مجلة "مدارات في اللّغة والأدب" الصادرة عن مركز مدارات للدراسات والأبحاث، تبسة–الجزائر.

المجلد01.العـدد: 03. السنة: 2019 ص 199– 231
ISSN 2661-765x

المؤشرات النصية للرؤية الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي لدان بروان

* أ. أمينة سيراج

جامعة الجزائر 2 أبو القاسم سعد الله، الجزائر.

ملخص البحث

في عالم سمته التفاعل والتغيير، لا تنفك الحدود بين الأشياء تذوب وتختفي. وإذا كان ممكنا أن يقال في السابق أن لكل فن خصائصه وأساليب صنعته الفنية، فإن إطلاق هذا الحكم لم يعد ممكنا جدا في ظل علاقات التداخل والتمازج والتأثير بين الفنون المختلفة. والرواية ليست بمعزل هذا التفاعل كله إذ أنها استفادت من كونها وعاء يتسع للتجارب الأدبية والفنية الأخرى، فلم تعد عملية التأثير والتأثر في الرواية تتوقف على فنون الكتابة، وإنما تجاوزتها إلى الفنون والعلوم الأخرى ومن بينها الأفلام. فقد سار التفاعل في البداية في اتجاه واحد من الرواية إلى الفيلم عن طريق الإعداد والاقتباس، ولكنه وجد فيما بعد اتجاهه الثاني وأصبحت الرواية تستقبل التأثيرات القادمة من الفيلم. ورواية شيفرة دافنتشي محل الدراسة في هذا البحث استفادت من المنجز الفيلمي الذي انعكس على خطابها الشكلي عبر تقنيات التأطير والتبئير والمونتاج والكتابة السيناريستية وغيرها فصنع رواية سريعة النسق تحمل من الإثارة ما لا يقل عن فيلم مشاهد.

Abstract:

In a world of interaction and change, the borders between things never stop. If it was possible to said that every art has its properties and making methods, thus the launch of this provision is no longer possible among overlapping, intermingling and effect relationship between various art. And the novel is not in isolation from all this interaction, as it benefited from being a bowl accommodates other literary and artistic experiences, and thus no longer the process of effect and vulnerability don't depend on writing arts, but it overtook it to the other arts and sciences including films. And

* المؤلف المرسل: أ. أمينة سيراج.

interaction, at first, has taken one direction from the novel to the film through the "set up" and "the quote", but it found later its second direction and the novel received the effects coming from the film. the novel of "The Da Vinci code", the subject of study in this research, has benefited from filming done that is reflected in her formal rhetoric through the techniques of framing, focusing, editing and scenario writing. And it made a quick layout novel carrying of excitement like a watched film.

منذ بداياتها، استلهمت السينما الأعمال الأدبية واستفادت من منجزاتها، ليس على مستوى الاقتباس والإعداد فقط، وإنما على مستوى بناءاتها السردية، ولكن هذا التفاعل لم يكن في اتجاه واحد دائما، فقد كان هذا الجنس الجديد (حينها) يستحق الاهتمام لكل تلك الطاقات السردية التي كانت تصل لقاعدة أكبر مما تصل إليه الرواية في أحيان كثيرة استنادا إلى مؤثرات الصورة وقدرتها على الإيحاء بواقعية المشهد. والرواية بوصفها فنا منفتحا يتسع لمختلف الخبرات والتجارب لم تقف موقف المتفرج المنبهر أمام كل تلك الطاقات وإنما راحت تستعيرها لإثراء منجزها الخاص. ومن هنا، يحاول هذا البحث تتبع المؤشرات النصية للرؤية الفيليمة في رواية شيفرة دافنتشي لدان براون.[1] فكيف استفادت رواية شيفرة دافنتشي لدان براون من امتيازات الرؤية الفيلمية لبناء منجزها النصي؟

[1] رواية شيفرة دافنتشي لدان براون صدرت في نسختها الأصلية بالإنجليزية العام 2003 وفي نسختها المترجمة إلى العربية – وهي المتعمدة في هذا البحث، والصادرة طبعتها الأولى عن الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، بترجمة سمة محمد ربه العام 2004.

I . أساليب إدماج العنصر الفيلمي في رواية شيفرة دافنتشي :

تتم عملية إدماج العنصر الفيلمي في الرواية وفقا لأنماط متعددة، ومراعاة لقيود وتبسيطات لازمة، ويتم توظيف هذا العنصر عن طريق ثلاثة أنماط هي التوظيف المرجعي، توظيف الصيغة الشكلية، والحضور السردي.[1]

I. 1. التوظيف المرجعي: وهنا يتم توظيف بعض الإشارات المباشرة أو غير المباشرة من الفيلم كعناوين الأفلام أو أسماء الممثلين أو المصطلحات المستعملة في هذا الفن، وشيفرة دافنتشي الرواية التي تغتني بالإشارات للفنون المختلفة من شعر ورسم ونحت غيرها لا تفتقر إلى نماذج من إشارات فيلمية. في الصفحة 291 من الرواية: "إن هدف والت ديزني في الحياة الذي عمل طول عمره على تحقيقه، كان تمرير قصة الغريل إلى الأجيال القادمة. وقد لقب ديزني بليوناردو دافنتشي العصر الحديث. فكلا الرجل كانا سابقين لعصرهما، كما أنهما كانا فنانين يتمتعان بموهبة فريدة من نوعها، وكان الاثنان ينتميان إلى جمعيات سرية، وقد كانا يتمتعان بشكل خاص بروح دعابة لا مثيل لها. وكان والت ديزني كليوناردو يحب أن يدس رسائل مخفية ورموزا سرية في فنه. وكانت مشاهدة فيلم قديم من أفلام ديزني بالنسبة لعالم متمرس بالرموز، كمن يمطر بوابل من الاستعارات والتلميحات".

فهنا يذكر والت ديزني صراحة في الرواية، لا ذكرا عابرا فقط، وإنما بصفته شخصية سينمائية ترتبط رؤيتها بمضمون الرواية. ويستمر دان براون في الحديث في الصفحتين التاليتين عن بعض أعمال ديزني التي يمرر فيها قصة الغريل أو الكأس المقدسة: "فلم يكن محض صدفة قيام ديزني

[1] Voir, Fabien Gris, Image et imaginaire, cinématographique dans le récit français contemporain (De la fin des années 1970 à nos jours), thèse de doctorat (non publié), faculté arts, lettres et langues, université Jean Monnet, Saint-Etienne, 2012, p: 48.

بإعادة إحياء قصص مثل سندريللا، والأميرة النائمة، وبياض الثلج". في الصفحة نفسها 292 ذكر فيلم كرتون الملك الأسد، وقصة الحورية الصغيرة.

I. 2. توظيف الصيغة الشكلية: وهذا باستعارة الرواية الصيغ الفيليمة للربط بين صورها، كتقنيات ضبط الصورة والتأطير والتبئير والزوم والمونتاج وحركة الكاميرا وغيرها، وهذه التقنيات ستتم مناقشتها بتفصيل أكثر مع التمثيل من الرواية لاحقا.

I. 3. الحضور السردي: ويتجسد هذا الحضور ليس محتوى ثقافيا أو صيغة تمثيلية، وإنما عمليا من قبل إحدى الشخصيات أو من قبل الراوي، فإذا كانت الشخصية الروائية في القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين قد تجسدت من خلال المسرح والأوبرا ومعارض الرسم، فهي حاليا يمكن أن تتجسد من خلال السينما، إذ إن الأدب يُستمد من خلال ممارسة ثقافية يومية ومكثفة غالبا ما تكون ملهمة للكاتب.[1] أي بمعنى أن تصبح الشخصيات السينمائية ملهما للكاتب الروائي فيبني نموذج شخصياته وفقا لها. في الصفحة 463: "بدا الزمن وكأنه قد توقف متحولا إلى حلم يسير بالتصوير البطيء، حيث أصبح عالم تيبينغ كله هو الحجر المفتاح. فشاهده وهو يصل إلى ذروة ارتفاعه.. وقد تأرجح في الفضاء للحظات.. ثم تشقلب إلى الأسفل بحركة لولبية. هابطا إلى الأرضية الحجرية". فالتصوير البطيء تقنية فيلمية بحتة، يتأثر بها دان براون فيستعمل في صياغة مشهده رؤية عالية التفصيل تتمطط مفصولة بنقاط انقطاع كأن المتلقي أمام مشهد في فيلم يرتفع فيه الكريبتكس، يتأرجح، ثم يعود إلى الأسفل، دون إغفال التركيز على ردة فعل الشخصية "المرئية" التي أصبح الحجر المفتاح عالمها كله، وهنا لخيال القارئ أن يتصور كمية الرعب والخيبة وأيضا الغضب في وجه تيبينغ الذي يفقد عالمه كله في لحظة بطيئة متمددة كهذه.

[1] Voir, Fabien Gris, Op-Cit, p: 57 – 58.

II. التقنيات الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي :

إن توظيف تقنيات الفيلم في الرواية من خلال الصيغة الشكلية لا يحول الرواية إلى مجرد كلمات مكتوبة بالكاميرا، وإنما يخلق نوعا من التوازي بين التقنيات المعروفة للحكي الروائي والسرد الفيلمي وأنماط أخرى للسرد قد يحتويها جميعا وعاء الرواية.

II. 1. التبئير والتأطير: التبئير هو "المنظور الذي تقدم به الوقائع والمواقف المسرودة".[1] و"الإطار يحدد مساحة الصورة وهو عبارة عن فسحة محددة ذات بعدين". [2]

وعند الحديث عن التبئير والتأطير مستقدمين من تقنيات السينما إلى الرواية، فإن الأمر يتعلق بمظاهر حضور الصورة الفيلمية، بجميع عناصرها البصرية والسمعية والموسيقية إن وجدت.

ولعل أول ما يلاحظ حول راوية شيفرة دافنتشي هو بناؤها الذي يأخذ من الفيلم سرعته وإثارته بأسلوب يركز على الشخصيات أكثر مما يلفت إلى وجود راوٍ للحكاية، ويهتم بنقل الأحداث بموضوعية تكاد تخلو من التفسير والتعليقات أحيانا. فمع أن دان بروان اختار تقنيات تتحيز إلى الراوي العليم لسرد حكايته غالبا، إلا أن الراوي يتغير من فصل لآخر تبعا للأحداث التي يتم التركيز عليها كل فصل كما استعمل الحكي على لسان الشخصيات في فصول عديدة. ولم تخل الرواية من التبئيرات الداخلية وتبئير الكاميرا. فحتى إن كان سرد الراوي العليم بلسان الطرف الثالث مهيمنا، إلا أن ذلك الراوي لم يكن كلي المعرفة بالشكل الذي يتدخل في توجيه رؤية القارئ، ولم تستخدم معرفته الكلية إلا لتمرير ما لا تستطيع الشخصيات نقله. فشخصية المعلم مثلا لم يكتشفها القارئ إلا عند اكتشاف صوفي ولانغدون لها.

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003، ص: 87.

[2] ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ت: فائز بشور، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2007، ص: 11.

وإذا كانت التبئيرات تتعدد في الرواية، فإن ما يعني هذا البحث هو تبئير الكاميرا، الذي ينقل الحدث أو الوصف بعين محايدة أو محدودة العلم. وهذا النوع من التبئير لا يمكن أن يمتد على مدى الرواية، فالرؤية الخارجية المحضة التي تكتفي بوصف الأفعال دون أن يدركها المتلقي، أو يصاحبها أي تأويل أو تدخل من فكر الفاعل البطل لا توجد أبدا، وسيكون عملها لا معقولا، ومع ذلك، فإن التوجه إلى تبني هذه الرؤية في الرواية يجعل اللغز أكثر إيهاما. [1]

في الصفحة 31 من الرواية: "كان شعره ممشطا إلى الخلف مدهونا بالزيت وقد برزت من مقدمة رأسه خصلة شعر بشكل سهم يقسم حاجبيه الكثين، بارزة إلى الأمام كمقدمة سفينة حربية".

الوصف هنا يلتزم الحياد، وينقل بأمانة كاميرا الشكل الخارجي للنقيب فاش دون أن يتورط في أي انطباعات أو تفاصيل نفسية.

وفي وصف الأماكن الصفحة 169: "كان ممر الطابق الأعلى رحبا واسعا مزينا بفخامة وكان يؤدي إلى اتجاه واحد فقط – نحو مجموعة ضخمة من الأبواب المصنوعة من خشب السنديان والتي تحمل إشارة نحاسية".

وترافق عين الكاميرا الأحداث أيضا في الصفحة 155: "أبطأت صوفي من سرعتها قليلا عندما وصلا إلى التقاطع. وأعطت إشارة تنبيه بالأضواء الأمامية وألقت نظرة سريعة بالاتجاهين قبل أن تضغط على دواسة البنزين من جديد وتلف نحو اليسار عبر المنعطف الخالي من السيارات باتجاه

[1] ينظر، تزيفيطان طودوروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1990، ص: 53.

ريفولي. وانطلقت صوفي غربا لمسافة ربع ميل ثم انعطفت يمينا لتدور حول دوار واسع وبعد ذلك بقليل أصبحا في الطرف المقابل عند جادة الشانزيليزيه".

الحدث هنا آلي بحت، لا يلج إلى داخل صوفي ورفيقها، ولا ينقل انفعالاتهما أثناء الهرب، وكأن الأمر يتعلق بمجرد نزهة قربا من الشانزيليزيه.

وتصبح درجة الإضاءة وحتى الرائحة ذات دلالة أيضا. في الصفحة 253: "تقدم الخادم أمامهما عبر بهو فخم ذي (في الترجمة ذو) أرضية رخامية أنيقة ليصل إلى غرفة استقبال رائعة التصميم والزخارف. كانت القاعة مضاءة بمصابيح تصدر إضاءة خافتة تعود إلى العصر الفيكتوري مزينة بالشرابات المتدلية بشكل متجعد. كان الجو بداخل الغرفة يعبق برائحة العتق والقدم مع أثر لرائحة تبغ الغليون وأوراق الشاي والنبيذ الإسباني، مع العبير الأرضي للعمارة الحجرية. وعلى الحائط في نهاية الغرفة كانت بين مجموعتين من الدروع المعدنية بأكمله. مشى الخادم نحو الموقد ثم انحنى وأشعل كبريتا في قطع محضرة مسبقا من خشب الحور التي صبت عليها مواد الاشتعال. فانبعثت النار ملتهبة في غضون ثوان".

هذه التقديم يمهد للمشهد الذي يليه في الصفحة 254: "لقد أتى الصوت من أعلى درج لولبي الشكل كان يلتف إلى الأعلى حتى الطابق الثاني. وفي قمة الدرج تحرك شبح رجل دون معالم واضحة في الظلام الحالك.

مساء الخير، قال لانغدون. سير لاي، اسمح لي أن أقدم لك صوفي نوفو.

تشرفت بمعرفتك. تقدم تيبينغ نحو الضوء".

المشهد الأول يتجاوز فيه السارد تفاصيل الصورة والوصف الخارجي للأشياء، فهو ينتقل إلى مستوى أعلى من التمثيل، ينتقل إلى الرائحة، ويركز على الطراز المعماري الرفيع مع الإضاءة الخافتة

لقصر تيبينغ، ليتوج المشهد بدخول تيبينغ إطار الصورة، ذلك الدخول مأخوذ حرفيا من مشاهد الأفلام للسير تيبينغ: يبرز من الظلمة إلى النور.

وإلى جانب أمانة الكاميرا في نقل الصورة، يلعب الصوت عاملا مهما في تفاصيلها، فشعور قارئ العمل الأدبي بالصوت أو الصمت في المقطع الذي أمامه له مراجع عديدة، وهو يفترض امتلاك حساسية كافية تجاه أي تغير قد يرافقه، ويشكل صوت الراوي أحد العناصر اللافتة للاهتمام فيها، فمع أن صوت الراوي هو أكثر الأصوات خفوتا في الرواية، فإنه يظل يتردد في مخيلة القارئ طيلة زمن القراءة، وهنا يمكن تحليل عناصره الحسية، هويته الذكرية والأنثوية، والصيغة التي يتكلم بها، فهو صوت منفرد لا يختلط بالأصوات الخارجية بل يسكتها وتسكته، وله إيقاع قد يكون منتظما في الكتابات الكلاسيكية، ومتقطعا غالبا في الكتابات الطليعية من خلال استخدام أشكال خطية متعددة كالكلمات والرسوم والمساحات البيضاء. [1]

وصوت الراوي في شيفرة دافنتشي يتوجه للقارئ بأسلوب تقريري أحيانا عندما يمنحه تفاصيل دقيقة لزمان ومكان حدث ما، من تفاصيل المكان في الصفحة 13: "على بعد خمسة عشر قدما 450 سنتيمترا فقط، خارج البوابة المقفلة، حدق فيه الخيال الضخم لمهاجمه عبر القضبان الحديدية".

و من تفاصيل الزمان والمكان معا في الصفحة 381: "أشار عقرب ساعة لانغدون الميكي ماوس إلى السابعة والنصف عندما ترجل من الليموزين الجاغوار هو وصوفي وتيبينغ في زقاق المعبد

[1] ينظر، سلمى مبارك، الصوت والصمت في السينما والأدب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 61، شتاء 2003، ص: 229.

الداخلي. ومشى الثلاثة في متاهة من الأبنية حتى انتهوا في ساحة صغيرة خارج كنيسة الهيكل. لمع الحجر الخشن في مياه الأمطار وسجع الحمام الذي كان معششا في البناء".

لكن هذه الصبغة التقريرية لصوت الراوي لا تدوم طويلا، إذ تتغير شحنتها بتغير قناع الشخصية الذي ترتديه، والحدث الذي تعبر عنه، فتنتقل إلى الرعب والمفاجأة مثلا عندما يقف لانغدون وصوفي أمام حقيقة أن الرجل الذي لجآ إليه ليخلصهما من المأزق الذي حشرا فيه هو نفسه الآن يحمل مسدسا ويهددهما في الصفحة 445: "لاي، تمكن لانغدون أخيرا من الكلام، ما الذي تفعله بحق السماء؟ لقد ظننا أنك في خطر وأتينا إلى هنا لمساعدتك ".

أو تنتقل إلى السخرية الممزوجة بشيء من الشماتة كما في الصفحة 464: "وعندما مر تيبينغ بلانغدون، نظر إليه مباشرة في عينيه. الشريف فقط هو الذي يعثر على الغريل. لاي أنت علمتني ذلك".

وأمثلة تغير صوت الراوي كل مرة أكثر من أن يتم حصرها، بل إن الصمت في الرواية كانت صوتا آخر يمكن للقارئ أن يسمعه، كما ذلك الصمت المشحون بالانفعالات عندما يصف السارد الخادم ريمي وهو يواجه مصيره المحتوم في الصفحة 424 محاولا الصراخ دون أن يصدر عنه صوت: "انتفخ حلق ريمي فجأة فأحس به كهزة أرضية. فتمايل مقابل عمود القيادة وأمسك بلعومه وقد أحس بطعم القيء في الرغامى التي كانت تضيق أكثر فأكثر. فحاول أن يصرخ بأعلى صوته إلا أن صرخته كانت مكتومة ولم تصل حتى إلى خارج السيارة. وأدرك تلك اللحظة لماذا شعر بطعم مالح في الكونياك.

إنني أموت... إنني أقتل!"

وبعيدا عن صوت الراوي تنبعث الأصوات من عالم الحكاية فيصبح للكلمة صوت وإحساس وردة فعل. في مشهد قتل سونيير أول الرواية الصفحة 13: "واقشعر جسده من الصوت الذي أتاه

من مكان قريب جدا منه. مكانك لا تتحرك". فإذا ركبنا هذه الصوت على الوصف الخارجي في الصفحة نفسها لمهاجم سونيير الأبرص: "حدق فيه الخيال الضخم لمهاجمه عبر القصبان الحديدية"، بإمكان الصورة أن تقف واضحة في ذهن القارئ الذي يشارك سونيير رعب اللحظة. بل إن معطيات الصوت في هذا المشهد لا تقف عند أثره وإنما تحاول البحث في خلفيته: "لم يكن من السهل تحديد لهجته". وبإمكان القارئ هنا أن يتساءل، هل لدى سونيير الذي يواجه القتل وحيدا وقت للبحث عن لهجة قاتله؟ قد يبدو السؤال عبثيا وضربا من الحشو في هذه اللحظة، ولكن معرفة القارئ فيما بعد سر شخصية جاك سونيير تبرر تساؤله عمن يكون وراء اكتشاف ذلك السر الكبير والوصول إلى المعلم الأكبر في الأخوية.

وتتكرر المعطيات السمعية في الرواية كثيرا، وغالبا ما تأتي في إطار وصفي، في مشهد المواجهة الأخيرة مثلا بين كل من لانغدون وصوفي من جهة وتيبينغ المعلم من جهة أخرى يتراوح الصوت ما بين الانكتام الكلي والهمس والصراخ وفوضى المحيط أو حتى موسيقاه. فهو يكون صمتا أحيانا، كما في الصفحة 458: "عندما لا يكون للسؤال أية إجابة صحيحة عندها لا يكون هناك إلا رد وحيد ينطوي على الصدق. وهو المنطقة الرمادية بين نعم ولا. الصمت.." فالسارد هنا يقدم حقيقة موضوعية، بعيدا عن انفعال لانغدون وتجاذبات اللحظة. وقد يكون الصوت صراخا مكتوما أحيانا، في الصفحة 458: "روبرت هل أنت معي أم ضدي؟ تردد صدى كلمات المؤرخ الملكي في صمت عقل لانغدون". وفي الصفحة 463: "كاد لانغدون أن يصرخ بيأس". وقد يكون هامسا متوسلا في الصفحة 461: "صوفي، ناداها لانغدون متوسلا. أرجوك يجب أن ترحلي". وفي الصفحتين 463، 465 على الترتيب بلسان تيبينغ: "هيا روبرت، همس تيبينغ ضعه على الأرض". وأيضا: "لا تفعل ذلك أرجوك، قال تيبينغ متوسلا". وقد يكون صراخا: "إنها في جيب لانغدون، أخذ

تيبينغ يصيح وكأنه قد فقد عقله. الخريطة التي تهدي إلى الكأس المقدسة. بينما رفعه رجال الشرطة وحملوه إلى الخارج ألقى تيبينغ برأسه إلى الخلف وأخذ يصرخ بجنون. روبرت أخبرني أين هي!"

هذه الانتقالات على سلم الصوت تبعا لدقة الموقف تجعل القارئ يدخل في إطار الكلمة المقروءة ليس على مستوى الصورة فقط وإنما بشكل يجعله يعيش اللحظة بتفاصيلها السمعية فينصت عند الهمس ويجفل عند الصراخ.

ولم تكن أصوات الشخصيات وحيدة في المشهد، إذ كان للصوت رمزية دلالية إضافية، خلقت نوعا من الاستقطاب داخله، فأصوات توجد حالة من التوتر لدى المتلقي كصوت خطوات فاش وعملائه في الشرطة القضائية تقتحم المكان في الصفحة 465: "وعندما تناهى إلى سمع لانغدون صوت الخطوات الثقيلة في الردهة المؤدية إلى قاعة الاجتماعات، لف مخطوط البردي ودسه في جيبه ثانية". وقبل هذا صوت الرصاصة التي تنطلق من مسدس تيبينغ دون قصد انعكاسا لتوتره لاحتمال ضياع الكريبتكس، في الصفحة 463: "وبحركة خاطفة وثب لانغدون إلى الأعلى ملوحا بذراعه (في الأصل ملوحا ذراعه) نحو الأعلى وقذف بالكريبتكس بقوة إلى الأعلى نحو القبة. لم يشعر لاي تيبينغ بإصبعه وهو يضغط على الزناد، لكن الميدوسا أطلق رصاصة دوت في القاعة كالرعد. تغيرت وضعية لانغدون من الركوع إلى الانتصاب الكامل، اما الرصاصة فقد انفجرت على الأرض بالقرب من قدمي لانغدون. وقد حاول نصف دماغ تيبينغ الذي كان يشتعل حنقا أن يصوب مسدسه من جديد إلى لانغدون، إلا أن النصف الأقوى منه جر عينيه غصبا إلى الأعلى نحو القبة. الحجر المفتاح!"

وأصوات أخرى توجد حالة مناقضة من الانسجام مع موسيقى الكون بشكل ينفصل عن قلق المشهد في الصفحة 459: "لقد صورت الروايات الغريل دوما على أنها المومس الوحشية الراقصة في الظلمات الحالكة.. في الخفاء بعيدا عن الأنظار.. تلك التي تهمس في أذنك وتغريك لتتقدم خطوة

إلى الأمام ثم تختفي بين الغيوم. شعر لانغدون وهو يتأمل الأشجار وينصت إلى حفيفها بحضورها القوي المرح. كان كل ما حوله ينطق بها بوضوح وبساطة. كخيال شاهق يطل من الضباب، كانت أغصان أقدم شجرة تفاح في بريطانيا تحمل الزهور المتفتحة ذات البتلات الخمس، كلها تلمع مضيئة كفينوس، كانت الآلهة في الحديقة الآن، ترقص تحت المطر وتترنم بأغاني العصور كلها وتختلس النظر من خلف الأغصان المثقلة بالبراعم كما أنها لو أنها تذكر لانغدون أن ثمرة المعرفة كانت تكبر ولا تطالها يده".

هذا التجاذب الواضح بين الاتصال بالمشهد وخوفه وقلقه وكل الشد الذي يحمله نتيجة تعرض لانغدون لذلك الامتحان العسير الذي حشر فيه بأن ألقي بين يديه مصير ألفي عام من الحكايات السرية والغموض من جهة، والانفصال عنه من جهة أخرى إلى جماليات بعيدة لم يكن ليصل ذهن القارئ لولا تظافر عناصر الصورة والصوت معا. فالغريل في مخيلة لانغدون ترقص على وقع موسيقى لامرئية، تعزفها جميع الكائنات من حولها.

والموسيقى إلى جانب فنون أخرى تجاورت في سرد شيفرة دافنتشي تحكي القصة نفسها، في الصفحة 291: "إن قصة الغريل موجودة في كل شيء حولنا، لكن ليس بطريقة مباشرة، فعندما قامت الكنيسة بتحريم الحديث عن المنفية مريم المجدلية كان يجب أن يتم تناقل قصتها وأهميتها عبر الأجيال، لكن بطرق غير مباشرة وأكثر تحفظا... طرق تعتمد على التعابير المجازية والرمزية.

– بالطبع.. عن طريق الفن.

أشار لانغدون إلى لوحة العشاء الأخير، هذه هي أبلغ مثال على ذلك، فأكثر الفنون تأثيرا اليوم من أدب وموسيقى تروي بشكل غير مباشر قصة يسوع ومريم المجدلية.

أخبرها لانغدون بسرعة عن أعمال لدافنتشي وبوتشيلي وبوسان وبيرنيني وموتزارت وفيكتور هوجو جميعها همست سرا بقصة البحث عن الأنثى المقدسة المطرودة واستعادتها من جديد. فالأساطير الخالدة مثل سير غاوين والفارس الأخضر والملك آرثر والأميرة النائمة، كانت كناية عن الغريل. كما أن رائعة فيكتور هوجو أحدب نوتردام وسيمفونية الناي السحري لموتزارت كانت مليئة بالرموز الماسونية وأسرار عن الغريل.

عندما تفتحين عينيك للكأس المقدسة، قال لانغدون سترينها في كل مكان في اللوحات والموسيقى والكتب. حتى في الرسوم المتحركة، ومدن الملاهي وأفلام السينما الشعبية".

في هذا السرد القصير، يتكشف تفاعل الفنون، على مستويين، داخل الرواية ذلك الوعاء السخي الذي يسع الجميع، وفي الحياة التي تتناغم جميع عناصرها لتحكي قصة واحدة بأشكل مختلفة هي قصة الكأس المقدسة.

وتحضر الموسيقى في المشهد الأخير عندما يركع لانغدون منصتا لهمس الكون في الصفحة 494، فرغم أن الراوي لا يأتي على ذكر أي موسيقى ولكن القارئ يكاد يشعر بها تنساب مع الكلمات: "والآن أخيرا شعر لانغدون بأنه فهم المعنى الصحيح لقصيدة المعلم الأكبر. فنظر إلى السماء عبر الزجاج وتأمل هذه الليلة الرائعة التي تزينها النجوم.

ترتاح أخيرا تحت السماء ذات النجوم.

ترددت أصداء كلمات منسية، كهمهمات أرواح وأشباح في عتمة الليل..

إن البحث عن الكأس المقدسة هو بحث هدفه الانحناء أمام رفات مريم المجدلية. هو رحلة للصلاة عند قدمي المنفية..

وقد أثار ذلك شعورا مفاجئا بالاحترام والتبجيل لذكراها.. فخر لانغدون راكعا على ركبتيه.

شعر لانغدون للحظة أنه سمع صوت امرأة... ينطق بحكمة العصور يهمس له من أعماق الأرض..."

وإذا كانت النماذج البصرية تشكل مصدر ثراء لرواية شيفرة دافنتشي منحت الكلمة إضافات الصورة والصوت والإطار، فإنه من البديهي ألا تكون تلك الصور مستمدة جميعها من السينما، فالصور في السينما كما في الرواية قد تكون متخيلا فنيا وجماليا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة. ومعيار التفرقة في هذه الحالة هو القدرة على منح المكتوب صفة المرئي التقريرية، دون تجريده من عناصره الجمالية الفنية.

II. 2. المونتاج:

من المهم بدءا التوضيح أن المونتاج باعتباره تقنية سردية لم يأت إلى الرواية هبة من الفيلم، وإنما كان هذا الأسلوب سمة النصوص قبل ظهور السينما أصلا، حيث لم تخل النصوص القديمة منذ الإلياذة من هذا الأسلوب الفني في السرد. إلا أن استفادة الرواية من هذه التقنية نتجت عن الثراء والتنوع والجماليات الإضافية التي منحها الفيلم لها.

والمونتاج هو: "ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمان والمكان مانحة استمرارية للسرد السينمائي".[1] فأهمية المونتاج إذن لا تتوقف عند مجرد ترتيب الوحدات المختلفة، بل تتجاوز وظيفتها السردية بصناعة تتابع اللقطات دفعا للسرد في الحكاية، إلى وظائف ذهنية بحيث تتجاور اللقطات ضمن علاقات جديدة تسمح بخلق معنى وفكرة غير متضمنة

[1] فران فينتورا، الخطاب السينمائي (لغة الصورة)، ت: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012، ص: 346.

في أي من هذه اللقطات منفردة، أو شعرية تهدف إلى الوصول إلى حالة شعورية والتعبير عن الأحاسيس.[1]

وتتعدد تصنيفات المونتاج وآلياته تبعا لتعدد المنظرين والمدارس، إلا أن تلك التصنيفات لا تصبح ذات أهمية شديدة إذا ما قيست بالوظائف التي يقوم بها المونتاج داخل العمل الفني مهما كان نوعه.

وقبل البدء بالقراءة، تصرح شيفرة دافنتشي بشكل شبه مباشر باعتمادها تقنية المونتاج في توزيع فصولها، إذ إن استبعاد العناوين في الفصول الخمسة بعد المئة، والاكتفاء بالترقيم هو شكل من أشكال القطع والوصل بين الملفوظات الجزئية في كل فصل، فالترقيم يمنح الفصول نوعا من التمايز والترابط في آن معا.[2]

والانتقالات بين فصل وآخر قد تكون مع تغير الزمان والمكان أو أحدهما أو عدم تغير كليهما، وقد تكون مرفقة بقرينة لفظية تدل على التغيير من عدمه، وقد لا تحضر تلك القرينة في النص ويحال للقارئ اكتشافها من السياق.

ومن بين فصول الرواية جميعها، كان تغير الزمان والمكان معا واضحا ومع قرينة لفظية لمرتين فقط بين وحدتين متتاليين، هما الانتقال من الفصل الرابع بعد المئة إلى الفصل الخامس بعد المئة أي الأخير، وفي الانتقال من الفصل الخامس بعد المئة إلى الخاتمة. ففي الانتقال الأول كان عمر التغيير الزماني لحظات، والمكاني أمتارا، وفي الانتقال الثاني كان الانتقال لمدة زمنية معتبرة نسبيا (يومان) ولآلاف الكيلومترات من اسكوتنلندة إلى فرنسا.

[1] عدنان مدانات، وعي السينما، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012، ص: 90.

[2] محمد بن سلمان القويفلي، البياض السردي (الأعراف ودلالات العدول) مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، م 15، ع 2، 2003، ص: 334.

في الانتقال إلى الفصل الخامس بعد المئة، يمكن للقارئ إدراك تغير الزمان والمكان كليهما، إذ أنه في الفصل السابق يتوقف المشهد عند صوفي وجدتها ينضم إليهم شقيقها ولانغدون عند درج المنزل قرب كنسية روسلين، لكن الفصل التالي في الصفحة 482 يحمل قرينة تغير الزمن والمكان، ففاصل الزمن لا يبدو كبيرا، ولكنه كاف لصنع فنجان قهوة على الأقل، أما المكان فقد انتقل إلى داخل البيت:

"كان الليل قد حل على روسلين.

وقف لانغدون وحيدا في شرفة المنزل الحجري مستمتعا بأصوات الضحك واجتماع الشمل وهي تنطلق من الباب خلفه. كان فنجان القهوة البرازيلية القوية قد منحه شعورا مؤقتا بالراحة من إرهاقه المتزايد".

أما المونتاج الذي ربط الفصل الأخير بالخاتمة، فقرينته لفظية أيضا، في الفصل الخامس بعد المئة يترك القارئ لانغدون الذي انتهت مهمة التي انتدبه إليها رجل يحتضر في اسكوتلندة مودعا صوفي رفيقة مغامرة الليلة، ليلتقيه في الخاتمة في الصفحة 490 في باريس بعد يومين من الراحة يكاد لا يدرك ما حدث قبلهما بالضبط: "استيقظ روبرت لانغدون مجفلا. فقد كان يحلم. كان برنس الحمام المعلق بالقرب من سريره يحمل شعار فندق ريتز باريس. رأى ضوءا خافتا ينفذ من خلال الستائر السميكة.

هل هذا شروق أم غروب؟ تساءل في نفسه.

كان جسمه دافئا ومرتاحا تماما. فقد أمضى معظم ساعات اليومين الفائتين نائما بعمق".

فتعابير فندق ريتز باريس، شروق أم غروب، معظم ساعات اليومين السابقين. تقدم دليلا لا يقبل الشك عن تغير المكان والزمان معا منذ آخر تفصيل في الفصل السابق.

وإذا كان المونتاج هنا مع قرينة فإنه في فصول عديدة من الرواية جاء دون قرينة لفظية تدل على تغير الزمان والمكان، وتعلق هذا بالانتقال من المقدمة إلى الفصل الأول، والانتقالات إلى الفصل الثامن، والحادي عشر، والسابع عشر، والخامس والخمسين. في الفصل الحادي عشر الصفحة 74: "دعابة رقمية؟ قال فاش للفرنسية وقد اصفر وجهه وأخذ يحدق في صورة نوفو غير مصدق أذنيه. مزحة رقمية؟ إن تقييمك المحترف لهذه الأرقام أنها مزحة رقمية؟"

بينما انتهى الفصل السابق عند استرجاع القس أرينغاروزا مكالمته مع المعلم وهو على الطائرة في طريقه إلى روما، والانتقال المكاني هنا واضح، لكن الزمن لا يخبرنا هل كان تزامنا تحديدا مع الفصل الذي يليه، أم قبله، أم تلاه بقليل؟ ولكن حتى وإن لم تكن هناك قرينة، فإن المتلقي بإمكانه إدراك الانتقال بسهولة وفقا لمعطياته السابقة عن مكان فاش ونوفو عند التحقيق داخل اللوفر.

والانتقالات في عشر مناسبات في رواية شيفرة دافنتشي كانت مع عدم تغير أي من معطى الزمان أو المكان مع وجود قرينة تدلل على عدم التغير ذلك. في نهاية الفصل السابع والأربعين في الصفحتين 226 وبعدها 227: "وعندما انتهى روبرت من شرحه بدا وكأن شيئا ما قد ألم به فجأة.

- روبرت، هل أنت على مايرام؟

كان نظره مركزا على الصندوق. "Sub… Rosa" تحت الوردة... واختنقت الكلمات في حلقه وبدت مسحة من الهول الذي يشوبه الرعب على وجهه. لا يمكن... هذا مستحيل.

- ما هو المستحيل؟

رفع لانغدون نظره ببطء عن الصندوق وهمس: تحت علامة الوردة. هذا الكريبتكس... أعتقد أنني أعرف ما بداخله".

في الفصل الذي يليه الصفحة 228: "كان لانغدون يكاد لا يصدق الافتراض الذي توصل إليه لتوه. إلا أنه بالنظر إلى من قام بإعطاء الاسطوانة الحجرية لهما، وكيف أعطاهما تلك الاسطوانة والآن هذه الوردة المحفورة على الصندوق، لم يكن يسع لانغدون إلا أن يتوصل إلى هذه النتيجة الوحيدة.

إنني أحمل الحجر المفتاح الخاص بالأخوية".

فمع أن الزمان والمكان بقيا ثابتين بين نهاية الفصل وبداية الفصل الذي يليه، إلا أن ذلك البياض حمل دلالة التشويق وشد أنفاس القارئ الذي سينشغل تماما كما صوفي داخل المشهد بمحاولة معرفة ما ذلك الاستنتاج المستحيل الذي توصل إليه لانغدون والذي خطف لون وجهه وفتح أمامه مجالا لتفسير جزء مما حدث الليلة.

وفي ثمانية عشرة مناسبة أخرى من الرواية ، كان المونتاج بتغير الزمان دون تغير المكان، من ذلك الانتقال إلى الفصل الثاني والثمانين في الصفحة 374: "شارع فيليت؟ سأل لانغدون محدقا في تيبينغ في المقعد الخلفي لليموزين. حتى الآن كان تيبينغ متكتما بشكل مثير للأعصاب فيما يتعلق بالمكان الذي اعتقد أنهم قد يعثرون فيه على ضريح الفارس". فتغير الزمن هنا بفاصل لحظات قليلة فقط شرح فيها السير تيبينغ رأيه، إذ أن الفصل السابق الصفحة 373 انتهى إلى قوله: "حسنا، والآن دعونا نتحدث عن قبر ذلك الفارس.."

أما بقية الفصول وعددها اثنان وستون فصلا، فقد كان فيها إيحاء بالتزامن مع الاقتصار على الانتقال المكاني. وهنا تم سرد أحداث فرعية عديدة تقع بالتزامن أحيانا، وبالتتابع أخرى. أي أنه يتم سرد حدث ما ثم ينتقل الفصل الذي يليه إلى حدث آخر أو أكثر يتزامن معه، وفي الفصل التالي يتطور الحدث الأول ليُسرد تطور الأحداث التالية في وقت لاحق. وقد تلتقي نتائج أكثر من حدث في مكان واحد في نقطة زمنية ما.

ومثال هذا سرد وصول صوفي ولانغدون إلى قصر فيليت في الفصل الثاني والخمسين، ليسرد الفصل الثالث والخمسون حدث تفعيل جهاز التعقب في الشاحنة التي تقلهما، لتعود الفصول الثلاثة التالية من الرابع والخمسين حتى السادس والخمسين إلى صوفي ولانغدون والحديث داخل منزل تيبينغ. ثم ينتقل الفصل السابع والخمسون إلى حدثين منفصلين: اكتشاف الشرطة القضائية الفرنسية لموقع صوفي ولانغدون من جهة، ووصول سيلاس إلى قصر فيليت من جهة أخرى. الفصل الثامن والخمسون يعود إلى تيبينغ وضيفيه. وفي الفصل التاسع والخمسين يتصل فاش بالقس أرينغاروزا، في الفصول الثلاثة الموالية يتركز السرد على صوفي ولانغدون وتيبينغ مرة أخرى، ليعود الفصل الثالث والستون إلى كوليه وقد وصل هو الآخر قصر فيليت، ثم تنفجر الأحداث في الفصلين الرابع والستين والخامس والستين بهجوم سيلاس على الثلاثة، واقتحام الملازم كوليه للقصر ليكتشف في الفصل الذي يليه أن تيبينغ قد هرّب صوفي ولانغدون إلى الخارج وتبدأ سلسلة أحداث أخرى يأتي سردها بالتوازي أيضا.

فالسرد يستعمل هنا مونتاج التناوب بين ثلاثة أحداث منفصلة: وصول لانغدون وصوفي إلى قصر فيليت ولقاؤهما مع تيبينغ، والحدث الثاني توجه الشرطة القضائية بدورها إلى القصر، والحدث الثالث وصول سيلاس من جهته. تلتقي قوى هذه الأحداث في نقطة واحدة، ليجتمع الحدثان الأول والثالث، ثم يتبعهما الحدث الثاني. أما اتصال فاش بالقس أرينغاروزا الذي قد يبدو كأنه

حشر هنا داخل هذه الأحداث، فهو بهدف دفع القارئ للاعتقاد أن فاش طرف في الجريمة التي وقعت في اللوفر، ورد فعل هذه الحدث لا يأتي سوى في الفصل الثالث بعد المئة عندما يثبت أن فاش بعيد كل البعد عن المشاركة في هذه الجريمة.

وفي الرواية الجديدة، يشكل نسق التناوب الذي دخل عالم الرواية بتأثير من السرد الفيلمي مظهرا من مظاهر المونتاج، إذ يقوم هذا النسق على سرد قصتين أو أكثر في قالب روائي واحد، حيث يتم سرد أجزاء من قصة ما، ثم أجزاء من قصة أخرى بالذهاب والعودة بين القصتين إلى نهاية الرواية، وهنا تنتقل عدسة الراوي بين مكانين متباعدين أو عدة أمكنة.

وإذا كان سرد التناوب قد استعمل في سرد الأحداث الفرعية في شيفرة دافنتشي، فإنه يمكن ملاحظة استعمال ذلك السرد على مستوى أوسع، إذ يتجاور في الرواية سرد قصتين أساسيتين، لكل منهما حكايات فرعية ترتبط فيها، القصة الأولى، وزمنها الوقت الحاضر موضوعها الرئيسي جريمة قتل قيم متحف اللوفر جاك سونيير وما تبع ذلك من أحداث وتحقيقات ومطاردات. أما القصة الثانية فهي تندس في تفاصيل القصة الأولى، وتروى على لسان شخصياتها غالبا، وهي أكثر إيغالا في الزمن من القصة الأولى إذ تمتد سعتها على مدى أكثر من ألفي عام، وتتمحور فكرتها حول تاريخ من الاختباء والسرية والإيمان الذي يرتدي ثوبا غير الذي تدعمه الخطابات الرسمية.

وينتقل الفعل السردي بين الحكايتين، ليصل في النهاية إلى خاتمة مشتركة، تصبح فيها القصة الحاضرة مجرد امتداد طبيعي لقصة عمرها قرون طويلة.

تبدأ الرواية وتنتهي في مكان واحد، وفي زمن دلالي واحد تقريبا، الليل.

في البداية، الصفحة 13: "متحف اللوفر، باريس.

10 : 46 ليلا".

وفي الخاتمة، الصفحة 490: "كان الظلام قد حل على المدينة". يغادر لانغدون فندقه، ويتجه نحو اللوفر ليركع هناك تبجيلا لرفات المجدلية أسفل الهرمين.

هذا المونتاج الدائري الذي يعيد النهايات إلى حيث البدايات قد يحمل دلالات العودة إلى الحقيقة، تبجيل الفن، وتبجيل من تغنت به التحف الفنية في الكثير من أعمال اللوفر: مريم المجدلية، ومن خلفها الأنثى والإيمان الذي لا يقصي حضورها وجماليتها.

ولم يتوقف فعل المونتاج على الربط بين الفصول، إذ كان هناك مونتاج بين المشاهد في الفصل ذاته، وهذا أيضا جاء متضمنا تغيير المكان والزمان أو الزمان دون المكان، أو المكان دون الزمان، أو الانتقالات الذهنية بالتعبير عن الرجوع إلى الماضي أو القفز نحو المستقبل أو الحوارات الداخلية.

ومن نماذج القطع مع تغير المكان دون الزمن في الصفحة 301 حيث مشهد لانغدون يشرح لتيبينغ حقيقة وجود الحجر المفتاح معه مهدئا غضبه لإخفائه سبب قدومه إليه:

"ماذا! أخذتما المفتاح من مخبئه؟

لا تخف قال لانغدون. فالمفتاح مخبأ في مكان آمن الآن.

مخبأ في كان آمن جدا على ما أعتقد!

في الحقيقة، قال لانغدون وهو غير قادر على إخفاء ضحكته، ذلك يعتمد على عدد المرات التي تنظف فيها الأرض تحت أريكتك".

وبعد هذا المشهد الذي يضم الثلاثة في الداخل ينتقل السرد مباشرة إلى مكان قريب بالخارج: "كانت الرياح تهب بقوة خارج قصر فيليت، والهواء يضرب رداء سيلاس، وهو لا يزال جاثما بالقرب من النافذة".

ومن نماذج القطع بين مشاهد الحاضر والتداعيات الذهنية ذلك المشهد في الصفحة 184: "كان فوكمان لا زال يهز راسه. لكن مع كل هذا الكم من الكتب التي ألفت حول هذه الفرضية، لماذا لم تكن معروفة على نطاق أوسع؟

لأن هذه الكتب لا يمكنها منافسة قرون من التاريخ الرسمي وبخاصة إذا كان قد صادق عليه أكثر الكتب مبيعا في العالم أجمع.

توسعت عينا فوكمان بذهول. لا تقل لي إن قصة هاري بوتر هي عن الكأس المقدسة؟

إنما كنت أشير إلى الإنجيل.

خجل فوكمان من نفسه. عرفت ذلك.

دعه من يدك! شقت صيحة صوفي الصمت داخل السيارة. ضعه جانبا!

ارتد لانغدون إلى الخلف عندما اقتربت صوفي إلى الأمام وصاحب في وجه السائق".

لانغدون في المشهد الأول كان في عملية تداع ذهني عادت به إلى حوار سابق مع ناشره، قبل أن تخرجه صوفي من حالة الاسترجاع بصيحتها في وجه السائق الذي كان سيشي بهما للشرطة.

ومن نماذج القطع من مشهد إلى آخر مع تغير الزمن والمكان معا، في الصفحة 39: "في بداية هذا المساء وداخل حرم شقته العلوية قام الأسقف مانويل أرينغاروزا بحزم حقيبة سفر صغيرة وارتدى رداءه الكهنوتي التقليدي الأسود".

وفي الصفحة نفسها: " والآن وهو على متن الطائرة المتجهة إلى روما أخذ يتأمل الأطلسي بلونه الداكن عبر نافذته، كانت الشمس قد غربت. لكن أرينغاروزا كان يعلم أن نجمه هو كان في صعود. فالليلة سيكسب المعركة. فكر مذهولا بأنه قبل أشهر قليلة فقط كان يشعر بأنه لا حول له ولا قوة أمام اليد التي هددت بتدمير إمبراطوريته".

في هذا المشهد تجتمع مشاهد جزئية متعددة وتحدث انتقالات زمانية ومكانية متعددة أيضا، فعلى مستوى الزمان هناك تغير يتعلق بالليلة ذاتها، "في بداية هذا المساء"، و"الآن" أما على مستوى المكان، فالتغير ينتقل بالقس أرينغاروزا من شقته في نيويورك إلى الطائرة المتجهة به إلى روما.

وهناك أيضا الأحلام وتخيلات المجد الذي يقترب منه. هناك الاستباق والقفز إلى الأمام فهو "سيكسب المعركة الليلة"، وهناك الاسترجاع والعودة أشهر إلى الوراء "قبل أشهر قليلة فقط كان يشعر أنه لا حول له ولا قوة".

والمونتاج قد يكون على مستوى المشهد ذاته، بالتركيز على عناصر أكثر أهمية، أو محاولة لفت النظر إلى جزئيات قد يغفل عنها القارئ. وهنا تلعب تقنيات اللقطة دورا أساسيا في صنع الصورة.

ومن ذلك في الصفحة 233: "لقد قلت لك، قالت صوفي، ليس لنا أي يد في مقتل جدي.

نظر فيرنييه إلى لانغدون. ومع ذلك ادعت الأخبار الواردة من الراديو أنكما مطلوبان ليس بتهمة قتل جاك سونيير فحسب بل بتهمة قتل ثلاثة رجال آخرين أيضا.

ماذا؟ صعق لانغدون. ثلاث جرائم أخرى؟ صدمه الرقم غير المتوقع أكثر من حقيقة أنه كان المتهم الأساسي. كان هذا الرقم يبدو أكثر من مجرد صدفة. الثلاثة الكبار؟

في المشهد تفقد الأحداث بعضها البعض عامل المفاجأة، فمفاجأة لانغدون وصوفي لتصرف مدير البنك الغريب الذي فعل كل شيء حتى اللحظة وعرض نفسه وسمعة بنكه للخطر لأجل إنقاذهما لا تجد تفسيرا لها وهو يشهر في وجههما مسدسا الآن. إلا أنهما لا يستفيقان من هذه المفاجأة إلا ليجدا نفسيهما أما مفاجأة لا تقل خطورة، فهما متهمان بأربع جرائم وليس جريمة واحدة فقط. أما المفاجأة الأكبر فهي في عدد الجرائم ذاته والذي يحمل دلالة وحيدة لدى لانغدون: الأربعة الكبار قتلوا وهو ما يفسر حركة سونيير اليائسة بمحاولة إيصال الحجر العقد لحفيدته.

وقد يستعمل أسلوب المونتاج بتغيير حجم اللقطات لمنح المشهد إثارة أكثر ودلالة أعمق، ومن ذلك في الصفحة 309 في مشهد هجوم سيلاس على صوفي ولانغدون وتيبينغ في قصر فيليت: لقطة من زاوية منخفضة "بالرغم من أن صوفي كانت تعمل في الشرطة إلا أنها الليلة كانت تتعرض لتهديد السلاح للمرة الأولى. أما المسدس الذي كانت تحدق به فقد كان في قبضة يد شاحبة لرجل أبرص ذو (ذي) شعر طويل أبيض". فالكاميرا هنا التقطت الجزء الأعلى من الشخصية لمنحها قوة وذاتية أكثر.

تقترب الكاميرا في لقطة قريبة جدا: "نظر إليها الرجل بعينين حمراوين (في الترجمة حمراوتين) تشعان بنظرة زجاجية مخيفة". واقتراب اللقطة هنا يوجد اتصالا مباشرا بين المتلقي والشخصية ليخلق نوعا من التوتر في المشهد، فمصدر الرعب هنا لا يقف عند تهديد المسدس وحده، وإنما في النظرة التي تقف خلفه أيضا.

تعود الكاميرا لتبتعد في لقطة متوسطة تصل حتى خصر المهاجم لتورد تفصيلا جديدا يتعلق بما يرتديه: "كان يبدو بردائه الصوفي ذو (ذي) الحبل المربوط على خصره وكأنه راهب من القرون الوسطى".

فاللقطتان الأولى والثانية، القريبة والقريبة جدا أدخلتا القارئ في جو هجوم الأبرص، ولكن العقل البشري بعد أن يبدأ في استيعاب الفعل يبدأ في البحث عن تفاصيله، وهو ما حدث هنا، فقد تجاوز السارد تفاصيل الشكل الخارجي لسيلاس إلى محاولة الشخصيات التي تتعرض للهجوم البحث عن هويته، فهوية سيلاس حتى اللحظة لا تزال مجهولة لدى الثلاثة أو لدى لانغدون ونوفو على الأقل.

وقد يكون هدف المونتاج تبرير رد فعل شخصية ما، في الصفحة 186: "لقد عرضت القس للخطر، حدق سيلاس بشرود في أرضية الغرفة، وفكر مليا بالانتحار. في الحقيقة كان أرينغاروزا هو من أعاد إليه الحياة أصلا... هناك في تلك الكنيسة الصغيرة في إسبانيا، حيث علمه وهذب طباعه ومنحه هدفا لحياته.

صديقي، قال له أرينغاروزا يوما، لقد ولدت أبرص، لا تدع الآخرين يصمونك بالعار لهذا السبب. ألا تعلم كم يجعلك هذا مميزا عن الآخرين؟"

وفي الجزء التالي من المشهد في الصفحة التالية: "لكن في تلك اللحظة حيث كان في غرفته في سكن أوبوس داي، أخذت صورة أبيه الخائب الرجاء يهمس في أذنه من الماضي البعيد.

أنت مصيبة.. أنت شبح..

عندئذ ركع سيلاس على الأرضية الخشبية وتوسل الرب أن يغفر له، ثم خلع ثوبه وراح يجلد جسده بالسوط من جديد".

في هذا المشهد ينقل المونتاج بين اللحظة الحاضرة، ولحظة استرجاعية بعيدة، وأخرى أبعد ذلك التجاذب الفظيع في شخصية سيلاس، والذي يفسر سلوكه العنيف هذه الليلة، فهذا الشاب الذي عاش حياة منبوذة معذبة حتى التقى القس أرينغاروزا، فمنح لحياته بعدا لم يكن قادرا على رؤيته من قبل، يفكر بالانتحار لأنه خذل قسه، ويمارس الجلد على نفسه لأنه خذل ربه. فكل ذلك العنف الليلة هو في عرف سيلاس مدفوع بأمرين لا غير: الولاء والإيمان. وإن كان الولاء يبدو أكثر تأثيرا في نفس الراهب الأبرص.

وفي المقابل تستعمل التقنية ذاتها لتصف العلاقة من الجانب الآخر، القس أرينغاروزا في مشهد إصابته وسيلاس معا في الصفحة 435: "ابني، همس أرينغاروزا. أنت مصاب.

نظر سيلاس ووجهه يتلوى ألما. أنا آسف جدا، أبت. بدا أنه كان متألما لدرجة أنه لم يستطع أن يتكلم.

كلا سيلاس، رد أرينغاروزا. أنا الذي يجب أن أتأسف. تلك كانت غلطتي، لقد وعدني المعلم أنه لن يقتل أحد في هذه العملية وأنا طلبت منك أن تطيعه طاعة عمياء. لقد كنت متلهفا وخائفا أكثر من اللازم. لقد خدعنا أنت وأنا. فلم تكن في نية المعلم أن يعطينا الكأس المقدسة أبدا.

عاد القس أرينغاروزا وهو بين يدي الرجل الذي أنقذه من البؤس والشقاء منذ سنين طويلة. عاد بذاكرته إلى الوراء. إلى إسبانيا إلى بداياته المتواضعة. عندما بنى بمساعدة سيلاس كنيسة كاثوليكية صغيرة في أوفييدو. ثم بعد ذلك إلى نيويورك حيث جسد انتصار الرب في بناء برج أوبوس داي. المقر الرئيسي لهم في جادة ليكسينغتون".

هذا المونتاج بين اللحظة الحاضرة والاسترجاعية أيضا له دلالة التفسير والتبرير، فأرينغاروزا الذي التقاه القارئ شخصية متزمتة طوال الرواية حتى هذه اللحظة أظهر أنه لم يكن على علم بأي من الجرائم باسم الدين، وأن كنيسته رغم رغبتها الشديدة في الحصول على الحجر المفتاح لإسكات تهديدات الأخوية إلى الأبد إلا أنها لم تكن لتفكر في استعمال القتل وسيلة.

المونتاج هنا يخيب أفق توقع القارئ، فالكنيسة بريئة. بريئة تماما.

وأمثلة المونتاج في رواية شيفرة دافنتشي تتعدد، فقد لا يكون من اليسير جدا سرد ذلك الكم من الأحداث المتسارعة والمتزامنة دون استعمال هذه التقنية والتي تتعالق مع تقنية الإطار الذي يحدد حجم اللقطات قبل أن يخلق التواصل أو القطع بينها.

وقد جمع المونتاج بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الدلالية، الوظيفة الجمالية من خلال قيامه بدور المنشط لوعي المتلقي وخلق لذة الاتساق لدية.

ووظيفة دلالية عندما يعمد التركيب إلى إبراز معنى لا يمكن استخلاصه من الوحدات ذاتها، وهذا عن طريق التوازي أو التناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف لخلق فكرة جديدة نابعة عن هذا الاقتران.

II. 3. الكتابة السيناريستية:

سيناريو "من الإيطالية سيناريو، وكانت تعني الديكور، أما سيناريو الفيلم فهو المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم مع تخطيط الحوارات أحيانا".[1]

[1] ماري تيريز جونز، مرجع سبق ذكره، ص: 59.

فالسيناريو إذن هو شكل من أشكال الكتابة الخالية من العاطفة والانفعالات، يتضمن وصفا للمشاهد من مختلف جوانبها، الأماكن، والشخصيات، والحركة، والإضاءة، والديكور، وكل ما يمكن أن يرسم المشهد في مخيلة المخرج وطاقمه قبل البدء بالتنفيذ.

وهو إذن ترتيب سردي خاص يتم من خلال المشاهد ويوجه بواسطة التبئير الخارجي الذي يجزئ الإطار الفضائي والزمني والشخصيات وتسلسل الأحداث. وصيغة السيناريو تستدعي مؤثرا زمنيا يرتبط بأنماط التبئير الخالية من التوغل النفساني، وبالفعالية الروائية مبتعدا عن كل الصفات الأدبية والشعرية البارزة، ليتحول بطريقة شبه مثالية إلى تعبير محض.[1]

وعندما تنتقل الكتابة السيناريستية إلى الرواية يجد المتلقي نفسه أمام لغة محايدة، تهتم بتأطير الحدث من كل الجوانب الممكنة، ولكنه من المهم جدا هنا التأكيد على أن هذا النوع من الكتابة لا يمكن أن يأخذ الحيز الأكبر في الرواية، فهي في النهاية فن تخييلي لا تقريري.

ومن أبرز أشكال الكتابة السيناريستية حضورا في رواية شيفرة دافنتشي ذلك الوصف المدقق لمحيط المشهد بمختلف تفاصيله ومن ذلك وصف الكنائس، والقصور، وديكورات المنازل، ومنه في الصفحة 252: "كان الممر المؤدي إلى المدخل الرئيسي مرصوفا بالحصى وكان الباب منحوتا من خشب السنديان والكرز ومقرعته النحاسية كانت بحجم رمانة كبيرة. وقبل أن تقوم صوفي بطرق الباب فتح من الداخل.

وقف أمامهما خادم أنيق وقد زم شفتيه بتكلف وهو يقوم بالتعديلات الأخيرة على ربطة عنقه البيضاء وبزته السوداء التي يظهر أنه ارتداها للتو".

[1] Voir, Fabien Gris, Op-Cit, p: 185.

فإحداثيات الإطار تبدأ أولا بوصف تفاصيل المكان، ثم الحدث الجزئي صوفي وهي ستدق الباب لكنه يفتح قبل أن يفعل، وظهور ريمي الخادم بتفاصيل أناقته التي تحتمها خدمته ثريا إنجليزيا يقدس البروتوكول.

هذا المشهد يذكر القارئ بمشهد يكون قد مر على ذاكرته أثناء القراءة سابقا، مشهد فيرنييه المدير الليلي لبنك زيوريخ وهو يخرج لملاقاة لانغدون ونوفو في الصفحة 204: والليلة بالرغم من أن فيرنييه قد استيقظ منذ ستة دقائق ونصف، إلا أنه كان يبدو وهو يمشي بسرعة عبر ممر البنك تحت الأرض، كما لو أن خياطه الخاص وحلاقه قد أمضيا ساعات في إضافة لمسات الأناقة الرفيعة على شعره وهندامه. وها هو ببدلته الحريرية الرائعة يمشي مسرعا ويبخ في فمه معطر النفس ثم يعدل ربطة عنقه.

المشهدان معا يخلقان نوعا من الشخصيات التي توحي بالنمطية عند اللقاء الأول، لكن تلك الفكرة لا تصمد كثيرا عندما يتعرض الاثنان لاختبار ولاء، ريمي لسيده تيبينغ، وفرنييه لصديقه جاك سونيير.

في الفصل الثاني والأربعين داخل بنك زيوريخ للودائع الصفحة 201 بينما يتفاعل صوفي ولانغدون، وقلقان لعدم معرفتهما كيفية الدخول إلى الحساب، يحتفظ مدير البنك بحرفيته المطلقة: "هل قلت خمسين سنة؟

كحد أدنى، أجاب مضيفهما إلا أنه يمكنك طبعا أن تستأجر الخزينة لمدة أطول بكثير من ذلك. لكن في تلك الحالة يجب اتخاذ تدابير أخرى والأخذ بعين الاعتبار أنه إذا لم تجر أي عملية على الحساب لمدة خمسين سنة فيتم التخلص من محتويات الصندوق أوتوماتيكيا. هل أبدأ بالإجراءات التي تمكنكما من الدخول إلى الصندوق الخاص بكما؟

أومأت صوفي إيجابا. لو سمحت.

رفع المضيف ذراعه وأشار إلى الصالون الفخم. هذه هي غرفة المعاينة الخاصة بكما. وعندما سأخرج من الغرفة يمكنكما إمضاء الوقت الذي تحتاجان إليه لمراجعة وتعديل محتويات صندوق الودائع الخاص بكما الذي سيأتي إلى ... هنا. ثم انتقل بهما نحو الجدار البعيد في آخر الغرفة حيث كان هناك حزام ناقلة يدخل الغرفة ملتفا بلطف ويبدو إلى حد ما كالحزام الذي تنقل عليه أمتعة المسافرين من الطائرة إلى المطار. عندئذ تدخل المفتاح في ذلك الثقب هناك... أشار الرجل إلى لوحة إلكترونية كبيرة مقابل حزام الناقلة. كان على اللوحة بالفعل ثقب (في الأصل ثقبا) مألوفا مثلث الشكل.

وعندما يقوم الكمبيوتر بالتأكد من العلامات الموجودة على المفتاح ومطابقتها تقومان بإدخال رقم الحساب الخاص بكما عندها ستحصلان آليا على الصندوق الذي يحتوي على الوديعة من الخزينة في الأسفل كي تتمكنا من معاينتها. وعندما تنتهيان من الصندوق قوما بإعادته إلى حزام الناقلة وادخلا المفتاح من جديد وستعكس العملية. وبما أن كل شيء هنا مؤتمن فستضمنان خصوصية تامة بعيدا حتى عن موظفي هذا البنك. وإذا كنتما في حاجة لأي شيء على الإطلاق اضغطا فقط على زر الاستدعاء الموجود على الطاولة التي تحتل وسط الصالون".

هذا السرد هو أطول سرد يحمل معايير الكتابة السيناريستية في الرواية، فهو يتعلق أصلا بعمليات روتينية يكون موظف البنك قد شرحها ألاف المرات لزبائن يختلفون كل مرة.

كما أن رواية شيفرة دافنتشي مارست التشذير في السرد عن طريق القفزات الزمنية والانتقال السريع بين الأحداث بشكل لم يدع مجالا لسرد طويل كالنموذج السابق سواء كان سردا روائيا تخييليا عاديا، أو سردا تقريريا ذا نمط سينارستي.

نتائج:

ومن خلال تتبع المؤشر النصي للرؤية الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي يمكن استخلاص ما يأتي:

1. تستفيد الرواية من التقنيات الفيلمية في بنائها السردي على ثلاثة مستويات مختلفة، هي التوظيف المرجعي، ونمط الصيغة الشكلية، والحضور السردي.

2. تجمع رواية شيفرة دافنتشي بين المضمون النخبوي والمتخصص، وبين السرد التشويقي الشعبي، فدان براون يستعمل التشويقي الشعبي لتمرير النخبوي وا لمتخصص الذي سيبدو مملا إذا ما قدم في مادته الأصلية الجافة.

3. تتسم رواية شيفرة دافنتشي بالسرعة والأحداث غير المتوقعة على غرار ما يمكن مشاهدته في فيلم تشويق ومغامرات.

4. استفادت رواية شيفرة دافنتشي من الانفتاح على مختلف الأنساق الفنية، فوظفت عين الكاميرا لجعل الكلمات حية في نفس القارئ.

5. وظف دان براون مخزونات الصورة لبناء خطابه السردي، معتمدا على تقنيات التبئير والتأطير ومستفيدا من إمكانيات الصورة البصرية والسمعية.

6. يساهم نسق التناوب في الرواية في توضيح سرد المتتاليات المتعددة ويمنحها جماليات تتفوق على الأنساق التتابعية الكلاسيكية.

7. يشكل المونتاج في الرواية عاملا جماليا، من حيث تركيب اللقطات لتحفيز وعي المتلقي. ودلاليا، من حيث استخلاص المعاني من اللقطات المركبة والتي لم يكن القارئ ليدركها لو لم تتجاور تلك اللقطات بفعل المونتاج.

8. قد يكون موقع المونتاج في النص الروائي بين الفصول المختلفة، أو بين المشاهد المتتالية، أو حتى داخل المشهد نفسه، ولكل شكل من أشكال المونتاج قيمته الفنية ومؤشراته الدلالية.

9. تعتمد الرواية الجديدة الكتابة السيناريستية، بالتركيز على معطيات الإطار وترك تفسير الانتقالات للقارئ.

10. وانطلاقا مما سبق كله، يشكل الانفتاح على التجارب الجديدة عامل تطور وثراء، فالانغلاق على مقولات النوع يحد من ذلك التطور، ويحرم من استقدام تقنيات جديدة.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

1. دان براون، شيفرة دافنتشي، ت: سمة محمد عبد ربه، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2004.

المراجع:

الكتب:

1. تزيفيطان طودوروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1990.

2. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003.

3.عدنان مدانات، وعي السينما، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012.

4.فران فينتورا، الخطاب السينمائي (لغة الصورة)، ت: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012.

5.ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ت: فائز بشور، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2007.

المجلات:

1.مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، م 15، ع 2، 2003.

2.مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 61، شتاء 2003.

المراجع الأجنبية:

1. Fabien Gris, Image et imaginaire, cinématographique dans le récit français contemporain (De la fin des années 1970 à nos jours), thèse de doctorat (non publié), faculté arts, lettres et langues, université Jean Monnet, Saint-Etienne, 2012.