تداخل السّرد الرّوائيّ مع السّرد السّينمائيّ في رواية "طير الليل" لعمارة لخوص

Narrative narration overlapped with cinematic narration in the novel Night bird /The Bat "by Amara lakhous".

أ. السّعيد بولنوار ‡

أ. فريدة بوزيداني §

تاريخ الاستلام: 2020.10.11 تاريخ القبــول: 2020.11.20

ملخّص: تحاول هذه المقاربة تسليط الضّوء على ظاهرة تداخل السّرد الرّوائي مع السّرد السّينمائي في رواية "طير الليل" للكاتب الجزائري المغترب عمارة لخوص، من خلال التّقنيّة المشهديّة السّينمائيّة، باعتبارها تقنيّة في التّجريب الرّوائي تُعبر عن انفتاح النّص الرّوائي على النّص السّينمائي، كما أنّها تسهم في خلق جماليات فنيّة متميزة إذ تمتلك هذه التّقنيّة قدرة فائقة في منح الحركة، والحياة للرّواية. من خلال تشكيل صور فنيّة خلاقة، والانتقال بالرّواية من أجواء السّرديّة المحكيّة إلى أجواء السّرديّة المرئيّة.

الكلمات المفتاحيّة: المشهديّة السّينمائيّة، التّجريب الرّوائي، جماليات فنيّة.

‡المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، البريد الإلكتروني: boulanouar.said02@gmail.com (المؤلّف المرسل).

§ المدرسة العليا للأساتذة، بوزريعة، الجزائر، البريد الإلكتروني: drbouzidani@hotmail.fr

Abstract: This approach attempts to shed light on the phenomenon of intertwining narrative with cinematic narration in the novel "Night bird/The Bat" by the expatriate Algerian novelist Amara Lakhous, through the technique of cinematic scenery, as a technique in narrative experimentation that expresses the openness of the narrative text on the film script, and it also contributes to creating aesthetics Distinguished artistry, as this technique has a great ability to give movement, and life to the novel. Through the formation of creative artistic images, and the transfer of the novel from the atmosphere of the spoken narrative to the atmosphere of the visual narrative.

Key words: Cinematic scenery, narrative experimentation artistic aesthetics.

1- المقدّمة: تحاول كل من الرّواية، والسّينما رواية قصّة، ولكن بطريقة مختلفة؛ إذ تعتمد الرّواية على لغة الكلمات المطبوعة في حين تعتمد السّينما على شريط من السّيلولويد الذي نُصور عليه الأشخاص والأشياء[1]. من هذا المنطلق يجب أن نفرق من النّاحيّة الأجناسيّة بين الفن الرّوائي، والفن السّينمائي؛ فالرّواية لكي تكون عملا سينمائيا يجب أن يُعاد كتابتها على شكل سيناريو. لكن يبدو أنّ التّجريب الرّوائي عند الكاتب الجزائري المُغترب عمارة لخوص قد جعله يعتمد على بعض من تقنيات كتابة السّيناريو من خلال توظيفه للمشهديّة السّينمائيّة في بناء أحداث روايته البوليسيّة الجديدة "طير الليل". عندما منح الصّورة البطوليّة المطلقة، حتى صارت روايته تشبه القصّة السّينمائيّة الجاهزة للعرض، مُسهّلا المهمة للقارئ في وضع التّصور الذّهنيٍّ، والبصريٍّ للكلمات والعبارات داخل المتن الرّوائي أثناء عمليّة القراءة، التّصور الذي يعيش من خلاله تفاصيل النّصّ، ويتماهى مع شخصياته، وأحداثه. من هذا المنطلق سنحاول في هذه المقاربة البحث عن الجوانب البصريّة، والجماليّة التي تميزت بها بعض مشاهد هذه

الرّواية، معتمدين في ذلك على المنهج الوصفي التّحليلي. سنبحث في مسألة تداخل السّرد الرّوائي مع السّرد السّينمائي كاستجابة جماليّة ودلاليّة، فما تقوله الرّواية من أشياء، وعوالم تصبح بمثابة مشاهد مرئيّة أمامنا مشاهد تقولها اللغة وترسمها داخل النّصّ. فالكاتب يبدو أنّه قد استفاد من النّاحيّة الفنيّة من السّنوات الطّويلة التي عاشها في ايطاليا، واحتكاكه بالأدب الايطالي، بوصفه مدرسة أدبيّة خاصّة ومتميزة، واستفادته كذلك من تقنيات السّينما الايطاليّة، في رسم المشاهد، والشّخصيات. حيث حاول في بناء نصّه الجديد الاستفادة من تقنيات هذا الفن في تشكيل صور فنيّة خلاقة عن طريق اللقطات، والمشاهد، والتّقطيع (المونتاج)، والارتداد (فلاش باك)، ممّا جعل روايته تُقرأ لتُشاهد عندما نقلنا من أجواء السّرديّة المحكيّة إلى أجواء السّرديّة المرئيّة.

2-اللغة البصريّة في النّص الرّوائيّ: الرّواية من أكثر الأجناس الأدبيّة قدرة على تمثّل مقولة الانفتاح النّصي بحيث تسمح بتداخل مختلف الفنون معها خاصّة المرئيّة منها، هذا الأمر جعلها في تماس مع الفن السّينمائي، ولكنّه في انفتاحه ذاك يؤسّس القوانين الخاصّة، والجديدة للرّواية عبر الانتقال بها من سؤال الجنس إلى سؤال النّص، من سؤال الهويّة إلى سؤال الاختلاف، ومن مأزق الكينونة إلى أفق الصّيرورة"[2]. ويكون الهدف الأساسي تقويض مبدأ نقاء الجنس؛ فالرّواية هي ملتقى للنصوص بتعبير جماعة التّناص، لذلك تتسع بطبيعتها لمختلف الأجناس، والفنون اعتمادا على امتلاكها لفعاليات الدّمج والكولاج، "تستطيع أن تعبّر الأزمنة، فتستحضر التّراثي، والحداثي والإخباري، والتّصويري وتدمج العناصر المتباينة لتشكل منها نسيجا جديدا مختلفا"[3]. ويكون الهدف الأساسي من هذا الانفتاح هو التّحرر من الأشكال الثّابتة بتوظيف "تقنيات فنيّة محدثة لم يسبق استخدامها في هذا النّوع الأدبي، تتصل بطريقة تقديم العالم المتخيل، مثل تقنيّة تيار الوعي أو تعدّد الأصوات أو المونتاج السّينمائي"[4]. هذا الأخير الذي حاول أن ينقل الرّواية من اللغة السّرديّة المحكيّة إلى اللغة البصريّة التي تعمل على أفلامه النّظام التّعبيري لجعل القارئ يشعر بوجود طاقم فيلم سينمائي يرافق رحلته القرائيّة، وكأنّ التّعبير هنا صار مرسوما مثلما تُقرره المنظومة السّينمائيّة من تسلسل واضح في التّعبير يقوم على عمليّة البناء المشهدي التي تجعل لكل حركة داخل

الكادر (الإطار) مُكوّن أساسي في المشهد ليصطبغ العمل القولي بالفاعليّة البصريّة (المشهديّة) المرصودة، وهذا الذي يبحث عنه الكاتب من خلال تقنيّة المونتاج، وما يرافقه من عمليات الإخراج السّينمائي، هذا كلّه في سياق البحث عن الرّؤيّة الجماليّة وفق فاعليّة التّجريب.

عندما يتحوّل القلم الرّوائي إلى قلم سينمائي فإنّه يعمل "على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير المدركة، لكن الرّواية عندما توظفه فهي تضم إمكاناته الحركيّة والبصريّة دون أن تفقد قدرات لغتها الخاصّة إلاّ بالقدر اليسير"[5]. من هذا المنطلق "يتماثل السّرد الرّوائي مع السّرد السّينمائي كاستجابة جماليّة، ودلاليّة يُصوب السّارد من خلالها كاميرا الرّواية بحس شاعري لتصوير مواقع، وأحاسيس معيّنة مع التّركيز على الصّورة، وإيحاءاتها كما يفعل المخرج السّينمائي، وتحويلها إلى منبع للانسياب السّردي ينبجس من خلالها الصّوت السّردي ليحتضن المشاهد، والأنساق البصريّة هكذا تتحول الصّفحات، والمشاهد لما يشبه الشّاشة التي تقدم الصّور، وتكثف المقولات الاستعاريّة وأنسجة الدّلالة الرّمزيّة"[6].

اللغة السّينمائيّة في الرّواية تختلف عن اللغة الرّوائيّة المخياليّة، وذلك لطبيعة اللغة السّينمائيّة التي يجب أن تتصف بالمباشرة ويكون هدفها صناعة المعلومة ورسم ملامح المشهديّة المطلوبة، "لذلك يجب ألا نحكم على لغة السّينما من النّاحيّة الجماليّة بل من مقدار الخدمة التي تؤديها هذه اللغة للقصّة، فليست اللغة السّينمائيّة هدفا في حد ذاته لأنّ القصّة هي الهدف...فجمال تلك اللغة في قدرتها في تحقيق واجبها، وواجبها هو نقل المعلومات"[7]، فأي لقطة سرديّة تتحول إلى مبنى سينمائي عندما نُسقط الصّورة البصريّة على الصّورة التّخييليّة، وهذا بالاعتماد على تقنيات السّيناريو. من هنا تصبح المشاهد السّينمائيّة في رواية "طير الليل" الهدف منها خلق فضاء بصري بتحريك المشاهد فوق سطح منظور، ممّا يدفع بالرّوائي إلى اقتناص تقنيات بعينها لتحقيق هذا الغرض منها المونتاج، والكولاج ويكون الهدف خلق مشهديّة تُمتع القارئ، وتجعله يقرأ ليُشاهد لا ليتخيل أو يبحث عن دلالات معينة أو إيحاءات تخفيها السّطور، في هذه الحالة تنتقل الرّواية من سلطة المُتخيل إلى سلطة المشهد. أي من سلطة اللغة إلى

سلطة الصّورة، والصّورة السّينمائيّة هي ما يطمح الكاتب إلى تمثيله في نصه، لأنّه يريد أن تصبح روايته عبارة عن مجموعة من صور تلتصق في الذّاكرة مثل السّينما تماما ويكون الهدف الأساسي هو البحث عن الجمال الذي يهز وجدان المتلقي عن طريق الجمل المشهديّة القريبة من لغة السّيناريو السّينمائي، جمل ترد في شكل لقطات بصريّة حركيّة مشخّصة، وجمل حواريّة ذات خاصيّة مشهديّة تسير بالحدث نحو التّطور على اعتبار أنّ المشهد هو "سلسلة من اللقطات مرتبطة ببعضها أي مجموعة من اللقطعات المنفردة من فيلم يربط بينها عنصر ما مشترك بينها جميعا"[8].

وعمارة لخوص في روايته نجده يملك حاسّة سينمائيّة قويّة في سرده للأحداث عندما اعتمد على وصف المشاهد بدقّة متناهيّة خاصّة الأماكن حيث تشعر، وأنت تقرأ أنّك تتجوّل في قلب مدينة وهران عندما ركز على الزّوايا التّفصيليّة للأمكنة، وجعلنا نتعرف على أزقّتها وسحر جمالها، عندما وظف هذه المشاهد باقتدار، ووعي من خلال مقاطع تصويريّة، تتميز بحركيّة سلسة، دون انتقال مفاجئ أو عبثي، ووفق ملمح توصيفي يستمد مادته من الأشكال والألوان، عندما ركز على الأفعال ذات الدّلالة المتحركة، إذ يمكن اعتبار المشهديّة وصفاً عاماً للمشاهد السّينمائيّة التي تتضمن وصف المكان والزّمان ووصف الشّخصيات في دخولها وخروجها وتفاعلها لتشكيل الأحداث المقصودة والمشكلة للقصّة، وهي مشاهد منتقاة ولا مجال فيها للعبثيّة أو الحشو، والنّص في هذه الحالة سيكون مرسوماً وفق مخطّط دقيق. من هذا المنطلق تتشكل أحداث الرّواية في عشرين فصلاً كل فصل يتشكل من مشاهد مختلفة، ومتنوعة في ترتيب مونتاجي غاية في البراعة، كل مشهد يحوي على مجموعة من لقطات تصويريّة هدفها توصيف الأحداث. وارتباط أحداث الرّواية بفكرة التّحقيق الجنائي الذي جعلها غنيّة من حيث المشهديّة والفاعليّة الحركيّة. عندما يتم العثور على "ميلود صبري" وهو مجاهد سابق في ثورة التّحرير مقتولا. ويُطلب من العقيد كريم سلطاني أن يتولّى التّحقيق في القضيّة من أجل الكشف عن ملابسات الجريمة، وفي إطار هذا التّحقيق يتم التّبئير على جوانب مهمة من التّاريخ السّري لثورة التّحرير، وما بعدها. خاصّة الحياة الخفيّة لعصابات المال والسّياسة، والفساد. والمشاهد في الرّواية متميزة، ومثيرة تلامس مواضيع عديدة

منها العنف، والحقد، الحب، الوفاء، النّذالة، الخيانة، وتصفيّة الحسابات. وبطبيعة الحال مساحة الورقة لا تسمح بتحليل جميع هذه المشاهد، واللقطات بل سنركز فقط على مشهديّة مفصليّة تتمثل في مشهديّة جريمة القتل بداية بالمدخل (ماقبل الجريمة)، ثم الفصل الأوّل (صورة الجثة، ووصول المحقق) بعدها يأتي الفصل الثّاني (بداية التّحقيقات)، حيث لمسنا في هذه المشاهد البراعة في التّوصيف المرئي، ويمكن قياس هذه البراعة على باقي مشاهد الرّواية.

3- مشاهد جريمة القتل:

3-1-مشاهد ما قبل الجريمة:

-**المشهد الأوّل:** تبدأ الرّواية بمدخل سينمائي حين اعتمد الكاتب على جُمل مشهديّة هدفها تحديد الإطار الزّماني، والمكاني لأحداث قصّته. الأمر نفسه يحدث عند الشّروع في كتابة السّيناريو، وهذا من طبيعة الرّواية الجديدة التي تعتمد على المشهديّة السّينمائيّة في بناء الأحداث إذ يصبح المكان والزّمان عنصران في غاية الأهميّة في تكوين المشهد، الذي يمكن تعريفه "بأنّه جزء من القصّة يحدث فيه حادث معين وكل حادث يحدث في مكان معين، وبالتّالي فالمكان والزّمان عنصران في غاية الأهميّة بالنّسبة للفيلم."[9] والأمر نفسه ينطبق على الدّيكور الذي يكشف عن نوع المكان، والإكسسوار مع الدّيكور يكشفان عن الصّفات التي يريد الكاتب إظهارها عن الشّخصيات، من هذا المنطلق يبدأ المشهد السّينمائي في الرّواية بحراك درامي وزمان، ومكان، والمؤطّرين بالشّكل التّالي: يوم الخميس 5 جويليّة 2018 على السّاعة 3:35 فجرا، والمكان فيلا واقعة في حي من أحياء مدينة وهران، في حي سان هوبر، تسمى "فيلا الخليلات" ،وهي ملكيّة خاصّة للبطل "ميلود صبري" الملقب بطير الليل، وترصد عين الكاميرا البطل الذي يظهر في كادر (إطار) المشهد، وهو يستعدّ لملاقاة عشيقته العذراء عندما "استنشق ميلود صبري مسك الليل المنبعث من الحديقة، عاريا مسترخيا على السّرير"[10] هنا ينكشف التّصوير المرئي في استخدام الأفعال الدّالة على الحركة، والجمل الوصفيّة الدّالة على الهيئة والحالة.

–**المشهد الثّاني:** في المشهد الثّاني تبدأ عمليّة الحركة بظهور البطل ميلود صبري واقفا أمام المرآة عندما" دس الحبّة الزّرقاء في فمه، وابتلعها بجرعة ماء،... نظر في المرآة الكبيرة الملتصقة بالسّقف ورأى جسده العاري يتوسّط السّرير الكبير. لم يكترث للكرش البارزة، والعضلات المترهلة، والشّيب الذي غزا كليّا شعره، لم يربط بين الجمال والرّجولة يوما ما، ومن عادة ترديد المثل: الزّين للنسا"[11]. في المشهد ملمّح للحالة الجسديّة، والشّعوريّة التي تجتاح البطل، حيث استغل الرّاوي حامل الكاميرا كل فرصة ممكنة لشحن المشهد بما يجتاح في نفس ووجدان البطل مُركزا على الأبعاد الأيروسيّة المُشكلة للملامح، مُركزا على الجوانب الشّكليّة القابلة للوصف، حيث تنقل لنا العدسة كل الزّوايا المرتبطة بهذا الملمّح من مؤشّر السّن الذي يظهر في حالة الجسد، والشّيب، ويتم التّبئير على الحالة المزاجيّة كل ذلك مقدّمات ستقود إلى الجريمة دون تفاصيل كاشفة، ويكون الهدف الأساسي من هذه اللقطة المشهديّة صناعة اللغز.

–**المشهد الثّالث:** في هذا المشهد ترتفع درجة الإثارة عندما تتوجه عدسة الكاميرا لترصد ملامح العذراء، وهي تخرج من الحمام بقميص نوم حريري أحمر، "كاد قلب ميلود أن يتوقّف من شدّة الدّهشة"[12]، ولا ينتهي المشهد قبل أن تستغرق كاميرا السّرد في تصوير حالات البطل، وهو يشاهد العذراء في لقطة أيروتيكيّة،" اقتربت منه وسمعت لهاثه، ورأت اللهفة في عينيه، اشتد هيجانه أكثر فأكثر، فأخذت حبلاً طويلاً قيّدت به يديه أوّلا، ثم قدميه إلى أعمدة السّرير"[13]، يتشكّل هذا المشهد في تفسير سيكولوجيّ لشخصيّة طير الليل المركّبة، ويتم التّركيز على الجانب الحركي البصري في التّشكيل المشهدي للقطة، والتي سيكون لها دور عندما يقوم المحقق بتفسيرها، وذلك في الكشف عن ملابسات الجريمة لأنّ الهدف الأساسي من هذا المشهد هو تصوير الجانب الأيروسي للشخصيّة من هذا المنطلق لا تُفوت العدسة الرّاصدة أن تضع شخصيّة العذراء في كامل جاهزيتها للإغراء، والإيقاع بالضّحيّة بشكل بصري عندما قامت من السّرير بعد أن قيدته، وكمّمت فمه متوجهة إلى الحمام متبخترة، وهي تدندن بصوتها العذب أغنيّة لفيروز، ويكون الهدف الرّفع من منسوب الهيجان.

–**المشهد الرّابع:** تتوجه كاميرا السّرد نحو باب الحمام لرصد خروج العذراء، وبعد طول انتظار، وترقب زاد من حماس طير الليل تخرج بشكل غير متوقع، متلثمة بلباس غريب أسود اللون مخالفة في ذلك كل التّوقعات للرفع من حالة التّوتر، ومن ثم الرّفع من درجة الإثارة لتقترب من الضّحيّة، ويتم الزّوم على فم العذراء، وهي في تماس مع أذن الضّحيّة لتهمس "هذا وقت الحساب، يا ميلود الكلب"[14]. ويكون الهدف من هذه اللّقطة تعميق الغموض لهذا جعل السّارد هذا المشهد كمدخل للأحداث التي ستتمحور حول سؤال جوهري من قتل ميلود صبري؟.

–**المشهد الخامس:** في كادر(إطار) هذا المشهد تظهر شخصيّة أخرى مختفيّة يكتنفها الغموض وستكون المشتبه الرّئيس في جريمة القتل، وهي الشّخصيّة التي سينكش وجهها في نهاية الأحداث، ويأتي المشهد بتوصيف اعتمد فيه السّارد على جمل فعليّة للدلالة على الحركة والإثارة " اتجهت العذراء نحو باب الغرفة، وفتحته، تابع ميلود خطواتها ورآها تتحدث بصوت منخفض مع شخص، لم يظهر وجهه، في تلك اللحظة فقط تأكد أنّه وقع ضحيّة مؤامرة"[15]. في هذه اللحظة تنتقل الكاميرا إلى مشاهد أخرى أكثر إثارة مرتبطة بجثة ميلود صبري، وتبدأ الأحداث الأساسيّة للرّواية مع بداية التّحقيقات.

3-2-مشاهد حول الجثّة:

–**المشهد الأوّل:** في الفصل الأوّل من الرّواية تنتقل عدسة الكاميرا مباشرة لتصوير مشهد الجثّة، ووصول المحقّقين إلى عين المكان ليبدأ الوصف بالشّكل التّالي: "وقف العقيد وجها لوجه أمام الجثة. كان القتيل عاريا، مقيد اليدين والقدمين وسط خليط من الدّم والبول والبراز. اقترب أكثر، فرأى أرنبة الأنف على الصّدر، وعلامات الذّبح من الوريد إلى الوريد"[16] فالرّاوي هنا يصف مشهد الجثة بلغة وصفيّة مباشرة على اعتبار أنّ الرّاوي في السّرد البصري هو الكاميرا المتحركة[17]، في هذا المشهد اللغة ذاتها أسهمت في تشكيل المنظر، كونها لغة واصفة تؤكد الجوانب الهامة للصورة، وتوحي بالمشاهد استجابة للحالة النّفسيّة المرصودة. أي التّفكير بالصّورة، والاهتمام بوسائل التّكوين النّفسيّة التي ستقود بالضّرورة إلى خلق المشهديّة المطلوبة. والأمر ليس

بالسّهولة التي يمكن أن نتصورها لأنّ وسائل التّعبير التي يملكها القصاص أسهل بكثير من الوسائل التي يملكها المؤلّف السّينمائي الذي "يصطدم بعدة عقبات ترجع إلى لغة السّينما. فعليه أن يبحث دائما عن تجميعات جديدة ليعبر عن حدوث تطورات في قصّته. وهو لا يستطيع أن يصل إلى هدفه إلاّ إذا استغل وسائل التّعبير إلى أقصى درجة ممكنة"[18].

–**المشهد الثّاني:** في المشهد الثّاني تقترب كاميرا الرّاوي من الهدف الثّاني وتنقل لنا هذا المشهد بالشّكل التّالي: "انتبه إلى وجود رجل في الخمسينيات من عمره قرب النّافذة: سمين، قصير القامة، شعره أسود، غزاه بعض الشّيب، كان يختلس النّظر إلى الجثّة، ويتحسس لحيته الدّائريّة بتوتر شديد، ويبكي في صمت، تساءل العقيد عمن يكون؟ وماذا يفعل في هذا المكان؟ لم تدم تساؤلاته طويلا، دنا منه العميد، ووشوش في أذنه هويّة الرّجل: بدر الدّين بوزار، المدعو بدرو، صهر المرحوم، وهو من بلغ عن الجريمة"[19]. فالعدسة هنا ركزت في هذه اللقطة على الجوانب النّفسيّة المرتبطة بالتّوتر والتي أسهمت في خلق المشهديّة المطلوبة المرتبطة بالإثارة.

–**المشهد الثّالث:** يأتي المشهد الثّالث كحلقة وصل تربط بين المشهدين السّابقين عندما" أعطى العميد بلقاسمي أمرا لخبراء المباحث الجنائيّة بجمع الأدلة، وتصوير كل شيء قابل للتصوير"[20]. لتصبح المسألة هنا قائمة على فكرة من قتل ميلود صبري؟ والدّخول في مشاهد التّحقيق التي ستكشف عن ملابسات لا تخلو من الحركة البصريّة والإثارة، ويتم البحث عن سلاح الجريمة، وهو المشهد المتوقع في التّرتيب السّياقي للمشاهد حيث تم العثور على الخنجر الذي تُرك في مكان الجريمة تحت المخدة، وهذا التّوصيف في جوهره يمثل عمليّة زوم. ممّا يعني أنّ الخنجر أيضا يحمل الكثير من أسرار. لكن الأسرار الكبيرة بالنّسبة للمحقق تكمن في وضعيّة الجثّة غير التّقليديّة بالنّسبة لعالم الجريمة عندما وجد أرنبة الأنف موضوعة على صدر الضّحيّة، لترسم هذه الحركة ملامح الغموض، وتسهم في صناعة الألغاز، وهو أمر مطلوب في روايات –أفلام –الجريمة.

إنّ التّلاحم القائم بين المشهدين السّابقين في حقيقة الأمر خلقه فعل المونتاج باعتباره تقنيّة سينمائيّة لتحقيق المراوحة بين الأحداث بأسلوب مشحون بالحركة، والإشارات الدّالة، عندما وضع الرّاوي "لقطات المادة الفيلميّة في ترتيب معين،... بغرض رواية القصّة للمشاهد وإعطائها معناها الختامي. وهذا الأمر ينطبق على أي عمليّة جمع بين لقطتين أو أكثر، سواء كان ذلك مشهدا قصيرا أم فيلما طويلا"[21]. ويكون الهدف من المونتاج هو خلق المشهديّة المطلوبة، وعرض مختلف الأفكار لخلق رمزيّة محددة فالمونتاج كتقنيّة سينمائيّة هو" مصدر متكرر للاستعارة في الفيلم، إذ إنه يمكن ربط لقطتين سويّة لإخراج فكرة رمزيّة ثالثة"[22].

3-3-مشاهد الكشف عن الملابسات:

-**المشهد الأوّل:** في هذا المشهد يعود الرّاوي عن طريق الفلاش باك (الارتداد) بالزّمن إلى تاريخ خريف 1958 ليكشف عن الأحداث المرتبطة بشخصيّة الضّحيّة التي صادفت الأحداث المرتبطة بالثّورة التّحريريّة ليكون الكشف عن ملابسات الجريمة في جوهره الكشف عن ملابسات أحداث مرتبطة بالثّورة، وما تميزت به من أحداث مفزعة مرتبطة بالخيانة والتّخابر، وتغيير المكان، والزّمان يعتبر حركة مشهديّة في ذاتها لأنّ المشهد في السّينما "لا يتحدد بما يحويه من حركة. ولا يتحدد بدخول الممثلين أو خروجهم ولكن يتحدد بتغيير المكان أو بانقضاء فاصل من الزّمن"[23]. فالعودة إلى الماضي في الحقيقة كشف للحاضر، ويتم التّبئير عادة في الزّمن الماضي على الحوارات التي قام بها البطل وعلاقته ببقيّة الشّخصيات، وهذا يدخل ضمن إطار التّحقيقات التي سترسم ملامح كل شخصيّة، وعلاقتها بالضّحيّة من جهة ودورها في الثّورة من جهة أخرى، وهذا ما يكشفه مشهد الحوار الذي دار بين المجاهدين فبعد اعتقال القائد والمسئول المباشر سي يزيد عقد الفدائيون اجتماعا طارئا في مكان سري، ويكون الهدف الأساسي من هذه اللقطة الحواريّة توجيه العدسة اتجاه ميلود صبري[24]:

-لا. صرخت زهرة وهي تضع يدها اليمنى على فمها؛

–كيف وصلوا إليه؟ سأل عباس؛

–الخيانة، يا خويا. ردّ ميلود؛

–ومن خانه؟ استغرب إدريس؛ (تلتقط الكاميرا شكل ميلود حيث نبس بكلمتين وهو ينقل بصره بينهم حتّى يرى ردود أفعالهم)؛

–واحد منّا ... هكذا يقولون.

هذا المشهد الحواري يعد مفصليا في الأحداث لأنّه يكشف عن جوانب من شخصيّة ميلود المرتبطة بالخيانة، ويكشف في السّياق ذاته عن حالة التّوتر القائمة بين الفدائيين والحوار هو واحد من التّقنيات السّرديّة المتميزة في الرّواية خاصّة في خلق المشهديّة المطلوبة, فالمشهد في جوهره لا يقوم إلاّ على الحوار، والوصف عندما يتم تعطيل السّرد أو الإبطاء من حركته، لكي يقوم السّارد بوظيفة الكاميرا هنا عليه في سرد الأحداث أن ينحو" منحى العرض الدّرامي في سرد الحدث من خلال استعمال الحوار وجزئيات الحركة، بعكس ما يفعله في الخلاصة، فينجم عنه تضخم نصي يبرز الحدث في لحظات وقوعه المحدّدة، الكثيفة، المشحونة، ويعطي القارئ إحساسا بالمشاركة الحادة فيه، وكأنّه فعل مسرحي تتحاور فيه الشّخصيات، وهي تتحرك، وتمشي، وتفكر وتندهش، وتتأمل . وتهدف هذه التّقنيّة إلى تعطيل زمن السّرد أو توقيفه مدة بحسب تودوروف"[25]. بهذا يصبح الحوار من أهم عناصر السّرد المشهدي، والأكثر وضوحا في الرّواية فكان بمثابة الخليّة التي تنمو، وتتفتت، وتتحرك داخلها لتُعبر عن نسيج الأفكار، وهواجس النّفس، وأحاسيسها بما حولها، وبما يعتمل داخلها من خلجات حتى أنّ القارئ يشعر بما يدور داخل أعماق تلك الشّخصيات من مشاعر تنظم الحركة الدّراميّة سواء عبر المنولوج الدّاخلي أم عبر السّرد، ومعروف في السّينما أنّ للحوار أربع مهام رئيسيّة تصب كلها في حقل المشهديّة":

أ–أن يقدّم معلومات؛

ب–أن يكشف عن العاطفة؛

ج–أن يدفع الحبكة إلى الأمام؛

د–أن يحدّد شخصيّة المتحدث والشّخص الذي يتحدّث إليه."[26].

فمن حيث المعلومات يقدّم لنا الحوار السّابق شخصيّة كل فرد، ويكشف عن عاطفة كل واحد منهم بين الاستغراب، والحيرة، والصّراخ ثم الأهم من ذلك فإنّه يضعنا أمام احتمالات كثيرة خاصّة في توقع الأحداث المرتبطة بالحبكة حيث ينتج التّشويق المطلوب، وهو الهدف الأساسي من خلق المشهديّة.

–**المشهد الثّاني:** عندما قرروا الافتراق خشيّة الإيقاع بهم بعد أن فقدوا الثّقة بينهم تتهيأ الكاميرا لرسم مخطّط تصرف ميلود بوصفه المركز الحدثيّ، والأهم في المشهد عندما راح أثناء خروجهم من المخزن" يراقب الوضع من النّافذة الصّغيرة المطلة على الشّارع"[27] حيث رأى خروج إدريس، وبعده زهرة ثم عباس على التّوالي، واعتمد الرّاوي هنا على الأفعال المضارعة الدّالة للحركة، وهي أفعال معادلة لعمليّة التّصوير[28] لأنّها تجعلنا نرى، ونسمع ما يحدث، ثم يتابع الكاتب تصويره من منظور أقرب ليضع الزّووم على شخصيّة ميلود، وعن طريق الفلاش باك دائما يعود بنا إلى حياته ليرسم لنا ملامح شخصيّته المتمردة، وهذا ما وضّحه الحوار الذي دار بينه، وبين والدّه[29]:

–لماذا نحن فقراء والفرنسيون أغنياء؟

–هذه حكمة ربي، ياولدي؛

–يعني ربي ظالم؟

–أستغفر الله. لو كان تزيد كلمة تشبع عصا.

يهدف هذا الحوار إلى رسم ملامح شخصيّة ميلود المتمردة منذ الصّغر، وهذا التّمرد لازمه حتى بعد الاستقلال.

تأسيسا على ما سبق نلاحظ أنّ التّصوير المرئي للشخصيّة يتشكل أثناء التّركيز على الجوانب الصّوتيّة، والحركيّة لها، وحواراتها وقاموسها المستخدم، وأفعالها وتصرّفاتها .وردود أفعالها، بجانب إظهار هواجسها الدّاخليّة، ومناجاتها مع ذاتها وكذلك ردود أفعال الشّخصيات المرتبطة بها.

4–الخاتمة: لجأ عمارة لخوص إلى تقنيّة المشهديّة السّينمائيّة لتأكيد مضمون روايته، وتجسيد أفكارها. والمشهد في إطاره العام حدث يقع في زمان، ومكان، وإيقاع وصراع، أي نواة لدراما سينمائيّة صغيرة، يبنى من لقطات متواليّة لتُحقق مجتمعة أبعاد

المشهد، وإحداث التّأثير والإحساس بفكرتها، وترك الأثر؛ فالمشهد في الرّواية يملك قدرة فائقة في منح الحياة، والحركة للقصّة، ومن اللقطات تتكون المشاهد، وبتتابعها مونتاجا (تركيباً) حيث يتركب كل مشهد من مجموعة من اللقطات، كل لقطة تحيل إلى أخرى لتسرد حدثا له إيحاءات، ودلالات عن الفضاء، والمكان، والشّخصيات، إذ يعمد السّارد إلى ترتيب هذه اللقطات من مشهد إلى آخر للتعبير عن أحداث قصته. وتبدو عمليّة المونتاج دقيقة، وتقوم على سلم التّرتيب وفق رؤيّة السّارد، ليتم الوصول إلى فيلم متكامل، ودراما كبيرة، من هذا المنطلق استعان السّارد بمكونات الصّورة السّينمائيّة من ديكور، وحتى إضاءة، ولون، وحركة، متجولا بكاميراته السّرديّة في المكان الموصوف مصورا إياه من جوانب متعدّدة، مُركزا على الأمكنة المحدد الرّئيسة للمشهد، وتغييره يعني الدّخول في مشهد جديد.

أمّا بالنّسبة لتركيب الصّور فهي تنتقل من ترتيب العناصر الخاصّة بالمكان والأشياء ثم المرور إلى حركة الشّخصيات. فالحركة خاضعة لتفاصيل المكان، وتأثيراته وأدواته. والفضاء، والدّيكور يحظيان بأهميّة زمنيّة داخل الإطار وتبدو زاويّة النّظر محايدة أي حسب ما يقتضيه المشهد، وللألوان رمزيتها لاستجلاء أحاسيس الشّخصيّات وعواطفها. وتصوير أجزاء المشهد بكل تفاصيله .وتقريب الكاميرا، ومشاهدة ما يمكن مشاهدته. وكل مشهد جديد يتجاوب مع الآثار المتجمعة. مما يسهم في قلق المتلقي أو ما يعبّر عنه بالتّسلسل المونتاجي. المرئي، والصّوتي، والحركي لها، مثل الملابس وطبيعة الصّوت، ومشيّة الشّخصيّة، وحركتها، وحواراتها، وقاموسها المستخدم، وأفعالها وتصرفاتها. ردود أفعالها أيضا، بجانب إظهار هواجسها الدّاخليّة، ومناجاتها الذّاتيّة وكذلك ردّة أفعال الشّخصيّات الأخرى. فالكاتب بسبب تأثره بالسّينما الإيطاليّة والأمريكيّة حاول في بناء نصّه الجديد الاستفادة من تقنيات هذا الفن في تشكيل صور فنيّة خلاقة الأمر الذي جعل معظم رواياته تتحول إلى أفلام سينمائيّة على غرار رواية "كيف ترضع من الذّئبة دون أن تعضك؟"، وهذا ما نتوقعه لروايته الجديدة "طير الليل".

-الهوامش:

[1]ينظر، صلاح أبوسيف: كيف تكتب السّيناريو، بغداد، منشورات دار الجاحظ للنشر، آب 1981، ص 16.

[2] محمّد أمنصور: استراتيجيات التّجريب في الرّواية المغربيّة المعاصرة، الدّار البيضاء شركة النّشر والتّوزيع-المدارس، ط1، 2006م، ص 78.

[3] كمال الرّياحي: حركة السّرد ومناخاته، عمان، الأردن، مطبعة المجدلاوي للنشر والتّوزيع ط 1، 2005، ص 13.

[4] صلاح فضل: لذة التّجريب الرّوائي، القاهرة، أطلس للنشر والإنتاج الإعلامي، ط1 2005، ص 5.

[5] صلاح فضل: أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، سوريا، دار المدى للثقافة، والنّشر، ط1 2003، ص 195.

[6] حسن لشكر: الرّواية العربيّة، والفنون السّمعيّة البصريّة، سلسلة كتاب المجلة العربيّة 169، 1431هـ، ص 22.

[7] صلاح أبوسيف: كيف تكتب السّيناريو، ص 17.

[8] دوايت سوين: كتابة السّيناريو للسينما، تر، أحمد الحضري، القاهرة، دار الطّناني للنشر والتّوزيع، ط2، 2010، ص 62.

[9] صلاح أبوسيف: كيف تكتب السّيناريو، ص 72.

[10] عمارة لخوص: طير الليل، الجزائر، حبر للنشر، ط1، 2019، ص 11.

[11] الرّواية، ص 12.

[12] الرّواية، الصّفحة نفسها.

[13] الرّواية، ص 13.

[14] الرّواية، ص 15.

[15] الرّواية، ص 17.

[16] الرّواية، ص 26.

[17] ينظر، صلاح فضل: أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، ص 205.

[18] صلاح أبوسيف: كيف تكتب السّيناريو، ص 43.

[19] الرّواية، ص 26.

[20] الرّواية، الصّفحة نفسها.

[21] خالدّ المحمود: الصّورة المتحيزة (التّحيز في المونتاج السّينمائي)، قطر، وزارة الثّقافة والفنون والتّراث، ط1، 2010، ص 82.

[22] لودي دي جانيتي: فهم السّينما 8–السّينما والأدب، تر، جعفر علي، منشورات عيون 1993، ص 48.

[23] صلاح أبوسيف: كيف تكتب السّيناريو، ص 72.

[24] الرّواية، ص 31.

[25] عواد علي: المسرح يبتلع الرّواية، صحيفة العرب (لندن)، العدد 10354، السّنة 39 الأحد: 03/ 07/ 2016، ص 11.

[26] دوايت سوين: كتابة السّيناريو للسينما، ص197.

[27] الرّواية، ص 33.

[28] صلاح فضل: أساليب السّرد في الرّواية العربيّة، ص 197.

[29] الرّواية، ص 34.