ISSN: 1817-6798 (Print)
Journal of Tikrit University for Humanities
available online at: http://www.jtuh.tu.edu.iq

Structure of the Cinematic Scenario in the Novels of Mohammed Hassan Alwan

Dr. Faten Abdul – Jabbar Jawad
Wissam Saeed Faisal Zafar *

Tikrit University Faculty of Education for Humanities./Salahuddin Education Directorate

* *Corresponding author: E-mail* :
rrjj317j@gmail.com
Dr.fatinalhayani@yahoo.com

Keywords:
Scenario
Movie shot
Cinematic techniques

A R T I C L E I N F O

Article history:
Received 12 July 2020
Accepted 26 July 2020
Available online 26 Sept 2020
E-mail
journal.of.tikrit.university.of.humanities@tu.edu.i
E-mail : adxxxx@tu.edu.iq

A B S T R A C T

The development of the contemporary Arab novel is a very important issue and needs a change in the traditional narrative structure. This matter can be achieved in several ways, the most important of which is the use of new technologies that perform the narrative formation process in a dramatic, graphic manner. So, a section of the modern narrative structure relied on techniques and methods in the field of cinema, This is because the fictional structure is characterized by its openness to many artistic styles adopted by the rest of the arts. This overlap between cinema and the novel takes place due to the correlated spaces between the two artists in the use of both techniques by the other, so that the cinema invokes new narrative worlds that narrate it in a cinematographic way, and these (cinematic) techniques abound in the narrative texts of (Muhammad Hassan Alwan), and thus the novel creates innovative methods. Its text is adapted from cinema styles and techniques The narration elements from the time, place, events and people of the novel will appear in the scenario in such a dramatic) way as if they are real. Thus, we notice that the movement in all joints of the narrative scenes is from present towards future (anticipation) or towards the past (retrieval) or there is a linear time (sequential). There is also the movement between places which that establishes the possibility of the scene alongside the movements of other things that embody the narrative scene.
© 2020 JTUH, College of Education for Human Sciences, Tikrit University

DOI: http://dx.doi.org/10.25130/jtuh.27.2020.07

بنية السيناريو في روايات محمد حسن علوان

د. فاتن عبد الجبار جواد /كلية التربية للعلوم الإنسانية / جامعة تكريت

وسام سعيد فيصل زعفر

الخلاصة :

تطور الرواية العربية المعاصرة مسألة في غاية الأهمية وتحتاج إلى تغيير في البنية السردية التقليدية ، وهذا الأمر ممكن أن يتحقق بطرائق عدة أهمها استخدام تقنيات جديدة تقوم بعملية التشكيل السردي بطريقة درامية تصويرية ، فاعتمدت . قسماً من . البنية الروائية الحديثة على التقنيات والأساليب الخاصة بمجال السينما ، وذلك لأن . البنية الروائية . تتميز بانفتاحها على العديد من الأساليب الفنية المعتمدة من بقية الفنون .

وهذا التداخل الحاصل بين السينما والرواية يحصل بسبب مساحة الاتفاق بين الفنين في استخدام كلا الفنين تقنيات الآخر ، لتبتكر السينما عوالم قصصية جديدة تسردها بطريقة التصوير السينمائي ، وهذه التقنيات (السينمائية) تزخر بها النصوص الروائية لدى (محمد حسن علوان)، وبهذا توجد الرواية أساليب تجديدية لنصها مقتبسة من أساليب وتقنيات السينما.

فتحضر عناصر السرد من زمان ومكان واحداث واشخاص الرواية بطريقة السيناريو (الدراميا) وكأنها شاخصة أمامنا عند القراءة ، فنلاحظ الحركة في جميع مفاصل المشاهد الروائية من حركة الزمان نحو المستقبل (الاستباق) أو نحو الخلف (الاسترجاع) أو الزمن الخطي (التتابعي) ، وحركة التنقل بين الأماكن . وهي أي الحركتين تؤسس لزمكانية المشهد . وحركات الاشياء الاخرى التي تجسد المشهد الروائي سمعبصري (سينمائي) ، هذه توفرها تقنية الكتابة السيناريوية من خلال حركة الشخصيات وحركة آلة التصوير المستمرة .

المقدمة :

يقدم النص الروائي الفعل الدرامي . وهو حركة الشخصيات وعواقب تلك الحركة . من خلال تنظيم السيناريو ، فالسيناريو ((يقوم على سلسلة من آليات الإحالة من نسيج النص الروائي وشكله الثنائي (المقروء/ المتخيل) إلى شكله الثلاثي (المرئي /المسموع / المتحرك) ، ونقصد بالمتحرك توفير عنصر الحركة من خلال حركة الشخصيات وحركة آلة التصوير المستمرة والمتنوعة وحركات الاشياء داخل (إطار الصورة)))[١]، فتبرز هنا . أي في مبحث السيناريو . مسألة الاتفاق والاختلاف بين الرواية والفلم من حيث سرد الحكاية ، فالفلم يروي قصة عن طريق سلسلة من الصور المتحركة . فالسيناريو يروي قصة تنقل بالصور . ، وتروي الرواية القصة عن طريق الصورة الوصفية ، حيث تتحول هذه الصور . عند القارئ . إلى صورة ذهنية ، فيكون الاختلاف بينهما في الطريقة التي تروي بها القصة في كليهما [٢].
ولهذا يُعرف السيناريو بأنه ((نص يشكل (وسطاً نوعياً) بين الرواية . أو النص الأدبي عموماً . وبين الصورة المعروضة على الشاشة . وإذا كانت شيفرات الرواية تتغلغل في شبكة المرويات وبدافع الشخصية ، فان شيفرات السيناريو تتغلغل في شبكة التعبير الظاهري المباشر))[٣] .

فحرفية السيناريو تظهر في تشكيل الفكرة الأساسية التي ينهض عليها العمل، ومعالجة هذه الفكرة في بناء يسير من نقطة بداية حتى يصل إلى نهاية فيكون السيناريو هو العمود الفقري الذي يحمل هيكل النص فيخطط عمل العناصر السينمائية (التصوير ، التمثيل، الإخراج ، المونتاج ، الصوت الإضاءه) وغيرها من المفردات السينمائية التي تتركب منها المشاهد ، فتكون هذه العناصر السينمائية بمثابة اللحم والدم للعمود الفقري [٤].

ويعني السيناريو بالشخصية . الروائية . من خلال مجموعة من الأمور تتضمن (((بطاقة الشخصية) فيها كافة العناصر المكونة للشخصية . وتعدُّ بطاقة الشخصية أداة لامثيل لها من حيث قدرتها

على مساعدتك في فهم شخصياتك . يصنع كاتب السيناريو بطاقة الشخصية من خلال ابتكار سيرة ذاتية لكل شخصية رئيسية بهدف الوصول إلى تحديد أفضل لها وجعلها متعددة الأبعاد))[٥].

ويأتي سيناريو بعض المشاهد بمقدمة تحوي معلومات تساهم في استيعاب اللقطات ، فتكون . هذه المقدمة . كمخطط عام للحدث ، وهذا ما نشاهده في رواية (صوفيا) في قوله: ((وجعل والدها جزءاً من واجهة المبنى من الزجاج المعشق كما قالت ، يحمل النور متوجاً بألوان مختلفة إلى ردهة واسعةً في وسط المنزل، فتتوزع على أرضية من رخام إيطالي ثمين . كانت تلك الجلسة الجميلة مفخر صغير لهم بين الأقارب والأصدقاء ، قبل أن تتحول بعد سنتين فقط إلى نيشان كبير ! وتمطرهم بنيران القناصة ، ونواظيرهم المسلطة على بيروت الشرقية في بيت نصف مكشوف أمام النيران ، بعد أن تحطمت الواجهة الزجاجية الكبيرة منذ الأيام الأولى لاندلاع الحرب))[٦].

يخطط هذا المقطع مكان الحدث وهو (بيت صوفيا) في بيروت الشرقية ، ويبين زمن الحدث وهو زمن (اندلاع الحرب) الطائفية في لبنان فهذا الأمر أي تحديد مكان وزمان المشهد من الأمور المهمة في كتابة السيناريو الروائي لأن ((كل مشهد يحدث في مكان معين وفي وقت معين ومن هذا يمكن استنتاج قاعدة وهي أن المتفرجين لابد أن يعلموا مكان وزمان كل مشهد ، وحذف هذه المعلومات يؤدي إلى أعاقة فهمنا للمشهد لأنه ينقصنا معرفة عاملين هامين . كما أن ذلك سيحرمنا من المميزات التي تضفيها معرفة المكان والزمان إلى المشهد))[٧] .

وبعد هذا التمهيد المشهدي تأتي اللقطة الأولى لهذا المشهد في قوله : ((أنقسم البيت إلى نصفين ، تصل بينهما ردهة مكشوفة ، وكان العبور من طرف البيت إلى طرفه الآخر يتطلب مغامرةً جسورة للمرور عبر ردهة تحولت إلى تسلية للقناصة الذين ينامون على بنادقهم، ويشحنون أحلامهم برائحة الموت، والأشكال العشوائية التي يرسمها الدم على جدار، أو شارع))[٨].

يلتقط لنا الكاتب هذه اللقطة بواسطة حركة الكاميرا الفوقية (الرأسية) فيعرض المشهد أمامنا في نظرة واحدة ، فتحدد لنا الصورة كاملة ، وهي تتكون من :

أولاً : بيت منقسم إلى نصفين .

ثانياً : قناصة ينامون على بنادقهم .

ثالثاً : أشكال عشوائية يرسمها الدم على جدار ، أو شارع .

ولهذا ((أننا نطلق اسم لقطة ايضاً على تكوين الصورة المحددة بمساعدة الكاميرا))[٩].

أما اللقطة الثانية فتأتي بعدها مباشرة . أي اللقطة الأولى . وهي قوله : ((عندما تتكئ طوال اليوم على مدفع رشاش ، والهدوء قاتل ، والناس يلتزمون البيوت ، ربما أتخيل حالة قناص كهذا ، وكيف تستثير إلى أقصى حد الأشياء المتحركة ، حتى لو كانت قطةً أو كلباً فيداعبها بطلقاته !))[١٠].

في هذه اللقطة تتحول الكاميرا إلى (القناص) فتصوره وهو يتكئ (طول اليوم على مدفع رشاش) وتصور حركة الأشياء من حوله فهي (تستثيره إلى أقصى حد الاشياء المتحركة، حتى لو كانت قطةً أو كلباً ، فيداعبها بطلقاته!) . فعند ((توفر عناصر سينمائية في سرد الأحداث : كالحركة زمانياً ومكانياً

ونفسياً، وحركة الكاميرا ، ورؤية الراوي ، وتغيير الشخصيات ، وانتقال الكاميرا من شخصية إلى شخصية أخرى . وعندما يوظّف الروائي هذه الأمور والعناصر في سرد روايته نتفق بسينمائية السرد في الرواية))[١١].

ثم تأتي اللقطة الثالثة إذ يقول : ((كان والدها هو الذي يتحمل تبعة العبور الجريء كل مرة بين طرفي الشقة ، متدرّعاً بباب خزانة الملابس ، يحمله بصعوبة ، ويركض نحو الطرف الآخر، حاملاً علبة حليب ، أو بعض الطعام ، ويعود مرةً أخرى وبضع رصاصات طائشة تئز بجواره ، حتى بدأ عبوره المتكرر هذا يثير حنق القناصة ، وباب الخزانة التي تمنعهم من تحديد مكان جسده بالتحديد وراءها كان يحميه فعلاً من دقتهم المتناهية في تمرير الموت))[١٢].

لقد حرص الكاتب على سرد حركات هذه اللقطة بكل تفاصيلها ليجسد المشهد بصرياً بواسطة السرد اللغوي المرئي، فعندما نقرأ هذه اللقطة نكون أمام كاميرا تصور كل شيء بدقة ، حتى الأشياء الحافلة بالحركة ولهذا ((يعد توظيف المشاهد الحافلة بالحركة في الرواية وليدة فن السينما))[١٣].

أما اللقطة الرابعة فهي ترتبط باللقطة السابقة فتأتي ((بعد يومين ، ربصوا له بمدفع من العيار الثقيل ، فرقوه تماماً هو وجدارين أخرين سقطا معه ، لتصبح المساحة المكشوفة من المنزل تعادل ثلاثة أرباع، ويبقى الربع الأخير، غرفتان ، وممر ضيق ، هو كل المساحة المتاحة للعيش ، في المنزل الذي فقد عائلة))[١٤].

هذه اللقطة الأخيرة التي تنتهي بها حياة والد صوفيا بمدفع من العيار الثقيل .

كما يشكل المرض عنصر تطور جسدي في رواية (صوفيا) حتى : ((المكان لم يكن هكذا عندما وصلت، كأن المرض يصيب الأشياء أيضاً، وتبدو واهنةً مثلها، أو أقل قليلاً!))[١٥].

فحبكة الرواية تقوم على موضوع مرض صوفيا ، وتصور حالة الشخصية صوفيا في جميع مراحل المرض . وهذا مشابه لعرض قسم من الأفلام قصة تدهور الحالة الجسدية للبطل بسبب المرض أو شيء آخر[١٦] .

ونتعرف على أسلوب السيناريو ((من خلال تقسيم الشريط السردي إلى مراحل، بقصد تهيئة الشكل الأخير للنص . كذلك يمكن أن يقدم فائدة أخرى على مستوى الشكل التعبيري للقص ، إذ أن السيناريو يكتب بصيغة الحاضر ومع ذلك يعوّدنا على الإحساس بأن مسار الحركة يسير وفق جميع الصيغ التي يُعرض بها النص ، وهو بذلك يطور شكل التعبير وكذلك يدعم المسار الزمني للقص من خلال تحكُّمه بالقطع ، والحذف ، والاستمرار))[١٧] ، وهذا الأمر يتضح في رواية (سقف الكفاية) عندما ينقطع سرد الأحداث مع الشخصية ديار ويعود لنقطة لقاء تلك الشخصية . ديار. مع الشخصية الرئيسية غالب وهو يقول : ((التقينا عدة مرات في مقهى كبير في شارع روبسون في فانكوفر، وفي كل مرةٍ كانت تهاجمني عيناه ، حتى تعارفنا فاتخذ لهجومه أسلحةً أخرى.

كان عربياً بنظراته . يتوجَّسُ الحذر ، ويغلفه بحفاوةٍ تشبه التحدي ، وكان لا يحتاجُ إلى أكثر من نظراتي ليفهم أني وحيد ، اجلسُ في هذا المقهى لأكتب درساً أو أنجز عملاً ، هارباً من شقتي التي

تُلبُسني ثوب الوحدة ، لاجئاً إلى من لا أعرفهم ، ولا يعرفونني ، ولكني أرى فيهم مجتمعاً بشرياً يبعث حداً أدنى من الأمان على الأقل .

كنتُ أتأمله وهو يفرغ أكياس السكّر في قهوته ، ثم يحرّكها ببرود ، ويحملُ الكوب بين يديه ، وتنقبض ملامحه وهو يرشفُ رشفةً كبيرة ، ثم يترك الفنجان المنهك ، ويشعل سيجارته ويتعدل ، ليكسر نظرتي البلهاء.

يبدو صلباً . وأنا فقدتُ هذه الحالة الفيزيائية منذ أتيت . عينه اليسرى تنكسر قليلاً تترك في نظراته ازدواجاً ما يظهر أكثر وضوحاً إذا نظر إلى ما هو أدنى ، مثلى مثلاً . وسامته مرهقةٌ جداً ، بذقنه التي لم تُخلق منذ أيام ، وخُصلات شعره الكثيف المتناثرة على جبينه ، وشفتيه السمراوين من أثر التبغ))[١٨].

يفتتح الكاتب هذا المشهد السيناريوي بتقديم عام للمكان ، حيث يقول (التقينا عدة مرات في مقهى كبير في شارع روبسون في فانكوفر ، وفي كل مرةٍ كانت تهاجمني عيناه ، حتى تعارفنا ، فاتخذ لهجومه أسلحةً أخرى) ، وبعد هذا الافتتاح التأسيسي لمكان المشهد . مشهد اللقاء بين ناصر وديار . تأتي اللقطات تباعاً .

اللقطة الأولى (كان عربياً بنظراته . يتوجَّسُ الحذر ويغلّفه بحفاوة تشبه التحدي ، وكان لا يحتاج إلى أكثر من نظراتي ليفهم أني وحيد ، أجلسُ في هذا المقهى لأكتب درساً أو أنجز عملاً ، هارباً من شقتي التي تلبسُني ثوب الوحدة ، لاجئاً إلى من لا أعرفهم ، ولا يعرفونني ، ولكني أرى فيهم مجتمعاً بشرياً يبعث حداً أدنى من الأمان على الأقل) ، الشخصيات الممثلة في هذا المشهد هما (ناصر) طالب من الرياض يسكن في فانكوفر كما يتضح ذلك من خلال نقله لصورته هذه (أجلس في هذا المقهى لأكتب درساً أو أنجز عملاً ، هارباً من شقتي التي تُلبسني ثوب الوحدة) والشخصية الثانية (ديار) لأجيء من بغداد ويسكن في فانكوفر وقد (كان عربياً بنظراته . يتوجَّسُ الحذر ويغلفه بحفاوةٍ تشبه التحدي)، وهكذا تصبح هذه اللقطة مهرجاناً لتوصيف الشخصيتين ولهذا ((عندما تصنع شخصية ، يكون هدفك أن يفهم المتفرج سماتها دونما حاجة إلى أي حوار قدر الإمكان . ولذلك يصبح ضرورياً أن تضع شخصياتك في مواقف تعطي أفعالها خلال مؤشرات عن ماهيتها))[١٩].

أما اللقطة الثانية وهي تتشكل في قوله : ((كنتُ أتأمله وهو يفرغ أكياس في قهوتها، ثم يحرّكها ببرود ، ويحملُ الكوب بين يديه ،وتنقبض ملامحه وهو يرشفُ رشفةً كبيرة ثم يترك الفنجان المنهك ، ويشعل سيجارته ويعتدل ، ليكسر نظرتي البلهاء) كاميرا المصور/ الراوي تدور حول الشخصية ديار فتنقل حركته من جميع الزوايا ، حيث يظهر هنا . ديار . وهو يتناول القهوة ، فلا تحيد الكاميرا عنه فتصوره وهو (يفرغ أكياس السكّر في قهوته) ، وتصوره مرة ثانية وهو (يحركها ببرود)، وتصوره مرة ثالثة وهو (يحملُ الكوب بين يديه) ومرة رابعة عندما (يرشف رشفةً كبيرة)، ومرة خامسة وهو (يشعل سيجارته ويعتدل، ليكسر نظرتي البلهاء)، فتصبح جميع هذه التفاصيل التصويرية الدقيقة لتشكل شريط سينمائي ينقل حركة الممثل / ديار بكل تفاصيلها ، وقد تم تنفيد هذه اللقطة بواسطة عدسة الزوم التي تنقل حركة الشخصية عن قرب ومن غير أي انقطاع في التصوير ، ولهذا نلاحظ حركة ديار كاملة وبكل

تفاصيلها الدقيقة من دون أي حذف، وقد صيغت هذه اللقطة لغوياً وبشكل يدعم تسلسل حركات الشخصية من خلال استخدام حروف العطف (ثم والواو) لتربط هذه الجمل / الصور واحدة بأخرى.

كما نشاهد تواصل حركة هذه اللقطة مع اللقطة الأولى ، وكذلك اتصالها مع اللقطة الثالثة التي تبدأ بقوله : (يبدو صلباً . وأنا فقدتُ هذه الحالة الفيزيائية منذ أتيت . عينه اليسرى تنكسر قليلاً لتترك في نظرته ازدواجاً ما يظهر أكثر وضوحاً إذا نظر إلى ما هو أدنى، مثلي مثلاً. وسامته مرهقةٌ جداً، بذقنه التي لم تحلَق منذ أيام ، وخصلات شعره الكثيف المتناثرة على جبينه ، وشفتيه السمراوين من أثر التبغ) تُكمل هذه اللقطة توصيف شخصية (ديار) و((يطلق مصطلح (توصيف) على مختلف العناصر التي تعرف شخصيتك سواء كانت الصفات الجسدية أو على المستوى الاجتماعي أو الدين أو لون البشرة أو سلوكها تجاه محيطها أو أهوائها ورغباتها أو طريقة كلامها أو لبسها أو تنقلها ، أي باختصار كل ما يجعل منها كائناً متميزاً))[٢٠].

ونشاهد التقنيات السينمائية في مشهد من رواية (طوق الطهارة) وفي هذا المشهد الذي يرويه (حسان) قائلاً : ((وصلت إلى البيت وأبي لا يزال مستيقظاً . فتحت الباب بهدوء ، فألفيته جالساً على كرسي الأثير في الصالة ، يتابع برنامجاً وثائقياً ، ويأكل حبات برتقال ، وإلى جانبه تقبع نظارته المطوية على الطاولة الصغيرة فوق رزمة صغيرة من الورق ، بينما ينسدل جورباه من مسند المقعد بشكل أنيق ، وكأنها لم يُلبسها بعد .

كانت الإضاءة خافتة كما لا يمكنها أصلاً أن تكون أكثر من ذلك في بيتنا . ابتسم لي عندما دخلت في مجال رؤيته ، ثم عادت عيناه لتتعلقا بشاشة التلفزيون بشكل آلي . شعرتُ بأني أرغب في البقاء معه قليلاً ، ولا شيء في غرفتي ينتظرني على أية حال ، فانحنيت لأقبّل جبينه ، ثم جلست على الأريكة المواجهة لكرسيه . سألني :

. ايش عندك الليلة ؟

. ما عندي إلا الخير يا والدي .

تابعت إصبعه المعروقة وهي تشير إلى الشاشة ، ويقول بنبرة تستحث اهتمامي.

. انظر ، الحرب العالمية ، في أيامها الأخيرة .

جلست أراقب معه بعض صور بالأبيض والأسود لدبابات وجنود قدماء ، وحاولتُ أن أحشر بعض التعليقات عقب الأحداث التي تظهر على الشاشة ، من دون أن أظفر بالكثير من اهتمامه . كان يحك أذنه من حين لأخر منذ أن آذاه التهاب أذنه الوسطى الأخير))[٢١].

أول ما نلاحظ في هذا المشهد السينمائي استخدام الإشارات الصوتية والتي تظهر بقوله (فتحت الباب بهدوء) فالهدوء هنا يرتبط بالزمن / الليل ، وهو وقت دخول حسان إلى البيت / زمن المشهد ، ويمكن للهدوء أن يميز المكان / البيت فنتخيل أننا في كواليس بيت هادئ تسكنه عائلة صغيرة مكونة من ثلاثة أشخاص (أم وأب وابنهم / حسان) .وهنا تكمن أهمية الصوت المؤثرات الصوتية في السيناريو والرواية لأنها تقول لنا ما لا نراه وتزودنا بمعلومات أكثر مما يمكن رؤيته ، فيظهر الصوت أبعاد المشهد

للمتلقي / القارئ لاسيما أن حقل الصورة محدود ولا بد للصوت أن يعطينا معلومات تتخطى هذا الحقل المحدود[٢٢].

ويظهر الديكور وهيئته بتركيز الكاميرا السردية عليه (فألفيته جالساً على كرسيه الأثير في الصالة ، يتابع برنامجاً وثائقياً ، ويأكل حبات برتقال ، وإلى جانبه تقبع نظارته المطوية على الطاولة الصغيرة فوق رزمة صغيرة من الورق ، بينما ينسدل جورباه من مسند المقعد بشكل أنيق ، وكأنهما لم يُلبسا بعد) ، تصوير الكاميرا لهذه الأشياء (الديكور) يهدف إلى خلق حالة خاصة في هذه اللقطة تشارك في تقديم الشخصية . والد حسان . لجمهور القراء . فلا بد من استخدام هذه الأشياء الموجودة في المكان بشكل إيجابي لأننا سوف نضيف مادة جديدة للمشهد السينمائي ونخرج المكان إخراجاً حيا من خلال إضافة أشياء خاصة به تعمق الاحساس الحي بالمكان والشخصية المتواجدة فيه ، كل هذه الأمور تزيد من قيمة المشهد وتقريبه للمتلقي[٢٣].

ويظهر لدينا في هذا المشهد الحوار السينمائي في قوله (سألني :

. ايش عندك الليلة ؟

. ما عندي إلا الخير يا والدي .

تابعت إصبعه المعروقة وهي تشير إلى الشاشة ، ويقول بنبرة تستحث اهتمامي :

. انظر ، الحرب العالمية في أيامها الأخيرة).

استخدام تقنية الحوار في السينما يأتي بمرتبة أقل من المصادر البصرية في نقل المعلومات ، ولهذا تفرض السينما على الكاتب الاقتصاد في استعمال الحوار ، وجعل قصته مفهومه دون الاعتماد على الكلمات ، لأن الجمهور الذي يتحدث لغة مختلفة سيسأم من الأفلام الثرثارة[٢٤].

وهذا ما يفسر النجاح العالمي للأفلام الصامتة كأفلام الكوميديا لـ (شارلي شابلن)، وأفلام (تكينسون / مستر بن) .

أما السرد المشهدي في استهلال رواية (القندس) فيتشكل بطريقة السيناريو السينمائي كما نلاحظه في قوله : ((عندما رأيت القندس أول مرة شعرت بالألفة . ولا بد أنه شعر بذلك أيضاً وإلا ما تسلق الضفة الحجرية وراح يعبث في سلتي وبساطي . تأملت سنّيه البارزتين اللتين اكتستا لوناً برتقالياً شاحباً من فرط ما قضم من لحاء البلوط والصفصاف ، فذكّرتاني لوهلة بما كانت عليه أسنان أختي نورة قبل أن تنخرط في مهمة إصلاحها بالتقويم والجسور حتى بدا فمها في الأشهر المعدودة التي سبقت زفافها مثل موقع بناء نشط . أما ردفه السمين فذكرني بأختي بدرية في زيارتي الأخيرة لها قبل أن أجيء إلى بورتلاند وأكرر على سمعها امتعاضي من رؤيتها تجرّ وراءها امرأتين أخريين كلما أولتني ظهرها حاملةً صينية شاي ومكسرات رديئة . وعندما رفع إلي عينيه الكلّتين محاولاً أن يقرأ ملامحي ونواياي بدا مثل أمي عندما أخبرها أني موشك على سفر فتستعيذ طويلاً وتحوقل))[٢٥].

هذا المشهد يقوم على السرد السينمائي الذي يعتمد على السرد التصويري ، فيشكل هذا المشهد في مجموعة من الصور السينمائية تصور الشكل الخارجي للقندس ، وتشير إلى ملامح الشخصيات (نورة وبدرية وأم غالب) .

الصورة الأولى : صورة نورة : (تأملت سنّيه البارزتين اللتين اكتستا لوناً برتقالياً شاحباً من فرط ما قضم من لحاء البلوط والصفصاف ، فذكّرتاني لوهلة بما كانت عليه أسنان أختي نورة قبل أن تنخرط في مهمة إصلاحها بالتقويم والجسور حتى بدا فمها في الأشهر المعدودة التي سبقت زفافها مثل موقع بناء نشط).

الصورة الثانية : صورة بدرية : (أما ردفه السمين فذكرني بأختي بدرية في زيارتي الأخيرة لها أن أجيء إلى بورتلاند وأكرر على سمعها امتعاضي من رؤيتها تجرّ وراءها امرأتين أخريين كلما أولتني ظهرها حاملةً صينية شاي ومكسرات رديئة) .

الصورة الثالثة : صورة أم غالب : (وعندما رفع إلي عينيه الكلّتين محاولاً أن يقرأ ملامحي ونواياي بدا مثل أمي عندما أخبرها أني موشك على سفر فتستعيذ طويلاً وتحوقل).

نلاحظ في هذا السرد السينمائي حركة التصوير وهي تنتقل من حالة تصوير القندس إلى حالة تصوير الشخصيات الروائية المحيطة بالمصور/ الراوي (غالب)، فالكاميرا تقوم بتصوير القندس ، وذاكرة الراوي تعرض صور الشخصيات المتشابه للقندس، تعرض تلك الشخصيات الروائية لتكون ((أول ما يعرف القارئ عن الشخصيات التي تصفها يتلقاه من ملامحها الجسدية التي تضفيها عليها))[٢٦].

وفي رواية (موتٌ صغير) نشاهد في السفر السادس مشاهد سيناريويه في النص المرقم (٥٢) وفي الاستهلال هذا النص يقول . المشهد الأول . ((التقينا في اليوم التالي عند فخر النساء كنت أشعر بالخجل فلم أتبادل مع نظام نظرةً واحدة . قرأنا ما قرأنا حتى إذا انتهينا وهممت بالانصراف مدّت نظام يدها وقبضت على معصمي وأشارت لي بالمكث بعض الوقت . ثم اغلقت الباب جلست عند العتبة أتحسّس بيدي موضع لمسة يدها من معصمي وأشمّه وأنا أفكر في ما تريد أن تقول لي))[٢٧].

في هذه المقطع تتوفر شروط كتابة السيناريو ((فيما يتعلق بتخطيط المنظر من مكان وزمان ، والحالة النفسية لأشخاص المشهد ، وهيئاتهم))[٢٨]، فتتشكل . في جمل السيناريو هذه . من مجموعة من اللقطات ممكن تتبعها لمعرفة مدى دقة تخطيط المنظر التمثيلي.

اللقطة الأولى (التقينا في اليوم التالي عند فخر النساء. كنت أشعر بالخجل فلم أتبادل مع نظام نظرةً واحدة) ، وفي هذه اللقطة ينقل لنا مكان الحدث وهو دار فخر النساء في مكة المكرمة مكان لقاء الشخصيتين (ابن عربي ونظام) وعلى أرض هذا المكان سوف تدور جميع تحركات الشخصيات . وبعد أن يؤسس الكاتب لمكان المشهد تبدأ اللقطة الثانية (قرأنا ما قرأنا حتى إذا انتهينا وهممت بالانصراف مدّت نظام يدها وقبضت على معصمي وأشارت لي بعض الوقت ، ثم اغلقت الباب) ، وهذه لقطة حركية بامتياز والدليل هذا المخطط :

قبضت على معصمي + اشارت لي بالمكث + اغلقت الباب

حركة + حركة + حركة

وتأتي هذه الحركات متتابعة واحدة بعد الأخرى الا أن الزمن بين الحركات مختلف فالزمن يبين الحركة الأولى (قبضت على معصمي) والحركة الثانية (أشارت لي بالمكث) بدون مدة زمنية معينه . أي بشكل مباشر . وهذا ما يتضح من خلال حرف الواو الذي يدل على المباشرة وبدون مهلة زمنية ، فأصبحت الحركتين في زمن واحد . أما الزمن بين الحركة الأولى والثانية مجتمعا وبين الحركة الثالثة (اغلقت الباب) فهناك فترة زمنية بدلالة حرف العطف (ثم) الذي يدل على التراخي في المدة الزمنية . فسحة زمنية . بين الحركتين (قبضت على معصمي وأشارت لي بالمكث) وبين الحركة الثالثة . الأخيرة . (اغلقت الباب) ، وهذا ما نقصده بقولنا التخطيط الزمني داخل المشهد.

اللقطة الثالثة : (جلستُ عند العتبة أتحسّس بيدي موضع لمسة يدها من معصمي وأشّمه وأنا أفكر في ما تريد أن تقول لي) تلتقط الكاميرا صورة للشخصية (ابن عربي) عند عتبة باب فخر النساء تعكس للمتلقي الحالة النفسية لهذه الشخصية . الرئيسية . في تلك اللحظة من خلال حركاتها التمثيلية التي تفصح عن حالة الحب والاعجاب من جانبه للنظام حين يتحسس بيده موضع لمسة يد النظام، ويشم ذلك الموضع (المعصم) ويفكر فيها.

وفي أحد الفصول الذي يختص بسرد رحلة مخطوط ابن عربي . في رواية موتٌ صغير . نلاحظ صياغة المشاهد بطريقة السيناريو ، ومن هذه المشاهد هي قوله : ((دخلت الشارع الذي فيه بنايتها. طرقت الباب. فتح وجدتها وعانقتها. دفنت وجهها الشاحب في صدري ورحت أقبلها بصوتٍ مكتوم أيضاً. تحركنا على هذه الهيئة اللصيقة داخل الشقة ليتسنى لها إغلاق الباب . قطعنا العشر دقائق التالية شهيق لا نضمن زفيره. وأخيراً عاد الصوت إلى هذا الفيلم السينمائي الصامت فسألتني:

. فين كنت يا خالتو !

. الجراجمة متّرسة يا خالتي . ممنوع الخروج ممنوع الدخول .

قلت لك عندي ليلة الأحداث يا ابني ليش ما نمت . مزقت قلبي عليك شهر لم أنم.

. من كان يظن أن هذا سيحدث يا خالتي. سامحيني. حتى تيمورلنك لم يفعل هذا بحماة.

مدّت يدها النحيلة لتسدّ فمي . شممت رائحة الصابون الذي لا يفارق يدها بسبب هوس النظافة التي أصابها مذ هرمت . قالت :

. اسكت يا بني اسكت . احنا ناقصين ! الجدران لها آذان .

. لم تعد هناك جدران حتى يكون لها آذان يا خالتي .

أشارت بسبابتها جهة السماء وغمغمت بدعاء لا يسمع . حتى الدعاء كان تخشى تلتقط آذان الأزلام . تأملت شفتها فوجدت كل شيء كما تركته في زيارتي الأخيرة لها قبل الأحداث . صناديق الأغذية المعلبة . قناني المياه شربت نصفها وما زال نصفها مليئاً . جميع ممتلكاتها في حقائب استعداداً لهروب سريع . تماثيل العذراء المتناثرة في كل أركان البيت بشكل مبالغ فيه ليبدو مسيحياً ، والصليب الهائل الذي صنعته بنفسها من خشبتين متقاطعتين وعلّقته في قلب غرفة المعيشة لتموّه على الجنود إذا

اقتحموا الشقة . تجاوره صورة الرئيس حافظ الأسد في زيّه العسكري ملوّحاً بيده مطوقة بالأزهار الصناعية))[٢٩].

هذا المشهد السيناريوي يؤدى من قبل شخصيتين (شخص وخالته) وهذه الشخصيتين مجهولين لانعرف اسمائهم ، تظهر قصتهم في هذه الرواية وهي مرتبطة بقصة مخطوط ابن عربي وهي القصة الموازية لقصة حياة ابن عربي في بناء هذه الرواية.

نلاحظ الملامح السينمائية تظهر من خلال العناصر السمعية في قوله (دفنت وجهها الشاحب في صدري وراحت تبكي بصوت مكتوم . ألصقت شفتيّ بجبينها ورحت أقبّله بصوت مكتوم أيضاً)، فيظهر صوت البكاء ، وصوت التقبيل مكتوماً داخل المشهد حتى (قطعنا العشر دقائق التالية في شهيق لا نضمن زفير. وأخيراً عاد الصوت إلى هذا الفيلم السينمائي الصامت)، وبهذا التحديد الزمني قبل إعادة الصوت للنص السينمائي كما يصرح به الكاتب نكون أمام لغة سينمائية توظف الصوت والزمن والحركة لصياغة المشهد بأسلوب سينمائي بامتياز.

ثم يأتي الحوار ليكسر هذا الصمت (المكتوم) وينتقل المشهد إلى حالة الصوت المسموع ، حيث يأتي مقطع الحوار مباشرةً بعد أن قرر الكاتب أعادة الصوت ، فنسمع صوت الشاب وهو يقول (فسألتني :

. فين كنتَ يا خالتو !

. الجراجمة متّرسة يا خالتي . ممنوع الخروج ممنوع الدخول .

. قلت لك نام عندي ليلة الأحداث يا ابني ليش ما نمت مزقت قلبي عليك شهر لم أنم ...) لكن حالة الصمت والحث عليه هي الحالة الطاغية على المشهد منذ البداية ، فحتى الشخصية / الخالة تطلب من الشخصية المحاورة الثانية / الشاب السكوت كما هو واضح في قولها : (قالت :

. اسكت يا بني أسكت . احنا ناقصين ! الجدران لها آذان .

. لم تعد هناك جدران حتى يكون لها آذان يا خالتي)

بل وحتى دعاء تلك الشخصية / الخالة لا نسمعه وهذا يظهر حالة الخالة وهي مرعوبة من أحداث الحرب فهي قد (أشارت بسبابتها جهة السماء وغمغمت بدعاء لا يسمع . حتى الدعاء كان تخشى أن تلتقط آذان الأزلام) .

وتظهر قطع الديكور وبعض الأشياء المكان من خلال حركة الكاميرا داخل المكان / البيت لتكون شاهداً موضوعياً على الأحداث ، فنلاحظ صور الأشياء :

١. صناديق الأغذية المعلبة .

٢. قناني المياه شربت نصفها ومازال نصفها مليئاً .

٣. جميع ممتلكاتها في حقائب استعداداً لهروب سريع .

٤. التماثيل المتناثرة في كل أركان البيت بشكل مبالغ فيه ليبدو مسيحياً .

٥. الصليب الهائل الذي صنعته بنفسها من خشبتين متقاطعتين وعلّقته في قلب غرفة المعيشة.

٦. صورة الرئيس حافظ الأسد في زيّه العسكري ملوّحاً بيده مطوقة بالأزهار الصناعية.

تشكل هذه الصور المكان / البيت ، وليس هذا المكان مجرد ديكور تنجزه مخيلة فنان وينفذه حرفي ، بل هو مكان صنعه التاريخ والجغرافية والاحساس ، والإنسان والأشياء تستحضرها منظومة مشهديه بواسطة عدسة الكاميرا التي تعكس الحياة بكل أبعادها ، وتستحضر ألوانها المتنوعة بكفاءة تخاطب الحواس مباشرة من خلال الإحساس الذي يتشكل بتفاعل تلقائي بين الشيء والحاسة[٣٠].

الهوامش

١- الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة، طاهر عبد مسلم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد ، ٢٠٠٥ م /٦٩ . ٧٠ .

٢- ينظر : الصورة في السرد الروائي والسرد السينمائي ، د. فاطمة بدر ، مجلة الاقلام ، العدد الثاني ، ٢٠١٠م / ١٥٩ .

٣- الخطاب السينمائي من الكلمة إلى الصورة / ٦٩ .

٤- ينظر : مقدمة المترجم (أحمد يوسف) ، كتابة سيناريو الافلام القصيرة ، بات كوبر وكين انسايجر ، الهيئة العامة المصرية للكتاب . القاهرة . (المشروع القومي للترجمة) العدد (١٧٩٨) ، ط١ ، ٢٠١١ م /٧ .

٥- فن كتابة السيناريو ، فرانك هارو ، ترجمة : رانيا قرداحي ، منشورات وزارة الثقافة المؤسسة العامة للسينما . دمشق ، الفن السابع (٢٣٧) ، ٢٠١٣م / ١٣٠ .

٦- صوفيا ، محمد حسن علوان ، دار الساقي ، ط٩ ، ٢٠١٧ م . / ٤٥ . ٥٥ .

٧- كيف تكتب السيناريو ، صلاح ابو يوسف ، منشورات دار الجاحظ للنشر . بغداد ، الموسوعة الصغيرة (٩٨) . آب . ١٩٨١م / ٨٩ .

٨- صوفيا / ٥٥ .

٩- احاديث حول الاخراج السينمائي ، ميخائيل روم ، ترجمة : عدنان مدانات ، دار الفارابي ، ط١ ، ١٩٨١م / ٥٧ .

١٠- صوفيا /٥٥ .

١١- آليات السينما في رواية (قناديل ملك الجليل) لإبراهيم نصر الله ، خليل بروييني ، وشهرام دلشاد ، مجلة إضاءات نقدية ، السنة الخامسة . العدد السابع عشر، آذار . ٢٠١٥م /٢٠ .

١٢- صوفيا / ٥٥ .

١٣- توظيف الفنون في رواية (رماد الشرق) لواسيني الاعرج ، سمية بيدي ، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية . العام الخامس ، العدد (٤٥) ، أكتوبر . ٢٠١٨/ /١٠٢ .

١٤- صوفيا / ٥٥ . ٥٦ .

١٥- م . ن / ١٥ .

١٦- ينظر : فن كتابة السيناريو / ١٢٥ .

١٧- جماليات (الشعر، المسرح، السينما) في نماذج من القصة العربية في العراق / ٢١٦ .

١٨- سقف الكفاية ،، محمد حسن علوان ، دار الساقي ، ط١ ، ٢٠١٨ م . / ١٨٧ .

١٩- فن كتابة السيناريو / ١١٥ .

٢٠- فن كتابة السيناريو / ١٠٩ .

٢١- طوق الطهارة ، محمد حسن علوان ، دار الساقي ، ط٦ ، ٢٠١٨ م . / ٧٤ . ٧٥ .

٢٢- ينظر : كيف تكتب سيناريو / ٣٢ .

٢٣- ينظر : م . ن / ٧٩ .

٢٤- ينظر : م . ن / ٣١

٢٥- القندس ، محمد حسن علوان ، دار الساقي ، ط٩ ، ٢٠١٨ م / ٥.

٢٦- فن كتابة السيناريو /١٠٩ .

٢٧- موتٌ صغير ، محمد حسن علون ، دار الساقي ، ط٤ ، ٢٠١٧ م ٣١٩ .

٢٨- المونتاج الشّعري في القصيدة العَربيَّة المعاصرة (دراسة في أثر مفردات اللسان السينمائي في النص الشعري)، أ. د. حمد محمود الدُّوخي، دار سطور للنشر والتوزيع ، ط٢ ، ٢٠١٧م / ٨٩ .

٢٩- موتٌ صغير / ٥٤٣

٣٠- ينظر : لغة السيناريو في الرّواية ، أ . د . نبيل حداد ، تداخل الانواع الادبية (مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر) ، (٢٢ . ٢٤ تموز ٢٠٠٨ م) ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة اليرموك (إربد . الأردن) إشراف وتحرير : أ . د . نبيل حداد ، أ . د . محمود درابسة ، عالم الكتب الحديث واجدارا للكتاب العالمي ، ط١ ، ١٤٢٩ هـ ٢٠٠٩م ، المجلد الثاني ٧٨٨ .

Sources :

First - narrative texts:

1- Beaver, Muhammad Hassan Alwan, Dar Al-Saqi, 9th floor, 2018 A.D.

2- The ceiling of sufficiency, Muhammad Hassan Alwan, Dar Al-Saqi, 16th floor, 2018 AD.

3- Sofia, Mohammed Hassan Alwan, Dar Al-Saqi, 9th floor, 2017 AD.

4- Touq al-Tahara, Muhammad Hassan Alwan, Dar al-Saqi, 6th Edition, 2018 AD.

5- Small Death, Muhammad Hassan Alwan, Dar Al-Saqi, 4th floor, 2017 AD.

Second - References:

1- Hadiths about cinematography, Michael Rom, translation: Adnan Madanat, Dar Al-Farabi, 1st edition, 1981 AD.

2- The mechanisms of cinema in the novel "The Lamps of the King of Galilee" by Ibrahim Nasrallah, Khalil Brouini, and Shahram Dilshad, Journal of Critical Illuminations, Fifth Year - Seventeenth Issue, March 2015 AD.

3- Interlacing literary genres, (Twelfth International Monetary Conference), (22-24 July 2008), Department of Arabic Language and Literature, Yarmouk University (Irbid - Jordan) - supervision and editing: a. Dr . Nabil Haddad, a. Dr . Mahmoud Darabseh, Modern Book World and Wall of International Book, 1 st, 1429 AH 2009 AD.

4- Using the arts in "Ashes Al Sharq" by Wassini Al Aaraj, Sumaya Bidi, Journal of Literary and Intellectual Studies Generation - Fifth Year, Issue (45), October 2018 AD.

5- Aesthetics (poetry, theater and cinema) in examples from the Arab story in Iraq, d. Hamad Mahmoud Al-Doukhi, General Cultural Affairs House (Ministry of Culture), Baghdad - 1st floor, 2018 AD.

6- Film speech from image to image, Taher Abdul Muslim, General Cultural Affairs House, 1st floor, Baghdad, 2005 AD.

7- The photo in narrative narration and cinematic narration, d. Fatima Badr, Al-Aqlam Magazine, second edition, 2010 AD.

8- The art of screenwriting, Frank Harrow, translation: Rania Qirdahi, Publications of the Ministry of Culture, General Organization of Cinema, Damascus, seventh art (237), 2013AD.

9- Writing a script for short films, Pat Cooper and Ken Insight, translation: Ahmed Youssef, the Egyptian General Book Authority - Cairo - (National Project for Translation) No. (1798), 1st edition, 2011 AD.

10- How to write the script, Salah Abu Youssef, Dar Al-Jahez Publishing - Baghdad, The Little Encyclopedia (98) - August 1981 AD.

11- The poetic montage in the contemporary Arabic poem (a study on the effect of vocabulary of the cinematic tongue in the poetic text), a. Dr.. Hamad Mahmoud Al-Dokhi, lines for publishing and distribution, 2nd edition, 2017 AD.

Third: Periodicals:

1- Hiring arts in the novel "Ashes of the East" by Wassiny El Aaraj, Sumaya Bidi, Journal of Literary and Intellectual Studies Generation - Fifth Year, Issue (45), October 2018 AD.