توظيف التقنيات السينمائية في الرواية الشيئية: رواية "وردية ليل" لإبراهيم أصلان أنموذجا

Employing cinematic techniques in the objectivity novel "wardiyat llile " by Ibrahim aslan As a model

فاطمة الزهراء قويدري[1]*

[1] مختبر علوم اللسان، جامعة عمار ثليجي –الأغواط–، الجزائر، fz.kouidri@lagh-univ.dz

تاريخ الاستلام: 2020/10/11	تاريخ القبول: 2021/02/10	تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص: الرواية جنس أدبي سردي قابل للخرق والتغيير باستمرار، وأهم ما يميزها انفتاحها على الفنون الأخرى، ولا شك في أن الرواية العربية عرفت جملة من التحولات على صعيدي الشكل والمضمون، وهذه النقلة النوعية التي شهدتها الكتابة الروائية اتصفت بتجاوز التقنيات السردية للرواية ذات الطابع الكلاسيكي والتمرد عليها، ولقد أفادت الرواية العربية الجديدة من بعض التقنيات الحداثية التي ابتدعها الروائيون لم تكن معهودة قبل، فاستفادوا من الفن السينمائي، إذ استثمروا بعض تقنياته لتشكيل النسق السردي والتخييلي للرواية وتخصيب جمالياتها الخاصة، وخاصة تلك التقنيات التي نجد فيها صفة الشيئية والرصد الموضوعي للحدث بواسطة الكاميرا، ومن هذا المنطلق أتت هذه الدراسة لتسلط الضوء على ظاهرة توظيف التقنيات السينمائية في الرواية العربية وخصوصا تيار الرواية الشيئية، هذا التيار الذي يقوم على وصف الواقع الخارجي وصفا دقيقا، بعين تبدو مفتقرة للانفعال، وهذا ما ألفيناه في رواية "وردية ليل" لإبراهيم اصلان، التي وظف فيها الكاتب الأسلوب السينمائي الذي يعتمد على إيقاع الصور السمعية البصرية من تقطيع للمشاهد واللقطات، وحركة الكاميرا، وزاوية النظر، والسرد المتزامن وغيرها.

كلمات مفتاحية: التقنيات السينمائية، الرواية الشيئية، إبراهيم اصلان، وردية ليل.

Abstract: The novel is a constantly breachable and changeable narrative literary genre, and the most important thing that distinguishes it is its openness to other arts, and there is no doubt that the Arabic novel has experienced a number of transformations in terms of form and content, and this qualitative shift in narrative writing has been characterized by going beyond the narrative techniques of the novel of a classical character. And rebellion against it, and the new Arabic novel has benefited from some modern techniques created by novelists were not used before, they benefited from the art of cinema, as they invested some of its techniques to form the narrative and imaginary style of the novel and enrich its own aesthetics, especially those The techniques in which we find the character of the object and objective monitoring of the event by camera, and from this point of view came to highlight the phenomenon of employing cinematic techniques in the Arabic novel and especially the current of the novel object, this current which is based on the accurate description of the external reality, with an eye that seems lacking in emotion, and this is what we learned in the novel ' wardiyat llile ' by Ibrahim Aslan, in which the writer employed the cinematic method that depends on the rhythm of audiovisual images from cutting scenes and shots, camera movement, and angle.

Keywords: Cinematic techniques; the objectivity novel; Ibrahim aslan; wardiyat llile

* المؤلف المرسل: فاطمة الزهراء قويدري fz.kouidri@lagh-univ.dz

1. مقدمة :

استطاعت الرواية العربية الجديدة أن تستوعب مختلف الفنون، وأضحت حقلا يتسع لكل التجارب الإبداعية، كونها جنسا أدبيا هجينا يتسع لمفهوم التداخل بين مختلف الأنواع، ومن الفنون التي أفادت منها واستثمرت تقنياتها؛ الفنون السمعية البصرية وخصوصا الفن السينمائي، فقامت الرواية العربية الجديدة باستعارة تقنيات الفن السابع، وأدواته التعبيرية، ووظفتها في بنائها السردي، لأن السينما لها القدرة على تصوير حضور الموضوع الخارجي دون أي تضمينات إنسانية، ومن الروايات التي وظفت التكنيك السينمائي (وردية ليل) لإبراهيم أصلان، وكانت هناك مقصدية مضمرة من وراء اختيار هذه الرواية على وجه الخصوص، كونها تمثل نموذجا للرواية الشيئية، أحد أهم تيارات الحساسية الجديدة.

إن انتماء صاحب رواية (وردية ليل) انتماء من نوع خاص، لا لشيء سوى أن الرفض عنده يتوارى وراء قناع الخارجية، حملت أعماله في طياتها دعوة غير مباشرة للتغيير، والانسحاب من الواقع المعقّد، ليس الرفض عنده تمردا صريحا، ليس إدانة مفصحا عنها، بل إنه يلوذ وراء جدار عصري خالص، جدار العالم الخارجي، ولم يكن هذا مجرد ولع بمغايرة السائد، وإنما كان إشارة إلى منحى جديد في مدلول العمل الأدبي، وهذا ما استدعى طرائق تقنية تماشت مع الرفض المكتوم لعالم القهر والإحباط، وهذا ما ألفينا في (وردية ليل)، فعين الكاميرا محايدة، ترصد في براءة عالما من الأشياء الموجودة، والتفاصيل المرئية فقط، دون إضافة دلالة أو معنى أو تفسير، ومن هذا المنطلق جاءت هذه الدراسة للإجابة عن مجموعة من التساؤلات كان في طليعتها: ما المقصود بالرواية الشيئية؟ وما علاقة الرواية بالسينما؟ وماهي أهم التقنيات السينمائية التي تجلت في رواية (وردية ليل)؟ وما هو المنحى الذي نحته؟

2. الرواية الشيئية:

مرت الرواية العربية منذ نشأتها بمراحل متعددة، وعرفت جملة من التحولات نتيجة التحول الثقافي، الذي أدى إلى تغير الرؤى وتبديل الحساسيات الأدبية، وبالتالي أنتج هذا التطور أنماط ثقافية وأشكال للكتابة الأدبية لم تعهدها الساحة العربية من قبل، ولعل هذه النقلة التي شهدتها الرواية العربية استندت بدورها إلى مجموعة من الأسس والمرتكزات الأدبية والتاريخية والثقافية والاجتماعية، فالكتابة الروائية العربية بداية فترة الستينيات حملت تلك الرغبة في انتهاك الشكل والتعبير، وتجاوز التقنيات السردية ذات الطابع الكلاسيكي، مثلت لحظة انفلات وانعتاق من كل الأشكال التي قيدت الكتابة الروائية التقليدية، باعتبار الرواية جنسا أدبيا قابلا للخرق والتغيير باستمرار، وقد أطلق صبري حافظ على هذا النوع من الكتابة مصطلح "الرواية العربية الجديدة"، في حين يفضل

إدوار الخراط تسميتها "الحساسية الجديدة"، هذه الأخيرة التي "تحاول التفريق بين جيل الستينيات والسبعينيات عن الأجيال الأدبية التي سبقت هذين الجيلين في الكتابة القصصية والروائية"[1].

ارتبط ظهور هذا الاتجاه في الكتابة الروائية وهذه الانعطافة الأدبية، بعوامل عديدة وتحولات ومؤثرات متنوعة، وتختلف نوعية الظروف التاريخية التي عملت على تسريع وتيرة التغيير من قطر لآخر، فحقبة الستينيات شهدت أمالا عظيمة، واخفاقات فاجعة، إنجازات وإحباطات وطنية، أمجادا وآمالا وتغيرات عميقة المدى في العلاقات الاجتماعية لعلها غير مسبوقة في التاريخ الحديث للمنطقة العربية"[2].

فالنقلة النوعية التي شهدتها الرواية العربية استندت إلى أسس ومرتكزات أدبية وتاريخية وثقافية وسياسية وحضارية محلية، إضافة إلى عامل المؤثرات الأجنبية، وإلى هزيمة عام 1967م، وإلى اهتزاز الثوابت الوطنية والتاريخية، وإلى انزواء المناخ العام الذي ولدته حركة التحرر في العالم وانتهاء الحرب الباردة، وإلى تفسّخ الأحزاب، وترهّل العمل الجماعي المنظم، وإلى تفتت الإيديولوجيات وتراجعها وتخبّطها، وإلى استفحال أزمة الديمقراطية، وإلى غياب المثل أو فقدان النموذج القيادي، وإلى اتساع هوة التفاوت الاقتصادي وما تولّده من حرمان وألم[3].

كل هذه العوامل هيأت المناخ الملائم لإعادة النظر، ومراجعة القيم والمبادئ والبنيات السائدة، كما "دفعت إلى التمرد على التقاليد الجمالية الراسية وأسهمت في ولادة الرواية الجديدة الدالة بكليتها وفلسفتها على الرؤية اللايقينية للعالم"[4].

لقد أصبحت الكتابة الإبداعية اختراقا لا تقليدا واستشكالا لا مطابقة، وإثارة للسؤال لا تقديما للأجوبة، ومهاجمة للمجهول لا رضى عن الذات بالعرفان[5].

وحول مجلة "غاليري68" التي مثلت أحد المنابر الأدبية التي كان لها الفضل في إحداث هذه النقلة تبلور مفهوم الحساسية الجديدة، وثبتت أقدامها، وأصبحت هي المرجع الحقيقي في الواقع الأدبي في مصر، وتكرس حضورها على نحو جلي في السبعينيات، ويبدو أن أقلاما مميزة ساهمت في الكتابة على صفحاتها، والتفت حولها مجموعة من الأسماء مختلفة المشارب، متباينة التصورات، من بينهم: إدوار الخراط، بهاء طاهر، غالب هلسا، إبراهيم أصلان، جمال الغيطاني، علاء الديب، يحي الطاهر عبد الله، خيري شلبي، عبد الحكيم قاسم[6]، ومن هنا يرسم الخراط خريطة تقريبية لتيارات الحساسية الجديدة وهي: تيار التشييء أو التغريب أو التحييد (محل دراستنا)، التيار الداخلي، تيار استحياء التراث العربي التقليدي التاريخي أو الشعبي، التيار الواقعي السحري، التيار الواقعي الجديد.

تيار التشييء أو التغريب أو التبعيد أو التحييد: كيف ما شئت من هذه التسميات التي تريد أن تقول عن خصائص واضحة لمشهد قصصي، تقف فيه الأشياء، والأشخاص الذين أوشكوا أن يصبحوا بدورهم كالأشياء المقررة، موضوعة كأنها لذاتها، وكأنها لا تعني ولا تدل على شيء آخر غير ذاتها، شاخصة، وماثلة في ضوء خارجي بارد"[7].

وهو تيار الرفض المشبوب، المكتوم لعالم القهر والإحباط، ويختلف هذا التيار مع تيارات التشييء الغربية كون هذه الأخيرة تنطلق من فكرة أنه لا معنى للعالم...كما يعرّف الخراط هذا التيار بعلاقة الشخوص بالأشياء، إذ تفقد الشخوص دورها وفاعليتها في الرواية ويتصدّر لائحة هذا التيار: بهاء طاهر، إبراهيم أصلان، محمود الورداني، زكريا ثامر، عبده جبير، إلياس خوري...

يقوم تيار التشييء على وصف الواقع الخارجي وصفا دقيقا وكأنما هو إطار للصور الفوتوغرافية بعين تبدو مفتقرة للانفعال، "وقد خلصت اللغة، والرؤية من كل توشية، أو استطراد، لا شيء يفسرهما أو يبررهما، هذه "اللغة الرؤية" موجزة إلى أقصى ما يمكن الإيجاز، مصقولة كأنما لا حياة فيها، معراة من كل حشو، "محايدة" النغمة والإيقاع، كأنها لا مبالية، حصى صغير مدور من الكلمات المغلقة على ذاتها، خلو من كل عاطفة أو تورط، جافة، تكاد تكون قاحلة، تكاد تكون رهبانية في قسوتها على نفسها وخلوصها لغرضها، تكاد تكون تقريرية فقط ومباشرة فقط"[8].

فالأعمال التي تنتمي لتيار التشييء هي رفض أساسي للحياة، ودعوة غير صريحة "للانسحاب من الواقع المعقد، المضطرب، الثقيل الوطأة، الغني بالتفاصيل والهواجس والآمال والشطحات والإحباطات معا، نحو إقامة قناع للواقع، قناع جُرّد من كل لحمه، مرئي بعين صاحية، في ضوء خارجي، بارد، متساوي التوزيع، بنظرة زاهدة، محايدة، صارمة"[9].

3. علاقة الرواية بالسينما:

أدخل إنه لمن البديهي القول أن جميع الفنون تقوم على عملية التأثر والتأثير، والرواية من بين الفنون الأكثر انتشارا ورواجا، والأكثر احتواء وشمولية وقدرة على استيعاب عوالم الكتاب، وبوصفها جنسا أدبيا هجينا استطاعت أن تستوعب العديد من الفنون، وكونها تعتمد على السرد في بنائها بالدرجة الأولى فإن من أقرب الفنون إليها السينما أو ما يعرف بالفن السابع ، والعلاقة بينهما وثيقة، إذ كان الارتباط بينهما منذ زمن بعيد نظرا لحاجة كل منهما للآخر، وطبيعة هذه العلاقة تقوم على التكامل والتفاعل، "فالسينما تستعين بالرواية، ولأجل هذا نجد أن السينما عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين"[10]، التي لاقت رواجا كبيرا لدى

القراء، فلهذا تعد من أهم المصادر التي اقتبس منها المخرجون السينمائيون أعمالهم ووجدوا في طياتها موضوعات ثرية تخدمهم، "وذلك لعمق تناولها للواقع الإنساني بكل أبعاده وتجلياته، كما ولجت الرواية المجال السينمائي وحطمت بعض تقنياته الكلاسيكية، وأكسبته تقنيات جديدة هي من صميم الرواية المعاصرة، وذلك من خلال التشاكل الزماني والمكاني، وتكسير البنية الخطية التقليدية والبناء المعقد للشخصيات، ومن هنا اعتقد كثير من الخبراء أن تحويل الروايات والقصص الأدبية إلى أفلام سينمائية حقق لها نجاحا باهرا وأكسبها عمقا ملحوظا مما شجع المخرجين السينمائيين العالميين على خوض هذه التجربة "[11].

ولقد أفادت الرواية العربية الجديدة من الفن السينمائي، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصيب جمالياتها الخاصة[12].

أضحت الرواية مجمعا وحقلا يتسع لكل التجارب الإبداعية، لقد اتسعت حدقة الرؤية، وتفتحت المخيلة مع تقدم فن التصوير السينمائي، واهتز الهيكل الروائي استجابة لمثل تلك المعطيات الحديثة، بعد أن تحول الكاتب من حكواتي ومؤرخ إلى خالق لعالم غني باللون والتعمق والحس الجمالي الفائق الدقة[13].

ويكمن جمال استخدام التقنيات السينمائية في البناء السردي للرواية العربية الجديدة في قدرة السينما على تصوير حضور الموضوع الخارجي دون أي تضمينات إنسانية، وقد انقسم الروائيون في طريقة السرد إلى طريقتين، فمنهم من احتفى برصد الحركة الداخلية للشخصيات أمثال نتالي ساروت في فرنسا، وإدوار الخراط في مصر، ومنهم من اعتمد السرد الخارجي، دون الاحتفاء بأغوار النفس والمشاعر الإنسانية، مثل أعمال جرييه في فرنسا وإبراهيم أصلان في مصر، وهكذا نجد التكنيك السينمائي يتماشى مع الطريقة الثانية من السرد[14].

كما أن الكثير من كتاب الرواية لجأوا إلى أساليب السرد السينمائي، ووظفوا تقنيات هذا الفن، فأصبح الروائي كالسينمائي يستخدم اللقطة البانورامية، ويحرك الكاميرا ويتلاعب بالضوء والمسافة، وبهذا أصبحت الرواية عملا سينمائيا بمقدار ما فيها من مشاهد متنوعة ومثيرة، ولما فيها من مشاهد حوارية تحمل إمكانية صالحة للمعالجة السينمائية.

"نشأت الأجيال الحالية من الروائيين والكتاب تحت سيطرة السينما باعتبارها أداة ثقافية مؤثرة، فيقترب الكثير من المشاهد والمواقف التي تعمر الرواية الحديثة من تقنية السينما، بل إن بعضها ليعد نقلا محضا لها على الورق، حيث نجد أساليب وقواعد تشكيلية وجمالية سنيمائية مستخدمة في تراكيب الرواية"[15].

4. توظيف التقنيات السينمائية في الرواية الشيئية:

من بين الروايات التي استعارت التقنيات أو التكنيكات السينمائية رواية (وردية ليل) للكاتب المصري إبراهيم أصلان وهي نموذج للرواية الشيئية، هذا الكاتب الذي "لفت أدبه الأنظار منذ نشر أولى قصصه في نهاية الستينات...فجعل من عمله شيئا مقطرا، صافيا له كثافة نصية، وله فرادة، خلف الصفاء فحين نكون مع نص أصلاني فنحن مع اقتصاد في اللفظ، وولع بالصلابة، وتكثيف للدوال، ولهاثٍ خلف الصفاء، وبناء صارم، بالغ الاحكام"[16].

تقع الرواية في شكل حلقات قصصية (رواية عنقودية)، أي مجموعة من القصص تتجاور دون رابط منطقي، تستقل كل منها بموضوعها وفضائها ومنظورها السردي، ولكننا نكتشف الخيط الرفيع الذي يربط بين هذه القصص، والتي تتمثل في وحدة المكان مع تنامي خط الزمان والشخصيات، ولعل أن يكون كل ذلك ملمحا تجريبيا يضع الرواية في مضمار تصوير اللقطات وسرد الكاميرا وبناء المنظور، ويبلغ عدد هذه الحلقات خمسة عشر حلقة، وهي: (فستان التيل، تأهيل، الدرج، عام سعيد للسيدة، مصابيح، نوافذ، النوم في الداخل، كوب شاي، الصاحبان، عبر حاجز ضيق، يوم آخر، طلعت وليلى، السلالم، دموع، رؤيا)[17].

وقد نحت (وردية ليل) منحى الرصد الخارجي، واعتمدت على إيقاع الصور السمعية البصرية من تقطيع للمشاهد واللقطات وعرضها دون الربط بينها، أو تعليق للمؤلف وحركة الكاميرا التي تنقل مشهدا في حيادية، وزاوية النظر، وكذا السرد المتزامن.

أ- التقطيع المقطعي للمشاهد:

يعرض إبراهيم أصلان حلقاته القصصية هاته في شكل مشاهد سينمائية مصورة بقلم الكاتب الذي يقوم بدور الكاميرا، والمشهد السينمائي الذي يقوم على السيناريو والحوار.

"تستدعي (وردية ليل) كذلك شكل السيناريو السينمائي، فكل فصل يكاد يكون مشهدا مستقلا، نتيجة لوحدة المكان في كل فصل، إذ قليلا ما يضم الفصل أكثر من مكان واحد، وعادة ما يكون تعدد الأمكنة ضروريا لتحرك الشخصيات، فالمشهد قد يقع مثلا في قبو في مبنى التلغراف، أو في حجرة فيه، وقد يقع بين منزل سليمان ومنزل محمود نتيجة منطقية لحركة سليمان الذي ينزل من بيته...لكننا لا نجد مكانين في فصل واحد لمجرد أن الراوي يصف أحداثا في مكان ثم ينتقل ليصف أحداثا في مكان آخر، بل هو يتتبع فحسب حركة شخصية من شخصياته"[18].

وكما سبق الذكر فإن أعمال إبراهيم اصلان تنتمي لتيار التشييء، تيار الرفض لعالم القهر والإحباط، أعماله صيحة احتجاج وتمرد، تحمل في طياتها دعوة غير مباشرة للتغيير، وهي السمة التي اشترك فيها مع من عرفوا

بكتاب موجة الستينيات، فهذا التيار يقوم على وصف الواقع الخارجي وصفا دقيقا وكأنما هو إطار للصور الفوتوغرافية بعين تبدو مفتقرة للانفعال، واستدعائه للتقنيات السينمائية في ابداعاته ولا سيما رواية (وردية ليل)، فإن دل فإنه يدل على انتمائه وتأثره بهذا التيار، "فالكاتب في هذه الحلقة يصف في حيادية، وبدون تدخل بتعليق، أو اظهار عاطفة ما، ولكن ما يسرده الكاتب يتضمن مرارة وحزنا في الأعماق، لشخصيات أسيانة، لا تتمرد على الواقع، أو تعاديه، ولكن تحمل في أعماقها حزنا لا يذوب"[19]، وهذا ما نجده منذ بداية العمل، ففي المشهد الأول من قصة فستان التيل يستخدم الكاتب التكنيك السينمائي لوصف مشهد متعدد اللقطات، فمثلا في **اللقطة الأولى** يبدأ بتحديد الزمان والمكان، ثم يستطرد للتمهيد للحدث، "غادر العربة عند دار القضاء العالي وعبر 26 يوليو ذا الاتجاهين، ومشى في الجانب الآخر، كان الوقت ليلا واللمبات الملونة تحيط بالإعلان على مدخل السينما الذي ازدحم برواد التاسعة ومن هناك كانت عيناها تبتسمان من أجله حين اقترب من المشرب المفتوح والعالم الذي ينحني بسترته القصيرة البيضاء يسوي كتلة اللحم ويديرها أمام النار وشم رائحة الشواء وهو يقول..."[20]، من هنا تتوجه عدسة الكاميرا نحو الشخصيتين ويبدأ الحوار قال:

- " أهلا
- قالت: أهلا
- على فين؟
- أنت إلي على فين؟
- أبدا".[21]

ومن العناصر السينمائية التي لم يغفلها هذا المشهد، الإضاءة التي كانت مؤشرا عن الزمن، إذ هيأت أضواء اللمبات الملونة مساحة ممكنة من الرؤية ليلا، فاتسع بذلك حقل التقاط الصور البصرية، فالوقت ليل وأنوار إعلانات السينما المعلقة تسقط في المدخل على رواد الساعة التاسعة المتزاحمين، لا نتصور تحديدا أدق من ذلك لسيناريو المكان والزمان ودرجة المنظور في هذه النقطة[22].

عندئذ تتابع عدسة الكاميرا السردية من منظور السارد المراقب بتبئير خارجي الهدف الثاني وهو سليمان حين يتقدم من مدخل السينما، تقترب عدسة الكاميرا لتلتقط عيني الفتاة المبتسمتين، " تلتقط الكاميرا شكل العامل المنحني بسترته البيضاء، تتوالى أفعال المضارعة المعادلة لعملية التصوير، وتتابع بقية المعطيات الحسية لتؤدي وظائفها في الحضور، فإذا كنا نرى الآن وسنسمع فورا. فإن بوسعنا أيضا أن نشم ورائحة الشواء يمكن حينئذ أن تقيم توازيا رمزيا بين كتلة اللحم وجسد الفتاة الذي أطلق إشعاعاته اللاقطة من عينها لاجتذاب الرجل"[23].

ثم تأتي **اللقطة الثانية** التي صيغت من منظور قريب لتقدم صورة مرئية وحركية وشمية "وحدق في عينيها الكبيرتين وقد انعكس فيهما نور اللمبات الصغيرة الملونة ثم سمع الصوت الذي أحدثه العامل بحافة السكين وهو يلملم فتات اللحم في جانب السينية المعدنية المستديرة..."[24] فعدسة الكاميرا تنتقل إلى منظور قريب جدا، تظهر صورة مكبرة لعيني الفتاة وقد انعكس فيهما نور اللمبات، بحيث يخرج منظر العامل خارج زاوية الرؤية المكبرة، ولا تحتفظ منه الكاميرا سوى بصورة سمعية وهي الصوت الذي أحدثه العامل بحافة السكين وهو يلملم فتات اللحم في جانب السينية.

اللقطة الثالثة "تحركا ببطء حتى عبرا المدخل الزجاجي المفتوح كانت تسبقه قليلا وترتدي فستانا من التيل وتثبّت في جانب شعرها الكثيف خرزة ثقيلة زرقاء"[25] وهذه التفاصيل البصرية كفيلة بتحديد الشخصية وضبط إيقاع الموقف السريع الذي يشاكل هندسة مشهد سينمائي صرف، "على هذه الوتيرة من التصوير السينمائي (بقلم الكاتب) تتوالى قصص الرواية (أو حلقاتها القصصية) حيث الرصد الخارجي للأحداث، دون سبر أغوار شخصياته، في صورة حيادية مع الالتزام باللغة (الباردة) التي تفتقد التكثيف وظلال المعاني"[26].

ب- زمن السرد البصري:

يعتبر الزمن عنصرا أساسيا في البناء السردي، وأحد المكونات الرئيسية التي تشكل بنية النص الروائي، "فمن المتعذر أن نعثر على سرد خالي من الزمن، وإذا جاز لنا افتراضا أن نفكر في زمن خال من السرد يمكن أن نلغي السرد فالزمن هو الذي يوجد في السرد وليس السرد هو الذي يوجد في الزمن"[27].

والرواية تستطيع أن تعبر عن تتابع الزمن، فتنتقل من حدث إلى آخر باستخدام إشارات لغوية دالة على الزمن، في حين تعجز السينما عن ذلك، إلا أنها تعتمد تحديدات زمنية غير لغوية، تعبر عن مرور الوقت بواسطة حيل بصرية كالإضاءة، والصور، واللون، وزاوية الرؤية، والمنظور، وبلاغة المكان المتزامن، فمثلا في "وردية ليل" عندما أشار الكاتب إلى أضواء اللمبات الملونة المعلقة على مدخل السينما، فإنها تشير إلى الزمن الليلي.

ومن أمثلة مرور الزمن بطريقة بصرية كذلك، الراوي في -مرحلته الأولى-موزع البرقيات الشاب الذي مازال تحت التدريب، وسيحل محل "عم جرجيس" الذي ينتقل بدوره ليصبح رئيسا لمكتب التوزيع بدلا من "عم بيومي" المحال للتقاعد، فدرج المكتب سينتقل من عهدته إلى مسؤولية رئيس المجموعة الجديد، وصاحبه -حتى الآن- يفتحه ويفحص محتوياته، يلتقط منها صورة لأيام زمان، ويدعو زميله للاطلاع عليها، وتبين الملامح والوجوه، عندما كانا شابين بين مجموعة من الزملاء الذين مات بعضهم وهَرِم بعضهم الآخر، الصورة تقابل الأصل فتبرز المسافة الفاصلة بينهما مساحة الزمن المنقضي[28].

كما أن الأشخاص بعاداتهم وتصرفاتهم ومشاعرهم يعكسون الفارق بين الأجيال ويجسدون ذاكرة التاريخ، وحتى الأشياء تلعب بمظهرها وبريقها دورا في حمل رسالة الزمن والتعبير البصري عن مروره، فهي ليست مناظر صامتة، بل تتكلم بلغتها وتمنح أسلوب الرواية خاصية البعد السينمائي المعتمد على السطح في الجسد وعلى المكان في تقديم الزمان[29]، ومن أمثلة ذلك عندما ذهب رئيس التوزيع رفقة الشاب المتدرب لمسكن السيدة ميرا بودوفيتش لتسليم البرقية، وتفتح السيدة الباب، "رأيت الجدار المقابل مغطى برفوف الكتب الداكنة المصفوفة، ولوحة زيتية تمثل وجها مضيئا لسيدة شابة وجميلة، وفي الركن البعيد كانت منضدة عليها جرامفون من الخشب الأبنوسي اللامع يعلوه بوق كبير"[30].

ت- زاوية النظر:

زاوية الرؤية، المنظور، الرؤية السردية، التبئير، كلها مصطلحات تعبر عن رؤية الراوي لواقعه، وقد عرف جيرالد برنس التبئير بأنه "المنظور الذي تقدم من خلاله المواقف والأحداث المسرودة، أو هو الموقع الإدراكي الحسي أو المفهومي الذي تصور من خلاله تلك المواقف والأحداث"[31].

أما سعيد الحمداني فيعرفه بأنه "تحديد زاوية الرؤية ضمن مصدر محدد، وهذا المصدر إما أن يكون شخصية من شخصيات الرواية أو راويا مفترضا لا علاقة له بالأحداث"[32].

وأقسام التبئير تخضع للعلاقة بين الراوي والشخصيات الروائية، فهناك الرؤية (من الخلف) وفيها تكون معرفة الراوي أكثر من الشخصيات الروائية، والرؤية(مع) وفيها تتساوى معرفة الراوي بمعرفة الشخصيات الروائية، الرؤية (من الخارج) وفيها تكون معرفة الراوي أقل من معرفة الشخصيات[33]، وهذه الرؤية (من الخارج) "لم تكن قد ظهرت بشكل واضح إلا بعد منتصف القرن العشرين، على يد الروائيين الجدد، ووصفت الروايات المنتمية لهذا الاتجاه بالرواية الشيئية، لأنها تخلو من وصف المشاعر السيكولوجية، كما أن بعضها يكاد يخلو من الحدث"[34].

و"وردية ليل" نموذج للرواية الشيئية، وإبراهيم اصلان "كاتب يمتلك حاسة سنيمائية في سرده، ويوظفها باقتدار ووعي، يكتب مقاطع تصويرية، تتوزع على لقطات تتراوح في القرب والبعد بانتظام، وتتميز بحركية سلسلة تلقائية، دون انتقال مفاجئ أو متعثر، يمسح الأشخاص والأماكن من الخارج، يختار الأفعال ذات الدلالة المتحركة ولا يفضي ببيان تعجز عدسة الكاميرا عن التقاطه"[35].

"الراوي في (وردية ليل) ليس عليما، ولا يشير لدخائل النفوس، فهو لا يحلل أمورا من وجهة نظره، أو وجهة نظر شخصياته، بل يصف ما يراه من زاويته، كأنه عين كاميرا، لكن أدوات اللغة تضيف بعدا لتلك الكاميرا، فاستخدام ضمير الأنا يضفي حميمية على المشاهد تعادلها موضوعية استخدام الضمير هو"[36].

في بعض المشاهد من الرواية تسفر حركة الكاميرا السردية عن أحادية المنظور الذي تتولاه عين الكاميرا السردية، أو سارد مراقب سيتكفل بإنجاز تبئير خارجي على وعي سليمان تارة، وعلى وعي فتاة الليل تارة أخرى، "فالتبئير الخارجي هو ذاك الذي تكون بؤرته خارجة عن الشخصية المروي عنها فلا يعرف الراوي إلا ما يمكن للمراقب أن يدركه: الأفعال والأقوال، التبئير الخارجي يجعل الراوي –وبالتالي القارئ–يعرف أقل مما تعرفه الشخصية التي يروي عنها، فالراوي يقدم إلينا الشخصية متلبسة بالحاضر دون تفسير لأفعالها، أو تحليل لمشاعرها وأفكارها، أو استرجاع لشيء من ماضيها"[37].

وما يمكن قوله بعد قراءة نص رواية (وردية ليل) أن الفصول الأولى منها كانت أحادية المنظور، ولكن هذا الحكم لا ينطبق على كامل الرواية، لأن الفصول الموالية هيمن عليها المنظور المتعدد، وهذا ما نستشفه في كل رواية تستنفر بلاغات سنيمائية.

ففي المشهد الذي يحدق فيه سليمان بالفتاة ويراها ويلتفت إليها، نكتشف انتقالات تبئيرية بسيطة مردها إلى تغيير زاوية الرؤية، إذ نتحول بين الفينة والأخرى من تبئير سليمان إلى تبئير الفتاة، وهي بدورها تنظر إليه وتراقبه، وكأنما هذا التردد بين المنظورين يعمل بطريقة المرايا العاكسة، إذ يتبادل سليمان والفتاة فيما بينهما إضاءة عوالمها الخارجية، وشيء قليل من عوالمهما الداخلية التي يكتنفها كثير من الإضمار والتكثيف.

إن "استخدام التقنيات السينمائية التي تقدم المشاهد للمتلقي، دون تدخل المؤلف، ويوصل الكاتب رسالته للقارئ، في حيادية تامة، أهم جماليات التكنيك السينمائي، وقد بلغت الشيئية درجتها في هذه الحلقة في الوصف الموضوعي للمواقف والأحداث، والأماكن دون ظهور عاطفة ما"[38].

"لذلك فوردية ليل رواية عن الأشياء والأجساد، لا تحلل نفسا أو تصف إحساسا، بل توحي بذلك من خلال وصف العالم، في الفصل الثامن الذي عنوانه (كوب شاي) لا يصف الراوي إبراهيم مله أو وطأة الوقت، بل يسهب في تفصيل واقعي لعملية إحضار كوب شاي والعودة به للمكتب، وعلى القارئ أن (يملأ فراغ النص)، وأن يستنتج الباقي والمقصود"[39].

إذن إبراهيم أصلان واحد من الروائيين الذين أولوا اهتماما بالغا بالسينما وبتقنياتها، إذ يقول "أنا أدرك لأنني لست سينمائيا، لكن السينما تقدم إمكانية تتوافق مع إمكانية داخلي، وهناك معركة دائمة مع مادة عملي لتصل إلى قدرة تفتقر إليها اللغة...يعني مثلا كيف تكتب فعلا حدث في الماضي وانتهى، كما تقدمه الإمكانيات التعبيرية الضخمة جدا للسينما، العناية بالسينما وبفنون أخرى مرئية تأتي لهذا السبب"[40].

"لقد أكسب أصلان تجربته –بحكم التأثر بالسينما–مؤثرات خاصة، فنصوصه عبارة عن مشاهد وصور حية حافلة بالحياة والحركة السينمائيين، يقول في هذا الصدد: أزعم أن ذاكرتي بصرية، وهناك حلول فنية لا أميل

إليها على الإطلاق، ليس بغرض الاختلاف وإنما لأنها لا تتوافق مع مزاجي...فإذا كانت الكتابة وسيلتي لتدقيق معرفتي بالحياة، علي أن أتعامل مع الأشياء في وجودها الحقيقي، ولا أقصد النسخ، وإنما أقصد تدقيق الرؤية البصرية حتى أعيها، فأتبادل الكلمات بما أراه، وما أراه بالكلمات كي أعي الحياة"[41].

هكذا يستخدم أصلان خياله لترجمة كلماته إلى صور ويبلور مادته الحكائية من خلال مشاهد تستخدمها اللغة السينمائية لها ذاكرة بصرية حادة تحتفظ بالتفاصيل وتعبر بلغة اللقطات والسيناريو، فيحذف المعلومات الزائدة بجملة قصيرة مركزة لتتولى اللقطات والمشاهد بسرعة سينمائية مذهلة، الكاتب هنا يقوم بعمل يشبه ما يقوم به المونتير في السينما، يرتب المشاهد لكي تبرهن على حقيقة ما[42].

5. خاتمة:

وصفوة القول في ضوء ما تقدّم من الحديث عن توظيف التقنيات السينمائية في الرواية العربية وبالخصوص الرواية الشيئية نظريا وتطبيقا، أننا توصلنا إلى جملة من الحقائق المتصلة بهذا الموضوع بالغ الأهمية، ووفقا لذلك يمكن القول أننا خلصنا إلى مجموعة من النتائج:

- قامت الرواية العربية الجديدة بثورة على الكتابة الكلاسيكية وتجاوزت تقنياتها السردية المعهودة، فحملت بداية فترة الستينيات تلك الرغبة في انتهاك الشكل والمضمون، فبدأ مجموعة من الأدباء في مصر بحثهم عن أشكال تعبيرية جديدة، وهم رواد ما سمي لاحقا "بكتاب الحساسية الجديدة"، حيث أسهموا في ضخ دماء جديدة في أوصال الرواية العربية، هذه الحساسية اشتملت على تيارات متعددة، من بينها تيار التشييء، الذي يقوم على وصف العالم الخارجي وصفا دقيقا، باردا، بنظرة زاهدة، محايدة، فهو رفض مكتوم لعالم القهر، ودعوة غير صريحة للانسحاب من الواقع المعقد، المضطرب.
- تعتبر السينما أحد أهم الفنون البصرية التي أفادت منها الرواية العربية، فالعلاقة بينهما علاقة تكامل وتفاعل، فالسينما هي ذلك الفضاء الرحب الذي استعارت منه الرواية بعض التقنيات التي تتماشى وخصوصيتها.
- رواية (وردية ليل) لإبراهيم أصلان نموذج للرواية الشيئية، وظفت التقنيات السينمائية واستلهمت جملة من الأساليب السينمائية التي تعتمد على إيقاع الصور السمعية البصرية من تقطيع للمشاهد واللقطات، وحركة الكاميرا، وزاوية النظر، وإضاءة، والسرد المتزامن وغيرها، تماشت هذه التقنيات وطبيعة الرواية الشيئية التي تبدو فيها عين الكاميرا محايدة، ترصد في براءة عالم الأشياء الموجودة، بلغة بصرية شديدة الإيحاء.

6. الهوامش:

[1] فخري صالح، في الرواية العربية الجديدة، بيروت، الدار العربية للعلوم، ط1، 2009، ص189.

[2] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، بيروت، دار الآداب، ط1، 1993، ص10.

[3] ينظر: شكري عزيز الماضي، أنماط الرواية العربية لجديدة، الكويت، المجلس الوطني للفنون، 2008،ص17.

[4] المرجع نفسه، ص17.

[5] ينظر: إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص11.

[6] ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[7] إدوار الخراط، الحساسية الجديدة (مقالات في الظاهرة القصصية)، ص15.

[8] المرجع نفسه، ص16.

[9] المرجع نفسه، ص 16.

[10] خليل برويني ودلشاد شهرام، آليات السينما في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم صنع الله، إضاءات نقدية، جامعة أزاد الإسلامية، إيران، العدد 17، مارس، 2015، ص 13.

[11] زهور شتوح، ريح الجنوب بين رواية عبد الحميد بن هدوقة وفيلم محمد سليم رياض (دراسة في أفلمة الرواية)، مجلة إشكالات في اللغة والأدب العربي، الجزائر، مجلد08، عدد03، 2019، 234.

[12] ينظر: حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، الرياض، المجلة العربية، د ط، 1431هـ ص12.

[13] ينظر: حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص18.

[14] ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، عمان، الوراق للنشر والتوزيع، ط1. 2014، ص138.

[15] محمد أبو العطا، وزمن الرواية الاسبانية أيضا، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد11، العدد1993،،04، ص89.

[16] محمد بدوي، الرواية الجديدة في مصر (دراسة في التشكيل والإيديولوجيا)، بيروت، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1993، ص112.

[17] ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، ص139.

[18] وليد خشاب، وردية ليل–رواية ليل، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، المجلد 11، العدد 04، 1993، ص274 و275.

[19] شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، ص209.

[20] إبراهيم أصلان، وردية ليل، القاهرة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1992، ص13.

[21] المصدر نفسه، ص13.

[22] ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دمشق، دار المدى للثقافة والنشر، ط1، 2003 ص 196.

[23] المرجع نفسه، ص197.

[24] إبراهيم أصلان، وردية ليل، ص13.

[25] المصدر نفسه، ص 13.

[26] شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، ص141.

حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصيات)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي، ط1، 1990، ص117.[27]

ينظر: صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص201 و202.[28]

ينظر: المرجع نفسه، ص203.[29]

إبراهيم أصلان، وردية ليل، ص 37.[30]

شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، ص52.[31]

حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1991، ص46.[32]

ينظر: شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، ص53.[33]

حميد لحمداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، ص48.[34]

صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، ص195.[35]

وليد خشاب، وردية ليل–رواية ليل، ص275.[36]

شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، ص53.[37]

شعبان عبد الحكيم محمد، الرواية العربية الجديدة (دراسة في آليات السرد وقراءات نصية)، ص211.[38]

وليد خشاب، وردية ليل–رواية ليل، ص275.[39]

حسن لشكر، الرواية العربية والفنون السمعية البصرية، ص 39 و40.[40]

المرجع نفسه، ص 40.[41]

ينظر: المرجع نفسه، ص40 و41.[42]