اكتشافات النص الروائي
وأهميته في المعالجة والإخراج

الدكتور
فارس مهدي القيسي

مقدمة البحث

ان المتبع للنشاط السينمائي والتلفزيوني والغربي يجديين الحين والاخر ظهور افلام واعمال تلفزيونية اتسمت بكل مزايا العرض السينمائي الجيد (لغة وتقنية) فكرة المؤلف "الاديب" او احساسه قد تغلغلت الى نفوس المشاهدين من خلال اسلوب وفن المخرج المتمكن "المفسر والفنان" بحيث لايستطيع المشاهد ان يقرر المضمون عن الشكل تماما كوحدة عضوية مترابطة مثل هذه المنجزات المرئية (افلام ودراما تلفزيونية) قليلة ونجد في نفس الوقت نتاجات فنية (سينمائية وتلفزيونية) تسلب لب المتفرج وتبهره بكل الاعيب وتقنيات المخرج وحيله، ولكن ما ان يخرج المتفرج من نطاق العرض يتبخر كل شيء من ذهنه ولايدري أي شيء حصل عليه من مشاهدة الفلم او الدراما التلفزيونية.. اللهم الا المنعه وتزجية الوقت في حين ان "القصة او الرواية" لو يقراها المتفرج دون مشاهدة الفلم ليجد يها (فكراً) او "الاحساساً" او "وجهة نظر" ولكنها اختفت من شاشة العرض السينمائي او التلفزيوني ولم يعثر عليها المشاهد باي شكل من الاشكال.. بل بدت هذه النصوص (ميتة، عقيمة لاتمتلك الجوهر والمغزى فيها . انها تبدو يابسة لم تتجرع قطرة ماء من ينبوع المخرج ولم يعالجها بلمسة يد ولم يسبغ عليها بسحر وجمال وشفافية وحساسية مرهفة.. وبتعبير اخر لم تعالج تلك النصوص من قبل "مخرج" له شخصيته المتميزة تجمع صفة "الاديب" وسحر "الفنان" وهذا نموذج اخر نشاهده في بعض الافلام والدراما التلفزيونية تنعدم فيها اصلاً، الفكرة "المضمون" والشكل "والاسلوب السينمائي ذو البلاغة الفنية واللغوية العالية" والسبب في ذلك انه ليست هناك وراء الانتاج السينمائي او التلفزيوني قائد ومفسر للعمل أي المخرج الذي لابد له ان يعرف كيف يتذوق النص وتختاره وكيف يجب ان يقدمه يجب ان يمتلك الموهبة والقدرة على الادراك والحس والخيال والجمال والاكتشاف.

فكيف يمكن له ان يمد النص الحكائي بهذه المقومات والركائز الحسية والفكرية والجمالية لكي يتنفس النص من جديد في مرحلة التحول او الانتقال من حالة الى اخرى ومن منطقة الى اخرى بروح فنية عالية.

هذه هي صور واضحة ودقيقة للانتاج السينمائي والتلفزيوني الذي يعاني الكثير الكثير من هذه الاخطاء والتي غالبا مايكون مسؤولا عنها المخرج بالدرجة الاولى.

فالمخرج في احسن حالاته عندما يكون امينا ومفسرا ومبدعا وخلاقا ويكون في اسوا حالاته عندما يكون جلادا للنص متعاليا عليه ومتسلطا او منحرفا عن افكار ومواقف المؤلف بقصد او بدون قصد.

نعم.. المخرج السينمائي او التلفزيوني هو المسؤول الاول والاخير عن المنجز المرئي وان اهم واجب يقع على عاتقه هو فهمه للمهمات الجسام التي لابد ان ينهض بها بكل فهم واستيعاب ومقدره هذه المهمات الخطيره تنحصر في المراحل الثلاث الاتية:

١-مرحلة الاكتشاف.

٢-مرحلة المعالجة وتغطية العمل.

٣-مرحلة التعبير او التجسيد الدرامي.

وحيث ان مرحلة الاكتشاف هي من اهم المراحل في عملية الاخراج السينمائي والتلفزيوني فاننا ستوفر مادة هذه البحث لهذه المرحلة فقط ونتصدى لها لان المخرج- أي مخرج في العالم- لايستطيع ان يبدا خطوة واحدة في عمله مالم يتمكن من هذه المرحلة بشكل كامل ودقيق ونظرا الى ان مرحلة الاكتشاف بحد ذاتها فيها كثير من المشاكل التي تؤدي الى ان ناخذ بشديد الخناق على فكر المؤلف وتكاد تقتله فكرا وروحا واسلوبا كان لابد لنا في (هذا البحث) من ان نوضح الامور ونشير الى المخاطر وتحديد مديات العلاقة بين المخرج والمؤلف وتمظهرات النشاط التاويلي للمخرج المفسر.

مشكلة البحث

يسوغ التاويل وجوده من الذات المؤولة عن طريق فعل ناشيء من اختلافات في زمنية الوعي نتيجة لتلقي النص الحكائي.. فهناك نوعين من الفهم الذي يقود الى التاويل والتفسير فهم موضوعي ينتج من التقاء العامل الذاتي للمخرج مع فكر المؤلف وفهم ذاتي ينبع من استقبال النص الحكائي من سياقه المعرفي الى سياق ذاتي مطلق واعادة فهم النص على وفق اقتراحات متعددة حول النص فهو يبتعد عن مقصديه المؤلف تارة وعن النص تارة اخرى مشكلا منحى جديدا متوالدا باتجاه رؤية ذاتية للمخرج وتفرد رؤيته ولايتحقق ذلك الفهم (الذاتي والموضوعي) الا عن طريق الاكتشاف وهذه هي مشكلة البحث.

"كيف يساهم الاكتشاف في اقتراح وعي جديد يخالف او يطور الوعي الثابت في مرجعية النص؟ وماهي تلك القيم والمرتكزات الدراماتيكية والبنائية والتكنيكية المتضمنة في النص الروائي والتي يسعى المخرج لاكتشافها؟

اهمية البحث

الامل كبير في ان هذا البحث المتواضع سيكشف ويفيد العاملين في مجال السينما والتلفزيون ممن يلتزمون النصوص الحكائية كمصدر لانتاج الافلام السينمائية والدراما التلفزيونية وكل من يعمل في حقل الاخراج من شبابنا الصاعد بالاضافة الى ان هذا البحث سيكون زادا وعونا لمحبي السينما والتلفزيون والنقاد ايضا ومن خلال هذا البحث سندرك بدقة المنهج العلمي والتطبيقي الذي نسير عليه في عملية الاخراج عبر مرحلة اكتشاف النص.

اهداف البحث

يهدف البحث الى الكشف عن اهمية مرحلة الاكتشاف في عملية الاخراج السينمائي والتلفزيوني وبيان الية العلاقة بين المخرج والمؤلف ورصد النشاط التاويلي والتفسير الخلاق للمخرج المفسر في تعامله مع النصوص الحكائية.. وماهي تلك (الجواهر والدرر) التي يبحث عنها المخرج داخل اعماق النص الحكائي او الروائي وكيف تؤدي دورها في عملية التجسيد الدرامي للنص.

حدود البحث:

تحدثنا في مقدمة البحث ان عملية القراءة والتفاعل وبداية النشاط التأويلي للمخرج تجاه النص الحكائي يمر بثلاث مراحل أساسية هي:

١-مرحلة الاكتشاف.

٢-مرحلة المعالجة والتغطية.

٣-مرحلة التعبير والتجسيد الدرامي.

وسيتحدد البحث في مرحلة الاكتشاف فقط لما لها من اهمية اساسية في البحث عن معطيات وافكار ومواقف ورموز واشارات داخل عمق النص الروائي او الحكائي.

منهج البحث

البحوث من هذا النوع التي تتميز بملامح نظرية فان الباحث سيختار المنهج الوصفي والتحليلي في عملية البحث واكتشاف معطيات النصوص الحكائية.

اولاً: ماهية النص

مع بدايات القرن العشرين خضع مفهوم اللغة الى العديد من الدراسات المنهجية فاحدث تحولات كثيرة وكبيرة، وتفرع عنها اتجاهات متعددة الى ان بدأت هذه الدراسات تطال مفهوم النص. حيث ان مجمل هذه البحوث تعاملت مع المعطيات اللسانية باعتبارها كلمات او مجموعة كلمات او جمل تتوافر بشكل صوتي ولكن تثبتها الكتابة وظهرت مفاهيم مثل: اللغة نظام مغلق، او اللغة بنية تزامنية وغيرها وانسحبت مثل هذه المفاهيم على النص فظهرت مفاهيم من مثل: النص المغلق، النص المفتوح بنية النص، لسانيات النص.

هذه الاخيرة استدعت قيام جهاز تفاهمي مفاهيمي يتعامل مع النص، لامن منطق انطولوجي فحسب ولكن بشتى الاتجاهات التي من الممكن ان يشكل لنا تظافرها كافة مفهوما اكثر توافقا مع مابلغته الدراسات اللسانية من تطور.

وبناء على ماتقدم لم يعد من الممكن النظر الى النص على انه قطعة كتابية ولاعلى انه خطاب شفوي او بشكل ادق خطاب قولي فقط، لذا كان لابد من النظر بعين فاحصة الى العلاقة التي تجمع بين اللغة من جانب ومفهوم النص من جانب اخر يقول (كوهين) "لطالما اكد لنا علماء النفس انه لايوجد فكر بدون لغة، وان اللغة ليست لباسا للفكر، ولكنها الجسد نفسه ويبدو ذلك حقا فيما يخص الفكرة المجردة، فوجودها مرهون بتسميتها، غير ان الترابط لايعني التطابق"(١).

اذا لم يكن النص؟ هو بذلك الشيء ولاذلك الخطاب المتحدث، فماذا يكون النص اذاً يجيب على ذلك رولاند بارت بانه "يجب ان لاينظر الى النص على انه شيء محدد"(٢). ويورد بارت ايضا رايا لـ(تدوروف) يقول فيه "ان النص يستطيع التطابق مع جملة مثلما يستطيع التطابق مع كتاب كامل ويقيم نظاما لاينتمي للنظام اللساني ولكنه على علاقة معه، علاقة تماس

وتشابه في الوقت نفسه"(٣). وتصف كرستيفا العلاقة بين النص واللغة بان النص "هو ذلك الشيخ الذي يعود الى ما قبل ولادته لينبه اولئك الذين يتكلمون الى انهم متكلمون باعتباره مستغرقا في اللسان "النص" بالنتيجة اغرب مايوجد فيه، أي مايقوم بمسالة اللسان وتغييره ومايِنتزعه من لاوعيه ومن الية اشتغاله اليومي ولان النص ليس في (اصل اللغة)، بل ولانه ينفلت من مسالة الاصل نفسها، فانه يقوم بحفر خط عمودي في مساحة النص تتلاقى فيه نماذج هذه الدلالة"(٤)

يعرف دي بواجراند النص بانه "كل وحدة كلامية تخدم غرضا اتصاليا ويمكن ان تتدرج هذه الوحدة من مستوى العبارة الى مستوى الجملة الى مستوى النص وهلم جرا"(٥). وتقول سيزا قاسم "يلعب النص دورا محوريا في الفكر السيميوطيقي الروسي، فلا يتحتم ان يكون النص بالضرورة نصا يتكون من كلمات اللغة الطبيعية ولكن النص هو مجموعة من العلامات – أياكانت طبيعتها– تنطوي على دلالة مكتملة وتامة"(٦). اما هاليدي فيعرف النص على انه "هو اللغة التي تخدم غرضا في اطار سياق ما، وقد يكون النص منطوقا او مكتوبا"(٧). اما كريستنا فهي تعرف النص بانه "جهاز نقل لساني يعبر توزيع نظام اللغة واضحا الحديث التواصلي، المعلومات المباشرة، في علاقة مع ملفوظات مختلفة سابقة او متزامنة"(٨). يقول روبرت شولز ان النص "مجموعة من العلاقات التي تنتقل في وسط معين من مرسل الى متلق باتباع شفرة او مجموعة من العلاقات، وهو يتلقاها نصا، يباشر تاويلها على وفق مايتوفر له من شفرة او شفرات مناسبة"(٩)وتتالف هذه المدونة الحديثة الكلامية الاتصالية من وحدات رئيسية وعناصر لغوية تشكل بنيتة فيقوم الكاتب بترتيب وتنظيم وتركيب هذه العناصر عن محتوى النص (فكرته الفلسفية) والدراسة التي تكشف الفعل الداخلي لحركة العناصر واستغالها ضمن شبكة علاقات دالة تهتم بالجانب العلاماتي.

اما فيما يخص عملية انتاج المعنى فانه يهتم بالوجود الخاص بمتلقي النص وهنا يفترض دراسة علم الدلالة الذي يحقق معنى لاشتغال العناصر، وعليه فان دراسة النص كحدث اتصالي تنطلق على مستويين.

ان بنية النص تعنى بترجمة مجموعة العلاقات بين العناصر المختلفة ضمن عمليات تنظيم اولية وتكمن خلاصة هذه البنية اعتمادا على تحديد خصائص المجموعة والعلاقات المترابطة المؤسسة بين مكوناتها فاذا اجتمعت هذه العناصر وفق ابنية تركيبية فانها تخضع الى ظاهرة التركيب العلاماتي فتصبح طبقا لهذا التركيب نظاما.

والبنية في النص لاتتوقف عند حركة التركيب (النظام) بل تتعداها الى مرحلة الاتصال والتواصل "فالبنية تتميز بالعلاقات والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة وعلاقة التواصل هي الوظيفة التي تقوم بها العناصر في النظام"(١٠).

من هذا المنطلق فان الدراسة السيمائية تهتم ببحث النظام العلاماتي وشبكة العلاقات بين عناصره ووحداته امام الدراسة الدلالية فانها تهدف الى معرفة عملية انتاج المعنى على المستوى الاتصالي الذي يعززه نظام العلاقات في البنية النصية.

فالنص اذن هو كلام ادبي منظم في بنية خاصة نطلق عليها (النص) وهذا النص يخضع الى نظام System يحاول ايجاد علاقة جدلية بين شخصين مرسل ومرسل اليه سواء داخل بنية النص الداخلية أي بين شخوص العمل او على مستوى العلاقة الوظيفية بين النص والمتلقي ومن اجل ان ياخذ النص ماهيته كنموذج وجنس ادبي اتصالي وكبنية لابد ان يتصف بالسمات الاتية "فهو لابد اولا من ان يؤلف نسقا او نظاما من العناصر يكون من شان أي تغيير (كائنا ماكان) يلحق باحد عناصره، ان يؤدي الى حدوث تغيير في العناصر الاخرى وهو لابد ثانيا من ان يكون منتميا الى (مجموعة) من التحولات بحيث تتكون من مجموعة تلك التجولات (او التغيرات) وهو ثالثا لابد من ان يكون قادرا على التنبؤ بالتغيرات التي يمكن ان تطرا على النموذج في حال ماتعدل عنصر من عناصره ثم هو رابعا واخيرا- لابد من ان يكون هو الكفيل بتفسير الظواهر الملاحظة من خلال عمله او قيامه بوظيفته"(١١).

ثانياً: مفهوم الخطاب

يرى كمال ابو ديب ان الخطاب يقابل كلمة النص في الانكليزية(١٢). وهو بهذا لايحسم تحديد مفهوم الخطاب وانما بقربه للفهم، فمفهوم الخطاب وان كان شائعا كمفردة في الثقافة العربية فانه كمفهوم عصري اخذ من كلمة Discourse الانكليزية التي تعني الخطاب.. وبالرغم من التقارب القاموسي للمفردتين في اطار الثقافتين العربية والغربية الا انه مختلط على صعيد المفهوم، ومن خلال نشاته واستخداماته في الحقول المعرفية وتحديدا في الثقافة الغربية حيث يرى ميشيل فوكو ان اتساع تداول هذا المفهوم قاد الى استخدامه بمعان وكيفيات مختلفة.(١٣)

فعلى صعيد الوصف القاموسي يرى منير بعلبكي ان الخطاب (هو معالجة الموضوع)(١٤). غير ان هذا التعريف القاموسي غير شاف لمن يتوغل قليلا في تحديد ملامح ثابتة ومحددة لهذا المفهوم ذلك ان السياق المعرفي يزحزح المفهوم عن مكانه لينقله من جغرافية معرفية الى اخرى قد تبعده تماما عن الاستخدامات الاصلية.

وكما اسلفنا فان لفظة الخطاب غير جديدة من حيث هي لفظ ذات معنى محدد فقد وردت لفظة الخطاب ست مرات في القران الكريم*. وجاءت تعريفات هذا المفهوم وفق السياق القراني وفي محاولة للخروج من دائرة الغموض في رصد تعريف واضح لهذا المفهوم يقول محمد التهانوي (ان الخطاب هو توجيه الكلام نحو الغير للافهام... وقد يعبر عنه بما يقع به التخاطب)(١٥).. معتبرا ان الخطاب هو (اللفظ المتواضع عليه، المقصود به افهام من هو متهيء للفهم فاحترز باللفظ عن الحركات والاشارات)(١٦).

وبالتاكيد فان مثل هذا التعريف تراجع كثيرا الى الوراء بعد ان توغلت السيميائية لتزحزح هذا التعريف وغيره الى مناطق جديدة اذ ان التعريف لاول، لم ياخذ بالتاكيد بالمتغيرات الغربية ومستجداتها خصوصا بعد انتشار الفنون الاشارية مثل السينما والتلفزيون بوصفهما فنين يعتمدان في ابرز مقوماتهما على الاشارة وخصوصا السينما التي بدات صامته أي لم تستخدم لفظا او كلاما وخصوصا الافلام التي كانت لاتلجا للوحات التي تشرح معنى الاحداث كثيرا...

يرى محمد عابد الجابري في توسيع لمفهوم الخطاب متجاوزا اللفظ الى ان الخطاب هو (بناء من الافكار... يحمل وجهة نظر او هو هذه الوجهة من النظر مصوغة في بناء استدلالي أي بشكل مقدمات ونتائج)(١٧).

اذا ينبغي ان تكون هناك وجهة نظر في صياغة الخطاب ووجهة النظر بحسب بوريس اوز بنسكي هي موقع الراوي او المولف من الاحداث التي

يسردها، بمعنى انها الزاوية التي ينظر منها الراوي الى الاحداث والشخصيات"(١٨).

واذا كان الخطاب هو فكرة ينقلها مرسل الخطاب فان وظيفة وتاثير الخطاب تتمظهر بشكل فاعل من خلال وضع الخطاب في صياغة مؤثرة في المتلقي ويوكد الجابري على ان الخطاب هو النص (النص رسالة من الكاتب الى القاريء فهو خطاب، فالاتصال بين الكاتب والقاريء انما يتم عبر النص)(١٩).

ويعرف الخطاب بانه (نظام فكري يتضمن منظومة من المفاهيم والمقولات النظرية حول جانب معين من الواقع الاجتماعي)(٢٠).

وهنا يبدو واضحا ان المفهوم العربي للخطاب لايثير اشكالية واضحة في الثقافة العربية المحض، غير ان تكييف هذا المفهوم للحقول المعرفية القادمة من خارج جغرافية الثقافة العربية في حين ان مصطلح الخطاب في الثقافة الغربية اولي اهتماما بحسب الحقول التي استخدم فيها هذا المفهوم.

اذ يشير ميشيل فوكو في حفريات المعرفة الى سؤال هل ان الخطاب يرتبط بالعلامات فحسب للدلالة على الاشياء(٢١).

ويفهم من ذلك انه تجاوز المفهوم اللساني للخطاب بدءا الى انه ممارسة فكرية تنتظم في افلاكها الالفاظ والعلامات والاشارات فقدكو يرى بوجود اختلاف في الطبيعة بين مايرى ومايعبر فمه مؤكدا نوعية الرؤية واستقلالية المرئي(٢٢). ومما تقدم في عرضنا عن مفهومي النص والخطاب يرى الباحث ان النص هو المتن الحكائي الذي يحتوي جميع الاحداث والوقائع والمقولات والمواقف كما جرت ونقلت في الواقع بواسطة راو واحد او مجموعة الرواة وكتاب التاريخ والمدونين الموثقين.

اما الخطاب فهو المبنى الحكائي الذي تتعالق فيه وبانساق وترتيب مخطط له مسبقا الاحداث والوقائع والمقولات والمواقف الهامة والموثرة في سياق علمي قصدي منظم قائم على السببية في الترتيب.

وفي الرواية تكون الاحداث والمواقف الواقعية والتاريخية الماضية هي مادة الرواية الاولية (معطيات النص) يمكن ان طلق عليه بالنص الروائي.. اما طريقة ترتيب الاحداث وتمظهرات السرد ونظم الحكى فيه وتحديد تقنيات وجهة النظر الذاتية والموضوعية يمكن ان يطلق عليه الباحث بالخطاب الحكائي يمتزجان فيما بينهما في مشكل ادائي مميز وفني اسمه الراوية.

ان في السينما فان القصة السينمائية التي تحتوي الاحداث والوقائع المرتبة زمنيا حوليا تتابعيا هي النص الاذي السينمائي. اما البناء الدرامي المنظم على وفق اتساق بنائية متنوعة قائمة على منطق "السبب والنتيجة او المونتاج المتوازي (التيار التناوبي) او التكرار الدائوي.. فهذا يمكن ان يطلق عليه الباحث بالخطاب السينمائي.. وفي الفلم السينمائي يمتزج القصة السينمائية (الاحداث والموافقة) بالبناء الدرامي الترتيب المحبوك" في اطار الفلم السينمائي.

ثالثاً: مرحلة الاكتشاف

باديء ذي بدء لابد ان نعرف، ماذا نقصد بمرحلة الاكتشاف في فن الاخراج؟

وماالذي ينبغي ان نكتشفه؟ وكيف نصل الى هدفنا؟

ان مرحلة الاكتشاف في عملية الاخراج نعني بوضوح ان نكشف ونرصد بذهنية وقادة وخبرة واعية ودقيقة، المعنى الاساسي في النص أي اننا نسعى الى معرفة، مالذي اراد المؤلف ان يقوله، او يعبر عنه، فكرة او احساسا وبتعبير اخر ان ندرك كل الادراك- الهدف الذي اراد ان يوصله الينا..

ان تكشف التكنيك الذي يستعمله المؤلف في بناء حكايته... ان تكشف عن تمظهرات السرد الروائي في بناء وترتيب الاحداث، عن الرمز المخفي بين السطور وكشفه، عن الصراع وانواعه، عن التعبير عن الشخصية واكتشافه، والكشف عن دلالات المعنى ولاتنسى الكشف عن الخطاب الحواري وزخارف الحبكة الروائية كل هذه المعطيات هي ثروة النص الخفية والتي بوساطتها تقرب لنا وسائل تعبير الكاتب عن فكرته وهدفه وتقدم لنا تصوراً واضحا للمستوى التقني لشكل الادبي.

لقد ارانا النقد الحديدة اننا عندما نتحدث عن المضمون لنص حكائي بوصفه مضمونا فاننا لاتتحدث عن الفن اطلاقا ولكننا نتكلم عن التجربة وحينما نتحدث عن المضمون المنجز بوصفه شكلا وبناء دراميا فنيا فاننا نتحدث عن التكنيك، ذلك ان التكنيك هو الوسيلة التي تجعل تجربة الكاتب وهي مادة موضوعه، فالتكنيك هو الوسيلة الوحيدة لدى الكاتب لكي يكتشف ويستكشف ويطور موضوعه ولكي ينقل معنى تجربته.(٢٣) وينتج من ذلك التاكيد على ان بعض الاشكال التكنيكية هي ادوات اشد نجاحا من غيرها وباستطاعتها ان تكشف عن امور كثيرة.

لذا فانه من المستحيل ان يكتب الكاتب شيئا دون ان يكون من وراء كتابته باعث حقيقي هدف.. احساس.. انفعال اساسي.. وجهة نظر..الخ ومهما يكن الامر فان النتيجة تكون "ان الكاتب يفرز مادته" ويضع عليها غلاف يحمل اسم القصة والرواية او لحذف. فما زال بعض المخرجين يقراون القصص والروايات كما لو كان محتواها ذ، قيمة بذاته فقط كما لو ان التكنيك ليس شيئا اوليا بل هو عنصر تكميلي قائم على اجراء تزيينات ذات جاذبية معينة على سطح النص.

ان الكشف عن التكنيك في القصة او الرواية المرشحة لتحويلها لفلم سينمائي او دراما تلفزيونية يعني الكشف عن طريقة التعبير بواسطته يجري

الكشف عن وسيلة يستطيع المادة المعطاة (اصل الحكاية) من اجل خلق الحبكة او الترقب للكشف عن السر ثم خلق الذروه في داخل البحكة ذاتها بواسطة التكنيك يجري الكشف عن دوافع الشخصيات وعلاقاتها وتطوراتها او باستخدام وجهة النظر فالتكنيك هو كل هذه الاشياء التي يتخذها بشكل واضح واشياء اخرى كثيرة ولكن لغرض البحث الراهن سيركز الباحث على الامور التالية: في بنية النص الحكائي او والتي تشكل مقتربات ارشادية للمخرج تساعده على اكتشاف وتفسير النص وتحويله الى فلم او دراما تلفزيونية.

١-تمظهرات السرد وكشفه.
٢-اكتشاف الرمز والتناص.
٣-اكتشاف الخطاب الحواري.
٤-اكتشاف الراوي.
٥-اكتشاف دلالات بنية المعنى.

١-تمظهرات السرد:

يقوم السرد ويتاسس على مظهرين اساسين يكونان مادة السرد من خلال تصويرها داخل النص ويختلط كل منها باخر بنسب مختلفة وعلاقات متفاوتة فالاحداث والوقائع من ناحية والشخصيات والمدركات والاهداف من ناحية اخرى.

وعليه يوجد نمطان رئيسيان لسرد: سرد موضوعي وسرد ذاتي ففي السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيء حتى الافكار السرية للشخصيات او ابطال الراوية اما في السرد الذاتي فاننا نتبع القص او الحكى من خلال عيني الراوي والمستمع نفسه ويمكن رصد تطور او تدني البنية السردية (للنص) من خلال التعامل والانتقال من مظاهر السرد الموضوعي

الى مظاهر السرد الذاتي وتبادل افعال السرد في كلا المظهرين اذ يتثمل السرد الموضوعي اساسا بهيمنة دور الراوي العليم او الراوي كلي المعرفة والذي يقوم عادة بتقديم شخصياته ورسمها من الخارج لانه ينتمي الى النمط الراوي او السارد الغريب او الخارج عن السرد او المتن الحكائي بمصطلحات الناقد الفرنسي جيرار جينيت.(٢٤)

امام السرد الذاتي فيتمثل اساسا باقصاء دور الراوي العليم ومحاولة تقديم الحدث القصصي من جهة نظر شخصية القصة المشاركة او المراقبة وهي في الغالب شخصية متضمنة في النص السردي وبين حدي السرد الموضوعي والذاتي تتقدم تجارب قصصية تتراوح بين المستويين فتاخذ شيئا من مستويات السرد الموضوعي لاسيما في الاستهلال والعرض والتقديم والوصف في النص السردي ومستويات السرد الذاتي عند الكشف عن دخيلة الشخصيات القصصية عبر سلسلة الحوارات الذاتية- الداخلية او الاستذكارات الواعية.

ان محاولة فهم وكشف السرد الادبي ينطلق من فهم البناء الداخلي للقصة بمعنى اخر دراسة ترتيب الاحداث تبعا لمفهوم زمني معين والكشف عن التقنية المستخدمة في عملية السرد فالازمنة متعددة بحسب كل قصة او رواية وهي على انواع:

الاول: النسق الزمني الهابط: يعرض لنا زمن القصة نهاية زمن الحكاية ثم يبدا بانزول تدريجياً حتى يوصلنا الى اصل الاحداث ويوجد هذا النسق في الكثير من القصص البوليسية وفي بعض الحكايات الشعبية حيث تقع منذ اللحظة الاولى جريمة قتل منزوح نفتش مع الراوي عن القاتل وناخذ في المسير نزولا حتى تصل الى الاسباب التي دفعت القاتل الى ارتكاب جريمة القتل.

هناك سر نفتتح به القصة ولانجد تفسيره الا بالعودة الى الماضي انطلاقا من الحاضر.

الثاني: النسق الزمني الصاعد: وفي هذا النسق نجد توازيا في زمن القصة وزمن الاحداث.. فالاحداث تتابع كما تتتابع الجمل على الورق وهذا مانراه في القصص الكلاسيكية اجمالا حيث تبدا بوضع البطل في اطار معين ثم يبدا الحديث عنه باتجاه المستقبل.. صعودا.

الثالث: النسق الزمني المتقطع: في هذا النسق تتقطع الازمنة في سيرها الهابط من الحاضر الى الماضي والصاعد من الحاضر الى المستقبل لنستقبل زمنا اخر يوسع مدة جريان الازمنة الاخرى باقحام احداث جديدة تشكل احيانا قصصا صغيرة داخل القصة الكبيرة.

والكشف عن الانساق الزمنية الثلاثة تعني اظهار وظائفها الجمالية وان المؤلف عندما يلعب بالانساق الزمنية فهو يسعى الى ايجاد نوع من التاثير الفني المباشر في قرائه ولكن ماهو التاثير الفني الذي تحدثه الانساق الزمنية الثلاثة:

في النسق الزمني الهابط يبدا التوتر الدرامي في الحال مما يخلق شيئا من التشويق يتمظهران في ذلك التلهف لدى القاريء لمعرفة المراحل التي كان هذا السر نتيجتها.

اما في النسق الزمني الصاعد فلا يقطع الراوي جدول الاحداث الزمني او تتابعه لخلق مايسمى بالتازم الدرامي ولكنه يبنيه شيئا فاشيئا تصاعديا وفي النسق الزمني المتقطع يقطع راوي القصة جدول الاحداث في تتابعها الزمني الهابط والصاعد لخلق جو التشويق مبني على قهر نهم المتلقي في الوصول الى ماتؤول اليه الاحداث المتصارعة امامه.

وازاء هذه التمظهرات السردية والمراوغات الزمنية يتعامل النص القصصي في مجموعة الروائية العراقية لطفية الدليمي "مالم يقله الرواة"(٢٥). هذا الحال يتيح للقاصة حرية في استخدام حدود الزمن ولم يعد السرد مقيدا باتسلسل منطقي او عقلاني او زمني قابل للعقلانية والتفسير

جراء هذا يتشظى النص وتكتشف بنيتها الفنية للسرد ففي قصة "جياد في الليل" اعتمدت تقسيم النص الى ثلاثة مقاطع هي (١) صهيل الجياد (٢) موسيقى شاشات (٣) قهوة بيضاء. وتكشف المقاطع الثلاث عن ميثولوجيا خاصة لبطلة القصة (المراة) حيث تتداخل احداث حياتها الماضية مع حاضرها ويفصح السرد عن "اقاليم زمن وعر وطيب" لها في " طوافات وهج عواصف" ثم وحده تاخذها في سفينة تضرب متهات الماء (ص٨).

هذا التداخل تكمن فيه لحظات توهج المراة الذي يؤسس لخصوصية السرد في رؤيا القص الذي يبدا بصهيل الجياد في الليل ووحدة قاسية ورائحة الخوف تحيط المراة من كل جانب. خوف ووحدة يقودانها الى استذكار من كانت تقاسمه حياته والذي فقدته في "الغسق الممتد وراء الصيف وغمائم دخان الحروب" ص١٠.

انه الخطر تواجهه المراة بكل مايحيل عليها عالم كابوسي ارتبط جذريا بوقائع عاشتها على مدار حياتها.

يفصح السرد عن المقطع الاتي في ص١٦:

"اسدلي شعرك واسدلي دموعك نقابا على الوجه الذي انكسرت"
مسراته.. اصحكي.. اقطفي عنا قيد الليل من ظما ووحشة
واغتسلي وحدك بمطر النسيان والموسيقى ذلك اجدى وابقى.

في هذا يتحقق خلاص المراة من رائحة الحياة التي تمتد من زمن الذاكرة الى زمن الماضي وتعود اليها ثانية حيث العلاقة في داخل المراة في ذاتها وروحها وتاريخها وحلول ماضيها في حاضرها.

في قصة "اخف من الملائكة" بنفس المجموعة يكون خطاب السرد ذاتيا في تحولات بطلة القصة من الوجود المادي الى وجود غير مرائي جراء عواصف قاسية عاشتها عن المستوين الخاص والعام، فالبطلة تقوم بالفعل القصصي وتخلق احداثه من خلال سلطة السرد الذاتي متجاوزة وهم

القارىء بتحولاتها من المادي الى اللامادي من المرئي الى اللامرئي من الموضوعي الى الذاتي.

يكشف السرد ازمنة المرأة ماديا في اضطرارها لبيع لوحات فنية ومجلدات فلسفة وتاريخية في سوق السراي تتكشف انها اهدرت الفن والتاريخ في شراء مقتنيات يومية متواضعة لاترقى الى ابداع الفن والفلسفة ويكشف السرد ازمة المرأة معنويا في غياب من تحب.

٢-اكتشاف الرمز والتناص:

الرمز يمثل اداة تكشف عما يختزنه العقل الباطن من صور وافكار انسانية عميقة اذ يمتاز الرمز بقدرته على منح المعنى وجودا موضوعيا يولد انطباعا حسيا او ذهنيا للواقع.

لقد ظهرت مفاهيم عديدة ومتنوعة للرمز من خلال مجموعة من الفلاسفة حيث فسر بحسب وجهة نظر كل فيلسوف وعلى وفق مفهومه الخاص فلقد عرفه هيجل بانه "شيء خارجي لمعطية مباشرة يخاطب حدسنا مباشرة. بيد ان هذا الشيء لايوخذ كما هو موجود فعلا أي لذاته وانما بمعنى اوسع واعم بكثير"(٢٦).

فالرمز نفسه هو شيء مادي موجود امامنا اما مايرمز فهو فكرة او مغزى روحي وهكذا يقوم الرمز في الفن الرمزي بدور التجسيد المادي في حين يكون مغزاه هو المضمون لنا فالرمز له شكل ومضمون (دال ومدلول) وهما الاداتان التي بواسطتها يتشكل المعنى.

ويستطيع المتلقي ان يعرف معنى الرمز من خلال الخزين الفكري الموجود في ذاكراته ومقدرته العقلية والثقافية والمعرفية التي تؤهله الى فك رموز الفن والكتابة الرمزية.(٢٧)

والرمز صفة من صفات الفن الحديث وهذا ماتؤكده سوزان لانجر* فقد عدت الفن احد الانشطة الرمزية الي ابدعها الانسان لكي يعبر من خلاله عن الوجدان البشري والمتمثل بالرموز الثقافية والطبيعية المتعلقة بتاريخ البشرية والطبيعية.

لقد تبلور الرمز في الدراسات النقدية الحديثة بشكل مميز عبر دراسات اعتمدت على منطق السيميولوجيا..

فالبنسبة الى (سوسير) فالعلاقة مكونة من جزئين اولهما مادي (دال) ايقوني، رمزي، اشاري وثانيهما (مدلول) فكري تعبيري وكلاهما يؤديان عملا ذا دلالة"(٢٨).

فالدال وسيط مادي يقابل الشكل والصورة والمدلول هو المعنى (التعبير) الذي يقابل الفكرة في عقل الفنان او الكاتب والتي عن طريقها يمكن ان يوضح موضوع العلامة بواسطة الشكل او الكلمة بمعناها او ماترمز اليه.

ومثلنا في هذا المجال (الرمز والتناص وكشفه) هو المجموعة القصصية "خريف البلدة"(٢٩). للقاص احمد خلف. في قصة "فانتازيا اليد" اولى قصص المجموعة تضيق مساحة الزمن والتاريخ الشخصي لبطل القصة وتتجسد (رمزيا) في حجم قبضة اليد الى احتوت ماضيه المحترم بما فيه من تطلع شبابي وحدث سياسي واحلام الحب "نص يبدا بدراما الخسارة جراء تصادم قوتين الاولى بوليسية ذات طغيان والثانية لاتمتك شيئا سوى وجودها وعملها واخلاصها هذا التصادم او الصراع بين رجل البوليس وبطل القصة ينتهي بسلام واقامة علاقة صداقة بينهما انها السخرية من طروحات فكرية ماضية بدت اليوم مثل سراب بعيد المنال بعد ان فقدت مصداقيتها.

الرمز الذي قدمه القاص في مرجعياته الاشارية والدلالية الى تنبثق من اليد في كل حركة هي قراءة واضحة مكشوفة لما يجري في واقعنا المعاش جراء الاستلاب الذي يعيشه المواطن في نشطيه اليومي ومعاناته الداخلية.

القصة بهذا الاتجاه تؤكد غرابئية التعامل مع الواقع وتطرح رؤيا خاصة في طبيعة الصراع الاجتماعي.

في قصة "اخوة يوسف" في نفس المجموعة القصصية "خريف البلدة" يقيم القاص تناصاً مع قصة النبي يوسف (ع) التي وردت في القران الكريم.

والتناص يعني "تحزيل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى ويرتبط بالمحددات الداخلية لحضور التاريخ والتي تتشكل فيه المواقع والاحداث التاريخية"(٣٠). كما يرى الناقد بول زمتور.

ان جدلية التذكر التي تنتج النص حاملة اثار نص اخر وتوظيفه في فعاليات وجدليات جديدة تعطي نتائج تختلف عن سابقتها تلك هي الصورة الاكثر وضوحا في التناص.. قصة (اخوة يوسف) تنحى هذا المنحى بواقع افتراضي تحمل وجها معاصرا وهما انسانيا كبيرا.

و"اخوة يوسف" في تناصها تقدم صورتين صورة يوسف واخوته وصورة المدينة المتحضرة- وصورة بدو الصحراء- صوت البادية المتخلف ويقيم علاقة ثنائية بين الصوتين في سلوكين متناقضين تناقض الحضارة وثقافتها وفراغ الصحراء وتخلفها.

اذ يحيط يوسف بطل القصة صراع خارجي متمثل بعلاقة يوسف واخوته المتناقضة رغم ظهوره بالمظهر القيادي وصراع اخر يحيطه مع البدو الذين اتهموا يوسف واخوته بسرقة الجمل. ان اشتباك العلاقة بين المجموعتين ظهرت في قصة سيدنا يوسف (ع) في القران الكريم. وصراعه مع امراة العزيز ان قصة "اخوة يوسف" تقدم لنا وبتناصها مع القصة القرانية احتجاجا على وضد ماهو سائد في علاقة الريف بالمدينة وتخدير لما يجري في طبيعة هذه العلاقة التي تقود الى الدمار.

وتاتي قصة "كابوس عصري" لتكون خاتمة قصص "خريف البلدة" في شكلها المعاصر.. هنا يستفيد القاص احمد خلف من قصة سيدنا موسى (ع)

حين تضعه امه في صندوق وتتركه في النهر خوفا من بطش فرعون.. الصندوق في هذه القصة يكون رمزا للخلاص ومكانا امنا للهروب والاختفاء عن العدو- بطل القصة/ الراوي/ يروي للمتلقي ماجرى له ولعائلته من عذابات قام بها جنود الباشا. هذا التناص الذي حققه القاص بين صندوق موسى (ع) وبين صندوق (الكابوس العصري) يكشف عن فهم دقيق لمعرفة القاص دور التناص وتوظيفه في قصة حملت هموما عصرية بمضمون انساني يدين فيه العنف والقسوة ودعوة الى الخلاص.

٣-اكتشاف الخطاب الحواري:

شرط الخطاب الحواري ان يشخص القاص وعي البطلة في حرية كاملة، في هذه الحالة تتبدى كينونة وعي البطل، ان يكون صوتا ناطقا باسم الكاتب وتظل مسافة تفصل بينهما ولكن ثم حبل سري يصلهم ببعض من اجل ان لايتحول النص الى مذكرات شخصية واذا ماتلاشت هذه المسافة وانقطع هذا الحبل فان الخطاب الحواري في النص يتحول الى طابع مونولوجي يخضع لايدولوجية القاص في سلطته الخاصة القائمة على صوت فردي واحد يمسك ويحرك ابطالة على نقيض النص الحواري حيث تتعدد الاصوات ويمارس الابطال حريتهم بوعي كامل وتكون اراء القاص في وضع تتقابل فيه مع اراء النماذج والشخوص في النص ذي الخطاب الحواري.(٣١)

محققا بذلك نوعا من ديمقراطية التعبير داخل النص.

وتبدو قصص "حزن بلون البرق" للقاص ماجد اسد نموذجا في توظيف الخطاب الحواري استخدم فيها ضمائر وعدة في عملية السرد لكن ابرزها ضمير المتكلم "انا" وهي طريقة تسمح له بان يشغل حيزا في مجرى الاحداث أي انه واحد من شخوص النص ويسمح له بان يعرف عن الشخصيات ماتعرفه ايضا عن نفسها.

يبدا السرد في القصة بالفعل الماضي لكنه يتحول بعد قليل الى الحاضر في حوار بين نموذجي القصة (الرجل والمراة) أي ان السرد يتحرك بفعل محكي/ مضارع لحدث تم في الماضي وقد مكن هذا التعامل مع الاحداث رسم شخصية ملتزمة ناخذه بعدها في المسؤولية ضمن شرط الحرية الذي وفره الخطاب/ الرجل والمراة احبا بعضهما قبل ثلاثين عاما لم يتزوجا/ اقترفا/ ثم/ التقينا/ مصادفة وهما الخمسين كل هذا يكشفه السرد بسرعة في حوار متزن ياخذ بعدا جماليا يلتزم الموقف الحاضر لكل منها وحزن يكثف زمن حبهما الماضي في لحظة من اعمق لحظات وجودهما الانساني.. حزن يمر سريعا "حزن بلون البراق هذا الحب هذه الحياة" ص٤١. في قصة "ثلاثة ضيوف" بنفس المجموعة يعتمد السرد خطابا حواريا بصيغه "ديالوج" وبقدر ماهو سريع ومؤثر فانه يحقق بنية ذات طابع مونولوجي للمراة المريضة بشكل خاص وفي تداخل الصورتين (الواقع والخيال) يتحقق كشف لمرض المراة الذي يترك اثره في اعماقها ويتجلى الخطاب الحواري في مركز الحدث/ مرض المراة وحوارها بينها وبين ضيوفها اللذين بحققهم النص في بنية قصصية تتداخل فيها حالتان فنيتان هما الديالوج والمونولوج في ان واحد وبايقاع حواري موزون يحقق فهم كامل لنص القصصي.

ويبدو الخطاب الحواري اشد حبكة وتعقيد في قصة "اصداء حياة لم تكتمل" بنفس المجموعة القصصية السرد في النص يبدا ذاتيا يواجه اشكالية البطل وهو ويروي قصة حياته كتبها برتابة لينقلها لعالم اخر.. فيتحول السرد الى واقع الحياة اليومية الماسوية التي يعيشها "العالم الذي يعيش فيه قبل ان يولد" "والذي سيعيش فيه ان الخلق نافذة الحياة" ص١٠١. ويتجه السرد باتجاه اكثر خصوصية لدى البطل حين يروي قصة حبه لفتاة رائعة وهو في سن لخمسين وفي تداخل الواقعي بالمتخيل والوجود باللاوجود تولد صورة سريالية يشتبك فيها المرئي باللامرئي والخطاب الحواري للبطل مع

الخطاب الحواري لفتاة فيعطينا السرد البعد الابهامي التاويلي (لقطع راس البطل وتركه بين يديه) (ماذا افعل بهذا الراس) (اولدت من جديد ام مت) ص١٠٣. ويغلق باب السرد والحوار على هذه الثنائية المستمرة التي تحقق روح الجدل الكوني بين الحياة والموت.

٤-اكتشاف الراوي:

اذ اننا نلاحظ ان السرد القصصي يمكن ان يعتمد على راوي واحد مباشرة (الراوي الاساسي) او على عدة رواة. بحيث تنقطع غالبا علاقة الراوي بالحدث الذي يتناوله فان بامكاننا تمييز اوضاع ثلاثة للرواة بغض النظر عن تعدداهم وذلك حسب موقع الراوي الاخير المعتمد مصدرا اخيرا للحكاية..

الراوي الاول هو الذي يمكن تسميته بالراوي الغائب وهو الراوي الذي يسوق خبرا لم يكن حاضرا فيه باي مشكل من الاشكال. وهذا الدور رغم هامشيته مهم لانه يعطي للراوية جوا اسطوريا.. لذلك لانفاجا بوجود راوي غائب ذي حضور متميز وقوي.

مقابل الراوي الغائب هناك الراوي الحاضر في الحدث القصصي ولكن حضورة يكون على نوعين الاول حضور (الشاهد) والثاني هو حضور (المشارك).

فالراوي الشاهد هو الراوي الذي ينقل حكاية جرت احداثها امام سمعيه وناظريه ويكون حضوره لاحداثها غير فاعل) ومؤثر بحد ذاته في هذه الاحداث على اعتبار انه لايتمتع باي دور فيها. ومن الممكن القول ان راوي هذه الحكاية يقوم بسرد الوقائع كما هي عليه عمله اقرب مايكون الى العمل التوثيقي او التحقيقي. والطابع العام الغائب على حكايات هذا النوع من الرواة هو الصدق فهو يروي ماشاهده حقيقة وما ثم امام حواسه بالفعل.

مع الراوي المشارك نصل الى النمط الثالث والاخير بين هذا النوع من الرواة وميزة هذا الراوي انه يقوم بسرد قصصي لوضع شكل احد عناصره او لحدث كان احد اطرافه الفاعلة- مقابل الراوي الغائب الذي لاوجود له، ومقابل الراوي الشاهد الذي يحضر من الزمان والمكان خارج الحدث القصصي. يبرز الراوي المشارك كشخصية قائمة في الاطار الداخلي للحدث ولعبت دورا في تحديد مساره.

واذا كان الراوري الغائب يلتزم حكايات الخوارق والاساطير والراوي الشاهد يتبع الحقائق المتجراة فان الراوي المشارك ياتي لينجز الخبر كما انجز العمل وليتوصل الى الحقيقة الكاملة التي تعرف معها الحكاية نهاياتها القصصية. وهنا يمكن فحص جميع القصص والروايات واعتبارها نماذج تحتوي الرواة وانماطهم.

٥-اكتشاف دلالات بنية المعنى:

تحديد عالم المعنى بالذات لايمكن ان يقوم الامن خلال تحديد حبكة السرد التي تاتي فيها. فالسرد هو الوجه الاخر الخفي لعالم المعنى- أي ان بنية الحكاية العامة تحفل بحد ذاتها ابعاد جمالية خاصة تلتحم وتتشابك مع الصيغة السروية القائمة في الحكاية.

فمتعة الغوص على المعنى واستخراج بنيته ومتابعه دلالاتها ليست دون متعة استخلاص خصائص العملية السردية وتقصي توزع ادوار عناصرها المؤلفة وملاحقة دلالات هذا التاليف.

فرغم اهمية الحكاية والاطروحات المتعددة التي يمكن ان تنشا من مضمونها فانها ليست دون اهمية الصيغة السردية التي تاتي فيها وحسب، بل انها تبدو محكومة بها الى حد كبير حتى انه يمكننا ان نقول ان قيمة الحكاية لايقوم فيها بحد ذاتها بقدر ماتقوم في عملية سردها وان الابعاد

والدلالات المرتبطة بها محددة بالوجهة التي نقلتها هذه العملية بالذات لذا اعتبرت دراسة الصيغة السردية في النص الروائي دراسة لاسس عملية الابداع واكتشاف دلالات المعاني المتنوعة فيه. وتعين نظام التقديم والتاخير والحذف وحتى الوقفة او من حيث الصوت الذي يطلقه او يختاره(٣٢)، وبذلك يصبح البحث والاكتشاف في عملية السرد بحثا يستقصي تحديد هذه العوامل وتحديد كيفية انجدالها وشكل تظافرها في تادية النص الروائي وبالتالي تحديد خصوصية الصياغة الفنية لسرد روائي ولما يميزه بالتالي عن أي سرد اخر، عل التوصل الى معرفة المرتكزات السردية التي يقوم عليها النص الروائي يساهم في ادراك مرتكزات الدلالية ايضا. ويمكن لنا تحديد هذه المرتكزات التي تقود الى اكتشاف دلالات بنية المعنى:-

أ- النمط الخاص لنظام العودة الى الماضي والتي يحددها وضع الراوي نفسه.

ب-التنوع والتمييز لكل صوت من اصوات النص الروائي وتمتعه بنمطية من السرد يؤهلانه للقيام بدور خاص به بحيث تبدو العملية السردية في النهاية مرتهنة يتفاعل الاصوات في الرواية.

ج- تعدد وتغير زوايا الرؤية في سياق السرد مع المحافظة عن المسافات فيها .

تتجاوز ارادة الجبوري في روايتها القصيرة (عطر التفاح) قواعد الاحالة التقليدية لرواية الواقعية وتكتب نصا تجريبيا يعتمد وحدات ذات نفس قصصي يتتابع في فضاء روائي يولد من خلاله صراع بين رؤئ واصوات مختلفة.

البنية الروائية العامة اعتمدت السردية المحبوكة واعتمد تعددية المنظور والصوت. في السرد الذي يوجهه الخطاب الروائي يتضح للمتلقي

(اختبار قوة الحياة مقابل قوة الموت) الرواي والطيور الخائفة في واجهة قصف الطائرات واصوات المقاومات الارضية وانطفا المصابيح الكهربائية صمت الهاتف مفردات تؤشر بدء الحرب والمدينة خالية.. وليست ثمة امل في النجاة في بدء وضع انساني كهذا(مستفز بالحرب) يطرحه الخطاب الروائي.

كيف تعامل السرد مع تيمة قلقة لوحدة البطل وهو يواجه معبره بمفرده بعد رحيل اخته الارملة الى مكان اخر يتوحد الخطاب بالسرد فيتعامل مع مفردات حياته يومية في غرفة البطل، مفردات شكلها ثابت لكن جوهرها متحرك. حركة الحياة نفسها في عمليات التضاد والاتفاق والاختلاف والاجتهاد.

حيث يتجسد معنى الحرب في خطاب الرواية الذي عالجته ارادة الجبوري.

مؤشرات نظرية لمرتكزات عملية الاكتشاف:

١)يتمظهر السرد في النص الروائي بنمطين (سرد موضوعي) يكون فيه الكاتب مطلقا على كل شيء و(سرد ذاتي) تتبع فيه الاحداث والمقولات من عيون وافواه الشخصيات المتضمنة داخل النص الروائي.

٢)فهم البناء الداخلي للنص الروائي من خلال دراسة ترتيب الاحداث تبعا لمفهوم زمني معين والكشف عن التقنية المستخدمة في عملية البناء النفسي للازمنة الثلاثة (الزمن الهابط) و(الزمن الصاعد) و(الزمن المتقطع).

٣)فصل وعزل مواقف "التازم الدرامي" و"التوتر الدرامي" و"التشويق" في البنية النصية. وكيف حصل ذلك؟.

٤)تشخيص الرمز في النص الروائي على وفق مرجعياته الاشارية والدلالية وتقفي اثار النصوص المتضمنة داخل البنة النصية الكبرى.

٥)تعين مساحات الحكى الخارجي والداخلي في كشفنا عن الخطاب الحواري.

٦)مراقبة تعدد الرواة في بنية النص الروائي وتشخيص دور كل راوي (اساسي، مشارك، شاهد).

٧)تحديد المعنى العام والدلالي في بنية النص الروائي والذي من خلاله سنكتشف مرتكزات مرحلة الاكتشاف.

رابعاً: حدود المخرج باتجاه النص

ان المخرج السينمائي والتلفزيوني المعاصر، يجد احيانا وبوحي من- باعثه الفني الخاص وهو يتعامل مع المادة الخام (النص الحكائي) وسائل عديدة للتركيز والتاكيد والتوضيح لهدف الكاتب او المؤلف، حتى انه احيانا يساعد كثيرا في تجسيد فكرة المؤلف ويصبح المخرج مساهما في حلقتها الى درجة تبهر المؤلف نفسه. يقول الفكر الالماني "هيدرجر" في تعلقه على موضوعه التفاعل بين المتلقي والنص الحكائي.(٣٣)

"فهم الوجود من خلال النص ذاته، وان هذا الفهم لايتم من"

خلال عملية الوعي الذاتي وانما من تجلي ظاهرية الشيء الذي تواجهه، من الحقيقة التي ندركها.. بمعنى السعي يكشف الغامض. والمستتر من خلال الواضح المكشوف، أي اكتشاف من مالم يقله النص من خلال مايقوله بالفعل وياتي ذلك من خلال الحوار القائم بين المتلقي والنص ضمن ثنائي الاتصال ينشا التفسير والاكتشاف لحظة الشروع بالقراءة".

ان القراءة الجيدة ولعدة مرات تفتح لنا الطريق وتكون بمثابة المفتاح الذي تستعمله لفتح ابواب النص على مصراعيها لاكتشاف مانرمي اليه.

ويؤكد البعض من النقاد والمفسرين الى ان ادراك الاثر الكلي للنص الحكائي شيء مهم جدا في مرحلة الاكتشاف بل هي وسيلة قاطعة لمرحلة الاكتشاف وادراك الاثر الكلي للنص، ياتي من قوة الدفع والتاثير للقيم الدراماتيكية والمرتكزات البنائية وتفاعلات عناصر التكنيك مع بعضها

والكامنة في تضاعيف النص ولابد من التنقيب عنها وفحصها بدقة وادراكها بشكل علمي ولايمكن باي حال من الاحوال ان يكون أي نص حكائي جيد خالي منها ولكن ماهي حدود المخرج في التعامل مع النص الحكائي لاسيما وان هذا النص قد تم اختياره ليتحول الى منجز مرئي.(٣٤)

فالمخرج امام خيارين في التعامل مع النص الاول ترجمة النص الحكائي حرفيا منطلقا من ان المعنى الذي يقصده المؤلف هو المعنى الذي يقصده النص، وان هذا المعنى هو مايريده الكاتب- المفسر- بنفس الوقت وان المتلقي لاينبغي ان يتدخل في فرض رؤيه والالتزام الحرفي كما جاء في النص.

الثاني.. هو ان المخرج- المفسر- يقترب في النص ليكون بنية نصية جديدة منتجة عن طريق التفسير أو التاويل لاكمال المعنى بالبنية التاويلية الجديدة متجاوزا بذلك القراءة السطحية او الافقية للنص الحكائي وانما اقتراح وعي جديد يكمل الوعي المقصود في مرجعية النص ويطور المعاني والدلالات المتوفرة في البنية النصية القديمة.

فالمخرج في هذا الموقف يجعل للعامل الذاتي الواعي اساسا في استنادا المرجع النصي ولايقف صامتاً امام النص وانما يقدم تصوراته لتصبح انتاجا جديدا فالشكل الفني المجسد للنص الحكائي وسيط بين المخرج المفسر والعمل يحمل المضمون عند ممارسة الفهم.(٣٥)

ويرى الباحث ان الخيار الثاني هو الذي ينسجم وعمليات المعالجة الفنية للنصوص الحكائية المحولة الى منجزات مرئية او القصص الى افلام ودراما تلفزيونية.. مستعينا بحقيقة ان لكل وسيط خصوصيته في التعبير على مستوى اللغة وعناصرها الفنية.

ويكفي الاشارة هنا الى مختلف المعالجات الفنية السينمائية او التلفزيونية لروايات شكسبير (هاملت، روميو وجوليت، عطيل، ماكبث) والى باستطاعتنا تمييز الاساليب الفنية المستخدمة في اختيار الشكل الفني المتميز

لهذه الافلام مع ثبات المعاني والدلالات التي يحتفظ النص الحكائي بامتيازها.

وقد تشابه مضمون فلم "الحرب والسلام" النسخة الروسية اخراج" سيرجي بندر جوك" عام ١٩٦٤ وفلم الحرب والسلام اخراج كينك فيدور عام ١٩٥٥ وهو نسخة امريكية على الرغم من اختلاف الشكل في كل من الفلمين.

كتب روجر ايبرت في سينماتك ٩٧ مقالته بعنوان (جنون السينما) حول فلم "المواطن كين" وماقام به اورسن ويلز عام ١٩٤١ من ابداعات سينمائية وحلول اخراجيه بتطورة كتاب "المواطن كين" المنشور في تلك الفترة والذي يتناول السيرة الذاتية لاكبر رجل اعلامي في امريكا نهاية ماساوية بسبب امراة فقيرة وبسبب نزوة مذنبة حطمت حياته التي بناها طيلة خمسون عاما.. يقول: "قد اصبحت قصة صنع المواطن كين الان احدى الاساطير الاساسية في عالم السينما.. وقد كتبت عنه العديد من الكتب من اجودها كتاب (كين المرتفع) الصادر عن دار لتل وبروان لبولين كيل وقد ناقش الكتاب الفكرة القائلة بان اسهام المخرج اورسن ويلز في تحويل كتاب المواطن كين وفق الاستراتيجيات البصرية وتفاصيل الانتاج السينمائي وهو يشكل تطور جديد في سينما المؤلف"(٣٦).

مما تقدم وبعد الاطلاع على كامل المقال باللغة الانكليزية وجد الباحث ان هناك دليل عمل التزم به المخرج اورسن ويلز في تحويل البنية النصية ولكتاب كين "الحكائية والي تنمى تنحى كتب السيرة الذاتية.. قام ويلز باستخدام الاستراتيجيات البصرية في التعبير عن اجواء تلك الرواية بواسطة الاستخدام الفني للظلام والظلال.

واظهار حياة الرجل المملوة حد الانفجار بالممتلكات والنفوذ والاصدقاء والغنى والغموض هذا بالاضافة الى الاستخدامات الفنية "لعمق المجال" و"الايهام البصري" و"التكوينات الدراماتيكية" و"عناصر الديكور المنظورة

والمحسوسة".

كما ان اورسن ويلز استخدم النسق الدائري وتعدد "الرواة" مستخدما بذلك شخصية الصحفي السيد تومسون الذي مهمته اختفاء اثر المعنى "روزباد" والذي نشاهده دائما من الخلف وهو يبحث عن حقيقة موت كين من خلال تعدد رواة حياة كين..

بهذا الاسلوب او المنحنى اختار اورسن ويلز ان يقوم وعيا جديدا للراوية ان يقدم القراءة الجديدة القراءة التاويلية المبدعة وتفسير ظواهر البنية الحكائية وتقديمه في شكل جديد ذو ابعاد فكرية وفنية متميزة..

والامثلة كثيرة و لطروحات الفكرية والفلسفية حول هذا الاتجاه في التعامل مع النصوص الحكائية.. لايستع البحث من ذكرها.. في الوضع الراهن.

اذا نحن ازاء عملية فكرية ابداعية ذات نشاط تاويلي/ تفسيري لاقتراح بنية جديدة تحمل في تضاعيفها ذات الدلالات والمعاني للبنية النصية (الام) اذا جاز لنا التعبير.. ولكن كيف تساهم هذه الاكتشافات التي توصلنا اليها انفا في اقتراح الوعي الجديد ومنه لصياغة بنية نصية جديدة ذات مرجعية فكرية امينة..

ماذا يفعل المخرج / المفسر عند استنباطه لتلك المرتكزات؟.

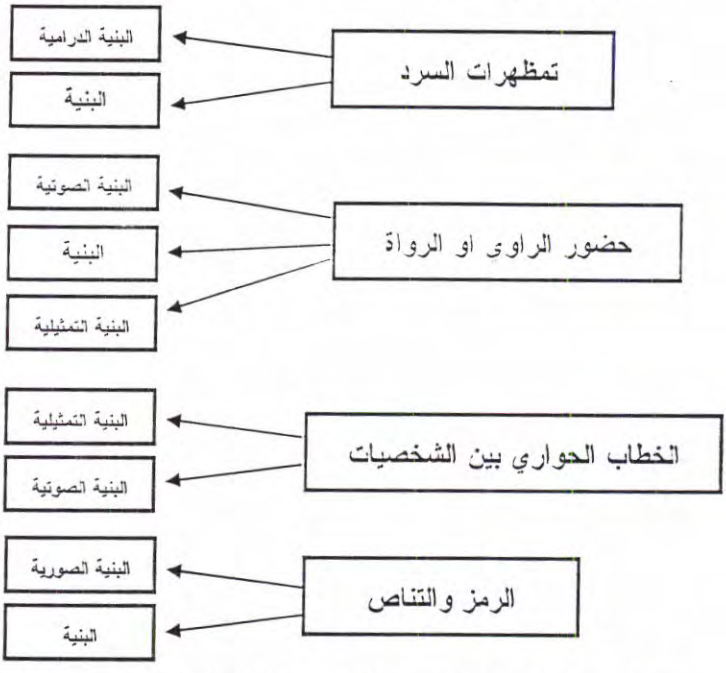
يرى الباحث ومن خلال خبرته العملية* في هذا المجال ومن خلال الموشرات النظرية لمرتكزات عملية الاكتشاف ان تلك المرتكزات تشكل مقتربات ارشادية على شكل قنوات للاتصال والفهم بين النص الحكائي والمخرج لاقتراح صيغة خطاب سينمائي او تلفزيوني جديد يصون ويقدم الدلالات الفكرية المتضمنة في النص الحكائي..

هذه القنوات المقترحة تمتد من مرتكزات البنية الحكائية نحو المستويات البنائية الخمسة للخطاب السينمائي وهي:

١. البنية الصورية ٢. البنية الصوتية
٣. البنية الدرامية ٤. البنية التمثيلية
٥. البنية المونتاجية

كما في المخطط التالي:-

مرتكزات بنية الخطاب مستويات بنية الخطاب السينمائي



حفظ بمثل قنوات الاتصال والفهم بين بنية الخطاب الحكائي المكتشفة من قبل (المخرج) ومستويات بنية الخطاب السينمائي لتحديد وعي جديد لشكل جديد

نلاحظ فيما تقدم في المخطط المقترح والذي يوضح قنوات الاتصال والفهم لدعم النشاط التاويلي او التفسيري لمخرج ان المرتكزات الارشادية تقدم للمخرج اقتراحات عديدة في تحديد شكل الخطاب السينمائي على وفق

المستويات البنائية الخمسة.

اذ تقترح تمظهرات السرد بعد اكتشافه في النص الحكائي شكل النسق البنائي الدرامي الذي تسير عليه الاحداث وكذلك تمظهرات الراوي بانواعه داخل البنية الدرامية كذلك تحدد استخدامات المونتاج في ترتيب الاحداث كان يكون المونتاج تتابعي تركيبي او مونتاج متوازي/ تناوبي لرواية اكثر من حدث واحد بزمنين مختلفين.

كذلك فان رصد تجليات وظهور الراوي الاساسي او الرواة بانواعهم (المشارك، الشاهد) يخدم في اقتراح البنية الصوتية المستعملة في عملية التجسيد الدرامي.

اما الخطاب الحواري فيمدنا عبر قناة الاتصال والفهم مع البنية التمثيلية في تحديد وعي الشخصيات داخل الفلم علاوة على ان الخطاب الحواري يمدنا بالمعلومات الكاملة عن الشخصية ومظاهرها الداخلية والخارجية.

مما يخدم ويطور البنية التمثيلية للخطاب السينمائي ويميز نوع البنية الصوتية (تعليق/ موسيقى و صوت خارجي..الخ).

واخيرا فان الرموز الي يحملها الخطاب الحكائي يمكن ان يعبر عنه بالبنية الصورية وبكل ماتحمله الصورة من اشارات ورموز وتكوينات وظلال والوان وظلام في التعبير عن الرمز الذي يكمن في النص الحكائي.. ولكن هذه المرة سيتجلى الرمز في داخل البنية الصورية وبانماطه المعروفة (رموز تشكيلية ورموز درامية ورموز ايديولوجية).*

ولكن ... وقبل ان نصل الى نهاية البحث لابد ان نشير الى ان معرفة المخرج للهدف او الفكرة الاساسية او المرتكزات البنائية ليس كافيا في سبيل تقديم خطاب سينمائي بوعي جديد مالم تستند المرحلتان التاليتان (المعالجة والتجسيد الدرامي) للمرحلة الاولى (الاكتشاف) فان خللا سيصدع او صدعا سيحدث في الفلم وبالمقابل مهما تكن عبقرية المخرج وتمكنه التقني فانه لايستطيع ان يقدم خطابا سينمائيا مبدعا بالمفهوم العلمي مالم يتمكن اولا من تجاوز مرحلة "الاكتشاف" بشكل دقيق.

نتائج البحث

١- تعتبر مرحلة اكتشاف النص الحكائي من اهم واخطر المراحل التي يمر بها النص الحكائي في لحظة القراءة الاولية والقراءة التاؤيلية من قبل المخرج السينمائي او التلفزيوني.

٢- هناك قنوات للاتصال والفهم بين بنية الخطاب الحكائي وبنية الخطاب السينمائي او التلفزيوني.. لترسم صيغة وشكل الفلم السينمائي واسلوبه.

٣- ومن خلال قنوات الاتصال والفهم يتخذ المخرج السينمائي او التلفزيوني موقعه من النص الحكائي فاما ان يترجمه كما ورد عبر وسائل اللغة والتكنيك الخاص ترجمة حرفية او يتصدى للنص الحكائي ويجعل للذات المؤولة اساسا في اسنادا النص الحكائي ولايقف المخرج صامتا امام النص وانما يقدم تصوراته لتصبح انتاجا جديدا ووعيا جديدا متحالفا مع الوعي الثابت في مرجعية النص الحكائي.

٤- تعتبر الركائز الاتية مقتربات ارشادية يكتشفها المخرج في بنية النص الحكائي تساعده في اقتراح صيغة الخطاب السينمائي.

أ- تمظهر السرد ب- الرمز ج- والتناص

د- الخطاب الحواري د- الراوي وانواعه و- دلالات بنية المعنى

٥- وعلى اساس هذه الركائز الاساسية اعلاه تتجلى البنى الاساسية للخطاب السينمائي الخمسة في انشاء شكل الفلم السينمائي او الدراما التلفزيونية وتحديد الاسلوب.

أ- البنية الصورية ب- البنية الصوتية ج- البنية الدرامية

د- البنية التمثيلية د- البنية المونتاجية

الاستنتاجات العامة

اولاً: كان الادب ادبا، فن السينما ادب وفن، ومن هنا كان لرجل السينما والتلفزيون الاول- المخرج- ان يفهم هذه الحقيقة وان يسعى الى اكتشاف مرتكزات الادب القصصي او الحكائي.

ثانياً: اذا كان واجب المخرج ان يقوم بتحقيق اهداف المؤلف الروائي فلابد له ان يعرف دلالات المعنى وفكر المؤلف وتكنيك الكاتب وتاريخه وقراءة لسلسله اعماله الروائية وماهي المؤشرات الاتفاقية لموقف الكاتب.

ثالثاً: وعندما يسعى المخرج في سبيله لاكتشاف الهدف فينبغي ان يعرف الوسائل او الطرق التي توصله الى ذلك لاكتشاف.

رابعاً: يجدر بنا نحن العاملين في السينما والتلفزيون كمخرجين محترفين والجيل الفني الصاعد من الشباب والطلبة ان نعرف اية صعوبة تكمن وراء مرحلة الاكتشاف والتي اوقفت الكثير من المخرجين في مازق عندما لم يستطع فهم المؤلف وتكنيكه واساء اليه دون ان يقصد.

قائمة المصادر العربية

١. القران الكريم –سورة (ص)، (النباء)، (الفرقان)، (هود)، (المؤمنون).

٢. ابو اديب، كمال، ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم، مجلة الافلام، العدد ١، ١٩٨٦.

٣. اخرون، احمد ظاهر حسين، جماليات المكان، الدار البيضاء، الميون المقاولات، ١٩٨٨.

٤. الزوادي، محمود، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، ١٩٩٧.

٥. اوزبنكسي، بوريس، شعرية التاليف، تر سعيد القاغي، القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة، ١٩٩٩.

٦. ايزنشتاين، سيرجي، الاحساس السينمائي، تر سهيل جبر، بيروت، دار الفارابي، ١٩٧٥.

٧. بارت، رولاند، نظرية النص، تر محمد خير البقاعي- بيروت، ١٩٨٨.

٨. بعلبكي، منير، المورد، قاموس عربي انكليزي، بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٦٧.

٩. الجابري، محمد عابد، الخطاب العربي المعاصر، بيروت، دار الطليعة، ١٩٨٢.

١٠. جينت، جيرار، خطاب الحكاية، تر محمد معتصم، القاهرة: الهيئة العامة لادارة المطابع، ١٩٩٧.

١١. خلف، احمد، خريف البلدة، قصص قصيرة، بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٥.

١٢. الدليمي، لطفية، مالم يقله الرواه، قصص قصيرة، الاردن، دار ازمنة للنشر، ١٩٩٩.

١٣. شولز، روبرت، السيمياء والتاويل، بيروت المؤسسة العربية للدراسات، ١٩٩١.

١٤.عرض، يوسف نور. نظرية النقد الادبي الحديث، القاهرة، دار الامين للنشر، ١٩٩٤.

١٥.الفاروقي التهاوني. محمد علي، كشاف اصطلاحات الفنون، القاهرة، دار الكتاب ١٩٧٥.

١٦.فال، روجيه. فن كتابة السيناريو، تر مصطفى محرم، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب. ١٩٩٧.

١٧.قاسم، سيزار. انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، مدخل الى السيميوطيقيا. مصر: دار الياس العصرية، ١٩٩٦.

١٨.قال، اوركز. اشكال الراوية الحديثة، ترنجيب المانع، بغداد:دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠.

١٩.قوكو ميشيل. حفريات المعرفة، تز سالم يقوت، بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٣.

٢٠.كرستينيا، جوليا. علم النص تز فريد الزاهي، الدار البيضاء، ١٩٩١.

٢١.كريج، ادوار جوردن. في الفن المسرحي، تز دريني خشبة، بيروت: دار الكتاب، ١٩٨٨.

٢٢.كوهين، بنية اللغة الشعرية، تر محمد الولي ومحمد العربي، الدار البيضاء: دار اتوبهال للنشر، ١٩٨٦.

٢٣.مم. د.شجاع. البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٤.

٢٤.مور، ادوين. بناء الرواية، تر ابراهيم الصيرفي، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب. ١٩٩٢.

٢٥.هيغل. الفن الرمزي.تر جورج طرابيشي، بيروت:دار الطليعة للطباعة،١٩٨٨.

٢٦.يقطين، سعيد. تحليل الخطاب الحكائي، يرون المركز الثقافي العربي١٩٩٢.

قائمة المصادر والمراجع الاجنبية

1. Alen. Castey. The Dramatic art of the film, new yourk: 1989.
2. Barthe, Roland: From Wonk to text, New York university, 1981.
3. Beja, morris, film litrture, new york, 1977.
4. Blueston, george. Novels in to film, university of colifornia press, 1984.
5. Gozef masselly, the five CS of the Cinema, Californey PuphLhed, 1942.
6. Lotman, juri, semotics of cinema, new york, 1992.
7. Mast, Gerald, film, cinema, movie, new york, 1993.
8. Metz, christian, film languag, oxford univ, 1986.
9. Nichols, bill, Articlation of cinema code, England, 1993.
10. -Podovken, the Cnrmmer of the film languge. Newyourk. 1963.

الهوامش

(١) كوهين. بنية اللغة الشعرية، تر:محمد الولي ومحمد العمري، (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٨٦، ص٣٣).

(٢) Barthe, Roland, Fromwork to text, in Harari J.V, Textual Strategies, Cornell.

(٣) رولان بارت، نظرية النص، تر:محمد خير البقاعي، تي: العرب والفكر العالمي. عدد (٣)، مركز الانماء القومي، بيروت. ١٩٨٨، ص٩٢.

(٤) جوليا كرستيفا. علم النص، تر: فريد الزاهي (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩١) ص٨.

(٥) يوسف نور عوض، نظرية النقد الادبي الحديث، (القاهرة: دار الامين للنشر، ١٩٩٤) . ص٩١.

(٦) احمد طاهر حسين واخرون. جماليات المكان (الدار البيضاء: عيون المقالات، ١٩٨٨). ص٨٤.

(٧) يوسف نور عوض، المرجع نفسه، ص٨٤.

(٨) Ibid, pp93

(٩) روبرت شولز. السيمياء والتاويل، تر:سعيد الغاني (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٤) ص٢٥١-٢٥٢).

(١٠) صلاح فضل. نظرية البنائية في النقد الادبي (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧) . ص١٧٨.

(١١) زكريا ابراهيم. مشكلة البنية (القاهرة: مكتبة دار مصر للطباعة، ب ت) ص٣٦-٣٧.

(١٢) كمال ابو اديب. ثقل التاريخ وشهوة ابتكار العالم، مجلة الاقلام، العدد، ١٩٨٦، ص٦-٧.

(١٣) ميشيل فوكو. حفريات المعرفة، ترجمة سالم يفوت، ط٢، (بيروت، دار البيضاء) المركز الثقافي العربي، ١٩٨٧، ص١٠.

(١٤) منير بعلبكي. المورد: قاموس انكليزي عربي (بيروت: دار العلم للملايين، ١٩٦٧م. مادة Discourse.

سورة (ص) الايات (٢٠) و(٢٣)، سورة النبا، الاية (٣٧) سورة الفرقان. الاية (٦٣)، سورة هود الاية (٣٧)، سورة المؤمنون الاية (٢٧).

(١٥) محمد علي الفاروقي لتهانوي. كشاف. اصطلاحات الفنون. تحقيق لطفي عبدالبديع. ج٢ (القاهرة: دار الكتاب العربي، بدون تاريخ. ص١٧٥.
(١٦) المرجع نفسه، ص١٧٥.
(١٧) محمد عابد الجابري. الخطاب العربي المعاصر: دراسة تحليلية نقدية (بيروت: دار الطليعة. ١٩٨٢) ص٨-٩.
(١٨) بوريس اوزينسكي. شعرية التاليف، ت سعيد الغاغي، (القاهرة: المجلس الاعلى للثقافة. ١٩٩٩. ص١٣.
(١٩) محمد عابد الجابري. مرجع سابق، ص٩.
(٢٠) سيار الجميل، الخطاب التاريخي العربي: محاولة الستيمولوجية في اثارة بعض الاشكالات، مجلة المستقبل العربي، العدد ١٢٣، ١٩٨٩، ص٦٧.
(٢١) ميشيل فوكو، حفريت المعرفة، مرجع سابق، ص٤٧.
(٢٢) جيل دلوز. المعرفة والسلطة: مدخل القراءة فوكو. ترجمة سالم يفوت (بيروت، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي. ١٩٨٧) ص٥٧و ص ٦٨-٦٩.
(٢٣) وليم فاراوكنر. اشكال الرواية الحديثة. ترجمة نجيب المانع (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨٠) صص٤٦.
(٢٤) جيرار جينن. خطاب الحكاية. ترجمة محمد معتصم ومحمد علي. (القاهرة: الهيئة العامة لادارة المطابع. ط٢. ١٩٩٧) ص٢٤٥.
(٢٥) مالم يقله الرواة، لطفية الدليمي، قصص قصيرة، (الاردن: دار ازمنة للنشر والتوزيع، ١٩٩٩).
(٢٦) هيغل، الفن الرمزي- ترجمة جورج طرابيشي، (بيروت: دار الطليعة للطباعة، ١٩٧٨) ص١١.
(٢٧) محمود الذاودي، في الدلالات الميتافيويقية للرموز الثقافية، عالم الفكر، المجلد الخامس والعشرين، (الكويت: المجلس الوطني لثقافة والفنون، ١٩٩٧) ص١١.
ينظر: سوزان لانجر- مفهوم الرمز.
(٢٨) سيزا قاسم، انظمة العلامات في اللغة والادب والثقافة، مدخل الى السيموطيقيا، (مصر. دار الياس العصرية، ١٩٩٦) ص٥٣.
(٢٩) ضريف البلدة - مجموعة قصصية قصيرة للعناصر احمد خلف- (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٥).
(٣٠) بول زمتور. في اصول الخطاب النقدي الجديد. ترجمة احمد المديني. (بغداد: دار الشؤون الثقافية. ١٩٨٧).

(٣١) ينظر ماكتبه (تودوروف) عن تعدد الرؤى في النص وهو يستفسد من هنا من كتاب (الزمن والرواية) لجان بيوت كما يقول الناقد المغزي حميد الحموانى في كتابه (الحوارية والمونولوجيا في الرواية) الرباط ١٩٨٨.

(٣٢) Gorge blueston. Novels into Film, university of california press, 1984. P96.

(٣٣) ادوار جوردون كريج، في الفن المسرحي، ترجمة دريني خشبة، (بيروت. دار الكتاب للنشر والتوزيع، ١٩٨٨) ص٣٤.

(٣٤) Ibld, pp75-63

(٣٥) Alencasty, The Dramatic Art OF The Film. (New. Youk. 1989) P.116.

(٣٦) شركة مايكروسوفت. سينمائل ٩٧- جنون السينما- روجر ايبرت ترجمة د:فارس مهدي.

* قاد الباحث وضمن المشروع الوطني لتحويل الادب القصصي العراقي الى دراما تلفزيونية. انتاج تلفزيون العراق.. قام الباحث باكتشاف ومعالجة واخراج عشرة نصوص قصصية عراقية لعام ٢٠٠٣.

١- قصة الارث- لكاتبة فردوس العبادي، ١٩٩٤، تمثيل، غانم حميد، اسيا كمال.

٢- قصة البحث عن- الكاتبة مي المظفر، ١٩٨٧، تمثيل وشذى سالم، عبدالخالق المختار.

٣- لعبة الصمت. ابتسام عبدالله، تمثيل سهى سالم ود.هيثم عبدالرزاق.

٤- ظلال خافية. عالية طالب، ١٩٨٨، تمثيل- سهى سالم ومازن محمد مصطفى.

٥- الاستاذ زعزمي يغادر المنزل. بثينة الناصري، ١٩٩٤، تمثيل، يوسف العاني-عواطف نعيم.

٦- ذاكرة الشتاء، اراة الجبوري. ١٩٩٥، تمثيل ابتسام فريد، الاء حسين. مازن محمد.

٧- زينب على ارض الواقع، ميسلون هادي، ١٩٨٨، تمثيل د.شذى سالم. د.هيثم عبدالرزاق، الاء حسين.

٨- التجربة الاولى. سهيلة الحسيني. ١٩٩١، تمثيل. سامي قفطان، فوزية حسن.

٩- كرسي الشرفة. ذكرى محمد نادر. ١٩٩٥، تمثيل، اسيا كمال، عواطف نعيم. نعام الربيعي.

١٠-القطاف، لطيفة الدليمي، ١٩٩٧، تمثيل، آلاء حسين، سعدية الزيدية، طه علوان، مكي البدري.
سيناريو: يوسف العاني
د.فارس مهدي.
كما سبق للباحث باخراج ٣ قصص عراقية انتاج تلفزيون العراق عام ١٩٩٣:

١- اللغز عن قصة العودة الى الطاطران، عبدالستار ناصر، تمثيل قاسم محمد وابتسام فريد.
٢- الجدران عن قصة عاشقان في بغداد، خضير عبدالامير، تمثيل ستار خضير وحياة حيدر.
٣- برج الدلو -قصة محمد الجزازي- _كوميديا اجتماعية) تمثيل محمد حسين عبد الرحيم، وزهرة الربيعي.

christian Metz, Film Language, oxford univ. 1986.