

المجلد: 04 / العدد: 03 ديسمبر (2020)، ص 82 - 94

الصورة السينمائية في رواية

"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخص

The Cinematic Image in Amara Lakhouas' Novel "How to suckle from lupus without biting you"

د. فاطمة قسول

fatimakassoul03@yahoo.com

جامعة البليدة 02 علي لونيسي

(الجزائر)

تاريخ النشر: 2020/12/02

تاريخ القبول: 2020/10/10

تاريخ الاستلام: 2020/09/13

ملخص:

تعتبر السينما من أكثر الفنون قربا للرواية، حيث أصبح اتكاء الكاتب على تقنيات الفن السابع وتوظيفها في بناء عالمه الروائي، صورة من صور التجريب الذي يسعى دائما للحرق ونبد السائد والمكروور، ويعد لعمارة لخص في روايته "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"، واحدا من الذين آثروا لنصهم معانقة السينما وتوظيف آلياتها، استنادا على تقنية الصورة السينمائية التي تعتمد على عدسة الكاميرا وحركتها وثباتها، ليخلق نصا استثنائيا يعول على الدمج الفني.

الكلمات المفتاحية: الرواية — السينما — الصورة السينمائية — الكاميرا

Abstract:

Cinema is considered one of the closest arts to the novel, as the writer's reliance on of the seventh art techniques and employing them in building his fictional world has become a form of experimentation that always submits to breaching and rejecting the prevailing and

repetitive. Amara Lakhouas, in his novel "How to suckle from lupus without biting you", is one of those whose texts embraced the cinema and its mechanisms, based on the cinematic image technique that relies on the camera lens, movement and stability, to create an exceptional text that relies on artistic integration.

Key words: novel, cinema, cinematic image, camera.

مقدمة:

لم تقف استعارة الرواية من الفنون الأخرى عند الفنون الأدبية، وإنما تجاوزت ذلك لتعتنق عوالمها مع المسرح والسينما والموسيقى والفنون التشكيلية، نظرا لاحتوائها على أحداث متعلقة بالحياة، تلامس الواقع وتعري السواد الذي يكدر صفوها، من هنا كانت أكثر الفنون قربا منها السينما، ووصل التفاعل بينهما إلى أن أصبحنا نقرأ على أغلفة بعض الروايات العربية عبارة "رواية سينمائية"، نحو تفعيل الرواية السينمائية، لتصبح هذه العلامة أجناسية جديدة ابتدعها الروائي المعاصر إيماننا منه بهذا التأثير تقنية وعالما، ولتسمي الأدوات التعبيرية للفن السابع جزءا من عالم الرواية الساحر، التي ما فتئت تشرب من كل الممكنات حتى الفنية، لتتقدم كل مرة بصورة مغايرة، مسيرة للتطور الذي يشهده العالم، فهي أيضا تطور من نفسها ولو من خلال انفتاحها ومحاورتها لمتون المدونات السينمائية، فهي كما وصفت إمبريالية بطبعها، تستعمر وتضم المناطق المجاورة، دون خجل.

ورواية " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" للروائي الجزائري عمارة لخص من الروايات المعاصرة، التي من أهم مميزاتها انعدام الحدود بين الأجناس، حيث استفاد كاتبها من تقنيات ووسائل وأساليب الفن السينمائي، بداية من " المونتاج"، "اللقطة"، "المشهد الإطار"، "الكاميرا الثابتة والمتحركة"....، وما قدمته للنص من كثافة وتنوع مضموني وشكلي، ونحن عبر هذا المقال سنقف على تتبع الصورة السينمائية التي تعتمد على عدسة الكاميرا.

فكيف وظف لعمارة عدسة الكاميرا في رواية " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"؟

ماهي أنواع الكاميرا التي اعتمد عليها في تصوير المشهد الروائي؟

ولكننا قبل الإجابة على الإشكالية المطروحة، سنقف عند حدود العلاقة بين الرواية والسينما، مسلطين الضوء على أوجه التقارب بين هذين الفنين، والتي في أصلها علاقة ملتبسة منذ زمن بعيد، ولم تتوصل إلى صيغة ثابتة إلى غاية يومنا هذا.

1 — الرواية والسينما/من النص الروائي إلى الصورة المرئية: انطلاقاً من العلامات المحددة للرواية والسينما، باعتبار أن الأول ممثلاً للكلمات والثاني ممثلاً للصورة، إلّا أننا نلمس أئتلاف وتقارب لامس العديد من الجوانب تمثل في¹:

* الحدث الدرامي المتصاعد الغني بالمشاهد والشخوص والمجموعات.

* سير الأحداث وتتابعها المتنوع عبر تنوع السرد والبنية الزمنية

* الإمتاع والإثارة.

* إشباع حاجة أساسية في الإنسان، وهي التوق لمعرفة ما لا يعرف عن أناس أو شعوب أو أحداث في حقب مختلفة أو مجهولة من تاريخ البشرية.

* تجسيد شخوص وأبطال ألهموا خيال قارئ الرواية وتمنى أن يراهم في حالة التشخيص.

* توفر التنوع والتغير والتحديد في موضوع الزمان والمكان.

* التقارب الجمالي والفني بين الرواية والسينما.

فالعلاقة بينهما قديمة ومتينة، بدأت مع اختراع السينما وتبلورت مع تحولاتها وتطوراتها، حيث نجد تفاعلاً متميزاً بينهما، " ولأجل هذا نجد أن السينما عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين"²، ليتحول النص إلى صورة تحمل الكثير من المشاهد، التي أصبحت كافية لاستشارة الجمهور، الذي احتشد بكثافة ليملاً قاعات السينما، محققاً مكاسب كبيرة لصناعتها وهذا لشدة الإثارة التي كانت تعكسها من خلال أعمالها.

فالمتتبع لمسار السينما وتاريخها يجد أنها اعتمدت على الرواية بشكل كبير جداً، حيث كانت ولا تزال إحدى أهم مصادرها، "فما أن خطت السينما هذه الخطوات الأولى، حتى بدأت بسرعة إمكاناتها الأخرى، بفضل الاستفادة من باقي الفنون في تجاربها المتراكمة، وأصبحت السينما في خلال جيل واحد فحسب قادرة على حل المشكلات التي ظلت الشغل الشاغل لفن التصوير الزيتي ولفن الرواية، وهي المشكلات التي تتعلق بكيفية تمثيل الواقع"³، فعبّر ثنائية الكلمة

والصورة التي قلبت موازين الإقناع والتأثير في المتلقي، حيث أصبحت المشاهد واللقطات الفيلمية تعتمد إلى التأثير المباشر فيه، والمشهد أصبح يخاطب فكره وحواسه ووجدانه دفعة واحدة. والسؤال المطروح هنا، لماذا اختارت السينما التفاعل مع الفن الروائي دون الأجناس الأدبية الفنية الأخرى؟

والجواب أنه برغم أن الرواية وجدت كفن أدبي له أبعاده وجذوره الخاصة، بمعزل عن السينما وباعتبارهما فئتين منفصلين، وكل منهما له خواصه المميزة لطبيعته، إلى أنهما يلتقيان في توصيل الغاية وتحسيدها، وتفاعل الرواية مع الفن السابع، إنما يرجع إلى "هيمنة الفن الروائي من حيث الانتشار في العصر الحديث على الأجناس الأدبية الأخرى، وفي القرنين المنصرمين تحديدا من تاريخ الأدب، لذلك لا بد أن نشهد هيمنة الرواية أيضا على الفن السابع الحديث العهد بشكل كبير، ونقص هذه الهيمنة سيادة بعض من المفاهيم الأدبية والأسلوبية، أو أدواتها في آلية وبنية السرد في التعبير الفيلمي، وبشكل أدق منطقها الذهني الأدبي في نقل المقاربات والمتناقضات الصورية المتخيلة عند المتلقي والمفترضة"⁴، بالإضافة إلى ذلك نجد أن الرواية تكتب وفق نمط سينمائي بما تحتويه من شخصيات وسير للأحداث، وزمان ومكان، وهذا أمر مساعد يسهل عملية تحول النص الروائي إلى عمل سينمائي بفعل تدخل السينارست والمخرج و... ليصبح فيلما نابضا بالحركة والإثارة، ومن هنا "لا ينكر أحد أن الأدب ساعد على إثراء الحركة السينمائية في العالم في شتى أنحاءه، وأن السينما قدمت الكثير من أعمالها من الكلمة المكتوبة، سواء في شكل روائي أو مسرحي أو أقصوصة أو حدث منشور، أو مجلة، وسوف تظل الكاميرا أسيرة الكلمة المكتوبة، أمدا طويلا"⁵.

إنّ للرواية فضل على السينما، فالعديد من الأفلام التي حصدت شهرة وجوائز كانت في الأصل روايات، لتعتبر هذه الأخيرة العمود الفقري للسينما، لتحفل بها كدعامة أساسية جعلتها تحقق نجاحات كبيرة، من جراء هذا التفاعل معها، على الرغم من رفض بعض الآراء النقدية منطقية الحديث عن أسبقية الرواية، واعتبارها أساس قيام السينما، حيث تحدثت (عبير أسير) المخرجة والكاتبة السورية في هذا الموضوع بإسهاب، في إطار الندوات الثقافية لمعرض الجزائر الدولي للكتاب 2010م، وقالت: "أن الأهم يكمن في القدرة على حكي الرواية سينمائيا من

خلال استغلال المخزون المعرفي ومختلف الأدوات المتوفرة لديها والمتمثلة في الصورة واللون والموسيقى، لتحويل العمل الأدبي إلى عمل سينمائي، ونفي الشيء عند الكتابة الأدبية وذلك باستغلال المخزون السينمائي في الكتابة. . فلكل من الأدب/الرواية والسينما عالما مستقلا عن الآخر، إلا أنهما يلتقيان عند حاجة كل منهما إلى الآخر والقدرة على التكيف بينهما دون الحديث عن فكرة أن الأدب كان سباقا إلى الوجود من السينما، خاصة وأن البدايات الأولى للسينما لم تعتمد على الكلمة بل على الصورة والموسيقى⁶.

إنّ السينما وفقا لما قلناه سابقا لم تتوقف يوماً عن الاعتماد على الأدب، حيث تركز على ما وجد قبلها من آداب، وبشكل خاص فن الرواية، فالفيلم السينمائي يجد ذاته يقوم على قصة، وبهذا فإنّ كثيراً من الكتّاب الأوروبيين والأمريكان، اتفقوا على أنّ السينما بحدّ ذاتها قد أهتمت بتقنياتها كتاب الرواية الحديثة، أي بعد دخول عصر السينما، وحفزتهم إلى مزيد من توظيف الصورة الحيّة بالكلمات، وقد أعدّوا قائمة بالكتّاب الذين تحوّلت أعمالهم إلى أفلام سينمائية، كبول أستر Paul Aster، كين كيسي Ken Casey، ووليام فالكنر William Falkner وبوريس باسترناك Boris Pasternak. أمّا الكتّاب العرب فقد كانت قائمتهم أكثر شموليّة، فشملت يوسف إدريس ويوسف السباعي وإحسان عبد القدّوس، وطه حسين الذي تحوّلت رواياته "الحب الضائع" و"دعاء الكروان"، إلى فلمين سينمائيين.

فالسينما تشرّبت من الغنى الفني للنص الروائي، الحافل بالمواضيع التي ولدت من رحم الواقع، وأسهمت في تقديمها على الرغم من أنّ لكل فن جماليته وخصائصه التي تجعله عالماً قائماً بذاته، على أنّ السينما قد أثرت هي الأخرى في كثير من كتاب الرواية الحديثين، وكثير منهم كتبوا بأسلوب سينمائي، خاصة فرجينيا وولف Virginia Wolf وجيمس جويس James Joyce وصامويل بيكيت Samuel Beckett وجيمس كونورادو James Conrado⁷، وبذلك تقدمت الرواية في العصر الحديث تقدماً عظيماً، وتنوعت أساليبها وتداخلت مع الفنون البصرية، حيث "أخذت تقتبس بعضاً من أساليبها وتقنياتها، التي تساندها في عملية البناء الروائي، وتدفع بها إلى الإبداع، وتضمن لها حضورها وتطورها"⁸، ويمكن القول أنّ الرواية استلهمت من الفن السابع جملة من المعطيات البصرية والتقنيات الفنية، قربتها إليه كثيراً، "فبدت لغتها

سينمائية، تفتح بعد ثالث رؤيوي، يسمح بإعطاء الدوال مدلولاتها، وهذا الاستلزام أمر طبيعي وفرتة الحداثة في الانفتاح الأجناسي والتطورات التقنية، بيد أن علينا أن نعرف مسبقا ما كان لها أن تكون، لولا براعة اللغة الأدبية التي تتعدى الرؤيوي، وتنتصر للجنس الأدبي، وتكسب الأجناس دلالات وقيم لا مثيل لها"⁹.

فهذا التوظيف يمثل اليوم عنصرا مهيما داخل المتن السردي المنتخب، وإن هذا المزج من أبرز طرائق التعبير الفني في الكتابة السردية الجديدة، فالحياة الراهنة المأزومة ولدت كتابة نص روائي، يقوم على رفض التقليد وقيود التجنيس القديمة، وتكمن قوة هذا النمط الكتابي الجديد، في " أنه استطاع رصد أحدث التطورات التكنولوجية، عن طريق توظيفه للتقنيات السينمائية، وبهذا فقد استلهم شكلا كتابيا جديدا، استطاع أن يعبر عن الواقع الإنساني القلق والمعقد وفق رؤية فنية دقيقة، ويعتبر هذا تحديا للرواية، التي تتطلب زمنا طويلا لكي تستطيع تقديم وظيفة تجريبية، كفيلة أن تمزج بين ما هو سردي بما هو سينمائي"¹⁰.

2/ الصورة الساكنة والصورة المتحركة في رواية " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" لعمارة لخص:

" كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" من الروايات المعاصرة، تتجلى فيها الكثير من معطيات الفنون خاصة فن السينما، الذي استعار منه "عمارة لخص" بعضا من تقنياته، حيث يتقدم لنا بنص يدور حول "مصعد في ساحة فيتوريو"، والذي كان محلّ الخلاف الأكبر بين الشخص في الرواية، عوالم مهاجرة من ثقافة إلى ثقافة من حضارة إلى أخرى تستعمل (المصعد)، وتسكن نفس العمارة تسعى للحفاظ على هويتها وقيماتها تكوينها، مما جعلهم عرضة لأن يوصفوا بالتخلف والرجعية، فحالمهم أشبه بترول المصعد لأسفل سافلين، وهم يصرون على التشبث بهويتهم، أمّا عندما ينصهرون في بوتقة الآخر، ويعيشون الاستلاب فهم أشبه بالمصعد عندما يكون في الأعلى.

" فاكشفت أن المصعد هو موضوع جيد لفيلم واعد. فكرت في فيلم يمزج بين الواقعية الجديدة وسينما المخرج الألماني فاسبندر، ثم خطرت ببالي عناوين مذهشة: صدام الحضارات

حول مصعد في ساحة فيتوريو أو كاتيناشو أو مصعد ساحة فيتوريو أو صدام الحضارات على الطريقة الإيطالية"¹¹

وعلى اعتبار أن السينما تعمل على الصورة بتشكيلاتها المرئية المتنوعة، التي تعتمد على حركة الكاميرا في ذلك، استطاع لعمارة لخصوص الاستفادة من حركة الكاميرا السينمائية في تكوين صورتين:

*الصورة الساكنة (الكاميرا الثابتة).

*الصورة المتحركة (الكاميرا المتحركة).

والمراد بالصورة في السينما "الصورة التي فيها الحركة والإشارة، وفيها اللون، والظلال، وتشابك الحوارات، والتركيز على الإكسسوارات، والتشويق، والعودة إلى الماضي، وتداخل المشاهد وإنائها بحرفية بالغة"¹²، معنى أنها متحركة أي تنبض بالحياة، ففي مفهوم الحركة في السينما يقول الناقد الفرنسي مارسيل مارتان Marcel Martin: "إن الصورة السينمائية في جوهرها حقيقة متحركة"¹³، فالحركة هي التعبير الأساسي، أما الكاميرا فهي وسيلة من الوسائل التي تستعمل "الرؤية الأشياء من الزوايا جميعها، بشكل يحث المتلقي على رؤية عناصر ربما تغيب عنه"¹⁴.

1/2 الصورة الساكنة (الكاميرا الثابتة)

استعمل لخصوص تقنية الكاميرا الثابتة التي "تلتقط اللحظة الهامة في صورة واحدة غير قابلة للحركة، وقد توحي بالحركة، ولكن تظل في نطاق العلاقات المكانية فقط، وعلى ذلك يتم تكوينها بشكل جيد، في نطاق الصورة الواحدة للجسم المصور"¹⁵، وقد تجسّدت في المشهد الأول من النص.

"قبل أيام قليلة، لم تكن الساعة قد تجاوزت الثامنة صباحا، بينما كنت جالسا على أحد مقاعد الميترو أفرك عيني وأقاوم بصعوبة النعاس المترتب على النهوض المبكر، إذ وقع بصري على شابة إيطالية وهي تلتهم بنهم بيتزا بحجم المظلة، فأصابني التقيؤ وكنت عل وشك التقيؤ. حمدت الله أنها نزلت في المحطة التالية. ياله من مشهد فاحش حقاً"¹⁶

فهذا المشهد السينمائي المفعم بالحركة، الذي تقدّم عبر عين السارد الراصدة، حيث استعمل فيها تقنية "الكاميرا القلم (Camera- stylo)"، لنقله بلغة سينمائية وذلك من خلال تركيزه على تقنيات "عدسيّة" لالتقاط مواضيع الوصف، ويتجلى ذلك عبر وصف الشابة الإيطالية وهي تأكل البيتزا في المترو، ففي السرد البصري، يكون الراوي هو الكاميرا المتحركة، وعليه فإن هذا المشهد الافتتاحي للرواية تجسيد للسرد البصري وحركة الكاميرا، حيث الوصف البصري تراوح بين نقل صورة المكان "المترو" وملامح الشخصية الإيطالية، أي نقل الصورة الموصوفة، والتي صوّرت بجزيئتها الدقيقة عبر عين السارد، الذي بدوره نقلها للقارئ مضخما إياها تضخيما متعمدا، مثل قوله: "وهي تلتهم البيتزا بحجم المظلة"، في إشارة لرفض متعلقات الحضارة الإيطالية، فإحساس الراوي بارويز منصور صمدي، الإيراني الأصل، بالاشتمزاز حد التقى من منظر الفتاة الأثني المحسّدة للرقّة والأناقة والتحضر، وهي تأكل بمثل هذه الطريقة الفضّة، في صورة لتعرية الصورة المشرقة للآخر، الذي يدعي التطور حتى في الأكل باستعمال الشوكة والسكين.

كما أنّ في هذا المشهد الوصفي لا يخفي استنارته بتقنيات عدسة "الكاميرا"، التي تستعمل في هذا المشهد أيضا تقنية "اللقطة العامة Plan" التي تقدم مجموعة صور مسترسلة تصورها الكاميرا مرة واحدة في ديكور واحد¹⁷، ونوضح ذلك بما يلي:

*صورة جلوس السارد في المترو ومقاومته للنعاس.

*صورة الشابة الإيطالية وهي تأكل البيتزا.

*صورة السارد وشعوره بالغثيان.

فكل هذه الصور وضعت في مشهد واحد، اختزلته اللقطة السينمائية في ديكور واحد هو المترو، حيث تعمل الكاميرا على التكتيف والإيجاء والرمز، فاتحة باب التساؤل عن علاقة البيتزا بالرواية، مشهد لما يلاقه مجموعة من الحالمين الراضخين لكل جديد، المنبذين في كل حين، والضحايا الذين فشلوا وظنوا النجاح في ديار الغربة ممكن، وتشاء الأقدار أن تصادفهم مصاعب لم تكن في حسابهم، عندما تسقط ضحية منهم في ظروف غامضة وأسباب مجهولة في مكان أي مكان، وعليه فإن الصورة الساكنة أو الكاميرا الثابتة عند وصفها للأشياء بالصورة، "تضفي

عليها الحيوية من خلال إيجائها بالحركة فقط، وبذلك تعرف على أنها عبارة عن وصف ولكنه مصاحب للإيجاء بالحركة"¹⁸.

فالمشهد الأول أهم ما يتصف به في السينما هو قدرته على أن يكون مشهداً تأسيسياً لقصة الفيلم كلها، كما أنه يؤهلنا نفسياً للدخول فيها، ويعطينا الإشارات اللازمة لمعرفة الشخصية والأماكن والزمن وطبيعة الأحداث، والجو الاجتماعي والنفسي، تأسيس يشبه أساس البناء ويشكل هيئته القادمة بحرفية لافتة، وهذا ما تقصده لخصوص من البداية وهو ينقل امتعاض بارويز منصور صمدي السارد من البيئتنا وكل من يأكلها، حيث يتقصّد وضع القارئ المشاهد في صلب الموضوع، والغوص في حبال أحداثه المتشابكة، في محاولة منه إلى إبراز حالة شعورية توصف بالسكون والجمود، ولكنها تحتوي على وجود حي، وليس أفضل من بنية المشهد الأول السينمائي لكي تحقق له هذا الوهج الناصع، فالبداية هي وهج الرواية، حيث الحركة والسرعة والتجسيد والتقطيع المرتب، والتأسيس المتدفق، والتشويق اللاحدود لقدراته الجاذبة، هكذا استطاع لعمارة لخصوص أن يوقظ وعينا ببنائه الفني من أول لقطة.

ولما كان الوصف نزعة في النص الروائي يشمل الزمان والمكان والشخصيات والحدث، الذي "يستدعي الوقوف والتأمل للعناصر الموصوفة مما يجعل الصورة تكون ساكنة"¹⁹، نجد الروائي أثناء المشاهد الوصفية يستخدم الكاميرا الثابتة، مع الاستناد إلى ما يسمى باللقطة الكبرى (Gros Plan)، وهي تقنية سينمائية "تلتقط فيها عدسة الكاميرا شيئاً واحداً بشكل مكبر لاغية المساحة والبعد"²⁰.

"تزداد حالة إلزابتا فيباني سوءاً يوماً بعد يوم، رأيتها هذا المساء تسير قرب ساحة فيتوريو حافية القدمين وهي تنادي كلبها المفقود، منظرها يثير الشفقة.." ²¹

فهذا المشهد السينمائي يعمل على تقديم تفاصيل جزئيات هامة من الموضوع الموصوف لعين القارئ المشاهد وهو حالة الحزن الشديد الذي تعانيه إلزابتا جراء فقد كلبها.

وكما يستعين لخصوص باللقطة/الصورة، التي تقدم موصوفات من أشياء ووجوه وجسد الشخصيات بصفة مقربة جداً، حيث تظهر فيها جزئيات دقيقة مكبرة، تمثل لذلك بما جاء في وصف الخادمة الفلبينية ماريّا كريستينا:

"لا أزال أذكر عندما جاءت لأول مرة لترى العجوز روزا، كانت نحيلة كعصا المكنسة بسبب الجوع أو سوء التغذية.. بعد شهور قليلة صارت سمينة من فرط الراحة والأكل.. أنا الإيطالية العجوز المريضة أشقى وأتعب، وهي المهاجرة الشابة السمينة التي تطفح بالصحة تأكل ما طاب لها وتنام ما شئت كالقطة المدللة"²².

فعين الراوي وهي تصف النحالة المفرطة التي كانت عليها الخادمة الفلسطينية ماريّا كريستينا، أثناء قدومها من بلدها. . . ، وكيف أصبحت بعد أن استقرت بإيطاليا مضحما الصورة تضخيما متعمدا بقوله: "كانت نحيلة كعصا المكنسة"، وغضب العجوز الإيطالية، إنما هي رؤيا يريد أن يثير انتباه القارئ اتجاهها وهو رفض الآخر ومحاولة إقصائه.

فعملية الوصف التي يقوم العمل الروائي عليها، والتي تقوم على تصوير المكان وأشكاله وعناصره المختلفة، ورسم الشخصيات وسلوكياتها وتحركاتها في النص، في كثير الأحيان بأسلوب سينمائي يعتمد على استخدام الكاميرا الثابتة، التي تحتّ (المتلقي إلى التأمل، وتساعد خياله على جذب مرجعيات متشابهة أو متناقضة، مع الصورة المشاهدة، وربما يعمل خياله على إضافة عنصر أو حذفه أو تبديله، بذلك تجسّد الصورة الثابتة اللحظة الهامة في صورة واحدة غير قابلة للحركة، وقد توحى بالحركة ولكنها تظل في نطاق العلاقات المكانية فقط، وعلى ذلك يتم تكوينها بشكل جيد في نطاق الصورة الواحدة للجسم المصور"²³

2/2 الصورة المتحركة (الكاميرا المتحركة):

الصورة المتحركة هي عبارة عن " تقارب صور مختلفة يمثل كل جزء منها جزء من الحركة، وتظل العلاقات الزمانية والمكانية بين العناصر المختلفة ، كما هي أو تتغير كلما تعاقبت الصور"²⁴، فمجموع الصور تخلق حركة التي تجري في مكان معين، وتخضع لتحولات الزمان، لذلك تعتمد الكاميرا المتحركة على شذ انتباه المتلقي عن طريق الحركة في الصورة، غير أن طبيعة الصورة الحركية تتولد من التفاعل والاستجابة بين الشيء ونقيضه.

والرواية عمدت إلى استثمار حركة الصورة باستخدام الكاميرا المتحركة، في مشاهدتها عبر المزاوجة بين الحركة العمودية والسفلية:

"أنا أعشق المصعد، أستعمله بدافع الكسل وإنما من أجل التأمل. تضع إصبعك على الزر دون جهد، تصعد إلى الأعلى أو تنزل إلى الأسفل، قد يتعطل وأنت قابع فيه، إنه كالحياة لا يخلو من العطب، تارة أنت في الأعلى وتارة أخرى في الأسفل"²⁵.

فالحركة العمودية للمصعد باتجاهها إلى الأعلى، تعبر عن السمو الروحي والانعقاد من الجسد الذي أوجعه البعد.

"كنت في الأعلى في الجنة.. في شيراز سعيدا مع زوجتي وأولادي"²⁶
والحركة السفلية توحى بالاستسلام والخنوع.

"أما الآن.. فأنا هنا في أسفل المستنقع. في الجحيم أقاسي حرقه الخنين والفراق"²⁷
فالعين الواصفة هنا تشبه حركة عدسة الكاميرا المثبتة على قاعدتها، وهي تتنقل ببطء من الأعلى إلى الأسفل، تصوّر المصعد أو الأصح الحياة، فالحركة داخل الحياة الواقعية مبنية على التناقض، وهذا المشهد عبر حركة الكاميرا أعطى الإحساس بالعمق، الذي أراد الروائي لخصوص تعزيزه، باختيار العمارة ذات المصعد فضاءً لأغلب الأحداث، للتعبير عن الاختلافات بين الهويات المختلفة التي تجدد نفسها بحجرة على العيش في فضاء واحد وتستعمل المصعد، فتدخل في صراعات بسبب سوء التفاهم وتباين الذهنيات، وكان "أميديو" بحكم معرفته للغة الإيطالية الرابط الوحيد بين هذه الشخصيات المتنافرة المتصارعة، فالإيطالي على شاكلة بندتا النابوليتانية المسؤولة عن العمارة الكارهة للأجانب ولغير الجنوبيين من الإيطاليين، والتي لها معاييرها التصنيفية ترى نفسها فوق، أما الأجانب ففي أسفل السافلين، وقد استعان لخصوص بالكاميرا المتحركة في هذا المشهد:

"هذا الصباح انتظرت الأوتوبيس رقم 70 نصف ساعة في محطة شارع جوليتي القريبة من ساحة فيتوريو، في غضون دقيقة أو دقيقتين وصلت ثلاث أوتوبيسات بالتتابع، نزل السائقون دون أن يكثرثوا لاحتجاجات المنتظرين بل قصدوا البار المقابل للمحطة وجلسوا على الطاولة الخارجية لشرب القهوة والثرثرة وتدخين بعض السجائر، بقينا نصف ساعة أخرى ننتظر انطلاق الأتوبيس، في النهاية قام السائقون من مقاعدهم كرجل واحد وتوجه كل واحد إلى مقعده وانطلقوا دفعة واحدة"²⁸

حيث حركة عين الراوي الواصفة هنا مثل "عين الكاميرا" (Oeil de caméra) ، وهي تنتقل في أرجاء المكان ناقلة صور مكوناته، ابتداء من انتظار السارد في محطة الأتوبيس في شارع جوليتي، وتوجه السائقين إلى البار المقابل للمحطة، وبعدها مغادرتهم للبار والعودة إلى المحطة والمغادرة، ففي هذه الصورة انصهرت عين الراوي وعين الكاميرا في عين واحدة مصورة الصورة الانتقالية بين مكانين "البار/المحطة"، حيث يستعين بعين الكاميرا المتجولة والتي تسمى في اللغة السينمائية "ترافلين" (Travelling) ، وهي "حركة تنتقل فيها الكاميرا داخل ديكور يكون مسرحا للقطعة أو المشهد"²⁹.

وعليه إنَّ المراد من استخدام الكاميرا هو أن الروائي يسرد الأحداث، لكن يضيف على السرد عناصر الصورة، بشكل نستطيع أن نقول بأنَّ السرد في الرواية يجري مع الصورة. وفي نهاية المقال يبدو لنا أن التأثير والتأثر بين الفن الروائي والفن السينمائي في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"، قد جاوز الأطر الضيقة، حيث غدت العلاقة بينهما أكثر فاعلية وتنوعاً، فلم تقف تلك العلاقة عند حدود النقل أو الترويج للعمل الروائي، ولكنها اتجهت نحو تطوير تقنية السرد الأدبي بالالتكاء على آليات الفن السابع، علاقة غنية من أولوياتها النضج والتنوع الفني، فعمارة لخص استخدم تقنية الصورة السينمائية التي تعتمد على عدسة الكاميرا والتي تختلف طرق استخدامها حسب زواياها والكادر الأنسب للقطعة المنتقاة والحركة المسجلة التي أثر رصدها وتسليط الضوء عليها، لتصوير حكاية أشبه بفيلم سينمائي ترصد قضايا معاصرة ممثلة في الهجرة، العنصرية، الآخر، الهوية، الذات.

قائمة الإحالات:

- 1: جمال زيان، الرواية والسينما، جمالية الإبداع بين النص والإبداع، المدونة، مجلة علمية، أكاديمية، دورية، محكمة، تعنى بالدراسات الأدبية والنقدية، تصدر عن محيز الدراسات الأدبية والنقدية، جامعة البليدة2، ع/4، 2015، ص: 36
- 2: المرجع نفسه، ص: 36
- 3: رؤى آرمز، لغة الصورة في السينما المعاصرة، تر: سعيد عبد المحسن، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، د/ط، 1992، ص:

- 5: محمود قاسم، الاقتباس في السينما المصرية، دار الأمين، القاهرة، د/ط، 1997، ص: 87
- 6: جمال زيان، الرواية والسينما، جمالية الإبداع بين النص والإبداع، ص: 23
- 7: هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة، مجلة اللغة العربية وآدابها، مجلة وطنية فصلية علمية محكمة، جامعة الكوفة، ع/23، 2016، ص: 302
- 8: خليل بروبين، آليات السينما في رواية "قناديل ملكالجليل" لإبراهيم نصرالله، إضاءات نقدية، مجلة فصلية محكمة، السنة 5، ع/17، 2015، ص: 09
- 9: هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة، ص: 302
- 10: المرجع نفسه، ص: 302
- 11: العمارة لخصوص، كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، الدار العربية للعلوم — منشورات الاختلاف، بيروت، لبنان، الجزائر، ط/2، 2006، ص: 10
- : هيام عبد زيد عطية، التقنيات السينمائية في الرواية الحديثة، ص: 1244
- 13: مارسيل مارتان، اللغة السينمائية والكتابة بالصورة، تر: سعد مكاوي، مراجعة: فريد المزاوي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط/1، 2009، ص: 125
- 14: إيمان مطر مهدي، سارية طاهر زفير الميالي، تقنيات الصورة الساكنة والصورة المتحركة في الرواية العراقية، مجلة كلية التربية للبنات للعلوم الإنسانية، ع/14، 2014، ص: 154
- 15: المرجع نفسه، ص: 154
- 16: الرواية، ص: 9
- 17: محمد أشويكة، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة، سعد الوردازي للنشر، المغرب، د/ط، 2005، ص: 42
- 18: إيمان مطر مهدي، سارية طاهر زفير الميالي، تقنيات الصورة الساكنة والصورة المتحركة في الرواية العراقية، ص: 154
- 19: المرجع نفسه، ص: 155
- 20: محمد أشويكة، الصورة السينمائية: التقنية والقراءة، ص: 42
- 21: الرواية، ص: 41
- 22: الرواية، ص: 39/38
- 23: إيمان مطر مهدي، سارية طاهر زفير الميالي، تقنيات الصورة الساكنة والصورة المتحركة في الرواية العراقية، ص: 154
- 24: المرجع نفسه، ص: 157
- 25: الرواية، ص: 41
- 26: الرواية، ص: 45
- 27: الرواية، ص: 45
- 28: الرواية، ص: 80
- 29: محمد أشويكة، الصورة السينمائية، ص: 50