الرؤية السينمائية وأثرها في "الجحيم المقدس"

أ.م.د.حسن الخاقاني

جامعة الكوفة / كلية الآداب / قسم اللغة العربية

ملخص

يحاول هذا البحث الإحاطة بنص الجحيم المقدس وذلك بدراسته انطلاقا من الرؤية السينمائية التي تركت أثارها الواضحة في بناء النص وتحديد انتمائه إلى منظومة الأجناس الأدبية .

وقد تجلت تلك الآثار باستعمال بعض التقنيات السينمائية مثل الاسترجاع وتصوير الحدث والشخصيات واعتماد مبدأ ما وراء السرد ، هذا فضلا عن آثار جانبية أخرى وردت في نسيج البحث .

وقد كشف البحث كذلك عن اختلاف رؤية المؤلف ومفهومه لنصه إذ عده أولا رواية بكل ما لهذه الكلمة من دلالة اصطلاحية فقد وجدنا إن الرؤية السينمائية التي انطلق منها المؤلف في بناء نصه قد حادت به إلى مفهوم جديد هو السيناريو أي أن النص يمكن أن ينطبق عليه مفهوم المصطلح السينمائي "سيناريو" أكثر من انطباق مصطلح رواية عليه وكان ببيان هذا الفرق وآثاره غاية هذا البحث .

المقدمة :

ما زالت السينما من المجالات التي نادرا ما ترتادها الدراسات الأدبية أو النقدية في محيطنا العلمي المعروف بتركيزه على الأنشطة الكتابية دون غيرها برغم عمق الآثار المتبادلة بين المجالين الأدبي والسينمائي إذ تركت السينما آثارا واضحة في مجمل أنماط العمل الأدبي ، بل الفني عموما ، وامتد ذلك الأثر إلى الحياة الاجتماعية وعلاقاتها المختلفة.

وقد جاء نص (الجحيم المقدس) للدكتور برهان شاوي ، يحمل في عنوانه صفة (السينمائية) ليحقق رغبة قديمة لدي في العمل على نص سردي له صلة بالفن السابع ، لذا شرعت بدراسته نقديا من زاوية واحدة محددة بوضوح وهي : الرؤية السينمائية التي انطلق منها المؤلف وما تركت من آثار في النص الذي جمع بين مجاله السردي الأدبي وتقنيات الفن السينمائي وهو ما اوجد غموضا في الانتماء إلى أي منهما لذا بدأت أولا بتحديد انتماء النص في منظومة الأجناس الأدبية إذ أزاحته الرؤية السينمائية من مجاله الروائي الخالص إلى مجال القصة السينمائية المعروفة بمصطلح (السيناريو) ،لذا كانت الوقفة مهمة عند المصطلح لبيان المفهوم الذي ما زال متشابكا، وتحديد الدلالة التي في ضوئها يمكن بيان حقيقة النص من حيث التكوين والانتماء .

حاول البحث أن يكون مركزا فابتعد عن التفصيلات التي أصبحت في متناول دارس السرد المبتدئ كمكونات النص السردي أو تقنياته ليلتفت إلى المظاهر السينمائية في النص وكان من أبرزها استعمال تقنية : "المشهد" و "ما وراء السرد" و "التقطيع أو ما يعرف بالمونتاج" وهي تقنيات تقليدية معروفة في العمل السينمائي أضافت لها السينما الحديثة كثيرا من الدقة والتأثير بحكم ما توافر لها من تقنيات فائقة .

إن مما دفعني إلى الكتابة عن هذا النص أمران : أولهما : فني يتعلق بالنص وما يستحقه من دراسة نقدية جادة أرجو أن أوفق فيها إذ اختصت الدراسة ببعض الجوانب التي تفرضها الرؤية السينمائية دون غيرها .

ثانيهما : إني عشت في منطقة الأحداث أو قريبا منها لمدة قصيرة ، جنديا مغلوبا على أمره مثل باقي عباد الله التعساء ، لذا أرجو أن نجد العزاء في الكلمات ، وان كانت تبقى كلمات ، كلمات ، كما يقول شكسبير .

التعريف بالنص ومؤلفه :

يعد نص ((الجحيم المقدس)) من النصوص الأدبية السردية القليلة التي تناقش قضية رئيسة من قضايا بلدنا تتمثل في إحدى المشكلات الداخلية التي تعاقبت الحكومات على توارثها منذ نشوء الدولة العراقية الحديثة سنة 1921م والى الآن ، وتلك هي مشكلة النزاع في إقليم كردستان أو ما سميت بقضية الشمال أو قضية كردستان وغيرها ، وهي مشكلة تتعلق بالحقوق القومية للكورد وما لاقوه من ظلم مختلف الأساليب على مدى زمن طويل .

أما مؤلف النص فهو برهان شاوي احد المثقفين الكرد الفيليين ، وهؤلاء فئة من الكورد لاقوا من ضروب التعذيب والإقصاء اشد مما لاقى سواهم ، فهم قد علاهم ظلم مركب وصل حد النفي القسري عن الوطن والتجريد الرسمي من الانتماء إليه ، والدكتور شاوي نفسه قد عانى ما عانى قبل أن يتيسر له الفرار إلى الاتحاد السوفييتي ليحصل على فرصة الدراسة في معاهده العلمية في الاختصاص المفضل لديه وهو السينما ، وقد عاش الغربة في ألمانيا مدة طويلة قبل أن يعود إلى ارض الوطن ليعمل في مجال الأعلام وما زال مستمرا فيه .

كتب السيد المؤلف نصه هذا عام 1987 ، أي أن الحرب التي كانت موضوعه لم تزل على قدم وساق ، وان قمتها لم تحصل بعد ، واعني بها ((معركة الأنفال)) التي استعملت السلطة فيها المواد الكيمياوية في إحراق الأكراد أرضا وشعبا ، وان القطيعة لم تحصل بين الشمال والسلطة في انتفاضة 1991 ، وقد كان السيد المؤلف من أول تلك الحرب جنديا مثل آلاف الجنود المغلوبين على أمرهم ، وقد صرح لدى استضافته في كلية الآداب بجامعة الكوفة في 2009/4/22 بأشياء كثيرة في جلسة حوار مفتوحة معه .

الانتماء إلى الجنس الأدبي :

يتصف النص السردي بأنه يتكون من عدة طبقات تؤلف جميعها بنيته ، ويمكن للإجراءات النقدية أن تقف على أي من هذه المكونات بوصفها أجزاء أو عناصر منفصلة – مؤقتا – عن البنية الرئيسة ، وذلك في النظر إليه في ضوء مرجعية ما ، لها أثرها في حركة تلك العناصر وقيمتها الفنية، وقد كانت "الرؤية السينمائية" من المؤثرات الرئيسة في تكوين نص "الجحيم المقدس" من ناحيته الفنية ،وكان من غايات هذا البحث أن يتلمس مظاهر هذا التأثير ويبين مدى استجابة النص له .

لقد أرفق السيد المؤلف بعنوان نصه جملة تعريفية مكونة من كلمتين هي : ((رواية سينمائية)) لذا لزم الأمر تحديد المراد من المفردتين بالترتيب :

١ –**رواية** : ان مصطلح "رواية" من المصطلحات التي تنتمي إلى إشكالية الاصطلاح والمصطلح في اللغة العربية وآدابها ، بل بدءا من أصوله الغربية ((ففي العصور الوسطى كانت كلمة رواية Roman ترادف كلمة قصة ... خيالية كانت أم حقيقية ، شعرا كانت ام نثرا ، وفي خلال القرن السابع عشر أخذت كلمة رواية معنى أدبيا خاصا هو : القصة النثرية لحادث خيالي)) [١] وقد لازم الاضطراب هذا المصطلح ومفهومه في الثقافة العربية حتى إن احد الباحثين يساوي بين مصطلحي القصة الطويلة والرواية على صعيد واحد، فيقول في مقدمة دراسته : ((... وعبد الرحمن مجيد الربيعي وقد درست خمسة من أعماله الطويلة ، ومن ضمنها قصتاه الطويلتان أو روايتاه القصيرتان)) [٢] ثم يلتفت إلى قلقه من استعماله المصطلح ليؤكد : ((وهنا يجب أن نشير أيضا إلى إننا استعملنا مصطلح الرواية بمعناها العام وبتجاوز أحيانا قليلة))[٣] .

وقد فصل الدكتور علي جواد الطاهر رحمه الله القول في اضطراب هذا المصطلح في الغرب ، وفي أدبنا ونقدنا : ((أما نحن فنطلق لفظ رواية مرة جهلا ومرة غرورا وعلى غياب مطلق من المقابلة بالرواية العالمية)) [٤] وقد عبر عن خشيته من ((أن يكون هذا العبث بالمصطلحات سببا رئيسا في جرنا الى تسمية قصص قصيرة وروايات قصيرة من آثارنا روايات)) [٥] ثم ينتهي الدكتور الطاهر من نقاشه المفصل لقضية المصطلح الى

نتيجة مهمة فحواها انه ((ليس لدينا رواية بالمصطلح الأدبي وإنما هي قصة قصيرة او طويلة ، وان من استعمل مصطلح رواية لم يكن دقيقا)) [٦] وهذا نظر دقيق مبني على خبرة علمية ونقدية كبيرة يؤيدها الواقع الأدبي العربي والمقارنة بالرواية العالمية التي تمتاز بعمق الرؤية وتشابك الأحداث والشخصيات وامتدادها بالزمان والمكان ، وسعة الوصف ودقته وهي سمات لا نكاد نعثر عليها في ما بين أيدينا من نتاج أدبي عربي إلا ما ندر .

ولم يكن الدكتور برهان شاوي مؤلف ((الجحيم المقدس)) بعيدا عن الوعي بهذه الإشكالية في الاصطلاح ، بل كان على بينة منها حين أشار [٧] إليها مفصلا وقد بين دلالة المصطلح في اللغات الأوربية التي تتناول الأنماط السردية من قصة قصيرة " Short story" وقصة طويلة "Novel" ورواية "Roman" ولكنه اختار أن يصف نصه ((الجحيم المقدس)) بأنه ((رواية سينمائية)) على الغلاف الأول ، واستعمل كلمة ((Roman)) وحدها على الغلاف الخير ، وهذا يعني أن النص الذي بين أيدينا أراد منه مؤلفه أن ينتمي إلى نمط الرواية ، ومن حق الدراسة النقدية الفاحصة أن تبدأ من الشك في انتماء ((الجحيم المقدس)) إلى النمط الروائي وذلك عبر النظر ببعض من ابرز العناصر المكونة، ومنها :

- **الحدث** : فقد اقتصر النص على حدث واحد ، وظفت الأحداث الفرعية الأخرى لخدمته وهو صراع يدور في بيئة عسكرية بين الظالم والمظلوم ، ضحيته الأبرياء ، وقد جاء هذا الحدث محددا بقيمة واحدة لم يجاوزها ، ولم ينفتح على مجالات أخرى ليكون حدثا روائيا ، وبذلك يمكن رفع هذه الصفة عنه .
- **الزمن** : جاء الزمن غائما ، غير محدد الملامح ، وان كان القارئ يستطيع ان يحدس بعض تفصيلاته ، ولا يمكن استظهار عنصر الزمن الا من ارتباطه بعنصر الحدث، والزمن هو الوعاء الذي يستوعب الحدث وتجري جزيئاته فيه ، وبالرغم من شيوع مكونات الحدث وتمايزها أحيانا ، يحتفظ الزمن بوحدته ، وذلك بان الحدث قد اعتمد نسق التوازي بإيجاد أكثر من حدث يجري في زمن واحد ، وهو ما ينطبق على الأحداث التي كانت تجري في بغداد كاعتقال الشخصيات وتعذيبها ، او زيارة

السيدة العجوز في الوقت نفسه الذي كانت تجري فيه أحداث الصراع العسكري الدامي في الشمال .

إن هذه الطريقة في استعمال الزمن وحصره في نطاق الحدث تخرجه من الانتماء إلى العناصر الروائية وتجعله اقرب إلى نمط سردي آخر .

-**المكان** : ارتبط المكان بحدوده الجغرافية الواضحة ، وهو مسرح الحدث ، وبرغم الانتقال المكاني أحيانا ما بين الشمال وبغداد ، يبقى هذا العنصر مرتبطا بحركة الأشخاص ، ولم يوله الكاتب القدر الكافي من الاهتمام ليكون مؤثرا في النص ، عدا بعض الوقفات الفنية الناجحة التي يمكن أن تنتمي إلى عنصر الوصف أكثر من انتمائها إلى عنصر المكان ، وبذلك يمكن أن ينطبق على هذا العنصر ما سبق أن جرى على العناصر السابقة .

-**الشخصيات** : لا تقتصر أهمية الشخصية على كونها فاعل الحدث ، بل تتعدى ذلك لتكون أداة الكاتب الذي يحركها باتجاهات مختلفة فيجعلها في تعارض مع غيرها لترتقي بالصراع وتتقدم بالأحداث صعودا نحو الذروة ، وقد اقتصر اثر الشخصيات في هذا النص على مجال ضيق ظل مرتبطا بالحدث الرئيس نفسه وما تفرع عنه ، أو وازاه من أحداث ساندة ، ولم يشهد النص أي امتداد واضح لشخصياته ، اذ غاب الى حد كبير ما يمكن ان تظهره الشخصية من وجوه أخرى تنطوي عليها غير وجهها الظاهر المعلن ، وغاب عنها التناقض والصراع ، والفعل ورد الفعل في الشخصية الواحدة ، لذلك جاءت الشخصيات عموما مهيأة لأدوارها وأفعالها المحددة من دون القدرة على تجاوز الحدود التي وضعت فيها ، وهذا ما يجعلها غير مؤهلة للانتماء إلى الرواية عنصرا رئيسا فيها .

أن هذه العناصر هي بعض مكونات العمل الروائي ، وقد حددت لها الدراسات النقدية صفات خاصة نجد إنها ، في اغلب الأحيان ، ظلت بعيدة عنها ، وان لامستها في مواضع مختلفة من النص ، ولو أخذنا مثالا على ذلك الشخصية الرئيسة "الجندي عبد الله" فانه لا يكشف عن نفسه وتكوينه إلا بصفة رئيسة فيه هي كونه فنانا غير قادر على سلوك الحياة العسكرية الجافة الخشنة ، ولا يحدث فيها

التحول التام المؤثر إلا عند انتهاء العمل ، وهو تحول فقد أثره في سير النص والحدث ، بل هو مغلق له ، بدلا من أن يكون بداية انفتاح جديدة معلنة .

وهذا ما ينقل البحث إلى المفردة الثانية في العبارة التعريفية وهي :

٢ – **سينمائية** : اذا كان البحث في كلمة ((رواية)) قد أفضى إلى إقصاء صفة الروائية عن هذا العمل فانه في كلمة سينمائية سيؤدي إلى إثبات صفة السينمائية له وذلك يرجع الى شواهد كثيرة منها : ان الكاتب نفسه هو ممن تمرس بالعمل السينمائي ، وهو من الدارسين المختصين به ، وقد شاء ان يثبت في مقدمة نصه ما يدل على قصده الأكيد في انجاز عمل سينمائي فلم يقتصر دليله على هذه الكلمة التي أثبتها في العنوان التعريفي بل أسندها بقوله : ((في هذا النص حاولت ان استخدم [كذا] كل التقنيات في كتابة النص الدرامي المخصص للسينما التي تعلمتها أثناء دراستي للسينما في موسكو)) [٨] فالقصد واضح إذن بالتوجه إلى إنشاء نص ، وليس رواية ، مخصص للسينما ، وليس نقصا في النص أن يخرج من النمط الروائي إلى نمط جديد هو الكتابة المخصصة للسينما، ذلك بان السينما قد غدت من الفنون المهمة التي أتاحت للمشاهد تجسيد آلاف الكلمات المسطرة على الورق ، من مختلف الأنماط بمشاهد يؤديها ممثلون محترفون ينجحون غالبا في السيطرة على مشاعر المتلقي وأفكاره ، وذلك بحكم ما توافر لهذا الفن من تقنيات فنية وتقنية عالية ، وما تيسر له من فنانين مبدعين في مختلف مجالات عمله ، ويعد الدكتور برهان شاوي من هؤلاء حين يصرح ، ويعي تماما انه بإزاء نص موجه للسينما ، لذا علينا من الآن فصاعدا ان نعد هذا النص سينمائيا ، ونتحاور معه على هذا الأساس ولا سيما بعد أن تركت السينما تأثيرها القوي على مختلف الفنون والأجناس الأدبية حتى أصبح ((الخطاب السينمائي هو البؤرة التي تلتقي عندها جميع الفنون والآداب على السواء))[٩] والرواية من اقرب الفنون الى السينما فهي المادة اللغوية التي استقت منها السينما ابرز أعمالها الناجحة ، بل نجحت السينما كذلك في إثراء الأعمال الروائية المعروفة والكشف عن بعض خفاياها ((اذ عرت وسائط التصوير السينمائي فلسفة رواية كافكا [القضية] وقواها المحركة ، فالجمع بين نص المؤلف وبين الصور البصرية المرئية جعل بواعث هذه الرواية الرئيسة والياتها المشوشة جدا والغامضة

اثناء القراءة واضحة وجلية))[١٠] و بذا يلتقي العمل السينمائي والعمل الروائي على صعيد واحد وقد تبادلا التأثير والتأثر الواضح بينهما في هذا العصر ، ((فالشريط السينمائي هو وسيط سردي ، وهو مثل الأدب فن يعتمد على اللغة خاصة وان تقنية الفيلم الأساسية ، اي طريق الإنشاء عن طريق التجاور التي يمكن ان تدعى بالقطع والتوليف او المونتاج – التي هي اكثر الخصائص المميزة للشكل السينمائي – هي أيضا ركن للفيلم الذي له تأثير على الأدب)) [١١] وبالمقابل فقد كانت السينما تسعى أيضا الى أن تقترب من الرواية او تمتلك بعض قدراتها التعبيرية بما فيها من دقة وطواعية [١٢] ، وقد التقيا فعلا حين تقدمت التقنيات الحديثة وارتقت الأساليب التعبيرية لدى مختلف الفنون ، وان كان هذا الالتقاء لا يعني الذوبان والاتحاد ، إذ ما يزال كل نمط إنتاجي يحتفظ بخصائصه المميزة ، وما زالت ((هناك فروق بين أنواع الخطاب الروائي والمسرحي والسينمائي ، فالخطاب الأدبي الروائي من النادر ان يكون شفافا الى الدرجة التي تنساب فيها الحكاية عبره بشكل بريء حتى يتم تحول التصورات المنقولة فيه الى صورة بصرية عفوية ، اذ من المعتاد ان تقوم دون ذلك حبكته وتكويناته النحوية التي قد تعوق التمثيل الخيالي لأحداثه ، وهكذا فان هناك عالمين يتجسدان في نموه بالتساوي : عالم الحكاية حيث تتحرك الأشياء والأشخاص طبقا لقوانين محددة ، والعالم اللغوي حيث تخضع الجمل لمجموعة من القواعد النحوية التي تفرض عليها نظاما خاصا)) [١٣] يميزها ويجعل بها الحاجة ماسة الى التخفيف من بعض تلك المميزات إذا أريد لها ان تستجيب الى نمط الإنتاج السينمائي ، ولذلك حل السيناريو محل الرواية في تلبية حاجة السينما .

ويعد السيناريو من الانماط الكتابية الحديثة التي أوجدتها الحاجة الى الكتابة للسينما التي انتقلت من طور التمثيل الصامت الى التمثيل الناطق مع بدايات القرن العشرين ، وقد انطبق على السيناريو ما انطبق على غيره من الأنماط فمر بمرحلة بدائية لم يتجاوز فيها الصفحة او الصفحتين .

ويمكن تعريف السيناريو بإيجاز شديد بانه : ((قصة تروى بالصور)) [١٤] وهو مادام قصة فلا بد من ان تتوافر فيه ما في القصة من عناصر ، ولكن هذه العناصر لا ترد

فيه مثلما ترد في القصة اذ يفرض هذا النمط شروطه الفنية عليها لان السيناريو يكتب في ظل رؤية التمثيل والتجسيد والنشاط الفني بما فيه من صوت وحركة ، في حين تكتب القصة لتقرأ وبين الأمرين فرق .

لقد اكتسب فن كتابة السيناريو مزيدا من الاهتمام والعمق حين جرى على أيدي كتاب مبدعين لهم تجربتهم وقيمتهم الرفيعة في الكتابة السردية ، مع احتفاظ السيناريو بصفاته المميزة عن سواه فهو ((في اختلافه عن الرواية والمسرحية يجب ان يتضمن ، بل يترجم ، هذا الاختلاف ، ومن هنا اتخذ ملامحه ، فهو السينما في الأدب ، او الأدب في طريقه الى الشاشة مثلما النص المسرحي هو المسرح في الأدب او الأدب في طريقه الى خشبة المسرح ، ناهيك عن ان كاتب السيناريو يفكر بطريقة صوتية ، تعبيرية صورية ، اي انه يعبر عن أفكاره بمساعدة الصوت والصورة)) [١٥] معا ، وهما ماثلان في رؤيته وتفكيره أثناء الكتابة وقبلها ، وهذا ما يجعل كتابة السيناريو من الفنون الصعبة ((تماما مثل صعوبة كتابة الرواية ، الى جانب ان السيناريو يملك صعوبة اخرى ، فالى جانب متطلبات إشباع الفكرة ودقة التحليل النفسي ووضوح الحوار على السيناريو ان يمتلك كثافة درامية مركزة وحبكة ديناميكية متطورة . وأسلوبا تعبيريا دقيقا ومنسجما ودقيقا)) [١٦] كما يقول احد خبراء الفن السابع على غير ما قد يبدو من سهولة فيه لان فرص النجاح قليلة أمام السيناريو حتى ان (سِد فيلد) وهو الخبير المعروف في هذا المجال ، قد أجاز ستين فقط من مجموع الفي سيناريو عرضت عليه ، ويدل هذا على أهمية هذا الفن فهو ((فن يستوعب موضوعات وأفكارا لا حصر لها ، ويقف كاتب السيناريو في مصاف الكتاب المبدعين الذين يقدمون أعمالا متميزة ومتفردة)) [١٧] لذا لا يعد انتقاصا من نص ما إذا نقل من النمط الروائي الى نمط السيناريو ، ولاسيما ان كبار الكتاب والمبدعين كانوا من نجوم هذا الفن وما ماركيز الا مثلا واحدا من هؤلاء .

اما في الادب العربي فقد لاحظ الدكتور برهان شاوي نفسه ان كثيرا مما سمي روايات ((لا تتعدى كونها سيناريوهات أدبية جيدة ... وليس في هذا الأمر ما يعيب أبدا لكن المأخذ الأساس هو عدم تلمس الفروق الأسلوبية والاستسهال في إطلاق التسميات

ويبدو ان هذه المسالة هي إحدى سمات الثقافة العربية المعاصرة)) [١٨] التي اختار السيد المؤلف الكتابة فيها فلم يفلت من اسارها .

لقد ترتب على كون نص ((الجحيم المقدس)) سيناريو وليس رواية بعض المظاهر الأسلوبية والبنائية التي تتصل ببنيته الأساس وعناصرها المكونة ، مادام كل ذلك يقع تحت مرجعية النظر الى النص في لحظة التكوين بكونه سيناريو تريد ان تستكمل عناصرها وشروطها الفنية ، ولا يسع البحث ان يغوص في أعماق هذا الأمر ، انما سيكتفي بعرض أهم الملامح التي ترتبت على ذلك وأبرزها :

أ - المشهد : من المصطلحات المشتركة بين السرد والسينما ففي السرد تنتمي دراسة المشهد الى الزمن وعلاقته بالسرد ، فمن اجل ((ضبط العلاقة التي تربط بين زمن الحكاية الذي يقاس بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنوات وطول النص القصصي الذي يقاس بالأسطر والصفحات والفقرات والجمل)) [١٩] يلجا الدارسون الى فحص مجموعة من العلاقات الأخرى من بينها ما يسمى "المشهد" وفيه ((يصاحب الأحداث الهامة تضخم نصي فيقترب حجم النص القصصي من زمن الحكاية ويطابقه تماما في بعض الأحيان فيقع استعمال الحوار وإيراد جزئيات الحركة والخطاب))[٢٠] أي اننا سنشهد نوعا من التكثيف الدرامي المتصاعد في لحظة المشهد وهو ما يعني انه احد الأنساق الفاعلة في النص السردي عموما .

أما في السينما فهو مقطع من فيلم له زمن محدد ، يجري في مكان محدد غالبا ، ليكون جزءا من الحدث او مقدمة له ويستعمل العاملون في السينما اسلوب الترقيم لترتيب المشاهد وتتابع جريانها في تركيب الفلم قبل عرضه بحسب ما يرد في السيناريو من أحداث القصة وحبكتها ، ويظهر من هذا ان هناك اختلافا بين مفهومي المصطلح ، ((فالمشهد الدرامي يتميز بنسبة عالية من الثبات والاستقرار قياسا على المشهد السينمائي المتلاحق ، فالأشياء في المسرح والرواية أيضا ، تأخذ حقها من التناغم والانسجام وتقوم إزاء الأشخاص والأحداث بمسافات مضبوطة ، أي انها تنتظم بإيقاع مشاكل لإيقاع العناصر الأخرى ، اما السينما والروايات التي تأخذ أسلوبها فيغلب عليها سرعة الحركة البعدية ، وتوزع الظلال الضوئية وتمضي فيها المشاهد

الخارجية على نسق لا يتعادل غالبا مع اللحظات الباطنية فللأشياء وجودها المستقل المكبر في المشهد السينمائي ، بل لها أولوياتها البادهة وكثرتها المفرطة ، اما أشياء المشهد الدرامي فهي قليلة متأنية بطيئة لا تبرز أهميتها إلا إذا وجه لها الإنسان الحاضر انتباهه في مقابل المشهد السينمائي الذي تغلب عليه الآلية وحركة الكاميرا ، الأول خاضع لحركة الإنسان متناغم مع إيقاعه موظف له ، أما الثاني فيجر وراءه هذا الإنسان لاهثا أمام حركة الأشياء المتزايدة وحضورها الخارجي الفادح))[٢١] ولذلك تبدو المهمة أكثر صعوبة أمام العاملين في السينما ، فبينما يتاح للروائي استعمال إمكانات اللغة والتخييل في صنع مشهده ((فان المبدع في الفيلم معني بتحميل المشهد الواحد واللقطة الواحدة بإحالات لا تقدم الصورة في دائرتها المعنوية المباشرة ، بل بما بعد الصورة وما بعد التعبير المباشر ، وربما تتسع الدائرة هذه لتفتح مديات أوسع للانتقال بالرمز والدلالة من الإطار الكتابي الى كم غزير من الاحتمالات الفكرية والمعنوية التي تقدمها الصورة ، وبهذا تنخرط التجربة في تتابع بنائي ينشد شكلا من أشكال التعبير غير مألوف ولا مستهلك)) [٢٢] وذلك بما أتاحته التقنيات الحديثة والتجربة الفنية المتراكمة من فرص للإبداع ظهرت تجلياتها واضحة في الفن السابع ومبدعيه .

لقد جمع السيد المؤلف الأمرين معا في ((الجحيم المقدس)) وهما أسلوب الترقيم وأسلوب المقطع ، فالمشاهد تبدأ بالرقم ((1)) وتنتهي بالرقم ((23)) وهي متسلسلة تباعا من دون تداخل بحيث يمكن تجسيدها فنيا أمام الكاميرا لتعرض على الشاشة في عدد معقول يمكن ان ينتج فيلما بما يقرب من ساعتي عرض .

اما من الناحية الاسلوبية فيمكن النظر الى مفتتح النص ليبدو مطابقا للاسلوب السينمائي التقليدي ، اذ يبدا المشهد الاول ، سينمائيا ، من العموم الى الخصوص ، فهو يتدرج من الظاهرة الكونية العامة وصولا الى مكان بدء الحدث وهو القرية بالطريقة الاتية :

((الشمس اللاهبة تضيء السماء والسهل والجبال بنورها الباهر ، والوادي الرحب يمتد بين سلسلتين من الجبال ، الاشجار تتوزع بدون انتظام ، في احدى الجهات تتدفق

عيون المياه التي لا تبعد الواحدة عن الاخرى كثيرا ، الماء الرقراق ينضح عنها ليسيل في جداول صغيرة ، بينما يمتد السهل شاسعا ورحبا في الجهة الاخرى .
هناك قرية شبه مهجورة تتوسط الوادي ، انها قرية "قاينجة" التي لا تبعد كثيرا عن المدينة الصغير "سيد صادق" التي تقع عند نهاية الوادي ... في الطرف الاخر من الوادي وعلى بداية سفح الجبل ترقد قرية صغيرة جدا قرب عيون الماء انها قرية "كاني سكان" التي لا تتعدى بيوتها العشرة ، وفي الطرف الاخر من القرية يقع معسكر للجنود ...)) [٢٣] هذا هو المشهد الافتتاحي في النص بمعناه السينمائي من حيث امكان تصويره وطريقة التصوير ، مع امكان تخيله سرديا ، لما يلحظ فيه من غياب تام للاشخاص والحركة والتركيز على الاشياء في صورتها الظاهرة التي تسبق تجسيد الفكرة ، وبذلك يكون المشهد في النص قد جمع صفات من اصليه السردي والسينمائي فتندمج فيه هذه الصفات لتتآزر معا في تجسيد الرؤية وتعميق الاحساس بها ولاسيما مع الافادة مما بلغه تطور الحركة السينمائية في تركيزه على النسق البصري وما يثيره في ذهن المتلقي ((فعملية احياء اللقطة داخل المشهد ليست هي عملية تحديث للخطاب او تطوير له وانما اصبحت وسيلة تحتمها الرؤية الاخراجية التي تحاول ان تستفيد من التقنية الفنية المتطورة واستثمارها الى ابعد الحدود في بناء النص واستيعابها واكتسابها لما يمكن ان يحدث للفيلم فتشكل عندئذ المهارة الفنية ذروتها في تخليق النص واعادة تركيب نسيجه الفني والادبي على الشاشة وفق مميزات عصرية محفزة للتخليق الذهني)) [٢٤] الذي يستكمله المشاهد بناء على حصيلته المعرفية والثقافية العامة واذا كان المشهد هو من الاركان الرئيسة في الانساق السردية والسينمائية فانه لا يقوم بنفسه منفردا بل مرتبطا مع سواه من المشاهد الاخرى ، وتتدرج العلاقة الرابطة فيما يدعى بالقطع او التقطيع المعروف اصطلاحا بالمونتاج ، وهو يعني تخلل مشهد بين مشهدين او اكثر حفظا لمسار السرد وانجازا لتزامن نمو احداثه ، اذ لا يمكن فنيا السير في السرد او الحكاية طوليا ما لم يتم الالتفات الى الحكايات او الحبكات الفرعية المساندة لتلتقي عند الذروة التي يجري بعدها انهاء مسار الحكايات الفرعية تباعا وصولا الى النهاية.

لقد اعتمد نص ((الجحيم المقدس)) مبدا التقطيع هذا ، وهو ما نجده في حكاياته وحبكاتها المختلفة ، وهذا امر فيه من الوضوح الفني ما يغني عن الوقوف عنده ، ولكن الذي لابد من الاشارة اليه هو اعتماد النص مبدأ "التناظر" في الاحداث المصنوع وفقا لمبدا اخر هو التداعي ، ولتوضيح هذا يمكن النظر في مشهدين من النص : الاول هو مشهد اغتصاب الضابط شيرين : ((كانت شيرين مشدودة اليدين ومربوطة بقضبان السرير الحديدي للخلف ... فتح الباب وخرج الى الباحة كان الليل مدلهما ، ليل عراقي حالك السواد)) [٢٥] وياتي المشهد اللاحق على النسق نفسه : ((فتحت الباب فدخل رجل ضغط زر الكهرباء ، اضيئت الغرفة ا لتي كان ولا يزال "هاشم" مشدودا على كرسيه في وسطها وهو يغط بين النوم والغيبوبة ، دخل رجلان اخران يحملان علي الفيلي وهو على كرسيه مشدودا ومعصوب العينين ، وضعاه قبالة هاشم وخرجا غالقين الباب وراءهم مطفئين النور ، فغرقت الزنزانة بالظلام)) [٢٦]

ويمكن ان تلحظ بسهولة مواضع التناظر بين المشهدين من حيث الفعل والزمن والاشخاص والوضع والدلالة التي اراد ان يبينها المؤلف في نصه ذلك ((فتلاحم صورتين بواسطة التوليف عن طريق مقابلة احداهما بالاخرى يؤدي الى خلق صدمة سايكلوجية في ذهن المتفرج، هد فها تسهيل التصور وهضم الفكرة)) [٢٧] التي يحملها النص الذي يبين بهذا مدى افادته من تقنيات الانتاج السينمائي ، ((فالسينما تعرف ثلاث امكانات لعملية القول او الخطاب وهي : المونتاج وحركة جهاز الكاميرا والعناوين الداخلية)) [٢٨] ويبدو واضحا ان هذه الامكانات قد اجتمعت في ((الجحيم المقدس)) وذلك بفعل الرؤية السينمائية التي فرضت تاثيرها منذ الانشاء والبناء وحتى الانتهاء .

ب - ما وراء السرد : تقوم الاعمال السردية والدرامية عامة على مبدأ الصراع ، ويقوم الصراع على مبدأ التضاد والتناقض ، وقد حدد السيد المؤلف وحدات الصراع وطرفيه بوضوح وهما : السلطة والشعب ، وهذا هو الصراع الذي جرى في السرد في مختلف اتجاهاته ولكن هذا وحده لا يكفي ، فهناك حاجة الى ابراز صراع من نوع اخر ، ولكنه خفي كان يجري في داخل شخصية البطل "عبد الله" خاصة ، وهو

الانموذج الذي مثل المثقف الواعي ، النقي ، الذي يرفض الظلم بكل اشكاله ولايتواءم معه ، بيد انه ، في الوقت نفسه ، مسلوب الارادة كالملايين المسحوقين مثله ، فلا يجد القدرة على اظهار حقيقة وعيه الى مجال التطبيق العملي ، وازاء هذا الوضع المستحيل لجأ المؤلف الى اسلوب سردي ناجح وهو ما يعرف "بماوراء السرد" غايته ايجاد مسار اخر للبطل يبوح به بالوجه المخفي منه .

ولابد من القول : ان ما وراء السرد لا يتقاطع مع المسار الرئيس للسرد ، بل يرفده بعطاء جديد حين يكون دالا عليه ، وهو ينفع في ((التحول من سياق الى اخر بصيغة الخروج على السرد السابق بقطع السياق بسياق اخر لتحقيق التجاوز الذي يعني تحقيق حيازة جديدة من العبور الى منطقة جديدة)) [٢٩] وقد تمثل ذلك في ((الجحيم المقدس)) في تأبط البطل "عبد الله" رواية الفرنسي ستاندال ((الاحمر والاسود)) منذ الصفحة السادسة والعشرين ليتماهى مع شخصية بطل الرواية "جوليان سوريل" ويدخل في علاقة حب عنيف ، مع السيدة "مدام دي رينال" وقد اتاح له هذا ميزات كثيرة منها : هربه النفسي والفكري من حياة العسكر الظالمة ، ومنها ايفاؤه لذاته واحترامه لها ، ومنها تحقيق التضاد والتناقض مع الحياة التي يحياها مكرها وصولا الى الرفض ، وهو في كل ذلك انما يؤسس مفهوما جديدا يختلف به عن كل ما يحيط به فيحقق التحول ((من الجوهر الى الوظيفة ومعه المدلول النهائي الى الدال اللانهائي ، بل الانتقال من المصالحة مع الواقع والمصادقة عليه الى التضاد بين الواقع واللاواقع، والتعارض كذلك بين الذات والموضوع ، وخاصة بعد ان تلاشت كل حقيقة نهائية لدرجة لم يعد يوجد سوى انفتاحات مستمرة على الذات وما وراء الواقع)) [٣٠] الجديد الذي انشأه المؤلف في ذهن البطل ليتيح له الانفلات من واقعه وتجسيد واقع جديد وان كان ذلك ذهنيا غير مؤثر في المحيط .

لم يقتصر المؤلف على تقنية ما وراء السرد وانما اردفها بتقنية اخرى وان كانت تقليدية معروفة وهي : الاسترجاع ، فقد اوجد به مسارا اخر يفتح به منفذا لحركة اخرى في السرد تتجه الى الخلف ، غايتها اعطاء الفرصة للشخصيات لاستعادة

الاحساس بالذات المنهوبة ، والهرب من الواقع المظلم فضلا عن اعطاء الفرصة للكشف عن بعض ماضي الشخصيات المحبب لها ، او الذي تجد فيه راحة نفسية .

ويعد الاسترجاع من التقنيات المعروفة في شتى الانماط السردية ومنها السينما، اذا غالبا ما يلجأ المؤلف الى تلبية حاجة الشخصية باضاءة لحظة من ماضيها المتعلق بمجرى السرد ويسمى هذا اصطلاحا باللاحقة [٣١] وهي ذات وظيفة مهمة ((تبرز القيمة الدلالية الخاصة لبعض عناصر الحكاية .. والقيام بمقارنة بين وضعين كأن يقارن السارد بين وضعية البطل الحالية ووضعيته في بداية الحكاية سواء كان ذلك لابراز تشابه الوضعيتين او اختلافهما)) [٣٢] ويمكن ان نأخذ مثلا لذلك من ((الجحيم المقدس)) شخصية علي الفيلي حين ينسرب ذهنه لا إراديا نحو طفولته بقصد استذكار امه :

((في زنزانته كان علي الفيلي وحيدا مشدودا للكرسي معصوب العينين .

كان الصبيان يلعبون بالكرات الزجاجية الملونة "دعبل" يرمونها باصابعهم ، ولم يكن الزقاق حينها مزدحما ، خرجت امرأة تقارب الخمسين من احد البيوت وصاحت متجهة صوب الصبيان : علي .. علاوي ..

قال ذلك واستمر في لعبه ، ظلت الام تنظر الى الصبيان نظرات حنونة .

كان علي مازال على كرسيه مشدودا ، انحدرت دمعتان من عينيه المعصوبتين)) [٣٣]

وقد يلحظ هنا ان مصدر الاسترجاع هو السرد نفسه وليس الشخصية ، فهذا امر ممكن بقدر ما يمكن ان يتسلل الماضي الى ذهن الشخصية ويسير بها باتجاهه .

الخاتمة

كانت الحصيلة من هذه الجولة النقدية مع نص (الجحيم المقدس) بيان بعض الاثار التي تركتها الرؤية السينمائية التي انطلق منها المؤلف في بناء نصه ، فتبين بأن النص لا يمكن ان يسمى رواية باطلاق لافتقاده الى العناصر الاساسية المكونة لهذا النمط السردي المعروف بمواصفاته المميزة ، لذا هو اقرب في الانتماء الى مقومات النص المكتوب للسينما لهيمنة عناصر من هذا الفن على بنيته وما فيها من مكونات ، هذا فضلا عما استعمله المؤلف في نصه من تقنيات تنتمي بوضوح الى الفن السينمائي، ومع هذا يبقى امكان قراءة النص قراءة ادبية في ضوء معطيات الفن القصصي قائمة لتوافر هذه العناصر في النص لكنه امر خارج عن نطاق هذا البحث الذي اختار لنفسه مسارا واضحا دون سواه ، وهذا ما حاول البحث انجازه ويرجو ان يكون قد وفق الى بعض ما اراد .

الهوامش

(١) نظرية الانواع الادبية : 2 / 121 .

(٢) الرواية في العراق 1965 – 1980 وتأثير الرواية الامريكية فيها : 8 .

(٣) م.ن: 10

(٤) من حديث القصة والمسرحية : 33.

(٥) م.ن : 34 .

(٦) م.ن :34 .

(٧) ظ : في جماليات اللغة السينمائية : 37 ، وماتزال هذه المشكلة ملازمة للكتب المترجمة ايضا ، انظر مثلا : تعريف الادب ومقالات اخرى : 83 ، 90 ، اذ ترجمت كلمة novel برواية .

(٨) الجحيم المقدس : 3 .

(٩) مجلة الاديب المعاصر ع46 ، صيف 1994 : 14 .

(١٠) دراسات في الادب والمسرح : 22 .

(١١) مجلة الاديب المعاصر ع46 ، صيف 1994 : 16 .

(١٢) ظ: النقد السينمائي : 50 .

(١٣) بلاغة الخطاب وعلم النص : 298 .

(١٤) السيناريو : 23 ، ظ : القصة السينمائية : 67 – 96 ، ظ : دليلك الى صناعة السينما : 44 – 59 .

(١٥) في جماليات اللغة السينمائية : 33 .

(١٦) م.ن : 30 ، ظ : الاتجاهات الادبية الحديثة : 189 – 193 .

(١٧) السيناريو : 13 ، وهي من مقدمة المترجم .

(١٨) في جماليات اللغة السينمائية : 38 .

(١٩) مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا : 85 ، ظ : في التعبير السينمائي : 42 – 61 .

(٢٠) م.ن : 89 .

(٢١) بلاغة الخطاب وعلم النص : 301 .

(٢٢) مجلة ثقافتنا ، ع6 ، ايلول ، 2008 : 44 .

(٢٣) الجحيم المقدس : 5 .

(٢٤) مجلة ثقافتنا ، ع6 ، ايلول ، 2008 : 28 .

(٢٥) الجحيم المقدس : 95 .

(٢٦) م.ن : 96 .

(٢٧) مجلة الاديب المعاصر ع46 ، صيف 1994 : 15 .

(٢٨) بلاغة الخطاب وعلم النص : 299 .

(٢٩) ماوراء السرد ماوراء الرواية : 25 .

(٣٠) م.ن : 26 .

(٣١) ظ: مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا : 76 .

(٣٢) م.ن : 79 .

(٣٣) الجحيم المقدس : 93 – 94 .

المصـــادر

- الاتجاهات الادبية الحديثة ، ر. م . البيريس ، ترجمة : جورج طرابيشي ، منشورات دار عويدات ، بيروت ، ط3 ، 1983 .
- بلاغة الخطاب وعلم النص ، د. صلاح فضل ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1994 .
- تعريف الادب ومقالات اخرى ، دبليو . دبليو . روبنسون ، ترجمة : د. كمال قاسم نادر ، مراجعة : امجد حسين ، دار الشؤون الثقافية ، بغداد ، 1990 .
- الجحيم المقدس ، رواية سينمائية ، برهان شاوي ، لا معلومات اخرى .
- دراسات في الادب والمسرح ، مجموعة من النقاد ، ترجمة : نزار عيون السود ، دار المعارف، حمص ، ط2 ، 1988 .
- دليلك الى صناعة السينما ، كرستوفر بريست ، ترجمة : مجيد ياسين ،وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1986 .
- الرواية في العراق 1965 – 1980 وتاثير الرواية الامريكية فيها ، د. نجم عبد الله ، دار الشؤون الثقافية العامة مطابع دار الشؤون ، بغداد ، 1987 .
- السيناريو ، سد فيلد ،ترجمة : سامي محمد ، دار المأمون للترجمة والنشر ، مطابع دار الحرية للطباعة بغداد ، 1989 .
- صنعة الرواية ، بيرسي لوبوك ، ترجمة : عبد الستار جواد ، دار الرشيد للنشر ، المركز العربي للطباعة والتوزيع والنشر ، بغداد ، 1981 .
- في التعبير السينمائي "الفلملوجيا" ، احمد سالم ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1986 .
- في جماليات اللغة السينمائية ، برهان شاوي ، دار الاصداء للاعلان والانتاج والتوزيع ، بغداد ، ط1 ، 2008 .
- القصة السينمائية ، صلاح ابو سيف ، وزارة الثقافة والاعلام ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 1986 .

- ما وراء السرد ما وراء الرواية ، عباس عبد جاسم ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، ط1 ، 2005 .
- مدخل الى نظرية القصة تحليلا وتطبيقا ، سمير المرزوقي وجميل شاكر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الشؤون ، بغداد ، 1986 .
- من حديث القصة والمسرحية ، د. علي جواد الطاهر ، دار الشؤون الثقافية العامة ، مطابع دار الحرية للطباعة ، بغداد ، 1988 .
- نظرية الانواع الادبية، بنفيست ، ترجمة : د. حسن عون، منشأة المعارف بالاسكندرية، 1958
- النقد السينمائي ، علي شلش ، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر ، المطبعة الثقافية ، القاهرة ، 1971 .

الدوريات

- مجلة الاديب المعاصر ، اتحاد الادباء في العراق ، العدد 46 ، صيف 1994 ، بغداد ، مقالة بعنوان : بين الخطاب السينمائي والخطاب الشعري ، فاضل ثامر .
- مجلة ثقافتنا ، وزارة الثقافة ، بغداد العدد السادس ، ايلول ، 2008 ، عدة مقالات .

The Cinematic Vision And Its Effect In "DIE HEILIGE HOLLE"

– Abstract –

By : Dr. Hassan Abd Al-Khaqanie

This research is trying to surround the text of **" Die Heilige Holle"** by studying it starting from cinematic vision that made important effects on the structure of this text and define it belonging to literary genres system .

These effects appeared by using some cinematic techniques as returning , describe the event and characters and using "behind the relation" fundament , nevertheless there are secondary effects mentioned in this research .

This research discovered the wrong of the author 's vision and understand for his text , he consider it "Novel" and all of its meaning .

We found that the cinematic vision the author started with to build his text made him went to a new concept was the scenario .

So we can say that this text is a scenario more than a novel .