

Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human
and Social Sciences



مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية
والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

توظيف تقنيات الفن السينمائي في روايات "واسيني الأعرج"
employment the techniques of film art in the novels "Wasini Al-Araj"

سامية غشير *samia ghechir*

جامعة حسيبة بن بوعلي – الشلف – Hassiba Benbouali University of Chlef

مخبر تعليمية اللغات وتحليل الخطاب Educational laboratory of languages and discourse analysis

s.ghechir@univ-chlef.dz

تاريخ القبول: 2022-03-30

تاريخ الاستلام: 2021-11-03

الملخص:

من أبرز مظاهر التجريب في الرواية العربية المعاصرة، والتي أسهمت في تكسير الجمود التي كانت تعيشها في بداياتها الانفتاح على الأجناس والفنون الأخرى، ومن أبرز الفنون التي تفاعلت معها النصوص السردية بكثرة نجد "فن السينما" فأضحت علاقة الرواية بالسينما علاقة تفاعلية تواصلية، إذ نلاحظ تهاافت الروائيون على استثمار تقنيات السينما وأدواتها المختلفة. ويهدف من خلال هذا المقال إلى البحث في تقنيات الفن السينمائي في روايات "واسيني الأعرج" والتي اتخذناها أنموذجا للدراسة.

الكلمات المفتاحية: تحولات ما بعد الحداثة، الرواية المعاصرة، فن السينما، علاقة تفاعلية، تقنيات السينما.

Abstract:

One of the most prominent phenomena of experimentation in the contemporary Arab novel , which contributed to breaking the deadlock that it was experiencing in its beginnings openness to races and other art , and one of the most prominent arts with which the narrative texts interacted frequently find "the art of cinema", the relationship of the narrators with cinema has made an interactive and communicative relationship, as we note the triviality of novelists to invest the techniques of cinema and its various tools. Through this article , we aim to research the techniques of film art in the novels "Wasini Al-Araj", which we have taken as a model for study.

Keywords : Postmodern transformations . Contemporary novel . The art of cinema . An interactive relationship . Cinema techniques.

السينمائية المعتمدة على التركيب وعين الكاميرا والعناوين الدخلية المسموعة أو المرئية جعلت الأفعال تقع في الحاضر غالباً أو في الماضي القريب.¹

والملاحظ أنّ فنّ السينما فنّ قائم بذاته أثار اهتمام العديد من رجال الأدب، الذين فتنوا بعلومه الخاصة، ونهلوا من تقنياته وأساليبه المتنوعة، وجسدوها في أعمالهم الإبداعية، وهو ما أسهم في إنفتاح تلك الفنون. فحينما ظهرت السينما إلى العالم "أبهرت الناس بوسائلها التقنية فهي تستطيع أن تنقل البطل من مكانٍ إلى مكانٍ في البر والبحر، وأن تجسد الأفعال والأحداث المثيرة مثل إصطدام السيارات ومشاهد قتال عنيف بالأسلحة النارية."²

لقد استفادت الرواية العربية المعاصرة من التقنيات السينمائية، واستعارتها في بناءها السردية كتمظهر من تمظهرات التجريب والتّمرد على الأنموذج السردية التقليدي، وقد تمثلت تلك التقنيات في المشاهد السينمائية، والمونتاج،

مقدمة:

تعدّ العلاقة بين الرواية والسينما علاقة تلاحمية، وتاريخية فقد برزت أوجه التلاقح والتواصل بينهما منذ القدم، فالسينما اقتبست الكثير من الموضوعات الحساسة من النصوص الروائية المهمة، وصنعت أفلاما روائية خالدة، أما الرواية فاستثمرت بعض تقنيات هذا الفنّ، فقد وظّف الروائيون تلك التقنيات في أعمالهم كنوع من التّجاوز واختراق مغامرة التجريب، والتّمرد على الأساليب السائدة، فقد "لجأ الكتاب إلى فنّ السينما يستعيرون منه بعض التقنيات التي تساعدهم في إنتاج هذه الأشكال الروائية الجديدة، وكان من بين أهمّ الأدوات التي استعارتها الرواية من منجزات فنّ السينما تقنية التركيب السينمائي. وتجسيدها في الحاضر خلافاً للأدب الذي يعتمد على أزمنة نحوية تسمح بوضع الأحداث بعضها نسبة للبعض الآخر. ولذا فالتقنية

إلى التقاطها وتقديمها على شكل مشاهد دون ربط أو تعليق، وذلك في شكل حكايات تتجاوز دون رابط منطقي.⁵

تقدّم روايات "واسيني الأعرج" جملة من المشاهد السينمائية، فالمشهد السينمائي هو "مقطع من فيلم يعبر عن الشخصية التي تقوم بحدث ما في زمان ما وفي مكان ما".⁶ مثلا هذا المشهد الذي يضع الشخصية الروائية أمام عدسة الكاميرا لينقل لنا حالاتها النفسية التي تظهر لنا على ملامح الوجه، من خلال الانتقال من لقطة إلى أخرى، وذلك لأجل إكساب الصورة السينمائية حضورًا متفردًا في الرواية "وضعت الإنذار على المكتب ثم أغمضت عيني قليلا لكي أنفَس خارج هذا الخوف المؤذي. كل شيء صامت في البيت. الأواني. آلاتي الموسيقية. الصور واللوحات. إلا أن أنفاس أمي المتقطعة التي كانت تأتي من غرفة أختي ماريا أوكوزيت كما أسميتها".⁷

فالكاتب هنا ينقل لنا خيال الصورة المتحركة ليقدم لنا مشاعر الخوف التي تعترى "ياما" ومظاهر العنف التي جسدتها. حيث نقل لنا مشهدا من فيلم حيث غرفة تتشكل من الأواني آلات موسيقية، والصور واللوحات. كما نلاحظ عديد المشاهد السينمائية الموظفة في الرواية " فجأة حدثت حركة غريبة وضجيج في الخارج، كان المشهد واضحًا من وراء زجاج بار الأوبرا، كان الأطفال يتقاتلون ويترافسون بالقرب من الأوبرا. بمجرد أن وصلت السيارة السوداء، حتى أحاطوا بها من كل الجهات، كل واحد يريد أن يكون هو الأقرب".⁸

يلاحظ في هذا المقطع الزوائي وكأننا أمام عدسة الكاميرا التي جسّمت لنا هذه الصور وحركة المشهد، حيث ينسجح الزوائي من لغة الرواية ليلجأ إلى لغة السينما.

يتضح في هذا المقطع استعمال الكاتب لصور سينمائية بصرية متحركة، واهتمامه بأماكن التصوير المختلفة، إضافة إلى تتبع تفاصيل المكان قبل تجسيدها لغويًا، ونقله تفاصيل مهمة عنه.

والأمر عينه مع هذا المشهد المأخوذ من رواية "أصابع لوليتا" إذ يضعنا الزوائي أمام مشهد سينمائي، حيث يصور أحداث موت بطلة الرواية "لوليتا" وتفجير نفسها بطريقة تبدو أقرب إلى السينما أكثر منها من الرواية، كما يركّز على تقديم صور بصرية، ويحتفي بلقطات وزوايا التقاط الصور شأن العمل السينمائي: "عندما أطلّ يونس مارينا من جديد

والصورة والصوت، وطريقة كتابة الرواية التي تبدو أقرب إلى الكتابة السينمائية، والمشاهد البصرية.

للسرد السينمائي تقنيات وخصائص متعدّدة تختلف عن السرد الزوائي، فالرواية المتحوّرة مع الفنّ السينمائي هي الأقرب إلى التجسيد والتشخيص؛ إذ تُصاغ معانيها ل: "تصبّ في وحدة الموضوع أو حبكة القصة، كما انه مجموعة الإشارات التي تترجم الحركة المتخيلة إلى مجموعة من المشاهد المكتوبة على صفحات السيناريو، ولذا يمكن القول بصورة عامة ومنهجية في آن، إن السرد مرادف للمعنى العام للسرد في الفنّ أكان هذا الفنّ سينمائيًا أو روائيًا"³

تعدّ روايات "واسيني الأعرج" من الروايات التي استعارت تقنيات الفنّ السينمائي، حيث جاءت "مشحونة بذلك الدفق الشعوري القابل للتخيّل والتّمثيل، وهو إذ يستعير المشاهد المتنقلة فإنّه يعمل على إضفاء البعد التصويري عليها، بمعنى أنّ نصوصه تكشف عن إفادة مثلى من تقانات الفنّ السينمائي لعلّ من أبرزها المونتاج".⁴ ومن أبرز الروايات التي نلاحظ عليها استعارة آليات الفنّ السينمائي نجد "مملكة الفراشة" و"أصابع لوليتا"، واللّتين أخذناهما أنموذجًا للدراسة.

وانطلاقًا ممّا تقدّم نحاول في دراستنا الإجابة عن التّساؤلات التالية: كيف تمظهرت تقنيات السينما في الروايات؟ وإلى أيّ مدى نجح الأعرج في استعارة أدوات السينما؟ وهل أسهم الفنّ السينمائي في ترسيخ وعي الكاتب؟

1- توظيف تقنيات السينما في روايات "واسيني الأعرج": أ- المشاهد السينمائية:

احتفت الرواية المعاصرة بتوظيف عديد المشاهد السينمائية كنوع من التّجاوز والاختراق السردّي، والملاحظ لجوء الكاتب إلى لغة تقترب إلى لغة السينما من حيث تركيزها على رصد الأحداث، ونقل تفاصيلها بطريقة آلية تفتقر للتكثيف الدلالي، إضافة إلى التقاط الصور البصرية والاهتمام بتقطيعها، حيث يُلاحظ تركيز الروائي على رصد الصور والحركات والمشاهد أكثر وهذا ما يهتم به فنّ السينما "حيث تقوم الكاميرا برصد الأحداث في صورة حيادية، وتعتمد

الطّفولي انمحت هي أيضًا وبدت شعلاتها مثل لوحة مارشيلو.¹¹

في هذا السّياق نجد أننا أمام مشهد سينمائي، يصوّر حالة البطلة (لوليتا) لحظة انفجارها ويجسّد لنا بقوة عمق الصّورة وبعدها المأساوي، والظّاهر أنّ الصّوت هنا الذي تجسّد في صوت انفجار البطلة قد أسهم في تنامي الأحداث بعد حالة الجمود التي تمثّلت في وصف وتسريد لوحة المجدلية التي كانت تشعّ جمالاً وهباً، غير أنّ قوّة الانفجار الهائل أخرج الرواية من رتبة السّرد إلى التّصوير ومشهدية الحدث، فالصّوت أسهم في تصاعد حبكة الأحداث من خلال توليده لجملة من المشاهد المتصلة بالموت الفجائي للبطلة، وتأثيراته على نفسيّة البطل "يونس مارينا".

ج- المونتاج:

من العناصر الهامة في إنجاز أيّ فيلم أو مسلسل، والمونتاج أو التّركيب يقابلها (Montage) وبالانجليزية (Editing) وهو عملية تركيب وترتيب المشاهد والصّور وفق شروط معينة للتتابع والزّمن، فتقنية التّركيب السينمائي "هي تقنية سينمائية تتضح من خلالها بعض الخواص الجوهريّة لظهور الصّورة وتجسيدها في الحاضر خلافاً للأدب الذي يعتمد على أزمنة نحوية تسمح بوضع الأحداث بعضها نسبةً للآخر، وقد استثمرت تقنية التّركيب في الرواية بغرض تجزئة العالم الروائي عبر تقطيع الحكاية والزّمن والمكان، في إشارة دالة على عالم مفتت تحكمه آليّة التباعد والتشرذم والضّياع."¹²

فالمونتاج يقوم بترتيب المشاهد السينمائية وفقاً للتتابع والزّمن واعتماد التّقطيع المشهدي وهذا ما يتمظهر في السّياقات الآتية: "شعرت بعبث شديد في الدّنيا. لماذا غاب فاوست طوال السّنوات العشر عن وطنه؟ ها هو ذا يعود أخيراً إلى أرضه ليعرض مسرحيته لعنة غرناطة، ويوقع كتابه لمن أراد أن يتعرف على المسرحية مكتوبة. عندما رأيت الإعلان الخاص بالمسرحية لأول مرّة سألتته عن اللون الأحمر الطّاعي والأسود..."¹³

الملاحظ على هذه السّياقات اعتماد الروائي تقنيات الفنّ السينمائي من خلال اعتماد تقطيع المشاهد وترتيبها زمانياً، كما أنّ الروائي يظهر يصوّر الأحداث، ويتبعها، كما أنّ لغة هذا السّياق لغة سينمائية جافة، خالية من التّكثيف والتّعقيد؛ بل تصلح للعمل السينمائي، وهذا ما يلاحظ في هذا السّياق "... كانت هذه العلاقة بين الظلمة والنور أساسية،

من أعالي الشّرفة، كانت الحياة العاديّة قد عادت باستثناء مزيج الأمان الذي ضاق قليلاً، حول أجزاء الجسد الهشّ المترامية في أمكنة عديدة. كانت النّار لا تزال تشتعل فيها. خيل له أنّه رأى أصابعها النّاعمة التي ارتفعت لتبعث له بقبلة هاربة، خمن أن تكون النّار ودوي الانفجار قد فشلا في حرقها. ظلّ يبحث عنها بعينيه. بينما عادت حركة النّاس على رصيفي الشّانزلييه.⁹

فالظّاهر من خلال هذا السّياق أنّ الروائي قام بدور المخرج، حيث يظهر يتتبع بكاميراه حركات البطل وهو يصارع تلك اللّحظات الصّعبة جرّاء خوفه الشّديد من خسارة حبيبته.

ب- تقنية الصّوت:

يعدّ الصّوت من أبرز التقنيات السينمائية التي استلهمتها الروايات المعاصرة، فالصّوت يسهم في توليد الحدث الدرامي، والانتقال من حالة الثّبات إلى الحركة. وقد تمظهر توظيف تقنية الصّوت في هذا المقطع: "في اللّحظة نفسها سمعت صوتاً شجياً كأنه بكاء كان يأتي ناعماً ودافئاً. فتحت النافذة. كانت السّماء بلا نجوم. باردة وقاتمة. المدينة مستكينّة لقدر غامض. جاءتني الآيات القرآنية واضحة أصغيت لها جيّداً. فأخذتني رجة لا أدري إذا ما كانت من الموت. أو ممّا كنت أسمع. أو ممّا كنت أسمع، أو من البرد بكلّ بساطة. أو حتى من الظلمة. وعلى الرّغم من الرّشقات المتباعدة من الرّصاص، ظلّ الصّوت نقيّاً ودافئاً."¹⁰

فالظّاهر من خلال هذا المقطع أنّ الصّوت قد أسهم في تنمية الحدث وتقويته بعد حالة الصّمت التي ميزت المكان فجاء صوت القرآن ليضفي حركةً وحيوية، وينسج أحداثاً جديدة.

كذلك نلاحظ توظيفه في هذا المقطع الذي يصوّر مشهد موت "لوليتا: "عندما التفت وراءه رأى اللّوحة التي كانت لا تزال مكانها. وجه امرأة في العتمة. ولكنّه هذه المرّة تغيّر المشهد أيضاً. لم يرَ إلا الشّمع المطفأة والجمجمة التي اتّسع حجمها واحتلت مكان سيّدة العتمة. وتشققت مرايا اللّوحة من شدّة الانفجار الذي سرق جسد نوة، رذاذ، أنزار، ملاك، لالو، وحتى لوليتا. بدأ له كأنّه سمع صوتاً يأتي من أغوار سحيقة. عندما رفع عينيه نحو المصدر، رأى فراغاً يضيئه ضوء بارد ممّا كلّ شيء حتى العلامات الصّغيرة وتفاصيل الغرفة التي اهتزت من شدّة الانفجار حتى الأجزاء النّاعمة من جسد لوليتا

المناسبة لترجمة فكرة الحلم والذكريات والمونولوج الداخلي.¹⁶

ويتجلى الزمن السينمائي في سياقات عديدة منها: "لا شيء سوى الليل والسكينة وانطفاء أي نجم في السماء. هل هناك سماوات خاصة بالحروب الصامتة وأدخنة الحياة اليومية؟ أعتقد ذلك لأنّ بها رائحة الحرائق وطعم الرماد. سماؤنا القلقة لا تشبه أيّ سماء أخرى. جوفاء مثل لعبة انتزعت عيناها. خوف غريب يعتريني شبيه بخوف اليوم الآخر الذي تتسطّع فيه الأشياء وتفقد فيه ألوانها لتعود إلى تشكلاتها الهلامية التي تشبه الماء في ليونته ولونه ورائحته."¹⁷

الظاهر في هذا المقطع توظيف الزواي لتقنية تداخل الأزمنة، وتهشيم الزمن الكلاسيكي، فالحاضر هو صورة وامتداد للماضي، فكلّ صور وأشياء الحاضر هي صورة عاكسة للماضي. كما تتمظهر تقنية الاسترجاع في استرجاع الزواي لسنوات العشرية السوداء وتأثيراتها السلبية التي لا تزال تمتدّ في الحاضر، حيث ولدت ذوات محترقة، قلقه، مغترية، كارهة للواقع والحياة.

ويتمظهر الزمن السينمائي في سياقات عديدة من رواية "أصابع لوليتا منها: "... لأمس البيانو النائم بالقرب من النافذة المطلّة على الساحة العامّة. هو أيضاً اشتراه من سوق العتيق. لا يعرف العزف. لكن وجوده وحده في ذلك المكان يورثه إحساساً غريباً بالألفة والموسيقى. الأقرص المضغوطة التي تملأ الصندوق الموضوع على يمين البيانو. معظمها موسيقى جاز أو عزف على البيانو."¹⁸

من خلال هذا المقطع يتضح بجلاء اعتماد الزواي على تقنية الزمن السينمائي الذي يمكن مشاهدته بصرياً من خلال تكثيف الزمن النفسي للبطل عند ملامسته لآلة البيانو، وتأثيراته على نفسيته، ثمّ إطلالته من خلال تمديد إحساس البطل الجميل وهو يداعب البيانو، ويشعر بعمق بالموسيقى وهي تطرب روحه بالفرح والانتشاء والسعادة، فالزمن هنا أسهم في تحليل نفسية الشخصية، وتعميق إحساسها، وترجمة الذكريات التي تولدها تلك الآلة التي ترتبط بحياته وماضيه وحاضره.

هـ- الفضاء السينمائي:

السينما التي لا تقتصر على مكان عام و ثابت، فالسينما كونها " فنّاً تحليلياً يتعامل مع سلسلة من قطع المكان"¹⁹

امرأة جالسة على طاولة، تضغط برأسها على يدها اليمنى، ويدها اليسرى تداعب جمجمة مقابل مرآة. المرأة غارقة في تفكيرها. المشهد بكامله غارق في الظلمة، النور الوحيد المنبعث. يأتي من بقايا الشمعة الموضوعه خلف الجمجمة. واللوحة جزء من سلسلة توبة المجدلية التي لم يكتف فيها لوحة واحدة. تذكّرنا بنور الحياة وانطفائها أيضاً. أوما سمّاه Mori Mermento المرأة، الجمجمة، الشمعة، وكلّ ما يؤثت المشهد، عبارة عن رموز تحيل إلى الهشاشة، والشباب والجمال الآيلين إلى الزوال."¹⁴

فالزواي في هذا المقطع اعتمد على تقنية تقطيع المشاهد ثم أعاد تركيبها، فالمقطع الأول يبدأ من " كانت هذه العلاقة بين الظلمة والنور أساسية، امرأة جالسة على طاولة، تضغط برأسها على يدها اليمنى، ويدها اليسرى تداعب جمجمة مقابل مرآة." ثمّ يليه هذا المقطع "المرأة غارقة في تفكيرها. المشهد بكامله غارق في الظلمة، النور الوحيد المنبعث." ثمّ هذا المقطع "يأتي من بقايا الشمعة الموضوعه خلف الجمجمة." ثمّ هذا المقطع واللوحة جزء من سلسلة توبة المجدلية التي لم يكتف فيها لوحة واحدة. تذكّرنا بنور الحياة وانطفائها أيضاً. أوما سمّاه Mori Mermento المرأة، الجمجمة، الشمعة، ثمّ هذا المقطع " وكلّ ما يؤثت المشهد، عبارة عن رموز تحيل إلى الهشاشة، والشباب والجمال الآيلين إلى الزوال." وفي الأخير شكلها وركبها تدريجياً وفقاً لتسلسلها الزمني.

د- الزمن السينمائي:

اهتمت السينما بالإحساس الزمني، وطريقة تقديمه سواء "أكان بتمديده - إطلالته- أو ضغطه - تكثيفه- لذا كان إهتمام صنّاع السينما منذ نشأتها متجهاً و منصّباً على التعبير عن الإحساس الداخلي للزمن لدى الإنسان أكثر من كونها تعبيراً عن الزمن الواقعي الحقيقي؛ بل أنّ السينما كفنّ كان لديها التميّز بين باقي الفنون من حيث كونها الفنّ الأكثر شهراً بالواقع مقارنةً بالمسرح والفنون البصرية الأخرى؛ بل لقدرتها على تقديم الزمن و مروره بشكل مرئي، و لقدرتها أيضاً على الإمساك بالزمن (إيقافه، العودة إلى الماضي.)؛ بل لديها القدرة على إقتحام الجانب المجهول من حياة الإنسان."¹⁵

تعتمد السينما على تقنية الاسترجاع أيضاً، والتداخل الزمني أيضاً، فالسينما "سعت منذ ولادتها لإكتساب الوسائل

عرفت الروايات جملةً من اللقطات سواء المتعلقة بالوصف، أم بالسرد، أم بالجانب السيكلوجي ومن أبرز اللقطات المهمة في الروايات نجد:

- اللقطة العامة "Plan général": "و" يتم من خلالها التركيز على المساحة الكاملة للمكان الذي تدور فيه الأحداث"²³. وهذا ما يتجلى في مقاطع عديدة منها: "عندما اقتحمناه كدنا ندوخ من شدة العن. كان المخزن مهملاً كلياً ومليئاً بالرطوبة. وفي ظرف أسبوعين، أصبح عملياً بعد أن تجندنا له جميعاً لإعادة تأهيله. أعدنا تنظيم المخزن من جديد وطيناه باللون الأبيض من أجل المزيد من الضوء. فتحنا في حائطه المطل على الشارع والبحر، نافذتين كبيرتين..."²⁴

فالظاهر أن الروائي اعتمد على تقنيات التصوير، حيث قام بتأطير المساحة الكاملة التي تجري فيها المشاهد، حيث نقل لنا معلومات هامة عن المكان (المخزن) وما يحمله من دلالات رمزية متعددة توحى بالثقافة والإنسانية والحب والعطاء؛ لأن ذلك المكان احتضن ذكريات الأصدقاء الجميلة مع الموسيقى غير أن السواد أصابه، فأفقدته سحره وألقه وعطاءه بعد تفرق شمل الأصدقاء.

إن اللقطة العامة تقوم برصد المكان الذي تنامي فيه الأحداث، والاهتمام بتفاصيله المختلفة، وعرض أبعاده الرمزية والنفسية والدرامية "... عندما رفع عينيه نحو المصدر، رأى فراغاً يضيئه ضوء بارد مخا كل شيء حتى العلامات الصغيرة وتفصيل الغرفة التي اهتزت من شدة الانفجار حتى الأجزاء الناعمة من جسد لوليتا الطفولي انمحت هي أيضاً وبدت شعلاتها مثل لوحة مارشيلو."²⁵

فالروائي في هذا المقطع ركز على إعطاء المتلقي صور بصريّة عن المكان المتمثل في الشارع الذي شهد مأساة "لوليتا" وفاجعة "مارينا" في فقدانه لها، فكان يتنقل عبر كاميراه ويلتقط صورة عامة عنه.

- اللقطة القريبة "Plan Rapproché": "وهي لقطة تصوّر وآلة التصوير قريبة جداً من المنظور بحيث تظهر التفاصيل فقط، وبالنسبة لجسم الإنسان صورة الوجه فقط أو اليدين فقط"²⁶

وقد تجسدت في سياقات عديدة منها: "... شيئاً فشيئاً بدأ المطر يخفّ دون أن يتوقف نهائياً. بدأ هواء بحري يأتي باتجاه قلبي، وبداعب وجهي وعيني وشفتي، ويوقظني من غفوتي ليضعني أمام طفلة كانت شغوفة بالألوان والموسيقا والحياة،

فالمكان السينمائي متقطع؛ بل هو أجزاء متقطعة على عكس المكان الروائي الذي يكون محدد وكلي، فالمكان الفيلمي لا يرتبط بالمكان الواقعي/ الفعلي الذي تتم فيه الأحداث فقط بل يمكن أن ينشأ من خلال توالي المشاهد واللقطات اللتان تسهمان في بلورة الصورة الكلية للمكان مثل هذا المقطع من رواية "مملكة الفراشة": "نسّي المكان الذي تدرّب فيه فرقة الجاز بالمخزن، لأنه في الأصل كان مكاناً غير مستعمل فأعطينا روحاً نحن المهابيل السبعة، قبل أن يقتل داوود، ديف كما أسميته، عازف الهارمونيكا والقيتارة الكهربائية في ظروف غامضة. إلى اليوم لا يزال أصدقاؤه يضعون قيثارتة وشاله الطوارقي الأحمر في مكانه المعتاد وكأنه حاضر معهم وعلى الكرسي الصغير الذي كان يضع رجله اليمنى عليه لحظة العزف، يوم اغتياله، غادرت المكان كمداً لأنه كان من الصعب عليّ تحمّل تحوّل ديف إلى مجرد قطعة صغيرة من الأثاث..."²⁰ الملاحظ من خلال هذا المقطع أن المكان تكوّن من أجزاء متقطعة، فالظاهر أن توالي المشاهد واللقطات المتصلة بالآلات الموسيقية، والكرسي الصغير الذي كان يستعمله "ديف" أنتج تصوّراً كلياً للمكان (المخزن).

فالمكان له دوره البارز في الفيلم السينمائي، بل يعدّ عنصراً بارزاً في بناء أيّ فيلم سينمائي حيث ينتج المعنى والدلالات من خلال تتابع وترتيب مقاطع أجزائه وامتداده. وهذا ما يتمظهر في السياق الآتي من رواية "أصابع لوليتا": "فجأة سمع صوتها الحزين يخترقه بعنف: سيتحدثون يا صديقي حتماً عن إرهابية فجرت نفسها في الساحة العامة، جاءت لقتل يونس مارينا، وعندما لم تستطيع فكرت في الفوكتس، وعندما لم تستطع فجرت نفسها هرباً من أيدي الأمن الساهر على راحة المدينة."²¹

يتحوّل المكان السينمائي إلى علامة موحية ترتبط بالسياقات الاجتماعية، والثقافية والنفسية، والفكرية، والإيديولوجية لمجتمع إنساني معين، فالصور والتقطيعات واللقطات أسهمت في تشكيل الصورة الكلية للمكان الفرنسي (الشارع) بتشكيلاته، وتمثلاته، ودلالاته.

و- أحجام اللقطات:

يقصد باللقطة: "متواليّة الفوتوغرامات الموجودة ما بين انفتاح عين الكاميرا وانغلاقها"²² فاللقطة هي أصغر وحدة دالة في الفيلم عامة، وتختلف دلالاتها من حدثٍ لآخر، وتُسهم كثيراً في تنامي الحكمة وتصاعدها.

عينيه، فالزواي ركز على إجلاء الجانب المأسوي وتعميقه، فجعل نصه يزخر بصور بصرية متحركة.

خاتمة:

صفوة القول إن روايات واسيني الأعرج تعدّ من الروايات التي استعارت تقنيات وآليات الفن السينمائي، وتبدو أقرب إلى التصوير والتّمثيل نظرًا لهيمنة التقنيات السينمائية من مشاهد وصور وحركة وصوت، وموتاج، وزمان وفضاء سينمائيين، وهذا ما أثرى المتن السرد بتقنيات جديدة أسهمت من جهة في إخراج قالب روائي تجريبي جديد يؤسس لرواية طموحة تغترف من صناعة السينما لتلامس أعماق الذات الإنسانية المنفتحة المتطلّعة دائما نحو الجديد المتفرد، ومن جهة صوّرت بعدسة الكاميرا صور الحياة، والفرح، والسّلام، وعمّقت البعد الدرامي للأحداث.

قائمة المصادر والمراجع:

أ- المصادر:

- 1- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ط1، الفضاء الحرّ، الجزائر، 2012.
- 2- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، صادرة عن مجلة دبي الثقافية، ط1، الإمارات، 2013.
- ب- المراجع:
- 3- حميد علاوي: نظرية المسرح عن توفيق الحكيم دراسة، (د. ط)، موفم للنشر، (د. ط)، الجزائر، 2008.
- 4- عبد الرزاق الزاهير: السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، ط1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1994.
- 5- عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2001.
- 6- علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللّغة و النص، مقارنة منهجية في إنتاج المعنى و الدلالة السينمائية (د. ط)، منشورات وزارة الثقافة، مصر، (د. ت).
- 7- عمري بنوهاشم: التّجريب في الرواية المغربية، (د. ط)، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2015.
- 8- سد فيلد: السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، (د. ط)، دار الحرية للطباعة، القاهرة، 1989، مصر.
- 9- محمّد صابر عبّيد - سوسن البياتي: المتخيّل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرّؤيا، ط1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 201
- 10- لوي دي جانيتي: فهم السينما، ترجمة جعفر علي، (د. ط)، منشورات عيون، مصر، 1993.

فجأة انتابني داخل همس المطر الذي كان لا يزال يهيمر في داخلي.²⁷

تنقل لنا هذه الصّورة الحالة النّفسية للحبيين المليئة بمشاعر الحبّ والشّغف والرّغبة والاحتواء، وعلامات السّعادة والفرح باديتين على وجهيهما، حيث يرمي الزواي من خلال التّركيز على ملامح الوجه إلى إجلاء العاطفة الجياشة والمرهفة للحبيين.

إنّ التّركيز على تصوير جزء من جسم الإنسان يسهم في إعطاء الجانب السّيكولوجي له ويبين لنا علاقته العميقة بالموضوع، مثل هذا السّياق من رواية "مملكة الفراشة":.. ارتسم يومها وجه أمي الآخر، البشوش والجميل، لامرأة تحبّ الحياة والرّقص والفرح، وغابت ملامح المرأة الصّلبة.²⁸

- اللّقطة القريبة جدًّا "Plan Très Rapproché": تستخدم عادةً لتوحي بقدر كبير من التأكيد الدرامي، فيركّز المخرج على جزءٍ صغيرٍ من الشّخصية الإنسانية وعلاقتها بالموضوع²⁹ وفيها عاطفة جياشة ومشاعر متدفقة أكثر، ومن هذه اللّقطات المتجسّدة نذكر: "هل تدري حبيبي أنّي كلّما وضعت أصابعي على ملابس البيانو أحسست بك هنا وسط مساحةٍ من النّور، واقفًا على حافة قلبٍ يرفض أن يستسلم للنّسيان، تنصت بإمعان لصوت في داخلي يشبهك لدرجة التّماهي الغريب. أعزف لا لأنّي أشتهي إغواءك داخل شعلة أصابعي فقط ولكن لأنّي أخاف صمت الحجارة ورعشة القبور."³⁰

فالتّركيز على أصابع اليد في هذا المقطع كجزء حسّاس من جسم الإنسان يوحي بدلالات إيحائية مثل الحبّ، والعطف، والحنان نظرًا لكون الأصابع تعدّ من الأعضاء الإنسانية الحسّاسة التي تحمل مدلولات النّعومة، والرّقة، والدفء.

فالقطة القريبة تجلي بقوة البعد السّيكولوجي للجزء المركّز عليه أكثر "أغمض يونس عينيه، ثمّ انطفاً على الصّوت الذي حقّت نعومته، لكنّه لم يكن صوت إتيان دافيد، كان باردًا كقطعة ثلج و به رائحة لم يعرفها من قبل، حاولت أن يتذكّر، ولكن مخه انغلق نهائيًا."³¹

في هذا المقطع تتمظهر دلالات الحزن والوجع التي يعاني منها "يونس مارينا" وهو يتذكّر صورة وصوت حبيبته "لوليتا" التي انطفاً أمام عينيه، فلم تُشاهد عيناه منذ رحيلها أيّ شيء جميل، فأقلت حياته، وأضحت صور العتمة تحتلّ

- 11- وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، تداخل الأنواع الأدبية، مج 2، ط 1، عالم للكتب الحديثة للنشر والتوزيع ودار للكتاب العالمي، إربد، الأردن، 2009.
- 12- يوري لوتمان: مدخل إلى سينمائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، (د ط)، النادي السينمائي بدمشق، 1989، دمشق، سورية.
- 13- كين دانسايجر: فكرة الإخراج السينمائي: كيف تكون مخرجًا عظيمًا، تر: أحمد يوسف، ط 1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009.
- الهوامش:
- 1- عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغربية، (د. ط)، دار الأمان، الرباط، المغرب، 2015، ص 174.
- 2- حميد علاوي: نظرية المسرح عن توفيق الحكيم دراسة، (د. ط)، موفم للنشر، (د. ط)، الجزائر، 2008، ص 72.
- 3- وجيه فانوس: تقنيات السرد السينمائي في النص الروائي بين الظاهرة والمصطلح، تداخل الأنواع الأدبية، مج 2، ط 1، عالم للكتب الحديثة للنشر والتوزيع ودار للكتاب العالمي، إربد، الأردن، 2009، ص 865.
- 4- محمد صابر عبيد – سوسن البياتي: المتخيل الروائي سلطة المرجع وانفتاح الرؤيا، ط 1، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2015، ص 42.
- 5- عمري بنوهاشم، التجريب في الرواية المغربية، ص 182.
- 6- سد فيلد: السيناريو، ترجمة سامي محمد، دار المأمون للترجمة والنشر، (د ط)، دار الحرية للطباعة، القاهرة، 1989 مصر، ص 90.
- 7- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، صادرة عن مجلة دبي الثقافية، ط 1، الإمارات، 2013، ص 11.
- 8- المصدر نفسه، ص 439.
- 9- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ط 1، الفضاء الحر، الجزائر، 2012، ص 456.
- 10- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 62.
- 11- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 451.
- 12- ينظر، عمري بنوهاشم: التجريب في الرواية المغربية، ص 174.
- 13- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 68-69.
- 14- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 397-398.
- 15- علاء عبد العزيز السيد: الفيلم بين اللغة والنص، مقارنة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية (د. ط)، منشورات وزارة الثقافة، مصر، (د. ت)، ص 98.
- 16- يوري لوتمان: مدخل إلى سينمائية الفيلم، ترجمة نبيل الدبس، (د ط)، النادي السينمائي بدمشق، 1989، دمشق، سورية، ص 106.
- 17- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 41.
- 18- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 146.
- 19- لوي دي جانيتي: فهم السينما، ترجمة جعفر علي، (د ط)، منشورات عيون، مصر، 1993، ص 36.
- 20- ينظر، واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 12-13.
- 21- واسيني الأعرج، أصابع لوليتا، ص 452.
- 22- عبد الرزاق الزاهر: السرد الفيلمي، قراءة سيميائية، ط 1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، 1994 ص 74.
- 23- كين دانسايجر: فكرة الإخراج السينمائي: كيف تكون مخرجًا عظيمًا، تر: أحمد يوسف، ط 1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، مصر، 2009، ص 126.
- 24- ينظر، واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 15.
- 25- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 451.
- 26- عقيل مهدي يوسف: جاذبية الصورة السينمائية، دراسة في جماليات السينما، ط 1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2001، ص 208.
- 27- واسيني الأعرج: مملكة الفراشة، ص 501.
- 28- المصدر نفسه، ص 401.
- 29- كين دانسايجر: فكرة الإخراج السينمائي: كيف تكون مخرجًا عظيمًا، ص 126.
- 30- واسيني الأعرج: أصابع لوليتا، ص 416.
- 31- المصدر نفسه، ص 462.