

بنية الحوار بين الكلمة المكتوبة و النطق في الرواية والfilm السينمائي

م.م. معتز محمد علي جبرو/ جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون السينمائية والتلفزيونية

الخلاصة

يعتبر الحوار أحد وسائل التعبير في السينما اذ انه يمثل الحديث الذي يدور بين شخصين او اكثر، فهو احدى طرق القول إلا انه يختلف قطعاً عن القول الاعتيادي الذي يدور في الحياة اليومية فهو يحتل مكانة كبيرة لا يمكن تجاهلها في العمل السينمائي، اذ ان الحوار المنطوق او بالأحرى الكلمة المنطقية لها ما يميزها في الفلم من خصوصية عن الكلمة المكتوبة في الرواية، فالحوار المنطوق يصل بتأثيره الى المتلقي من خلال الممثل الذي يلقيه وبطرق متنوعة بهدف إيصال المعنى الذي يمكن في الكلمة المنطقية، أما الحوار في الرواية فإنه يعتمد اعتماداً كلياً على القارئ ومدى ثقافته التي تتيح له رسم الصور المختلفة في ذهنه عن الكلمات المكتوبة في الرواية، وهذه المسألة تتباين من قارئ لأخر بأختلاف الثقافات لديهم، ومن هنا انطلق هذا البحث ليشتمل في دراسته على بنية الحوار ما بين الكلمة المنطقية في الفلم السينمائي والكلمة المكتوبة في الرواية، حيث ضم هذا البحث اربعة فصول كانت على النحو التالي: الفصل الأول قد شمل الإطار المنهجي الذي تضمن مشكلة البحث التي تبلورت في التساؤل التالي: (ما هي الكيفيات التي تتأثر بها بنية الحوار بين الكلمة المكتوبة في الرواية والكلمة المنطقية في الفلم السينمائي؟)

أما أهداف البحث فقد ضمت التعرف على طرق تأثر بنية الحوار بين الرواية والfilm. أما الفصل الثاني فقد شمل الإطار النظري والدراسات السابقة، وقد ضم ثلاثة مباحث: فالمبحث الأول ضم (بنية الحوار في الرواية والfilm) والمبحث الثاني تناول (دراما الصوت) باعتبارها تحتل مكانة مهمة وبارزة داخل العمل الفني، أما المبحث الثالث فقد كان يضم (العلاقة بين عناصر الصوت والحوار)، بعد ذلك خرج الباحث بمؤشرات الإطار النظري والتي إعتمد عليها كأدوات لتحليل عينة بحثه، أما الفصل الثالث فقد شمل إجراءات البحث التي ضمت: منهج البحث اذ اعتمد الباحث المنهج الوصفي الذي يتضمن التحليل باعتباره أنساب منهج لتحقيق أهداف البحث. وعينة البحث التي تمثلت في فلم (تراثه فوق النيل) المأخوذ عن رواية (تراثه فوق النيل) للكاتب نجيب محفوظ الذي تم اختياره كعينة قصديه ملائمة مع موضوع البحث. ووحدة التحليل إعتمد الباحث على المشهد كوحدة تحليل لما يعطيه من وصف دقيق. فضلاص عن أدلة التحليل لقد إعتمد الباحث ما جاء ضمن مؤشرات الإطار النظري كمعيار في التحليل.

أما الفصل الرابع فقد شمل نتائج البحث التي توصل إليها الباحث وأهمها: يختلف مدلول الكلمة في الرواية عند تحويلها داخل فضاء الفلم السينمائي بسبب اداء الممثل لهذه الكلمة. ويتحدد المعنى بشكل اكثراً تأثيراً للكلمة المنطقية داخل الفلم في حين يبقى المعنى متباين في الكلمة المكتوبة في الرواية بسبب عملية التلقي. كذلك الاستنتاجات التي خرج بها الباحث على ضوء نتائج البحث، وشمل أيضاً التوصيات والمقترنات، كذلك تضمن هذا الفصل قائمة المصادر والملاحق.

مشكلة البحث:

يمثل الحوار أحد العناصر المهمة للتعبير في الرواية والfilm السينمائي، وهذا ما يتطلب الدقة في عملية صياغته لينهض بوظائفه الأساسية كالتعريف بالشخصيات أو إيصال المعلومات ودفع الأحداث الى الأمام، وبالتأكيد هناك اختلاف كبير جداً بين الحوار في الرواية والfilm، بسبب الوسيلة الموظفة في كلا الجنسين فهناك اختلاف كبير بين

الحوار المكتوب والمقرء في الرواية والحوار المنطوق والمؤدي في الفلم السينمائي، فالحوار المكتوب في الرواية يعتمد أساساً على القارئ ومدى وعيه في إستخلاص المعاني أو الصور الذهنية، في حين يعتمد الحوار المنطوق في الفلم السينمائي على طبيعة أداء الممثل له، ومن هنا تتبادر مشكلة البحث في التساؤل التالي: ما الكيفيات التي تتأثر بها بنية الحوار بين الكلمة المكتوبة في الرواية والكلمة المنطوقة في الفلم السينمائي؟

أهمية البحث: تكمن أهمية هذا البحث في افاده الباحثين والمهتمين في مجال الفنون السينمائية والتلفزيونية وادب الرواية.

أهداف البحث: يهدف البحث الى التعرف على طرق تأثر بنية الحوار في كل من الرواية والفلم.

حدود البحث: حد موضوعي: دراسة بنية الحوار في الرواية والفلم. وحد مكاني وزماني: الذي يتمثل في الدراما السينمائية العربية (film ثرثرة فوق النيل).

المبحث الأول / بنية الحوار في الرواية والفلم

تمثل البنية أحد الأساسيات التي تنهض عليها النصوص الأدبية والفنية، إنطلاقاً من مفهوم أساسي يتمثل في إن النص الأدبي يعتمد على بنية خارجية (الشكل)، وبنية داخلية، وهي ما يريد الباحث دراسته، لاسيما عند دراسة الحوار حامل المعنى والأفكار والمعلومات، فالحوار لا ينهض على المعنى المباشر فقط وإنما يستدل من خلال الشكل على البنية العميقة التي تكشف الكثير من الأفكار والمعلومات، ويمكن تحديد البنية بأنها ترابط "الأجزاء المكونة لكيان ما فيما بينها بموجب قوانين ذاتية تحدد طبيعة البناء والأجزاء المكونة له، وتضفي هذه القوانين على الأجزاء المكونة للبنية خواصاً عامة أكبر من الخواص الموجودة في كل جزء بمفرده خارج الكيان"^(١)، وهذا ما يريد الباحث تأكيده، فبناء الجملة الحوارية يمثل بنية متكاملة لا يمكن إكتشاف معناها الحقيقي إلا من خلال ترابط أجزاءها، فلا تمثل الكلمة خارج حدود الجملة المعنى الذي تمثله وهي ترتبط كلها بقوانين البنية في الجملة الحوارية، فالبنية "إنتظام داخلي ذاتي، بمعنى إنها لا تحتاج إلى ما هو خارجها لتكسب عملياتها التحويلية صيغة مشروعة وتقوم التحويلات بالمحافظة على القوانين الذاتية التي تجري هذه التحويلات وتأمينها، وبغلق النظام لكي لا تتحكم به أنظمة أخرى"^(٢)، فالجملة الحوارية مكتفية بذاتها بسبب إنتظام قوانينها الداخلية، والأساس يتحدد في طبيعة العلاقات بين الكلمات لإنتاج بنية الحوار وإيصال المعنى المباشر، والمعنى العميق، فيرتبط المعنى العميق بالبنية العميقة سيمما وإن البنية هي مجموعة من التحولات الحاصلة والتي تربط عمليات التحول في بنية الحوار لإنتاج معنى مختلف، طالما إن البنية "نسق من التحولات"^(٣)، التي تكتسب المعنى بفعل العلاقات الزمنية بين الأجزاء المكونة، فالعلاقة بين الأجزاء المتحولة تحقق مدى أكبر من المعلومات، وتورد رافيندان المثال الآتي: "أكل توم حبة منجا هل أكل توم حبة منجا؟"

فالجملة الأولى خبرية في حين إن الثانية إستفهامية، ويمكننا أن نعد الجملة الثانية شكلاً متحولاً عن الجملة الأولى^(٤)، إذ إن عملية التحول في البناء ارتبطت بعملية إنتاج علاقات جديدة، فالجملة الأولى، تتحدث عن فعل ماضي، أي زمن ماضي، في حين الجملة الثانية ارتبطت بالآن، أي الزمن الحاضر، وهكذا يمكن أن تتحول البنية من خلال تبدل العلاقات بين الأجزاء المكونة لها، وهذا ما ينطبق تحديداً على الجملة الحوارية سواء في الرواية أو الفلم.

يعد الحوار من العناصر البنائية والمهمة في بناء الفنون الدرامية والرواية والفلم، بسبب قدرة هذا العنصر على التداخل الخلاق بين باقي عناصر اللغة الفنية، فضلاً عن قيمته المعلوماتية والفكرية، وأهميته في التعرف على مكان وزمن الأحداث، ولأجل ذلك نرى إن أرسطو قد جعل من الحوار (اللغة)، عنصر أساس في بناء التراجيديا، والتي

تكشف عن طبيعة الشخصية والأفعال التي تقوم بها، لأن لغة الشخصية هي كشف عن طبيعتها، بينما الشخصية التراجيدية، إن للحوار مفهوماً عاماً يبرز من خلال تداخله في العناصر البنائية لأكثر من جنس ونوع أدبي وفني، وذلك لكونه أحد الوسائل المهمة في تحقيق التواصل بين الأفراد في المجتمع.

الحوار في الحياة اليومية العامة يختلف عن الحوار في الفلم، لأن الحوار الإعتيادي يستخدم (المحادثة) كوسيلة للاتصال ولتحقيق التواصل بين أفراد المجتمع الواحد، يرافق الحوار مجموعة من الإشارات والإيماءات التي يتقنها الشخص، لأن هذا الحوار ضرورة إجتماعية، وبغض النظر عن كون هذا الحديث مفيد أم غير مفيد فهو يعتبر إستمرار وإدامة للصلة بين الأشخاص.

يهدف الحوار إلى إعطاء شكل المحادثة معلومات ظاهرة ومعاني مختبئة خلف الكلمات، يصاغ كل هذا في بناء بسيط سلس، لأن الحوار هو أبسط قنوات المعلومات وأكثرها قدرة على إيصال المعاني إلى المتلقي، ويجب أن يتسم الحوار بالوضوح والإيجاز الذي لا تحتويه المحادثة.

ولقد تطور الحوار تدريجياً حتى يكتسب مكانة متميزة في الفنون والآداب، إذ لم يعد الحوار يقتصر على نقل المعلومة أو يبلغ عن زمن ما ومكان ما، بل أصبح وبفضل تيارات الوعي، حوار متداخل يعبر عن ما يعمر في دواليل الإنسان من هموم وأفكار وصراع نفسي، وصراع وجودي.

فالحوار إذن يقوم بعده وظائف تشغّل داخل العمل الفني لتمثّله أهمية كبيرة بالنظر لدوره في الكشف عن دواليل الشخصيات ودفع الأحداث وتطورها، وهناك من أوجه وظائف الحوار في^(٥) :

- أ. أن يقدم معلومات .
- ب. أن يكشف عن العاطفة .
- ج. أن يدفع الحبكة إلى الأمام .
- د. أن يحدد شخصية المتحدث والشخص الذي يتحدث إليه .

وقد يحمل الحوار أكثر من وظيفة مثل "دفع الفعل إلى الإمام والثانية الكشف عن الشخصيات"^(٦).

لذا فإن أهمية الحوار في الرواية والfilm واضحة للعيان على الرغم من اختلاف الوسيلة في كلا الجنسين، وذلك لأن الحوار يتمتع بإمكانيات سردية ووصفية ودرامية، تعمل بشكل مجتمع ومتميز في عملية التعريف عن الشخصيات الدرامية أو الروائية، وتسهم في نقل المعلومة أو الأفكار الرئيسية، ولكن قطعاً هناك فرق كبير في توظيف الحوار بين الرواية والfilm، فالكلمة في الرواية، والصورة في film، يتعاملان مع الحوار بخصوصية كل وسيلة، وعليه فإن الباحث يرى إنه من الضرورة تحديد بنية الحوار في كل من الرواية والfilm وعلى النحو التالي :-

أولاً: الحوار في الرواية:

إن الرواية جنس أدبي يقوم على الحوار، لكونه ذا قدرة تعبيرية هامة سواء أكانت فكرية أو سياسية أو جمالية، حيث أصبحت الرواية وسيلة من وسائل الاتصال والتعبير الهامة، سواء كان هذا التعبير يخص العواطف أو المواقف ... إلخ، حيث إنها تجمع القراء بمختلف مستوياتهم والتي تقاوّل من شخص لآخر، فالرواية "هي قصة تدور عن الناس. والروائي يخلق شخصيات خيالية ويضعها في وضعيّات درامية من اختياره"^(٧)، فقد تتخذ الرواية من الحياة اليومية والأشخاص الإعتياديين طريقة تنتهجها في الكتابة وقد تتناول الرواية أحداث تدور ضمن الوقت الحاضر أو

حتى مع عصور لم يكن لها وجود، أو إنها قد تتخذ أحداثها من وقائع وأحداث تاريخية "وهكذا أخذت الرواية تدخل مدارس عصرها فهي كلاسيكية وواقعية وطبيعية، وتعبيرية ... وأخذت تصبح عالماً قائماً بنفسه له مناهجه وأساليبه"^(٨)، فالكلمة المكتوبة في الرواية الفdera على إثارة الأفكار المشاعر لدى القارئ، لذلك فإن الروائي يسعى أثناء كتابته للرواية إلى وصف أدق التفاصيل التي قد تشمل الحركات والمناظر والوقت ... إلخ، لإيصالها إلى القارئ الذي يسعى بدوره جاهداً لرسم صورة ذهنية في مخيلته لما يقرأه من كلمات، لتعبر عن شخصيات وأحداث إنثكرت من وحي خيال الروائي، فالقارئ لا يعرف الكاتب ولا يمكنه أن يرى التعبيرات المختلفة والمتغيرة التي قد تبدو على وجهه، إلا إن الروائي قد يعبر عن شخصيته من خلال الكلمات التي يكتبها في الرواية إذ إن هذه "الكلمات تمثل هوية شخصية تنفس الحياة في صفحات الكتاب"^(٩)، فالحوار بإعتباره عنصر مهم في بناء الرواية، يعد أحد وسائل الروائي التي تمكنه من نقل أفكاره وتجسيده رؤيته عن العالم، مما يمنحه مهارة في رسم أبعاد الشخصية الروائية، والتي تعتبر في غاية الأهمية بالنسبة للقارئ الذي يعتمد في إقباله على قراءة رواية معينة، على جاذبية الحوار وقدرته على الإثارة والإقناع، فكلمات الحوار المكتوبة في الرواية إنما كتبت من قبل الروائي لتنقل معنى معين وتحاول الإيحاء للقارئ ومساعدته على رسم صورة ذهنية لما يقرأه "فعندما يتوقف الروائي عن الوصف تتوقف الحركة في الرواية"^(١٠)، لذلك فإن على الروائي أن يكون عاشقاً للكتابة ولقدرتها على التعبير عن المشاعر والأحساس وعلى وصف الأحداث والأشخاص، وقدرتها كذلك على إثارة اهتمامات القارئ وتعاطفه معها وغضبه وضحكه، أو حتى على تغيير أفكاره وآراءه.

فالحوار يعد عنصر مهم وفعال في دفع الأحداث إلى الأمام، فإذا ما كان الروائي ماهراً بما فيه الكفاية، فإنه سيجعل القارئ يشعر وكأنه أمام شخصيات وأحداث ممتعة ومقربة إليه، وبإختلاف الشخصيات في الرواية قد يختلف إسلوبها أو طول جملها وقصرها في الحوار، إذ يمتلك مؤلف الرواية حرية واسعة عند الكتابة إذ "لاتحصر وسائلها الفنية في الحوار بل يتدخل فيها المؤلف أحياناً بالوصف للحديث النفسي من غير حوار كما إن الحوار فيها صيغ ليقرأ لا ليقال"^(١١)، فالجمل القصيرة قد توحى بالحيوية ونبض الحياة، إذ إن أهم ما يميز الحوار الجيد أن يكون موجز وواضح إذ "إن الإيجاز في إستعمال الكلمات هو أساس القوة في الحوار"^(١٢).

ويمكن القول إن الحوار يعتبر ركن أساسى تتكون من خلاله ملامح الشخصيات، وقد يُكسب المواقف والأحداث قوة الإقناع والتبرير عند القارئ، إلا إن الروائي قد يواجه في بعض الأحيان تحدي أو إشكالية في كيفية تعامله مع اللغة التي يكتب بها روايته، والتي يتم من خلالها صياغة الحوار بين شخصيات هذه الرواية، فهل يعتمد لغة معينة وسطى (محايدة) أم يتجه إلى اللهجة (الدارجة) أو اللغة (الفصحي)، فقد يرى بعض الروائيين ضرورة توظيف لغة وسطى يتمكن من خلالها سد الثغرات أو الفجوات التي قد تحدث بين الشخصية وعالمها داخل الرواية من جهة، وبين القارئ والعالم الواقعي من جهة أخرى، فالحوار إلى جانب كونه عنصراً بارزاً في التعبير فهو يؤدي كذلك عدة وظائف دلالية وفنية ومنها كسر رتابة السرد وإبطاءه، كما إنه يسهم في الكشف عن الدوافع والتوايا داخل الشخصيات، وكذلك فإنه يشخص هويتها وطباعها وبيئتها وسلوكها مما يعزز من واقعية هذه الشخصيات ومصادقتها الفنية.

وعليه فإنه يمكن القول إن لغة الحوار لا تتطلب أن يمنحها الروائي مستوى أعلى من مستوى القارئ، أي لا يُحملُ الحوار ما لا يحتمله، ذلك ما قد يستدعي من الروائي مراجعة الحوار بدقة لكي يتخذ موقعه الصحيح في العمل بشكل يخدم ذلك العمل ولا يهدمه.

ثانياً: الحوار في الفلم:

يعتبر الحوار أحد عناصر شريط الصوت في الفلم، ويعني الحوار في الفلم السينمائي نطق الشخصيات وما يولده عند المتكلقي من آثار إفعالية، حيث إن فعل الحوار في الأفلام ذات الأبعاد النفسية يضاهي فعل الصورة، وإن كلمات الحوار المنطقية في الفلم هي التي تتيح للمشاهد التعرف على مكنون الشخصية وما يمكن أن يدور بداخليها أو يميزها، فالحوار غالباً يعبر عن الشخصية المتكلمة وقد يعبر عن الموقف أيضاً، ويتميز الحوار في الفلم عن باقي أنواع الحوار في الفنون الأخرى كالرواية أو القصة القصيرة ... إلخ، لأنه في الفلم يعتبر عاملاً مكملاً ومساعداً، وذلك للإعتبار الذي يقتضي بأن الفلم أو السينما هي لغة صور، إلا إن الحوار يدخل ليوضح أو يفسّر ما قد يصعب إيضاحه عن طريق الصورة، لذا يمكننا أن نقول إن الحوار في الفلم هو جزء من كل بل هو مكمل ومؤثر في هذا الكل، لأن "الفلم ليس فناً مرمياً" وحسب ... بل هو فن تدخل اللغة عنصراً مهماً حواراً وتعليقاً وأقوالاً، وهذا يجعل الفلم أيضاً فناً لغوياً إضافة إلى كونه مرئياً^(١٣) فمن خلال الحوار يتم التواصل بين الشخصيات حيث إنه وكما أسلفنا إن الحوار يكشف عن دوافع ورغبات وأحلام ... إلخ، تخلل تلك الشخصيات ليعبر للمشاهد ويفسّر له ما يراه من أحداث على الشاشة، وكما نرى في أحد مشاهد فلم (١٠٠٠ مبروك) اخراج (أحمد جلال) حين يقوم (أحمد) بالتحدث مع نفسه وهو في حالة افعالية نتيجة تكرار الأحداث التي تجري معه، وتؤدي به إلى الموت في النهاية، حيث كان الحوار كالتالي:

فقد كان دور الحوار في هذا المشهد هو الكشف عن أبعاد شخصية (احمد) وما اظهرته من اضطرابات سايكولوجية كانت تمر بها الشخصية، حيث إن تلك المعلومات التي يقدمها الحوار إنما تعمل على توضيح المعاني التي يحتاجها المتردج، فهي تعتبر الدليل الذي يساعد في المعرفة وفهم مجرى الأحداث في الفلم، حيث "إن دور الكلمة في السينما الناطقة كعنصر من الواقع وكمعامل واقعي هو دور طبيعي لاسبيل الى إنكاره ... الواقع إن الكلمة هي عامل مكون للصورة (وهو عامل متميز بكل تأكيد بأهمية دوره الدال)"^(١٤)، وبما إن الحوار المنطوق في الفلم يلعب دوراً في تفسير الأحداث فإنه قد يتطلب أن يتسم بالسلاسة والبساطة وأن يقدّم بصورة مفهومة أو يمكن فهمها من قبل المتلقين على الرغم من التفاوت الكبير بين فئات ومستويات كافة المشاهدين، فالfilm قد يشاهده الرجل والمرأة والمثقف والأمي وحتى الطفل مما يستدعي استخدام الحوار المنطوق بطريقة تؤدي الى فهمه من قبل جميع المستويات المذكورة قدر الإمكان بكل مايحمله من معنى.

وقد يوظف الحوار المنطوق في أغلب الأحيان بطرق تبلغ حد الإحتراف لإيصال المعنى إلى المشاهد، فإن وجد في بعض الأحيان خطأ أو إرباك أو حتى تلعثم في الحوار فإن ذلك يكون مُعد له ومقصود، إذ إنه لا يمكن أن يوجد شيء في الفلم متroc للصدفة، وبالتالي فإن الحوار في الفلم يفضل أن يتسم بالإختصار في نقل المعنى على أن يحمل هذا الإختصار أو الإيجاز أكبر كم ممكن من المعاني، بمعنى أن يتسم هذا الحوار "بالموضوعية والإيجاز والإفصاح. وهو الطابع الذي ينسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الإهتمام بإستمرار"^(١٥)، وهذا الإستخدام لعنصر الحوار المنطوق في الفلم قد يوظف بطريقة يمكن من خلالها المشاهد أن يرى الشخصية التي تنطق الحوار في نفس الوقت الذي يسمع فيه المشاهد هذا الحوار وهو ما يُدعى بالحوار المتزامن والذي يقتصر على "الأصوات التي تتبع بشكل طبيعي وواعي من الصورة المرئية على الشاشة أي الأصوات المنظورة"^(١٦)، والأصوات المنظورة هي نتيجة عملية سماع

ورؤية الحوار في نفس الوقت من قبل المشاهد، أما الحوار الذي ينطق ولا تظهر معه صورة الشخص الذي ينطقه فهو ما يسمى بالحوار غير المتزامن، فقد تُظهر الصورة حدث آخر أو رد فعل لشخصية ثانية تقابل الشخصية الناطقة للحوار، ويمكن أن يطلق عليه أيضاً الصوت غير المنظور فهو "الصوت المنبثق من مصادر ليست على الشاشة يمكن أن تستخدم لتمثيل أبعاد الفلم وراء نطاق ما يُرى"^(١٧)، إذ إن إظهار حدث أو شخص آخر مع الحوار الذي تنتجه الشخصية لابد أن يرتبط معناه مع ذلك الكلام ، حيث إنه يمكن توظيف أو إظهار " شيئاً مهماً يدل على الإرتباط بين المتكلم والكلمات والشيء"^(١٨).

المبحث الثاني / دراما الصوت

يمتلك الصوت إمكانيات وظيفية وتعبيرية كبيرة داخل العمل الفني، فهو أحد الوسائل التقنية التي تستخدم لبناء الإحساس بالصورة المرئية كونه يعمل بطريقة متزامنة مع تلك الصورة ليكتبها أبعاد تعمق مضمون الأحداث التي تتضمن الصراع بين الشخصيات وما تمتلكه من إفعالات وعواطف، فالصوت يمتلك الجانب المادي في آنية نطق الكلمة التي تقوم بها الشخصية، أو في سماع الصوت، حيث إنه يساهم في خلق وبناء عملية التلاقي أو المشاهدة لذا فقد أدخل الصوت "طريقة جديدة لفهم الموضوع المعالج لانتساب مع المرئي وحسب وإنما مع السمعي – البصري"^(١٩)، حيث ساعد الصوت على رفع وتطوير مستوى مضمون العمل الفني.

إن إستعمال عنصر الصوت يختلف ويتنوع بإختلاف المواقف وال المجالات التي يتبعها ويصاحبها اختلاف في أحاسيسها وما تقصده وتهدف إليه، ولذلك فإن نطق الكلمات يتغير وفقاً لتلك الإختلافات، وصوت الممثل الذي يلقي الكلام إنما يتأثر تأثيراً كبيراً بما تعنيه تلك الكلمات وما تحمله من عواطف ومشاعر يسعى إلى إيصالها للمتلقي، فمثلاً يتأثر المتلقي بقوة الصورة وتكوينها فإنه أيضاً يتأثر بحلوة الصوت وأداءه الذي يعبر عن حركة الأشياء والأشخاص داخل الصورة المرئية.

فالصوت يدفع حركة الأشياء دفعاً حيوياً سيما تلك التي تحيط بالحدث وتؤكّد تفاصيله، فصراخ شخص يغرق إنما يعلن عن مستوى الغرق، ونبرة صوته تعلن عن عمق الإنفعال، وصراخه لطلب النجدة إنما يكشف عن حاجته للإستغاثة ويعبر عن مدى هول المصيبة، حيث يحدد الصوت مدى بعدها وقربنا من الفعل أو الحدث، فضلاً عن أنه يعزز من سردية الصورة ويعمق المعنى الدرامي، ولا يقف توظيف الصوت ليكون صدى للفعل أو مكملاً له "بل يجب أن يكون منبعاً للموضوع وباعثاً للحركة، أي أن يكون عنصراً درامياً"^(٢٠)، فضلاً عما يحدثه الصوت المرافق للفعل في السمع عن طريق زاوية سمع تقرّب المتلقي من الشخصية، فالهمسة التي تصدر من البطلة إلى البطل مثلاً في لقطة قريبة تضع هذا المتلقي قريراً من الحدث عن طريق الصوت وحميميته مما يؤدي إلى تحريك عواطفه، ويجعل أداء الصوت إثر وقوع الفعل أعمق، كذلك فإن اختيار طبقات أصوات الممثل لها دور بارز في تفعيل الصوت وتقطيع الحوار، فالطبقة المرتفعة نسبياً (وليس المقصود هنا بالصراخ) على سبيل المثال عندما توظف لممثل يقوم بتأدية دور يلعب فيه شخصية رجل سياسة أو محامي، فإن هذه الطبقة ستتصفي أبعاد تلك الشخصية على ملامح هذا الممثل فتكسوه من العظمة ما يمكنه أن يكون أقرب لتلك الشخصية التي يؤدي دورها ويقوم بأفعالها والتي ترتبط بعظمتها وشموخها، مما يجعل هذه الطبقة معبرة عن شموخ الشخصية، إذ "إنه لابد للصوت من أن يكون وظيفياً، وأن يمتلك بنية تعبيرية، وأن يأخذ المكان المناسب في الخط السينمائي"^(٢١)، حيث إن تفعيل الأداء الصوتي للحوار من خلال تفعيل دراميته المرافقة لإنفعالات الشخصية يرفع من أداء الممثل وقرته على التعبير ونقل تفاعلاتها وأفعالها وردود أفعالها، إذ إن

التعدد في المعاني للكلمة المنطقية من قبل الممثل لا يعود إلى الحوار وقابليته للتأويل والتفسير فحسب، بل وإنما يعتمد أيضاً على مشاركة الممثل الفعالة من خلال أداءه الذي يعمل على إثارة هذا الحوار من خلال البحث في البنية الداخلية التي يحتويها هذا الحوار، وإن فهم الحوار يتطلب تفككه ليتم فحص التراكيب الداخلية التي يحتويها، فعندما نقول إن الممثل يضيف المعنى التأويلي على الكلمة المكتوبة في النص، فإن ذلك لا يعني إلغاء وجود المعنى داخل تلك الكلمة المكتوبة إلا إن هذا الممثل ومن خلال قراءته التأويلية يضيف معنى جديد من خلال نطقه لتلك الكلمة، فالممثل يقوم بتجسيد أفكار الشخصية التي يؤدي دورها والتعابير الجمالية التي تميزها، ذلك عبر معرفته للدوال التي تؤدي به إلى إمتلاك الإمكانية التي يستطيع من خلالها أن يبين سمات هذه الشخصية والإمكانية أو القدرات التي تميزها، لما لها من طابع خاص.

فالوقف والنبرة في صوت الممثل والفاصلة النفسية تغنى التعبير بالمشاعر التي تنتج عن تفاعل الشخصية مع الحدث أو الموقف، كما وإن الوقف والنبرة في تقطيع الحوار يبرز ما خلف السطور، فالاستفهام والتعجب مثلاً في الصوت إنما يؤكد المعنى وبين البنية العميقية للفعل ومدى درجة إنفعال الشخصية أثناء الحوار مما يعمق الفعل الدرامي وهذا يؤدي إلى عملية تفاعل جدلية بين الأداء الحواري والفعل الدرامي فيتجاوز بذلك مستوى إيصال المعلومات إذ يشكل الصوت في المحادثة واسطة لنقل الأفكار، وهو أهم وسيلة للإتصال بين البشر^(٢٢)، ويمكن أن يوظف النبر الصوتي ليؤدي وظائف درامية خلافة حيث يسهم النبر في تحديد طبيعة الشخصية ومن ثم طبيعة تعاملها مع الأحداث وإسهام التلاعب بالألفاظ لتعطي دلالات متعددة، ففي النبر و"النغمة الكلامية دلالات عديدة للكلمة الواحدة، لا يفرق بها سوى اختلاف النغمة في النطق"^(٢٣)، فالكلمات تُبرز المعنى من خلال طريقة تحديد ايقاعها وزمن نطق الجملة الحوارية أو الصوتية، فتبرز حقيقة تحديد المعنى لأن "الاُخْلَالُ فِي الْإِيقَاعِ أَشَدُ خَطْوَرَةً مِنْ حَذْفِ هَذِهِ الْجَمْلَةِ أَوْ تَلْكَ"^(٢٤)، فقد ينطق الحوار بطريقة الهمس أو طريقة ضاحكة أو صوت غاضب أو يتم التأكيد على جمل حوارية أو كلمات معينة دون أخرى لاما لها من ابراز مدلولات مهمة، اذ " يستطيع الممثل تأكيد كلمة على الكلمات الأخرى فيتغير معنى الجملة تماماً"^(٢٥)، وإن للصوت طاقة تعبيرية غنية تتمثل في الإيحاء اللفظي أحياناً، فأصوات الفرح مثلاً وأصوات الإستكثار والهممات جميعها تعبّر عن معنى يمكن إدراكه، كما يمكن للصوت أيضاً أن يشبع الصورة بالحياة ويعمق تعبيريتها عن الفعل، ووفقاً لذلك فإن أداء الممثل يمكن أن يتحدد من خلال فهمه لبنيّة الكلمة المكتوبة وتكوين فكرة كاملة عنها تمكنه من اختيار كيفية نطقها، فالصوت يتمثل عبر اللغة اللفظية للكلمات وكيفية نطق الحوار بطريقة تهدف إلى إيصال المعنى للمتلقى، إذ إن للصوت وطريقة نطق الكلمة أهمية كبيرة تتمثل في إلقاء الممثل في الفلم، فالقدرة على استخدام التغيم كذلك والذي "يقصد به الإرتفاع والانخفاض بالصوت أو تقويته وإضعافه أثناء الكلام فالمعروف إن الكلمة تكون من مقاطع صوتية يختلف كل مقطع عن الآخر في الصوت"^(٢٦)، وقد إكتسبت هذه القدرة أهمية كبيرة، فالأداء الصوتي (الإلقاء) فن يختلف عن الكلام المتدالو في الحالات الإعتيادية التي تحدث في الحياة اليومية، لذا فإنه من الضرورة أن تكون الكلمة المنطقية منتظمة، حيث إن هذا الإنتظام يهدف إلى جعل صوت الممثل الذي يلقي الكلام ذي مرونة تسمح له أن يخضع لما قد يحدث من تغيرات تفرضها الحالة التي قد يجد المُلقي نفسه فيها، مما يؤدي وبهدف إلى جعل نطق الكلمة يختلف ويتنوع بوضوح ليؤدي دوره في التعبير عن تلك الحالة.

تبين هنا مهام فن الإلقاء التي براتت بوضوح عند تحول إلقاء الممثل من ناحية الصوت والأداء إلى فن، لذلك فإن هذه المهمات تصبح أوسع من مجرد اعتباره وسيلة للتفاهم بين الناس، بل إنها تتعداه

إلى تطوير هذه الوسيلة وإستخدامها في كيفية نطق الكلمة في الفلم السينمائي، وإستخدامها كذلك في مجالات ثقافية وإعلامية مختلفة، إلا إن هذه المهام لا تختلف في أنسابها وإن تعددت المجالات التي تشتمل فيها، وتتعدد هذه المهام في^(٢٧): نقل المعاني. وإصال المشاعر. وخلق الجو.

أولاً: نقل المعاني:

إن موضوع نقل المعاني يرتبط إرتباطاً وثيقاً وقوياً بالكلمة وكيفية نطقها في الفلم، لأن هذه الكلمة تمر في طريق يربط بين الممثل الذي ينطق الكلمة وبين المتألقي الذي يستمع، وإن عملية إيصال المعنى إلى المتألقي الذي يتلذذ موقع السامع لا يتم بنطق الكلمات فقط بل يتم ذلك عن طريق نطق الكلمة نطقاً صحيحاً، حيث إن "النقل المعاني والقيم المختلفة التي تحملها الكلمات يجب أن يكون اللفظ واضحاً إذ ينبغي على الممثل أن يلفظ مقاطع الكلمة كاملاً ويظهر مخارجها كاملةً وأن تكون مخارج الحروف صادرة من أماكنها الصحيحة"^(٢٨).

ثانياً: إيصال المشاعر:

إن المشاعر والأحساس التي تثار لدى الممثل الذي يقوم بنطق كلمات الحوار أثناء نقله لمعاني الكلمات التي ينطقها أو يلقيها ستنقل إلى المتألقي، وكل كلمة ينطقها الممثل تكون مصحوبة بشعور ينبع من فكرة هذه الكلمة إذ "إن التحسس بمشاعر معينة يؤدي إلى التعبير عنها بواسطة الكلام مما يؤدي إلى تحسس المستمع أو المتردج بها. ويمكن ذلك بواسطة توضيح المعاني وبواسطة الإيقاع الصحيح والبناء الصوتي والكلامي"^(٢٩).

ثالثاً: خلق الجو:

إن عملية خلق الجو تعتبر مهمة من مهام فن الإلقاء، حيث إن خلق الأجواء المناسبة للأفكار والعواطف والموافق المراد نقلها إلى المتألقي إنما تمكنه من التمييز بين الحالات والعلاقات المختلفة، ولكي يستطيع إدراك المعاني والأفكار التي ينقلها الممثل بواسطة الكلمة المنطقية، إذ إن "خلق الجو يعتمد على شخصية الملقى ... ومدى قوة جذبه وقوته تأثير سواء بحلوه صوته أو بحسن مظهره أو بإسلوب تعبيره، ولا يمكن هنا تحديد صفات معينة لشخصية الملقى الجاذبة فالامر نسبي لدى المتألقين فمنهم من يرى في هذا الشخص جاذبية قد لا يراها شخص آخر"^(٣٠)، وكذلك فإن خلق الجو يكون من خلال التعبير عن ظروف مختلفة مما يتطلب الأخذ بنظر الإعتبار الزمان والمكان اللذين تلقى بهما الكلمة المنطقية.

المبحث الثالث / العلاقة بين عناصر الصوت والحوار

تعتبر الكلمة أداة من أدوات الحوار بإعتبارها طريقة للتعبير سواء كانت مكتوبة في الرواية أو منطقية في الفلم، فالكلمة وسيلة لنقل المعلومات عموماً عن أي موضوع وكما ذكرنا سابقاً، لذلك فإنه يمكننا إعتبار الكلمة هي الوعاء الذي يتضمن المعلومات الضرورية التي تتعلق بفكرة الموضوع المراد طرحه، والكلمة المنطقية (الحوار) في الفلم تُنقل إلى المتألقي بواسطة الممثل وعن طريق إستعماله المميز لصوته في إيصال المعنى الخاص بهذه الكلمة، لذلك يمكن القول إن هناك علاقة ترابطية توجد بين الصوت الصادر من الممثل وبضممه العناصر التي ستنتظر إليها لاحقاً من جهة، وبين الحوار الذي يلقيه هذا الممثل من جهة أخرى، حيث إنه "من الخطأ في الحقيقة أن نجعل من الصوت وسيلة تعبير مستقلة عن الوسائل الأخرى وأن ننظر إليه بإعتباره بعدها إضافياً منوحاً للعالم الفلمي"^(٣١)، فتوظيف صوت الممثل في اداء الحوار بالإضافة إلى عناصر الصوت الأخرى له نصيب كبير في دعم البنية الصورية والتأثير

على المتنقى المشارك بوجданنته تجاه ما يعرض أمامه، فالصوت يعمل مع الصورة على خلق جو يتيح للمتنقى التفاعل مع الأحداث المعروضة أمامه أو طبيعة حركة الشخصية وأفعالها، مما يمنح الأحداث التأثير العاطفي والإإنفعالي المطلوب لدى المتنقى فعلى الرغم من "إن الصورة والصوت لا يقولان الشيء نفسه، لكن أحدهما يكمل الآخر" (٣٢)، ولا يأتي استخدام الحوار المنطوق في الفلم نتيجة لقصور في بنية الصورة أو عجزها عن الإيفاء بغرضها التعبيري، بل إن هذا الإستخدام يمثل تشكيل متلائم يحقق ربط موضوعي وهادف يسعى إلى أن يستحضر المعاني العميقه والتي تتمظهر من خلال تفاعل الكلمات التي تدل على تلك المعاني فيما بينها، فالحوار يعمل في فضاء الصورة وهو منتمياً لها، وبما إن الفن السينمائي يقوم على جملة من العناصر اللغوية والفنية التي تربط فيما بينهما روابط قوية تشكل في مجلها الصورة المرئية فإن هذا الإرتباط يعتبر عامل مهم في تشكيل بنية متماسكة تحيلنا إلى الصورة، والحوار أحد هذه العناصر المهمة في بنية الصورة والذي يرتبط بعلاقات حيوية وتفاعلية مع باقي عناصر الشريط الصوتي.

الشريط الصوتي:

يمتلك الشريط الصوتي في الفلم إمكانيات وظيفية وتعبيرية كبيرة، فهو أحد الوسائل التقنية المهمة التي تستخدم في تعميق دور الحوار في الصورة المرئية، ويعمل الشريط الصوتي بطريقة متزامنة مع الصورة ليكسبها أبعاد تعمق مضمون الحدث الدرامي، فالصوت يعمل على إيجاد قيم واسعة داخل بنية الفلم من خلال إضافة بعد حسي للصورة التي تمتلك الحدث والحركة والفعل الدرامي.

فالfilm مهما تنوّعت أساليب تركيّبه الصوري فإنه لا يصل إلى إكمال جوانبه الفنية والدرامية إلا بوجود العناصر الصوتية، والصورة المرئية قد لا تتحقّق غايتها الفعلية في التأثير والإإنفعال مالم يدخل بضمنها الشريط الصوتي، لذا فإن أكثر عناصر الشريط الصوتي والتي تكون ملزمة لطبيعة الحدث والتعبير عن مضمونه هي تلك التي تعمق الإحساس بمعنى الحوار المنطوق من قبل الشخصيات داخل بنية الفلم، حيث تعمل تلك العناصر على توسيع المدركات الحسية من خلال تأثير تلك الأصوات في المتنقى، اذ تستخدم هذه العناصر بشكل منفرد أو مشترك لتسهم في تعميق المعنى، وكذلك للتعبير عن الشخصيات والأحداث في الفلم، حيث إن العناصر الصوتية داخل الشريط الصوتي توظّف للتعبير عن الدلالات والرموز وكذلك التعبير عن الشخصيات والأحداث، ودورها البارز في مساندة وتعزيز الحوار المنطوق في الفلم وتعزيز الحالة الدرامية، لذلك فالباحث سيتناول عناصر الشريط الصوتي بصورة منفرد لكل عنصر للتوصّل إلى تفسير مدى علاقته بالحوار المنطوق في الفلم وعلى النحو الآتي :-

أولاً/ الموسيقى:

تعتبر الموسيقى أحد العناصر المهمة داخل الشريط الصوتي، فهي تعمق المضمون الذي تحتويه اللقطة أو المشهد في الفلم على حد سواء، حيث إنها تعمل على تفعيل إشتغال الحوار لجعل اللقطة أو المشهد أكثر تأثيراً في الفلم، فقد يتم توظيفها لدعم الصورة المرئية أو للإنتحال بين المشاهد، لذا فإننا نجد إن للموسيقى دور مهم في نقل الإحساس وكذلك الإيحاء بالأفعال وبالتالي تأثيرها وقدرتها على دعم الصورة ومنحها قدرة تعبيرية كبيرة، فالموسيقى تحيط الشخصيات في الفلم وبأماكن تواجد تلك الشخصيات وتعد خافية للحوار المنطوق من قبل هذه الشخصيات أو محیطة بها، اذ إن الموسيقى تقوم بمضاعفة أثر الحوار الدرامي، اذ "تستخدم الموسيقى كثيراً كنوع من التوكيد الإنفعالي للحوار، يشرح الشعور المستكן وراء ما يقال. وعموماً، يجب أن تكون مصاحبة الموسيقى للحوار متناهية اللطف والصدق وغير مقتحمة أو متطفلة، تتسلل داخله وخارجه في هدوء بالغ بحيث يجعلنا نستجيب لمؤثراتها دون تنبه وعيناً لوجودها" (٣٣)،

ويمكن القول إن الموسيقى عنصر مهم ومؤثر في الحوار المنطوق في الفلم السينمائي وإن مصاحبة الموسيقى للحوار في المشهد إنما تعظم من شأنه وتنحه أهمية درامية أكبر مما لو إنه ينطق بدونها.

ثانياً/ المؤثرات الصوتية:

تساهم المؤثرات الصوتية في خلق الأجراء العامة للأحداث في الفلم، ولتعزيز الإحساس لدى المتلقي بما يراه من أحداث وأشخاص وما يسمعه من حوارات تنطق في الفلم، وتأكد هذه المؤثرات حالات التوتر والتشويق التي قد ترافق المشهد الفلمي لما لها من دور في تعزيز المعنى بهذه الحالات، لذا فإن إبراز القيم التي تتمتع بها المؤثرات الصوتية وتوظيفها ضمن بنية الحدث الدرامي إنما يسهم في توطيد العلاقة بين الصورة المرئية وما تحمله من مضامين وأحداث وحوارات منطوقه من قبل الشخصيات الفلمية، فقد يعمل أغلب المخرجين على "تناول الصوت ويرفون فيه أيضاً لغاليات فنية لكي يضعوننا داخل شخصية ما حتى نستطيع أن نفهم ما تشعر به"^(٣٤)، فقد يسعى البعض إلى تضخيم أو حتى تشويه الصوت الإعتيادي ليتم الإيحاء بحالة هيستيرية تتخلل إحدى الشخصيات، وقد يختلف مصدر المؤثرات الصوتية، فقد يكون مصدرها طبيعياً أي إنها تمثل في أصوات طبيعية كالرياح أو المطر أو حفيظ الأشجار أو الرعد ... إلخ، أو إنها قد تكون مصطنعة كما في أصوات السيارات أو الجرس أو صوت الباب عند فتحها أو غلقها، كل تلك الأصوات التي تدخل ضمن عنصر المؤثرات الصوتية قد تستخدم أما لإثارة الأعصاب أو قد توظف في مشاهد يكون الهدف منها إثارة التوقعات أو للتعبير عن فلق أو غموض، أما الوظيفة الدلالية للمؤثرات الصوتية فتتمثل في "تأكيد الفعل الدرامي، تحديدات الزمان والمكان، خلق جو نفسي عام"^(٣٥)، ويمكن أن تبرز لنا علاقة المؤثرات الصوتية بالحوار المنطوق من قبل الشخصية في الفلم على إنها قد تكون علاقة دال ومدلول، فالمؤثرات الصوتية قد توظف لتدل على حالة معينة تمر بها الشخصية خلال نطقها للحوار، فإذا ما تم توظيف مثلاً "دقات الطبول التي يفترض إنها تمثل أعراض داخلية ... مثل إزدياد معدل النبض أو خفقان القلب"^(٣٦) لدى الشخصية التي تتمثل في المريض الذي يجلس أمام الطبيب متظراً سمع نتائجه فحوصاته، فسوف نلاحظ إن المؤثرات الصوتية ستساهم وبشكل كبير في الحوار المنطوق الذي سيدور بين الطبيب والمريض، لذا يمكن القول إن المؤثرات الصوتية بإعتبارها عنصر من عناصر الشريط الصوتي تساهم بشكل وفعال في دعم معنى الحوار المنطوق في الفلم السينمائي، فعلى الرغم من "إن الوظيفة الأولى للمؤثرات الصوتية كما يعتقد البعض عموماً هي بناء الجو إلا إنها يمكن أن تكون وبصورة مدهشة مصادروثيقة للمعنى في الفلم"^(٣٧).

ثالثاً/ الصمت:

إن الصمت كعنصر من عناصر الشريط الصوتي يمكن أن يتمثل في السكوت أو السكون ويتمثل الصمت بالحركة والوقفة والسكوت، وقد يتم توظيفه من أجل تأكيد حالة درامية معينة أو الإيحاء بها، إذ يتم اللجوء إلى الصمت بإعتباره عنصر ولغة يحملان معاني ومضامين فكرية يمكن أن تؤدي إلى إيضاح الفكرة الرئيسية للحدث، ومن خلال ذلك يمكننا أن ندرك دور الصمت الدرامي "الكبير الذي يمكن أن يلعبه كرمز للموت، وللغياب، وللخطر، وللقلق، وللعزلة"^(٣٨)، فالصمت قد يمثل موقفاً كلامياً يتم اللجوء إليه في بعض الأحيان عند وقوع ظلم على الشخصية الناطقة للحوار، وعندما لا تستطيع أن تعبّر عن موقفها أو تدافع عن نفسها إلا من خلال لجوءها إلى الصمت فقد "تؤدي نظرة صامتة بالكثير و يجعلها صمتها أكثر تعبيراً لأنها ستدفعنا إلى قراءة إيماءات وجه الشخص الصامت التي تشعرنا بثقله، وتتوتره، وما يحمله من ترهيب. والصمت لا يوقف الفعل في الفلم بل يضيف إليه وجهاً حياً"^(٣٩)، لذلك فالصمت

يعتبر من أكثر العناصر الصوتية داخل الشريط الصوتي في الفلم خصوصية، فبينما يعمل الحوار المنطوق على تمييز الأشياء المرئية عن بعضها البعض، فالصمت يجعل تلك الأشياء أكثر قرباً لأنه مليء بالإيحاءات والتعابير على الرغم من غياب الحوار المنطوق فيه.

مؤشرات الإطار النظري:

- ١- يمكن أن تحمل الكلمة المنطقية في السينما أكثر من معنى بسبب تداخل ظاهر الكلمة مع طبيعة الأداء .
- ٢- ترتبط الكلمة المنطقية بعناصر الشريط الصوتي الذي يعمق مدلول الحوار.
- ٣- يعمل النبر والشدة والطبيقة بشكل متواافق مع الكلمة المنطقية لإيضاح الدالة المقصودة فيها .

منهج البحث: يعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي بإعتباره أنساب المناهج لتحقيق أهداف البحث .

العينة ومبررات اختيارها: اختيار الباحث فلم (ثرثرة فوق النيل) المأخوذ عن رواية (ثرثرة فوق النيل) للكاتب نجيب محفوظ الذي يعتبر من أبرز كتاب الرواية والحاصل على جائزة نobel للآداب كعينة قصدية وذلك كونه من الأفلام التي يمكن أن تلبي وتحقق أهدافه.

أداة التحليل: سيعتمد الباحث على ما ورد من مؤشرات الإطار النظري كمعيار يخضع الفلم من خلاله للتحليل ، وبعد إستحصل موافقة لجنة الخبراء والمحكمين عليها .

وحدة التحليل: سيعتمد الباحث المشهد كوحدة للتحليل لغرض الوصول الى مضمون عينة فلمه كونه يعطي وصفاً دقيقاً لإشتغال بنية الحوار بين الفلم والرواية .

يمكن ان تحمل الكلمة المنطقية في السينما اكثراً من معنى بسبب تداخل ظاهر الكلمة مع طبيعة الأداء:

نرى في المشهد رقم (١٨) المدير وهو جالس خلف مكتبه يتحدث في الهاتف فيدخل عليه (انيس) حاملاً التقرير الذي طلب منه، وبعد ان انتهى المدير من مكالمته توجه بالحديث الى (انيس) الذي يقف امامه بانتظار اكمال المكالمة، فيدور بينهما الحوار الآتي:

- المدير/ يومين علشان تكتب التقرير .. هات
- يقوم (انيس) بمناولته التقرير باحترام.
- المدير/ هو ده التقرير ...؟
- انيس/ اية يافندم.
- المدير/ متاكد انك كتبت التقرير ...؟
- انيس/ اية .. هو دة اول تقرير بكتبو ...؟
- المدير/ بس دة كتبتو وانت مسطول يا افendi.
- انيس/ يافندم كل التقارير بكتبهالكم .. اشمعنة دة.
- المدير/ دة مكتبيتوش خالص.. كتبتو بآل مفاضي.. كتبتو وانت مش داري.. كتبتو والطاesse متعمرة.. تفضل
- ابأى أول كلامك في التحنيئ .. يا افendi لازم تفرّء بين الحكومة والغرزة.
- انيس / حاضر يافندم.

اذ نشاهد ان طبيعة اداء (المدير) اثناء نطقه للكلام مع (انيس) حول التقرير كانت بطريقة حادة، فقد تأثرت الكلمة المنطوقة باداء الممثل (المدير) في اكتساب هذه الصفة (الحدية)، اما الكلمات التي نطق بها (انيس) فكانت تدل على انه ليس في وعيه وكما لو كان يعيش في غير عالم او انه شبه نائم او يغلب عليه النعاس، فطريقته في نطق الكلمة اكستها المعنى الذي يدل على الحالة التي يعيشها (انيس) من غياب عن الوعي نتيجة لتعاطيه المخدرات.

اما بالنسبة للكلمات التي كتبت في الرواية للتعبير عن هذا المشهد فكانت على النحو التالي:

في حجرة المدير وقف امام مكتبه خائعاً، وظل رأس المدير الاصبع مكيناً على اوراق يراجعها عارضاً لعينيه ظهر قارب مقلوب، وطارد بالبقية الباقيه له من ارادته اي خاطر يمكن ان يبعث به فيوقعه في مأزق وخيم العواقب. ورفع الرجل وجهاً مدبباً مغضوناً ثم رممه بنظر شوكية. اي خطأ يمكن ان يتسرّب الى البيان الذي نقله بعنابة خارقة؟

- طلبت منك بياناً مفصلاً عن حركة الوارد في الشهر الماضي.
- نعم يا سعادة البك وقد قدمته لسعادتك.
- أهو هذا؟

نظر الى البيان فقرأ على الغلاف بخط يده (مذكرة عن حركة الوارد خلال شهر مارس مرفوعة الى السيد مدير عام المحفوظات)

رأى سطوراً مكتوبة بوضوح يليها فراغ ابيض، قلب الوراق في ذهول، ثم حملق في وجه المدير العام كالابله.

قال الرجل بحذق:

- اقرأ.
- سيد المدير .. لقد كتبتها حرفأ حرفأ ..
- خبرني كيف اختفت؟
- الحق انه لغز غير قابل للتفسير ..
- ولكن امامك اثار سن القلم!
- سن القلم؟
- اعطي قلمك الساحر!

وتناول القلم بحركة حادة وراح يرسم خطوطاً على غلاف البيان ولكن لم يرسم خطأ واحداً.

- ليس به نقطة حبر واحدة.

تجلى الوجوم في صفحة وجهه العريض فقال المدير بمرارة:

- بدأت بكتابه هذه الاسطر، ثم فرغ الحبر، ولكنك استمررت بالكتابة ..
- لم ينبع بكلمة.
- لم تنتبه الى ان القلم لا يكتب ..
- حرك يده حركة حائرة ..
- خبرني يا سيد انيس كيف امكن ان يحدث ذلك؟

- لست اعمى اظن يا سيد انيس؟
احنى رأسه مستسلماً.

- سأجيب انا عنك. انك لم تر الصفحة لانك مسطول!

- ياسعادة ..

- هذه هي الحقيقة. حقيقة معروفة للجميع حتى السعاة والفراشين، وانا لست واعضاً، ولا ولني امرك، افعل بنفسك ما تشاء، ولكن من حقي ان اطلبك بأن تمتنع وقت العمل عن البلعة ..

لقد كان الحوار المكتوب في الرواية ضمن المشهد السابق مختلف عن الحوار المنطوق في الفلم وذلك بإختلاف الوسيط فضلاً عن أن دلالة الكلمة المكتوبة في الرواية تعتمد بصورة رئيسية على ثقافة القارئ، أي إن الكلمة المكتوبة في الرواية تمتلك دلالة غير مباشرة، في حين إن دلالة الكلمة المنطقية في الفلم تكون مباشرة عن طريق أداء الممثل الذي يضيف إليها معاني أوسع وأوضح بالنسبة للمشاهد.

وهنا يمكن أن يتميز أداء الحوار في الفلم السينمائي عن الرواية من حيث الوسيلة، فالرواية على سبيل المثال حين تتضمن في أحد مقاطع الحوار الإستهزاء بشيء معين، أو التعجب بشيء فإن الروائي يعمل على ذكر جملة (يقول باستهزاء) أو (يكون مستهزءاً) أو (نظر متعجباً)، في حين نرى إن طبيعة الحوار في الفلم لا تفترض هذا الإسلوب، لأن مفردة (مستهزئ) مثلاً تظهر من خلال الأداء للحوار نفسه لذا يكون هناك إزدواج لهذه الكلمة ينمّي بين أداء المستهزئ والكلمة التي ينطقها.

١- ترتبط الكلمة المنطقية بعناصر الشريط الصوتي الذي يعمق مدلول الحوار:

نشاهد في كل من المشهد رقم (١١٠) و(١١١) و(١١٢) و(١١٣) من الفلم، ان (أنيس) أثناء رحلته مع (سمارة) إلى الجبهة قد بدأ يتجول في الأماكن التي تم تدميرها جراء الحرب، وخلال ذلك جرى حوار منفرد لأنيس رافقه موسيقى معينة أشبة بالآهات، عمّقت معنى الحزن والألم الذي تعبّر عنه كلمات (أنيس) ودلت على معنى تلك الكلمات، وكانت كلمات الحوار في هذه المشاهد كما يلي:

- أنيس/ إيه اللي حصل ...؟ + موسيقى الآهات
- أنيس/ إيه ده ده ده .. راحو فين فين .. راحو فين فين فين فين؟؟؟؟؟
- أنيس/ ده شيء فزيغ .. بيع .. فزيغ .. فزيغ .. فزيغ .. فزيغ ..

اذ نلاحظ من خلال هذه المشاهد إنها ضمت الموسيقى بوصفها إحدى العناصر الصوتية، فعلى الرغم من أن الموسيقى لا تقدم المضمون إلا إنها تدعم وتعمق مضمون الحوار الذي دار، اذ إنها جعلت من الحوار في هذه المشاهد أكثر تأثيراً داخل الفلم على المشاهد من خلال مراقبتها للحوار، اذ إستخدمت الموسيقى في هذه المشاهد لتكون معبرة ولتصوّر الحالة التي أدت إليها المعارك والحروب، إلا إن هذا المشهد لم يكن له نظير أو مقطع لحوار يقترب إليه في الرواية، أمّا مساعدة المؤثرات الصوتية فلا يمكن تجاهلها باعتبارها تساهم وبشكل كبير في خلق الجو للأحداث، فإستخدام المؤثرات الصوتية لا يتّأى نتيجة لقصور الحوار عن الإيفاء بغرضه التعبيري، بل إن إستخدامها بصورة متلائمة إنما يحقق الترابط الموضوعي الذي يهدف إلى إستحضار معاني عميقة للحوار المنطوق الذي ينمّي عبر

نطق الكلمات التي تدل على تلك المعاني، وهذا ما نشاهده في المشهد رقم (٥٦) الذي ضم حواراً بين (أنيس) و(عمي عبدو) عن عيد الهجرة وكما يلي:

- عمي عبدو/ كل سنة وانت طيب يا سي أنيس ...
- أنيس/ وانت طيب يا عمي عبدو ... أولي يا عمي عبدو ... تعرف إيه عن عيد الهجرة ...؟
- عمي عبدو/ ده اليوم يا بييه اللي هرب فيه النبي من الكفار ... (وهنا تدخل ضحكات بصوت عالي تصدر من داخل العوامة).
- أنيس/ الظاهر إن النبي راح المدينة ... والكفار هم اللي كُم على العوامة هنا ...

اذ لاحظنا من خلال هذا المشهد كيف أدخلت المؤثرات الصوتية والمتمثلة بالضحك الذي إمتزج مع الحوار المنطوق من قبل (عمي عبدو) في الكلمات (ده اليوم يا بييه اللي هرب فيه النبي من الكفار) وعند كلمة (الكفار) بالتحديد، فقد وُظفت هذه المؤثرات لتدل على مدى المرحلة التي يعيشها هؤلاء الأشخاص في العوامة من السفاهة والكفر، وقد عملت على دعم حوار (عمي عبدو) الذي يعبر عن تلك الحالة، أمّا في الرواية فقد تم الحوار في المقطع الذي يقترب من هذا المشهد بالشكل التالي:

ولما كان اليوم عطلة رسمية لمناسبة الهجرة فإن أنيس قضى النهار بين الشرفة والصالات غائباً في إنسجام شامل، وقبيل المغيب جاء عم عبده ليعد المجلس فهنا أنيس بالعيد لثالث أو لرابع مرة وهو يظن أنه يهنه لأول مرة. وسأله أنيس عما يعلم عن العيد فأجاب الرجل أنه اليوم الذي هاجر فيه النبي من الكفار، ولعن الكفار، فقال أنيس:

- سوف يملأون هذا المجلس الذي تعدد بعد قليل!

فضحك العجوز غير مصدق فمضى أنيس في عبته قائلاً:

- إنك يا عم عبده هارب من الإيمان.
- هارب! .. جئت إلى هنا ذات يوم فوق عربة قطار.
- من أي بلد؟
- أوروب.
- من أي جريمة هربت؟

إنه مصر على التسيّان فلعله جاء هرباً من جريمة أو حملته موجة الثورة سنة ١٩١٩. وأنه لم يعد يدرى ولن يدرى أحد.

فمن خلال هذا الحوار الذي دار في الرواية عن عيد الهجرة لا يمكن أن يصل إلى القارئ كما يراه المتدرج في الفلم لما للكلمة المنطقية في الفلم من تأثير أعمق في المتنقلي الذي يرى ويسمع ما يحدث وما ينطق في الفلم، يعكس القارئ الذي يحاول رسم صورة في ذهنه لما يقرأه في الرواية التي تعتمد إعتماداً مباشراً على الوصف.

٢- يُعمل النبر والشدة والطبة بشكل متواافق مع الكلمة المنطقية لإيضاح الدلالة المقصودة فيها:

نرى في المشهد رقم (٦١) مجموعة من الرجال والنساء جالسين في صالة العوامة وهم يتحدثون ويضحكون ويتناولون الخمر والسكائر والاركيلة، ويبعدو عليهم مظهر الغياب عن الوعي، وقد كان الحوار الذي يدور بين مجموعة منهم على النحو الآتي:

- سمارة/ شايف ايه يا استاز أنيس ...؟
- أنيس/ شايف كل حاجة مثلوبة وعريانة ...
- سنية/ نفسي ابقة كده ياعالم ... هاهاهاهاهاها ..
- سمارة/ انت مبتتكلمش ليه ..؟
- خالد/ ان من يعمل لا يتكلم .. هاهاهاهاهاها ..
- رجب/ اصلو لما بيتكلم بيقوله وهو يحب يفضل الاربعة وعشرين ساعة مسطول ..
- سمارة/ مبيفوتش ابداً ..؟
- رجب/ على خفيف .. يعني حوالي ساعتين في النهار ..
- سمارة/ لما بتقوء بتعمل ايه ..؟
- أنيس/ بسال نفسي الواحد عايش ليه ..؟
- سمارة/ بيكون ردك ايه ..؟
- أنيس/ بنسطل أبل ما أرد ..
- ليلي/ يا ملك انت يلي بتكتبس ..
- سمارة/ انا لازم امشي ..
- سنية/ احنا خلاص فتنا ..
- علي/ خليكي يا سمارة القعدة حتحلو ..
- سمارة/ معلش حجيلكو مرة تانية انشاء الله ..

لاحظنا من خلال هذا المشهد ان النبر والشدة والطبيقة لم يتم توظيفها لتكون مجرد صدى للحوار المنطوق بل تكون مكملة له ولوطع المتنقي قريبا من الحدث الذي يصل اليه غالباً عن طريق الحوار المنطوق مما يؤدي الى تحريك احساسه وعواطفه، وجعل وقوع الحدث اعمق، فضلا عن المساهمة في تحديد تعامل الشخصية مع الاحداث، وكذلك اشتراك التلاعيب باللفظ لتعطي الكلمة المنطوقة في الحوار دلالات متعددة.

اما الحوار الذي دار في مقطع الرواية فقد تم بالشكل التالي:

وتلاقت عينها بعيني أنيس وهو يدير الجوزة فكانها أكتشفته وقالت له:

- لم لا تتكلم؟

إنها تستدرجك لتقول لك عند الجد (لست بغيها). وهي تذكرني بشيء لا أتذكره. وقال مصطفى راشد معذراً عنه:

- إن من يعمل لا يتكلم.

- ولم ي عمل وحده؟

- إنها هو ايتها المفضلة وهو لا يسمح لأحد بمساعدته.

وقال رجب القاضي:

- إنه ولني أمر عوامتنا، وندعوه أحيانا بولى النعم. وأى فارس منا بالقياس إليه هو مبتدئ فهو لا يفتق أبداً..

- على الأقل فهو يجد نفسه مفينا عقب الأستيقاظ صباحاً؟

- دقائق معدودات يصرخ فيها طالباً القهوة السادة ..

فألحت في توجيهه الخطاب ليه قائلة:

- أجبني بنفسك عما تفعل في تلك الدقائق؟

فقال دون أن يرفع عينيه إليها:

- أتساءل لماذا أحيا!.

- عال، وبماذا تجيب؟

- أنسطل عادة قبل أن أجد الفرصة.

عبر قرائتنا لهذا المقطع من الرواية نلاحظ إقتراب الكلمات المكتوبة فيها من الكلمات المنطقية في الفلم، إلا إن النبر والشدة والطبيقة التي تم توظيفها في مشهد الفلم أدت إلى تعميق ودعم معانٍ الكلمات في الحوار المنطوق، وهذا ما ميّزه وبالتالي عن الكلمات التي كتبت في الرواية التي تعتمد بالدرجة الأساس على ثقافة القارئ وإمكاناته في رسم الصور الذهنية عن تلك الكلمات المكتوبة.

النتائج:

- ١- يختلف مدلول الكلمة في الرواية عند تحويلها داخل فضاء الفلم السينمائي بسبب اداء الممثل لهذه الكلمة.
- ٢- يتحدد المعنى بشكل اكثـر تأثير لـكلمة المنطقـة داخل الفلم في حين يبقى المعنى متباين في الكلمة المكتوبة في الرواية بسبب عملية التأـقـيـ.
- ٣- تحمل الكلمة المنطقـة اكثـر من معنى في الفلم في بعض الاحيان سيما اذا كان معناها المباشر يختلف عن طريقة ادائـها من قبل الممثل.
- ٤- يمنـح المؤثـر الصوتـي القـاـدـم من خـارـج الـكـاـدـر عـنـدـ مـزـامـنـتـهـ لـلـحـوارـ المـنـطـوـقـ مـعـنـيـ اـضـافـيـ جـدـيدـ.
- ٥- للمـوـسـيـقـىـ تـأـيـرـ مـبـاـشـرـ عـلـىـ تـحـدـيـدـ مـعـنـيـ الـكـلـمـةـ الـمـنـطـوـقـ فـيـ الـفـلمـ .
- ٦- يـظـهـرـ تـأـيـرـ النـبـرـ وـالـشـدـةـ وـالـطـبـيـقـةـ عـنـدـ نـطـقـ الـحـوارـ مـاـ تـشـكـلـ هـذـهـ الـعـاـصـرـ مـعـنـيـ مـضـافـ لـكـلـمـةـ الـمـنـطـوـقـةـ.

الاستنتاجات:

- ١- يـمـثـلـ الـحـوارـ أـحـدـ الـعـاـصـرـ الـمـهـمـةـ لـإـيـصالـ الـمـعـنـيـ فـيـ الـرـوـاـيـةـ وـالـفـلمـ السـيـنـمـاـيـ.
- ٢- يـتـأـثـرـ مـعـنـيـ الـحـوارـ فـيـ الـرـوـاـيـةـ بـمـسـتـوـيـ التـلـقـيـ لـذـىـ لـاـ يـكـونـ مـعـنـيـ وـاـحـدـ لـهـ تـبـعـاـ لـمـسـتـوـيـ الـمـتـلـقـيـ.
- ٣- انـلـلـحـوارـ فـيـ الـفـلمـ مـعـنـيـ وـاـضـحـ وـصـرـيـحـ بـالـنـسـبـةـ لـلـمـتـلـقـيـ ذـلـكـ مـاـ يـمـتـلـكـهـ مـنـ دـلـالـةـ مـبـاـشـرـةـ الـتـيـ يـكـتـبـهـاـ عـبـرـ اـدـاءـ الـمـمـثـلـ لـكـلـمـةـ الـمـنـطـوـقـةـ.

مصادر المعاجم والقواميس:

١. مجموعة بحثين، المنجد في اللغة والاعلام، ط٢٢، (بيروت: دار المشرق، ب٣).

الهـوـاـمـشـ

^(١) ترينس هوكنر، البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة: مجيد الماشطة وناصر حداوي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦)، ص ١٣.

^(٢) المصدر نفسه، ص ص ١٤-١٣.

^(٣) س. رافيدان، البنيوية والتفكيك، ترجمة: خالدة حامد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٢)، ص ١٩.

- (٤) نفس المصدر السابق، ص ١٩.
- (٥) دوايت سوين، السيناريو للسينما، ترجمة: أحمد الحضري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ص ١٩٨.
- (٦) مجلة الفنون الإذاعية، (بغداد: منشورات معهد التدريب الإذاعي والتلفزيوني، ع ١٢، ١٩٧٧)، ص ١٦.
- (٧) إدوارد بلشن، الرواية وصنعة كتابة الرواية، ترجمة: سامي محمد، (الجمهورية العراقية: منشورات دار الجاحظ للنشر، ١٩٨١)، ص ٥١.
- (٨) طه حسن الهاشمي، الرواية في السينما، (جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٧)، (رسالة ماجستير غم)، ص ١٩.
- (٩) جون هوارد لوسن، السينما العملية الإبداعية، ترجمة: علي ضياء الدين، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢)، ص ٢٧٧.
- (١٠) طه حسن الهاشمي، الرواية في السينما، مصدر سابق، ص ٣٠.
- (١١) محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣)، ص ٦٥٨.
- (١٢) طه عبد الفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مصدر سابق، ص ١٠.
- (١٣) طه حسن الهاشمي، الرواية في السينما، مصدر سابق، ص ٢٠.
- (١٤) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ترجمة: فريد المزاوي، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة لسينما، ٢٠٠٩)، ص ١٧٣.
- (١٥) طه عبد الفتاح، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مصدر سابق، ص ٩.
- (١٦) جوزيف م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، مصدر سابق، ص ١٢٧.
- (١٧) نفس المصدر السابق ، ص ١٢٧.
- (١٨) لوبي دي جانيتي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨١)، ص ٢٩٦.
- (١٩) لويس جاكوب، الوسط السينمائي، ترجمة: أبية المزاوي، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة لسينما، ٢٠٠٦)، ص ٢٨٠.
- (٢٠) بيلا بالاش، نظريّة السينما، ترجمة: احمد الحضري (واخرون)، (وزارة الثقافة، المركز القومي لسينما، ١٩٩١)، ص ١٩٨.
- (٢١) لويس جاكوب، الوسط السينمائي، مصدر سابق، ص ٢٨١.
- (٢٢) رالف ستيفنسون (واخرون)، السينما فناً، ترجمة: خالد حداد، (منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة لسينما، دمشق، ١٩٩٣)، ص ٢١٩.
- (٢٣) ابراهيم انيس، دلالة الألفاظ، ط ٣، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٢)، ص ٧٠.
- (٢٤) اريك بنثلي، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، (بيروت: مطبعة المكتبة العامة، ١٩٩٨)، ص ١٨٨.
- (٢٥) لوبي دي جانيتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص ٢٩٥.
- (٢٦) سامي عبد الحميد (واخرون)، فن الإلقاء، (مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٤)، ص ١٣٥.
- (٢٧) سامي عبد الحميد، فن الإلقاء في الإذاعة والتلفزة، (العراق-بغداد: مؤسسة مصر، دار المرتضى، ٢٠٠٩)، ص ٥٦ - ٦١ - ٧١.
- (٢٨) سامي عبد الحميد (واخرون)، طرق تدريس الإلقاء، (مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٠)، ص ١٥٣.
- (٢٩) سامي عبد الحميد (واخرون)، فن الإلقاء ج ٤، (بغداد: اكاديمية الفنون الجميلة، ١٩٨١)، ص ٢٢.
- (٣٠) سامي عبد الحميد، فن الإلقاء في الإذاعة والتلفزة، مصدر سابق، ص ٧١ - ٧٢.
- (٣١) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص ١٠٣.
- (٣٢) لويس جاكوب، الوسط السينمائي، مصدر سابق، ص ٣٢٦.
- (٣٣) جوزيف م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، مصدر سابق، ص ١٥٧.
- (٣٤) نفس المصدر السابق، ص ١٤١.
- (٣٥) تادرس كافازان، العلامة في المسرح - مدخل إلى سيمولوجية الفن - العرض المسرحي، ترجمة: ماري الياس، (دمشق)، العدد ٣٤ - ٣٥، ص ٩٤.
- (٣٦) جوزيف م. بوجز، فن الفرجة على الأفلام، مصدر سابق، ص ١٤١.
- (٣٧) لوبي دي جانيتي، فهم السينما، مصدر سابق، ص ٢٦٤.
- (٣٨) مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، مصدر سابق، ص ١١٣.
- (٣٩) لويس جاكوب، الوسط السينمائي، مصدر سابق، ص ٣١٥ - ٣١٦.

مصادر الكتب:

١. انيس، ابراهيم، دلالة الألفاظ، ط ٣، (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧٢).
٢. بالاش، بيلا، نظريّة السينما، ترجمة: احمد الحضري (واخرون)، (وزارة الثقافة، المركز القومي لسينما، ١٩٩١).
٣. بلشن، إدوارد، الرواية وصنعة كتابة الرواية، ترجمة: سامي محمد، (الجمهورية العراقية: منشورات دار الجاحظ للنشر، ١٩٨١).
٤. بنثلي، اريك، الحياة في الدراما، ترجمة: جبرا ابراهيم جبرا، (بيروت: مطبعة المكتبة العامة، ١٩٩٨).

٥. جاكسون، كيفن، السينما الناطقة، ترجمة: علام خضر، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة لسينما، ٢٠٠٨).
٦. جاكوب، لويس، الوسط السينمائي، ترجمة: أبية الحمزاوي، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة لسينما، ٢٠٠٦).
٧. جانيتي، لوبي دي، فهم السينما، ترجمة: جعفر علي، (بغداد: دار الرشيد، ١٩٨١).
٨. جودة، عاطف، الرمز الشعري عند الصوفية، (بيروت: دار الأندرس، ط٣، ١٩٨٣).
٩. الحميد، سامي عبد (وآخرون)، طرق تدريس الإلقاء، (مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٠).
١٠. الحميد، سامي عبد (وآخرون)، فن الإلقاء، (مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٤).
١١. الحميد، سامي عبد (وآخرون)، فن الإلقاء ج ٢، (العراق: جامعة الموصل، مؤسسة دار الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٠).
١٢. الحميد، سامي عبد (وآخرون)، فن الإلقاء ج ٤، (بغداد: أكاديمية الفنون الجميلة، ١٩٨١).
١٣. الحميد، سامي عبد، فن الإذاعة والتلفزة، (العراق: بغداد، مؤسسة مصر، دار المرتضى، ٢٠٠٩).
١٤. دافيد، جورج، الكتابة السينمائية على الطريقة الأمريكية، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة لسينما، ٤).
١٥. الزبيدي، قيس، بنية المسلسل الدرامي التلفزيوني، (دمشق: دار قدمس للنشر، ٢٠٠١).
١٦. س. رافيندان، البنيوية والتفكير، ترجمة: خالدة حامد، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٢).
١٧. ستيفنسون، رالف (وآخرون)، السينما فناً، ترجمة: خالد حداد، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة لسينما، ١٩٩٣).
١٨. سوين، دوايت، السيناريو لسينما، ترجمة: أحمد الحضري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب).
١٩. غنيمي، محمد، النقد الأدبي الحديث، (بيروت: دار العودة، ١٩٧٣).
٢٠. فاضل، صلاح، النظرية البنائية في النقد الأدبي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٧).
٢١. فاضل، صلاح، نظرية البنائية، (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨).
٢٢. الفتاح، طه عبد، الحوار في الفقة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، (مكتبة الشباب، ١٩٧٥).
٢٣. لوسون، جون هوارد، السينما العملية الإبداعية، ترجمة: علي ضياء الدين، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٢).
٢٤. م. بوجز، جوزيف، فن الفرجة على الأفلام، ترجمة: وداد عبد الله، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥).
٢٥. مارتن، مارسيل، اللغة السينمائية، ترجمة: فريد المزاوي، (سوريا: منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة لسينما، ٢٠٠٩).
٢٦. مجلة الفنون الإذاعية، (بغداد: منشورات معهد التدريب الإذاعي والتلفزيوني، ع١٢، ١٩٧٧).
٢٧. ميتز، كريستيان، لغة السينما، ترجمة: محمد على الكردي، مجلة الثقافة الأجنبية، العدد ١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦).
٢٨. هوكنز، ترينس، البنيوية وعلم الاشارة، ترجمة: مجيد المشاطة وناصر حداوي، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦).
٢٩. وارن، بول، السينما بين الوهم والحقيقة، ترجمة: علي الشوباشي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢).
٣٠. يانوثا، ستشينا، نظرية الدراما، ترجمة: نور الدين فارس، ط١، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٩).

مقدمة الرسائل والاطار:

- ١ العجيل، حسن هادي، أثر مكونات الخطاب الدرامي في إنتاج المعنى، (جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٠) (إطروحة دكتوراه غ.م).
- ٢ الهاشمي، طه حسن، الرواية في السينما، (جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، ١٩٨٧)، (رسالة ماجستير غ.م).