الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح ورقلة

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة بعنوان :

تراسل الادب والسينما في عائد الى حيفا لغسان كنفاني: من سرد العودة إلى رؤية الكاميرا

مذكرة تخرج تدخل ضمن متطلبات الحصول على شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

الميدان: اللغة والأدب العربي

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب حديث و معاصر

إعداد الطالبة:

ضاوية بن دانية

إشراف الأستاذة:

كريمة نطور

لجنة المناقشة :

أعضاء اللجنة	الرتبة العلمية	الصفة	الجامعة
محدادي علي	دكتور	رئيسا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة
كريمة نطور	دكتورة	مشرفا ومقررا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة
إيدير إبراهيم	دكتور	ممتحنا	جامعة قاصدي مرباح ورقلة

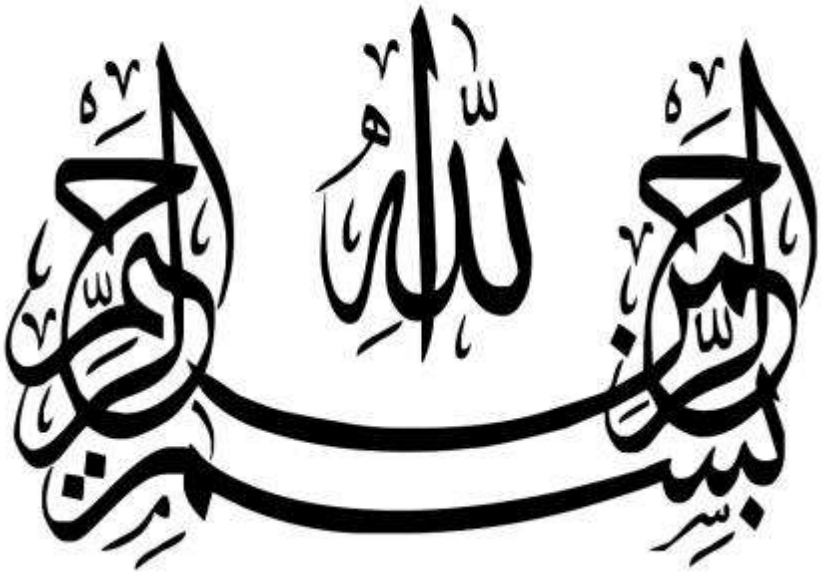
السنة الجامعية : 2025 - 2026 م /1447هـ

مذكرة بعنـــــــوان :

تراسل الادب والسينما في عائد الى حيفا لغسان كنفاني: من سرد العودة إلى رؤية الكاميرا

إعـــــــــداد الطالبـــــة :

- ضاوية بن دانية


بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

الحمد لله الدي بنعمته تتم الصالحات، وبه تختم الرحلات وتتحقق الأمنيات.

اليوم لا أقف عند نهاية طريق، بل عند بداية حلم جديد.

سنوات مضت بين دراسة وتعب، بين سقوط ونهوض، وبين حلم كبر معنا يوما بعد يوم.

لم تكن الرحلة سهلة، لكنها كانت مليئة بالدروس،صنعت منا أشخاصا أقوى

أهدي تخرجي إلا من هم كل ما أملك ، إلى من جعل الله الجنة تحت أقدامها إلى الشمعة التي كانت تضيئ لي في الليالي المظلمة إلى أمي قرة عيني غاليتي وجوهرتي مأمني وأماني الدائم وهدية الله لي نجاحي هدا امتداد لدعائك الذي لولاه لما وصلت إلى هنا.

إلى العمود الثابت في عثرات أيامي إلى الذي زين اسمي بأجمل الألقاب، و دعمني بلا حدود و أعطاني بلا مقابل " أبي الغالي" حفظك الله لنا وأدامك سندا لا يميل أبدا.

إلى ضلعي الثابت إلى من شددت عضدي بهم إلى من ساندوني وكانوا معي في السراء والضراء إلى من أهرب إليهم من نفسي إخوتي و أخواتي.

إلى رفاق الرحلة أصدقائي الذين شاركوني الطريق وساهموا في صنع ذكريات لا تنسى، و إلى كل من وقف إلى جانبي وترك أثرا طيبا في قلبي و كل من دعمني من قريب أو بعيد

أ هديكم ثمرة نجاحي هدا الإنجاز المتواضع الدي لطالما تمنيته ها أنا اليوم أكملت و أتممت أول ثمراته بفضله سبحانه وتعالى فالحمد لله على ما وهبني.

شكر وعرفان

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

أتقدم بخالص الشكر وعظيم الامتنان إلى الدكتورة الفاضلة" نطور كريمة"، لقبولها الإشراف على هذا البحث، ولتوجيهاتها القيمة ونصائحه السديدة وسعة صدرها، و لمرافقتها الدائمة لي طيلة فترة إنجاز هذا البحث. شكرا على تحفيزك ودعمك وتوجيهاتك.

كما لا يفوتني أن أتوجه بالشكر الجزيل لأعضاء لجنة المناقشة الموقرين على تفضلهم بقراءة هذا العمل المتواضع وتصويبه. جزاكم الله عني خير الجزاء.

الملخـــــــــــص:

تندرج العلاقة بين الأدب والسينما تحت مسمى **التراسل بين الفنون** والذي هو من أهم القضايا الحديثة الذي برز مع ظهور الرواية الجديدة، وتسعى هذه العلاقة إلى الكشف عن آليات الاقتباس بين الأدب والسينما. وفي هذا الصدد نقدم دراستنا المعنونة ب" **التراسل بين الأدب والسينما في رواية عائد إلى حيفا لغسان كنفاني من سرد العودة إلى رؤية الكاميرا**"، حيث تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن آليات التراسل والاقتباس بين الأدب والسينما و مدى إمكانية السينما في تجسيد النص الروائي والمحافظة على جوهره في رواية عائد إلى حيفا ، من خلال دراسة البنية السردية للخطاب الروائي والسينمائي والتعمق فيها لاستنباط الدلالات العميقة للنص عبر منهج سيمياء السرد، وقد توصلت هذه الدراسة إلا أن العلاقة بين الأدب والسينما علاقة تأثير وتأثر فكل فن يستلهم من تقنيات الأخر في بنيته السردية، فرواية عائد إلى حيفا تجسد لنا هذا التراسل عبر توظيفها لتقنيات الزمن لجيرار جينيت التي تترجم إلى لغة سينمائية لتنتج لنا فيلما سينمائيا محملا بنفس دلالات الرواية.

الكلمات المفتاحية: الأدب، السينما، اللغة السينمائية، التأثير والتأثر، التراسل، مقاربة سيميائية.

Summary:

The relationship between literature and cinema falls under the concept of 'intermediality' (the correspondence between arts), which is one of the most prominent contemporary issues that emerged with the rise of the Nouveau Roman (New Novel). This relationship seeks to uncover the mechanisms of adaptation between literature and cinema. In this regard, we present our study entitled: 'The Correspondence Between Literature and Cinema in Ghassan Kanafani's Novel Returning to Haifa: From the Narrative of Return to the Camera's Vision.' This study aims to reveal the mechanisms of correspondence and adaptation between literature and cinema, exploring the extent to which cinema can embody the fictional text while preserving its core essence in the novel Returning to Haifa. This is achieved by analyzing and delving into the narrative structure of both the novelistic and cinematic discourses to deduce the deeper significations of the text through the semiotics of narrative. The study concluded that the relationship between literature and cinema is one of mutual influence, as each art form draws inspiration from the other's techniques within its narrative structure. The novel Returning to Haifa embodies this intermediality through its employment of Gérard Genette's time techniques, which are translated into a cinematic language to produce a film loaded with the exact same significations as the novel."

Keywords: Literature, Cinema, Cinematic Language, Influence and lntertextuality, semiotic approach.

مُقَدِّمَةٌ

مقدمـــــــــة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين، أما بعد:

تمكنت الرواية كجنس أدبي أن تأخذ مكانا بتطورها عبر العصور فقد أثبتت وجودها باحتوائها لجميع الأجناس الأدبية لما تتميز به من ليونة ومرونة فقد كسرت كل قوالب السرد الجاهزة لرواية التقليدية وفتحت المجال لتراسل الفنون في بنيتها كما استعارت في سردها تقنيات اللغة السينمائية لتنتج لنا سردا بصريا ولهذا سميت بالرواية الجديدة.

ففيها تتراسل جميع الفنون إذ استوعبت النثر بأنواعه كما ساهمت في إعادة بعث بعض الفنون من خلالها كالدراما والسينما والرسم والمعمار وقد كانت السينما تعد الجانب الحركي للنص الذي لا صوت له ولا حركة وكان حظها أوفر لما تحتويه من تقنيات مشتركة مع السرد من شخصيات وزمان ومكان وأحداث فالسينما اعتمدت الرواية كمصدر لها بعد ظهورها لأول مرة لدى فالعلاقة بينهما وثيقة تحت مسمى "**التراسل بين الفنون**" فبهذا تطور السرد الروائي ليحمل في بنيته لغة بصرية.

و انطلاقا مما سبق، جاء اختيارنا لموضوع بحثنا تحت مسمى" **التراسل بين الأدب والسينما من سرد العودة إلى رؤية الكاميرا في رواية عائد إلى حيفا للكاتب غسان كنفاني**"، ويعود سبب اختيارنا لهذا الموضوع لعدة أسباب ودوافع ذاتية منها الاهتمام بالأدب الفلسطيني والبحث في العلاقة التي تربط الرواية بالفيلم السينمائي . أما عن الدوافع الموضوعية، فتتمثل في أهمية هذا الموضوع من عدة نواحي والكشف عن انتشار الأعمال الروائية عن طريق السينما والعكس، كما تهدف دراستنا إلى البحث في كيفية توظيف تقنيات اللغة السينمائية في النص الروائي عن طريق تحليل البنية السردية للرواية مع الكشف عن مواطن التلاقي والاختلاف لكلا الفنين.

بناءا على ما سبق، يطرح هذا الموضوع إشكالية رئيسية متمثلة في:

كيف تحقق التراسل بين أدب غسان كنفاني والسينما في رواية عائد إلى حيفا؟

وتندرج ضمنها عدة إشكاليات فرعية وهي:

. هل العلاقة بين الأدب والسينما تندرج ضمن التراسل بين الفنون؟

. كيف تتقاطع البنية السردية في الرواية مع بنية الخطاب السينمائي عبر مقاربات جيرار جينيت؟

. كيف تم ترجمت الدلالات العميقة في رواية "عائد إلى حيفا" من اللغة إلى الصورة؟

. هل نجح تحويل الرواية إلى فيلم سينمائي واتسم بمبدأ الوفاء أم خان المخرج أحداث الرواية؟

وبناءا على هده الإشكاليات التي تكشف لنا أبعاد الموضوع نقترح جملة من **الفرضيات** المتمثلة في:

. قد تكون العلاقة بين الأدب والسينما تندرج ضمن أشكال التراسل بين الفنون من خلال استعارة النص السردي لتقنيات اللغة السينمائية والعكس.

. ربما يعد الزمن هو العامل الرئيسي في تقاطع البنية السردية للرواية مع الخطاب السينمائي عبر تقنياته المتعددة.

. قد يكون للغة السينمائية دور بارز في ترجمت الدلالات العميقة للرواية ونقلها إلى لغة بصرية بإعادة تشكيلها وفق ما يتناسب مع الخطاب السينمائي.

. ربما لا يعد الوفاء الحرفي للرواية المقياس الوحيد لنجاح الفيلم لأن الضرورة السينمائية تتطلب بعض التغييرات، دون المساس بالجوهر الدلالي للرواية.

وللإجابة عن هده التساؤلات و مع طبيعة البحث اتبعنا منهج **سيمياء السرد** فقد فككنا و حللنا النص الروائي باعتباره مجموعة من العلامات عن طريق تقنيات **جيرار جينيت** المتمثلة في تقنيات تعطيل وتسريع السرد إضافة إلى الاستباق والاسترجاع ومقاربات **غريماس** التي حللنا بها عمق الرواية إضافة إلى تحليل الخطاب السينمائي.

و قمنا بتقسيم بحثنا إلى مقدمة ثم فصلين فصل نظري وفصل تطبيقي، **الفصل الأول الإطار النظري** معنون **"بالتراسل بين الأدب و السينما في ضوء السرديات الحديثة"** والدي ينقسم بدوره إلى ثلاث مباحث فقد تطرقنا فيه إلى مفهوم التراسل بين الفنون عموما وخصصناه في العلاقة بين الأدب والسينما، وصولا إلى تقنيات جيرار جينيت في النص السردي وأخيرا التعرف على عناصر اللغة السينمائية.

أما **الفصل الثاني** وهو **الإطار التطبيقي** لبحثنا فقد عنون ب**" التفاعل بين الأدب والسينما في رواية عائد إلى حيفا"** للكاتب غسان كنفاني. وقد تم تقسيمه إلى ثلاث مباحث فتطرقنا فيه إلى تجليات البعد السيميائي والسينمائي في الرواية إضافة إلى ربط العلاقة بين تقنيات **جيرار جينيت** في البنية السردية وعناصر اللغة السينمائية. وتحليل عمق الرواية وفق النموذج العاملي والمربع السيميائي **لغريماس** ثم الخاتمة والتي عرضنا فيها كل النتائج المتوصل إليها. وأخيرا الملاحق حيث عرفنا فيه بالكاتب غسان كنفاني وأعماله الأدبية وملخص للرواية ثم قائمة الفهارس وقائمة المراجع والمصادر.

مع اعتمادنا على مجموعة من **الدراسات السابقة** المتمثلة في:

. النص الروائي من السرد إلى الصورة دراسة في خصائص روايات **الآن روب غرييه** المفلمة، أطروحة دكتوراه، سلوى بوراس، 2017 والتي حاولت الكشف عن تقنيات تحويل الكلمة إلى الصورة عن طريق دراسة روايات الآن روب غرييه فقد تطرقت إلى الرواية الفرنسية والفيلم الروائي بكل أنواعه مع التعريف بكل تقنيات اللغة السينمائية و وضع مقاربة بين الرواية والفيلم وقد تمثلت في رواية الغيرة والسنة الماضية في مارينباد.

. بلاغة التفكيك السردي بين الرواية والفيلم، أطروحة دكتوراه، صليحة مرابطي، 2018، حيث حاولت تحليل آليات تفكيك السرد في انتقاله من السرد الى الصورة متوصلة إلى عدة نتائج فهي تبرز لنا عدة نقاط تلاقي واختلاف بين الرواية والسينما.

. تقنيات السرد بين الرواية والسينما دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، أطروحة دكتوراه، وافية بن مسعود.2011، حيث تم في هذه المذكرة تحليل رواية عمارة يعقوبيان واستخراج كل التقنيات وعناصر اللغة السينمائية التي تتيح لنا ترجمت الرواية إلى فيلم وتمثلت هذه الآليات والعناصر في تقنيات جيرار جينيت المتعلقة بالزمن، فهي العنصر الأساسي الذي يتيح لنا تحويل الرواية إلى فيلم.

وقد اعتمدنا أيضا على مجموعة من **المصادر** لإنجازنا هدا البحث تمثلت في:

كتاب **خطاب الحكاية بحث في المنهج** للكاتب الفرنسي جيرار جينيت والذي بواسطته قمنا بتحليل الزمن في النص السردي للرواية، كتاب **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي** للدكتور رضوان بلخيري الذي عرفنا على تقنيات اللغة السينمائية ومدونتنا رواية **عائد إلى حيفا** لغسان كنفاني.

ولم يخل بحثنا من بعض **الصعوبات** المتوقعة و نذكر منها :

.قلة الدراسات حول العلاقة بين الأدب والسينما خصوصا في رواية عائد إلى حيفا.

.صعوبة تحليل اللغة السينمائية في الرواية لاعتمادها على الصورة و اعتماد السرد على اللغة.

.صعوبة فهم المصطلحات النقدية.

وفي الأخير لا يسعنا إلا أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان للدكتورة المشرفة "كريمة نطور" على كل توجيهاتها ونصائحها الثمينة التي لولاها لما أنجز هدا البحث " فقد كاد المعلم أن يكون رسولا"، ونشكر مسبقا كل أعضاء اللجنة التي ستقرأ وتصوب لنا هذا العمل المتواضع.

كما أشكر كل من ساعدني في إنجاز هدا البحث من قريب أو بعيد.

وكما أرجو أن أكون قد وفقت في هده الدراسة وأحطت بكل جوانبها وأسأل الله التوفيق والسداد في تقديم هدا البحث المتواضع

وما توفيقي إلا بالله

ضاوية بن دانيه

الأحد 2026/05/03 . الساعة 17:40

الإطار النظري

الفصل الأول :

التراسل بين الأدب والسينما في ضوء السرديات الحديثة

- **المبحث الأول: التراسل بين الفنون**
- المطلب الأول: مفهوم التراسل بين الفنون
- المطلب الثاني: العلاقة بين الأدب والسينما
- المطلب الثالث: الرواية الجديدة
- **المبحث الثاني: المقاربات السردية لجيرار جينيت وتجليها سينمائيا**
- المطلب الأول: تقنيات الزمن
- المطلب الثاني: تقنيات تسريع السرد
- المطلب الثالث: تقنيات تعطيل السرد
- **المبحث الثالث: عناصر اللغة السينمائية**
- المطلب الأول: أساسيات اللغة السينمائية
- المطلب الثاني: اللقطات و أنواعها
- المطلب الثالث: زوايا التصوير
- المطلب الرابع: حركات الكاميرا والتنقل

تمهيد:

مع تطور العصر الحديث، برز مبدأ استقلالية الأجناس الأدبية و إلغاء الحدود الصارمة بين الفنون، فأصبحت تتداخل فيما بينها وكل فن يستلهم عناصره من الآخر، فقد تمازجت فيما بينها لتنتج لنا أعمالا إبداعية و أصبح كل فن يكمل الآخر. ونتج عن هذا التمازج ما يسمى ب " **التراسل بين الفنون"**، إذ يدعو إلى تفاعل الفنون فيما بينها مع المحافظة على خصوصية كل منها.

ويبرز هذا التفاعل في طبيعة العلاقة بين الأدب والسينما إذ تعتبر من إحدى تجليات هذا التراسل بعد أن هدم مبدأ صفاء الأجناس الأدبية والذي أدى إلى ظهور شكل سردي جديد تحت عنوان **"الرواية الجديدة"**.

وقد أرسى النقاد والدارسون عدة دراسات في تحليل وفهم بنية الخطاب السردي، ومن أبرز هذه الدراسات نجد مقاربات الناقد الفرنسي "**جيرارجينيتGerard Genette"**، حيث كان المنطلق والمبدأ الذي سار عليه هو التمييز بين زمن الحكاية وزمن السرد، فسعى إلى الكشف عن طريقة تنظيم الزمن في الحكاية وسردها، واصلا إلى عدة تقنيات أسماها " **بالترتيب، المدة' التواتر**" والتي بدورها تمتد إلى تحليل بنية الخطاب السينمائي لما لها من نقاط اختلاف وتلاقي مع الخطاب السردي، فهذه التقنيات توظف في كل من الرواية والسينما، لتؤكد لنا عمق العلاقة بينهما و أن السرد عنصر مشترك بين جميع الفنون. ولتحليل البنية العميقة للنص أيضا نسير على خطى مقاربات "**ألجيرداس جوليان غريماس A J Greimas**" التي تقوم على تحليل البنية العميقة للنص السردي والكشف عن دلالاته، بواسطة النموذج العاملي والمربع السيميائي.

فبواسطة هذه التقنيات التي تتجلى في الفن البصري أيضا " السينما"، كدليل على طبيعة العلاقة الوثيقة بين الأدب والسينما، يتمكن الكاتب أو السارد من خلق دلالات جديدة وترتيب الأحداث وفق رؤيته.

وعليه سنتناول في هذا الفصل مفهوم التراسل بين الفنون، مع التوقف عند تجلياته المتمثلة في العلاقة بين الأدب والسينما، وصولا إلى الرواية الجديدة، ثم دراسة تقنيات "**جيرار جينيت Gerard Geette**" في تحليل البنية السردية وتجلياتها في الخطاب السينمائي، لنختم بعناصر اللغة السينمائي.

المبحث الأول: التراسل بين الفنون

المطلب الأول :مفهوم التراسل بين الفنون

ظهر مفهوم **"التراسل بين الفنون "**[1] نتيجة للعديد من التحولات والتغيرات التي طرأت على الأدب والفن في العصر الحديث، وهو من أبرز المفاهيم المشعة والبارزة في النقد الأدبي والفني، والذي يعني وجود تفاعل بين كل الفنون كالأدب والسينما ،الموسيقى والشعر، الأدب والرسم.

إذ لم يعد فن واحد كاف للإبداع إلا إذا تواصل مع فنون أخرى وانفتح عليها لذا فجوهره و أساسه هو ذوبان الفنون فيما بينها واستعاراتها لأدواتها من بعضها البعض أي أن يتم توحيدها مع الحفاظ على خصوصية كل منها.

فلكي يبدع الرسام أو المخرج أو الكاتب ...في عمله يحتاج إلا أن يمزج بين الفنون، لذا فالتراسل بين الفنون هو الوسيلة أو الجسر الذي يعبر منه الفنان والمخرج والكاتب ليبدع، عبر توظيفه لعدة أدوات في عمل واحد.

وقد ظهر هذا المصطلح مع ظهور الحداثة وكسر القاعدة التقليدية التي تنص على الفصل بين الأجناس و وضع كل واحد على حدا حيث " لا يزال النقاد، في الآداب المختلفة على مر العصور ، ينظرون إلى الأدب بوصفه أجناسا أدبية ، أي قوالب عامة فنية ، تختلف فيما بينها . لا على حسب مؤلفيها أو عصورها أو مكانها أو لغاتها فحسب .ولكن كذلك على حسب بنيتها الفنية وما تستلزمه من طابع عام"[2]. و قد تجاوز التراسل بين الفنون هذه الحدود الصارمة وجعل للفنون علاقة تكاملية توحدهم وذلك بانفتاحها على بعضها البعض، كشرط للإبداع.

[1] التراسل بين الفنون تجاوز استعارة التقنيات السينمائية ليصل إلى التخاطر الجمالي وهو مصطلح نقدي والذي يعني إنشاء صور من كلمات صماء في مخيلة القارئ.

[2] محمد غنيمي هلال: **الأدب المقارن**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط9، أكتوبر 2008، ، ص117.

وفي هذا الصدد يدعو "**الآن روب غرييه Alain Robbe Grillet**"في كتابه " **نحو رواية جديدة**" إلى رفض الشكل التقليدي للرواية و الثورة عليه والبحث عن أساليب جديدة لها، عن طريق التراسل بين الفنون وانفتاحها على بعضها، كالسينما مثلا من خلال تبنيه لعدة تقنيات من اللغة السينمائية في كتاباته السردية.

فللأدب مثلا قدرة خارقة على استيعاب كل الفنون ويعتبر الفن الأكثر انفتاحا في هذا المجال وهذا ما جعل علاقته دائمة ومستمرة مع كل الفنون فمصطلح الفن يقابل مصطلح الأدب في الدراسات النظرية والأدب كما عرفه" **محمد مندور**":"الأدب ـ كما يعرفه الأوربيون ـ كل ما يثير فينـا بفضل خصائص صياغته إحساسات جمالية، أو انفعالات عاطفية أو هما معا ....ونقصد بالإحساسات الجمالية اعتبار الأدب فنا جميلا، فإذا فقد القيم الجمالية فقد كونه أدبا"[1] ويعرف أيضا بأنه : " محاكاة بالكلام مثلما التصوير محاكاة بالصورة، لكنه تخصيص ليس أيما محاكاة، لأننا لا نحاكي الواقع ضرورة بل نحاكي كائنات و أفعال ليس لها وجود، إن الأدب تخيل"[2] أي أن الأدب يعتبر فن والفن هو: "كل ما صدر عن الخيال وكانت غايته التعبير الفني و إشاعة الجمال أو المتاع الفني في أذواق المتلقين، فهو فن جميل"[3]

انطلاقا من هذين التعريفين يتضح بأن الفن مرتبط بالذوق الإنساني فهو يشمل كل المجالات كالأدب، لذلك فإن العلاقة بينهما متماسكة و وثيقة وتتمثل في شتى أنواع التفاعل بين الأنواع الفنية والأدبية كالرسم والأدب كما يظهر في الجرائد و أغلفة الكتب فالعلاقة بينهما متداخلة أي أنه توجد عدة نقاط تلاقي تربطهم ببعض وتقربهم من بعض فالفصل بينهما ليس بالأمر اليسير. ويؤكد هذا " التاريخ الأدبي المملوء بالحالات التي يخرج فيها فنان عبقري على نوع من الأنواع الفنية المقررة فيثير

[1] محمد مندور: **الأدب وفنونه**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2006، ص04.

[2] تودروف سفيتان: **مفهوم الأدب ودراسات أخرى**، منشورات وزارة الثقافة، تر:عبود كاسوحة دمشق، دط، 2002، ، ص08.

[3] عبد المالك مرتاض: **نظرية النص الأدبي**، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2010، ص79.

انتقـاد النقـاد، ...فمـا يسـع الحريصـين على نظريـة الأنـواع إلا أن يعمـدوا إلى شـيء مـن التسـاهل، فيوسـعوا نطـاق النـوع أو يقبلـوا إلى جانبـه نوعـا جديـدا"[1] حيـث يبـين لنـا أن الإبـداع يتحقـق عبـر كسـر الحـدود الصـارمة بـين الأجنـاس وهـذا مـا يـدعو النقـاد إلى إعادة النظر في تصنيفهم للأجناس الأدبية.

أمـا عـن الفـروق أي نقـاط الاخـتلاف فقـد تلاشـت والفـارق الوحيـد الأساسـي هـو اللغـة أو الوسـيلة التعبيريـة فكـل الفنـون مصـدرها واحـد، وهـو الرغبـة الملحـة في التعبيـر و إخراج المكبوتات إلى العلن إلا أن الاختلاف يكمن في أسلوبها ولغتها وأدواتها.

فالفنون قد تجاوزت الحدود الصارمة والتحمت فيما بينها لتنتج لنا عملا إبداعيا، وفي هذا السياق يؤكد لنا الروائي والسينمائي **"آلان روب غرييه Alain Robbe grillet"** في كتابه "**نحو رواية جديدة** "بضرورة تجاوز الأشكال التقليدية وانفتاح الفنون على بعضها البعض في قوله " الرواية الجديدة ليست نظرية وإنما هي بحث"[2] حيث يشير إلى تجاوز القوالب الجاهزة القديمة للرواية وانفتاحها على فنون أخرى كالسينما والرسم، ونعزز هذا المفهوم من خلال ما تناولته الناقدة **"جوليا كريستيفاjulia kristeva** "حول مفهوم **التناص** الذي يركز على العلاقة بين النصوص حيث ترى بأنه "قائم على علاقات التداخل والتحاور والتفاعل القائمة بين نص مركزي وجملة من النصوص المرجعية، فكل نص هو امتصاص وتحويل لغيره من النصوص، ويتشكل النص من خلال عملية إنتاج مستندا في الأساس إلى جملة النصوص التي اعتمد عليها"[3] فهي تقر بأن كل نص أدبي ينتج عبر مجموعة من النصوص أي أن الإبداع الأدبي يقوم على تداخل وانفتاح النصوص والفنون فيما بينها لا على انغلاقها، والرواية الحديثة بدورها تجسد لنا هذا الإبداع عبر تحقيقها لتراسل الفنون في نصوصها.

---

[1] بنديتو كروتشه: **المجمل في فلسفة الفن**، تر:محمد سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 2009، ص 70.

[2] الآن روب جرييه: **نحو رواية جديدة**، تر:مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، 1119، ص 120.

[3] نبيلة سكاي: **نظرية النص عند جوليا كريستيفا من التناص إلى الإنتاجية**، ج سطيف 02، مجلد 06، العدد 01، جوان 2022، ص 630

ومـدام حـديثنا عـن تقـاطع وتفاعـل الفنـون فيمـا بينهـا ننـوه إلى وجـود هـذه العلاقـة أو التفاعـل في الأدب أيضـا تحـت مسـمى "**تـداخل الأجنـاس الأدبيـة**" والتي تـدعو إلى هـدم الحـدود بـين الأجنـاس الأدبيـة و إلغـاء مبـدأ صـفاء الأجنـاس الأدبيـة عنـد اريسـطو، حيـث فـي كتابــه "**فــن الشــعر**" قســم الأجنــاس إلــى ثلاثــة 3 أصــناف وهــي "**الكوميــديا والتراجيديا والملحمة** "ومنع المزج بينهما فلكل منهم حدوده الخاصة والصارمة.

وقــد كــان الكلاســيكيون ملتزمــون بمبــدأ اريســطو و ســارو عليــه قــديما إلا أن أصـبحت الكتابـة الأدبيـة تتطلـب المـزج بـين كـل أجناسـها لتحقيـق الإبـداع فالقوالـب لـم تعـد تسـتوعب كـل تلـك التحـولات في الأدب، وفي بدايـة القـرنين السـابع عشـر والثـامن عشــر 18/17 بــدأ الخــلاف حــول الحــدود الصــارمة للأجنــاس حيــث يقــول الناقــد "**تزفيتـان تـودروف Tzvetan Todorov**" في هـذا الصـدد: "يبـدو أن الاسـتمرار في الاهتمـام بالأجنـاس في الوقـت الحاضـر بمثابـة تمضـية لوقـت الفـراغ، إن لـم يكـن عمـلا قـد فـات أوانـه"[1] . فكـان الرومانسـيون هـم أول مـن دعـوا إلى هـدم هـذه الحـدود بـين الأجنـاس الأدبيـة و الروائـي الفرنسـي "**فيكتـور هوجـو Victor Hugo**" يعـد مـن المـؤلفين الفرنسـيين الـذين دعـوا إلى التحـرر مـن هـذه القيـود ومـن هنـا بـرز مفهـوم تداخل الأجناس الأدبية الذي يدعو إلى التراسل بين الفنون.

فمعنى التـداخل لغويـا هـو:"تشـابه الأمـور و التباسـها ودخـول بعضـها في بعـض"[2] ومعنى الأجنـاس الأدبيـة عنـد الناقـد الفرنسـي" **تزفيتـان تـودروفTzvetanTodorov** "الـذي يقسـمها إلى زاويتـين " الأولى زاويـة الملاحظـة والتجريـب ، والثانيـة زاويـة التحليـل المجـرد. فـالجنس الأدبـي يشـكل في مجتمـع مـا تـرددا لـبعض الخصـائص الخطابيـة، و أن النصـوص الفرديـة تنـتج وتـدرك على أسـاس معيـار قبلي شـكله المجتمـع حسـب ترميزه

[1] تزفيطان تودروف: **نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة والنقد**، تر:عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى، سوريا دمشق،دط، 2016 ، ص15.

[2] ابن منظور: **لسان العرب**، مجلد 11، 243.

الخـاص، فلـيس الجـنس الأدبـي أو غيـر ذلـك إلا هـذا الترميـز لخصـائص خطابيـة"[1] لـذا فالمقصـود أو المـراد بتـداخل الأجنـاس الأدبيـة هـو انفتاحهـا على بعضـها الـبعض وذوبـان الحـدود بينهمـا لتنـتج عمـلا إبـداعيا. وهـذا مـا يـدعو إليـه "**التراسـل بـين الفنـون**"، الـذي يأخـذنا بالضـرورة إلى تـداخل الأجنـاس الأدبيـة . ومـن تجليـات هـذا التراسـل نجـد العلاقـة بين الأدب والسينما .

مـن خـلال مـا سـبق ومـا عرضـناه مـن آراء نقديـة حـول مفهـوم تـداخل الأجنـاس والفنـون فيمـا بينهـا فإنـه مـن الضـروري الالتزام بتتبـع حركيـة هـذه الفنـون والحفـاظ على خصوصـية كـل نـوع منهـا. فهـذا التراسـل يتعـدى مرحلـة التـأثير والتـأثر بـين الفنـون، ليشكل لنا بنيات سردية جديدة، فهو يعتبر المبدأ الأساسي للإبداع.

المطلب الثاني:العلاقة بين الأدب والسينما

إن فني الأدب والسـينما مـن أهـم الفنـون التي يعبر بهـا الإنسـان عـن واقـع مجتمعـه و مشاعره و أفكاره. أي أنهما وسيلتان للتواصل والتعبير، ولكل فن طريقته في التعبير، فالأدب قوامه الكلمة أي اللغة أما السينما تعتمد على المؤثرات البصرية والصور المتحركة والموسيقى أيضا، وبالرغم من هذا الاختلاف إلا أن هناك علاقة وطيدة وعميقة تربط بين ثنائية الأدب والسينما و كانت تمثل الدافع الذي أدى الكثير من الباحثين والدارسين إلى دراستها والتعمق فيها والكشف عن نقاط التلاقي والتفاعل في هذه الثنائية.

فـالأدب أسـبق ظهـورا مـن السـينما تاريخيـا، وقـد ظهـرت السـينما في أواخـر القـرن التاسـع عشـر 19 مـع "**الإخـوة لـوميير lumiere freres les**." وكانـت بدايـة أفلامهـا صـامتة، وقـد انـدهش الجمهـور وانبهـر مـن هـذا الاختـراع الرائـع إلا أن سـرعان مـا زال اندهاشـهم وإعجـابهم بهـا ولكـي تعيـد السـينما جـذب الجمهـور لهـا وتفـرض مشـروعيتها كفـن أصـبحت تبحـث في كـل الفنـون عـن مـا يفيـدها وكـان عنصـر السـرد الـذي افتقدتـه

[1] عثماني ميلود: **شعرية تودروف**، مطبعة دار لقرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 22/21.

هـو الطريـق الوحيـد والمنقـذ الـذي وجدتـه لتعيـد الجمهـور إليهـا فهـو" يقـوم على دعـامتين أساسـيتين أولهمـا أن يحتـوي علـى قصـة مـا تضـم أحـداث معينـة، ثانيهمـا أن يعـين الطريقـة التي تحكـي بهـا تلـك القصـة"[1]، فقامـت بإتبـاع المسـرح أولا ثـم اتجهـت نحـو الأدب واسـتعانت بـه وطرقـت بـاب الروايـة خصوصـا لاحتوائهـا علـى عنصـر الحكـي و البنى السـردية، لتخلـق معهـا علاقـة وصـلات عميقـة. فالسـينما تعتبر فـن وتمثـل ملتقـى أو مجمـع لكـل الفنـون لتشـكلها لهـذا سـميت بـالفن السـابع لاحتوائهـا لكـل الفنـون لا لكونها الفن الأخير.

واتجهـت السـينما نحـو الروايـة خصوصـا و وجـدت ضـالتها فيهـا لأن كلاهمـا يقـوم على السـرد ومحاكـاة الواقـع والتعبيـر عنـه ويعـرف السـرد بأنـه " فعـل لا حـدود لـه ، يتسـع ليشـمل مختلـف الخطابـات سـواء أكانـت أدبيـة أو غيـر أدبيـة، يبدعـه الإنسـان أينمـا وجـد وحيثمـا كـان"[2]، و أول مـن جسـد هـذه العلاقـة بـين الروايـة والسـينما هـو الكاتـب السـينمائي "**الآن روب غرييه Alain Robbe grillet** " حيـث اتجـه في رواياتـه نحـو السـينما مبررا أنهـا تمكنـه مـن التعبير بكـل حريـة بهـذا فقـد كسـر كـل القيـود التي كانـت في الرواية التقليدية.

فبعـد أن أصـبحت السـينما تقتـبس مـن الروايـة وتستحضـر أعمـال الـرواة الكبـار وروايـاتهم الشـهيرة أمثـال **نجيـب محفـوظ " اللـص والكـلاب"، دوستوفيسـكي "الجريمـة والعقـاب"، "الشـيخ والبحـر" لهمنغـواي**.... قامـت علاقـة تـأثير و تـأثر بـين هـذين الفنـين الأدب والسـينما فكـل منهمـا يسـتلهم مـن الأخـر تقنيـات وخصـائص ويشـتركان بينهمـا فالروايـة" اسـتثمرت بعـض تقنيـات السـينما لتشـكيل نسـقها السـردي و التخييلي وتخصـيب جماليتهـا الخاصـة"[3] هـذا مـا زادهـا جمـالا في شـكلها الفني بـالرغم مـن أنهمـا يختلفـان في اللغـة فالروايـة تنسـج بالكلمـات والسـينما تجسـد بالصـور المتحركـة مـع المـؤثرات السـينمائية إلا أنهمـا خلقـا عـدة نقـاط ائـتلاف بينهمـا وتمكنـوا مـن

[1] حميد لحميداني: **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2003، ص45.

[2] سعيد يقطين: **الكلام و الخبر**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997، ص19.

[3] لشكر حسن: **الرواية العربية والفنون السمعية البصرية**، كتاب المجلة العربية، الرياض، دط،2012 ، ص12.

إفـادة بعضـهم و أصـبح للسـينما صـديقا دائمـا وفيـا وهـو الأدب، فالعلاقـة بينهمـا ليسـت مجرد اقتباس بل علاقة تأثير و تأثر دائم.

فكل من الأدب والسينما يأخذ من الأخر فالرواية تنسج الفكرة بالكلمات والسينما بكونها " فنا حديثا ، متولدا عن أقدم الفنون الإنسانية، ألا وهو الرسم، وتعرف بوصفها فنا بصريا أو مرئيـا "[1] تجسـدها بالصـور لجـذب الانتبـاه، ومـع تواصـل عمليـات الاقتبـاس هـذه اسـتلهمت الرواية من السينما عدة تقنيات واستعارتها و وظفتها في ثنايا تعبيرها ولغتها ، **كتقنية الفلاش** بـاك، تـداخل الأزمـان، تقنيـة اللقطـة القريبـة والبعيـدة، المشـهدية والزوايـا...، وهـذا الاسـتلهام جائز في مبدأ الرواية الحديثة الذي يقر على تداخل الأجناس فيما بينها.

هذا ما منحها لغة بصرية وساعد في ظهور الرواية الجديدة، " فالأشكال الأدبية لا تنشأ في فـراغ وأن الـذي يـزعم أن الروايـة الواقعيـة وليـدة القـرن التاسـع عشـر 19 لا ينفي في الوقـت نفسـه أنهـا سـليلة الملحمـة، مـرت بـأطوار عديـدة وتفرعـت منهـا أشـكال أدبيـة أخـرى وتشـكلت وتبلورت حتى وصلت إلى هذا الشكل الذي اعتبره النقاد الشكل الكامل والمثالي للرواية. ولكن الرواية لم تتجمد بل ظلت تتطور وتتبلور وتمر بمراحل جديدة وستمر بمراحل أخرى إلى مالا نهاية"[2]

فمن هنا نشأ التفاعل بينهم وكسرت الرواية السرد التقليدي كما استفادت هذه الأخيرة أيضا من هذه العلاقة عن طريق نشر أعمالها لأوسع نطاق والتشهير بها والتعريف بكتابها فكانت السينما كجسر بين الجمهور والروائي .

في المقابل استعادت السينما مكانتها لذى الجمهور عن طريق اقتباسها من الرواية لتنتج لنا ما يسمى" **بالفيلم الروائي Cinematographique film**"والذي يمثل "فيلم الخيال أي هو الفيلم الذي يعتمد على الخيال أثناء سرد القصة أو الرواية التي ألفها كاتب مبدع، كما يعتمد الفـيلم الروائـي علـى الصـوت، الموسـيقى، الحـوار"[3] فقـد: "اقتحمـت السـينما عـالم الروايـة

[1] مجموعة من المؤلفين : **تساؤلات نظرية ونمادج فيلمية ، سينما الأدب** ، ألفا للوثائق ، ط1، 2022 ، ص 16.

[2] سيزا قاسم: **بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة**، مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2004، ص 37.

[3] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016، ص 62.

ودخلت إلى عمق شخصياتها، وفتشت عن أحلامها ورغباتها وهواجسها، ونبشت ماضيها، واقتحمت الرواية عالم السينما بتقنياتها الجديدة، فحطمت بنية السرد التقليدي وعملت على تشابك عنصري الزمان والمكان وتداخل الأزمنة وغيرها، علاقة وطيدة ربطت بين هذين الوسيطين"[1] فنجد أن صرامة الحدود قد تلاشت بينهما و أصبح الانتقال من السرد المكتوب إلى البصري أمرا سهلا، فاحتواء الرواية على السرد والوصف هو ما يؤهل ترجمتها إلى أفلام سينمائية فالسرد يمكن أن تحمله كل اللغات والصور المتحركة والثابتة لذا فالعلاقة بين اللغة والصورة علاقة تكاملية فالسينما تقتبس من الرواية لليونتها واحتوائها على جميع التقنيات وينجح هذا الاقتباس فقط إذا كان للسينما القدرة على نقل واقع وجوهر الرواية كما هو دون تحريفه وتشويه معناه. فالاقتباس هنا لا يقتصر على نقل الأحداث فقط، بل يتعداه إلى تحويل وترجمة اللغة إلى صور بواسطة عدة تقنيات سينمائية خاصة.

بناء على ما سبق نستنتج بأن العلاقة بين الرواية والسينما ليست سطحية، بل علاقة وطيدة وعميقة قائمة على التفاعل والتأثير والتأثر المتبادل. فكل فن استلهم واستفاد من الآخر في بنيته السردية وهذا ما عزز التراسل بين الفنون وتوحيد البنية السردية رغم اختلاف اللغة، ساهم أيضا في ظهور شكل جديد للسرد يسمى" **بالرواية الجديدة**" مع **"الآن روب غرييه Alain Robbe Grillet"**الذي دعا إلى التجريب والتغيير في الكتابة الروائية.

المطلب الثالث:الرواية الجديدة

تغيرت الأوضاع الاجتماعية والسياسية والثقافية بعد الحرب العالمية الثانية في فرنسا، وأصبحت الرواية التقليدية لا تستوعب كل هذه التغيرات، مما أدى إلى التغيير في الكتابة الروائية و ظهور ما يسمى "**بالرواية الجديدة** " التي ثارت على كل ما هو قديم، وهذه التسمية نتاج لتجارب جديدة في الكتابة.

ومن أبرز رواد هذا التيار:

- **"الآن روب غرييه Alain Robbe Grillet**" من رواياته :

[1] بلقاسي كريم: **المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي:الإئتلاف والإختلاف**، حوليات جامعة الجزائر1، العدد31، الجزء الثاني، جوان 2017، ص228.

السنة الماضية في مارينباد وهي رواية سينمائيةlannee derniere a marienbad 1961 .

المماحي Les gommes 1953

- **" نتالي ساروتNathalie Sarraute"** من رواياتها:

زمن الشك l ere de soupcons 1956

بين الحياة والموت entre la vie et la more 1968

- **" كلود سيمون Claude Simon "** من رواياته:

الريح Le ven 1957

المخادع Le tricheur 1945

- **"ميشيل بوتورMichel Butor"** من رواياته:

استعمال الزمن lemploi du Temps 1956

ممر ميلانو paasage de milan 1954

فبالرغم من اختلاف أسلوبهم واتجاهاتهم في الكتابة إلا أن ما يوحدهم ويجمعهم هو دعوتهم[1] إلى تغيير كل التقنيات الروائية وتجديدها والتجريب في الرواية والبحث عن كل ما يحمل تجاربهم الحديثة.

فالتجريب هو مغامرة للتجديد في الشكل السردي وتجاوز المألوف ويعرفه **"صلاح فضل** بأنه:"قرين الإبداع لأنه يتمثل في ابتكار طرائق و أساليب جديدة في أنماط التعبير الفني المختلفة، فهو جوهر الإبداع وحقيقته عندما يتجاوز المألوف ويغامر في قلب المستقبل"[2] .

فالرواية الجديدة خلخلت كل قواعد الكتابة الكلاسيكية و في هذا الصدد ألف **"الآن روب غرييه"** كتابه **"نحو رواية جديدة"**، و**"نتالي ساروتNathalie Sarraute"** كتبت**"عصر**

[1]

[2] صلاح فضل: **لذة التجريب الروائي**، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005، ص3.

الشك" والذي كان ملخصه حول بناء رواية جديدة حيث اكتشفت فيه مواطن تجاوز المألوف عن طريق تحليل أعمال كافكا وديستوفيسكي، فجميعهم دون استثناء دعوا إلى التجديد من كل النواحي والثورة على القديم. ومصطلح الرواية الجديدة أطلقه الناقد الفرنسي **"إيميل هونريو Emaile Henriot**"في مقاله حول" **رواية الغيرة الآن روب غرييه"**.

فقد سعت الرواية الجديدة إلى تجديد القوالب السردية التقليدية وتغييرها، و أرست تقنيات جديدة تميزها عن غيرها، فكسرت التسلسل الزمني المعهود في الرواية و أدخلت فيه عدة تقنيات كالتسريع والإبطاء والاسترجاع ... ونجد ذلك في روايات الآن روب غرييه حيث همش الزمن ولم يهتم به وأحل محله المكان والوصف الدقيق فهو يتلاعب بالزمن في كل رواياته.

كما أهمل أيضا الشخصيات، على عكس **بلزاك** الذي اعتنى بالشخصية و وهبها حضورا في روايته و أعطاها اسما ثم قامت **نتالي ساروت** بتقليصها إلى ضمائر و أكمل الدور "الآن روب غرييه" باختصارها بحرف واحد فقد أحل مكانها "**التشيؤReification**" وهو" مفهوم ظهر في كتابات الناقد الفرنسي المعاصر لوسيان غولدمان في الستينات لدلالة عن اختفاء الشخصية في الرواية الفرنسية الجديدة، وحلت محلها الأشياء"[1] وما يميز الرواية الجديدة عن الكلاسيكية هو: "أنها تثور على كل القواعد، وتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية، فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد"[2]

ففي رواية **"الغيرة"** استعمل "**الآن روب غرييه**" الحاضر و سمى شخصياته بالحروف فالشخصيات بالنسبة له لا معنى لها ولا تحمل أي دلالة على عكس رواية **"المتلصص"** التي دمج فيها بين الماضي والحاضر، دون أن ننسى في روايته "**بيت المواعيد**"التي حصر فيها الزمن في ليلة واحدة، فالزمن بالنسبة **لروب غرييه** هو:"المدة الزمنية التي تستغرقها عملية قراءة الرواية، لإن زمن الرواية ينتهي بمجرد الانتهاء من القراءة"[3] أي أن لا زمن للرواية غير الزمن

[1] سمير سعيد حجازي: **قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر**، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001، ص115.

[2] عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، الكويت، دط، ديسمبر1998، ص48.

[3] مها حسن القصوري: **الزمن في الرواية العربية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2004، 49.

التي تقرأ فيها، فلم يكن الزمن متعلق بالماضي فحسب كما في الرواية التقليدية فقد كسرت تسلسل الزمن حيث لم تكن له قواعد خاصة في الرواية الجديدة كما استعمل المونولوج الداخلي ليضفي الحركة والتكرار للأحداث فقد رفض "**الآن روب غرييه** "ورواد الرواية الجديدة التسلسل الزمني المعتاد للأحداث وألغوا حضور البطل الرسمي والحبكة وكان سرد الرواية الجديدة حيادي.

فقد تميزت الرواية الجديدة بوصفها الدقيق لكل الأشياء بلغة بصرية مع تلاعبها بالزمن واستعارتها أيضا لتقنيات السينمائية وأول من استعارها هو "**روب غرييه**" ويرى بأنها سبب نجاح كتاباته، حيث كتب للرواية والسينما أيضا، فقد ألف عدة سيناريوهات لهذا كانت رواياته تتسم بلغة بصرية، فقد كان يصف الأشياء والمشاهد بدقة وكأنها أمامنا. وقد كان تركيز الرواية الجديدة على الأشياء بدل الشخصيات.

كما غيرت في اللغة أيضا حيث حاول أن يستعمل لغة شعرية معبرة. "وبهذا يصبح التجريب وسيلة لإنتاج أبنية روائية وسردية جديدة، وملمحا أساسيا من ملامح الرواية المعاصرة، يجعلها تتميز ببعض الخصائص منها ما هو متعلق بالشخصية، الزمان، المكان، ومنها ماهو متعلق باللغة" .[1]

ختاما، نجد أن الرواية الجديدة ظهرت كرد فعل على عجز الرواية التقليدية و لم تكن إلا نتاجا للتحولات التي حدثت بعد الحرب العالمية الثانية حيث سعوا الروائيون الجدد إلى خلق رواية جديدة تستوعب كل تجاربهم. وترقى بقدرتها إلى التعبير عن تغيرات ومتطلبات العصر الحديث. عن طريق استعارتها لكل عناصر اللغة السينمائية وما يميزها عن غيرها هو مرونتها وانفتاحها على كل الفنون كالسينما، وتوجيه جل اهتمامها إلى أسلوب عرض الحكاية وهذا ما يدعونا إلى دراسة المقاربات السردية "**لجيرار جينيتGerard Genette**" في الرواية الحديثة.

[1] ويزة غربي: **تجاوز تقاليد الكتابة الكلاسيكية في الرواية الجديدة** ، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 2، المجلد 5، العدد الأول ، ديسمبر 2017، ص 198.

المبحث الثاني: المقاربات السردية لجيرار جينيت وتجليها سينمائيا

المطلب الأول : تقنيات الزمن

الترتيب الزمني عند "**جيرار جينيت Gerard Genette** " يقصد به التمييز بين ترتيب الأحداث في زمن السرد وزمن الحكاية، حيث يكون بينهما تفاوت واضح. فزمن الحكاية أحداثه ترتب ترتيبا منطقيا مثلا أ.ب.ج.د. إلا أن زمن السرد لا يخضع لهذا الترتيب وقد يكون عرضه للأحداث مثلا على هذا الشكل ج.د.أ.ب .

ومن هنا يتولد ما يسمى ب "**المفارقة السردية**" والتي تتجلى في:

الاسترجاعanalepse : لأحداث مضت ويعرف "**جيرار جينيت Gerard Genette**"الاسترجاع بأنه: "ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[1] ويعرف أيضا بأنه: "عملية سردية تعمل على إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التي بلغها السرد"[2]. والغاية منه هو التذكير بأحداث مضت أو لإخبارنا بماضي الشخصيات."

ويتجلى في **الاستباقprolepse**: لأحداث لم تقع بعد فهو عملية سردية ويعد بمثابة: "القفز على فترة ما من زمن القصة وتجاوز النقطة التي وصلها الخطاب لاستشراف مستقبل الأحداث والتطلع إلى ما سيحصل من مستجدات في الرواية"[3]، وما يميزه هو : " كون المعلومات التي يقدمها لا تتصف باليقينية ، فما لم يتم قيام الحدث بالفعل فليس هناك ما يؤكد حصوله"[4]. و للاستباق شكلان :

1/استباق على شكل تمهيد: وهو يمهد لحدث آتي، محتمل وقوعه .

---

[1] جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997، ص 79.

[2] سمير مرزوقي ، جميل شاكر: **مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا**، دار الشؤون الثقافية العامة، ص 76

[3] حسن بحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، 132ص.

[4] المرجع نفسه، ص 132.

2/ **استباق كإعلان**: دوره يكمن في إخبارنا عن الأحداث التي ستقع في الرواية ف: " الإعلانات في تنظيم السرد هو خلق حالة انتظار في دهن القارئ"[1] فهو يشوق القارئ لمعرفة الأحداث القادمة.

ومنهما ينتج لنا النسق الزمني الهابط أي عرض الأحداث تدريجيا من النهاية إلى البداية. و النسق الزمني المتقطع حيث يبدأ لنا السارد في سرده من الحبكة ثم يتشعب في كل الاتجاهات. "وكل مفارقة تتسم بالمدى والاتساع، حيث أن المدى هو المسافة الزمنية التي تفصل بين لحظة توقف الحكي ولحظة بدأ المفارقة، أما الاتساع فهو المسافة الزمنية التي تستغرقها المفارقة"[2] ف لتقنيتي الاستباق والاسترجاع في السرد نجد لهما مقابل في السينما واللغة السينمائية تحت اسم **"flashforward"** و **"flashback"** والذي يكون بواسطة تمثيل الشخصيات فالاسترجاع يكون لأحداث ماضية أما الاستباق فهو يخلق التشويق عند المتلقي والمشاهد ولهما نفس العمل في النص السردي. فبواسطتهما يتمكن المخرج والمؤلف من كسر خطية التسلسل الزمني عبر المونتاج.

ومن خلال هذه التقنيات يتمكن السارد من ترتيب الأحداث إضافة إلى عدة تقنيات أخرى خاصة بالزمن فمنها تقنيتا تسريع السرد

المطلب الثاني: تقنيات تسريع السرد

الاستغراق الزمني أو ما يسمى بالمدة والتي يقصد بها المقارنة في المساحة المستهلكة في الحكاية وفي السرد لدراستها نجد عدة تقنيات سردية يضعها **"جيرار جينيت"** وهي :

1/تقنيات تسريع السرد:

أ/ الخلاصة/التلخيصsommaire: وهي اختزال أحداث دامت لمدة طويلة في صفحات أو أسطر قصيرة. ومنها يكون زمن السرد أقصر من زمن الحكاية، ومقابلها في السينما **"المونتاج**

[1] المرجع نفسه، ص137.

[2] جيرار جينيت واخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر:ناجي مصطفى، دار الخطاب للطباعة والنشر، ط1، 1989، ص 124.

السريع"الذي يقوم أيضا على لقطات متتابعة لاختصار أحداث طويلة. وغايتها تسريع زمن السرد و اختصار لأحداث غير مهمة.

وترى" **سيزا قاسم Siza Qasim**" بأن: " دور التلخيص هو المرور السريع على فترات زمنية لا يرى المؤلف أنها جديرة باهتمام القارئ"[1] فهي تعنى بتلخيص أحداث مضت، فكلما زادت الخلاصات في السرد زادت سرعته. ومدتها في النص قد تكون محددة أو غير محددة. ومقابلها في اللغة السينمائية**"المونتاج السريع"**، والذي بدوره يقوم بعرض الأحداث عبر لقطات متتابعة وبسرعة لاختصار زمن طويل ومليء بالأحداث.

ب/الحذف ellipse: هو تقنية زمنية يستعمله الروائيون لتسريع السرد فهو يعتبر " وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام بأقل إشارة أو بدونها" [2] أي أن يحذف فترة زمنية كاملة من السرد دون الإشارة، فيعرف بأنه: "جزءا من القصة مسكوتا عنه كلية، أو مشارا إليه فقط بعبارات زمنية تدل على مواضع الفراغ الحكائي من قبيل " ومرت بضعة أسابيع" أو " مضت سنتان[3]". وله عدة أشكال وهي:

حذف محدد وبعد 5 أشهر

حذف غير محدد وبعد عدة أيام

حذف ضمني والدي يكتشفه القارئ عبر تتبعه للأحداث

وما يقابل الحذف في اللغة السينمائية هو الانتقال المباشر بين المشاهد والقطع لفترة زمنية دون الإشارة إليها.

فبهذه التقنيات يتمكن الكاتب من تسريع وتيرة السرد فالتحكم بالزمن لا يخص الرواية فقط بل يشترك بين الخطاب الروائي والخطاب السينمائي، وهذا يندرج ضمن مبدأ التراسل بين الفنون بواسطة الأدب والسينما.

---

[1] سيزا قاسم: **بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ** ، المرجع السابق، ص 82.

[2] حسن البحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المرجع السابق، ص156.

[3] حسن البحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المرجع السابق،ص 156.

المطلب الثالث: تقنيات تعطيل السرد

1/ **الاستراحة الوصفية/ الوقفة pause**: تعتبر من إحدى تقنيات تعطيل السرد وهي : " توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه إلى الوصف، فالوصف عادة يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها"[1] أي أن يتوقف الراوي عن السرد ويلجأ إلى الوصف بدقة ويطيل فيه ويغيب فيه الزمن، فالاستراحة الوصفية " تمطط الزمن السردي وتجعله وكأنه يدور حول نفسه، ويظل زمن القصة خلال دلك يراوح مكانه بانتظار فراغ الوصف من مهمته.. وهدا بخلاف ما يقع في حالة الحذف حيث ينعدم زمن القصة بصورة كلية، ويسرع زمن السرد بالمقابل فيتضاءل حجمه إلى أدنى مستوى يمكن تصوره"[2]

وللوصف وظيفتان تتمثلان في : " الوظيفة الجمالية أو التزينية ويكون الوصف بمثابة الاستراحة في وسط الأحداث السردية، الوظيفة التوضيحية أو التفسيرية ويكون للوصف فيها وظيفة رمزية دالة على معنى معين في إطار سياق الحكي"[3] ومقابلها في السينما اللقطة المطولة والثابتة حيث الكاميرا تركز على كل تفاصيل مكان أو شيء واحد فقط مع توقف سيرورة الحدث.

2/ **المشهد/ الحوار scene**: هو من تقنيات السرد ويتجلى غالبا في الحوار ويقصد به أن يكون فيه زمن السرد والقصة متوازيان. ويعرف أيضا بأنه : " اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد مع زمن القصة، من حيث مدة الاستغراق" [4] ويقابله في السينما تصوير مشهد مباشر الذي يكون فيه زمن العرض قريب من الزمن الحقيقي. ودوره يتمثل في كشف وعي الشخصيات و أفكارها أما عن وظيفته ف : " تكون وظيفة المشهد القيام بدور حاسم في تطور الأحداث والكشف عن الطبائع النفسية و الاجتماعية للشخصيات"[5] " وعلى العموم فإن

---

[1] حميد لحميداني : **بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، بيروت ، ط1، آب 1991، ص 76.

[2] المرجع نفسه، ص 165.

[3] المرجع نفسه، ص 79.

[4] حسن البحراوي: **بنية الشكل الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص 166.

[5] المرجع نفسه، ص 78.

المشهد في السرد هو أقرب المقاطع الروائية إلى التطابق مع الحوار في القصة بحيث يصعب علينا دائما أن نصفه بأنه بطيء أو سريع أو متوقف"[1]

أما عن "**مقاربة التواترFrequence** "يقصد بها دراسة الحدث وعدد مرات وقوعه في الحكاية وفي السرد وله عدة حالات وهي

"أن يروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة

أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرات لا متناهية

أن يروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة

أن يروى مرة واحدة بل دفعة واحدة ما وقع مرات لا نهائية"[2].

ويحدث هذا التواتر في السينما أيضا عن طريق تكرار المشاهد أو عرضها من عدة زوايا مختلفة، لتتمكن من حمل عدة دلالات وأبعاد.

ولنبين طبيعة العلاقة بين المقاربات التي وضعها "**جيرار جينيتGerard Genette** " وتقنيات اللغة السينمائية. فهي التي تربط بين الخطاب السردي والسينمائي، نقدم الجدول الآتي:

[1] المرجع نفسه، ص 78.

[2] جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، المرجع السابق، ص 131.

الجدول (1-1): المقابل السينمائي لتقنيات جيرارجينيت

مقاربات جيرار جينيت	المقابل في اللغة السينمائية	الدور
.الاسترجاع/analepse	Flashback	الرجوع إلى الماضي أي استرجاع أحداث مضت
الاستباق/prolepse	Flashforward	استباق الأحداث قبل وقوعها
تقنيات تسريع السرد		
خلاصة/summaire	Montage	تلخيص أحداث في وقت قصير وفي أساسها مضت لوقت طويل لتسريع وتيرة السرد.
الحذف/L ellipse	القطع/coupe	حدف حدث أو فترة كاملة من السرد دون الإشارة إليها
تقنيات تعطيل السرد		
الوقفة/الاستراحة الوصفيةpause	Descriptive pause	توقيف سيرورة الزمن والشرع في وصف دقيق لمكان أو شخصيات
المشهد/الحوارscene	Sequence en temps real	نقل الحدث و كأنه في زمن الحكاية أي تساو السرد مع زمن الحكاية

من خلال هذا الجدول الذي يبرز التقنيات المشتركة بين النص السردي والخطاب السينمائي والتي تمثل آليات تحويل نص روائي إلى خطاب سينمائي تمكنا من تعزيز طبيعة العلاقة بين الأدب والسينما.

على غرار الزمن السردي تطرق" **جيرارجينيتGerard Genette"** أيضا إلى دراسة صيغ الحكي أي التبئير، فالمقصود بصيغ الحكي هي الطريقة التي يعرض لنا بها السارد الحدث و يحدد لنا حالة الراوي فنجد فيه راو :أكبر، تبئير صفري/ مساو، تبئير داخلي/ أصغر، تبئير

خارجي من الشخصية الحكائية. أما عن الصوت السردي فمرتبط بمن يروي الحكاية ومكانه. ولهذه التقنيات مقابلها في السينما أيضا تبرز لنا من خلال تنوع زوايا التصوير[1] .

انطلاقا مما سبق يتبين لنا أن المقاربات التي قام بها جينيت لتحليل الخطاب السردي تمتد إلى الخطاب السينمائي أيضا كونه يعتمد أيضا على الزمن والأحداث والشخصيات. وهذا يبرز لنا العلاقة الوطيدة بين الفنيين. ومن خلال هذه التقنيات يتم التحكم في زمن السرد للرواية الحديثة التي تستلهم اللغة السينمائية في سردها.

ومن ناحية أخرى، لم يكن يقتصر تحليل الخطاب السردي على مقاربات "**جيرار جينيت Gerard Genette** " فحسب، بل نجد عدة مقاربات سيميائية تقوم على تحليل النص كالتصورات التي قدمها رائد السيميائية السردية ألجراد **جوليان غريماس A J Greimas.**

نتيجة تأثره ب **دي سوسير** الذي درس العلاقة بين الدال والمدلول **وكلود ليفي ستروس** الذي قام على تحليل الأساطير على أساس أنها مبنية ثنائيات متقابلة أي متضادة، إضافة إلى تأثره ب أعمال **فلاديمير بروب** الذي قام بتحليل الحكايات الشعبية متوصلا إلا أن للشخصيات وظائف ثابتة داخل السرد متمثلة في 31 وظيفة فقام **غريماس** باختصارها في 6 وظائف عبر النموذج العاملي إضافة إلى استبداله مصطلح الوظائف ب "**المعامل**" .

فقد اهتم غريماس بالبنية السطحية والبنية العميقة للنص عبر منهجية متكونة من 3 عناصر تنطلق من البنية العاملية للنص والتي تتكون من 6 عوامل ثم المربع السيميائي والذي هو : " أهم ما جاء به غريماس فقد استنتجه من مربع **اريسطو** القائم على علاقات أربع: **التناقض، التضاد، التكامل، التماثل** مميزا بين المستوى السطحي في تحليل العمل الأدبي ...أي الشكل الظاهري للعمل الأدبي كما هو منتجا ومكتوبا بكل تمظهراته اللغوية، وعلاقاته النحوية والصرفية، ومستوى عميق يعني به عمق الفكرة"[2] وأخيرا البرنامج السردي فقد قام بتحليل النص على مستوى البنية السطحية وفي عمقه أيضا وتساهم دراسة هده النماذج

[1] ينظر: جيرار جينيت: **خطاب الحكاية بحث في المنهج**، بحث في المنهج، المرجع السابق، ص177.

[2] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص210,211.

السميائية في فهم كيفية انتقال الدلالة والمعنى العميق في الخطاب السردي أي من اللغة إلى الخطاب السينمائي الصورة، فهي تساهم في فهم المعنى العميق للنص.

وعليه، سنقوم بتحليل الرواية في الجانب التطبيقي اعتمادا على هدين النموذجين. لنكشف بواسطتهما عن عمقها الدلالي وكيفية تجليه سينمائيا.

المبحث الثالث: عناصر اللغة السينمائية:

لكل فن لغته الخاصة للتواصل والتعبير ويعتبر الفن السينمائي من احد هذه الفنون، حيث يعتمد على مجموعة من التقنيات والعناصر التي تجتمع تحت مسمى " **اللغة السينمائية**" لتنتج لنا مجموعة من الصور المتتابعة مع إضافة المؤثرات عليها لتصبح فيلما. وهذه التقنيات قسمت إلى أربعة 4 محاور وهي " أساسيات اللغة السينمائية، اللقطات، الزوايا، حركات الكاميرا" وسنحاول في هذا المبحث الإلمام بكل عناصر اللغة السينمائية.

تعريف اللغة السينمائية:

يعرفها الناقد والمنظر السينمائي **"كريستيان ماتزchristian Matz** " بأنها :" لغة مركبة تتألف من اقتران خمسة عناصر دالة وهي :

1/ الصور الفوتوغرافية المتحركة

2/ البيانات المكتوبة

3/ الصوت المنطوق به

4/ الصوت الشبهي أي الضجيج أو الضوضاء

5/ الصوت الموسيقي

وتشكل العناصر الثلاثة الأخيرة شريط الصوت "[1]

فهي إذا مجموعة من التقنيات الفنية، التي تجتمع لتنتج لنا فيلما ذي عدة دلالات وأبعاد.

المطلب الأول: أساسيات اللغة السينمائية

للغة السينمائية مجموعة من العناصر الأساسية التي تجتمع فيما بينها لتنتج لنا عملا فنيا وهي متمثلة في:

[1] جورج سادول: **العناصر الدالة للغة السينمائية**، تر: محمد إبر اقن، حوليات جامعة الجزائر، العدد10، 1997، ص 185.

1/المونتاج Montage: هو من أهم عناصر اللغة السينمائية و"هو عملية خفية وتركيبية في آن واحد، بحيث يشير إلى ربط اللقطات حسب المعنى المنطقي لخطاب الفيلم"[1] فلا يتم استكمال الفيلم بدونه حيث يقوم بتركيب اللقطات لينتج لنا مشهدا معين فهو يساعد في ترتيب تسلسل الأحداث وتجسيد التقنيات الزمانية المتمثلة في الاسترجاع و الاستباق فهو يضفي بعدا جماليا للفيلم عن طريق ترتيب عناصر و أحداث الخطاب السينمائي ويخلق له دلالاته الخاصة وله عدة أنواع وهي:

المونتاج السريع. المونتاج البطيء. المونتاج المتوازي. المونتاج المتتابع

وهو يعتبر من أهم التقنيات الذي بواسطته تجسد تقنيتي"الاسترجاع و الاستباق" في الفيلم كنقطة تلاقي بين الأدب والسينما.

2/ السيناريو Le Scenario : هو " وثيقة تنسخ وتنقل أحداث الفيلم كتابيا على الورق، بمعنى أنه يحتوي على سلسلة مترادفة من الصور والأصوات، مبنية في تسلسل كرونولوجي حسب أحداث الرواية، وذلك بغرض تصويرها"[2]

ويعرف أيضا : " يعد بمثابة الحجر الأساس والمخطط الأولي، الذي تبنى عليه صناعة الفيلم. وهو الوثيقة المرجعية التي يعتمد عليها المنتج لتقييم تكلفة القيمة الإجمالية للعملية الإنتاجية"[3]

فهو كالخطة التي يبنى عليها الفيلم السينمائي إذ يحدد الزمان والمكان والشخصيات والحدث مع كل المؤثرات أيضا فيه يتم تحديد نسبة نجاح الفيلم وهو لا يكتب كنص للقراءة وإنما يكتب للتصوير مباشرة وله شكل خاص به .

3/الديكور Le decor : " يعتبر الديكور كل الوسائل الهندسية والزخرفة والحرف التي تساعد في إقامة المناظر داخل الاستوديوهات أو خارجها، كما يمكن أن يكون الديكور الخارجي أو

[1] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**، المرجع السابق ، ص42.

[2] عيسى شريط: **السيناريو دليل نظري تطبيقي**، فنك للكتب، الوطن، دط، 2022،ص24.

[3] عيسى شريط: **السيناريو دليل نظري تطبيقي**، المرجع السابق، ص 21.

الداخلي حقيقي خاصة و أنه يساعد في خلق الجو الطبيعي والسيكولوجي ويستطيع الإيحاء بمعاني كثيرة".[1]

4/الإضاءة l eclairage: "هي عنصر فني و درامي يقدم موضوع ما أو شخصية من خلال حصرها وعزلها في دائرة الضوء"[2]

5/الموسيقى La musique: " تعرف الموسيقى بأنها ذلك النسيج الصوتي الذي تنظم وحداته على محور زمني، وبهذا تستقى الموسيقى دلالتها من تناغم إيقاعاتها"[3]

المطلب الثاني : اللقطات و أنواعها

تمثل اللقطة البنية الأساسية في اللغة السينمائية وهي :" المنظر أو اللقطة، هو التقاط صورة سينمائية تنحصر بين لحظة بداية دوران محرك الكاميرا ولحظة توقيفه، وبمعنى أبسط، هي اللقطة المصورة بين كلمة حركة وكلمة قطع"[4]

ولها عدة أنواع متمثلة في:

1/ اللقطة العامة plan general: " يستعرض هدا المنظر الديكور و موقعه في العموم. حدوده مفتوحة على كل الديكور"[5]

2/ **لقطة الجزء الكبير أو اللقطة الجامعة الجزء plan du grand ensemble**: "هي التي تتولى تقديم جزء مهم من الديكور مكان زمان جو الشخصيات ظروف عامة كالتركيز على منظر واحد من منظر مدينة ما"[6].

---

[1] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**،. جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص47. أخذ من فايزة يخلف : دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية، مدكرة ماجستير، ص141.

[3] المرجع نفسه: ص142.

[4] عيسى شريط: **السيناريو دليل نظري تطبيقي**، المرجع السابق، ص 123.

[5] عيسى شريط: **السيناريو دليل نظري تطبيقي**، المرجع السابق، ص 127.

[6] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016، ص71.

3/ **لقطة الجزء الصغير plan du petite ensemble**:" تسمى أيضا **لقطة الوضعية Plan de situation** وهي تستخدم لتقديم البطل والشخصيات في وسط درامي جديد كتصوير مشاجرة مثلا"[1].

4/**لقطة متوسطة Plan Moyan**:" وهي التي تظهر الشخصية بكامل طولها داخل إطار الصورة وقد اعتبر أيزنشتاين هده اللقطة بمثابة الفضاء الذي يشعر فيه المتفرج بعلاقة حميمية مع الممثلين[2]".

5/ **لقطة أمريكية Plan Americain**: "هي التي تصور الشخصية من الرأس إلى منتصف الفخدين، ويراد بها إبراز مختلف حركات الممثل و أفعاله"[3].

6/ **لقطة مقربة plan rapproche** : "هي اللقطة التي تؤثر جزء أساسي من الشخصية بغية الحصول على بعض التفاصيل وهي تنقسم بدورها إلى نوعين: لقطة مقربة حتى الخصر أو حتى الصدر"[4].

7/ **لقطة قريبة gros Plan**:" وهي اللقطة التي يتم التركيز فيها على وجه الشخصية، حتى يتم الكشف على بعض الملامح الغامضة أو العناصر الضرورية لفك عقدة معينة في البناء الدرامي"[5]

8/**لقطة قريبة جدا tres grand plan**: "هي اللقطة التي تستند إلى تصوير تفاصيل معينة من جسم الممثل كالعين الشفاه اليد أو التركيز على خبر سينمائي مهم في القصة خبر في الجريدة، رقم من أرقام الساعة..."[6]

---

[1] المرجع نفسه، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص71.

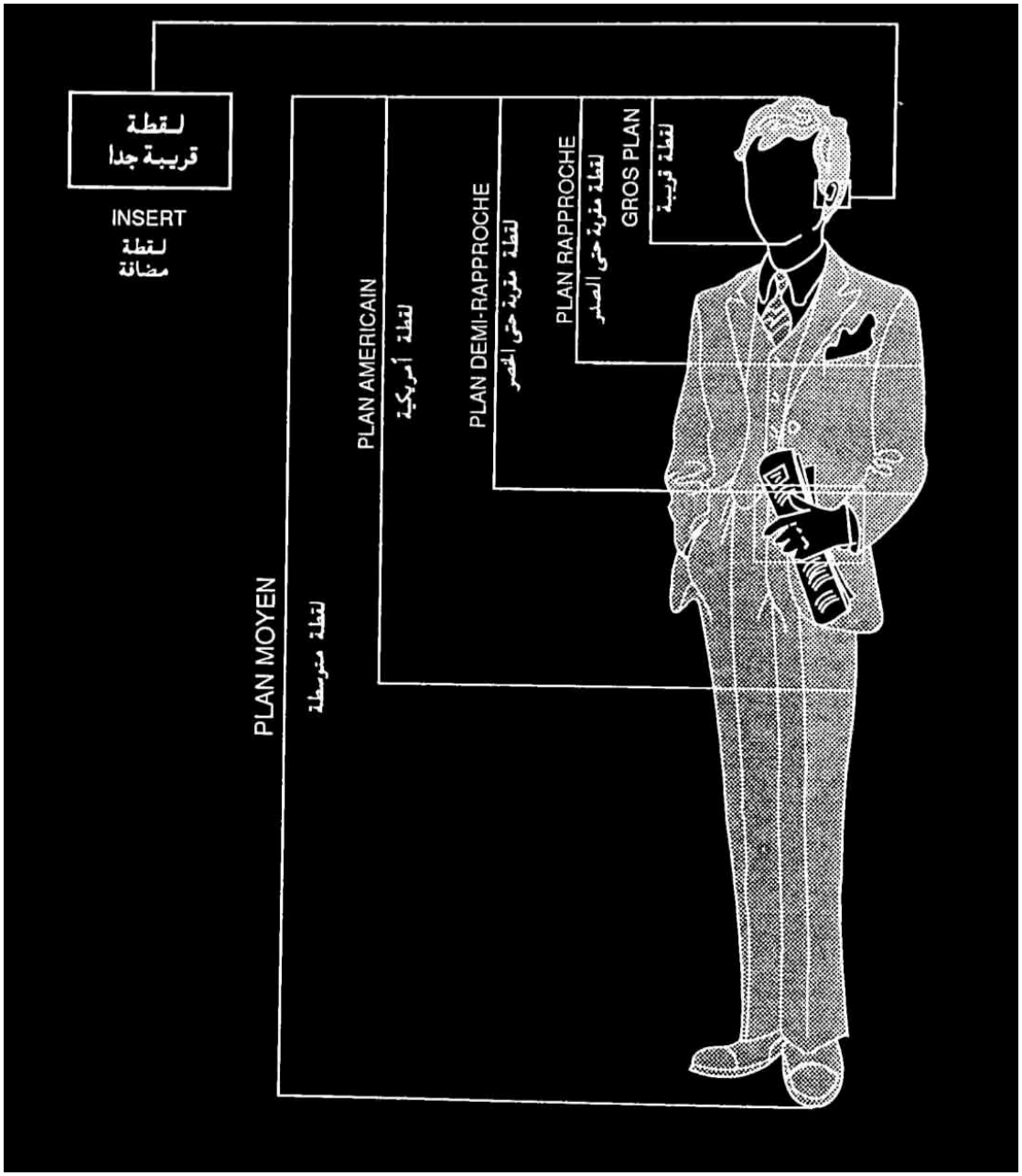
[3] المرجع نفسه، ص71.

[4] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**، المرجع السابق، 71.

[5] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**، المرجع السابق، ص71. أخذ من فايزة يخلف مدكرة ماجستير،ص96.

[6] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**، المرجع السابق، ص71.

لكل لقطة من اللقطات معنى دلاليا خاصا بها، فهي تقوم على نفس وظيفة الوصف في الرواية أي تترجمه لنا عبر اللقطات فتبرز لنا التفاصيل الدقيقة والعامة كما تعكس لنا عبر أنواعها الحالات النفسية للشخصيات وتجتمع لتنتج لنا فيلما سينمائيا ولا يكتمل معناه إلا بإضافة زوايا التصوير.



صورة توضيحية للقطات [1]

[1] أخذت الصورة من د.محمد إبر اقن: " **العناصر الدالة للغة السينمائية**، حوليات جامعة الجزائر، 1997، ص189.

المطلب الثالث: زوايا التصوير

وهي من البنى الأساسية للغة السينمائية ولها عدة دلالات ويكمن دورها على حسب زاوية التصوير وهيا متمثلة في:

1الزاوية العاديةangle normal : " وهي الزاوية التي نضع فيها الكاميرا **أمام الديكور الدي نريد تصويره بدون أن يعلو أحدهما على الآخر، وتكون الصور التي نلتقطها وفق هده الزاوية جد موضوعية لا تحتوي على أي مؤثر خاص"**[1]

2/ **الزاوية الغطسية angle plongee** :" هي الزاوية التي تعلو فيها الكاميرا على الديكور المراد تصويره، الأمر الذي يؤدي إلى تقلص أبعاده وشخصياته وحصر الحركة فيه"[2]

فهي " تنحصر في الدلالة على تصغير وتقزيم و إضعاف الموضوع أو الشخوص بالنسبة للمتفرج، أي أن هدا الأخير يصبح هو المهيمن بالنسبة للموضوع. ومن الناحية السيكولوجية، تندرج وظيفتها للدلالة على انهزام الشخصية وانكسارها نفسيا"[3]

3/ **الزاوية التصاعدية angle contre Plongee** :" هي عكس التصوير الغطسي الدي يقمع الحركة ويحبسها ماديا ومعنويا فإن التصوير التصاعدي الدي يعلو فيه الديكور على الكاميرا هو الدي يهوي الصورة ويوسع أفقها المقلص، مولدا بدلك الإحساس بالعظمة والقوة والتمجيد والمخاطرة والكبرياء وكدلك الإحساس بالرعب وبالتراجيديا"[4].

4/ **المجال والمجال المقابلchamp contre champ** : "هي الزاوية التي تناسب تصوير محادثة لحوار بين شخصين متقابلين يفصل بينهما خط وهمي وهو نفس الخط الذي يسمح بالتقاط الصور انطلاقا من ثلاث وضعيات قصوى دون تعدي الجانب الآخر للخط"[5].

---

[1] محمد إبراقن: **العناصر الدالة للغة السينمائية**، المرجع السابق، ص194.

[2] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016، ص72.

[3] عيسى شريط: **السيناريو دليل نظري تطبيقي**، المرجع السابق، ص 142.

[4] محمد إبراقن: **العناصر الدالة للغة السينمائية**، المرجع السابق، ص196.

[5] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**، المرجع السابق، ص73.

المطلب الرابع: حركات الكاميرا les mouvements de camera والتنقل travelling

وهي من العناصر التي تمنح بعدا حيويا وديناميكيا للصورة والمشهد ومتمثلة في:

. البانوراما Panorama : "حركة دائرية من الكاميرا حول محورها العمودي أو الأفقي دون نقل الآلة من مكانها"[1] ولها نوعان وهما:

1/**بانوراما أفقية Panorama horizontal** : "تثبت الكاميرا بموجب هده التقنية فوق الحامل لتدور على محورها أفقيا من اليمين إلى اليسار أو العكس بنسبة 180درجة أو بطريقة دائرية تعادل نسبة 360 درجة وبصفة عامة تستخدم البانوراما الأفقية على خط 180درجة من اليمين إلى اليسار والعكس"[2].

2/**بانوراما عمودية Panorama vertical**: "تقوم فيها الكاميرا بالدوران عموديا من الأعلى إلى الأسفل أو العكس، وهذا الوصف و إبراز صفات القلق، الشك، التردد، أو التشويق و إبراز الشخصية من خلال حركة مستترة من الأرجل إلى الوجه"[3].

1/ **التنقل travelling** : "يقصد به أن الكاميرا تنتقل وتتحرك في مسار معين، وفي هذه الحركة تستطيع الكاميرا أن تكون محمولة على الكتف أو موضوعة على عربة"[4].

وله عدة أنواع:

2/**التنقل الخلفيtravelling arriere** :" انتقال الكاميرا من اللقطة القريبة إلى العامة أي أن الكاميرا تعود تدريجيا إلى الخلف"[5].

---

[1] عقيل مهدي يوسف: **جاذبية الصورة السينمائية دراسة في جماليات السينما**، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2001، ص 145.

[2] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري الى التطبيقي**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016، ص73.

[3] المرجع نفسه، ص74.

[4] المرجع نفسه، ص74.

[5] المرجع نفسه، ص74.

3/التنقل الأمامي travelling avant : "يحدث هذا النوع من التنقل عندما تقترب الكاميرا شيئا فشيئا من الديكور بهدف إبراز عنصر أو تفصيل محدد من ذلك الديكور"[1].

4/التنقل الجانبي/ المصاحب travelling lateral : "يلازم الشخصية في كل تحركاتها وهذا يعني أن هذا التنقل هو حركة مرافقة تنطوي على دور وصفي يسمح للمتفرج بمتابعة شخصيات أو أشياء متنقلة خلال مدة معينة من التصوير"[2].

5/التنقل العمودي travelling vertical : "هي الحركة التي تحدث عندما تكون الكاميرا محمولة على رافعة ومنقولة بشكل يسمح للمصور إمكانية تتبع حركة الممثل وهو يسرع صعود أو نزول الأدراج"[3]

6/التنقل البانورامي travelling Panoramiaue : "هو الشكل الدي يجمع ـ لاعتبارات جمالية ـ بين التقنيتين: البانوراما والتنقل. مثال: التصوير الجانبي القائم على الاستخدام المتزامن لكل من البانوراما والتنقل المصاحب لتنقل الشخصية"[4]

ختاما، نستنتج أن كل هذه العناصر تلتقي وتنسجم فيما بينها فكل عنصر يكمل الآخر لينتج لنا ما يسمى باللغة السينمائية. فهي ليست مجرد عناصر تقنية بل تؤدي دورا جماليا أيضا وتصور لنا عملا سينمائيا فلا يجوز الفصل بينهما حيث تقوم على تحويل الكتابة السردية إلى صور متحركة لتجعل المتلقي يشاهد ويعيش الحدث بدلا من قراءته وتخيله فقط.

---

[1] المرجع نفسه، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص75.

[3] رضوان بلخيري: **سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي**، المرجع السابق، 75. أخذ من فايزة يخلف مذكرة ماجستير، ص102 ـ 103.

[4] محمد إبر اقن: **العناصر الدالة للغة السينمائية**، المرجع السابق، ص202.

الإطار التطبيقي

الفصل الثاني:

"التفاعل بين الأدب والسينما" في رواية عائد إلى حيفا لغسان كنفاني

- **المبحث الأول: التحليل السيميائي لرواية "عائد إلى حيفا"**
- المطلب الأول: التعريف بالكاتب والرواية
- المطلب الثاني: الدلالات السيميائية العميقة وتمثلاتها السينمائية في رواية"عائد إلى حيفا"
- المطلب الثالث: تجليات البعد السينمائي في رواية "عائد إلى حيفا"
- المطلب الرابع: قراءة في صورة الغلاف وعلاقته بالفنون البصرية
- **المبحث الثاني: تجليات مقاربات جيرارجيني في رواية "عائد إلى حيفا"**
- المطلب الاول: تقنيات الزمن
- المطلب الثاني: تقنيات تسريع السرد
- المطلب الثالث: تقنيات تعطيل السرد
- **المبحث الثالث: آليات التحول من اللغة إلى الصورة**
- المطلب الأول: تجلي اللقطات في رواية"عائد إلى حيفا"
- المطلب الثاني: من اللغة الواصفة إلى الصورة

تمهيد:

يعد الجانب التطبيقي جزءا مهما من المذكرة لترجمة ما تطرقنا إليه في الجانب النظري من مقاربات ودراسات، وذلك بتحليلنا فيه إلى نموذج الدراسة المتمثل في "**رواية عائد إلى حيفا**"لغسان كنفاني، حيث سنسعى إلى الكشف عن البنية اللغوية للنص وكيفية توظيف الكاتب للغة السينمائية إضافة إلى الدلالات السيميائية العميقة للنص وكيفية تجليها سينمائيا.

وعليه نقسم هذا الفصل إلى ثلاثة 3 مباحث رئيسية، سنتناول في المبحث الأول الدلالات السيميائية العميقة للنص عبر الاستئناس بمقاربات **ألجيرداس جوليان غريماس** في رواية عائد إلى حيفا وتجليها سينمائيا، وصولا إلى تجليات البعد السينمائي في رواية عاد إلى حيفا، إضافة إلى قراءة لعنوان وغلاف الرواية باعتبارهما مدخل أساسي لفهم الرواية، أما بالنسبة للمبحث الثاني فقد خصص لدراسة واستخراج آليات الناقد الفرنسي "**جيرارجينيت Gerard Genete**" المتمثلة في الاسترجاع والاستباق إضافة إلى تقنيات تسريع وتعطيل السرد مع تجليهم سينمائيا، وفي الأخير سنتطرق إلى البعد السينمائي للرواية عن طريق استخراج اللقطات التي تبين لنا كيفية انتقال النص من اللغة إلى الصورة، وصولا إلى المقارنة بين الرواية والفيلم.

وعليه، نهدف في هذا الفصل إلى تجسيد و إبراز العلاقة بين الأدب والسينما، عن طريق دراسة الأبعاد السيميائية والسينمائية للرواية وكيفية تشكل اللغة البصرية داخل السرد الروائي التي بدورها تكشف لنا على قدرة الكاتب في الكتابة بلغة بصرية.

المبحث الأول: التحليل السيميائي لرواية "عائد إلى حيفا"

المطلب الأول: التعريف بالكاتب والرواية

التعريف بالكاتب غسان كنفاني: هو كاتب فلسطيني وروائي، ولد 09نيسان 1936 بمدينة عكا. عاش في يافا مع عائلته إلى أن نفاهم الاحتلال إلى لبنان ثم إلى سوريا عمل في عدة أماكن منها دمشق وسوريا وقد اشتغل بالتدريس ثم اتجه نحو الصحافة والأدب حيث ألف العديد من الروايات والأعمال في الأدب الفلسطيني فقد كان يدافع عن القضية الفلسطينية بواسطة أدبه، وتم اغتياله سنة 1972 في بيروت.

2/أعمال غسان كنفاني: ألف الكاتب غسان كنفاني العديد من الروايات والقصص القصيرة إضافة إلى المسرحيات حول فلسطين و إثبات الهوية الفلسطينية.

أ/ رواياته:

- رواية **رجال في الشمس**1963.
- رواية **ما تبقى لكم** 1966.
- رواية **أم السعد** 1969.
- رواية **عائد إلى حيفا** 1969.

وله عدة روايات أخرى لم تكتمل.

ب/ القصص القصيرة:

- **أرض البرتقال الحزين** تضم ثماني قصص1963.
- عالم ليس لنا تضم 15 قصة 1963.

ـ الرجال والبنادق تضم ثماني قصص 1968.

ج/ كما كتب العديد من المسرحيات ندكر منها:

ـ مسرحية الباب 1964.

ـ مسرحية القبعة والنبي 1966.

3/ ملخص الرواية: تعد رواية " عائد إلى حيفا" للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني من أهم روايات الأدب المقاوم، فقد كانت بداية أحداثها في سنة 1967 حين فتح اليهود الحدود وذهب العديد من الفلسطينيون إلى زيارة منازلهم و أراضيهم المحتلة ، وقرر الزوجان سعيد وصفية زيارة وطنهم ومنزلهم في حيفا التي نفوا قسرا منها في نكبة 1948 لمدة عشرين سنة وهم يعيشون في رام الله و استرجاع ابنهم خلدون، بدأت أحداث الرواية حين اقتربا صفية وزوجها سعيد بسيارته إلى حيفا فقد كانا في الطريق يتحدثان حول كل شيء ، إلا أن عم الهدوء و أدركا أنهما لم يتحدثا عن الأمر الدي دهبا من أجله.

وفي لحظة دخولهما إلى حيفا بدأت الذاكرة في إسترجاع الأحداث حيث وصف وصور لنا الكاتب حيفا يوم 21 نيسان 1948. حين احتلها وقصف عليها الصهيون وكان قبل ذلك قد خرد سعيد وترك زوجته وابنه الرضيع في المنزل وحين بدأ القصف لم يتمكن من العودة إلى منزله رغم كل محاولاته فقد أغلقت كل الطرق ولم يتبقى إلا الطريق الرئيسي المؤدي إلى الميناء، وفي نفس الوقت خرجت زوجته صفية تبحث عنه تاركة ابنها خلدون الرضيع في المنزل لوحده، و وجدها سعيد أثناء بحثها عنه وهي تصرخ وتبكي وحاولا العودة إلى منزلهم وابنهم الرضيع لكن لم يتمكنا من ذلك، وتم نفيهم قسرا بالقوارب إلى رام الله.

عاشا في رام الله لمدة عشرين 20سنة وخلفوا ولد وبنت سميا ب خالد وخالدة، وبعد هذه العشرين السنة تمكنا سعيد وصفية من العودة إلى حيفا لاسترجاع ابنهم وزيارة وطنهم ومنزلهم القديم .

حيث استقبلتهما المرأة التي تعيش في منزلهم وهي من أصل يهودي، فرحبت بهما و أدخلتهما إلى المنزل الذي لم يتغير فيه شيء، إلا أن إحساسهم بالغربة قد غطى كل الأشياء المألوفة وقد تبادلا أطراف الحديث مع ميريام و أخبرتهم عن ابنهم دوف قائلة لسعيد بأنه يشبهك كثيرا، وأخبرتهما كيف أتت إلى حيفا وكيف تم تسليمها المنزل وابنهم خلدون من طرف الصهيون، فانتظروا إلا أن جاء ابنهم خلدون أو دوف إلى المنزل مرتديا بزته العسكرية فتفاجأ كل من سعيد وصفية فقد كان اخر ما يتوقعونه أن يكون ابنهم في الجيش اليهودي.

أخبرت ميريام دوف أن سعيد وصفية هما والديه الحقيقيين و أنهما جاءا لإسترجاعه وقام بلومهما والصراخ في وجهم لتركهم اياه وهو رضيع، و أخبروه بأنهم حاولوا مرارا وتكرارا إلا أن كل محاولاتهم باءت بالفشل فلم يتقبل عدرهما ورفض الاعتراف بهم والعودة معهم، وخرجا سعيد وصفية من المنزل يجران الخيبة والألم معهم.

المطلب الثاني:الدلالات السيميائية العميقة وتمثلاتها السينمائية في رواية "عائد إلى حيفا"

كل الروايات الفلسطينية الحديثة والقديمة تحمل في عمقها كل القضايا المتعلقة باللاجئ الفلسطيني وإثبات الهوية الفلسطينية كما يتجلى لنا في رواية عائد إلى حيفا لغسان كنفاني، فهي تحمل في عمقها العديد من الدلالات والأبعاد التي تمتد إلى اللغة السينمائية، فقد ركز على القضية الفلسطينية وكانت جل رواياته حولها و تحمل هذه الرواية عدة محاور ودلالات عميقة حول القضية الفلسطينية تتمثل في:

أولا/ التمسك الهوية الفلسطينية: فقد تشبث الكاتب غسان كنفاني بتأكيد الهوية الفلسطينية في روايته ف " تأكيد الهوية والرغبة في إثبات الذات العربية عبر التراث هاجس سيطر على الأدباء الفلسطينيين ربما بسبب النكبة وتعرضهم للشتات، وكان خوفهم على

الجذور العربية الأصيلة كبيرا وقد واكب هذا الخوف هاجس الحاضر والإلحاح على تغييره"[1] ففي عمق الرواية نجد محاولة إثبات الهوية هي المحور الأساسي للرواية فهي : " كالبصمة بالنسبة للإنسان، يتميز بها عن غيره، وتتجدد فاعليتها، ويتجلى وجهها كلما أزيلت من فوقها طوارئ الطمس والحجب"[2] ويمكن ربط تشبث غسان كنفاني بإثبات هويته الفلسطينية عبر العلاقة بين الذات والموضوع المتمثل في النموذج العاملي لغريماس.

إلا أنها تجاوزت هذا المعنى الاصطلاحي لتصل إلى معاني أخرى فقد تشظت و ضاعت الهوية الفلسطينية بطمسها من العدو الصهيوني وخير مثال على ذلك ابنهم "**خلدون**Khaldoun" الذي أصبح "**دوف** Dov" فحتى فكره يهودي فقد استولوا عليه وهذا ما كانو يسعون إليه ففي قول سعيد " هذا البيت، بيتنا نحن أنا وصفية،"[3] فالبيت هنا يمثل هويتهم و وطنهم أي مكان انتمائهم الذي نفوا قسرا منه فلم يكن مجرد ملك مادي بالنسبة لهم.

ونرى ذلك سينمائيا عبر تصوير الكاميرا للمنزل بلقطات عامة و بانورامية و تعابير وجه سعيد وصفية عبر اللقطات القريبة لوجههم فبالرغم من هدوئهم إلا أن سمات وجوههم تفضح كل شيء لحظة وصولهم للمنزل و تذكرهم للماضي فقد أثبتوا رسوخ الهوية الفلسطينية وهذا هو البعد الرمزي الذي كان يسعى إليه الكاتب. فلم يبقى هدا البعد مجرد لغة فحسب بل امتد إلى السينما أيضا.

ثانيا/ النفي الإجباري: فمعاناتهم والآمهم ومحاولاتهم لإثبات واسترجاع هويتهم المستلبة منهم بدأت بعد أن استولو اليهود عليهم وهجروهم قسرا من وطنهم وجعلوهم في حالة من الضياع و أصبحوا كالشجرة المنتزعة من جذورها **فالنفي** هو : " انفصام و إقصاء قسري: إنه

---

[1] مازية حاج علي: **هاجس الهوية في روايات غسان كنفاني**، مجلة الآداب واللغات، ج بسكرة، الجزائر، العدد20، 2017، ص 257.

[2] محمد عمارة: **مخاطر العولمة على الهوية الثقافية**، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999، ص06.

[3] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، إبداع بوك للنشر، باتنة، الجزائر، دط، 2024، ص 24

الشرح المفروض الذي لا التئام له بين كائن بشري ومكانه الأصلي، بين الذات وموطنها الحقيقي فلا يمكن البتة، التغلب على ما يولده من شجن أساسي"[1]

فهو انفصام عن الذات قبل أن يكون عن المكان وأحداث النكبة غيرت مجرى حياتهم بأكملها وهذا أقسى ما قد يعيشه الإنسان فقد نفوهم إلى رام الله رغما عنهم إلا أن قلوبهم ظلت مع فلسطين : " فمهما تعددت الأمكنة في المنافي فإن الحلم يظل يشد الفلسطيني إلى مكانه ومهما تراكم عليه الزمن فإنه يظل يشد أوتار الذاكرة نحو الزمن المفقود وهو يطمح في استعادتهما معا المكان المفقود والزمن المفقود"[2] فبالرغم من الزمن الطويل إلا أن حنينهم إلى الماضي لم يزل من الذاكرة ولا زال الذنب و تأنيب الضمير يرافقهم إزاء تركهم لابنهم خلدون، فقد كان النفي هو من العناصر المعارضة لسعيد وصفية في تحقيق هدفهم و استرجاع ابنهم.

و تجسد النفي بصريا في الفيلم عبر عدة لقطات ومشاهد منها وقوفهم أمام باب منزلهم وهم مترددين ودخولهم للمنزل وجسد لنا ذلك عبر **تقنية الترافلينغ** فقد كانوا يتفحصون كل المنزل بنظراتهم فالمكان مألوف إلا أنه أصبح غريبا عليهم وليس لهم، ومشهد عودتهم أيضا إلى حيفا في الطريق والذي جسد لنا في لقطات عامة وتقنية الترافلينغ وحين وصولهم لحيفا فبالرغم من أن الوطن وطنهم إلا أنهم تاهوا فيه و أصبحوا كالغرباء وقد كان ذلك ظاهرا على نظراتهم و وجوههم عبر اللقطات القريبة لسعيد و زوجته صفية، دون أن ننسى أهم مشهد وهو ركوبهم في قوارب النجاة.

ثالثا/ عقدة الذنب: كما يوظف الكاتب ما يسمى ب **عقدة الذنب** وهي: " نوع مركب نقص تعكس لدى صاحبها انفعالا لا شعوريا كامنا في الأعماق، وهي إن فسرت بالتطور المبكر الذي يلقاه صاحبها ـ على المستوى الفردي أو النشاط الإجتماعي ـ فهي تظل من القوة بحيث يظل

---

[1] شينه نصيرة: **المنفى بعيون فلسطينية مفهوم المنفى في فكر إدوارد سعيد**، مجلة دفاتر، مخبر الشعرية الجزائرية، المركز الجامعي بريكة، الجزائر، مجلد 06، العدد02 ، 2021، ص 46. 47.

[2] فاروق وادي: **ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية غسان كنفاني**، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981، ص56.

تأثيره ضاغطا على الوجدان البشري بما لا يستطيع الإنسان مواجهتها أو تفسيرها بالشكل الطبيعي"[1] هذا الشعور قد انتاب كل من سعيد وصفية وظل إحساسهم بالذنب يعيش معهم كصراع نفسي داخلي . وهو يمثل العنصر المساعد والمحفز لسعيد وصفية في محاولاتهم العودة وطنهم حيفا.

ويتمثل ذلك في قوله " ولكنها ظلت صامتة. وسمع صوتها الخافت يبكي بما يشبه الصمت، وقدر لنفسه العذاب الذي تعانيه، وعرف أنه لا يستطيع معرفة العذاب على وجه الدقة، ولكنه يعرف أنه عذاب كبير، ظل هناك عشرين سنة"[2] وفي قول آخر" وحين نظر إلى صفية رآها ترتجف، و وجهها يميل بوضوح للاصفرار، فخرج من الغرفة، إذ أحس هو الأخر بدموع حارقة تسد حلقه. ومنذ تلك اللحظة لم يكف اسم خلدون عن الدق في رأسه، تماما مثلما كان قبل عشرين سنة"[3] ويتجسد ذلك لنا سينمائيا عبر نبرة صوت صفية المنكسرة واللقطات القريبة جدا لوجهها فالدنب لم يكن وليد اللحظة بل عاش في داخلها لسنين و قد ترجم لنا بواسطة صمتها وصوتها المنكسر دلالة على ندمها الشديد فلو أمكنها لا أعادت الماضي واخذت ابنها معها.

هذه الرواية رمزية إلى حد بعيد فقد " حاول استغلال المزاوجة بين بنائين: ظاهري وباطني، وجرب طريقة الاعتماد على الرموز والإيحاء و التأثير"[4] ففي قول "**خلدون Kahldoun**" لمربيته اليهودية ميريام أمام والديه الحقيقيين : " أنا لا أعرف أما غيرك، أما أبي فقد قتل في سيناء قبل 11 سنة، ولا أعرف غيركما"[5] قوله هنا يحمل دلالة سيميائية على تشظي الهوية الفلسطينية وضياعها وتجلى لنا ذلك سينمائيا في شخصية "**دوف Dov**"وشكله بملابسه العسكرية ولغته أيضا إضافة إلى نكره بشدة لرابطة الدم ونظراته القاسية والباردة نحو سعيد وصفية.

---

[1] مصطفى عبد الغني: **نقد الذات في الرواية الفلسطينية**، سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1994 ، ص17.

[2] غسان كنفاني : **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص08.

[3] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق ،ص19.

[4] احسان عباس: **المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني**، مجلة المعرفة، دمشق، سوريا، العدد 132، 1973، ص 09.

[5] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص45

رابعا/ **الامتداد الفلسفي والسياسي** : نجده في عمق الرواية فقد كان أدبه: " أدبا فلسفيا بامتياز لوضوح الفكرة والروح النقدية القائمة على تجسيدها بحجاج واقعي مستوحى من واقع فلسطين"[1] ويتجلى ذلك في حواره مع صفية

صفية : لم أكن أتصور أبدا أنني سأراها مرة أخرى.

وقال : أنت لا ترينها، إنهم يرونها لك

.....ما هذه الفلسفة التي لم تكف عنها طوال النهار؟ الأبواب والرؤيا و أمور أخرى، ماذا حدث لك؟

وفي حوار "**دوفDov**" مع سعيد أيضا حين قال له بأن" الإنسان قضية "فمن هنا يتبين لنا الحضور الفلسفي في الرواية . وقد مزج أيضا في أدبه السياسة فما دام الحديث سيكون عن القضية الفلس[2]طينية والمقاومة فحضور السياسة ضروري.

خامسا/ كما تبنى اليهود **العنصرية** على فلسطين،حيث كانوا عدوانيين مع الشعب الفلسطيني، ويظهر ذلك في تهجيرهم القسري ونفيهم من أراضيهم و استلائهم عليها ومنحها للأجانب كأنها عقار وقد حاول سعيد عدة مرات " كان يحاول الاندفاع في إحداها ليتدبر أمر عودته إلى بيته يزجرونه بعنف أحيانا بفوهات البنادق و أحيانا بحرابها" فقد كانت جريمة بشعة في حق الشعب الفلسطيني.

ونجد التمييز أيضا عندما رأت مريام " وهي تدور قرب كنيسة بيت لحم في الهادار. شابان من الهاغاناه يحملان شيئا ويضعانه في شاحنة صغيرة كانت واقفة هناك، واستطاعت في لحظة كانخطاف البصر أن ترى ما يحملانه، فأمسكت بدراع زوجها وصاحت ....ألم تر كيف

[1] فريدة أولمو : **الحضور الفلسفي في أدب المقاومة عند غسان كنفاني**، مجلة المعيار، جامعة الجزائر 2، المجلد 28، العدد03، 2024، ص446.

[2] غسان كنفاني: عائد إلى حيفا ، ص30.

ألقوه في الشاحنة كأنه حطبة ؟ لو كان يهوديا لما فعلوا ذلك"[1] فقد كانت إسرائيل لا ترحم لا كبار ولا صغار فلسطين كل هذا في محاولاتها لإبادتهم و إخراجهم من وطنهم في حين أن اليهود و أطفالهم يعيشون في سلام آمنين. ويتجلى ذلك سينمائيا عبر عدة لقطات للفلسطينيين وهم في لقوارب يهاجرون وطنهم قسرا.

خامسا/ أعطى الكاتب العنان للشخصيات للتعبير عن القهر والظلم والذل الذي عاشوه تحت سيطرة اليهود فبواسطة الشخصيات وحواراتها جسد لنا غسان **قضية "الأنا والأخر بين المسلم واليهودي"**التي تعد من أهم قضايا الرواية الفلسطينية.

وقد جسد لنا ذلك أولا عبر شخصية خلدون المسمى الآن ب**دوف** الذي عاش بعيدا عن أسرته وربته ميريام اليهودية فتربى يهوديا ورغم علمه أنه من والدين عربيين و أن دمه عربي إلا أنه أنكر هده الحقيقة فقد تربى مند صغره يهوديا و يرى بأن والديه تخلو عنه وفضل ميريام فأصبح عارا لوالديه لكونه ضابط في الجيش الإسرائيلي .

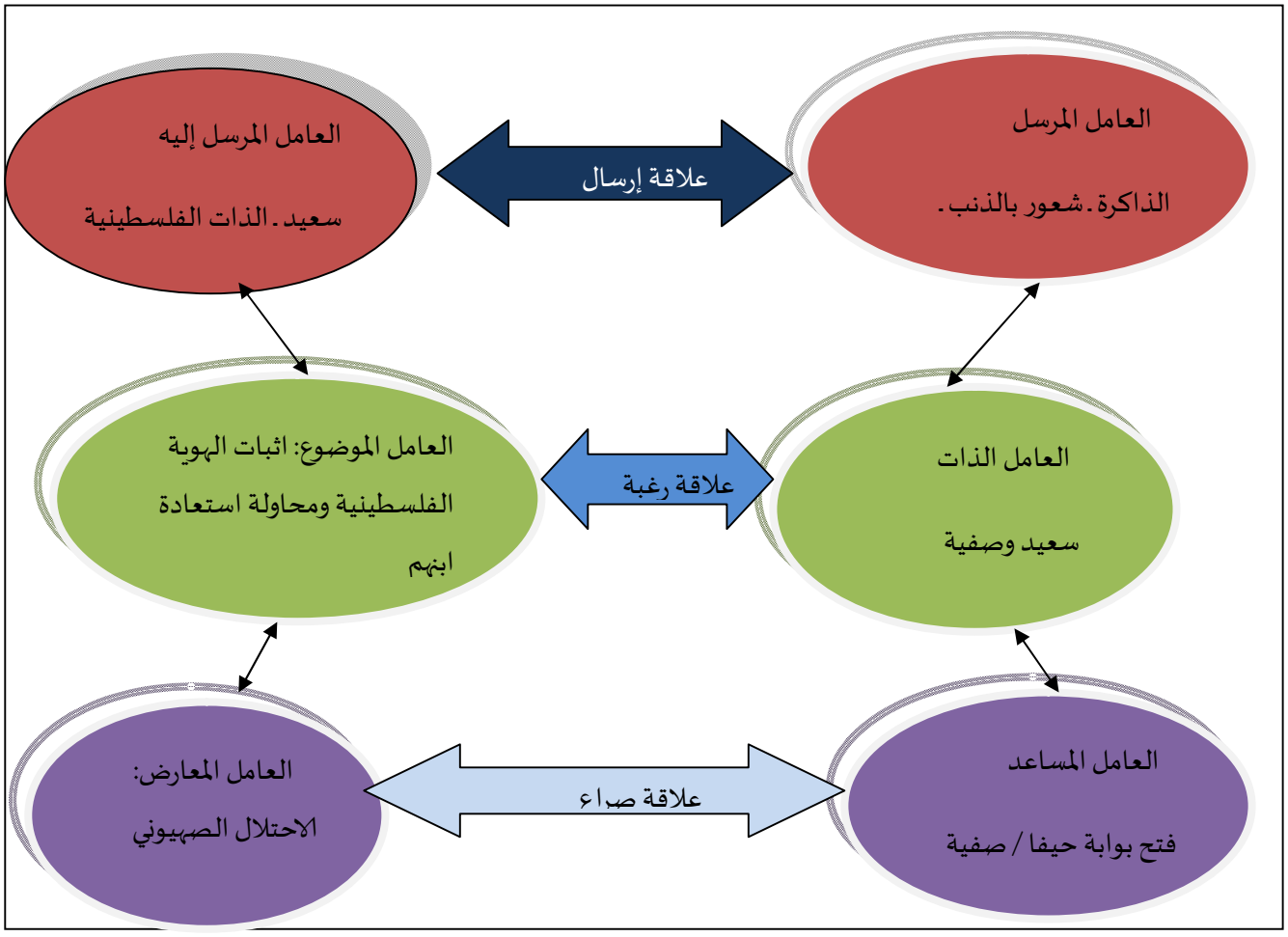
وأخوه خالد هو المقابل له والأمل الوحيد لوالديه فاليهود لم يستلوا فقط على الوطن بل اغتصبوا الهوية الفلسطينية و **دوف أو خلدون** خير مثال على ذلك فقد استولوا على عقله و أفكاره كليا ففي الرواية مثل الأنا بالعائلة العربية سعيد وصفية وخالد والأخر بالعائلة اليهودية إفرات و ميريام و دوف.

فالرواية لم تكن تسرد الأحداث سردا ظاهري فقط بل كان لها بعدا سيميائيا ودلالات عميقة حاول الكاتب إيصالها لنا لتمتد للغة السينمائية لتحولها إلى صور بواسطة عدة إضافات ومؤثرات. فقد تمكن غسان كنفاني من تجسيد القضية الفلسطينية وإيصالها لنا عبر لغته المكثفة والغنية دلاليا وتركيبيا فقد كان لها بعدا سينمائيا مع محافظتها على شكلها وخصوصيتها الأدبية .

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص31.

و لنغوص أكثر في عمق الرواية سنستعين بالتصورات والمقاربات التي قدمها غريماس، المتمثلة في المربع السيميائي والذي " أساسه قائم على علاقات إثبات ونفي، أو علاقات فصل و وصل مما يولد بنية دلالية معينة"[1] و النموذج العاملي والذي" يشكل تصنيفا لمجموعة من الأدوار التي نصادفها في الحكاية. والعامل في تصور غريماس يمكن أن يكون ممثلا لأكثر من ممثل، وليس بالضرورة شخص فيمكن أن يكون أي شيء"[2] وهذا الأخير يهتم بالشخصية بوصفها عامل لها وظيفتها المحددة داخل النص وبواسطته سنتمكن من فهم الدلالات العميقة للرواية ونحدد طبيعة العلاقة بين الشخصيات

الشكل (1-2): النموذج العاملي لرواية عائد إلى حيفا



[1] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2010، ص211.

[2] الربيع بوجلال: **التحليل السردي عند غريماس**، مجلة قراءات، مجلد 11، العدد01، 2019، ص206.

قد قمنا بتحليل البنية السردية في رواية عائد إلى حيفا عبر النموذج العاملي لغريماس حيث أن " العلاقة بين الذات والموضوع هي بؤرة النموذج العاملي، فالذات لا يمكن تحديدها إلا من خلال وجود الموضوع، الدي هو غاية الذات ولا يمكن أيضا تحديد الموضوع إلا ضمن علاقته بالذات فوجود الأول يفرض وجود الثاني"[1] و تمثل الذات في رواية عائد إلى حيفا في شخصية **سعيد وصفية**، أما الموضوع فيتمثل في محاولاتهم لاسترجاع ابنهم **خلدون و إثبات هويتهم الفلسطينية** و"لتحقيق رغبة الذات دافعا محركا لها وهو ما يسميه غريماس" المرسل" ، وتتلخص وظيفته في المحافظة على قيم أصيلة وترسيخها وضمان استمرارها"[2] وقد تمثل المرسل في عقدة الذنب التي انتابت كل منهما والحنين إلى وطنهم، والمرسل إليه هو الذات الفلسطينية الساعية إلى استرجاع هويتها كان العائق أمام هدفهم هو الاحتلال الصهيوني في حين العامل المساعد كان يتمثل في صفية والذاكرة التي كانت تقوم باسترجاع الأحداث الماضية.

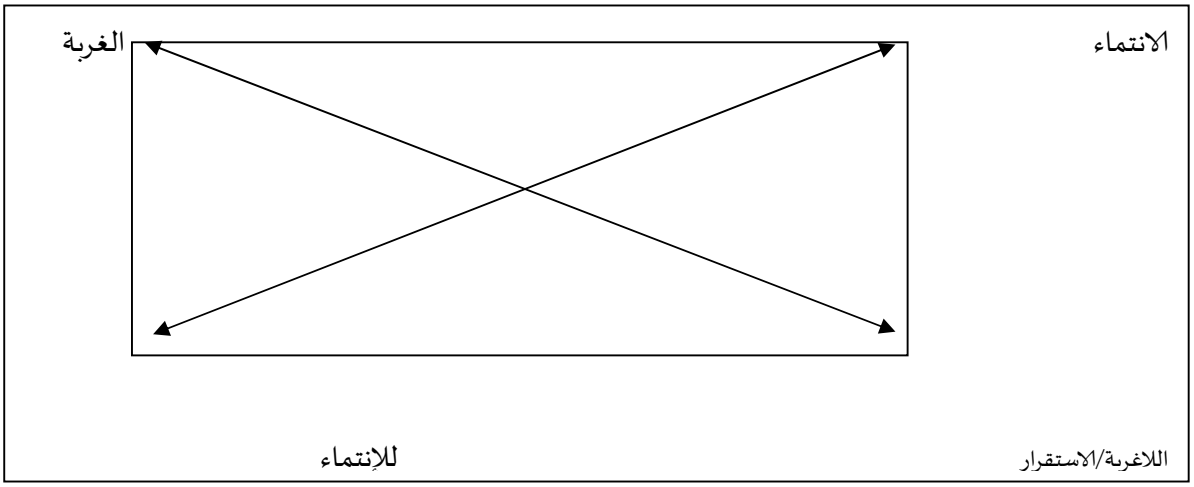
ومن خلال هذا النموذج العاملي الذي يمثل البنية العاملية للرواية والذي بدوره يوضح لنا الصراع الذي كان داخلي وعميق ويتمثل في محاولة استرجاع الهوية الفلسطينية والتمسك بها، وهذا ما يمنح للنص عمقا دلاليا يتجاوز المستوى السطحي. حيث مكننا من فهم العلاقات بين مختلف العوامل في النص.

ولنعمق التحليل أكثر سنستعين بالمربع السيميائي لغريماس والذي يقوم على تحليل الدلالات العميقة في النص عبر إبراز العلاقات المتضادة فيما بينها

[1] الربيع بوجلال: **التحليل السردي عند غريماس**، مجلة قراءات، مجلد 11، العدد01، 2019، ص207.

[2] الربيع بوجلال: **التحليل السردي عند غريماس**، المرجع السابق، ص 207.

الشكل (2-2) : المربع السيميائي لرواية عائد على حيفا



يوضح لنا المربع السيميائي والذي يقوم على التضاد بين ثنائية "الانتماء وللانتماء" ومقابلها " الغربة اللاغربة/ الألفة" عن عمق الرواية وبنيتها الدلالية، فالهوية في الرواية كانت متأرجحة بين الإثبات والتلاشي فالانتماء يتجسد في حالة سعيد وصفية بحنينهم إلى وطنهم حيفا، اللإنتماء يتجسد لنا في شخصية ابنهم **دوف/ خلدون** اليهودي. كما نجد الغربة وهي الشعور الذي انتاب كل من **سعيد وصفية** في زيارتهم لبيتهم في حيفا الذي أصبح غريبا بعد أن كان مألوفا قبل النكبة حيث كانوا ينتمون إليه. فالمربع السيميائي هنا كشف لنا تشظي الهوية الفلسطينية من جهة ومحاولة استرجاعها من جهة أخرى، فهو "بهدا المعنى المتحكم في البنية العميقة حين يحدد علاقات التضاد والتناقض المولدة للصراع الدينامي الموجود على سطح النص السردي، إنه ببساطة التمفصل المنطقي لأي مقولة دلالية"[1]

انطلاقا من قواعد غريماس السيميائية تمكنا من التوغل في أعماق الخطاب الروائي والخطاب السينمائي فهذه السيميائيات ترجمت أيضا إلى السينما أي اللغة البصرية ولا تتوقف عند الخطاب الروائي فحسب فالنموذج العاملي والعلاقات بين الشخصيات تجسد سينمائيا لنا عبر الحوار بين الشخصيات واللقطات أما عن المربع السيميائي الذي برز لنا عبر

[1] فيصل الأحمر: **معجم السيميائيات**، المرجع السابق، ص230.

التضاد عمق البنية في النص يترجم سينمائيا عبر نبرات الصوت والملابس كظهور دوف مثلا بلباسه العسكري، وزوايا التصوير أيضا.

بناءا على ما سبق، وما تناولناه من إجراءات التي كانت تحت إطار مشروع غريماس السيميائي المتمثلة في النموذج العاملي والمربع السيميائي، بالرغم من أننا لم نتناول كل الإجراءات التي أتى بها غريماس لكن توصلنا إلا أن البنية الدلالية لا تكون حبيسة اللغة فحسب بل تترجم وتحول إلى اللغة السينمائية عبر عدة تقنيات، كما نجد في رواية عائد إلى حيفا عدة مشاهد تبرز لنا عمق المعنى، وهذا ما يبرز لنا التراسل بين الأدب والسينما ويعزز قدرة ترجمة النص الروائي إلى فيلم سينمائي محملا بنفس الدلالات اللغوية في النص.

المطلب الثالث: تجليات البعد السينمائي في رواية " عائد إلى حيفا"

الفن السينمائي يقتبس أعماله من الروايات وقد وجد ضالته في الروايات الحديثة حيث تتوفر فيها كل العناصر السردية والتقنيات السينمائية التي تترجم إلى فيلم. ويتجلى لنا ذلك في رواية عائد إلى حيفا لغسان كنفاني فقد كانت بنيتها السردية غنية وقابلة للتحويل فهي تتقاطع مع بنية السرد الفيلمي من حيث بنيتها وترتيبها لأحداثها وتوظيفها للغة السينمائية.

فعلى **مستوى الزمن** والذي يعتبر " عنصرا من العناصر الأساسية التي يقوم عليها فن القص ...هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقا بالزمن"[1] فقد كسر الكاتب في الرواية خطية الزمن و وظف كل من تقنية الاسترجاع والاستباق الذي يتيح تحويله سينمائيا الى ما يسمى ب " **لفلاش باك**" وتجلى لنا هذا في الفيلم باللون الرمادي كدلالة على الماضي ويقابلهما أيضا المونتاج السينمائي حيث يجسد لنا تداخل الماضي مع الحاضر أي تشابك الزمن ليخلق لنا عملا إبداعيا ف" زمن الخطاب الروائي لا يقدم زمن القصة بنفس الترتيب الذي يحتويه الزمن الثاني، وحتى عندما يكون الترتيب مؤطرا ففي داخله نجد هيمنة المفارقات الزمنية بمختلف

[1] سيزا قاسم: **بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ**، مكتبة الأسرة،مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط،2004، ص37.

أنواعها، سواء كانت إرجاعية أو إستباقية، داخلية أو خارجية"[1] . كما وظف كل من تقنيتي تسريع وإبطاء السرد التي نجد لها مقابلها في اللغة السينمائية.

فنجد تباين و اختلاف في ترتيب الأحداث في زمن القصة لرواية عائد إلى حيفا وزمن سردها ونوضح هدا التباين في الجدول الآتي:

[1] سعيد يقطين: **تحليل الخطاب الروائي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط ، 1988، ص164.

الجدول (1-2): مسار القصة والسرد في رواية عائد إلى حيفا

مسار القصة	مسار السرد
1/ قتل الألمان لأخ ميريام واعتقال أبوها في الأربعينيات	1/ عودة سعيد وصفية لزيارة منزلهم و وطنهم حيفا محاولين استرجاع ابنهم.
2/ تهجير ميريام وزوجها إلى حيفا مع بداية النكبة في 1947	2/ سعيد وصفية في رام الله لمدة عشرين سنة
3/دخول إفرات وزوجته إلى حيفا وتفاجئهم بها	3/قتل الألمان لأخ ميريام واعتقال أبوها في الأربعينيات.
4/نفي و تهجير الحفاوين بالسفن عبر الميناء منهم سعيد وصفية تاركين ابنهم ورائهم	4/ تهجير ميريام وزوجها إلى حيفا مع بداية النكبة 1947.
30/5نيسان1948 حيث سلم اليهود المنزل وخلدون كهدية إلى إفرات وميريام ليعيشوا فيه	5/ تهجير الحفاوين بالسفن عبر الميناء منهم سعيد وصفية تاركين ابنهم وراءهم.
6/سعيد وصفية في رام الله لمدة عشرين سنة	6/ دخول إفرات وزوجته الى حيفا وتفاجئهم بها.
7/عودة سعيد وصفية لزيارة منزلهم و وطنهم حيفا ومحاولتهم لاسترجاع ابنهم	7/ تسليم اليهود منزل سعيد إفرات وزوجته ليعيشوا فيه مع تسليم خلدون كهدية.
8/رفض دوف لوالديه الحقيقيين ولكونه عربي	8/ رفض دوف لوالديه الحقيقين ولكونه عربي.

من خلال هذا الجدول قمنا بعرض المسار الطبيعي للأحداث في القصة حيث يكون سير السرد فيه متسلسل وبشكل أمامي إلا أنه في زمن السرد كسر هذا التسلسل فقد كانت بداية السرد من النقطة السابعة 07 وهي عودة سعيد وصفية إلى حيفا ويستمر بالسرد عبر

الاستباق والاسترجاع حتى يصل الى النقطة الاخيرة وهي رفض دوف لوالديه فالزمن هنا لم يكن مرتب و " بحركته و انسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض في الرواية، فالسرد زمن والوصف في بعض حالاته زمن والحوار زمن وتشكل الشخصية يتم عبر الزمن، أي أن كل ما يحدث في الرواية من داخلها وخارجها يتم عبر الزمن ومن خلاله"[1] وترجم هذا سينمائيا عن طريق المونتاج والتقنيات السينمائية.

فلا وجود للرواية دون الزمن فهو المحرك الأساسي للأحداث والشخصيات وكما نجد في الرواية أيضا كل من الوصف الدقيق للأماكن كأنه كاميرا متحركة والشخصيات كما وصف لنا هيئة ميريام فالكاتب هنا يوقف الزمن ويستمر بالوصف وكأنه مشهد مصور أمامنا مع توظيفه لتقنيات تسريع السرد وتعطيل السرد المتمثلة في القطع والحذف والحوار والخلاصة واستعمل المشهدية أيضا فقد كان يصف لنا بدقة كوصفه لمنزله مثلا من الداخل والخارج بكل تفاصيله مما يسمح بترجمته عبر الصور.

أما **بالنسبة للمكان** والذي هو : " الخلفية التي تقع فيها أحداث الرواية"[2] فقد تجاوز هذا التعريف النظري فهو عنصر مهم في بناء الأحداث وتطور الشخصيات ويتبين ذلك في الرواية حيث سعيد وصفية غادروا حيفا إلا أنها لازالت تعني لهم الكثير فقد كانت وطنهم والبيت الذي يجمعهم فنجد أن وجود المكان في الرواية هو الذي يبني الأحداث بواسطة فعل الشخصيات فهو لا يعتبر كديكور أو مكانا جغرافيا فحسب بل يساهم في بناء الرواية ودلالاتها ،هناك أي انها ايجابية وتحولت للسلب فبيتهم أصبح بيت العدو و وطنهم احتله الصهيون و وظف أيضا كل من الأماكن المغلقة والمفتوحة وكل مكان يعني للشخصية شيء ويعكس لنا نفسيتها. فقد كان الكاتب يركز على وصف ما في داخل الشخصيات عبر اللغة بدقة والسينما تترجم لنا ذلك

[1] سمراء قفي: **البنية السردية في رواية عائد الى حيفا لغسان كنفاني**، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2015/2014، ص 37

[2] سيزا قاسم : المرجع السابق، ص106.

عبر الصور واللقطات فقد كانت لغة غسان والوصف الدقيق لكل شيء يتيح لنا قراءة الرواية سينمائيا عبر اللغة السينمائية ويقوي البنية البصرية في النص.

أما على **مستوى الشخصيات**: وهي التي تحرك الرواية بأكملها ويستعملها الكاتب كوسيلة لإيصال أفكاره وقضاياه فأهم عملية بالنسبة للمخرج هي اختيار الشخصيات بدقة حيث أنها: " تلعب دورا رئيسيا ومهما في تجسيد فكرة الروائي، وهي من غير شك عنصر مؤثر في تسيير أحداث العمل الروائي"[1] فنجد الشخصية الرئيسية التي: " يكون لها حضور في العمل الروائي بنسبة كبيرة، وذلك من خلال الوظائف التي أسندت إليها، فيجعلها الروائي تتربع على عرش الرواية، وتتصدر قائمة الشخصيات الموجودة فيها"[2] وتمثلت في كل من **سعيد وخلدون**. أما الشخصية الثانوية فهي " الشخصية الحادة للشخصية الرئيسية في العمل الروائي ولها دور تابع في مجرى الحكي"[3] وتمثلت في كل من **صفية وميريام** والشخصيات المشاركة هي **إفرات كوشن فارس اللبدة** و اخوه بدر ولظهور الشخصية وتحركاتها علاقة وثيقة بالزمن فهو" ذو فعالية أي بمثابة شعور قوي يترك دوما أثره بغض النظر عن مدى سلبية أو إيجابية هذا الأثر، ففي حياتنا اليومية نكون دوما إزاء نقطتين أساسيتين الأولى هي الآن أو اللحظة الحالية، أما الأخرى فهي شعورنا بجريان الزمن وتدفقه من الماضي إلى المستقبل"[4]

أما الحدث والذي يمثل العمود الفقري في ربط كل عناصر الرواية لتلتحم فيما بينها فهو أساس لرواية حيث نجد انفعال الشخصيات وتطورها فيه"

فطريقة تسلسل وترتيب الأحداث هي التي تثير انتباه القارئ وتخلق الإبداع في النص فهو ليس مجرد تنسيق زمني فحسب فالترتيب المتسلسل والجيد للأحداث يمتد إلى سرعة إيصال

[1] يمينة براهمي: **بنية الشخصية في الرواية الجزائرية المترجمة رواية"الصدمة" لياسمينة خضرا أنموذجا**، مجلة العلوم الانسانية .المركز الجامعي علي كافي تندوف، الجزائر، مجلد 05، العدد01 ، أفريل 2021، ص 63

[2] المرجع نفسه:ص65

[3] المرجع نفسه،ص 66

[4] ليانة بدر إيمان العامري: **اغتراب الزمن و اشطار الذات وقراءة في رواية نجوم اريحا**، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 11، ص 437

الفكرة للمتلقي فكما نرى بأن لطريقة ترتيب الأحداث دور بارز فقد يكون السرد بالطرق الحديثة أين يبدأ من نهاية القصة أو وسطها ثم يتشعب أو بالأسلوب التقليدي والذي يبدأ من بداية القصة أو أول حدث بالترتيب على نهاية القصة .

فقد أبدع الكاتب غسان كنفاني في توظيفه لكل التقنيات السردية المترجمة إلى لغة سينمائية فلا وجود لرواية دون شخصيات ومكان وزمان وأحداث فكل عنصر يكمل الآخر ليشكل لنا عملا كاملا كما استعمل كل من المونتاج و المشهدية والحوار في سرده أي اللغة البصرية التي مكنت من تحويل البنية السردية في رواية عائد إلى حيفا لفيلم. وقد كان الاقتباس السينمائي ناجحا و وفيا والذي يقصد به تحويل نص أدبي إلى بصري أي فيلم عن طريق اللغة السينمائية.

المطلب الرابع: قراءة في صورة الغلاف وعلاقته بالفنون البصرية

للعنوان في النص الأدبي أهمية كبيرة فقد حظي بعدة دراسات نقدية ف " هو مجموعة من العلامات اللسانية التي يمكن أن تندرج على رأس كل نص لتحديده وتدل على محتواه، فهو إذن بمثابة المفتاح الإجرائي الذي يمدنا بمجموعة من المعاني المساعدة في فك رموز النص و تسهيل مأمورية الدخول إلى أغواره و تشبعاته الوعرة"[1] فالعنوان يعتبر عتبة نصية أساسية يحمل عدة دلالات كما نجد في عنوان رواية "عائد إلى حيفا" .

العنوان يبدو بسيطا إلا أنه يحمل دلالات سيميائية عميقة وكثيفة ف " عائد" فعل العودة إلى الماضي وهو محمل بالذكريات كما نلاحظ أن الفعل يحمل دلالة العودة بعد غياب أما " حيفا" فقد تجاوزت كونها مكانا هندسيا فحسب فهي الوطن ومكان الذكريات بهذا التشكيل نجد العنوان " عائد إلى حيفا" كاستباق وهو تمهيد للأحداث التي سنشهدها في الرواية ويعتبر

[1] كريمة رقاب: **سيميائية المناص النثري و التأليفي في ديوان إطلالة المجد للشاعر غزيل بلقاسم**، الغلاف والعنوان أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة غرداية الجزائر، المجلد 07، العدد 02، 2018، ص 96 ـ97.

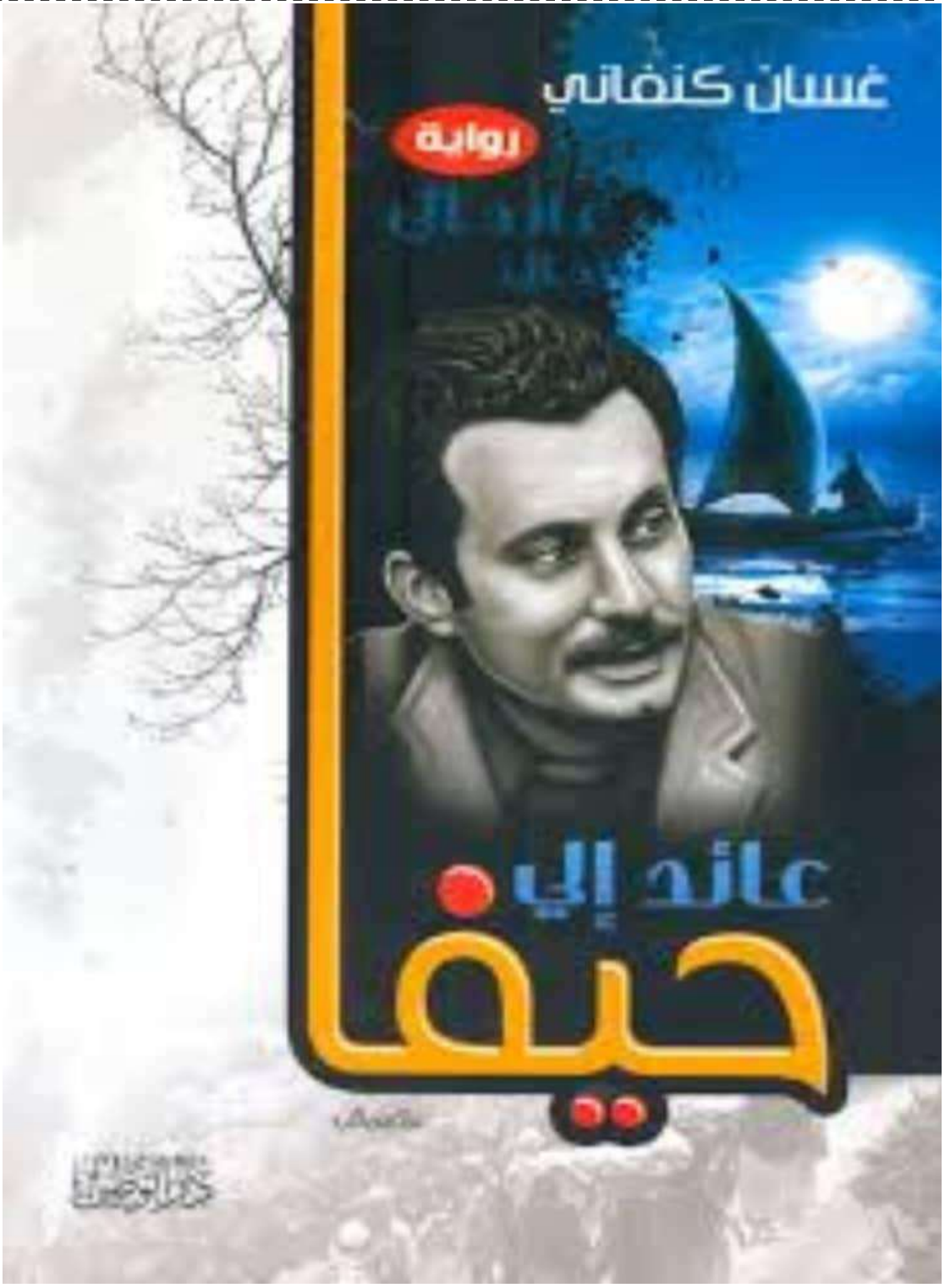
عنصر تشويق للمتلقي فلا ندري طبيعة هذه العودة كيف ستكون ؟ أم هل أصلا تمت العودة إلى حيفا أم لا؟

كما نجد في غلاف الرواية العنوان نفسه مكرر مرتين كدلالة لإصرار وتشبث الكاتب بفكرة العودة إلى حيفا فالعنوان هنا تعدى معناه اللغوي لتكون له دلالات عميقة تترجم سينمائيا عبر الصور واللقطات فعائد إلى حيفا تمكن المخرج من ترجمتها سينمائيا عن طريق تصويره عبر زجاج السيارة لطريق حيفا ثم صور لنا حيفا بأكملها أما عن غلاف الرواية ففيه صورة والصورة هي:" تمثيل ذهني للواقع أو إعادة محاكاته من خلال الرسم النحت اللوحات الزيتية والفوتوغرافية، السينما، الكاريكاتور، وكل الأشياء التي تسمح بالاتصال عن طريق العين ، كما تسمح بإعطاء معلومات وتتميز بغنى محتواها "[1] فنجد في وسط الغلاف صورة الكاتب غسان كنفاني باللون الرمادي، كدلالة على الماضي واسترجاع الذاكرة.

أما في خلفية أو في عمق الغلاف نرى صورة زورق يركبه شخص ملامحه غير واضحة أي أنه يمثل أي شخص فلسطيني عاش معاناة النفي القسري مع محاولاته العديدة للعودة إلى وطنه والبحر في الصورة يمثل لنا الغربة حيث تم تهجيرهم عبر البحر، وقد تعددت الألوان في غلاف رواية "عائد إلى حيفا"ولكل لون دلالة خاصة به .

نجسد هنا التداخل بين الفنون عن طريق تحول عنوان رواية "عائد إلى حيفا"للكاتب غسان كنفاني من اللغة إلى الصورة المتمثلة في غلاف الرواية فقد نقلت لنا المعنى اللغوي إلى دلالة بصرية قريبة للغة السينمائية التي تمثلت لنا كلقطة ثابتة، بما يجعل المتلقي لا يقرأ العنوان فقط بل يراه عبر الصورة المجسدة في الغلاف وهدا ما يعكس لنا التراسل بين الفنون وخاصة بين الادب والرسم والسينما .

[1] فايزة يخلف: **دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية**، دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 1996، ص24.



الصورة رقم2: غلاف الرواية

المبحث الثاني : تجليات مقاربات جيرارجينيت في رواية "عائد إلى حيفا"

المطلب الأول: تقنيات الزمن

1/ الاسترجاع Flashback:

في دراستنا للزمن السردي في رواية " عائد إلى حيفا" لغسان كنفاني نجد أنه لا يسير بخط متسلسل. فالكاتب يقوم بكسر خطية الزمن بواسطة تقنيتي "الاسترجاع لأحداث مضت والاستباق لما سيحدث أو متوقع حدوثه".

ففي تحليلنا لخطية الزمن نجد أن غسان قد وظف الاسترجاع بكثرة لتذكير بالنكبة ومعاناة الماضي والأثر الذي خلفه من صدمات نفسية وغيرها، فالاسترجاع هنا زودنا بالمعلومات عن كل الشخصيات في الرواية، فلم يكن مجرد كسر للزمن فقط، بل كانت له عدة معاني ودلالات التي تمكننا من تغطية كل الأحداث التي وقعت في الماضي إثر نكبة 1948 لإن بداية السرد في الحكاية كان من الحاضر تحديدا يوم 30 حزيران 1967 اليوم الذي عادا فيه إلى حيفا ليكسر أملهم وتتجدد معاناتهم وجراحهم.

فمن هنا يبدأ غسان باسترجاع الأحداث عن سقوط حيفا و احتلالها من طرف اليهود، وعدم تمكن الفلسطينيين من العودة إلى منازلهم و أجبروا على مغادرة حيفا تاركين كل شيء لإنقاذ حياتهم من الحرب، وكان سعيد منهم.أما عن الاسترجعات التي وجدت في الرواية لتذكير بالماضي ولسد الفجوة ولتزويدنا بكل الأحداث نذكر:

"صباح الأربعاء، 21 نيسان، عام 1948.

كانت حيفا مدينة لا تتوقع شيئا، رغم أنها كانت محكومة بتوتر غامض.وفجأة جاء القصف من الشرق من تلال الكرمل العالية ....."[1]

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، إبداع بوك للنشر، باتنة، الجزائر، دط، 2024، ص09.

" وبعد لحظات شعر سعيد أنه يندفع دونما إتجاه، و أن الأزقة المغلقة بالمتاريس أو بالرصاص أو بالجنود إنما تدفعه دون أن يحس، نحو إتجاه وحيد، وفي كل مرة كان يحاول العودة إلى وجهته الرئيسية، منتقيا أحد الأزقة وكان يجد نفسه و كأنما بقوة غير مرئية يرتد إلى طريق واحد، دلك المتوجه نحو الساحل . كان قد تزوج قبل عام و أربعة أشهر من صفية...."[1].

لم يكن هذا الاسترجاع مجرد تقنية زمنية، بل كون لنفسه بنية سيميائية ودلالية عميقة وهذا ما سمح بامتداده إلى اللغة البصرية وتجسيده في فيلم.

فأول استرجاع كان على تاريخ 21 نيسان 1948 ففي قراءتنا الأولية نلاحظ أنه مجرد تاريخ، لكن مع توالي القراءات وتحليلها نجد لهذا التاريخ علامة دالة وحدث يذكرنا به وهو النكبة، فمن هنا يبدأ سعيد يسرد لنا المعاناة التي عاشها.

ويمتد هذا بصريا في الفيلم عبر تقنية الفلاش باك والمونتاج مع إضافة المؤثرات السينمائية ، ففي مشهد استرجاع سعيد للأحداث وانتقاله من الحاضر إلى الماضي في الفيلم أضيفت موسيقى تصويرية حزينة وتم تغيير الإضاءة إلى ضوء خافت وهذا كله لدلالة على لتجسيد عودة الذاكرة إلى الماضي قبل 20 سنة وتذكرها لقساوة الاحتلال الصهيوني.

" كان الناس يتدفقون من الشوارع الفرعية نحو ذلك الشارع الرئيسي المتجه إلى الميناء، رجالا ونساء و أطفالا، يحملون أشياء صغيرة أو لا يحملون، يبكون أو يسبحون داخل ذلك الذهول الصارخ بصمت كسيح. وضاع بين أمواج البشر المتدفقة وفقد القدرة على التحكم بخطواته....."[2]

ضياع سعيد هنا وتيهه بالرغم من أن المكان مألوف فهو في وطنه وقد كانت الشوارع الفرعية تمثل الضياع والتشتت والشارع الرئيسي هو الحل الوحيد لهم، و يبرز لنا أنه لم يكن أمام الفلسطينيين حل فقد حاصرهم اليهود من كل الجهات، و أجبروا على الخروج من

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص **10**

[2] المرجع نفسه: ص 12

وطنهم، ويدل أيضا على عجزه وفقده للسيطرة على نفسه وهذا كان بمثابة تمثيل بصري لتروما التيه وليس عجزا جسديا و في الأخير للاحتلال وظلمه أي للأمر الواقع والذي كان مقدرا له أن يحدث.

فالشوارع الفرعية أصبحت وكأنها تحاصرهم ليفروا إلى الشارع الرئيسي وامتد هذا المشهد بصريا في الفيلم عن طريق التصوير لطرق ضيقة بكاميرا مهتزة لتصور لنا فقدانهم للهوية مع إضافة المؤثرات لتعكس لنا هو الكارثة والدمار النفسي، مع تسارع المونتاج ليصور لنا الفوضى وفي الفيلم لقطات عامة للناس وهم يهربون مع صوت البكاء والصراخ وصمت مريب ففي داخلهم ألف صرخة وهذا يدعم قوله :" يسبحون داخل ذلك الذهول الصارخ "[1] فقد كانت مأساتهم جماعية حيث ضاعت هويتهم وأرغموا على المغادرة، وتسارع المونتاج هنا ساعد على نقل المشهد بالتفصيل.

" وعنده فقط تذكر ابنه **خلدون** الصغير، ابنه الذي أتم في ذلك اليوم بالذات شهره الخامس ..."[2]

وفجأة يتذكر سعيد ابنه خلدون ذي 5 أشهر وينتقل النص من المعاناة الجماعية إلى المعاناة الفردية فقد كان سعيد عاجزا فقد ترك ابنه ويتجسد ذلك سينمائيا عبر لقطات خاطفة لصور خلدون .

تبين لنا هذه الاسترجعات التي استهلكت عدة صفحات في الرواية، مدى المعاناة الجماعية لحيفا بأكملها ومدى قساوة الوضع وهول الكارثة، وكيف تم إخراجهم من وطنهم فقد أغلقت كل الطرق إلا الشارع الرئيسي المؤدي للبحر فكل محاولاتهم للعودة لمنازلهم قد باءت بالفشل.

" مساء يوم الخميس، 22نيسان 1948، سمعت **تورا زونشتاين** ...التي كانت تسكن في الطابق الثالث بالضبط فوق بيت **سعيد**، صوت بكاء طفل واهن منطلق من الطابق

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص12.

[2] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص11.

الثاني.....وأخيرا اضطرت إلى تحطيم الباب، وكان الطفل في سريره منهكا تماما فحملته إلى بيتها"[1].

وبعد يومين إثنين...." لم يكن من المعقول الاستمرار بالاحتفاظ بالصبي، فحملته إلى الوكالة اليهودية في حيفا وهي تتصور أن شيئا ما يمكن القيام به لحل تلك المشكلة"[2]

ـ لقد كان **خلدون** في المنزل مغلق عليه وهو يبكي، وبكائه يشير إلى ضياعه وضياع الهوية الفلسطينية فالباب المغلق الذي كان بمثابة الفاصل بينه وبين الواقع المر قد كسر وهدا يدل على فقدان الأمان.

" وكان ذلك اليوم يوم الخميس، الثلاثين من نيسان 1948، عندما دخل أفرات كوشين وزوجته ميريام برفقة موظف من الوكالة اليهودية له وجه يشبه الدجاجة، ويحمل طفلا عمره 5 شهور، إلى بيت سعيد في الحليصة.

أما سعيد وصفية فقد كانا في ذلك اليوم بالضبط يبكيان معا، بعد أن عاد سعيد للمرة الثالثة فاشلا، عاجزا عن الدخول إلى حيفا"[3]

" لقد وصل **إفرات كوشن** إلى حيفا، برعاية الوكالة اليهودية، قادما إليها مع زوجته

من ميناء ميلانو الإيطالي في وقت مبكر من شهر ادار. كان قد غادر وارسو مع قافلة صغيرة في أوائل تشرين الثاني من عام 1947، و أسكن في منزل مؤقت يقع في ضواحي ذلك المرفأ الإيطالي الذي كان آنذاك يضج بحركة غير عادية، وفي أوائل ادار نقل بحرا مع عدد من الرجال والنساء إلى حيفا..."[4]

---

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، إبداع بوك للنشر، باتنة، الجزائر، دط، 2024، ص32.

[2] المرجع نفسه ، ص32.33.

[3] المرجع نفسه، ص33

[4] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص27.

" كانت **ميريام** قد فقدت والدها في اوشفيتز قبل ذلك بثماني سنوات، وقبل ذلك حين داهموا المنزل الذي كانت تعيش فيه مع زوجها.....لم يجدوا الجنود الألمان أحدا،إلا أنهم في طريق نزولهم على السلم صادفوا أخاها الصغير قادما إليها، كان عمره عشرة10سنوات.....شهدت كيف أطلق عليه الرصاص"[1].

" أجل جارنا في رام الله الذي سافر إلى الكويت، أتعرفين ماذا حدث له حين زار قبل أسبوع منزله في يافا؟.....كان يسكن قبل عشرين سنة في بيت من طابقين....كانت يافا غدا المنشية ، مازالت على حالها، كما كان فارس اللبدة يعرفها قبل عشرين سنة"[2]

" كان أخوه بدر أول من حمل السلاح في منطقة العجمي.... وفي السادس من نيسان 1948جيء ببدر إلى الدار محمولا على أكتاف رفاقه، كان مسدسه مازال في وسطه، أما بندقيته فقد تمزقت مع جسده..."[3]

وظف الاسترجاع في رواية عائد إلى حيفا بشكل مكثف دلالة على كسر خطية الزمن في الخطاب الروائي والسينمائي، وقد كانت له دلالات عميقة ويتحول هدا الاسترجاع سينمائيا إلى أحد عناصر اللغة السينمائية وهو "Falshback" فيتم الإنتقال إلى الماضي عبر استرجاع الشخصيات للأحداث والذكريات واستعراضها بلون رمادي مع إضاءة خافتة، فتجعل الماضي حاضرا أمامنا عبر الصورة.

الاستباق Flashforward:

من خلال تحليلنا للبنية السردية في رواية عائد إلى حيفا نجد العديد من الإستباقات الضمنية أي غير المباشرة فالإستباق هنا :" أقل إنتشارا من الاسترجاع، ولكنه ليس أقل منه في

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص 32/31 .

[2] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص37.

[3] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص39.

الأهمية، فقد يوجد في العنوان"[1]، كما في نموذجنا الذي سنتطرق إليه ، و يأتي الاستباق على شكل تمهيد أو إعلان:

1/ الإستباق كتمهيد " دلالي":

"عائد إلى حيفا" من هنا يبين لنا الكاتب في رغبته بالعودة إلى حيفا وطنه الذي ترك فيه كل شيء منزله وابنه واحلامه، فالعنوان هنا يحمل في ثناياه ثناياه تمهيد وإيحاء للمتلقي لما سيحدث في الرواية. فللعنوان دلالة سيميائية ويوحي لنا لما سيحدث أو ممكن حدوثه ف فعل عائد على وزن فاعل لم يتحقق بعد فهنا يجعل القارئ أو المتلقي يترقب حدوث الفعل او إسقاطه .أما حيفا فهي ليست مجرد مكان فقط بل لها عدة دلالات تحملها في الذاكرة ومنه نعتبر العنوان "عائد إلى حيفا" يتجاوز كونه عنوانا للرواية ويتجلى في الإستباق الذي يحمل عدة دلالات ونجد في الرواية قول سعيد: " هده هي حيفا إدن، بعد عشرين سنة"[2] كإجابة على العنوان أي أنه عاد إلى حيفا وتنتظرنا المزيد من الأحداث فمادا حدث يا ترى قبل عشرين سنة؟

أما بصريا فمشهد عودتهم إلى حيفا هو بمثابة التحقق بالعنوان حيث يتجلى دلك في تصوير المدينة بأكملها فينتهي عنا فعل العودة ويبدأ شعور الغربة يقول سعيد: " الفكرة التي كانت هناك طوال عشرين سنة قد ولدت، ولا سبيل إلى دفنها من جديد"[3] تجاوزت كونها فكرة هنا و أصبحت بفعل ولد كأنها شخص و كأنه يخبرنا بأن كل الالام الماضية وكوارث النكبة لازالت مستمرة معه في الحاضر لم ولن ينساها ولن تندثر فهنا يجد كأنه مجبر على العودة رغما عنه.

---

[1] جيرار جينات و أخرون: **نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير**، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط1، 1989، ص124.

[2] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، إبداع بوك للنشر، باتنة، الجزائر، دط، 2024، ص06.

[3] المرجع نفسه، ص18.

يقول **سعيد** : " لنذهب غدا إلى حيفا، نتفرج عليها على الأقل، وقد نمر قرب بيتنا هناك. أنا أعرف أنهم سيصدرون قريبا قرار يمنع ذلك كله.فحساباتهم لم تكن صحيحة"[1]

وقوله أيضا : " لذلك فأنا أتوقع يا صفية أن يلغوا ذلك القرار قريبا جدا، وهكذا قلت لنفسي لمادا لا نقتنص تلك الفرصة ونذهب؟"[2]

يوضح لنا سعيد هنا بأنه يرغب في العودة إلى حيفا وطنه ويحن للماضي حيث ذكرياته ومنزله ولكنه يعلم بأن قوة الصهيون ستمنعه من دلك فقد فتحت لهم الباب فقد لتذكرهم ألآمهم لا لي يدخلوا وطنهم بأمان فرغبته الذاتية تعي بأن القوة الصهيونية ستحطمها وهدا ما حدث .

بعد وصول سعيد وصفية إلى منزلهما في حيفا ويلتقي بصاحبة منزلهما ميريام وفي حوارها معه تقول له :" منذ زمن طويل وأنا أتوقع قدومكما...أنتما أصحاب هذا البيت وأنا أعرف ذلك"[3]

توقع صفية كان صحيح وهنا نجد أن الماضي مزال متداخلا في الحاضر فهي تعلم رغم طول السنين بأنه سيعود أصحاب هذا المنزل وسينمائيا قد تم ترجمة هذه اللحظة في الفيلم عبر لقطات قريبة لوجه سعيد لتبين ملامح وجهه.

2/الإستباق كإعلان:

سعيد: " أوهام يا صفية أوهام لا تتركي لنفسك أن تخدعك على هذه الصورة المحزنة.....لا لا أريد الذهاب إلى حيفا، إن ذلك ذل وهو إن كان ذلا واحدا لأهل حيفا فبالنسبة لي ولك ذلان، لمادا نعذب أنفسنا؟"[4] هنا سعيد كان يتوقع أن حيفا ستنكره وقد أنكرته فعلا ففي داخله كان

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، إبداع بوك للنشر، باتنة، الجزائر، دط، 2024، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص18.19.

[3] المرجع نفسه، ص 23.

[4] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص 17.

يريد أن يسترجع ما سلب منه إلا أنه لا يريد أن يدل نفسه.فبقي في صراع داخلي مع نفسه ففي مشهد عودته الى حيفا جسد لنا هذا التوتر عن طريق اللقطة القريبة لتعابير وجهه.

سعيد: " أعتقد أن نفس الأمر سيحدث مع **خلدون** وسترين"[1]

هنا من شعور سعيد بأن حيفا أنكرته توقع أيضا بأن خلدون سيفعل نفس الشيء وقد أنكره فعلا وكانت الصدمة ثقيلة على صفية حيث كانت تقول : "و أنا واثقة أن خلدون سيختار والديه الحقيقيين. لا يمكن أن يتنكر لنداء الدم واللحم"[2] ومع الأسف قد أنكرهم أيضا ابنهم خلدون المسمى **بدوف** الأن.

دوف: " إنني في قوات الإحتياط الأن، لم يقدر لي خوض معركة مباشرة إلى الأن لأصف لك شعوري، ولكن ربما في المستقبل أستطيع أن أؤكد لك مجددا ما سأقوله الآن:إنني أنتمي إلى هنا ، وهذه السيدة هي أمي و أنتما لا أعرفكما ولا أشعر إزاءكما بأي شعور خاص"[3]

هنا دوف يؤكد لهما أنه سينكرهم دائما لأن هويته الفلسطينية فقدها وأصبح يهودي. يوجد إستباق أيضا عن ميريام حين ذهبت إلى حيفا وعرض على زوجها المنزل والابن معا فقال :"إد لا شك أن طفلا يعطى لميريام سيجعلها تتغير تماما".

تجاوز الإستباق كونه تقنية سردية ليصل إلى تشويق القارئ للأحداث وبنى به دائرة متداخلة ومتشابكة من الزمن بين الماضي و الحاضر و المستقبل هدا ما مكن المخرج من ترجمة الرواية إلى فيلم عن طريق التقنيات الزمانية في البنية السردية للنص.

المطلب الثاني: تقنيات تسريع الزمن

1/الخلاصة/المونتاج المكثف montage:

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص 36.

[2] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص 35.

[3] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص 49.

من الخلاصات التي وردت في رواية عائد إلى حيفا للكاتب غسان كنفاني لهدف تسريع السرد نذكر:

سعيد : " ولكنها كانت صامتة وسمع صوتها الخافت يبكي بما يشبه الصمت، وقد لنفسه العذاب الذي تعانيه، وعرف أنه لا يستطيع معرفة العذاب على وجه الدقة، ولكنه يعرف أنه عذاب كبير، ظل هناك عشرين سنة"[1]

قام هنا بإختصار ما حدث في عشرين سنة ومعاناة صفية طوال هذه السنين في أسطر.

و وظف الكاتب أيضا خلاصة على شكل إسترجاع ليخبرنا بماضي سعيد وزوجته في حيفا وقساوة الايام والوضع هناك : " حين غادر سعيد على متن زورق بريطاني دفع إليه دفعا مع زوجته، وقذفه بعد ساعة على شاطئ عكة الفضي، وبين يوم الخميس 29نيسان 1948، حين فتح رجل من الهاغاناه، مع رجل عجوز...باب منزل سعيد في الحليصة...ليدخلا إلى ما صار منذ دلك اليوم منزلهما"[2].

إختصر لنا كل ما حدث لسعيد وكيف نفي خارج حيفا وكيف استلب منزله منه وابنه.

نلاحظ أنه كلما زادت مدة الخلاصة كلما كان السرد أسرع وهذا ما يسمى بالمونتاج المكثف في السينما.

2/**الحذف coupe** :

من خلال دراستنا لرواية عائد الى حيفا نجد لجوء الكاتب الى استعمال الحذف في عدة أماكن لتسريع السرد ونذكر منه:

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، إبداع بوك للنشر، باتنة، الجزائر، دط، 2024، ص 08.
[2] المرجع نفسه ، ص27.

سعيد: " طوال عشرين سنة كنت أتصور أن بوابة مندلبوم ستفتح ذات يوم....."[1]

هنا الحذف محدد المدة حيث يعلمنا بالمدة التي أغلقوا فيها إلا أن فتحوها لإهانة حيفا و أهلها بالواقع المر الذي لا يمكن تغييره حيث سيرون ممتلكاتهم كلها سلبت وأصبحت لغيرهم"سعيد : " طوال عشرين سنة تجنبت الحديث عن ذلك عشرين سنة"

ميريام : " أتعتقد أن الأمر لم يكن مشكلة لي كما كان مشكلة لك؟طوال السنوات العشرين الماضية وأنا محتارة والأن دعنا ننتهي من كل شيء"[2]

نجد " العشرين سنة "قد تكررت كثيرا دلالة على قسوتها والالام التي تحملها في طياتها الحذف هنا ساهم في تسريع السرد بتجاوزه للأحداث الطويلة والقفز عليها فهو من التقنيات الزمانية المهمة في السرد ويقابله في اللغة السينمائية القطع و الإنتقال المفاجئ بين المشاهد

المطلب الثالث: تقنيات تعطيل السرد

1/المشهدsequence en temps real

والذي يقصد به الحوار الذي يكون بين الشخصيات وغالبا يعرض لنا الحبكة أو الحدث الرئيسي في الرواية أو الفيلم ومن خلاله يمكن التعرف على تفكير وطبيعة الشخصيات كما سنرى في هذا النموذج:

"صفية: لم أكن أتصور أبدا أنني سأراها مرة أخرى.

وقال: أنت لا ترينها إنهم يرونها لك.

وعندها فقدت أعصابها، كان ذلك يحدث للمرة الأولى. صاحت فجأة:

ـ ما هذه الفلسفة التي لم تكف عنها طوال النهار؟ والرؤيا وأمور أخرى ماذا حدث لك؟"[1]

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص 06.

[2] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص35.

يمثل لنا هذا الحوار الفكري كل من الأراء المختلفة بين سعيد وصفية

وتتجلى في الرواية عدة حوارات والتي شغلت نصف في الرواية فهي تمثل الأحداث الرئيسية فمنها لقاء دوف بوالديه الحقيقيين **سعيد وصفية** وتحاوره معهما و حوار **سعيد مع ميريام**...وقد حملت هذه الحوارات عدة قضايا عن فلسطين وكشفت لنا عن تفكير شخصيات الرواية.

تجاوز المشهد دوره في إبطاء الايقاع والسرد ليصل إلى تعميق الصراع الفكري والفلسفي بين الشخصيات، ويتجسد لنا سينمائيا عبر اللقطات بين الشخصيات.

الوقفة الوصفية Descriptive pause

قد وصف لنا غسان على لسان سعيد والراوي أيضا كل شخصيات الرواية والأماكن والطرقات وصفا دقيقا فلغته كانت بصرية إلى حد بعيد، فقد كان يوقف الزمن والسرد ويشتغل بالوصف ليصور لنا ، وأحيانا يلجئ إلى الوصف مع سيرورة الزمن . ومن الوقفات الوصفية نجد:

على لسان الراوي: " وبدآ يصعدان، دون أن يترك لنفسه أو لها فرصة النظر إلى الأشياء الصغيرة التي كان يعرف أنها ستخضه وتفقده اتزانه: الجرس، ولا قطة الباب النحاسية، و خربشات أقلام الرصاص على الحائط، وصندوق الكهرباء، والدرجة الرابعة المكسورة من وسطها، وحاجز السلم المقوس الناعم الدي تنزلق عليه الكف، وشبابيك المصاطب ذات الحديد المتصالب، والطابق الأول حيث كان يعيش محجوب السعدي، وحيث كان الباب يظل مواربا دائما، والأطفال يلعبون أمام الدار دائما، ويملئون الدرج صراخا، إلى الباب الخشبي المغلق، المدهون حديثا، والمغلق بإحكام"[2]

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص07.

[2] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص21.

" وفي الوسط كانت الطاولة المرصعة بالصدف هيا نفسها، وإن كان لونها قد صار باهتا، و فوقها استبدلت المزهرية الزجاجية بأخرى مصنوعة من الخشب، وفيها تكومت أعواد من ريش الطاووس، كان يعرف أنها سبعة أعواد. وحاول أن يعدها وهو جالس مكانه إلا أنه لم يستطع فقام واقترب من المزهرية و أخد يعدها واحدة واحدة، كانت خمسة فقط...رأى أن الستائر قد تغيرت، وأن تلك التي اشتغلتها صفية، قبل عشرين سنة، بالصنارة، من الخيوط السكرية اللون، قد اختفت من هناك، واستبدلت بستائر ذات خطوط زرقاء متطاولة"[1].

تمكن الكاتب من خلال توظيفه لهذه الوقفات الوصفية من تعريفنا على بيت سعيد وزوجته صفية في حيفا فقد صور لنا المنزل من الداخل والخارج.

وقد وصف لنا الشخصيات أيضا وعرفنا بها فلم يكن الوصف متعلقا بالفضاء الجغرافي فقط.

ويصف لنا هنا ميريام مربية دوف بقوله:

" المرأة العجوز السمينة بعض الشيء والقصيرة والتي كانت تلبس ثوبا أزرق منقط بكريات بيضاء،...وعندها إنفرجت أسارير العجوز المتسائلة"[2]

و وصف لنا أيضا الرجل اليافاوي الذي أصبح يعيش في منزل ابن اللبدة و كيفية استقباله لابن اللبدة.

"الرجل الطويل القامة، الأسمر و الدي كان يلبس قميصا أبيض مفتوح الأزرار، مد يده ليصافح القادم الدي لا يعرفه"[3]

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص 22.

[2] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص22.

[3] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، إبداع بوك للنشر، باتنة، الجزائر، دط، 2024، ص 38.

هنا اشتغل بوصف منزل ابن اللبدة الدي لم يتغير فيه شيء وقد حافظ عليه اليافاوي كما كان فقد:

" كانت غرفة الجلوس على حالها، كأنه تركها ذلك الصباح، تعبق فيها. نفس الرائحة التي كانت لها، رائحة البحر التي كانت دائما تثير في راسه دوامات من عوالم مجهولة معدة للاقتحام والتحدي، ولكن ذلك لم يكن الشيء الذي سمره في مكانه، فعلى الجدار المقابل، المطلي بلون أبيض متوهج، كانت صورة أخيه بدر ما تزال معلقة، وحدها في الغرفة كلها، وكان الشريط الأسود العريض الدي يمتد في زاويتها اليمنى مازال كما كان"[1]

كما وصف لنا حيفا أثناء الحرب قائلا:

" كانت السماء نارا تتدفق بأصوات رصاص وقنابل وقصف بعيد وقريب... كان الناس يتدفقون من الشوارع... يبكون أو يسبحون داخل ذلك الذهول الصارخ بصمت كسيح"[2]

ويصف لنا أيضا هيئة ابنه خلدون الذي يراه لأول مرة قائلا:

"وانفتح الباب بشيء من البطء، ولأول وهلة لم يصدق، فقد كان الضوء عند الباب باهتا، ولكن الرجل الطويل القامة خطا إلى الأمام. كان يلبس بزة عسكرية، ويحمل قبعته بيده" [3]

قد تجاوز هذا الوصف كونه وصفا مجردا فقط بل كان له بعدا بصريا وهذا ما أتاح للمخرج ومكنه من تحويل الرواية إلى فيلم . فقد ترجم لنا هذا الوصف بصريا عن طريق **اللقطات القريبة** للشخصيات **وتقنيتي البانوراما الترافلينغ** لكل الأماكن كما صور لنا **ميريام** لحظة فتحها الباب لسعيد وصفية ووصف لنا المكان والمنزل من الخارج بحركات كاميرا بطيئة تركز على التفاصيل وعبر اللقطة البانورامية أيضا.

[1] المرجع نفسه، ص39.

[2] المرجع نفسه، ص12.

[3] المرجع نفسه، ص45.

إنطلاقا من المقاربات التي قدمها الناقد الفرنسي **جيرار جينيت** لتحليل البنية السردية للنص، وخصوصا ما يتعلق بالصوت السردي ونمط الراوي، تمكنا من تحليل رواية "عائد إلى حيفا"بوصفها سردا يعتمد على "ضمير الغائب" والذي هو "وسيلة صالحة لأنه يتوارى وراءه السارد فيمر ما يشاء من الأفكار والإيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات، دون أن يبدو تدخله صارخا ولا مباشرا"[1] فهو يقوم بسرد الأحداث دون أن يشاركها ويريها لنا وفق نظرته وبهذا يتسم بصفة **الراوي العليم** أي "**الرؤية من الخلف vision par derriere**" فهدا"النوع من الرواة يتخذ لنفسه موقفا ساميا يعلو فوق مستوى إدراك الشخصيات، فيعرف ما نعرفه وما لا نعرفه، ويرى ما تراه وما لا تراه، وهو المتحدث الرسمي بإسمها، فلا يسمع القارئ إلا صوته، ولا يرى الأشياء إلا من خلال وجهة نظره، وإذا كان لإحدى الشخصيات رأي فإنما يعرف من خلاله"[2] فهو يتعمق في عمق الشخصيات ويكشف لنا كل أفكارها وصراعاتها الداخلية كما فعل مع "**سعيد وصفية**" وجسد لنا أيضا عقدة الذنب التي أصابت كل منهما و شعور الحنين إلى موطنهم حيفا والعديد من الخفايا، فهو على علم بكل الأفكار والمشاعر الداخلية والخارجية فالراوي هنا لم يكتفي بنقل المشاعر والأحداث فحسب بل فسر لنا كل الأعماق الدلالية والرمزية في نصنا الروائي بداية من عقدة الذنب التي أصابت كل من سعيد وصفيه وصولا إلى التمييز العنصري بين العرب واليهود.

في المقابل، نجد أن هذا النوع من السرد هو ما منح للرواية بعدا سينمائيا فهو لم يكن نص سردي قائم على الوصف والحكي فقط بل كان مركبا من عدة تقنيات وهذا ما أتاح ترجمته وتشابهه في وظيفته بالكاميرا بكل حركاتها التي تتجاوز سرد الأحداث لتصل إلى الكشف عن عمق الشخصيات و تعابير وجهها عبر اللقطات القريبة والقريبة جدا إضافة إلى اللقطات الشاملة والبعيدة لتصور لنا المكان كما يتجلى لنا في نص رواية عائد الى حيفا لغويا في الفيلم بصريا عبر اللقطات،

---

[1] عبد المالك مرتاض: **في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد**، عالم المعرفة، الكويت، دط، ديسمبر1998، ص153.

[2] عبد الرحيم الكردي: **الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب**، القاهرة، ط1، 2006، ص101.

كما يتلاعب بالزمن و يوظف التقنيات السردية المتمثلة في الإسترجاع عبر الذاكرة الإستباق للأحداث إضافة إلى تقنيات تسريع السرد التي يقابلها المونتاج المكثف الدي يحدف المشاهد الهامشية وغير المهمة وتقنيات إبطاء السرد التي يقابلها المشهد الذي يعرف في الفيلم كأنه في زمنه الحقيقي وهذا ما يساهم في امتداد الرواية الى الفيلم السينمائي إضافة إلى المونتاج.

و السرد بضمير الغائب الدي يمتد إلى الراوي العليم لم يكن مجرد سردا لغويا فقد كان له دورا كبيرا في تعميق المعنى الدلالي والإيحائي للنص الروائي فقد جمع ومزج بين السرد اللغوي والبصري لتحول الرواية إلى فيلم سينمائي، وهذا ما يبرز لنا قدرة غسان كنفاني على السرد بلغة سينمائية، من خلال توظيفه لتقنيات التي أرساها الناقد جيرار جينيت فنجاح هذا الفيلم في تحويله إلى خطاب بصري كان بمساهمة هذه التقنيات في البنية السردية التي تمتد إلى اللغة السينمائية وتجسد لنا علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والسينما.

المبحث الثالث: آليات التحول من اللغة إلى الصورة

المطلب الأول: اللقطات

1/ لقطة متوسطة:

1/ " و وسعت من الطريق حتى دخلا، ثم أخذت تسير أمامهما نحو غرفة الجلوس"[1]

2/ " وكانت المرأة السمينة العجوز تجلس أمامهما على دراع أحد المقاعد، تنظر إليهما وهي تبتسم إبتسامة لا معنى لها"[2]

3/ " وانفتح الباب بشيء من البطء، ولأول وهلة لم يصدق، فقد كان الضوء عند الباب باهتا، ولكن الرجل الطويل القامة خطا إلى الأمام. كان يلبس بزة عسكرية، ويحمل قبعته بيده"[3]

4/" دارت زوجته حول السيارة و وقفت إلى جانبه، إلا أنها لم تكن بارعة مثله.أمسك بدراعها، و أخذ يقطع بها الشارع: الرصيف، البوابة الحديدية الخضراء، الدرج"[4]

5/ " وبدآ يصعدان، دون أن يترك لنفسه أو لها فرصة النظر إلى الأشياء..."[5]

6/ " نزل من السيارة وصفق وراءه بابها، و أخذ يرفع حزامه وهو ينظر نحو الشرفة تاركا المفاتيح تخشخش في راحته دونما اكتراث"[6]

2/ اللقطة القريبة :

---

[1] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، إبداع بوك للنشر، باتنة، الجزائر، دط، 2024، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 23.

[3] المرجع نفسه، ص 45.

[4] المرجع نفسه، ص 20.

[5] المرجع نفسه، ص 20.

[6] المرجع نفسه، ص20.

1/ " نظر إلى صفية رآها ترتجف،و وجهها يميل بوضوح للإصفرار"[1]

2/ "كانت تلبس ثوبا أزرق منقطا بكريات بيضاء".[2]

3/ "ثم وقع بصره على صفية، فرآها تنقب بعينيها في زوايا الغرفة وكأنها تعد الأشياء التي تفتقدها".[3]

4/ "فقد أحس بجبهته تلتهب، تماما كما الإسفلت يشتعل تحت السيارة"[4]

3/ لقطة قريبة جدا:

1/ "فجأة أخد المقود يرتجف بين يديه"[5]

وقد وظفت اللقطة القريبة والقريبة جدا لتترجم لنا ما كان لغويا إلى صور ولقطات ولتعكس لنا إنفعالات الشخصيات فتركز على التفاصيل الدقيقة جدا

4/ لقطة عامة

1/ " كانت منصرمة إلى التحديق نحو الطريق: تارة إلى اليمين حيث كانت المزارع تمتد على مدى البصر وتارة إلى اليسار حيث كان البحر.."[6]

2/" كان الناس يتدفقون من الشوارع الفرعية نحو ذلك الشارع الرئيسي المتجه إلى الميناء، رجالا ونساء و أطفالا، يحملون أشياء صغيرة أو لا يحملون، يبكون أو يسبحون داخل ذلك الذهول الصارخ بصمت كسيح"[1]

---

[1] المرجع نفسه، ص 19.

[2] المرجع نفسه، ص 22.

[3] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق،ص23.

[4] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص05.

[5] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص09.

[6] غسان كنفاني: **عائد إلى حيفا**، المرجع السابق، ص 07.

نستنتج مما سبق، أن لغة رواية عائد إلى حيفا تتجلى فيها عدة تقنيات سينمائية في بنيتها السردية القائمة على الوصف والمشهدية حيث نجد فيها لغتها تعدد اللقطات السينمائية بكل أنواعها، فقد شكلت لنا إنفعال الشخصيات و مشاعرهم الداخلية عبر اللقطات القريبة، كما صورت لنا الفضاء كاللقطة العامة عبر وصفها الدقيق للأماكن، فهذا التوظيف لتقنيات اللغة السينمائية عبر الوصف هو الذي ساهم في تحويل السرد اللغوي إلى فيلم بصري، وهذا التوظيف لتقنيات اللغة السينمائية في رواية عائد إلى حيفا يؤكد لنا فكرة التراسل بين الادب والسينما داخل الخطاب الروائي.

المطلب الثاني : من اللغة الواصفة إلى الصورة في رواية عائد إلى حيفا

ما يميز رواية "عائد إلى حيفا" هو لغة الكاتب الفلسطيني غسان كنفاني، فهو تجاوز السرد التقليدي ليمنح لها بعدا بصريا عبر توظيفه للغة السينمائية فهو لم يكن يحكي الأحداث فقط بل صورها لنا عبر لغته التي كانت ككاميرا لغوية بإعتماده عدة تقنيات سينمائية لتظهر وكأنها مشاهد مصورة أمام المتلقي وقد تجلى هدا البعد السينمائي في الرواية عبر عدة عناصر وهي:

أولا: إعتماد الكاتب غسان كنفاني على الوصف البصري الدقيق لكل التفاصيل في الرواية فقد تجاوز كونه وظيفة جمالية ليصل إلى تصوير الصور لدهن المتلقي، فقد وصف لنا حيفا والبيت كما يركز أيضا على التفاصيل الدقيقة كتعابير الوجه والمشاعر الداخلية للشخصيات، فالوصف لم يقتصر على المكان فقط بل تعداه ليصل إلى الشخصيات وهذا الوصف يترجم سينمائيا عبر اللقطة القريبة والقريبة جدا لترينا المكان بالتصوير الدقيق والبطيء وتعكس لنا مشاعر الشخصيات دون الحاجة إلى الوصف اللغوي أي أن الكاتب وظف اللقطات السينمائية في لغته عبر الوصف الدقيق وهذ ما يعكس ويبرز لنا التقاطع وعلاقة التأثير والتأثر بين الخطاب الروائي والخطاب السينمائي.

[1] غسان كنفاني: **عائد على حيفا**، المرجع السابق، ص12.

فقد كان يصور لنا حركة الشخصيات داخل الفضاء عبر اللغة فهي تقترب وتبتعد لتكشف لنا تفاصيل دقيقة وعامة وتجسد في الفيلم عبر تقنيات البانورما الترافلينغ.

ثانيا: لم يكتفي الكاتب غسان كنفاني بالوصف الدقيق فقط، بل تجاوزه ليوظف المشهدية والحوار في نصه، حيث نجد العديد من الحوارات المباشرة في الرواية وهدا ما يجعلها تتقاطع مع بنية السيناريو وتمكن من تحويل النص الروائي إلى سيناريو قابل للتمثيل فالحوار سينمائيا ولغويا يتجاوز كونه وسيلة تواصل ليكشف لنا ما في نفوس الشخصيات من صراعات كما رأينا في حوار "سعيد"مع ابنه"دوف" حيث كان له بعد فلسفي أيضا فقد توصلوا إلا أن الإنسان قضية.

ثالثا: لم يكن الوصف و المشهدية فقط هو الدي أهل الرواية إلى ترجمتها لفيلم سينمائي، فمع تحليلنا للبنية السردية داخل النص وتوقفنا عند الزمن، نجد كسر خطية التسلسل الزمني عبر تقنيتي الإسترجاع والإستباق، مما يسهم في تشابك الماضي مع الحاضر والمستقبل فهو يتنقل بصفة فجائية من زمن إلى زمن كالقطع السينمائي بين المشاهد وبهذا نجد أيضا تجسيد اللغة السينمائية في النص عبر هده التقنيات.

رابعا: إضافة إلى كل ما سبق نجد أن لغة الكاتب غسان كنفاني كانت رمزية بإمتياز حيث كانت تحتوي في عمقها عدة رموز ودلالات مكثفة فلم تكن مجرد رواية لها سرد سطحي فقط بل في داخلها نجد تجسيد العديد من المعاني العميقة التي يحاول الكاتب إيصالها للمتلقي فالمكان مثلا "حيفا" لم تكن مجرد فضاءا هندسيا فحسب بل تعدته لتمثل لشخصيات الذكريات والوطن وهم مغتربين قسرا فهذا العمق الدلالي بالرغم من أن لغته مقتصدة لغويا إلا أنه يجسد لنا في الفيلم عبر الصور وزوايا التصوير وتدريج الإضاءة والمؤثرات السينمائية لتصل إلى عمق الفكرة.

إنطلاقا مما سبق، يمكننا القول أن اللغة في رواية "عائد إلى حيفا" للكاتب غسان كنفاني لم تكن تنقل لنا الأحداث فقط بل تجاوزته عبر توظيفها للغة السينمائية لتسهم في تصوير

المشاهد للمتلقي لغويا وهذا ما أهل تحويلها إلى فيلم سينمائي، فالبعد السينمائي في رواية "عائد إلى حيفا" أي لغة الكاتب غسان كنفاني نجده يتمثل في الوصف الدقيق مع توظيفه للمشهدية والحوار وكسر خطية الزمن، هو ما ساهم في نجاح ترجمة و إقتباس الرواية إلى فيلم دون المساس بجوهر الرواية فقد كانت لغته بصرية إلى حد بعيد، وهذا ما يبرز لنا علاقة التأثير والتأثر بين الأدب والسينما.

المطلب الثالث: المقارنة بين رواية وفيلم "عائد إلى حيفا"

بطاقة فنية لفيلم عائد إلى حيفا

الاسم الأصلي للفيلم: عائد إلى حيفا.

سنة الإنتاج: 1982.

المخرج: قاسم حول

الكاتب الأصلي للرواية: غسان كنفاني

السيناريو والحوار: قاسم حول

النوع: دراما تاريخية/ سياسية

جهة الإنتاج: مؤسسة الأرض للإنتاج السينمائي

اللغة الأصلية: العربية

البلد: فلسطين

الشخصيات الرئيسية والممثلون:

1/ **شخصية سعيد** والذي هو مواطن فلسطيني ينفى قسرا من موطنه في الحرب ليترك ابنه الرضيع لوحده في منزله، وقد أدى هذا الدور الممثل **بول مطر**

2/**شخصية صفية** الأم والتي هي زوجة سعيد التي شاركته في كل الأحزان وعاشت مرارة الفقد والحرمان من ابنها وقد أدت هذا الدور الممثلة **حنان الحاج علي**

3/ **شخصية دوف/ خلدون** الابن والذي هو الابن الرضيع الذي تركه والداه مجبرين وهو رضيع لتتبناه عائلة يهودية وتربيه ويصبح جندي في الجيش الإسرائيلي، وقد أدى هذا الدور الممثل **جمال سليمان**.

4/**شخصية ميريام** وهي المرأة اليهودية التي تبنت خلدون وأسمته بدوف وعاشت في منزل سعيد وصفية بحيفا وقد أدت هذا الدور الفنانة **كريستين شور**.

ترجمت العديد من الروايات إلى السينما، ومن أهم الروايات التي تمت ترجمتها وتحويلها بنجاح نجد رواية "عائد إلى حيفا" للكاتب الفلسطيني غسان كنفاني وقد ترجمت هذه الرواية إلى فيلم لأكثر من مرة، وذلك لتبنيها القضية الفلسطينية ومعاناة الشعب الفلسطيني.

في الرواية توفرت العديد من عناصر اللغة السينمائية التي سمحت لنا بترجمتها إلى فيلم سينمائي وتحويل اللغة إلى صورة مع إضافة العديد من المؤثرات السينمائية.فما مدى وفاء الفيلم إلى النص الروائي؟

فعلى **مستوى المكان**، وقد نجح إلى حد بعيد في تجسيد المكان المتمثل في حيفا والبيت فقد تمكن المخرج من تجسيد المكان كما في الرواية وهذا لإعتماد الكاتب في روايته الوصف بأدق التفاصيل ككاميرا متحركة، لذا فالمكان بين الرواية والفيلم كان موحد الإختلاف فقط في طريقة عرضه ففي رواية جسدته اللغة وفي الفيلم جسد بالصور.

أما على **مستوى الزمن وترتيب الأحداث**، فقد إظطرت ضرورة الفيلم أن تحذف بعض الأحداث غير المهمة من الرواية حيث حذف الجزء ا لأخير من مشهد حوار سعيد مع دوف وميريام فقد انتهى الفيلم عند لوم دوف لوالديه وعدم تقبله لعذرهما أما في الرواية فقد كان المشهد أطول من الفيلم فالمخرج حافظ على أحداث الرواية وعلى كل تقنيات الزمن المتمثلة في الإسترجاع والذي كان باللون الرمادي في الفيلم وكل التقنيات السردية الأخرى.

أما عن **الشخصيات**، فقد حافظ عليها الفيلم كما في الرواية وبين لنا كل إنفعالاتها ومشاعرها عبر اللقطات بكل أنواعها التي كانت وصف لغوي في الرواية و اضاف فقط بعض المؤثرات المتمثلة في الموسيقى وتدرج الألوان التي تتطلبها الضرورة السينمائية أي إختلفت فقط في طريقة تقديمها.

بناءا على ما سبق، يمكن القول أن الرواية لم تترجم حرفيا إلى فيلم بل أعيدت صياغتها عبر عناصر اللغة السينمائية، مع المحافظة على جوهر النص دون المساس به أو تحريفه، فقد كان الفيلم وفيا لنص الروائي وكان أسلوب الكاتب غسان كنفاني الدي يتسم بلغة بصرية هو ما أهل وسهل ترجمة هذه الرواية إلى فيلم بنفس العنوان "عائد إلى حيفا".

خاتمة

خاتمـــــــــة

وفي ختام هذه الدراسة، التي كان الهدف منها البحث في مواضع التراسل بين الأدب والسينما في رواية "عائد إلى حيفا" للكاتب غسان كنفاني، و كيفية تحويلها الى فيلم مع الكشف عن عناصر التلاقي والإختلاف بين كل منهما والتطرق إلى عناصر اللغة السينمائية في النص السردي وتحليل بنيته العميقة ضمن مقاربة سيميائية للنص السردي.

وقد توصلنا ببحثنا هذا إلى مجموعة من النتائج نحصرها فيما يلي:

1/ يتم ترجمة الخطاب السردي إلى خطاب سينمائي عبر عناصر اللغة السينمائية.

2/ تمكنت اللغة السينمائية من نقل الدلالات العميقة في الرواية إلى اللغة البصرية عبر تقنياتها المتمثلة في اللقطات وحركات الكاميرا.

3/ الوصف الدقيق في الرواية كان هو العامل الأساسي المساعد في تحويل الرواية إلى فيلم لما يحتويه من لغة بصرية.

4/ رغم إختلاف لغة التعبير بين الرواية والسينما إلا أن الفيلم نجح في ترجمة الرواية وفق ما تقتضيه اللغة السينمائية.

5/ الفيلم حافظ على كل دلالات رواية عائد إلى حيفا المستنبطة بواسطة المقاربات السيميائية لغريماس كما حافظ على جوهر الرواية.

6/ تم التراسل بين الأدب والسينما في رواية عائد إلى حيفا عبر استلهام الكاتب غسان كنفاني في لغته الأدبية إلى تقنيات اللغة السينمائية وخصوصا الوصف البصري الدقيق.

وبهذا نكون قد توصلنا عبر دراستنا للعلاقة بين الأدب والسينما في رواية عائد إلى حيفا بأن الفيلم يعيد ترجمة الرواية لنا عبر عدة تقنيات التي تستلهمها الرواية و تشكل لنا النص وفق ما يتناسب مع فن السينما دون المساس بالجوهر الروائي

المراجع

المـــــــراجع

المراجع باللغة العربية :

1. الكتـــــــب :

- الآن روب جرييه: نحو رواية جديدة، تر:مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر، 1119، ص 120.
- بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر:محمد سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ، لبنان، ط1، 2009.
- تزفيطان تودروف: نظرية الأجناس الأدبية دراسات في التناص والكتابة والنقد، تر:عبد الرحمان بوعلي، دار نينوى، سوريا دمشق،دط، 2016
- تودروف سفيتان: مفهوم الأدب ودراسات أخرى، منشورات وزارة الثقافة، تر:عبود كاسوحة دمشق، دط، 2002.
- جيرار جينيت و أخرون: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، تر: ناجي مصطفى، دار الخطابي للطباعة والنشر، ط1، 1989.
- جيرار جينيت: خطاب الحكاية بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، عمر حلى، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 1997
- حسن البحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990 .
- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء، بيروت ، ط1، آب 1991
- رضوان بلخيري: سيميولوجيا الخطاب المرئي من النظري إلى التطبيقي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2016.
- سعيد يقطين: الكلام و الخبر، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1997.
- سمراء قفي: البنية السردية في رواية عائد الى حيفا لغسان كنفاني، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، 2015/2014.
- سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط1، 2001 .
- سمير مرزوقي ، جميل شاكر: مدخل إلى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا، دار الشؤون الثقافية العامة،
- سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ، مكتبة الأسرة، مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، 2004.
- صلاح فضل: لذة التجريب الروائي، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، القاهرة، ط1، 2005.
- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2006.
- عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، دط، ديسمبر1998 .
- نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2010.
- عثماني ميلود: شعرية تودروف، مطبعة دار القرطبة، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 22/21.
- غسان كنفاني: عائد إلى حيفا، إبداع بوك للنشر، باتنة، الجزائر، دط، 2024.

المـــــــراجع

- فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1981 .
- فيصل الأحمر: معجم السيميائيات، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010.
- لشكر حسن: الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، كتاب **المجلة العربية، الرياض**، دط،2012 .
- مجموعة من المؤلفين : تساؤلات نظرية ونماذج فيلمية ، سينما الأدب ، ألفا للوثائق ، ط1، 2022 .
- محمد عمارة: مخاطر العولمة على الهوية الثقافية، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999.
- محمد غنيمي هلال: الأدب المقارن، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط9، أكتوبر 2008.
- محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ط5، 2006.
- مصطفى عبد الغني: نقد الذات في الرواية الفلسطينية، سينا للنشر، القاهرة، مصر، ط1، 1994 .
- مها حسن القصوري: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2004.

2. المذكرات والأطروحات:

- فايزة يخلف: دور الصورة في التوظيف الدلالي للرسالة الإعلانية، دراسة لعينة من إعلانات مجلة الثورة الإفريقية مذكرة ماجستير في علوم الإعلام والاتصال، الجزائر، 1996.

3. المجـــــــلات :

- ابن منظور: لسان العرب، مجلد 11.
- احسان عباس: المبنى الرمزي في قصص غسان كنفاني، مجلة المعرفة، دمشق، سوريا، العدد 132، 1973، ص 09.
- بلقاسي كريم: المقاربة بين العمل الروائي والعمل السينمائي:الإئتلاف والإختلاف، حوليات جامعة الجزائر1، العدد31، الجزء الثاني، جوان 2017 .
- الربيع بوجلال: التحليل السردي عند غريماس، مجلة قراءات، مجلد 11، العدد01، 2019.
- شينة نصيرة: المنفى بعيون فلسطينية مفهوم المنفى في فكر إدوارد سعيد، مجلة دفاتر، مخبر الشعرية الجزائرية، المركز الجامعي بريكة، الجزائر، مجلد 06، العدد02 ، 2021.
- فريدة أولمو : الحضور الفلسفي في أدب المقاومة عند غسان كنفاني، مجلة المعيار، جامعة الجزائر 2، المجلد 28، العدد03، 2024.
- كريمة رقاب: سيميائية المناص النثري و التأليفي في ديوان إطلالة المجد للشاعر غزيل بلقاسم، الغلاف والعنوان أنموذجا، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة غرداية الجزائر، المجلد 07، العدد 02، 2018
- ليانة بدر إيمان العامري: إغتراب الزمن و اشطار الذات وقراءة في رواية نجوم اريحا، مجلة المخبر، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد 11.
- مازية حاج علي: هاجس الهوية في روايات غسان كنفاني، مجلة الأداب واللغات، ج بسكرة، الجزائر، العدد20، 2017

المـــــــراجع

- نبيلة سكاي: نظرية النص عند جوليا كريستيفا من التناص إلى الإنتاجية، ج سطيف 02، مجلد 06، العدد 01، جوان 2022.
- ويزة غربي: تجاوز تقاليد الكتابة الكلاسيكية في الرواية الجديدة ، مجلة اللغة العربية وآدابها، جامعة البليدة 2، المجلد 5، العدد الأول ، ديسمبر 2017
- يمينة براهمي: بنية الشخصية في الرواية الجزائرية المترجمة رواية"الصدمة" لياسمينة خضرا أنمودجا، مجلة العلوم الانسانية. المركز الجامعي علي كافي تندوف، الجزائر، مجلد 05، العدد01 ، أفريل 2021

فهـــرس

المحتويـــات

هـــرس المحتويـــات

المحتويـــات	الصفحة
الإهداء	ا
شكر وتقدير	
الملخص	
مقدمة	أ- هـ
الفصل الأول: التراسل بين الأدب والسينما في ضوء السرديات الحديثة	01 ـ 27
تمهيد	01
المبحث الأول: التراسل بين الفنون	03 ـ 10
المطلب الأول: مفهوم التراسل بين الفنون	03
المطلب الثاني: العلاقة بين الأدب والسينما	07
المطلب الثالث: الرواية الجديدة	10
المبحث الثاني: المقاربات السردية لجيرار جينيت وتجليها سينمائيا	13 ـ 16
المطلب الأول: تقنيات الزمن	13
المطلب الثاني: تقنيات تسريع السرد	14
المطلب الثالث: تقنيات تعطيل السرد	16
المبحث الثالث: عناصر اللغة السينمائية	20 ـ 25
المطلب الأول: أساسيات اللغة السينمائية	20
المطلب الثاني: اللقطات وأنواعها	22
المطلب الثالث: زوايا التصوير	25
المطلب الرابع: حركات الكاميرا والتنقل	25
الفصل الثاني: التفاعل بين الأدب والسينما في رواية عائد إلى حيفا	32 ـ 75
تمهيد	32
المبحث الأول: التحليل السيميائي لرواية عائد إلى حيفا	33 ـ 49
المطلب الأول: التعريف بالكاتب والرواية	33
المطلب الثاني: الدلالات السيميائية العميقة وتمثلاتها السينمائية في رواية عائد إلى حيفا	35
المطلب الثالث: تجليات البعد السينمائي في رواية عائد إلى حيفا	44

المطلب الرابع: قراءة في صورة الغلاف وعلاقته بالفنون البصرية	49
المبحث الثاني: تجليات مقاربات جيرا جينيت في رواية عائد إلى حيفا	52 ـ 61
المطلب الأول: تقنيات الزمن	52
المطلب الثاني: تقنيات تسريع السرد	59
المطلب الثالث: تقنيات تعطيل السرد	61
المبحث الثالث: آليات التحول من اللغة إلى الصورة	67 ـ 75
المطلب الأول: تجلي اللقطات في رواية عائد إلى حيفا	67
المطلب الثاني: امن اللغة إلى الصورة	69
المطلب الثالث: المقارنة بين رواية عائد إلى حيفا والفيلم	71
الخاتمة	
قائمة المصادر المراجع	
قائمة المحتويات	
فهرس الجداول	
فهرس الاشكال	

فـــهرس الـــــجداول

رقم الجدول	عنوان الجداول	الصفحة
1 ــ 1	المقابل السينمائي لتقنيات جيرار جينيت	20
1 ــ 2	مسار القصة والسرد في رواية عائد إلى حيفا	43

فـــهرس الأشـــــكال

رقم الشكل	عنوان الشكل	الصفحة
1 ــ2	النموذج العاملي لرواية عائد إلى حيفا	**41**
2 ـ 2	المربع السيميائي لرواية عائد إلى حيفا	**43**