ISSN: 1994-4217 (Print) 2518-5586(online)

Journal of College of Education

Available online at: https://eduj.uowasit.edu.iq

Ihsan Naser Hussein.
Prof.Dr. Jassim Hussein Sultan

University of wasit / College of Education for the Humanities
Email:
Ihsan20172018@gmail.com

Keywords:

the novel, Cinema, Poker, Writing with the camera, Cinematic effects

Article info

Article history:

Received 13.Dec.2021

Accepted 9 Mar.2022

Published 1.May .2022

Postmodern Techniques of the Arabic Winning Poker-Prize Novels

A B S T R A C T

The overlap or mutual influence on the level of artistic techniques between the novel and the cinema has become a special sign of the novel writing in the postmodern era; the novels of this era took a tendency to write with the image (such as cinema), and they were based on the sequence and mixing of images, and thoughtfully used cinema techniques and its aesthetics. This contributed to visualizing the viewer in the mind of the reader, and making him feel that the events are transmitted through the camera, not the narrator. This is what the novels sought (research article); It employed some techniques of cinematic art, and used its expressive tools and its photographic style, which confirms its overlap with the art of cinema.

© 2022 EDUJ, College of Education for Human Science, Wasit University

DOI: https://doi.org/10.31185/eduj.Vol47.Iss1.2987

التعالق النصي ما بين الرواية والسينما.. الروايات الفائزة بجائزة (البوكر) العربية (2008–2018) إنموذجا.

الباحث: إحسان ناصر حسين أ.د. جاسم حسين سلطان الخالدي.

جامعة واسط / كلية التربية للعلوم الإنسانية

ملخص البحث.

لقد أصبح التعالق أو التأثير المتبادل على مستوى التقنيات الفنيّة بين الرواية والسينما، علامة فارقة من علامات الكتابة الروائية في حقبة ما بعد الحداثة؛ فقد أخذت روايات هذه الحقبة تميل إلى الكتابة بالصورة (كالسينما)، وارتكزت على تسلسل الصور وتمازجها، واستعملت بشكل مدروس تقنيات السينما وجمالياتها؛ ممّا أسهم في تجسيد المشاهد بصريًّا في ذهن القارئ، وجعله يشعر بأنَّ الأحداث تُنقل عبر الكاميرا وليس الراوي. وهذا ما سعت له الروايات (مادة البحث)؛ إذ وظَّفت بعض تقنيات الفنّ السينمائي، واستعملت أدواته التعبيرية، وأسلوبه التصويري، ممَّا يؤكِّد على تداخلها مع فنِّ السينما.

الكلمات المفتاحية: الرواية، السينما، البوكر، الكتابة بالكاميرا، المؤثرات السينمائية

إضاءة

بدايةً أودُّ توضيح ما أقصده بـ(التعالق) وهو، التأثير المتبادل على مستوى التقنيات الفنيّة بين فنِّ الرواية من جهة، والسينما من جهة أخرى، فالتناص التقني بين مختلف الفنون والعلوم أصبح علامة فارقة من علامات الكتابة الإبداعية في حقبة ما بعد الحداثة، وهذا ما سنحاول كشفه في صفحات البحث القادمة.

ليس بجديد القول: إنَّ من أوضح سمات الكتابة الروائية هو انفتاحها على مجمل العلوم، والفنون، والأجناس، والأنواع: الأدبية وغير الأدبية، مقوّضة بذلك مبدأ صفاء الأجناس العتيق، وكأنَّ الرواية – بما فيها من قدرة فنيّةٍ على الانفتاح – تمتلك القدرة على استيعاب جميع الفنون الكلامية وغير الكلامية، والإفادة من تقنياتها؛ لتشكِّل بوساطتها نصًّا إبداعيًّا خاصًا بها يمتاز بالمغايرة والجدّة (غربي، 2017، الصفحات 204–216)، ويبدو أنَّ أحد أهم أسباب ازدهار الرواية العربية في حقبة ما بعد الحداثة هو قدرتها الفائقة على احتواء أغلب الفنون "وضمّها إليها حتى حقَّ وصفها بـ"الجنس الإمبريالي" الذي يلتهم بقيّة الأجناس ويقحمها في حضيرته" (ميهوب، 2016، صفحة 12)، كما لا يخفى التداخل الكبير بين فنَّي (الرواية) و(السينما)؛ لوجود عوامل مشتركة بينهما؛ ولاسيما (الحكي)؛ فالأولى تنقل لـ(القارئ) أحداثًا عن طريق الألفاظ، والأخرى تنقلها لـ(المشاهد) عن طريق الصور، فكلاهما يرغبان بالبوح والسرد، فضلًا عن تأثير فنِّ السينما على الرواية والروائيين؛ "نظرًا لانتشارها الكبير وجماهيريتها وقدرتها الفائقة على التقاط الجزئيات والتفاصيل بالصور والصوت من زوايا مختلفة" (لشكر، 1431هـ، الصفحات 7–8)، وهذا التداخل لا يتمُّ –في الأغلب– إلَّا عن طريق (السيناريو)؛ فالسيناريو هو الوسط الناقل أو القناة المشتركة بين الرواية والسينما التي تمرُّ من خلالها عملية انتاج المعنى، وتحويل النص من الشكل المروي إلى شكل فيلمي (عموري، 2015، صفحة 18)، وكاتب (السيناريو) هو المسؤول عن سرد أحداث الفيلم بوساطة الصور، وتحويل ما هو مكتوب مقروء إلى مُصوَّر مرئي بما يتوافق مع رؤية (المُخرج)، وبما يتناسب مع التقنية السينمائية؛ فليست كلُّ النصوص يمكن تحويلها إلى فيلم، وليست السينما نسخًا للرواية، فضلًا عن قيامه بكتابة الحوار، ورسم حركات الممثلين، واختيار الديكور المناسب. وعبر توظيف تقنيات كتابة (السيناريو) استطاع (الروائيون) أن ينقلوا للقارىء مشاهد متكاملة ترتكز على الصوت، والصمت، واللون، والظلِّ والضوء، والصورة، والحركة؛ لاسيما وأنَّ (السيناريو) هو نص يتكوَّن من مجموعة مشاهد تمَّت صياغتها بطريقة جمالية ولغوية تجعلها قابلة للتصوير والإخراج (لشكر، 1431هـ، الصفحات 19–20).

لقد أصبحت الرواية في حقبة ما بعد الحداثة "كتابة بالصورة (كالسينما)، فهي توفر شرطي القراءة والمشاهدة؛ لأنَّها تأثَّرت كثيرًا وبشكل عام بالفن السينمائي. فالسرد الروائي الذي كان يتبع الخط الوصفي تحول...إلى سرد صوري يرتكز على تسلسل الصور وتمازجها لدرجة أن القارئ يتصور ويشاهد الأحداث مجسدة على شاشة مخيلته. إنه –كالسينمائي تمامًا–يقوم بعملية تركيب (مونتاج) للألفاظ والعبارات والخطابات والمشاهد.. في شريط لغوي حافل بالألوان والأصوات والحركات والكثافة والدلالية والرمزية" (لشكر، 1431هـ، صفحة 33)، فالصورة في الرواية تكون أجمل منها في السينما؛ فبإمكان (القارىء) أن يتخيَّل الصورة الخاصة به، وليست المفروضة عليه من مُخرج الفيلم.

ويتجلَّى تأثُّر الرواية بالسينما من خلال توظيفها لبعض تقنيات الحقل السينمائي؛ لتقدم بوساطتها حكيًّا مُركَّبًا تتلاحق فيه اللقطات والصور بسرعة كبيرة شبيهة بالتصوير السينمائي السريع؛ ومن أجل تقريب المتخيَّل من الواقع، وتعميق دلالة المعاني، وإثارة (القارئ)، أصبحت الكتابة الروائية تميل إلى استعمال المونتاج، والكتابة بالكاميرا: أي بالاعتماد على الوصف الخارجي، فضلًا عن العرض البطيء والسريع، واللقطة المزدوجة، والقريبة، أو المُكبَّرة، والمتوسّطة، والبعيدة، والارتداد إلى الماضي، والقطع، وكلِّ ما يضفي على النص عمقًا وتأثيرًا (لشكر، 1431هـ، صفحة 68)، فالعلاقة بين الفنَّين "متبادلة تكامل فيها اعتماد السينما على روائيين وإنتاجات روائية، ودخول بعض الروائيين حقل الكتابة والإخراج السينمائي، واستلهام

الرواية للأساليب والتقنيات السينمائية، وكتابات روائية في نطاق محدود استنادًا إلى أعمال سينمائية" (نعيسة، 2008، صفحة 205)، فما بين الرواية والسينما "ثمة حالة تفاعل وتأثير متبادل جدلية خصيبة ومستمرة، تجعل كلًا منهما في موقع المؤثر والمتأثر في آن معًا" (نعيسة، 2008، صفحة 213).

- توظيف تقنيات السينما في روايات البوكر.

تختصُّ الجائزةُ العالمية للروايةِ العربيةِ المعروفة بجائزة (البوكر) بالأدب العربي، وهي من أهم الجوائز الأدبية المخصصة للأعمال الروائية –حصراً– تمنحها سنويًّا لجنةُ تحكيمٍ خاصة لأفضل رواية عربية يتمُّ ترشيحها من الناشرين في ذلك العام. مقرُّ الجائزة في (أبو ظبي) عاصمة دولة الإمارات العربية المتحدة، وهناك أُعلن عن تأسيسها في عام (2007) وفيما يأتي اسماء الروائيين الفائزين بالجائزة العالمية للرواية العربية (البوكر)، واسماء رواياتهم، وبلدانهم من عام (2008) إلى عام (2018).

السنة	الفائز	البلد	الرواية
2008	بهاء طاهر	مصر	واحة الغروب
2009	يوسف زيدان	مصر	عزازيل
2010	عبده خال	السعودية	ترمي بشرر
2011	محمد الأشعري – مناصفة مع – رجاء عالم	المغرب السعودية	القوس والفراشة طوق الحمام
2012	ربيع جابر	لبنان	دروز بلغراد
2013	سعود السنعوسي	الكويت	ساق البامبو
2014	أحمد سعداوي	العراق	فرانكشتاين في بغداد
2015	شكري المبخوت	تونس	الطلياني
2016	ربعي المدهون	فلسطين	مصائر :كونشرتو الهولوكوست والنكبة
2017	محمد حسن علوان	السعودية	موت صغير
2018	إبراهيم نصرالله	فلسطين–الأردن	حرب الكلب الثانية

بعد قراءة الروايات اتّضح استثمارها لمجموعة من التقنيات السينمائية في بناء متنها الروائي؛ لذا سنحاول الوقوف عند كلِّ رواية للكشف عن هذه التقنيات، وعن مدى فاعليتها، سواءً في المقاطع التي تضمَّنتها أو في بناء الرواية بشكل عام.

من بين تلك الروايات هي رواية (واحة الغروب) التي تدور أحداثها حول شخصية (محمود عبد الظاهر) وهو ضابط في الجيش المصري ترسله مكرهًا حكومة الاحتلال البريطانية إلى العمل في واحة صحراوية بعيدة هي واحة (سِيوة)، لتعاطفه مع ثورة (عرابي)، فيصطدم بأهل الواحة الذين يرفضون دفع الضرائب للحكومة، فضلًا عن انشغاله بالمشاكل التي تسببها زوجته (كاثرين) المحبة للآثار مع أهل الواحة فقد كانت تعمل على اكتشاف مقبرة الإسكندر الأكبر في واحة سيوة، في حين كان أهل الواحة يرفضون عملها تمامًا، ونتيجة للضغوط الداخلية والخارجية التي تعرض لها (محمود) يقدم على الانتحار بتفجير نفسه داخل المعابد الأثرية.

من بين الشواهد الدَّالة على توظيف رواية (واحة الغروب) لأسلوب الكتابة السينمائية، استثمارها لتقنية المقطع*؛ ولاسيما المقطع الذي سردته (كاثرين)، ووظَّفت فيه تقنية اللقطة*المتوسطة التي ليست بالقريبة ولا البعيدة، واللقطة القريبة جدًا (المكبّرة) وهي، تقنية سينمائية تعمل على تقريب "المتفرج من المنظر وتحدد له الرؤية، والالتفات إلى وجه واحد فقط، أو جزء محدد، أو نقطة معينة باستبعاد كل شيء آخر من حيز إطار الصورة" (لشكر، 1431هـ، صفحة 28)؛ فقد رسمت (كاثرين) صورة متكاملة لشخصية (محمود) حينما تذكَّرت مقابلتها الأولى له "انتبهت إليه وهو يقف بقامته الفارعة مرتديًا زيّه العسكري وطربوشه الذي يبرز منه شعره الأشيب يتوّج وجهه الشابّ...عندما اقتربت منه بدا لي الطربوش مثل تاج فرعوني فوق رأسه. وجهه الصارم بعينيه السوداوين الواسعتين وملامحه المتناسقة وجه ملك حقيقي انتقل من جدران معبد إلى سطح تلك الدهبيّة" (طاهر، 2012، صفحة 24)

لم تكتفِ (كاثرين) في هذا المشهد بوصف الوجه عن طريق اللقطة المكبّرة، وإنَّما اعتنت بتفاصيل أخرى مثل: لون الشعر، وطول الشخصية، والثياب المناسبة لعملها وللعصر الذي عاشت فيه؛ مما جعل الموصوف يبدو مُجسَّدًا أمام (القارئ).

ويتجلَّى تأثير (السينما) في هذه الرواية من خلال استعمال تقنية (المشهد) وهي، تقنية أقرب ما تكون للعرض المسرحي، يُعرِّفها أحد الباحثين بأنَّها "وحدة من الحدث تحدث في الموقع نفسه، وتتألف من لقطة واحدة أو لقطات كثيرة" (ديك، 2013، صفحة 113)، ومن الشواهد على توظيف هذه التقنية، المقطع الذي جمع (كاثرين) بزوجها (محمود)؛ إذ سعى (الراوي/كاثرين) إلى تصويره مشهديًّا عبر سرد ممزوج بالحركة، والصوت، والصورة، وإظهار التفاصيل كافة بما في ذلك حوار الشخصيات (الممثلين) وانفعالاتهم؛ فلما سألته، إن كان يخونها مع امرأة أخرى أم لا؟ أجابها "بهدوء–نعم. انفجرت وجسدي كلّه ينتفض–! فماذا لو عرفت أنا رجالًا غيرك؟ ردّ ببساطة أقتلك على الفور. صرخت إذن فلماذا لا أقتلك أنا الآن؟ سكت لحظة كأنّه يفكّر، ثمّ أخرج مسدّسه من جرابه وقدّمه لي بامتداد ذراعه وهو يبتسم–في الواقع هذا هو العدل. من حقّك هذا أيضًا. خذي. لن أمنعك. أزحت ذراعه الممدودة واندفعت إلى غرفتي صائحة: لن أعيش مع مجنون! أغلقت الباب على نفسي وبدأت أجمع ثيابي وأشيائي للرحيل" (طاهر، 2012، صفحة 27) وهنا نلحظ كيف دقَّق (الراوي) على قضية الصوت وتنوعه بين هادئ ومرتفع؛ ليدلّل على الحالة النفسية التي مرَّت بها الشخصيات، ورسم عبر تفاعل الصوت والحركة صورة مشهدية مُعبِّرة، وما نلحظه هنا أنَّ (بهاء طاهر) "سعى لابتكار أساليب روائية جديدة مقتبسة من الفنِّ السينمائي (أحداث وتقنيات) لإضفاء مظاهر تأثيرية أو جمالية على الصور الروائية والتركيز على لقطات معينة لتكون موضع تأمل من القارئ وقاعدة لخلق الجو الدرامي للمشهد" (لشكر، 1431هـ، صفحة 28)؛ فقد استطاع عبر (الراوي) أن يُقدِّم مشهدًا بصريًّا من مواد لفظية بطريقة جعلت (القارئ) يشاهد، ويسمع، ويشعر.

ووصفت (كاثرين) لقاءها الأول بـ(مليكة) عبر عرض لقطات تصويرية سريعة ومتتابعة؛ للحصول على مشهد حركي "ابتسمت لي وراحت تهمس كلامًا باللغة المجهولة، أشرت إليها بما يعني أنّي لا أفهم. فمدت يدًا إلى صدري وأشارت بالأخرى إلى صدرها وقالت هامسة أيضًا "مليكة"، وظلّت تتطلع إليّ مستفهمة، ولكن بينما أهمس بدوري "كاثرين" امتدّت يد نسويّة عجفاء جذبت مليكة وأغلقت الباب بهدوء. ظلت واقفة أمامي فترة. من أين يأتي جمال هذا الوجه؟ بشرة ناعمة بيضاء وملامح

دقيقة متّسقة عينان رماديّتان وشفتان ورديّتان ممتلئتان. شعر كستنائي تتدلى منه خصلة غزيرة بعرض الجبين ثم ينسدل على الجبين في مئات الضفائر الرفيعة المزينة بحليّ من الفضة كإطار يبرز ذلك الوجه الصبوح" (طاهر، 2012، الصفحات 125–126) عمد (الراوي) في المشهد أعلاه إلى استعمال اللقطة الأمامية القريبة جدًا؛ لإظهار ملامح الموصوف بدقّةٍ ووضوح، وتوظيف الإشارة، وحركات الجسد الموحية بتغيّر في العلاقة الثابتة بين (كاثرين) ونساء الواحة، والاقتراب من وجه الشخصية، وتأطيره بوصف دقيق؛ بغية الاستحواذ على انتباه (القارئ)، ومدَّه بتفاصيل دقيقة، تسعفه في تشكيل تصوّره الخاص عن الحدث.

ومن روايات البوكر التي وظَّفت تقنيات السينما رواية (عزازيل) التي تناول فيها (يوسف زيدان) عبر بطل الرواية (هيبا) الخلافات الدينية المسيحية في القرن الخامس الميلادي، حول ألوهية السيد المسيح والسيدة العذراء وطبيعتهما، كما تناولت الرواية الاضطهاد الذي مارسه المسيحيون على الوثنيين المصريين لاسيما في مدينة الإسكندرية.

في رواية (عزازيل) تلاعب (الراوي/هيبا) بالزمن؛ فجعله غير منتظم، ولا يسير بالطريقة الخطية التقليدية، واستعمل تقنيتي (الاسترجاع) ، و(الاستباق) ، فضلًا عن (السرد) بما فيه من تركيز على الزمن، والحركة، وتطور الأحداث، وكذلك (الوصف الدقيق) للمكان وما يوحي به للقارئ من أشياء غير مرئية: كالروائح، والألوان، ونفسيات الشخوص؛ فالأمكنة كلها علامات داخل النص، ومن هنا نجد (هيبا) يبدأ قصته بوصف دقيق لصومعته قبل أن يبدأ بسرد أحداث حياته "سأبدأ من الحاضر، من اللحظة الحالية، من جلستي هذه في صومعتي التي لا يزيد طولها ولا عرضها عن مترين...لصومعتي باب خشبيٌّ ضعيفٌ غيرُ محكَم الإغلاق، يفتح إلى خارجها حيث الممرُّ الطويل المارُّ على بقية صوامع (قلايات) الرهبان. لا شيء هنا، حولي، غير لوحٍ خشبيٍّ أنامُ عليه، عليه ثلاث طبقات من صوفٍ وكتَّان...في الزاوية اليسرى المواجهة للباب، طاولةٌ صغيرةٌ قصيرةُ القوائم. عليها المحبرةُ والسراجُ القديم ذو الفتيلة البائسة واللهب المتراقصة شعلته. وتحت الطاولة الرقوقُ البيضاءُ النقيةُ من أى كتابة، والرقوقُ الحائلةُ اللونِ التي غُسلت كتاباتها.. بجوار الطاولة كيسٌ فيه كِسَرٌ من الخبز الجاف، وإناءُ ماءٍ وقنينةُ زيتٍ للسراج وكتبٌ مطوية" (زيدان، 2013، صفحة 19). إنَّ قراءة المقطع السابق تجعل (القارئ) وكأنَّه يقف وسط صومعة (هيبا) ويرى عبر عين (الراوي)–التي قامت بوظيفة الكاميرا–بدقّة ووضوح أرجاء المكان الموصوف. كما أنَّ وصف الأمكنة بأسلوب تصويري يُقرِّب السرد من الواقعية، وقد يُعزِّز معلومات (القارئ) عنها وعن ساكنيها، أو يزوّده بمعلومات جديدة عن ذوق أصاحبها، وعن حالتهم الاقتصادية، فالبيت الذي تعيش فيه (أوكتافيا) وتعمل كخادمة عند مالكه التاجر، يدلُّ على ذوقه الرفيع وثرائه الفاحش (زيدان، 2013، صفحة 108).

ومن مظاهر تأثّر الرواية بالسينما استعمال (الراوي) طريقة في الحكي تقرِّب (القارئ) من ملامح الشخصية، كما تفعل (الكاميرا) عند سكونها أو استقرارها على الوجه واستقراء طبيعته الجامدة وما يشي به من دلائل ومعانٍ، أو قد يتناول (الراوي) وصف ملامح الشخصية من زاوية حركية وعبر لقطة مُكبّرة يُجسِّد بوساطتها مشاعر الشخصية وسماتها (لشكر، 1431هـ، صفحة 204)، وبطريقة اللقطة القريبة وصف (الراوي/هيبا) الكثير من الأشياء والشخصيات، ومنها وجه الأسقف (نسطور) بقوله: "في هيئته وقارٌ وطيبةٌ أصيلة، عيناه الواسعتان لونهما مشوبٌ بخضرةٍ وعسلية، وفيهما شغفٌ وذكاء. في وجهه الأبيض حمرةٌ خفيفة، وفي لحيته الأنيقة اصفرارٌ لطيفٌ، وقليلٌ من الشعر الأبيض الذي يزيده بهاءً" (زيدان، 2013، صفحة 47)، ومن الشواهد الرائعة على هذه التقنية، وصف (هيبا) لوجه حبيبته (مرتا): "نظرت في قلب عينيها.. رأيتُ صفاء امتزاج العسلية باللون الأخضر في أحداقها. ورأيتُ امتداد رموشها الكثيفة، المؤطِّرة بجمالها جمالَ استدارة العينين. ورأيتُ كثافة حاجبيها اللذين أتقن الله صنعهما؛ فأظهر سوادهما اللامع بياض وجهها النقي..." (زيدان، 2013، صفحة 354).

ولم تكن اللقطة القريبة هي الوحيدة التي استثمرها (الراوي) في وصفه التصويري للأشخاص والأشياء، وإنَّما استعمل كذلك في مواضع كثيرة من الرواية اللقطات المتوسطة التي تُظهر جزءًا من التفاصيل، والبعيدة التي تُظهر المادة المصوَّرة،

لكن من دون ذكر تفاصيلها، وعبر استعمال (الراوي/هيبا) لتقنية (الاسترجاع) كركيزة أساسية في الرواية استطاع أن يملأ فراغات السرد، ويكسر خطيته بمادة حكائية سابقة، خصّبها بأسلوب العرض السينمائي، وهو ما نلحظه في المشهد الذي صوَّر مقتل والد (هيبا) على يدِّ مجموعة من المسيحين، وما حملته أفعالهم وليس حواراتهم من دلالات، كالقسوة، والخوف، والتربّص، والحقد (زيدان، 2013، صفحة 51). وللتشويق أثر فاعل في إثارة فضول (القارئ)، وجذبه لمتابعة القراءة، ومعرفة بقية الأحداث إذا ما أحسن (الراوي) اختيار المكان والزمان المناسبين للتوقف؛ لذا وظَّف (الراوي) هذه التقنية بطرائق متنوعة.

وفي مشهد قتل (هيباتيا) وظَّف (الراوي/هيبا) مجموعة من الوسائل التعبيرية كالديكور، والصورة، والتمثيل، والصوت، فظهر بطريقة أقرب ما تكون للمشاهد المصوَّرة سينمائيًّا؛ ليؤثِّر عميقًا في وجدان (المتلقي)، فالكلمات وحدها لا تبلغ درجة التأثير التي تصل إليها إذا ما تفاعلت مع وسائل التعبير الأخرى (زيدان، 2013، الصفحات 194–195)، واستعان (الراوي/هيبا) بالتقريب، واللون، والظلِّ، والضوء في تصويره للأشياء والشخصيات؛ فجاءت مرسومة بدقّة متناهية، ومن النماذج على ذلك قوله: "ظل الفتى جالسًا عند حدود الظل، مواجهًا لي. كانت الشمس تكسو جانبه الايسر، ويقع على جانبه الأيسر ظِلُّ الشجيرات.. تربَّع الفتى في جلسته بعدما حَسَرَ طرف جلبابه، فظهرت ركبتاه، وبدا بياض ساقيه الخاليتين من الشَّعْرِ، بعكس حال الرجال! حدَّقتُ في ملامحه، فبدت لي إلى ملامح النساء أقرب، خاصةً أن لا لحيةَ له.. في شعر رأسه صفرةٌ، وفي عينيه ميلٌ للاخضرار، وعلى وجهه ورقبته أثرُ لفحات الشمس، وكانت يداه ناعمتين...في هيئته مسكنةٌ وبراءةٌ، وفي وجهه طولٌ وبياضٌ مشوبٌ بالهزال. الشعيرات المتناثرة على ذقنه تجعله أقرب إلى الأمرد منه إلى الرجل" (زيدان، 2013، الصفحات 321–322).

إنَّ وصف الأشياء أو الشخوص وهم يقفون أمام (الرائي) بمختلف حالاتهم وحركاتهم أو يقتربون أو يبتعدون بشكل تدريجي هي تقنية سينمائية استثمرها (الراوي/هيبا) بأحسن ما يكون في أغلب مقاطع الرواية ومشاهدها؛ فتارة يصف حالته و(مرتا) في مشهد حميمي (زيدان، 2013، صفحة 400)، وتارة يصف (مرتا) وهي تنزع غطاء رأسها لتبهره بجمالها (زيدان، 2013، الصفحات 354–355)، ويصفها في مشهد آخر وهي تغيب عن ناظريه تدريجيًّا "لما توارت عنى، قمتُ من فورى لأرقبها من الشقّ المتعرج الذى في الجدار، ثم من الكوة التي بين الخزائن الخشبية، ثم من نافذتي الوحيدة. رأيتها تصل إلى بوابة الدير، وتنحرف يمينًا لتهبط التلة، غابت عن ناظري شيئًا فشيئًا: قدماها.. وسطها.. رأسها" (زيدان، 2013، صفحة 398)، وبهذا الوصف التفصيلي للأشياء والشخصيات تماثل "السرد الروائي مع السرد السينمائي كاستجابة جمالية ودلالية يصوّب السارد من خلالها كاميرا الرواية بحس شاعري لتصوير مواقع وأحاسيس معينة مع التركيز على الصورة وإيحاءاتها (كما يفعل المخرج السينمائي)، وتحويلها إلى منبع للانسياب السردي ينبجس من خلالها الصوت السردي ليحتضن المشاهد والأنساق البصرية هكذا تتحول الصفحات والمشاهد لما يشبه الشاشة التي تقدم الصور وتكثف المقولات" (لشكر، 1431هـ، صفحة 22).

أمَّا رواية ترمي بشرر فقد تحدثت عن المجتمع السعودي ومشاكله بجرأة كبيرة عبر اعترافات خاصة جدًا لبطلها (طارق فاضل) إذ عمل في أحد قصور الأثرياء في مدينة جدة، وكان يؤدي أعمالًا خاصة وقذرة لحساب سيد القصر. لم يرتّب (الراوي) أحداث رواية (ترمي بشرر) على طريقة الترتيب التقليدي (الكرونولوجي) أي: "ترتيب المواقف والأحداث وفقا لوقت حدوثها" (برنس، 2003، صفحة 16)؛ فتارة يبدأ بسرد الأحداث من الحاضر إلى المستقبل، وتارة أخرى يعود من الحاضر إلى الماضي أو العكس؛ ليسد الفراغات التي خلَّفها السرد، ويخلق في نفس (القارئ) عبر التلاعب الزمني، وتقطيع الأحداث، وتشعُّب الحكايات تشويقًا وتوترًا. مُؤطِّرًا كلَّ ذلك بوصف تصويري دقيق جعل المشاهد الموصوفة قريبة من الواقع، كما في هذا المقطع "منذ أن التقينا مؤخرًا تنبهت أن عيسى لم يعد نفسه الذي كان، ففي الولائم حين كان الناس يتهندمون بما يليق بالمناسبة كان عيسى يقتحمها مؤتزرًا فوطته التكترونية ذات الألوان الفاقعة، ومرتديًا فنلة بيضاء دهكها العرق الطافح من

جسده المرتوي، فزادها اتساخًا ليجد شاله المنقط المبسوط على كتفيه فرصة لحجب رؤية البقع المتسخة، والأملاح المتعرجة القابعة عند الأكمام، والرقبة، وخلف ظهره، يضع شاله المنقط على هيئة تناسق مع كوفيته المخروطية المنكسة للخلف، ومنتعلًا حذاء شرقيًا، تتعلق طرفا قدميه بشراكها بينما عرقوباه يطآن قاذورات الشوارع بإدمان متواصل" (خال، 2009، صفحة 128). استثمر (الراوي) الوصف الدقيق للأمكنة ونقَّل كاميرته (عينه) بين أرجائها؛ في محاولة منه لتقريبها من ذهن (القارئ)، والتأثير على تفكيره عبر مجموعة من المؤثّرات السينمائية: كالصوت، والحركة، والديكور، ومساعدته في رسم صورة متخيَّلة لها تسهم في تقوية البناء الدلالي للرواية بصفة عامة. كما في وصف (الراوي/طارق) لحارته ولبيت عائلته بعد أن غاب عنهما لمدَّة طويلة (خال، 2009، صفحة 159).

ومن بين أكثر التقنيات السينمائية استعمالًا في هذه الرواية والروايات (مادة البحث) هي (عين الكاميرا) "إحدى التقنيات التي يتم بها تسجيل الأحداث والمواقف ونقلها وكأننا أمام آلة تسجيل محايدة" (برنس، 2003، صفحة 28)؛ فقد سرد (الراوي) أغلب مقاطع الرواية باستعمال هذه التقنية، وجعل اللقطات تتوالى أمام عيني (القارئ) ليحولها في ذهنه إلى صور سينمائية، كما في مشاهد تعذيب العمَّة (خيرية) على يدَّ (طارق) (خال، 2009، الصفحات 169–170).

ومن المقاطع الأخرى التي تجلَّت فيها قدرة (الراوي) على استدعاء تقنيات السينما واستثمارها في السرد، المقطع الذي وصف فيه (طارق) صديقة طفولته (سعاد) وهي تقف في باحة القصر بين حشد من النساء المتسولات؛ فقد سعى (الراوي) إلى تقمّص دور (السينمائي) محاولًا منتجة (تركيب) المشاهد، والعبارات، والألفاظ، ورصفها على شريط لفظي لا تنقصه الحركات، والألوان، والأصوات، فظهر أمام (القارئ) كأنَّه مشهد مصوّر سينمائيًّا (خال، 2009، الصفحات 176–179).

وظهرت قدرة (الراوي/طارق) على استثمار تقنيات التصوير السينمائي في التصوير اللفظي عندما وصف حركات (مرام) وهي ترقص أمام سيد القصر؛ إذ استعمل اللقطة القريبة، والعرض البطيء، والسريع، فجاء المشهد كأنَّه مقطع رقص من فيلم سينمائي "تبدأ رقصتها بخلع حذائها، والسير المتغنج مع تحريك مؤخرتها تحريكًا مثيرًا ينتقل رويدًا رويدًا نحو وسطها؛ لتنفض جسدها كاملًا، موزعة هذا الغنج بين القدّ والصدر؛ كابحة شلال شعرها المتصبب على وجهها بين الحين والآخر في حركة مفتعلة في الغالب، وتظل تنتقل بخفة في تلوين تثني جسدها بتموجات تظهر سريان جبروت أنوثتها؛ لتصل في رقصة مذبوحة ترتعش لها كل مفاصلها ثم تتباطأ؛ لتعاود السير بقدمين متداخلتين، وتقف أمامه تمامًا ناثرة شعرها على وجهه، فيحتويها بين ذراعيه لاثمًا ما يصل إليه فمه منها" (خال، 2009، صفحة 207).

استعمل (الراوي) تقنية (المركَّبات التكرارية) وهي، تقنية تستعمل عادة في الفيلم السينمائي تعني قيام (الراوي) بتكرار سلسلة من المشاهد من أجل التركيز عليها، وخلق شحنات درامية داخل النص (لشكر، 1431هـ، صفحة 23)، وهذا يتجلى في تكرار قصة (مرام) وما مرَّت به من أحداث أسهمت في دخولها ساحة الرذيلة، وكذلك في قصة (عيسى الرديني)، ومن المشاهد التي تكرّرت بلفظها وصورها، مشهد تعذيب (عيسى الرديني) على يدِّ صديقه (طارق فاضل)، وفي هذا المشهد وظَّف (الراوي) تقنية (التزامن) "هو المعطى السينمائي الأهم الذي ترك تأثيره على الفن الروائي...إذ يتيح عرض حدثين وقعا في زمن واحد...فإن الرواية بإفادتها من هذا المعطى السينمائي، قد دفعت هي الأخرى بفرصها التعبيرية خطوات متقدمة إلى الأمام...حيث تتوازى وتستعاد تجارب معيشة منذ ثلاثين عامًا، أو أكثر، أو أقل، مع تجارب معيشة في زمن السرد...ليس ذلك فحسب، بل هي تشكل مفتاحًا لتوازي الأزمنة والمشاعر والأحاسيس والتجارب" (نعيسة، 2008، صفحة 213) فقد تذكَّر (طارق) وهو يُعَذب صديق طفولته (عيسى) وينهش كرامته كيف أنقذه الأخير من موقفٍ مشابه أيام كان مراهقًا (خال، 2009، صفحة 342).

تدور أحداث رواية (طوق الحمام) في مدينة مكة المكرمة، راوي الأحداث هو (أبو الروس) أحد أحياء مكة القديمة وهو المكان الذي تقيم فيه أغلب شخصيات الرواية، حاولت الروائية أن تمزج بين التاريخ والحاضر والواقع والخيال الفنتازي.

عالجت الرواية جملة من المشاكل التاريخية والسياسية والثقافية والاجتماعية لاسيما مشكلة تغيير المعالم الأثرية لمدينة مكة بحجة التحديث، فضلًا عن مشكلة المجتمع الذكوري وهيمنته على المرأة السعودية وقمعه لها ومصادرته لحريتها.

تألَّفت رواية (طوق الحمام) من ستة وتسعين عنوانًا فرعيًّا توزَّعت على قسمين وكأنَّها مشاهد حَمَلَ كلٌّ مشهد منها عنوانه الخاص الذي يشي بمضمونه، فضلًا عن اعتمادها على تقنية الصورة الروائية، والوصف السينمائي، في تسجيل الوقائع ونقل المعلومات، كما في هذا المقطع الذي يصف منظر الجثَّة المجهولة الهوية عند وضعها في سيارة الإسعاف "غطوها بالأبيض ورفعوها، انفلتت القَدَمُ اليمنى لتتدلَّى بساقها الممشوقة من حافة النقَّالة، مَسَحَتْ ترابي حتى عربة الإسعاف.. حيث لملمها المُمَرِّض ودفع بها إلى جوف العربة المغزول بأجهزة الإنعاش" (عالم، 2011، صفحة 13).

وفي مقطع آخر نقل (الراوي العليم) ما رآه ضابط التحقيق (ناصر) عند دخوله لمطبخ (عَزَّة)، وكأنَّه يحمل كاميرا ينقِّل عدستها من زاوية لأخرى؛ ليستعرض المكان أمام عين (القارئ) "اتجه إلى آخر صفوف المخازن حيث مطبخ عَزَّة، أمامه كان الموقد الصغير على طاولة منخفضة، حول الموقد قدور النحاس وأطباق الميلامين غير القابلة للكسر تتشمس تحت الفجوة الفاغرة في السقف. من الحمّام العربي المتآكل الجدران ينبثق خرطوم مياه صدِئ لا يزال يقطر..." (عالم، 2011، صفحة 39)، كما نجد (الراوي) يمتح كثيرًا من تقنيات السينما في سرده للأحداث، ووصفه للمشاهد، مثل: تغيير زاوية الصورة، وتتابع الحركة، والإضاءة، والصوت، واللون، وتبئير بعض الأشياء الموصوفة، ولاسيما ملامح الوجوه وتقسيماتها، كما في المشهد الآتي "أخيرًا سمح لخليل الطيار بالمثول أمامه ألقى الرجلُ الأربعيني بجسده على المقعد بلا مبالاة، منزلقًا قليلًا تاركًا لناصر قراءةَ لغة جسده: الحذاءان من جلد أسود صقيل في تناقض صارخ مع بياض الجورب الأبرص. الملامح الطولية، الأنف الفم العينان كلٌّ مَلْمَحٍ يرسم مستطيلًا مُنْتَظِمًا بالإضافة إلى الأذنين المقصوصتين مثل جناحي طائرة!" (عالم، 2011، الصفحات 98–99) وفي مشهد آخر ارتكز (الراوي) على مجموعة تقنيات: كالحركة، ووصف التفاصيل الدقيقة، فضلًا عن الإنارة والظلِّ، أسهمت جميعها في تقريب المشهد من ذهن (القارئ)، وعبَّرت بطريقة رائعة عن حالة الشخصية الموصوفة "حين بَلَغَ خليلُ آخرَ الزقاق كان المقهى قد أطفأ أنواره إلا تلك الخافتة على سقيفة السُّقَاة الباكستانيين والسريلانكيين...حَيّاه المُحَاسِب السوداني ساهرًا ينبش في أوراقه وراء تلك الطاولة المستطيلة. انساق خليل لتحيته ذاهلًا. انحطَّ على ذاك الكرسي المنسي على حَافة، بقَدَم في المقهى وأخرى في الطريق، في جلسته بدا تجسيدًا للانسلاب: بذراعيه مسترخيتين في حِجره، براحتيه مستلقيتين واحدتهما على الأخرى، وبانحناءةٍ طفيفة لرأسه للأمام..." (عالم، 2011، صفحة 253).

كما وظَّف (الراوي) في بعض مقاطع الرواية لقطة (المنظر العام المتوسط) وهي لقطة سينمائية بإمكانها السماح للمشاهد برؤية المنظر كاملًا من ديكور، وإكسسوارات، وممثلين، لكنَّها في الوقت نفسه لا تعرض إلَّا جزءًا من عناصر الديكور، وعددًا محدودًا من الناس وأعمالهم؛ فكأنَّ الكاميرا تريد أن تقول للمشاهد: إنَّ ما تراه هو المهم (أبو سيف، 1981، صفحة 65)، كما في هذا المشهد "نظرت حولها بذهول: في تربيعة الأروقة مقاهٍ ومطاعم غاصة بالساهرين، وبوسط الساحة قامت تلك المنصة الخشبية، حيث راقص الفلامينكو يتخايل حول الراقصة الغجرية وتُقَلِّده دوَّاماتٌ من الجمهور، ومكبِّراتُ الصوت تصمُّ آذانَ المدينة..." (عالم، 2011، صفحة 376).

ومن المشاهد التي سردها (الراوي) ما نقله عن (معاذ)، وهو يتجوَّل في المدينة راكبًا سيارة التاكسي (عالم، 2011، صفحة 528)، وفي هذا المقطع اقترب (الراوي) من الشخصيات، وحاول تبئير بعض ملامحها المميَّزة؛ لترسيخها في ذهن (القارىء) الذي سيتمكَّن عبر تتبعه للصور المتتالية من خلق مشهده الخاص، كما وظَّف الوصف البانورامي أي: "الوصف الذي تلتقطه العين الواصفة على صورة مسح حركي، محاولة تقديم رؤية شاملة ومختصرة للموصوف، بتشابه كبير مع ما تقوم به عدسة

الكاميرا السينمائية، عندما تأخذ اللقطات الطويلة الكاشفة، وتتبعها بلقطات قريبة متنقلة تظهر حيثيات الوصف" (لشكر، 1431هـ، الصفحات 58–59).

وما يلحظه (القارئ) على رواية (القوس والفراشة) أنَّها قُسِّمَت على ثمانية فصول تتخلَّلها مشاهد مرقَّمة وكأنَّها أخذت شكل (السيناريو)، تدور أحداث الرواية حول سلالة آل الفرسيوي وتحكي سيرتهم، وهي أسرة ريفية نزحت من منطقة بومندرة إلى بلدة زرهون، استطاع آل الفرسيوي من التأقلم مع المجتمع المدني واكتسبوا مواقع اجتماعية واقتصادية لا بأس بها. بهذا المعنى، صوّرت الرواية سيرة الجيل الأخير من هذه الأسرة. سعى (الراوي) في أغلب مشاهد الرواية إلى اختيار زاوية نظر مناسبة وأقصد هنا –الرؤية البصرية– لوصف حركات الأشياء والشخصيات وسكناتها، وهي من تقنيات السينما المهمة التي عرفت طريقها للكتابة السردية؛ فهي تسمح للقارئ برؤية واضحة وشاملة للمنظر الموصوف، وهذا ما نلحظه في وصف (يوسف) لطريقة أكل (فاطمة) وهي تستمتع بالتهام وجبة (سرطان البحر) "مكنتني هذه الفرصة من التفرج على مشهد قتالي، استعملت فيه فاطمة ملاقط ومباضع، لاستخراج قطع اللحم البيضاء المتمترسة خلف حراشف الكائن المسلوق، والتهامها بشهوانية تبذل بسببها جهدا يرفع من وتيرة تنفسها، ويجعلها تمضغ من خلال ما يشبه لهاثا متقطعا، وهي تهرش الأذرع الطويلة للحيوان وتمصها مغمضة العينين، ممسكة طرفيها بأنامل دقيقة بيضاء، تكاد لا تلمس القشرة الوردية الشائكة" (الأشعري، 2011، صفحة 25)، ولم يكتفِ (الراوي) بترقيم مشاهد الرواية، ولا بتقسيمها على فصول، بل عزَّز سرده بوصف مفصَّل لحركات الشخوص، التي بدت وكأنَّهم قاموا بها بناءً على توجيهاته، التي تشبه كثيرًا إرشادات (المُخرِج) للممثلين كما في هذا المشهد "عندما رجعت إلى البيت ليلا، وجدت بهية ما تزال مستلقية على الأريكة قبالة التلفزيون. اعتدلت في جلستها وقالت مترددة إنها تريد أن تكلمني. جلست متوجسا، فدفعت نحوي بغلاف عرفت من أول وهلة أنه غلاف المختبر الطبي الموجود في مدخل العمارة. أمسكت به مترددا، فرجتني أن أقرأه بإمعان..." (الأشعري، 2011، صفحة 117).

ومثل حركات الممثلين في السينما تفصح حركات الشخصيات في الرواية عن معانٍ ودلالات لا يحتاج (الراوي) إلى سرد طويل لشرحها، فعندما جلس (يوسف)، و(بهية) لمراجعة علاقتهما لأول مرَّة بعد طلاقهما، لم يتحدَّثا بمودَّة، وظلَّ الخلاف بينهما قائمًا؛ فقيام (بهية) من كرسيها، وإمساكها لحقيبتها، وعدم نظرها صوب (يوسف)، ولبسها لنظارتها يوحي لمن يشاهدهما ولو من بعيد، بأنَّ لقاءهما لم يكن وديًّا (الأشعري، 2011، صفحة 120).

لا تُعبِّر اللقطة القريبة عن مشاعر الشخصية، وتحركاتها، وتموقعها فحسب، وإنَّما تزوّدنا بمعلومات حول ما تراه من أشياء، وتمنحنا تواصلًا معها؛ إذ تجعلنا نشعر بقربها ونتعايش مع مشكلاتها، ونتعرَّف على علاقاتها مع الأشخاص والأشياء في محيطها (فينتورا، 1997، الصفحات 30–31)؛ فلمَّا ذهب (يوسف) لملاقاة صديق ابنه (ياسين) رأى في المكان المُتَّفق عليه، شخصًا بمنظر غريب أثار في نفسه الشكَّ والريبة "استدار الشخص فجأة، فأدركت أنه ليس هو، وانتبهت إلى قميصه الباكستاني منتفخا قليلا من الجانبين عند خاصرته مِمّا يجعل ذراعيه في وضع مبتعد عن جسده، كأنه يهم برفع شيء عن الأرض، وانتبهت إلى تعبير وجهه الشرس كما لو كان خارجا لتوه من مشاجرة عنيفة، ثم انتبهت أخيرا إلى أنه يتأملني..." (الأشعري، 2011، صفحة 327).

أمَّا رواية (دروز بلغراد) فتحكي قصة رجل مسيحي اسمه حنا يعقوب يمتهن بيع البيض في مرفأ بيروت، وضعه حظه العاثر في المكان الخطأ والتوقيت الخطأ عندما أُقتيد عنوة مع 550 من الدروز، حكم عليهم بالنفي إلى السجون العثمانية في بلاد البلغار عقابا لهم لمشاركتهم في اعتداء على المسيحين في جبل لبنان سنة 1860، فكان حنا يعقوب بديلا من درزي آخر أطلق الضابط العثماني سراحه بعدما قبض رشوة من والده. صوَّرت الرواية معاناة حنا وبقية السجناء على امتداد 12 سنة وهم يُنقلون من سجن إلى آخر في بلغراد وغيرها. من تجلِّيات تقنيات السينما في رواية (دروز بلغراد) "تركيب الأحداث والصور والمشاهد. فالتشكيل الفضائي لهذا النص عبارة عن فصول (تحديدًا مشاهد) مستقلة عن بعضها البعض،

تصوغ لوحات حكائية قوامها التشظي والانسياب، وإن كنا نحس بوجود رابط دلالي وبنائي بين محطاتها السردية" (لشكر، 1431هـ، صفحة 19) فقد تشظَّت بُنية رواية (دروز بلغراد) إلى ثمانية وتسعين فصلًا قصيرًا، تكرَّر الأول منها بلفظه ومعناه في موضعين (جابر، 2012، صفحة 9، 209)، كما تكرَّرت عناوين بعض الفصول ولكن بأرقام مغايرة، ويبدو أنَّ سبب هذا التكرار هو لتكسير خطية السرد، وتبئير بعض الشخصيات الفاعلة في النص، وما يلحظه (القارئ) في هذه الرواية تركيز (الراوي) على وصف الأشياء والأشخاص وصفًا سطحيًّا مباشرًا ومفصَّلًا، وكأنَّه يعمل على إعداد (سيناريو) لا يحتاج إلى جهد كبير لتصويره وإخراجه سينمائيًّا، كما في هذا المشهد "قيّدوني إلى وتد يفتته الصدأ في الزاوية الفارغة حيث تنحدر الأرض ويتجمع الماء عند تساقط المطر. (لن تعطش)، قال الحارس الأحمر الشعر وهو يبتسم ويخرج بينما المفاتيح الكثيرة تطقطق على جنبه" (جابر، 2012، صفحة 10).

وفي مشهد آخر يظهر فيه الشيخ (غفار) وهو يتهيَّأ للذهاب من أجل إطلاق سراح أبنائه المسجونين لدى الجيش العثماني، حدَّد فيه (الراوي) زمن الحدث، ووصف بدِّقة وتفصيل حركات الشخصيات؛ لجعل المشهد أكثر واقعيَّة، وتعبيرًا عن الحالة التي مرَّت بها كل شخصية (جابر، 2012، صفحة 15)، وبلقطة قريبة جدًا وصف الشيخ (غفار) وجه (إسماعيل باشا) مسلِّطًا الضوء على عينه اليسرى؛ ليترك في ذهن (القارئ) علامة مميزة للشخص الموصوف "وأغرب ما في وجهه عينه اليسرى شبه نائمة: كان الجفن متهدلًا على هذه العين، متجعدًا..." (جابر، 2012، صفحة 17)، ويلحظ (القارىء) استعمال (الراوي) في بعض مشاهد الرواية (المنظر العام) وهي من اللقطات التي تصف مجموعة من الناس في مكان واسع ورحب يسمح لهم بحرية الحركة وبإمكانها أن تنقل المنظر واضحًا وكاملًا بما فيه من خلفية وأشخاص، لكنَّ هذا النوع من التصوير يمتاز بالبعد فلا يمكنه أن يُظهِر التفاصيل الدقيقة (أبو سيف، 1981، صفحة 65)، ومن نماذجها رؤية (يوحنا) لمجموعة كبيرة من الأشخاص على ساحل البحر "حين أطلَّ على ساحة التحميل جمّده المنظر المخيف في مكانه: رجال لا يقدر أن يحصيهم يركعون على الأرض في صف طويل وأيديهم مربوطة وراء ظهورهم...أحدهم يميل ثم يستقيم وينقل ركبتيه على الأرض كي يتوازن، وحين سقط إلى الامام وطرق بجبهته الرصيف مال معه آخرون واهتزوا وأوشكوا على السقوط مثله: كان مربوطًا إليهم" (جابر، 2012، الصفحات 22–23)، وعن طريق اختيار اللحظة المناسبة، لوصف حركات الشخصية المرسومة بدقِّة وتفصيل، استطاع (الراوي) أن يقرِّب المنظر من ذهن (القارئ) من دون الاستعانة بوسائل أخرى كالصوت واللون وسواهما، كما في مشهد ضرب أحد الضباط العثمانيين لـ(يوحنا) وإسكاته "خطف الضابط بارودة من أحد الجنود وطوح بها في الهواء مثل فأس وهشم قبضتها الخشب على فك السجين. كان يمسك البارودة من قسطلها الحديد وقبل ان يردها هزّها كي يرى الى أي حد تخلعت ثم مسح يده على ظهر الجندي" (جابر، 2012، صفحة 25)، وقد يستثمر (الراوي) تقنيات الكاميرا وقدرتها على تقريب الصورة أو تبعيدها، وتأثير الضوء والظل، والصوت، والحركة في رسم المشاهد واللقطات والإسهام في التأثير على تفكير (القارئ) ممَّا يشير إلى سطوة الكتابة السينمائية على الكتابة السردية، وخير مثال على ذلك مشهد (هيلانة) وهي في المنزل بعد خروج (يوحنا) مبكِّرًا إلى العمل "بعد خروجه خفّفت ضوء القنديل وانحنت على بربارة تتشمّمها. كانت الطفلة غارقة في نوم عميق. (الآن تنامين يا عفريتة!)، همست هيلانة ضاحكة. بينما تستقيم بقميصها الفضفاض الذي رقَّ قطنه انبثقت قطرة حليب حارة من حلمتها وكرجت على بطنها. تثاءبت شاعرة بالسكينة العميقة. مدت يدها وأطفأت القنديل وارتمت على الفرشة" (جابر، 2012، صفحة 26)، ويبدو أنَّ (الراوي) حاول الإفادة قدر الإمكان من تقنيات الفنِّ السينمائي؛ ولاسيما التعبير بالصورة الذي يُكثِّف السرد ويفتحه على مديات واسعة من التأويل؛ فبعض الصور تحمل معاني قد يحتاج التعبير عنها إلى مئات من الكلمات، فعندما كان يتحدَّث عن معاناة السجناء وهم يعملون –مجبرين– في إصلاح طرق أفسدتها السيول، قطع حديثه، وحوَّل كاميرته (عينه) عنهم ليصف فلاحًا يعمل في حقله "بعيدًا بان جاموس يجرّ سكة المحراث وفلاح ضئيل أحمر القميص يقف على السكة كي يغرزها عميقًا، ويجلد الحيوان البليد. طائر الذهب زعق فوق رؤوسهم. بلغوا هضبة وأطلّوا على بساتين تخرج منها نسوة محملات بالحزم في جماعات..." (جابر، 2012، صفحة 124)؛

فالإشارة إلى معاملة الفلاح القاسية للحيوان ترمز إلى سوء المعاملة التي تلقَّاها المحابيس على يدِّ الحراس، ومرور الطائر في السماء بالتزامن مع وصف (الراوي) للمحابيس في أكثر من مناسبة (جابر، 2012، صفحة 71) فيه دلالة واضحة على حريَّتهم المفقودة.

تسجّل رواية ساق البامبو سيرة (هوزيه ميندوزا) أو (عيسى الطاروف) وهو كويتي الأب فلبيني الأم تزوَّج والده راشد من خادمته الفلبينية لكن هذا الزواج فشل نتيجة الأعراف والعادات الكويتية الرافضة لزواج السيد من الخادمة فتمَّت اعادة الخادمة وولدها إلى الفلبين، وبعد أن أصبح الطفل شابا عاد للبحث عن والده ووطنِه لكن ملامحه ولغته الفلبينية، وموت والده في الحرب العراقية –الكويتية، ورفض المجتمع الكويتي له حالت دون تحقيق حلمه بأن يكون كويتيًا.

لقد تميَّزت الروايات الفائزة بالبوكر العربية –ومنها ساق البامبو–بالوصف الدقيق للأشياء ولحركة الشخصيات استطاع من خلاله الروائيون أن يصوِّروا بالكلمات مشاهد تجعل (القارئ) يشعر وكأنَّه يشاهد شريط فيديو، كما في المثال الآتي وأمثلة أخرى على امتداد صفحات الرواية "بعد مرور وقت، خرجت خالتي آيدا من غرفتها، تسند ميرلا منفرجة الساقين على خاصرتها، وتحمل في يدها مظروفا" (السنعوسي، 2013، صفحة 23)، ووصف (هوزيه) هيأة جدّه (ميندوزا) بطريقة تكبير الصورة (الزووم)؛ فبدأ بتصوير جسمه كاملًا، ثم قرَّب الصورة، فأظهر لون بشرته، وما في جبينه ووجنتيه من خطوط وعلامات، ثم قرَّبها أكثر، فأظهر عينيه وحاجبيه "قصير القامة كان، داكن البشرة، خطوط غائرة تملأ جبينه ووجنتيه. عيناه غائرتان، تكادان تختفيان أسفل حاجبيه الكثين" (السنعوسي، 2013، صفحة 107)، واستعمل (الراوي/جوزيه) مختلف أبعاد الصورة في وصف جدّته (غنيمة) عندما رآها لأول مرَّة (السنعوسي، 2013، الصفحات 218–219)؛ فقد كان (الراوي/هوزيه) موفَّقًا إلى حدٍّ بعيد في تصوير (الجدَّة)، ورسم ملامحها في مخيَّلة (القارىء) عبر استعماله اللقطات المتوسطة والقريبة، القادرة على تصوير أجزاء مهمة من الشخصية، ورصد حركاتها بالتفصيل، فالمسافة المتوسطة بين (هوزيه) و(الجدَّة) سمحت بأن يظهر جسدها كاملًا، مع وصف لمعظم تفاصيلها، من حركة الجسم ولون الملابس. ومع اقتراب (الجدَّة) من (هوزيه)، تحوَّل في وصفه إلى استعمال اللقطة القريبة التي تسهم كثيرًا بإظهار التفاصيل الدقيقة، فبدأ بوصف لون الشعر، وتقاسيم الوجه من حاجبين، وعينين، وأنف.

ومن المشاهد الحزينة المكتوبة بطريقة (السيناريو) مشهد توديع (هوزيه) داخل قاعة المطار (السنعوسي، 2013، الصفحات 218–219)؛ فلو أردنا تحويله إلى (سيناريو) فلن نحتاج إلى جهد كبير؛ فالجمل مقطَّعة، والأحداث متعاقبة، مع وجود حوار قصير، وحركات للشخصيات (الممثلين) كأنَّها مرسومة على وفق إرشادات مُخرج بارع.

وعلى شكل (السيناريو) قسَّم (أحمد سعداوي) فصول روايته (فرانكشتاين في بغداد) التسعة عشر؛ فقد أحتوى كلُّ فصل من فصولها التسعة عشر على مقاطع مُرقَّمة تتخذ شكل (السيناريو)، بعضها لم يتجاوز صفحتين، وامتدَّ بعضها الآخر لعشر صفحات. تدور أحداث هذه الرواية حول العنف الذي شهدته بغداد بعد عام 2003، إذ يقوم هادي العتاك (بائع الحاجيات القديمة)، وهو الشخصية الرئيسة في الرواية، بجمع أجزاء الجثث المتناثرة نتيجة التفجيرات الارهابية عام 2005، ثم يقوم بخياطة هذه الأجزاء ليصنع منها مخلوقًا غريبًا، سرعان ما تتلبسه روح أحد الضحايا ليبدأ بعمليات ثأر وقتل من الذين سفكوا دماء العراقيين.

يسرد هادي العتاك الحكاية على زبائن مقهى عزيز المصري، فيضحكون منها ويرون أنها حكاية مثيرة وطريفة ولكنها غير حقيقية، لكن العميد سرور مجيد، مدير هيئة المتابعة والتعقيب يرى غير ذلك، فهو مكلف، بشكل سري، بملاحقة هذا المجرم الغامض. وتتداخل مصائر الشخصيات العديدة خلال المطاردة المثيرة في شوارع بغداد وأحيائها، وتحدث تحولات حاسمة، ويكتشف الجميع أنهم يشكلون، بنسبة ما، هذا الكائن الفرانكشتايني، أو يمدونه بأسباب البقاء والنمو، وصولاً إلى النهايات المفاجئة التي لم يتوقعها أحد.

تجسَّدت فاعلية الفنِّ السينمائي في هذه الرواية في عنوانها الذي يحيل إلى مجموعة من أفلام الرعب السينمائية التي صدرت بعناوين تحمل اسم (فرانكنشتاين)، وتكرَّر الحديث داخل متن الرواية عن الأفلام، والممثلين، ودور السينما، والسيناريو (سعداوي، 2014، صفحة 26، 60، 153)، وليس ذلك فحسب، بل تعمّقت فاعلية السينما عبر توظيف (الراوي العليم) لمجموعة من التقنيات الفنيَّة كالاسترجاع، والاستباق، والقطع، وهو من أساليب التشويق، وإثارة الفضول عبر التوقف عن سرد حدث ما والانتقال إلى حدث آخر، فضلًا عن (زاوية النظر) أو التصوير التي اختارها (الراوي) لالتقاط لقطات مناسبة كان لها أثر فاعل في بناء معنى النص الكلي؛ فاللقطة وإن مثَّلت آلية جزئية لإنتاج النص، لكنَّها تسهم مجتمعة في تشكيل المعاني الكليّة للخطاب الروائي (الجويدي، 2012، الصفحات 223–224)، ويختار (الراوي) زاوية التصوير الخلفيَّة لنقل تفاصيل مشهد انفجار حصل قرب ساحة الطيران في بغداد، وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه الزاوية نادرة الاستعمال؛ لأنَّ العين الواصفة في الحالات الطبيعية تنظر إلى الأمام وتصوِّر ما يتشكَّل أمامها، لكنَّ الحالة النفسية التي مرَّ بها رُكَّاب السيارة هي التي فرضت عليه ذلك، فعند حدوث الانفجار المخيف، التفتوا لا إراديًّا صوب الجهة التي جاء منها الصوت "التفت الجميع بسرعة داخل الباص، شاهدوا من خلف الزحام، وبعيون فزعة، كتلة الدخان المهيبة وهي ترتفع سوداء داكنة الى الأعلى في موقف السيارات قرب ساحة الطيران وسط بغداد. شاهدوا ركضَ الشباب باتجاه موقع الانفجار وارتطام بعض السيارات برصيف الجزرة الوسطية أو بعضها ببعض وقد استولى الارتباك والرعب على سائقيها، وسمعوا حشد أصوات بشرية متداخلة؛ صراخٌ غير واضح ولغطٌ ومنبهات وسيارات عديدة" (سعداوي، 2014، صفحة 11)، وفي مقاطع كثيرة استعمل (الراوي) زاوية النظر الأمامية؛ بوصفها الزاوية الأكثر ملائمة للكشف عن التفاصيل الدقيقة للمادَّة المصوَّرة والتي ستكون وجهًا لوجه مع الكاميرا، ومن الشواهد على ذلك المقتبس الآتي الذي يصوّر دخول (محمود السوادي) مكتب العميد (سرور) "في نهاية المطاف دخل الى مكتب العميد سرور، ووجده يضع سيجارًا فاخرًا في فمه دون أن يشعله وهو جالس على كرسيه الفخم ويقاطع ساقيه فوق منضدة المكتب الكبيرة. تحسس رائحة عطر التفاح المميزة وهو يرى العميد ينهض من مكانه ويرحب به من دون أن يرفع الجروت السميك من فمه..." (سعداوي، 2014، صفحة 183) في هذا المشهد نلحظ مجموعة من القرائن التي تشير إلى زاوية الصورة، مثل مشاهدة (محمود) للعميد (سرور) وهو يضع سيجارة في فمه، ورآه يقاطع ساقيه فوق منضدة المكتب الكبيرة.

ومن الأدلة على وعي (الراوي) الكتابي، بتقنيات السينما وتوظيفها في روايته، هو إلحاحه على استعمال الأسلوب التصويري في سرد الأحداث، ووصف أشكال الشخصيات وحركاتها، كما في هذا المشهد الذي تتبع فيه (الراوي) تحركات (محمود) ووصف حركاته بكلِّ واقعية وحيادية "اشترى ماكنة حلاقة جاهزة ثم دخل الى مطعم بشارع السعدون. تناول طعام الغداء ثم أمام المغسلة غسل يديه وفمه من آثار الطعام وأخرج الماكنة البلاستيكية وحلق لحيته سريعًا وسط نظرات فضولية من عمال المطعم وبعض الزبائن. سرّح شعر رأسه الخشن الى الوراء بأصابع يديه المبللتين ثم خرج الى الشارع..." (سعداوي، 2014، صفحة 56)، كما أنَّ سعي (الراوي) إلى إغراق المقاطع الوصفية بالتفاصيل الدقيقة، حوَّل المادة الموصوفة من صورتها اللفظية إلى صورة ذهنية، كما في هذا المقطع "أغلق سلايد الشباك الزجاجي العريض فانقطع شيء من صخب الشارع وهدير سياراته. أخذ منظم المكيف من على الطاولة ورفع مستوى التبريد الى درجة 24 جلس على مقعد خشبي واسند كوعيه على الطاولة الدائرية قهوائية اللون، ثمّ قرّب مسجلته الديجيتال من فمه، وكما في لقطات شاهدها مرارًا في الأفلام الأمريكية ضغط على زر التسجيل وبدأ يملي ملاحظاته اليومية" (سعداوي، 2014، صفحة 140).

ومن مظاهر تأثّر هذه الرواية بالسينما، محاولة (الراوي) بلورة الصورة الروائية بالصوت من خلال توظيف الأصوات أو الضجيج المحيط بالمشهد؛ لأنَّ الصوت مهم في السرد؛ فهو يشترك في القصة من دون أن يشغل مساحة، كما يساعد الحدث من دون إعاقة لسرعته أو تبطئتها (لشكر، 1431هـ، الصفحات 30–32)، كما في هذا المشهد "ارتقى نابو على السلالم

التي تمزق الكاربت الذي يغطيها منذ زمن بعيد. قفز القط العجوز على أرجل كراس خشبية محطمة، ثم تقدم الى شبح الرجل الواقف أمام النافذة. تمسّح برجله اليسرى بشكل دائري، ثم رفع رأسه وأطلق مواءً خفيفًا كأنه يستجدي شيئًا. رمى الرجل سيجارته من النافذة وانتبه الى صخب فرقة شعبية مرّت بموسيقاها فجأة من أمام الفندق، يتبعها حشد كبير من الأطفال المهللين والمصفقين" (سعداوي، 2014، صفحة 350).

أمَّا (الطلياني) فتروي قصة عبد الناصر الملقب بـ(الطلياني) لوسامته وملامحه الإيطالية، ينخرط بعلاقة حب مع زميلته زينة الطالبة في قسم الفلسفة وهي من أصول بربرية جمعهما هدف تنوير المجتمع وإشعال روح الثورة فيه. تسرد الرواية أحداث تاريخية من مرحلة مهمة مرَّ بها المجتمع التونسي في السنوات الأخيرة من حكم بورقيبة وبداية حكم بن علي تناولت الرواية الصراع السياسي بين الأحزاب اليسارية والإسلامية ونظام السلطة الحاكم.

في رواية (الطلياني) استعمل (الراوي) بحرفيَّة عالية "تقنية المنظر القريب التي تلتقط الشيء بصفة مكبرة ومقربة جدًا بغرض إثارة الانتباه إلى بعض التفاصيل الدقيقة" (لشكر، 1431هـ، صفحة 26)، وممَّا يُلحظ في هذه الرواية قلّة استعمال هذه التقنية، فقد اقتصر استعمالها على مقاطع معدودة، ولعلَّ أسلوب (الراوي العليم) الذي كُتبت به هو السبب في ذلك؛ إذ لم يعطِ الشخصيات حريتها الكاملة بالحديث عن نفسها ووصف مشاهداتها، ومن نماذج هذه التقنية المقطع الآتي "اكتشف أنّ ابتسامتها حلوة وأنّ شفتيها مكتنزتين عكس ما يظهران من بعيد. لاحظ أنّ صدرها فاخر في القميص ذي الرّقبة ورأى رقّة أصابعها الطّويلة وصفاء بشرتها. امرأة طبيعيّة دون تصنّع لكنّها تغمرك بأنوثة فيّاضة وهي تتحدّث وتحرّك يديها وسبّابة يدها اليسرى يمنة ويسرة" (المبخوت، 2014، صفحة 63)، ويبدو أنَّ التفاصيل الدقيقة في وصف الأشياء والشخصيات تشكِّل "بنيات صغيرة جزئية تترابط وتتلاحم وتتراكم لتشكّل عالما روائيا مقنعا وربما مشوقا" (الماضي، 2008، صفحة 61) كما في هذا المشهد الممتع "أمام سينما أفريكا كان الشّارع مكتظًّا بالناس. حضر قبل نصف ساعة. اشترى تذكرتيْن. كان واقفًا أمام قاعة السّينما ينظر في اتّجاه شارع الحبيب بورقيبة ينتظر انعطافتها فإذا بيديْن رقيقتين تجيئان من خلف، وأغمضتا عينيه. أدرك على الفور أنّها زينة. كان متأكّدا من أنّها زينة. لقد اشتمّ رائحتها. وضعت يديها حول خصره والتصقت به ضاغطة بصدرها على ضهره. كان كلّما حاول الاستدارة استدارت معه" (المبخوت، 2014، صفحة 100)، ومن الواضح أنَّ كثرة التفاصيل توهم (القارئ) بواقعية الحدث والمادة الموصوفة (الماضي، 2008، صفحة 61)، وتُحوِّل القراءة إلى مُشاهدة إذا ما استطاع (الراوي) توظيفها بالشكل الصحيح، كما في هذا المشهد "رأى نجلاء كما لم يرها من قبل. تثبت من حاجبيها المهلّلين، شده إليها طول شعر الهدبيْن واسترخاؤهما. حاجبان وأهدابٌ من سواد مبهج على عينيْن عسليّتيْن برّاقتيْن. جبين واضح وخدٌ أسيل. قامة ممتدّة وقوام نحتته رياضة كرة الطّائرة التي مارستها في نادي الزّيتونة..." (المبخوت، 2014، صفحة 178). لقد عبَّر (الراوي) بتفصيل دقيق بوساطة اللقطة المكبّرة عن ملامح وجه (نجلاء)، فضلًا عن قوامها الرشيق، فجاءت الصورة واضحة، كشفت عن أبرز تفاصيل الشخصية، وفي مقطع آخر مزج بين التفاصيل الدقيقة والحركة الكثيفة؛ للسيطرة على حواس (القارئ) ودفعه إلى تشغيلها مجتمعة؛ لتزود مخيَّلته بمشهد يمتاز بالحيوية والواقعية "أحسّ عبد النّاصر بأوجاع في رأسه. شرب حبّة دوليبران، استرخى على أريكة قاعة الجلوس. وضع يديه على صدغيه وبدأ يحرّكهما. شعر بدوار خفيف. نهض. اتّجه إلى الحمّام. غسل وجهه. فرك شعره. تأمّل وجهه في المرآة. بدت عيناه حمراوين وبدا وجهه ذابلًا، مصفرًّا..." (المبخوت، 2014، صفحة 221)، وتظهر محاكاة (الراوي) لأسلوب السرد السينمائي المفعم بالحركة وتصوير الحدث بموضوعية تامة في مشهد قصير، بَيّن فيه محاولة أحد أساتذة (زينة) تقبيلها بالقوة ومن دون رغبتها، وهو مشهد صار مألوفًا على شاشات السينما "أمسكها مرّة وألصقها بحائط في المكتب وأخذ يحاول تقبيلها من فمها أو خدّها أو رقبتها وهي تمانع وحين أحسّت باهتياجه صفعته" (المبخوت، 2014، صفحة 280).

وفي المشهد الحميمي الذي جمع (الطلياني) بـ(ريم)، استطاع (الراوي) أن يستوحي أساليب الأفلام السينمائية عبر تتابع اللقطات السريعة، التي وضَّحت بدقَّة مدى استسلام (ريم) لـ(طلياني) واستمتاعها بلمساته وحركاته الإغوائية، كما أسهمت في شدِّ انتباه (القارئ) وإثارة مخيلته "حين طلب منها أن تنتقل للجلوس بجانبه لم تمانع. وضع يده على فخذها وهو يتحدّث فلم تمنعه من ذلك. استدار نصف استدارة ليمّسح على خدّها ويدخل أصابعه في شعرها المنسدل فابتسمت ابتسامة الرّضى. قبّلها على خدّها فاتّسعت ابتسامتها. أمسك بشفتيها ليقبّلهما قبلة خفيفة فأغمضت عينيها. نزل إلى رقبتها فتأوّهت في غنج. لمس صدرها فأرخت رأسها على الأريكة..." (المبخوت، 2014، صفحة 315).

في رواية (مصائر: كونشرتو الهولوكوست والنكبة يسرد (الراوي) مأساة الشعب الفلسطيني في الداخل والخارج. قُسمت الرواية على أربعة أقسام (حركات)، على وفق حركات القالب الموسيقي المعروف بـ(الكونشرتو) طرحت الرواية مجموعة من الأسئلة حول النكبة، والهولوكوست، وحق العودة، كما صوّرت حياة الفلسطينيين داخل اسرائيل، وما يتعرضون له من مشاكل ومضايقات، فضلًا عن حياة الفلسطينيين الذين هاجروا إلى المنافي ثم حاولوا العودة بشتى الوسائل إلى بلادهم المحتلة. إنها رواية الوجع الفلسطيني في الداخل والخارج.

لا يختلف أسلوب (الراوي) في رواية (مصائر) عن الأسلوب التصويري المستعمل في الروايات (مادة الدراسة) الأخرى؛ فقد استثمر بشكل واضح تقنيات الفنِّ السينمائي؛ لتصوير الكثير من الأمكنة داخل الأراضي المحتلَّة، ووثَّق معالمها بالتفصيل؛ كأنَّه أراد أن يرسّخها في أذهان القرّاء؛ لتبقى عصيَّة على الزوال مهما حاول الصهاينة تغييرها، وتنقَّل بكاميرته (عينه) خلف تحركات الشخصيات وصوَّر نشاطاتهم اليومية، بمختلف أنواع اللقطات ومن أبعاد وزوايا متعدِّدة؛ ممَّا أسهم في تخصيب السرد بتلك اللقطات والمشاهد التي نوَّعت مصادره، وخلَّصته من جموده، وأسهمت في السيطرة على ذهن القارىء، وعدم تشتيت انتباهه، وبلقطة بانورامية (طويلة ومستمرة) صوَّر (الراوي) هروب (إيفانكا) مع حبيبها الضابط البريطاني (المدهون، 2016، صفحة 30)، واستعمل كذلك لقطات قصيرة كشفت عن خبرة (الراوي) بأسلوب الكتابة السينمائية فالكثير من الجمل الفعليّة التي استعملها في الوصف تحوَّلت عبر التفصيل الدقيق إلى صور مُعبِّرة عن الحالات التي كانت تمرُّ بها الشخصيات، ومنها شخصية (باسم) الذي مرَّ بحالة نفسية صعبة؛ لعدم حصوله على الجنسية الإسرائيلية (المدهون، 2016، صفحة 82). أمَّا النص الآخر فقد اعتمد (الراوي) في بنائه على الفلاش باك (الاسترجاع)، واستطاع أن يشحنه بنوع من الحركة والحيوية، عندما صوَّر رجل وامرأة مُركِّزًا على حركتهما من لحظة دخولهما إلى القاعة، حتى لحظة جلوسهما أمامه "كان يحمل حقيبة جلدية سوداء صغيرة الحجم، ترافقه سيدة متوسطة العمر، متوسطة الجمال، بالغة الأناقة. تقدم الاثنان باتجاه آخر القاعة حيث ننتظر أنا وجولي. وضع الرجل حقيبته على الأرض. رمى بمؤخرته على المقعد المقابل لنا بطريقة ستعاتبه مؤخرته عليها. جلست المرأة إلى جواره، بحرص أنيق على مؤخرتها..." (المدهون، 2016، صفحة 163)، وفي بداية الحركة الرابعة استعمل (الراوي) تقنية (الازدواج) أو العرض المتوازي التي تشبه كثيرًا تقسيم الشاشة على نصفين، ليتضح تأثره الشديد بالسينما؛ فقد قسّم الصفحة على نصفين عموديين سرد في كلِّ قسم منها مقطعًا بعنوان مختلف، وبسرد كاد أن يكون مُكرَّرًا لولا تغيير أسماء الشخصيات، ونلحظ في نص آخر تذكّر (جولي) لحادث حصل معها في (عكّا) مع عائلة يهودية استولت على منزل جدّها لأمّها (مانويل اردیکان) بعد النكبة، فعندما طرقت الباب وهي تحمل تمثالًا خزفيًّا يضمُّ رماد جسد أمِّها (إيفانا)، خرجت لها امرأة يهوديَّة حاولت (جولي) التواصل معها، وطلبت منها أن تسمح لها بتنفيذ وصية أمها بنثر رماد جسدها على أرض منزلها القديم، لكنَّ المرأة رفضت دخولها والاستجابة لطلبها، فتطوَّر الحدث بطريقة درامية، صوَّرته (جولي) بطريقة سينمائية رائعة مفعمة بالحركة "لم أنصرف. تسمرت قدماي عند عتبة الباب بلا إرادة منّي. اندفع الرجل نحوي وهجم عليّ واختطف التمثال من بين يديّ. طوّح به ثم قذفه من فوق رأسي وصفق الباب في وجهي بقوة. ارتفع التمثال بضعة

أمتار في الهواء وسقط. سمعت صوت تهشّمه على درجات السلم. غطيت فمي بكفيّ أكتم صراخا في داخلي بينما جسدي يرتعش" (المدهون، 2016، صفحة 265).

تقترب رواية (موت صغير) من البناء الفني للسيرة الذاتية، فهي عبارة عن سيرة روائية متخيّلة لحياة شيخ المتصوفة محيي الدين بن عربي منذ ولادته في الأندلس حتى وفاته في دمشق، وما تخللها من رحلات عبر الأندلس، وأذربيجان، والمغرب، ومصر، والحجاز، والشام، والعراق، وتركيا. تعرَّضت الرواية لحياة ابن عربي الخاصة وتجربته الصوفية العميقة في ظل أزمنة وأمكنة وأحداث متخيّلة.

توزَّعت أحداث رواية (موت صغير) على مئة فصل تحت عناوين فرعية مأخوذة من مقولات (ابن عربي). تضمَّن سرد الرواية مشاهد سينمائية متلاحقة وسريعة خالية من التفاصيل الوجدانية الدقيقة التي كثيرًا ما يمتاز بها السرد الروائي. استعمل (الراوي) على امتداد الرواية طريقة الوصف المفصَّل؛ مما جعل (القارئ) يشاهد أدق التفاصيل في الأشياء ووجوه الشخصيات وحركاتهم، وهذا ما نلحظه في مقاطع كثيرة مبثوثة على طول الرواية، ومنها هذا المقطع "أحببت مريم. ذقنها الحاد وعيناها الوثابتان وجسدها المائل للامتلاء وكفّاها السمينتان اللتان كانت تخجل منهما إذا أطلت النظر إليهما فتدسّهما تحتها وتجلس جلسةً مائلة فأضحك" (علوان، 2017، صفحة 164)، وعبر الأفعال التي فيها زمن، وحركة، ومؤثرات صوتية وصورية، حاول (الراوي/ابن عربي) نقل ما يراه وكأنَّه يعدُّ (سيناريو) عبر الاستعمال الدلالي للصورة، والممثلين (الشخصيات)، والديكور الفضائي، فضلًا عن الصور المتلاحقة والمركَّبة (لشكر، 1431هـ، صفحة 20)، فنجده يُصوِّر كيف اعتقلته الشرطة وهو في طريقه إلى الجامع، بطريقة لا تخلو من حسٍّ سينمائي أضفى على المشهد مزيدًا من الواقعية "اقتربت منهم فطلبوا مني أن أذهب معهم إلى حيث لم يفصحوا. أخبرتهم أن درسي يوشك أن يبدأ فاقتادوني اقتيادًا، وكان أحدهم يجذبني من كتفي والآخر يدفعني من أعلى ظهري. تعثرت من أثر دفعه وكدت أسقط..." (علوان، 2017، صفحة 394).

إنَّ وظيفة الوصف في الكتابة الإبداعية تشبه كثيرًا وظيفة الصورة في السينما؛ فهو يقدِّم الأشياء والشخصيات بمظهرها المادي المحسوس؛ ممَّا يجعلها أكثر واقعية، كما أنَّ وصف الشخصية الشامل يُبئِّرها، ويهدف إلى جذب انتباه (القارئ) إلى بعض تفاصيلها المميّزة؛ ليجعلها موضع تأمّله، وفي الرواية شواهد على ذلك توزَّعت على صفحاتها ومنها هذا الشاهد "شعرها بنيٌّ كثيف وحاجباها عريضان وأنفها دقيق وفي وجهها نمشٌ طفيف. تفوق النساء طولًا وتبدو بينهن أكبر حجمًا وأشد مراسًا..." (علوان، 2017، صفحة 530). وفي مقطع آخر مزج (الراوي) بين الصورة، والحركة؛ لتكتمل أبعاد المشهد أمام (القارئ) في محاكاة واضحة للأفلام "فجأةً اندفعت زمرة من العسكر فوق جيادهم ومعهم سياط راحوا يضربون الناس بها دون تفرقة. انهالت ضربات السياط على الشيوخ والأطفال والفتيان. من كان هائجًا مع الهائجين ومن كان منهم عابرًا مع العابرين مثلي. لسعني السوط في كتفي وخدي فسقطت على الأرض. وطأتني أقدام المتجمهرين وارتطم رأسي بجدار أحد البيوت...وجدت في نفسي قوةً للوقوف ومشيت قليلًا ثم نشبت يد أحدهم وهو يركض بثوبي فأسقطني مرةً أخرى...أفقت وأنا معفّرٌ بالتراب وعمامتي منفرطة. خيطٌ من الدم يسيل من فمي وفي داخله سنٌّ تهتزّ..." (علوان، 2017، الصفحات 589-590).

أمَّا رواية (حرب الكلب الثانية) فقد اغتنت بالكثير من الموضوعات التي عالج بها (الرائي) توحّش الأجهزة الأمنية، وقمع الحريات، والتطور التكنولوجي المخيف، وهيمنة الجهات التي تمتلك هذه التكنولوجيا المتطورة حاول (الروائي) أن يعالجها عبر استعمال (الراوي) لتقنية الكتابة بالكاميرا، فجاءت مقاطع الرواية سينمائية بامتياز؛ فكأنَّ (الروائي) فكَّر قبل كتابتها بأنَّه سيكتب رواية بالإمكان تحويلها إلى فيلم؛ ذلك أنَّ الرواية مسكونة منذ بدايتها بهذه الفكرة، فبعد العتبات يصادف (القارئ) المشهد الأول منها معنون بـ(فيلم وثائقي) (نصرالله، 2018، صفحة 11)، وليس هذا فحسب، وإنَّما تردَّدت على لسان (الراوي)، وبعض شخوص الرواية عناوين لأفلام سينمائية، وتكرَّر ذكر أسماء النجوم السينمائيين داخل النص، بل دار حوار

بين (راشد) ونسيبه الضابط عن الحياة الخاصة لأحد الممثلين المشهورين، كما شبَّه (راشد) شخصية (السكرتيرة) بإحدى الممثلات المشهورات، وتخيَّل أنَّ زوجة سائق الإسعاف –الذي انتحل شكله– نجمة سينمائية طالما سحرته، ممَّا يشي بتأثير واضح للسينما على النص بصفة عامة "شعرها الأحمر، عنقها الطويل، رقة ذراعيها وأصابعها، شفتاها المكتنزتان المنفرجتان قليلا، لم توقظ في مخيّلته سوى صورة الممثلة إيمانويل بيار التي سحرته في فيلم (Manon des sources). لم يكن هناك أيّ فوارق بينهما، حتى أن شعر زوجة السائق كان طويلا ومتماوجًا كأنه حمم البركان المتدفقة في جدائل إيمانويل" (نصرالله، 2018، صفحة 317).

لقد هيمنت الكتابة السينمائية بمختلف تقنياتها على هذه الرواية، فجاءت أغلب مقاطعها الوصفية مكتوبة بطريقة الأسلوب التصويري، ومن نماذج هذا الأسلوب المقطع الآتي "راشد قصير يلبس نظارات سميكة للغاية، ساعده تطوُّر طبّ العيون أن يُغيِّر عينيه تقريبًا، إلّا أنه عاد لارتداء نظارة غير طبية، لأن وجهه يبدو معها أجمل حين يثبّتها فوق أنفٍ صغير، يتجمع تحته، كختم نافر، شاربان كثيفان لا يفيضان عن طرفَي فمه، وينتهيان بقطع حاد بزاوية تسعين درجة" (نصرالله، 2018، صفحة 27)، وتوضِّح أغلب مقاطع الرواية استعمال (الراوي) زوايا نظر مختلفة في تصويره مشاهد الرواية؛ ممَّا يؤكِّد على التأثّر والتفاعل بين الفنَّين الروائي والسينمائي، فقد استعمل (الزاوية المنخفضة) من خلال نظرة (راشد) وهو في أسفل العمارة إلى أعلى الشرفة، ليرى حشدًا من الناس كانوا يراقبونه؛ ولم يكن ذلك أمرًا اعتباطيًّا، بل من أجل أن يوحي بانكسار (راشد)، وتسلّط المراقبين "ارتدى ملابسه على عجل، انطلق مُهرولًا، صعد إلى سيارة الإسعاف المتوقفة، أدارَ محرّكها، أشعل أضواءها، وأطلق صفارتها. التفتَ للأعلى، كانت الشرفة ممتلئة بأناس لم يتبيّن ملامحهم. كانوا يراقبونه..." (نصرالله، 2018، صفحة 255)، وفي موضع آخر استعمل (الراوي) زاوية النظر المرتفعة أو (عين الطائر) التي تنظر فيها عين الرائي (الكاميرا) من مكان مرتفع باتجاه الأسفل؛ لذا على (الرائي) أن يتَّخذ موقعًا مُشرفًا على الحدث؛ ليحصل على نظرة شاملة تمكّنه من الإحاطة بكلّ تفاصيل المشهد، وتقديم وصف عام للأحداث (أحمد، 2016، صفحة 169)، وهو ما نجده في هذا المشهد "نظر إلى الأسفل، فرأى الحافلة تتوقّف، وتطلُّ ابنته الصغيرة أولا. وما إن بلغت الدّرجة السفلى للحافلة، حتى توقّفت وصاحت بفرح: بابا! لكن ما أرعبه أنها لم تكن تنظر إليه! قفزتْ نصفَ الرصيف العريض راكضة، وتحت الضوء الشاحب لإضاءة الشارع استطاع أن يرى الرَّاصد الجوّيّ الذي تلقّفها حين طارت في الهواء نحوه، وقبّلها على خدها الأيسر، في تلك اللحظة الحارة، نظرت سلام الصغيرة إلى الأعلى لسبب لم تفهمه، فرأت والدها يحدِّق مذهولًا فيما يراه" (نصرالله، 2018، الصفحات 266–267).

إنّ هذا الاستعمال المدروس لتقنيات السينما وجمالياتها –في هذه الرواية وسابقاتها–أسهم في تجسيد المشاهد بصريًّا في ذهن القارئ ، وجعله يشعر بأنَّ الأحداث تُنقل عبر الكاميرا وليس الراوي.

إنَّ الروايات (مادة البحث) بتعدِّد أنساقها وانفتاحها على الخطابات، والفنون السمعية والبصرية، برهنت على أنَّها تجاوزت حدود السرد التقليدي؛ إذ وظَّفت بعض تقنيات الفنّ السينمائي، واستعملت أدواته التعبيرية، وأسلوبه التصويري في الوصف؛ لتنويع مصادر السرد في متونها، وتخصيب جمالياتها الخاصة، وتشكيل نسقها السردي والتخييلي (لشكر، 1431هـ، صفحة 12).

الخاتمة:

– إنَّ من أوضح سمات الكتابة الروائية ما بعد الحداثية، هو انفتاحها على مجمل العلوم، والفنون، والأجناس، والأنواع: الأدبية وغير الأدبية، مقوّضة بذلك مبدأ صفاء الأجناس العتيق.

– إنَّ التداخل بين فنَّي (الرواية) و(السينما)؛ بسبب وجود عوامل مشتركة بينهما؛ ولاسيما (الحكي)؛ فالأولى تنقل لـ(القارئ) أحداثًا عن طريق الألفاظ، والأخرى تنقلها لـ(المشاهد) عن طريق الصور، فكلاهما يرغبان بالبوح والسرد.

–يتجلَّى تأثُّر الرواية بالسينما من خلال توظيفها لبعض تقنيات الحقل السينمائي؛ لتقدم بوساطتها حكيًّا مُركَّبًا تتلاحق فيه اللقطات والصور بسرعة كبيرة شبيهة بالتصوير السينمائي السريع؛ ومن أجل تقريب المتخيَّل من الواقع، وتعميق دلالة المعاني، وإثارة (القارئ)، أصبحت الكتابة الروائية تميل إلى استعمال المونتاج، والكتابة بالكاميرا: أي بالاعتماد على الوصف الخارجي، فضلًا عن العرض البطيء والسريع، واللقطة المزدوجة، والقريبة، أو المُكبَّرة، والمتوسّطة، والبعيدة، والارتداد إلى الماضي، والقطع، وكلِّ ما يضفي على النص عمقًا وتأثيرًا.

–إنَّ الروايات (مادة البحث) بتعدِّد أنساقها وانفتاحها على الخطابات، والفنون السمعية والبصرية، برهنت على أنَّها تجاوزت حدود السرد التقليدي؛ إذ وظَّفت بعض تقنيات الفنّ السينمائي، واستعملت أدواته التعبيرية، وأسلوبه التصويري في الوصف؛ لتنويع مصادر السرد في متونها، وتخصيب جمالياتها الخاصة، وتشكيل نسقها السردي والتخييلي.

–لقد تنوَّعت التقنيات السينمائية الموظَّفة في الروايات السابقة ما بين المونتاج، وأنواع اللقطات، وتقطيع المشاهد، والتلاعب بالزمن، والوصف البصري أو الكتابة بالكاميرا، فضلًا عن المؤثرات السينمائية كالضوء، والظلّ، والحركة، والصوت، والصمت، واللون، ممَّا يؤكِّد على تداخلها مع فنِّ السينما، وميل كُتَّابها إلى أفلمة رواياتهم، وأنَّهم كتبوها تحت تأثير تقنيات اللغة السينمائية؛ تماشيًّا مع توجهات السرد في حقبة ما بعد الحداثة، أو ربَّما لأنَّهم يعرفون مُسبقًا أن رواياتهم إذا ما فازت بجائزة البوكر العربية سيتمُّ إعادة انتاجها سينمائيًّا.

المراجع

إبراهيم نصرالله. (2018). *حرب الكلب الثانية* (المجلد 5). بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.

أحمد سعداوي. (2014). *فرانكشتاين في بغداد* (المجلد 4). بيروت، لبنان: منشورات الجمل.

برنارد ديك. (2013). *تشريح الأفلام* (المجلد 6). (محمد الأصبحي، المترجمون) دمشق، سوريا: وزارة الثقافة.

بهاء طاهر. (2012). *واحة الغروب* (المجلد 3). بيروت، لبنان: دار الآداب للنشر والتوزيع.

جهاد نعيسة. (2008). الرواية والسرود السمعية والبصرية. تأليف *الرواية العربية..ممكنات السرد* الكويت: المركز الوطني للثقافة.

جيرالد برنس. (2003). *قاموس السرديات*. (السيد إمام، المترجمون) القاهرة، مصر: ميرديت للنشر والمعلومات.

حسن لشكر. (1431هـ). الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية. *سلسة المجلة العربية 169*.

ربعي المدهون. (2016). *مصائر كونشرتو الهولوكوست والنكبة* (المجلد 3). بيروت، لبنان: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

ربيع جابر. (2012). *دروز بلغراد حكاية حسن يعقوب* (المجلد 2). بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي.

رجاء عالم. (2011). *طوق الحمام* (المجلد 2). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

سعود السنعوسي. (2013). *ساق البامبو* (المجلد 5). بيروت، لبنان: الدار العربية للعلوم ناشرون.

سعيد عموري. (جانفي, 2015). من النص السردي إلى الفيلم السينمائي قراءة في اشتغال المصطلحات. *الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية*.

شكري الماضي. (2008). *أنماط الرواية العربية الجديدة*. الكويت: سلسلة عالم المعرفة.

شكري المبخوت. (2014). *الطلياني* (المجلد 1). بيروت، لبنان: دار التنوير.

صلاح أبو سيف. (1981). *كيف تكتب السيناريو*. بغداد، العراق: دار الجاحظ للنشر.

عبده خال. (2009). *ترمي بشرر* (المجلد 1). بيروت، لبنان: منشورات الجمل.

فران فينتورا. (1997). *الخطاب السينمائي* (المجلد 2). (محمد معتصم، المترجمون) القاهرة، مصر: المجلس الأعلى للثقافة.

محمد الأشعري. (2011). *القوس والفراشة* (المجلد 3). الدار البيضاء، المغرب: المركز الثقافي العربي.

محمد الفرجاني. (بلا تاريخ). *فن الشريط التسجيلي*. تونس: الدار العربية للكتاب.

محمد علوان. (2017). *موت صغير* (المجلد 4). بيروت، لبنان: دار الساقي.

محمد ميهوب. (2016). *الرواية السيرذاتية في الأدب العربي المعاصر* (المجلد 1). عمان، الأردن: دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع.

مهدي الجويدي. (2012). *التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد* (المجلد 1). أربد، عمان: عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع.

هديل أحمد. (2016). *تعدد الأصوات في الرواية العراقية* (المجلد 1). عمان، الأردن: دار غيداء للنشر والتوزيع.

ويزة غربي. (مارس, 2017). الرواية المعاصرة ةتجسيد مبدأ تداخل الأجناس الأدبية. *مجلة دراسات لسانية*،جامعة لونيسي علي، الجزائر، العدد6، مارس 2017.

يوسف زيدان. (2013). *عزازيل* (المجلد 26). القاهرة، مصر: دار الشرق.