب بصريّ. غير أنّ هذا التّقارب لا ينفي وجود اختلافات جوهريّة تفرضها طبيعة الوسيطين؛ إذ يظهر التّباين، على سبيل المثال، في تمثيل ملامح الشّخصية الرّئيسة، حيث صوّرها النصّ الرّوائي بهيئة أقل جاذبيّة، في حين قدّمها الفيلم في صورة أكثر توافقًا مع المعايير الجماليّة السّائدة، وهو ما يعكس اختلافًا في آليات التّشكيل بين اللّغة الأدبيّة واللّغة السّينمائيّة.

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388

يُعَدّ مشهد حفل التخرّج من أبرز المقاطع وأكثرها توتّرًا وإثارة في كلٍّ من الرّواية والفيلم، إذ يتجلّى فيه الفعل الدّرامي في ذروته. ففي هذا المشهد، يُنصَب فخّ ل(**كاري**) بدافع الانتقام والإذلال أمام زملائها، من خلال التّلاعب بنتائج التّصويت لتتصدّر المنصّة، ثم يُسكب عليها الدم في لحظة صادمة، ما يؤدّي إلى مقتل زميلها جرّاء سقوط الوعاء على رأسه، وتُشكّل هذه اللّحظة نقطة تحوّل حاسمة، إذ تنفجر البطلة غضبًا، مطلِقةً قدراتها في موجة تدمير شاملة تطال المدرسة ومحيطها، في تجسيد رمزيّ لانفجار الذّات المقهورة، وقد عبّر النصّ الرّوائي عن هذه اللّحظة بلغة تصويريّة مكثّفة، كما في قول الكاتب في مقطع الفانتاسيا :" في لحظة واحدة كانت هناك طرطشة حمراء هائلة في الهواء، ضربت بعضها الجدارية وسال في خيوط طويلة. عرفت فورا، حتى قبل أن ينسكب عليهما، أنّه دم....."[14] ، وهي صورة بلاغيّة تنقل الحدث في بعده الحسّي والنّفسي معًا.



– مشهد –01– "مشهد سكب الدم على الوعاء. "

وعند المقارنة بين العملين، يتجلّى قدرٌ واضح من التّقارب السّردي بين النصّ المكتوب والتّمثيل السّينمائي، حيث نجح المخرج في نقل هذا المشهد من حيّز التّخييل اللّغوي إلى حيّز التّشكيل البصريّ بكفاءة عالية، مستثمرًا تقنيات الصّورة والحركة والإيقاع لإعادة إنتاج الأثر الدّرامي ذاته، بل وتعزيزه ضمن رؤية إخراجيّة مكثّفة تضفي على الحدث بعدًا أكثر تأثيرًا ووضوحًا.

ويستكمل الرّوائي تصوير هذا المشهد بقوله: "... نالت (كاري) النصيب الأكبر. بدت تماما وكأنّها غطست في دلو من الطّلاء الأحمر، جلست هناك فقط، لم تتحرك قطّ، تفرّق أفراد الفرقة الأقرب إلى المسرح، كان لدى عازف الجيتار المنفرد جيتارٌ أبيض، وقد تناثر الدّم فوقه كلّه..."[15] ، تكشف هذه اللّقطة عن كثافة تصويريّة عالية، حيث تتداخل الأبعاد الحسيّة والانفعاليّة في بناء مشهد مشحون بالتوتّر والصّدمة، بما يعمّق الأثر النّفسي لدى المتلقّي .

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388




– مشهد – 02– "التجسيد السينمائي لمشهد تغطية كاري بالدم" مشهد –03–

وعلى المستوى المقارن، يتّضح أنّ المعالجة السّينمائية قد نجحت في ترجمة هذا الوصف اللّغوي إلى صورة بصريّة مكافئة، بل ومكثّفة من خلال توظيف الإضاءة وحركة الكاميرا وتفاصيل التّكوين المشهدي، بما أسهم في تجسيد اللّحظة الدّرامية بكفاءة عالية، ويؤكّد ذلك قدرة الوسيط السّينمائي على استثمار الإمكانات التّقنية لإعادة إنتاج الدّلالة الجماليّة للنصّ الرّوائي، مع الحفاظ على جوهره التّعبيري ضمن صيغة مرئيّة أكثر مباشرة وتأثيرًا.

عقب سلسلة من الأحداث المشحونة بالاستهزاء والسّخرية من (**كاري**) أمام الحضور، تتكثّف اللّحظة الدّرامية لتبلغ ذروتها؛ إذ تتّسع عيناها في تعبير عن صدمة داخليّة عميقة، قبل أن تُتَمتِم بعبارة توحي بالاستسلام والاحتجاج في آنٍ واحد، وقالت:... فليساعدني الله، [16] تغادر القاعة وهي مضرّجة بالدماء، غير أنّ عودتها تشكّل نقطة تحوّل حاسمة، حيث تنفجر طاقتها الكامنة، وتبدأ في توظيف قدراتها اللّهنية الخارقة في تحريك الأشياء والتّحكّم في محيطها. ويظهر ويجسّد النصّ الرّوائي هذه اللّحظة بلغة تصويريّة مكثّفة، كما يتّضح في قوله: "... انصفقت كلّ أبواب القاعة مُنغلقة، كان الصّوت أشبه بأيد تصفّق صرخ أحدهم في الخلف، وأطلق هذا الصّراخ حالة من الاندفاع الجماعي. اندفعوا نحو الأبواب، وقفت هناك غير مصدّقة لما يحدث، وعندما نظرتُ،...رأيت كاري تنظر، ووجهها كلُّه ملطّخٌ، كهنديّ يضع ألوان الحرب عليه. كانت تبتسم. كانوا يدفعون الأبواب، ويدقّون عليها، لكنها لم تتزحزح..." [17]. تعكس هذه الصّورة حالة من الفوضى والذّعر الجماعي، في مقابل ثبات الشّخصية الرّئيسة التي تتحوّل من موقع الضّحيّة إلى موقع الفاعل المسيطر.




– مشهد–04– "كاري... وجهٌ ملطّخٌ بألوان الحرب" – مشهد –05– "لحظة الفزع و الهروب"

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388



– مشهد –06– "لحظات الاشتعال و الفزع" – مشهد –07–

ومن منظور مقارن، يتبدّى التّقارب بين النصّ الرّوائي والمعالجة السّينمائية في قدرة كليهما على بناء هذا المشهد المكثّف دراميًا؛ إذ نجح الفيلم في ترجمة هذه الصّور اللّغوية إلى مشاهد بصريّة مشحونة بالتّوتر، من خلال توظيف حركة الكاميرا والإيقاع والمؤثّرات، بما يعزّز التّفاعل بين الكلمة والصّورة، ويؤكّد تكامل البعدين السّردي والبصري في تشكيل الحبكة الفنيّة.

يتقاطع السّرد السّينمائي مع السّرد الرّوائي في بنيته الحكائيّة إلى حدٍّ كبير، غير أنّ كلاً منهما يعتمد وسائط تعبيريّة مغايرة تحدّد آليات اشتغاله؛ ف"السّرد الروائي يعتمد على اللّغة المكتوبة وحدها، ويمكنه أن يشخّص الحياة النّفسيّة للشخصيّات الرّوائية تشخيصا داخليا عميقا مُعتمدا في ذلك على تقنية المونولوج، في حين السّرد السّينمائي لا يستطيع ذلك، ويكتفي بالصّورة التي تظهر الملامح الخارجيّة من خلال تعبيرات الشّخصيّات التي تمنح لملامحهم وهو ما لا يستطيعه السّرد الرّوائي أن يقوم به مهما اعتمد في تقنية تتابعه على التقاطه المستمر، وبين الوصف الذي ينجح أكثر في تحويل الواقعي المادّي إلى تخييل أكثر مما تستطيعه عين الكاميرا، التي تنجذب نحو نوع المحاكاة أكثر من الحرفية"[18]، وهو ما يمنح المشهد بُعدًا حسّيًا مباشرًا، وإن كان يحدّ نسبيًا من القدرة على استبطان الأعماق النّفسيّة بالمستوى ذاته الذي يتيحه السّرد الرّوائي.

ويتجلّى هذا التّباين في تمثيل المشاهد الدّرامية، كما في قول السّارد" كانوا جميعا يصرخون ويتدافعون كالقطيع...عندئذ بدأت تمطر ....كان هناك ماء يتساقط في المكان كلّه...رفعت ناظري وكانت كلّ المرشّات تعمل، في كافة أنحاء صالة الألعاب،كان الماء يضرب أرض ملعب كرة السلّة ويتناثر... "[19] ، حيث يقدّم النصّ الرّوائي وصفًا حركيًا وإيحائيًا يثير خيال القارئ، في حين تتولّى الصّورة السّينمائية تجسيد هذا المشهد بصريًا عبر حركة الماء وتفاعل الشّخصيات، بما يعزّز الإدراك الحسّي المباشر لدى المتلقّي.

ويستكمل السّارد بناء هذا المشهد التّصعيدي بقوله: "انفجر شيء ماوراء خشبة المسرح – أظنّه مفاتيح الطاقة الرئيسة، نظرت ورائي لثانية واحدة فقط، كان بمقدورك أن ترى ما كان فوق خشبة المسرح مباشرة،...كانت كابلات الإضاءة الثقيلة في الهواء، متدلّية ومنتفضة ومتلوّية كثعابين خرجت من سلّة فقير هندي... انفجرت ومْضة بنفسجية عندما اصطدمت الكابلات بالماء، وبعد ذلك صرخ الجميع مرة واحدة "[20] .

المجلد: (18) | العدد: (03) | السنة: 2026 | صفحات المقال: 488–507 | ISSN :9577 - 1112 | EISSN : 2602 -5388



– مشهد –08– "الوميض البنفسجي... ولحظة الرعب"

يكشف هذا المقطع عن كثافة تصويريّة عالية تقوم على تضافر الحركة واللّون والصّوت في تشكيل مشهد درامي متوتّر، حيث تتداخل العناصر الحسيّة لتوليد إحساس بالفوضى والانفجار المفاجئ. كما يوظّف السّرد التشبيه والاستعارة لتكثيف البعد التخييلي، فيحوّل التّفاصيل التقنيّة (الكابلات، الكهرباء) إلى صور حيّة نابضة بالدّلالة.

ومن منظور مقارن، يتيح هذا الوصف إمكانات واسعة للمعالجة السينمائية، إذ يمكن تجسيده بصريًا عبر توظيف المؤثرات الضوئية والصوتية وحركة الكاميرا، بما يعزّز الإحساس بالصدمة ويُعمّق الأثر الانفعالي لدى المتلقّي، في تماهٍ واضح بين التعبير اللغوي والتجسيد البصري.

انطلاقًا من المشاهد السّابقة يتبدّى حضور نوعٍ من الاستباق السردي في النصّ الرّوائي، يقابله انتظامٌ زمنيٌّ خطّي في المعالجة السّينمائية؛ وهو ما يندرج ضمن تجلّيات التّجريب في السّرد الرّوائي الحديث، حيث يُسهم هذا التّفاوت في إضفاء جماليّة فنية تُجدّد تلقّي النصّ، وتُحرّك وعي القارئ عبر إدخاله في دائرة الدّهشة والتوقّع. ويتجلّى ذلك في قول الروائي: " وبعد ذلك ارتطم به الدّلو الممتلئ حتى رُبعه بالدماء، ضربته الحافّة المرتفعة بامتداد الإطار السفلي على أمّ رأسه وغاب سريعا عن الوعي، كان ما زال ممدا على خشبة المسرح عندما امتدّت النّار الناشئة عن المعدّات الكهربائية لفرقة خوسيه والمونجلوز إلى جدارية المراكبي الفينيسي.. كان ميتا عندما انفجر خزّان النفط بعده نصف ساعة"[21]، يكشف هذا المقطع عن تكثيف زمني يجمع بين لحظات متباعدة في نسق سرديّ واحد، بما يخلق نوعًا من التوتّر الدّرامي المتصاعد.





– مشهد –09– "من الضربة إلى الموت: تصاعد المأساة" – مشهد –10–.

المجلد: (18) | العدد: (03) | السنة: 2026 | صفحات المقال: 488–507 | ISSN :9577 - 1112 | EISSN : 2602 -5388

ومن منظور تحليلي، يبرز هنا اختلاف جوهري بين الوسيطين؛ فالرّواية تمتلك حريّة التّصرّف في الزّمن السّردي عبر تقنيات الاستباق والاسترجاع، في حين يظلّ السّرد السّينمائي، في الغالب، أكثر ارتباطًا بالتّتابع الزّمني الخطّي، ما لم يتدخّل المخرج بتقنيات مونتاجيّة معقّدة، وبهذا تتجلّى خصوصيّة كلّ من الخطابين في بناء الحدث وتشكيل أثره الجمالي في المتلقّي.

يتجلّى في هذا المقطع اختلافٌ واضح بين الرّواية والعمل السّينمائي على مستوى تنظيم الزّمن السّردي وتشكيل الحدث، فالنصّ الرّوائي يوظّف تقنيات الاستباق والاسترجاع، بما يفضي إلى تفكيك التّتابع الزّمني وعدم التقيّد بالخطّية، وهو ما يمنحه مرونة في إعادة ترتيب الوقائع وفق منطق دلالي وجمالي، في المقابل، يعتمد العمل السّينمائي—في هذا المشهد—بنية زمنيّة متعاقبة، حيث تتوالى الأحداث في تسلسل خطّي واضح، حدثًا إثر آخر. ويظهر هذا التّباين بجلاء في معالجة لحظة الذّروة؛ إذ إنّ غضب (**كاري**) في الفيلم لا يبلغ ذروته إلا بعد سقوط الدّلو على رأس الفتى، بما يجعل الحدث محفّزًا مباشرًا للانفجار الدّرامي. أمّا في الرّواية، فيتقدّم الإحساس بالرّعب ويتشكّل قبل وقوع هذا الحدث، نتيجة التّلاعب الزّمني وتكثيف الإيحاءات السّرديّة، وهو ما يمنح المشهد بعدًا نفسيًا استباقيًا يُعمّق التوتّر ويُثري الدّلالة. ومن ثمّ، يكشف هذا الاختلاف عن تباين في آليات بناء الحدث بين الوسيطين، حيث تميل الرّواية إلى التّعقيد الزّمني، بينما ترجّح السّينما الوضوح والتدرّج في عرض الوقائع.

وللاستشهاد على ذلك، يورّد السّارد مقطعًا يُحاكي الأسلوب التّقريري ذي الطّابع الإخباري، إذ يقول: " اندلع حريق خارج عن السيطرة في مدرسة (**إيوين**) الثانوية...كان هناك حفل راقص مقام بالمدرسة وقت اندلاع الحريق الذي يعتقد أنه ناتج عن ماس كهربي في الأساس. يقول شهود عيان إنّ نظام الرّشّ الخاص بالمدرسة انطلق دون إنذار، متسبّبا في انقطاع التيّار عن معدّات فرقة روك موسيقيّة. كما يذكر بعض شهود العيان انقطاعات في كابلات الطاقة الرئيسية. ..."[22].



– مشهد –11– "اندلاع الحريق في مدرسة إيوين الثانوية"

يُبِينُ هذا المقطع عن توظيف الرّواية لأسلوب توثيقي يُضفي على الحدث مسحة من الواقعيّة، من خلال استحضار خطاب شبه إعلامي قائم على الشّهادات والتّفسير السّببي، كما يُسهم هذا النّمط السّردي في تعزيز مصداقية الحدث وتكثيف أثره، عبر نقل الوقائع بموضوعيّة ظاهريّة تُخفي خلفها تصعيدًا دراميًّا متنامٍّا، ومن

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388

منظور مقارن، يتيح هذا الأسلوب إمكانات موازية في السّينما، حيث يمكن ترجمته عبر تقنيّات بصريّة وصوتيّة تُحاكي التّقارير الإخباريّة، بما يعزّز الإيهام بالواقع ويعمّق اندماج المتلقّي في مجريات الحدث.

ولتعزيز المقاربة المقارنة، يورّد السّارد مقطعًا يتقاطع دلاليًّا مع المشاهد اللّاحقة في العمل السّينمائي، إذ يقول: " انفتح فم آنسة (ديسياردن) وخرج صوتها مُرعبًا وبطيئا وعميقا: " دعيني أساعدك يا عزيزيتي. آه، أنا في شدّة الأس...." نظرت إليها بحدّة وطارت الآنسة (ديسياردن) لترتطم بالجدار إلى جانب المسرح وتسقط متكوّمة، جرت (**كاري**). جرت وسطهم ...وسقطت على يديها وركبتيها وبدأت تزحف، تزحف بامتداد الأرضية وشعرها المتحلّط بالدّماء ملتصق بوجهها،...بدأت الأشياء تسرع من حركتها...رأت الآنسة ديسياردن تجري نحوها، ورأتها ترتمي بعيدا عن طريقها كدُمَيَة من خرق القماش عندما سلّطت ذهنها عليها، دون حتى أن تفكّر بشكل واع في ذلك. "[23]



– مشهد –12–



"كاري تزحف بين الدماء وتستعيد قوتها" **– مشهد –13–**



– مشهد –14–



"كاري... ابتسامة الانتقام" **– مشهد –15–**

يتراءى لنا من خلال هذا المقطع عن تصعيد درامي مكثّف، تتداخل فيه الحركة الجسديّة مع الفعل الذّهني، في بناء مشهد يقوم على توتّر نفسي عالٍ، تتحوّل فيه الشّخصيّة من موقع الانكسار إلى موقع السّيطرة، كما يوظّف السّرد لغة تصويريّة حركية تُسهم في نقل الإحساس بالفوضى والانفلات، عبر تسارع الأفعال وتكثيف الإيماءات الجسديّة.

ومن منظور تحليلي مقارن، تتّضح أنّ هذه المشاهد قد حظيت بتمثيل بصري قريب في الفيلم، كما يتجلّى في المشاهد (13–14–15–16)، حيث نجح المخرج في ترجمة هذا الزّخم السّردي إلى لغة سينمائيّة قائمة على

المجلد: (18) | العدد: (03) | السنة: 2026 | صفحات المقال: 488–507 | ISSN :9577 - 1112 | EISSN : 2602 -5388

حركة الكاميرا، والإيقاع المتسارع، وتوظيف المؤثّرات البصريّة، بما يعزّز التّوازي بين النصّ المكتوب والصّورة المرئيّة، ويؤكّد فاعليّة التّحويل من البعد اللّغوي إلى البعد البصري.

يقدّم السّرد الرّوائي في هذا المقطع بناءً مشهديًّا مكثّفًا، تتضافر فيه العناصر الحركيّة والحسّية لتوليد أثر درامي بالغ التّأثير، إذ يقول السّارد:"بدأت تسير حافية القدمين عائدة نحو أبواب الرواق، تفتح نظام الرّشّ وتغلق كلّ الأبواب، تتطلّع إليهم وتدعهم يرونها وهي تتطلّع إليهم، تشاهد وتضحك بينما يدمّر الدُّشّ فساتينهن وتسريحاتهنّ ويذهب بلمعة أحذيتهم...فانصفقت كلّ الأبواب موصدة بتأثير القوّة المركّزة التي وجّهتها إليها، وانغلقت مزاليج الأبواب التي تعمل بضغط الهواء. سمعت بعضهم يصرخون وكان صراخهم في أذنيها موسيقى، موسيقى سول عذبة... كانت تمطر في صالة الألعاب. بدأت كاري تبتسم. [24] .

أظهر المقطع التحوّل الجذري في موقع الشّخصية، من حالة الانكسار إلى حالة الهيمنة، حيث تتجلّى قدرتها الذّهنية في التحكّم بالمكان والعناصر المحيطة به. كما تتداخل في النصّ الأبعاد السّمعية والبصريّة والحركيّة، بما يضفي على المشهد طابعًا سينمائيًّا واضحًا، يتيح إمكانات واسعة للتّجسيد البصري. ويعزّز هذا التّوازي بين الكلمة والصّورة جماليّة التّلقي، إذ يتمكّن القارئ—لا سيما إذا كان ملمًّا بالعمل السّينمائي—من الرّبط بين التّمثيل اللّغوي والتّجسيد المرئي، بما يثري تجربته الجماليّة والنقديّة.

ويستمرّ التصعيد الدّرامي في مقاطع موازية، حيث تقول الرّواية :" بدأت تفتح المزيد من الفوّهات والمزيد؛ لكن هذا لم يكن كافيا. لم يشرعوا في البكاء بعدُ؛ لذا لم يكن هذا كافيًا، كان هناك صبيّ فوق خشبة المسرح...أمسك بواحد من حوامل الميكروفونات وتسمّر في مكانه...اختلطت قدماه في الماء، وانتصب شعره كالأشواك، وانفتح فمه مرتعشا، كفم سمكة بدا مضحكًا، وبدأت كاري تضحك"[25] ، ثم يبلغ التوتّر ذروته في المقطع اللاّحق: " وفي ضربة مفاجئة، عمياء، دفعت بكل القوة التي تشعر بها بعض المصابيح انطفأت؛ كان هناك فلاش خافت في مكان ما عندما ضرب كابل كهربائي حي بركة من الماء، كابل 220 فولت حي كان يلتوي على الأرض وبجواره (روندا سيمارد) كانت تؤدي رقصا كرقص العرائس ذات الخيوط في فستانها الأخضر الرسمي. تنورتها فجأة لمعت باللهب وسقطت للأمام، لا تزال تنتفض"[26] .



– مشهد –16– "كاري... من الخوف إلى الاشتعال"

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388

تُبرز هذه المقاطع تراكب الصّور الحركيّة والضّوئية والصّوتية، بما يعمّق الإحساس بالفوضى والانفجار الدّرامي، ويؤكّد قدرة السّرد الرّوائي على بناء مشاهد ذات طابع بصري كثيف، ومن منظور تحليلي مقارن، يتجلّى نجاح العمل السّينمائي في استثمار هذه الإمكانات، من خلال ترجمة هذا الزّخم السّردي إلى صور مرئيّة تعتمد على الإيقاع المتسارع، وتوظيف المؤثّرات الضّوئية والصّوتية، بما يعزّز التّفاعل بين النّص المكتوب والخطاب السّينمائي، ويؤكّد تكامل البعدين في إنتاج الدّلالة الجماليّة.

تتعدّد المشاهد المرئيّة والصّور المكتوبة في العملين، وقد تمّ انتقاء نماذج منها لغايات التّحليل والمقارنة، ومن خلال ذلك، يتبيّن أنّ السّينما لا تمثّل امتدادًا مطابقًا للأدب في جميع ملامحه، بل تشكّل وسيطًا تعبيريًا مستقلًا يتقاطع معه في بعض الجوانب ويختلف عنه في أخرى؛ فعند المقارنة بين النصّ الرّوائي ونظيره السّينمائي، نلحظ أنّ المعالجة الفيلميّة أعادت صياغة الأحداث بما يتلاءم مع مقتضيات البناء الدّرامي، مع الحفاظ على عدد من الثّوابت السّردية الأساسية، كما حافظ العمل السّينمائي على قدر من تسلسل الوقائع، مع إدخال تعديلات على مستوى البنية الزمنيّة في بعض المقاطع، وهو ما أفضى إلى تقارب فنّي وجمالي بين الوسيطين، يعكس إبداع كلٍّ من المؤلّف والمخرج في شدّ انتباه القارئ والمشاهد على حدّ سواء.

غير أنّ هذا التّقارب لا ينفي حتمية الاختلاف، بوصفه نتيجة طبيعيّة لتباين طبيعة الحقلين الأدبي والسّينمائي وخصوصية أدوات كلٍّ منهما، ومن ثمّ لا يُنتظر من المتلقّي الذي اطّلع على الرّواية أن يجدها منقولة بحذافيرها إلى الشّاشة، بل سيواجه عملًا فنّيًا آخر ينهض على عناصر مغايرة، كالسّيناريو والحوار والإخراج؛. وهنا تتجلّى خصوصيّة التّحويل من اللّغة إلى الصّورة، حيث تُكثّف الأوصاف الأدبيّة في لقطات بصريّة، وتتحوّل الشّخصيات من كينونات صامتة في النصّ إلى شخصيات حيّة متحرّكة، تعبّر عن ذاتها من خلال الإيماءات والحركات الجسديّة، بما يضفي على العمل بعدًا تواصليًا وحسّيًا أكثر مباشرة وتأثيرًا.

نجحت دراما (**كاري**) في تجسيد المتن الرّوائي وتحويله من نصٍّ مكتوب إلى خطاب بصري تدركه عين المشاهد، بما يعكس فاعلية التكييف السّينمائي في إعادة إنتاج الدّلالة الأدبية ضمن وسيط مغاير. وقد أسهمت المعالجة السّينمائية في تقديم مشاهد الرّعب والبُنى الجماليّة بكفاءة فنية، مكّنت العمل من الارتقاء إلى مستوى النصّ الرّوائي من حيث التّأثير والإيحاء، ويعالج الفيلم جملة من القضايا المحوريّة، من أبرزها: العزلة، قمع الحريات ، والتّنمر، وانفجار العنف بوصفه نتيجة لتراكمات نفسيّة معقّدة؛ مقدّمًا بذلك صورة مأساوية لشخصية ضحيّة تتحوّل، تحت ضغط هذه العوامل، إلى مصدرٍ للتّدمير، في تمثيل درامي يجمع بين البعد النّفسي والاجتماعي.

قبل ارتباط الرّواية بالفنون السّمعية البصريّة، كانت نصًّا أدبيًا مستقلًا يحمل خصائصه البنيويّة والجماليّة الخاصّة؛ غير أنّ انتقاله إلى وسيط مرئي أدّى إلى تحوّل في بعض هذه الخصائص، حيث غاب جزء منها أو أُعيد تشكيله وفق مقتضيات التّعبير السّينمائي. فالكتابة الرّوائية تقوم على اللّغة بوصفها أداة أساسية لبناء الدّلالة، في

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388

حين يُعدّ الإبداع السّينمائي كتابةً بالصّورة، تنقل النص من حيّزه الورقي المرتبط غالبًا بالمتلقّي المثقّف إلى فضاء بصري أوسع، تتباين طرق تلقّيه باختلاف مستويات الجمهور. وفي هذا السّياق، شكّلت لغة رواية/فيلم (**كاري**) أثرًا بالغًا في كلٍّ من القارئ والمشاهد، من خلال تفاعل الكلمة والصّورة في إنتاج المعنى.

ويتجلّى التّباين بين العملين في امتداد النصّ الرّوائي من حيث الحجم والزّمن، إذ يتطلّب قراءته وقتًا أطول وجهدًا ذهنيًا وتأويليًا أعمق، نظرًا لما ينطوي عليه من دلالات ضمنيّة وإيحاءات تستدعي التّحليل والاستنطاق. فالرّواية تمارس تأثيرها عبر اللّغة، وما تثيره من صور ذهنية وأفكار في مخيّلة المتلقّي، مما يجعله شريكًا فاعلًا في بناء المعنى، ومنخرطًا في تفكيك الرّموز واستكشاف المستويات الدّلالية العميقة للنّص.

أمّا الفيلم السّينمائي، فيقدّم عالمًا بصريًا مكثّفًا ينكشف مباشرة أمام المشاهد، ولا يتيح دائمًا المساحة ذاتها للتأمّل أو إعادة البناء الذّهني التي يوفّرها النصّ المكتوب. ومن ثمّ، فإنّ المتلقّي لا يُطالَب بالجهد التّأويلي نفسه، إذ تُقدَّم له الشّخصيّات والأحداث في صورة جاهزة، ما يجعل المخرج عنصرًا محوريًا في توجيه الفهم وتشكيل أفق التّلقّي، عبر اختياراته الجماليّة والتّقنية في بناء الخطاب البصري.

كما أُشير سابقًا، فإنّ التّحويل السّينمائي يكشف كثيرًا من مضمرات النصّ ويجعلها ماثلةً أمام المشاهد في صورة مباشرة، الأمر الذي يحدّ من المساحات التأويليّة التي يتيحها النص الرّوائي؛ فالفيلم، بحكم طبيعته البصرية، لا يتيح دائمًا المستوى نفسه من التفصيل والتحليل الذي يسهم في تعميق بناء الشخصيات واستجلاء أبعادها النفسية، مما يقلّل من الحاجة إلى جهد تأويلي كبير من قبل المتلقّي، وقد يؤدّي أحيانًا إلى مفارقة بين توقّعات القارئ وما يقدّمه المخرج.

كما يتّسم الأثر السّينمائي بطابع مباشر، قائم على لقطات الإثارة والخيال والرّعب، حيث تُختزل بعض المقاطع السّردية أو تُحذف مراعاةً لاقتصاد الزّمن الفيلمي، الذي يختلف بطبيعته عن الامتداد الزّمني للمسلسلات أو النّصوص الروائية، وبذلك يُقدَّم العمل عبر تجسيد بصري مكثّف، تتجلّى فيه الشّخصيات والأماكن والأحداث بوضوح، دون حاجة إلى تعمّق تأمّلي طويل، وهو ما يعكس خصوصيّة اللّغة السّينمائية في نقل المعنى وتشكيل تجربة التّلقّي.

على الرغم من اختلاف طبيعة المعالجة بين الرواية والفيلم، فإن الإيقاع الزمني في الفيلم جاء أكثر تسارعًا مقارنةً بالزمن السردي في الرواية، كما انتظمت عناصر الحكي في العمل السينمائي ضمن نسقٍ خطيٍّ متتابع، بخلاف النصّ الرّوائي الذي انفتح على أشكال متعدّدة من التّجريب، من قبيل الاستباق والاسترجاع والوقفة الوصفية...، بما أتاح له مرونة أكبر في تشكيل الزّمن وبناء الدّلالة، ف"المشهد السينمائيّ يَحبسُ خيالَ المُشاهد الرائي بحاسة البَصَر ويَحِدُّ منه بتحديده داخل الإطار أو الكادر، ولن يتغيّر مهما تغيّرت أوقات مشاهدته أو تغيّرَ مشاهدوه !المشهدُ يُبْصَر! بينما المشهد الروائي يُحرّر خيالَ القارئ الرائي بحيوية المخيلة وتخصيبها، اتساقا مع

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388

حريته في "المعاينة" وإعادتها في كلّ قراءة جديدة لكلمات المشهد الواحد.. فما بالنا إذا كنا بصدد آلاف القرّاء ! المشهدُ يُتَخَيَّل!"[27]، ف " المكان والمشهد البصري يقيدان المعنى ميزة المكان والزمان السينمائي حيث لا يترك المكان بالغموض، بل يعطيه دفقة سينمائية" [28].

في هذا السّياق يتبيّن أنّ المشهد السّينمائي يحدّ من حريّة خيال المتلقّي، إذ يقدّم صورة بصريّة جاهزة ومحدّدة داخل إطار الكادر، تظلّ ثابتة في تمثيلها مهما تعدّدت قراءات المشاهدين في المقابل، يظلّ المشهد الرّوائي مجالًا خصبًا لتفعيل المخيّلة، حيث يتيح للقارئ إعادة تشكيله وتأويله في كلّ قراءة جديدة، بما يتناسب مع خبرته الذاتية وقدرته التخيليّة، ومن ثمّ فإنّ المكان والزمان في السّينما يكتسبان وضوحًا بصريًا مباشرًا، يحدّ من الغموض ويكثّف الدّلالة، في حين يظلّان في الرّواية مفتوحين على احتمالات تأويلية أوسع.

وبناءً على ذلك، يمكن القول إنّ العلاقة بين الرّواية والسّينما ليست علاقة تعارض، بل علاقة تكامل وتفاعل؛ فكلٌّ منهما يمدّ الآخر بأدوات جديدة للتّعبير والتّأثير، فكم من روايات اكتسبت شهرتها من خلال تحويلها إلى أعمال سينمائية، وكم من أفلام استمدّت قوّتها وعمقها من أصولها السّردية، بما يجعل من الرّواية والسّينما وجهين متكاملين لتجربة فنيّة واحدة.

7. الاستنتاج:

انفتحت الرّواية، في مسار تطوّرها، على جملة من الفنون الأخرى، وفي مقدّمتها السّينما والتّلفزيون، حيث قامت بين هذه الوسائط علاقة تفاعل وتبادل أثّرت في آليات التّعبير وبناء الخطاب الفنّي. فقد استفادت الرّواية من التّقنيّات السّمعية البصريّة في تكثيف المشهديّة وتعزيز الإيقاع، كما استمدّت السّينما والتّلفزيون من الرّواية مادتهما الحكائية وبناهما السّردية. ويظلّ معيار نجاح كلٍّ منهما مرتبطًا بمدى قدرته على التّأثير في المتلقّي واستثارة استجابته الجماليّة والفكريّة.

يختلف أثر النصّ المكتوب عن نظيره المرئي من حيث طبيعة التّلقي وآلياته؛ إذ كانت الرّواية، قبل انفتاحها على الوسائط السّمعية البصريّة، نصًّا قائمًا بذاته يحظى بمكانة معتبرة في المجال الثّقافي، غير أنّ انتقالها إلى الصّورة المرئيّة أسهم في توسيع انتشارها وتعزيز حضورها الجماهيري، ومن جهة أخرى فإنّ السّرد في مراحله الأولى ارتبط بنقل الوقائع بصورة مباشرة، غير أنّه تطوّر مع تطوّر الإنسان، لتتنوّع تقنياته وتتعقّد بنياته، ويغدو مجالا خصبًا للدّراسة والتّنظير والتّطبيق في مختلف الحقول الأدبيّة والنقديّة.

المجلد: (18) | العدد: (03) | السنة: 2026 | صفحات المقال: 488–507 | ISSN :9577 - 1112 | EISSN : 2602 -5388

8. الخاتمة:

انطلاقا مما سبق، وكمحصلة لما تمّ التوصّل إليه، يمكن اجمال النتائج في ما يلي:

– أتاح فيلم (**كاري**) إعادة تقديم النص الروائي في وسيط بصري، وأسهم في إتاحة العمل لفئات من المتلقين لم يسبق لها الاطلاع على الرواية، كما أوجد مجالًا للمقارنة بين التمثّل السينمائي والنص الأدبي الأصلي. ويكشف ذلك عن إمكانات الاقتباس السينمائي في إعادة تداول العمل الروائي ضمن سياق فني مغاير.

–تبيّن من خلال دراسة رواية (**كاري**) اعتمادها على لغة ذات حضور وصفي ومشهدي، إلى جانب توظيف تقنيات سردية تسهم في بناء الأحداث والشخصيات وإعادة تشكيل التجربة الإنسانية ضمن بنية روائية قابلة للانتقال إلى وسيط بصري.

– أظهر تحليل العلاقة بين النص الأدبي والعمل السينمائي أن عملية الاقتباس لا تقوم بالضرورة على النقل الحرفي لمكونات الرواية، وإنما تقتضي إعادة تنظيم بعض العناصر السردية بما يتلاءم مع خصوصيات الوسيط السينمائي. وقد يترتب على ذلك حذف بعض العناصر أو اختزالها أو إعادة ترتيبها، كما قد تُضاف عناصر جديدة بحسب اختيارات المعالجة السينمائية.

– يتبيّن من دراسة العلاقة بين الرواية والسينما أن النصوص الروائية تمثل أحد المصادر التي تستند إليها المعالجة الدرامية، لما تتيحه من شخصيات وأحداث وبنى سردية قابلة لإعادة التشكيل في وسيط بصري. وفي حالة (**كاري**) تكشف المقارنة بين الرواية والفيلم عن أوجه اتفاق واختلاف في بناء الأحداث، وتنظيم الزمن، وتقديم الشخصيات، وتوظيف عناصر الحكي

9. الهوامش:

[1]– لحميداني حميد ،بنية النص السردي في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا ، ط1، 1997،ص28.

[2]– صقر محمد جمال،خصائص الحوار بين الأدب والسينما، https://www.diwanalarab.com ، 2024/07/04 ، 21:47

[3]– حمداوي جميل، بلاغة الصورة الروائية (أو المشروع النقدي الجديد)، ، المغرب، أرناس سلا، ط1، 2014، ص11.

[4]– المرجع نفسه، ص15 .

[5]– المرجع نفسه ، ص27.

[6]–مصطفى عبد الغني، الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص13.

[7]– أنقار محمد، بناء الصورة الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الاسبانية)، مكتبة الإدريسي، 1994 ،ط1، ص15.

[8]– مرسي أحمد كامل ، مجدي وهبة، معجم الفن السينمائي، وزارة الثقافة والإعلام الهيئة المصرية العامة للكتاب،،القاهرة، مصر ،(د.ط)، 1973، ص76.

المجلد: (18)	العدد: (03)	السنة: 2026	صفحات المقال: 488–507	ISSN :9577 - 1112	EISSN : 2602 -5388

[9]– بوخموشة لياس، سيميائيات هندسة الصورة الفيلمية، مجلة أيقونات، مجموعة سيما للبحوث السيميائية، الجزائر ،2018، مج :6، ع :6، ص56.

[10]– عبد الفتاح رياض، التكوين في الفنون التّشكيلية ، دار النّهضة العربيّة ، القاهرة ، 1974، ص57.

[11]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (مرجع سابق) ، ص27.

[12]– ينظر: رياض عصمت، السينما والأدب، 2021/09/18، 22:46، www.afak.cinemasy.com .

[13]–كينغ ستيفن،كاري، تر:عبد الرحيم يوسف، مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات ط1، القاهرة ،2021،ص 145.

[14]– ستيفن كينج، كاري، ص 198.

[15]– المصدر نفسه.

[16] – ينظر: المصدر نفسه.

[17]– المصدر نفسه، ص201.

[18] – نبهان رمضان ،تجليات السينما في الرواية الحديثة، 4أغسطس، 2023 أدب العدد الحادي والعشرون، 2024/07/26، 00:05، https://naqd21.com،

[19] – ستيفن كينج، كاري ، ص202 .

[20]– المصدر نفسه، ص 203.

[21]– المصدر نفسه، ص 204.

[22]– المصدر نفسه، ص 204، 205.

[23]–المصدر نفسه ، ص 215، 217.

[24]– المصدر نفسه، ص ص 218 ، 219.

[25] – المصدر نفسه ، ص 219 ، 220.

[26]–المصدر نفسه، ص 132 .

[27] – إلياس فركوح، عن الصورة بين الرواية والسينما، منبر ثقافي عربي ،2024/07/25 ، 22:15، https://diffah.alaraby.co.uk.

[28] – نبهان رمضان، تجليات السينما في الرواية الحديثة، 4أغسطس، 2023 ، أدب ، العدد الحادي والعشرون، 2024/07/26، https://naqd21.com00:05 .

المجلد: (18) | العدد: (03) | السنة: 2026 | صفحات المقال: 488–507 | ISSN :9577 - 1112 | EISSN : 2602 -5388

10. قائمة المصادر والمراجع:

– المؤلفات باللغة العربية:

1–أنقار محمد (1994) ، بناء الصورة الرواية الاستعمارية (صورة المغرب في الرواية الاسبانية)، مكتبة الإدريسي، ط1.

2– عبد الفتاح رياض (1974) ، التكوين في الفنون التّشكيلية، دار النّهضة العربيّة. القاهرة.

3– كينغ ستيفن ،كاري، تر: عبد الرحيم يوسف (2021)، مركز المحروسة للنشر والخدمات الصحفية والمعلومات. القاهرة ، ط1.

4–حمداوي جميل (2014)، بلاغة الصورة الروائية (أو المشروع النقدي الجديد)، ط1، المغرب، أزناس سلا.

5–عبد الفتاح رياض (1974)، التكوين في الفنون التّشكيلية، دار النّهضة العربيّة، القاهرة.

6–لحميداني حميد(1997)، بنية النص السردي في النظرية والتطبيق، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع . سوريا.

7–مرتاض عبد الملك (1998)، في نظرية الرواية " بحث في تقنيات السرد" ، عالم المعرفة. الكويت.

8–مرسي أحمد كامل، مجدي وهبة (1973)، معجم الفن السينمائي، (د.ط)، وزارة الثقافة والإعلام الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر .

9–مصطفى عبد الغني (1978)، الاتجاه القومي في الرواية، عالم المعرفة، الكويت..

– المقالات:

1–بوخموشة لياس، (2018). سيميائيات هندسة الصورة الفيلمية، مجلة أيقونات، مجموعة سيما للبحوث السيميائية، الجزائر ، مج :6، ع :6، ص56.

– مواقع الانترنيت:

1–إلياس فركوح، عن الصورة بين الرواية والسينما، منبر ثقافي عربي ، https://diffah.alaraby.co.uk، 2024/07/25 ، 22:15.

2– رياض عصمت، السينما والأدب، www.afak.cinemasy.com ، 2021/09/18، 22:46.

3– صقر محمد جمال ، خصائص الحوار بين الأدب والسينما، https://www.diwanalarab.com ، 2024/07/04 ، 21:47

4– نبهان رمضان تجليات السينما في الرواية الحديثة، 4أغسطس، 2023 أدب ، العدد الحادي والعشرون، https://naqd21.com، 2024/07/26، 00:05.

5– فلم كاري ، https://v3.shahidwbas.tv/watch.php?vid=56fe438a1، 2024/10/14، 20:18 .