Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672

مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672

https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v16i1

المؤثرات السينمائية البصرية وتجلياتها في النص السردي(أحمد الجنديل انموذجاً)

آلاء أحمد عزيز
جامعة ذي قار/كلية التربية للعلوم الإنسانية/قسم اللغة العربية
m.m.alaa.ahmed.aziz@utq.edu.iq

مصطفى لطيف عارف
جامعة ذي قار/كلية التربية للعلوم الإنسانية/قسم اللغة العربية
dr.mustfa.latifareef@utq.edu.iq

الملخص

ينطلق هذا البحث من رؤية تقوم على فكرة تداخل الفنون وتكاملها، إذ لم يعد النص السردي منغلقا على آلياته التقليدية فقط، بل أخذ ينفتح على فضاءات فنية أخرى، ومن ضمنها السينما، لما تمتلكه من قوة بصرية وسمعية أثرت في آليات التخييل السردي. لقد أصبح النص السردي فضاء متداخلاً مع الفنون البصرية، يستعير منها أساليب في التكوين وبناء المشهد، ليغدو أقرب إلى صورة متحركة تكشف عن قابلية اللغة على أن تتجسد في مشاهد حية تضيف إلى السرد بعداً بصرياً يعمق من تفاعل المتلقي. وانطلاقاً من هذا التصور، يهدف البحث إلى الكشف عن أثر المؤثرات السينمائية البصرية في نصوص الكاتب أحمد الجنديل، وكيف يساعد حضورها في إضافة بعد درامي وإيقاعي يعزز من حيوية النص ويفتح أمام المتلقي آفاقاً واسعة للتأويل. ويعتمد البحث فرضية مفادها أن السرد لم يكتف باستلهام بعض تقنيات السينما في بناء المشهد السردي، بل استعان بتقنيات بصرية متقدمة أضافت على النص حيوية خاصة وعمقت أثره لدى القارئ. وعليه، ركزت الدراسة على ستة محاور أساسية تمثل أبرز تجليات التداخل بين السرد والسينما هي : (الديكور ، الإضاءة، الملابس، اللون ، الاكسسوار، الماكياج) لما تحمله هذه العناصر من دلالات نفسية واجتماعية ورمزية تتجاوز الطابع الشكلي إلى وظيفة تكشف أبعاد الشخصيات، وتمنح النص فضاءً بصرياً يحاكي ما تفعله الكاميرا في تكوين المشهد السينمائي.

الكلمات المفتاحية : المؤثرات السينمائية، البصرية، النص السردي ، أحمد الجنديل .

Journal of the College of Education for Humanities
University of Thi-Qar \ ISSN:2707-5672
مجلة كلية التربيـة للعلـوم الانسـانيـة
جامعة ذي قار / الرقم المعياري 2707-5672
https://doi.org/10.32792/utq/jedh/v16i1

Visual cinematic effects and their manifestations in the narrative text (Ahmed Al-Jandil as a model)

Alaa Ahmed Aziz
University of Thi-Qar / College of Education for Human Sciences/thigar/Irag/
m.m.alaa.ahmed.aziz@utq.edu.iq

Mustfa.Latif.Areef
University of Thi-Qar / College of Education for Human Sciences/thigar/Irag/
dr.mustfa.latifareef@utq.edu.iq

Abstract

This research is based on a vision based on the idea of the intersection and integration of the arts, whereby the narrative text is no longer confined to its traditional mechanisms alone, but has begun to open up to other artistic spaces, foremost among them cinema, due to its visual and auditory power that has influenced the mechanisms of narrative imagination. The narrative text has become a space intertwined with the visual arts. He borrows from it methods of composition and scene construction, becoming closer to a moving image that reveals the ability of language to be embodied in live scenes that add a visual dimension to the narrative and deepen the recipient's interaction. Based on this concept, the research aims to uncover the impact of cinematic visual effects in the texts of writer Ahmed Al-Jandil. And how its presence contributes to adding a dramatic and rhythmic dimension that enhances the text's vitality and opens up broad horizons of interpretation for the recipient. The research is based on the hypothesis that the narrative not only borrowed certain cinematic techniques in constructing the narrative scene, but also utilized advanced visual techniques that imbued the text with a special vitality and deepened its impact on the reader. Accordingly, the study focused on six main axes that represent the most prominent manifestations of the overlap between narration and cinema, namely: (decor, lighting, clothing, color, accessories, makeup), as these elements carry psychological, social, and symbolic connotations. It transcends its formal nature to a function that reveals the characters' dimensions and provides the text with a visual space similar to what the camera does in composing a cinematic scene.

Keywords: Cinematographer, visual, narrative, man man.

المقدمة

لا يخفى علينا إن المؤثرات البصرية في السينما تختلف عما هي عليه في السرد الأدبي ، فالسينما تعتمد على التصوير المباشر لتلك المؤثرات وتظهر أمام المشاهد عبر الشاشة أو المسرح ((فالمتفرج يرى ويسمع الناس والأشياء والطبيعة المباشرة)) (عامر ، إبراهيم ، 2019 ، ص17) ،أما في السرد الأدبي يستخدم الكاتب المنظومة البصرية التي تشمل (الشخصية ، الملابس ، الإضاءة ، الديكور ، الماكياج والألوان الخ) من خلال الوصف اللغوي الدقيق ، فالكتابة الوصفية تجعل المتلقي ((يعيش الموقف ويتحسسه بجميع حواسه الخمس وكأنه بث حي يعرض أمامه)) (فتاش ، الطاهر ، 2024 ، ص161) ، حيث يسعى الكاتب الحاذق إلى خلق الصور الذهنية لدى المتلقي بالاعتماد على اللغة والكلمات فقد ((اتسعت حدقة الرؤية وتفتحت المخيلة مع تقدم فن التصوير السينمائي، واهتز الهيكل الروائي استجابة لمثل تلك المعطيات الحديثة بعد أن تحول الكاتب من حكواتي ومؤرخ إلى خالق لعالم غني باللون والحس الجمالي الفائق الدقة)) (لشكر ، حسن ، 1431ه ، ص18) ، فيصف الألوان والديكورات وكأنه منتجاً ومخرجاً مستعيناً بأدوات السينما من إضاءة والوان وغيرها من المؤثرات البصرية ، كل هذا يكون عن طريق اللغة سواء كانت مكتوبة أو منطوقة (فتاش ، الطاهر ، 2024 ، ص161) . فهي ترمي إلى ((التحول إلى صور وأصوات ... مبتكرة)) (عامر ، إبراهيم ، 2019 ، ص17) ، في ذهن المتلقي.

انطوت سرديات الكاتب (احمد الجنديل) على حضور لافت لمؤثرات بصرية متعددة من أبرزها:

1- **الديكور**:

يمثل الديكور من أهم العناصر البصرية في الأعمال السينمائية والمسرحية التي تسهم في بناء الأحداث وتعزيز السرد القصصي فهو ((الاطار الذي تتحرك داخله الشخصيات وتجري فيه الأحداث وهو أول ما يواجهنا من محتويات الصورة العامة ، كما أن اللبس هو أول ما يواجهنا من شخصية صاحبه)) (النحاس ، هاشم ، 1975 ، ص155) ، يوظف الديكور لخلق بيئة ملائمة للمشاهد لأنه ((عنصر ناطق من عناصر السينما ... يبرز للعين ما تشير إليه الكلمات إشارة أو إيحاء وأنه وثيق الصلة بروح النص الأدبي)) (الأحمد ، هاجر سالم ، ص230) .

ويختلف الديكور في المسرح عن الديكور في السينما وقد وضح (مارسيل مارتن) هذا الفرق بقوله ((والواقع أنه لا توجد أية صلة بين ديكور السينما وديكور المسرح الذي يكون في أغلب الأحيان قائماً على التصميم المبسط إلى أقصى حد، وأنه في الوسع أن تمثل المسرحيات أمام ستار بسيط ، دون أي مانع... أما ديكور الفيلم فهو على العكس من ذلك يسري عليه ما يسري على غيره من عناصر الديجيز . واتجاه السينما يتطلب أن يكون الديكور دقيقاً في واقعيته حتى يتم اثبات صحة الحدث)) (مارتن ، مارسيل ، 2017 ، ص82) ، والامر ذاته في الفضاء الروائي حيث يسعى الكاتب دائماً إلى تقديم ديكورات تتسم بالدقة والواقعية مع الحدث الروائي .

عند قراءتنا للمنجز السردي للكاتب (أحمد الجنديل) لاحظنا ان الديكورات السينمائية التي اسقطها الكاتب على نصوصه عبرت عن المستوى الاجتماعي والاقتصادي للشخصيات ، فمرة نجد ديكوراً فاخراً يعبر عن طبقة اجتماعية متخمة ومرة أخرى بسيطاً جداً يعبر عن طبقة فقيرة معدمة دون التطرق إلى الطبقة المتوسطة ، فضلاً عن بعض التنوع في الديكور الذي قصد من وراءه الكاتب الإيحاء والرمزية والدلالات المشفرة التي ترك للقارئ استكشافها .

في رواية (غابة الوهم) يلجأ الكاتب عن طريق الديكور إلى وصف التمايز والاختلاف بين طبقتين مختلفتين إذ يقول السارد : ((أمام المكتب الفخم الذي اشتراه حديثاً ، اتصل بعشيقته فرحاً :

- لقد تم شراء الشقة الفاخرة التي وعدتك بها .

أتاه صوتها عذباً :

- لا تنسى تأثيثها بشكل ممتاز .

على الجانب الآخر من المكتب ، يقف رجل على قارعة الطريق ، وهو يتصل بزوجته :

- دعي الطفلة تموت بسلام .

أتاه صوتها المنكسر الذليل :

ـ ألم تجلب لها الدواء المطلوب .

ركب صاحب المكتب سيارته الفارهة ، وهو يدندن بلحن خفيف ، بينما سقطت دمعتان من عيني الرجل الآخر ، وواصل سيره متعثرا)) (الجنديل ، أحمد ، 2020 ، ص153) .

النص يرمز إلى ابراز الفوارق بين الطبقات الاجتماعية ، الديكور كمؤثر بصري عكس الفوارق الطبقية العميقة ، فالمكتب والشقة الفاخرة والسيارة الفارهة كلها عناصر ديكور مادية تعبر عن الرفاهية والترف الذي تتمتع به هذه الفئة ، بينما تقابلها طبقة مهمشة وفقيرة لا تمتلك أدنى مقومات الحياة على الجانب الآخر من المكتب ، يقف رجل على قارعة الطريق ، فعبارة على قارعة الطريق كمكان مفتوح ترتبط بالتهميش والمعاناة.

وكذلك نلحظ توظيف الديكور في رواية (الرماد) إذ يصف السارد غرفة جابر قائلاً :((كانت غرفة جابر مستطيلة الشكل ، أرضها الإسمنتية المشققة مفروشة بعدة قطع من نسيج خشن ، تحمل خطوطاً ذات ألوان باهتة ابتاعها يوماً من إحدى الفلاحات التي تتردد لتعرض محصولها عليه ، واحتل سرير حديدي مصمم لشخص واحد إحدى أركانها ، بينما تربعت منضدة قديمة فرش سطحها بعدد من الجرائد صفت فوقها مجموعة من الصحون البلاستيكية وصحن زجاجي كبير ، وكأسين أحدهما زجاجي يحمل مقبضاً ، وعلى صدر الغرفة استقرت خزانة لها بابان ترتكز عليها مرآة كبيرة أصابها العطب في أكثر من موضع ، وظهرت أواني الطبخ في زاوية الغرفة تحتضن طباخاً نفطياً صغيراً ، أما جدرانها فقد عبثت الرطوبة فيها مما جعل جابر يحيطها بشريط من النايلون الذي لم يسلم هو الآخر من بعض الثقوب والتشققات)) (الجنديل ، أحمد ، 2012 ، ص37_38) .

يبدأ المشهد الروائي بتسليط الكاميرا على جميع أنحاء الغرفة ، ثم تقترب الكاميرا ((من تفصيلها كونها الديكور الذي أسس له السارد لإيصاله رمزية معينة في هذا المكان ، وتركز الكاميرا الواصفة)) (الأحمد ، هاجر سالم ، ص233_234) على أدق التفاصيل الصغيرة في الغرفة (الأرض الاسمنتية ، التشققات على سطح الأرضية ، السرير الحديدي ، الصحون ، المنضدة وبقية الأثاث المتهالك) ، حيث أظهرت الكاميرا بيئة المكان بعناية وأسلوب تصويري يشابه اسلوب التصوير السينمائي ، فهذا التنقل بالكاميرا والتركيز على ديكور الغرفة ووصف العناصر بعناية خلق أجواءً واقعية عكست ضيق الحال والفقر وتدهور الوضع المعيشي لشخصية جابر.

والأمر نفسه في قصة (القصيدة) حيث يركز الكاتب على عرض الفقر وضيق الحال عن طريق الوصف التفصيلي للديكور ((أمام المرآة التي أكل الصدأ حافاتها ، ألقى رشيد نظرة سريعة على وجهه المتعب وخرج ليشاطر أمه سجادتها.

البيت يبتلعه الوجوم تحركت الأم من مكانها قليلاً عندما أحسّت بجلوسه إلى جانبها ، ويداها تبحثان على سطح فراشها عن شيء مفقود ، هذا طبعها منذ سنين ، لا يشغلها سوى البحث بأصابعها اليابسة عن مفقود مجهول)) (الجنديل ، أحمد ، 2022 ، ص103) .

يبدأ النص بلقطة مقربة جداً(زوم) للمرآة بشكل يبرز تفاصيلها (أكل الصدأ حافاتها) وهو رمز للفقر وعدم القدرة على تجديد الديكور، ثم تنقل الكاميرا لتصور بقية العناصر حيث تظهر الكاميرا بساطة الأشياء الموجودة وهو اعلان للحالة المادية الصعبة والمأساوية التي تعيشها العائلة ، حركة يد الأم على السجادة دلالة على الحرمان الذي لازمها منذ زمن بعيد .

وفي رواية (امبراطورية الثعابين) نجد إن اغلب الديكورات التي جاءت بها الرواية هي ديكورات فخمة عكست طبيعة وحياة الشخصيات التي تعيش فيه تقول الساردة "((قبل الوصول إلى المكان ، شاهدتُ سيارة حمراء اللون تقف على مقربة من المدرسة ، لم تكن سيارة سليم ، لقد كانت بيضاء وأنا أجلس فيها أمس، حاولت اجتيازها ، إلا أن سليماً أطلّ برأسه عليّ وهو يفتح باب السيارة.

انطلقنا إلى بيت أنيق يتربع بيوتاً حديثة في أرقى أحياء المدينة دخلتُ وأنا أوصيه بعدم التأخير. هذه هي المرة الأولى التي أخرج فيها وحدي لمقابلة الرجال ، اجتزنا حديقة مستطيلة الشكل غاية في التنسيق ، فتح سليم الباب الداخلي فعلمت أن لا أحد غيرنا ، وبين الخوف من هذه الخلوة ، وبين وجود فرصة سانحة للحديث معه عن عمل ، أدخلني إلى غرفة الاستقبال ، فوجئت بالبذخ والأناقة ، الثريات الكبيرة المعلقة ، وفخامة الأرائك الجميلة ، وغلاء السجاد الفاخر.

جلستُ متوجسة على إحدى الأرائك ، ودخل سليم إلى الداخل ، بقي فترة ظننته أنه لا يعود ، ولكنه خرج يحمل صينية كبيرة عليها أصناف من الفواكه وأصناف من الزيتون والأجبان ، وضعها على منضدة سطحها زجاجي)) (الجنديل ، أحمد ، 2018 ، ص30_31).

تبدأ الساردة بوصف بصري دقيق وواقعي للديكور ، تبدأ من السيارة (الديكور المتنقل) التي يتبدل لونها بين ليلة وضحاها دلالة على حجم الرفاهية التي تتمتع بها شخصية (سليم) ثم تنتقل الكاميرا وبلقطة عامة تضع القارئ في بيئة معينة إلى تصوير البيوت الموجودة في الحي ، ثم تدخل الساردة بكامرتها إلى غرفة الاستقبال وتبدأ بتسليط الضوء على جميع التفاصيل والديكورات الموجودة هناك الثريات الكبيرة المعلقة ، وفخامة الأرائك الجميلة ، وغلاء السجاد الفاخر ، فهذا الوصف الديكوري يؤكد المكانة والهيمنة الاجتماعية التي يمتلكها (سليم) فضلاً عن التباين بينه وبين الساردة التي عملت على ((بث صورٍ للأشياء المحيطة... وهي في حالة نفسية صعبة)) (الأعرج ، هاجر سالم ، ص238) ومعقدة كونها غير معتادة على هذه الأماكن.

أما في رواية(ثلاث وستون) يلجأ السارد أيضاً إلى وصف دقيق للأمكنة المؤثثة بالديكور كما في النص الذي يصور دخول شخصية (وليد عبد العظيم) إلى مكتب ضابط الأمن يقول :

((ساعدني مرتضى على النهوض ، خطوت بصعوبة وعندما وصلت البابَ امتدت ذراع لتمسكني وتأخذني إلى غرفة باهرة الانارة ، فاخرة الأثاث ، طيبة الرائحة ، لم يكن فيها غير شخص خلف مكتب فخم وقد صفّت فوقه بعض الأوراق وحاملة اقلاماً بنية اللون ، رفعتُ رأسي قليلاً فاصطدم بالجالس خلف المكتب ، كان مشغولاً بتقليب بعض الاوراق ... قبل مغادرتي غرفة الضابط ، اصطادت عيناي لوحة معلقة في الزاوية اليسرى كتب عليها (جئنا لنبقى) دهمتني موجة من الضحك داخل نفسي ، واتجهت أجرّ خطواتي إلى الخارج حيث الحارس الذي سيأخذ بيدي إلى حيث لا أعلم)) (الجنديل ، أحمد ، 2021 ، ص38 _40).

يبدأ المشهد السردي بتصوير حركة الشخصية وهي تتحرك بصعوبة ،حيث تتبع الكاميرا حركة الشخصية الساردة منذ البداية حتى الوصول إلى غرفة المكتب ، بعدها تنتقل إلى وصف تفاصيل الديكور الموجود في غرفة المكتب (الاضاءة الباهرة ، الأثاث الفاخر ، المكتب الفخم) ، ثم يسلط السارد كامرته وبلقطة قريبة جداً على اللوحة المعلقة في الزاوية اليسرى من غرفة المكتب وقد كُتب عليها عبارة (جئنا لنبقى) ، وهي عبارة أراد منها الكاتب كشف ابعاداً متعددة منها منهج السلطة في ترسيخ شرعيتها واستمراريتها ((بالنسبة للأفق الزمني للحاكم ... إذ يصعب على حاكم يتمتع بسلطة مطلقة أن يساعد على خلق سلطة مستقلة داخل المجتمع لها صلاحية ضمان اسلوب وراثة مناسب أو نظامي لانتقال السلطة ، لأن نشوء أي سلطة مستقلّة لديها ما يكفي من القدرة على تنصيب حاكم جديد قمينٌ بإزاحة الحاكم الحالي)) (أولسون ، منصور ، 2003 ، ص8) ، لذلك تلجأ السلطة إلى استخدام أساليب معينة من أجل التأثير في العقل الجمعي وقولبته واخضاعه لفكرة معينة باستخدام عبارات القوة والسيطرة التي تجعل الأفراد يؤمنون بها ويتبنون أفكارها وهي في الواقع تخدم مصالح السلطة وتعبر عن رؤياهم.

وفي نص آخر من الرواية فإن الديكور الذي أسس له الكاتب كمؤثر بصري جاء بصورة مغايرة ((خرجنا الى الشارع الرئيس ، كل شيء تبدل في هذه المدينة ، الشعارات تملأ الحيطان ، وصور قديمة هي من بقايا الحملة الانتخابية الأخيرة ، أعرفُ بعض أصحاب هذه الصور التي عبثت بها الرياح والأمطار ، ولكني لا أعرف هؤلاء الذين يتحركون على الأرض ، كانوا يتحركون بطريقة غريبة ، الكمامة ساعدتني على رؤية المزيد من المشاهد دون احراج ، قادني حنش الى مدرستي السابقة دون قصد ، ، رأيتها على حالها باستثناء بعض الأوساخ المتراكمة عند ركنها الشمالي ، وحيطانها أصابتها الشيخوخة فتقشر جلدها ، رفعت رأسي قليلاً ، القطعة المثبتة على واجهتها تبدلت هي الأخرى فأصبحت (مدرسة جند الله) بدلاً من مدرسة الزهور ، التفت الى حنش ، سألته باستغراب:

ـ لقد استبدلوا اسم المدرسة يا حنش !!

أجابني ضاحكاً:

- لقد استبدلوا معظم أسماء المدارس بما يتلاءم مع النهضة الشاملة التي يمر بها البلد.

...

- ولماذا مدرسة جند الله ؟ انها مدرسة أطفال ، والزهور كان اسماً جميلاً يدل على الصغار.

...

- وماذا تريد تسميتها؟ هل نسميها (مدرسة جند الشيطان))) (الجنديل ، أحمد ، 2021 ، ص78_79).

تنطلق كاميرا السرد في المشهد وتبدأ بلقطة عامة تظهر بها التحولات الاجتماعية والثقافية في المدينة ، ثم تنتقل تدريجياً إلى المدرسة ، وتبدأ الكاميرا (عين السارد) بالتركيز على مظاهر الإهمال والتدهور في محيطها وبنيتها ، ثم تتجه إلى واجهة المدرسة لتكشف تغيير اسمها من (مدرسة الزهور) إلى مدرسة (جند الله) - وهو تحوّل يقدم بوصفه مؤشراً على إعادة تشكيل هوية المكان ، بما يعكس أثر التحولات الثقافية في الفضاء العام.

2_ **الإضاءة**:

تعدُّ الاضاءة امتداد لمفهوم الضوء ويعرف الضوء بأنه ((اسم يطلق على الأشعة المرئية الصادرة من مصدر من مصادر الضوء المركز تسقط مباشرة على الموضوع أو الجسم فتضيء هذا الجسم وتعتبر الشمس هي أهم مصدر طبيعي يرسل الأشعة الضوئية لتضيء الأرض)) (راضي ، ماهر ، 2005 ، ص25) وتزيح الظلام من أرجاء الكون، وترتبط حاسة البصر لدى الانسان بالضوء ارتباطاً وثيقاً ((فالضوء هو الشرط الأساسي لكي يدرك الانسان بصرياً العالم المحيط به)) (راضي ، ماهر ، 2005 ، ص13) ويمكّن العين من إداء وظيفتها الأساسية.

انطلاقاً من العلاقة المترابطة بين الضوء والاضاءة شكلت الاضاءة عنصراً بصرياً ودلالياً هاماً في مجال الانتاج السينمائي إذ ((يعتمد الفن السينمائي على الصورة كوسيلة لنقل الموضوع إلى المشاهد وتتوقف مدى قدرة الصورة في توصيل الموضوع على مجموعة العناصر التي تتكون منها الصورة النهائية ومدى استخدامها في التعبير الدرامي، وأهم هذه العناصر بالنسبة للصورة هو عنصر الضوء)) (راضي ، ماهر ، 2005 ، ص37) ' فعملية التصوير قائمة على الاضاءة ((وبدون اضاءة لا توجد صورة)) (المصري ، عز الدين عطية ، 2010 ، ص463) وإن دور الاضاءة في صناعة عملية المونتاج يأتي مباشرة بعد دور الكاميرا فالإضاءة هي ((العنصر الخلاق الثاني لتعبيرية الصورة ولها أهميتها القصوى ، التي لا تزال غير معروفة ، لأن دورها في الحقيقة لا يظهر مباشرة لعين المتفرج غير المنتبه ، إذ أنها تساهم على الأخص في خلق الجو وهو عنصر عسير التحليل)) (مارتن ، مارسيل ، 2017 ، ص72) . وكذلك تمنح إحساس بالعمق المكاني إلى جانب المؤثرات الدرامية (صالح ، أمين ، 2002 ، ص293) .

تتنوع مصادر الاضاءة المعتمدة في عملية التصوير وتنقسم إلى عدة أنواع منها مصادر طبيعية مثل الشمس والقمر والنجوم ، ومصادر ضوء كهربائية ومصادر إضاءة غير كهربائية ومنها النار والشموع وغيرها(المصري ، عز الدين عطية ، 2010 ، 466) .

والاضاءة في السرد الأدبي أداة بصرية مهمة ولاسيما في تحديد نوعية الدلالة التي يحملها المشهد السردي ((فمع استقطاب الرواية لعالم الفنون وعناصره ، وانتقائها التقنيات التي تتلاءم مع كونها نصاً لسانياً يتمتع بالنفس الكلامي الطويل ، عمدت إلى إدخال الإضاءة كعنصر سينمائي إلى العالم السردي)) (الأعرج ، هاجر سالم ، ص207) ، لتساهم في بناء المشاهد وابراز أبعاده الرمزية والدلالية وكذلك ((تؤدي دوراً بارزاً في إظهار حالة الاضطراب والقلق النفسي)) (الأعرج ، هاجر سالم ، ص211) للشخصيات .

انطلاقاً من دور الاضاءة ووظيفتها في خلق الجو العام و((نقصد بالجو العام الحالة المزاجية أو التأثير النفسي الذي يجب أن تخلقه الصورة عند المشاهد بما يتناسب مع سير الأحداث وطبيعة المكان ومميزات البيئة التي يدور فيها الحدث)) (سبرزسني ، بيتر ، 1992 ، ص45) . سنعمل على تقسيم الاضاءة في سرديات أحمد الجنديل إلى قسمين:

1- الاضاءة الساطعة:

الاضاءة الساطعة هي نوع من أنواع الاضاءة ((التي تنتج درجة السطوع نفسها في الصورة بأكملها ... وتنتج عن التباين الخفيف بين النور الأساسي والنور المشبع)) (برنارد ، ف ـ ديك ، 2013 ، ص665) . وتتميز الاضاءة الساطعة بأنها تعزز من وضوح الأشياء وتكشف التفاصيل البصرية الدقيقة .

تعددت النصوص التي تضمنت على الإضاءة الساطعة في سرديات الجنديل ومن أمثلة هذا النوع من الاضاءة ما جاء في رواية (ثلاث وستون) ، عندما دخل السجين (وليد عبد العظيم) الذي كان في زنزانة معدمة الانارة تقريباً إلى غرفة الضابط وانصدم بقوة الإنارة فيها يقول : ((ساعدني مرتضى على النهوض ، خطوت بصعوبة وعندما وصلت البابَ امتدت ذراع لتمسكني وتأخذني إلى غرفة باهرة الانارة ، فاخرة الأثاث ، طيبة الرائحة ، لم يكن فيها غير شخص خلف مكتب فخم وقد صفّت فوقه بعض الأوراق وحاملة اقلاماً بنية اللون ،رفعتُ رأسي قليلاً فاصطدم بالجالس خلف المكتب ، كان مشغولاً بتقليب بعض الاوراق)) (الجنديل ، أحمد ، 2021 ، ص38) .

في هذا المشهد السردي الذي يصور دخول السجين الذي احضر من زنزانته المظلمة إلى غرفة الضابط ذات الإضاءة القوية، فكانت بالنسبة للشخصية مفاجأة وانتقاله من العتمة إلى النور وهي بيئة جديدة مغايرة على البيئة التي اعتادها السجين مما عززت شعوره بالانبهار والرهبة من المكان وأصحابه ، فقد ساعدت الاضاءة كمؤثر بصري في المشهد ((إذا وضعت (بحرفنة) من أن تخرج بتأويلات تساعد في إبراز عمق)) (القيسي ، ماجد عبد الله مهدي ، 2016 ، ص194) ، المشهد السردي على عن طريق عدة مستويات منها الرمزية والجمالية .

ونجد تمثيلاً للإضاءة الساطعة في قصة (تصدعات على جدار الذاكرة) فقد صورت الشخصية الساردة الكوابيس التي كانت تراودها تقول : ((شعرت بانهيار عندما دوى انفجار عنيف أطاح بالتيار الكهربائي وأغرقني أنا والبيت في ظلام دامس التفت إلى النافذة كانت الحرائق تلتهم البيوت المجاورة ، وسحب الدخان تتعالى ، وصوت غاضب مزمجر يأتيني من بعيد ، وألسنة اللهب تخترق زجاج النوافذ فتضيء المكان بلون بنفسجي باهت ، بدأ العَرَقُ ينضح من جسدي فيصيب ملابسي بالبلل، والخوف يأخذ بخناقي وأنفاسي بدأت تتعثر داخل صدري ، نهضت محاولاً الهرب فسقطت من هول المشهد الذي واجهني ، سعلاة مرعبة تخرج لي بشعرها الكثيف الخشن وبين أنيابها طفل تتلذذ بامتصاص دمه ، ولسانها يلحس الدماء النازفة بنشوة كبيرة ، وعندما أطلقت صرختها سقط الطفل مقطوع الرأس ، رافق سقوط الطفل المقطوع الرأس اعصار راح يضرب حيطان البيوت التي تتساقط وسط الحرائق)) (الجنديل ، أحمد ، 2022 ، ص18).

في هذا المشهد أجاد الكاتب (أحمد الجنديل) في توظيف الاضاءة الساطعة ، واستطاع أن يجعل من الاضاءة القوية المتمثلة بالنار أداة نفسية تعكس حالة الرعب والخوف لدى الشخصية ، فقد لعبت الاضاءة دوراً أساسياً في تصوير المشهد المخيف ، وأضافت بعداً دراميا عن طريق حركة النار غير الثابتة (كانت الحرائق تلتهم البيوت المجاورة) و ((إن اضافة عنصر الحركة للضوء يضيف إلى التأثيرات الضوئية شكلاً جديداً أكثر حيوية واثارة ويستخدم ... عنصر الحركة في الضوء للتعبير عن المواقف والأحداث التي تقتضي حاله من الإثارة والتوتر بشكل عام)) ((راضي ، ماهر ، 2005 ، ص130) ، وهذا ما لاحظناه في المشهد فالنار تتوسع وتتحرك في نشر الدمار والفوضى ، وتقترب من زجاج النوافذ فتضيء المكان بلون بنفسجي باهت وهو ما يضفي على المشهد أجواءً غرائبية وغير واقعية وتفاصيل مرعبة . كذلك الجمع بين الظلام والنار يجعل المشهد أكثر رعباً وخطراً.

وتتمثل الاضاءة الساطعة في القصة القصيرة (الهجرة إلى البحر) والتي تتحدث عن سجين يحاول الهرب من زنزانته فيقول : ((كان جنود الوالي نياماً ، راودني حلم التسلق... الطين الأسمر يزيد عنادي ، وتسلقت ، تسلقت ، وصلت لنافذة الرفض ، صغيرة جداً هي النافذة بحجم الجرذ المولود حديثاً ، أو أصغر تشبثت بها.

باب النافذة العليا حطّم قيده ، شرّعت الأبواب أمام البحر ، وصل الضوء سريعاً ، أصابني الدوار ، لكنّ الريح القادمة من جهة البحر قلعت القرن المزروع برأسي .. الريح أطاحت بالقرن المزروع برأسي ، وأنا أمسك نافذتي وأقاوم ، سقط القرن المتعفن أرضاً ، رأسي أصبح مئذنة للخير والنور، عيني ما عادت تنظر للأسفل

في الأفق الغاطس بشعاع الضوء الأبيض، رأيتك يا هند تمرّين من أمامي وأنتِ تمتطين حصان الغيمة الهائجة كحورية من حوريات البحر... إلى أن يقول النافذة ما عادت بحجم الجرذ المولود حديثاً ، اتسع الأفق الأزرق فيها ، وتدلّت شمس مشرقة وهلّ هلال ، ونسيم عذبٌ يأتيني من بُعد ... سأذهب نحو الشمس وأزور القمر الليلي وأسامره.)) (الجنديل ، أحمد ، 2018 ، ص130) .

تتمركز الاضاءة الساطعة في هذا النص كأداة بصرية قوية تؤثر على تكوين المشهد ، وتحمل مجموعة من الدلالات والمفاهيم منها التحرر والتمرد والوقوف بوجه الشر , يقوم الضوء و كاميرا السرد برصد التجربة الذاتية للسجين وهو في يحاول الهرب من معتقله، تظهر الكاميرا الشخصية وهي تحاول التسلق بعد تأكده من نوم جنود الوالي ، تتبع الكاميرا فعل الشخصية بالتسلق إلى أن تصل إلى النافذة (مصدر الضوء) ، تركز الكاميرا على التفاصيل الدقيقة للنافذة فهي صغيرة جداً كما يصفها السارد بحجم جرذ صغير مولود حديثاً إي ان الإضاءة خافتة أو معدمة ، وهي دلالة على ضيق المكان والعتمة والمعاناة فيه ،ثم تنتقل الكاميرا من داخل المكان الضيق (باب النافذة حطم قيده) إلى الخارج الذي يمثل نقطة الانطلاق والتحرر ، حيث الضوء الطبيعي الذي أتى بشكل ساطع لدرجة أنه آذى عيني الشخصية مما تسبب لها بالدوار (الأعرج ، هاجر سالم ، ص261) وهو ما يدل على بقاءها في الظلام والحبس مدة طويلة ، والضوء هو انطلاقة على تحول الشخصية لبدايات جديدة وهو انعكاس للانتقال من الظلام إلى النور فـ ((الاستعمال الجيد للإضاءة هو الذي يمنح ديناميكية خاصة ويعطيها التأثير المطلوب)) (سبرزسني ، بيتر ، 1992 ، ص67) وهذا ما رأيناه في النص فقد كانت الاضاءة أداة مهمة في النص نجحت في تحقيق عملها كمؤثر بصري في النص وكذلك إيصال الرسائل الرمزية.

الاضاءة الخافتة:

وهي الاضاءة التي تتكون نتيجة ((التباين الشديد بين النور الأساسي والنور المشبع . وتنتج عن ذلك صور مظللة ومظلمة مثالية لأفلام الرعب والفيلم الأسود)) (برنارد ، ف ـ ديك ، 2013 ، ص664). أو صور ترمز إلى التأمل والعاطفة والحزن والغموض الخ ، وتتميز بقدرتها على خلق أجواء مؤثرة سواء كان ذلك في المسرح ، السينما والأدب، تمثلت هذه الاضاءة في الكثير من نصوص الكاتب (أحمد الجنديل) ومن أمثلتها ما ورد في رواية (امبراطورية الثعابين) عندما ((عندما دخلنا إلى غرفة نومنا أدركت أنني سأكون ثمن كل هذه التضحيات التي قدمها الدكتور السامون ، وسأذبح هذه الليلة بسكين الإغراء ، كان المذبح غارقاً في إنارة رقيقة ناعمة والهدوء يمنح المكان سحراً عجيباً ، نظرتُ إلى الفراش ، كان كل شيء مهيئاً لذبحي ، لم أستطع الاحتجاج ولا الصراخ ، والدكتور السامون بدأ يخلع ملابسه دون أن يلتفت نحوي ، سألني بصوت بارد هل أعجبك المكان؟ لم أردّ عليه ، أطلق ضحكة لا حياة فيها وهو يتابع: إذا لم يعجبك فسنختار مكاناً آخر... إلى أن تقول: بدأت الإنارة الرقيقة الحالمة تغادر إلى كهوف العتمة ، وبدأ سحر الغرفة ينقلب إلى قبح لا أستطيع احتماله))(الجنديل ، أحمد ، 2018 ، ص77 ، 81) .

المشهد يحاول التعبير عن التوتر والخوف والاغتراب لدى شخصية (ساجدة) داخل المكان الذي تصفه بالمذبح الغارق في إنارة رقيقة ، فهذه الإضاءة بالرغم من رقتها لا تبعث على الطمأنينة بل حولت المكان الجميل بتفاصيله وديكوراته إلى مسرح معد لجريمة أو حادثة سوف تقع للشخصية ولا تستطيع النفاذ منها أو حتى مقاومتها ، فيما بعد نلاحظ التلاشي التدريجي للضوء من الضوء الطفيف إلى العتمة واختفاء الضوء وانحساره نحو الظلام ، ويعتبر سلم التدرج الضوئي في هذا المشهد السردي هو التعبير المثالي للحدة الانفعالية (راضي ، ماهر ، 2005 ، ص136) للشخصية التي تتمثل بالحالة النفسية والخوف والرهبة من المكان والحال الذي أصبحت عليه.

وفي رواية (الرماد) يتضح من عنوانها الدال على الحزن والكآبة إنها تركز على توظيف الإضاءة الخافتة ، وجدنا إن اغلب نصوصها تقوم درجة الإضاءة بين الإضاءة الخافتة والعتمة لأن أحداث الرواية كما ذكرنا سابقاً تتحدث عن حرب ما بعد 2003 وما رافقها من عنف ودمار وانهيار للمنظومة الكهربائية وقد ذكر الكاتب ذلك في روايته ، وكيف التجأ الناس إلى الإضاءة البديلة عن الإضاءة الكهربائية وهو ضوء الفانوس الذي رافق بطل الشخصية في العديد من المشاهد يقول السارد : ((عند دخوله إلى غرفته ، أضاء الفانوس الصغير ووضعه إلى جانبه ، فعل الانفجار جعل سقف الغرفة يسقط ما علق به من أتربة ، نظف الانفجار السقوف وأحال الفضاء إلى كتلة من ضباب كثيف ، جعل جابر يخرج مسرعاً يبحث عن ميسون ، وعند عودته إلى غرفته كان الغبار قد استقر على الأرض ، ميسون واقفة متحفزة وفي عينيها قنوط.

ابتلع ما في كأسه على عجل ، وبدأ يعيده كما كان ، تناهى إلى سمعه طرقات متلاحقة على باب منزله ، ظنها أول الأمر من صنع خياله إلا ان الضربات المتلاحقة ما عادت كما يظن ، أسرع نحو الباب ، وبصوت مبحوح ، قال:

ـ من الطارق؟

أجابه صوت نسوي سريع ومتعب

ـ أنا ، أرجوك أن تفتح الباب لي بسرعة !!!.

عندما رفع رتاج الباب الخشبي ، كان أمام امرأة لم يتبين ملامحها بعد ، دخلت مسرعة بلا استئذان ، كان الظلام كثيفاً ، وبصيص النور المنبعث من الفانوس لا يملك القوة على معرفة القادمة ، وجابر لا يعرف كيف يتعامل مع الحالة التي طرأت عليه ؟ إلا أن الأمور اتضحت عندما ارتطم صوتها المرتجف الخائف بأذنيه قائلة:

أنا جارتكم أحلام ، لقد جئتُ خائفة من هذا القصف ، فأنا وحدي في البيت ولا اعرف كيف أواجه هذا الأمر !!!؟)) (الجنديل ، أحمد ، 2012 ، ص37) .

وفّق الكاتب في اعتماد الاضاءة الخافتة في هذا المشهد فهي تتماشى مع الواقع والأجواء الملائمة للسياق السردي فالمحيط أو البيئة الموصوفة هي بيئة تتعرض للقصف والانفجارات ، فكان توظيف الاضاءة الخافتة (بصيص الفانوس) في وسط الظلام الدامس مطابق تماماً لهذه الظروف ، فلا نبالغ إذا قلنا ان الكاتب في استخدامه لهذا الشكل الإضائي قدم عملاً لا يقل شأناً عن عمل مدير التصوير ، إذ ((يعتمد مدير التصوير في صياغته للتأثيرات الضوئية على البناء الدرامي للموضوع كأساس للبناء الضوئي)) (راضي ، ماهر، 2005، ص126) ، وهذا ما فعله الكاتب تماماً فقد حقق تأثيراً درامياً عن طريق الاضاءة التي كانت عنصراً أساسياً في السرد ، جعل المتلقي يشعر بمعاناة الشخصيات، إذ يمكننا القول ان النص كان مرآة عاكسة لواقع حقيقي مأساوي عاشه جميع أفراد المجتمع العراقي في وقت الحروب والأزمات.

كما تجسدت الإضاءة الخافتة في إحدى القصص القصيرة التي تقع تحت عنوان (الغروب ، فقد وضع الجنديل الإضاءة هذه المرة في سياق مغاير ومختلف عن النصوص السابقة ، فيخلق لنا نوعاً من السحر البصري الأخاذ عندما يدمج ضوء الغروب (الاضاءة الطبيعية) مع ضوء النار الساطع فيظهر جواً نابضاً بالجمال والحب والطمأنينة ، يقول السارد: ((. تقف أمي عند الغروب تسجّر تنورها ، يتصاعد اللهب حاملاً أكداس الشرر الذي ينفلت إلى الأعلى ليسابق فيضان الدخان ، لم أبلغ العاشرة بعد ، أقفُ جنبها فتبعدني بإشارة سريعة ، أسرع إلى نخلة عانس عجفاء ، أجلس عند قدميها ونظراتي لم تبرح تنور أمي ، تتصاعد ألسنة اللهب فينعكس نوره على وجهها الذي يبدو ساعتها رغيفاً ساخناً شهياً ، وهي تعالج فيضانه الناري بعصا طويلة سوداء ، كنتُ مأخوذا بوجه أمي ووجه التنور ، فلم ألتفت إلى زقزقة العصافير وهي تعود إلى بيوتها على أغصان شجرة التوت الكبيرة ، وغير آبه بنهيق الحمار الذي يقوده أبي إلى حظيرته بعد جهد جهيد قضاه طيلة النهار.

يتكور العجين بين أصابع أمي ، وبمهارتها يتحول إلى دوائر خفيفة السمك ليدخل إلى جوف التنور ، كان الرغيف الأول من حصتي ، صغيرا مدورا ساخنا شهيا كوجه أمي)) (الجنديل ، أحمد ، 2022 ، ص138) .

المؤثرات البصرية الساحرة في النص مع أجواء المكان وشخصية الأم التي تقوم بإعداد الخبز وزقزقة العصافير ، هذه التفاصيل البسيطة تجعل المتلقي يعود بذاكرته إلى الوراء ويستحضر الماضي والطفولة المليئة بالحب والدفء وجميع اللحظات التي يصعب عليه استرجاعها وباقية حية بذاكرته، فقد ساعد توظيف الاضاءة الخافتة مع بقية التفاصيل الموجودة على ابراز الجانب الجمالي والفني فصلاً عن تحريك المشاعر لدى المتلقي . لأن ((التأثيرات الضوئية تتكون من جمل ضوئية تعبر عن المعنى الذي يهدف إليه الموضوع)) (راضي ، ماهر ، 2005 ، ص 127)

كما إن انعكاس ضوء التنور على وجه الأم في المشهد ليبدو وجهها كرغيف خبز أضاف إلى المشهد إضاءة أخرى يمكن أن نسميها مزدوجة بين الاضاءة الفعلية (الأعرج ، هاجر سالم ، ص218) (إضاءة التنور) ، وإضاءة وجه الأم الناتجة عن انعكاس ألسنة اللهب ، وهي اضاءة تشير إلى منزلة الأم بوصفها مصدر العطاء والنور في حياة الأبناء ، فيمكننا القول إن المؤثرات الضوئية التي استخدمها الكاتب كانت ذات شكل فني مبتكر يحقق الغرض منه بحيث حققت ما يهدف إليه المشهد السردي وعملت على إثارة الانفعال والإثارة لدى المتلقي (راضي ، ماهر ، 2005 ، ص 127) .

3- الملابس:

تعد الملابس وسيلة تعبيرية مهمة ولها دور مهم في عملية المونتاج السينمائي فهي ((العنصر الأخير المشارك في تكوين الصورة)) (مارتن ، مارسيل ، 2017 ، ص78)، تعمل الملابس على تأكيد الاستمرارية بين اللقطات المتسلسلة في المشاهد وكذلك لها دور في تحديد المدة الزمنية التي ينتمي إليها العمل السينمائي ، كما تصور الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية والطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها، وكل ما يتعلق بالشخصية من عمر وجنس وطبيعة إذ يستطيع المتلقي أن يدرك طبيعة هذه الشخصية من خلال الملابس التي ترتديها ، وذلك لأن الملابس ((وسيلة من الوسائل التي يستعين بها المخرج ، لها في حد ذاتها إمكانيات تعبيرية ، فهي التي تشكل اللغة والتعبير السينمائي وتعطيها صفات خاصة ، وفي أغلب الأحيان تعينهما وتحددهما تمام التحديد)) (الخفاجي ، علاء مشذوب عبود ، 2012 ، ص49).

اعتمد الكاتب(أحمد الجنديل) الملابس كعنصر بصري تارة يعبر به عن الشخصية وتارة أخرى يوحي به بالعديد من الدلالات التي أراد إيصالها إلى المتلقي.

ففي مشهد من رواية (امبراطورية الثعابين) يصف الكاتب ملابس شخصية الدكتور (سميع السامون) على لسان البطلة ساجدة البركان بقولها : ((وكان الدكتور سميع السامون يجلس جنبي، وقد حشر جسده ببذلة ذات لون احمر قان وقميص أصفر وربطة عنق حمراء مخططة باللون الأسود، ألقيت نظرة سريعة عليه فوجدت نظراته متوجة بالانتصار.)) (الجنديل ، أحمد ، 2018 ، ص75) .

في النص تكشف الملابس عن شخصية (سميع السامون) ، إذ يظهر مرتدياً بدلة باللون الأحمر القان وهو لون يرتبط عادة بالقوز والخطر، أما القميص الأصفر فيوحي بالجرأة ويشير في الوقت ذاته إلى الخديعة ، في حين جاءت ربطة العنق الممزوجة بين الأحمر والأسود لتكثّف الدلالة وتعمق الإيحاء بالخطر والدهاء الذي تتمتع بهه شخصية خذا الرجل، ومن خلال هذه التركيبة اللونية المتباينة نستطيع القول ان الكاتب أراد أن يبرز شخصية (سميع السامون) بوصفه رجلاً مخادعاً خطيراً وماكراً في سلوكه، وما يؤكد ذلك هو رؤية الغذامي حول الملابس فهو يرى ان ((اللباس صورة حية متحركة تشبه الصورة التلفزيونية في تأثيرها وفي دلالاتها، وهي تدل دلالة ايجابية مثلما تدل دلالة سلبية، وبما أنها تلفزيون متحرك حتى من قبل أن يخترع التلفزيون، اعتمد الناس اللباس بوصفه صورة لهم وبوصفه تصوراً عن الآخرين وهذا مصدر القيمة الثقافية للباس)) (الغذامي ، عبد الله ، 2005 ، ص100) .

وفي مشهد آخر من الرواية نفسها يوظف الكاتب عنصر الملابس ليعبر من خلالها عن الحالة النفسية التي تعيشها البطلة (ساجدة البركان) تقول : ((لا أعرف كيف قضيت ليلتي ، نمت وسط الكوابيس المتلاحقة ، رأيت أبي ماسكاً خنجره وهو يصرخُ بغسل العار الذي جلبته لهم، قابلت أمي وهي تصرخ وتلطم على خديها والدموع تنهمر من عينيها ، ظهرت لي جنان عارية وهي تلوح بقطعة بيضاء عليها قطرات من... أم إبراهيم وهي تزغرد بصوت عال وأنا أرتدي بذلة العرس البيضاء وأضع على راسي إكليلاً من الزهور ، مشاهد مرعبة وكوابيس مخيفة راودتني الليلة الماضية)) (الجنديل ، أحمد ، 2018 ، ص92).

في النص، تعكس الملابس التوترات النفسية والاضطرابات التي تعانيها شخصية (ساجدة البركان). فعادةً ما يرتبط فستان الزفاف بالفرح والسرور وبداية حياة سعيدة، إلا أنه يتحوّل إلى رمز متناقض، إذ يصبح كابوساً يطارد البطلة في منامها. ويعزى ذلك إلى شعورها بالذنب والخطيئة التي لا تغتفر وفق التقاليد والأعراف الاجتماعية، وفي هذا السياق يتضح لنا ان حضور الملابس لا يقتصر على كونها مظهراً خارجياً ، بل انه ((نسق ثقافي يحمل كنزا من المضمرات الثقافية ويكشف عن ذهنية تسود عمليات الاستقبال والفهم من جهة وعمليات التفسير والتأويل من جهة ثانية)) (الغذامي ، عبد الله ، 2005 ، ص100) ، وهو ما تجلى بوضوح في شخصية ساجدة ، حيث تحول فستان الزفاف الأبيض إلى رمزاً متناقضاً يعكس صراعها الداخلي ووصمتها الاجتماعية.

أما في رواية (ثلاث وستون) كان بطل الرواية (وليد عبد العظيم) يتخيل نفسه بملابس مستعارة من التاريخ العربي يقول: ((امتلأ بيتنا بالمهنئين ، والجميع ينظرون الي بإعجاب ، الأخبار الواردة اليهم وأنا في التوقيف انقلبت الى بطولات خارقة ، والصغار يجلسون بجوار آبائهم وعيونهم تتكحل برؤية هذا الفارس المغوار القادم من مضارب جساس وجليلة ، أضحك في

سري مما يحدث ، واتخيل أن التاريخ تضج صفحاته بالكثير من المشاهد الساخرة ، أرسم صورة كاريكاتورية لهذا المشهد ، وليد عبد العظيم يضع درع الحديد على صدره ، ويحكم الخوذة على رأسه ، والبتار الذي يصطاد الرقاب طوع يده ، وهو يقفز على صهوة جواد عملاق أسود اللون ، ويطلق صرخته التي تهز الجبال الرواسي: هل من مبارز أيها القوم؟ أنا حفيد أبي زيد الهلالي ، والابن الشرعي لعنترة العبسي.)) (الجنديل ، أحمد ، 2021 ، ص 51).

استعمل الكاتب الملابس التي ترمز إلى التراث العربي القديم والبطولة العربية كأداة لنقد الواقع الاجتماعي إذ نلاحظ ان البطل في النص يسخر من نفسه (أرسم صورة كاريكاتورية لهذا المشهد ، وليد عبد العظيم يضع درع الحديد على صدره) ، فالكاتب أراد أن يبين دور الجماعات في صناعة الابطال الاسطوريين دون معرفة حقيقتهم مما يؤدي إلى فسح المجال ((لتلك النخب الزائفة التي تتضافر وتتضامن لحماية مصالحها وضمان استمرار نفوذها وسطوتها)) (ثابت ، ياسر ، 2013 ، ص50).

4_اللون:

يعد اللون أحد عناصر المنظومة البصرية ((التي يستخدمها مدير التصوير في تكوين مجموعة من العلاقات تحمل مضامين تعبر عن افكاره)) (راضي ، ماهر ، 2005 ، ص97) ، أي ان دور اللون في العمل السينمائي لا يقتصر على ابراز العنصر الجمالي بل له خاصية التأثير النفسي المباشر وله مدلولاته التي يستدل منها الانسان (راضي ، ماهر ، 2005 ، ص 97) ،((على أحاسيس وأفكار معينة)) (راضي ، ماهر ، 2005 ، ص101) .

وفي الخطاب السردي يوظف اللون بوصفه أداة تعبيرية لها العديد من الوظائف التي تغني النص بأبعاد ثقافية ، ورمزية ودينية ، ونفسية ، و يستخدم أيضاً في بناء هوية الشخصيات وانتماءاتهم فيكون للون في الخطاب السردي ((أثرٌ مهم في الإيحاء بدلالات الخطاب الظاهرة منها والضمنية بوصفه مدركاً حسياً ـ بصرياً يسهم في الإشارة إلى الواقع المعيش، وتوجيه دلالات الخطاب بما يتناسب مع ذلك الواقع)) (محمد ، عدي عدنان ، 2019 ، ص30) .

في رواية (ثلاث وستون) جاء اللون الأخضر كمؤثر بصري في أحد نصوصها معبراً عن ثقافة دينية، ويتجسد ذلك في مشهد جمع التبرعات للمحتاجين بعد الانتهاء من صلاة المغرب في المسجد يقول السارد : ((وبعد الانتهاء من الصلاة ، شاهدت احد المصلين يتخطى الصفوف ويسرع نحو حنش ، دار بينهما همس قصير لم أسمعه جيداً التبرع للمرضى والمحتاجين ، ويؤكد على أن الحسنة بعشرة امثالها ولسانه متواصل باستنهاض الهمم والحث على ضرورة التبرع.

لم يبق أحد الا وتبرع ، ومن لم تمتد يده الى جيبه غادر المسجد حال الانتهاء من الصلاة ، وإمام المسجد كان يقيم صلاة لوحده وقد أعطى ظهره للجميع ، كانت التبرعات توضع على قطعة كبيرة من قماش أخضر اللون مزينة بحاشية سوداء وعليها كتابات نسجت من خيوط خشنة صفراء)) (الجنديل ، أحمد ، 2021 ، ص 110).

يشير اللون الأخضر بوصفه مؤثراً بصرياً في هذا المشهد السردي إلى دلالات دينية وروحانية لدى المسلمين ، فهو رمز إلى الجنة والخلود وقد وردت العديد من الآيات القرآنية منها قوله تعالى : ﴿ إِنَّ الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ إِنَّا لَا نُضِيعُ أَجْرَ مَنْ أَحْسَنَ عَمَلًا * أُوْلَئِكَ لَهُمْ جَنَّاتُ عَدْنٍ تَجْرِي مِن تَحْتِهِمُ الْأَنْهَارُ يُحَلَّوْنَ فِيهَا مِنْ أَسَاوِرَ مِن ذَهَبٍ وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُنْدُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ مُّتَّكِئِينَ فِيهَا عَلَى الْأَرَائِكِ نِعْمَ الثَّوَابُ وَحَسُنَتْ مُرْتَفَقًا ﴾ [الكهف : 18]. وقوله تعالى : مُتَّكِئِينَ عَلَى رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ ﴾ [الرحمن : 55]. وبسبب هذا الارتباط المباشر بأقدس مكان في العقيدة الإسلامية، اكتسب اللون الأخضر منزلة روحية خاصة تحيل المتلقي إلى معاني النعيم والطمأنينة والسكينة الإلهية، ومن خلال تركيز (كاميرا السرد) على قطعة القماش بلقطة قريبة جداً عرضت تفاصيلها الدقيقة، والكتابة الظاهرة عليها باللون الأصفر، والحاشية السوداء التي تطوقها، تحولت من مجرد قطعة خضراء مخصصة لجمع التبرعات إلى عنصر بصري محوري. فقد اكتسبت دلالة رمزية تعكس ثقافة دينية وروحانية لدى المسلمين، الذين يرون في اللون الأخضر لوناً يرتبط بالمقدس، ويستدعي شعورًا بالسمو والخلود، ويستعملونه ((لإحالة المتلقي إلى الإحساس بالسرمدية الإلهية بواسطة الشعور الداخلي (أو التواجد والانجذاب) بواسطة المشاعر المطلقة أو المبهمة على السواء))(عبد الأمير ، صفا لطفي ، 2010 ، 321) .

ونجد توظيفاً ملفتاً للّون الأحمر في سرديات الكاتب (أحمد الجنديل) بوصفه مؤثراً بصرياً يتمتع بدلالات عدة ، فقد كان استخدام هذا اللون بمثابة أداة تعبيرية من أجل إيصال رسائل رمزية المتلقي ، منطلقاً في ذلك من القوة البصرية والمركزية التي

يتميز بها اللون الاحمر فهو ((لون الحب والفرح والسرور ، ويدل على الغنى ... ويرمز أيضاً للقتال ، والشدة ، وهو رمز الخطر لارتباطه بالدم)) (محمد ، عدي عدنان ، 2019 ، ص178_179).

ففي قصة (الهجرة إلى البحر) يشير اللون الأحمر إلى العنف والقسوة التي حدثت في الزنزانة يقول السارد : ((كان جنود الوالي نياماً ، راودني حلم التسلق، وعلى أطرافي التي يأكلها التسوس، وأظافري التي يرقد فيها الدود ، تسلقت، حبوت في بداية الأمر ، كان الحائط مرصوفاً بجماجم أطفال الفقراء ومطلياً باللون الأحمر)) (الجنديل ، أحمد ، 2022 ، ص64).

تتعقب كاميرا السرد خطوات السارد وهو يتسلق جدار زنزانته، ثم تفاجئ المتلقي بلقطة مقربة جداً تركز على الحائط لتكشف عن تفاصيله المروعة (جماجم أطفال مطمورة في الجدار، ولون أحمر يغمر الحائط)،هذا التركيز البصري يقدم اللون الأحمر كعلامة مركزية تعيد تشكيل فهم المتلقي للمشهد. فاللون الأحمر يفهم بوصفه دليلا بصريا على حجم الدماء المسفوكة، ورمزا مباشراً لجرائم القتل والتنكيل التي حدثت في هذا المكان. وبهذا، يتحول الأحمر إلى لغة سردية تفضح العنف القسري، وكذلك دالاً بصرياً لإنتاج معنى يوحي بقوة القمع والظلم الذي تمارسه السلطة بحق الفقراء(محمد ، عدي عدنان ، 2019 ، ص45).

وفي رواية (امبراطورية الثعابين) نجد توظيفا جديداً للون الأحمر كما في المشهد الذي جمع ساجدة وصديقتها جنان في محل الملايس: ((دفعت المبلغ لندخل معرضاً آخر ، انتقت لي ملابس ... حمراء اللون ، تأملناها سوية ثمّ مالت نحوي هامسة:

ـ الرجال مثل ... المصارعة ، كلاهما يثيره اللون الأحمر.

أطلقتُ ضحكة سرعان ما كتمتها خوفاً من أن يسمعني أحد وانطلقنا إلى البيت)) (الجنديل ، أحمد ، 2018 ، ص16).

في هذا المقطع يوظف اللون الأحمر بوصفه علامة دلالية ورمز ثقافي ونفسي يكشف عن طبيعة العلاقة بين الجنسين، ويميط اللثام عن تصورات اجتماعية حول الجسد والذكورة والأنوثة ، فالشخصية تتعامل مع اللون بوصفه عنصراً يمتلك قوة تأثيرية، قادرة على إثارة الانتباه وتحريك الرغبة (الرجال مثل ... ، كلاهما يثيره اللون الأحمر)، هذا التشبيه يكشف بوضوح عن تصور جندري موروث حول طبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة.

أما في قصة (القطط تنتصر ليلاً) يوظف الكاتب اللونان الأبيض والأحمر المثمثل بـــ (الدم) في المشهد ليشير إلى قضية اجتماعية وثقافية مهمة في المجتمعات ((أراد ان يقول لها شيئاً ، أن يبرر فشله أمام من ينتظره ، بدأ الغضب يتصاعد في رأسه ، أزاحها بقوة عنه ، اصطدم وجهها بزاوية سرير نومهما ، شعرت بألم لا يطاق ، كتمت ألمها بكل ما لديها من شجاعة ، مدت يدها إلى وجهها لتتلمس آثار الضربة عليه ، تلقفت أصابعها خيط الدم النازل من أنفها ، رفعت يدها لتريه ما حصل لها ، اهتزت خلايا الندم في رأسه ، ليس شريراً ليقوم بهذا الفعل، ارتج الموقف الذي أمامه ، أراد الاعتذار عن حماقته إلا أن مشهد الدم النازل من أنفها جعله يدير عقارب رأسه ، ويلغي حالة الندم الذي تعتريه ، اختطف الراية البيضاء ، وضعها تحت أنفها وراح ، يراقب بفرح خجول قطرات الدم الساقطة عليها ... كانت القطعة البيضاء قد تلوثت بالدم بما فيه الكفاية لقطع الشكوك ...أسرع إلى الباب ، فتحه برفق وامتدت يده لتعلن جائزة الفوز ، لا يعرف من اختطفها من يده ، ولكنه أدرك جيداً أن الرسالة قد وصلت من خلال لعلعة الرصاص وقرع الطبول وصراخ الحناجر وتبادل التهاني)) (الجنديل ، أحمد ، 2018 ، 118_119) .

يشير اللونان الأحمر والأبيض في المشهد إلى رمزية تحمل دلالات اجتماعية ومجموعة قيم متجذرة في المجتمعات وهى موضوعة العفة والشرف هذا الموضوع الذي يشغل حيزاً كبيراً منذ أمد بعيد إلى يومنا هذا ، سلط الكاتب الضوء على هذه الجزئية المهمة عن طريق أحداث قصته فعرض لنا مشهداً جسد فيه الأثر النفسي الذي يتركه هذا الموضوع على الشخصيات، فقد جسّد اللونان (الأحمر والأبيض) في هذا المشهد ((مقوماً تعبيرياً يستخدم ، لتوصيل رسالة معينة إلى متلق ما وان اختلفت دلالته من مجتمع لآخر)) (المطيعي ، عاطف ، وآخرون ، 2025 ، ص371) . فبدون شك إن اجتماع هذان اللونان يؤديان رسالة بصرية مهمة ويعملان كأداة تواصل بصرية مع الجماعة التي تفهم دلالاتها دون خطاب لغوي.

وفي مشهد من رواية (ثلاث وستون) يحمل اللون الأسود تأثيراً بصرياً يوحي بالكآبة والعتمة والظروف الصعبة وهذا ما نجده في المشهد السردي الذي وصف فيه بطل الرواية (وليد عبد العظيم) غرفة السجن ((والحيطان يغلب عليها لون كئيب لم أستطع تمييزه ، في احدى زوايا الغرفة كانت خطوط باهتة من اللون الأسود تشبه لون السخام)) (الجنديل ، أحمد ، 2021 ، ص34).

5_الاكسسوار:

يعد الاكسسوار من أهم المكوّنات البصرية السينمائية التي لها دور كبير بوصفها علامة بصرية تستبطن مستويات المعنى والدلالات الرمزية في الخطاب السينمائي ـ بالرغم ((من أن الكثيرين درجوا على معاملته كعنصر تابع أو مكمل لا يرقى لأن يكون قائما بذاته)) (الخفاجي ، علاء مشذوب عبود ، 2012 ، ص67).

وتطلق كلمة الاكسسوار على ((كل ما تستخدمه الشخصية سواء على المسرح أو في الحياة العادية ، والإكسسوارات نعني بها أيضاً الملحقات أو الأغراض او المهمات ، وقد استعملت هذه الأسماء للدلالة على الأشياء التي يستخدمها الممثل او الإنسان العادي ، مثل الكرسي والساعة والمسبحة والسيف وجميع الحلي وكذلك الهاتف والمظلة والنظارات والتاج والصولجان)) (علي ، ناجد جباري ، أحمد ، غسان هاشم ، 2018 ، ص661) .

لقد استثمر الكتّاب توظيف الاكسسوار في الأعمال الأدبية بوصفه مكوناً فنياً يتجاوز حدوده الإيحائية و الجمالية ، ليصبح عنصراً مشحوناً بالدلالة والرمزية ومن هذا المنظور يتحول الاكسسوار إلى وسيط تعبيري يربط بين السينما والأدب ، بما يجعله جسراً يعزز عملية التداخل بين الفنون .

يتجلى الاكسسوار في نص من رواية (امبراطورية الثعابين) بوصفه مؤثراً بصرياً تخييلياً وكما في الحوار الذي دار بين ساجدة و السامون((- ما لك يا ساجدة تقومين بتعكير السعادة التي نحن فيها الآن ، سأجعلك أميرة النساء ، وأظلّ وفيّا لكِ ما حييت.

بصوت متهدج حزين أجبته:

_ لا أحد يثق فيكم ، كل ما تملكونه لا يتعدى الكلام الفارغ

تساءل منزعجاً:

_كيف؟

أسرعت أجيبه بغنج:

- لو كنتَ ما تقوله حقاً ، فما الذي قدمته لي من هدايا ، وأنت تعرف أنني قدمت لك أغلى ما أملك؟

عاد الصفاء إلى وجهه ورجعت الابتسامة إلى شفتيه ونهض من مكانه وهو يأمرني بالخروج معه ، وجدنا السيارة بانتظارنا متوقفة أمام الفندق ، أمر سائقها بالتوجه إلى محلات مجوهرات السعادة ، وقع نظري على أساور وأقراط وخواتم وقلادتين أحداهما مرصعة بالماس ، بعدها اتجهنا إلى مجوهرات لبنان ، اشتريت قلادة وأساور أخرى وعندما مررنا بمحلات سحر بيروت اختطفت ساعة ذهبية)) (الجنديل ، أحمد ، 2018 ، ص95_96) .

في هذا المشهد تتحول الإكسسوارات إلى عناصر بصرية ذات دلالات رمزية ،لأن الإكسسوار((يكشف عن خصائص الشيء والشخص التابع له)) (الخفاجي ، علاء مشذوب عبود ، 2012 ، ص67) ، وقد كشف ((تحشيد جميع وسائل التعبير في مشهد واحد)) (سبرزسني ، بيتر ، 1992 ، ص84)، عن طبيعة العلاقة المادية بين شخصية (ساجدة) (والسامون) فهو يمثل المكافأة التي تحصل عليها مقابل العلاقة ونمط حياتها ، وبهذا يصبح الاكسسوار وسيلة لفهم طبيعة الشخصية وأهدافها.

وفي نص آخر من الرواية نفسها تأتي المرآة بوصفها اكسسواراً بصرياً فاعلاً وكما في النص الآتي : ((بعد خروجي من الحمام ، استقبلتني المرأة الكبيرة ، رميتُ المنشفة البيضاء جانباً فظهر جسدي أمامي متدفقاً بالإغراء وممتلئاً بالحيوية ، في تلك اللحظة التي كان فيها العري عارياً ، قررتُ أن أدوّن سيرتي عارية مثلما أنا الآن أمام المرأة الكبيرة ، وفي الفندق الذي شهد فصول فجيعتي مع سميع السامون ، أسرعت إلى ارتداء ملابسي ، تناولت عدة الكتابة ورحت ادون بسرعة)) (الجنديل ، أحمد ، 2018 ، ص10_11) .

تأخذ المرآة في هذا المقطع الدور المركزي ، فلا يقتصر دورها على انها سطح عاكس يعكس صورة الجسد وتفاصيله ، بل تحولت إلى أداة مواجهة وجودية ، فبعدما خاضت شخصية (ساجدة) سلسة من الأفعال المرفوضة مجتمعياً ، تقف أمام المرآة في مواجهة للذات من أجل أن تعلن اعترافاً لا يمكن ان تبوح به لغير المرآة وبذلك تكون المرآة قد قامت ((بوظيفتها المزدوجة ، فهي من ناحية ، تعكس الصورة المماثلة لها _ وهذه هي وظيفتها الفيزيائية _ ومن ناحية اخرى ، هي مستمع يتوجه إليه المرء متأملاً شاكياً)) (فرحات ، أسماء أمين حسن ، 2023 ، 1250_1251) ، وهو الأمر الذي قامت به (ساجدة) عندما اتخذت من المرآة صندوقاً لأسرارها، وقد أجاد الكاتب في توظيف المرآة كمؤثر بصري كما تفعل السينما عندما اتخذ من المرآة وسيلة لإنتاج صورة مزدوجة تكشف ما هو الظاهر وما هو الباطن الذي تخفيه الشخصية.

ويأتي الإكسسوار بوصفه مؤثراً بصرياً في رواية (ثلاث وستون) في النص الذي جاء على لسان الاستاذ (وليد عبد العظيم) وهو يتحدث عن شخصية (حنش) يقول: ((لم يسالني حنش عن سبب مجيئي في هذا الوقت ، ولم تكن لى رغبة بإخباره عن سبب هذه الزيارة ، نظرت اليه فوجدته جاهزاً للخروج ، ثوبه الأسود ، وطاقيته المطرزة بخيوط ذهبية داكنة ، انتبهت الى خاتم بنصره الفضي الجميل ، أسرعت بارتداء ملابسي)) (الجنديل ، أحمد ، 2021 ، ص78).

النص يقدم شخصية (حنش) ويرسم لنا ملامح شخصية ذات حضور مميّز ولافت ،إذ يعمل الخاتم على استكمال الصورة المظهرية للشخصية بجانب الثوب الأسود والطاقية المطرزة، ويحمل الخاتم لوحده علامة سيميائية مهمة تتضح من خلال تركيز كاميرا السرد (عين الراوي) على الخاتم دون أي شيء غيره من التفاصيل، وان هذا التركيز على الخاتم لا يمكن النظر إليه على أنه مجرد وصف تزييني فقط، بل ان تقريب كاميرا السرد لتأخذ لقطة مقربة لليد التي تتزين بالخاتم ينجح في استثمار الاكسسوار لإبراز أبعاد أعمق للشخصية فالخاتم هنا مفتاح بصري لتأويل الشخصية ووضعها في البناء السردي .

6_ الماكياج:

الماكياج في السينما يعد لغة بصرية تجمع بين البعدين التجميلي بوصفه زينة تضيف على الممثل جاذبية في حضوره ، والبعد البصري الدرامي بوصفه وسيلة لتكوين الشخصية وابراز حالاتها النفسية والاجتماعية الخ ، والمكياج بأبسط تعريف له هو:((هو اللمسات التي تضاف إلى قسمات وجه الممثل بواسطة المساحيق ، والأصباغ ، والألوان ، ليصبح مطابقا للشخصية التي سيلعبها ، وهي إما للتجميل ليبدو الممثل أمام الكاميرا في أحسن صورة ، أو إما للتنكر ، أو لتغير العمر)) (المصري ، عز الدين عطية ، 2010 ، ص491) ،فالمكياج يرتبط ((بالممثل ارتباطاً جوهرياً ... فهو يقوم برسم ملامح الشخصية على وجه الفنان من خلال الدور الذي يجسده)) (الخفاجي ، علاء مشذوب عبود ، 2012 ، ص60) ويقوم المكياج بعملية تجانس وظيفي مع بقية العناصر مثل الإضاءة والملابس والإكسسوار ليخدم بناء الشخصية داخل العمل السينمائي (الخفاجي ، علاء مشذوب عبود ، 2012 ، ص61) .

ان هذه الوظيفة التعبيرية التي يؤديها الماكياج في السينما ، وجدت صداها أيضاً في السرد الأدبي، حيث استعان الكتّاب بالماكياج لرسم أبعاد الشخصية عبر الوصف التفصيلي داخل النص، ومن أمثلة توظيف الماكياج في نصوص الكاتب (أحمد الجنديل) ما جاء في هذا المشهد من قصة (الخنازير لا تدخل إلى الجنة) الذي يصور شخصية (زنانة/ سعيد) وهو يضع الماكياج ((كان زنانة يرتدي بدلة الرقص الحمراء، وقد تكحلت عيناه ، وبدت شفتاه بلون عصير الطماطم الناضجة(الجنديل ، أحمد ، 2022 ، ص63) .

المشهد السردي يقدم زنانة وهو يرتدي بدلة الرقص الحمراء وقد تكحلت عيناه وبدت شفتاه بلون عصير الطماطم، الماكياج هنا ما هو إلا قناع قسري فرض على شخصية (زنانة/ سعيد) التي تعرضت للاستلاب ، ليعيد تشكيل هويتها بطريقة مهينة ومأساوية ، كما ان استخدام الألوان الصارخة يفصح عن قهر الشخصية واستباحتها وطمس الهوية الذكورية الأصلية التي لا يمكن تغطيتها إلا باستخدام الألوان الصارخة ((ويدل الماكياج الصارخ على التحلل والموت في الحياة)) (الخفاجي ، علاء مشذوب عبود ، 2012 ، ص62).

ومن الأمثلة أيضاً ما جاء في هذا النص من رواية (امبراطورية الثعابين) ((أنقذني من هواجسي رنين الهاتف، أسرعتُ إليه، كان الدكتور السامون على الخط الثاني، أخبرته بأنّي جائعة، ضحك وبصوت رقيق سمعته يقول :

ـ جهّزي نفسك للخروج فأنا قادم إليك.

ألقيتُ نظرة عجلى على هندامي، وضعتُ قليلاً من أحمر الشفاه، ورششتُ من العطر ما يكفي، وعندما وصل السامون كنتُ جاهزة للخروج)) (الجنديل ، أحمد ، 2018 ، ص99).

يكشف المشهد عبر لحظة استعداد البطلة للقاء بعد تلقيها الاتصال من الدكتور (سميع السامون) ، واهتمامها بهندامها ووضعها لأحمر الشفاه بعناية مع رش العطر الذي يزيد من الجاذبية ، إذ يتحول الماكياج في هذا السياق إلى لغة بصرية يمثل حالة شخصية (ساجدة) ويبين رغبتها في اغراء (سميع السامون) ، وبهذا يصبح الماكياج أداة بصرية تضعها الشخصية لتعبر عن نفسها وايصال مقصدها في تحقيق ((المتعة البصرية والجمال الشكلي)) (ياسر ، بشرى محسن ، 2018 ، ص586) .

الخاتمة:

ــ توصل البحث إلى أن السرد الأدبي يمتلك القدرة على محاكاة التجربة البصرية للسينما، من خلال الوصف اللغوي الدقيق للعناصر البصرية مثل الشخصيات، الملابس، الإضاءة، الديكور، الماكياج، والألوان، بحيث يُمكّن المتلقي من الانغماس الكامل في المشهد وكأنه أمام عرض حي.

ــ نجح الكاتب في توظيف جميع المؤثرات البصرية بشكل متكامل وسلس، محوّلاً اللغة إلى أداة قوية لخلق مشاهد حية ترسخ في ذهن القارئ.

ــ من خلال استعارة الكاتب أحمد الجنديل للمؤثرات السينمائية البصرية استطاع أن يصنع نصاً أدبياً غنيا بالدلالات الرمزية والجمالية..

ــ تبين لنا ان الكاتب لا يقتصر على وصف المشهد بشكل خارجي، بل يوظف المؤثرات (الديكور ، الملابس ، الألوان ، الاضاءة، الاكسسوار والماكياج) لتعكس طبيعة المكان والشخصيات وبيئتها وحالاتها النفسية والروحية والاجتماعية.

المصادر

ــ القرآن الكريم.

الأحمد ، هاجر سالم ، الموسيقي والسينمائي في السردي ، فاعلية الأوبرا والكاميرا في رواية رماد الشرق لواسيني الأعرج، تموز ديموزي للطباعة والنشر والتوزيع.

أولسون ، منصور ، 2003 ، السلطة والرخاء نحو تجاوز الدكتاتوريتين الشيوعية والرأس مالية ، بيروت ، تر: ماجدة بركة، المنظمة العربية للترجمة ، الحمراء ، ط1.

برنارد ف ـ ديك ، 2013 ، تشريح الأفلام ، دمشق ، تر: د. محمد منير الأصبحي، منشورات وزارة الثقافة ـ المؤسسة العامة للسينما.

ثابت ، ياسر ، 2013 ، صناعة الطاغية سقوط النخب وبذور الاستبداد، القاهرة ، دار اكتب للنشر والتوزيع ، ط1م .

الجنديل ، أحمد ، 2022 ، رقصة الطواويس ، دمشق ، مجموعة قصصية، تموز ديموزي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1.

الجنديل ، أحمد ، 2018 ، امبراطورية الثعابين ، دمشق ، رواية، تموز ديموزي للطباعة والنشر والتوزيع ، ط2.

الجنديل ، أحمد ، 2012 ، الرماد، رواية تموز ديموزي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1.

الجنديل ، أحمد ، 2020 ، غابة الوهم ، بغداد ، مرويات، الرفاه.

الجنديل ، أحمد ، 2021 ، ثلاث وستون ، دمشق ، رواية، تموز ديموزي، للطباعة والنشر والتوزيع ، ط1.

الخفاجي ، علاء مشذوب عبود ، 2012 ، توظيف السينوغرافيا في الدراما التلفزيونية ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط1.

راضي ، ماهر ، 2005 ، فن الضوء ، سورية ـ دمشق ، منشورات وزارة الثقافة ، المؤسسة العامة للسينما ، د.ط.

سبرزسنى ، بيتر ، 1992، جماليات التصوير والإضاءة في السينما والتلفزيون ، بغداد ، تر: فيصل الياسري. دار الشؤون الثقافية.

صالح ، أمين ، 2002 ، الوجه والظل في التمثيل السينمائي ، البحرين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ط1.

عامر ، إبراهيم ، 2019 ، الرواية العربية والمونتاج السينمائي نحو نظرية لتكاملية الفنون، عمان ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع ، ط1، 2019م 1440هـ.

عبد الأمير ، صفا لطفي ،2010، الدلالة الروحية للون الأخضر في العمارة الإسلامية ، مجلة جامعة بابل ، مج 18 ، العدد 1.

علي ، ناجد جباري ، أحمد ، غسان هاشم ، 2018 ، جماليات توظيف المؤثرات البصرية في العرض المسرحي العراقي، مسرحية مكاشفات أنموذجا، مجلة كلية التربية الأساسية، المجلد 24، العدد 100.

الغذامي ، عبد الله ، 2005، الثقافة التلفزيونية ، سقوط النخبة وبروز الشعبي،، الدار البيضاء ـ المغرب المركز الثقافي العربي ، ط2.

فتاش ، الطاهر ، 2024 ، التصوير المشهدي في قصيدة لم تأت لمحمود درويش ، محمد بن سعيد، مجلة سيميائيات، مج 19، العدد1/ مارس.

فرحات ، أسماء أمين حسن ، 2023م ، رمزية المرايا في الشعر الفارسي (بيدل أنموذجاً) ، مجلة قطاع الدراسات الإنسانية ، العدد الحادي والثلاثون، يونيو.

القيسي ، ماجد عبد الله مهدي ، 2016 ، لغة الاضاءة مقاربة تأويلية في رواية موت الأب ، مجلة جامعة تكريت للعلوم الإسلامية ، المجلد 23، العدد 5 أيار

لشكر ، حسن ، 1431هـ ، الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية (مظاهر التفاعل)، سلسلة كتاب المجلة العربية.

مارتن ، مارسيل ، 2017، اللغة السينمائية ، القاهرة ، تر: سعد مكاوي،أقلام عربية للنشر والتوزيع.

محمد ، عدي عدنان ،2019م ، اللون في الرواية العراقية (2010– 2015) دراسة في ضوء السيميائية ، جامعة القادسية ، أطروحة دكتوراه ، كلية التربية.

المصري ، عز الدين عطية ، 2010م ، الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية ، غزة ، رسالة ماجستير، كلية الآداب ، الجامعة الإسلامية

المطيعي ، عاطف ، وآخرون ، 2025، التحليل السيميائي (الإيقونوغرافي) للنصوص البصرية بالصور الصحفية ، مجلة العمارة والعلوم الإنسانية ، مج العاشر، العدد الخامس، مارس.

النحاس ، هاشم ، 1975، نجيب محفوظ على الشاشة (45– 1988)، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

ياسر ، بشرى محسن ، 2018، المؤثرات البصرية في بنية تصميم الإعلان ، مجلة كلية التربية الأساسية، مج 24. العدد 102.