التقنيات السنيمائية في رواية (زهران الذي هوي) لـ أحمد صبرة
الأنماط والوظائف

Cinematic techniques in the novel (Zahran who loved) by Ahmed Sabra

Patterns and functions

الأستاذ الدكتور: أبو المعاطي الرمادي

قسم اللغة العربية وآدابها . كلية العلوم الإنسانية والاجتماعية . جامعة الملك سعود
dr_ramady@yahoo.com

تاريخ الإيداع: 2023/02/02 تاريخ القبول: 2024/01/03 تاريخ النشر: 2024/03/15

ملخص:

سعت الرواية العربية منذ نشأتها مطلع القرن الماضي خلف الشكل الروائي القادر على التعبير عن الواقع العربي المتغير باستمرار، وعن معاناة إنسانه المهموم بقضايا اجتماعية وسياسية وثقافية وأيديولوجية متعددة ومتجددة؛ لتواكب روح العصر، وتحقق . في الوقت ذاته . الأهداف الجمالية المرجوة من وراء النص الأدبي؛ لذا استثمرت في سعيها التقنيات الفنية للفنون الأخرى، الأدبية وغير الأدبية، ومنها التقنيات السينمائية، أداةً تساعد على الوصول لهذا الشكل المأمول والمناسب لمضامين مراحلها الزمانية، سعت هذه الدراسة إلى الوقوف على تمظهرات التقنيات السينمائية في رواية زهران الذي هوى، للروائي أحمد صبرة، وعلى دورها في تشكيل المعنى، وتوصلت إلى تأثر سارد الرواية ببعض التقنيات السينمائية، وهي: تقنيات الغلاف الأفيشي، وسيناريو القص، ومنتجة الحكاية، والصورة السينمائية، وزاوية الرؤية السينمائية.

الكلمات المفتاحية: احمد صبرة . الرواية . السينما . السيناريو . المونتاج.

Abstract:

Since its inception at the beginning of the last cezntury, the Arabic novel has sought to keep pace with the narrative form capable of expressing the ever-changing Arab reality, and the suffering of its human being, concerned with various social, political, cultural and ideological issues, to keep pace with the spirit of the times, while achieving the aesthetic objectives desired behind the literary text, so it has invested in its journey the artistic techniques of other arts, literary and non-literary, including Sunni techniques, a tool that helps to reach this hoped-for and appropriate form of the contents of its temporal stages. This study seeks to identify the cinematic techniques in Zahran's novel who loves, which, for the novelist Ahmed Sabra, loved its role in shaping meaning. And it found that the narrator of the novel was influenced by some cinematic techniques, namely: the techniques of the Avician cover, the storytelling script, the producer of the story, the cinematic image, and the cinematic angle of view.

Keywords: Ahmed Sabra .The novel. Cinema. Screenplay. Montage

توطئة:

المتابع للرواية العربية الفنية منذ نشأتها مطلع القرن الماضي حتى الآن يلحظ أنها في حركة تطور مستمرة، فلم تكد تستقر دعائم الفن الروائي الذي بنى عليه هيكل رواية (زينب) حتى ثار عليها المازني في روايته (إبراهيم الكاتب) التي أعُدها أهم محاولة تجريبية في الثلث الأول من القرن العشرين، ليس لأنها انقلاب على عمود الحكي التقليدي فقط، بل لأنها فتحت الباب على مصراعيه أمام محاولات التجديد، فبعدها توالت محاولات البحث عن نص روائي مختلف، بسبب التحولات الاجتماعية والتغيرات الثقافية والأيديولوجية التي استدعت أشكالًا روائية ذات ملامح خاصة قادرة على التعبير عن الواقع وإنسانه، فاستعان الروائيون بالتناص الديني والتاريخي والأسطوري والشعبي والأدبي؛ ليمنحوا نصوصهم تعددًا دلاليًا، ويصنعوا الشخصية الروائية المقنِعة، والحدث الروائي القادر على استيعاب الحاضر المفعم بالاختلافات، واستثمروا تقنيات البناء الشهيرة في الفنون الأخرى، كالقصيدة، والمسرحية، واللوحة التشكيلية، والموسيقي، والنحت، والديكور، والفيلم السينمائي؛ لتحقيق التواصل الأمثل مع المتلقي، وعرض الأفكار بطريقة تلائم روح العصر.

هذا الانفتاح على الفنون غير الروائية وتقنياتها هو السبب الأساس في صمود الرواية واستمرارها على الساحة الإبداعية، سيدةً للفنون الأدبية، وديوانًا للعصر؛ فقد حوّلها هذا الانفتاح إلى نص أدبي متعدد الجينات، يقبل جسده جينات الفنون المعروفة كلها، ويتعايش

معها كأنها جزء أصيل منه، ولعل تقنيات صناعة الفيلم السينمائي والمسلسل التلفازي أهم ما انفتحت عليه الرواية العربية، بسبب انتشارهما الواسع والمؤثر في المجتمعات العربية منذ العقد الرابع من القرن الماضي.

تسعى هذه الدراسة إلى الوقوف على حضور التقنيات السينمائية في رواية (زهران الذي هوى)، والغرض منها، وكيفية استثمار طاقاتها في بلورة المعنى العام للرواية، وتحقيق أكبر درجة من درجات التواصل بين المتلقي والنص.

تتكون الدراسة المعتمدة على معطيات المنهج الوصفي من تمهيد بعنوان الرواية والفيلم السينمائي، وتعريف بالرواية، وأربعة مباحث هي: الغلاف الأفيشي، وسيناريو القص ومَنْتَجة الحكاية، والصورة السينمائية، وزوايا الرؤية، وتنتهي بخاتمة تبين أهم النتائج التي توصلت إليها.

التمهيد: الرواية والفيلم السينمائي:

الرواية صورة مهذبة للواقع الذي نعيش فيه، فهي . مع اختلاف أنواعها . ابنة المجتمع الإنساني، تستمد منه مادتها، وتعرض مشكلات قاطنيه، وتقدم لها الحلول بطريقة فنية جمالية غير تقريرية وبعيدة عن المباشرة، في ظاهرها تبدو صورة للواقع وفي باطنها رؤية له، ورأيٌ فيه، وتعليق عليه؛ فهي" لا تصور واقع الحياة بخيره وشره تصويرًا تسجيليًا، وإنما هي تفهم الحياة والأحياء، وتفسرها من وجهة نظر خاصة... لتنتهي إلى خلق الأثر الذي هو في الظاهر يماثل الواقع، ولكنه في الخفاء ينفصل عنه انفصالًا تامًا"1. فما يبدو في الرواية حقيقيًا هو في الحقيقة خيال مؤلف استطاع بإمكاناته الفنية أن يقنع المتلقي بواقعية ما يقرأ، وبأنه أحد شخصيات الرواية، وأن الشخصيات الأخرى هي شخصيات محيطه الذي يعيش فيه، تختلف عنها فقط في المُعيّن الاسمي.

ويتفق الفيلم السينمائي مع الرواية في الارتباط بالواقع؛ فهو . أيضًا . يستمد مادته منه، ويعالج مشكلاته، ويقدم لها الحلول، بأثر فني بصري، يتشكل من الشخصيات، والحوار، والصورة المتحركة، والموسيقى التصويرية، والإضاءة، والصوت، والديكور. وهي مكونات شديدة الجاذبية جعلته" أوسع شكل عياني نتمكن بواسطته من التفكير في الأوضاع الإنسانية"2؛ بسبب دقته في نقل منمنمات الواقع كما هي في الحقيقة، بحجمها ولونها وطبيعة تشكيلها المادي، وهي دقة تنعكس على عملية التلقي، وتجعلها أكثر سهولة ويسرًا، من تلقي الرواية التي

يعتمد كاتبها على اللغة وطاقاتها فقط في نقل الواقع، يصنع بها الصورة، ويترك للمتلقي تخيل تفاصيلها، ويتفق معها كذلك في قيامهما على حدث درامي متصاعد تحركه شخوص متصارعة، وأحداث تنمو داخل فضاء زمكاني، وفي الصانع (الروائي والسينمائي) فكلاهما مبدع يمتلك قدرات خاصة تسمح له برؤية ما لا يراه الآخرون في البسيط والدقيق من أحداث اليومي والهامشي، والربط بينها لصناعة محتوى فني يفيد ويمتع في الآن ذاته.

إن الرواية والسينما "يلتقيان على مستشرف نفسي واحد، ويشكلان لذة من طينة واحدة"3، وقد دفع هذا التقارب الروائيين إلى استثمار طاقات السينما في أعمالهم الروائية؛ لمنحها الجاذبية التي يتمتع بها الفيلم السينمائي، ولتحقيق أكبر قدر من التواصل بين المتلقي والنص، وللاستفادة منها في توسيع زاوية رؤية الواقع ومنمناته التي لا تلتقطها إلا كاميرا مصور الفيلم، الذي تستطيع لقطته مزج مجموعة عناصر متحركة أو ساكنة في لقطة واحدة، فمالوا إلى استثمار المونتاج؛ لتحويل رواياتهم إلى مشاهد متفرقة تشبه مشاهد الفيلم، وإلى استثمار طاقات الصورة السينمائية في وصفهم للأماكن والشخصيات، وإلى السرد السينمائي ولغته، وزاوية الرؤية السينمائية، وجعلوا لأعمالهم أغلفة تشبه الأفيش الإعلاني المستخدم في الدعاية للأفلام السينمائية، حتى غدت تقنيات روائية، وبسببها ظهرت مصطلحات (الرواية السينمائية)، و(سينمة الرواية).

لا ينفي التشابه وجود فروقات بين الفيلم والرواية، وهي فروقات كامنة في الآليات التي يتم بها عرض المحتوى المرتبط بالعوالم الإنسانية، وفعل الشخصيات فيها، ونتيجة هذا الفعل ومعناه، وطريقة العرض، فالأديب يعتمد على اللغة لينقل للقارئ مجموعة من الصور الذهنية، أما السينمائي فيعتمد على مجموعة من الصور المرتبة ترتيبًا خاصًا يؤهلها لصناعة فكرة. وهي آليات انعكست على طريقة التعامل مع العناصر المشكلة للرواية والفيلم، لا سيما الشخصيات، والزمان، والمكان، والوصف، ففي الوقت الذي يسعى فيه الروائي إلى إبرازها بومضات لغوية متتالية، متجاورة أو متفرقة، حتى يتمكن المتلقي من تحقيق أكبر قدر تواصلي ممكن معها، يكتفي صانع الفيلم بإيقاف الكاميرا عليها لمرة واحدة، معتمدًا على قوة الصورة المرئية في تحقيق التواصل، ولعل هذه الفروقات مع فروقات أخرى هي التي تضمن للرواية والفيلم الخصوصية التجنيسية التي تميز كلًا منهما عن الآخر.

الرواية:

تسير الرواية المقسمة إلى ستة وثلاثين مقطعًا، بعضها معنون بأسماء أماكن وتاريخ محدد، (جبل المقطم 1869/ الأزبكية 1869)، وبعضها بأسماء فصول السنة (شتاء 1875/ صيف 1864)، وبعضها بالاثنين معًا (الأزبكية شتاء 1867/ الحبشة شتاء 1876) في ثلاثة مسارات متداخلة: مسار زهران العاشق ثَرَى بلده، المصرّ على أن يكون له دور في عودتها لأبنائها، فيتجه برغبته إلى الالتحاق بالجيش، ليكون ضابطًا بالجيش المصري اسمًا، الغربي حقيقة، في وقت كان الناس يهربون من التجنيد الإجباري بقطع إصبع، أو فقأ عين، أو قطع أذن، لكنه يُعدم بتهمة الخيانة العظمى بعد محكمة صورية نصبها له القادة الأجانب لرفضه هزيمة الجيش المصري في الحبشة.

ومسار صفية المثلية زوج زهران التي أصرّت على أن تتعلم، وأن تتساوي في الحقوق بالرجال، فألحقها أبوها _ المستنير _ بمدرسة للفتيات، ظهر فيها نبوغها ونجابتها، واستطاعت _دون الأخريات _ إتقان اللغة الإنجليزية، ولتفوقها وتميزها رشحتها مديرة المدرسة لتعلم الأميرة فاطمة ابنة الخديوي إسماعيل اللغة الإنجليزية. كان تعلمها سبب تشتت روحها، فعاشت فترة من حياتها غريبة عن مجتمعها المصري الأصيل، حائرة بين ثقافتين متناقضتين، تعاني شبه رفض من محيطها، لكنها بعد كفاح طويل من أجل النجاح وإثبات الذات، وجدت النجاح الحقيقي في تكوين أسرة والعودة إلى مصريتها الأصيلة.

والمسار الثالث مسار صالح والد صفية الذي فقد جزءًا كبيرًا من ماله بحسن نيته، أقرضه ليوناني، فماطله، ثم أنكر الدين، ولم تنصفه المحكمة _كونه مصريًا _ على أجنبي، فلجأ إلى الحيلة، لكن ماله لم يعد إليه.

بين المسارات الثلاثة ظهرت حكايات ثانوية بسيطة لم تنم، بعضها مؤثر في مسار الحكاية الكبرى، وبعضها لا أثر بنائي له، مثل حكاية عشري، وحكاية الحوذي، وحكاية منصور والد زهران، وحكاية أنيسة وعلاقتها الشاذة مع صفية، وحكاية الأميرة فاطمة، وحكاية عبدالله شقيق صفية، وحكاية الضابط محمود، وحكاية عبد المقصود المكاري، وحكاية نواة.

♦♦♦♦

الغلاف الأفيشي:

الأفيش إعلان مختزل عن مضمون الفيلم السينمائي، " يحتوي على موجز لكل ما فيه، سواء فكرته أو أبطاله، ومخرجه ومؤلفه"4. يعتمد على الصور المعبرة، والألوان الصارخة،

والخطوط الكبيرة البارزة الجاذبة الانتباه. وهو فن أصبح له مؤخرًا أسسه التصميمية، وطرائقه المحكومة بقوانين فنية؛ فهو المسؤول عن "إيصال رسائل الفيلم بأكبر قدر من التعبيرية وعدم المباشرة"5، كما أن له دورًا ترويجيًا تجاريًا؛ لذا يهتم به صنّاع الفيلم اهتمامًا كبيرًا.

فكرة الأفيش استثمرها الروائيون، ولاسيما نجيب محفوظ، فسعى بعضهم إلى الأغلفة ذات الطابع الإعلاني الدعائي، التي تستثمر طاقات الألوان والخطوط والصور استثمارًا دعائيًا، إضافة إلى الاستثمار السيميائي. وهو سعي في جانب منه ترويجي، الغرض منه جذب القراء إلى النص الروائي.

سنركز حديثنا على الوحدة الأمامية من غلاف مدونة الدراسة "زهران الذي هوى"؛ فهي التي تحمل القدر الأكبر من المؤثرات الدعائية المتماهية مع أفيش الفيلم السينمائي، بالصور المصاحبة، والألوان، والخط البارز، وطريقة التصميم.

تحمل الوحدة الأمامية للغلاف صورة طابع بريد يغلب عليه اللون الأخضر، يتصدره صورة مكبرة، أقرب إلى البورترية لضابط يجلس مرتديًا زيًا عسكريًا يعود إلى حقبة الحكم الملكي بمصر في القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين، عبارة عن بذلة بيضاء وطربوش أحمر، ممسكًا بغمد سيف ذهبي اللون، يحيط برأسه عنوان الرواية بخط أبيض كبير وسميك، مفرداته خطت بطريقة رأسية (المفردة زهران أسفل منها الذي، أسفل منها هوى)، على غير العادة في الكتابة بالعربية التي تعتمد الرسم الأفقي للمفردات، قُرب يد الضابط اليمنى حمامة بيضاء محلّقة، وبجوار الضابط صورة مصغرة لثلاثة جنود، أحدهم فوق جواده يحمل راية بيده اليسرى، والآخران واقفان، أحدهما متكئًا على بندقيته، والثالث يقف في وضع الثبات حاملًا بندقيته فوق كتفه الأيمن، وفي أعلى وحدة الغلاف طابع بريد قديم بدخله صورة (أبيض وأسود) لامرأة تبدو أميرة من أميرات الأسرة الحاكمة، أو إحدى الشخصيات المهمة في تلك الحقبة، وشعار لواء من ألوية الجيش المصري في ذلك الوقت، وأسفلها داخل إطار مزخرف بزخارف دقيقة يشبه أطر طوابع البريد وضع اسم المؤلف (أحمد صبرة) فوق خلفية صفراء.

الغلاف بهذه المكونات يعرف بالرواية تعريفًا موجزًا، تمامًا مثل أفيش الفيلم، وهو تعريف احتمالي، لا يصبح حقيقة إلا بعد توافقه مع ما سيرد في المتن الحكائي، فالضابط المتصدر الغلاف هو زهران، وتصدره للغلاف يؤكد أنه سيكون الشخصية الرئيسة التي يقابلها في الفيلم

السينمائي شخصية البطل، والمرأة القابعة أعلى الغلاف ستمثل العنصر النسائي الفاعل في الرواية، وأنها من خلال وضعيتها أعلى الغلاف، ذات حضور مهم داخل المحكي، يتوافق مع أهميتها التي أهلتها لتكون صورتها على طابع بريد، وهي تمثل شخصية البطلة في الفيلم السينمائي، وأحداث الرواية الأساسية من خلال هذه المكونات سترتبط بالحروب والقتال.

إن غلاف الرواية من خلال مكوناته وطريق عرضها قريب الصلة من أفيش الفيلم السينمائي. وهو . في رأيي . غلاف ترويجي تجاري، يحمل الكثير من الدلالات الإشهارية التي يحرص عليها الناشر والروائي؛ فكلاهما يطمح في تحقيق أعلى نسبة مبيعات، والغلاف له الدور الأكبر في تحقيق ذلك.

ولا ينفى كون الغلاف ترويجيًا إشهاريًا خلوه من الدلالات السميائية التي تجعل من مكوناته أيقونات مشعة بالدلالات الخفية والظاهرة المحددة للمتلقي المولج الصحيح إلى عالم الرواية، والمشتركة مع العتبات الداخلية في صناعة نص مواز للمتخيل الحكائي؛ فلألوانه (الأخضر، والأبيض، والأصفر، والذهبي)، وطريقة كتابة العنوان عليه، ووضعية اسم المؤلف، دلالتها المرتبطة بالمعنى العام للرواية

<u>سيناريو القص ومَنْتَجَة الحكاية:</u>

السيناريو هو عملية " إعداد القصة لتصبح فلمًا، وتحويلها إلى مناظر ولقطات، وتحديد التفاصيل بكل لقطة، من ديكورات وتوقيت، وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد"6. وهو أسلوب عمل ارتبط بالسينما وانتقل منها إلى الرواية، وأصبح حضوره فيها ظاهرة جعلت الكثير من الباحثين والنقاد ينظرون إلى الكثير من الروايات على أنها " سيناريوهات أدبية جيدة... وليس في هذا الأمر ما يعيب أبدًا"7؛ لسببين: الأول تحوُّل الرواية إلى سيناريو أو شبه سيناريو لا يخرجها من تحت عباءة الأجناس السردية، والثاني استثمار الرواية لمعطيات السيناريو أضاف إليها، ومنحها إمكانات تواصلية وفنية وجمالية ساعدت على بقائها سيدة للأنواع والأجناس الأدبية.

النظرة الأولى في رواية (زهران الذي هوى)، تجبر القارئ على الربط بينها وبين السيناريو المنتج؛ فالرواية مقسمة إلى ستة وثلاثين مقطعًا، بعضها مقسم إلى مشاهد صغيرة. وهي مقاطع غير مسلسلة، نرى فيها ارتدادًا للخلف، ثم قفزًا إلى المستقبل، وهما حيلة سينمائية، لكن القارئ يستطيع بسهولة أن يحدد بداية الأحداث ونهايتها، فالسارد يؤرخ للمقاطع، ويذكر

في بعضها مسرح الأحداث. فالمقطع الأول المعنون بـ "لعمرك ما أدري وإني لواجل"* مكان أحداثه وتاريخها محددان (جبل المقطم 1869)، وكذلك المقطع الثاني المعنون بـ "إن أكلت الرمان افرد حجرك وإن أكلت البطيخ لم هدومك"* (الأزبكية 1896)، والمقطع الثالث الذي ورد بدون عنوان، حدد السارد تاريخ أحداثه فقط دون مكانها (شتاء 1875)، والمقطع الرابع المعنون بـ" أود من الأيام ما لا توده"* حدد مسرح الأحداث وزمانها (الأزبكية 1862)، والمقطع الأخير في الرواية المعنون بـ" سأعيش رغم الداء والأعداء"* حدد السارد مسرح الأحداث وتاريخها (الحبشة 1876). ويأتي التحديد أكثر دقة، كما في المقطع الرابع عشر (بجوار مسجد السلطان حسن ربيع 1874).

أن تقسيم الرواية إلى مقاطع غير مسلسلة جعلها تبدو وكأنها مجموعة مشاهد/ لقطات طويلة، تدخّل السارد في تقطيعها وتوزيعها وفق رؤية مونتاجية تصنع من مجموع اللقطات المتباعدة مضمونًا واحدًا. وهي رؤية تشبه رؤية (المونتير) الذي يصنع من اللقطات المتباعدة مشاهد، ثم يركبها وفق تصميم فني ليصنع منها فيلمًا. وهو (التقسيم) ملمح من ملامح تأثر الرواية بالتقنيات السينمائية.

والتحديد المكاني والزماني القابع أسفل عناوين المقاطع ملمح آخر من هذه الملامح؛ فقد جعل الرواية شبيهة بالسيناريو السينمائي؛ ففي الفيلم السينمائي يحرص المخرج على نقل صورة عامة لمسرح الأحداث وزمانها لتهيئة المتلقي للولوج إلى عالم فيلمه من المدخل الذي يراه مناسبًا لتلقي الفكرة والتفاعل معها.

حقيقة جاءت محددات مسرح الأحداث مختصرة جدًا، لكنها لا تخلو من التفاصيل التي يريدها السارد؛ فالمحددات (الأزبكية 1862/ جبل المقطم 1869/ بجوار مسجد السلطان حسن ربيع 1874) على سبيل المثال تشير إلى أماكن حقيقية لها حضورها في الذاكرة الجمعية المصرية، وليس صعبًا على المتلقي استحضارها بالصورة التي تستحضرها بها كاميرا مصور الفيلم.

هذا التقسيم السينمائي انعكست أثاره على رؤية السارد لبعض اللوحات الخالية من الحوار، فبدت وكأنها جزء من سيناريو، ولغتها تشبه إلى حد كبير لغة السيناريو، كما في المقطع العاشر الذي يقول فيه السارد عن صفية وقطتها: " يحلو لصفية أن تتابع قطتها في الصباح، تقف القطة أسفل شجرة الفل، تنظر بإمعان إلى أعلى الشجرة، ثوان ثم تقفز لتعلو أحد الأغصان، تستقر في مكانها، ثم يتمدد جسدها ويسترخي. تبحث عنها صفية بنظراتها"8

السارد هنا يتقمص دور كاتب السيناريو؛ فهو لا يحكي، بل يقدم للمصور من خلال مجموعة الجمل الخالية من أدوات الربط، ومن التعليل، مخططًا لغويًا قابلًا للتصوير، (قطة تتجول في حديقة منزل/ تقف تحت شجرة فل/ تنظر لأعلى/ تقفز وتجلس فوق أحد الأغصان/ تسترخي وتمدد جسدها/ صفية تتنقل بنظراتها بين الأغصان باحثة عنها)؛ لذا بدا المشهد وكأنها مجموعة لقطات متتالية، ركبت معًا لصناعة بنية بصرية تُرى في أثناء عملية القراءة، ولا تُتخيل، ما يقرب عملية القراءة من عملية المشاهدة.

ومثل هذا التقمص يتجلى في المقطع الرابع عشر أيضًا. يقول السارد عن يوم زفاف (زهران وصفية): "موكب العروسين يقترب من البيت، النهار ينسلخ من الليل رويدًا رويدًا، فوانيس الشوارع مازالت مطفأة، لكن هذا لم يمنع الرؤية، ولا التفاعل مع الموكب، زغاريد كثيرة، أخرجت الكثيرين من بيوتهم يستطلعون الأمر، شاركت نسوة تطل من نوافذهن بالزغاريد، وحيت العروسين"9

السارد هنا لا يكتب بالطريقة المألوفة في السرد الحكائي، فهو لا يحكي بل يحدد لقطات تصنع مجتمعة حكاية أو جزء من حكاية؛ فالجمل المتتالية بدون أدوات ربط، تبدو كلقطات صغيرة في مشهد كبير (موكب العروسين يقترب من البيت/ الليل يفرض سطوته على المشهد/ فوانيس الشوارع مطفأة/ رؤية الأشياء ممكنة/ تفاعل الناس مع موكب العروسين/ زغاريد كثيرة أخرجت الكثيرين من بيوتهم يستطلعون الأمر/ نسوة تطل من نوافذهن وتشارك بالزغاريد، وتحية العروسين). وهي لقطات مفعمة بالحركة، والإضاءة، والديكور، والصوت المُظهِر" أبعاد المشهد للمتلقي/ القارئ لا سيما أن حقل الصورة محدود ولابد للصوت أن يعطينا معلومات تتخطى هذا الحقل المحدود"10.

وانعكست أثاره كذلك على الحكايات داخل النص، فلم تأت حكاية منها كاملة، فكلها جاءت موزعة على مقاطع الرواية، وفق رؤية مونتاجية فنية هدفها الأساس أن يظل المتلقي مرتبطًا بالنص من بدايته حتى نهايته.

يظهر ذلك جليًا في حكاية صفية التي بدأ ظهورها في المقطع الرابع، ظهورًا تعريفيًا "لصفية عينان واسعتان، الحدقتان فيهما ذاتا لون بني فاتح يشع بهجة حين يتسلط الضوء عليهما، وجهها مستدير، وأرنبة أنفها منحوتة بعناية بحيث تنسجم مع بقية ملامحها، وفمها ليس واسعًا ولا ضيقًا، يكشف عن أسنان بيضاء لم تتلوث بعد، وأما بشرتها فخمرية"11، ولها مكانة " لا تشبه مكانة أحد في البيت"12، ومهتمة بالقراءة والكتابة اهتمامًا فطريًا " منذ كانت

صبية لم تتجاوز السابعة، وهي تقتحم حجرة أبيها وتجلس تحت قدميه وهو يقرأ في الكتب التي تحتويها مكتبته"13، ثم تظهر في المقطع الخامس راجية من أخيها مساعدتها على إقناع أبيها وأمها لتلتحق بالمدرسة، ثم تظهر في المقطع السادس وهي تلميذة بالمدرسة، ثم تظهر في المقطع السابع وهي في الحادية عشرة من عمرها في علاقة شاذة مع ابنة خالتها أنيسة، لتختفي من الحكاية لتظهر في المقطع الرابع عشر يوم زفافها، ثم عن طريق الفلاش باك تظهر في المقطع الخامس عشر تلميذة بمدرستها، وفي المقطع السادس عشر عودة لطفولتها، وفي المقطع التاسع عشر ترشحها مديرة المدرسة لتعلم ابنة الخديوي اللغة الإنجليزية، وفي المقطع الحادي والعشرين إعادة لعلاقتها الشاذة مع أنيسة ابنة خالتها بعد زواجها، وفي المقطعين الثاني والعشرين والثامن والعشرين عودة إلى ما قبل زواجها، وفي المقطع الرابع والثلاثين تشعر بألآم الحمل.

قطّع السارد الأحداث المرتبطة بحكاية (صفية) ووزعها على مقاطع الرواية توزيعًا غير متسلسل، يربط أجزاؤه "حلقات وصل تسمح للقارئ بإعادة تكوين الأصل"14. وهو وتقطيع تأثر فيه السارد بتقنية الاختفاء والظهور التدريجي المعروفة في الفيلم السينمائي، ففي الفيلم لا تظهر الشخصية مرة واحدة وتختفي، بل تتبادل مع الشخصيات الأخرى الظهور والاختفاء، ما يجعل شغف المتلقي بها دافئًا حتى نهاية الرواية.

هذا التوزيع للحكاية نراه بوضوح . أيضًا . في حكاية زهران التي شغلت الحيز الأكبر من المتخيل الحكائي، فتفاصيلها موزعة على مقاطع الرواية، فنرى زهران يظهر ويختفي رغم أنه الشخصية الرئيسة في الرواية، وكأنه شخصية في فيلم سينمائي، وحكاية صالح والد صفية الذي فقد ماله ولم يستطع . رغم سعيه الدؤوب . استرداده.

لقد غيرت التقنيات السينمائية مفهوم الشخصية الروائية، فلم تعد الشخصية (البطل) الممسكة بزمام الأحداث من البداية إلى النهاية، الموجودة في صفحات الرواية كلها، وأصبحت شخصية تشارك شخصيات في صناعة متخيل حكائي، تظهر وتختفي، مثلها مثل الشخصية البسيطة والثانوية.

الصورة السينمائية:

هي لوحة مفعمة بالحركة والألوان والظلال، يميزها النظرة الشمولية للمحيط المعنية بتصويره، فينال فيها الصغير درجة الاهتمام نفسها التي ينالها الكبير، والثابت يتساوى فيها في

الأهمية مع المتحرك، والظلال مع الألوان، طبيعتها تقبل الارتداد للماضي، والسفر إلى المستقبل في الآن ذاته. "تقوم في الأساس على استثمار مجمل الوسائط والإمكانات التعبيرية، المرئي منها والذهني، المحسوس والمجرد، الواقعي والخيالي"15. وهي لوحة ليست وليدة حركة كاميرا فقط، ولا مكونات فضاء، حقيقة للكاميرا دور البطولة في تشكيلها، لكن الرؤية من وراء الكاميرا هي التي تمنحها القيمة الجمالية والوظيفية، لكل شيء فيها مسوغاته، "فلا يظهر أي جسم أو أي شيء فيها بصورة عبثية وبدون مسوغات مقنعة؛ لأن ذلك يشتت انتباه الجمهور حيث يجعل الصورة معقدة"16.

ورغم أنها سهلة التلقي إلا أنها "نص لا يدرك أسراره إلا صفوة المتخصصين"17؛ فإدراكها يحتاج إلى تفكيكها إلى وحدات صغرى (صوت، ضوء، حركة، ألوان، موسيقى تصويرية) والبحث عن العلاقات التي جعلت منها مزيجًا متألفًا يقدم معنى، وهو تفكيك يحتاج إلى مشاهد متخصص، وليس مشاهدًا استهلاكيًا.

ومن أهم وظائفها أنها تحول الأشياء غير المرئية إلى أشياء مرئية"18، إضافة إلى تحقيق " الامتاع الذهني...وتمرير الرسائل الفكرية والجمالية والأخلاقية"19؛ لذا سعى الكثير من الروائيين إلى صناعة صور روائية تشبه الصورة السينمائية، في حركتها وسكونها، واستثمارها لطاقات الألوان والأصوات والظلال؛ لتكون جاذبة للمتلقي، فيميل بكليته للعمل الروائي، ويتحقق أكبر قدر من التواصل بينه وبين النص اللغوي، ويتقبل بسهولة مجموعة الرسائل التي يسعى الروائي إلى بثها من خلال نصه.

في مدونة الدراسة كثر الاعتماد على طاقات الصورة السينمائية التي أدت عدة وظائف: تواصلية، وجمالية، وتفسيرية، وتحليلية. ففي الرواية مشاهد كثيرة اعتمد السارد في نقلها على تقنية الصوت والصورة، وهي تقنية سينمائية استثمر الروائيون طاقاتها لتيسير عملية التلقي.

يقول السارد عن فزع (صفية) لحظة دخول (زهران)، بعد انتهائها من علاقة آثمة مع ابنة خالتها (أنيسة): " لطمت خديها بكفيها في حركة عفوية، وكتمت شهقة كادت تخرج منها، وانتظرت لحظة حتى هدأت، ثم خرجت تداري على أنيسة حتى لا يفضحها هلعها. أول ما ركزت عليه ملامح وجه زهران وهو يستقبلها. وجدته وحده، سألها عن أنيسة ولماذا هي بهذه الملابس فناورت ودارت وأخذته في طريق آخر"20

اعتمد السارد في هذا المشهد اللغوي على الوصف المرئي بتركيزه على الصوت والحركة ولغة الجسد (لطمت خديها بكفيها/ حركة عفوية/ كتمت شهقة/ هلعها/ناورت ودارت) لإبراز رد فعل (صفية) الخائفة من افتضاح أمرها، وانكشاف سر إثمها مع (أنيسة) التي رآها زهران لحظة دخوله منزله بملابس لا تستر من جسدها إلا القليل.

يبدو السارد وكأنه مخرج سينمائي، يرسم بدقة على الورق ما يجب أن تقوم به الممثلة (صفية) لحظة سماع صوت زهران، وكيف ستؤدي مشهد الاضطراب المفاجئ، وطريقة إقناعها المتلقي بثباتها الانفعالي، وموضع نظرتها عند النظر في وجه زهران.

وقد استطاع السارد باستثماره الدقيق للمفردات المعبرة، وأدوات الربط المختارة بعناية أن ينقل للمتلقي مشهد اضطراب صفية، وسيطرتها على نفسها وتماسكها الذي كشف سمة من سمات شخصياتها، فانتقل بالمشهد من حيز المشهد اللغوي الصامت إلى حيز المشهد المصور المفعم بالصوت والحركة. فوصف حركة اللطمة بأنها (عفوية) يحدد شكلها، ويشير إلى مصداقية الفعل، وأن الحركة رد فعل طبيعي لا تصنُع فيه، والفعل (كتمت) الكامن في دلالته المعجمية مع الإخفاء معني الخوف، والمرتبط به تغيرات في ملامح الوجه يشير إلى شدة فزع (صفية)، وتجلّيه على قسمات وجهها، والفعل (كادت) في الجملة الفعلية الواصفة الشهقة (كادت تخرج منها)، جعل شهقتها في منطقة وسطى بين الخروج والكتم، ومنح رد فعلها واقعية مناسبة لجلال الموقف الذي وضُعت فيه، وتحديد مدة الانتظار بـ(لحظة) يشير إلى سرعة رد فعل (صفية)، ويقلل من المدة الزمنية بين حالة الصمت وفعل المواجهة بين صفية وزهران، في مشهد لا يجوز قطعه بوصف، أو حوار، أو استرجاع، واختيار الفعل (ركزت) دون غيره _ بما فيه إيحاء بثبات النظرة _ جمع صفية وزهران في لقطة واحدة مناسبة لعملية المواجهة.

يبدو السارد في المشهد وكأنه يصور ما تقع عليه عينه؛ فهو يركز على رد فعل الشخصية قبل فعلها، فنرى فيه اضطراب صفية، والانتقال السريع بين حالتي اضطرابها وثباتها المصطنع، والحرص على أن تكون مع زهران في (كادر) واحد لحظة المواجهة (أول ما ركزت عليه ملامح وجه زهران)؛ ليكوّنا بؤرة الحدث في المشهد.

إن الاعتماد على طاقات الصورة السينمائية في نقل المشهد للمتلقي، حقق أعلى درجات التواصل بين المتلقي ومكونات النص، وكشف عن سمات مهمة في شخصية (صفية)، كالثبات الانفعالي، والقدرة على المراوغة، وعلى استثمار لغة الجسد لتجنب ردود فعل الآخرين، ما كان

للغة الحكي المعيارية أن تكشفها، وهي سمات لها وظيفة تفسيرية؛ فقد سوغت الكثير من أفعالها داخل المتخيل الحكائي.

وتتجلى الصورة السينمائية كذلك في أثناء وصف الشخصيات؛ فالسارد إضافة إلى حرصه على شمولية الوصف، لا يكتفي بتحديد ملامح عامة، قد تشارك فيها الشخصية شخصيات أخرى، بل يحرص على تأكيد ارتباط الصفات بالشخصية الموصوفة دون غيرها، وعلى حركية الوصف، مستعينًا بتقنيات توسيع (الكادر) وتضيقه المعروفة في التصوير السينمائي، ومستعينًا بعوامل خارجية من خارج الموصوف تساعده على صناعة صورة حية تختلف عن الصورة الفوتوغرافية واللوحة التشكيلية، لا يراها المتلقي فقط، بل يعيش معها وفيها.

يقول السارد عن صفية: "لصفية عينان واسعتان، الحدقتان فيهما ذاتا لون بني فاتح يشع بهجة حين يتسلط الضوء عليهما، وجهها مستدير، وأرنبة أنفها منحوتة بعناية بحيث تنسجم مع بقية ملامحها، وفمها ليس واسعًا ولا ضيقًا، يكشف عن أسنان بيضاء لم تتلوث بعد، وأما بشرتها فخمرية"21

يتقمص السارد هنا دور المصور السينمائي في وصفه لوجه صفية، فنراه يحرص تارة على الاقتراب من الوجه ليركز على جزء من أجزائه، ونقله للمتلقي بصورة مكبرة close up تظهر فيها دقائقه، وتارة على الابتعاد ليظهر الوجه كله في (كادر) واحد بملامح عامة. فهو يبدأ وصفه بلقطة مصغرة تظهر فيها _ فقط _ عينا صفية (لصفية عينان واسعتان)، ثم يقترب بكاميرته مكبرًا الصورة أكثر ليركز على الحدقتين (الحدقتان ذاتا لون بني فاتح)، ثم يستعين بالإضاءة لإبراز جمال اللون البني إذا ما سلط عليها الضوء (يشع بهجة حين يتسلط الضوء عليهما)، ثم يفتح عدسة كاميرته ويركز على الوجه كله (ووجهها مستدير)، ثم يعود إلى اللقطات المصغرة فيوجه عدسته إلى طرف أنفها دون بقيته لإبراز تناسقه مع الوجه المستدير وبقية ملامحها (وأرنبة أنفها منحوتة بعناية بحيث تنسجم مع بقية ملامحها)، ومنه يوجه عدسته إلى فمها بلقطة لا تهتم بالتفاصيل الدقيقة (وفمها ليس واسعًا ولا ضيقًا)، ثم يقترب بكاميرته أكثر ليركز على بياض أسنانها (أسنان بيضاء لم تتلوث بعد)، ثم يعود إلى توسيع عدسة الكاميرا ليلتقط صورة للوجه كله يحدد فيها لون بشرتها (وأما بشرتها فخمرية).

إن براعة السارد هنا ليست في اختياره للمفردات المعبرة، بل في طريقة انتقاله بين أعضاء وجه صفية، وفي تركيزه على مناطق محددة من هذه الأجزاء، فهذا الإجراء هو ما حول وصفه

من لوحة لغوية إلى صورة سينمائية يشاهدها المتلقي على الورق، وتبرز هذه البراعة إذا جردنا المقطوعة السابقة من تقنياتها السينمائية، وأعدنا ترتيب أجزائها ترتيبًا منطقيًا.

(وجه صفية خمري مستدير، وعيناها واسعتان بنيتان، يزداد لونهما جمالًا إذا ما سلط عليهما الضوء، ومقدمة أنفها منحوتة بعانية لتنسجم مع بقية ملامح وجهها، وفمها ليس واسعًا ولا ضيقًا، وأسنانها بيضاء لم تتلوث بعد).

تجريد الوصف من حركة الكاميرا المتنقلة بين أجزائه، ومن تقنية التكبير والتصغير، يفقد الصورة الكثير من جمالها، ويحولها إلى صورة فوتوغرافية صامتة أو لوحة تشكيلية* جمالها كامن في تناسق ألوانها.

لقد أثبت السارد هنا أنه " كالسينمائي تمامًا يقوم بعملية تركيب (مونتاج) للألفاظ والعبارات والخطابات في شريط لغوي حافل بالأصوات والألوان والحركات والكثافة الدلالية والرمزية"22، ليصنع مشاهد لا تختلف عن المشاهد المتحركة في الفيلم السينمائي، تجعل عملية التلقي أكثر يسرًا؛ فالقارئ تكفيه القراءة فقط، بلا تخيل لاستيعاب المشهد.

بجوار الصورة التي تركز على ملامح محددة، تجلت في الرواية الصور الملتقطة من مسقط رأسي وعن بعد، الصور التي تبرز حركة الجموع داخل الصورة الكبرى/ النص، بملامح باهتة، وهي صور لها فائدتها الفنية؛ فهي تؤجج الحركة الدرامية داخل النص، وتزيد من شغف المتلقي لاستكمال قراءته حتى النهاية.

يقول السارد عن الفقراء على المائد الممتدة احتفاءً بزواج أبناء الخديوي: " لقد زينت الشوارع، ونصبت فوانيس ملونة، ومدت موائد تهافت عليه الجوعى من الزعران والمحتاجين والمتسولين بملابسهم الرثة ووجوههم الكالحة، وعظامهم الناتئة، قدمت لهم اللحوم والطيور والحلوى، واشتركوا في الألعاب وغنوا مع المغنين، وشاهدوا فرق الطبل والزمر والحواة، وضحكوا مع الأرجوز، ثم عادوا بعد ذلك إلى بيوتهم الحقيرة"23

الصورة _هنا_ ليست صورة فوتوغرافية، ولا لوحة تشكيلية صامتة نرى فيها مراسم حفل زواج، بل مشهد بصري مفعم باللون والصوت والحركة (فوانيس ملونة/ تهافت/ اشتركوا/ اللعاب/ غنوا/ شاهدوا/ ضحكوا/ عادوا)، تختلف عن الصورة السابقة في التقاطها من مسافة متوسطة، لم تسمح للسارد إلا برؤية (الملابس الرثة/ الوجوه الكالحة/ العظام الناتئة)، وظيفتها جمالية؛ فهي تقرب عوالم النص من عوالم الواقع، وتصنع ألفة بين النص والمتلقي.

زاوية النظر السينمائية:

المشاهد في الفيلم السينمائي تصور وفق رؤية محددة وخطة مرسومة يرسمها المخرج؛ حتى تقنع المتلقي وتؤثر فيه، فتارة تكون زاوية الكاميرا أمامية، وتارة خلفية، وتارة مرتفعة، وتارة منخفضة، وتارة متعددة، يحكم ذلك الهدف المنشود من وراء المشهد. وهي تقنية دخلت إلى السرد الروائي واستثمر الروائيون طاقتها، بحرصهم على التحديد الدقيق للزاوية التي يشاهدون منها المشهد قبل عرضه على المتلقي.

في مدونة الدراسة تعددت الزوايا التي نظر من خلالها السارد للشخصيات والأشياء، حسب الغرض المراد من وراء الوصف، فجاء وصفه متنوعًا لا يسير وفق نسق واحد، وكان للزوايا المتعددة النصيب الأكبر في الرواية.

أ الزاوية الأمامية:

هي الزاوية الأكثر حضورًا في الفيلم السينمائي، والأكثر إحاطة للأشياء والشخصيات؛ " إذ تتميز هذه الزاوية التصويرية بأنها تقابل المادة المصورة، وهذا يعطيها فرصة حقيقية في الكشف عن أكثر التفاصيل البارزة في الشخصيات، أو الشيء الذي يقابل الكاميرا، أو الجمهور"24

يقول السارد عن استقبال قائد المدفعية للضباط المصريين المشاركين في حرب الأحباش: "استقبلهم قائد المدفعية عثمان بك غالب استقبالًا فاترًا، وخص زهران بنظرة ازدراء اخترقت قلبه وأقلقته، بدا مثل الطاووس بسترته المنقوشة وسرواله الفضفاض وشاربه الكث والخيلاء الذي يبدو في زاوية رأسه التي تميل إلى أعلى، ونظرة عينيه التي تفيض احتقارا لمن حوله"25

الزاوية التي يصور السارد من خلالها مشهده القصير زاوية أمامية، تكشف عن تفاصيل المشهد كافة (استقبال فاتر/ نظرة الازدراء إلى زهران/ قلق زهران/ مثل الطاووس/ سترة منقوشة/ سروال فضفاض/ شارب كث/ الخيلاء/ نظرة الاحتقار في عينيه). فقد التقطت كاميرا السارد في هذا المشهد القصير تسع حالات لـ عثمان بك دون أن يتغير اتجاه عدستها، وهي حالات إبرازها مهم؛ لارتباطه بنهاية زهران آخر الرواية.

وتتجلى الزاوية الأمامية في مشهد انتظار صفية وعبد الله السماح لهما بالدخول إلى قصر الخديوي لحضور حفل زفاف أبنائه " وأمام سرايا عابدين اصطفا في طابور طويل، ومعهما

دعوة الزفاف، وجوه لامعة كأنها خرجت للتو من تحت يد صانع ماهر يعرف كيف يجلي الأشياء، وملابس باذخة الأناقة والبهاء، بدت معها سترة عبد الله شيئا حقيرًا "26

السارد يرى التفاصيل كلها، (الاصطفاف/ الطابور الطويل/ دعوة الزفاف الظاهرة/ الوجوه اللامعة/ الملابس الباذخة/ السترة الحقيرة). وهي تفاصيل استثمرها السارد في التفريق بالإشارات الخفية بين عالمين: عالم الحاكمين، وعالم الرعية، فهي تفتح بابًا للمقارنة بين الطبقات، فإذا كان حال ملابس عبد الله (الحقارة) وهو المنتمي لأسرة ميسورة الحال، فماذا سيكون حال (عشري) الذي يعمل في محل أبيه؟ وحال قريبه المكاري عبد الصبور؟ وماذا سيكون حال الجنود المصريين المؤتمرين بأمر زهران؟

تركيز السارد على تفاصيل محددة، مقصودة قصدًا جعل للمشهد الوصفي وظيفة تفسيرية، إضافة إلى وظيفته الجمالية، وهو تركيز تحققت واقعيته من خلال زاوية الرؤية الأمامية التي جعلت السارد يرى المشهد رؤية مباشرة بلا عوائق تحجب عنه رؤية التفاصيل.

ب _الزاوية المرتفعة:

هي من أهم زوايا التصوير؛ لقدرتها على تصوير الجموع البشرية مهما كان عددها، إضافة لما يكمن فيها من إيحاء بأن الأماكن أو الشخصيات المصورة " فقدت السلطة وتحولت إلى موقف الضعف والخضوع"27. والتصوير من هذه الزاوية يستلزم أن تكون الكاميرا مثبتة فوق سطح عال وعدستها موجهة لأسفل.

تتجلى هذه الزاوية في قول السارد عن زهران الجالس فوق جبل المقطم يتابع القاهرة من فوقها: "يجلس زهران على جبل المقطم، يطل منه على عمره الفائت، وعلى بيته هناك ما بين مسجد السلطان حسن والقلعة، لا يميزه ولا يرى بوضوح دروبه من هذه الصخرة"28

اللقطة هنا طولية من أعلى إلى أسفل؛ لذا ارتبط بها عدم وضوح الأشياء، وهي زاوية رؤية مناسبة لحالة زهران النفسية، الباحث عن طريقة يخبر بها أباه وأمه بقرار التحاقه بمدرسة الطوبجية ليكون ضابطًا بالجيش الخاضع لسيطرة الأجانب.

ج . الزاوية المنخفضة:

تكون الصورة من أسفل إلى أعلى، وتكون عدسة الكاميرا تحت المستوى الطبيعي للنظر؛ لإظهار "الموضوع المصور أكبر مما هو في الحقيقة"29، وتمنح الشخصية شموخًا في أوقات ضعفها. تتجلى هذه الزاوية في المشهد الأخير من الرواية، مشهد إعدام زهران، يقول السارد: "ورأى السماء فلاحت له بيضاء من غير سوء، ورأى الطيور تحلق، فأخبرها أنه سيلحق بها. ثم غمرته سكينة ويقين شغله عن لحظته الفاصلة. ثم أغمض عينيه ينتظر."30

اللقطة هنا من أسفل إلى أعلى؛ لذا نرى تركيز السارد على السماء البيضاء، والطيور المحلقة، وهي مناسبة لإبراز حالة زهران المتقبل قرار إعدامه بقوة وصلابة.

د. الزوايا المتعددة:

وأقصد بها الجمع بين أكثر من زاوية في المشهد الواحد، فتنتقل الكاميرا من لقطة إلى لقطة، وتدور على الأشياء والأشخاص. وهي أكثر زوايا التصوير حيوية بسبب الحركة الظاهرة فيها، وهي صالحة للمواقف المفعمة بالعاطفة، ومواقف ردود الأفعال المفاجئة.

نرى الجمع بين الزاوية الأمامية والخلفية في لحظة توديع زهران لأمه وأبيه قبل سفره مع الجيش المتجه إلى الحبشة " بكت أمه لما أخبرها، فبكى. وفرت دمعه من عين أمه، فود لو لم يكن، وكان نسيًا منسيًا. حاول أبوه أن يتماسك، فلم يستطع، وأما أمه فقد بدت ولهى، مشتتة، لا تعرف ماذا تفعل معه. ظلت تقبله طوال الوقت. تقبل كمه، وكتفه. تقبل يده كأنها ترجوه أن يبقى، يهرب، ينسحب، ويخفي هو انفعالاته، أو يحاول، ولا يستطيع. تسحبه في حضنها، وتبكي، وتضع له اللقمة في فمه، وتبكي. أبوه صامت كأنه جبل مهيب يريد أن ينقض. ولما حانت اللحظة، وفتح الباب ليرحل، أمسك أبوه بالباب حتى لا ينهار، وأمسكت أمه به حتى يبقى. ولأنه لا يستطيع البقاء ولا يقدر عليه، فقد اختصر اللحظة، اختصرها وأسرع في خطاه ماضيًا إلى قدره، وقبل أن يركب العربة التي استأجرها، وقبل أن يتوارى عن عيني أمه وأبيه، نظر إليهما، فوجدهما واقفين في أسى، لا حول لهما ولا قوة. رفعا إليه أيديهما يشيعانه في رحلته القدرية"31

الصورة هنا صورة سينمائية بجدارة، نجح السارد في استثمار طاقات اللغة بدقة شديدة لمنحها الحركة الطبيعة، تبدأ اللقطة بصورة أمامية تُبرز بكاء الأم وحزنها، وتأثر زهران، وأب غير متماسك، خائف على ابنه من الموت، ثم تتنقل بين الثلاثة (فرت دمعة/ حاول أن يتماسك فلم يستطع/ولهى/ مشتتة/ يهرب/ ينسحب/ يخفي انفعالاته/ تضع اللقمة في فمه/ تقبل كمه/

كتفه/ أمسك أبوه الباب حتى لا ينهار)، وتنتهي بلقطة خلفية تظهر الأب والأم وزهران في لقطة واحدة (نظر إليها/ فوجدهما واقفين في أسى/ رفعا إليه أيديهما يشيعانه).

السارد ينظر للشخصيات الثلاثة وأفعالها من أكثر من زاوية، وكأنه عدسة الكاميرا تنتقل بين شخصيات المشهد، وتركز على ردود أفعالها. وهو تنقل مناسب للموقف المفعم بعواطف الحب والخوف واللوم، وما كانت زاوية واحدة من زوايا التصوير لتنقل المشهد بالحيوية الناتجة عن تعدد الزوايا.

ونرى الجمع بين الصورة الأمامية والمرتفعة والمنخفضة في أثناء الحديث عن (صفية) المشتتة بين حياتين، حياة الطبقة العليا التي اقتربت منها منذ تعرفها إلى الأميرة فاطمة، وحياة أهلها في الأحياء الشعبية المصرية " في ظل شجرة كافور جلست، حجبت الأغصان عنها شمس الظهيرة، لكنها لم تحجب السماء الصافية الزرقة. طيور لا تعرف لها أسماء تحوم في أرجاء الفضاء، تسقط على حب هنا أو شجرة هناك. سرب من الطيور تكوّن ودار حول نفسه، ثم طار في خط مستقيم، ثم اختفى بعيدًا"32

يبدأ المشهد بلقطة أمامية (جلست في ظل شجرة/ الأغصان تحجب عنها ضوء الشمس)، ثم تتجه عين الكاميرا لأعلى (السماء الصافية/ طيور لا تعرف لها أسماء)، ثم تعود عين الكاميرا لأسفل (تسقط على حب هنا أو شجرة هناك).

التنقل بين زوايا التصوير ليس فقط وسيلة لمنح المشهد حركة وحيوية تجعله أكثر واقعية، لكنه أيضًا يناسب حالة (صفية) المشوشة، والحائرة بين ثقافتين، وطبقتين، عقلها يريد شيئًا وعاطفتها تصارعه من أجل نقيضه. هذه الحالة النفسية ناسبتها حركة الكاميرا من الأمام، ثم من أعلى إلى أسفل ومن أسفل إلى أعلى، وكأنها معادل موضوعي للذات الحائرة.

♦♦♦♦

العلاقة بين الرواية والسينما لا يمكن إنكارها، وحضور التقنيات السينمائية في النص الروائي لا يمكن تجاوزه في أثناء عملية القراءة؛ لأنها أصبحت جزءًا أصيلًا من أجزاء البنية الروائية، وأثرت في بناء الرواية وفي عملية تلقيها، فالروائي أصبح كالسينمائي يكتب بعين الكاميرا، والقارئ أصبح كالمونتير "يقوم بعملية تركيب (مونتاج) للألفاظ والعبارات والخطابات والمشاهد في شريط لغوي حافل بالألوان والأصوات والحركات والكثافة الدلالية والرمزية"33.

♦♦♦♦

الخاتمة:

بعد هذا الإبحار في رواية (زهران الذي هوى) والوقوف على التقنيات السنيمائية فيها ووظائفها، تستنتج الدراسة إلى النتائج الآتية:

أولًا: تأثر سارد الرواية ببعض التقنيات السينمائية، وهي: تقنيات الغلاف الأفيشي، وسيناريو القص، ومنتجة الحكاية، والصورة السينمائية، وزاوية الرؤية السينمائية.

ثانيًا: ظهر أثر التقنيات السينمائية في غلاف الرواية الذي بدا وكأنه أفيش فيلم سينمائي حافل بالمؤثرات البصرية الجاذبة انتباه المتلقي.

ثالثًا: تأثر السارد بالسيناريو السينمائي فجاءت الرواية مقسمة إلى ست وثلاثين مقطعًا، تشبه المشاهد في الفيلم السينمائي وحلقات المسلسل التلفازي، وانعكست لغة السيناريو ذات الجمل القصيرة الخالية من أدوات الربط والتعليل على لغته، فبدت فقرات كثيرة وكأنها مشاهد معدة للتصوير، وظهر أثر السيناريو كذلك في توزيع الحكايات على مقاطع الرواية، فظهرت واختفت شخصياتها، وكأنها شخصيات فيلم سينمائي.

رابعًا: تأثر السارد بالصورة السينمائية، وانعكس ذلك على مقاطع كثيرة في الرواية، فجاءت حافلة بالمؤثرات الحركية والصوتية.

خامسًا: استعار السارد تقنيات زاوية الرؤية السينمائية، فكثر في الرواية الصور الملتقطة من زاوية أمامية، والملتقطة من زاوية مرتفعة، والملتقطة من زاوية منخفضة، والملتقطة من عدة زوايا، وهي الأكثر حضورًا في الرواية.

♦♦♦♦

المصادر والمراجع:

1. أحمد صبرة: زهران الذي هوى، دار العين للنشر، 2021م.
2. برهان شاوي: في جماليات اللغة السنيمائية، دار الأصداء للإعلان والإنتاج والتوزيع، بغداد، ط1، 2008م.
3. جيرارد بيرانس: المصطلح السردي، ترجمة عابد الخازندار ومحمد بريري، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (368)، 2003م

4. حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية: مظاهر التفاعل، كتاب المجلة العربية، (169)،1431هـ.
5. ستيفن فان: السيميوطيقا، ترجمة خيري دومة، موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، المجلد الثامن،2006م.
6. صلاح أبو يوسف: كيف تكتب السيناريو، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد (الموسوعة الصغيرة) (98) آب، 1981م.
7. صلاح ذهني: السينما والأدب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979م.
8. عبد الرازق الزهير: السرد الفيلمي، قراءة سينمائية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1994م.
9. عمر محمد الطالب: الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، دار العودة، بيروت، 1971م.
10. علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العربية، الكويت،2008م.
11. علي عواد عبد الله: المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، العراق، 2007م.
12. كين دانسايجر: فكرة الإخراج السينمائي: كيف تصبح مخرجًا عظيمًا، ترجمة أحمد يوسف.
13. لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2002.
14. لؤي الزعبي: مدخل إلى الصورة والسنيما، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا،2020م.
15. مارتن أسلن: تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح، منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ط1، 1978م.

المواقع الإلكترونية:

1 _ بلال مؤمن: فن الأفيش السينمائي: تاريخ من الإبداع والجدل، aswatonline.com

الهوامش:

1عمر محمد الطالب: الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، دار العودة، بيروت، 1971م، ص11

2مارتن أسلن: تشريح الدراما، ترجمة يوسف عبد المسيح، منشورات وزارة الثقافة العراقية، بغداد، ط1، 1978م، ص 19

3 . صلاح ذهني: السينما والأدب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979م، ص103

4 _ بلال مؤمن: فن الأفيش السينمائي: تاريخ من الإبداع والجدل، aswatonline.com

5 _ السابق: aswatonline.com

6 _ علي عشري زايد: بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العربية، الكويت،2008م، ص221

7 . برهان شاوي: في جماليات اللغة السنيمائية، دار الأصداء للإعلان والإنتاج والتوزيع، بغداد، ط1، 2008م، ص38

*صدر بيت لـ معن بن أوس المزني (لعمرك ما أدري وإني لواجل على أينا تغدو المنية أول)

* مثل يضرب للحرص والحذر.

* صدر بيت لـ أبي الطيب المتنبي (أود من الأيام ما لا توده وأشكو إليها بيننا وهي جنده)

* صدر بيت لـ أبي القاسم الشابي (سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء)

8 . زهران الذي هوى: ص 79

9 . السابق: ص 108

10 . صلاح أبو يوسف: كيف تكتب السيناريو، منشورات دار الجاحظ للنشر، بغداد (الموسوعة الصغيرة) (98) آب، 1981م، ص 89

11 _ زهران الذي هوى: ص 36

12 _ السابق: ص 36

13 _ السابق: ص38

14 _ لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، لبنان، 2002، ص 163

15 . لؤي الزعبي: مدخل إلى الصورة والسنيما، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا،2020م، ص23

16 . لؤي الزعبي: مدخل إلى الصورة والسنيما، منشورات الجامعة الافتراضية السورية، سوريا،2020م، ص176 (بتصرف)

17 . ستيفن فان: السيميوطيقا، ترجمة خيري دومة، موسوعة كمبريدج للنقد الأدبي، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، المجلد الثامن،2006م، ص163

18 . جيرارد بيرانس: المصطلح السردي، ترجمة عابد الخازندار ومحمد بريري، (368)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2003م، ص 174

19 . السابق: ص 23

20 : زهران الذي هوى: ص 284

21 . السابق: ص 36

* ورد الوصف المشكل صورة فوتوغرافية صامتة في وصف السارد للأميرة فاطمة ابنة الخديوي إسماعيل "ما لفت نظر صفية في الأميرة البشاشة والهدوء اللذان يبدوان في وجهها، وقد أضاف لون البشرة المائل إلى البياض دون أن يكون ناصعا ألقا يجعلها تستحوذ على الأنظار أينما ذهبت. شفتاها رقيقتان دقيقتان تشكل مع الأنف المستقيم المستوي بلا شائبة موطن حسن لا تخطئه أي عين يجاوره، وفي عينيها حسن خفي لا تكشفه إلا عين مدربة، وأما شعرها فأميل إلى اللون البني مع كثافة واضحة تظهر عند مقدمة الرأس وعند انسداله على كتفيها لا يخفي شعرها رقبتها التي أتقن الله صنعها فبدت موطنا آخر للجمال ينافس ما يجاوره" ص 154

22 _ حسن لشكر: الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية: مظاهر التفاعل، كتاب المجلة العربية، (169) 1431هـ، ص 33

23 _ زهران الذي هوى: ص 192

24 _ علي عواد عبد الله: المونتاج في خطاب إدوار الخراط الروائي، رسالة دكتوراه، جامعة الموصل، العراق، 2007م، ص47

25 _ زهران الذي هوى: ص 247

26 _ السابق: 193

27 _ كين دانسايجر: فكرة الإخراج السينمائي: كيف تصبح مخرجًا عظيمًا، ترجمة أحمد يوسف، ص132

28 . زهران الذي هوى: ص 8

29 _ عبد الرازق الزهير: السرد الفيلمي، قراءة سينمائية، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1994م، ص124

30 _ زهران الذي هوى: ص 323

31 _ السابق: ص 219

32_ السابق: ص 80

33 _ الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية: مظاهر التفاعل، ص33