مجلة كلية الآداب بقنا (دورية أكاديمية علمية محكمة)

التشكلات السينمائية بين أحمد خالد توفيق وديفيد غروسمان (نماذج مختارة)

يوسف محمود يوسف محمد
مقيد ومسجل بالدراسات العليا في قسم اللغة العربية
كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي
أ.د. محمد أبوالفضل محمود بدران
أستاذ الأدب والنقد
كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي
د. انتصار خليفة متولي
مدرس الأدب العبري
كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي

DOI: 10.21608/qarts.2024.296221.1976

مجلة كلية الآداب بقنا – جامعة جنوب الوادي – المجلد (٣٣) العدد (٦٥) أكتوبر ٢٠٢٤
الترقيم الدولي الموحد للنسخة المطبوعة ISSN: 1110-614X
الترقيم الدولي الموحد للنسخة الإلكترونية ISSN: 1110-709X
موقع المجلة الإلكتروني: https://qarts.journals.ekb.eg

التشكلات السينمائية بين أحمد خالد توفيق وديفيد غروسمان (نماذج مختارة)

الملخص :

التشكل في مستويات العرض المضموني للواقعية في تقارير " توفيق وشمعون "يعود إلى مزاولة المبدعين للعديد من الأجناس الأدبية، في بادئ الأمر حاولت أن أزاول الشعر ثم اتجهت إلى المقالة النقدية ثم القصة القصيرة، وتنفست الصعداء حين عثرت على الرواية، فنرى أن الرواية شكل غير منكفئ على ذاته بل لها قابلية غريبة على الاستيعاب.

فالأسلوب متعلق بالجنس الأدبي وطرق صياغته إلى جانب تأثره بشخصية المبدع وقدراته الفنية عوضا عن أن لكل جنس من الأجناس الأدبية والفنية ركائزه الأسلوبية المعروفة التي اكتسب من خلالها اسمه الموروث أو كرت صنفه التي ترتبط بشكل الخطاب ومضامينه التقليدية، ولكن حين نتجلى داخل الجنس الأدبي الواحد _ ولتكن الرواية _ ملامح أسلوبية لأجَناس أخرى.

يشكل الخطاب الروائي تقريري أرضا خصبة ومرنة لتجريب تصورات فنية وأدبية كثيرة واختباراً حقيقياً لجدارة الانفعالات الفكرية والجمالية المتباينة وحبكها، إذ تقف جميعها على أرضية قريبة يمثل وجودها صيغ التشكيل اللانهائي لسرد الصراع حيث كل شيء في الحياة يصلح أن يكون المادة الأساسية المناسبة للرواية.

الكلمات المفتاحية: التشكلات السينمائية في المضمون، واقعية الحدث بين التشكلات السينمائية والمونتاج، الرؤية البصرية للراوي، عدسة الكاميرا ورصد الواقع.

تعريف بالمؤلف

أولا: الدكتـور أحمد خالد توفيق

ولد بمدينة طنطا في محافظة الغربية. تخرج من كلية الطب في جامعة طنطا عام ١٩٨٥ وحصل على العلمية ـ الدكتوراه ـ في الطب عام ١٩٩٧. عمل عضوا لهيئة التدريس واستشاري قسم أمراض الباطنة المتوطنة في طب طنطا[١]، بدأ حياته الإبداعية في المؤسسة العربية الحديثة عام ١٩٩٤ كاتبا رعب لسلسلة ما وراء الطبيعة وقدم أولى رواياته تحت اسم " أسطورة مصاص الدماء"، لكن واجهتها اعتراضات كثيرة داخل المؤسسة العربية الحديثة ما جعله يصاب بإحباط شديد بعد رفض الرواية ونصحه البعض بالكتابة في الأدب البوليسي، إلا أن «أحمد المقدم» أحد مسؤولي المؤسسة العربية الحديثة نصحه باستكمال الكتابة في أدب الرعب وساعده على مقابلة «حمدي مصطفى» مدير المشروع الذي عرض قصته على لجنة لاستبيان قوتها، لكن اللجنة انتقدت فكرة الرواية والأسلوب. تمسك حمدي مصطفى بعرض القصة على لجنة ثانية، وفوجئ أحمد خالد توفيق برأي اللجنة الثانية ينصف الرواية ويصفها بأنها ذات أسلوب هائم، وبها حبكة روائية وإثارة وتشويق كانت المفاجأة الثانية أن قرار اللجنة موقع من دكتور نبيل فاروق الذي قال عنه توفيق: " لن أنسى لدكتور نبيل فاروق أنه كان سببًا مباشرًا في دخولي المؤسسة، وإلا فإنني كنت سأتوقف عن الكتابة بعد عام على الأكثر"[٢]. قدم أحمد خالد توفيق ستة سلاسل للروايات وصلت إلى ما يقرب من ٢٣٦ عددًا، وقد ترجمت عددًا من الروايات الأجنبية ضمن سلسلة روايات عالمية مصغرة. كما قدّم أيضًا خارج هذه السلسلة الترجمات العربية الوحيدة للروايات الثلاث نادي القتال

[١] السيرة الذاتية للطبيب توفيق ، أحمد صالح ، ص ٣.

[٢] الأدب الروحي والساخر العجوز ، ص ٤٣ .

للروائي الأمريكي تشاك بولانيك وديرمافوريا (رواية لكريج كليفنجر) وكتاب المقبرة (نيل جايمان)، بالإضافة إلى ترجمة الرواية الطويلة (عداء الطائرة الورقية للأفغاني خالد حسيني) إلى رواية مصورة، وترجمة (تشي جيفارا: سيرة مصورة) التي نشرت بعد وفاته. وله بعض التجارب الشعرية. ومن قوله لوصف ما سبق: " لا أعتقد أن هناك كثيرين يريدون معرفة شيء عن المؤلف.. فأنا أعتبر نفسي . بلا أي تواضع . شخصًا مملًا إلى حد يثير الغيظ.. بالتأكيد لم أشارك في اغتيال (لنكولن) ولم أضع خطة هزيمة المغول في (عين جالوت).. لا أحتفظ بجثة في القبو أحاول تحريكها بالقوى الذهنية ولم ألتهم طفلاً منذ زمن بعيد.. ولطالما تساءلت عن تلك المعجزة التي تجعل إنسانًا ما يشعر بالفخر أو الغرور.. ما الذي يعرفه هذا العبقري عن قوانين الميراث الشرعية؟ هل يمكنه أن يعيد دون خطأ واحد تجربة قطرة الزيت لميليكان؟ هل يمكنه أن يركب دائرة كهربية على التوازي؟ كم جزءًا يحفظ من القرآن؟ ما معلوماته عن قيادة الغواصات؟ هل يستطيع إعراب (قفا نبكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلِ)؟ هل يمكنه أن يكسر ثمرة جوز هند بين ساعده وعضده؟ كم من الوقت يمكنه أن يظل تحت الماء؟ الخلاصة أننا محظوظون لأننا لم نمت خجلًا من زمن من فرط جهلنا وضعفنا" [٣] . تُوفي أحمد توفيق في ٢ إبريل ٢٠١٨. بمرض الرجفان قلب الذي كان يعاني منه علي مدار ٦ سنوات.

ثانيا : الكاتب ديفيد غروسمان דויד גרוסמן

ولد بالقدس[٤] ٢٥ يناير ١٩٥٤. مؤلف قصصي وروايات وكاتب إسرائيلي في أدب الطفل الحديث. ترجمت كتاباته إلى عدد من اللغات. دراسته القصصية «الزمن الأصفر» حول الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة الواقعة تحت الاحتلال

[٣] **لقاء مصور علي الشبكة ، بتاريخ ٢٠٠٦.**

[٤] **عاصمة فلسطين الأبدية ... !**

الإسرائيلي، قوبلت بالترحاب في الخارج لكنها استقبلت بجدل في إسرائيل. درس غروسمان الفلسفة والمسرح في الجامعة العبرية بالعاصمة الأبدية القدس الحرة، كما عمل مراسلا لإذاعة קול ישראל [5]، وكان أحد مقدمي برنامج " חתול בשקית " وهو برنامج موجه للأطفال بث بين عامي ١٩٧٠، ١٩٨٤. تم تحويل كتابه דו קְרָב إلى دراما إذاعية بثت على الإذاعة ذاتها. برفقة داني إلدر قدم البرنامج الكوميدي الهزلي بإمكان هذا أن يحدث.

حصلت رواية الحصان يسير على الحافة، للكاتب الإسرائيلي ديفيد غروسمان، من بين ١٢٦ كتاب تقدموا لنيل جائزة البوكر العالمية. دارت أحداث الرواية فى شمال تل أبيب، وتصنف هذه الرواية على أنها من القصص الهزلية التي تعرض درامتها بطرية ساخرة تتناول موضوعات الخيانة بين المحبين، وخيانة الأصدقاء، والشعور بالذنب، والانتصاف، كما تسلط الرواية الضوء على آثار الحزن.

حصل المبدع ديفيد غروسمان علي مجموعة من الجوائز منها:

- في عام ١٩٨٤ حاز غروسمان على جائزة رئيس الوزراء للعمل الإبداعي.
- في عام ٢٠٠٤ تم تكريمه بجائزة بريميو فلايانو* الإيطالية المرموقة.
- في عام ٢٠٠٧ تم منحه جائزة إيميت.
- في يوم ٢ فبراير ٢٠٠٧ تم منحه شهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة لوفان الكاثوليكية فبلجيكا.
- في ٢٠٠٨ منح جائزة غيشويستر شول برايز "Geschwister-Scholl-Preis" الأدبية الألمانية.

[5] **إذاعة صوت إسرائيل.**

- في عام ٢٠١٧ فاز ديفيد غروسمان بجائزة مان بوكر الدولية عن روايته "حصان يدخل البار".

أبدى غروسمان تشاؤمه إزاء الوضع في إسرائيل لأنها ذاهبة إلى الأصعب، وسيكون من الصعب عليه العيش فيها، ولديه شعور سيئ تجاه الوضع القائم فيها لأنه قد يستمر عشر سنوات، وربما عشرين سنة أخرى. ألف كتابه "الزمن الأصفر" للحديث عن الأوضاع في الضفة الغربية عشية اندلاع انتفاضة الحجارة الأولى عام ١٩٨٧، ووزع أربعين ألف نسخة منه، وترجم الكتاب إلى عشرين لغة حول العالم.

وأوضح غروسمان أنه من خلال جولاته العديدة في الضفة الغربية تبين له حجم اليأس والإحباط الذي يعيشه الفلسطينيون بسبب الذل الذي يمارسه عليهم الإسرائيليون، موضحا أنه اكتشف أن أغلبية الإسرائيليين يؤيدون احتلال الأراضي الفلسطينية، وقد كان من أوائل الإسرائيليين الذين وضعوا إصبعهم على هذا المؤشر.[٦]

مقدمة:

تعتمد الراوية الحديثة إلى تشكل وحداتها السردية في ضوء ما تقدمه الجنس الأدبي والفني من سبل تتجاوز من خلالها المقاييس الثابتة والمعروفة للأسلوب، إذ أضحت تنظم انساقها التعبيرية والبلاغية تنظيما يأخذ من فاعلية الإبداع الدرامي والسردي والسينمائي وذلك من أجل توسيع فاعليتها الجمالية والدلالية .

واذا أردنا دراسة لغة السرد دراسة أسلوبية، فلا بد من وقفة حول الأساليب المشكلة في الرواية ومعرفة ما تؤديه على المستوى الإبداعي ضمن المسار التعبيري والفني، لأن الرواية نظام لغوي يتكون من مجموعة من الأنساق التي تعتمد مبدأي التنقيح والتوزيع، وهما مكونان ركيزان من مكونات عملية التشكيل الأسلوبي للنص، إذ

[٦] **المؤشر الحالم ، غروسمان شمعون ، حوار مع أنتونيلا كرافيك ، ٢٠٠٧.**

أن عوامل تحديد الأسلوب " ليست راجعة فحسب للمتكلم بل تخضع أيضاً للخصائص المميزة للأنواع الأدبية "[٧]، وهي خصائص تؤخذ من الأسس العامة المتعارف عليها لتلك الأنواع.

فالأسلوب متعلق بالجنس الأدبي وطرق صياغته إلى جانب تأثره بشخصية المبدع وقدراته الفنية عوضا عن أن لكل جنس من الأجناس الأدبية والفنية ركائزه الأسلوبية المعروفة التي اكتسب من خلالها اسمه الموروث أو كرت صنفه التي ترتبط بشكل الخطاب ومضامينه التقليدية، ولكن حين نتجلي داخل الجنس الأدبي الواحد _ ولتكن الرواية _ ملامح أسلوبية لأجَناس أخرى، فهل تعد هذه الملامح جزءاً من الركائز العامة أم أنها تدخل ضمن التشكلات الأسلوبية المتعلقة بلغة المبدع ؟.

قبل الإجابة لابد من الإشارة إلى أن الدرس اللغوي للرواية يشكل " حلقة اتصال ثلاثية بين المتكلم والشيء الذي يرمز إليه بكلامه والمتلقي لذلك التركيب " [٨]، وإن هذه اللغة تكون من وجهة نظر المبدع " انفعالية أو معبرة عن حالة فكرية أو عقلية ومن وجهة نظر المخاطب نزوع أو رغبة أو مساومة للتأثير، أما من زاوية القرينة فهي مرجعية " [٩]، وهذا يؤكد وعي المبدع بما يتطابق من صياغات ومسارات تأليفية .

---

[٧] اسلوبية الرواية :١٠ ، وينظر جدلية الافراد والتركيب في النقد العربي القديم ، د. محمد عبد المطلب ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، ١٩٩٥ : ٨٣ .

[٨] البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ١٩٨٤م: ١٤٧ .

[٩] مقدمة في النظرية الأدبية، تيري ايغلتن ، ترجمة إبراهيم جاسم العلي، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٩٢ م: ١٠٨ .

عليه فإن طبيعة الاستفادة من الأشكال الأدبية [١٠] والفنية الأخرى التي تدخل ضمن آليات السرد التقريري لتشكل هيمنة أسلوبية تم تواترها بطرق خاصة بهدف التأثير بالمتلقي، تدخل ضمن الخصائص الأسلوبية الخاصة بالمبدع، فكلما " استخدمت عناصر لغة أدبية من لدن كاتب قصد أحداث تأثير محدد فإن هذه العناصر تصبح وحدات من أسلوبه". [١١]

فعرض الحدث أو توالي الأحداث داخل الرواية سواء أكان واقعيا أم مخيلا هو عرض يتحقق "بوساطة اللغة وبصفة خاصة لغة مكتوبة" [١٢]، ضمن تمركز زمني محدد الفعل والدلالة وهي حدود النص أو فعل السرد المنتهي الذي يضم نسق تكوينية، وصيغاً تعبيرية مختلفة مع اختلاف المشاهد أو المناظر المجسدة لأحداث متنوعة لذا فإن استعانة المبدع بالأشكال الأدبية الأخرى يعد وسيلة من وسائل الإبداع والفن في لغة القص.

وعلى الرغم من تبني "المبدعين " الاتجاه النقدي للواقع غير أن تقاريرهم تفاوتت في تمثيل الواقعية تبعا للتشكلات التقنية والصيغ اللغوية المتعلقة بالمضمون، فقد

---

[١٠] وقفت د.فاتن إسماعيل الراوي ضمن أطروحتها (الأجناس الأدبية في الرواية العربية الحديثة) إزاء تداخل الأجناس وفصلت مسالة تداخل الأجناس داخل الرواية ودوره في تحقيق الفنية في الأعمال العربية ممهدة بتحديد المفهوم وتاريخه وأقسامه منذ أرسطو وأفلاطون واهم الاتجاهات التي أيدت ومالت إلى طمس ذلك التمييز من بين المدارس الحديثة ، وللمزيد من التفاصيل تنظر الأطروحة لا سيما الفصل الأول منها .

[١١] معايير تحليل الأسلوب، ميخائيل ريفاتير ، ترجمة د. حميد لحمداني ، منشورات دراسات سال ، ط ١ ، ١٩٩٣ : ٢٢ .

[١٢] حدود السرد ، جيرار جينيت ، ترجمة بنعس بو حمالة ، مجلة أفاق المغربية ،ع ٨ ، ١٩٨٨م:٥٥

احتكرت تقاريرهم الواقع متخذة على عاتقها الجوانب السلبية المحملة بمساوئ الواقع الاجتماعية والسياسية بما فيها من مرتكزات ومعتقدات تحكم العلاقات المتجسدة فيه.

وقد عُرف عن المبدعين الواقعية النقدية انهم يجسدون الواقع بكل أبعاده المشبوهة والنقيضة والمتصارعة والممزقة، فضلا عن تصويرهم الحياة التي تنهي الرغبة في الإنسان وتحطم ما فيه من عظم وجمال بلا رحمة [١٣]، فالأعمال الواقعية – وكما هو واضح من تقارير المبدعين – تنفذ إلى صميم العلاقة المنطقية بين الإنسان والواقع الذي يتعامل معه وهذا بدوره مرهون بالتحولات الاجتماعية والسياسية الهامة التي تؤثر بشكل أو بأخر في واقع الإنسان، وما المبدع إلا جزء منه.

يقول ((فيشر)) حول ممثلي الواقعية النقدية:" أننا نجد لدى هؤلاء جميعا موقفا انتقاديا إزاء المجتمع بحالته الراهنة لكن النظرة إليه تتعاقب بين الاحتقار والسخرية والإصلاح واليأس، ولكن من الضروري أن ترتبط بنظرة الفنان الواحد بشكل محدد من أشكال التعبير".[١٤]

ولعل التشكل في مستويات العرض المضموني للواقعية في تقارير " توفيق غروسمان " يعود إلى مزاولة المبدعين للعديد من الأجناس الأدبية، وهذا ما يؤكده في إحدى لقاءاتهم التي أجراها معهم " أيمن صديق" إذ يقول " في بادئ الأمر حاولت أن أزاول الشعر ثم اتجهت إلى المقالة النقدية ثم القصة القصيرة، وتنفست الصعداء حين عثرت على الرواية " [١٥]، فهو يرى أن الرواية" شكل غير منكفئ على ذاته بل لها قابلية غريبة على الاستيعاب "[١٦].

---

[١٣] **ينظر دراسات في الواقعية ، جورج لوكاتش ، ترجمة د. فائق بلوز ، دمشق ، ١٩٧٠ : ١٣ .**

[١٤] **ضرورة الفن ، ارنست فيشر ، ترجمة اسعد حليم ، المؤسسة المصرية ، ١٩٧١ : ١٣٩ .**

[١٥] **مجلة الف باء ، ع ٤٩٢ ، ٢٢ شباط ، ١٩٧٨ : ٤٧ .**

[١٦] **السابق نفسه ، ص:٤٦ .**

ويقودنا صلاح فضل إلى تأكيد الأساليب المتعددة في لغة النص الروائي أو التقريري، إذ يقر بعدم وجود أسلوب واضح " يظل ممسكا بالرواية من بدايتها إلى نهايتها " [١٧]، وهذا يجعلنا أمام مسؤولية التركيز على أهم تلك الأشكال التي كان لها أثر في تشكلات القص وحداثته ومن ثم يتأكد دورها في مدى جذب المتلقي إلى العالم الروائي التقريري لذا سيعني هذا البحث بأهم تشكل أسلوبي مهيمن فرضت بقائها ضمن مسار القص الروائي في تقارير " توفيق غروسمان ".

يشكل الخطاب الروائي أرضا خصبة ومرنة لتجريب تصورات فنية وأدبية كثيرة واختباراً حقيقياً لجدارة الانفعالات الفكرية والجمالية المتباينة وحبكها، إذ تقف جميعها على أرضية قريبة يمثل وجودها صيغ التشكيل اللانهائي لسرد الصراع حتى أضحي قول فرجينيا وولف " كل شيء في الحياة يصلح أن يكون المادة الأساسية المناسبة للرواية " [١٨] مطلقا للتجريب الأسلوبي.

وكما وضحنا في السابق دخول تقارير المبدعين إلى مراحل تجريبية جديدة تمثلت في تنقل متطلبات الفنون الإبداعية الأخرى وتوظيفها في بنية السرد، فقد امتدت لغة الحكي إلى المسرح والشعر، وفي هذا الموضع سنحاول استقصاء أهم التشكلات الأسلوبية للسينما داخل التقارير بما لها من أثر في تشكيل إطار القص، هذه التشكلات والتراكيب المستقاة تمكنت من تغذية وحدات لغة القص بطاقة جديدة ومدها بعناصر قوية زادت من فاعليتها ونقلتها من مازق التمحور حول الأداء الطبيعي الضيق المحدود العطاء إلى عوالم أخرى اكثر تناسقا وفناً .

أفاد أحمد خالد توفيق من السينما بتقنياتها المعروفة في التصوير والمونتاج والإخراج وصناعة المشهد إلي جانب أهم تقنية وهي رؤية الكاميرا أو كما يسمى في

---

[١٧] **بلاغة الخطاب وعلم النص : ٢٩٥ .**

[١٨] **نظرية الراوية في الأدب الإنكليزي الحديث : ١٦٦ .**

التوظيف الروائي (السرد بالكاميرا) التي نهل منها المبدعين لتطوير أنموذجهم الروائي وتحديثه بفعل انفتاح صراعهم على حقل السينما الخصب بالتشكلات الفنية والثري بالعناصر والأشكال والرؤى، ويذهب آلان روب غرييه إلي القول " بأن ما يثير اهتمام الروائي بالسينما هو تلك الأماكنية في التصوير التي تتميز بمظهر شديد الموضوعية ولا سيما موضوعية الكاميرا" [١٩]، إذ يؤكد على أن تلك الموضوعية هي الهدف الختامي لمبدع الحدث حيث العنصر اللغوي الملائم للقصة الجديدة إنما هو الصفة البصرية الوصفية التي تكتفي بأن تقيس وتقوم وتحدد وتصف.[٢٠]

ولعل السينما تمثل بالنسبة للكثيرين أقدر الفنون " على ترجمة ما يعتمل في مخيلة الروائيين " [٢١] لما تميزت به من مرونة في استخدام قرب وبعد المنظور من موضع لأخر، ومن الملفت للانتباه أننا نجد تطابقا واضحا بين الفنون من غير أن نجد هيمنة فن على أخر في الكينونة الإبداعية الختامية إلا بمقدار تحكم الفضاء الإبداعي الذي ينتمي إليه النص.

ويشير جاتمان إلي مدى ما ألحقته الحداثة من وهن الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية لذا يقدم دراسة تعنى بتحديد المعيارية المشتركة بين الرواية والفيلم وذلك من خلال توضيح ركني الخطاب والقصة فيجزم بأن " كل سرد لابد ان يقوم على ركيزتين أساسيتين هما القصة وهي محتوى التعبير أو بعبارة أخرى تتضافر للعمل معا في خطوة زمانية، وضمن مكان محدد، ويفضي تفاعلها جميعا إلى تشكيل حكاية دالة،

---

[١٩] نحو رواية جديدة ، آلان روب غرييه، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى ، دار المعارف– مصر ، د .ت : ١٣٢.

[٢٠] نحو رواية جديدة : ١٣٠–١٣١.

[٢١] القصيدة معبرا عنها بأدوات السينما ، فراس عبد الجليل الشاروط ، مجلة الأقلام ، ع ٣ ، ٢٠٠٢م : ٣٩ .

والخطاب الذي هو التعبير الفني عن ذلك المحتوى أو الطريقة المعبرة عن مجمل الأحداث التي تؤلف نسيج الحكاية " .[٢٢]

وكما هو معروف فإن " السينما في جميع الحالات لا تقوم بإعادة عرض الواقع في تكامله بل تتناول فقط جزءا منه تقطعه بحجم الشاشة ..." [٢٣]، أي أنها تعتمد على نظام الفصل واللقطات التي تمثل " الموضوع الذي يلصق فيه المخرج حدثا مصورا مع حدث آخر ... ".[٢٤]

ومن بين أكثر مفردات النص السينمائي التي حظيت بالعناية والدراسة، هي آلية المونتاج التي تختص بتنظيم " لقطات ... طبقا لشروط معينة في التسلسل والزمن " [٢٥]، وهذا لا يخرج عن كونه مونتاجا روائيا أو تعبيريا وإن اختلفت صور استخدامه.

يتحقق المونتاج السينمائي الداخلي بفعل حركة الكاميرا وتحولاتها التكوينية التي ترمي " بالمتفرج من مكان إلى مكان على شكل دفعات أو تقوده بسلاسة يمكن أن ترغمه على الركض أو أن تجبره على الزحف على ركبته " [٢٦]، في المقابل أن للمونتاج الروائي طريقت سرديا يظهر أيضاً من خلال ترتيب اللقطات " طبقا لتسلسل منطقي تاريخي، القصد منه رواية قصة، من لقطات تحمل كل واحدة منها مضمونا حدثيا

---

[٢٢] بنية الرواية والفلم ، جاتمان ، ترجمة : د. عبد الله إبراهيم ، مجلة آفاق عربية ، ع ٢ ، ١٩٩٣ م : ١١٤

[٢٣] قضايا علم المجال السينمائي ـ مدخل إلى سيميائية الفلم ، يوري لوتمان ، ترجمة : نبيل الدبس ، مراجعة قيس الزبيدي ، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما – دمشق ،٢٠٠١م : ٤١ .

[٢٤] السابق نفسه : ٤٣ .

[٢٥] اللغة السينمائية ، مارسيل مارتن ، ترجمة سعد مكاوي ، الدار المصرية للتأليف والترجمة – القاهرة ، ١٩٦٤ م: ١٣٥ .

[٢٦] نظريات الفلم الكبرى، دادلي اندرو ، ترجمة : د. جرجيس فؤاد الرشيدي ، الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة ، ١٩٨٧ م: ٢ / ١٠٨ .

وتساهم في دفع الحدث إلى الأمام " [٢٧]، أي أن الغرض من المونتاج الروائي هو تيسير الربط بين القصة المروية إلى أقصى حد، إلي جانب التكون السببي بين اللقطات وإسقاط كل ما من شأنه أن يعيق مسلسل أحداث القصة ومسارها من أزمنة وأفعال للامطلقة.

هناك بعض المحطات السردية ضمن تقارير توفيق وغروسمان يتحول فيها السرد إلى سرد بالكاميرا، إذ تشتغل لغة القص بالوصف المحوري في إطار يقوم بمهمة تشييدها في النص الروائي، وهي صورة مهمة من صور الفوز السردية من السينما، لا سيما إذا اقترنت بجهد مونتاج يحول وحدات الصراع في النص إلي لقطات، يقوم الرواي بمنتجتها وتوزيعها على لوحة المنظر السردي الخاص، فمن خلال ما هو ماثل بين أيدينا من نصوص تقريرية وجدنا أن الأسلوب السينمائي قد اخذ يتسلل إليها مجموعة من القنوات ولكن بنسب متفاوتة .

يوظف " توفيق " في روايته في ممر الفئران الرؤية البصرية للراوي وللشخصيات جاعلا منها معادلا لعين الكاميرا التي تتمثل خلالها الصورة الحركية، إذ تعد جزءاً مهماً من فنيات الرواية التي تجذب المتلقي وتقوده إلي المواصلة ولا سيما إذا كانت الحركة درامية ديناميكية .

فلو دققنا النظر في حركية المشهد في المقطع الثامن من الرواية والمتعلق بشخصية (مرهون)، سنجد أن حركة المشهد تتحقق بفعل عدستين تمثل الأولى: عدسة الراوي وهو يرصد شخصية (مرهون) ضمن موقعه المكاني المحدد بالسطح إذ " يصعد الدرجتين الموضوعتين في أسفل الطولة الفاصلة بين الطوفة وبين سليمة الخبازة " [٢٨]، وذلك بسبب ما انتابه من خيبة أمل جراء بيع (الطاولة)، إذ تشكل تلك الحركة رغبة في

[٢٧] **اللغة السينمائية : ١٣٥ .**

[٢٨] **في ممر الفئران ، ص : ٧٣**

استعادة شيء من الألفة، وعدسة ثانية تمثل عدسة الشخصية (مرهون)، الذي ينقل ما شاهده عبر ذلك الحائط حينها تتوضح داخل السياق أفعال الرؤية (نظر، رأى) التي مكنت من انتقال المنظور إذ رأى "السطح فارغا إلا من حسين وتألم" [٢٩]، بعدها يتحول منظور الشخصية إلى موقع مكاني آخر يمثل صحن الدار حيث يرى(سليمة) الخبازة وهـي جالسة هناك "قرب النخلة القميئة حاضنة ركبتيها بين يديها، تطيل النظر إلي النخلـة فعجب بما رأى، وخاطبها فـي سره، ما الذي حدث وصار، مثل حظي؟ ... " [٣٠] هذه اللقطة منحت السرد دلالات موحية، فمن جانب شكلت واعزاً لرضوخ شخصية مرهون واستسلامه للمصير الذي سيصيبه، ومن جانب أخر وضحت اللقطة التي من الممكن أن نعدها لقطة رمزية اقرب إلى (فن الكولاج) التي تجسدت لتوحي بمأساة الطبقة المتعبة في مقابل الاستغلال، وبعد تلك الوقفة المفصلة ينسج الراوي السياق بسلسلة من اللقطات المكثفة وهي جزء من مرونة الاستخدام السينمائي فما أن ينزل(مرهون) من السطح يبدأ الراوي بإدراج سلسلة من الأفعال التي يصورها على شكل مقاطع منفصلة ساعدت حروف العطف على تنظيمها فـ"هبد الدرج خائباً مدمدما، وأتجه نحو المعالف، وأخرج الخيول منها، وقادها إلى الحنفية وسط الطولة وغسلها،... ثم تركها تعود إلى معالفها ... " [٣١] هذه التحولات في (عين الكاميرا) جسدت تغليب الاهتمام بالمكان وتشكلاته على حساب الزمن على الرغم من أن تسلسل المنظر يكشف عن تتابع واضح في تشكلات السرد، فالحركة هنا لا يمكن أن ينظر إليها على أنها عنصر تشكيلي فقط بل حركة شخصيات وحركة موضوع وحركة مونتاج تضافرت مع لغة السرد الحيوية في تتابع وتشكيل السياق .

---

[٢٩] **السابق نفسه ، ص : ٧٣ .**

[٣٠] **السابق نفسه ، ص : ٧٣.**

[٣١] **في ممر الفئران ص : ٧٣**

ومن الجدير بالإشارة أن لهذه الرواية فضل في تأجيج مسألة التجليات السينمائية [٣٢]، وذلك يعود إلى تجسيدها كعرض تلفزيوني، ولعل سؤالا راودني : فيما إذا كانت التشكلات السينمائية تنحصر في هذه الرواية أم أنها أطلقت بجميع رواياته، وهذا بالتأكيد ما جعلني اقف حيال رواياته عموما لأتأمل أهم ما وصلته السينما داخل النصوص الروائية، وما كان لي أن انتظر حيال أهم ما أفاد منه توفيق من معالم سينمائية داخل الصراع الروائي لولا أن هذا الوصف قد شمل جميع إبداعاته ولكن بتفاوت يتركب مع تفاوت مسار السرد وتبعا لتفاوت الموضوعات، يقول أحمد فرحات : " نحن في زمن تتفاعل فيه كل ألوان المعرفة البشرية وأشكال التعابير الفنية، كل فن يحاول أن يأخذ شيئا من الفنون الأخرى" [٣٣]، لذلك يحاول المبدع في ممر الفئران استغلال الإمكانيات المميزة التي تتمتع بها السينما في السيطرة على الزمان والمكان عبر فاعلية (المونتاج) وقدرته على توثيق فكر هذا الفن وفلسفته، إذ منحته فرصة لإنتاج نماذج تملك جميع العناصر التواصلية، وعلى سبيل المثال نرصد توظيفا جماليا للحركة في القسم الثاني والعشرين من الرواية، بعد أن يمهد الراوي بلقطة تصور فزع

---

[٣٢] إن طبيعة التوظيف السينمائي داخل الرواية جزء من التداخل الفني الذي رافق المسار الأسلوبي للروايات التي سميت بالواقعية الجديدة التي انتهجها روائيون أمريكيون مثل " ارنست همنغواي وكالدويل و دوس باسوس و داشيل همت و شتايبك " وهو أسلوب يكون فيه الراوي بمثابة (كاميرا) تلتقط حركات الشخصية وآلة تسجيل تسجل كلماتها اذا اطلق عليها (عين الكاميرا) تارة و (الواقعية الموضوعية) تارة أخرى و(جبل الجليد العائم) تارة ثالثة، ينظر في أدبنا القصصي المعاصر، د. شجاع العاني، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد ، ١٩٨٩م : ٢٩ .

[٣٣] الاستطرادات ورم في العمل الروائي ، احمد فرحات ، مجلة الكفاح العربي ، ع ١٠ ، مايو – أيار ، ١٩٨٢ : ٣٩ .

شخصية (سعيد) حول رؤيته لطفلة صديقه حميد وهي " ممددة على سريرها بلا حركة، مزرقة منفوخة مثل غريقة انتشلت من توها " [٣٤].

ثم تتبعها لقطات تتوالى لبناء هيكلية المشهد القريب من المشهد السينمائي المعتمد على التشكلات المكانية ضمن زمن عائم وهذا واضح من خلال لفظة (حين رآها)، أما الحوار الذي يجمع كل من سعيد ووالدة الطفلة فهو حوار قصير يفرضه الموقف الدرامي، ومن ثم يعاود الراوي بعين كاميرته راصداً سعيداً وهو يتلفت في أرجاء الغرفة حينها تنتقل الرؤية إلى سعيد ليصف المكان من منظوره فكانت " صغيرة شبه مظلمة " [٣٥] وجراء تلك الرؤية التشاؤمية للمكان التي تعرب عن دواخل الشخصية تتملك (سعيد) رغبة في مغادرة المكان، غير أن دخول شخصية ستار إلي الدار يلغي تلك الرغبة وهناك يبدأ السرد إيقاعه المتسارع بعد تلك الخطوات البطيئة، إذ يلصق عدة لقطات تتمثل بحمل الأم للطفلة ودعوة ستار لنقلها إلى المستشفى في سيارته ومن ثم رصد الراوي من موقعه الخلفي هرولة ستار والأم تأخر سعيد عنهما بخطوات جراء خجله من العيون التي ترصدهم ويركز الراوي في تصويره للنجار وهو يكف عن أن "نشر خشبة طويلة" [٣٦] وهي كما أراها لقطة سينمائية مركزة ترتبط باللقطة التي بدأت بها الرواية حين كان سعيد يبحث عن بيت المرأة التي استغاثت به ليساعدها، إذ شاهد في طريق ذهابه إليها النجار وهو ينجر تابوتا، فما كان انتهاء نشره من الخشبة الطويلة إلا إيماءً بأن الأحداث الطويلة المرة ستكون نهايتها مأساوية، وهي على هذا (أرصاد) [٣٧]

---

[٣٤] **في ممر الفئران : ١٧٣ .**

[٣٥] **السابق نفسه : ١٧٣ .**

[٣٦] **السابق نفسه : ١٧٤**

[٣٧] **(الأرصاد) هو أن يذكر الراوي حدثا يشكل حلقة وصل بين الحدث الرئيسي المرتبط بالشخصية وما ستؤثر فيها الأحداث القادمة، إذ يخلق هذا النمط نوعا من التوقعات المستقبلية لأحداث القصة**

لنهاية الأحداث، ويسقط الراوي من لقطاته ما يجده غير نافع ومنها وقت الانتقال من البيت إلى المستشفى، فيختصرها بقوله ((وفي المستشفى)) وتستمر التنقلات بتقطيع منتاج متتابع ومتناغم بضبط درامي متماسك تشترك فيه الشخصيات داخل فضاءات مختلفة لتجسيد مضامين الواقع المأساوي عبر حركة السرد، ولعل تراكب هذه اللقطات من ضمن (المونتاج التعبيري) الذي يتأسس بفعل اندماج عدة لقطات بهدف "أحداث تأثير مباشر ودقيق نتيجة لصدمة صورتين، و(هو) في هذه الحالة يرمي إلى التعبير بذاته عن عاطفة أو فكرة " [٣٨] وتنبثق الحركة لتضفي بتطورها عناصر الخطاب جميعا، إذ أن السينما بوصفها مهندسة للحركة كما يعبر عنها ايلي فور [٣٩] تمنح المبدع القدرة على متبعة ما تشكل في المكان عن طريق ما يسعى إلى تجسيده من أحاسيس بصرية تتآخى في الزمن.

على جانب ذلك تظهر إفادة المبدع من الأحداث التاريخية والكوارث المتوارثة من الواقع في مرحلة من المراحل الزمنية ليشكل مشاهد مصورة يدمجها مع مناظر روايته، فكان للسينما بمونتاجها أثراً مهما في اختيار السياقات المشهدية وتركيبها عوضا عن دوره في توظيف الرؤية وتفصيلها للحدث .

يتخذ الكاتب من (أسطورة النداهة ٢) في عام ٢٠٠٨م موضوعاً يكشف من خلالها عن جوانب مختلفة منها ما هو أيديولوجي ومنها ما هو نفسي، إذ يستهل المبدع المشاهد المتعلقة بالفيضان بلقطة يرصد فيها الراوي من موقعه ومن خلال عين

، ويرى "جان ريكاردو " أن المؤلف الجيد هو من ((يضع نصب عينيه السطر الأخير عندما يكتب السطر الأول)) ، ينظر قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة : صباح الجهم ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي – دمشق ، ١٩٧٠م : ٢٦١ .

[٣٨] اللغة السينمائية : ١٣٥ .

[٣٩] بناء الرواية ، سيزا قاسم : ٤٠ .

كاميرته شخصية (إبراهيم) وهو يقف " في رأس زقاق في الحيدر خانة " [٤٠] . يتأمل أحد جوانب شارع الرشيد حيث يسير الناس في " عجالة وأغبرار أزرق، تثيره حركة السيارات مجنونة تهز الهواء بزعيق منبهاتها " [٤١] ومن ثم يتبعها الراوي بعدسة كاميرا مكبرة ومركزة جسدت وجوه الناس التي بدت متعبة ومجهدة من جراء الفيضان الذي دام يومين، والعيون التي بدت هي الأخرى جائعة للنوم إلى جانب حركاتهم التي انتابها القلق والتوتر، فكانوا يتوقفون "أحيانا عند نقطة ما وتتابع حركتها" [٤٢] . ويحاول أن يتخذ من الارتداد النفسي وسيلة لمنتجة مشاهده وربطها داخل نسيجه الروائي تقريري. حيث يقدم من خلال الصراع الوصفي المشهدي المكثف عرضا لبداية حصول الفيضان مستخدما الضوء على لقطات وجد فيها تصور ارتبط بواقع المجتمع وبواقع الشخصيات.

فالسيارات منطلقة في الشوارع " وعلى الأرصفة نوع من البشر يسير سيرا كالهرولة، أناس متشابهون تقريبا يحملون على رؤسهم كل ما يملكونه في الدنيا، ويفرون من شيء مفزع، حفاة في الغالب مسربلون بالسواد ... " [٤٣] . من خلال هذه اللقطة واللقطات الأخرى تتجلى التشكلات المكانية للمشاهد المصورة من خلال استخدام شبه الجملة الظرفي ذات المتعلقات النصية التي توجه عناية المتلقي إلى خصوصية المضمون لتجسيد الفضاء المشهدي، أي أن تكامل اللقطات يتجسد داخل السياق الروائي بفضل أدوات الربط فضلا عن استخدام شبه الجمل الظرفي التي تؤسس تناقل على مستوى العملية التركيبية التي يتحدد من خلال المنظور الزمكاني المتضمن

---

[٤٠] أسطورة النداهة ج٢ / ص: ١٢٧

[٤١] السابق نفسه ج٢ / ص: ١٢٧

[٤٢] السابق نفسه ج٢ / ص: ١٢٧

[٤٣] السابق نفسه ج٢ / ص: ١٢٧

للخصوصية المحورية التي تميز لقطة عن أخرى وتساهم في تضافر الدلالات المتضادة داخل السياق .

وبعد أن ينتهي الراوي من تلك اللقطة يلصق بها سلسلة من صور لأناس يسعون لمشاهدة الكيفية التي يتضخم بها الماء ويجتاح الأرض، ومنهم شخصية (إبراهيم) إذ أن عملية ربط المشاهد بعضها ببعض شكلت مشهدا متماسكا يتضمن دلالات نقيضة تتمثل بالخوف والتحدي، الهزيمة والإصرار، فكل لقطة من هذه اللقطات ما كانت لتدب فيها الحياة _ بحسب " ف. أ . بورد فكسين " – إلا عند ارتباطها باللقطات الأخرى[٤٤].

إن عين الكاميرا في هذا الموضع مصورة فنية رصدت لقطات من الواقع المماثل حينئذ ووضعتها في نظم متحركة ظهرت بفعل ما رافقت تلك المشاهد من حوارات منولوجية ومشتركة أنهت عن مواقف الشخصيات الإيجابية منها والسلبية.

إذاً، كان هناك تفاعل دلالي وتصويري داخل كل لوحة من لوحات غروسمان وذلك لارتباطها بأحداث التقرير المشهدي تارة وارتباطها بواقع المجتمع تارة أخرى، وهذا ما جمل قيمتها الفنية، فالمنظور بحركتيه الزماكنية والمتعلقة بشكل أو بآخر بموقع الراوي وانتقالاته تمثل نقطة إلتقاء أو موضع مشابهة بين السينما والرواية، غير أن الخصوصية التي من الممكن أن تكتسبها الرواية من السينما – في حدود المنظور – تتضمن الاستعمال المنظم لعمليات التبادل السريع بين اللقطات وتجسيد حركية القرب والبعد والتكبير والتصغير وشمولية الرؤية وخصوصيتها كما يلي :

השאלה היא אנושית. האדם הוא שאלה ללא תשובה. כל קיום אנושי בו התשובות צפופות הוא קיום מת! השאלות אינן אלא רוח הקיום, עם השאלות התחיל הידע,

---

[٤٤] فن الفلم ، آرنست لندجرن ، ترجمة : صلاح التهامي ، مؤسسة كامل مهدي للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة / ١٩٥٩ : ١٠١ .

ואיתו ידע האדם את זהותו. בני אדם לא שואלים, אלא מקבלים הכל בהווה שלהם, וכל מה שמצור עליהם. התשובה היא הווה המקיף את ההוויה, והשאלה היא כנף שמטיסה את האדם אל האופק הגבוה ביותר של הווייתו המוחשית. השאלה היא תעוזה נגד ההווה, והנצורים מורדים בנצורים, אל תהיי נצור על ידי התשובות, שמא יסיחו את דעתך ממך ויקחו את זהותך.[45]

ترجمة: السؤال هو الإنسان. الإنسان سؤال لا إجابة. وكل وجودٍ إنساني احتشدت فيه الإجابات فهو وجود ميت ! وما الأسئلة إلا روحُ الوجود.. بالسؤال بدأت المعرفة وبه عرف الإنسان هويته. فالكائنات غير الإنسانية لا تسأل، بل تقبل كل ما في حاضرها، وكل ما يحاصرها. الإجابةُ حاضرٌ يحاصر الكائن، والسؤالُ جناحٌ يحلق بالإنسان إلى الأفق الأعلى من كيانه المحسوس. السؤالُ جرأةٌ على الحاضر، وتمرّدُ المحَاصَر على المحاصِر .. فلا تحاصرك الإجابات، فتذهلك عنك، وتسلب هويتك.

تمتلك ما وراء الطبيعة عموما بمقاطع رقمية تحافظ على حيوية وجود الخطاب الروائي وتعمل على تمكين إدراكنا بما يحيط العمل من مشاهد وأحداث أي أن دخول هذه التقنية لميدان العمل الروائي يمثل مقدرة مضاعفة على رصد الواقع وأحداثه الصغرى والفاصلة من دون أن نشعر بضعف الإيقاع السردي فيها، وتظهر سلطة المكان على الزمان أي أن الروائي اعتمد الفضاء البصري الحسي وتحريك المشاهد من خلال مواقع الراوي المختلفة إذ "تختلف مساحة الرؤية المتاحة للعين باختلاف الموقع الذي منه ينطلق النظر باتجاه المرئي" [٤٦] وكذلك نجد حيوية الخطاب التقريري المتداخل بحدود الإيقاع السردي ونراه متطابق مع ديفيد غروسمان في النص التالي:

רוב השליטים, ואולי כולם, תמיד סבלו מהתחושה המכריעה שהם קיבלו על עצמם את השלטון ללא הכשרון ממשי. ככל שהתחושה הזו ממשיכה להיות

---

[45] **الزمن الأصفر ، ص ٦٦.**

[٤٦] **الراوي الموقع والشكل ، يمنى العيد ، مؤسسة الابحاث العربية – بيروت ، ط ١ ، ١٩٨٦ :** ١١٦ .

לחוצה ועריצה בנפשו של השליט, נולדת בו תחושה של תיעוב עצמי. אם שליט זה או אחר חף מעצמו וצולל עמוק לתוך עצמו, אז יש רק שני דברים שמדאיגים אותו: איך להגן על כסאו מפני מי שיחמוד אותו, ואיך להפיג את תחושת התיעוב העצמי העצום. תחושתו הלא מדוברת, כמובן. הדרך של שליטים להתמודד עם שני העניינים המטרידים הייתה לעתים קרובות: כדלקמן: חתוך את הדרך לאלה השואפים לכס המלכות, על ידי כריתת שורשיהם! והקלה על הבוז העצמי על ידי הפחתת הגאווה הבזויה. ככל שהשליט תיעב את פמלייתו הקרובה, וככל שהגזימו ביראת כבודם ורוממותם בכך שהחמיאו לו, כך הרגיש פחות את התיעוב העצמי שלו.[47]

ترجمة: غالبية الحكام، وربما كلهم، كان الواحد منهم يعاني دومًا من شعوره الضاغط الطاغي على نفسه، بأنه تولّى الأمر عن غير استحقاق فعلي. ومع طول ضغط هذا الشعور وطغيانه في نفس الحاكم، يتولّد عنده الإحساس باحتقار الذات. فإذا خلا هذا الحاكم أو ذاك بنفسه، وغاص عميقًا داخل ذاته، فما ثمّ إلا أمران يؤرقانه: كيف يحافظ على عرشه من الطامعين فيه، وكيف يتخفف من طغيان شعوره باحتقار الذات.. شعوره غير المعلن بالطبع. وكان سبيل الحكام لدفع الأمرين المؤرقين، غالبًا، كالتالي: قطع الطريق على الطامعين في العرش، بقطع دابرهم! والتخفف من احتقار الذات، بتقريب الكبراء الحقراء؛ فكلما احتقر الحاكم حاشيته المقربين، وكلما بالغو في تبجيله وإعلائه بمداهنتهم إياه، خفّ عنده ذلك الإحساس باحتقاره لذاته.

إن موت (ضبش) والد منحوسة شكل تحولا وانطلاقة على البعد النفسي لشخصية (منحوسة) . فبعد أن وضع أسوار البؤس والظلم والاستبداد داخل أسوار مكنتها الذي لم يكن بمقدورها تجاوز عتبته [٤٨]، يتولد إحساسها بالحياة وتشعر بالتحرر من سلطة

---

[47] **الزمن الأصفر ، ص ٣٢.**

[٤٨] **اسطورة النداهة ٢ : ٣٩**

والدها، هذا الإحساس يظهر من خلال توظيف المبدع للمونتاج المكاني المصاحب بالوصف المشهدي لعدة مواقف في حدود زمنية محددة.

يبتدئ لقاء كل من (منحوسة) و (صباح) بمحاولة التخلص من الزقاق وقطعهم شارعين مزدحمين بالسيارات وضوضائها والتفافهم حول عرصة مسورة وهي لقطة سريعة مكثفة يوردها الكاتب في اطار العملية التركيبية ضمن سياق يعتمد الإيجاز، فإذا بهما " أمام عالم فسيح حافل بالحركة فيه خضرة وتراب هش .. " [٤٩] فيصف الراوي الفضاء المحيط بهم حيث " كان النهار صحوا ودافئا والشمس تملأ الرحاب وتحيل الغبار الخفيف إلى ذرات من ذهب " [٥٠]، إذ يحاول المبدع أن يحشد سلسلة من المقاطع التي يوظف فيها الجمل الظرفية إذ نقرأ : " في ساحة مكشوفة رأت مظلومة شبابا يلعبون .. ويركضون ركضا مجنونا وعند الرصيف عربة مرطبات ..." [٥١] . . فتشكلات الرؤية ضمن المستوى المكاني والمجسد لحركة الشخصيات التي أسبغت عن أغوار النفس الإنسانية بمعنى أن تلك الرسالة المشهدية للمكان عكست الرسالة الداخلية لشخصية (منحوسة) فلم تكن تلك المشاهد مجرد صور تصلنا إلى جمالية سياقية بل أسهمت في تضافر الدلالات العليا وتشكلها مما أكدت الجانب المضيء المتمثل بالتفاؤل والتشبث بالواقع الجديد، وعليه يمكن القول أن المبدع يتعمد في تقاريره جعل كل من الصورتين المظلمة والمضيئة تتجسد من خلال الصورة الحركية الموحية لبناء النسبة النفسواجتماعية .

---

[٤٩] **السابق نفسه ٢ :٩٣**

[٥٠] **السابق نفسه ٢: ٦٧**

[٥١] **السابق نفسه ٢: ٦٧**

يقول ايدل" لقد سعى الروائيون إلى أن يصبحوا آلة تصوير تمتلك الحركة عبر الزمان والمكان "[٥٢]، فهو يرى في أعمال الروائي الفرنسي بلازاك تشكلات لحركة سينمائية من خلال استخدامه للتقنيات المرئية في خطابه الروائي وتحركه في الزمان والمكان [٥٣] فالحركة والتشكيل الواضح في المشاهد هي تفاعلات في رؤية النظر وتشكلات في المنظور الذي يتضافر في خلق أسلوبية لحركية لغة السرد أو الصراع، ومن ثم تمنح الصراع سمة جمالية تمتلك ذهنية المتلقي وتحفز تفاعله.

ومن خلال ما تعارف عن الارتداد في كسره لانسيابية الخطاب السردي والعودة إلى الخلف، فإننا نجد غروسمان في تقاريره (الزمن الأصفر) يبني بعض المشاهد لتضم الارتدادات الخارجية المتمثلة في الاسترجاع الذي يخرج عن زمن الحكي ليكمل البناء العام فيها، إذ أن لقطة "الاسترجاع أسلوب يستخدم لتوسيع استيعاب القصة" [٥٤] فضلا عن كونها أسلوبا محددا بزمن في طرق عديدة [٥٥] وأغلب تلك التفاعلات ترد على لسان (نفسه) الذي يستعيد فيها ذكرياته عبر المونولوج الداخلي مع الفتاة التي أحبها، إذ كانت تعمل خادمة في البيت الذي كان يسكن فيه في زمن سبق زمن بدء السرد إذ يحقق الراوي تشكلا دلالياً من خلال التماسك المونولوجي بين الارتداد والمستويات الزمنية الأخرى في النص فنقرأ مثلا :

((בנחישות סבלנית ותקיפה נתקדם עד שכל עמקי הייאוש יהפכו לפסגות של תקווה, ועד שכל הר של הבל וחוסר הגיון יהפוך לגבעה שפלה בתהליך ההתיישבות המונחה על ידי ענווה וחמלה. עד שהמקומות הקשים של העוול יהפכו

---

[٥٢] نظرية الرواية ، جون هالبرين وآخرين ، مقال الرؤية والكاميرا ، يوئيل ايدل ، ترجمة محي الدين صبحي ، منشورات وزارة الثقافة – دمشق ، ١٩٨١م : ٢٦١ .

[٥٣] ينظر: أسطورة النداهة : ٢٢

[٥٤] السيناريو ، سدفيلد ، ترجمة : سامي محمد ، دار المأمون – بغداد ، ١٩٨٩م : ١٤٠ .

[٥٥] ينظر : اسطورة النداهة : ١٤٠ .

למישור חלק של שוויון הזדמנויות; עד שהמקומות המעוותים של העוול יתוקנו במנגנון תיקון המבוסס על חוכמה עם עיניים בוהקות....))[٥٦]

ترجمة: غالبية الحكام، وربما كلهم، كان الواحد منهم يعاني دومًا من شعوره الضاغط الطاغي على نفسه، بأنه تولّى الأمر عن غير استحقاق فعلي. ومع طول ضغط هذا الشعور وطغيانه في نفس الحاكم، يتولّد عنده الإحساس باحتقار الذات. فإذا خلا هذا الحاكم أو ذاك بنفسه، وغاص عميقًا داخل ذاته، فما ثمّ إلا أمران يؤرقانه: كيف يحافظ على عرشه من الطامعين فيه، وكيف يتخفف من طغيان شعوره باحتقار الذات.. شعوره غير المعلن بالطبع. وكان سبيل الحكام لدفع الأمرين المؤرقين، غالبًا، كالتالي: قطع الطريق على الطامعين في العرش، بقطع دابرهم! والتخفف من احتقار الذات، بتقريب الكبراء الحقراء؛ فكلما احتقر الحاكم حاشيته المقربين، وكلما بالغو في تبجيله وإعلائه بمداهنتهم إياه، خفّ عنده ذلك الإحساس باحتقاره لذاته.

ويعمد في تقاريره استخدام مشاهد ترميزية تثير تساؤلات المتلقي وتمتحن استيعابه الذي يبقى معلقا إلى أن يفاجأ بحدث يفسره ويعلل ذكره .

ونقرأ في مواضع متقدمة من ما وراء الطبيعة مشهد يتضمن محاولة أصدقاء (شهاب) جلب ديك يوضع على مائدة الشرب ويحاول شهاب أن يسقيه خمراً بل يغرقه فيه . فقد " استولى على الرجل نوع من الهيستريا والاستشهاد، فتناول القدح من يد شهاب وأدخل منقار الديك في عنق القدح، فتح الديك منقاره كغريق يتلمس نشقه هواء، فدخل السائل البني بلعومه، حاول ضيف الشرف الاحتجاج ولكنه كان قد تجاوز هذه الصفة وصار من أهل البيت ... ونهض الجميع حين علقوه على الثريا ... " [٥٧]. ويستمر في عرض المناظر بصراع حركي بطيء وكأن المبدع حاول أن يعرب من تلك

---

[٥٦] **الزمن الاصفر ص : ٥٥ .**

[٥٧] **اسطورة النداهة ص : ٦٨**

المطاولة عن استمتاع تلك الشخصيات بالتعذيب. ويعكس هذا المشهد أيديولوجية السلطة وسعيها وراء أمانة الأصوات المحتجة وذلك واضح من خلال السياق (حاول ضيف الشرف الاحتجاج... ولكنه كان قد تجاوز هذه الصفة ...)، وما كان (الديك) إلا صورة رمزية دالة عن صوت المعارضة لذا كان خفوته أو كتمانه صورة أخرى تمثل تكبيل صوت الحقيقة.

وبعد سلسلة من الأحداث التي ينقلها الراوي يبقى المتلقي خالي الذهن من كنه هذا المشهد الوصفي، وهذا جزء من التمويه السينمائي الذي يحاول من خلاله استمالة المتلقي لما عُرض ولما سيعرض ولا تتوضح خفاياه إلا بربطه بالحدث الذي يفاجأ به المتلقي، وهو مقتل (جابر) الذي يعمل فراشاً في المؤسسة، وذلك بإغراق رأسه في برميل من الماء، فيقول الراوي: " فتح صوت قرب أذنه، لم يثر أي شيء في نفسه، كان الماء أغلى شيء عنده الآن، تلمس الحنفية، كانت يد تطبق عليها عاد الصوت يتكلم (لسه ما مت؟)، طرطش الماء، شهق جابر ملهوفاً، احتوت رأسه، من الخلف كف عريضة وضغطته إلى الأسفل وشعر جابر بطرطشة الماء تتزايد على وجهه، أغمض عينيه بتلذذ مرعوب، وحمحم عاجزا أكثر فأكثر عن تحمل ضغط الكف الثقيلة خلف رأسه يقترب من الماء اكثر حتى لامس الماء أنفه وفمه ووجهه كله وغطس فيه، وشهق جابر شهقة طويلة تحولت الى بقبقة ... " [٥٨] ونري التأثر التام لأحمد خالد توفيق بديفيد غروسمان في النصوص التالية المتطابقة بأسطورة النداهة وكذلك محطة الفلاح .

בתקופה שבה פרעה מרחוב בלפור הסתעף אל מערב ירושלים, מתוך אמונה שאיש אינו יכול להניא אותו מחטאיו, הוא היכה בתופי המלחמה, ואיים על טהראן, ביירות, דמשק, עזה ורמאללה בהרס נצחי; בתקופה שבה מנהיגי ישראל התחרו בפזיזות וביהירות, "הו אדמה, אני חזק, אף אחד לא יכול להתעלות

[٥٨] **السابق نفسه : ١٤٤**

עליי"... והם המשיכו להרוג ולהתנקש, מתוך אמונה שדם ערבי פלסטיני הוא מים. בתקופה שבה התנגשו גלי הצונאמי של הגזענות הישראלית נגד ערבים, פלסטינים, מוסלמים ואפריקאים, האות דאד וקול הקריאה לתפילה; בתקופה שבה העולם נשלט על ידי נשיא פזיז שמתמחה בפשיטת רגל פיננסית ושפה גסה[59]

ترجمة: في زمنٍ تَفَرعَنَ فيه فرعون شارع بلفور في القدس الغربيّة معتقدًا ألّا أحدَ يستطيع أن يثنيه عن غيّه فقرع طبول الحرب مهدّدًا طهران وبيروت ودمشق وغزّة ورام الله بالدّمار السّرمديّ؛ وفي زمنٍ تسابق فيه قادة إسرائيل في الطّيش والعنجهيّة "ويا أرض اشتدّي ما حدا قدّي" ... وأمعنوا في القتل والاغتيال معتقدين أنّ الدّم العربيّ الفلسطينيّ ماءً؛ وفي زمنٍ تلاطمت فيه أمواج تسونامي العنصريّة الإسرائيلية ضدّ العرب والفلسطينيّين والمسلمين والأفارقة وحرف الضّادّ وصوت الأذان؛ وفي زمن يحكم فيه العالم رئيس أهوج يحترف الإفلاس الماديّ وبذاءة اللّسان.

האם הזמן האפל שלי נגמר עם סיום משבר החמימות שקורן באוהל שלי? אולי לדור הראשון של הנכבה, הדור של סבי, הסתיים כאשר נפטר כשהייתי בן שמונה. עם מותו הסתיימה זמנו האפל, כשהוא חלם בלהט היום שישוב למולדתו בשנת הכפר זכריה ולשבת מתחת לעץ השקמה האהוב עליו.באשר לי, התחילה התקופה האפלה שלי. משיגה אוכל אמא שלי לא הייתה מכניסה יד לצלחת עד שכולנו שבעים ילדות ברחובות מלאי בוץ בתי ספר חסרי כל היכולות בית קטן למשפחה מורחבת ללא חשמל ומים עובדים מגיל צעיר אני זוכר שעבדתי בערך עשרים משרות. ממכירת עיתונים עבריים, אסקימואים וסבלות, והכנת צדפים ועצי זית, ושטיפת כלים במסעדות ובסדנאות בנייה... וכו', שלא לדבר על כלא ומעצר בית, והזמן האפל שיצרת לנו ממשיך. היום הזה.[60].

ترجمة: هل انتهى زماني الأسود بانتهاء أزمة الدفء يشع في خيمتي ؟ ربما انتهى بالنسبة لجيل النكبة الأول، جيل جدي عندما مات وأنا ابن ثمانية أعوام، بموته انتهى زمانه الأسود، إذ كان يحلم في عز النهار أن يعود إلى وطنه في قرية زكريا و يجلس

---

[59] **الرواية ، ص ٥٦.**

[60] **الرواية ، ص ٤٥.**

تحت جميزته الأثيرة، أما أنا، فقد ابتدأ زماني الأسود ؛ الحصول على الطعام، كانت أمي لا تمد يدها في الصحن إلا عندما نشبع كلنا، الطفولة في شوارع مليئة بالطين، مدارس تفتقد لكل المقومات، بيت صغير لعائلة موسعة بدون كهرباء و لا ماء، العمل منذ نعومة الأظافر وأذكر أنني عملت في حوالي عشرين مهنة، من بيع الجرائد العبرية والاسكمو والعتالة وصناعة الصدف و خشب الزيتون و جلي الصحون في المطاعم وورش البناء ... الخ، ناهيك عن السجن والإقامات الجبرية، وما زال زماني الأسود الذي صنعتموه لنا مستمرا حتى اليوم.

تتولد كل من اللقطتين بفعل الترابط المسببي والاستعمال الجيد للعملية الإخراجية، إذ يعد هذا الاستخدام الإخراجي جزءاً من خصوصية الأسلوبية المترابطة بأسلوب المبدعين المعتمد على التقريب والتوضيح الزائد للصورة بهدف تأكيد الفكرة المقصودة، إذ أن كلا المشهدين يؤكد هيمنة القوة والتحكم بسلوك المستضعف ومصيره، فمقتل (جابر أو نفسه) ما كان ليحصل لولا شعورهم بأنه سيكشف سرهم حول فضيحة (سهام و نفسه) ومكيدتهم ضدها، إذ تتخذ مشاهد الرواية مسارا سينمائيا لوضع سياسي واجتماعي معين وما الأحداث والشخصيات إلا كيانات أسهمت في تكوين إخراجه لأفكاره ورؤيته للعالم .

خاتمة:

قد رأينا أن الأسلوب التقريري الإسقاطي أتضح عبر تعيينات وسمات أسلوبية تحدد البنيات اللغوية المختلفة سواء الدرامية أم الشعرية أم السينمائية كونها حددت الأسلوب بشكل عام . إذ تركت هذه الأساليب لمساتها على العمل التقريري الإسقاطي، ففي مطالب الدراما سخر المبدع على الأفعال والحركات فضلا عن الانفعالات الكلامية من خلال تعلقها بأهدافها الإرادية والانفعالية، وذلك توظيفا من طبيعتها

النفسية والاجتماعية، وما هو شعري ارتبط بالوصفية السردية سواء وصف الشخصيات أو وصف المكان فضلاً عن ذلك أخذت الشعرية على شكل تصوير العالم المنولوجي للشخصيات بكل دوافعها وتلقائيتها، إذ انبثقت أمنياتها وأحلامها وأمزجتها وتداعياتها وتأملاتها التي شاركت في عرض الجانب الشعوري بكل أشكاله وجوانبه، أما ما يتعلق بالحضور السينمائي فهو حضور ديناميكي لغوي تجسد عبر الصور المونتاج والإخارج ذات التقطيع والتشكلات المكانية والزمانية التي شكلت كلاً من الدراما والشعرية مما منح العمل جوهرا فنيا.

المصادر والمراجع

- الأدب وفنونه، محمد مندور، دار النهضة – مصر، ١٩٧٤م.
- أركان القصة، أ.م. فورستر، ترجمة : كمال عياد جياد، مراجعة : حسن محمود، سلسلة الألف كتاب (٣٠٦)، دار الكرنك– القاهرة، ١٩٦٠م.
- الأسس النفسية لأساليب البلاغة العربية، د. مجيد عبد الحميد ناجي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع – بيروت،١٩٨٤م.
- الأسطورة والدراما، سعد عبد العزيز، المطبعة الفنية الحديثة – القاهرة، ١٩٦٦م.
- الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب، احمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية – القاهرة، ١٩٦٦م .
- أسلوب النفي والاستفهام في العربية في منهج وصفي في التحليل اللغوي، د. خليل احمد عمايرة، جامعة اليرموك – الأردن، د . ت .
- الأسلوب والأسلوبية، بيرجيرو، منذر عياش، مركز الاتحاد القومي – بيروت .
- الأسلوب والأسلوبية، كراهام هاف، ترجمة : كاظم سعد الدين، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٨٥م .

- أسلوبية الرواية –مدخل نظري، حميد لحمداني، مطبعة النجاح الجديدة، منشورات دراسات سينمائية أدبية لسانية (سال)، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.
- أشكال الرواية الحديثة، تحرير واختيار : وليام فان كونور، ترجمة: نجيب المانع، دار الرشيد – بغداد، ١٩٨٠م .
- الأصول دراسة ابستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، د. تمام حسان، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٨٨م .
- الأفكار والأسلوب، أ.ف.تشيشرن، ترجمة : د. حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة – بغداد، ١٩٨٥م.
- إنتاج الدلالة الأدبية، د. صلاح فضل، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع – القاهرة، ١٩٨٧م .
- البديع، أبو العباس عبدالله بن المعتز (٢٦٩هـ)، تحقيق: كراتشيكوفسكي، لندن، ١٩٣٥م .
- بلاغة الخطاب وعلم النص، صلاح فضل، سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة و الفنون والآداب – الكويت، ١٩٩٢م .
- البلاغة والأسلوبية، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة، ١٩٨٤م .
- البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، مكتبة الأنجلو المصرية – القاهرة، ١٩٨٢م.
- بناء الرواية، دراسة في الرواية المصرية، د. عبد الفتاح عثمان، مكتبة الشباب – القاهرة، د.ت .
- بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، د.سيزا قاسم، دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت، ١٩٨٥م .
- לוין, ישראל. "על גניבת השיר ועל המקוריות בשירה העברית בספרד בימי הביניים", נ' גוברין)עורכת(, פלס : מחקרים בביקורת הספרות העברית : מאסף לזכר ש"י פנואלי, מכון כץ לחקר הספרות העברית , אוניברסיטת תל-אביב, :١٩٨٠ עמ' -66.

- מרגליות, מרדכי)עורך כללי(, "עמנואל הרומי", אנציקלופדיה לתולדות גדולי ישראל, תל אביב: י' צ'צ'יק, תש"ו, עמ' 1205-1208.
- פגיס, דן. חידוש ומסורת בשירת -החול העברית : ספרד ואיטליה. ירושלים: בית
הוצאה כתר בע״מ, . ١٩٧٦.
- שירמן, חיים. השירה העברית בספרד ובפרובאנס. ספר שני, חלק א. ירושלים ותל-אביב: הוצאת מוסד ביאליק דביר, תשל״ב ▪ .שירמן-פליישר.
- תולדות השירה העברית בספרד המוסלמית . ירושלים : האוניברסיטה העברית ומכון בן צבי, תשנ״ו.

Illustrated Models between Ahmed Khaled Tawfiq and David Grosman (Selected Models)

Abstract

The modern novelist relies on the formation of her narrative units in light of the means offered by the literary and artistic genre through which she transcends the fixed and known standards of style, as she has come to organize her expressive and rhetorical systems in an organization that takes away the effectiveness of dramatic, narrative and cinematic creativity in order to expand their aesthetic and semantic effectiveness.

If we want to study the language of narrative stylistically, we must pause about the methods formed in the novel and know what they perform at the creative level within the expressive and artistic path, because the novel is a linguistic system that consists of a group of systems that depend on the principles of refinement and distribution, which are two pillar components of the formation process. The stylistic nature of the text, as the factors determining the style "are not only dependent on the speaker, but are also subject to the distinctive characteristics of literary genres," which are characteristics taken from the generally recognized foundations of those genres.

Keywords : Cinematic forms in content, the realism of the event between cinematic forms and montage, the visual vision of the narrator, the camera lens and observation of reality