إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الخامسة – العدد السابع عشر – ربيع ١٣٩٤ش / آذار ٢٠١٥م
صص ٣٠ ـ ٩

آليات السينما فى رواية "قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصرالله

خليل پروينى*
شهرام دلشاد (الكاتب المسؤول)**

الملخّص

تقدمت الرواية فى العصر الحديث تقدماً عظيماً، وتنوّعت أساليبها؛ فمن هذه الأساليب تداخلها والأنواع الأدبية والفنون البصرية. وقد أخذت الرواية الجديدة تقتبس من بعض الفنون أساليبَ فنيةً تساندها فى عملية البناء الروائى، وتدفع بها إلى الإبداع، وتضمن لها حضورها وتطورها، فمن ذلک: استخدام أسلوب الحوار المسرحى، وتوظيف المعطيات الغنائية الشعرية، وتصوير الأحداث المدهشة والبطولات الملحمية. وأخيراً تعاملت الرواية، خاصة "الرواية الجديدة" مع الفنون البصرية ولاسيّما الفن السابع، أى السينما؛ ونجد هذا التعامل الأخير فى الأفلام المقتبسة من الروايات أو فى الإفادة من التقنيات السينمائية لكتابة الرواية؛ فالعلاقات الثنائية قائمة بين الرواية والسينما فى عصرنا الراهن. ويعدّ ابراهيم نصرالله من الروائيين القلائل الذين جسّدوا فى رواياتهم جميع الأنواع والفنون، ورواية "قناديل ملک الجليل" خير مثال على ذلک، حيث استخدم كاتبها اللغة الشعرية والمسرحية، واستفاد من اللغة الروائية، ولم يهمل توظيف التقنيات السينمائية؛ فجاءت هذه المقالة لتستعرض الآليات السينمائية الموجودة فى الرواية، وذلک من خلال المنهج الوصفى – التحليلى. وقد أظهرت النتائج أن الرواية أخذت عدة تقنيات سينمائية: كتقنية عدسة الزوم، وعملية المونتاج والسرد السينمائى، وسيناريو القص، كما أنّ الكاتب سعى فى استعمال أساليب روائية جديدة مقتبسة من السينما.

الكلمات الدليلية: الرواية، السينما، إبراهيم نصرالله، قناديل ملک الجليل، آليات.

*. أستاذ فى فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.
**. طالب مرحلة الدكتوراه فى فرع اللغة العربية وآدبها بجامعة بوعلى سينا، همدان، إيران
sh.delshad@ymail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/١ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٧/١٢ش

المقدمة

إبراهيم نصرالله متميزٌ بين الروائيين فى استخدام الأساليب السردية المتنوعة، وكثيراً ما استفاد فى رواياته من التناص، ورؤية الأصوات، والطفل الروای. فرواياته تكشف لنا عن ذروة تاريخية وملحمية، وعن وعى تام بالأمور (اصغرى، ٢٠١٠م، ١)، وعن اعتمادها على البنية البصرية. وقد أفاد نصر الله منذ بداية كتابته من فنّ السينما بصورة واسعة فى أعماله الشعرية والروائية. ويرجع استخدام هذه التقنية أوّلا إلى مرونة الفن الروائى، وثانياً إلى مشروع الرواية الجديدة، وثالثاً إلى علاقة إبراهيم نصرالله بتلك الفنون، والتى كان آخرها رواية "قناديل ملک الجليل"؛ ونظراً لبنيتها الملحمية والحربية فهى أكثر تمثيلاً فى مجال الحركات البصرية. وعلاقة هذه الرواية والفنون لم تقتصر على قسم منها، بل شملت كل هذه الفنون. وأحيانا نشاهد تزاحماً كثير للأحداث وتصويرها تصويراً سينمائياً يقرب بناء الرواية إلى الفيلم السينمائى، كما نجد أحداثاً تشتمل على جميع عناصر المسرح، وكأن الشخصيات والأحداث تُمثل على خشبة المسرح أمام الجمهور، وأحياناً نشاهد أنّ إبراهيم نصرالله يرسم بعض الرسوم لتنامى السرد والحكى. وقد جاءت هذه الدراسة لتعالج آليات سينمائية لرواية "قناديل ملک الجليل" وتبيّن مدى علاقتها بفن السينما، لأنّ مؤلفها «يعدّ كاتباً سينمائياً، وربما قد أثرت هذه الثقافة السينمائية فى أعماله الأدبية، إما الشعرية وإما الروائية.» (برهومة: ٢٠٠٩م: ٥٦-٧٧)

الأسئلة والفرضيات

هل اعتمد ابراهيم نصرالله على الآليات السينمائية فى رواية "قناديل ملک الجليل"؟

ماهو غرض الروائى فى توظيف التقنيات السينمائية؟

كيف تجلّت التقنيات السينمائية فى رواية "قناديل ملک الجليل"؟

نفترض للسؤال الأول: أن الخصائص المميزة للحداثة تظهر فى رواية "قناديل ملک الجليل"، ويتسم التعبير الروائى فى هذه الرواية بجمالات نوعية تتأتى أصولها من مرجعيات متنوعة: كثقافية، واجتماعية، وشعرية، وتشكيلية، وسينمائية؛ فهو وظّف الآليات السينمائية فى روايته هذه. وللسؤال الثانى: بما أنّ ابراهيم نصرالله تناول فى

روايته هذه الأحداث الحربية ينبغى أن تستخدم التقنيات السينمائية أكثر من ذى قبل، كما أنّ موضوع الثورات والحروبات يقتضى أن يظهر نصرالله كمخرج سينمائى ليقرّب الأحداث إلى الذهن ويثبتها . ونفترض للسوال الثالث: أنّ ابراهيم نصرالله يُعدّ من كتّاب الرواية الجديدة، ومن أهم ميزات هذه المرحلة من الرواية العربية انعدام الحدود بين الأجناس أوتداخل الأجناس والفنون، خاصة فى عالم السرد، لأنه أكثر انفتاحاً لدخول أجناس وفنون أخرى، واستفاد ابراهيم نصرالله فى رواية "قناديل ملک الجليل" من أدوات السينما، ونجده يستعير عدة تقنيات سينمائية فى تكوين السرد أو تكميله.

منهج البحث

المنهج المستخدم فى هذا البحث هو المنهج الوصفى _ التحليلى، ضمن إطار التقنيات السينمائية مستعيناً برواية "قناديل ملک الجليل" والكتب النقدية التى تتحدث عن علاقة الأدب بالسينما.

خلفية البحث

نجد دراسات غير قليلة تحدثت عن علاقة الرواية بالسينما أشهرها: كتاب "الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية"(٢٠١٢م)، ألّفه حسن لشكر؛ وهذا الكتاب دراسة تحليلية لكثير من الروايات الجديدة وعلاقتها بالفنون البصرية، وقد خصّص الكاتب فصلاً من الكتاب للسينما وصلتها بالرواية العربية الجديدة، وتحدث فيه عن أهم التقنيات السينماية كالمونتاج، وعدسة الزوم، وسناريو القص، معتمداً روايات جبرا ابراهيم جبرا، وإبراهيم أصلان، ونجيب محفوظ وإداور الخراط؛ ومنها مقالة "قراءة مقارنة بين الأدب والسينما"(١٩٨٨م)، ألفه الباحث محمود قاسم؛ ونشرت هذه المقالة فى مجلة البيان بكويت، وقد تحدث فيها الباحث عن العلاقات الثنائية بين الأدب والسينما؛ ومنها كتاب نجيب محفوظ "على الشاشة" (١٩٧٥م)، ألفه هاشم النحاس بالقاهرة؛ وكتاب "السينما والأدب"(١٩٧٩م) ، لصلاح ذهنى، وهو من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

وهناک أيضاً بعض الكتب التی تشير عن التفاعل بين السينما والرواية لدى إبراهيم نصـرالله ومن أهمهـا: كتاب "البنية والدلالـة فی روايات إبراهيم نصـرالله" (٢٠٠٥م)، للدكتور مرشـد أحمد، وقد نشر الكتاب فی المؤسسة العربية للدراسات والنشر بالأردن، تحدث فيه الكاتب عن الإضافات السردية التی قدمتها روايات نصرالله للرواية العربية، وتناول فی تحليله المصحوب بعرض بصری شـعريةَ العنوان ودلالاته فی النص والتحرر من أحادية الصوت واللعب بالزمان و النزوع إلى الغرائبية والتعدد الخطابی والأسلوبی واستدراج تقنيات الفنون المختلفة للنص الروائی: كالسينما، والمسرح، والشعر، والصورة الفوتوغرافية، واللوحة، ومباغتة المتلقی بعوالم فنية وإنسانية مبتكرة.

وعلى شـاكلة مـا ذكرناه كتاب "الكون الروائی قـراءة فی الملحمة الروائية (الملهاة الفلسطينية)" (٢٠٠٦م)، للدكتور محمد صابر عبيد والدكتورة سوسن البياتی، وقد تمّ نشر هذا الكتاب فی المؤسسة العربية للدراسات والنشر بالأردن، وهذا الكتاب يتحدث عن الكون الروائی وجماليات التعبير، ويشـير إلى اسـتعارة التقنيات السينمائية وتوظيفها، وتقنيات السـرد الروائی والملحمی، ونظرة هذا الكتاب إلـى روايات ابراهيم نصرالله نظـرةٌ فنيةٌ تبين من خلالها جميـع الاتجاهات الموجودة فی رواياته حتى الإشـارة الى تداخـل الاجنـاس فی رواياته، ولكن النظرة الغالبة فی دراسـة رواياته تبيين العناصر والميزات الملحمية فی تلك الروايات التی كتبت تحت مشروع "الملهاة الفسطينية".

وكتاب "تداخل الفنون والأجناس فی أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية" (٢٠٠٧م)، ألفه حسـين نشـوان، وطبـع فی وزارة الثقافة بـالأردن؛ هذا الكتاب يـدرس تداخل الأجناس فی أعمال إبراهيم نصرالله عامة، وفی انشـغالاته الشعرية والسردية والنقدية والبصريـة، يدعم ذلـک وعی الكاتب بطبيعة التحولات الأدبيـة، وذهابها إلى توظيف تقنياتٍ متنوعة، حيث تعتمد القصيدة عند إبراهيم نصرالله بتقنيات السـرد، ويسـتعير السـرد لغـة القصيدة، وتفيد الرواية من أدوات السـينما. وهكذا يتحدث نشـوان عن تداخل الأجناس فی أعمال إبراهيم نصرالله أشـعاره ورواياته بصورة عامة الى سـنة ٢٠٠٤م . وروايـة "زمن الخيول البيضاء" و"قناديل ملـک الجليل" من روايات الملهاة الفلسطينية لم تدخل تحت إطار هذه الدراسة.

التفاعل بين الرواية والسينما

نحن نجد اليوم تفاعلا متميزاً بين الرواية والسينما، فالسينما تستعين بالرواية، ولأجل هذا نجد أنّ السينما عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين. ويُعدّ نجيب محفوظ الأكثر حظاً فى تحويل رواياته إلى الأفلام بدءا من رواية "البداية والنهاية". ومن جانب آخر أصبحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية، إذن فالعلاقات متقابلة بينهما؛ والمهم فى دراستنا هذه العلاقة الثانية أى الإفادة من آليات السينما فى العمل الروائى. «ولقد أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية البصرية وبخاصة الفن السينمائى، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردى والتخييلى وتخصيب جمالياتها الخاصة.» (لشكر، ٢٠١٢م: ١٢) ولأجل هذا عندما «نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائى أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب.» (فضل، ٢٠٠٩م: ١٨٩). إذ أصبح الأدب بدوره يستفيد من السينما ومن تقنياتها وأدواتها ويتجلى ذلک بالنسبة للرواية فى توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج. (لشكر، ٢٠١٢م: ١٢) وقد تداخلت أدوات الفن فيما بينها لكى ترقى إلى مستوى التعبير عن العصر المتداخل، ومن هنا تركزت أكثر عمليات التأثر والتأثير. (الدوخى، ٢٠٠٩م: ١٥) وكانت الرواية العربية بذاتها عملا أدبيا متميزاً يسهر على كتابته المبدعون، كما يحرص المتلقى على تدبر مضامينه وجماليات السرد. وبظهور السينما وسائر الفنون كالمسرح والموسيقا، أصبحت الرواية عطاء أوسع باستثمار صناع السينما من منتجين ومخرجين وممثلين فى تشخيص وتجسيد لمضامين الروايات المبدعة ليكون ناظراً ومستمعاً إلى جانب القارئ. (لشكر، ٢٠١٢م: ٧)

وبما أنّ الرواية جنساً أدبياً هجيناً يمكنها أن تستوعب فنونا مختلفة؛ فالقلم السينمائى يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير مدركة، لكن الرواية عندما توظفه فهى تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفتقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير. (فضل، ٢٠٠٩م: ١٨٩) إذن فالرواية أقدر من السينما فى سرد الأحداث والشخصيات، وبالإضافة فإنّ لها ميزاتها الخاصة بما تأخذه من الآليات

السينمائية فى سبيل تكميل سردها. فنجد فى ساحة الرواية العربية روايات غير قليلة تستلهم التقنيات السينماية. ومن الروائيين الأكثر تمثيلاً فى استخدام آليات السينما هم: ابراهيم نصرالله، وابراهيم أصلان، وصنع الله ابراهيم، ونجيب محفوظ، ويوسف السباعى، وإحسان عبدالقدوس، وطه حسين وغيرهم.

التقرير عن الرواية

رواية "قناديل ملک الجليل" هى الرواية السابعة من المشروع الروائى لإبراهيم نصرالله المسماة "بالملهاة الفلسطينية" إلى جانب و"زمن الخيول البيضاء"، و"طفل المحاة"، و"طيور الحذر"، و"زيتون الشوارع"، و"أعراس آمنة"، و"تحت شمس الضحى"، لكنها متقدمة عليها زمنياً وتاريخياً، ومتأخرة عنها طبعاً ونشراً؛ وبصدور هذه الرواية تكون الملهاة الفلسطينية قد غطت مساحة زمنية روحية ووطنية وإنسانية على مدى ٢٥٠ عاماً من تاريخ فلسطين الحديث.

تقع الرواية الجديدة فى ٥٥٥ صفحة، وجاء فى تقديم الناشرين لها: «"قناديل ملک الجليل" رواية تأسيسية، لاعلى صعيد الكتابة الروائية التى ترتحل بعيدا فى الزمن الفلسطينى فقط، وهو هنا نهايات القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر بأكمله تقريبا (١٦٨٩م- ١٧٧٥م)، بل فى بحثها الأعمق عن أسس تشكّل الهوية والذات الإنسانية فى هذه المنطقة الممتدة ما بين بحرين: بحر الجليل (طبرية)، وبحر عكا. ذروة ملحمية يرفع بها إبراهيم نصر الله مشروعه الروائى، ومشروع الملهاة الفلسطينية بشكل خاص، إلى موقع شاهق، وهو يكتب ملحمة ذلک القائد(ظاهر العُمَر الزّيدانى) الذى ثار على الحكم التركى وسعى لإقامة أول كيان سياسى وطنى قومى حديث فى فلسطين، وأول كيان قومى فى الشرق العربى. هذا القائد الفريد الذى امتدت حدود (دولته) من فلسطين إلى كثير من المناطق خارجها.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ١)

وتتناول الرواية فترة مجهولة إلى حد كبير، لكنها مهمة فى التاريخ العربى، وما قام به القائد "ظاهر العمر الزيدانى" لتأسيس دولة وطنية مستقلة فى فلسطين، تغطى فترة زمنية واسعة ممتدة من عام ١٦٨٩م، حتى عام ١٧٧٥م، وهى الفترة ذاتها التى شهدت ميلاد

ورحيل هذا القائد الذى اتصفت فترة حكمه بالعدل والتسامح ونشر الأمن، والتجاء كثير من الفئات الاجتماعية المضطهدة إلى المدن التى كانت تحت سيطرته، مثل عكا وحيفا والناصرة وطبرية وسواها، ونمو التجارة والزراعة وإقامة العلاقات الدبلوماسية مع كثير من دول العالم، وتدور أحداث الرواية فى فلسطين والأردن وسورية ولبنان ومصر واسطنبول.

دراسة وتحليل

رواية "قناديل ملک الجليل" رواية تصلح لأن تكون فيلماً سينمائياً مدهشاً، أو مسلسلاً تاريخياً رائعاً، أو كليهما. إنّ كثرة الأحداث وتوفير الصور واستخدام التكنيكات السينمائية وموضوعها التاريخى والملحمى تسببت فى تقوية البنية البصرية فى الرواية؛ فالأحداث فى هذه الرواية من الأحداث التى يسهل تبديلها إلى قصة سينمائية أو سيناريو، لأن أحداثها حوادث تصويرية متحركة، بدل أن تكون حكائية أو سرداً روائياً بحتاً، أو يترصد الروائى الأحداث فيها من الخارج ولا يترصد فى داخل الشخصية. هذه الرؤية من الخارج مهمة فى بحثنا السينمائى حول الرواية، وسنقف عندها كثيراً فى العناوين التالية.

القول هنا بأن الرواية سينمائية يعنى أن استعارة التقنيات أو التكتيكات السينمائية و استخدامها لم يتوقف عند بعضها كالمونتاج وتجاوز المشاهد وغيرها، لأننا- بشكل عام- نجد فى كل رواية بعض التقنيات السينمائية، واعتبار هذه الرواية رواية سينمائية يثبت لنا أن تلک التقنيات تكثر فى الرواية. وفيما يلى نشير إلى بعض الخصائص السينمائية فى رواية "قناديل ملک الجليل" ونقوم بتفصيلها وشرحها.

نافل القول إن هذه الرواية من الروايات الحديثة، فهى الرواية الأخيرة لابراهيم نصرالله، تجلى فيها كثير من معطيات الفنون وأنواع أخرى خاصة فن السينما. ويجدر القول بأن هذه الرواية ليست قصة سينمائية تحتوى على كل العناصر السينمائية، بل نريد أن نتحدث عن دخول بعض عناصرها وكيفية استعارة الروائى لها فى إنشاء روايته.

الصورة السينمائية

فى البداية تجدر الإشـارة بأن اسـتخدام الصورة فى كل جنس أدبى معناه استخدام تقنيـة سـينمائية فى ذلک الجنـس، لأن لغة الروايـة هى الحكى والسـرد لا الصورة؛ واسـتخدام الصورة فيها يكون تكنيک سينمائى لأن لغة السينما هى الصورة والحركة. فالمراد بالصورة فى السـينما هى صورة متحركة تنبض بالحياة، فيها الحركة والإشـارة، وفيها اللون، والظلال، وتشـابک الحوارات، والتركيز على الإكسسوارات، والتشويق، والعودة إلى الماضى، وتداخل المشاهد وإنهائها بحرفية بالغة. (فتحى، ٢٠٠١م: ١٢٦)

إن رواية "قناديل ملک الجليل" تجرى بين السرد والصورة، تنامت فيها الصورة مثل السرد بأنواعها المختلفة الشـعرية والروائية والسينمائية والمسرحية. دخول الصورة فى الرواية قد جاء على أسـاس تداخل الفن السـينمائى، لأن الرواية تقوم على أساس السـرد والحكـى، والصورة والتصوير بنية سـينمائية يجرى الحديث عنها فى السـينما ولاسيّما أنّ هناک كثير من الصور فى الرواية السينمائية تحتوى على خصائصها المذكورة آنفاً.

لكن السـرد فى هذ الرواية يتناغم مع الصـورة ولاينفصلان عن بعضهما. لننظر إلى الفقرة التالية لنرى كيف يأتى السرد و الصورة معاً:

«أشـرعَ ظاهرُ شباکَ بيتِه، فلم يسـترع انتباهُه من كلِ أولئکَ الخلقِ الذين يملأونَ شـوارعَ الناصرةِ، سـوى ذلکَ الشـابِ البدوى المنهک كرضاً أو مشقة؛ الشاب الذى استدار بعينيه ما إن رأى ظاهر. وحين خطا أولى خطواتِه مبتعداً، حاولَ أن يبدو طبيعياً ما استطاع، رغم هزالِه، لكن عودته للنظر ثانية نحو بيت ظاهر فضحتهُ. تجوّل ظاهر فى ذاكرته مفتشـاً عن ذلک الوجه لم يستطع اسـتحضاره. أغلق النافذة وخرج.» (ابراهيم نصرالله، ٢٠١٢م: ٢٥٦)

المراد بإتيان هذه الصورة هو أن الروائى يسـرد الأحداث، لكن يضيف على السرد عناصر الصورة بشكل نستيطع أن نقول: إنّ السرد فى الرواية يجرى مع الصورة؛ وأشرنا سـابقا فى حديثنا عن علاقة الرواية بالسينما بأنّ الصورة من العناصر السينمائية. ففى هذا المقطع تنتقل حركة الكاميرا من مكان إلى آخر، تنتقل من بيت ظاهر إلى الشارع

(بين المكانين)، ومن شخصية ظاهر إلى بعض الناس الذين يملأون شوارع الناصرة، مركزة على الشاب البدوى والمنهک (بين شخصيات)؛ وتأخذ الكاميرا صورة عن استدارة عينى ظاهر وذلک الشاب. وريشة الروائى هنا حريصة على أخذ الصورة بدقة كاملة؛ وتتمركز الكاميرا على ظاهر الذى أغلق النافذة وخرج. فمن الملاحظ فى هذه الصورة تعدد الحركات بين الأمكنة والشخصيات، فقد جاءت هذه الصورة بلقطات مختلفة تتم بها عملية المونتاج، وظهر فيها ابراهيم نصرالله كمصوّر لتلک اللقطات.

لكن السؤال الذى يُطرح: هل تعتبر كل صورة فى الرواية صورة سينمائية؟ تحدثنا عن الصورة السينمائية، وهنا نريد أن نتحدث عن تلک الصورة أيضاً و تطبيقها مع الصورة الروائية حتى تظهر الفروق بينهما بصورة أدق، لأنّ الصورة ،كما تخطر بالبال، ليست مختصة بالسينما، ونحن فى الأنواع الأدبية نشاهد الصورة، ولا نستطيع أن نجعل جميع الصور فى الأنواع الأدبية صوراً سينمائية، لأن هناک صوراً شعرية أو روائية لا تلاحظ فيها عناصر الصورة السينمائية. ونترصد الفرق بين عناصر هاتين الصورتين فى المقطعين من الرواية، تأتى إحداهما بشكل الصورة السردية و تأتى الأخرى بشكل الصورة السينمائية. لأن معرفة كيفية الصورة فى الرواية مهمٌ لدينا. لننظر إلى المقاطع التالية:

«لم يكن ظاهرُ مفتوناً بشىءٍ مثلما كانَ مفتوناً بصيدِ البط، لكن الساعةَ من الزمنِ يقضيها على ضفافِ طبرية، كانت كافية لغَسلِه من كلّ ما علق به من غضبٍ أو أحزانِ.» (نصرالله،٢٠١٢م: ٩٨)

«ظل القلقُ يعتصرُ بدنَ نفيسة، حتى بعدَ عودةِ ظاهر إليها سالماً.» (المصدر نفسه: ١٢٠)

«كانت الذراعُ الخشبى الذى يغلقُ البابَ قد انتزعَ من مكانِهِ. فتح الباب. حدّقَ فى جانبى الطريقِ. كانت طبريةُ تنهضُ فى تلک اللحظاتِ. من بعيد يأتى صياح ديكة وأصوات غامضة لكلماتٍ من الصّعب فهمها. سمع حوافرَ دابة فاستدار، كانت امرأة تمتطى حماراً ممسكة بربطة فجل كبيرة أمامها.» (المصدر نفسه: ٦٤)

فقد جئنا بثلاثة مقاطع روائية: أولها كان سرداً، يسرد الروائى حدثاً، وثانيها صورة

روائية تبين مدى اضطراب نفيسة حين غياب ظاهر، وثالثها صورة روائية مشحونة بالعناصر السينمائية.

إن مكونات النص السردى تساهم فى تحقيق الصورة السردية. وأما الفرق الأساسى بين هاتين الصورتين (النص الثانى والثالث) فيرجع إلى بنيتهما، لأن أولهما صورة سردية، ومن أهم خصائصها هو التصوير، وهذا التصوير يمكن أن لا يهتم بالحضور الفعلى فى النص، ويكون تصويراً للأحاسيس والعواطف، أو تصويراً لنفسيات الشخصيات. وإذا نظرنا إلى الصورة السينمائية (الصورة الثالثة) فيدهشنا صوتها، وايقاعها، وحركتها، وصعودها ونزولها؛ فهى مليئة بالعناصر السينمائية: كالحركة، وتجاوز المشاهد، وتعدد الشخصيات والحركات والأمكنة؛ وكل هذه العناصر تجتمع فى آن واحد، كأنها لقطة من فيلم بوليسى من حيث البنية والشكل، وهذا يرجع إلى البنية الفعلية أو الحضور الفعلى فى الصورة الأخيرة. ويمكن أن تظهر الصور فى الرواية مصورة الحضور الفعلى، فإن كانت كذلك يطلق عليها الصورة السينمائية. ونلاحظ إذا تأملنا هذا النص أن الروائى يستخدم تقنية المونتاج المتناوب عبر هذه الصورة السينمائى لتحقيق المراوحة بين وصف البيت من الداخل والخارج من خلال أسلوب سينمائى مشحون بالحركة والإشارات الدالة.

السرد السينمائى

نخلص من هنا إلى القول: بأنّ لكلّ من السرد الروائى والسرد السينمائى مميزاته الخاصة به، حتى وإن التقيا فى الكثير منها، ذلك أن السرد الروائى باعتماده على اللغة المكتوبة وحدها، يمكنه أن يشخّص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصاً داخلياً عميقاً، معتمدا فى ذلك على تقنية المونولوج، فى حين أن السرد السينمائى لا يستطيع فعل ذلك، وإنما يكتفى بالقبض على الصورة وهى تتشكل خارجياً، من خلال تعبيرات الشخصيات الإشارية التى تُمْنَحُ لملامحهم؛ وهو أيضا ما لا يستطيع السرد الروائى أن يقوم به مهما اعتمد فى لعبة تتابعه على التقاطع المستمر بينه وبين الوصف، هذا الوصف الذى ينجح أكثر فى تحويل الواقعى، المادى إلى متخيل، أكثر مما تستطيعه عين الكاميرا،

التى تنجذب نحو نوع من المحاكاة أكثر حرفية. (محقق، لاتا: ٤)

و مــن القضايا المطروحة فى اســتعراض رواية «قناديل ملــک الجليل» هى كيفية السرد باعتبار تداخل الأجناس، فيلاحظ فى الرواية عناصر الصورة، ويمكننا أن نطلق عليها الســرد الســينمائى، أى إذا كان الســرد تصويرياً مشــتملا على عناصر السينما نســمّيه السرد الســينمائى. والســرد الروائى كما عرفنا يقوم على اللغة المكتوبة، لكن الســرد الســينمائى يقوم على أساس التصوير؛ إن الســرد فى هذه الرواية، خاصة عند ســرد الحروب والغزوات والصراعات، يكون مشــحوناً بعناصر السرد السينمائى، لأن بنية التصوير فيها قوية ولا يتدخل الروائى فى نوازع ونفســيات أو دواخل الشخصيات وسردها، بل يرسم الشخصيات رسماً سينمائياً دقيقاً.

لننظر إلى المقطع الآتى:

«عاد ظاهرُ من جديد يتقافزُ فوقَ الســورِ، وحينَ أحسّ بأن شــتائمه لم تعد تزعج الجنود بدأ بشتم الوزير نفسه، حيثُ لم يترک كلمةً قبيحة يمكنُ أن تقالَ بحقِهِ إلا وطيرّها إليــه بأعلى صوته. بأذنِهِ سمعَ الوزيرُ تلکَ الشــتائمِ، الــتى كان لا بدأت تصل، فى تلک المساءاتِ، بين قذيفة وقذيفة وهجمة أخرى. كلُ من يأتى برأسِ ذلک الفتى سأعطيه ما يطلبهُ، أعلنَ الوزيرُ بسبابتِهِ القصيرةِ نحوَ السورِ.» (المصدر السابق : ٣٠)

ابراهيم نصرالله لم يقف مكان الســارد، بل وقف هو مكان صاحب الكاميرا ومصور الفيلم، يتابع الأحداث ويأخذ منها صوراً. فروايته هذه تعتمد على عناصر من الســرد السينمائى حيث يلاحظ فيها عنصر الحركة فينتقل السرد من حالة إلى حالة أخرى، ابتداء بتصوير حركات شخصية ظاهر، عودته وقفزه فوق السور والقاء الشتائم، وحركة الوزير حيث يقول وهو يشــير بســبابته القصيرة نحو السور؛ وممّا يلاحظ كذلک فى هذا المجال هو كيفية استخدام السرد، فالروائى يترصد الأحداث من الخارج (التبئير الخارجى) فى الســرد السينمائى على عكس الســرد الروائى، فنشاهد هنا وقوف إبراهيم نصرالله من بعيــد آخذا صــورة عمّا يحدث أمامه، وبيده الكاميرا متنقلاً بين مكانين (مكان ظاهر و الوزير)؛ هذا الترصد من الخارج ســبب لكى لايدخل الروائى فى دواخل الشخصيات كما يلاحظ فى الســرد الســينمائى. ونقطة أخرى فى السرد الســينمائى لهذا المقطع هو

كيفيــة الزمان، فالزمان هنا،كما فى الفيلم هو زمن الحال (اربابى، ١٣٨٧ش:٦١)، تحدث الأحــداث أمام أعيننــا كما نلاحظ ذلک فى أفعال (يتقافز، وتزعج، ويأتى، وســأعطيه، ويشــير)، وكأنّ الحدث هو بنفسه من يروى الأحداث ولانحسّ بوجود السارد. والنقطه الأخيرة فى الســرد الســينمائى هى مرافقة الصوت والإيقاع مع الســرد السينمائى، إذ يعمل إبراهيم نصرالله فى هذا النص، فيصف فيه ظاهر العمر متجاوزاً الوصف السطحى المرئى لتقريب الصورة وتخصيبها بالتجســيد عبر المؤثــرات الصوتية والحركية الكثيرة. وهذه الأصوات والحركات تصدر من شخصيات مختلفة: ظاهر، والجنود، والوزير.

وعندما نقول السرد فى رواية «قناديل ملک الجليل» يكون سينمائياً فنحن نعنى توفر عناصر ســينمائية فى سرد الأحداث: كالحركة زمانياً ومكانياً ونفسياً، وحركة الكاميراً، ورؤية الراوى، وتغيير الشــخصيات، وانتقال الكاميرا من شخصية إلى شخصية أخرى. وعندما يوظّف الروائى هذه الأمور والعناصر فى ســرد روايته نتفق بسينمائية السرد فى الرواية، ونلمس التوليف السينمائى فى روايته. هذا هو ما حدث فى الرواية التى تحدثنا عنها بصورة موجزة من منظار كيفية الســرد. إذن هذه الرواية مشــحونة بعناصر السرد السيمنائى، فريشة الروائى هنا ريشة سينمائية.

سيناريو القصّ

نقصد به ذلک البناء الروائى- المشهدى الذى يعمل على الارتفاع من نظام قارئ/ ســامع إلى نظام قارئ/مشــاهد، و ذلک من خلال اســتنفاد أكبر مــا يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التى تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتى يكاد يكــون لا منتاهياً، ورصد مكونات هذه الثروة داخل الصورة الســينمائية: من ديكور، وكادر، وإضاءة، وظل، وغير ذلک من لوازم البنية البصرية، وشد جميع عناصر التكوين هذه بمونتاج واعٍ يتعهد بنتيجة المشــهد، وهى وصول بالمتلقى إلى نظام القراءة/المشاهد. (الدوخى، ٢٠٠٩م: ٤٧)

فهــذه الرواية فى منظورها الســينمائى قريبة جداً من ســيناريو كامل «وهو عملية إعداد القصة لتصبح فيلماً، وتحويلها إلى مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل بكل لقطة من

ديكورات، وتوقيت وغير ذلک مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد» (عشرى زائد، ٢٠٠٨م: ٢٢١)؛ لذا فهى مؤهلة ومستعدة تماماً ببساطة أن تتحول إلى فيلم سينمائى لما تكثف من مشاهد ولقطات سيمائية، فضلاً عن تجلّى ثقافة سينمائية واضحة فى إسلوبية بناء المشاهد واللقطات تسعى إلى مفاعلة السردى بالسينمائى.

وهنا عند دراسة الصور الروائية فى رواية "قناديل ملک الجليل" يمكن لنا اعتبار هذه الصور صوراً سينمائية، لأنها تقترب من بنية الصورة السينمائية من حيث حساسية التكوين السينمائى:

«لوّح أحد الرجال، وكان الشيخ إلى جانبه، براية حمراء، رآها الجنود المحاصرون، وماهى إلا لحظات حتى يتقدم السّور. حين اقترب، انطلق السهم حاملاً الرسالة، فسقط أمام الجندى تماماً، بحيث جفل حصانه. ترجل الجندى، اقتلع السهم من الأرض اليابسة، وقبل أن يعود: سمع تلک الشتيمة التى أطلقها ظاهر فأصابت الجيش والوزير معاً. فى البعيد تبادل قادة جيشه النظرات. كانت المرة الأولى التى يسمعون فيها وزيرهم يتلفظ بشتيمة كبيرة من هذا النوع. وقبل وصول الجندى إليه، كان الوزير قد أعطى إشارة القصف مرة أخرى قرأ الرسالة وكوّرها. ألقاها أرضاً. وداسها حتى تمزقت تماماً.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٣٣)

فى هذا المشهد الروائى والمكون من الأجزاء واللقطات، نلاحظ أن البنية البصرية فيه قوية كأننا وقفنا أمام شاشة التلفاز، حيث وضوح الترسيم الفضائى فيها مبرز جداً.

المراد بالبنية البصرية هنا هو دخول عناصرها: «كتشكيل الصورة، وتوزيع الإضاءة، وتوجيه الكاميرا، وبناء الديكور، وتحديد هيئته وطراز محتواه.» (الدوخى، ٢٠٠٩م: ٤٨) وعلى أساس معرفة هذا الإطار نخطط للكشف عن حساسية التكوين وحدودها فى الصورة.

ففى اللقطة الأولى:

«لوّح أحد الرجال، وكان الشيخ إلى جانبه، براية حمراء، رآها الجنود المحاصرون، و ماهى إلى لحظات حتى يتقدم السّور.حين اقترب، انطلق السهم حاملاً الرسالة، فسقط

أمام الجندى تماماً، بحيث جفل حصانه.» (المصدر نفسه: ٢٣)

إن الحركة هى الميزة الأساسية لهذه اللقطة، تنتقل الكاميرا من مكانٍ إلى مكان آخر؛ تتنقّل بين الشيخ ورجل من رجال الوزير(الجندى)، جاء للسلام، وفى يده راية حمراء، وتعرّج على الجنود المحاصرين، مركزة فى النهاية على جندى الوزير الذى أطلق السهم وإلخ. وتأتى اللقطة الثانية بعد اللقطة الأولى، حين ترجّل الجندى من حصانه:

«ترجل الجندى، اقتلع السهم من الأرض اليابسة، وقبل أن يعود: سمع تلك الشتيمة التى أطلقها ظاهر فأصابت الجيش والوزير معاً.» (المصدرنفسه: ٢٤)

كما نلاحظ فالمشهد يدور حول ذلك الجندى. وفى اللقطة الأخيرة تنتقل الكاميرا إلى الوزير؛ فنرى الكاميرا وإدارة حركاتها متوزعة بين ثلاثة أمكنة، حيث يكون ظاهر، وشيخ الحسين خلف السور، والجندى حاملاً رسالة براية حمراء فوق السور أو أطرافها، وأمام ظاهر وشيخ الحسين يكون الوزير وجنوده. كانت حركة الكاميرا فى هذه المشهد حركة الزوم، ففى هذه اللقطة لاتتحرك الكاميرا على الإطلاق، وان كانت الصورة الناتجة تشبه تماماً حركة الكاميرا إلى الأمام أو الخلف، وتتم هذه اللقطة بواسطة عدسة الزوم، وهى عدسة تسمح بتعدد البعد البؤرى بسرعة أثناء التصوير دون توقف أو قطع. وهى حركة عمودية رأسية للكاميرا.

الممثلون فى هذا المشهد كثيرون، منهم: "ظاهر"، و"الشيخ حسين"، و"الوزير" وجندى الوزير، وشاحنات من الجنود؛ فدخول هؤلاء الممثلين فى مشهد قصير دلالة أخرى على سينمائية الصورة الروائية لأن الكاميرا تستطيع أن تأخذ اللقطة فى مدة قليلة لمشاهد مليئة بالصور والحركات والشخصيات.

وأما بالنسبة للديكور وهيئته وطراز محتواه، فيمكن القول أن هذا المشهد يتكون من أجزاء تظهر فى مساحة المشهد، هذه الأجزاء التى يكون فيها تمثيل الممثلين موافقا لحركة الكاميرا وتشكل الفضاء الذى تأخذه الكاميرا، ويحتوى هذا الفضاء على حركات الصورة السينمائية التى يؤدى سردها إلى ما يطلق عليها التمثيل السردى. وهكذا يبدأ تتابع الصور واللقطات أمام عين القارئ وكأنه يشاهد فيلما سينمائيا بالفعل.

وفى بعض الفصول و المقاطع تبدو مشاهد سينمائية متلاحقة بشكل متماسك، عبر

حبكيــة خاصــة؛ فهناک صور، وكأنّها فيلــم كامل، له بداية، وعقــدة، وذروة، ونهاية. وتتبين هذه المراحل بكلّ وضوح فى فصل "الثانى"، كما أنّنا نلاحظ فيها ميزات الصورة الســينمائية: كالحركة، وتغيير الشــخصيات، والمكان، والزمان، وتوجيه الكاميرا وإلى ذلک.

وفى الصــورة الأولــى تظهر نجمة فى البعيــد، فهى فى انتظار ظاهــر وزوجته؛ وهذه الصورة هى بداية المسلسل أو الفيلم:

«أمضت نجمة النهار فى علّيتها، تراقب الشمال، متوقعة أن ترى تلک الغيمة المباركة من الغبار التى تعلن عن وصول ظاهر وعروســه، لم يكن يريد بصورة مفاجئة، أرســل خــبراً مع رئيس القافلة، قبل ذلک بثلاثة أســابيع ولأن وصــول القافلة محدداً تماماً فى يــوم الخميس، فأى تأخير فى وصولها يعنى أن عليهم الخروج لتفقدها والاطمئنان على أحوالها.» (المصدر نفسه: ١٢٨)

تأخذ الكاميرا هذه الصورة بصورة رأسية ثابتة. والصورة هنا تجرى مع السرد وليس كلها صوراً ســينمائيةً بحتة، فعلى ســبيل المثال، يبدأ الفيلم بدخول الكاميرا فى المكان الذى جلســت فيها نجمــة، وحرص الروائى أن يقول إنها جالســة فى الأعلى كى ترى القافلــة من بعيد، ويبدأ الروائى بالتقاط هذه الصورة بصورة جيدة، ثم يبدأ بالســرد مع الدخول فى ذاكرة نجمة، لأنه يقول لنا إنها متوقعة وصول ظاهر وعروســه. والدخول فى دواخل الشــخصيات يخرج الصورة إلى الســرد، لأنها تفقد أهمّ ميزة الصورة المجسمة. وهكذا فى بقية النصوص يجرى السرد مع الصورة. ويبدأ مشهد آخر بإغارة قوّة من البدو على قافلة نفيســة التى تنتظرها نجمة؛ يبدأ المشــهد بالســرد، ثم تدخل الكاميرا وتأخذ الصورة بكل حركاتها وانفعالاتها بصورة دقيقة ورأسية ثابتة:

«تأخــرت القافلة، ففى موقع بين العابســة والناعمة، أغــارت عليهم قوّة من البدو يتجاوز عددها ستين فارساً، كانت القافلة تسير فى أرض فسيحة يسارها مقلع حجارة قديم، وعلى يمينها سلاسل حجرية لكرم زيتون كبيرة، حين انقضّ المهاجمون عليها فجأة، لكن الهجوم مباغتٌ، اســتطاع المهاجمون شــق القافلة إلى نصفين. لم يكن المســافرون بحاجة لأن يدعوهم أحد للدخول فى القتال، لأن كل شخص فى موقف كهذا، يدافع عن

نفسه وماله و عياله.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

هذا المشـهد الثانى من الفيلم، يشـكل عقدة الفيلم، ونحن نرى كيف دخل الفيلم من حالة الأمن فى البداية إلى حالة العقدة والنزاع. وكثيراً نرى الأفلام تبدأ بحالة السكون، وتدخـل بعدها فى الأزمة. وربما يخطر على البـال أن هذه البداية والعقدة كذلك توجد فى الرواية، فماهو الفرق؟ نقول: إنّ الحبكة فى الرواية تأتى بصورة السرد لكن هنا تأتى بشكل الصورة والتجسيم. والسرد والصورة هما ميزتان أساسيتان يختص كل من الرواية والسـينما بإحداهما. والنقطة الأخرى هنـا أننا نريد أن نلقى الضوء على تنوع الصور السينمائية فى الرواية، لأنها تأتى تارة بصورة مفردة وتارة تأتى بصورة متلاحقة ومتتابعة تشكل فيلماً كاملاً بكل مراحله.

ومن العناصر الأخرى تحديد المكان وتحديد الشخصيات، ويؤكد الروائى أن الإغارة قد تمت من قبل سـتين فارس، لاأكثر من ذلک ولا أقل. إن تعيين الشخصيات كان أكثر أهمية فى الأفلام. وبما أن عنصر المكان مهم جداً، يذكر الروائى المكان الذى تسـير فيه القافلة، فهو موقع بين العابسة والناعمة و كانت فى السهل:

«أرض فسيحة يسارها مقلع حجارة قديم، وعلى يمينها سلاسل حجرية لكرم زيتون كبيرة.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

وهذا التحديد للمكان يسـاعد على تجسـيم الصورة عند القارئ، ولتكون الصورة أكثر وضوحا يقوم الروائىّ بتبيين كيفية الهجوم، فيأتى بمثل: فجأةً، وكان الهجوم مباغتٌ، وشـق المهاجمون القافلة الـى نصفين، وهكذا فى بيان حالة المسـافرين آنذاک وهم فى اضطرابٍ وكلهم يدافعون عن أنفسـهم ومالهم وعيالهم؛ وكأن إبراهيم نصرالله قام بدرو مصور الفيلم بدل السـارد، ويلتقط كل ما وقـع فى القافلة بجزئياتها وحالاتها المختلفة، هذه هى وظيفة الكاميرا فى أخذ الأشياء بدقة.

وأما فى المشهد الثالث من الفيلم، يصل الحدث إلى ذروته وهو فى مسيرة حل العقدة، حينما يأتى ظاهر ويدافع عن المسافرين ويهجم على المهاجمين:

«نظـر ظاهر فوجد القافلة متشـبكا مع ثلاثة من المهاجمين. كان يدور حول نفسـه كزوبعة، بحيث لن يصدّق من يراه أن ذلک الشخص عجوزٌ على مشارف السبعين، أغار

ظاهر شاهراً بسيف أبيه وحين يراهم أحدهم مقبلاً، اندفع نحوه بجنون.جعلته ضربةً قويةً بصفحة سيفه لا بحدّه، لكن الضربة كان كافية لأن تطيح بالمهاجم من فوق جواده. تركه ظاهر وتوجّه نحو المهاجم الآخر، كان بمستطاع ظاهر بسهولة أن يستدير ويصفعه بطرف السيف بقوة على عنقه، جاءت الضربة قوية بحيث حملته فى الهواء ليحلّق طويلاً قبل أن يسقط فاقداً الوعى على الأرض. لم يتحرک، لكن ظاهر كان مطمئناً إلى أنه قُتا فإن سقوطه هو السبب و الخ.» (المصدر نفسه: ١٣٠)

هذا المشهد جاء بشكل نزاع بين ظاهر والمهاجمين، ويشكل ذروة الفيلم. والميزات التى ذكرنا فى المشاهد السابقة، تساعد على سينمائية هذه الصورة الروائية، وأهمّها الدقة وتجسيم المشهد. وقد حمل المشهدُ فى طياته رسماً دقيقاً فى غاية الإتقان عن ما حدث فى تلک المعركة وكيفية الهجوم، كما رسم البؤرة التى تنطلق منها العدسة فى تصوير هذا المشهد حيث تلتقطه دوماً من مسافة بعيدة، وذلک بدخول الكاميرا- كالمشاهد السابقة- من فوق المعركة. والراوئى لم يصوّر الأثر النفسى لهذا القتال الذى يتركه عادة هذا المشهد فى نفسية ظاهر أو المهاجمين. ولقد أشرنا فى ما سبق أن اعتماد الروائى على مشاهد سينمائية فى أثناء الحدث الروائى إنما يكون من رؤية خارجية تترصد الأحداث من الخارج فقط، أما الانفعالات والمشاعر والعواطف فلا علاقة لها بالصورة السينمائية، ولا تدخل ضمن هذا المستوى التقنى للشريط السينمائى.

وفى المشهد الأخير الذى يشكل نهاية الفيلم، أصبح الحدث هادئاً، وقام الروائى بسرد الأحداث، لا بتصويرها، لكن يجرى السرد مع الصورة فى بعض الأحيان:

«لم يظفر المهاجمون سوى بناقتين وثلاثة بغال. طلب رئيس القافلة من ظاهر أن يتوقف عن مطاردتهم، لكن ظاهر لم يكن مستعداً لأن يسمعه.» و«نظر رئيس القافلة خلفه، فرأى مشهد قافلته كما يتمنى أن يراها رئيس قافلة. كانت مشتتة، بدت الفوضى رهيبة، كما لو أنه هزم. فى حين يعمل رجاله والمسافرون معه ما استطاعوا للسيطرة على الحيوانات التى هاجت، وتناثر الكثير مما تحمله على مساحة شاسعة من الأرض.» (المصدر نفسه: ١٣١)

ويلاحظ فى هذا المقطع أنّه كيف ينتهى الحدث، كما ينتهى الفيلم، مع دفقة شعورية

خاصة، وأنّ أسلوبية الحدث والشخصية وتحديد المكان وتشييد سائر العناصر بشكل السرد السينمائى، تنهض جميعاً على وعى سينمائى بحساسية وتكوين درامية عالية تنقل الفعل الروائى إلى مستوى إبداعى خاص، ويقوم هذا المستوى فى درجة علاقته بالفضاء والتلقى على شكل شفاف من المزاوجة بين الوقائعى – التاريخى و الخيالى– المفلمن سينمائياً.

الزمان والمكان

إن الزمن السينمائى قد كان فى بدايته هو الزمن الدياكرونى الذى يحاول التقاط الزمن الواقعى للتسلسل الحدثى للقصة؛ ولكنه سرعان ما تخلى عن ذلک، عن طريق اللعب، من خلال المونتاج المولد للحركية الصورية المشكلة له، خالقا بذلک إيقاعا خاصا به، والذى ليس هو بالتالى إيقاع الحركة وحدها وإنما إيقاع لصور الحركة. فالمونتاج يوحد وينظم السيرورة الزمنية عن طريق تقديم اللقطات السينمائية وفق ما تحمله من دلالة، تجعل الواحدة منها تلى الأخرى، أو عن طريق التلاعب فى عملية الترتيب (محقق، لاتا: ١٠). والمكان فى السينما قد يتسم بتحديد «لأن المكان والمشهد البصرى يقيدان المعنى، ينصان عليه ويوحدانه.» (فضل، ٢٠٠٩م: ١٩٤)

فرواية "قناديل ملک الجليل" كثيراً ما تأخذ ميزة الزمن والمكان السينمائى، وهذا يرجع إلى حاسة إبراهيم نصرالله السينمائية، حيث لا يترک المكان بالغموض، بل يعطيه دفقة سينمائية، وخير مثال على ذلک الفقرة التالية:

«كان الجنود يملأون السهل، الخيول تجرى والفرسان يناورون الشمس تنحدر وراء غيمة كثيفة، لكن كل ذلک معبأ بالصمت.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٢١٨)

هذا المشهد البصرى، يساهم فى إيجاد تحديد المكان كما لا يغفل مؤشرات الزمن والإضاءة والإيقاع؛ فالوقت نهار، وضوء الشمس ضوء شاحب، يظهر وراء غيمة مزدحمة، والمكان فى السهل يحتوى على الجنود والفرسان. وإيقاعاً نشاهد صمتاً منتشراً فى ذلک السهل. ولانستطيع أن نتصور تحديداً أدق من هذا المشهد كسيناريو كامل يحمل عنصَرَى الزمان والمكان.

حركية المنظور

تتميز لغة السينما بمرونتها الشديدة فى استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة أخرى، فالسينما تقدم أحياناً آلاف البشر فى منظر واحد، ويمكن لها أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير فى وجه طفل (فضل، ٢٠٠٩: ١٩٧). وهذا يرجع إلى تقنية حركية المنظور فى السينما، «بينما نجد الرواية هى الفن الوحيد الذى يكاد يضارع السينما فى ذلک.» (المصدر نفسه، ١٩٨) وكما يظهر فالرواية تستخدم آليات السينما فى تطور السرد، وفى هذا الصدد «لجأ الروائيون إلى استعارة بعض التقنيات السينمائية :كالمونتاج، واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسطة، والانتقال السريع من مشهد إلى آخر.» (لشكر، ٢٠١٢م: ٩)

ولقد عرفنا أن حركية المنظور وظيفة الكاميرا وليست وظيفة اللغة السردية، ولكن قد يستعير نصرالله هذه الوظيفة من الكاميرا ويوظّفها فى روايته. وإذا نظرنا إلى المشهد التالى نشعر بحركية المنظور بوضوح:

«كان الجنود يملأون السهل، الخيول تجرى، والفرسان يناورون الشمس تنحدر وراء غيمة كثيفة، لكن كل ذلک معبأ بالصمت كما لو أن أحمد الدنكزلى الذى كم فتنه مثل هذا المشهد، لم يعد يرى سوى لوحة مرسومة بإتقان، رآها ذات يوم و نسى أين رآها. كان المشهد مساحة واسعة من ذكرى قديمة ولا أكثر.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٢١٨)

وكما يلاحظ فالمشهد يتسم بخاصية القرب والبعد، وأما البعد فيكون حينما تلتقط الكاميرا صورة ذلک الجنود والفرسان فى سهل واسع، ثم لا تلبث الكامير أن تقترب وتلتقط صورة الدنكزلى مركّزة على وجهه وأفعاله. كما أنّهالم تهمل أن تلتقط صورة ضوء الشمس الضعيف الذى يضىء وراء غيمة كثيفة. وكذلک نرى الروائىّ يستخدم عدسة الزوم فى عملية القرب والبعد؛ ونشاهد حركية المنظور فى دائرة وسيعة للشخصيات، كما يحتوى المشهد على مئات الشخصيات من الجنود والفرسان وتوسيع دائرة الشخوص يكون من وظائف الكاميرا. وحركة الكاميرا هنا حركة فوقية رأسية، تقدّم المشهد من الأعلى وكأننا جلسنا أمام الشاشة ورأيناه فى نظرة واحدة.

وقد كان ابراهيم نصرالله حاضراً بحرارة وتدفق فى مشاهده الروائية جميعها، بفردانيته

وخصوصيته التى تميزه عن غيره من الروائيين، إذ أدخل الشخصية الواعية لما يدور حولها فى وعى الماضى بوسائط متعددة، ليتداخل الماضى والحاضر وليشكلا نسيجاً واحداً هو بنية الشخصية القصصية عبر اللقطات السينمائية. وقد عمد فى مروياته إلى أساليب القص السردى المتنوعة مستفيداً من خبراته فى رصد الفصول السينمائية وما تعتمد عملية المونتاج من قطع ووصل بين أطراف الفصول وبدايات الفصول وخواتمها. (عبيد، البياتى؛ ٢٠٠٧م: ٦٠) إذن فرواية "قناديل ملک الجليل" بما تمتلک من عناصر سينمائية كثيرة، أفضل رواية يمكن تبديلها إلى سيناريو، فهى سهلة المنال لكاتب السيناريو، وخاصة أنّ الحدث فيها حدثاً مسرحياً بدل أن يكون سردياً أوحكائياً. وموضوعها تاريخيا ملحمياً بدل أن يكون نفسانياً.

النتيجة

وفى إطار ما تمّ ذكره توصلت الدراسة إلى النتائج و الآراء التالية:

تعتبر السينما من الفنون البصَرية التى تداخلت عناصرها بالرواية، وبما أنّ إبراهيم نصرالله يُعَدّ كاتباً سينمائياً فقد استخدم عمداً تقنيات سينمائية، فرواية "قناديل ملک الجليل" من حيث الأحداث المدهشة قريبة إلى فيلم سينمائى مدهش. فهى كسيناريو كامل أو مسلسل تاريخى نتج فى بعض الأحيان عن مقاطع روائية تشكلت على أساس لقطات تمّ تحويلها إلى عملية المونتاج. وإنّ أهم التقنيات السينمائية المستخدمة لدى نصرالله هى عملية المونتاج فى الرواية التى تُصنع عبر لقطات رتّبها الروائى وصنع منها مشاهد سينمائية؛ كما أنّ تجاوز المشاهد فى الرواية قد يقرب البناء الروائى إلى السينما. ومن التقنيّات السينمائية المستخدمة هى توظيف عدسة الزوم عند الروائى، وكثيراً ما نرى الروائى أو السارد يقف فى مكان ويشرح الأحداث عن طريق عدسة الزوم. ومن ذلک أيضا عنصر الحركة الذى استخدمه الروائى وشحن الصورة السينمائية بها وبالإضاءة. وكثرة الحركات والصور تجعلک تلاحظ فى الرواية السرد السينمائى.

إنّ الصورة من العناصر المهمة فى تشكيل رواية "قناديل ملک الجليل"، استخدمها إبراهيم نصرالله بطرائق شتى: الشعرية، والسردية، والمسرحية، والسينمائة، والرسمية.

فمن هذه الصور، الصورة السينمائية ولها دور مهمّ فى الرواية لكثرة وصف المعارک والحروب والقتال، ومن هذه الأوصاف الحركية يتبيّن أنّ الميزة الأساسية للصورة السينمائية هى الحركة. وهذه الصور جاءت بأشكال مختلفة: فتارة ظهرت على شكل لقطة واحدة، وتارة بصورة لقطات شكّلت المونتاج، وتارة أخرى بدت بصور متلاحقة كوّنت مسلسلاً من الفيلم.

إن الصورة تجرى دائماً مع السرد وأدّت إلى تداخل الرواية بالفن السابع أى السينما. وقد جرت رواية "قناديل ملک الجليل" بين السرد والصورة، أو بين فنين: الفنّ الأدبى والفن البصَرى.

المصادر والمراجع

اربابى، بهداد. (١٣٨٧ش). مجموعه مقالات هم انديشى سينما و ادبيات. تهران: فرهنگستان هنر جمهورى اسلامى ايران.

اسود، فاضل. (١٩٩٧م). السرد السينمائى. القاهرة: الهيئة لعامة للكتاب.

اصغرى، جواد. (١٣٨٩ش). «الاساليب السردية لدى ابراهيم نصرالله؛ رائد الجيل الجديد فى الرواية الفلسطينية». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد١٦. صص: ٥١- ٧٢.

برهومه، موسى. (٢٠٠٥م). «كتابة الحكاية الفلسطينية». مجلة نزوى، العدد ٤٠. صص ٤١- ٥٦

دراج، فيصل. (لا تا). نظرية الرواية والرواية العربية. بيروت: الدار البيضاء.

الدوخى، حمد محمود. (٢٠٠٩م). المونتاج الشعرى فى القصيدة العربية المعاصرة. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

الرياحى، كمال. (٢٠٠٤ م). حركة السرد الروائى ومناخاته. تونس: دار أمية.

صلاح فضل. (١٩٩٢م). اساليب السرد فى الرواية العربية. ط١. الكويت: دار سعاد الصباح.

عبيد، محمد صابر، البياتى، سوسن. (٢٠٠٧م). الكون الروائى قراءة فى الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لابراهيم نصرالله. بيروت: الموسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت

عشرى زائد. (٢٠٠٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الكويت: مكتبة دارالعربية.

فتحى، عبدالحافظ. (٢٠٠١م). حكمة العجائز وقهر الموت فى أصوات الليل، مجلة البيان (الكويت)، عدد ٣٧١.

لشكر، حسن. (٢٠١٢م). الرواية العربية والفنون السمعية البصرية. الرياض: كتاب المجلة العربية.

لشكر، حسن. (٢٠١٠م). أنساق التخييل الذاتى والمذكرات والسيرة الذاتية فى الرواية العربية الجديدة. القنيطرة: المطبعة السريعة.

نصرالله، ابراهيم. (٢٠١٢م). قناديل ملک الجليل. أردن: الدار العربية للناشرون.
محقق، نورالدين. (لاتا). «تقنية الكتابة بين الرواية والسينما» (aljabriabed.net/n73_04mohakik..((2).htm

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی