

الخطاب الروائي و إشكالات المشاهدة دراسة في آليات الاختراق

جامعة بسكرة

محمد الأمين بحري



أولاً - السرد وممكنات التمثيل:

الفنن الرابع (المسرح) والسابع (السينما)، اللذين أسهما بفضل بنياتهما الفنية (سرداً و حواراً و مشهدة) في تطوير منظومات الكتابة السردية وتلاقحها مع ما تقدمه السرديات من مادة حكاية غدت بنصوصها كثيراً من منجزات هذين الفنن التمثيليين.

أضحى التمثيل أحد الأسناد الرئيسة التي يعتمد عليها السرد في تشييد معماره، كما صار الروائي يتقصد تحميل نصه بأكثر قدر من ممكنات التمثيل، فأضحت النصوص السردية أكثر طواعية ومرونة تجاه الصورية والمشاهدة والحركة. مبتعدة ولو بقدر عن سرديات

لقد ابتكرت السرديات في منجزاتها المعاصرة آليات جديدة، وإمكانات خطابية عابرة للأجناس للفنون، توصف في كثير من الدراسات النقدية، بالخطابات مافوق السردية، ما يعني أنها صارت أكثر ميلاً لتجاوز المستوى الحكائي واللفظي والخطي، حينما انفتحت على مختلف التقنيات الخطابية في فنون مجاورة، ومنها الفنون السمعية البصرية، مستفيدة من الآليات التواصلية التي يزرع بها هذا العصر، ومن ثم دخلت في منظومة علائقية ونسقية تربطها بفنون السينما والمسرح، والتمثيل بصورة عامة، حيث استفاد الروائي مما تقدمه تلك الفنون وبخاصة،

الراوي العليم والرؤية من الخارج التي حل محلها الفعل والتمثيل والحركة وتعدد الرواة الذين يحاكون تعدد الكاميرات في المنجزات السينمائية.

بل إن الملفوظ السردى في حد ذاته لم يعد ممكناً سردياً و حكاياً بقدر ما أضحى ممكناً تمثيلاً و مشهدياً، ومن أجل الوفاء بهذه الخاصية التمثيلية تم تكريس بقية البنيات السردية -باعتبارها أنساقاً مظهرة- لتلعب دوراً جوهرياً في حركة الفعل الروائي، وتفتح طاقتها التمثيلية للمشاهد على مصراعيها.

1- إمكانات الخرق الزمني - من الملفوظ السردى إلى

التمثيل المشهدي

أ- تسطّيح المفهوم التقليدي

من المعلوم بأن الزمن - باعتباره بنية سردية انشطارية بين زمن القصة (الحكي) ومرجعه التاريخي والوقائعي)، و زمن الخطاب الذي يعيد هيكلة زمن القصة ويتصرف في صياغته وحكيه، و إعادة بنائه بصورة تخيلية متفردة، هو ما يؤكد حضور الزمن كوعي مهيم - يعد من أبرز المهيمنات السردية في النصوص، من حيث كون الوجود البشري بكل وقائعه ومحكياته لا يمكن أن يتكسر إلا من خلال آلية زمنية يتمظهر بها ويجيا فيها، و ما على الكاتب في نصه سوى إعادة تشكيل ذلك التفاعل الكوني بين الزمن وكائناته - بما فيها الإنسان - بصورة سردية. و بالتالي "سيكون الزمن وعاءاً للحدث، ولن يكون السرد سوى الوجه المشخص للزمن"¹، حيث تتحرك الأحداث وتتفاعل مع بقية البنيات، فكان أن شهد السرد المعاصر حركة تحويلية، وانزياحاً مشهوداً في هذه الزاوية تحديداً.

فأضحى تسطّيح الزمن البنيوي من بين أهم سمات السرد المعاصر، حتى فيما يخص معالجته لخطاب التاريخ ومادته، سواء تعلق ذلك بالتسطّيح بزمن قصة أو زمن خطاب، من أجل أن يتسنى له في خطوة لاحقة تبئير فاعلية الحدث التي تنشط حركية المشاهد الحديثة، و السماح بتقديم صور تخيلية، وقصص درامية داخل الحدث ذاته، ليجعل من القصة بكل ما تحفل به من بنيات و كينونات [قصة حدث]. محولاً إحداثيات البناء السردى القائم على فكرة [الزمن الإطار] الذي يشمل منظومة الشخصيات والأحداث والأفعال، فيحيلها إلى فكرة [الحدث الإطار]، محدثاً بهذا التحوير التقني تحولاً نوعياً يمس بشكل مباشر مستوى التمثيل السردى للمشاهد التي ستغدو بهذا الإجراء، رهاناً للنص والناص والمتلقي سواء أكان هذا الأخير قارئاً أم مشاهداً.

هكذا تؤدي بؤارة الحدث بهذا الشكل إلى توسيع فضاءه ليصبح حوضاً لبقية البنيات السردية. بما فيها الزمن؛ أي إن الحدث المركزي باحتوائه على قصص فرعية بداخله، سيجعل من هذه الأخيرة روايات و موجّهات لمسار الحكاية، ودلالة النص الموزعة على مختلف مستوياته وخطاباته، فيضحى الحدث مستوعباً للزمن وكائناته، ويصبح الزمن مكوناً من مكونات الحدث السردى، الذي يطغى ويتوسع ليصبح هو عنوان الحكاية المسرودة.. ملقياً بالزمن إلى جوفه مع بقية الحكايا الضمنية، وقد يلغيه تماماً إذا ما قام بتخييل الأحداث، وبالتالي تخيل ما تحتويه من مرويات وحكايا ضمنية. فلا يبقى لزمن القص أي معنى، حينما ينصهر في زمن الخطاب، الذي أضحى خطاب مشهد حدثي تحركه قصصه الضمنية الفرعية التي تنبع في

تشكيلها منطق الزمن الحدثي، و ليس منطق الحدث الزمني.

ب- بؤرة الحدث و بناء المشهد

إن تبئير الحدث في النص السردي هو في الوقت ذاته تبئير لاستراتيجية بناء المشهد وتشكيله، وهذه الاستراتيجية هي المشهدية. ومن هنا سيكون على المنظومة المحيطة بالنص أن تحول اهتمامها وتبئيرها من القصة ذات الأحداث إلى الحدث ذي القصص، بما تشمله هذه المنظومة من مجتمع القراء والنقاد، الذين قد يبرز من بينهم صاحب سيناريو أو سينمائي.. يوجه هذا العمل بحكم تبئيره الحدثي والمشهدي إلى عمل سينمائي، مركزاً على آليات صناعة المشهد التي هي من صلب اختصاصه.

وهكذا فإن أول خدمة يقدمها الكاتب المعاصر لنصه (المرشح للتمثيل) هو تبئيره لآلية المشهدية من خلال قيامه على ركن الحدث، الذي يعوض به الهيمنة المطلقة لبنية الزمن على القصة ويستوعبه، معطياً الأولوية للحدث حركية و تفاعلاً، وفاتحاً إمكانات مشهده سينمائياً على أوسع نطاق. وفي أكثر من طبعة وأكثر من سياق للتلقي.

على أن تنشأ هذه البنية الحداثية المتمشدة للسرد من أبسط جملة سردية تنطلق بدورها في سياق بنائها من أبسط أشكال السلوك الإنساني، باعتباره سلوكاً كونياً يتخذ مشروعيته من كونه أحد الممكنات الأكثر حضوراً في أي زمن ومكان. كي يحقق كينونته الإنسانية الشاملة، ويحقق في اللحظة نفسها كينونة الفعل السردية. وما على الكاتب بعد ذلك إلا توسيع هذا الفعل داخل الحدث وتطويره.

لهذا حينما يبني الكاتب فن الرواية و يساهم في إثرائه فكرياً و جمالياً، فإنه يطور داخل السرد إمكانات تمثيله السينمائي بشكل من الأشكال، ويقدم خدمة هامة لصاحب السيناريو، حتى ليضحى النص السردى في مختلف تحليلات خطابه المعاصر في خدمة فن السينما الحالي، مما يجعل السرد بكل فنونه عنصراً أساسياً في منظومة يستدعي فيها فنونا أخرى لصيقة ببنائه النصي والميتانصي، بحيث لا يمكن أن يعمل أي منها باستقلال عن بقية الأجناس التي تجاوره في الساحة الفنية.

2- ممكنات الخرق السرد للواقع:

بفعل طاقات التخيل و آليات التدليل لسلطة الوقائع التخيلية النصية على العمل الروائي دون الوقائع التاريخية الموثقة، يبرز لون جديد من الخرق السردى لواقعية الأحداث، التي تسردها الروايات المعاصرة، حيث تخضع هذه الأخيرة لمنطق نسيجها الداخلي، و تركيبها الفني وليس لمنطق خارجي عنها، مما يبعد عنها أية إمكانية توثيقية أو طبيعة تسجيلية يمكن أن تطال أحداثها، أو تفهم بها حركاتها، أو يتلقى بها خطابها.

ومن هنا تبني أولى آليات الخرق السردى للواقع، التي تبعد عن المنجزات السردية عنه أية إمكانية للتمثيل الوثائقي والتسجيلي، بينما ترشح المنجز الروائي وتفتح على إمكانات تمثيله سينمائياً ضمن مدار خطابي صورولوجي يقرأ الوقائع والأحداث والتواريخ، دون أن يخضع لطبيعتها التوثيقية، أو التسجيلية التي من شأنها أن تحول خطابه إلى وثيقة و شاهد تابع لها.

وبهذا الخرق التخيلي لكل ما هو تاريخي ووقائعي وتوثيقي، يتخذ النص السردى استقلاله الفنية،

السنعوسي، سمير قسيمي، أمين الراوي، أمير تاج السر، وغيرهم كثير). غير أن تمثلنا سيقترن على الروائيين الأولين (سمير قسيمي وسعود السنعوسي) باعتبارهما نموذجين عن نمطي الاستهلال المذكورين، وتوقع الراوي. المصور للمشاهد.

1- الاستهلال الواقعي وآليات اختراقه

أ- رواية: "ساق البامبو" لسعود السنعوسي:

الاستهلال الواقعي و بوليفونية المشاهد

ضمن نموذج الاستهلال الواقعي ستمثل بأول النماذج التي يمثلها المنجز الروائي "ساق البامبو" للكاتب الكويتي سعود السنعوسي الذي يستهل هذا العمل بمشهد موغل في الواقعية التي يقرأ بها تاريخ أبناء الرذيلة في الخليج عموماً و في الكويت خصوصاً. مشهد طاملاً كرره التاريخ، ولا يزال يكرره وسيبقى، يتعلق الأمر بأبناء العمالة الأجنبية في البيوت العربية، والخليجية على وجه الخصوص. ظاهرة انطلق منها الروائي وانتهى إلى أزمة كونية مرعبة لا يسعها التاريخ ولا الجغرافيا ولا حتى الإنسان ذاته. غير أن البداية انطلقت من المشهد الاستهلاكي ذي بعد واقعي يروي لنا البطل الراوي عيسى أو هوزيه حينما يخاطبنا في استذكار يستظهر تزمين القصة، و يستبطن عرضها للخرق والتفجير، فيقول مستهلاً هذه المغامرة السردية: "لم أكن الوحيد في الفلبين الذي ولد من أب كويتي، فأبناء الفلبينيات من آباء كويتيين خليجين وعرب وغيرهم كثير، أولئك الذين عملت أمهاتهم خادماً في بيوتكم، أو من عشت أمهاتهم مع سياح جاؤوا من بلدانكم بحثاً عن لذة بثمان بخس لا يقدمها سوى جسد أمهكم الجوع. هناك من يمارس الرذيلة لإشباع غريزته، وهناك مع الفقر - من

ومنتطقه الدرامي الخاص في بلورة أحداثه ووقائعه التي يفتح بها على إمكانية تمثيله وفق سيناريو ينبع من داخله و يتقيد بقوانينه، ويستقي خطابه من سدى حبكة ومقولاته التي تصبح مواد أولية تكتسب قيمتها من تجارب إنسانية تقرأ التاريخ ولا تخضع لمنطقه، و تنبع من التجارب الإنسانية دون أن تتقيد بمواضعها. اعتماداً على مقولة سردية تؤكد على أن حجم الاختراق السردى للواقع التاريخي والإنساني، إنما هو خطوة جبارة لبناء خطاب مشهدي سينمائي متفرد لكل نص، يمكن أن يكون عماداً لسيناريو مفترض. يتوخى الابتعاد بالقصة عن نمطية الوقائع الحياتية ومنطقها، فيصطنع للقصة المروية (التمشيدة) مدارها التخيلي والتمثيلي الخاص بها. بعيداً ولو بقدر عن النص الذي تم اقتباسها منه.

ثانياً- من التخيل النصي إلى الإيهام المشهدي

يسكن التخيل في الكلمة قبل الصورة وقبل المشهد، ويمكننا القول بأنه ينتقل إلى هذين الأخيرين بالعدوى انطلاقاً من الكلمة، و بالتالي فإن الكلمة في النص السردى المصور و التمشيد هي المبدأ و المنتهى، وما الصور والمشاهد سوى تظاهرات فنية و تمثيلية لها.

وبصيغة بنوية نقول بأن الكلمة هي أولى العتبات التي ينطلق منها خطاب النص السردى المعاصر، وبالتالي فهي عتبة تخيلية تفتح المغامرة السردية، سواء أكان هذا الاستهلال واقعياً (افتتاح واقعي للشخص والأحداث)، أم تخيلاً (تقوم به شخصية تخيلية يسند لها الكاتب زمام الحكى)².

ولنا في هذين النمطين من الاستهلال (الواقعي والتخيلي) أمثلة عديدة من الرواية المعاصرة: (سعود

يمارسها لإشباع معدته ! و الثمن في حالات كثيرة أبناء بلا آباء"³.

ما أشبه هذه الفاتحة النصية بصوت راوٍ في فلم وثائقي حول ظاهرة الأبناء غير الشرعيين لعرب الخليج.. من طرائد العمالة الأجنبية المتراكمة.

لكن هذا المسار التسجيلي و الوثائقي للظاهرة لا يلبث أن يتم اختراقه تخيلياً بحيث تستحيل معه أية تقنية توثيقية أو تسجيلية، لبتجه مسار الصور و المشاهد المسروقة إلى تدوين منطق سردي خاص بمنطق القصة وليس بموضوع القصة، فتتحول أحداث القصة التخيلية (دون أحداث الظاهرة الواقعية) إلى بؤرة للسرد الذي لا يمكن مشاهدته إلا عبر سيناريو يتبع ذلك المنطق الحكائي المتفرد، و يتقيد بقوانينه و خصوصيته الفنية والتخيلية.

إذ يبدأ انزياح المشاهد عن الموضوع الرئيس للرواية انطلاقاً من تسليم الراوي (هوزيه) زمام الحكى إلى والدته (جوزفين) التي تشرع في سرد متبادل معه، لتفاصيل غرائبية قبل وأثناء وبعد مولده الناتج عن زواج عرفي لهذه الأم المهاجرة لبلاد العرب من أجل لقمة العيش، من رجل كويتي رأت فيه ما يلي مطمئحاً المعيشي البسيط.

وشيناً فشيناً يمنح الكاتب بطله هوزيه دور الراوي العليم، أو "راوي الرواة" كما يسميه سعيد يقطين⁴، حيث يمضي على مدار الرواية في توزيع أحداثها على رواة الفرعيين بحسب قرب كل راوٍ زمنياً ومكانياً- من الحدث الذي يروي.

يسعى الكاتب بوضوح من خلال هذه التقنية إلى دفع راويه ليلعب دور الكاميرا الرئيسة في الانتقال من مشهد إلى مشهد، ثم توزيع المشاهد عبر الرواة الفرعيين:

(أمه جوزفين، خالته آيدا، أبوه)، حيث يتميز هذا الانتقال بالذاتية دون الموضوعية، لأنه نابع من داخل الذات الساردة، أي من منظور الراوي الفرعي الذي يحكيه، بحكم قربه من المشهد المروي، فيكون هذا الراوي مالكاً أولاً للمشهد، بزمته ومكانه وحوادثه، يصيغ لنا خطابه بأسلوبه، ويشكل بنيات وفق قراءته ونفسيته و شعوره، باعتباره حاضناً سياقياً لها قبل أن يصدرها لراوي الرواة، الذي يستعيد زمام الحكى لينقلنا (بلغة السينما) إلى كاميرا أخرى يملك مشاهدتها ويتصرف في أحداثها راوٍ فرعي آخر، هو خير من يرويها بحكم وجوده القريب من الأحداث المروية زمنياً، ومكانياً و معاشته لحوادثها و أطوارها عن شهادة لا عن غياب.



الشكل (1) هيكل الرواة و الأحداث و توزيعها في رواية ساق البامبو

والملاحظ بأن رواية ساق البامبو بهذا التوزيع الاستراتيجي للأحداث والرواة، قد اضطلعت بتكنيكها المشهدي الخاص الذي يمكن بكل يسر، وبحكم هذه الآليات الاختراقية لخط السرد التقليدي، أن يتحول إلى سيناريو سينمائي، ما إن يتم تعويض الرواة الفرعيين بكاميرات مختلفة الزوايا والمنظورات (اختلاف طبائع ومنظورات الرواة أنفسهم)، بينما يحتفظ الراوي المركزي بدوره المشرف على جميع المشاهد المروية المختلفة باختلاف خصوصية كل منظور، مما يجعل الحوارية تنتقل

من الكلمات والملفوظات السردية إلى المشاهد المصورة والمحكية. مما يخلق بوليفونية مشهدية، تضاعف من قرب المسافة والخطاب بين الروائي و السينمائي. و تقدم للفنين، هذا الجنس السردى/ المشهدي الذي أطلقت عليه تسمية الرواية السينمائية.

ب-رواية الحلم لسمير قسيمي: الاستهلال الواقعي و الاختراق التخيلي.

يستهل الروائي سمير قسيمي روايته: "الحلم". بمشاهد واقعية من حياته الشخصية، حيث لم يكن بطلها شخصية روائية متخيلة، بل هو سمير قسيمي نفسه من يروي عن يومياته في شوارع العاصمة مع أناس وأصدقاء معروفين، يقول في مقدمة الرواية: "ذات مساء وأنا أنتظر صديقي الروائي بشير مفتي، حيث اعتدنا أن نلتقي بمقهى "الواحة" بميسوني، عاودتني الرغبة في كتابة ما ضاع مني مجدداً... لذلك ما إن قضيت بعض الوقت مع بشير حتى استأذنته بالانصراف، و أخبرته برغبتي في كتابة الرواية في الحين، وأني من أجل ذلك سأجلس في إحدى مقاهي كلوزيل وأشرع في كتابتها... وكنت لأكتب المزيد لو لم يستوقفني صوت رجل طعن تركيزي على حين غرة، سألني:

- أكون سمير قسيمي؟"⁵.

لم يكن صاحب الصوت سوى إحدى الشخصيات التي ستبدأ الرواية و انتهيا.. و بين البداية و النهاية يتسلم زمام السرد مجموعة من الرواة التخيليين، الذين يفجرون واقعية السرد ليعودوا و يرسون عليها في آخر الرواية.

وتبدأ بوليفونية مشاهد هذه الرواية من جزئها الأول الذي تظهر فيه صحفية تحاور روائياً مغموراً في محادثة

مطولة تتهمه فيها بسرقة أعماله من الغير، وهو المشهد الذي يفكه الراوي في نهاية الرواية، ليكشف لنا بأن الروائي المغمور ليس سوى أحد المرضى العصبيين الذين استعصى علاجهم، فكلف الدكتور كمار رزوق (مخاور سمير قسيمي في مقدمة الرواية) إحدى الممرضات بعيادته لتلعب دور الصحفية كي تحفره على الكتابة و تعينه على إخراج ما يطرع في نفسه من أوهام.

لئن بدا هذا الحوار واقعياً في ظاهره بين صحفية (ممرضة) و روائي مغمور (مريض الوهم)، فإنه من الناحية التقنية يعد أول انزياح من الطابع الواقعي للأحداث إلى الطابع التخيلي والتغريبي، أي إنه يتضمن حوارية ضمنية بين الخطابين الواقعي و المتخيل.

غير أن الخطاب الواقعي الذي كان مسيطراً في مقدمة الرواية، و تم اختراقه في مقدمة الجزء الأول منها، يتم التخلص منه نهائياً بداية من ص: 37. لنشهد انتقال سرد الأحداث و المشاهد إلى شخصيات تخيلية، تعيد هيكلة السرد و هندسة الخطاب و توزيع المشاهد بصورة مخالفة جذرياً لما بدأ عليه السرد في مقدمة الرواية، لتتخذ كل بنيات النص طابع التخيل بداية من الشخصيات، و انتهاءً إلى ما تسرده من مشاهد وأحداث، وما يؤطرها من فضاءات زمنية و مكانية.

ليظهر لنا الراوي العليم (راوي الرواة) في رواية الحلم، فيقدم لنا أولى شخصياته: "ريماس إيمي ساك"، التي تعرفنا بدورها على بقية الشخصيات (ابنته جميلة بوراس، نادل مقهى ثلاثون- رواد المقهى و أبرزهم الرجل المغترب سياستيان، و الشرطي الفاسد، عثمان بوشاف- المترجم سمير قسيمي). لتتحول هذا

تفجير للخيال و الرؤيا، و قد يكون هذا الخيال واقعياً... بل أكثر واقعية من الواقع!"⁶.

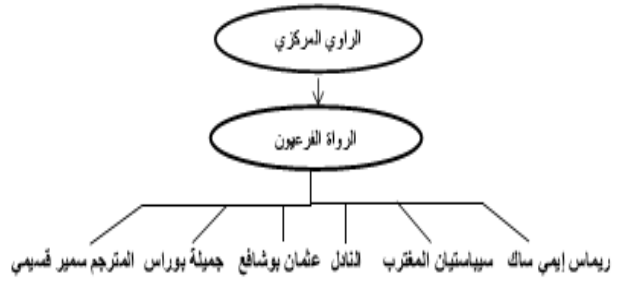
لذلك فخرج الروائي من سرد تقاطيع و تفاصيل اليومية ذات الإحالة الواقعية المباشرة إلى السرد الذهني لحالات تخيلية ومفارقات غرائبية، ليس خروجاً من الواقعي إلى التخيلي، بل من تسطيح الوقائع إلى تعميق المشاهد.. وما تلك الحوارية بين التخيلي إلى الواقعي إلا استدراجاً نحو هذا الاختراق الواقعي بواسطة هذه المشاهد التخيلية، لكنها أكثر واقعية في إحالاتها ومحمولاتها.

تغدو حوارية المشاهد عند سمير قسيمي وسيلة خطابية تتراكم عبر الزخم المشهدي والحوادثي، لتقود إلى غايات جمالية صرفة من حيث لغتها الواقعية، و منطقها الدرامي، ورأسماها الفني، الذي هو خطاب التغريب و التخييل الذي يسير المشاهد ويصنع خصوصيتها.

وننوه إلى التوجه السينماتوغرافي لبنية الرواية التي تتشكل في منحائها التداولي بين المشهدين الواقعي والتخيلي، مع ذلك الخطاب السينمائي الذي يستهله صاحبه بمقولة توهم بواقعية أحداثها، وذلك حينما يكتب قبيل بدء الفيلم الروائي: "إن القصة مبنية وفق أحداث حقيقية، والقصد من هذا إضفاء مصداقية مسبقة على أحداث الفيلم، ومع ذلك فمما لا شك فيه، أن الأحداث المعاد بناؤها في الفيلم الروائي لا يمكن أن تكون حقيقية أو أن تصل في درجة عرضها للواقع إلى ذات المصداقية التي يمكن أن تتمتع بها السينما التسجيلية"⁷.

حيث يمكن للسينمائي أن يوهم بحقيقة ما يشاهده المتلقي من أطوار القصة، بهذا الخطاب الذي يحل محل ذلك الاستهلال الواقعي الذي شهدناه عند الروائي سمير

الشخصيات جميعاً بما فيها الرئيسية (ريماس إيمي ساك) إلى رواة فرعيين، أو بلغة سينماتوغرافية: كاميرات فرعية، نلني كل واحدة منها معلقة في الزاوية الأقرب للواقعة التخيلية المروية ، فيقدم لنا كل راوٍ من الرواة(وهو يضطلع بدور الكاميرا الفرعية) منظوره على الشكل التالي:



الشكل (1) هيكل الرواة و الأحداث و توزيعها في رواية الحالم لسمير قسيمي

على الرغم من تعدد الرواة، واختلاف أصواتهم، وطبائعهم ومنظوراتهم، فإن تلك الأصوات والمنظورات تتآزر جميعاً لتقديم مشاهد تبدو خطابات تسجيلية لمذكرات ريماس إيمي ساك وحياته الغريبة، في فضاءات زمنية ومكانية غرائبية تحتضنها مدينة أكثر غرابة.

بإمكان أي قارئ للرواية أن يلاحظ بأن هذه الوقائع الغرائبية المروية بأكثر من لسان، تنحو إلى افتعال تنصل معلن من الواقع، لكن هذه أكبر مغالطة قد يقع فيها القارئ في فهم وقائع السرد.

ذلك أن زعم "الواقعية في السرد هو في حد ذاته وهم لا طائل من ورائه. إذ لا يكفي أن يركز الكاتب على وصف الشخصيات و الأمكنة، و يرصد أحداثاً متقطعة من الحياة اليومية ليقدم لنا ذلك على أنه واقع أو التزام بالواقعية. فالرواية هي اللاواقع. والكتابة الروائية الجديدة

قسيمي، قبل أن يخترقه التخيل، الذي يحيل على الواقع بدوره، ويؤثر عليه.

ثالثاً- الرواية وآلية الاختراق الذاتي للخطاب-
(من التزوع الميتاسردي إلى أفلمة الرواية):

1- التزوع الميتا سردي في الكتابة الروائية المعاصرة

تحدد الظاهر الميتاسردية في الرواية المعاصرة بكونها قرينة الميئانص (Le méta texte)⁸ وهي حسب سعيد يقطين بنيات طارئة لكن من داخل الرواية و ليس من خارجها، "والطارئ ما يأتي ليكون مشوشاً على ما هو رئيس"⁹، غير أن هذه البنيات المشوشة والطارئة، تأتي لتزاحم المستويات البنيوية والبنيات السردية الكلاسيكية (زمن، مكان، شخصيات، أحداث)، و تتخذ على جنباتها وضعها النقدي المستقل والحايت للخطاب السردية.

وعلى الرغم من الأبعاد المعرفية التي اكتسبها مفهوم الميتاسرد، الذي ظل لفترة حدائية طويلة عصياً على النقد والنقض، فإنه في المرحلة ما بعد الحدائية، اضطلع ببنية نقدية ونقضية جوهرية داخل الخطاب السردية الذي يحتويه، متخذاً طابع اللعب و التلاعب، في محايتته الناقدة لمختلف البنى السردية العتيقة داخل النصوص ما بعد الحدائية، ذلك حينما تتم بلبله البناء السردية التقليدي، فتتجه الرواية أكثر نحو خصوصية خطابها و منطق سردها، أين تصبح هي المركز البؤري لأي عملية اقتباس أو تحويل أو إعادة تمثيل لوقائعها.

ولهذا تم اعتبار أي وظيفة للنص الروائي تخرج عن إطار الرواية نفسها- كالتمثيل و المسرحة والاقباس، وإعادة البناء السيناريستي- من قبيل الوظائف التي تخرج

عن إرادة الكاتب، والتي تنتهي عندها سيطرته على النص الذي فتحه صاحبه على كل إمكانات الاختراق الميتاسردية، ومن هنا اتخذت إعادة صياغته السمعية البصرية مشروعية التصرف فيه بعيداً عن صاحبه ما إن تتم عملية التعاقد الرسمية لتحويله من طبيعته السردية إلى الطبيعة السمعية البصرية، أو الطبيعة التمثيلية. حيث ينتهي دور الكاتب عند بداية اشتغال السيناريست، و فريق الهندسة والتركيب المشهدي والإخراج السينمائي، الذي من شأنه أن ينقل العمل من الرواية السينمائية إلى السينما الروائية.

فحينما يجعل الكاتب من الرواية نصاً منفتحاً على إمكانات ميتاسردية.. فإن أي تظهر للنص وفق هذه الإمكانيات التي تعيد صياغته و بناءه وفق فنيات الفنون التي اقتبسته، ينهي مهمة كاتبه لتبدأ مهمة أخصائي تلك الفنون المؤسسة على مادة النص الروائي، و المحولة لها في الوقت نفسه.

وبمجرد تحقق هذا التحول من الرواية السينمائية إلى السينما الروائية. يفتح المجال على نوع آخر من التلقي والتصرف والتقنيات التي تعبث بمسارات السرد الذي يبقى مرجعاً ونصاً علوياً ونموذجاً خطياً لكل الاختراقات الميتاسردية التي انفتح عليها و سمح بها.

و لنا في ذلك عدة أمثلة و نماذج، منها ما فاقت فيها الرواية الخطية نسختها السينمائية، و منها ما تفوقت فيها النسخة السينمائية عن الرواية الخطية، و من تلك النماذج على سبيل المثال لا الحصر:

2- نماذج الميتاسردي في الأدبين العربي والعالمي:

لطالما تعلق قرائح المتلقين بنماذج سينمائية ارتبطت ارتباطاً وثيقاً في مخيلاتهم بنصوصها الروائي، فظن كثير من العوام و حتى طوائف من المثقفين بأن الفيلم السينمائي هو نفسه النص الروائي.. على الرغم من أنهما مختلفان جذرياً بحكم نوعية و كمية الاختراقات السينيماتوغرافية التي لحقت النص المكتوب، الذي يعزى كثير من نجاحه إلى الإبداع السينمائي حققه فريق إنتاج الفيلم، و لنا في هذه الأمثلة من الأدبين العالمي و العربي خير دليل على فضل النجاح السينمائي على رواج النص الروائي بين القراء.

أ- في الأدب العالمي

- رواية هاري بوتر لـ: جوان كاثلين رولينغ
- رواية زوربا لنيكوس كازان زاكيس
- رواية الكونت دي مونت كريستو لألكسندر دوماس

ب- في الأدب العربي

- روايات نجيب محفوظ (زقاق المدق- الحرافيش- اللص و الكلاب)
- عائد إلى حيفا لغسان كنفاني
- الحريق (محمد ديب)
- رواية ذاكرة الجسد لأحلام مستغامي (مسلسل تلفزيوني)

وجميعها نماذج تفاوتت قيمتها الروائية و السينمائية من حيث النجاح، وهذا عائد لخصوصيات العمل الروائي من جهة، وخصوصيات تجسيده السينمائي من جهة ثانية، كما يمكن أن يعود نجاحه أو فشله إلى عوامل تخرج عن الروائية وعن السينما، تتحكم فيها طبيعة العقد التجاري المبرم بين الروائي و صاحب

الشركة السينمائية، وهو العقد الذي يحدد مدى تدخل الأول في عمل فريق الإنجاز السينمائي، و الحدود التي يلتزم بها كل منهما تجاه الآخر.. وكلها عوامل تخرج عن طبيعة الفنون معاً، لكنها قد تحسم مصير العمل من حيث النجاح أو الفشل.

ثالثاً- أفلمة الرواية، أو الاختراق الخارجي للخطاب (المدخلات والمخرجات السينيماتوغرافية)

1 - المدخلات السينيماتوغرافية:

حينما يخرج النص (بملفوظاته، و بنياته، ومشاهده السردية) من ربة كاتبه، و يصير إلى يد الطاقم السينمائي الذي سيعيد بناءه وفق تقنياته وقوانينه الخاصة، التي تختلف جذرياً عن نظيرتها الروائية، سيتساءل الجميع طبعاً حول طبيعة هذه المدخلات التي سيضيفها السينمائي وفريقه التقني إلى النص، وما سيسقطه من عناصر كانت جوهرية في البناء الروائي فصارت سقط متاع في الطبعة السينمائية للنص. وهذا ما نسميه بالاختراقات الخارجية التي ينتظر أن تحدثها السينما على النص، حينما تنقله من طابعه المكتوب و المقروء إلى طابعه السمعي البصري المشاهد.

أ- المؤثرات و اللواحق البصرية

ولأنه يستحيل العثور على نموذج بشري متطابق مع التصاميم الصورية و المخططات الشخصية المرسومة على الورق، فإن الحاجة ستكون أمس- من أجل تحقيق تلك الغاية- إلى كم المؤثرات واللواحق من مواد تحميل وأدوات تكميلية مصطنعة، تقرب بين الشخصية الروائية و نموذجها الذي تحاكيه، مما سيحدث خرقاً آخر على مستوى التلقي، و يضع الشخصية على مسافة تبعد ولو بقدر على نموذج الشخصيات الذي يقدمها الخطاب الروائي في نسخته الورقية.

- الرسم التصويري

إذا كان الكاتب يرسم ملامح شخصياته بالحروف والكلمات، والوصف الداخلي والخارجي، والنمذجة الحيوية للحركات والأفعال... الخ، فإن على السينمائي أن يبحث لهذا النموذج عن هيئة و صورة يكون قد رسم ملامحها تخطيطياً، واستعان برسامين وفنانين قرأوا النص عديد المرات ليتمثلوا صور شخصياته البشرية، فإن انتهت مرحلة التخطيط والتصميم النموذجي لرسم الشخصية، ستكون المرحلة القادمة هي البحث عن ممثلها والأقرب من حيث الملامح.

- استراتيجية الإضاءة والظلمة في تصوير المشاهد:

من الوجهة النفسية للتلقي تغيب في السرد تلك الزوايا المظلمة، وأنصاف الوجوه المضاءة.. والظلال التي يعتمدها المخرج في تقديم الحالات النفسية و الحوارية وكذا تصوير الانطباعات والأهواء بتقنية الظل والضوء التي تعتبر خطاباً اختراقياً ضافياً يتمتع به المشهد التصويري في ترجمة كثير من النصوص الروائية إلى عالم السينما، فيمنح للخطاب عمقه النفسي، وأثره الدرامي، و يلون تلقيه بصورة تختلف جذرياً عن تلك التي رسمها الروائي بالكلمات.

ب- المؤثرات السمعية:

تضفي الموسيقى التصويرية خطاباً ضافياً فوق الخطاب القولي للشخصيات والرواة في النسخة السينمائية للرواية، بداية من الجيزيك ومرفقاته الصوتية، ثم تبدأ الموسيقى بالتنوع، بحسب المواقف والمشاهد فهناك مثلاً:

- الموسيقى المرافقة للأحداث

- موسيقى المشاعر و الأمزجة

- موسيقى التذكر و الحالات النفسية

- موسيقى الحوار الخارجي والداخلي و تيار الوعي

- موسيقى الأوضاع الاجتماعية و الحالات النفسية

-الموسيقى المرتبطة بفضاءات مكانية متكررة

- موسيقى ختامية (جنريك النهائية)

وكلها مدخلات سينمائية، بل خطابات ضافية توجه التلقي و تؤثر عليه، و تبعده ولو بقدر عن طبيعة و نوعية تلقيه النصي الأصلي.

ج- المؤثرات التقنية:

وهي الخصائص السينمائية التي لا تتوفر في الرواية، والتي لا تتحقق سينمائية النص من دونها. وبالتالي فهي عناصر دخيلة و ضافية على أي نص روائي تتم أفلمته، وبالتالي إخضاعه لمطالباتها، وتكييفه وفق تقنياتها، ومن بين أبرز هذه التقنيات وأعظمها تأثيراً على المتلقي: الجيزيك؛ باعتباره العتبة الأولية للمنجز السينمائي، وخطاباً ضافياً على النص الصلي، يأتي عنصر الجيزيك ليحل محل صفحة الغلاف الخارجية التي تعتبر أول عتبة بالنسبة للطبعة الورقية للرواية.

ولأنه تقنية اختراق عليا للنص الروائي الأصلي، فإن حجم التأثير الذي يحمله الجيزيك، بصوره، وموسيقاه، ونوعية كتابة عناوينه ونصوصه، (وحتى كلمات أغنيته في بعض الأحيان)، عناصر تحمل قوة تأثير مضاعفة و مهولة على المتلقي لا يمكن قياسها بتلك التي تحملها صورة الغلاف (ذات الطابع التجاري) التي عادة ما تتغير مع كل طبعة في النسخة الورقية. ويمكن أن ترهن إلى حد كبير طبيعة تلقي العمل، بل وتوجهه وفق المنظور الذي ابتغاه المخرج، حيث يبدأ توجيه مشاعر وتلقي الجمهور المشاهد للعمل بداية من الجيزيك الاستهلاكي، ليكون الخطاب الذي يليه مجرد استئناف لتلك العتبة

البديئة، التي يعلق عليها الجزء الأثقل من مهمة التلقي و مسؤولية نجاح العمل.

2- المخرجات الروائية في التحوير السينمائي

تماماً كما توجد هناك عناصر تقنية يتم إدخالها للنص الروائي عند تحويله السينمائي، فإن هناك مخرجات يتم إسقاطها منه، أو التخلي عنها لعدم ملاءمتها لفن السينما وطبيعته، بغض النظر عن قيمة تلك العناصر ودورها في الرواية.

ومن بين أهم هذه المخرجات، إسقاط بعض أجناس الرواية من التمثيل السينمائي، حيث يمكن أن تؤدي كثرة ما تسقطه السينما من العناصر الروائية، في النهاية إلى إسقاط العمل الروائي بكامله، و التخلي عن فكرة تمثيله، وكثيراً ما حدث هذا الأمر، لسبب مباشر متعلق عادة بعسر نقل المشاهد و تمثيلها، و استعصاء الخطاب الروائي على المشهدة، وعادة ما يرجع هذا الأمر إلى جنس الرواية نفسه.

ومن شواهد هذا الجنس الروائي المستعصي على التمثيل والمشهدة، ما نجده في الرواية الذهنية مثلاً، المعتمدة أكثر على تيار الوعي، والفسحات الذهنية الطويلة، والاستغراق التأملي الذي يمكن أن يأخذ على مستوى الكتابة عشرات الصفحات، بينما نلاحظ أنه هذه الفسحات الخيالية و التأملية لا تحمل أي طابع مشهدي أو حركي أو تمثيلي [وهو المأزق الذي اعترض تمثيل رواية ذاكرة الجسد، التي كلما استغرق البطل خالد بن طوبال في التأمل في فسحاته الذهنية، وحواراته الذاتية و تيارات وعيه، لا تجد الكاميرا من فعل أو مشهد تصويره سوى أن تتيه بين بحر وطرق و مناظر طبيعية، وكأنها تمر الوقت على مضض في انتظار تحريك المشهد ببروز أي حدث قادم، وهو ما لم يخدم

العمل على المستوى التقني، و أعاق انسجامه وتلقيه، حيث يتضح فشل العمل عند خضوع السينما لمتطلبات الرواية]. وطبيعي أن يلجأ السينمائي إلى إسقاط هذا العمل بأسره من التمثيل بدل أن يتكفل المشاهدون بمهمة إلغائه.

وفي الجهة المقابلة، نلاحظ تقلص المخرجات الروائية و انحسار هوة التدخل بالحذف أو القص والإسقاط على النصوص ذات القصص الحداثيّة، كروايات المغامرات، والروايات التاريخية والبوليسية، والعجائبية وغيرها. من المنجزات السردية التي تقوم على الحدث لا على الشخصية و أحوالها.

وفي النهاية فإن نجاح العمل الروائي لا يعني أبداً نجاحه سينمائياً (ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي)، و فشل العمل روائياً لا يعني فشله سينمائياً (عمارة يعقوبيان لعلاء الأسواني)، وحين يتساءل المثقف عن مكمن النجاح أو الفشل، فإنه سيفهم من بحث كهذا بأن السر لا يكمن لا في النص الروائي ولا في المنجز السينمائي، وإنما في كيفية المرور الآمن من هذا الجنس إلى ذاك، ومن خطاب الكلمة إلى خطاب الصورة، ومن لغة الحروف إلى لغة الأضواء والحركات. وتجدر الإشارة إلى أن اقتراب الخطاب الروائي بتكليف بناء و تقنياته، من نظيره السينمائي لا يعني أن مهمة هذا الانتقال قد باتت يسيرة، لأن اختلاف الفنين لا يؤشر إلا على استقلالهما وأصاليتهما، وخصوصية خطابهما، وأن اقترابهما من بعضهما بفعل ما يؤسس في خطابيهما من اختراق غرضه التقارب فهو محو للخصوصية، وطمس لمعلمهما. بل إن هذا التقارب يعني أن كلا الفنين بات يعاني من أجل الاقتراب من الآخر من اتساع دائرة الاختراق في بناء وتقنياته، التي عليها أن تكون أكثر مرونة وليناً في حضارة

باتت تسمى نفسها حضارة الرموز والإيقونات، وعصر صار يسمى نفسه عصر التقنية، وثقافة باتت تسمى نفسها ثقافة الصورة.

ويشهد تاريخ الفنون، على أن السينما كانت أسبق في الاستفادة من منجزات الرواية، واستعارة بعض تقنياتها التصويرية والتشخيصية والسردية، حتى أقفلت السينما إقلاعاً جعلها تتجاوز الرواية من حيث متابعة الجمهور المتلقي، الذي صارت أجياله المعاصرة تفضل مشاهدة فيلم، أو قصة مصورة، على قراءة العمل في نسخته الورقية. مما حدا بالروائيين بالقيام بما قام به المسرحيون من قبل، فعمدوا إلى الاستفادة من بعض التقنيات السينمائية، وتوظيفها في منجزاتهم السردية¹⁰، ولعل هذا هو الإقلاع الجديد لفن الرواية الذي اضطلع بوهج مختلف هو أقرب إلى المشاهدة والتمثيل السينمائي من أي وقت مضى.

وهذا لا يؤثر إلا على تكاثر التقنيات، وتعدد الوسائط التي باتت تمثل بدورها أنساقا ثقافية بات على صاحب المنجز سواء أكان سردياً أم سينمائياً، أن يخلّي لها مكانها في خطابه إلى جانب بقية الأنساق الثقافية التي يحملها خطاب الكلمات والصور والمشاهد إلى مجتمع بات سقف مطالبه في التلقي الثقافي للمنتوجات يزداد علواً من يوم لآخر.

الهوامش:

(1) - سعيد بن كراد: الحقيقة الوضعية والمحتمل السردى - السرد والشرعية، مجلة عالم الفكر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 2013، المجلد 41 - العدد 03، ص: 274.

(2) - ينظر أنواع الاستهلال عند جيار جينيت في كتاب: عبد الحق بالعابد، عتبات - جيار جينيت من

النص إلى المناص، منشورات الاختلاف، الجزائر ط1، 2008، ص 112.

(3) - سعود السنوسي: ساق البامبو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط2012، ص 1، ص 18.

(4) - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2010، ص 190.

(5) - سمير قسيبي: الحالم، منشورات الاختلاف، الجزائر - ناشرون بيروت، ط 1، 2012، ص 08.

(6) - سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة ص 186.

(7) - عدنان مدانات: موضوعية السينما بين الروائي والتسجيلي، موقع الجزيرة نت:

<http://doc.aljazeera.net/magazine/2009/04/20094171552750710.html>

مكة 09:46 تاريخ النشر: الخميس 02 أبريل 2009 المكرمة

(8) - المصطلح لجيار جينيت، والرأي لسعيد يقطين: قضايا الرواية العربية الجديدة - الوجود والحدود، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص 176.

(9) - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(10) - المقصود أن القفزة التي حققتها السينما في العالم اليوم، كان بفضل استفادتها على مر تاريخها من كثير من التقنيات الروائية وهي تقتبس نصوصها.. وتحوّلها إلى أفلام. و يوم نشهد حركة معاكسة تعمد فيها الرواية إلى الاستفادة في هندسة خطابها من كثير من التقنيات

المشهدية السينمائية، وهذا ما أشار إليه الناقد المغربي نور الدين محقق، تقنية الكتابة بين الرواية والسينما، مجلة فكر ونقد، عدد 73، سنة 2005.