The University of Tehran Press

Arabic Language and Literature

Online ISSN: 2423-6187

Home Page: https://jal-lq.ut.ac.ir

The Impact of the Cinematic Introduction on the development of the Iraqi novel after 2003

Kamal Baghjeri[1*] | Aliredha Mohammad Redhaei[2] | Seyyed Mehdi Hosseini Nezzad[3]

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, , university of Tehran, Iran. E-mail: kbaghjeri@ut.ac.ir
2. Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: amredhaei@ut.ac.ir
3. PhD student, College of, Farabi University of Tehran, Iran. E-mail: poeat_n@yahoo.com

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Article History:
Received August 13, 2024
Revised September 12, 2024
Accepted September 17, 2024
Published online September 18 2024

Keywords:
Cinematic Introduction,
Iraqi Novel,
The Ordeal of Kuro,
The American beard,
The Baghdad Morgue.

ABSTRACT

We can certainly say that the international novel moved towards journalistic narration and tangible narration, that is, pictorial or imagistic narration at the end of the last century and the beginning of the current century. The Iraqi novel kept pace with the global movement of the novel and the narrative in it became clearer and more precise in details this is because of the occurrence of the political, social and cultural earthquake and the elimination of stifling censorship on one hand and openness to virtual space, satellite channels, and social media on the other hand. This research seeks to observe and study the cinematic elements in the beginnings and endings of three new Iraqi novels, which are The Ordeal of Kuro by Raghad Al-Suhail, The American Beard by Abdul Karim Al-Obaidi, and The Baghdad Morgue by Burhan Al-Shawi as clear samples. Given the importance of the narrative opening in the novel, as well as the limited scope of this research which focuses on the two elements of the cover threshold and the opening, and it seeks to monitor and analyze the visual and cinematic elements of the cover and the opening of the three aforementioned novels. One of the most important results of the research is that the visual and cinematic elements are clearly shown in the cover art and the beginnings of the novels. At the threshold of the cover, the process of filming novel covers can be observed using cinematic technique (montage, close-up and long-shot, and...)

Cite this article: Baghjeri, K.; Mohammad Redhaei, A. & Hosseini Nezzad, S. M. (2024). The Impact of the Cinematic Introduction on the development of the Iraqi novel after 2003. *Arabic Language and Literature*. 20 (3), 283-298. Doi: http//doi.org/10.22059/jal-lq.2024.380803.1431

© Kamal Baghjeri, Aliredha Mohammad Redhaei, Seyyed Mehdi Hosseini Nezzad
Publisher: University of Tehran Press.
DOI: http//doi.org/10.22059/jal-lq.2024.380803.1431

جامعة طهران

مجلة اللغة العربية وآدابها

موقع المجله: https://jal-lq.ut.ac.ir

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني: ٦١٨٧-٢٤٢٣

أثر الاستهلال السينمائي في تطور الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م
محنة كورو لرغد السهيل ، واللحية الأمريكية لعبدالكريم العبيدي ، ومشرحة بغداد لبرهان الشاوي نماذج

كمال باغجري[١*] | علي‌رضا محمدرضايي[٢] | سيد مهدى حسينى‌نژاد[٣]

١. الباحث المسؤول ، جامعة طهران – فرديس فارابى. البريد الإلكتروني: kbaghjeri@ut.ac.ir

٢. عضو هيئت علمى فرديس قم دانشكاه تهران. البريد الإلكتروني: amredhaei@ut.ac.ir

٣. طالب دكتوراه بمجمع الفارابي لجامعة طهران. البريد الإلكتروني: poeat_n@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمي

تاريخهای مقاله:
تأريخ الاستلام: ٢٠٢٤/٠٢/١٢
تأريخ المراجعة: ٢٠٢٤/٠٦/٢٤
تأريخ القبول: ٢٠٢٤/٠٩/١٥
تأريخ النشر: ٢٠٢٤/٠٩/١٨

الكلمات الرئيسة:
الاستهلال السينمائي ،
الرواية العراقية ،
محنة كورو ،
اللحية الأمريكية ،
مشرحة بغداد.

الملخص

تحركت الرواية العالمية ، في نهايات القرن المنصرم ومطلع القرن الحالي نحو السرد الصحفي والسرد الملموس أي التصويري أكثر فأكثر. والرواية العراقية إثر حدوث الزلزال السياسي-الإجتماعي-الثقافي (سقوط الدكتاتورية البعثية) والتخلص من الرقابة الخانقة من جهة والانفتاح على الفضاء الإفتراضي ، والفضائيات ، ووسائل التواصل الإجتماعي من جهة أخرى واكبت الحركة العالمية للرواية وأصبح السرد فيها أكثر وضوحاً وأدق تفاصيلاً. واستغلت الرواية العراقية هذه المواكبة وجعلتها أكثر غنىً باستخدام التقنيات السينمائية بحيث أنّ حضور التقنيات والآليات والأساليب السينمائية تبرز في عدد كبير من الروايات التي كتبت في هذه الفترة الزمنية (بعد عام ٢٠٠٣). يسعى البحث الحاضر إلى رصد ودراسة العناصر السينمائية في استهلالات ثلاث من الروايات العراقية الجديدة وعتباتها وهي محنة كورو لرغد السهيل ، واللحية الأمريكية لعبدالكريم العبيدي ، ومشرحة بغداد لبرهان الشاوي كنماذج. ونظرا للأهمية التي تحظى بها الفاتحة السردية في الرواية وكذلك بسبب محدودية نطاق البحث ، يركّز هذا البحث على عنصرَيّ عتبة الغلاف والاستهلال ، ويسعى إلى رصد وتحليل العناصر البصرية والسينمائية للغلاف والاستهلال للروايات الثلاث المذكورة. ومن أهمّ نتائج البحث أن العناصر البصرية والسينمائية تتجلّى بوضوح في عتبة الغلاف واستهلالات الروايات. ففي عتبة الغلاف ، يمكن رصد عملية فلمنة أغلفة الروايات باستخدامها التقنيات السينمائية (المونتاج ، اللقطة القريبة والبعيدة و...) وتوظيف صور ورموز لأبرز أفلام السينما والرسوم المتحركة العالمية. أمّا في استهلالات سردية ، فتتجلّى الأساليب السينمائية في الكولاج الاستهلالي ("الاستهلال الوصفي" و"الاستهلال السردي المبني على حدث عظيم" و"الاستهلال الحواري") ، وتوظيف فنّ الإعلان أو بروشور ، وكذلك دمج الأساليب الوصفية المختلفة.

العنوان: باغجرى، كمال؛ محمدرضايى، علي‌رضا و حسينى‌نژاد، سيد مهدى (٢٠٢٤). أثر الاستهلال السينمائي في تطور الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣م؛ محنة كورو لرغد السهيل ، واللحية الأمريكية لعبدالكريم العبيدي ، ومشرحة بغداد لبرهان الشاوي نماذج. *مجلة اللغة العربية وآدابه* ، ٢٠ (٣) ٢٨٣-٢٩٨ .
DOI: http//doi.org/10.22059/jal-lq.2024.380803.1431

© كمال باغجرى، علي‌رضا محمدرضايى، سيد مهدى حسينى‌نژاد
DOI: http//doi.org/10.22059/jal-lq.2024.380803.1431

الناشر: دار جامعة طهران للنشر

المقدمة

أولاً: بيان المسألة والفرضية

يعتبر «الاستهلال» أو «الفاتحة» أو «البداية» أو «الافتتاحية» من أهمّ أجزاء النص السردي إثارة للانتباه، لأنها منطلق الاتّصال الحقيقي بين النص ومؤلفه من جهة، وقارئه من جهة أخرى. إنّ الأهمية التي يحظى بها "الاستهلال" في العمل السردي تجعله مؤهّلاً لفهم التحولات التي شهدتها الأجناس السردية ولاسيّما الرواية على مرّ تاريخها. فبينما كانت هناك صيغة ثابتة لبداية الأجناس السردية ما قبل الحديثة مثل صيغة «كان يا ما كان في قديم الزمان...» و«يحكى أنّ...» في الحكايات الشعبية أو «حدّثنا فلان قال...» في المقامات، قدّمت الرواية بوصفها جنساً سردياً حديثاً بدايات غير ثابتة لها احتمالات لا حصر لها تباينت بتباين الاتّجاهات والمذاهب السردية.

وقد تأثّرت الأجناس الأدبية ولاسيّما الرواية بعد ظهور الفنّ السابع من الفنون السمعبصرية والتقنيات السينمائية؛ وقد ازداد هذا التأثّر في الآونة الأخيرة بفضل ظهور تقنيات بصرية جديدة (الفضائيات، والإنترنت، وشبكات التواصل الاجتماعي و...) وتزايد استحواذ الصورة على حياة الإنسان؛ وذلك ما دفع الروائيين إلى الابتعاد عن الفواتح التقليدية المقولبة والسعي إلى تقديم فواتح جديدة تجمع بين الجماليات السردية والفنون البصرية.

ومن جهة أخرى، شهدت الرواية العراقية تحولات جذرية بعد نهاية حكم البعث والدكتاتورية الشمولية في العراق عام ٢٠٠٣. وكانت الأجواء الدكتاتورية قد جعلت السرد العراقي "سرد صمت وحذر"؛ في هذه الأحوال المزرية، كانت الرواية العراقية مكبوتة الوجود واللسان؛ ولم يبقَ للروائي العراقي المقيم في بلده (المنفي قسراً في وطنه) آنذاك إلّا أن يلجأ الى الكتابة الرمزية؛ بلغة غامضة وصعبة أو استخدم الاقنعة المتعددة. أمّا بعد عام ٢٠٠٣، فقد شقَّ الزلزال السياسي والاجتماعي والثقافي الذي طرأ على البلاد مجالاً فسيحاً أمام الرواية العراقية لتعبّر عن نفسها وتُخرج المكبوت في جوفها. وقد تزامن الانفتاح السياسي في العراق مع تطوّر الفن السابع وظهور أشكال تعبيرية جديدة إثر تطوّر الفضائيات والمحيط الافتراضي وانتشار وسائل التواصل الاجتماعي وتطوّر الأشكال السينمائية التي جعلت الرواية العراقية بصريةً أكثر. واستغلّ الروائيون العراقيون هذه البيئة الخصبة من الحرية و وزوال الرقابة إلى جانب الأشكال التعبيرية الجديدة لمواكبة الحركة العالمية في السرد (السرد الصحفي السريع والميسّر، والسرد البصري و ...)؛ وبهذا خرجت الرواية العراقية من قوقعتها المحلية نحو العربية ابتداءً والعالمية لاحقاً وتجسمَت بالحصول على جوائز اقليمية ودولية، والترجمة إلى لغات مختلفة، وطبعات متعددة، والاقتباسات والاهتمام الاكاديمي والبحثي.

وبناء على ما سبق، تسعى هذه الدراسة للنظر في أهمّ أشكال "الفاتحة السردية" وأثرها في تطوّر الرواية العراقية بعد عام ٢٠٠٣؛ وذلك بالنظر إلى ثلاث روايات استخدمت وظائف بصرية لفواتحها وهي: *"محنة كورو"* لـ "رغد السهيل"، و*"اللحية الأمريكية"* لـ "عبد الكريم العبيدي"، و*"مشرحة بغداد"* لـ "برهان الشاوي".

ورأى الباحثون أنّ الرواية العراقية بعد انهيار حكم البعث والدكتاتورية، تخلّصت من تابو الاستهلالات القديمة المستهلكة وأقبلت على استهلالات سينمائية حديثة وفّرت إمكانيات سردية واسعة ومتنوّعة مثل "تمهيد الأرضية"، و"تشويق المتلقي"، و "مساعدة الكاتب على اختيار النوع الأفضل للحبكة"، والتمهيد للحدث الرئيس والخ... ونتيجة لذلك، تسعى هذه الدراسة للإجابة عن السؤال التالي:

- ما الصيغ البصرية لـ "الفواتح الروائية" وما أثرها على تحوّل الرواية العراقية بعد عام ٢٠٠٣؟

والفرضية أو الإجابة المحتملة لهذا السؤال تكون على النحو التالي:

- بعد انهيار حكم البعث عام ٢٠٠٣ وانفراج الأجواء السياسية من جهة وظهور التقنيات البصرية الجديدة (كالسينما والفضائيات والإنترنت و...). من جهة أخرى، شهدت الرواية العراقية تطوّراً نوعياً تمثّل في تخلّص الروائيين من حَجْر الاستهلالات المقولبة القديمة وإقبالهم على الاستهلالات السينمائية والبصرية بأنواعها كافة.

ثانياً: خلفية البحث

لم يجد الباحثون دراسة مستقلة تعالج موضوع علاقة "الفاتحة السردية" بالفنون البصرية والتقنيات السينمائية وأثرها في تحوّل الرواية؛ غير أنّ هناك بحوثاً ودراسات تناولت قضايا متعلّقة بالاستهلال السردي يمكن اعتبارها خلفية لهذه الدراسة وهي:

- كتاب *تأريخ السينما الروائية* لـ دافيد أ. كوك (١٩٩٩): هذا الكتاب ليس سرداً لتأريخ السينما الروائية في العالم وحسب، بل دراسة متعمّقة له يرصد العلاقات بين التطورات التقنية، والجمالية، والسياسية، والاقتصادية في سياقها التاريخي. وبعض أجزاء هذا الكتاب التي تتناول أثر الرواية على السينما لها علاقة بهذه الدراسة.
- مقالة «العناصر الدالة للغة السينمائية» لـ محمود إبراقن (١٩٩٣): تتطرّق إلى التصوّر الكلاسيكي حول اللغة السينمائية لتثبت بذلك وجود اللغة السينمائية؛ كذلك تتناول دراسة العناصر الدالة في اللغة السينمائية، والعناصر التعبيرية للغة السينمائية، وأنواع اللقطة، والزوايا وأنواعها والتصوير، والدلالات، والكاميرا، وحركاتها والعناصر الدالة في اللغة السينمائية والمؤثرات الصوتية والبصرية.
- مقالة «سيميائية الصورة الغلافية (قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج)» للدكتورة حنينة طبيش (٢٠١٦): سلّط البحث الضوء على موضوع السيميائية والصورة وصور الغلاف وأنواعها وميزاتها؛ وانطلقت الكاتبة من العوالم التشكيلية الفنية المؤطرة في الأغلفة لعالم الروايات وقامت بطرح حضور الوعي في اختيار اللوحات وصور الغلاف في روايات "واسيني الأعرج".
- كتاب *"كشودن رمان"* للدكتور "حسين بايندە" (١٤٠٢): قام الباحث في اختيار عشر روايات فارسية لدراسة الأساليب السردية والدلالات الكامنة لفواتحها وعلاقتها بسائر العناصر الروائية. لم يُشر الباحث في دراسته إلى العناصر البصرية أو التقنيات السينمائية، إلّا أنّ الدراسة تثبت أهمية الفاتحة الروائية باعتبارها بوّابة الولوج في عالم الرواية وفهم دلالاتها.
- مقالة «الرواية الفلسفية والصورة السينمائية عند نجيب محفوظ الشحاذ أنموذجاً» لـ "بن موفق هجيرة": يقدّم الباحث في دراسته تعريفاً شاملاً عن الصورة السينمائية والوصف السينمائي في الرواية بالتركيز على روايات نجيب محفوظ الفلسفية باعتبارها تمرداً على الأنماط السردية للرواية العربية.

الإطار النظري

أولاً: الاستهلال لغةً واصطلاحاً

إنّ من أكثر المصطلحات التي يتمّ إطلاقها للدلالة على المدخل السردي هو «البداية» و«الاستهلال»؛ وقبل الولوج في البحث، علينا أن نبيّن الفروق بينهما والسبب في تفضيل مصطلح الاستهلال على البداية في هذا البحث بالذات. فلو ألقينا النظر على المعاجم وقواميس اللغة لوجدنا أنّ "البداية"، باعتبارها مفهوماً معاكساً لـ" النهاية"، تعدّ مفهوماً عاماً لمساحة زمنية أو مكانية محددة. فالبداية لغةً «مِن فعل "بدأ" من الابتداء، وفيه افتتاح الشيء؛ و"البدء" فعل الشيء أولاً» (ابن فارس،١٩٧٢، ٢٢١)؛ و«بدأ الشيء يبدو بدواً أي ظهر وعلا، ويفعله قبل غيره، واللّه بدء الخلقَ» (ابن منظور، ١٩٩٤، ٢٦). وعلى هذا، تعدّ البداية اصطلاحاً «عتبة النصّ وإحدى مكوناته المركزية، فهي الشيء الذي لا يفترض أن يكون شيئاً آخر سابقاً له، ولكنه يفترض الاستمرار بعده» (الفراهيدي، ١٩٨٤، ٨٣). ويقول أمبرت: «البداية بمثابة العتبة التي تقذف بالقارئ إلى متن الرواية» (أمبرت، ١٩٩٠، ١٢١). إذن تعدّ البداية أساس البناء النصي، تفتتح أول مراحل الكتابة، ويطرح الروائي فيها أولّ أفكاره ورؤيته الشخصية ومكونات الأحداث -أو الحدث على الأقل- ومنها يحدّد نجاح أو فشل الرواية (الحليفي، ٢٠٠٥، ١٢٧).

أمّا "الاستهلال": لغةً يعني ظهور الهلال في أول الشهر (المعلوف،١٩٩٣، ٨١٠) ولذلك يدلّ على الولوج في السرد ولا ينحصر على مساحة زمنية أو مكانية محددّة؛ وعليه يعني الاستهلال في الكلام تأسيس لمتواليات المعاني التي تعلن في

نهايتها ولادة نظام جديد. وعلى ذلك ، نرى في فنّ الموسيقى أنّ الاستهلال أو "البرولوغ" عبارة عن مشهد غنائي غالباً ما يكون ذا طبيعة استعارية ، يتصدّر "الأوبرا" فيشكّل مدخلاً يستعرض فيه المغني منفرداً بعض التفاصيل حول خلفيتها ، ويحدّد سياق أحداثها (المتيوي ، ٢٠١٩ ، ٥). ومختصر القول: "أنّ البداية هي الجزء الأول للنصّ في حين أن الاستهلال هو بداية المطلع السردي الذي يأخذ مساحة فائضة من الكلام. (النصير ، ١٩٩٨ ، ٢٤١) ويمثّل وحدة فنّية مستقلة ومتناغمة بالرغم من صلتها بالعمل كوحدة فنية؛ كما أنها تقدّم بعض "الثيمات" التي ستتطوّر فيما بعد (قاسم ،١٩٨٥ ، ٣٩). ومِن النقّاد والباحثين مَن اقترح «الافتتاحية» (قاسم ، نفس المصدر: ٤٣-٥٤) و«الفاتحة» (القاضي ، ٢٠١٠: ٣٠٢) وغيرها من المصطلحات؛ غير أنّنا فضّلنا في هذا البحث مصطلح "الاستهلال" على نظيراته؛ والسبب في ذلك أننّا إلى جانب الوحدة الفنّية لـ "الفاتحة السردية" ، ندرس البعد الجمالي للدّوال التي تحمل مدخل الرواية (العنوان ، والغلاف ، والبداية) وعلاقتها مع البنية السردية؛ وذلك ما يقترب إلى مصطلح "براعة الاستهلال" في البلاغة القديمة التي قال السيوطي عنها: «أنْ يشتمل أوّل الكلام على ما يُناسب الحال المتكَلَّم فيه ، ويشير إلى ما سيق الكلام لأجله» (السيوطي ، ١٩٨٨: ٥٨).

ثانياً: أهمية الاستهلال ومواصفته

وعلى ما مرّ بنا ، يعدّ الاستهلال من أهم عتبات النص الموازي التي تحيط بالنص الأدبي خارجياً ، وهو من أهمّ عناصر البناء الفني سواء كان في الشعر أم الرواية أم الدراما؛ كما يعتبر بمثابة مدخل أساسي لولوج في عالم الرواية الحكائي إذ يرتبط به علاقة تواصلية حقيقية ويساهم في استكناه النص الروائي تشكيلاً ودلالة (النصير ، ١٩٩٨ ، ٤٧). وعن أهمية الاستهلال ، يقول العيادي: «تكتسي الصفحة الأولى أهمية بالغة في العمل الروائي ، بل إن ثمة من يعتبرها أهم صفحة فيه لأنّ المقبل على اقتناء رواية يبدأ بالغلاف ، ثم ينتقل إلى الصفحة الرابعة ، ثم يفتح الرواية فيقرأ بعض فقراتها كيفما اتفق ، فإذا راقته ، عاد إلى قراءة الأسطر الأولى من الفصل الأول ، ولذلك يولي كُتاب الرواية أهمية خاصة لجملة الاستهلال فهي التي ترغب القارئ أو تنفره» (العياد ، ١٩٧١ ، ٤). كما يقول لطيف زيتوني: «تشكّل بداية الرواية مكاناً استراتيجياً في النصّ يحدّد طريقة القراءة ويوازن بين مهمتين متنافسين: المعرفة والتشويق» (زيتوني ، ٢٠٠٢: ٣٢). ولذلك وكما أشرنا سابقاً إنّ الأهمية التي يحظى بها الاستهلال في العمل السردي تجعله مؤهّلاً لفهم التحولات التي شهدتها الرواية على مرّ تاريخها.

إنّ معظم الكتب اللغوية ، والبلاغية ، والنقدية القديمة منها والحديثة تنسب للاستهلال الأدبي بشكل عام وأنّ صفاتها توحي بضرورة جودتها وإتقانها ، وبراعتها؛ وتشترط فيها شروطاً تختصّ بالجانب الفني واللغوي والبلاغي والفكري. أمّا ما يخصّ الاستهلال الروائي الذي يهمّنا في هذه الدراسة ، فيقول الباحث العراقي ياسين النصير: «يمتلك الاستهلال الروائي توازناً داخلياً إنْ فقده الروائي أو لم يحسن بناءه تخلخل العمل. وله قدرة على التركيز والإيحاء والتأويل. لا يضعك الاستهلال دفعة واحدة في صلب العمل ولا يحوم كذلك حول العمل؛ وإنما يمهد لك الطريق إلى أسرار العمل الداخلية. إنه أشبه بمفتاح باب البيت الكبير. إلا أن الاستهلال الروائي يمتلك خصوصية؛ إنه يوجد في كل بناء فني كبير ، فهو موجود في المسرحية وفي القصائد الدرامية و... ذلك لأن الصفة الروائية له ، تعني تعدداً في أصواته وتشعباً في عناصره وبناءاته" (النصير ، ١٩٨٦. ٤٩).

ثالثاً: أنواع الاستهلال

في كتاب "*عودة الخطاب الحكاية*" إقترح "جيرار جينيت" تقسيم الاستهلال على نوعين أساسيين: «الأول: وتكون فيه الشخصية الروائية غير معروفة من القارئ ، أي مقدمة من الخارج ومن ثم يأتي تعريفها ، وهو النوع الذي ساد تقريباً حتى نهاية القرن التاسع عشر. والنوع الثاني: وهو الذي يفترض أن الشخصية معروفة من القارئ بتقديمها باسمها الأول أو بالضمير ويعد جينيت الضمير "أنا" حالة خاصة تجمع بين النوعين معاً» (جينيت ، ٢٠٠٠ ، ٩٠-٨٩). تدور الاستهلالات في الرواية الكلاسيكية حول موضوع ماهية الإبداع وأبعاده الجمالية والدلالية. وكيفية العرض وتنحصر في أنواعها التقليدية المقولبة مثل: الحدث العظيم ، والوصف ، والحوار (النصير ،١٩٨٦ ، ٤١). يحصر ياسين النصير الاستهلالات في الأنواع

التالية: الأول: الاستهلال الروائي الموسّع؛ والثاني: الاستهلال الروائي المتعدد الأصوات؛ والثالث: الاستهلال المحوري البنية؛ والرابع: الاستهلال الحديث (النصير ، ١٩٨٦ ، ٤٥).

أما "الرواية الجديدة" فتحاول أن تسأل نفسها بنفسها عن التفكير في السرد الروائي من حيث التقنيات والجماليات الفنية ، ووفقاً لهذا أصبح الاستهلال "ميتانصياً" بوساطة لعبة سردية غامضة (إستخدام الصورة بدل عن الكلام ، بروشر ، الأصوات و...) ، أو بوساطة خطاب حول مفهوم الرواية وبناءها الفني أو حدث عظيم. لهذا تغيرت صيغة الاستهلال في السرديات الحديثة تبعا للاختلاف في الطرائق البنائية والرؤية بين الروائيين ، فإذا كانت البداية منفرة فالنهاية تكون ضعيفة ويتحقق شكل الرواية عندما يصور الحدث المتكامل من بدايته إلى موضوعه ، إلى نهايته ، ويترك الاستهلال في المروي صدىً كبيراً يجدد اتجاهات الأحداث الأدبية والثقافية وحتى الأخلاقية (أشبهون ، ٢٠١٣ ، ٩٣) ورأي "جميل الحمداوي" الذي لا يحصر الاستهلالات في الأنواع المذكورة ، أقرب إلى الصواب وهو يعتقد أن للاستهلالات الحديثة أنواع عدة أهمها: "الاستهلال الحواري" و"الاستهلال المشهدي" و"الاستهلال الوصفي" و"الاستهلال المبتني على حدث عظيم" و"الاستهلال الفضائي أي الزمكاني" و"الاستهلال الميتاسرد" و"الاستهلال على تقديم الشخصية" و... (الحمداوي ، ٢٠٠٦ ، ١٧)

ومن أجل تسليط الضوء على بحثنا الحاضر الذي يتناول دور الاستهلال السينمائي في تطور الرواية العراقية بعد عام ٢٠٠٣ ؛ *"محنة كورو"* لرغد السهيل *و"اللحية الأمريكية"* لعبدالكريم العبيدي *و"مشرحة بغداد"* لبرهان الشاوي؛ وكشف العلاقة ما بين "الاستهلال السينمائي" مع موضوع الروايات سنقف قليلاً عند ملخص الروايات المذكورة آنفاً.

الإطار التطبيقي

أولاً: ملخّص الروايات

رواية *"محنة كورو"* لـ"رغد السهيل":

"رغد السهيل" كاتبة وأكاديمية عراقية جعلت روايتها الحائزة على جائزة افضل رواية عراقية في عام ٢٠٢٣ والتي تبدأ بمزيج من الاستهلالات البصرية تتناول قصة حياة "كورو" (الفيروس الذي يسبّب جائحة كورونا). تعيش كورو في الغابة؛ وبعد تعرّض الغابة لحريق مدمّر تنجو منها بأعجوبة لتعيش في أنف "هورشو" (الخفاش) وتنتقل منها إلى دواخل الأشخاص وتقوم بطعن العملاق (البشر) وتعتبرهم أشبه بالجيفة ممّا يجعلها تتقزّز منهم خلافاً لتقزّز البشر منها بسبب انتشار جائحتها الشهيرة.

رواية *"اللحية الأمريكية"* لعبد الكريم العبيدي:

"عبد الكريم شنان محمد العبيدي" ، روائي ، وإعلامي ، وسينمائي عراقي وصاحب أول رواية عراقية (الذباب والزمرد) وتحوّلت هذه الرواية إلى مسلسل درامي في العراق (العبيدي ، ٢٠١٩ ، ١٩١). ورواية *"اللحية الأمريكية: معزوفة سقوط بغداد"* التي تبدأ بعرض (بروشر) تحكي عن العراق ما بعد ٢٠٠٣ ، وتحديداً في الفترة ما بين ٢٠٠٣ و٢٠٠٧ ، وعن تأثيرات الغزو الأمريكي الاستعماري للعراق على لسان أرواح القتلى التي تحوّلن إلى فراشات ويسردن ما جرت لهنّ لبطل الرواية وفي قالب غرائبي.

رواية *"مشرحة بغداد"* لبرهان الشاوي:

برهان الشاوي روائي وشاعر ، وسينمائي ، ومترجم ، وأكاديمي عراقي. صاحب "سلسلة متاهات" أطول سلسلة روايات في العالم العربي. وتبدأ رواية *"مشرحة بغداد"* من "ميزانسين" للرواية وتتناول الوجع العراقي الذي لا يريد أن يصل إلى النهاية أبدا. هذه الرواية عبارة عن ستار مفتوح لمسرح ما تعرض عليها التراجيديات حيث تقوم الجثث -شخصيات الرواية- بأداء أدوار خانقة لأخذ ثأرها وثأر المواطنين ويكون الديكور أشلاء ودماء الضحايا الأبرياء.

الغلاف السينمائي

الإطار النظري للغلاف الروائي

كما أشرنا سابقاً ، يمثّل "الاستهلال" وحدة فنّية مستقلة ومتناغمة تشمل مجموعة من المكوّنات النصّية التي تمثّل الواجهة السردية للرواية منها "العتبات النصّية" و"الفاتحة السردية". و"العتبات النصّية" ، كما عرّفها "جيرار جينيت" ، عبارة عن «كلّ ما يجعل من النصّ كتاباً يقترح نفسه على قرّائه ، أو بصفة عامة على جمهوره؛ فهو أكثر من جدار ذي حدود متماسكة نقصد به هنا تلك العتبة بتعبير "بورخيس" البهو الذي يسمح لكلّ منا دخوله أو الرجوع منه» (جينيت ، ٢٠٠٨ ، ٤٤). وقد عرّفها الناقد "عزوز علي اسماعيل" بوصفها: «مجموعة من النوافذ والتنبيهات ، والمنطلقات ، والمقدمات والإضاءات التي تفضي إلى نتائج حتمية ، نتيجة التلاقح بينها وبين النص ، وهي أيضا الرسائل التي تطوق باستمرار حول جسد النص ، محدثة به تغييراً؛ هذا التغيير تحكمه المقاربات التفسيرية لتلك العتبات ، وما يقوم به المتلقي من فك شفراتها» (إسماعيل ، ٢٠١٣ ، ٤٦). وهناك من يطلق على العتبة أنها لوازم النص التي تتغيّر بتغيير العصر والنوع الأدبي. فقد كان الكتاب في الماضي بسيطاً مخطوطاً وكانت العتبة عبارة عن العنوان واسم الكاتب. ثم صار الكتاب مطبوعاً آنذاك ظهرت عناصر جديدة على غلافه وداخله يحتوي على عنوان ، واسم المؤلف أو المترجم ، وعناوين فرعية أخرى ، ولوحة الغلاف ودار النشر ، وتأريخ النشر وهوية الكتاب وغيرها ، هذه العناصر لا تشكل جزءاً حقيقياً من النص بل عبارة عن عتبة تفصل بين النص وما في خارجه. و"جيرار جنيت" الذي يعود له هذا المصطلح يقسم هذه اللوازم على قسمين: اللوازم الملتصقة بالنص ، كالعنوان ، والديباجة ، والحواشي وغيرها؛ واللوازم المنفصلة عن النص التي تنقسم على قسمين: خاصة: رسائل أو تقارير الكاتب ، ومذكراته الحميمة؛ وعامة: تخصّ الكاتب (مقابلات أو محاضرات ، أو كلام الكاتب) أو تخصّ الناشر (نشرات ، دعاية ، و ...) (زيتوني ، ٢٠٠٢ ، ١٤٠).

ومن بين "العتبات النصّية" ، يلعب الغلاف دوراً محورياً في علاقة القارئ مع النصّ؛ وقد أصبح للغلاف في السرد المعاصر دلالات تضارع النصّ؛ إذ له بنيته الإنتاجية التوليدية وإنّه حاصل على تفاعل العناصر العلامية الشفرية والمكوّنات الدلالية ويمثّل أولى محطات الصراع مع القارئ. والغلاف الخارجي عتبة مهمة وهوية -بصرية فكرية- لجلب انتباه المخاطبين ولديه عدة أهداف أهمها التواصل مع المخاطب قبل قراءة النص ، لهذا نستنتج أن أهم وظيفة الغلاف تكون إشهارية قبل سائر أدواره. وغلاف الروايات ينقسم على قسمين أساسيين: التقليدي والحديث. والتقليدي كالغلاف "الأفيشي" ، و"البورتريهي"؛ والحديث كالغلاف "التشكيلي" أو التركيبي. ويتضمن الغلاف الخارجي للرواية أيقونات مختلفة مثل "عنوان الكتاب" و "اسم المؤلف" و "عنوان الرواية" والمعلومات الخاصة بالطبع والنشر ، والصورة أو اللوحة التشكيلية ، أو "بورتريهي" ويحتوي على كلمات وعبارات للناشر أو الكاتب أو.. تثقل العمل ترويجياً كما يحتوي خلف الغلاف على سيرة ذاتية سريعة للكاتب أو نبذة من الكتاب أو تقريض مشوّق لهذا الغلاف يشكل فضاءً نصياً ودلالياً لا يمكن تجاوزه بسبب أهميته الفائقة. ولو نظرنا نظرة عابرة على مسار تحوّل الأغلفة للرواية العراقية ، رأينا معظم الكتّاب ودور النشر قبل سقوط بغداد (٢٠٠٣) يستخدمون الأغلفة التقليدية كالغلاف الأفيشي والبورتريهي ، وحدوث الزلزال السياسي في العراق أدّى إلى ثورة كبيرة في استخدام الأغلفة الحديثة في الروايات يمكننا التعبير عنها بأفلمة الأغلفة تتمثّل في الغلاف التشكيلي والسينمائي بشتّى أنواعه أو الأغلفة التقليدية بوظائف جديدة حتى يستطيع الروائي العراقي أن يكثّف مادة نصّه ويواكب حركة البصرية في السرد العالمي والعربي.

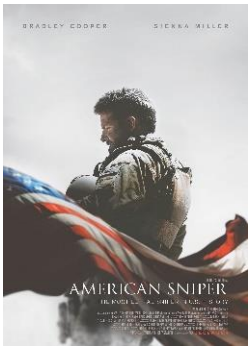
الإطار التطبيقي

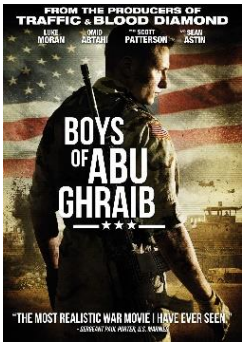
أولاً: أفلمة الأغلفة للرواية العراقية

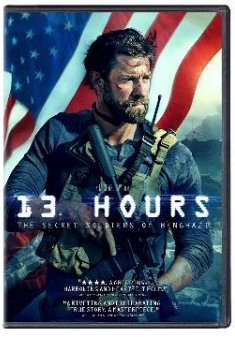
من خلال نظرة عابرة على أغلفة الروايات العراقية بعد عام ٢٠٠٣ ، يمكننا ملاحظة كثافة العناصر البصرية والسينمائية فيها بوضوح بحيث يمكننا القول إنّ عملية أفلمة الرواية العراقية انطلقت فعلاً من أغلفة الروايات. ولأجل تبيين هذا التحوّل النوعي ، نلقي نظرة أولاً على مجلدات الروايات الثلاث التي تناولناها في هذا البحث:

في الرواية الأولى (محنة كورو) نرى ركيزتين سينمائيتين أساسيتين: الأولى عبارة عن اختيار لوحة من لوحات أحد أعلام المدرسة السريالية "سلفادور دالي" الذي يتميّز بخلق الدهشة ، والصدمة ، والغرابة للمخاطب واختيار لوحة بصرية ـ سينمائية غامضة بأشباحها ، وهيئاتها ، وتعرجاتها ، وخطوطها ، والألوان المستخدمة فيها ، والانزياح من النظام الهندسي للخطوط و.. (مادوكس ، ٢٠٠٧ ، ٥). وفي هذا دليل على التنسيق مع طبيعة فيروس كوفيد ١٩ (كورونا) الذي كان غامضاً ومشوهاً ، وغريباً إلّا أنّ حضوره كان حضوراً فعالاً وبارزاً ضمن غموضه وعدم معرفة المجتمع البشري لنوعيته وكيفية عمله؛ وفي نفس الوقت كان متناغماً مع أمنيات نظام الفن التكعيبي الذي يركّز على الغموض والدهشة البصرية للمخاطب. أما الركيزة الثانية في الغلاف عبارة عن اختيار كلمة "كورو"؛ وأوّل تصوّر يتبادل إلى الأذهان عند سماع هذه الكلمة الشخصية الأنيمية اليابانية العالمية (كورو تتسورو ـ بطل كرة الطائرة اليابانية في الإنيمي) التي تحظى بشعبية كبيرة في الشاشات التلفزيونية وعالم ألعاب الكمبيوتر؛ وبهذا الاختيار دخلت الكاتبة إلى عالم الرسوم المتحركة (الأنيمي) ونحن لا نرى إلا المنتج النهائي أي الفلم الكرتوني أو الأنيمي وخفّة حركة بطله وسرعته ، ولا نرى كيفية تحضير الرسوم ، ومونتاجها ، وتدوينها كما حدث في أثناء تفشّي جائحة كورونا آنذاك حيث كانت النتيجة واضحة وعبارة عن خفة حركة الفيروس وسرعته في تفشّيه والتغييرات المتكررة في هيأته وكيفية تعامله مع أي شخص كان يدخل في جسده بقى خلف كواليسه. ووفقاً لما قيل ، حصل الغلاف على النجاح الباهر في عرض لعبته السردية مع جذب انتباه المخاطب دون عدم التفشي بأسرار النص رغم الانتهاء من وظيفتها الإشهارية والدلالية البصرية معاً.

أما في غلاف رواية *"اللحية الأمريكية"* لـ "عبدالكريم العبيدي" ، فإنّ أول ما يثير انتباه القارئ هو وجود لقطة قريبة (كلوز أب) لجندي أمريكي من الخلف يحمل على كتفه علم الولايات المتحدة ، ولا نعرف ما إذا كان الجندي آتياً لأداء مهمته أو مغادراً بعد إنجازها. والدلالات البصرية تكمن في العلاقات التناصية التي تخلقها الصورة في ذهن المتلقّي بين الرواية وأفلام هاليوود المتعددة التي تمّ إخراجها حول تواجد القوات الأمريكية في العالم ولاسيّما في الشرق الأوسط وتحديداً أثناء غزو العراق؛ مثل: "أولاد أبو غريب" (Boys of Abu Ghraib) أو "قناص أمريكي" (American Sniper) أو "١٣ ساعة: جنود بنغازي السريين" (13 Hours: The Secret Soldiers of Benghazi) التي نرى في ملصقاتها عادة لقطة مقرّبة لجندي أمريكي مع علم الولايات المتحدة:







وفيما يتعلّق باللقطة المقرّبة ، يقول "برنارد إف-ديك" في كتابه "تشريح الأفلام": «اللقطة المقرّبة تكشف عاطفة معينة يستخدمها المخرج ليسبّب لمشاهديه قشعريرة تصل إلى نخاعهم الشوكي! كما أن اللقطة المقربة وسيلة للتأكيد» (إف-ديك ، ٢٠١٣: ٩٧). فهنا نحن أمام انزياح بصري يقضي على الصورة النمطية المتكرّرة للأفلام الهوليودية؛ فالرواية ، خلافاً للملصقّات السينمائية النمطية التي تعرض "بورتريه" لوحة الجندي الأمريكي البطل بملامحه وأسارير وجهه أو مظهره الجانبي ، تقدّم صورة معاكسة تعرض جندياً أمريكياً أدار وجهه وباشر بقفاه للمخاطب. وهذه الحالة دلالة عن إخفاء هوية الجندي الأمريكي (الحامل لعلم بلده في جميع الأحوال) المتوقع منه الفوز الدائم.

أما في هذه الرواية يبدو الجندي وكأنّه خرج خاسراً من المعركة أو أخفق في إنجاز مهمّته؛ إذ أن وضع العلم على الكتف بهذه الهيئة لا تبشّر بالنصر بل تدلّ على الهزيمة. أمّا الدلالة السينمائية الأخرى للغلاف تكمن في العنوان الفرعي للرواية: "معزوفة سقوط بغداد". والمعزوفة تعني النظام الموسيقي المتناغم؛ وثمة علاقة ما بين الصورة المأساوية للجندي الأمريكي ومابين الموسيقى الخلفية لأفلام سينمائية مأساوية حول احتلال العراق. إنّ دمج الصوت (سيمفونية سقوط) والصورة (الجندي المهزوم) حوّل القارئ مبدئياً إلى المُشاهد والرواية إلى فيلم سينمائي يعرض صورة معاكسة تدحض ادعاء وسائل الإعلام الغربية بأنّ الهدف الأصلي لتواجد قوات التحالف الغربي (بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية) في العراق هو تحقيق الحرية والتقدّم والتنمية للعراق.

وأخيراً يحمل غلاف رواية *مشرحة بغداد* لبرهان الشاوي دلالات بصرية والسينمائية عدّة بحيث يمكننا اعتباره أكثر الأغلفة الروائية اقتراباً من "الفنّ السابع". وفعلاً إنّ غلاف مشرحة بغداد أقرب إلى مُلصق سينمائي منه إلى غلاف الرواية إذ يُظهر صورتين متداخلتين تُعتبر واحدة منهما اللقطة المقرّبة والأخرى اللقطة البعيدة (Long Shot). أما اللقطة المقرّبة وهي عبارة عن أيقونة الظلّ الأسود التي ترمز إلى الموت في أفلام الرعب العالمية وتحديداً شخصية "النازغول" في سلسلة أفلام "سيد الخواتم" (Lord of the Rings) للمخرج العالمي "بيتر جاكسون":

ممّا يعبّر عن مدى بصرية الغلاف وتنسيقه مع موضوع الرواية (ثورة الجثث والموتى) حيث يكون فيها البطل من الأموات القائمين في مشرحة بغداد. أما الدلالة التالية عبارة عن اللقطة البعيدة أو اللقطة الإجمالية التي تبدأ من صدر "أيقونة الموت" وتستمرّ في دهليز معتم والأسوار المحاطة بها على نسق السجون وغرف التحقيق في دوائر الاستخبارات في أفلام الرعب أو الأفلام الجنائية؛ وهذه إشارة بصرية لهيئة المشرحة كمكان قضائي/طبي/عسكري غامض. وفي آخر الدهليز ، يظهر ظلّ شخصية غامضة وحائرة في سرداب قاتم بحيث يعجز المخاطب عن تمييزها ووضعها ضمن فئة الشخصيات الميتة أو الحية وهي بذلك تذكّرنا بسلسلة أفلام "مسكن الشيطان" (Resident Evil) من إخراج "بول أندرسون" التي تدور أحداثها حول عدوى فيروس غريب على وجه الأرض حوّل جميع سكّانها إلى الموتى الأحياء (زومبي) لاسيّما وأنّ معظم أحداث قصة الفيلم تجري في دهاليز معتمة. وعلى هذا ، فقد تتجلّى تقنية التوليف (المونتاج السينمائي) في غلاف الرواية تجلّياً بارزاً عبر دمج صورتين متداخلتين: الأولى صورة أيقونة الموت الأسود والثانية اللقطة البعيدة في صدر أيقونة الموت التي تبدأ من باب غامض وينتهي بظل شخصية غامضة حائرة.

ثانياً: الاستهلال السينمائي في رواية *محنة كورو*: كولاج من الاستهلالات

لو أخذنا الأساليب التقليدية للاستهلال الروائي بعين الاعتبار ـ "الاستهلال الوصفي" و"الاستهلال السردي المبني على حدث عظيم" و"الاستهلال الحواري" ـ لرأينا أنّ الكاتبة رغد السهيل باستخدامها فنّ التوليف السينمائي (المونتاج) قدّمت تركيبة فسيفسائية تمزج الاستهلالات الثلاثة في الفاتحة السردية. تبدأ الرحلة السردية بالاستهلال الوصفي الذي جاء في تعريفه: «إنّ الكاتب يأتي بوصف مشهد ما أو شخصية ما أو فضاء ما ويبدأ عمله السردي على نسق ذلك الوصف؛ فالاستهلال الوصفي نوع من الاستهلال البصري يعمد إلى طرح مجموعة من التفاصيل الذهنية التي يشرد ذهن المتلقي في تركيبها للوصول إلى صورة تمنحه قدراً من الدخول في طقس عالم النص حيث الاستهلال يحرّك الكاميرا على مساحة محددة من المكان منتجة مشهداً يشكّل سمات المكان وأبعاده ومنتجة وظيفة تأهيل المتلقى لما سيحدث فيما بعد» (الضبع ، ٢٠١٩ ، ٩). والاستهلال الوصفي يتجلّى بوضوح في الفقرة الأولى للرواية حيث يوصف الراوي حركة السرد بأنها شخصية "هورشو": «بعثر أغراضه ، نبش حقيبته ، فتّش جيوب ثيابه ، قلّب وسادته ونثر فراشه ، تفحّص محتويات الخزانة المجاورة لسريره ، وهو واقف بقامته الطويلة وجسده النحيل ، وملابسه الداخلية وسط حجرته حافياً ، منفوش الشعر ، صفق الراح بالراح ، وعقد حاجبيه ولمع بريق التوتر في عينيه ، وشعيرات صدره تنتصب كأعشاب كثيفة تتمايل مع الهواء البارد المتسلّل من النافذة المفتوحة ، سحب أنفاساً عميقة وهو يتأمّل الزقاق ويرسل نظرات غير مستقرة» (السهيل ، ٢٠٢٣. ٧-٦). والكاتبة هنا قدّمت صورة دقيقة عن الشخصية وسلوكياتها بأسلوب واقعي يوقف حركة السرد شأنه شأن فواتح الروايات الواقعية النموذجية (*"زقاق المدق"* لنجيب محفوظ مثلاً) حيث يتمّ تقديم تفاصيل المشهد للقارئ عبر توصيف دقيق يشبه حركة كاميرا الفيديو.

لكن "الاستهلال الوصفي" في رواية "محنة كورو" سرعان ما يتراجع لصالح الاستهلال السردي المبني على حدث عظيم؛ والاستهلال السردي نمط من الاستهلال «يركّز على الحدث والدخول فيه مباشرة وهو استهلال أقرب إلى طبيعة السينما التي تميل إلى الدخول في الحدث مباشرة وتراهن على حرص متلقيها على اكتشاف الحدث مبكرا بثّاً للقدر الأكبر من التشويق اللازم لاستمرار التواصل مع المتلقي ، يأتى الاستهلال مباشراً في طرح الحدث (الضبع ، ١٩٩٨. ١٦٩). وخير مثال للاستهلال السردي المبني على الحدث العظيم رواية *الغريب* لـ"ألبير كامو" التي تصعق القارئ بنبأ موت الأم: «اليوم ماتت أمّي ، أو لعلّها ماتت أمس. لستُ أدري...» (كامو ، ٢٠١٤: ٧). وهذا النمط من الاستهلال يتجلّى في رواية "محنة كورو" في سرد حدث مصيري ألا وهو انتقال الفيروس من الحيوان إلى الإنسان بأسلوب غرائبي: «فمنذ أن حدث لحبيبي ما حدث أصبحت ناقصاً يفتّش عمّن يكمل وجوده [...] لكنهم طردوني أينما حللت ، أخذوا مني فتضخم نقصاني ، أضافوا إليَّ فاستغربت زيادتي [...] لم يكن أمامي إلا التصالح مع وحدتي في عالم اللاجدوى ، فتآلفت مع وضعي الجديد بانتظار بلوغ أملي البعيد تاركاً لهم صخب النهار ليفعلوا ما يشاؤون ، ومعانقاً سكون الليل لأطور فيه قدراتي على تحمّل شرورهم ، فتشرّبت من علومهم وهضمت خبراتهم حتى أتقنت فنّ الفرار من كلّ حبيب لا يحقّق غايتي أو يتعمد إيذائي ، لأعانق حبيباً جديداً لعلّه يعيدني إلى وطني» (السهيل ، ٢٠٢٣: ٥).

لكن "الاستهلال السردي" المبني على حدث عظيم أيضاً يتحوّل بعد فقرة إلى "الاستهلال الحواري" المبني على "المونولوج" أي "الأداء الفردي" والذي يقول الدكتور كمال الضبع عنه: «هو استهلال صوتي بالأساس لا يقوم على حوار بين شخصيتين بالمعنى التقليدي للحوار؛ فقد يكون حواراً صامتاً تقوم الشخصية فيه بمحاورة العالم من حولها في لحظة ما ، وحيث يعمد النص إلى محاولة التقاط التفاصيل لاستكشاف العالم عبر الحوار الذى يعتمد خاصية الإخبار الكاشف عن المتحاورين أولاً وعن طبيعة النص وعالمه ثانياً» (الضبع ، ٢٠١٩ ، ١١). و"الاستهلال الحواري" في رواية *محنة كورو* يتمثّل في محاورة الفيروس نفسه وذاكرته: «كنتُ أودع كلّ ما ألتقط في حافظة خاصة بين جينات التعلم لدي ، وعندما أضاءت اللوحة السوداء المعلقة على الجدار مرسلة عبارات تتعلق بحظر التنقل لم أبالِ فالأمر يخصّهم ولا علاقة لي به ، ظلت اللوحة السوداء تكرّر العبارات كببغاء حمقاء تتملّق صاحبها فتردد ما حفظته. لقد دهشت حين فهمت لاحقاً أنني متهمٌ بنشر مرضٍ خطير بينهم ، أطلقوا على المرض اسماً ، ومنحوني أنا الآخر اسماً وأضافوا إلينا الأرقام. يا لبؤسي لن أجد وسيلة

للتفاهم معهم ما دام سوء الظن حاجزاً بيننا؛ لذا عزمت أن أحدثهم باللغة التي يفهمونها ، وأرد أرقامهم عليهم» (السهيل ، ٢٠٢٣. ٩).

نستنتج مما سبق أنّ الروائية رغد السهيل استخدمت ثلاثة أنماط من الاستهلالات في الصفحتين المتتاليتين لما تتطلبها الرواية بدءً من "الاستهلال الوصفي البصري" الذي يعمد إلى طرح مجموعة من التفاصيل الذهنية التي تسر ذهن المتلقي في تركيبها للوصول إلى صورة تمنحه قدراً من الدخول في طقس عالم النص حيث الاستهلال يحرّك الكاميرا على مساحة محددة من المكان مروراً "بالاستهلال السردي" المبني على حدث عظيم الذي يصعق المتلقّي بأسلوب سينمائي ووصولاً إلى "الاستهلال الحواري". والجدير بالذكر أنّ هذا الاستهلال التوليفي الثلاثي الذي اقتبس من فنّ المونتاج السينمائي يتناسق مع السمة الروائية والمادة القصصية التي تدور حول عدوى فيروس كورونا في العالم وما تبعها من تطورات متسارعة وحالات متغيّرة منها: الإشاعات الزائفة الأولية تليها صدمة العدوى وتفشّي الذعر و...إلخ.

ثالثاً: الاستهلال السينمائي في رواية اللحية الأمريكية: الإعلان (بروشر)

تحظى السينما بأهمية كبيرة لدى المجتمع البشري كونها فنٌ فعال ومؤثر في المشاهد ومن أهم أسباب ودواعي تأثيراتها ودورها المهم — فضلا عن مقدراتها الذاتية- استعانتها بسائر العلوم والفنون وضم أهم مقدرات وامكانيات تلك العلوم والفنون لنفسها ، مثل استخدام الإعلانات بسبب دورها الفعّال ودوافعها القوية في جذب انتباه المشاهد. وقد يتمّ عرض الإعلانات في السينما بأسلوبَين مختلفين: برّاني وجوّاني. في الأسلوب البرّاني هناك علاقة غير مباشرة بين الإعلان والفيلم حيث يتمّ عرض الإعلانات على شاشة السينما قبل بداية الفيلم أو بعد نهايته؛ ويمكن أن تتضمّن هذه الإعلانات إعلانات تشويقية أو تجارب تفاعلية مختلفة تستهدف مجموعات محددة من المشاهدين وفقاً لنوع الفيلم ومضمونه. أمّا في الأسلوب الجوّاني ، تنصهر الإعلانات في تسلسلات الفيلم بطريقة فنية معقّدة تُرسل مضمون الإعلان في لاوعي المُشاهد. وفي هذا الأسلوب ، يؤثر الفيلم والإعلان على بعضهما البعض. وعلى هذا ، لقد تّم إنتاج أفلام كثيرة تستهلّ بشتى أنواع الإعلانات أو بموضوع الإعلانات منها على سبيل المثال وليس الحصر: "باعة متجولون" من إخراج "جك كانوي" و "جوي" من إخراج "ديفيد راسل" ، و"دروس في فن الإدارة" من إخراج "نانسي مايرز" ، و "٩٩ فرانك" من إخراج "جون دوجاردن" ، و "ماينورتي ريبورت" من إخراج "كولين فارل" و...إلخ. والرواية العراقية بدورها الفني مواكبة للحركة العالمية الروائية التي استعانت بإعلانات سينمائية؛ وعليه استهلّ الروائي عبد الكريم العبيدي في رواية *اللحية الأمريكية* باستهلال سينمائي عبر إعلان أي بروشر أو كتيّب تمّ فتح طياتها ونقلها في الصفحات الأولى للرواية:

«تعلن مؤسسة ذاكرة إيريقا للدراسات والبحوث الإعلامية (اي ، ام ، ام ، ام ، اس ، آر) عن إطلاق مشروعها البحثي الدولي الجديد "أوطان جريحة" سلسة قصص وتقارير ميدانية من ٢٠٠٧/٧/٢١ ولمدة عامين. ويهدف المشروع إلى دراسة المتغيرات السياسية والاجتماعية والمعيشية والنفسية ، وما آلت إليه أحوال البلدان التي تعرضت إلى ثورات وإنقلابات وتدخلات دولية مباشرة أو غير مباشرة [...] ولغرض توفير فرص أوسع للتنسيق والمتابعة والإشراف المباشر قررت المؤسسة افتتاح مكاتب لها في عواصم ومدن هذه الدول ، وستتولى الفرق العاملة في هذه المكاتب مهمة إعداد الملفات الأولية المتضمنة تقارير ميدانية وشهادات وافادات وقصصاً واقعية لم يتم الكشف عنها ، أو لم تحظ بفرص الاطلاع عليها كفاية ومعرفة فصول الجرائم المرتكبة بعد حصول التغيير ، والوقوف على حجم تأثيرها المباشر وغير المباشر على حياة الأهالي ، والمساهمة في كشف هوية الفاعلين على اختلاف أصنافهم. تعلن المؤسسة عن فتح باب التعاقد لوظيفة محقق صحفي في العاصمة العراقية بغداد.

شروط الوظيفة:

١- أن يكون عراقي الجنسية.

٢- أن يكون حاصلاً على شهادة جامعية: بكالوريوس فما فوق.

٣- أن يتقن اللغتين العربية والإنكليزية.

٤- أن يتمتع بالقدرة على التعامل مع الفئات المهمشة والمتضررة بحساسية ويبدي مهارات اتصال جيدة مع فريق العمل ، ولديه إمكانيات واسعة في التنسيق مع مؤسسات المجتمع المدني.

[...]

موعد استلام الطلبات ومرفقاتها يبدأ من تاريخ انطلاق المشروع في ٢٠٠٧/٧/٢١ لغاية الساعة الخامسة من عصر يوم ٢٠٢٣/٧/٢٣» (العبيدي ، ٢٠١٩ ، ١٠ ،٩ ،٨ ،٧).

أيقونة الإعلان (بروشر) في هذه الرواية نمط من الاستهلال السينمائي وتعتبر كبداية للعمود الفقري لحبكة الرواية وسبب قوامها ، لأنه بعد تخويل الوظيفة للشخص المؤهل ، استطاعت الرواية أن تستمرّ في مجراها ومسراها (على الموظف/الإعلامي/الباحث أنْ يقوم بجمع وإنشاء وتدوين التقارير وأفلام القتلى ، والجرحى ، والمخطوفين ، والمصابين) بحيث تمّ اختيار اسم "أوس الشاهر" لذلك الإعلامي في الرواية بوعي وذكاء. لأن الاسم المذكور يوحي بدلالات كثيرة في حد ذاته أهمها: الدلالة والوظيفة الإشهارية المتلاصقة لمهنته بعنوان الإعلامي والباحث المخول لدى مؤسسة متخصصة في شؤون الدراسات البحثية والإعلامية. وفور استلام وظيفته بدأ عمله في أثناء الرواية وهو يلتقي بالشخصيات التي تعرضن للهجمات ، والقتل ، والاختطاف و... الشخصيات التي تحولت أرواحها للفراشات التي تطير وتبوح لأوس الشاهر بما حدث لها خلال كوابيس واقعية. والشاهر هو الذي يقوم بالسرد أي الإشهار للمخاطب كما تتطلب وظيفته وسردية الرواية معاً. وبهذا الإشهار تم خلق ثنائية أي مزدوجاً سردياً إعلامياً-دعائياً بحيث يمكننا أنْ نطلق على هذه الأنماط من السرد ، السرد الإعلامي أو السرد الدعائي أو السرد الإعلامي-الدعائي. وكلّ هذا حدث ضمن السياق السينمائي في رواية *اللحية الأمريكية* بأسلوب غرائبي ، وفي إطار واقعي. والاستهلال السينمائي في هذه الرواية عبّد الطريق لاستخدام الشخصيات السينمائية؛ والسرد الزمكاني في فضاء مرئي سينمائي.

رابعاً: الاستهلال السينمائي في رواية مشرحة بغداد: الإعداد المسرحي (**Mise-en-scene**)

قبل أن نتحدّث عن نوعية الاستهلال في رواية *مشرحة بغداد* ، يجب أن نلقي نظرة سريعة على مصطلح الوصف في الرواية وما يعادله في الفنّ السينمائي والمسرحي الذي يُدعى "الإعداد المسرحي" (Mise-en-scene) بسبب قرابتهما وأوجه شبههما:

الوصف في الرواية: الوصف وسيلة تعبيرية في اللغة ، ويكون من خلال التعبير عن شيء ما بأسلوب فني أو بأساليب مختلفة لتقريب حالة وشكل الموصوف بالنسبة لعقل المخاطب. ويعتبر الوصف في الروايات عنصر أساسي ومهم جداً ، حيث أنه يحل بمحل الديكور في المكان. وقد عرّف "فيليب هامون" الوصف بأنه: «ليس الوصف دائماً وصفاً للواقع ، بل هو ممارسة نصية». ويرى "هامون" بأن الوصف من حيث استخدامه في الروايات ينقسم إلى أربعة أقسام وهي: كرونولوجيا: وهي وصف الزمان؛ طوبوغرافيا: وهي وصف المشاهد والأماكن؛ برونوغرافيا: وهي وصف مظهر الشخصيات الخارجي؛ وأيطوبيا: وهي وصف مجازي لكائنات في الخيال (خمار ، ١٩٩٨ ، ٢٠).

الإعداد المسرحي: ("ميز أون سين" أو "الوقوف على المسرح") هو تعبير يستخدم لوصف جانب التصميم والإعداد في إنتاج المسرح أو الفلم ، والذي بشكل أساسي يعني "النطاق البصري" أو "رواية القصة" جميعها بطرق بصرية فنية من خلال خشبة المسرح والتصوير السينمائي وتصميم المسرح باستعمال وسائل إخراجية تظهر شاعرية وإبداع العمل. وبطرق شاعرية فنية من خلال الإخراج. كما أنه يستخدم عادة للإشارة إلى المشاهد الفردية أثناء الفلم لإيضاح الفيلم. أما الإعداد المسرحي في السينما عبارة عن تصميم المشهد والضوء ، ومكياج الممثلين ، والديكور ، وتحرير إطار الصورة, والحركة ، والفضاء. والتصميم حول الإعداد المسرحي في السينما من مهمات المخرج ومدير التصوير ومصمم المشهد. ميزانسين بصورة عامة عبارة عن كل شيئ حاضر أمام كاميرات التصوير (بايفي ، ٢٠١٥ ، ٢٢٢).

بالنظر إلى التعريفين المذكورين أعلاه ، نفطن إلى أنّ الوصف السينمائي (الميز أون سين) بسبب احتواءه على عنصرَيّ الصوت والصورة الموضوعيين هو وصفٌ شامل متعدد الأبعاد يوظّف مجموعة من الدوال (لغوية ، بصرية ، صوتية و...)

ليقدّم للمُشاهد تفاصيل موضوعية عن الموصوف؛ بينما الرواية لكونها فنّا لغوياً يعمل من خلال الدوال اللغوية فحسب ، تركّز على الوصف الذهني المجرّد؛ حتّى في الروايات الواقعية. وإنّ الصورة الوصفية التي تتجسّم في ذهن قارئ ما تختلف عمّا تتجسّم في ذهن آخر. وبهذا الشرح المختصر ، إذا ألقينا نظرة على استهلال رواية *مشرحة بغداد* ، سنرى أن برهان الشاوي قد اقترب من مفهوم الوصف السينمائي (الميز أون سين) من خلال تقديم وصف شامل متعدد الأبعاد يشتمل على الأنواع الأربعة للوصف الروائي منها:

الساعة الآن قد تجاوزت منتصف الليل. مشرحة بغداد قد أوصدت أبوابها. ليس هناك سوى الطبيب الخفر ومساعده والحارس الخفير. المنطقة التي فيها المشرحة ، والشوارع المؤدية إليها والأزقة التي تحيطها ، بل وبغداد كلها غارقة في الظلام. في هذه الليلة المظلمة التي اختفى من سمائها القمر ، قام الحارس آدم ، قبل أن يأوي إلى غرفته ، بجولته الليلية ، فتأكد من الأبواب المقفلة في الطابقين الأرضي والأول حيث غرف الموظفين الإداريين وبقية الأطباء والممرضين المساعدين ، وتأكد من أن الطبيب الخفر والممرض المساعد قد ناما.

الخفير آدم كان على غير عادته الليلة ، فثمة هاجس خفي يدفعه لإنهاء جولته الليلية الاعتيادية ، التوجه الى غرفته في الطابق تحت الأرضي ، لمشاهدة الأقراص المدمجة التي اشتراها نهاراً من الباب الشرقي وسط بغداد. طابق تحت الأرض ليس طابقاً للاستخدام الوظيفي والإداري ، فهو يتألف من ممرات طويلة متقاطعة وفارغة. في أحد هذه الممرات توجد غرفة الحارس آدم ، وفي الممر نفسه تقع قاعة التشريح القاعة الكبيرة التي تحفظ فيها الجثث الجديدة من أجل تشريحها. في الممرات الأخرى توجد الثلاجات التي تحفظ فيها الجثث المجهولة ، أو التي تلزم الجهات الحكومية لأغراض التحقيق.

الحارس الخفير آدم يشعر بقلق خفي لأول مرة يشعر بأنه يريد أن يشاهد فيلم الذبح قبل الفيلم الجنسي. كان كلّما ذهب لشراء أفلام جديدة ، والتي غالباً ما تكون أفلاماً هندية ، تاريخية ، أو أفلام رعب ، يزوده البائع بما لديه من أفلام جنسية. وعندما يخلو إلى نفسه فإنه يبدأ بالأفلام الجنسية ، وبعد ذلك يشاهد أيا من الأفلام الجديدة. لا يدري لماذا هو قلق الليلة ولماذا يريد مشاهدة هذا القرص التسجيلي الواقعي قبل فيلم الجنسي؟ هناك رغبة داخلية مشبوبة بخوف خفي وأسئلة غامضة لم تتضح في أعماقه تدفعه لمشاهدة ذلك القرص.

عندما هبط الحارس آدم إلى الطابق تحت الأرضي أحسّ برهبة وهو ينظر إلى الممرات الخالية والمتقاطعة ، تذكر أول أيام عمله كحارس في المشرحة. استعجل خطوة نحو غرفته كأن هناك من يطارده وارتبك وهويفتح باب غرفته بالمفتاح (الشاوي ، ٢٠١٢ ، ٩ ،٨).

وقد تمّ استخدام أربعة أنواع وصفية وفقاً لرأي "فيليب هامون" في استهلال رواية مشرحة بغداد وهي: كرونولوجيا وهي وصف الزمان: "الساعة قد تجاوزت منتصف الليل"؛ وطوبوغرافيا وهي وصف المشاهد والأماكن: "مشرحة بغداد ، والمنطقة التي فيها المشرحة ، والشوارع المؤدية إليها والأزقة التي تحيطها و.."؛ وبرونوغرافيا وهي وصف مظهر الشخصيات الخارجية: "وصف الحارس آدم وتصرّفاته وهواجسه" وأيطوبيا وهي وصف مجازي لكائنات في الخيال: "صورة الموتى وانطباعهم في ذهن الحارس آدم". ويكون استخدام أنواع الوصف ضمن الإعداد المسرحي في السينما (على حد تعبير باتريس بايف) الذي عبارة عن تصميم المشهد ، والضوء ، والديكور ، وتحرير إطار الصورة, والحركة ، والفضاء. والنقطة الجديرة بالذكر أنّه يمكن ملاحظة هذه الأنواع الأربعة من الوصف السردي في العديد من الروايات العراقية؛ غير أنّه في مثل هذه الروايات عادة ما يتمّ التعبير عن أنواع مختلفة من الأوصاف بتسلسل منطقي وبأسلوب مُسهب؛ مثلما يخصّص الكاتب الصفحات الأولى من الرواية لوصف مظهر الشخصية أو المكان فحسب؛ لكن في رواية *مشرحة بغداد* قدّم برهان الشاوي وبأسلوب سينمائي جميع أنواع الوصف في الفاتحة السردية وكأنّ قلم الكاتب قد أصبح كاميرا فيديو تقدّم في بداية الفيلم صورة متعددة الأوجه للزمان والمكان والشخصية وانطباعها عن الواقع.

ونرى مثل هذا الفسيفساء السردي في بداية كلّ فصل من فصول الرواية. فبعد انتهاء معظم فصول رواية *مشرحة بغداد* ، يبدأ الروائي فصله الجديد باستهلال أو إعداد مسرحي جديد؛ مثل ما نرى في المسرحيات حيث يتمّ إغلاق الستار فور انتهاء عرض فصل من فصول المسرحية دلالة على انتهاء وظيفة الفصل وتمهيداً للفصل الجديد بحيث أنّ خشبة العرض سرعان ما تتهيأ لاستقبال عرض آخر من العمل المسرحي وهذا الأمر لا يتحقّق إلّا بعد إعداد مسرحي مستقلّ. وهذا مشهود في فصول كثيرة من رواية *مشرحة بغداد* (فصول "الذبح بسكين المطبخ في البانيو"؛ و"يوم عراقي جداً"؛ و"حواء هانوفر؛ و"الجثث الهاربة" و...). على سبيل المثال وليس الحصر في فصل الرابع (يوم عراقي جداً) يبدأ الفصل بإعداد مسرحي وفقاً لميزات الإعداد المسرحي السينمائي (تمّ شرحها سابقاً) ورباعية أنواع الوصف مطابقاً لقول فيليب هامون دلالة على انتهاء الفصل الماضي وبدء الفصل والموضوع الجديد ضمن وظيفة جديدة في ستار جديد:

يوم عراقي جداً

إستيقظ الحارس آدم على صوت ضجيج يجتاح الطابق السفلى من المشرحة حيث تقع قاعة الجثث المعدّة للتشريح ، وسمع أصواتا وجلبة على غير الأيام الاعتيادية. نظر إلى الساعة المنضدية فرأى أنّها لم تتجاوز الثامنة والنصف صباحاً. فتح باب غرفته ليعرف ما يجري فوجد مساعد طبيب يدفع بالسرير المتنقل مسرعاً ، وما إن رأه الآخر حتى صاح فيه أن يسرع إلى الباب الخارجي ليأتي ببقية الجثث؛ فقد حدث انفجار في موقع لتجمّع الناس صباحاً ، وقد سقط العديد من الضحايا الذين تمّ توزيعهم على المستشفيات ، بينما حملوا إليهم خمس جثث لنساء كنّ قريبات من موقع الانفجار (الشاوي ، ٣٤ ، ٢٠١٢).

النتيجة

أثبت البحث الحاضر أن الرواية العراقية بعد عام ٢٠٠٣ تحركت نحو السينمائية والسرد البصري بسببين رئيسين: الأول: سقوط بغداد والرقيب معاً؛ لتخرج من قوقعة تقهقرها بعد أكثر من عقدين. والثاني: تحول حركة الرواية وسائر الفنون نحو البصرية والسينمائية بوسيلة الفضاء الافتراضي ، وشبكات التواصل الاجتماعي ، وحركة فلمنة الفن والحياة ، بعد الحدثنة وما بعدها. وهذا الأمر جعل الرواية العراقية تواكب الرواية العالمية باقتفاء أثرها والهروب من السرد الغامض والتمسك بالسرد السينمائي الملموس لتتجاوز الحدود المحلية نحو العربية والعالمية. وأن حضور السينما وتقنياتها وأساليبها ودورها الفعال مشهود في جميع أرجاء الرواية العراقية أما النقطة الأكثر بروزا فيها هي الاستهلال لبدء الرواية بها (من الغلاف إلى النهاية) ودوره التمهيدي لسائر عناصر السرد. فحضور الأغلفة البصرية العصرية واضح تماما في الرواية العراقية بعد ٢٠٠٣. ويؤكد البحث الحاضر قد تمّ استخدام اللوحات الفنية السينمائية ، واللقطات المقربة (كلوز آب) واللقطات الإجمالية (لانك شوت) ، والكولاجات ، واستخدام الرسوم الفنية والخ. بسبب مزاولة استخدام الأغلفة التقليدية المقولبة. أمّا فيما يخصّ الاستهلال النصي فقد تمّ تغيير وجهة نظر الروائيين العراقيين وانصرافهم وتخلصهم من تابو استخدام الاستهلالات التقليدية المستهلكة بسبب نفور المخاطب منها. وتعويضها باستهلالات حديثة وبصرية كبدأ العمل: بصورة ما ، أو رسم ، أو بروشر ، أو الإعداد المسرحي ، أو مزيج من الاستهلالات التقليدية بوظائف حديثة ، أو بأشرطة صوتية وبصرية و.. . والبحث الحاضر خير شاهد لما قيل. بحيث استخدم الروائيون العراقيون (نماذج البحث) مزيج من ثلاثة أنماط في استهلالاتهم التقليدية بوظيفة جديدة ضمن إطار سينمائي ، والاستهلال بإعلان تجاري-اجتماعي (بروشر) والإعداد المسرحي السينمائي ، وهذه الاستهلالات السينمائية المستخدمة تتسم بميزات: الملائمة ، والمجانسة ، والتماسك التام مع السرد وكيفية عرضه في سياق سينمائي حديث. وفي الختام تجدر الإشارة أن للسينما وتقنياتها وأساليبها دور كبير في تطور وتوفيق الرواية العراقية واجتيازها للمرحلة المحلية نحو العربية إلى الدولية بعد عام ٢٠٠٣. ويكون دور الاستهلال السينمائي بين أخواته دور الداينمو لمحرك الرواية العراقية.

المصادر

إبراقن ، محمود (١٩٩٣). «العناصر الدالة للغة السينمائية». *حوليات جامعة الجزائر*. المجلد ١٠ ، الرقم ١ ، صص ١٨١-٢١٩.

أحمد زكي عبدالعظيم ، مروة وآخرون (٢٠٢٢) «سيمياء عتبة الغلاف في الفن الروائي عند أحمد خالد توفيق» *مجلة البحوث بجامعة عين الشمس*. الملجد ٢ ، العدد ٥ ، صص ٢١-٦٣.

إسماعيل ، عزوز (٢٠٠٥) *عتبات النص في الرواية العربية* ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

أشبهون ، عبدالملك (٢٠١٣). *البداية والنهاية في الرواية العربية* ، القاهرة رؤية للنشر والتوزيع.

إف-ديك ، برنارد (٢٠١٣). *تشريح الأفلام*؛ ترجمة محمد منير الأصبحي؛ دمشق: منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما.

أمبرت ، أنريكي (٢٠٠٠). *الرواية القصيرة ، النظرية والتطبيق* ، القاهرة ، مجلس الأعلى للثقافة.

الأنصاري ، إبن منظور (١٤١٤). *لسان العرب* ، بيروت ، دار إحياء التراث العربي.

بافي ، باتريس (٢٠١٥). *معجم المسرح* ، ترجمة ، ميشال ف. خطار. بيروت ، المنظمة العربية للترجمة.

بايندة ، حسين (١٤٠٢). *كشودن رمان* ، طهران ، انتشارات مروارید.

بنحدو ، رشيد (١٩٨٩). *حين تفكر الرواية في الروائي* ، بيروت. الفكر العربي المعاصر.

التازي ، محمد عزالدين (١٩٩٦). *المبادءة* ، دارالبيضاء ، دار أفريقيا الشرق.

جينيت ، جيرار (٢٠٠٠). *عودة إلى خطاب الحكاية* ، دمشق ، ترجمة ، محمد معتصم ، المركز الثقافي العربي.

_____. (٢٠٠٨). *عتبات من النص الى المناص*؛ ترجمة ، عبدالحق بلعابد ، تقديم سعيد يقطين ، بيروت: منشورات الإختلاف ، دار العربية للعلوم والنشر.

حماد ، عبدالتواب (٢٠٠٣). *السينما في أدب نجيب محفوظ* ، القاهرة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة.

الحمداوي ، جميل (٢٠٠٦). *مدخل إلى النقد السينمائي المغربي* ، رباط ، العلم الثقافي ، مطبعة الشرق ،

_____. (٢٠٢٠). *السيميوطيقيا والعنونة* ، تطوان-مغرب ، دار الريف.

حميش بنسالم (١٩٩٧). *العلامة في الرواية العربية* ، بيروت ، دار الآداب ، بيروت ، ط١.

_____. (١٩٩٦). *سماسرة السراب* ، دارالبيضاء ، المركز الثقافي العربي.

الخمار ، عبدالله (١٩٩٨). *فن الكتابة: تقنيات الوصف*. الجزائر ، دارالكتاب العربي.

الزمخشري ، محمود بن عمر (١٩٧٩). *أساس البلاغة* ، بيروت ، المحقق: محمد باسل عيون ، دارالكتب العلمية.

الزيتوني ، لطيف (٢٠٠٢). *معجم مصطلحات نقد الرواية* ، بيروت ، دار النهار.

السهيل ، رغد (٢٠٢٣). *محنة كورو* ، بيروت ، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع.

السيوطي ، أبوالفضل جلال الدين عبدالرحمن أبوبكر (١٩٨٨). *معترك الأقران في إعجاز القرآن*. بيروت ، دار الكتب العلمية.

الشاوي ، برهان (٢٠١٦). *مشرحة بغداد* ، بيروت ، الدارالعربية للعلوم والنشر.

الصدوق ، نورالدين (١٩٩٤). *البداية في النص الروائي*. اللاذقية ، دار الحوار للتوزيع.

طبيش ، حنينة (٢٠١٦) «سيميائية الصورة الغلافية: قراءة في مجموعة من روايات واسيني الأعرج». *مجلة الفتوحات*. العدد ٣. صص ٩٧-١٠٨.

العبيدي ، عبدالكريم (٢٠١٨). *اللحية الأمريكية* ، قطر ، داركتارا.

العروي ، عبدالله (١٩٨٦). *الفريق* ، دار البيضاء ، المركز الثقافي العربي.

_____. (١٩٨٩). *أوراق* ، دار البيضاء ، المركز الثقافي العربي ، ط ١.

العياد ، محمود (١٩٧١). *الأدب في عالم متغير*؛ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر.

الفراهيدي ، الخليل أحمد (١٩٨٤). *كتاب العين* ، بيروت ، مكتبة الهلال.

فريد ، سمير (١٩٩٠). *نجيب محفوظ والسينما*؛ القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة

قاسم ، سيزا (١٩٨٥). *بناء الرواية* ، بيروت ، دار التنوير للطباعة والنشر.

القيرواني ، ابن رشيق (٢٠٠٠). *العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده* ، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد ، بيروت ، دار الجيل.

كامو ، ألبير (٢٠١٣). *الغريب* ، ترجمة ،عائدة مطرجي إدريس ، بيروت ، دارالآداب ، ط.٥.

كوك ، داوفيد (١٩٩٩). *تأريخ السينما الروائية* ، ترجمة أحمد يوسف ، القاهرة ، الهئية العامة لقصور الثقافة.

مادوكس ، كونروي (٢٠٠١). *سلفادور دالي* ، ترجمة: جان دمو ، ألمانيا.

مبارك ، ربيع (١٩٩٠). برج *السعود* ، دار البيضاء ، مطبعة النجاح الجديدة.

المتيوي ، عمر (٢٠١٩). *نوبة الاستهلال: تأريخ ، تدوين وتحليل*؛ رباط ، أكاديمية المملكة المغربية.

المرتاض ، عبدالملك (١٩٩٨). *في نظرية الرواية* ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والآداب.

النصير ، ياسين (١٩٨٦). «الاستهلال الروائي: ديناميكية البدايات في النص الروائي». *مجلة الأقلام العراقية*. الرقم ١١ و١٢؛ صص ٣٩-٥٥.

هجيرة ، لبن موفق (٢٠١٦). «الرواية الفلسفية والصورة السينمائية عند نجيب محفوظ الشحاذ أنموذجاً» رسالة لنيل بشهادة ماجستير. *جامعة عاشور زيان الجلفة*.