تمثلات السينما في رواية حذاء فيلليني لوحيد الطويلة

أ.م.د. شاكر عجيل صاحي الهاشمي
كلية الآداب/ جامعة واسط

الموجز

يهدف هذا البحث إلى استنطاق النص الروائي عبر منظومته التقنية، وتكمن فاعلية هذا الاستنطاق بالاستناد إلى فرضية الأثر والتأثير بين فني الرواية والفيلم، إذ إن هناك تمثلات سينمائية واضحة عمدت إليها الرواية الحديثة، ولا يمكن الوصول إلى هذه التمثلات إلّا عبر التعرف على المونتاج الروائي بوصفه منظومة تقنية متكاملة تتجانس وتتشاكل مع الروابط الفعلية التي تتواثق بين الرواية والفيلم، إن هذا البحث اخذ رواية (حذاء فيلليني) لوحيد الطويلة عينةً للبحث والمقاربة، إذ إن هذه الرواية تعد أرضية فعلية لتحسس الأثر السينمائي الذي تم استدراجه وتوظيفه إلى عالم الرواية، فضلا عن ذلك فإن هذه الرواية قامت بتأسيس إطار جديد للتقنية السينمائية التي أخذت تنمو وتتعاضد في المتن والمبنى الروائي، كما إن خطة البحث تناولت أبرز السياقات التقنية التي يمكنها الاشتراك بين فني الفيلم والرواية، لاسيما الصورة الروائية واللقطة الروائية وزاوية النظر والتزويم عبر الاقتراب والابتعاد والإيقاع المونتاجي، وخلص هذا البحث إلى عدد من النتائج النقدية التي تمثل حلقة وصل تقنية متطورة بين عالمي الفيلم والرواية بشكل خاص والسينما والأدب بشكل عام.

الكلمات الافتتاحية: السينما، الفلم، الرواية، حذاء فيلليني.

المدخل

إن الرواية جنس أدبي فني متجدد، تتوافر فيه المقومات الإبداعية كلها، ومن تلك المقومات، أنه يقتضي تفاعلاً تقنياً أسلوبياً خاصاً يضعه في مقدمة الفنون التي تنجح فيها فرضيات التداخل الفني الإجناسي، و"لا شكّ أن الجنس الروائي على الرغم من عراقة جذوره الممتدة في الأشكال السردية الموروثة عن أقدم العصور تظل نصوصه من أهم الإبداعات الأدبية التي عرفها عصرنا الحديث، التي وجدت عنايةً خاصة وتراكمت حولها الأبحاث والدراسات، وتمت معالجتها من مختلف المنظورات والمناهج، سواء منها ذات الطابع الأدبي الصرف، أو تلك التي تستمد أطروحاتها من العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع والتحليل النفسي[١]، فالنصوص الروائية تبقى مثار جدلٍ مستمر، لما تتضمنه من ريادة في الصناعة الكلامية، وريادة في معالجة الموضوعات وتقديم المعنى والدلالة وفقاً لمبنى حداثي متفرد.

إن الوثوق بأسبقية الأدب على السينما أمرٌ ضروري لتحديد مناطق الأثر بين الفنين، فالعلاقة بين الفنين أثارت الكثير من الجدل بين النقاد والروائيين والسينمائيين، وهي علاقة متلازمة جداً، فالسرد يشكل نقطة التقاء فاعلة بين تنامي الحدث في الأدب، وانسيابية اللقطة في السينما، فحقق ذلك التناغم تفاعلاً تقنياً على مستوى واسع، لأن "انفتاح السرد بعدته المعرفية المرنة والمنتجة وأدواتها المعرفية الخصبة على مناطق الإبداع المختلفة أسهم على نحو فاعل في خلق آفاق وفضاءات جديدة أمام المبدعين مكنتهم من توسيع آفاق الحقل الإبداعي الواحد عبر اللقاحات الإبداعية المتبادلة، التي عملت بشكل فاعل في تخصيب النصوص وتعميق المعنى وتعده ليكون أكثر توغلاً في طبقات المتن النصي ومفاصله وطياته وأكثر كشفًا لأسرار التعبير على النحو الذي يمكن من خلاله إدراك لعبة المعنى من ثم الخروج بثمرات دلالية قرائية جديدة لا تدين بالولاء إلى القواعد والآليات المحددة لهذا الجنس أو ذاك"[٢]، وأسس ذلك قاعدة عامة تجيز لهذا الجنس أو ذاك عملية

معالجة الموضوعات على وفق رؤية فنية شاملة لا تقتصر على استثمار جنس فني معين، أو لا تحاول أن تبحث عن الخصوصية النصية الإجناسية لتلك الفنون على أقل تقدير.

إن السياق الفني الذي يفتح المجال بين الرواية والفيلم تطور كثيراً في الآونة الأخيرة، فقد اقتربت الرواية مثلاً من السينما اقتراباً كبيراً، وتأثرت بها، كما أثرت فيها، فـ"عندما نتأمل مشهد الرواية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينما قد أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب"[٣]، فعلى الرغم من أن الفيلم السينمائي ما هو إلّا اقتباس من المتن الروائي بتقنيات وأدوات صياغية تفعّل عملية الاتصال والتدلال بين عناصر الرسالة، إلّا أن السينما بفضل فعاليتها واستقلالها الفني والتركيبي أثرت على الرواية المعاصرة، فقد رأى النقاد أن الرواية استعارت من السينما الكتابة بالكاميرا أي كتابة النص بالاعتماد على الوصف السينمائي[٤]، فإذا كان الفيلم يتألف من صور متتابعة ومتحركة فإن السيناريو وهو جنس أدبي بامتياز يتألف من كلمات وهنا تكمن نقطة التحول بين السينما والأدب على أساس السينما هي فن الصور المتحركة في حين الأدب هو فن الكلمات[٥]، إن هذه العلاقة الوثقى بين هذين الفنين تنامت وتطورت كثيراً بفضل الثورة التقنية التي شهدها العالم، فبعد التأثير الذي جسدته الرواية على السينما، جاء رد الاعتبار السينمائي لتكون السينما فيما بعد هي العامل المؤثر الرئيس في المتن الروائي، ويرجع ذلك إلى طبيعتها التكوينية والخاصة، التي تتمثل في آلية التقانة فيها وحراكية اشتغالها داخل متن الفيلم، وانعكاس ذلك كله على المتن الروائي الجديد.

ولا يمكننا بأي شكل من الأشكال إنكار الأثر الذي وقع على الرواية نتيجة احتكاكها بالسينما إذ "كانت الرواية ولا تزال مصدراً مهماً من المصادر التي تستمد منها السينما مادتها الدرامية، وهذه العلاقة بين الرواية والسينما بدأت مع بداية الفن السينمائي معتمدة على فن السيناريو وهو أحد الفنون السردية، وبتحول السينما من الأفلام الصامتة إلى الأفلام الناطقة وجد المخرجون والمنتجون في النصوص الروائية أو حتى المسرحية مصدراً مهماً وثرياً لأفلامهم، وعن طريق السينما عرفت الجماهير الروايات العالمية التي لم تكن لتعرف لدى عامة الناس"،(٦) من هنا نشأت العلاقة الوثقى بين هذين الفنين، وفتح ذلك الباب على مصراعيه لتكون هناك أفلام مهمة في تاريخ السينما العالمية كانت مادتها الحكائية الرواية بالدرجة الأساس.

وفي معرض الحديث عن العلاقة التي تربط الرواية بالفيلم لابد من مناقشة مسألة مهمة تتعلق بالفنين معاً، وهي مسألة التخييل، فالتخييل محور مهم يربط الرواية بالسينما، فوعي (القارئ/ المشاهد) يحتمل التخييل بين الفنين، السينمائي والأدبي، لأن "وعي المتلقي يتنامى تباعاً وتدريجياً كلما نقلت إليه الحواس مزيداً من المدركات، وتتشكل صورة تلك المركبات في صياغة بناء مركب ونسيج محكم، مترابط شديد الكثافة والمتانة وذلك كنتيجة لمجمل عمليات تلقى المفردات الأولية، وإطلاق العنان لخيالٍ يفيض بالحيوية والثراء يفجر في مساحة الشاشة وعقل المتلقي على سواء آليات صنع المتخيل السردي"[٧]، فالسارد هو المخرج المصور الذي يطرح المدلولات والمعاني بإطار متخيل يتلقاه القارئ بوعي وثقافة، لاسيما أن ثمة ما يتعالق مع المادة الحكائية للمقروء أو المرئي داخل متخيلة القارئ نفسه.

وعلى أساس ما تقدم يمكن القول إن العلاقة بين الرواية والفيلم علاقة متلازمة ومتأصلة، وعلى الرغم من أن هناك تفاوتاً في عملية التأثير بين الجانبين إلا أنها واقعة ومتحققة، وحتى نتبين أبعاد تلك العملية وأسسها ونظام اشتغالها في بنية الرواية، سنتناول رواية (حذاء فيلليني) للروائي وحيد الطويلة، إذا سيتم تناول الرواية عبر مجموعة من المحاور التي تختزل الأثر السينمائي على الرواية، وتحديد آليات اشتغال ذلك الأثر عبر أبعاده المختلفة:

المبحث الأول: الصورة / الأيقونة

تكمن أهمية (الصورة / الأيقونة) في هذا البحث في أنها تمثل حلقة الوصل التقنية بين عالمي الرواية والفيلم، من خلال جملة من السياقات التي تتعلق بآليات إنتاج الصورة في الفيلم، وما يترتب على ذلك من أثر تقني تتلقاه الرواية بأريحية كبيرة، وهناك من يميل إلى إدراج الصورة مصطلحاً ومفهوماً إلى التمثيل أو الفن السينمائي، لكن ذلك لا يعني بأي شكلٍ من الأشكال انقطاعها عن عالمها الأدبي الأساس "تحملنا الصورة لا محالة وبصفةٍ قطعية إلى التمثيل ولا تزال بذلك تدفعنا إلى التعجب والتساؤل دون أن تكون تشبيهاً أو تمثيلاً للطبيعة كما هي أو كما نراها"[٨]، إن إلصاق الصورة بعالم فني خاص يجردها من صفتها الفنية المميزة إذ يمكن للصورة أن تتعدى الحدود بين مختلف الأجناس والأنواع الفنية، إذ إنها متأصلةٌ في الأدب وأساسية في السينما والتلفزيون كما أنها لصيقة بالرسم والكولاج والتشكيل.

هناك من يعرف الفيلم على أنه فن الكتابة بالصور ولغة السينما لغة صور لها مفرداتها وبديعها وبيانها وقواعد نحوها"[٩]، ومثلما ترتكز فاعلية الصورة في الفن السينمائي فإنها تنتظم كذلك في معاملها الأدبي واللغوي، بل إنها كانت في مرحلة مبكرة من مراحل التواصل الإنسانية علامة لغوية قبل أن تكتسب سمتها الفنية، إذ إن "الصُّوْرَة مصطلح واسع الانتشار في مجالات الثقافة العلمية والأدبية والفنية وتتعددت تعريفاته باختلاف طبيعة الحقل المعرفي الذي يستخدمه وغرض الاستخدام، فتعريف الصُّوْرَة ومفهومها يختلفان في الأدب والبلاغة عنه في الفنون التشكيلية وهناك تعريفات خاصة باستخدام المصطلح في علوم الكومبيوتر والرياضيات والفيزياء[١٠]"، فهي تفاعل تواصلي فني خلاق يتنقل بين مختلف الحقول والمجالات المعرفية.

من الأصول النظرية المهمة التي تشتغل عليها الصورة، الأصل السيميائي عندما "يكون للكلمة جانبان: واحد مادي وآخر معنوي أما المادي فهو الدال وهو الصُّوْرَة الصوتية وأما المعنوي فهو المدلول وهو الصُّوْرَة الذهنية التي تنقدحُ في النفس عند ورود الدال عليها والحق إن صورة الحركة الجسدية كذلك أمرها إذْ إن لها دالاً ومدلولاً أما الدال فهو الصُّوْرَة التشكيلية التي تتجلى عليها الحركة، حركة الكف أو اليد أو العين أو الحاجب أو الوقفة وأما المدلول فهو الصُّوْرَة الذهنية المعنوية التي تسترفد دلالتها من الدال الحركي"[١١]، وتستفرد دلالة الصورة في المخيلة ضمن إطارها المعرفي والمرجعي الذي يتم تلقيه عبر الحواس الاكتساب المعرفي.

إن عامل التخييل التصويري يشغل حيزاً مهماً في عملية استكناه الصورة من سياقها اللغوي اللفظي، ويقودنا هذا الحيز إلى استنباط العلاقة التي تجعل من الصورة عاملاً مشتركاً بين الأدب من جهة والسينما من جهةٍ ثانية، "فوعي الروائي بجوهر الرواية وقدرتها الفنية على التعبير عن العلاقة بين الواقع والخيال يجعل منه

-الروائي- قادراً في نصه على جمع الواقعي بغيره، سواء أكان غيره سحرياً أو عجائبياً خاليا"[١٢]، إذ إن الصورة الحكائية المتأصلة في النصوص ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالوصف الذي يقود إلى التجسيد، كما"تمتلك الصور الحكائية شكلاً فنيا وشبكة من العناصر والعلاقات التي يفرزها النوع الحكائي بأنماطه الممكنة وتترجم القيم النوعية والخصائص النمطية صيغ الإطالة المحتملة على مجمل المراجع الحسية والذهنية بعبارة أخرى فهي تعكس تمثيلية النوع وجمالية النمط في هذا النطاق بالضبط تتضح علاقة الصور الحكائية بالصيغ الأسلوبية المنتظمة لمستويات القول السردي، إذْ إن إحالات الصور على الواقع المفترض أو المتخيل تتم ضمن انساق أسلوبية متمايزة"[١٣]، وتأتي أهمية التخييل في تجسيد تلك المناطق التي تتأهل في المخيلة عبر تفعيل الطاقة التصويرية في الوصف الروائي.

إن فاعلية المونتاج التصويري في الرواية يتجسد في جملة من الأساليب والتقنيات الفنية التي تختزل الأثر الفيلمي على النص الروائي:

أ: زوايا النظر

تعد زاوية النظر في التقاط الصورة وتحديد وجهتها التقنية من الأساليب والتقنيات المهمة التي أفادت منها الرواية عبر احتكاكها بعالم الفيلم والسينما"وتبقى زاوية التصوير التي يلتقط السارد منها لقطاته إحدى الآليات الدالة، والملاحظ أن الخطاب الروائي يسعى إلى بث دلالات يمكن استخلاصها من مجموع الكيفيات التي ينتج بها النص، إلا أن موضوع اللقطات والزوايا - بوصفها كيفيات أو آليات لإنتاج النص - تمثل في تصوير الباحث دلالات جزئية في هذا النص، تسهم في مجموعها في إكمال الدلالات الكلية للخطاب الروائي كاملا"[١٤]، ولرواية وحيد الطويلة (حذاء فيلليني) تمثلات تقنية كثيرة تعكس حالة التمازج والتفاعل بين فني السينما والأدب، وثمة ثلاثة زوايا رئيسة تمثلت في هذه الرواية، وهي الزاوية الأمامية والزاوية المرتفعة والزاوية المنخفضة:

أولا: الزَّاوِيَةُ الأَمَامِيَّةُ

وهي من أكثر الزوايا استخداماً لدى المخرجين وهذا الوضع هو الأكثر طبيعية فيما يتعلق بالكاميرا من وجهة نظر المتفرج أو المشاهد[١٥]، إذْ تتميز هذه الزاوية التصويرية بأنها تقابل المادة المصورة وهذا يعطيها فرصة حقيقية في الكشف عن أكثر التفاصيل البارزة في الشخصية أو الشيء الذي يقابل الكاميرا أو الجمهور[١٦]، ومن التمثلات التي تجسدت في رواية "حذاء فيلليني" ما استثمره الروائي وحيد الطويلة في أماكن مختلفة ومتعددة من روايته عن هذه الزاوية، عندما عمدت إحدى الشخصيات إلى الاستذكار في تجسيد اللحظات الفريدة والخاصة بها "وضعتُ سبابتي على فمها وأنا أبتسم بوجهها، أفرد كلَّ مخزون حناني، لتهدأ وتشعرَ بالراحة، كانت أمي تقول إنني أخذتُ ربع حنان العالم وحدي وأنا أصدقها الآن، إذ أخذت في النهوض ممسكة بيدي بوجه مرتاح كأننا كنا نلعب العريس والعروس، وضعتُ ذراعي على كتفها ثم خصرها فضحكت وانزلقنا إلى بيتها"[١٧]، إن هذه الحادثة المتخيلة المتكئة على تقنية الاسترجاع متضمن لصور فوتوغرافية متعددة تعكس طبيعة الزاوية التي استثمرتها الشخصية في رصد الحالة الدرامية هناك، إذ إن حالة التقابل والتوازي التي

عاشها مطيع مع عشيقته ألزمته على استعمال الزاوية الأمامية التي تضعه في مقابلة مباشرة مع الشخصية الأخرى، وهناك إشارات صريحة يمكن من خلالها أن نستشف تلك الزاوية التصويرية من غيرها، إذ يقول: (وضعتُ سبابتي على فمها وأنا أبتسم بوجهها)، وهذه الجمل واللوازم السردية تكشف عن استثماره تلك الزاوية الأمامية في رصد حالة التقابل التي عاشها مع محبوبته، وهو يستذكر في حالة من التداعي الخاص، ومن المعروف أن هذه الزاوية تؤمن استقلالية الصورة وتوضح بشكل كبير طبيعة الزاوية المستخدمة فضلا عن أهميتها في تكوين الروابط بين الشخصيات من جهة وبين القارئ والنص من جهة أخرى.

وفي السياق نفسه نجد أن هذه الزاوية الأمامية تنشط وبشكل كبير في الصور واللقطات والمشاهد التي تحمل طابعاً رومانسياً عاطفياً، إذ يكون مطيع هذه المرة في المكان الذي كانت فيه الشخصية المخاطبَة في المرة السابقة، "عيونك تفضحك أقرؤك منها، وأستطيع أن أشد ما تخفيه في قعرها لأضعه أمامك عياناً بياناً"[١٨]، إن هذه الصورة التي نستشفها من الشاهد السردي السابق تعكس بشكل واضح طبيعة الزاوية التي استثمرها الكاتب في وضع مطيع في مواجهة حتمية مع عشيقته، فقوله (عيونك) و(أمامك) تجعلنا نقر بأن الزاوية الأمامية هي الزاوية المستخدمة في هذه اللقطة، وأن أي زاوية أو تقنية أخرى لا يمكن لها أن تفي بالغرض التقني لهذه الزاوية التقابلية بين مطيع ومحبوبته، وعلى امتداد الرواية يمكن ملاحظة أن اللقطات والصور التي تشتمل على موضوعات ومدلولات عاطفية بين شخص وآخر يعمد الراوي سواء أكان ذاتياً أو موضوعياً إلى استعمال هذه الزاوية الأمامية لأنها تؤمن بشكل كبير كشف الكثير من الملامح الخاصة بالوجه، والتي تتأثر بطبيعة الموقف الدرامي للصورة.

تشكل هذه الزاوية تفوقا واضحاً على بقية الزواية فهي تستخدم بشكل كبير في هذه الرواية، فهو يعمد إلى الوصف المباشر أحيانا ما يقوده إلى عرض الأشياء التي يريد التحدث عنها داخل النص الروائي بشكل مباشر ومكثف، ومن تلك النصوص ما جاء في قوله "عدت جلست قبالتها، ربتُّ هذه المرة على كتفها، أمسكت بيدي وضغطتها، تملصت بخفةٍ لا أريدها واتجهت نحوه، وجهه الآن متصلب جسده قطعة واحدة، ليس بها مسام، كأنه واقف في طابور ذنب، كأنه مستعد للقتل، هل يفكر في القتل؟"[١٩]، في هذا النص التمثيلي ثمة إشارات متعددة يمكنها أن تكون صلة وصل تقنيةَ بين ما هو نظري وتطبيقي، إذ إن النص يعد مثالا حقيقياً لزاوية التقاط الحركة والصورة معاً، فالكلمات (قبالتها، اتجهت نحوه، وجهه الآن متصلب جسده قطعة واحدة) تشير إشارةً صريحة لزاوية التقاط واحدة وهي الزاوية الأمامية وهي من أكثر الزوايا استخداما، لأنها توفر فرصاً كبيرةً للرؤية والوضوح، فضلاً عن ذلك فإن هذه الزاوية تؤسس سياقاً وصفياً خاصاً يتحقق فيها أكثر من غيرها، فهذه الزاوية تحقق نسبة مقابلة تامة تتضح من خلالها أكثر المعالم الخاصة بالصورة.

ثانياً: الزاوية الخلفية

يمكننا التعرف على ماهية هذه الزاوية من خلال اقتراع علاقتها بالزاوية الأمامية، إذ إن الزاوية الخلفية ما هي إلا زاوية معكوسة للزاوية الأمامية المذكورة آنفاً[٢٠]، فعين الروي الواصفة هفي هذه الزاوية تسجل وتوثق المحيط الخلفي للصور، أي تقبل حركة دوران ١٨٠درجة ليتم تحقيق التوازن الخلفي للصورة، إن هذه

الزاوية التصويرية أقل الزوايا التصويرية استخداماً ويرجع السبب الرئيس في ذلك إلى أن الأدب ميّال إلى توصيف الظواهر العيانية التي تتأسس وتتشكل أمام العين (الكاميرا) لكن ثمة عوامل نفسية متعدد تدعو إلى استثمار هذه الزاوية المهمة في السينما والأدب، إن الطويلة لم يورد هذه الزاوية إلا في مواضع قليلة جداً لعل من أبرزها "يد الجلاد الذي يقف خلفي أدارت وجهي لليسار بضربةٍ واحدة، ضربة واحدة كأنها من مقلاع أو رأس فأس من الصلب السميك"[٢١]، إن في هذا النص إشارة نصية واضحة تشير إلى استخدام الزاوية الخلفية في التصوير، فالضحية (عين الروي) تأتيه ضربة من الخلف ضربة من الجلاد الذي يقف خلفه، فهو يروي التقاط الصورة بزاوية ١٨٠ درجة، إن العامل النفسي الذي استدعى استعمال هذه الزاوية هو أن الجلاد دائما يقف خلف الضحية يحيطها بكل جوارحه وكيانه، فلا مفر من فهو خلفه دائما، كما أن الضحية هنا تسجل حالة استسلام مطلقة لا حول لها ولا قوة فالجلاد يرتكز على نوابض الحركة ولا مجال للتمرد أو الاحتجاج أو الرفض أو الانسحاب، وهذا يؤدي جميعه إلى مآل واحد هو تحقيق بغية الجلاد الذي يقف إلى خلف الضحية.

ثالثا: الزَّاوِيَةُ المُرْتَفِعَةُ

تعد الزاوية المرتفعة من الزوايا المهمة في عالم التصوير، فهي من أكثر الزاوية التي تستخدم في المناظر والمشاهد الجماهيرية العامة التي تتطلب اشتمالاً وصفياً عاماً، "ومن أكثر استخدامات هذه اللقطة التي تنظر فيها الكاميرا من أعلى تجاه الشخصية وهو إيحاء بان هذه الشخصية فقدت السلطة وتحولت إلى موقف الضعف والخضوع"[٢٢]، ومن الناحية التقنية فإن تصوير الموضوع (الصُّوْرَة) في هذه الزاوية يكون من الأعلى إلى الأسفل ويرمي هذا النسق من الزوايا إلى تصغير الشخص وسحقه معنوياً وخفضه إلى مستوى الأرض فيصير مغموراً في حتمية لا يمكنه تخطيها وكأنه لعبة للأقدار[٢٣]، وثمة نصوص وشواهد كثيرة تكشف عن هذه الزاوية وردت في هذه الرواية وهي تجسد حالة نفسية متأزمة، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخصية، ومن ذلك ما جاء "أين أنا كل ما أحس به الآن أنني في غرفة واطئة، تكاد تكون تحت الأرض، تشبه القبو تماماً، لكنها نظيفة وحيطانها لامعة وإن كنت أراها مغبشة، لا توجد بها روائح سوى رائحة الموت"[٢٤]، إن عين الروي في هذه الصورة عين روي ذاتي، ويحدث في هذه الصورة انتقال في حالة توصيف الصورة من الزاوية المنخفضة إلى الزاوية المرتفعة عندما يشير الراوي هنا إلى أن الأرض هنا مرتفعة والغرفة تكون تحت مستوى التصوير فتبدو الغرفة أو القبو في وضع استكشاف خاص، إن هذه الزاوية المرتفعة وضعت لهذا المكان (القبو) إطاراً دلالياً خاصاً جعله يبدو بحالة استصغار وعدم رغبة فعين الراوي العليم تكشف تلك التفاصيل الخفية للقارئ، بينما كانت العين الرائية التي استخدمتها الشخصية بزاوية منخفضة تنظر إلى الأعلى بصفة خاصة للخروج من حالة التيه والضياع والترهل النفسي والاجتماعي الذي تعيشه الشخصية.

ومن الأمثلة التي وردت في الرواية عن هذه الزاوية الفاعلة ما "أود أن أرى ما تحت قشرة رأسه، أتحسسها، فحصوا مخ إينشتاين، ولم يفحصوا دماغ جلاد، الأفكار الوسخة تنام تحت قشرة الدماغ مباشرة"[٢٥] في هذا المثال إشارة صريحة لاستخدام الزاوية المرتفعة إذ إن الشاهد هنا يشير إلى طابع تجريدي غير محسوس عبر تثبيت عين الرؤية فوق رأس الشخصية واستكناه كل ما موجود من أفكار غير مرغوب فيها وغير واقعية، واستخدم الراوي فكرة القشرة للموافقة السياق الدلالي الذي تبحث الصورة فيه، فضلا عن ذلك

فإن قابلية القص والروي تحتمل الإطارين معاً المجرد والحسي، وهذان الاتجاهان الدلاليان ينطلقان من زاوية رؤية واحدة تخدم الموضوعين معاً، مرة عندما تبحث في الأفكار البائسة والفاترة غير المجدية التي تحملها الشخصية، ومرة عندما تشير الصورة إلى معناها الحسي المتعلق بمعنى القشرة والأمراض الجلدية الأخرى التي تنام تحت قشرة الرأس، ففي كلا المدلولين تتضح أهمية اختيار الزاوية في عملية الروي وتوظيف وجهة النظر.

وثمة مثال آخر يمكن الاستدلال به عن الزاوية المرتفعة عين الطائر، تلك الزاوية التي تجسدت في أمكان متعددة من الرواية وهي تتضمن طابعاً أيديولوجياً فاعلاً "الضربة الأمامية تؤلمك وتقذف بكرامتك تحت قدميك، تتطلع إليها وتتركها مكانها"[٢٦]، إن هذه الزاوية تتمثل في منحيين اثنين الأول الراوي وهو يمثل السطوة والسيطرة والتمكن والثاني المروي له ويمثل الخضوع والخنوع وعدم القدرة والسيطرة، إن الكرامة تمثل هنا الامتهان والذلة والإسفاف بالقيمة الأخلاقية للشخصية، وتلعب هذه الزاوية دوراً مهماً في تجسيد التعاظم الذي تتبناه الشخصية المشاركة بأحداث الرواية، فضلا عن ذلك فإنها ترتكز على محيط فضائي يجسد المكان والزمان بحالتهما المتحفزة داخل بنية الحدث الروائي.

خَامِساً: الزَّاوِيَةُ المُنْخَفِضَةُ

إن الصورة الملتقطة من زاوية رؤية منخفضة تتميز باشتمالها على نطاقاً درامياً فاعلاً عبر تصديتها للموضوعات من زاوية الرؤية من الأسفل إذ يصور الموضوع من تحت إلى فوق وتكون العدسة تحت المستوى الطبيعي للنظر وهذه الزاوية تعطي إحساسا بالتفوق والحماس والنصر فهي تكبر الأشخاص وتميل إلى تعظيمهم بإبرازهم على صفحة السماء إلى حد يتوج هاماتهم بهالات السحب[٢٧]، "التقطت آلة التصوير صورة الموضوع المصور من الأسفل تكون اللقطة لقطة زاوية منخفضة تؤدي هذه اللقطة وظيفة معاكسة للقطة الزاوية العالية فهي تظهر الموضوع المصور أكبر مما هو في الحقيقة ويمكن للقطة كهذه أن توحي بالتسلط والقوة"[٢٨]، ومن الأمثلة البارزة في هذا المجال ما ورد في الرواية،"أرى مطارق تلوح فوق رأسي، لا أستطيع أن أمد يدي لأتفاداها، لا أعرف هل أصرخ الآن في أحد ليمنعها عني؟ لكن رأسي لا تتأوه ولساني في مكانه،لا أسمع صراخاً، هناك ظلال لزجاجة أخرى من العرق مفتوحة"[٢٩]، لا بد من الإشارة إلى مسألة مهمة في هذا السياق المن اللقطات والصور، إن هذه الصورة أو اللقطة مجتمعةً ملتقطة بزاوية رؤية منخفضة فإن دلالة التصوير ونقل المشهد تختلف من الشيء المصور عن الذي قام برصد وتصوير الحالة، ففي هذه الصورة ذات الملتقطة بزاوية رؤية منخفضة ذاتية فإنها تنعكس سلباً على المصور لتضعه إلى تحت الشيء المراد تصيره وتهويله، فالكاميرا هي من ترصد وهي من تحدد طبيعة الأشياء وطبيعة مضامينها عبر استثمارها لفكرة الزاوية، فالشخصية في هذه الصورة تشعر بالإحباط والاستياء وعدم الرضا، فمنها انطلقت الرؤية بزاوية نظر منخفضة وضعتها في حالة وضيعة أمام كل ما يدور حولها.

وفي مثال آخر يسير في الاتجاه نفسه نجد الراوي المشارك يقول "نحن الآن على سطح الفندق، تليق باحتفالنا لنكون قريبين من السماء، ألا يكفيها أنها تستمد جمالها وجلالها من حكمة قائدها، وجمله الخالدة ترتفع

إلى عنانها أمام أعيننا"[٣٠]، في الجملة الأولى من المثال وضع الراوي القارئ في موضع يجده فيه راوياً متضخماً يسرد الحدث عبر نبرة متعالياً وفقاً لتوظيف زاوية الرؤية المنخفضة، لكن سرعان ما تتحول دلالة الوصف والسياق السردي العام عندما يروي الراوي الحدث بزاوية منخفضة فيحجم من طاقته الذاتية مقابل استعلاء المكان حوله عندما يقول (وجمله الخالدة ترتفع إلى عنانها أمام أعيننا)، إذ نلحظ أن دلالة الروية تتغير وفقاً لتغير زاوية الرؤية الخاصة بنقل الصورة إلى مخيلة القارئ.

٢- البعد التصويري

إن فاعلية البعد التصويري ترتبط ارتباطاً أساسياً بالمصور فهو الشخص القادر على تخمين وتقدير المسافة التي تفصل الكاميرا عن الشيء المراد تصويره، كما أن للبعد التصويري علاقة مهمة بالمكان إذ إن الأبعاد المتوسطة والبعيدة تتطلب مكاناً مفتوحاً مترامي الأطراف تمتد المسافة فيه بين الكاميرا والشيء الملتقط، وتتجذر عملية التصوير في الأدب وفي الرواية تحديداً عندما يتم تفعيل المخيلة ويقوم الروائي برسم حدود الصورة في مخيلة القارئ ويحدد أبعادها ويجسد تفاصيلها بقلم وصفه السردي، إذ تتوازى الصُّوْرَة في السينما والرواية مع اللقطة في علاقتها بالمسافة التصويرية التي تتحكم ببعد الصُّوْرَة[٣١]، ولبديهية الأهمية التي تحتكم إليها الأبعاد في التصوير هناك من المصورين من يقدم سؤالاً مهماً قبل بدء عملية التصوير ألا وهو ما هي المسافة الكافية والمطلوبة بين الكاميرا وبين العنصر الذي تقوم بتصويره؟ وما هي درجة التقريب المطلوبة لتصوير أمر ما؟ فكلما اقتربت من العنصر الذي تقوم بتصويره كلما ملأ هذا العنصر إطار الصُّوْرَة وكلما وضحت تفاصيل العنصر الذي تقوم بتصويره ازداد تأثيره[٣٢]، أما في رواية حذاء فيلليني فإن الصورة من حيث أبعادها يمكن تقسيمها إلى ثلاثة أقسام رئيسة هي:

أ الصُّوْرَة القَرِيْبَة

إن لأبعاد الصورة القريبة دوراً في الكشف عن جزء مهم من الشخصية المصورة، إذ يظهر في الصُّوْرَة الشخصية منتصف الجسم العلوي أو السفلي أو حتى تبين الرأس والكتفين[٣٣]، وغالباً ما يتم استثمار هذا البعد التصويري في المقابلات التلفزيونية الخاصة وفي اللقاءات التي تكثر بين الأشخاص، عندما يتم الكشف عن نصف الجسد لتضم الصورة في إطارها الواحد شخصية أو أكثر، إن حضور الصورة القريبة في رواية حذاء فيلليني جاء بشكل كبير مقارنةً بالصورة المتوسطة والصورة البعيدة، ومن ذلك ما ورد في لقطات التصوير "الكاميرا تدور تصور مشهد الجلاد داخل القفص، يتم تقريب اللقطة بعدسة زوم على وجه الجلاد، تظهر قسماته جامدة كصخرة"[٣٤]، تمتلك هذه الصورة بعداً تصويرياً قريباً، إذ إن هذه اللقطة القريبة التي صورت وجه الجلاد تتطلب استعمال هذه المسافة التصويرية، إذ إن المسافة القريبة تسهم بشكل كبير في رصد الملامح الشخصية كالوجه واليدين، ولا بد من مراعاة الفضاء المحيط إذ يسهم الفضاء في تغطية وجه الجلاد ومعرفة تقاسيم وجهه باستعمال هذه الزاوية وهذه المسافة التصويرية.

تندرج الكثير من النصوص الأخرى الموجودة في الرواية ضمن الصورة القريبة التي تتهيأ للرائي بأبعادها القريبة ، فهي تأخذ حيزاً متقدما يجسد قرب العدسة من الشيء المراد تصويره، ومن ذلك ما جاء

"كنت أنظر إليه صامتاً متتبعاً تقلب ملامحه، حين يكشر وجهه أقطب وجهي وحين يبتسم أفعل وحين ينضح بالانتقام أجاريه وأتمنى ألا تخونني ملامحي"[٣٥] إن هذه الصورة تجسد حالة التركيز في ابعاد التصوير فهي تُقاربُ من مسافة قريبة وقد تبدو الصورة للقراءة الأولية بأنها ذات أبعاد قريبة فثمة لوازم لغوية متعددة تجسدها فكرة البعد القريب لالتقاط الصورة، فالملامح والوجه والابتسامة والتقطيب كلها مفردات تحتاج إلى هذه الزاوية القريبة في الرصد والكشف، فضلا عن ذلك فإن الكاميرا هنا تسجل تنقلاً بين ملامح الشخصيتين معاً بمعنى أنها تسير وفق نسق متوازٍ ومع هذا فإن المسافة التصويرية تبقى ذاتها لم تتغير في تجري عملية مقاربة بين الوجهين المختلفين.

ب الصُّوْرَة المُتَوَسِّطَة

يمكننا تحديد مفهوم الصُّوْرَة المتوسطة على أنها تلك الصُّوْرَة التي تؤخذ للمادة الصُّوْرَة من مسافة متوسطة اعتيادية، فلا هي بالقريبة ولا هي بالبعيدة في الوقت نفسه، لأنها تقع في منتصف المسافة بين الصُّوْرَة البعيدة والصُّوْرَة القريبة أو بين الصُّوْرَة القريبة جدا والصُّوْرَة البعيدة جداً وهي تكشف معظم التفاصيل الجسد والهيئة للشخصية عموماً[٣٦]، وهذا البعد التصويري يجسد الشيء المصور بتفاصيله الكاملة، لكنه لا يختزل حساسية الكاميرا في نقطة محددة من الجسد لأنه يتحول حينذاك إلى الصورة القريبة، إن رواية "حذاء فيلليني" تضم الكثير من الشواهد التي تشتمل على صورة ذات أبعاد متوسطة، لكنها لم تكن بالدرجة التي وردت فيها الصورة القريبة ويرجع ذلك طبيعة المشاهد واللقطات والحوارات واللقاءات التي ضمتها الرواية إذ إنها تقوم في الأساس على الصورة القريبة التي تلتزم بها أكثر المشاهد في الرواية، أما الصورة المتوسطة فمنها ما ورد في قول مطيع "ماذا تفعل في هذا الذي ينام أمامك كبغل على التروللي يداري بيديه كي لا تنكشف سوأته، أنا لا أراها هكذا أراه نائماً برأس ثخين كصخرة شريرة"[٣٧]، عند قراءة هذا الشاهد تتبين ملاحظه جلياً عند قراءته، فهو يعاين الشخص الذي ينام عبر مسافة تصويرية متوسطة ليست بالقريبة ولا بالبعيدة، إذ إن هذه المسافة المتوسطة أخذت بنظر الاعتبار الكشف عن حاله وهو ملقىً على الأرض من جهة وتصوير ورصد كامل جسده من جهة أخرى، فهي توازن ما بين المسافتين التصويريتين القريبة والبعيدة، وسجلت المسافات المتوسطة في الرصد علامة بارزة في الرواية إذ إنها ترتبط ارتباطاً وثيقاً بفاعلية الوصف الشخصي الذي يتعلق بالشخصيات المشاركة في الأحداث والتي ترتبط بسياقات أيديولوجية خاصة في داخل النص.

تندرج الكثير من النصوص الأخرى الموجودة في الرواية ضمن الصورة المتوسطة التي تتهيأ للرائي بأبعادها المتوسطة، فهي تأخذ حيزاً وسطاً بين الصورة القريبة والصورة البعيدة، ومن ذلك ما جاء " ستديو التصوير جاهز، عيادة الطبيب، فيلليني يدخل المكان، كأنه نصف إله ونصف مغنٍ بقبعة مائلة بخفة على الوجه، صمت يطبع اللحظة ثم تنفرج الأسایر ينتحي جانباً، يخلع قبعته دون اكتراث يضعها على طاولة بجانبه، ينادي على صاحبه في المخطوط الذي وضعاه معاً"[٣٨] إن هذه الصورة تجسد حالة الاتزان في ابعاد التصوير فهي تُقاربُ من مسافة متوسطة فلا هي بالمسافة القريبة ولا هي بالمسافة البعيدة، وقد تبدو الصورة للقراءة الأولية بأنها ذات أبعاد متوسطة، إن هذه اللقطة ترتكز على زاوية واحدة لا غيرها وهي الزاوية المتوسطة فمعظم التفاصيل المجسدة داخل اللقطة تم الكشف عنها والتعبير عن متغيراتها بأبعادٍ متوسطة، تحتكم الكاميرا في هذه

اللقطة إلى الاستعراض الفعلي لمحتوياتها عامة، فهي ترتكز على محور ثابت تدور من خلاله لترصد معظم الأشياء الظاهرة في اللقطة، الاستديو، العيادة، دخول فيلليني، القبعة والوجه والطاولة والمخطوط، هذه كلها مجسدات تم التعبير عنها بأبعاد متوسطة فالمسافة التصويرية لم تتغير وبقيت متوسطةً على الرغم من حراكية الكاميرا التي تستند إلى محور ثابت، لكن باتجاهات متغيرة.

جـ- الصُّوْرَة البَعِيْدَة

إن الصورة البعيدة تختزل الكثير من التفاصيل في إطارها المحدد وتسجل هذه الصورة بأبعادها المترامية تميزاً في إدراكً البيئة المحيطة إذ لا تكشف هذه المسافة أشياءً دقيقة كما هو الحال في الصور القريبة والقريبة جدا ولكنها طبيعة الحركة الجسدية مع إدراك اقل للبيئة المحيطة بموضوع التصوير أو مادته[٣٩]، ومن الأمثلة على هذا النوع من الصور "لقطة من بعيد ثمة لقطة متوسطة للقفص، الفجوات بين الأعمدة الحديدية تسقط على وجه الجلاد تصنع ظلالاً لأسياخ"[٤٠]، إن الكاتب يشير صراحة إلى توظيف هذه المسافة التصويرية في حديثه عن القفص لكنه سرعان ما ينتقل إلى اللقطة المتوسطة ثم القريبة وهنا يجسد تقنية أخرى إضافية فضلاً عن توظيف المسافة البعيدة وهي التزويم الاقترابي الذي يتم من خلاله الانتقال من مسافة تصويرية إلى أخرى.

ثانياً: اللقطة / الحدث

يمكننا الانطلاق من فرضية فاعلة في مقدمة هذا المبحث، تربط ما بين اللقطة السينمائية والحدث الروائي ربطاً تقنياً تركيبياً "إن الحدث في الرواية المرتبط بأداء فعل معين يبدأ وينتهي في مكان وزمان محددين يتماثل في مفهومه ويقارب كثيراً مفهوم اللقطة في مجال السينما مِن هنا نشأت فكرة الربط بينهما يتم تناول الحدث السردي الروائي (اللقطة) من زاوية سينمائية خالصة من خلال إيقاع اللقطة الروائية وحركة الكاميرا (عين الرائي) وحَراكية العدسة التصويرية وتركيزها البؤري من خلال تكبير وتصغير اللقطة داخل بنية الرواية، لكننا بحاجة إلى أَنْ نتعرف على مفهوم اللقطة في اللغة والاصطلاح ونحاول أَنْ نجد صيغة مفهومية للقطة وهي تنتمي لجنس الرواية والقصة"[٤١]، وبما أن اللقطة هي القرين الفعلي للحدث داخل بنية الرواية فإنها تجسد أرضية خصبة لاستثمار التقنيات السينمائية.

ويقودنا هذا التصور عن علاقة اللقطة بالحدث إلى مقاربة الحدث الروائي وفق رؤية سينمائية فاعلة تحاول أن تمنتج حركة الحياة والأشياء هي السحر الذي أذهل جميع المشاهدين في نهاية القرن التاسع عشر، فبعد قرون طويلة قضاها المصورون الأوائل يحلمون بتسجيل الحركة في الرسم أو الفوتوغرافيا وهم عاجزون، وعندما أصبحت الصور الفوتوغرافية الحقيقية الصادقة تتحرك مثل الحياة تماماً كانت هي معجزة الإنسان مع تطوره العلمي[٤٢]، وتؤسس هذه الحراكية في المادة الصورية فيما بعد اللقطة من منطلق تركيبي، فهي "حادث أو مشهد بدون انقطاع في الزمان والمكان، يُصورُ من دون مقاطعة فعلية أو ظاهرية"[٤٣] لذلك فإن اللقطة الروائية محكومة بفضاء روائي محدد يدور ضمن منطقة الحدث، ومن هنا تتحدد آلية متابعة الأثر السينمي على الرواية عبر تقنيات مخصوصة نقف عند أبرزها:

أ عدسة السرد (التصغير / التكبير)

من الناحيتين الميكانيكية والفنية تسجل تقنية التزويم حالة متقدمة جداً، فالتزويم "يوفر المال والوقت معاً من الناحية الفنية، التزويم ليس لقطة متحركة؛ لأنّ آلة التصوير لا تتحرك، بل يستخدم المصور عدسة ذات طول محرقي قابل للتغيير وهذا الطول المحرقي هو المسافة بين مركز العدسة إلى النقطة التي تقع الصورة عندها في موقع التركيز وتعطي هذه العدسة القابلة للتعديل انطباعاً بأنّ آلة التصوير تتحرك مقربة من الموضوع أو مبتعدة عنه ومن هنا أتى مُصْطَلَحَا (تزويم الاقتراب وتزويم الابتعاد) ويمكن للتزويم أَنْ يحدد شخصاً ضمن حشد أو يعين موقع مخبأ أحد المجرمين في غابة، أو يعرض التعبير على وجه شخص من دون أَنَّ يشعر صاحبه بوجود آلة تصوير"[٤٤]، وفنياً يشغل التزويم حيزاً فنياً كبيراً عندما يكون عاملا رئيساً في تعزيز موقف اللقطة من خلال التركيز البؤري على الشيء المراد تصويره، وخصه باهتمام الرصد والمتابعة والتغطية السردية أو التصويرية، أم من خلال عامل التهميش أو التجاهل الذي ينتج عن تقنية التصغير والتنعيم التي تنتج عن فتح بؤرة العدسة، فنكون إزاء عمليتين هما: تكبير اللقطة وتصغير اللقطة:

أولاً: تكبير اللقطة

إن تقنية تكبير اللقطة من التقنيات المهمة التي يعتمد عليها المخرج السينمائي في منتجة الظواهر المراد تصويرها، إذ يتم في هذا النوع من التقنيات التصويرية تضييق زاوية التصوير[٤٥]، ليتم الانتقال بين أنواع اللقطات باختلاف أحجامها ولاسيما الانتقال من اللقطات بعيدة إلى اللقطات المتوسطة ثم إلى اللقطات القريبة وهذا الأمر يعطي انطباعاً للمتلقي لفهم ما يدور حوله[٤٦]، ومن الأمثلة البارزة في هذا المجال:"الكاميرا تدور تصور مشهد الجلاد داخل القفص، يتم تكبير اللقطة بعدسة زووم على وجه الجلاد، تظهر قسماته جامدةً كصخرة وهو يرى زوجته عاريةً تماماً ومطاع يجذب يدها"[٤٧]، يعمد الكاتب هنا إلى استثمار تقنية الزوم أو التكبير في نصه الروائي من خلال لقطة الجلاد الذي يتم إدخاله إلى القفص ليضاجع المرأة بشراهةٍ وشراسة، ويتم من خلال هذه التقنية تقنين اللقطة بشكل كبير ليتم رصد الحالة بطريقة أكثر دقةً وأحد ملاحظةً، وهذا لا يتم إلا بدمج التقنية السينمائية ومحاولة استثمارها في النص الروائي الجديد.

ثانياً: تصغير اللقطة

يطلق على هذا النوع من التقنيات السينمائية (حركة العدسية المبعدة) للقطة بزاوية منفرجة[٤٨]، وهناك من يؤكد أنه هذا النوع من العدسات "من العدسات الأكثر شيوعا واستخداماً في كل من السينما والتلفزيون"[٤٩]، أما في رواية (حذاء فيلليني) فقد استثمرت هذه التقنية بشكل واضح فقد ورد فيها "أخرجت الشموع من مخابئها وخشب الصندل من جرابه، وسحبت روحي القديمة من قبوها، هل عرفت القبو؟ لو عرفته لعرفت معنى القهر وربما عرفت معنى العشق"[٥٠]، يندرج هذا النص ضمن النصوص التي يرتكز فيها الكاتب على رؤية سينمائية خاصة، لا سيما في قدرته في عملية استثمار تقنية التزويم وتزويم الابتعاد، إذ إن الصورة تبدأ بمجسد فردي مصغر ثم يتم التصغير لتشتمل الكاميرا ضمن إطار الصورة مجسداتٍ متعددة، تعبر عن حالة انسحاب الكاميرا وابتعادها عن الشيء المراد تصويره.

ب- الإيْقَاعُ (المدة / اللون)

يجسد الإيقاع الحالة الفنية المتجانسة في المبنى الفني العام، وهناك من يعد "الإيقاع أداة مونتاجية أساسية"(٥١)، وهناك العديد من التقابلات الدلالية التي يتمركز فيها الإيقاع مثل تغيير السرعة (بطيئة/سريعة)، والضوء (ساطع/معتم) واللون (تنوعات في لوحة ألوان صانع الفيلم، فضلاً عن المدة بين الطول والقصر(٥٢)، ويمكننا أن نتناول الإيقاع في رواية حذاء فيلليني عبر ثنائيتين اثنتين، هما المدة واللون:

المُدَّةُ

هناك من يعتقد أن المدة تتعلق بالوقت الذي تستغرقه اللقطة على الشاشة(٥٣)، إذ إن اللقطات تتفاوت فيما بينها من حيث الطول والقصر فمنها لقطات قصيرة لا تستغرق إلا وقتا قصيراً على الشاشة أو على مساحة السرد، بينما هناك لقطات طويلة تحاول دائما أن تشغل حيزاً أكبر من مساحة السرد، ويؤثر ذلك بطبيعة الحال على الإيقاع السردي وآلية تناميه داخل ونمط عرضه داخل النصوص الروائية:

١- اللَّقْطَةُ القَصِيْرَةُ

إن اللقطة القصيرة التي يتم استثمارها داخل بنية الفيلم والرواية على حدٍ سواء هي "اللقطة التي لا تثبت كثيراً على الشاشة أو أنّها تتميز بقصر شديد كأنْ تكون جزئية عن نسقٍ تناوبي متوازٍ وعادةً ما تكون صلة وصل بين لقطات طويلة تتضمنها الرواية في بنيتها"(٥٤)، ومن ذلك ما جاء في رواية حذاء فيلليني :"وضعت سبابتي على فمها وأنا أبتسم بوجهها، أفرد كل مخزون حناني لتهدأ وتشعر بالراحة، كانت أمي تقول إنني أخذت ربع حنان العالم وحدي وأنا أصدقها الآن، إذ أخذت في النهوض ممسكة بيدي بوجه مرتاح كأننا كنا نلعب العريس والعروس، وضعتُ ذراعي على كتفها فابتسمت ثم على خصرها فضحكت وانزلقنا إلى بيتها"(٥٥)، إن هذه اللقطة تتميز بقصرها فهي لقطة لم تأخذ مساحة واسعة من بنية السرد، فهي بدأت بحركة معينة وضع السبابة على الفم ثم الابتسام، لينضوي السرد بعد ذلك ضمن إطار الحركة الأولى يأتي مفسراً ومفلسفاً للطبيعة النفسية لمطاع، إن هذه اللقطات القصيرة تسهم في التنويع السردي العام إذ إنها تكون بمثابة الحلقات الصغيرة التي تربط ما بين اللقطات الطويلة التي يعول السرد عليها كثيراً في تعزيز الموقف الدرامي وبيان الآفاق النفسية للشخصية.

٢- اللَّقْطَةُ الطَوِيْلَةُ

في حين أن اللقطة الطويلة تحظى بوقت أكبر على الشاشة إذ إنها تعتمد على سياق التفاصيل والامتداد الدلالي للقطة، وقد غلبت اللقطات الطويلة في رواية حذاء فيلليني على اللقطات القصيرة فالرواية تميل إلى عرض المشاهد والدلائل بواقع تفصيلي واضح، لذا فإن اللقطات التي تشغل حيزاً كبيراً في بنية الرواية أحدثت تأثيراً واضحاً في المسار البنائي للرواية، ومن أبرز النصوص التي تمثل اللقطة الطويلة ما جاء في الرواية " أين أنا الآن؟ كل ما أحس به الآن أنني في غرفة واطئة، تكاد تكون تحت الأرض، تشبه القبو تماماً، لكنها نظيفة وحيطانها لامعة، وإن كنت أراها مغبشة، لا توجد بها روائح سوى روائح الموت، رائحة الحنوط الذي يرشونه على الموتى الفقراء، رمل تحت قدمي وأنا حافي القدمين، بلا حذاء ولا نعل، لا صوت في المكان كأنه

قبر، أنادي وما من أحد يرد، أنادي بعزم ما بي، أصرخ لكن صرختي لا تتجاوز حنجرتي، صوتي صار طبقة واحدة فعلاً، كما قال لي البروفيسور، الذي صادفته في بولندا،لا يرتفع ولا ينخفض، اعتقل تحت نبرة واحدة وأصبح أسيراً لها، أبحث عن الباب ولا باب، أربعة حيطان ولا منفذ، أخيراً يصطدم بيدي بعد عتاب طويل، يكاد يقول لي أنا موجود، لكنك لا تراني، لكنه موصد في الخارج، كأنه جزءٌ من الحيطان، أنادي ولا مجيب، ها هو صوت قادم من بعيد، اهدأ يا مطاع، اهدأ يا ولدي ، إنه صوت أبي"[٥٦]، من الطبيعي جداً الاعتراف بعدم منطقية المقارنة بين هذه اللقطة واللقطة السابقة من حيث الطول والامتداد وشغل المساحة داخل بنية السرد، فاللقطات الطويلة تتنامى مع الطابع السردي، وتسهم بشكل كبير في إفساح المجال للكاتب في سبيل الوصول إلى وجهة النظر الخاصة به، فهي بمثابة الإطار الفعلي الذي يشتمل على الأفكار والسياقات والدلائل الخاصة بما يراه الكاتب من أطر مرجعية فاعلة.

ومن اللقطات التي أخذت حيزاً كبيراً من مساحة السرد والزمن الروائي معا، ما جاء في قول الراوي "فيلليني يقبلني بسرعة ثم يدخل إلى القفص، خلفه مساعدوه لم ينسَ أن يضع قبعته على رأسي، في إثرهم الزوجة ثم مأمون، الباب ينغلق عليهم فجأة من الخارج، أهرع لإنقاذه الباب مغلق كأنه بلا قفل، انصهر الحديد مع بعضه، أدور حول القفص بسرعة، أبحث لفيلليني ومن معه عن مخرج وهم يدورون من الداخل معي، وهو ساهم يشير لمن معه أن اهدأوا، يغمض عينيه كأن يحلم ورأسه منحن قليلاً للأمام ثم يطرقع فجأة بإصبعيه، الإبهام والوسطى طرقعتين، ثم لمرةٍ ثالثة بعدها يرفع يده للأعلى فتهبط مظلات لكل واحد معه، يفتحونها في عجالة ويرفعونها إلى الأعلى، يطيرون معه من بين القضبان العلوي للقفص، ينسربون تباعاً وقهقهته ما تزال تملأ المكان، وأشباح تخرج من القفص خلفهم، تطير في أرجاء العيادة، تدور فوق رأس الجلاد دورتين ثم تغادر فجأة أسراباً . . . "[٥٧]، إن هذه اللقطة تمثل أنموذجاً للقطات الطويلة التي تشغل حيزاً كبيراً من مساحة النص من جهة والزمن الروائي السردي من جهة ثانية، وغالباً ما تكون هذه اللقطات محفوفةً بإطار زمكاني واحد غير منقطع، فهذه اللقطة جسدت حالة المأزق الذي وقعت الشخصية فيه داخل القفص وآليات الخروج والخلوص منه، ترتكز اللقطات الطويلة في هذه الرواية على أبعاد متنوعة من الكشف والرصد ويرجع هذا إلى طبيعة هذه اللقطات وطولها وامتدادها إلى احداث متنوعة لكن بإطار زماني ومكاني متحد، فضلاً عن ذلك فإن فاعلية اللقطات الطويلة تتمثل في قدرتها على تكوين طابع سيكولوجي اجتماعي خالص، يمكنه أن يكشف عن طابع الرواية ودلالتها الفكرية والنفسية

اللون

فضلاً عن المدة فإن الإيقاع يشتمل على اللون وعلاقتها مع بعضها بعضاً، فاللون يجسد حالة من حالات التراتب الإيقاعي الذي يعطي إحساساً لدى القارئ بوجود انسيابية وتناغم بين درجة اللون بين الفاتح والغامق والصارخ والهادئ[٥٨]، وثمة العديد من النصوص التي أدرجت اللون بوصفه جانباً من جوانب الإيقاع في الرواية لعل من أبرزها: "أسدٌ يقنع طائراً أن ماء البحر أزرق لا ينقصك إلا أن تقول لي إنكم عرفتم خطاياكم، اعتزلتم مهنتكم وتجلسون الآن على مقاهي المعاش، نحن تربينا على النزاهة خذ عندك هذه الحكاية شيطان صغير كان يتعلم أصول اللعبة، دفعته مراهقته ونزقه من خلف ظهر والده أن يجعل واحداً يعذب آخر،

فما كان من أبيه إلا أن منعه من نزول الأرض لثلاثمائة سنة شيطانية، رماه من سادس سماء ليهيم على وجهه في الفضاء ليل نهار"[٥٩]، إن هذا النص يعد نموذجاً للتناغم الإيقاعي الي يتعلق باللون، فالنص يتضمن العديد من الإشارات اللغوية التي ترتبط ارتباطا مباشراً باللون، منها الأزرق، السماء، الطائر، الشيطان، الليل، النهار، إن زرقة البحر ليست إلا امتداداً لزرقة السماء وهذا يعد تناغماً إيقاعياً، وليس ثمة من شك أن لون السماء يعدُ لوناً فاتحاً إذا ما قورن بلون البحر أي أن هناك تدرجاً واضحاً في عملية الإيقاع اللوني، فضلاً عن ذلك فإن الليل والنهار يجسدان حالة مثالية للإيقاع اللوني بين البياض والسواد، ولا يتحقق الإيقاع هنا من حيث علاقة الأسود بالأبيض فحسب وإنما من خلال عملية التكرار المستمرة فبعد كل ليل نهار وبعد كل نهار ليل، وهذا الإيقاع له ارتباط وثيق بالإيقاع اللوني الذي خص بشكل رئيس باللونين الأسود والأبيض.

نتائج البحث

إن هذا البحث خلص إلى العديد من النتائج النقدية الفاعلة لعل من أبرزها:

١- تعد رواية (حذاء فيلليني) لوحيد الطويلة روايةً فنيةً بامتياز كونها تتشاكل مع فن السينما بشكل خاص وكذلك السيناريو الأدبي، فهي أرضية فنية خصبة تصلح لنمو التقنيات التي يتم استقدامها من الفيلم والسينما بشكل عام.

٢- استقت الرواية العديد من التقنيات عبر حراكيتها الفنية وتعالقها مع فن الفيلم، وليس ذلك غريباً على رواية جسد الفيلم ركناً مهماً من موضوعتها الدلالية الخاصة، ولاسيما أنها تطرح اسم المخرج والسينمائي الإيطالي فيديريكو فيلليني.

٣- تغلب اللقطات الطويلة على اللقطات القصيرة يمثل ميلاً واضحاً إلى التطويل في بنية السرد للرواية، فاللقطات الطويلة تسهم في عملية الإفصاح والكشف عن الطابع التقني من جهة والطابع الدلالي الأيديولوجي من جهة ثانية.

٤- أما فيما يتعلق بزوايا التصوير والتقاط الأشياء المروية فإن الزاوية الأمامية شكلتْ حيزاً واضحاً في بنية الرواية ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى الطابع السردي الذي يهتم بالدرجة الأساس بالمونولوج والصور الذاتية التي تعتمد عليها الشخصيات في عملية بناء الأحداث.

٥- إن تتبع الرواية والوقوف على التقنيات التي تم توظيفها فيها يعكس الطابع الثقافي السينمائي الذي يتميز به الروائي وحيد الطويلة، ولاسيما وأنه تمكن من استثمار العديد من التقنيات في نصه عبر رؤيته الفنية الفاحصة، ليتمكن بعد ذلك من إذابة الحد الفاصل بين الجنس الروائي والجنس السينمائي بتقوية أواصر الاشتراك والتماثل بينهما.

هوامش البحث

(١) أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل: ١٨٩.

(٢) السرد بالتصوير الكاميراتي، قراءة في قصة (صور) لجمال نوري، خليل شكري هياس، بحث ضمن كتاب بلاغة القص "مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري"، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، الطبعة الأولى، ٢٠١١: ٨٠.

(٣) من النص السردي إلى الفيلم السينمائي "قراءة في اشتغال المصطلحات"، سعيد عموري، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، العدد ١٢، جوان، ٢٠١٤: ٢٠.

(٤) من النص السردي إلى الفيلم السينمائي "قراءة في اشتغال المصطلحات"، سعيد عموري، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، العدد ١٢، جوان، ٢٠١٤: ٢١، ٢٢.

(٥) م. ن": ٢١، ٢٢.

(٦) الرواية والسينما وعلاقة دائمة، خليل الفريع، مدونة فضاء الكلمة، ٢٠٠٩، عن الأنترنيت: elaphblogs.com

(٧) السرد السينمائي "خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن"، فاضل الأسود: ٢٨٥.

(٨) إشكالية الصورة بين الاستشراقية والفن المعاصر، نعمان عمش، الحياة الثقافية، تونس، العدد ١٩٨، ٢٠٠٨: ٥٧.

(٩) اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ترجمة: سعيد مكاوي: ٥.

(١٠) م. ن: ٢١.

(١١) ثقافة الصُوَرَة في الأدب والنقد، الصُوَرَة الحركة وأثرها في الإبانة دراسة في التراث اللغوي والبلاغي، مهدي اسعد غرار، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب والفنون:٤٧.

(١٢) سردية الصُوَرَة بين اللوحة والمشهد الروائي، كوثر جبارة، مجلة الأديب الثقافية (بغداد)، العدد (١٩٦)، ٢٠١٣: ٤.

(١٣) بيان شهرزاد "التشكلات النوعية لصور الليالي"، شرف الدين ماجدولين: ٢٦٥.

(١٤) التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي ٢٢٣، ٢٢٤.

(١٥) فكرة الإخراج السينمائي "كيف تصبح مخرجا عظيماً"، كين دانسايجر، ترجمة: احمد يوسف: ١٣٢.

(١٦) المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي، علي عواد عبد الله، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، بإشراف: أ.د. عبد الستار عبد الله صالح، ٢٠١٧: ٤٧.

(١٧) حذاء فيلليني، وحيد الطويلة: ٦٥.

(١٨) حذاء فيلليني:١٢٣.

(١٩) حذاء فيلليني: ٣٣.

(٢٠) اللغة السينمائية في أقاصيص كمال الرياحي، نبيل درغوث، مجلة الحياة الثقافية (تونس)، العدد ١٩٨، ٢٠٠٨: ٧٣.

(٢١) حذاء فيلليني: ٣٨.

(٢٢) فكرة الإخراج السينمائي "كيف تصبح مخرجا عظيما؟": ١٣٠.

(٢٣) اللغة السينمائية: ٤٦، وينظر: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٢٥، وديناميةالفيلم، جوزيف وهاري ميلدمان، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي: ١٥٥.

(٢٤) حذاء فيلليني: ١٠٧.

(٢٥) حذاء فيلليني: ١٣٤.

(٢٦) حذاء فيلليني: ٣٨.

(٢٧) اللغة السينمائية: ٤٦، ٤٧، وينظر: الأسس العملية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان، ترجمة: مصطفى محرم: ١٥٦.

(٢٨) السرد الفيلمي "قراءة سيميائية" عبد الرزاق الزاهير: ١٢٤.

(٢٩) حذاء فيلليني: ١٠٨.

(٣٠) م، ن: ١٠٨.

(٣١) عن: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٣.

(٣٢) التصوير الفوتوغرافي، محمد كامل عبد الحافظ: ٦٤-٦٦.

(٣٣) التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٤.

(٣٤) حذاء فيلليني: ١٧٠.

(٣٥) حذاء فيلليني: ١٥٧، ١٥٨.

(٣٦) عن: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٤.

(٣٧) حذاء فيلليني: ١٣٣.

(٣٨) ذاء فيلليني: ١٦٥، ١٦٦.

(٣٩) التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد: ٢٠٥، ٢٠٦.

(٤٠) ذاء فيلليني: ١٧٢.

(٤١) المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي: ٦٤.

(٤٢) الصورة السينمائية "من السينما الصامتة إلى السينما الرقمية، سعيد شيمي: ٢٧.

(٤٣) السينما آلة وفن، إلبرت فولتن، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل: ٢٠.

(٤٤) تشريح الأفلام، ك. برنارد. ف ديك، ترجمة: محمد منير الأصبحي: ١١١.

(٤٥) موسوعة فن الإنتاج السينمائي، كين دالي، ترجمة: روبير عبد المسيح جودة: ٨٠.

(٤٦) التوظيف الدلالي لبناء اللقطة- المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، مجلة الباحث الأكاديمي، العدد (٥٢)، ٢٠٠٩: ٢١٥.

(٤٧) حذاء فيلليني: ١٧٠.

(٤٨) موسوعة فن الإنتاج السينمائي: ٨٠.

(٤٩) من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، منى الصّبان: ١٠٠.

(٥٠) حذاء فيلليني: ١٤٥.

(٥١) تقنيات مونتاج السينما والفيديو "التاريخ والنظرية والممارسة"، كين دانسايجر، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف: ٢٨٧.

(٥٢) تشريح الأفلام: ٦٦٥.

(٥٣) تشريح الأفلام: ١٣٨.

(٥٤) المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي، علي عواد عبد الله، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، بإشراف: أ.د. عبد الستار عبد الله صالح، ٢٠١٧: ٧٩.

(٥٥) حذاء فيلليني: ٦٥.

(٥٦) حذاء فيلليني: ١٠٧.

(٥٧) حذاء فيلليني: ١٧٧.

(٥٨) ينظر: تشريح الأفلام: ٦٦٥.

(٥٩) حذاء فيلليني: ١١٢.

مصادر البحث

- أساليب السرد في الرواية العربية، صلاح فضل، مركز الإنماء الحضاري (حلب)، دار المحبة (دمشق)، ٢٠٠٩.
- الأسس العملية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان، ترجمة: مصطفى محرم، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠.
- إشكالية الصورة بين الاستشراقية والفن المعاصر، نعمان عمش، الحياة الثقافية، تونس، العدد ١٩٨، ٢٠٠٨.
- بيان شهرزاد "التشكلات النوعية لصور الليالي"، شرف الدين ماجدولين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الطبعة الأولى، ٢٠١٠.
- تشريح الأفلام، ك. برنارد. ف ديك، ترجمة: محمد منير الأصبحي، وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠١٣.
- التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان أربد، الطبعة الأولى، ٢٠١٢.
- التصوير الفوتوغرافي، محمد كامل عبد الحافظ، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٨.
- تقنيات المونتاج والسينما والفيديو "التاريخ والنظرية والممارسة"، كين دانسايجر، ترجمة وتقديم: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى، القاهرة ، ٢٠١١.
- التوظيف الدلالي لبناء اللقطة- المشهد عند الموجة الفرنسية الجديدة، ماهر مجيد إبراهيم، مجلة الباحث الأكاديمي، العدد (٥٢)، ٢٠٠٩.

- ثقافة الصورة في الأدب والنقد، الصورة الحركة وأثرها في الإبانة دراسة في التراث اللغوي والبلاغي، مهدي اسعد غرار، مؤتمر فيلادلفيا الدولي الثاني عشر، جامعة فيلادلفيا، كلية الآداب والفنون، دار مجدلاوي، الطبعة الأولى، عمان الأردن، ٢٠٠٨.
- حذاء فيلليني، وحيد الطويلة، منشورات المتوسط، ميلانو، إيطاليا، الطبعة الأولى، ٢٠١٦.
- دينامية الفيلم، جوزيف وهاري فيلدمان، ترجمة: محمد عبد الفتاح قناوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٦.
- الرواية والسينما وعلاقة دائمة، خليل الفريع، مدونة فضاء الكلمة، ٢٠٠٩، عن الأنترنيت:elaphblogs.com .
- السرد السينمائي "خطابات الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن"، فاضل الأسود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦.
- السرد الفيلمي "قراءة سيميائية"، عبد الرزاق الزاهير، دار طوبقال للنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٤.
- السرد بالتصوير الكاميراتي، قراءة في قصة (صور) لجمال نوري، خليل شكري هياس، بحث ضمن كتاب بلاغة القص "مستويات التشكيل السردي في قصص جمال نوري"، إعداد وتقديم ومشاركة: محمد صابر عبيد:.
- سردية الصُّوَرة بين اللوحة والمشهد الروائي، كوثر جبارة، مجلة الأديب الثقافية (بغداد)، العدد (١٩٦)، ٢٠١٣.
- السينما آلة وفن "تطوّر فن السينما منذ عهد الأفلام الصامتة، إلى عصر التلفزيون"، إلبرت فولتن، ترجمة صلاح عز الدين وفؤاد كامل، المركز العربي للثقافة والعلوم.
- الصورة السينمائية "من السينما الصامتة إلى السينما الرقمية"، سعيد شيمي، الهيئة العامة للثقافة، الطبعة الأولى، ٢٠١٣.
- فكرة الإخراج السينمائي "كيف تصبح مخرجا عظيما؟"، كين دانسايجر، ترجمة: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، الطبعة الأولى.
- اللغة السينمائية، مارسيل مارتن، ترجمة: سعيد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر والدار المصرية للتأليف.
- من النص السردي إلى الفيلم السينمائي "قراءة في اشتغال المصطلحات"، سعيد عموري، مجلة الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، قسم الآداب والفلسفة، العدد ١٢، جوان، ٢٠١٤.
- من مناهج السيناريو والإخراج والمونتاج، منى الصّبان، المؤسسة العربية للسينما والتلفزيون، صندوق التنمية الثقافية.
- موسوعة فن الإنتاج السينمائي، كين دالي، ترجمة: روبير عبد المسيح جودة، الدار العربية للموسوعات، بيروت، ٢٠٠٢.
- لمونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي، علي عواد عبد الله، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية للعلوم الإنسانية، بإشراف: أ.د. عبد الستار عبد الله صالح، ٢٠١٧.