"تجليات الأسلوب السينمائي في رواية لوعة الغاوية لـ عبده خال"

م. د احمد مشرف عرسان
وزارة التربية/ المديرية العامة للتربية في محافظة الأنبار العراق
Email: ahmdmshrfrsan@gmail.com

Manifestations of Cinematic Style in the Novel The heartache of the Seductress for " Abdu Khal's'

:Prepared by
Ahmed Mushraf Ersan
Iraqi Ministry of Education / General Directorate of Education in Anbar Governorate
Email: ahmdmshrfrsan@gmail.com
Mobile Phone:07824824595

الملخص

يتناول البحث ظاهرة الأسـلوب السـينمائي في الرواية العربية الحديثة، متخذًا من لوعة الغاوية للروائي عبده خال أنموذجًا تطبيقيًا، للكشـف عن أبرز التقانات السـينمائية التي أسـهمت في تشـكيل البنية السـردية للرواية. وقد ركّز البحث على تقنيتي المشهد والمونتاج بوصفهما الركيزتين الأساسيتين للأسلوب السينمائي، موضحًا كيفية توظيف الكاتب لهما في بناء الأحداث، وتحريك الشخصيات، وإثارة التفاعل النفسي والفكري لدى المتلقي.

وبيّن البحث أن عبده خال استطاع أن يوظف المشهد السينمائي توظيفًا فنيًا دقيقًا عبر اللقطات الوصفية والحوارية التي منحت النص حيوية بصـــرية ودرامية، كما اعتمد تقنية المونتاج في الربط بين الأحداث والمواقف المتباينة، بما أسهم في تكثيف الدلالات وتعميق الأبعاد النفسية والاجتماعية للرواية. وكشف البحث كذلك عن قدرة الأسلوب السينمائي على فضح قضايا اجتماعية وإنسانية متعددة، مثل العنف الأسري، والفساد الإداري، والتهميش، ومعاناة المرأة، من خلال بناء ســـردي قائم على التتابع البصـــري والحركة الدرامية. وخلص البحث إلى أن التداخل بين الرواية والسينما أسهم في تطوير آليات السرد الروائي الحديث ومنحه أبعادًا جمالية وتعبيرية أكثر تأثيرًا وعمقًا.

الكلمات المفتاحية: الأسـلوب السـينمائي، الرواية العربية الحديثة، المشـهد، المونتاج، التقانات السـردية، التداخل الفني.

Abstract

This study examines the cinematic style in the modern Arabic novel through an analytical reading of Lou'at Al-Ghawiyah by Abdo Khal as a practical model. The research aims to reveal the most prominent cinematic techniques that contributed to shaping the narrative structure of the novel. It focuses particularly on the techniques of scene construction and montage as the two principal pillars of cinematic narration, highlighting the author's use of these techniques in developing events, portraying characters, and stimulating the reader's psychological and intellectual engagement.

The study demonstrates that Abdo Khal skillfully employed cinematic scenes through descriptive and dialogic shots that granted the text visual vitality and dramatic intensity. Moreover, the novelist relied on montage techniques to connect diverse events and contrasting situations, thereby enriching the semantic dimensions and deepening the psychological and social implications of the narrative. The research also reveals the effectiveness of cinematic narration in exposing various social and human issues such as domestic violence, administrative corruption, marginalization, and women's suffering through a narrative structure based on visual sequencing and dramatic movement. The study concludes that the interaction between the novel and cinema has significantly contributed to the development of modern narrative techniques, granting the Arabic novel greater aesthetic and expressive depth.

Keywords: Cinematic Style, Modern Arabic Novel, Scene, Montage, Narrative Discourse, Narrative Techniques.

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

تُعَدُّ الرواية الحديثة فضاءً إبداعيًّا رحبًا لتفاعل الفنون وتداخلها، إذ لم تعد بنيةً سرديةً مغلقةً على أدواتها التقليدية، بل انفتحت على تقانات فنية متعددة أسهمت في تطوير خطابها التعبيري والجمالي، وكان من أبرز تلك الفنون فنُّ السينما بما يمتلكه من قدرة بصرية وحركية وإيحائية مكّنته من التأثير العميق في البناء الروائي الحديث. وقد أفضى هذا التداخل إلى ظهور ما يُعرف بالأسلوب السينمائي في الرواية، بوصفه تقنية سردية تستثمر أدوات المشهد، واللقطة، والمونتاج، والإضاءة، والحوار، وحركة الكاميرا، في تشكيل النص الروائي وصياغة رؤيته الفنية والفكرية.

وقد أسهم هذا الأسلوب في إحداث تحوّل نوعي في طبيعة السرد الروائي؛ إذ انتقل بالنص من مجرد الحكي والتقريرية إلى فضاء بصري نابض بالحركة والتشخيص، الأمر الذي منح المتلقي فرصة التفاعل مع الأحداث والشخصيات بصورة أكثر حيوية وتأثيرًا. كما أتاح للروائي إمكانات واسعة في بناء المشاهد، وتكثيف الدلالات، وتعميق الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية للنص، فضلاً عن قدرته على خلق إيقاع سردي متوازن يجمع بين الوصف والحركة والتوتر الدرامي.

ومن بين الروايات العربية التي تجلّى فيها هذا التوظيف الفني بوضوح رواية لوعة الغاوية للروائي عبده خال، التي قدّمت أنموذجًا سرديًّا غنيًّا بالتقانات السينمائية، من خلال اعتمادها المشهدية البصرية، وتوظيف المونتاج، وتتابع اللقطات، بما يعكس وعي الكاتب بأهمية التداخل بين الرواية والسينما في بناء النص الحديث. وقد استطاع الكاتب عبر هذه التقانات أن يكشف عن قضايا إنسانية واجتماعية معقدة،

مثل العنف، والتهميش، والفســـاد، ومعاناة المرأة، ضـــمن رؤية فنية تجمع بين البعد الجمالي والبعد النقدي.

وتنبع أهمية هذا البحث من سعيه إلى الكشف عن آليات اشتغال الأسلوب السينمائي في الرواية، وبيان أثره في تشـكيل البنية السـردية والدلالية، فضـلاً عن إبراز مدى الإفادة التي حققتها الرواية العربية الحديثة من التقانات السـينمائية في تطوير أدواتها التعبيرية. كما يهدف البحث إلى تتبع تجليات المشـــهد والمونتاج في رواية لوعة الغاوية، وتحليل أبعادها الفنية والجمالية، للكشـــف عن طبيعة العلاقة التفاعلية بين الفن الروائي والفن السينمائي.

وقد اقتضـت طبيعة البحث اعتماد المنهج التحليلي الوصـفي القائم على قراءة النص الروائي واستنطاق مشاهده وتقاناته السردية، مع الإفادة من بعض المعطيات النقدية الحديثة المتعلقة بالسـرديات والدراسـات السـينمائية، بغية الوصـول إلى نتائج علمية تسـهم في إثراء الدراسـات النقدية التي تُعنى بتداخل الأجناس الفنية وتطور الخطاب الروائي المعاصر.

أسلوب السرد السينمائي:

يُعد الفن الســـينمائي أحدث الفنون الســـبعة، جاء بعد الفنون اللغوية والموســـيقية والتشـكيلية بآلاف السـنين، وأفاد من تقنياتها الجمالية في تكوين أدواته الخاصـة التي طوعتها العلوم الحديثة، فرصيده الفني والجمالي على جدته أشد رهافة وتركيباً وعمقاً، بينما يســتخدم مبدع الفنون الأخرى أدوات مادية كمفردات للغته الفنية ســواء كانت الكلمة أو اللون أو الصوت، فإن السينما تستعمل عناصر من مستوى مادي ومعنوي

وبشري في تشكيلة النص؛ لذلك صارت السينما لغة ثالثة تفيد من اللغة الطبيعية، والشعر، والتشكيل، والموسيقى، والطبيعة والفعل الإنساني عبرها ، وهي نتيجة لذلك متعددة الأبعاد، ومع أنها وليدة كل من الفن والعلم، فأبوها المباشر هو المسرح وأمها التكنولوجيا، إلا أنّها تقدم جملة من الخصائص الجمالية الحيوية الجديدة التي تعود لتثرى الفنون القديمة، وكم من أم تتعلم من ابنتها، وهكذا الرواية في علاقتها بفن السينما(١).

وعلاقة الرواية بالسينما، ((علاقة استثنائية متميزة، فالأدب هو العنصر الأساس الذي تقوم عليه السينما، وثمة مشتركات كثر تجمع الرواية بالسينما، ولا سيما عندما يتعلق الأمر بالتقانات والأساليب، وطرائق معالجة الموضوعات)) (٢)، فالسينما تستفيد من فن التصوير الفوتوغرافي، والتشكيل، والموسيقى، والمسرح والأدب (٣).

وإذا كانت الرواية جنساً هجيناً قابلاً لاحتواء مختلف الأجناس الأدبية، فإنّ السينما في مقابل ذلك تبقى أشمل منها، فهي تضم بالإضافة إلى الأجناس الأدبية وفي مقدمتها الرواية نفسها أجناساً فنية خارج لغوية كالتصوير الفوتوغرافي، والفن التشكيلي، إضافة إلى الموسيقى والغناء والشعر، والسينما هنا ممثلة بالفيلم السينمائي، والفيلم يختلف عن الرواية من جوانب كثيرة من أهمها أن الرواية ليست لها ألفاظ تقيم منها عالمها غير الكلمات؛ أما السينما فمفرداتها متنوعة، مما يجعل إمكاناتها غير محدودة جمالياً، وإذا كنا في الرواية لا نستطيع أن نقرأ مثلاً مشهدين في آنٍ واحد، فإن بوسعنا في السينما أن نرى عشرات الوحدات البصرية ونسمع معها الموسيقى والكلام وزقزقة العصافير في آنٍ واحد غير أن خبرة الإنسان باللغة وفنونها

قد جعلته أقدر على استثمار جميع طاقاتها في الخلق والتخييل لتقديم عالمه الداخلي[٤].

خلاصة القول صار من المؤكد أنّ السينما تعد ((مجالاً حيوياً لصناعة الفن حيث تدخل عناصر التكنلوجيا في صياغة نظامها الاتصالي أولاً عبر الأدوات المختلفة، وتدخل ثانياً في صياغة خطابها التعبيري الجامع لشعريات العناصر الأدبية والفنية))[٥]، وهذا التداخل جعل الأسلوب السينمائي واحداً من الأساليب السردية الرئيسية في الفن الروائي، إذ ((أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتَّاب))[٦]، و((يفرض فيه المنظور سيادته على ما سواه من ثنائيات، ويأتي بعده في الأهمية الإيقاع والمادة))[٧]، ومن خلال ذلك نجد التداخل حاصل بين السردي والسينمائي لا يقف عند حدود النص الأدبي فحسب، وإنّما صار يتعداه إلى التصرف بطرائق المعالجة للمادة المعروضة أو المقروءة، فالسينما تمثل قوة من أحسن قوى التعبير، ووسيلة من أفضل وسائل الاعلام؛ لأنّها تعتمد على أسلوب العرض الذي يجعل المشاهد داخلاً ضمن أحداث المشهد المرئي[٨]، بناءً على ما تقدم يمكننا القول إنّ الأسلوب السينمائي قد خَلُصَ في نهاية الامر الى إتجاهين اثنين قد افدنا منهما ، الأول هو الإتجاه المشهدي والثاني الإتجاه المونتاجي ، فهما الجناحان اللذان حملا الأسلوب السينمائي عبر تجلياته ومعطياته الفكرية والأسلوبية المتعددة .

المشهد:

يشكل المشهد الدعامة الرئيسة التي ينتجها الخطاب يعمد إليه الكاتب المبدع لعرض ((الأحداث كما وقعت من دون تدخل الراوي))[٩]، يعرَّف المشـــهد بأنّه ((عبارة عن فعل محدد، يحدث في زمان ومكان محددين ويســـتغرق من الوقت بالقدر الذي لا يكون فيه أي تغير في المكان، أو قطع في استمرارية الزمن...المشهد هو العنصر الدرامي أو المســـرحي في الرواية وفعل حاضـــر مســـتمر بالقدر الذي يســـتغرقه المشـهد))[١٠] ، ويتميز المشـهد عن غيره من التقانات، بأنّه تعبير مباشـر ونقل حي للأحداث والوقائع وكذلك الشـخصـيات المشـاركة فيها، إذ ((أنّه ليس تقريراً تسـرد به حادثة ما، لكنّه الحادثة بعينها تكشـــف بوضـــوح أمام عيني القارئ))[١١]، وهذا ما يجعل الحركة السردية في المشهد تسير على وفق صورتها الطبيعية وضمن إطار درامي سينمائي.

تكون المشـاهد – في أغلب الأحيان – حوارات تدور بين شـخصـيات متعددة، وهي تمثل اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق [١٢]، إذ يقوم الراوي باختيار المواقف المهمة من الأحداث القصصية وعرضها عرضاً مركزاً وتفصـيلياً، الأمر الذي يجعل السـرد في أشـد حالة من البطء وإلى الحد الذي يوهم المتلقي بتوقف السرد عن الحركة أو النمو.

عبده خال كاتب يمتلك حاســة ســينمائية حادة في ســرده، ويوظفها باقتدار ووعي، يكتب مقاطع تصـــويرية تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام، وتتميز بحركية سلسلة تلقائية، من دون انتقال مفاجئ أو متعثر، يمسح الأشخاص والأماكن من خارج، ويعزف عن أي ملمح توصـــيفي لا يســـتمد مادته من الأشـــكال والألوان

ويختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة، ويفضـــي ببيان تعجز عدســـة الكاميرا عن التقاطه، يقول في أحد المشاهد على لسان فتون:

((جاء إلى مدينة جدة بنية الإقامة الدائمة فاستوطن فؤادي، وغادر مبقياً كل شيء منه في داخلي: كلماته، حركاته ابتســاماته، أغانيه، رائحته، هيئته، صــورته، فلا شيء في أعماقي إلا هو.

غادر جدة في ظهيرة قائظة لم تمنع الشـــامتين من الخروج لرؤيته بعد تســـلل فضيحته ووصولها إلى الآذان المغلقة.

جاء من ســهول تهامة يحمل تعبها وشــبقها المضــنيين. تدور عيناه الشــهلاوان المنتهيتان بأهداب متثنية مثل مرصـــاد أضـــاع الجهات، فلم يهدأ بحثهما كي لا توصما بالعطب.

استقر بين منحنيات الحي كعلامة بارزة.

لا يشبه شيء إلا الحلم. سكنني مبكراً كحلم لا يفيق))[١٣].

ليس عبثاً أن يكون موقع المشـــهد الأول عند مدينة جدة المعروفة، حيث تســـتطيع عدسة الكلمات عنده أن تبني المشهد بدقة منذ مجيئ مبخوت إلى جدة، لتوثق عدسة الكاميرا تملكه روح وقلب فتون منذ دخوله المهيب وغير المألوف، كما أنّ الكاتب في هذا المشـــهد لم يغفل عناصـــر الإضـــاءة ومؤشـــرات الزمن؛ فالوقت ظهراً، وأعمدة الشمس اللاهبة لم تكن حائلاً من خروج أهل الحي في يوم طرد مبخوت من الحي.

لقد نجح الكاتب في رسم هذا المشهد السينمائي، إذ لا نتصور تحديداً أدق من ذلك لســيناريو المكان والزمان ودرجة المنظور في هذه النقطة؛ وكيف تقترب الكاميرا من الهدف الثاني لالتقاط منظور آخر قريب: **((تدور عيناه الشـــهلاوان المنتهيتان**

بأهداب متثنية مثل مرصـــاد أضـــاع الجهات، فلم يهدأ بحثهما كي لا توصـــما بالعطب))[١٤].

تركزت العدســـة في هذه اللقطة القريبة على عيني مبخوت لتصـــفها لنا من جانب حيث تميزت برقتها ونعومتها ولونها الجذاب بين الحمرة والســـواد، ومن جانب آخر حركتهما الدائمة في البحث من الحيرة والدهشــة لما هو فيه كمرصــاد أضــاع تحديد الجهات، مشيرا بهذا الى الحيرة والضياع.

ويجنح الكاتب إلى المشـهد كثيراً رغبة منه في تدعيم مناطق التأثير في عمله الفني، أملاً منه في الوصـــول إلى عدد أكبر من القراء والمتلقين من جهة، وكســـر الرتابة والجمود الفني في العمل الروائي من جهـة أخرى، فهو كـان على درايـة من ((أنّ الإفادة من الســـينما بتقنياتها المعروفة في التصـــوير والمونتاج والإخراج ومن ثمّ صـــناعة المشـــهد من أهم وأخطر أشـــكال التوظيف التي جربتها الرواية العربية الحديثة)) [١٥]؛ لأنّ الســـينما لغة وصـــور وكلمات معاً فهي تمتلك قدرات هائلة في التخصيص والتعيين.

ومن ذلك مثلاً ما نقرأ في هذا المقطع **((وفي هذه المشـهدية الصـاخبة لم يتنبه أحد أنّ الطفلة فتون خرجت خلفه مباشرة ومن نفس بوابة بيته الخضراء دامعة، ملثوثة الشعر. وخيط دم يجري بين فخذيها، وهي تهرول بمحاذاته.**

وذلك الهرج والتســابق للنيل منه لم يكن وجود طفلة لافتاً لأحد، ولم يكن ليســمع صـوتها الباكي، أو انشـغال يديها بحثو التراب في اتجاههم ورفع خصـلات شـعرها المبعثر ومســـح دموعها وهي تجاهد لأن تصـــل إليه، وفي التفاتة منه رأت عيناه تلتهمانها وغابت قامته، بين الســـواعد والأذرع الممدودة لصـــفعه أو حثوه، تلك

الأذرع التي استبسلت للنيل منه، فبقيت التفاتته عالقة في مخيلة فتون بقية الأيام وهي تسترجع خروجه المخزي)) [١٦].

لقد نصب الكاتب عدسة الكاميرا في حرفية تامة فهو يصور بعقله لا بيده، حيث استطاع تصوير عمليات كثيرة ومتنوعة ومستمرة من زوايا مختلفة، في هذا المشهد تعرّت أفكار وعواطف فتون تجاه عشيقها مبخوت من جانب وتجاه أهل حيّها من جانب آخر، وشد انتباه المتابع والمتلقي بقوة في مراقبة وتحليل الأحداث من إخراج مبخوت من منزله بطريقة مهينة، ودهشة مبخوت نفسه من الموقف وتجمع أهل الحي الشامتين وضرب مبخوت بالبقالة والبيض والحجارة، وخروج فتون من منزل مبخوت بحالة مزرية بشعر متناثر، وصوت باكي، ودم يجري بين فخذيها وأخيراً حثو التراب باتجاه أهل الحي.

جسّد الكاتب في هذا الموقف التراجيدي مأساة مبخوت وفتون، واستطاع أن يثير مشاعر المتلقي ودهشته وحيرته في الوقت نفسه حيث أوهمه بالدم الذي كان يجري على فَخَذي فتون بأنّه بلا شك يوحي إلى فض بكارتها، الا انه في الحقيقة كان يرمي الى شيء اخر وهو ان هذا الدم كان دم الحيض لا أكثر، فقد أبدع الكاتب في تصوير هذا المشهد بل وتلاعب بفكر القارئ فالكاتب المبدع هو من ((يحاول أن يبحث عما يوجد خلف السطح الظاهري للأشياء وذلك من أجل تكوين أشكال جديدة)) [١٧]، فالفن ليس نسخاً للأشياء ولكنه إبداع لها.

عمل عبده خال على تنوع فضاءات مشاهده بوصفها قوالب وأشكال خادمة لمضامينها، وتنحو شخصيات المشهد المختارة إلى الواقعية التي تمثل قوالب ميتة وملفوظات قولية تتفاعل مع الاحداث لإيصال هدف معين أو معالجة قضية معينة تتشابه مع الواقع، ومن ذاك ما نقرأ في حوار مبخوت وموسى:

- ((ستموت هنا ولن يعلم بك أحد، تشهّد.

- مد يده إلى حزامه وشهر مسدسه بشكل عمودي يتلاقى مع وجه مبخوت مباشرة، فأيقن بالنهاية، وفكر بتمرير سبب مجيئه، وتراجع عن الافصاح كي لا يصعر خدّه في آخر نفس يخرجه من صدره:

- أريد أن ادفن بجوار أختي. وصيتي إيصال جثتي لأهلي.

تضاحك موسى متمايلاً:

- لم أظن أنّ أحلامك بعيدة. أقول لك لن يعلم بك أحد...

مع تمايل موسى وتضاحكه تشتت ضوء الكشاف على يدي مبخوت المشيرتين للخلف:

- انظر، ولم أظن أنّك جبان لتأتي بكل هؤلاء الرجال معك.

كانت لفتة قاتلة اخلت بتركيز موسى حين استجاب لإشارة مبخوت الذي قفز بجنبيته باقراً بطن موسى ومعمّقاً طعنته للأعلى والاسفل، متفادياً طلقتين طائشتين خرجتا من فوهة المسدس، ونهض من على جثته متلفتاً يمنة ويسرة متحرزاً من وجود اعوان يتربصون به، وعلى عجل قفز من مكانه تاركاً موسى مجندلاً يشخب دمه، بعد اختطاف شال موسى ومسدّسه، وأطلق ساقيه للريح متلهفاً إلى دنو الأراضي السعودية)) (١٨).

يطلعنا الكاتب في هذا المشهد السينمائي بتحولات اللقطة ضمن مكان وزمان محددين، فالوضع يشير الى كارثة حلت بين مبخوت وموسى، إنَها لحظة الهروب من الموت المحقق، ابتداءً بماهية الحديث الذي دار بين الاثنين، فمبخوت يبرر سبب مجيئه مطالباً بإيصال جثته لأهلهِ، كي لا يجعل موسى شاكاً بأمر مجيئه، هذه

الالتفاتة المباغتة للعدسة وتركيزها على تشتت ضوء الكشاف توحي لنا بأنّ مبخوت أوهم موسى بوجود رجال حوله.

يأخذ المشهد شكل الكاميرا السينمائية وهي تنقل الحديث بينهما، ويقع القارئ في هذا المقطع على رؤية داخل رؤية، وهي رؤية الحديث بينهما وما سيؤول إليه هذا الحديث من جُرم، ويطوف الكاتب على الحديث ليبرز اختلال تركيز موسى حين استجاب لأشاره مبخوت الذي قفز بجنبيته باقراً بطن موسى، ممزقاً جسده بقسوة، مع تفادي طلقتين طائشتين جرتا من مسدس موسى.

هذا المشهد السينمائي مشحون بحديث مأساوي وهي جريمة القتل، ويختتم الراوي هذا المشهد ليضع القارئ أمام البؤرة الرئيسية وهو مشهد الجريمة ومشهد الضياع والهروب مكتنفاً بالخوف.

ولعل من أهم مشاهد الرواية مشهد إصابة مبخوت بطلق ناري على الحدود السعودية اليمنية ونقله إلى إحدى مستشفيات المملكة، ومن هناك أراد الكاتب من خلال موقع الحدث المستشفى والشخصيات أن يطرح العديد من القضايا المهمة، فنقرأ مثلاً ألم أُنس ومبخوت في حوار مأساوي تقول أنس:

- **((قل ما الذي يؤلمك؟**

شخص إليها بعينين مترقرقتين، مجاهداً في أخذ كمية كافية من الهواء تظهر حالة متقدمة من الإنهاك وسدته ذراعها وهي تحاول إصلاح وضعه:

- **دع رئتيك تستقبلان الهواء بعيداً عن هذه الأنابيب. أخرج هواء رئتيك، قل شيئاً، أرجوك لا تتركني.**

تلمس أصابع يديها الممسكتين به ونظر إليها مشفقاً:

- أول ما تأخذ من الدنيا شـــهقة هواء وأول ما تتركه من الدنيا زفير هواء، هذا هو العدل، إعادة ما أخذت.

- وهل العدل أن تمضي بعد أن وجدتك؟

طفحت عيناه بمائهما، وقبض على يدها مغمضـــاً جفنيه ليقلل من تدافع أدمعه، فانكفأت تقبل أنامله وجبهته:

- أرجوك لا ترحل))[١٩].

في هذا المشهد تتراءى الشخصيات أمام أعيننا بحركاتها وحواراتها، بشكل واضح، وقد عمد الراوي لفسح المجال أمام شخصياته؛ لتتحدث بصوتها، ولتدلي بآرائها عن طريق ما يدور بينهما من حوارات متبادلة.

ويلحظ في هذا المشـهد أن الكاتب قام بتصـوير الشـخصـيات والاشـياء والأمكنة والوسائل وتمثيلها ضمن صور ذهنية وفكرية تعكس الذات والواقع على حد سواء، وفي هذا المشهد الرومانسي التراجيدي استطاع الكاتب بذكاء أن يسلط ضوء عدسته على ظاهرة الفســاد الإداري التي إذا ما مرت على مجتمع وانتشــرت فيه تكون لها انعكاســات وآثار عميقة في حياة المجتمع، جسـدتها العدسـة لحظة اخراج مبخوت **((من العناية المركزة لإحلال مريض آخر توسطت له إحدى موظفات المستشفى))** [٢٠].

كما وجه رسالة توحي بفساد السلطة التشريعية والسلطة التنفيذية وازدواجية السياسة الداخلية للمملكة في التعاطي مع مواطنيها، اهتم بوصف جوانب المستشفى وما به من نقص في الأجهزة وتردي الخدمات، فوجه عدسة كاميرته إلى حديث (خليل) مع

(فتون) التي ردت الأخيرة متأسفة **((للأسف العناية ليس بها سرير شاغر البتة))** [٢١].

يزاوج عبده خال في المشاهد التي أبدعها بين مراقبة الشخصيات من الخارج ووصف أبعادها الخارجية من كل جوانبها وزواياها وبين الوصف الداخلي لأفكارها وحالتها النفسية والعاطفية، من خلال ترك المجال لشخوصه الروائية في التعبير عن نفسها بأحاديثها وحواراتها وتصرفاتها.

ومن المضامين التي عالجها الكاتب في مشاهده ، (الموت) وما يعقبه من الفراق والأحزان، الموت الذي لم يكن متوقعاً أن تختم به الرواية فقد أحدث صدمة لدى المتلقي، لقد استثمر الكاتب فلسفة الموت فنياً إيماناً منه بان الموت يصنع الحياة، فموت بطله مبخوت كان قرباناً ليفتح آفاق القارئ ويعبر عن فكرة الرواية المركزية التي تدين الحرب، وتدعو إلى الإبتعاد عن ميادينها، كما أنّها تميط اللثام عن أضرار الادارة السيئة التي تفسد المجتمع كما يفسد الخل العسل، كل ذلك نقله لنا الكاتب من غرفة مبخوت في المستشفى حيث يوجد مبخوت، وأُنس، وفتون، وعدد من الأطباء:

- **((ما الذي يحدث؟**
- **نريد أحداً من أقاربه لنحدثه عن حالة المريض؟**
- **هو كل أهلي، ما الذي تودون قوله؟**
- **الدعاء له بحسن الختام.**

عمري كله وأنا ادعوا الله أن يوصلني إليه، فهل أدعوه الآن أن يعجل برحيله؟ لا لا لا لن أدعو)) [٢٢].

المونتاج:

لقد تداخلت أدوات الفنون فيما بينها لكي ترقى إلى مستوى التعبير عن رهان العصر المتداخل ؛ لذا نلحظ أنّ هناك الكثير من التقانات والأساليب التعبيرية انتقلت من السينما إلى الرواية فالعلاقة بينهما لم تكن ذات طريق واحد(٢٣)، ومن هنا يتضح لنا مدى اتساع المجال الذي يستطيع المونتاج أن يسهم فيه، فليس ((المونتاج سوى منظومة تقنية شاملة لعدد كبير من التقنيات داخل بنية الفيلم والرواية على حد سواء، وعندما يكون مجال التفاعل التقني مفتوحاً بين الرواية والسينما، فإنّ فكرة المونتاج لا يمكن اقتصارها على الفيلم وإنّما لتشمل الرواية كذلك))(٢٤).

إنّ المونتاج الروائي موضوع جديد وحديث في معالجة النص الروائي بتقنياته وأساليبه الخاصة؛ لذلك جاء أثره واضحاً في فن الرواية، فالرواية والسينما لونان تعبيريان يلتقيان عند نقطة جوهرية تتمثل في الطابع السردي الذي تلتزمان به في تغيير آلية الخطاب، وبالرغم من أنّ ((لكل من الرواية والسينما عالمه الخاص في التعبير السردي ولكن بقدر ما تأثرت السينما بالأجناس الأدبية من رواية وقصة وشعر كذلك تأثرت الرواية بالسينما ولا سيما السينما الجديدة منها من خلال نظريات المونتاج وسرد الحدث الدرامي والتصوير...))(٢٥).

ومن المفيد أن نشير هنا إلى أنّ المونتاج في الرواية لا يختلف كثيراً عن المونتاج في السينما فهو يمثل المشهد الروائي بأغلب تقاناته لشدة العلاقة الوطيدة التي تولدت بينه وبين الكتابة الروائية الحديثة، فالرواية لم تعد تقوم على بناء تقليدي في بنائها، فالسرد يقدم حكاية مرتبة زمنياً وفق الواقع لكن بطريقة إبداعية قد تكسر الترتيب المتسلسل أحياناً، وكل هذا قائم على التعدد النسقي الذي تعتمده الرواية، وهذا التعدد النسقي يتضح بصورة جلية وواضحة في المدونات الروائية التي اعتمدت النمط

الجديد في الكتابة، أو ما عرف بالرواية الجديدة، وهذه الانساق غالباً ما تتعايش في العمل الروائي الواحد نسقان بنائيان أو أكثر، فنحن لا نكاد نقرأ رواية لا تتضمن قصة ثانوية إلى جانب القصة الأصلية، لكن التضمين لا يكاد يوجد بشكله الخالص في الرواية الحديثة، إذ غالباً ما يكون نسقاً مكملاً لنسق التتابع وفي الوقت نفسه تكون القصة المضمنة ضرورية لكي ينشأ نسق التناوب الذي لا ينهض إلا على أساس وجود قصتين أو أكثر ترويان بالتناوب(٢٦).

سنتناول في هذا المطلب المونتاج عند عبده خال في رواية لوعة الغاوية عن طريق تحليل المقاطع التي يتضح فيها المونتاج بصورة جلية.

اعتمد الكاتب المونتاج في روايته اعتماداً كبيراً لما له من قيمة في شحن الترابط الموضوعي من خلال التدفق الصوري؛ لأنّه على دراية تامة من أنّ ضعف الروائي يكمن في إغفال المونتاج والترابط الموضوعي؛ لذلك كان المونتاج وسيلته التي يضفي بها تركيباً هندسياً يمنع المعنى من الانفلات والتشتت، لا سيما في الانتقال بالتصوير من صورة إلى أخرى ومن مشهد إلى آخر مع بقاء ربط موضوعي يسوغ هذا التنّقل، ويظهر لنا جلياً في مشهد فتون ومبخوت وأُنس وخليل يوم أُخرِج مبخوت من غرفة العناية المركزة لتدخل خالة الدكتور منصور **((إلى العناية بالرغم من كونها لا تحتاج إلى أن تكون تحت الرعاية الكاملة ويكفي متابعة حالتها بتثبيت جهاز على مدار الأربع والعشرين ساعة لمراقبة نبضات القلب المختلة لديها والتي تعاني منها منذ وقت مبكر وحالتها لا تمثل خطراً داهماً))**(٢٧).

يسلط هذا المشهد الضوء على داء ينتهك مبادئ الإنصاف والخدمة العمومية إلا وهو (المحسوبية) التي تستغل فقط لخدمة مصالح الأصدقاء والمقربين بدل السكان المحليين، وهو مرض يلحق أضراراً اجتماعية جسيمة تشكل عائقاً كبيراً أمام توظيف

أشخاص ذوي كفاءة عالية وسلوك أخلاقي صارم، فضلاً عن تقويض الأداء السليم للدولة وعرقلة قدرة السلطات العمومية على خدمة المصلحة العامة.

ثمّ تتحرك القصة على شبكة محاور سردية تتلاحم فيما بينها تلاحماً سردياً وتشكيلياً وسينمائياً، يستقل كل محور بعلاقاته وأدواته وينفتح في الوقت ذاته على المحاور التي تعقبه وبحساسية مشتركة ومتآلفة، بحيث تذهب جميعها إلى تكبير الفكرة المركزية التي يريدها الكاتب، وهنا تركز عدسة الكاميرا على حوار فتون الداخلي، وحوارها في الوقت نفسه مع أنس، تقول فتون:

((كان هاتف تحويلتي يرن بإلحاح متواصل، ولانتظاري إعلان حجوزات رحلتي القادمة إلى جازان التي كُلف بإنجازها مدير العلاقات العامة بالمستشفى ظننت أنّ إلحاح توصيلتي في رنينها قادم من مكتبه، فرفعت السماعة لأجد على الطرف الآخر صوتاً متهاوياً:

- **أنت فتون؟**

استقبلت السؤال باستهجان لأنّ المتصلة تذكر اسمي خاليًا من مفردات التبجيل والتفخيم، ما أحدث في داخلي حالة رفض لأي طلب يصدر من صاحبة الصوت التي عاودت الاستفسار عن شخصيتي بنفس الطريقة وبضيق طفح مع زفرات حارة أجبتها:

- **نعم أنا فتون، من تكونين؟**
- **أنا المرأة التي أعطيتني رقمك وطلبت مني الاتصال بك لو احتجت لأي شيء؟**
- **اتصلي بي في وقت لاحق.**
- **هكذا أجبتها، وبصلف القادرين زفرت في مسامعها:**

- **وقتي لا يسعفني الآن لأن أستمع إلى طلبك، اتصلي في وقت لاحق))**[٢٨].

وظّف الكاتب في هذه اللقطة مونتاج التناقض ليتسنى له إبراز الجوانب المهمة في نصه ووضعه في مكان سردي يمكن من خلاله إيصال رسالة محددة للقارئ في جو مشبع بالسخرية والاستهزاء، فهذا النوع من البناء يُعد ((من أكثر الوسائل تأثيراً في المتفرج ومن أكثر الطرق شيوعاً وأكثرها استعمالاً))[٢٩]، ولو تأملنا هذا النص لوجدناه ينبني على ثلاث مفارقات رئيسية:

المفارقة الأولى: تتضمن انشغال فتون بحجوزات رحلتها إلى جازان، متناسية حالة المريض الذي أخرجته من غرفة العناية.

والمفارقة الثانية: تتضمن انشغال أنس بحالة مبخوت الحرجة بين الحياة والموت، ووعد فتون لها عندما قالت لها: **((إذا احتجتِ لأي شيء اتصلي بي فأنا أعمل هنا...قولي أريد فتون...أي شيء تحتاجيه لا تترددي))**[٣٠].

والمفارقة الثالثة: تتضمن تراجع فتون عن وعدها في مساعدة أنس في حال حاجة الأخيرة إليها.

إنّ اصطناع مثل هذه المفارقات الواضحة للعيان أسهمت في إكساب الموقف دلالةً وعمقاً وتأثيراً في المتلقي، فالمفارقة هي الأساس في تشكيل النسق المتناقض وهي الهدف في الوقت نفسه.

ثمّ تتحرك كاميرا السارد البصرية لتفضي إلى تصوير مفارقة حوارية جديدة بين فتون وخليل بعد إنهاء مكالمتها مباشرة مع أنس؛ لتلوين المشهد وتكبير مفرداته أمام بصر القراء، فتقول فتون:

((استثارني قبل أن ينطق:

- **أنت تعرفينه تماماً.**
- **من يكون؟**
- **مبخوت.**
- **قفزت صارخة:**
- **مبخوت هنا؟!**

وجدت نفسي أركض إلى قسم التنويم لمعرفة أين يرقد مع تمنع خليل عن ذكر رقم غرفته. كنت ملتاعة لا اعرف ما الذي أفعله سوى الركض في ممرات المستشفى وأنفاس خليل المتقطعة تتبعني:

- **يا بنت الناس توقفي وانسي ما مضى...**

لحقت به. كان صدره لا يتسع لرأسين باكيين...

سبقت لهاث خليل المسلكي وهو يصيح بي:

- **ارحمي عجزه))**[٣١].

المفارقة كانت بين الشوق والحنين الذي تجذر وتمدد في أعماق فتون للوصول إلى مبخوت، تلك اللحظة التي نذرت لها عمرها، وضحت بكل ما تملك، فطالما قتلها الشوق والحنين، ومزقها البعد والفراق، في كل يوم تحن به إلى الأمس البعيد، والماضي الذي لن يعود، تشتاق لكلمة منه، لنظرة أو ابتسامة، ولكن القدر حال دون حلاوة لقياه ونداوة رؤياه، وبين خوف خليل من انتقام فتون من مبخوت بسبب **((عشقها لمبخوت واتهامه بفض بكارتها وهي لا تزال طفلة))**[٣٢]، وبهذه

الثنائيات نجح الكاتب في الإفصـــاح عن الابعاد النفســـية التي كانت تحيط بكل شخصية.

ويسـتمر في العرض بأسـلوب تتابع اللقطات؛ ليوافي الفكرة نفسـها فيفترض القارئ أو المتابع كأنّه يراقب منظراً يجري أمامه على هذه الصـــورة: **((بين ممرات المستشفى أتقافز مثقلة باللوم ومحلقة بشوقي ولهفتي. هرولتي تلك اجتذبت انتباه الموظفين. لاحقتني العيون الفارغة...لأول مرة أكتشـف أنّ ممرات المسـتشـفى طويلة وملتوية ومضللة. وصلت إلى قسم العناية المركزة لاهثة أزفر نفساً تقطع. كان على اسـترجاع أنفاسـي المتلاحقة، إلا أنّ دفقات الشـوق بلغت شـواطئها وفاضت على جنبات الروح. تحركت إلى كبينة الممرضات سائلة عن الغرفة التي يرقد بها وجدت إشارة الممرضة تشير إلى الغرفة المقابلة لتوقفي مباشرة.))**[٣٣].

وتبدو الاندفاعية الإبداعية واضحة المعالم في سلسلة المشاهد المنتظمة في هذا المحور، فالكاتب المبدع هو القادر على بلورة أفكاره وتشـــكيلها وتحقيقها في مجال معين، منها إثارة القلق وعدم الاستقرار، أو الفرح بسبب شعوره بالاقتراب من الوصـول إلى شـيء جديد، أو تعميق تصـور سبق له تجميع بعض أفكاره، وقد عبّر عبده خال عنها بطريقة حرفية في انتقاله إلى تصـــوير لحظة دخول فتون غرفة مبخوت، فتخبرنا فتون نفسها قائلة:

((وعلى عجل دفعت باباً مواراباً وألقيت ببصـــري على غرفة تجاور فيها سريران أحداهما شاغر غادر صاحبه الحياة للتو...والآخر يستعد للحاق به. سرير محاط بطبيب وممرضـة وتلك القروية لم تسـتقر على حال فهي تتنقل على حافات جنبات السرير وقد أسلمت عينيها لدمع فصيح.

كان الطبيب مشغولاً بجس نبضات مريضه، وقراءة ما تبثه الأجهزة الطبية المثبتة في الجسد المسجّى أمامه مع مقارنتها بالملف الطبي الذي تناوله من الممرضة.

فوجئ الطبيب بانقضاضي وتراشق استفساراتي عن مريضه فقابل تدفق أسئلتي بسؤال ثقب روحي:

- هل هو من أقاربك أستاذة فتون؟

- هو كل دنيتي يا دكتور.

إجابتي تلك قابلتها المرأة القروية باتساع حدقتي عينيها فتمكنت من إزاحة خطي دمع جريا من غير انتظام بطرحتها الخفيفة التي تظهر ملاحتها واتساع عينيها السوداوين الباحثتين عن أمان، تقف جزعة تلملم نفسها في عباءة حائلة وترمق وقوفي على رأس مبخوت باستغراب:

- هو كل دنيتك؟ كيف؟ لقد تعبت وأنا أتصل بك.

- لم أكن أعلم يا خالة عمّن تتحدثين؟

جذبت أنس طرحتها الفاقدة لموقعها بسبب سحبها الدائم لها واستخدامها كمنديل تزيح به ما يخرج من أنفها وعينيها))[٣٤].

نلاحظ هنا أنّ هذه الحادثة التزمت بتراتبية معينة وتسلسل ثابت، إذ تأتي اللقطات نتيجة للقطات سابقة لها وهذا ما يقوم عليه النسق التتابعي التسلسلي فهو يقوم على رصف القصص ومجاورتها، ويبدأ من نقطة معينة ويتتابع في تقدمه حتى يصل إلى نهاية محددة، ولا بد من الإشارة إلى أنّ الاسترجاع أسهم بطبيعة الحال في تسلسل

عرض الأفكار وتنظيمها بوصــفها خطاً ســردياً ثانوياً، بمعنى أنّه خط لا يتوازى مع الزمن الآتي للسـرد بل يتأخر عنه لغايات نفسـية أو فكرية أو أسـلوبية تقانية تخص بنية الرواية.

سعى الكاتب الى جذب انتباه القارئ والمتلقي لكل هذه الأحداث والتفاعل مع كل لقطة من اللقطات المأســاوية، وأماط اللثام عن آخر أُحجية تلاعب بها في فكر القارئ ليكشـــف لنا أنّ لوعة الغاوية هي لوعة أنثى لوعة فتون المرأة المضـــطهدة والمعذبة، نتيجة تعنيف ظلم الأبوين، ومجتمع لا يعرف إلا القسـوة، فهي كانت وليدة حارة بســيطة حكم عليها في وقت مبكر بالزواج من رجل أعمى يكبرها بأعوام لذنب لم تقترفه؛ فكانت إحدى ضحايا العنف الأسري، ومع كل الشكوك والأوهام التي لاقت فتون طوال فصول الرواية ولم يسلم منها حتى القارئ نفسه، ليعلن عن براءتها أخيراً، **((ولم يعرف أني احتفظت له ببكارتي هدية له وحده، ولم يسمع عذاباتي))**[٣٥].

الخاتمة:

توصـل البحث إلى أنَّ الأسـلوب السـينمائي في الرواية الحديثة لم يعد مجرد تقنية فنية عابرة، بل غدا عنصــرًا بنيويًّا فاعلًا أســهم في تطوير الخطاب الســردي ومنحه أبعادًا جمالية ودلالية أكثر عمقًا وتأثيرًا. وقد كشفت الدراسة، من خلال تحليل رواية لوعة الغاوية للروائي عبده خال، عن حضـور واضـح للتقانات السـينمائية التي وظفها الكاتب بوعي فني في بناء المشاهد وتحريك الأحداث والشخصيات.

وقد أظهرت الدراسـة أن تقنية المشـهد جاءت من أبرز المرتكزات التي اعتمد عليها الكاتب، إذ اسـتطاع عبرها أن يخلق فضــاءً بصــريًّا نابضًــا بالحركة والتوتر

الدرامي، مما جعل القارئ يعيش الحدث وكأنه يشاهده على شاشة سينمائية. كما تبين أن الوصف الحركي، والحوار، وتعدد زوايا الرؤية أسهمت في تعزيز البعد الدرامي للنص وإضفاء الحيوية على البناء السردي.

وأثبت البحث كذلك أن تقنية المونتاج أدّت دورًا مهمًّا في تحقيق الترابط الموضوعي بين الأحداث والمشاهد، وفي الانتقال السلس بين الأزمنة والمواقف المختلفة، الأمر الذي منح الرواية إيقاعًا سرديًّا متوازنًا، وأسهم في تكثيف الدلالات النفسية والاجتماعية والفكرية. كما كشف المونتاج عن قدرة الكاتب على بناء المفارقات والتناقضات التي عمّقت أثر النص في المتلقي.

ومن النتائج التي خلص إليها البحث أن الكاتب نجح في توظيف الأسلوب السينمائي للكشف عن عدد من القضايا الإنسانية والاجتماعية، مثل العنف الأسري، والفساد الإداري، والتهميش، ومعاناة المرأة، فجاءت التقانات السينمائية وسيلة فاعلة لتجسيد تلك القضايا وإبراز أبعادها الواقعية والنفسية.

كما توصلت الدراسة إلى أن التداخل بين الرواية والسينما أسهم في إثراء التجربة الروائية العربية الحديثة، وفتح أمامها آفاقًا تعبيرية جديدة تجاوزت حدود السرد التقليدي، بما يؤكد أن الرواية المعاصرة أصبحت أكثر انفتاحًا على الفنون الأخرى وأكثر قدرة على استيعاب التقانات الحديثة وتطويعها لخدمة الرؤية الفنية والفكرية للنص.

الهوامش:

(١) ينظر: (فضل، صلاح. (٢٠٠٣)، ص. ١٩٣).
(٢) (عبد الله، علي عواد. (٢٠٢٠)، ص. ٧).
(٣) ينظر: المصدر نفسه: (٢٠٢٠)، ص. ٥٧)..
(٤) ينظر: (فضل، صلاح. (٢٠٠٣)، ص. ١٩٤).
(٥) (شغيدل، كريم. (٢٠٠٧)، ص. ٢١١).
(٦) (فضل، صلاح. (٢٠٠٣)، ص. ١٩٥).
(٧) المصدر نفسه: ١٠.
(٨) ينظر: ذنون، زهراء شيت. (٢٠٢٢)، ص. ٥٧).
(٩) (النعيمي، فيصل غازي. (٢٠١٤)، ص. ١٣٠).
(١٠) (سرميليان، ليون. (١٩٨٧)، ص. ٧٨).
(١١) (العزي، نفلة حسن أحمد. (٢٠١٠)، ص. ٩٣).
(١٢) ينظر: (فاليط، برنار. (١٩٩٢)، ص. ١١١).
(١٣) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٣٥).
(١٤) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٣٥).
(١٥) (عبد الله، علي عواد. (٢٠٢٠)، ص. ٥٨).
(١٦) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٣١).
(١٧) (عبد الحميد، شاكر. (١٩٧٨)، ص. ٢٧).
(١٨) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٢٢٩–٢٣٠).
(١٩) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤١٧–٤١٨).
(٢٠) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤٢١).
(٢١) المصدر نفسه: ٤٢٩.
(٢٢) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤٤٠–٤٤١).
(٢٣) ينظر: (جانيتي، لوي دي. (١٩٨١)، ص. ٤١٧).
(٢٤) (عبد الله، علي عواد. (٢٠٢٠)، ص. ٧–٨).
(٢٥) المصدر نفسه: ٣٦.
(٢٦) ينظر: (العاني، شجاع مسلم. (٢٠١٩)، ص. ١٧).

(٢٧) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤٣٢–٤٣٣).
(٢٨) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤٣٣–٤٣٤).
(٢٩) (عبد الله، علي عواد. (٢٠٢٠)، ص. ١٧١).
(٣٠) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤١٧).
(٣١) خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤٣٥–٤٣٦).
(٣٢) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤٢٤).
(٣٣)(خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤٣٦).
(٣٤) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤٣٦–٤٣٧).
(٣٥) (خال، عبده. (٢٠١٢)، ص. ٤٤٢).

أولاً: المصادر

١.العاني، شجاع مسلم. (٢٠١٩). البناء الفني في الرواية العربية في العراق (١٩٢٨–١٩٨٠). سلسلة نقد.

٢.عبد الحميد، شاكر. (١٩٧٨). العملية الإبداعية في فن التصوير. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

٣.عبد الله، علي عواد. (٢٠٢٠). المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي. الهيئة المصرية العامة للكتاب.

٤.العزي، نفلة حسن أحمد. (٢٠١٠). تقنيات السرد وآليات تشكيله الفني: قراءة نقدية. دار غيداء للنشر والتوزيع.

٥.جانيتي، لوي دي. (١٩٨١). فهم السينما (ترجمة جعفر علي). دار الرشيد للنشر والتوزيع.

٦.خال، عبده. (٢٠١٢). لوعة الغاوية. دار الساقي.

٧.سرميليان، ليون. (١٩٨٧). بناء المشهد الروائي (ترجمة فاضل ثامر). الثقافة الأجنبية.

٨.شغيدل، كريم. (٢٠٠٧). تداخل الفنون في القصيدة العراقية الحديثة: دراسة في شعر ما بعد الستينيات. دار الشؤون الثقافية العامة.

٩.فضل، صلاح. (٢٠٠٣). أساليب السرد في الرواية العربية. دار المدى للثقافة والنشر.

١٠. فـاليط، برنـار. (١٩٩٢). الـنص الروائـي (ترجمـة رشـيد بنحـدّو). المشـروع القـومي للترجمة.
١١. النعيمي، فيصل غازي. (٢٠١٤). جماليات البناء الروائي عند غادة السمان: دراسة في الزمن السردي. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع.
١٢. ذنون، زهراء شيت. (٢٠٢٢). الأساليب السردية في روايات إنعام كجه جي [أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، بإشراف هشام محمد عبد الله].

ثانياً: المصادر الأجنبية:

١. Al-Ani, Shujaa Muslim. (2019). The artistic structure in the Arabic novel in Iraq (1928–1980). Naqd Series.
٢. Abd al-Hamid, Shaker. (1978). The creative process in the art of painting. National Council for Culture, Arts and Literature.
٣. Abdullah, Ali Awad. (2020). Montage in Edward Al-Kharrat's narrative discourse. General Egyptian Book Organization.
٤. Al-Ezzi, Nafla Hassan Ahmed. (2010). Narrative techniques and mechanisms of their artistic formation: A critical reading. Ghaida Publishing and Distribution.
٥. Di Giannetti, Louis. (1981). Understanding movies (Jafar Ali, Trans.). Al-Rashid Publishing and Distribution.
٦. Khal, Abdo. (2012). The anguish of the seductress. Dar Al-Saqi.
٧. Sarmelian, Leon. (1987). Building the narrative scene (Fadel Thamer, Trans.). Foreign Culture.(٣) ,
٨. Shagheedl, Karim. (2007). The interrelationship of the arts in modern Iraqi poetry: A study of post-1960s poetry. General Cultural Affairs House.
٩. Fadl, Salah. (2003). Narrative techniques in the Arabic novel. Al-Mada Publishing and Culture House.
١٠. Valette, Bernard. (1992). The narrative text (Rachid Benhadou, Trans.). National Project for Translation.
١١. Al-Nuaimi, Faisal Ghazi. (2014). The aesthetics of narrative construction in Ghada Al-Samman's novels: A study of narrative time. Majdalawi Publishing and Distribution House.
١٢. Dhunoon, Zahraa Sheet. (2022). Narrative techniques in the novels of Inaam Kachachi [Doctoral dissertation, University of Mosul, College of Education for Humanities, Department of Arabic Language, supervised by Hisham Mohammed Abdullah].