مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

الشخصية بين المقروء والمرئي السينمائي

رواية (مولانا) والفيلم المقتبس عنها أنموذجا

كوثر محمد علي جبارة ود. ضياء عبد الرزاق العاني
مركز بشكچى للدراسات الانسانيه، جامعة دهوك، اقليم كوردستان–العراق
قسم اللغه العربيه، فاكلتي التربيه، جامعه كويه، اقليم كوردستان–العراق

(تاريخ استلام البحث: ، 28 شباط، 2019 تاريخ القبول بالنشر: 22 أيار، 2019)

الخلاصة

تناول النقاد تعريفات الشخصية في العمل الأدبي وتحديداتها من أرسطو إلى يومنا الحالي، واختلفت النظرة إلى الشخصية بوصفها عنصرا أو مكونا من مكونات السرد باختلاف المناهج النقدية، لكن يتفق الجميع على كونها مكون من المكونات الأساس للنص الأدبي، ويعتمد عليها الكاتب في إيصال جزء من أفكاره إلى المتلقي عن طريق توظيفها بمختلف أنواعها وما يدور بينها من صراعات داخل النص الروائي، لغرض خدمة مايرويه وإيصاله بالطريقة المثلى إلى المروي له ومِن ورائه إلى المتلقي الحقيقي. أما في السينما فتتجاوز الشخصيات ما هي عليه في النصوص الروائية فيشترط فيها أن تنماز عن غيرها بملبسها ومتعلقاتها الشكلية فضلا عن ضرورة تكيّفها مع عين الكاميرا المسلطة عليها التي ستحتويها داخل (فريمات) النص المرئي. *وبذلك* تتحول الشخصية من مجرد كلمات أو مجموعة كلمات إلى شخصية أكثر واقعية واضحة المعالم من الممكن أن نصادفها في حياتنا اليومية، فهي تحمل سماتها الجسمانية الخاصة والنفسية، وتنفرد عن غيرها بمجموعة حركات وسلوكيات وصوت، وأسلوب تعبيرها الخاص ينتقل بها من منطقة الأفعال والأحداث الورقية إلى تصوير الشخصية على الشاشة بمؤثرات يتكون بها العمل السينمائي ويعتمد عليها.

نتناول في بحثنا هذا وجود الشخصيات في النصين المقروء والمرئي كيف يرسمها الروائي ويقدمها لقراء نصه المكتوب، وكيف يتلقى هذا النص صنّاع السينما وتتحول الشخصيات بين يديهم إلى مجموعة من الأحياء الذين يتحركون على شاشة كبيرة بوصفهم ناقلين لأفكار صنّاع الفيلم، ومن وراء ذلك مطلعين المشاهدين على أفكار أديبٍ كان الأصل في خلق هذه الشخصيات.

انقسم البحث على محورين كانا هما الأساس في الفوارق بين وجود الشخصيات في النصين المقروء والمرئي، اختص المحور الأول بالبناء الخارجي والداخلي لشخصيات النصين المقروء والمرئي السينمائي أهميته وكيف يعبر عنه كاتب النص أو صانع الفيلم، أما المحور الثاني فاختص بأنواع الشخصيات المعروفة والقارة في النقد الأدبي. وكانت العينة البحثية قيد التحليل رواية (مولانا) للصحفي المصري إبراهيم عيسى والفيلم المقتبس عنها بالعنوان ذاته، لما لهما من تميز في مجال بناء الشخصية وتقديمها بين الاعمال المقتبسة في الفترة الزمنية المحددة.

الكلمات الدالة: الأدب الروائي، النصوص المقروءة، النصوص المرئية، السينما العربية، رواية (مولانا)، روايات مابعد عام2000، الشخصية.

مدخل

ناول النقاد تعريفات الشخصية في العمل الأدبي وتحديداتها من أرسطو إلى يومنا الحالي، واختلفت النظرة إلى الشخصية بوصفها عنصرا أو مكونا من مكونات السرد باختلاف المناهج ية، لكن يتفق الجميع على كونها مكون من المكونات الأساس للنص الأدبي، ويعتمد عليها الكاتب في إيصال جزء من أفكاره إلى المتلقي عن طريق توظيفها بمختلف أنواعها وما يدور بينها من صراعات داخل النص الروائي، لغرض خدمة

مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

مايرويه وإيصاله بالطريقة المثلى إلى المروي له ومِن ورائه إلى المتلقي الحقيقي. "في السينما فتتجاوز الشخصيات كونها داخلية لاتنتمي إلا إلى الفيلم السينمائي كما هو الشأن مع بصيات الروائية، ذلك أنها تحمل معها طريقة ملبسها وعملية تمويهها التي يقوم بها الماكياج الذي استعملته، إضافة إلى (كذا) ضرورة تكييفها مع عين الكاميرا المسلطة عليها التي ستحتويها داخلها إلى مجرد صورة وآلة التسجيل الصوتي احبة لها التي تلتقط نبرات صوتها بشتى تعبيراته الانفعالية" *(اللواتي وآخرون، 2014: 48)*. فتتحول الشخصية من مجرد كلمات أو مجموعة كلمات إلى شخصية أكثر واقعية واضحة المعالم من الممكن أن نصادفها في حياتنا اليومية، فهي تحمل سماتها الجسمانية الخاصة والنفسية، وتنفرد عن غيرها بمجموعة حركات وسلوكيات وصوت، وأسلوب تعبيرها الخاص ينتقل بها من منطقة الأفعال والأحداث الورقية إلى تصوير الشخصية على لشاشة بمؤثرات يتكون بها العمل السينمائي ويعتمد عليها، قد تكون مجهولة عند الأديب أو في عمله الأدبي، حتى يصعب أحيانا التمييز بينها –بوصفها شخصية سينمائية– وبين الممثل الذي يتقمص الدور(*جورنو وماري، 2007: 157*) وهذا التأطير الصوري والانتقال بالشخصية من الكلمة إلى الصورة يرى فيه (لودوكا) ويتابعه على ذلك (المحقق) أنه يحول الشخصية إلى مجرد صورة تصبح إثرها الشخصية مجرد علامة من العلامات التي تتكون منها بنية الفلم *(اللواتي وآخرون، 2014: 49)*، وهذا ما لانتفق معه؛ ذلك أن التحول أو التأطير الصوري كما أسماه (المحقق) إنما ينتقل بالشخصية من مرحلة كونها كائن ورقي قوامه الكلمات ومتعدد الاحتمالات إلى شخصية من لحم ودم لها ملامحها الدقيقة خارجيا وداخليا، حتى تلك التي يغفلها الراوي في النص الأدبي المقروء ترينا إياها الكاميرا بلا نقصان في النص المرئي وتبدأ الشخصية بعد ذلك بحياة جديدة متكاملة العناصر، لا بل قد تتمرد على إرادة مؤلفيها في بعض الأحيان.

المحور الأول

بناء الشخصية وتأطيرها الصوري بين المقروء والمرئي:

أولا: البناء الخارجي:

اهتم النص المقروء ببناء الشخصية وتحديد ملامحها الخارجية والداخلية على حد سواء، لكن قد يميل –مقارنة بالمرئي– إلى عرض البناء الداخلي والنفسي والفكري لها ومعالجته بدرجة حوظة لايمكن أن تكون بهذا التركيز في النص المرئي، الذي لاتعود فيه الشخصية مجرد صورة، وإنما تتحول إلى كيان حقيقي ذي ملامح محددة يتقمصه ممثل ما. وهذا أحد الأدلة برأينا على كون الشخصية في النص السينمائي المرئي ليست صورة أو علامة فحسب، وإنما هي كائن فعلي له حياته الخاصة، فلغرض ميد إحدى تلك الشخصيات ونقلها من كونها مجموعة كلمات تصفها وتصور أفعالها وتنقل أقوالها إلى كيان له وجوده وتأثيره في المجتمع –وهنا سنخرج من حدود النص المقروء إلى النص المرئي– فنجد المخرج يولي اهتماما كبيرا لاختيار الممثل الذي سوف يؤدي تلك الشخصية، لا بل ويهتم أكثر بمتعلقات تلك الشخصية المرئية من أزياء واكسسوارات وطريقة كلام وحركة وغيرها مما ينقل الصورة/الفكرة الأفضل والأتم للمشاهد، ولو كانت الشخصية مجرد صورة لما احتاجت إلى كل تلك التفاصيل، ولاكتفى المخرج بكيان هلامي لا ملامح له من الممكن أن يختلط ويشتبه على المتلقي، لكنه غير مهم لأنه يعتمد عليه بوصفه أشبه بآلة حاملة للعلامات أو شكل ناقل لما هو مختف في صفحات الكتاب، إلى ما يُرى على الشاشة. ومن أمثلة مايرويه المخرجون عن اهتمامهم باختيار الشخصية التي سوف يراها المتلقي على الشاشة واختيار مؤديها (الممثل) ما يرويه عبقري السينما الصامتة (شارلي شابلن) عن اختياره للطفل (جاكي كوجان) الذي أدى معه بطولة فلمه الشهير (**الطفل The Kid 1921**) ولاسيما بعد أنَّ تناهى إلى سمعه ان الطفل المقصود تعاقد مع شركة أخرى لأداء أحد أفلامها، يقول شابلن: "...وتزاحمت الأفكار في خيالي، ما رأيكم في الصعلوك يحترف إصلاح النوافذ، والطفل يسرح في الطرقات يحطم هذه

مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

النوافذ حتى يُستدعى الصعلوك لإصلاحها؟(....) وهكذا قضيت يوما كاملا وأنا جالس في مكاني أطور القصة وأصفها مشهدا مشهدا والممثلون من حولي ينظرون إلي وهم يتساءلون فيما بينهم لماذا أتحمس إلى هذا الحد لقضية خاسرة (...) واقترح أحدهم أن أحاول البحث عن طفل آخر، طفل زنجي مثلا لكنني هززت رأسي في غير حماس، فقد كان من الصعب على طفل بمثل الجاذبية التي يتمتع بها جاكي.." *(شابلن، 2011: 275-276)* والحالة ذاتها من الاهتمام بشكل الطفل الذي سيؤدي شخصية (كاوا) في الفلم السوري (**الرابعة بتوقيت الفردوس 2013**) للمخرج محمد عبد العزيز.

د أنَّ المخرج يتابع أدق التفاصيل المتعلقة بها من ملابس واكسسوارات، على سبيل المثال مايرويه (المهند حيدر) في يوميات تصوير فلم (الرابعة بتوقيت الفردوس)، إذ يتفق المخرج مع مصممة الأزياء على تفاصيل أزياء الشخصيات ومن بينها شخصية (بشير) الرئيسة في الفلم التي يؤديها الممثل السوري (محمد آل رشي) باستثناء السترة التي سترتديها الشخصية، وفي أحد الأيام وبينما كان المخرج يستقل احدى السيارات طلب من السائق التوقف بسرعة واشار إلى رجل ما في الشارع وطلب أن يأخذ منه السترة التي يرتديها مهما كلف الأمر ومهما كان الثمن، وحصل عليها بعد محاولات عديدة، لتصبح هذه السترة، إحدى السمات المميزة لشخصية بشير طوال مدة الفلم *(حيدر، 2015:112)* وغيرها من المواقف التي يرويها المخرجون والممثلون فيما يتعلق بارتباط الشخصية بالممثل وقدرته على أدائها بالصورة التي تتلبسه ويتلبسها وبذلك يعطيها من روحه وذاتيته، فتتحول من كلمة إلى روح تصل إلى متلقيها، وهذا ما يضعه (جان ألكسان) شرطا رئيسا لنجاح أي شخصية سينمائية، وهو أن على الشخصية "أن تكون في الوقت نفسه شبيهة بنا نحن أهل الحياة ليكون منها انسان متسامٍ لايخضع لالتزامات الحياة العادية وحدودها(...) وهذا ذاته مانراه في الرواية المكتوبة، حيث يحسن أن يكون الشخوص(كذا) أكثر جمالا من القارئ وأشد تألقا وأقدر منه على أن يحيو حياة عاصفة شريطة أن يظلوا أشباها له حتى يسعه أن يقارن بينهم وبين نفسه، ولذا يجهد المؤلف في إبراز ما يميز فردية كل منهم قدر ما يمكنه ذلك وفي أن يفيض عليهم خصائص إنسانية تربهم من عامة البشر وتميزهم عنهم في آن معا" *(ألكسان، 1999: 22)*، وهذا ما يقابله في النص المقروء الأوصاف الخارجية للشخصية من ملبس وطريقة كلام وعمل يرها من الأمور المشابهة لصورة الشخصية التي تظهر على الشاشة في النص المرئي، وغالبا ما تتوافر المعلومات هذه بطرائق متعددة، إما بطريق الراوي الذي يعطي كل هذه الصفات ويستقبلها القارئ أو عن طريق الشخصية نفسها تصف وتقدم نفسها أو عن طريق شخصية أخرى تقوم بوظيفة الوصف والتقديم نيابة عن الراوي، أو أن تجتمع هذه الطرائق لتقديم الشخصيات فيه. ومن الطبيعي أن يكون الجانب الأكبر لكشف الشخصيات يختص بالشخصية الرئيسة في النص لدورها وحضورها الواسع في مساحة النص السردي، لكن هذا لايمنع أن يتطرق الوصف كذلك للشخصيات الثانوية والهامشية الأخرى، ومعهن ستقل المقاطع الوصفية اعتمادا على قصر حضور هذه الشخصيات وقصر دورها الذي تلعبه.

في رواية (مولانا) قدم لنا الراوي الشخصية الرئيسة (الشيخ حاتم شناوي) عن طريق تحديد ملامحها الخارجية، وكان هذا التحديد متغيرا حسب المرحلة التي تمر فيها هذه الشخصية لتعكس مظهرها الخارجي والحالة والمستوى الذي تعيش فيه، يقول الراوي: "... هذا سره الذي صاحبه منذ كان طالبا في الاعدادية في المعهد الأزهري، يذهب مرتديا الزي الموحد لطلبة . هذه العمامة البيضاء التي تمتلئ في نهاية النهار بالتراب والعفرة بعد لعب وجري ورمي في التراب في فناء المعهد ذي الأسوار العالية، وقفطان أسود فضفاض يسمع حفيف أطرافه وخبط أقدامه داخله وهو يجري وراء زملائه الشيوخ يلعبون في الفسحة متناسين وقار الزي الواجب وغافلين عما ينتظرهم من مهام ليس فيها من اللعب نصيب" *(عيسى، 2012: 36)*. وتشارك الشخصية نفسها والشخصيات الأخرى في تقديم المظهر الخارجي والمعلومات عن نفسها، وذلك عن طريق الحوار الذي يجري بين الشخصيات الذي يوظفه الراوي لغرض إعطاء

مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

معلومات عن الشخصية، يقول الراوي: "الرفاعي القديم خرج من داخله الذي يخبئه ويحوّشه للزمن يناديه للخروج من كهف أسراره يخفي حتى عن نفسه هذه الفترة التي قضاها هناك حين صادفه الشيخ زين الرفاعية في عزاء فناداه بعد خطبة عضة الموت، وقف أمامه صغيرا ضئيلا ينظر إلى رجل جلوسه يوحي أنه واقف ووقوفه يوحي بأنه مطاول السماء، فيه ضوء لكنه ضوء نار ووقاره هيبة ترهب خصوصا شخصا مثله في مثل موقفه الذي بدا أنه استدعاء حاسم من سيد حاكم:

– انت اسمك إيه يابني؟

– حاتم الشناوي

فرد ببسمة

– 15 ولا 16 سنة؟

فأجاب حاتم بحسم

– 15 و 4 أشهر

فضحك الشيخ زين الرفاعية وقال: وهل لحقت تعرف معنى الحياة كي تشرح لنا معنى الموت يابني" (عيسى، 2012: 51) في هذا المقطع يوظف الراوي أكثر من طريقة للكشف عن الشخصية ومعلوماتها، وهذا ما يعرف بالتقديم المختلط أي الذي يمزج طرائق تقديم الشخصية بأنواعها لتقديم شخصية واحدة وفي موضع واحد، وهنا تحقق هذا فوجدنا الراوي يقدم الشخصية وتساهم هي في تقديم نفسها عن طريق الحوار مع شخصيات أخرى.

أما في النص المرئي المقتبس عن رواية (مولانا) فتختلف طريقة وصف الشخصية الرئيسة وتقديمها، وتبدأ مع بداية العمل، إذ كانت وظيفة المشاهد الأولى من الفلم كشف خصية الرئيسة من خلال إيضاح حالها في بدايات حياتها والانتقال فيما بعد إلى المرحلة الثانية من حياتها بوصفها الشخصية الرئيسة في العمل، إذ يظهر الشيخ (حاتم) أولا بزيه الأزهري التقليدي يركب (التكتك) ومع دخوله إلى الجامع يظهر في الصورة الدقيقة (1:40) من وراء القضبان ما يدل على أن الشيخ داخل إلى عالم جديد مع دخوله إلى الجامع، وسيبقى حبيس هذا العالم حتى نهاية العمل المرئي. والطريقة الأولى لتقديم الشخصية الرئيسة هي من خلال زيه، ثم تعود الكاميرا إلى تفاصيل أكثر تخصّ هذه الشخصية من خلال مروره على التفتيش وإبراز هويته (دلالة الوجود والاستقلالية). ولكن النقطة الفاصلة التي أدت إلى التغير في مسار الشخصية الرئيسة هي لحظة اعتلائه المنبر في خطبة الجمعة التي ترد في بداية الفلم في الدقائق (3:12-2:59) التي تبدأ مع حركة صاعدة للكاميرا على جسم المئذنة التي تخص الجامع الذي يؤم فيه (الشيخ حاتم) المسؤولين في صلاتهم، ومع هذه الحركة تبدأ بعدها حركة تنامي الشخصية وتغير حالها من ما هي عليه إلى حال ثان أعلى مستوى وأكثر استقلالا وقوة، وهذا ما تعززه دلالة الصورة في الدقيقة (3:13) إذ تكون الشخصية الرئيسة أعلى مستوى من الشخصيات الأخرى الثانوية والهامشية في الكادر، ويبقى هذا الانفصال والارتفاع والسيطرة لمدة طويلة تعززها فيما بعد زاوية الكاميرا التي تتجول في الدقيقة (3:23)، إذ تكون الكاميرا بمستوى أعلى من مستوى الشخصيات الثانوية والهامشية ويرافقها صوت (الشيخ حاتم) الشخصية الرئيسة ما يوحي بالسيطرة المطلقة له عليهم. أما عند انتقال الكاميرا إلى صورة (الشيخ حاتم) نفسه فإنها تأخذه بلقطة عامة وبزاوية هي أوطأ منه، مما يضفي على المشاهد إحساسه بالهيبة ويضفي على الشيخ نوعا من التعظيم والتهويل لمكانته بوصفه بطلا للنص المرئي وشخصية رئيسة تبقى مسيطرة وحاضرة حتى نهاية العمل، ومع كل هذه الدلالات المعززة لسيطرة (مولانا) على مشاهده إلا انه عند نزوله من المنبر يمكننا قراءة جسده بطريقة مختلفة، فنجده منطويا على نفسه تتقدم كتفاه بحركة إلى الأمام وذراعاه بان أمامه كأنهما حاجز بينه وبين الآخر في الدقيقة (4:44)، وكذلك وضعه للحقيبة أمام صدره، هذه الحقيبة التي ستختفي فيما بعد في مرحلة (الشيخ حاتم) الداعية التلفزيوني ، وهي المرحلة الثانية من مراحل الشخصية الرئيسة، واحتماؤه في المرحلة الأولى بتلك الحقيبة واختفاؤه وراءها ليس سوى نوع من الانطواء على الذات والانعزال الذي يتخلص منه مع انتقاله إلى مرحلة المواجهة والاقتحام بعد أن أصبح نجما

مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

تلفزيونيا شهيرا. تنقل لنا الكاميرا كذلك مراحل سابقة من حياة الشخصية الرئيسة من خلال لقطات متتابعة توجز لنا حياته السابقة ومكوناتها ومفرداتها التي سوف ترافق هذه الشخصية وترافقنا إلى انتهاء العمل مثل (قراءة القرآن، والصلاة، والخطب، وأجواء البرامج التلفزيونية، وملابس الأزهر، وزوجته) هذه التفصيلات التي صارت مرحلة فاصلة بين حياة الشيخ قبل دخول عالم الشهرة بوساطة الدين وبعدها، إذ بعد انتهاء هذه التفاصيل نجد الشخصية الرئيسة تظهر ببدلة حديثة وسيارة وسائق، فضلا عن رفقته للممثل (نادر) محاطا بالناس منذ خروجه من السيارة إلى دخوله إلى الاستوديو وغير ذلك من أوقات هذه المرحلة التي يتحول فيها (حاتم) إلى نموذج يلتف حوله الناس، وينقل هذا إلى المتلقي/المتفرج من خلال إظهار الشيخ في العديد من اللقطات تأخذه الكاميرا من ظهره أي أن ظهره يكون على المُشاهد، مما يعني أن موقع الشخصية أمام المُشاهد، فيصبح بذلك المتفرج تابعا له يوافقه على ما يذهب إليه من مواقف، ونجد هذا كثيرا في الفلم، مثلا في الدقيقة (9:17) و (9:26) و(20:36) و (22:57) و (35:06) و (46:05) و (59:39) ... ومرات أخرى كثيرة التكرار في النص المرئي.

إن الوصف الخارجي الذي يقدمه الراوي للشخصيات لايقتصر على الشخصية الرئيسة كما أشرنا، وإنما هو يطول حتى الشخصيات الهامشية في النص المقروء، ومن بينها شخصية (الشيخ سرور) المنشد الضرير الذي يقدمه الراوي واصفا إياه بقوله: "لكن الشيخ سرور هو الكفيف الوحيد الذي يتصرف كأن كل من حوله عميان مكفوفون مثله، سرور أقوى منشد في العالم العربي في يومنا هذا وأغنى شخص في العالم العربي كذلك، هكذا اعتبره(كذا) حاتم طول الوقت، حتى قبل أن يلمع اسم سعيد سرور لما شارك في اغنية دينية مع مطرب الشباب الذي تعاقدت معه محطة دينية على أغانٍ لشهر رمضان فتفتق ذهنه عن مشاركة الشيخ سرور في اغنية من اغنياته، وكان سرور في الحقيقة قوة قتل ثلاثية لحنجرة مطرب الشباب (...) لكن موهبة سرور في الغباء أشد ضراوة من موهبة حنجرته، فعدم التزامه وغياب انضباطه وقدرته الهائلة على تبذير أمواله في زيجات فاشلة ومع نسوان قحبات وإدمانه للحشيش كل هذا بدد أي مؤهلات تصنع منه قيمة"(عيسى، 2012:48). ويقدم الراوي كذلك شخصيات هامشية أخرى منها (فريدة) زوجة ابن رئيس مصر التي تقدم بالشكل الآتي، يقول الراوي: "لحظة وطلت سيدة في أواخر الثلاثينيات من عمرها، ترتدي ثوبا بسيطا أنيقا ومحتشما تماما وجهها بلا مساحيق وبلافرح، جمالها البادي وملامحها التي تنطق بالحسن الوقور مغلفة بحزن يطفئ حضورها، نهض محييا بينما عرّفها الرجل:

– فريدة... المدام

– أهلا ياهانم حصل لنا الشرف

جلست في هدوء ينم عن سيدة متربية على تقاليد مرعية" (عيسى، 2012 : 137-138) يكتفي الراوي بهذا الكم من المعلومات عن شخصية (فريدة) ويقدمها للقارئ بوصفها شخصية هامشية مسطحة تدخل النص وتخرج منه من دون أي تغيير يذكر في تركيبها، وهدفها الأوحد هو حل مشكلة أخيها (حسن/بطرس) المتنصر، وخرجت من النص وهي لاتزال تبحث عن حل، لكن هذه الشخصية الهامشية أدت دورا مهما في تقديم شخصية (حسن/بطرس)، إذ تقدمه من خلال حديثها مع (الشيخ حاتم) قائلة: "أما آخر العنقود فهو أخويا حسن ربنا رزق به بابا وماما بعدما كان حصل لها مشاكل في الحمل فترة فالفرق بيني وبينه حوالي خمس عشرة سنة (...) المشكلة ان من فترة بدأت تظهر له أفكار غريبة، تنهد حاتم فأخيرا عرف فسارع بذكاوة وبادر في الرد عليها:

– آه تطرف دينيا

حت بوجهها عنه والدموع تطفر من عيونها ووصل زوجها إلى أعلى درجات التتر التهابا، رفعت رأسها ونظرت بعيون كسيرة إلى الشيخ حاتم وقالت:

– لا، تنصر" (عيسى، 2012 : 139-140). وتستمر شخصة (فريدة) في تقديم شخصية (حسن/بطرس) ووصفها للشيخ من خلال استرجاعات متعددة تعود بها إلى حياته السابقة لكشف

مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

جوانب الشخصية جميعها أمام الشيخ (حاتم) الذي استدعي كي يسهم في حل الموضوع؛ ولايقتصر وصف شخصية (حسن/بطرس) الثانوية وتقديمها على هذا الموضع وإنما يتم كذلك في مواضع لاحقة في النص المقروء، ذلك لما لها من أهمية في حبكة النص بوصفها شخصية ثانوية بارزة الحضور وشديدة الصلة بالشخصية الرئيسة أكثر من الشخصيات الثانوية الأخرى.

ثانيا: البناء الداخلي:

ومن جانب آخر فإن التحول البنائي بين الكلمة المقروءة والصورة المرئية يطرح فروقات رئيسة بين الشخصية الروائية في النص المقروء والشخصية السينمائية في النص المرئي، ويعتمد هذا على طبيعة هذا الوسيط (النص) والمساحة التعبيرية التي يوفرها لصانعه لأجل كشف متعلقات الشخصية، فهل تكشف النصوص المقروءة عن دواخل الشخصية أكثر من النصوص المرئية أو العكس؟ ولا سيما اذا انتبهنا إلى كون الرؤية عادة ماتربط بالشكل الخارجي، فكيف نستطيع بوساطة النص المرئي الدخول إلى بواطن الشخصية وكشف بنائها النفسي، إذ "على خلاف الشخصية ذات البعد الواحد في الأدب تكون الشخصية السينمائية ثلاثية الأبعاد، فهي أولا دور مستقل عن النص الفلمي يقتضي جملة من الكفايات، ويفرض جملة من الإكراهات، منها الجسدي ومنها الحركي ومنها النفسي(...) وهي ثانيا شخصية تجسد هذا الدور الافتراضي في عالم الحكي، فتعقد صلات مختلفة بعناصره وتدفع بالحدث، وهي ثالثا ممثل يعطي الشخصية بعدها المادي ، فينقلها من مستوى العلامة اللغوية إلى علامة أيقونية تمثل عنصر جذب في الفيلم، فتكاد تخرج عنه وتشتغل مستقلة عن سياقه" *(القاسمي، 2011: 123)*. وهذا ما تفترضه طبيعة الوسيط المرئي السينمائي، ولهذا صار التمسك بالقول إن الرواية تكشف بسهولة عن الحقائق الباطنية للشخصية، وأن الفلم أفضل في رصد سلوكها الظاهر من الصعوبة بمكان، وتعود هذه الصعوبة إلى عاملين أساسيين الأول تاريخي نقدي يتمثل في كون النصوص الروائية "ومنذ الرواية الفرنسية الجديدة التي كتبها آلان روب غرييه ومارغريت دورا وناتالي ساروت وميشيل بوتور وسواهم أصبحت المدونة الروائية تنتهج –إلى حد ما– نهج السينما وتتلبس تكنيكها وهي تصور (دواخل) الشخصيات عبر رصد أفعالها من (الخارج) وعلاقتها بالأشياء من حولها مستخدمة تقنيات (المونتاج، المشهد، الكاميرا الثابتة، الكاميرا المتحركة..." *(جهاد، 2016: 244-245)*، والعامل الآخر فنيا، إذ يتيح الفضاء النصي الواسع في النص الروائي المقروء للكاتب التعمق في تشخيص شخصياته ورسمها خارجيا وداخليا ما يعطي للمتلقي مجموعة من المعطيات التي يستطيع البناء عليها ورسم الشخصية في خياله، وهذا مالايتوافر في الوسيط السينمائي، ذلك أن المخرج أو صانع الفلم تحكمه المساحة الزمنية للفلم، فلابد له من إيصال كل ما يريد إيصاله إلى المتلقي في حدود زمن الفلم ليس أكثر من ذلك، فيلجأ المخرج للحذف والاختزال والانتقاء وإعادة تنظيم معطيات تلك الشخصية في معالجته الفلمية، وتترك شخصياته تتشكل أمام متلقيها عن طريق التوالد السردي منذ بدء الفلم حتى نهايته، ولضيق فضاء التعبير الفلمي نجد الشخصية في حال وعي واتقاد ذهني مستمر *(العبودي، 2014: 198،227)*. والتعبير عن بواطن الشخصيات في النصوص المقروءة قد يكون بطريقتين الأولى هي الأكثر انتشارا والأكثر أدبية إن صح التعبير، وهي الوصف الخالص التقليدي لمشاعر تلك الشخصيات عن طريق الشخصية نفسها في مونولوجاتها باتها أو عن طريق الراوي كلي العلم الذي ينقل لنا ما تفكر به الشخصيات وما تشعر به، أما الطريقة الثانية لنقل داخل الشخصيات وأفكارها ومشاعرها في النص الروائي المقروء فهي ما يلجأ إليه الروائي تأثرا بالنصوص المرئية وهو ما أسميه بـ(المعادِلات البصرية) أو (المعادِلات الصورية) لحالة تلك الشخصيات، كأن يصف صورة معينة تخضع للتأويل ليكشف المتلقي بوساطتها الحالة النفسية للشخصية أو ماتواجهه، وتشابه هذه الطريقة في النصوص المرئية الصورة المعبرة عن الشخصيات من الداخل اعتمادا على كون آلة النص المرئي، لايمكنها الدخول إلى بواطن الشخصيات كما تفعل آلة النص المقروء، وهذه الطريقة (المعادلات البصرية) نجدها في الروايات الأكثر قربا

مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

من المرئيات، أما في رواية (مولانا) فلا نكاد نجد شيئا من المعادلات البصرية للتعبير عن دواخل الشخصيات في النص المقروء، بسبب البناء التقليدي للرواية واعتمادها على الحوارات الفكرية والدينية المتبادلة بين الشخصيات أكثر من اعتمادها على التقنيات الصورية في الكشف عن دواخل الشخصيات وبنائها النفسي وما يود الراوي كشفه عنها، وهذا بسبب بعدها عن أسلوب السرد المتأثر باسلوب السرد المرئي السينمائي، فضلا عن طبيعة القضايا التي تناقشها الشخصية (حاتم) في الرواية التي جعلت منها غير قابلة لأن تكتفي بالمونولوجات، وإنما وجب مناقشتها نقاشا خارجيا بحوار خارجي، لذلك لم يعد بالإمكان سبر اغوار الشخصية من خلال مونولوجاتها وتداعياتها التي ذكرنا سابقا الطريقة الأكثر انتشارا لتعبير الشخصية عما يجول في حلها، غير أن هذه المعادلات البصرية لاتهاية لها في النسخة المرئية من الرواية ولاسيما في علاقة الشخصية الرئيسة (الشيخ حاتم) مع ابنه هذه العلاقة التي وظف المخرج مجموعة من التكوينات والخطوط للتعبير عما يعتمل داخل الشخصية الرئيسة، واستطاعت الرواية المقروءة التعبير عنه لكن لعجز آلة النص السينمائي (الكاميرا) عن الدخول –فعليا– إلى دواخل الشخصيات السينمائية كما تفعل آلة النص الروائي (الكلمة)، فإن المخرج في حال أراد التعبير عن دواخل الشخصيات قد "يلجأ في هذا الصدد إلى الاستخدام الدينامي للخطوط، ذلك أن الصورة المكونة من الخطوط المائلة المكثفة يمكن أن توحي بالصخب الداخلي الذي تسعى الشخصيات للتعبير عنه، في حين أن الخطوط الأفقية أو حتى العمودية تحمل معنى السكون المصاحب للشخصيات المعبَّر عنها" (*اللواتي وآخرون*، 2014: 47). وهذا غير ممكن إلى حد ما في النصوص المقروءة، لكنه متحقق كثيرا في النصوص المرئية ذات اللغة السينمائية عالية المستوى، فنجد في فلم (مولانا) في علاقة (الشيخ حاتم) مع ابنه (عمر) نجده دائما يدخل في حيز المبالغة بالاهتمام والخوف المرضي والوسواس القهري مراقبا ومتابعا لابنه الذي أنجبه بعد انتظار سبع سنوات، ويبدأ هذا مع الدقيقة (13:44) عندما يذهب الشيخ إلى فراش ابنه ليتأكد من كونه يتنفس مع أنَّ الطفل نائم نوما اعتياديا ليس إلا، وفي الخلفية تظهر لنا رفوف مكونة من مربعات صغيرة قد يبدو ذلك غير ذي أهمية في بادئ الأمر، ولكن مع تكرار هذه الإشارات في المشاهد اللاحقة جعلنا نعيد النظر في توظيف هذه التكوينات المربعة أو مستطيلة الشكل، هذه الخطوط التي عمد إليها المخرج من أجل توضيح ما يعتمل داخل الشخصية، إذ مثلت هذه الخطوط وما تشكله من نوافذ مربعة ضيقة الفسحة التي احتجز فيها الشيخ في علاقته مع ابنه، وتعززت هذه الدلالات بعد مرض الطفل، إذ تتحول شخصية البطل (حاتم) إلى شخصية ذات جانبين الأول (الشيخ حاتم) الداعية التلفزيوني المسيطر والمتسلط وتختفي في مشاهده أي تكوينات تدل على الاحتجاز والتحدد في حيز ما. أما الجانب الثاني فهو جانب (الأب حاتم) الموجوع على ابنه الذي احتجزه خوفه وقلقه في خانات محددة عبرت عنها الكاميرا من خلال الخطط الظاهرة في خلفية الشخصية وفي المشاهد التي يظهر فيها الجانب الأبوي للشخصية، فيظهر مثلا في الدقيقة (15:00) محاطا بشباك المستشفى، هذا الشباك صار أشبه بإطار وضعت فيه شخصية حاتم الأب، وسيبقى فيها ولن يخرج بها إلى نهاية النص المرئي، هذا الحيز الذي يضيق على (حاتم /الأب) يظهر في اللقطات اللاحقة من خلال لقطة عامة تظهر فيها الشخصية الرئيسة تمشي في فضاء واسع على غير هدى، هذا الفضاء تعددت فيه الخطوط الطولية التي هي أشبه بالقضبان، فضلا عن إشارة (المنع) التي تصدّرت الشاشة على يمين المتفرج في الدقيقة (15:12) وهذه اللقطة التي تضيع فيها بنية الشخصية الجسدية في الفضاء الواسع إنما تدل على حيرته وضياعه وعدم قدرته على مواجهة موقف مرض ابنه وغيبوبته، ليبقى أسير هذا الضياع وصغر الحجم قياسا بما يحيط به في المشاهد اللاحقة، تؤازرها الآيات القرآنية والأغنية وكلهم يدورون حول الابن، فضلا عن وجود النار وسط الصورة في الدقيقة (17: 42). وتختفي هذه الحدود في المشاهد التي نرى فيها جانب الشخصية الآخر جانب الشيخ حاتم الذي يختلف كليا وتختلف طرائق التعبير عنه كما أشرنا. ومن الإشارات البصرية المرتبطة بجانب الشخصية هذا على سبيل المثال ما نجده في

مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

المشاهد التي يظهر فيها (الشيخ حاتم) في السيارة ولأكثر من مرة، إذ تظهر لنا الكاميرا الطريق الذي أمامه غير واضح في الدقيقة (23:29) ويتكرر هذا في الدقيقة (35:05) وهذا دليل عدم معرفة الشخصية لما سيكون في مواجهتها وما هي مقبلة عليه وإلى أين يقودها هذا الطريق.

المحور الثاني

أنواع الشخصيات:

تصنف الشخصيات الروائية بناء على مقدار ظهورها السردي وأهميتها في فضاء النص المقروء، وهذه التصنيفات تتلاءم كذلك مع طبيعة النص المرئي، ولا تقتصر على المقروء، بل في بعض الأحيان نجدها أكثر ملاءمة للنص المرئي منها للمقروء، وعلى أساسها تقسم الشخصيات في العمل ويوزع الممثلون على الملصقات الدعائية للفلم (البوستر Poster) وعلى (التتر) كذلك، وهذه التصنيفات في النقد الروائي هي:

أولا: الشخصيات الرئيسة Protagonist

ثانيا: الشخصيات الثانوية Minor characters

ثالثا: الشخصيات الهامشية

وتتبعها النصوص المرئية على هذه التقسيمات مع اختلاف التسميات، وإضافة التصنيف الأكثر أهمية (البطل) الذي قد يختلف مفهومه في النص المقروء عنه في النص المرئي، ولكون الانواع الأربعة من الشخصية التي ذكرنا قد أُشبعت بحثا وتعريفا في المصادر النقدية السابقة فإننا سنكتفي بتعريف واحد لكل منها يُجمل سماتها الرئيسة ومن ثم سنعرض للنموذج الروائي والسينمائي قيد الدراسة ونحللهما.

أولا: الشخصية الرئيسة:

وهي الشخصية التي تكون صاحبة الحضور الأكبر في النص السردي، وتقود العمل وتدفع بالحدث إلى الأمام، وهي المحور الذي تدور الحبكة وخيوطها حوله، وتتجمع عنده أحداث الرواية من عقدتها إلى نهايتها التي تنتهي معها هذه الشخصية، ويعتمد نجاح الرواية على مدى نجاح شخصيتها الرئيسة، فإذا عجزت الشخصية الرئيسة عن أن تكون أفكارا وتجارب حية فما تعد الرواية عند بعض النقاد فاشلة *(الساعدي، 1999: 45، هينكل، 2005: 187، مجموعة كتاب، 2010: 145)* وتنماز الشخصيات الرئيسة فضلا عن حضورها السردي الطويل بعناصر عديدة تتشكل منها في النص المقروء ويتابعه كذلك النص المرئي، وهذه العناصر متعددة، أولها التعقيد الذي يؤدي إلى العامل الثاني ألا وهو جذب اهتمام القارئ وانتباهه لهذه الشخصية التي تتمتع كذلك بالقوة والعمق وقدر من الغموض الذي تتوارى خلفه دوافع مبهمة بين حين وآخر *(هينكل، 2005: 178)* والشخصية الرئيسة التي تحققت فيها كل هذه الامتيازات في رواية (مولانا) هي مولانا نفسه الذي حملت الرواية اسمه وصيغت الشخصية بدقة وتمتعت بالسمات اللازمة، لكونها الشخصية الرئيسة، أهمها الحضور السردي الكبير، ومن ثم لذي أدى إلى تعلق القارئ بها ومتابعتها ومحاولة اكتشاف تفصلاتها في النص الروائي المقروء الذي انطلقت منه إلى النص السينمائي المرئي، وتبقى شخصية (الشيخ حاتم الشناوي) مسيطرة في لقطات النسخة المرئية من رواية (مولانا)، هذه السيطرة تظهر معالمها بطرائق متعددة ولاسيما في المشاهد الحوارية بينها وبين الشخصيات الثانوية الأخرى، وأولى هذه الطرائق احتلال صورة (الشيخ حاتم) للشاشة في المشاهد الحوارية التي تجمعه مع الشخصيات الثانوية الأخرى التي تأخذها الكاميرا من خلف كتف الشخصية السامعة باتجاه الأخرى المتحدثة، ومثال ذلك ما نراه في الدقيقة (40:00-40:08) في المشهد الحواري بين (حسن/بطرس) و (مولانا)، إذ يظهر الشيخ حاتم ، وسط الشاشة بينما تنزوي الشخصية الأخرى كأنها محصورة في زاوية معينة لايمكنها الخروج منها، فضلا عن وجود الحواجز بينهما من خلال وجود اللوح الفاصل في عمق الشاشة الدقيقة (42:08)، واحتلال الشخصية الرئيسة الجزء الأكبر من فضاء الكادر من خلال فرضها منطقة نفوذها الشخصي أو فضائها/حيزها الشخصي لأكثر من نصف الشاشة، بمقابل اقتصار (حسن/بطرس) على الجزء الأقل من الصورة، وتتعزز هذه الدلالة في المشهد اللاحق لحوار آخر يجمع هاتين

مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

الشخصيتين من جديد في الدقيقة (68:37) من خلال امتداد الحيز الشخصي للشخصية الرئيسة إلى منطقة الحيز الشخصي للشخصية الأخرى (حسن/بطرس)، ما يعد نوع من الانتهاك وفرض السيطرة من خلال وضع (العِمَّة) على طرف المنضدة من جهة (حسن/بطرس) والحذاء كذلك في مكان مواز لها، مع جلوس (الشيخ) في الجهة المقابلة من الطاولة، الدقيقة (68:37)، ما يشير في لغة الجسد إلى سيطرة الأول على الثاني، وتعديه على المساحة الخاصة به، وهذا ما تعززه الجمل الحوارية التي تدور بينهما.

أما في حالة حوارات الشيخ (حاتم) مع الشخصية الثانوية (نشوى) فيبقى الشيخ مسيطرا كذلك بظهوره وسط الشاشة ومحاصرا (نشوى) في بداية الحوار، الدقيقة (51:50)، ليتحول فيما بعد حوارهما إلى حوار أنداد وأفكار متصارعة متساوية القوة، من خلال اقتسامهما الشاشة بالتساوي في اللقطة العامة في الدقيقة (52:45)، فضلا عن تساوي زمن الجمل الحوارية بينهما، وقوة وسيطرة كل منهما على الآخر، ودفاعه عما يطرحه من آراء. وعبر النص المرئي عن ذلك عن طريق نقل الحوار بين الشخصيتين بحركة نصف دائرية للكاميرا مع كل ممثل، فعندما ينطق كل منهما بجملته ترافقه الكاميرا بحركة نصف دائرية، وهكذا مع الطرف الآخر من الحوار، هذا ما يشي بدلالة الندية في التحاور وتصارع الأفكار، ولتصبح الحركة متقنة والتعبير مستقيما كان لابد من تساوي زمن الحوار بين الطرفين، وهو ما تحقق في هذا المشهد الحواري، وهذه الحركة تظهر للمشاهد – بعد عمليات المونتاج– أقرب إلى الحركة الدائرية المتواصلة، التي تعمل على جذب المشاهد إلى جو الصراع بين الشخصيتين وإدخاله في دوامة الجدل الحاصل بينها، وتساوي الزمن وتساوي الجمل إنما يشير إلى تساوي قوة الأفكار التي يعبر عنها كل منهما، مع انها تصب في مجرى واحد، وهذا غالبا ما يعبر عنه بقيام هذا الصراع الفكري في أماكن مغلقة محددة الفضاء، لتكون أشبه بالحلبة المعنوية لهذا الصراع الفكري، وهذا ما نجده في غرفة (الشيخ حاتم) المكان الذي دار فيه هذا المشهد الحواري.

أما في المشاهد الأخيرة من العمل المرئي فنجد (الشيخ حاتم) يتحول من مسيطِر إلى مسيطَر عليه في الدقائق التي تجمعه مع القسيس القبطي بعد تفجير الكنيسة، وتصبح سيادة الصورة والحوار للقس، والزاوية الأصغر للشيخ في الدقائق (109:05-109:50)،لتعود بعد ذلك السيطرة للشيخ حاتم في خطبته الأخيرة على منبر الكنيسة الدقيقة (110:50) إلى نهاية النص المرئي.

ثانيا: الشخصية الثانوية:

وتعمل في ظل الشخصية الرئيسة ويكون حضورها مرحلياً، تُقدَّم بسرد مختصر يصنع دورها البسيط، وتكون أقل من الرئيسة تعقيدا وأقل حدة، وترسم في النص المقروء على نحو سطحي نسبيا، إذ غالبا ما يقدم جانبا واحدا من جوانب التجربة السردية، ما يؤدي إلى أن تكون قليلة الجاذبية والمعاناة في آن ما؛ لأنها تستعمل للكشف عن طبيعة الموقف الأساس الذي يحتل مكانه بين الشخصيات الرئيسة البارزة (*بورنوف وأوئيليه*، 1991: 51، *هينكل*، 2005:195) تعددت الشخصيات الثانوية في رواية (مولانا) ولكل منها دوره في إضاءة جانب من جوانب معرفة الشخصية الرئيسة (حاتم الشناوي)، والأبرز منها الشخصيات (حسن/بطرس)، وزوجة الشيخ حاتم (أميمة)، و(نشوى)، لذلك أنها كانت لها الحضور السردي الأوسع نسبياً فضلاً عن كونها لعبت دوراً كبيراً في كشف جوانب معينة من الشخصية الرئيسة، تأتي بدرجة أقل منها الشخصيات الثانوية الأخرى مثل: (الأب ميخائيل)، والممثل (نادر)، و(الشيخ مختار الحسيني)،(*عيسى*، 2012 : 302، 101، 79)، وقد تتمتع الشخصيات الثانوية بإثارة أكثر عندما تأخذ "دور المنازلين أو المنافسين للشخصية الرئيسة فيتفاعلون معها أو يصطدمون بها كي يكشفوا عن جوهر العناصر الفعالة في طبيعة تلك الشخصيات الرئيسة أو المقومات الحاسمة في أزمتها" (*هينكل*، 2015: 192) وهذا ما يعطيها وظيفة النظير للشخصية الرئيسة، وإن تساوت الشخصية الرئيسة بالبطل، فتأخذ هذه دور البطل المضاد Anti-hero.

ثالثا: الشخصيات الهامشية: (الكومبارس)

مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

وتتمتع بأقل الأدوار في النصوص السردية، ولا يكون لها ية في تقدم الحبكة، ولكن أهميتها تكمن في أنها تقود سيارة مثلا أو تفتح بابا أو توصل رسالة ما (رضا، 1972:445) وهذا المستوى من الشخصيات لايخلو منه نص سردي لامقروء ولا مرئي، فنجد مثلا في (مولانا) شخصيات من هذا القبيل (سائق محطة التلفزيون)، ومعلم العود عزت، وشقيقته، وسكرتير خالد أبو حديد (عيسى، 2012: 35، 37، 40) وآخرين، وهذه الشخصيات جميعها لاتقدم أي تطور ولاتحمل أية دلالات رمزية وإنما وضيفتها القيام بفعل ما والخروج من النص مسطحة البناء لاتنامي فيها.

الخاتمة:

توصل البحث إلى مجموعة من النتائج أهمها في ما يتعلق بلغة العمل في الوسيطين المقروء والمرئي أن المعادلات الصورية في النص المرئي تحقق كمّا أعلى من التكثيف والرمزية مما تحققه اللغة المقروءة في النص الروائي، من خلال اعتمادها على كشف ما لايمكن قوله من خلال ما يمكن رؤيته في الفضاء الذي توضع فيه الشخصية، أما من ناحية عدد الشخصيات وبنائها الفني فإن عدد الشخصيات في النصوص المرئية أقل من عددها في النصوص المقروءة، وعملها أشد تأثيرا في المتلقي، وهذا ما تحقق في النص عينة البحث بنسختيه المقروءة والمرئية.

المصادر والمراجع:

(1) ألكسان: جان (1999)، الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، سلسلة دراسات ووثائق سينمائية(1)، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، د.ط، دمشق.

(2) بورنوف: رولان وأوئيليه، ريال (1991)، عالم الرواية، ترجمة: نهاد التكرلي، مراجعة: فؤاد التكرلي، د.محسن الموسوي، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد.

(3) جهاد: أحمد ثامر (2016)، عن الأدب والسينما فروض الرواية وخيارات الفيلم، ضمن كتاب نحكي لنحيا مجموعة البحوث المقدمة في مؤتمر الرواية العراقية، مطبعة إيلاف للطباعة الفنية الحديثة،ط1، بغداد.

(4) جورنو: ماري-تيرز وماري، متشل (2007)، معجم المصطلحات السينمائية تقنية الكتابة للسينما، ترجمة: د.فائز بشور، سلسلة الفن السابع(136)، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، د.ط.، دمشق.

(5)

(6) حيدر: المهند (2015)، الرابعة بتوقيت الفردوس اللغة السينمائية الجديدة، سلسلة الفن السابع (256)، منشورات وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، د.ط، دمشق.

(7) دانسايجر: كين و بات كوبر (2011)، كتابة سيناريو الأفلام القصيرة، ترجمة: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، المشروع القومي للترجمة (1798)، ط1، القاهرة.

(8) رضا: حسين رامز (1972)، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت.

(9) الساعدي: د.حاتم (1999)، محاضرات في النثر العربي الحديث، مؤسسة العارف للمطبوعات، ط1، بيروت-لبنان.

(10) شابلن: شارلي (2011)، مذكرات شارلي شابلن، نقلها إلى العربية: صلاح حافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، القاهرة.

(11) العبودي: أحمد جبار عبد الكاظم (2014)، المعالجات السينمائية للرواية الحديثة، دار نيبور للطباعة والنشر، ط1، العراق.

(12) عيسى: إبراهيم (2012)، مولانا، دار بلومزبري، مؤسسة قطر للنشر، ط1، قطر.

(13) القاسمي: أحمد (2011)، جمالية الحكي السينمائي بين الصياغة اللغوية والمعالجة السينمائية، سلسلة الفن السابع (209)، وزارة الثقافة السورية، المؤسسة العامة للسينما، د.ط، دمشق.

(14) اللواتي: علي وآخرون (2014)، الأدب القصصي والسينما أعمال ندوة الدولية التي نظمها المجمع التونسي (بيت الحكمة) من 4إلى 6 مارس 2016 الندوات، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون،ط1، تونس.

(15) مجموعة من الكتاب الروس (2010)، المدخل إلى علم الأدب، ترجمة: أ.د.أحمد علي الهمداني، دار المسيرة، ط2، عمان-الاردن.

(16) هينكل: روجر ب. (2005)، قراءة الرواية مدخل إلى تقنيات التفسير، ترجمة وتعليق: د.صلاح رزق، دار غريب للطباعة والنشر، د.ط، القاهرة.

مجلة جامعة دهوك، المجلد:22، العدد:1(العلوم الانسانية والاجتماعية)،ص 358-368، 2019
https://doi.org/10.26682/hjuod.2019.22.1.19

THE CHARACTER BETWEEN READING TEXT AND VISUAL TEXT(2000-2017)

ABSTRACT

Critics have addressed the definitions of the character in the literary woke from Aristo he to the present day . the perception of the character as a literary component differs according to different literary approaches but all agree that it is a major component for the literary text . and the author depends on it to transfer part of his ideas to the reader or audience through the employment of different Kinds of characters with their conflicts in the text of the novel.

In the cinema the characters go beyond what is in the narrative text , in which characters should be distinguished from others by styles , formal accessories, as well as the necessity of adapting to the lenses of the camera . And in this way , the character transforms simple dictions to a more realistic ones that we can face in our daily life's , which has its physical and psychological features , its own behaviors , its own way of expression that takes it from paper to screening of the character with tools that are basic to the cinematic work .

This research studies the existence of characters in narrative and visual texts , the way they are . Pictured by the narrator , and how the filmmakers perceive this text and presently and present it, turning the characters to a group of living ones , moving on big screens as idea transformers for filmmaker , through this they expose to the audience the ideas of the author who created these characters .

The paper is divided into two sections which are the basics in the differences between the existence of characters in both narrative and visual texts .

The first section speaks about the external and internal components of the characters in the narrative and visual texts and how they are presented by the author or the film maker .

As for the second section it deals with the different kinds of famous characters in literary criticism .