أثرُ اللغةِ الفلميَّةِ في النصِّ الروائيِّ

الدكتور حمد محمود محمد النُّوخي
جامعة تكريت – كلية التربية

لقد استنطقت عدسات التعبيرِ الروائي المعاصر أهمَّ مفردات اللسان السينمائي المتمثّلة بـ(السيناريو _ الكاميرا _ المونتاج). وذلك صادر عن البيئة الداخلية لهذا التعَبير، والذي أعنيه بهذه البيئة : هو القيمة الجمالية التي تعطي لهذا التعبير حضوراً خاصَّاً مع أيَّة قراءة كاشفة. باعتبار أنَّ القراءة هي عملية تقشير المرآة .. لكي ترى أبعد من وجهك، وهذه هي القراءة الكاشفة التي لا تقف عند حدود الذاتي الذي يطفو على سطح الفعل القرائي، بل تغوص أعمق في الشريط التحتي للغة لسبر الهمِ الكوني بوصفه الظهير الأصيل لكلِ عملٍ أدبيٍ يطمح للبقاء في ذاكرة القراءة. أما كيفية الصدور فلها منطلقات مستنتَجة من الحضور الذي أسَّسه الفنُّ السابع (السينما) _ بالميثاق التواصلي _ مع المتلقي، وأهمُّ هذه المنطلقات:_

- أحسَّ العمل القوليُّ أنَّ العمل البصريَّ أصبح يشكّل تهديداً لشعريته التعبيرية، وذلك ما تعلنه التقنية العليا للغة السينمائية عن طريقَ عرض المعبَّر عنه بشكل أيقونيٍ محسوسٍ (مجسَّمٍ) ومن زوايا حرجة بالنسبة للعمل القولي .. وذلك ما تتبناه الكاميرا.
- كذلك عملية البناء المشهدي التي تجعل لكل حركة، داخل المكوَّن العام للمشهد سواء في الكادر أو في الزي أو الديكور..الخ، قصداً حاضراً وفاعلاً في السياق .. والأمر نفسه بالنسبة للعمل القولي، ولكن ليس بالفاعلية نفسها، فمثلاً عمليات المنولوج في الكتابة تقرأ .. بينما في السينما تعاش ، الأمر الذي يفتح

أمام فعل التلقي سياقات أخرى، وعمل البناء المشهدي هذا هو ما يتعهَّد به نظام المونتاج، تسانده في ذلك دوريات المراقبة الإخراجية.

- بقي المنطلق الرئيسي وهو أن الرواية _ بوصفها شكلاً من أشكال التي يمكن أن تعتمد كسيناريو _ عملت على (أفلمة) نظامها التعبيري من خلال قدرتها على جعل القارئ يحسُّ بوجود فريق عمل سينمائي يرافق برنامجه القرائي. وهذا لا يعني أن يكون التعبير فيها مرسوماً في ضوء ما تقرره أدوات العمل السينمائي، من تسلسل منطقي ووضوح في التعبير وغير ذلك. ولكن يعني أن يكون هناك حضور مسجل لأنظمة الخطاب السينمائي يعطي انطباعاً أن الكاتب المعاصر مستقرئ فاحص لأنظمة هذا الخطاب. ونحن هنا بصدد قراءة مواجهة لروائي مهم في مشهد الرواية العراقية المعاصرة وهو الروائي الراحل (حسن مطلك) على الرغم من أنه معروف برواية واحدة وهي الرواية الشهيرة (دابادا). ولكن القارئ الخاص لها يكتشف أن هذا الكاتب كتب في داخله العشرات من الروايات. حيث أن رواية (دابادا) هي رواية متجاوزة لآليات إنتاج القول الروائي المألوف، فهي (تتحدى قدسية التراث الروائي بأكمله)[١]. وذلك عن طريق استهدافها للقارئ، فهي في شكل من أشكالها القرائية تؤسس لوضع القارئ في لعبة نفسية لا تسمح له بالخروج، من بين سطورها، بمسمَّيات استنتاجية على المستويين الموضوعي والدلالي. مما يقتضي بقاءه داخل لغة الرواية. وهذا ما يؤكده الكاتب نفسه في قوله _ على غلاف الرواية _ (كتبها ليحمي نفسه من القراء)[٢] فهذه مقولة قصدية تعني ما يترتب عليها وليست مقولة وقائية، فهي تستفز المنهج القرائي بكل ما يرافقه من المذاهب (التاريخي، الاجتماعي، البنيوي، السيميائي .. الخ). ذلك لأن (دابادا) :_ هي الرواية التي لن تكون كما يفهمها أي مشروع قرائي، وستظل عصية على توصيفات الدرس النقدي العربي. إن قراءتنا هذه تشتغل على كشف اثر مفردات اللسان السينمائي في تنشيط أنساق التعبير في رواية (دابادا) واضعين في ذاكرة هذه القراءة علامة مصاحبة لها وهي أن لـ (حسن

مطلك) اهتمامات سينمائية مثل محاولات في كتابة السيناريو، فضلاعن انه رسام وهذا ما يؤكد علاقته أكثر بالسينما. أي بالبصري من التعبير.ونحن عندما نقول أن قصد قراءتنا هوهذا الكشف إنما نخولِ أنفسنا بتقصي الجملة السينمائية أينما وجدت في الرواية غير متقيدين بالجانب الآلي أو المنطقي الذي ينشط في صناعة الفلم _ من حيث العمل _ فنحن هنا لسنا بصدد قراءة رواية معدة بالكامل للسينما أو بصدِد تحليل فلم روائي، إنما نحن بصدد كشف فعالية الخطاب السينمائي –بعده طريقة في التعبير_ في الخطاب الروائي، إذ مما هو معروف أن هناك علاقة وطيدة بين السينما والرواية فقد (أعرب عدد من السينمائيين البارزين عن إفادتهم من الرواية، لاسيما لأساطين الفن الروائي في القرن التاسع عشر فلقد تعلم (غريفث) دروساً مهمة من (ديكنز)، ووجد (ايزنشاين) (مبادئ المونتاج متجسدة في تكنيك السرد الروائي لدى ديكنز..)[٣]

وهذا ما يؤكد (أن الرواية هي أداة السينما الأولى بسبب قربها من ذلك الفن ..وليس بسبب سهولتها) [٤] .وبما أننا قد أشرنا هنا إلى إفادة السينما من الرواية. كذلك فأننا سنوضح إفادة الرواية من تقنيات العرض السينمائي. وهذه الإفادة نابعة من كون الرواية أدركت أنها (لا تستطيع أن تعبر عن نفسها بغير التحدي الجمالي للفن السينمائي) [٥]. وعلى ضوء ذلك نستبين ما ذهب إليه _ لوي دي جانيتي _ من أن (العلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحد)[٦]

اعتقد أن هذه التوطئة كفيلة بتمهيد الطريق أمام بحثنا لتقصي اثر السينما في رواية (دابادا) للروائي (حسن مطلك).

السيناريو

يفتتح المؤلف روايته بالجملة السيناريوية (... بحلول الخريف حيث تجاهد الأشجار للتخلص من أوراقها الميتة قامت هاجر ثم اتجهت إلى المطبخ المنفرد لكي توقد ما تبقى من احطابها وتعد أصباغا من عروق الشوك لقربة اللبن. قامت هاجر. يقول شاهين وهي أمه.)[٧]. يلاحظ على جملة السيناريو هذه أنها توفر الشروط المتعارف

عليها لأي مشهد وهي (المكان _ الزمان _ الحركة) وهي مؤلفة من ثلاث لقطات أنجزت وفق هذه الشروط _ على الرغم من أن كل لقطة هي _بالضرورة_ لقطة مكان وزمان وحركة. ولكن في هذه اللقطات الثلاث هناك تأدية متبنية لهذه الوحدات الثلاث وذلك على النحو الآتي:_

- فاللقطة الأولى (بحلول الخريف حيث تجاهد الأشجار للتخلص من أوراقها الميتة..) هي لقطة زمنية أي أنها تستهدف الزمن وتشير إليه بوضوح (الخريف) وهذه اللقطة تحتوي على مكان مفترض لأنها تحتوي على حركة، وكما معروف لا توجد حركة بدون مكان وزمان، والحركة هنا هي حركة طبيعية وهي حركة الأشجار أمام كاميرا الراوي (تجاهد الأشجار للتخلص من أوراقها الميتة).
- أما اللقطة الثانية (قامت هاجر) فهي لقطة حركة ذاتية تهيئ لتسمية المكان وليس لتحديده. وهذا ما ستأتي به اللقطة الثالثة.
- اللقطة الثالثة (ثم اتجهت إلى المطبخ المنفرد لكي توقد ما تبقى من احطابها وتعد أصباغا من عروق الشوك لقربة اللبن). والمكان في هذه اللقطة هو مكان نوعي (المطبخ) وليس مكانا محددا، أما لفظة (المنفرد) فهو تحديد داخل هذا المكان النوعي أي أن المكان العام غير محدد. أما عنصر الزمان فهو مبني على ضوء السياق الزمني في اللقطة الثانية. وهو سياق الزمن الماضي أي (قامت هاجر ثم اتجهت .. الخ).بعد ذلك يأتي التذييل الذي ذيلت به هذه الجملة وهو (قامت هاجر. يقول شاهين وهي أمه.) وهذا التذييل يكشف عن شعرية خطط لها في مسار العرض السردي لهذه الجملة وذلك وفق ما يأتي:_
- كان (المروي) في الجملة يستقبل_ بضم الياء _ من قبل (المروي له) على أساس انه من قبل (مؤلف ضمني) ثم يأتي التذييل فيكشف أن عمليه الروي مسنودة إلى راو مشارك في الحديث الذي يرويه وهو(شاهين) باعتبار أن الروي (هو الذي يتولى وظيفة التصوير والمراقبة، فيمهد لخطاب الشخصيات ...

ويعرض مقتضيات السرد ويقوم برواية الأحداث، فنرى نحن القراء ما يراه، ونعرف من خلاله ما يعرف).[٨]

- إن المؤلف الواقعي، أي الكاتب الحقيقي قد حضر المكان السردي_الجملة_لمثل هذا التبادل في المواقع بين (الراوي والمروي) وذلك عن طريق المسافة البصرية التي فتحها وهي علامة الحذف (...) في مقدمة الجملة . فهي تعني أن هناك محذوفا وهو الراوي وسوف يبلغنا السياق بذلك بحيث أننا لو جعلنا الراوي يشغل هذا الفراغ لما حدث أي خلل في نسق المسرود ، أي على هذا النحو [يقول شاهين بحلول الخريف حيث تجاهد...الخ] وهكذا وفّر هذا التكنيك للجملة عناصر فعالة على مستوى الممارسة القرائية أهمها عنصر المفاجأة وعنصر الترتيب الذي جعل القارئ مشاركا في كتابة الجملة، أي إعادة الراوي إلى موقعه الذي اشره المؤلف، عن طريق القراءة كما بينا .بعد ذلك تتعرض جملة السيناريو إلى قطع يغوص خلاله المؤلف بتفاصيل خارجة عن نطاق السرد للجملة وتستغرق هذه التفاصيل خمس صفحات من الرواية. بعدها ينتقل المؤلف ليعود إلى الجملة ويدفع حركة الروي إلى الأمام في مجال المروي له. على هذا النحو: (حيث اتجهت هاجر إلى المطبخ المنفرد لتوقد احطابها المتبقية صعد إلى شباكه والصق مرفقيه بالقاعدة فشاهدهم في ضوء النافذة الصريح، أربعة رجال وامرأتين...)[٩] وفي هذه الجملة نلاحظ أن حركة الروي مسنودة بثلاثة أفعال مرتبة ترتيبا زمنيا يراعي تحرك الكاميرا داخل المشهد وذلك عن طريق أدوات الربط (الواو و الفاء):_

صعد و الصق ف = شاهدهم.

ثم بعد ذلك يعمد المؤلف إلى قطع ثان يستغرق أكثر من عشرين صفحة لينتقل إلى المرحلة الثالثة من مراحل جملة السيناريو، وهذه المرحلة تتواصل في حركتها مع المرحلة الأولى وتستمر مع المرحلة الثانية في الحركة وهي في قوله (تنبت المرأة

الأولى في منتصف النافذة وتدقق في الشباك المقابل – شباك شاهين وهو يقول:_ شباكي ..) (١٠)

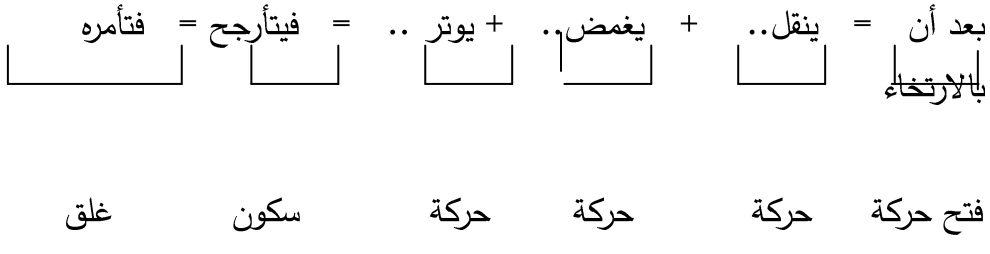
إن عمليات القطع هذه تضفي على المسرود قيمة جمالية تستوجب من مشروع التلقي قراءة ناشطة لتتبع مراحل السرد. ومراحل الانتقال التي وفرها القطع تأخذ دورها في تنشيط فعل الكتابة باعتبار أن (كاتب السيناريو هو كالروائي، يملك الحرية السردية في الانتقال من فضاء لآخر: فالفضاء والزمن تحت تصرف الروائي، مثلما هما تحت تصرف كاتب السيناريو، ولكليهما الحق نفسه والحرية نفسها للانتقال فيهما)(١١). وعلى ضوء ما تقدم يكون واضحا الدور الذي قام به السيناريو في تشغيل أجهزة الروي داخل الرواية.

الكاميرا

أما الكاميرا، وهي المنظومة الأهم في التعبير السينمائي، فقد تجلى دورها في تنظيم أنساق الدوال السردية فهي تمثل (الشعور السينمائي إذ ترسم حركة تجعل الأشياء التي تجري الحركة فيما بينها لا تتوقف عن التجمع في كل. وان الكل لا يتوقف عن الانقسام بين الأشياء وذلكم هو (الجوهر التعبيري))(١٢) وقد مارست الكاميرا دورها هذا في مشهد (رحلة شاهين وعزيزة في القارب) إذ أخضعت السرد لحركتها منذ البداية حيث يكون القائم بالسرد جزءا من الحركة أمام الكاميرا.في هذا المشهد يفتتح فعل السرد (تقول) عملية التصوير لتأتي بعده لقطتان تؤسسان للسرد (تقول: هناك، عند كثافة الأشجار، تلك الأغصان المغموسة بالموج سنجد قارب العم عارف) وفي اللقطتين توجد لفظتان وضعتا بقصدية لتأشير المسافة التي تفصل بين المسرود وبين كاميرا السارد وهما لفظة (هناك) التي تسجل مسافة ابعد من المسافة التي تسجلها اللفظة الثانية (تلك) أي أن هاتين اللفظتين تساندان إحساس المتلقي بحركة الكاميرا في المجال.بعد ذلك يقف القائمان بالسرد أمام كاميرا ثابتة في لقطة حوار تستغرق زمن الموافقة على الرحلة (نذهب في نزهة صغيرة . ويجيب : هناك الأغصان المغموسة في قارب العم، لن اذهب إلى نزهة صغيرة لأني لا أحب النزهة الصغيرة

ولم اركب قارباً من قبل . تقول : بل ستركب القارب ، يجب أن تتعلم مثلنا بحيث تستطيع الذهاب منفردا. ويحوم حول نفسه قائلا: لن اركب القارب منفردا وأتعلم مثلكم. وتصرخ به : بل ستركبه مرغما ، نعم) وهنا نلاحظ نشاطا بصريا فرضته كاميرا السرد تمظهر في علامات الترقيم التي نابت مناب أرقام التقطيع إذ (يجري التوليف عمليا بفضل أرقام تقطيع وقائع شريط السيناريو)[١٣] وهذه العلامات هي (الفارزة ،) التي تابعت عملية التقطيع بين اللقطات ففي اللقطة الأولى قطعت بين اللقطة ومسافتها (هناك ، عند كثافة الأشجار) بينما لم تفعل ذلك مع اللقطة الثانية (تلك الأغصان المغموسة في الموج..) لتساند عملية الإحساس بالمسافة فلفظة (هناك) تشير إلى الشيء عن بعد ، أما لفظة (تلك) فتعطى تحديدا له. كذلك علامة (النقطة .)التي تابعت عملها في لقطة الحوار . فكان وجودها إشارة لنهاية السرد من قبل احد الساردين، وإيذانا بانتقال الكاميرا إلى السارد الآخر . في حين لازمت علامة (النقطتين الراسيتين :) المجيء بعد مفاتيح السرد (يجيب:/تقول:/قائلا:/تصرخ به:/ فيجيب:) فهي بطبيعتها تأتي بعد الشيء الذي يريد الكلام تحديده. وهنا لابد من الإشارة إلى أن السينما قد أفادت هي الأخرى من الشكل الكتابي ، وذلك فيما اقتبسه (ايزنشاين) من الكتابة الهيروغليفية [١٤] لان هذا يفيد في تعميق الصلة بين الكتابة _ بوصفها تشكيلاً بصرياً _ وبين السينما [١٥]بعد ذلك تتابع الكاميرا تصوير الحدث من الخلف (وتمشي أمامه عارية القدمين على معجون الرمل، فلم ينزع خفية كما فعلت بل تركهما يرشانه بالرمل.) ثم يحمل (شاهين) الكاميرا ليصور الشخصية التي تقاسمه السرد بلقطة راسية (وتنحني عند الأغصان المغموسة فيبين القارب) بعدها يقوم بموضعة ديكور المنظر ، والمنظر هنا هو قارب على الشاطيء (فيتفحصه : عمودان ، شبكة صيد ، جفنة أسفلية ، وتد وحبل ، كيس فيه شيء.) وهنا نرى أن انتقاء فعل الحركة (يتفحصه) انتقاء يتوافق مع الوضع للنظرة الرأسية ، فهو يؤشر لدى القارئ حركات تنقل الكاميرا من وحدة ديكورية غلى وحدة أخرى . فلو أن الراوي اختار الفعل (رأى) مكان الفعل (يتفحَّص) لأشّر الفعل (رأى) لدى القارئ نظرة رأسية

ثابتة غير متنقلة . وهذا ما يؤكد قصدية استخدام الراوي للكاميرا كوسيلة للسرد.ثم تتكرر لقطة الحوار أمام الكاميرا الثابتة وبعلامات الترقيم نفسها ، باستثناء علامتي الاستفهام اللتين نشطتا الحوار باعتبار السؤال هو دعوة الأخر للمشاركة (تقول : اصعد. بعد ما تفك العقدة . فيقول: سأصعد، ولكن إلى أين ؟ تقول : إلى النهر . ويقول: هذا هو النهر ، فلماذا نذهب إليه ؟ وتضحك ، ويضحك أيضا). بعد ذلك تتهيأ الكاميرا لرسم مخطط بياني للزمن الذي يستغرقه صعود القارب (ثم تركب أولا وتتناول يده وتستعمله فيتأرجح بعد أن ينقل قدمه إلى الجوف ويغمض عينيه ويوتر ظهره فتأمره بالارتخاء.) وهنا نلاحظ أن صعود (عزيزة) استغرق زمنا اقل بدلالة (ثم) التي تفيد التوقف قليلا ومن ثم مباشرة الحدث وبدلالة (أولا) أما زمن صعود (شاهين) فقد خططته الكاميرا على نحو تفصيلي فبعد أن صورت صعود (عزيزة) من الخلف تلتفت عزيزة إلى الكاميرا لتبدأ عملية تصوير صعود شاهين بمشاركة عزيزة (وتتناول يده فتستعمله ...) وهنا نلاحظ (الواو) وليس (ثم) أي عدم وجود توقف في الحركة. وتمضي الكاميرا في تخطيطها هذا لتصور مراحل استقرار شاهين على القارب على هذا النحو من الدقة في رسم الحركة التي يمكن ملاحظتها في الشكل الآتي:



ومما تتضح ملاحظته أن الزمن لدى (عزيزة) سار بتوجيه فعل واحد (ركب) بينما لدى (شاهين) وجه بخمسة أفعال من ضمنها فعلين شاركت بهما عزيزة (تتناول ، تستعمله ، ينقل ، يغمض، يوتر).بعد الانتهاء من تصوير مشهد الإشارة إلى القارب

ومشهد صعوده تتكفل الكاميرا بتصوير الرحلة وفق وجهة نظر السارد (شاهين) بخمس لقطات :_

* اللقطة الأولى :_(كان النهر أملس مغطى بعيدان الطفو على جانبي القارب ، وأسراب اسماك صغيرة فضية تهاجم الخشب – بعدما فتح عينيه يبصر عمودا في حركة غطس وارتفاع فيتبين انه مجذاف) وهي لقطة طويلة تتكون من حركتين تمثلان خلفية لهذه اللقطة . فاللقطة هي (رؤية شاهين لحركة المجذاف) وحركتا الخلفية هما (رؤيته للنهر أملس.. والأسماك الفضية).

* اللقطة الثانية :_ (ويصبر الشاطئ مبتعدا بخطوة عملاق، والقارب يندفع ، على مهل أحيانا نحو زعانف الأسماك الكبيرة التي لا تجيد السباحة في الشاطئ. ينساب في نشاط حركة الأمواج ..على مهل . تيار صنعته حدبة صخور عند حدبة صخور أخرى) وهي لقطة بانورامية تتكون من أربع حركات أشرتها الكاميرا السردية تأشيرا منتبها . فاللقطة تصور من داخل القارب نظر شاهين إلى الشاطئ . والحركات الأربع تؤشر مراحل الابتعاد عن الشاطئ حيث تمثلت الحركة الأولى في (مبتعدا) بينما تمثلت الحركة الثانية بفعل الحركة (يندفع) الذي سوند بتوجيه تمثل في التسكين (على مهل) كذلك الحركة الثالثة تمثلت بالفعل (ينساب) الذي سوند أيضا بموجه الحركة ذاته (على مهل ..) وأخيرا تمثلت الحركة الرابعة في تصوير نظر شاهين إلى الشاطئ عبر الأثر الذي تركته حركة التجديف (تيار صنعته حدبة صخور نحو حدبة صخور أخرى).

* اللقطة الثالثة :_ (وتنغلق الرؤية في ظل الجبل أمام مهبط الشمس فوق أوراق الأشجار الدائمة الخضرة فلا يبقى سوى التيار السعيد المجعد معلقا في الأفق بمستوى أهداب التي ارتعشت لنفض لذة النعاس..) وهذه اللقطة هي الأخرى لقطة كبيرة ، وقد أشرت حركاتها الثلاث من خلال ألفاظ مكانية (في) و (أمام) و (فوق).

* اللقطة الرابعة :_ (يدخل الماء عبر ثقب سري إلى الكيس الذي فيه شيء.) وهي لقطة صغيرة مصورة رأسيا وذات حركة واحدة تستغرق المسافة بين الثقب والكيس. وقد قام حرف الجر (إلى) بدور الحامل الذي تثبت عليه الكاميرا.

* اللقطة الخامسة :_ (ويقترب الخطر بدنو القارب من الصخرة الكبيرة ثم يحيد قليلا إلى الشرق فلا تقطع أغنيتها لأنها لم ترخ يدها على العمودين.)[١٦] وهي لقطة متوسطة تمت بحركتين أعلن على ضوئهما الوصول إلى الضفة الأخرى حيث أن الحركتين مؤشرتان بالفعلين (يقترب / يحيد) وقد قامت (ثم) بدور الفاصل الذي يعطي لكل فعل حدود حركته. أي بدور الموجه لكاميرا السرد.وعلى هذا الإجراء نلاحظ أن اللقطة_ بوصفها لسان الكاميرا_ قد تولت سرد حركة المشهد من جانبين:_

الأول:_ سردها لحركاته عن طريق الدوال التي بينتها التفاصيل داخل هذه اللقطة.

الثاني:_ سردها لحركة المشهد عن طريق حركة اللقطات فيما بينها.

وقد أشار (يوري لوتمان) إلى أن هذه هي الوظيفة الرئيسية للقطة فهي

(حاملة دلالة.. وللدلالة أيضا وحدات اصغر: تفاصيل اللقطة، ووحدات اكبر: تتابع المشاهد)[١٧]

المونتاج

أما هنا فسنبين شكلين من أشكال اشتغال هذا النظام في شد أواصر المحكي في هذا النص الروائي الذي نحن بصدده (دابادا).

* الشكل الأول:_ وهو ما يصطلح عليه المخرج الروسي الشهير (سرجيه ايزنشتاين) بالمونتاج الإيقاعي وذلك في فلمه (بوتمكين) والذي يعني (قطع المشهد بمعدل سريع، وتتابع الصور وراء بعضها بسرعة)[١٨] وهذا الشكل لاحظناه في عمليات القطع التي قام بها المونتاج في تنظيم جملة السيناريو التي بدأت بها الرواية. إذ نلاحظ أن الحركة داخل الكادر_وتقابل العرض الأول للجملة في الرواية_ هي حركة تملي حركة المونتاج من كادر إلى كادر [١٩] أي أن عرض الجملة الأول يكون ظهيراً بانورامياً

تتوجه بموجبه حركة الجملة في عروضها الأخرى. ويمكن تفحص ذلك في مبحث السيناريو من هذه الدراسة.

* أما الشكل الثاني :_ فيتمركز في الهدنة التي عقدها نظام المونتاج هذا بين نسقين من أنساق التعبير وهما (التكرار والتوازي) لبناء المشهد، وهذا ما سنوضحه عن طريق تناول مشهد الرحلة (رحلة شاهين وعارف في القارب) إذ انه يسرد بمكونات المتن الحكائي نفسها في رحلة (شاهين وعزيزة في القارب) أي انه –وفقاً لذلك_ تكرار لهذا المشهد بينما يتوازى في طريقة تصوير مراحل الحدث بين (عزيزة) في المشهد الأول وبين (عارف) في الثاني ونعرض مشهد رحلة (شاهين وعارف) لكي نوضح نسق التكرار بين المشهد هذا وبين والمشهد الأول: [وطلب منه أن يجلس قليلاً لأجل الراحة، بينما انصرف ليجري بعض الترتيبات داخل القارب، فسوى المجذافين وجمع شبكة الصيد في المؤخرة وقال: اصعد بعد أن فك العقدة. قال: سأصعد، ولكن إلى أين؟ فقال: إلى الجبل، ستبقى هناك حتى ندبر لك الأمان. فركب، وتناول يده المدماة، لكنه تأرجح عندما نقل قدمه إلى الجوف، مغمضاً عينيه وموترا ظهره في البدء فأمره بالارتخاء. النهر أملس مغطى بعيدان الطفو على جانبي القارب. الجانبان المعرضان لنقر الأسماك، وهي اسماك الفضة على الجانبين. تهاجم الخشب بعد أن ابتعد وتد المرسى بمسافة خطوتي عملاق. والجانبان يندفعان فوق أذناب الأسماك الكبيرة التي تصفع السطح ثم تغرق. ينسابان في نشاط حركة الأمواج، تيار صنعته حدبة صخور نحو حدبه صخور أخرى. وتنغلق الرؤية في ظل الجبل أمام مهوى الشمس على أوراق الأشجار الدائمة الخضرة، فلم يبق سوى التيار المجعد في الأفق بمستوى طاقية عارف. بينما يصعد الماء عبر ثقب سري فيدخل الكيس الذي فيه شيء.ليس ثمة خطر يقترب بدنو البوز الخشبي من صخرة النمل. كان المجذاف يتحكم بالاتجاه بحيث يستطيع إدخال القارب في ثقب الصخرة ثم إخراجه من الطرف الآخر بلا عواقب. لذلك ابتعدا بسهولة عن خط الخطر بعد أن رأى الدبيب عن قرب شديد ... (٢٠)

والآن يمكننا تقصي الفاعلية القصدية التي بني بها التكرار:_

أولاً: لم يكرر السارد لقطتي التأسيس اللتين افتتحت بهما عملية التصوير في المشهد الأول (هناك عند كثافة الأشجار.. الخ) وذلك لان عنصر المكان أصبح معروفاً في المشهد الثاني على ضوء هذا التأسيس الذي كان في المشهد الأول.

ثانياً: لم تتكرر لقطة الحوار إذ كانت في المشهد الأول ضرورية لإقناع الشخصية المحورية (شاهين) بالرحلة بينما في المشهد الثاني لم تكن لها هذه الضرورة إذ أن هذه الشخصية المحورية كانت قاصدة لهذه الرحلة. كذلك لم تتكرر لقطة (تفحصه) للقارب لان هذه الشخصية قد تفحصته وتعرفت عليه .

ثالثاً: إشارة السارد الدقيقة لعنصر الحركة ، ففي المشهد الأول يقول (يبصر الشاطئ مبتعدا بخطوة عملاق) أما في المشهد الثاني فلكي يؤكد قصدية التكرار قال (ابتعد وتد المرسى بخطوتي عملاق) وسنستبين هذه الإشارة بشكل أوضح في نسق التوازي عن طريق المقابلة بين لفظتي (بخطوة) و (بخطوتي).إما نسق التوازي فيمكن أن نبينه من خلال عرض إجرائي للمشهدين . إذ أن من شان هذا العرض أن يكشف للقارئ عن بنية التوازي بين المشهدين وعن متابعة الكاميرا لذلك وعن الحركة التي يقدمها هذا النسق لاسيما بنفس الطريقة التي مرت في (بخطوة عملاق.. بخطوتي عملاق) وعلى ما سيمر في تصوير الرحلة والنهاية وسيرافق هذا العرض الإجرائي تعليق نبين فيه نمو التعبير الذي أداه هذا النسق:_

المشهد الأول	المشهد الثاني
١_لقطة إعداد القارب من قبل عزيزة *(تنحني عند الأغصان المغموسة فيبين القارب ، يتفحصه : عمودان ، شبكة صيد...) حركة الكاميرا هنا حركة راسية تجول في المكان لتعيد تكوينه. ٢_لقطات تصوير صعود (شاهين) للقارب *(تقول: اصعد. بعد ما تفك العقدة. فيقول :سأصعد ، ولكن إلى أين؟ تقول : إلى النهر.ويقول : هذا هو النهر، فلماذا نذهب إليه ؟ وتضحك ، ويضحك أيضا، ثم تركب أولا وتتناول يده وتستعمله فيتأرجح بعد إن ينقل قدمه إلى الجوف ويغمض عينيه ويوتر ظهره فتأمره بالارتخاء.) هنا الزمن حاضر يدعم نشاط الحركة وذلك ما يوفره الفعل المضارع إذ أن المشهد يحمل في طياته دلالة جنسية وهذا ما تحرض عليه ألفاظ عملت على التبئير لهذه الدلالة، أهمها	١_لقطة إعداده من قبل عارف *(انصرف ليجري بعض التعديلات في القارب ، فسوى المجذافين وجمع شبكة الصيد في المؤخرة) . الحركة هنا أفقية ممارسة .أي متعرف على المكان سابقا. ٢_لقطات تصوير صعوده . *(قال : اصعد. بعد ما فك العقدة. قال : سأصعد ، ولكن إلى أين ؟. فقال : إلى الجبل . ستبقى هناك حتى ندبر لك الأمان. فركب وتناول يده المدماة، لكنه تأرجح عندما نقل قدمه إلى الجوف ، مغمضا عينيه موترا ظهره في البدء، فأمره بالارتخاء.) أما هنا فالزمن ماض ورتيب، مألوف على عكس زمن المشهد الأول الذي يتأسس على عنصر الدهشة.

(تتحنـــي.. فيـــين القـــارب ، فتســـتعمله فيتأرجح.. يوتر ظهره..).

٣_لقطات تصوير الرحلة في القارب

*(كان النهر أملس مغطى بعيدان الطفو على جانبي القارب، وأسراب اسماك صغيرة فضية تهاجم الخشب.

**(بعدما فتح عينيه يبصر عمودا في حركة غطس وارتفاع.)

***(ويبصـــر الشـــاطئ مبتعـــدا بخطـــوة عملاق،والقارب يندفع أكثر ، على مهل أحيانا نحو زعانف الأسماك الكبيرة التي لا تجيد السباحة في الشاطئ.)

****(ينساب في نشاط حركة الأمواج .. على مهل. تيار صنعته حدبة صخور نحو حدبة صخور أخرى . وتنغلق الرؤية في ظل الجبل أمام مهبط الشمس فوق الأشجار فلا يبقى سوى التيار السعيد المجعد معلقا في الأفق بمستوى أهداب التي ارتعشت.)

*****(يدخل الماء عبر ثقب سري إلى الكيس الذي فيه شيء.)

وهنا نلاحظ أن الحركة موجه تنبئ أنها رحلة في جسد إذ أول موجه يصدمنا هنا هو الفعل الناقص (كان) فهو يتمتع بقوة تحويلية بحسب الوصف اللغوي . أي يرفع الأول وينصب الثاني وهذا ما يتواصل مع تأكيدنا على أن المشهد يحمل دلالة جنسية، بعد ذلك تأتي إشارة كاشفة لوضع الممارسة (في

٣_لقطات تصوير الرحلة ..

*(النهر أملس مغطى بعيدان الطفو، على جانبي القارب . الجانبان المعرضان لنقر الأسماك، وهي اسماك الفضة على جانبين . تهاجم الخشب).

**لم تتكرر هذه الحركة الواضحة الإشارة إلى الممارسة الجنسية،مما يستدعيه المشهد الأول.

***(بعد أن ابتعد الشاطئ بخطوتي عملاق . والجانبان يندفعان فوق أذناب الأسماك الكبيرة التي تصفع السطح ثم تغرق.)

****(ينسابان في نشاط حركة الأمواج.تيار صنعته حدبة صخور نحو صخور أخرى . وتتعلق الرؤية في ظل الجبل أمام مهوى الشمس على الأشجار فلم يبقى سوى التيار المجعد معلقا في الأفق بمستوى طاقية عارف)

*****(بينما يصعد الماء عبر ثقب سري فيدخل الكيس الذي فيه شيء.)

أما هنا فالحركة موجه أيضا ولكن بأدوات الرحلة العادية في قارب فلا نصطدم بالفاعلية التي وفرها الفعل (كان) كذلك إن الإشارة الكاشفة للوضع لا تكرار لان الرحلة هنا ليست كتلك الرحلة لهذا جاء الفعل (يصعد) بهذا السياق ، ولم يقل فعل آخر ، لان دلالة الفعل يصعد تتوافق مع الحال أي صعود الماء إلى القارب عبر الثقب الموجود في أسفل القارب . وهنا القصدية ترتفع بشعرية البناء التي وفرها التصوير.

حركة غطس وارتفاع..) وتتفاعل مع ذلك كله موجهات الحركة التي أشرناها (على مهل أحيانا .. على مهل) وهي موجهات يتطلبها مثل هذا الوضع للحركة، وتحفز ذلك أيضا الدلالة التي يفجرها الفعل (يدخل)في الفقرة الخامسة . ٤_تصوير النهاية *(يقترب الخطر بدنو القارب من الصخرة الكبيرة ثم يحيد قليلا إلى الشرق فلا تقطع أغنيتها لأنها لم ترخ يديها عن العمودين . تأمره أن يغترف الماء بجفنه الإسفلت فيفعل بحذر أولا ثم يتعلم.)	٤_تصوير النهاية *(ليس ثمة خطر يقترب بدنو البوز من صخرة النمل. كان المجذف يتحكم بالاتجاه بحيث يستطيع إدخال القارب في ثقب الصخرة ثم إخراجه من الطرف الآخر بلا عواقب، لذلك ابتعد بسهولة عن خط الخطر بعد أن رأى الدبيب عن قرب شديد.)

إن هاتين النهايتين صورتا بحساسية لتعطي كل واحدة منهما نكهة مميزة ونغمية للحدث الذي هي بصدده ، فنهاية المشهد الأول صورت نهاية المشهد الجنسي فجاءت محفوفة بالخطر من (الصخرة الكبيرة) التي يمكن أن تدل على ثقل القيد سواء (الديني أو الاجتماعي.. الخ) كذلك الدلالة الحارة التي تثيرها جملة (لم ترخ يديها عن العمودين.) فالعمودان هنا ليسا المجذافين بدليل انه في جملة الإشارة إلى وضع الحركة قال (يبصر عمودا في حركة غطس وارتفاع) ولم يقل (يبصر عمودين...) بل العمودان هما ساقا شاهين ، كذلك إن (العمود) في الجملة الأخرى هو جسد (عزيزة). إما نهاية المشهد الثاني فقد جاءت متوقعة من الشخصية المحورية (شاهين) فلم يكن هناك خطر، بل كانت كأية نهاية لوصول إلى الضفة الأخرى في قارب بصحبة عبار متمرس.وعلى ضوء ما تقدم في هذه الدراسة كلها يجد القارئ نفسه أمام شبكة سرد تستلزم منه استراتيجية خاصة في القراءة ومجسات دقيقة في معاينة نسب التأويل . ففي مبحث السيناريو يجب أن تترك القراءة مسافات للتأويل وذلك لما سيحدثه المونتاج من رفع نسب التأويل عند ما يعرض السيناريو بصياغة

أخرى وكذلك الأمر بالنسبة لقراءة مبحث الكاميرا . لهذا إن النظام السردي في هذه الرواية يشيد حضوره بألفاظ لها ذاكرة . وهذا كله هو شكل من أشكال اللعبة التي اشرنا إليها في بداية الدراسة هذه ، وهي (اللعبة النفسية) التي يؤسس الراوي لوضع قارئ (دابادا) فيها.

الهوامش

١_حسن مطلك ، رواية (دابادا) ، الدار العربية للموسوعات، بيروت ط١/ينظر غلاف ظهر الرواية.

٢_م .ن / غلاف ظهر الرواية .

٣ _جون هوارد لوسون، السينما : العلمية الإبداعية ، ترجمة علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية بغداد ٢٠٠٢/ ٢٧٠

٤_استفتاء حول عناصر العلاقة بين الفن السينمائي والأدب، مجلة الأقلام ع ٤/٩٨٨/ ص ٤٤

٥_روبرت لافون، السينما المعاصرة، ترجمة : موسى بدوي، منشورات قضايا الساعة ، القاهرة ١٩٧٤/٢٤

٦_لوي دي جانيتي ، فهم السينما ، ترجمة : جعفر علي ، دار الرشيد ط١ ١٩٨١/٤١٧

٧_الرواية /٥.

٨_سعيد الغانمي ، أقنعة النص، دار الشؤون الثقافية ، بغداد /١٤٤_١٤٥.

٩_الرواية /١٠.

١٠_م . ن /٣٢.

١١_بيير مايو ، الكتابة السينمائية، ترجمة : قاسم المقداد ، المؤسسة العامة للسينما ،ط١ دمشق ١٩٩٧/١٨٠

١٢_جيل دولوز، الصورة . الحركة، ترجمة : حسن عودة ، المؤسسة العامة للسينما دمشق ١٩٩٩/٣٣

١٣_ لو دوكا ، تقنية السينما، ترجمة: فائز كم نقش منشورات عويدات، بيروت ١٩٧٠ / ٤٦.

١٤_فهم السينما /مصدر سابق /٢٥٥

١٥ _حمد محمود الدوخي /المونتاج الشعري في ديوان مديح الظل العالي لمحمود درويش ، رسالة ماجستير كلية التربية جامعة الموصل ٢٠٠٤ ينظر مبحث (التعبير البصري للكتابة)/٦٧_٧٤.

١٦_الرواية /٧٠_٧١.

١٧_يوري لوتمان/مدخل إلى سيميائية الفلم ، ترجمة : نبيل الدبس، مراجعة قيس الزبيدي ، إصدار النادي السينمائي /ط١، دمشق ١٩٨٩/.٤٢

١٨ _كاريل رايس، فن المونتاج السينمائي ،ترجمة : احمد الحضري ، مراجعة احمد كامل مرسي، المؤسسة المصرية العامة للنشر ط١٢ ١٩٥٦/.٣٤٩

١٩_ألبرت فولتون، السينما آلة وفن /ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل، مراجعة: عبد الحليم البشلاوي، مكتبة مصر ط١ ،القاهرة ٢١٦/١٩٥٨