الفصل الرابع
التشكيل السينمائيّ للحدث الروائيّ

دخلت الرواية العربية في تجاربها الحديثة المتطوّرة مرحلة جديدة من مراحل نجاحها في استلهام معظم الممكنات الفنية المتاحة في الفنون الأخرى، بصرف النظر عن انتمائها النوعيّ، وضخّها في الميادين المختلفة للتجربة الروائية، ولعلّ إفاداتها المتنوعة من فنّ السينما طوّرت كثير من أدوات السرد الروائيّ وطرائق تشكيله ووضعتها على أعتاب فضاء تعبيريّ شديد الفنية وعميق الخصوصية. إذ انفتح النسق التعبيريّ الروائيّ على قابليات مدهشة تدخل في صميم الصناعة الروائية، كالمونتاج، وطرائق بناء المشهد وتشكيل اللقطات السردية الصغيرة، وأساليب بناء الشخصية من زوايا نظر مختلفة، وطبيعة السياسة الإخراجية المتعلقة بإدارة دفّة الإحداث وكيفية تسييرها.

دلفت تقانات السينما إلى ميدان النصوص الأدبية الحديثة بعامة والنصّ الروائيّ بخاصّة، مزوّدة عناصره بقيم جمالية جديدة ضاعفت من طاقته على المغامرة، ودفعته إلى ارتياد سبل فنية أكثر انفتاحاً وديناميةً واتساعاً، جعلته على صعيد صراع الأمكنة النصيّة يبتكر صيغاً مكانية مستحدثة، اقتربت كثيراً من حرارة السينما على النحو الذي يتفلمن فيه المكان وبقية عناصر التشكيل الأخرى في النصّ الأدبيّ، ويؤدي وظائف إبداعية تطوّر مدياته الجمالية من جهة، وترفع من جهة أخرى مقولته الأدبية إلى درجة دلالية أعمق بما اكتسبه النصّ من قوّة توصيل وتصوير وتدليل.[1]

تندرج رواية قاسم توفيق الموسومة بـ ((ورقة التوت)) في هذا الفضاء السرديّ الجديد المنفتح دينامياً على آليّات الفنون الأخرى، ولاسيّما الفنّ السينمائيّ منها على نحو خاصّ، إذ تسعى الرواية عبر فصولها الخمسة إلى الإفادة من الكثير من التقانات الفنية السينمائية التي يمكنه تطوير العمل بوساطتها، وفتح آفاق جديدة لـــها تسهم في تحديث رؤيتها وتعميق رؤيتها التشكيلية، وتمثيل مقولتها السردية، ولعلّ التركيز على الفضـــاء الســينمائيّ وهــو يحــيط بــالمروي الســرديّ فــي طريقــة العــرض، وبنــاء الشخصيات، ووصف الأمكنة، وديناميات الأفعال السردية ذات الطابع الدرامي أحياناً، ينتج رؤية تحيل في معظم تصوّراتها على تقانات العمل السينمائيّ، حتى أنّ الرواية تقترب في بعض مناطقها من صورة السيناريو الذي هو المضمون السرديّ الكتابي للفلم السينمائيّ.

في الفصل الأول: الموسوم بـ (الرجل الثاني) ثمة صدمة بصرية وذهنية تحققها المفارقة العددية بين رقم الفصل ورقم الرجل، ولهذه الصدمة وظيفة تتعلق باستثارة القارئ وسحبه إلى منطقة الاحتمال، وهي تفضي كما يبدو إلى حضور طاغ لأنماط متشابكة ومتداخلة من الشخصيات، وهذه الصدمة البصرية لها علاقة على نحو ما

بالمنظور السينمائي في تلقّي الصور والأحداث، ولاسيّما حين تقدّم السينما أحياناً مانشيتات قبل عرض الفلم تتعلّق باسم الفلم أو الممثلين أو تصديرات معينة تنطوي على روح المفارقة، من أجل تحقيق علامة سيميائية معيّنة في الفلم.

ينفتح السرد في هذا الفصل على نسقين متوازيين تقريباً، يتمحور النسق الحكائيّ الأول حول مروي متموضع على ذاته ومكتف بها، وكأنه يشتغل لحسابه فقط، لكنّ ثمّة نسقاً أخر يتكشف عن إشارات وإيحاءات تقود إلى الانطلاق والانفتاح على مروي قادم يستكمل حلقاته ويواصلها في مستوى مختلف ومغاير من مستويات التعبير، بمعنى أنّ الفصل يقدّم طبقتين متوازيتين: طبقة ظاهرة تسير باتجاه سرديّ متبلور بطريقة دينامية واضحة ومباشرة، وطبقة ثانية مستترة تمثل كوناً سردياً متحفزاً للتواصل مع مقتربات سردية قادمة لا تستكمل إلّا بها، وهاتان الطبقتان تشتغلان في سياق تشكيليّ يستند إلى رؤية سينمائية في استثمار طاقة التصوير المزدوج للمشهد.

يخضع فضاء السرد الروائيّ لسلطة عدسة الكاميرا وآليّاتها أكثر من خضوعه لسلطة الراوي اللسانيّ وهو يحكي ويقصّ ويروي، لذا فإنّ آلة الوصف التصويريّ السينمائيّ هي المهيمنة، ولاسيّما فيما يتعلّق بتأثيث المكان سردياً بالآليّة التي تجتهد في تمثيل الرؤية واحتواء الحدث وتقديم الشخصيات المتحرّكة على مساحته، إذ تنفتح عدسة التصوير على فضاء المكان لتصوّره بدقّة وقصدية وتمثيل:

منذ أن وطئت قدماه هذه الأرض، حملته الحافلة من المطار إلى حيث الشقة التي يقطن بها، كان ذلك قبل عشر سنين ويزيد، شقة واسعة بها خمس غرف وصالة ضخمة أعدت كلها كما يتمنى، مكان للعمل، مرسم صُنع من خشب بلوط محروق ومقعد من نفس اللون، مكتب صغير، رفوف ومصباح مكتب منحن مثل عنق طويلة بثقل، أزهار جورية مرسومة بخطوط انطباعية، أقلام كثيرة، أوراق، ألواح رسم، مساند، زاوية لكوب القهوة، دلّه عربية للقهوة، فنجان موشاة بزخرفة صينية، على الجدار علقت رسومات وصور لا يذكر أين رآها... الخ. (2)

يتمركز الفصل تمركزاً شخصانياً حول شخصية (د. رشوان فكري)، وهو يتصل اجتماعياً بعائلته المؤلفة من زوجته الانجليزية (ديانا) وأولاده الثلاثة (محمد وعلي وفاطمة)، ويتصل مكانياً بالوطن وهو المرجعية الفضائية المركزية والمحورية لدى الشخصية، و (بريطانيا) مكان الدراسة ووطن الزوجة، فضلاً عن المكان الثالث ـ البديل الغير الموفق ـ له وللشخصيات العائلية المحيطة به (السويد).

وأمام هذا التنوّع المكانيّ المليء بالتداخل والإحباط تتجلّى مقولة الانتماء بأكبر صورها صراعاً، إذ تشتغل على صعيد فكرة الوطنية والإحساس الروحيّ بالمكان في سياق ارتباط (د. رشوان) بالوطن، كما يظهر واضحاً في أسماء أولاده على الرغم من

أنّ زوجته انجليزية، لكنّ المفارقة هنا تظهر في ضيقه الواضح بالإجراءات الأمنية المليئة بالشكوك والريبة التي يمارسها الوطن ضده، والشخصية هنا في حديثها عن ذلك تحاول مشهدة الفكرة وتحويلها إلى ما يشبه العرض السينمائيّ.

في هذه القضية بالذات ينفتح السرد هنا على مروي قادم، لأنّ فكرة الانتماء بطابعها الصراعيّ تنهض على مجموعة من الإشارات والعلامات التي سينهض عليها عصب السرد في الفصول اللاحقة، ولعلنا يجب أن ننتبه في هذا الإطار إلى أن شخصية (ديانا) شغلت مجالاً سردياً محدوداً نسبياً، إذ جاءت هامشية تقريباً وذات صورة غير واضحة تماماً، كما أنها غير نامية. أما السارد المصوّر باستخدام كاميرا تصوّر في الاتجاهات كلّها فجاء موضوعياً عارفاً بصور المفردات الأساسية والهوامش بدقة متناهية.

في الفصل الثاني الموسوم بـ (الرجل الأول) تتحقق الصورة البصرية والذهنية مرة ثانية في المفارقة العددية بين رقم الفصل ورقم الرجل أيضاً، على النحو الذي يشكل توازناً رياضياً متفاعلاً ومتداخلاً بين العنوانين، يحيل أيضاً على فعل من أفعال السينما في إنجاز المفارقة الرقمية الصورية.

الفصل الأوّل: الرجل الثاني

الفصل الثاني: الرجل الأوّل

وفضلاً عن أنّ القضية تدخل إجرائياً في باب حيل السرد وألاعيبه، إلّا أنّ الشكل السرديّ يتميّز بطابع المفارقة الحاصل فيه، ويتّصل بالمقولة المركزية الأساس التي تمثّل أحد أهم جذور الثيمة الروائية في رواية (ورقة التوت). وينفتح السرد في هذا الفصل على نسقين أيضاً، يتمحور النسق الأول تمحوراً قصصياً حول مروي متموضع على ذاته كما هي الحال في الفصل الأول كأنه يمضي باتجاه فضاء قصة قصيرة ناقص وبمشهدة سينمائيّ موجز، لكنه في الفصل الثاني يتصل بالسرد السابق والسرد اللاحق.

وتهيمن شخصية "هاني الجابر" الممثلة لخيبة السياسيّ الوطنيّ على شاشة العرض السرديّ، وهي تتعرّض في سياق ذلك لشتى أنواع الملاحقة والاضطهاد، على النحو الذي بعث في نفسها اليأس من تحقيق شيء ذي جدوى:

من ثلاث سنوات تقريباً فكر هاني بأن يمارس عملاً أخر إضافة إلى تفرغه السياسي، فمع تغير الأوضاع الآن وهبوط حدة المواجهة مع الحكومة أخذت مهامه تقل، كما وصفها ذات مرة لصديقة الفنان، صارت منظمة، وأمام استغراب صديقه أوضح بأنه لم يعد يحتاج للمواربة والاختفاء، تغيير مواعيد الاجتماعات أكثر من مرة أو وسيلة النقل إلى المكان المحدد، والتعجيل بالحوار، والشك بالمحيطين، الآن صار الاجتماع في موعده الأصلي، يخرج من المنزل مباشرة للاجتماع يناقش البيان ويعده هو والرفاق يسلمه للآخرين المسؤولين عن طباعته ثم ينصرف..... إلخ.[3]

كما تظهر الشخصية الأنثوية (هيفاء) ظهوراً سردياً محدوداً يناظر تماماً ظهور (ديانا) في الفصل الأول. وهذا التناظر هو تناظر سينمائيّ سرديّ يهدف إلى التوازي والمساواة، ويقدّم الفصلان تحريضاً ما على السعي إلى الكشف عن العلاقة بين الفصلين، أو وضع احتمالات معيّنة أو مقترحة لذلك. ويجتمع النسقان في مجال سرديّ واحد في "الفصل الثالث"، إذ تتطابق تسمية الفصل رقماً مع الرجل، وتنتهي المفارقة الرقمية التي سادت الفصلين السابقين، وتبرز شخصية (طلعت الأسمر) الضابط الذكيّ الأنانيّ الانتهازيّ، وهي تتعالق تعالقاً سياسياً متناقضاً مع (هاني الجابر):

عندما أوشك على الاستسلام والكفّ عن البحث، وفي لحظه مذهلة سقطت بين يديه بالصدفة بينما كان يقلب بعض القصاصات الصغيرة، لفت نظره ملحوظة صغيرة مطبوعة على تلكس بكلمات مبعثرة، عن اختفاء السياسي هاني الجابر وعودته للبيت بعد غياب ثمان وأربعين ساعة.

– هاني الجابر.

همس لنفسه عندما أبصر تلك القصاصة ملقاة بين كم هائل من الأوراق، وأخذ يقرا بسرعة الكلمات القلية المخطوطة ثم عاد وقرأ من جديد.

للأهمية...

اختفى السياسي الحزبي هاني الجابر لمدة ثمانية وأربعين ساعة، لم يعرف أحد مكان اختفائه.

كانت هناك خرطشات وعلامات استفهام كتبت بقلم رصاص، وكأنه وجد الحل لكل ما يريد، على الرغم من أنه حتى تلك اللحظة لم يكن يعرف كيف سيستفيد من ذلك الأمر....[4]

من هنا يتبيّن شكل السياسة السردية التي تذهب تشكيلياً إلى سحب الفصل الثاني إلى حركة الفصل الثالث، ودمج الفعالية السردية في مسار سينمائيّ واحد ممثلة في ظهور الرجل الأول والرجل الثالث. وما يمكن ملاحظته في هذا الفصل أيضاً هو اتساع ديناميات المجال السرديّ للشخصية الأنثوية المصاحبة (سمر)، إذا تُظهر قدراً أعلى من التشكّل الأنثويّ في بناء شخصيتها داخل الفضاء العام لحركة الشخصيات.

تتكامل خطوط السرد في الفصل الرابع الموسوم بـ (القضية)، حيث تلتقي أضلاع المثلث الشخصانيّ بحساسية سينمائية عالية على منطقة سردية واحدة، لتتطور حركة السرد وصولاً إلى نضج الحبكة الروائية داخل المشهد المفلمن، في سياق بروز المقاصد واستنهاض قيمة المعنى الروائيّ في الميدان السرديّ بوصفه القيمة المركزية المسهمة في بناء التشكيل وصيرورته وتمظهر مفرداته.

إنّ اللقاء الغريب الذي صممه (طلعت الأسمر) للاتصال بـ (د. رشوان) من أجل تمثيل شخصية جديدة لإدانة هاني الجابر، يكشف عن طبيعة الأسلوبية السردية الدينامية ذات الإحالة السينمائية في دفع قنوات الفصول الثلاثة الأولى ممثلة بشخصياتها لتصبّ في قناة واحدة سمّيت بـ (القضية)، إذ يعمل ذلك على تضييق المسار السرديّ وتوجيهه وجهة مشهدية مجتمعه واحدة:

دكتور نحن بحاجة لمن يساعدنا في كشف هذا الخائن.

استطاع رشوان أن يفهم بأنه المقصود، لم ينبس بأية كلمة وانتظر المزيد المخيف.

دون أن ينظر رأياً أكمل:

ـ نريدك للشهادة فقط.

ـ بماذا؟

نطق رشوان وكأنه يخرج صوته من بئر عميقة.

ـ الرجل العميل يشبهك إلى حدّ كبير، قال:

ولن يشكّ أحد بالفرق بينكما ولا حتى الشخص المعني، هي بعض الحركات في الملابس وتصبح صورة منه.(5)

وتكتسب الحبكة الروائية تعقيداً جديداً يُعقّد من تشكيل المشهد ذي الطبيعة السينمائية حين ينتهي فصل (القضية) بهذا المونولوج الداخليّ الشديد القسوة، الذي يعمّق روح الصراع عند (د. رشوان) وتلتقطه كاميرا السرد التقاطاً دقيقاً:

صرخ لم يسمعه أحد.

مدّ أصابعه تتخلل شعر رأسه:

ـ ماذا لو كان هذا الرجل بريئاً؟ (6)

تركّز الفصل الرابع تركيزاً حدثياً وزمكانياً وكتابياً في منطقة سرد محدودة ومكثفة ومتمركزة حول ذاتها، كأنّها صورة سينمائية محورية تقدّم الفكرة في حيّز مكانيّ ضيّق، تستجيب لمركزية التسمية فيه (القضية) وتلتئم على إشكالية المعنى الروائيّ الناجز فيها، على النحو الذي بدا فيه الفصل ممثلاً لمنطقة التأزّم السرديّ الأكثف، وهو يفسّر الحركة المزدوجة للفصول الثلاثة السابقة من جهة، ويعمل من جهة ثانية على تفعيل المكونات السردية بدينامياتها المتحركة من جهة أخرى، على النحو الذي يثري المشهد ويسهّل حركة الكاميرا اللاقطة للتفاصيل والجزئيات.

ينتهي الفصل الرابع ببلوغ الحادثة أقصى حالاتها، ويستمر نموّها وتطوّرها لكن تحت راية فصل جديد سمي بـ (الرحلة)، إذ تنطوي استراتيجية العنوان على بعد سيميائيّ يتصل بإشكالية العلاقة مع الوطن في ثنائية الرحلة منه/إليه. في هذا الفصل تتمّ عودة د. رشوان إلى أرض الوطن، لكن في ضيافة شكل منتحل – غير حقيقيّ –

من أشكال الوطن، في ضيافة رجل الأمن الأنانيّ (طلعت الأسمر) وجماعته، وهم يعدّونه لتمثيل الدور الموسوم له لإدانة السياسيّ الوطنيّ هاني الجابر، باستخدام صيغ متنوعة ومتناقضة أحياناً لكنها تحاول أن تؤدي الوظيفة في كلّ الأحوال، وعدسة الكاميرا تلاحقه عن كثب لتصوّر حراكه السرديّ الخارجيّ والداخليّ:

ضاقت به الغرفة أكثر، فكر بالخروج منها ثانية لكنه عاد يتوقف عندما تأكد بأنه لن يجد ما يفعله هناك. مضى وقت ظلّ خلاله متسمراً في مكان وسط بين الباب والسرير والمرآة، أحس خدراً يداعب قدميه، تحرك ببطء نظر نحو المرآة كانت تدعوه للنظر إليها – سمعها تهتف به أن يقترب قالت:

ـ تعال انظر ماذا صرت.

عندما أبصر صورته اهتزّ بعنف، شعره الأبيض تلاشى واكتسى رأسه شعراً جديداً، جعله يبدو رجلاً جديداً حتى على رشوان، ظلّ محملقاً في المرآة، ومن دون وعي منه بصق، فغرقت المرآة بلعابه الكثيف.(7)

تنتهي الفصول الخمسة إلى بؤرة مكانية تتسم بالضيق والمحدودية على صعيد المشهد، لكنها تمثل الخارج بأكمله في وجه معيّن ومهم من وجوهه، هذا المكان هو (المحكمة) التي تجري فيها محاكمة هاني الجابر بهذه الطريقة الدراماتكية، وعلى سبيل المفارقة السيميائية يصنع الروائي لها عنواناً هو (البداية)، يناقض الموقع والدرجة. حيث هي في المنظور السياقي (الخاتمة)، لكنّه شاء صناعة هذه المفارقة إمعاناً في تسريب شبكة من المقاصد يحقّق بها السرد معناه الروائيّ، ففي حين تذهب جميع خيوط السرد إلى نهاياتها كما تصورها عدسة الكاميرا، فإنّ العنوان ـ الخارج أيضاً على نظام تسمية الفصول باستقلالية واضحة ـ يشير إلى نهاية تمثّل بداية لقضية أكبر تحتمل مزيداً من الحادثات، والمشهد هنا مشهد مفلمن بطريقة تظهر فيها عمل الكاميرا السردية بقوّة ووضوح.

في الخاتمة السردية التي أخذت عنوان البداية يشعر د. رشوان بتلاشي شخصيته أمام متهم مدفوع رغماً عنه إلى إدانته، في الوقت الذي يتلبّسه شعور يقترب من اليقين بقوة هذا المتهم، وإحساسه عبر المعاينة البصرية المشحونة بعين الكاميرا بأنه بريء:

مشى رشوان بخطى بطيئة نحو مقعد نصب فوق قاعدة مرتفعة قليلاً أمام القاعة، عندما حطّت مؤخرته على المقعد، أبصرت عيناه ذلك الرجل الذي يراه للمرة الأولى حياً، هاني الجابر، نظر إليه بتمعّن كان يبدو عليه الهدوء، وقد أسند ظهره إلى المقعد المخصص له. التقت عيونهما معاً أحسّ بأنّ الرجل يرثى له، حاول أن يبعد ناظريه عنه لكنه لاحظ مرغما بأنه مرسوم على شفتيه تلك الابتسامة الغريبة الساحرة التي بدت وكأنها شيء من فم الرجل.(8)

إذ يسدل بهذا المشهد على مسرح الرواية ومشهدها المتمركز في حيّز مكانيّ محدّد، وهي ترفع أصابع الإدانة والاتهام للجميع، وكأنّ كاميرا الراوي تنفتح على أوسع أفق ممكن لتضع الكلّ في دائرة الاتهام في سياق تشكيليّ سرديّ سينمائيّ لا يتوقف عند حدود الصورة التي ترصدها الكاميرا تحديداً.

في مشهد الخاتمة/البداية تعرض الرواية مشهداً مفلماً لالتقاء الرجال الثلاثة في موقع ضيق ذي دلالات بالغة الوضوح والإحالة، وهو المحكمة، الرجل الثاني القادم من الفصل الأول (د. رشوان) بعد أن محا شخصيته واستبدل بها شخصية ثانية، أُعدت خصيصاً لإدانة الرجل الأول القادم من الفصل الثاني (هاني الجابر)، وهو يسير باتجاه إعدامه بتهمة أعدّها الرجل الثالث من الفصل الثالث (طلعت الأسمر)، الذي لا يخضع لوازع الضمير ولا لأيّ وازع تعرفه أبسط مظاهر الإنسانية.

الشخصيات الثلاثة تسير إلى نهايتها بسبل مختلفة، ويظلّ الاحتكام قائماً إلى ثبات ورقة التوت أو زوالها، في مسلسل العري الذي تتمخض عنه الحادثة السردية في الرواية، وهو يسعى في تجنيد مقولته المركزية إلى توكيد حقيقة فظاعة العري الروحيّ والأخلاقيّ قياساً بالعري الجسديّ.

ولعلّ من الإحالات الأخرى لهذه الخاتمة (البداية)، ظهور مستوى من التحريض يقود القراءة إلى العودة ومراجعة بداية الرواية، حيث تلتقي بعقبة نصية قبل الفصل الأول عنونت بعنوان أول هو (تأخير)، وعنوان أخر أصغر هو (غاب الضجيج)، تبثّ فيها شبكة من الإشارات على شكل برقيات ترصد حركاتها كاميرا السرد تمثّلت في فصول الرواية بأشكال مختلفة، وجنحت إلى نوع من السياسة الإخراجية في فنّ السينما:

- أرجل متأنية بحركة موقوتة.
- أجسام مهندمة أنيقة.
- أفكار تصخب في الرؤوس بصمت.
- المزاليج أخرجت من حلقاتها وأسقطت مثل جثث هامدة. وسط الأبواب.
- كلّ ذلك حلّ مكان الضجيج فصار المكان حالة هدوء فريدة.
- الصغار ـ المخبرون الصغار ـ ركنوا إلى إجازة طويلة، و إلى عسعسة البدايات.
- والكبار ـ المحققون الكبار صاروا يبحثون في الأمور العظيمة.

وجاءت اللغة هنا مكثفة موحية تختزن الكثير من الدلالات التي تتلاءم مع الفضاء العام لإشكالية المعنى الروائيّ في الرواية.

لا شكّ في أنّ المادة التي اعتمدتها رواية ((ورقة التوت)) ليست جديدة إذا حرثتها المدونة الروائية العربية كثيراً وربما استهلكتها. إلّا أنّ ((ورقة التوت)) اجتهدت سردياً في تبني أسلوبية تعبير جديدة ساعدتها في تقديم مادتها تقديماً مختلفاً،

نأى بها عن منطقة المستهلك التقليدية حيث أفادت كثيراً من تقانات العمل السينمائيّ في الرصد والتصوير والالتقاط والمتابعة والتشكيل المشهديّ.

وعلى الرغم من أنّ فضاء الرواية في الكثير من حلقاته ينحاز إلى الفضاء القصصيّ أكثر من انحيازه إلى الفضاء الروائيّ، إلّا أنّها الرواية عموماً امتلكت إيقاعاً خاصاً انسجم تماماً مع طبيعة الحركات السردية في أكثر فصولها، وراحت توظّف الكاميرا في رصد حركة الشخصيات من خارجها ومن داخلها على نحو بدا فيه الراوي وكأنّه يدير حركة الكاميرا، ويوجّه الشخصيات، ويبني المشاهد والصور واللقطات بدقة.

رواية ((رائحة اللوز المرّ)) تحتفي كما نرى من عتبة عنوانها بحاسة الشمّ بوصفها الأداة الفعّالة لإنجاز المهام السردية في تفاصيلها الدقيقة، غير أنّ الرصد القرائيّ للكشف عن الحضور البصريّ الموازي للحضور الشمّيّ ما يلبث أن يظهر في مشاهد كثيرة من الرواية، على النحو الذي يحوّل رائحة اللوز المرّ من كيان شمّيّ على مستوى الاستقبال الحواسيّ إلى كيان بصريّ، وحين يتحوّل إلى كيان بصريّ فإنّ كاميرا السرد ستشرع بالعمل من أجل إنتاج المشاهد السردية السينمائية المناسبة، وهي تستغرق في أعماق الأحداث والشخصيات والأمكنة وعناصر التشكيل السرديّ الأخرى، من أجل أن تتحوّل الرائحة من مضمونها الشمّيّ إلى محتوى بصريّ موسّع.

الشخصية المركزية في الرواية وهي تروي الحدث بوصفها راوياً ذاتياً تتسلّح بكاميرا سردية مدرّبة على الرصد والالتقاط والتصوير بشتّى صنوفه، ومؤهلة للقيام بدور يتجاوز حدود السرد والحكي التقليديين، وهي تصوّر المكان في علاقته بالشخصيات بحيث تكون شخصية الراوي هي مركز الحدث التصويري ومحوره وأداته، فالراوي الذاتي غالباً ما يلعب هذا الدور وكأنّه المُخرج حين تضبط إيقاع السرد وحركة الكاميرا وفضاء التشكيل عموماً، وتبدأ اللقطة الأولى على هذه الصورة:

عملت بالتدريس بالمدرسة نفسها التي تعلمت فيها، كانت تعلم اللغة العربية، وتعطي في بعض الأحيان دروساً بالدين أو بالتاريخ. مات زوجها، مات أبي، وتركنا وحدنا، لكنيّ لم أرها أبداً ضعيفة أو خائفة. صحيح أننا لم نترك بيتنا الذي تزوجت فيه أمي حتى أواخر السبعينيات كان هذا البيت يقع في "المحطة" على الطريق الرئيسي المؤدي إلى المطار، بُني فوق الجبل الهابط من ماركا باتجاه وسط البلد، فوق منطقة السيل الجاري إلى الزرقاء. مثل باقي البيوت هناك كان لا بدّ من تسلق درجات مصبوبة من الإسمنت ليصل المرء إلى بيته، الوصول إلى البيت عناء على العجائز والمرضى والأطفال، بيتنا كان يقبع في أول البيوت، أول الجبل فوق الصخور العملاقة الحاملة على أكتافها الجبل، التي تسنده لكي لا ينزلق. (9)

تتوجّه كاميرا الراوي نحو المكان المتعالق مع الشخصيات، المكان هو (البيت) والشخصيات هي الأم والأب وابنهما (الراوي)، إذ تظهر شخصية الأم بوصفها شخصية محورية في هذا المشهد وهي تتمتّع بمجموعة من الصفات النوعية الخاصة التي ترصدها عدسة كاميرا الراوي الذاتي (عملت بالتدريس بالمدرسة نفسها التي تعلمت فيها، كانت تعلم اللغة العربية، وتعطي في بعض الأحيان دروساً بالدين أو بالتاريخ/لم أرها أبداً ضعيفة أو خائفة)، وشخصية الأب الطيفية الطارئة (مات أبي، وتركنا وحدنا)، وشخصية الراوي وهي تتردّد في كلّ ذلك وتحضر دائماً في أثنائه.

بعد ذلك تتوجّه عدسة الكاميرا نحو بؤرة المكان (البيت) كي ترصده رصداً متقناً يبدأ من حدود الزاوية العاطفية (لم نترك بيتنا الذي تزوجت فيه أمي.)، وينتهي عند التفاصيل المكانية التي ترصدها عدسة كاميرا الراوي من حيث طبيعة المكان وصورته وهويته، ضمن الحال المكانية العامة حيث يتمتّع البيت بخصوصيته، على النحو الذي يجعل الرائي قادراً على تمثّل صورة المكان في علاقته بالشخصيات، وما يمكن أن تحيله الصورة المكانية على رؤية سردية معينة في قابل السرد الروائيّ.

تقوم الكاميرا السردية الراصدة بإطلاق يد عدستها المتجولة في أرجاء المكان لتلتقطَ الصورة الخارجية وهي تؤثث المكان بالمحتوى والقيمة والمعنى، وتشيّد الرؤية السردية المكانية من المفردات والتفصيل الدقيقة كي تلقي الضوء الكافي على المكان في ردائه الخارجيّ، لأنّه لا يمكن الدخول إلى الفضاء الداخلي له من دون استيفاء شروط تشكيله الخارجي بما يتحلّى به من تفاصيل ومكوّنات وخصائص وجماليات، لها علاقة بحضور الشخصيات ودور كل شخصية منها في تشكيل دلالة المكان ومعناه:

نحتاج لأن نرتقي عشرين درجة من هذا الإسمنت الذي يصعد إلى القمة نحو بيوت الحي، ننعطف عند أول مسطبة يميناً لنقطع عشر درجات إضافية، تنتهي إلى مسطبة ثانية، رُصفت للوقوف المؤقت والتقاط الأنفاس.(10)

ومن ثمّ تتحرّك الكاميرا نحو الداخل المكانيّ ليشدّد الراوي الواصف المُخرج على التفاصيل بدقّة أكبر، لا تترك شاردة مكانية أو واردة من غير أن تلتقطها في حيّزها بين مفردات المكان الأخرى، من أجل أن تعطي صورة بالغة الدقّة والتركيز عن حياة المكان بدلالة تفاصيله وجزئياته، وعلاقات هذه التفاصيل والجزئيات مع بعضها على صعيد التجاور والتفاعل والتناسق بما يجيب على أسئلة الشخصيات الماكثة فيه، فالمكان هو أبلغ وسيلة لفهم الشخصيات من حيث ذوقها ومزاجها ومستواها المعيشيّ وثقافتها ووعيها وانتماؤها، لذا انشغل الراوي الواصف بتوجيه عدسة الكاميرا بدقّة وأناة لتصوير شامل يدلف إلى فضاء المكان الداخلي ولا يترك شيئاً من دون التقاط وتسجيل صوريّ مركّز:

بعدها وعلى بعد خطوتين نصل إلى شرفة واسعة مبلطة ببلاط أبيض موشح ببقع متناثرة من الأزرق الصافي، تم استخدام ذات البلاط ليحيط الأعمدة الثلاثة التي انتصبت على جدار، امتد من المدخل ثم انحنى بزاوية قائمة، ليحيط بوابتين من خشب الجوز العتيق، إحداهما تدلف إلى صالون، وضعت فيه مقاعد كنب منجد، يندر أن يستعمله أحد هذه الأيام، الثانية تدلف إلى بهو صغير يفضي يميناً إلى المطبخ الصغير، الذي يحتوي خزائن مصنوعة من الحجر، واطئة بأبواب خشبية مرنة الحركة، فوقها قطعة رخام كبيرة، وضُع عليها أوعية زجاجية، بأحجام مختلفة ممتلئة بالسكر والشاي والبن والملح والفلفل، وبعض أنواع الأعشاب الجافة، فوقها على الحائط ألصقت صور اقتطعت من مجلات "آخر ساعة" أو "المصور" المصريتين، لوحة عالمية معروفة، أو صورة أثاث منزل مترف، أو وجه امرأة لا يعرفها أحد، تعرض إعلاناً عن بضاعة ما، وكذلك صورة جمال عبد الناصر محاطاً بأولاده الثلاثة، يرتدون جميعهم بدلات أنيقة، وتحت إطار الصورة كُتب مصنع الغزل والنسيج، المحلة الكبرى، لم تفطن أمي لقصّ هذا الإعلان.[11]

لا شكّ في أنّ وعي الضغط التصويريّ العالي الدقّة لدى الراوي الذاتيّ المصوّر يكشف عن حساسية عالية في الرصد والالتقاط ومسح المكان مسحاً تصويرياً محورياً، وهو لا يكتفي بتصوير المفردات والتفاصيل المكانية فحسب، بل يسعى إلى تصوير تاريخها كما يختزنه في ذاكرته بوصفه شاهداً شخصياً على جسد المكان وروحه، وربّما تكون الصور المعلّقة على الحائط والتقطتها عدسة كاميرا الراوي وقد توزّعت بين مجموعة من الصور التي قد لا تتمخّض عن علامة سيميائية معيّنة، سوى (صورة جمال عبد الناصر محاطاً بأولاده الثلاثة، يرتدون جميعهم بدلات أنيقة) وهي تشتغل سيميائياً على أكثر من مستوى، كلّ مستوى له تشظّياته داخل فضاء الرواية السرديّ على نحو من الأنحاء.

ربّما يكون المستوى الأوّل متعلّقاً بدلالة شخصية عبد الناصر نفسها بما تنطوي عليه من قيمة اعتبارية قومية لدى العرب جميعاً، والمستوى الثاني دلالة محاطاً بأولاده الثلاثة بما تحمله من استشراف للمستقبل، والمستوى الثالث دلالة يرتدون بدلات أنيقة وهي لا تناسب المستوى الرابع المتعلّق بما هو مكتوب تحت الصورة (مصنع الغزل والنسيج، المحلة الكبرى)، حين تتجّه دلالتها نحو جمهور العمال وقد كان عبد الناصر يعمل من أجلهم، فمصنع الغزل والنسيج ليس هو من صنع بدلات أولاد عبد الناصر الأنيقة، وقد تسجل عبارة (لم تفطن أمي لقصّ هذا الإعلان) علامة سيميائية (واعية أو غير واعية) على حصول هذه المفارقة في سياق التشكيل السرديّ العلاميّ في مشهد الصورة.

في حين تتوجّه كاميرا الراوي بعدستها نحو صورة أخرى تشتغل في سياق علاميّ مختلف تماماً عن صورة عبد الناصر وأولاده، لقطة فنية ترصد علامتين

بارزتين من علامات الفنّ العربيّ الغنائيّ والموسيقيّ الأصيل، كدلالة باذخة على ضياع الفنّ الأصيل وتلبّثه على شكل صورة يحفظها حائط منسيّ قد تكون حصيلة مصادفة عابرة غير مقصودة لا غير، على النحو الذي يشير إلى موقف واضح من الأشياء:

في موقع آخر على الجدار صورة لعبد الوهاب جالساً على كرسي، وقد أحتضن العود، وألصق إذنه به وأخذ يداعب الأوتار بأناقة. أو صورة لفريد الأطرش واقفاً تحت شجرة، ممسكاً بأطراف أصابعه غصناً يافعاً. (12)

إذ إنّ صورة عبد الوهاب المهمومة بالعود، وصورة فريد الأطرش المهمومة بالطبيعة، تحيلان على الفضاء الجميل حيث لم يبق منه سوى صور مأخوذة من مجلات أُلصقت على الحائط لمجرد التسلية وتزيين الحائط بطريقة بدائية.

ومن ثمّ تنحاز كاميرا الراوي لفضاء الأم ومحيطها وأشيائها المنزلية الحميمة من أجل تصويرها على نحو تستكمل الكاميرا فيه عملها لرصد المكان بكلّ تمظهراته وتحولاته وزواياه وطبقاته وحيثياته وجزئياته:

في الجهة المقابلة يُقطع لوح الرخام بحوض من البلاط يعلوه حنفية نحاس، ثم يرجع ليكتمل هذا اللوح فيبدو وكأنّه أعيد وصله من جديد. وضعت أمي فوقه ببور الكاز، والإبرة الرقيقة المعلقة بكف حديد صغير، حتى يسهل عليها نكش ثقب البابور كلما سده الغبار أو رواسب الكاز المحترقة. كل هذه الأشياء رصُفت بأناقة وبان عليها النظافة التلقائية التي تدل على ذوق سيدة البيت, خروجاً من المطبخ باتجاه البيت يوجد ممر ضيق يفضي إلى غرفتين، الأولى لي منذ ولادتي، فيها سرير حديد صغير، وخزانة واطئة فوقها كتبي ودفاتري، وفي داخلها ملابسي. (13)

لتعود مرة أخرى نحو الجدار، جدار أخر هو جدار غرفة الراوي المصوّر، من أجل أن يكون للجدار بما ينطوي عليه من دلالة مكانية وسيميائية قيمة صورية واعتبارية وذاتية وموضوعية على المستويات كافة:

على الجدار جدار غرفتي عُلقت صورة كبيرة لأمي، وأخرى لأبي تبرز وجهه بتفاصيله الدقيقة، عينيه الصافيتين العميقتين، جبينه العريض، أنفه الدقيق، فمه وقد علاه الشارب الصغير، بدت وكأنها التُقطت بهدف عمل هوية شخصية أو رخصة للسواقة. (14)

إذ يتحوّل حائط الراوي الابن هنا بصورة أمه الكبيرة من دون تفاصيل، وصورة أبيه المشحونة بالتفاصيل الدقيقة للوجه إذ تتسلّط الكاميرا عليه بقوة ودقة واستطلاع عميق، إلى بانوراما مشهدية تجمع العائلة كلّها، فلم يعد الحائط هنا مجالاً مكانياً يحول دون انكشاف الداخل على الخارج فحسب، بل لوحة يجتمع عليها الابن والأم والأب كما تنجح الكاميرا في الإحاطة بهم على نحو يمكن أن تكون الصورة فيه بديلاً عن الواقع من حيث البُعد العلاميّ الدالّ على الأشياء.

كاميرا الراوي الذاتيّ وهي تصوّب عدستها نحو الأشياء على أمل أن تصوّرها بالدقّة المطلوبة تجرّد أدواتها مرّة أخرى في هذه الرواية من أجل أن يستثمر الروائيّ ما هو متاح من تقانات التصوير السينمائيّ لاستظهر الحدث السرديّ على أعلى ما يكون، فحين يقرّر بطل الرواية والشخصية المحورية المركزية فيه اختيار العزل المكانيّ بوصفه حلّاً مقترحاً للخلاص من ضغط علاقته الملتبسة بـ (جيني)، ويصمّم على مغادرة (عمّان) إلى فندق صغير في عجلون قريب من قلعتها.

تبدأ الكاميرا بالعمل في منطقة الفندق إذ إنّ الراوي سيتعامل مع المكان المنزوي البعيد شبه المهجور على أنه مكان مخلّص، لذا سيكون تصويره وتصوير ما فيه مشحوناً بالهاجس الشخصي لشخصية البطل/الراوي الذاتيّ، فتبدأ العدسة بالتقاط المشهد الأوّل وهو يصوّر شخصية جديدة دلفت إلى المشهد الروائيّ بفعل انتقال الشخصية المركزية إلى مكان جديد على هذه الصورة:

فتحت لي باب الغرفة، وتقدمتني إلى الداخل، رفعت الستارة التي تغطي نافذة الغرفة، قمت ببعض الحركات فوق السرير، رفعت الوسادة وأعدتها إلى موضعها، شددت طرف الغطاء، طرقت بيدك الضخمة الوسائد، لم تكن تعني حركاتك كلها شيئاً. انسحبت، مددت لك بيدي ديناراً إكرامية قبل أن تنصرف، تجاهلتني وغادرت مسرعاً، بذلك الرفض أشعرتني أني أمام إنسان مختلف.

تحقق الآن شعوري بالخوف، تذكرت قصص أجاثا كريستي التي لم أقرأها منذ أكثر من عشرين سنة.

ما هي حكاية هذا الرجل؟

صرت أفكر أن أعود إلى البهو، أدفع أجرة مبيت اليوم وأرجع إلى عمان.(15)

المشهد على هذا النحو بدا وكأنّه قصة قصيرة جداً كاملة، فالكاميرا تصوّر هنا بثلاثة اتجاهات متضافرة ومترابطة ومتداخلة، الاتجاه الأول هو الشخص الجديد وهو عامل الفندق حيث يقود البطل نحو غرفته في الفندق، والاتجاه الثاني يتعلّق بتفاصيل المكان وطبيعته الموحشة، والثالث شخصية البطل وهي التي تنشغل بها الكاميرا بدلالة الاتجاهين السابقين، فالمكان كما تصوّره الكاميرا محدود جداً، وشخصية البطل مشغولة بالمكان وبنفسها وبالشخص المرافق الغامض والباعث على الخوف، لذا فإن الكاميرا هنا لا تصور حقيقةً سوى صورة البطل الداخلية بما تنطوي عليه من ارتياب وخشية، على النحو الذي يتحقق فيه رفض المكان والتفكير في مغادرته.

في المشهد التصويريّ اللاحق للمشهد السابق تستثني عدسة كاميرا الراوي واحداً من اتجاهاتها السابقة، وهو المتعلّق بالشخصية الجديدة المرافقة لشخصية البطل والمكان، لتنفرد بتصوير المكان في علاقته بشخصية البطل، إذ يرافق لسان الراوي المصوّر عدسة الكامير كي تصوّر من وحي الحكي الذي ينطق به:

لقد أنبأتني المفاتيح الكاملة المعلقة على اللوح، والصمت المخيم على الدهليز الذي توزعت فيه الأبواب العتيقة الواطئة، التي تفضي إلى الغرف، أن المكان مهجور، وأني النزيل الوحيد هنا. زادت الرهبة في داخلي، قمت بإغلاق الباب بإحكام بالمفتاح، وتحققت من أنه لا يوجد سوى باب واحد ونافذة واحدة للمكان، جلست على السرير، وهدأت من روعي. فكرت وقتها كم أنا إنسان مشحون بالقلق. استلقيت على ظهري بكامل ملابسي على السرير، وقدماي معلقتان بالهواء، تنبهت بعد وقت لم أعرف كم طال، كانت العتمة قد غمرت المكان، وقفت وأنا أشعر بخدر في رجلي، توجهت إلى الحمام قذفت وجهي بالماء البارد، الذي كان يندفع من الحنفية النحاس بأناة، تنبهت حواسي قليلاً، نظرت في المرآة المشقوقة المعلقة فوق المغسلة بتردد، كان وجهي مجهداً، وقد بدت عليه تجاعيد كنت أراها للمرة الأولى، بدوت مع لحيتي وكأني رجل هرم. خرجت من الغرفة. كان الصمت مع العتمة قد صار أعمق، في إحدى زوايا الدهليز عُلّق سراج صغير، كان يرسل ضوءاً خافتاً يكفي حتى أتبين الطريق نحوه، هبطت الدرجات ببطء، دخلت الصالة المعتمة إلا من أضواء شحيحة بالنور، توزعت في أماكن تشير إلى أنه يوجد حياة هنا. (16)

التركيز التصويريّ يتوجّه نحو الشخصية المركزية في علاقتها بالمكان، والمكان في حساسية احتوائه للشخصية، ولعلّ حساسية التكثيف التصويريّ حين تركّز على حيّز فضائيّ معيّن من أجل الكشف عن فلسفة العلاقة بين الشخصية والمكان على هذا النحو ((أن المكان مهجور، وأني النزيل الوحيد هنا. زادت الرهبة في داخلي))، فإنّها تنتهي إلى اقتصاد شديد في منح المشهد أقلّ ما يمكنُ من الضوء، لتكونَ الصورةُ قاتمةً ومحدودةً وضيّقةً تسهم في وضع الشخصية في موقف سرديّ حرج حتى على صعيد إعادة إنتاج التفاصيل الشخصية الذاتي ((كان وجهي مجهداً، وقد بدت عليه تجاعيد كنت أراها للمرة الأولى، بدوت مع لحيتي وكأني رجل هرم))، إذ تكتشف الشخصية أنّ ضيق المكان ووحشته وظلمته انعكست على طبيعة التفاصيل الوصفية لملامح الشخصية فطبعتها بطابعها السلبيّ المأساويّ.

ويتحقّق في هذا المشهد نوع من التوازي الصوريّ بين الشخصية كما ترى وجهها في المرآة، وبين المكان وهو يعاني المعاناة نفسها ((كان الصمت مع العتمة قد صار أعمق، في إحدى زوايا الدهليز عُلّق سراج صغير، كان يرسل ضوءاً خافتاً يكفي حتى أتبين الطريق نحوه، هبطت الدرجات ببطء، دخلت الصالة المعتمة إلا من أضواء شحيحة بالنور، توزعت في أماكن تشير إلى أنه يوجد حياة هنا.))، فالصمت والعتمة والضوء الخافت والصالة المظلمة وشحّة النور ليست سوى وجه مجهد وتجاعيد ولحية ورجل هرم كما تجلّت في الشخصية.

تنتقلُ كاميرا الراوي من مشهد العتمة والخوف إلى مشهد النور والطمأنينة حين تغادرُ الشخصيةُ حيّزها الضيّقَ المتواريَ خلف بؤرتها المنفيّة، وتقرّرُ الانفتاحَ على

المحيط كي تندمج فيه وتكون جزءاً من حراكه السرديّ في السبيل إلى التعرّف على كنه الأشياء، ومغادرة السجن الذاتيّ نحو ما هو متاح من حريّة محتملة خارجه، إذ لا بدّ من القيام بحركة معيّنة تفضي إلى مشهد آخر مختلف حتى تتحرّك عدسة الكاميرا للقيام بفعلها، بعد أن استكانت في المشهد السابق وانغلقت على مشهد شبه مقفل على النحو الذي تعطّلتْ فيه حيويةُ اشتغالها التصويريّ السرديّ، فبدتْ وكأنها غابتْ عن وظيفتها الحركية في التصوير والالتقاط والحركة والفعل والإنتاج:

في إحدى الزوايا رأيتك والشاب جالسين تتابعان مادة تعرضها شاشة تلفزيون صغيرة دون صوت، عندما أحس بي الشاب رحب بي ودعاني للجلوس، لم تلتفت وبقيت مشدوداً نحو التلفزيون، قلت للشاب مازحاً:

- يبدو أني لم أرق لصاحبك؟

- من؟ عبود؟

سألني وهو يضحك، ثم أكمل:

- لا عليك. عبود رجل طيب لكنه أطرم، لا يسمع ولا يتكلم.

عندها رفعت عينيك باتجاهي، وللمرة الأولى رأيتك تبتسم، وعرفت اسمك. (17)

إنّ ظهور الاسم (عبود) على شاشة عدسة الكاميرا مع صفته التي كانت غامضة (أطرم، لا يسمع ولا يتكلّم) يعدّ من العلامات البارزة في تحوّل المشهد من القتامة إلى الوضوح، ومن الغياب إلى الحضور، ولاسيّما حين تتعاضد مع علامة أخرى تنتجها الجملة السردية الإيجابية (رأيتك تبتسم، وعرفت اسمك)، فالابتسامة ومعرفة الاسم علامتان تنويريتان على مستوى الفعل السرديّ الخاصّ بالشخصية المركزية في الراوية وبالمكان المرتبط به.

وهو ما يفسّر انفتاح المشهد السرديّ على مناخ جديد مشحون بالألفة والمحبة والتفاهم والمودّة، يتيحُ مجالاً رحباً لمغادرة المكان السجنيّ وقد أسر الشخصية المحورية نحو مكان يصلح للبوح والسرد والحكي بلا حدود:

في اليوم الثاني صرت صديقي، لا أدري كيف استطعت أن تسحب مني كلّ هذا الكلام الذي لم أبح به لأحد من قبل ولا حتى لنفسي. أخاف من البوح أو حتى التفكير بكل هذه الذكريات والآلام أمام أحد حتى نفسي، أخاف من أن استغيث، أو أن أطلب العون، إلى أن أشرت علي أن أجلس عندما رأيتني أنزل من الغرفة في الصباح. غبت عني برهة من الوقت دون أن أعرف سبب طلبك مني الجلوس، وانسحابك دون أن تومئ لي بشيء، انتظرتك لأني لم أكن أجد ما أفعله غير ذلك، حتى رجعت بعد دقائق وأنت تحمل بيدك فنجان قهوة. صديقك الشاب لم يكن موجوداً، أفهمتني بالإشارة أنه قد ذهب لشراء حاجات للفندق، وسألتني بإشارة لطيفة إن كنت أرغب بتناول الإفطار؟ شكرتك وأشرت عليك أن تأتيني بفنجان قهوة جديد لكن بدون سكر. صدّقني بأنّي، وحتى هذه اللحظة وقد قلت لك ما قلت، وبُحت لك كلّ أسرار حياتي، حتى تلك التي

أخجل أن أقولها لنفسي، ما زلت لا أدري كيف ابتدأ هذا الحوار بيننا، وكيف امتدّ طوال هذا الوقت. لم أجد صعوبة بالتواصل معك، فقبل أن أخرج من الفندق في اليوم الثاني، وكنت أعتزم زيارة القلعة، رأيت في عينيك وهما تشيعانني، وأنا أخرج من الباب، صورة جميلة غير تلك التي كانت بالأمس. (18)

الصورة المشهدية وقد بدت وكأنها نتيجة إيجابية لكلّ ذلك الحراك السرديّ الملتبس نقلت عمل الكاميرا السردية التي يقودها الراوي من مجال سرديّ إلى مجال سرديّ مغاير، وربّما كان تركيز عدسة الكاميرا على الجملة السردية التي اختتمت المشهد (رأيت في عينيك وهما تشيعانني، وأنا أخرج من الباب، صورة جميلة غير تلك التي كانت بالأمس.)، يفضي إلى مجال رؤية بصرية مختلف اجتهدت عدسة الكاميرا في التقاطه على نحو مركّز وفاعل (صورة جميلة)، ويتأكد إثبات جمال الصورة في هذا المجال الرؤيوي البصريّ الجديد بنفي غيرها (غير تلك التي كانت بالأمس)، حتى يتحوّل المكان من مكان معاد إلى مكان أليف، ومن صورة قاتمة إلى صورة جميلة، ومن سجن الغرفة المحاط بالغموض والعتمة والخوف، ومن شخصية مريبة وغامضة وبلا اسم ترسل رسائل رعب إلى (عبود) حاضنة للبوح المريح لا تملّ من السماع والاحتواء، لتتفاعل عدسة الكامير وهي تصوّر المشهد السرديّ بتموّجاته المختلفة مع الراوي الذاتيّ بوصفه الشخصية المركزية من جهة، ومع المكان بتحولاته الذاتية الإجرائية من جهة أخرى.

تتحفّز كاميرا الراوي على نحو أشدّ وأكثر حساسية في الكثير من المشاهد الروائية الغزيرة في رواية ((صخب))، لأنّ الرواية تشتغل على فعالية الحواس بطريقة كليّة ومتكاملة ومتجانسة، فتتجّه في أحد مشاهدها نحو العلاقة الإغوائية بين شخصيتي (هيام) و (هند) لتصوّر على لسان الراوي كليّ العلم الخلفيات المشهدية، وهي تتمثّل بالدور التي تقوم به هيام في توريط هند للدخول في عالم المدينة المستتر، وبالدور الرغبويّ الذي يعتمل في وجدان هند لخوض المغامرة:

استغرقت هيام وقتاً طويلاً حتى أقنعت صاحبتها بأن تجرّب هذه الحياة. وصلت هند السنة الأخيرة في المدرسة عندما تلبّسها الشوق لأن تعيش هذه التجربة التي لن تلوح لها مرة أخرى قررت أنها ستكون مرة واحدة، وتجربة واحدة، وأنها كما وعدتها هيام لن تفعل شيئاً غير أن تتعرف على الوجه الأحلى للمدينة. (19)

المشهد على هذا النحو تصوّره كاميرا الراوي من خارج الحالة السردية، فهو مشهد وصفيّ شبه ثابت يُعنى بالتقاط وضعية الاستعدادات المرجعية لدى الشخصيتين، وتصوير مدى التفاعل والتقارب بينهما لتشكيل المشهد القادم، إذ إنّ هذه المقدمة التصويرية لآليات المشهد السرديّ تفضي ضرورةً إلى المحتوى المشهديّ الديناميّ، حيث تتحرّك الشخصيتان باتجاه استكمال صورة المشهد ومضمونه ومستقبله:

ما أن أُغلق باب المصعد حتى هبط قلب هند من صدرها وارتطم بالأرض، شدّت على ذراع هيام بقوة مثلماً كانت تشدّ على ذراع أمها عندما تأخذها للطبيب، قالت بتوسل:

- دعينا نرجع ، أو ادخلي أنت وسوف انتظرك على طرف الشارع.
- هؤلاء الرجال غير الرجال الذين تعرفينهم، سوف ترين ذلك الآن بنفسك.

قالت مهدئة إياها.

دخلت الصبيتان بمرايلهن المدرسية وحقائب الكتب التي ضممنها إلى صدورهن باب الشقة الذي فتحه لهما شاب بجسم رياضي مكشوف، ألقت هيام حقيبة المدرسة بعيداً، صارت تتنقل بين الرجال الممددين بتكاسل تتلقى سلاماتهم وقبلاتهم وأعينهم جميعاً مصوبة نحو الزائرة الجديدة. (20)

عدسة الكاميرا اتجهت فوراً لتصوير شخصية هند بوصفها الزائرة الجديدة للمكان، أما هيام فالمشهد قد مرّ عليها سابقاً لأنّها خاضت التجربة مرّات عديدة، لذا فإنّ الكاميرا من أجل بناء مشهد سرديّ متقن ستوجّه عنايتها نحو شخصية هند بوصفها المركز الحدثيّ الأبرز والأهمّ في المشهد، لكنّها تصوّر أيضاً أفعال هيام على الرغم من أنّها تقليدية تتكرّر في كلّ مرّة، فمن صورة التردّد والريبة والخوف والخشية حيث يتجسّد فيها مشهد هند، إلى صورة الممارسة الطبيعية التقليدية التي يتجسّد فيها مشهد هيام، غير أنّ الكاميرا ترصد الاهتمام الكبير الموجّه نحو هند في الجملة السردية اللاقتة (**وأعينهم جميعاً مصوبة نحو الزائرة الجديدة.**)، لكي تحيط كاميرا السرد المشهد السرديّ بالمرونة المطلوبة من أجل التركيز على فاعلية التوجّه التصويريّ المتقن.

لا ينتهي المشهد قبل أن تستغرق كاميرا السرد في تصوير حالات هند وهي تخوض تجربتها الأولى في هذا الميدان، على سبيل الاكتشاف والتعرّف والممارسة المتدرّجة نحو العالم الذي تتقدّم نحوه وتخشاه في آن:

انقضت الزيارة على هند مثل كابوس بطيء، نظرات تلفحها، عبارات قبيحة تتردد بين الرجال، ضحك يشبه الهلوسة والهذيان، محاولات للمسها أو للحديث معها، يسألها أحدهم عن دروسها وعن عنوان سكنها، صار كل واحد منهم يقاتل لكي ينالها لأنها مشروع صيد جميل ثمين، وهذه هي مرّتها الأولى مثلما أعلنت أمامهم هيام وهي تضحك بصوت مرتفع، قبل أن يسحبها واحد منهم نحو إحدى غرف الشقة ويغلق الباب خلفهما. عندما عاد الباب وانفتح بعد وقت حسبته هند دهراً، ظنت أنّ هياماً قد أنهت ما عليها، همّت واقفة من على المقعد الصغير الذي تكومت عليه قريباً من الباب تراقب وتسمع ما يدور من حولها بفزع، لم يخرج من الغرفة غير الرجل الذي رجع وحيداً وهو يسوي ملابسه، أشار على واحد من الرجال كان يرفع زجاجة البيرة إلى

قمة رأسه يبحث عن النقاط الأخيرة فيها أن يدخل، ألقى الزجاجة بعيداً وهب واقفاً دخل الغرفة وأحكم إغلاق الباب خلفه.

- أيّ فعل هذا الذي تقوم به هيام؟

تداول على الغرفة المختفية في داخلها هيام ثلاثة منهم، أما رابعهم فقد كان يرسل إيحاءات لهند أنه غير ذلك وأنه يرقى عن العلاقات العابرة. كلّ ما كان يدور، وما كان يقال، وكلّ ما كان يفكر به الرجال لم تكن هند لتفهم منه شيئاً. (21)

وعلى الرغم من كاميرا السرد التقطت مزيداً من صور المشهد فيما يتعلّق بتحسّبات هند واستغرابها مما تفعله هيام، وفيما يتعلّق بممارسات هيام وهي تعطي لهند درساً جديداً للانغمار في جوهر هذا الفضاء، وينتهي المشهد إلى نوع من الغموض تشكّله عدسة الكاميرا وهي تنفتح على المكان انفتاحاً كلياً لتصوّر كلّ شيء من جميع الاتجاهات، حين يقرّر الراوي وهو يقود حركة التصوير أنّ المشهد واضح لجميع شخصياته سوى هند (**لم تكن هند لتفهم منه شيئاً.**)، لكنّها في قابل الرواية سيزول عدم الفهم هذا وتفهم كلّ شيء كما يوحي المشهد من طرف خفيّ.

تختزن رواية قاسم توفيق الموسومة بـ ((صخب)) مزيداً من المشاهد الكثيفة والغزيرة ذات الطبيعة السينمائية القائمة على تمثّل المجال السينمائيّ وثقافته، إذ يستعمل الراوي كاميرا السرد لتصوّر مجموعة كبيرة من المشاهد في اشتباكها السرديّ على نحو مثير، ومنها اللوحة المشهدية التي صوّرت فيها عدسة الراوي كلي العلم شخصية (الشيخ حمدان) وهي شخصية إشكالية ذات أنساق متعددة، منها ظاهر، ومنها مضمر، ومنها غامض على نحو ما، فعلى الرغم من أنّ شخصية الشيخ حمدان ليست شخصية اساسية على مستوى التأثير والحضور في المتن السرديّ للرواية، لكنّها شخصية كاشفة لجوهر التفكير والسلوك داخل بنية مجتمعية مفككة ومشوّهة، تقبل النفاق وتسوّقه لأنّه لا يؤثّر على مصالحها ولا يضرّ بوجودها، فشخصيات الرواية وعلى رأسها الشيخ حمدان تعيش نوعاً من الصخب الداخليّ، وهو ما يفسّر القيمة السيميائية العالية لعتبة العنوان (صخب) في قدرتها على تمثيل حساسية الحراك السردي العميق للشخصيات، إذ إنّ معظم شخصيات الرواية تعيش قدراً من الازدواجية في العلاقة بين ما تُظهر وما تُبطن، صمت خارجيّ وصخب داخليّ، حيث تسعى كاميرا السرد المزّودة بطاقات سردية كبيرة لتصوير الداخل على الكشف عن أعماق الشخصيات الصاخبة ومنها شخصية الشيخ حمدان:

الشيخ حمدان أكثر أهل القرية خوفاً من مواجهة الحقيقة، لذلك اكتفى بالتلميح، والإشارة، والإسقاط لما يراه ويعرفه عن أهل قريته في خطبة الجمعة والعيدين على قصص الأولين. كان يسمع اعترافات خطّائي القرية من غير الخطائين، يسمعها من شاب يبحث عن الخلاص من البطالة والفقر، ويسمعها من استغابة الرجال لبعضهم البعض، يرى توسلاتهم في طلب المغفرة بعد أن تنقضي الصلاة ويغادر المصلون إلا

هم يبقون في مواضعهم ساجدين، عيونهم شامخة إلى السماء، ودموعهم تغسل وجوههم. لا تعدو خطايا هؤلاء أكثر من حلم شاب بالمحرمات، أو إخفاء البقال بضاعة يتناهى لمسامعه من الباعة المتجولين في سياراتهم بأنّ سعرها سيرتفع، فيكسب بضع قروش من مخزونه القليل في بقالته الصغيرة، ثم يأتي إلى الجامع تائباً وندمان يطلب من الله أن يهديه ويدلّه على كفارة تعفيه من هذه الخطيئة.

كان يرى ويسمع ولا يتكلم، يراقب القرية الخاطئة فيصيبه هوس بأنه أتقى الناس. يعرف بسّره أنّ فرجاً واحد من الخطائين لكنه لا يطلب المغفرة، كان يرى تردده المتكرر على بيت ابنه في الوقت الذي تكون الناس كلها بأشغالها، وهو المعروف عنه بأنه كان آخر من يغادر المدرسة. وإن كان الشيطان قد وسوس للشيخ بأنّ الجدّ يأتي فعلاً لا يريد أن يعلم به أحد من طريقة تسحبه من بين البيوت حتى يصل إلى بيت ابنه، وتغيير مساره إن رأى عند كريمة من يضيفها من الجارات فيدخل إلى بيته كمن يريد قضاء حاجة ، ثم ينسحب مسرعاً بدقائق على عكس الوقت الذي يقضيه عند كريمة إن كانت وحدها. ولأنّ شيطان الشيخ ليس بحجم شياطين الآخرين فقد همس بأذنه ذات مرة خجلاً من أنه ليس هناك ما يضير إن هو لحق بالمعلم متسللاً مثله ليعرف ما يفعله هناك.

قمباز الشيخ وعباءته وكرشه المنفوخ لم تمكّنه من تسلق الجدار ومراقبة ما يدور هناك ، لكن أذنيه كانتا قادرتين على التنصّت. سمع غنجاً، وسمع صوت صفع وسمع شتائم وصراخاً. سمع تكرار اسم سالم الحجار أكثر من مرة، لكنه استغفر ربه عمّا وسوس له به الشيطان من ظنّ بما يفعله المعلم عند كريمة. (22)

إنّ الجملة الاستهلالية للمشهد هنا (الشيخ حمدان أكثر أهل القرية خوفاً من مواجهة الحقيقة، لذلك اكتفى بالتلميح، والإشارة، والإسقاط لما يراه ويعرفه عن أهل قريته في خطبة الجمعة والعيدين على قصص الأولين)، ترسم صورة بالغة الدقّة عن صخب الشخصية الداخليّ وهي تختار السبيل الأبعد عن مواجهة الحقيقة، وتتضاعف قيمة هذه الحقيقة عن الشخصية حين ترصدها عين الكاميرا في حالة الصمت الخارجيّ المتوازي مع الصخب الداخليّ (كان يرى ويسمع ولا يتكلم، يراقب القرية الخاطئة فيصيبه هوس بأنه أتقى الناس)، فالأفعال السردية وهي تمثّل عنواناً داخلياً للشخصية (يرى/يسمع/يراقب) لكنه (لا يتكلّم) تفسّر على نحو واضح طبيعة الصورة، وتقود إلى إصابة الشخصية بـ (هوس) يزيّن لها صورتها كما تشتهيها هي في مقياس خاصّ تضعه لنفسها ليوصلها هذا الوهم بأنها (أتقى الناس)، في معادلة نفاقية ليس لها حضور إلّا في باطن شخصية الشيخ حمدان، تتحقّق في دائرة إيهام الذات وإقناعها بالصفة على مستوى الفكرة والممارسة.

وربّما كان هذا الالتباس بين الخارج الصامت والداخل الصاخب في شخصية الشيخ حمدان مرتبطاً في شاشة الراوي بالميزة الشيطانية الخاصة التي يتمتّع بها،

قادها نحو أن تبيح لنفسها ما تمنعه عن الآخرين في التلصص على حركات المعلم فرج كي تتحقق من شكوكه في علاقته بـ (كريمة) زوجة ابنه المتوفّى (ولأنّ شيطان الشيخ ليس بحجم شياطين الآخرين فقد همس بأذنه ذات مرة خجلاً من أنه ليس هناك ما يضير إن هو لحق بالمعلم متسللاً مثله ليعرف ما يفعله هناك.).

ولا يفوت عدسة الكاميرا الراصدة والمصوّرة والواصفة أن تضع شخصية الشيخ حمدان في دائرة اهتمامها كي تصوّر خارجها مثلما صوّرت داخلها (قمباز الشيخ وعباءته وكرشه المنفوخ لم تمكّنه من تسلق الجدار ومراقبة ما يدور هناك، لكن أذنيه كانتا قادرتين على التنصّت.)، على النحو الذي يحيل فيه الخارج الشخصانيّ على الداخلّ الشخصانيّ بصورة دقيقة ومعبّرة، تعزّز الفكرة، وتوسّع حدود الصورة، وتغري بالمتابعة والكشف والاكتشاف بحضور عناصر السرد الروائيّ الأخرى وهي تسمح لكاميرا السرد بمتابعة عملها داخل حدود هذه العناصر وضمن فضاء حراستها.

في مشهد آخر من رواية (صخب) له صلة بشخصية الشيخ حمدان تسعى كاميرا السرد إلى التقاط ذيول أخرى لهذه الشخصية، وهي لقطات تقليدية تكمل صورتها في المشهد الخاصّ والمشهد العام للسرد، قبل أن تنتقل عدسة الكاميرا نحو شخصية أخرى هي شخصية (سالم) في علاقته الإشكالية مع (كريمة)، إذ بعد أن ورّطته كريمة في دعوته على الشاي في بيتها بهدف آخر يتعلّق برغبتها في التوصل معه عاطفياً، وثم حين دخل صرخت مستعينة بالجيران على أنّ سارقاً اقتحم بيتها.

يتشكّل هذا المشهد في تفسير سيكولوجيّ لشخصية كريمة المركّبة حين دعته لرغبة فيه لكنّه حين أصبح قريباً منها تحرّكت مشاعر أخرى مضادّة جعلتها تستعين بالجيران رغبة في خلاص ما، ليهرب سالم فتصبح معرفة نيّة كريمة أمراً كبيراً يشغله ويحرّضه على الالتقاء بها ومعرفة سرّها مهما كلّفه الأمر، وهو ما تحاول عدسة الكاميرا التقاطه عن قرب في هذا المشهد:

الشيخ حمدان الذي يأوي إلى مهجعه باكراً لكي يصحو مع بزوغ الفجر للمناداة على الصلاة، والذي لم يعد يقرب زوجته منذ سنين، لم يرَ سالماً عندما تسلّل بعد منتصف الليل إلى مهجع كريمة، وأغلق فمها بيده الغليظة عندما صحت مفزوعة قبل أن تصرخ وتطلب النجدة، أشار بسبابته عندما صلبها على سريرها وأغلق فمها أن تصمت ، قال بصوت أقرب للهمس حتى لا يسمعه الأولاد النائمين بالغرفة المجاورة.

- لا أريد بك سوءاً أريد أن أفهم.

وعندما أمن من نظراتها التي صارت تهدأ وتستوعب ما يدور أبعد يده عن فمها بحذر. توسل لها بعينين لم تكن تحملان غير طيبة وبراءة قدرت كريمة على قراءتهما بلا عناء، ردت مباشرة بعد أن أنحى يده عن فمها بعيداً:

- لقد وسوس لي الشيطان.

لم يكن يسمع الكلمات التي تتدلق من فمها بصوت خافت والتي تحكي عنه وما يعنيه لها، إنسان يستحق احترامها، أخ وابن بلد شهم. غادرها الخوف الذي صحت عليه، تكلمت بهدوء وراحة وكأنه ليس في بيتها رجل غريب. أمسكت يده وهي تكلمه بحنو وكأنها ترغب بأن يرفعها إلى خدها حتى توسدها وجهها، كلّ ما كان أنه أبصر من خلال العتمة وجهاً كان أجمل كثيراً من ذلك الذي يتذكره.

سكتت كريمة عن الكلام وظلّ سالم صامتاً ساهماً متعلقاً بوجهها الذي يراه لأول مرة في حياته، كان جميلاً ناعماً يفجر دفء النوم فيه لوناً أقرب إلى الورد. وقف، تراجع إلى الوراء وأخذ ينسحب بطيئاً، بطيئاً من دون أن يلتفت إلى الباب الذي أوقفه عنده، مدّ يده يفتحه وما تزال عيناه متسمرتان بوجهها:

- لكني أحبك.

رمى باعترافه عليها، وأنسل خارجاً مثلما دخل بصمت.

ظلت كريمة واجمة عاجزة عن تفسير ما يتنازعها من أفكار، أحست جمالاً غريباً ينساب داخل روحها وهي تستعيد كلماته الأخيرة، نزلت عن سريرها بخفّة قط، فتّشت في البيت عنه، كان قد غاب مثلما حضر، رجعت لفراشها، تذكرته، كان جميلاً بطريقة ساحرة، فاتناً وغريباً، كان سالم رجلاً مختلفاً. (23)

فبعد إزاحة شخصية الشيخ حمدان خارج المشهد تبدأ كاميرا السرد بالتفرّغ لمشهد سالم وكريمة، بعد أن اقتحم سالم بيت كريمة هذه المرة من دون دعوتها كي يعرف منها سرّ ما حدث له معها في المرّة السابقة، وتتوجّه الكاميرا نحو المشهد على مجموعة مراحل، أو طبقات، أو جزئيات مشهدية. الجزئية الأولى من المشهد السرديّ المصوَّر تتمثّل في لحظة اقتحام سالم مهجع كريمة، ورعبها منه، ثمّ إحساسها بالأمان فيما بعد، على النحو الذي أتاح لسالم أن يسالها عن سرّ ما حدث في المرّة الماضية وتجيبه بأنّ الشيطان كان وسوس لها، وبجملة كريمة هذه تنتهي الجزئية المشهدية الأولى.

الجزئية المشهدية الثانية تتمثّل في صورة الصمت وقد حلّت على حركة سالم وكريمة في لوحة المشهد معاً، حين ترصد عدسة الكاميرا أولاً التفاعل الهمسيّ واللمسيّ البسيط بين الشخصيتين، ثم الصمت والسكوت والذهول واكتشاف جديد لوجه كريمة يضاعف من انتماء سالم لمشهدها (وجهاً كان أجمل كثيراً من ذلك الذي يتذكره./كان جميلاً ناعماً يفجر دفء النوم فيه لوناً أقرب إلى الورد.)، أعقبه انسحاب سالم خائباً من المشهد تاركاً جملته الأخيرة النافذة (- لكني أحبك)، لتفعل فعلها في رسم ملامح الجزئية الثالثة من المشهد وقد تسيّدتها شخصية كريمة.

وتحضر الجزئية الثالثة من المشهد في فعالية درامية تنهض بها الأفعال الكاشفة عن حيرة كريمة بإزاء هذا الموقف، وهي تسلّط الضوء على طبيعة حراكها

السردي المحيط باستجابتها على نحو متداخل ومعقّد، ويمكن ترتيب هذه الفعاليات ووضعها على النسق العمودي الآتي:

ظلّت كريمة واجمة عاجزة عن تفسير ما يتنازعها من أفكار،
أحسّت جمالاً غريباً ينساب داخل روحها وهي تستعيد كلماته الأخيرة،
نزلت عن سريرها بخفّة قط،
فتّشت في البيت عنه، كان قد غاب مثلما حضر،
رجعت لفراشها،
تذكرته، ظلت كريمة واجمة عاجزة عن تفسير ما يتنازعها من أفكار، أحست جمالاً غريباً ينساب داخل روحها وهي تستعيد كلماته الأخيرة، نزلت عن سريرها بخفّة قط ، فتّشت في البيت عنه، كان قد غاب مثلما حضر، رجعت لفراشها، تذكرته، كان جميلاً بطريقة ساحرة، فاتناً وغريباً، كان سالم رجلاً مختلفاً.

لتنتهي حركة الكاميرا الراصدة لدراما تشكّل الإحساس الشخصيّ عند كريمة في الجملة الأخيرة وقد تكثّفت بالأحوال والصفات على نحو غزير جداً في مساحة سردية ضيّقة (كان جميلاً/طريقة ساحرة/فاتناً/غريباً/رجلاً/مختلفاً)، من أجل أن تسهم حركة الكاميرا الداخلية هنا في رسم الصورة الجوهرية الباطنية لحقيقة كريمة، بعيداً عن ضغط العلاقة الشائكة الغريبة المعقّدة مع فرج بكلّ ملابساتها وغموضها وتفاعلاتها المتشابكة.

في روايته ((الشندغة)) يتّضح عمل كاميرا السرد على نحو أشمل وأكثر دقّة، ولا سيّما حين تتوجّه العدسة نحو أعماق شخصية (ناصر) لتصوّر استجاباته الداخلية نحو حدث خارجيّ يتّسم بالغموض والريبة، على نحو تفضي فيه محتويات الصورة وتخومها وحيثياتها وتشظياتها عن متاهة الشخصية وأزمتها الذاتية الخانقة، إذ تتسلّط كاميرا السرد يقودها الراوي كليّ العلم على الصورة الباطنية الجوانية للشخصية كي ترسم علاقتها بالمكان والمحيط والأشياء المتعلّقة بهما:

كان البيت معتماً إلا من ضوء قادم من الخارج، عندما سمع صوت جرس البيت مع طرقات خفيفة على الباب، حسب أنه يحلم، لكن بعد برهة عاد الطرق من جديد، تحقق من الساعة كانت تحوم حول التاسعة، وقف، أحسّ دواراً خفيفاً. لقد باغته المغيب كما الضجيج. المغيب اللحظات التي يفرّ منها قبل انهمار العتمة، كلما اقتربت ساعة المغرب يترك كل ما يقوم به بلا إرادة منه، كان يرتدي ملابسه ويخرج. يكره المفاجأة حتى تلك التي تصنعها الطبيعة، كلما حبسه الوقت وغمره الظلام مرة واحدة أحسّ انقباضاً غريباً لا يقدر على تفسيره.

الانقباض نوع من القلق، القلق خوف من مبهم، الخوف دوران في متاهة اللاشعور العصية على الرؤيا والوضوح، عقد نفسه العصية على التدجين والتحوّل

إلى المألوف. ليس في ذاكرته ما يقدر على مشاهدته غير أنه ميّال إلى المواجهة أكثر من الترقّب.

إنّ الترقّب هزيمة، مازالت خلايا الدماغ تنشط في إفراز الاحتمالات الهائلة المبالغ في تركيبها، إذن فالمجابهة هي المفرّ من كلّ الاحتمالات ومواجهة احتمال واحد فقط. اختلطت داخله الرؤى ورجعت ظلال الاكتئاب تحوم حول رأسه، غير أنّ الصداع والإرهاق والطرقات اللحوحة غلبته. قام بتثاقل سحب بنطلون البيجاما، دسّ فيه نصفه الأسفل بتثاقل وفتح الباب.(24)

تتنقل عدسة الكاميرا بين المكان (الغرفة) وهو مكان مقفل ومغلق من حيث الرؤية السردية الماثلة فيه، وشخصية (ناصر) وقد استبدّ به الكسل وتركه ينفصل عن المكان المقفل المحيط به، والطارق وهو يستخدم جرس الباب زائداً طرقات خفيفة، وكأنّ الطرقات الخفيفة نوع من العلامة السيميائية الموحية بهوية الطارق، ولا تكتفي عدسة الكاميرا بتصوير التفاصيل الباطنية الجوانية لمحتوى الشخصية بل تسعى إلى التقاط الطيف المزاجيّ لها، على النحو الذي يضيف عبئاً كبيراً على مهمة الكاميرا لأنّها تحتاج من أجل إنجاز ذلك إلى إمكانات استثنائية لا تتوافر دائماً، لكنّها تنجح في تصوير مزاج الشخصية داخل الحاضنة الجسدية والسلوكية لها.

إذ إنّ شبكةَ العلامات النفسية المنتشرة على مساحة المشهد وقد التقطتها عدسة كاميرا الراوي بعمق وشساعة على هذا النحو الكثيف المتوزّع بطريقة هندسية متوازنة ودالّة بقوّة على التلاؤم والانسجام: (دواراً خفيفاً/باغته/الضجيج/المغيب/يفرّ منها/انهمار العتمة/ساعة المغرب/يتركه/بلا إرادة منه/يكره المفاجأة/حبسه الوقت/غمره الظلام/أحسّ انقباضاً غريباً لا يقدر على تفسيره/الانقباض نوع من القلق/القلق خوف من مبهم/الخوف دوران في متاهة اللاشعور العصية على الرؤيا والوضوح/عقد نفسه العصية على التدجين والتحوّل إلى المألوف.)، تعمل في سياقات نفسية متنوعة تكشف عن حال الشخصية، ومزاجها، ورؤيتها، وعلاقتها بالمحيط، ومرجعيات تكوينها، والضرورات التي تنتجها هذه المكونات لتعطي للشخصية هوية سردية معيّنة.

عدسة الكاميرا السردية هنا تلتقط المظهر الخارجيّ للشخصية بموازاة المَخبر الداخليّ لها، على نحو تتوازن فيه صفات الخارج مع صفات الداخل أمام مرايا الحدث الروائيّ، وحين ينتهي المشهد بالجملة السردية (**قام بتثاقل سحب بنطلون البيجاما، دسّ فيه نصفه الأسفل بتثاقل وفتح الباب**)، وهي تصف حالة الكسل الكبير واللاهتمام، فإنّ ذلك يعكسُ قيمة العلاقة بين ظاهر الشخصية وباطنها كما تسعى عدسة كامير الراوي إلى التقاطها وتسجيل صورتها وإبراز محتواها، بما يجعل من المشهد السرديّ محلّ ارتهان لطاقة الكاميرا على التصوير وضبط حركتين متوازيتين

في مرآة الشخصية، حركة الداخل الأكثر حضوراً وتأثيراً، وحركة الخارج بوصفها تعبيراً سلوكياً مظهرياً عن حركة الداخل بما تحتمله من سمات وحقائق وتجليات.

في رواية (عمّان ورد أخير) تركّز كاميرا الراوي على مشهد مختصر ذي حراك سينمائيّ عالي الوتيرة، تصوّر فيه شخصية (حنّا) وهو يلعب لعبة نارية تتحرّك الأشياء فيها ضمن إخراج سرديّ سينمائيّ متقن، يكشف عن حساسية الراوي في تعبئة المشهد بطاقة فلمنة عالية تتعدّى السردية التقليدية:

رفع "حنّا" بأصابعه العصبة المتكوّرة الغارقة بالكاز، لقمها عود ثقاب مشتعل ورمى بها بحركة بارعة باتجاه المواسير المثقبة داخل الكهف المتقوّس، فاشتعلت فيها النار، ثم وهو يراقب ذلك بدراية وخبرة أدار الصمام الذي بجانبه دورات عدّة حتى تحوّلت النار إلى لون أزرق متوهّج، رجع إلى الوراء وهو يراقب استقرار الاشتعال، ومن دون أن يحوّل عينيه عن اللهب، مدّ يده تناول علبة السجائر فتحها ودسّ واحدة منها في فمه وأشعلها.

ترك النار تدفىء بلاط الفرن ومال على مصطبة إسمنتية مثقوبة، صار يفرد على بدنها أكوام الطحين التي يخرجها من برميل خشب قريب، مسح بها البلاطة، ثم صنع منها كوماً كبيراً واحداً، سحب وعاء كبيراً مليئاً بالعجين البائت من ليلة الأمس، كانت خميرته قد نفخته حتى سحل على حواف الوعاء.(25)

المشهدية السينمائية هنا تتركز فيما تقوم الشخصية به من أفعال سردية ذات حساسية سينمائية مصمّمة تصميماً دقيقاً، توضّح تماماً الفعالية السينمائية المنضبطة تحت إدارة الراوي/المخرج وهو يسيّر حركة الشخصية بسكة الكاميرا، فعدسة التصوير تسلّط طاقتها الالتقاطية على الأفعال السردية التي تقوم الشخصية بها باتنظام وتسلسل دقيق، بحيث يتكشّف المشهد عن زخم فعلّ هائل في منطقة سردية صغيرة للتدليل على قيمة الحركة السردية سينمائياً، وإبراز العلاقة بين حركة الشخصية والأشياء التي تتحرّك عليها أو تستخدمها من أجل تشكيل الصورة المطلوبة في أوج حراكها السينمائيّ المُنتج، ضمن رؤية إخراجية متينة وذات حبكة سردية صورية عالية، تحرّض المتلقي على فلمنة المشهد وهو يتعاطى معه قرائياً.

تتكشّف رواية (البوكس) عن سلسلة من المشاهد ذات الطبيعة السينمائية الباذخة، حتى ليخيّل للمتلقي احياناً أنّه يقرأ فلماً سينمائياً لفرط حضور الحساسية السينمائية في هذه المشاهد على مستوياتها كافة، ويمكن رصد أحد مشاهد رواية (البوكس) حين تتسلّط عدسة كاميرا السرد على المكان والشخصية والحال والطبيعة، في تصوير دقيق لخفايا المشهد وزواياه ومظاهره الكاملة بطريقة راصدة عميقة:

عندما ينهمر المطر فجأة وبغزارة تتحول الأرض إلى كرنفال متوحش، بشر وبيوت لا تقدر على استيعاب الأمر فتغرق، وبشر وبيوت يشعلون مدافئهم المتواضعة

ويحتمون بالجدران التي تقاوم كي تصمد، وآخرون من البشر يقتحون داخل بيوتهم الحجر زجاجات النبيذ المعتق للاحتفال.

بينهم كلهم تكون أسرة سلمان، يهربون من الفيضان بمتاعهم الوحيد أجسادهم الغرقى وملابسهم المبللة، يصعدون إلى السماء عابرين بين دخان البيوت المتصاعد من على الأسطح، صوب القصور المبنيّة بالحجر التي تكون قد صارت تغتسل للمرة الأولى منذ الشتاء الماضي فيزداد بريق أضويتها وجمالها.

فاجأهم المطر وهم يحاولون البحث في حاويات الزبالة عن ما خلفته البيوت من بقايا طعام أو هدمة بالية، أو أداة من أدوات البيت التي ملّوا من استعمالها وما زال فيها رمق ليسد رمقهم إن هم باعوها أو قايضوها بعدد من الأرغفة وحبات الفلافل.

هكذا كان يحيا سلمان منذ أن قرّر أبوه أن يلقى فوق ظهر البك أب المتهالك الذي يملكه كلّ متاعه ومتاع أهل بيته الفراش الممزق والأغطية المتهرئة ورأس الغاز والأنبوبة التي يطبخون عليها، وطنجرة الطبخ المحترقة وبضع أوعية ألمنيوم للطعام، وملابس الأولاد التي كانت تسترهم.

لقد حسم أمره بأنّ الناس في المدينة لا تموت من الجوع، وأنه سيبحث عن عمل حتى لو اضطر أن يعمل بالخراء، وهذا ما كان من أمره.

كان قد سبق قراره هذا الذي هلل الأولاد فرحاً به فهم لم يسبق لهم أن زاروا المدينة، فقد كانوا يسمعون عن شوارعها الكبيرة النظيفة، والبيوت التي تضاء بالكهرباء، والأكل في المطاعم، ومشاهدة أفلام السينما. سبق قراره هذا ثلاث سنين عجاف، لم تبعث السماء ماءً يكفي لري الحقل الذي ورثه أبو سلمان عن أبيه الذي ورثه عن جدّه.

إنّ محصول الأرض كان كافياً لأن يسد عوز العائلة المكونة من ثلاث بنات وولدين إضافة للأب والأم، وكان يأتيهم في سنوات الخير إن قررت السماء أن تغدق عليهم ما يجعلهم يكسون الأولاد بملابس جديدة من البالة.(26)

تبدأ المشهدية السينمائية بالعمل مباشرة حين تذهب عدسة الكاميرا السردية نحو المكان في علاقته بالطبيعة كي تصوّر الفوارق الطبقية بين مكان وآخر، فحين تدهم الطبيعة في شتائها القاسي ومطرها الغزير بيوت الفقراء لتغرقها، ثمة من يحتفل بالمطر في طقوس برجوازية باذخة تقف في الطرف الآخر من غرق الفقراء (عندما ينهمر المطر فجأة وبغزارة تتحول الأرض إلى كرنفال متوحش، بشر وبيوت لا تقدر على استيعاب الأمر فتغرق، وبشر وبيوت يشعلون مدافئهم المتواضعة ويحتمون بالجدران التي تقاوم كي تصمد، وآخرون من البشر يقتحون داخل بيوتهم الحجر زجاجات النبيذ المعتق للاحتفال.)، ولا شكّ في أنّ هذا الرصد السينمائيّ للمكان السرديّ وشخصياته المختلفة بين محيط حاضر وآخر غائب، يكشف عن وعي الراوي المُخرج وفلسفته التعبيرية والرؤيوية، وهو يوجّه كاميرا السرد كي تنتخب مشاهد

مختارة بعينها لا تحتاج إلى حكي طويل وسرد كثيف حتى تستظهر الرؤية أو المقولة السردية المطلوبة في هذا السياق.

ثمة بشر ليس لديهم سوى أجسادهم يواجهون بها غضب الطبيعة وثورتها وقسوتها غير الطبيعية أحياناً، وهم يبحثون عن ملاذ آمن يسترون به جوعهم ويحمون به أجسادهم شبه العارية، وثمّة من ينتظرون المطر حتى يزداد بريق أضوية قصورهم بهاءً وألقاً، وكاميرا السرد تلتقط ذلك بحيوية وحساسية عالية، تجعل من شخصية (سلمان) بامتدادها نحو ماضيها ومرجعيتها في الأب والجدّ من جهة، وامتدادها في السبيل الآخر إلى أبنائها حتى تكتمل السلسلة البشرية المترامية الأطراف من جهة أخرى، شخصية مهزومة وغير قادرة على تحمّل المشهد بقسوته وضراوته.

وعلى هذا الأساس يأتي حلم الانتقال إلى المدينة هرباً من الموت في الريف مساحة للتفكير في ما يمكن أن تجلبه الكاميرا من حيوية وضوء وفرح في حياة المدينة، غير أنّ هذه الكاميرا السردية لا تغفل قسوة هذا الحلم وجبروته أيضاً من حيث إنّ المدينة ستكون أكثر ضراوة عليهم من تلك القسوة المحدودة والمختصرة بمفردات معيّنة في فضاء الريف، على النحو الذي تبقى فيه المعاناة قائمة ولا سبيل إلى حلّها عن طريق السرد والكاميرا فقط، بل لا بدّ من حلول جوهرية وثقافية خارج إطار السرد.

أمّا المشاهد السردية السينمائية في رواية (ماري روز تعبر مدينة الشمس) فهي مختصرة ومكثفة لا تعطي فرصة كبيرة لكاميرا السرد أن تعمل بحرية، في أحد المشاهد السردية المُختزلة يتجلّى عمل الكاميرا على نحو دقيق:

وصل الباص قادماً من "البقعة" كان يحبو ببطء من رأس العبدلي وخلفه امتدّ خيط أسود من الدخان، وصل قبل أن يصل إلى مجمع السفريات، نزل منه رجل أشار للسائق مودّعاً واستمرّ في زحفه البليد حتى ركن آخر الأمر قرب رصيف المجمّع. كنا اثنين أنا ومحمد. (27)

عدسة الكاميرا السردية هنا تستهدف تصوير حالة منفردة للمكان المتحرّك (الباص)، والصورة التي عليها هذا المكان المتحرّك (وخلفه امتدّ خيط أسود من الدخان)، والمكان الثابت (رأس العبدلي)، والمكان الثابت الثاني المتعلّق بالمكانَين السابقين (مجمع السفريات)، والشخصية المنكّرة في حالة حركة موضعية (نزل منه رجل أشار للسائق مودّعا)، فضلاً عن شخصيتي الراوي وصديقه محمد (كنا اثنين أنا ومحمد.)، بعد تصوير وصفيّ دقيق للباص يتضافر مع الوصف السابق له (واستمرّ في زحفه البليد حتى ركن آخر الأمر قرب رصيف المجمّع.)، وبهذا يكون الراصد الكاميراتي قد صوّر المشهد كاملاً وكأنّه يلتقط مشهداً سينمائياً كاملاً بكلّ تفاصيله وأجزائه.

في رواية (حكاية اسمها الحبّ) تتشكّل الكثير من المشاهد السردية السينمائية وهي تجتهد بصرياً في خدمة الحدث الروائيّ على نحو عميق، ففي أحد المشاهد تتسلّط كاميرا السرد الروائيّ على شخصية "سيف" وهو الشخصية المركزية في الرواية كي تلتقط مشهداً يصوّر إحدى هزائمه أمام نفسه، ومدى حاجته للمكان والآخر في سبيل الخلاص والتوسّط من أجل العثور على ملاذ آمن من ضغط الهزيمة الذاتية:

عندما استيقظ سيف كان الظلام يلفّ المكان، تحسس موضعه، كان سريراً من الحديد، من تلك الأسرة التي خلّفها الجيش والتي اشتراها عامر بالمزاد العلنيّ.

لم يحتج طويلاً من الوقت ليعرف أين هو، فلقد تذكّر على الرغم من الصداع الشديد الذي أصابه أنّه بعد أن انتهى من وجبة السمك، أحسّ بغثيان شديد ولم يعرف كيف تمالك نفسه ليصل المغسلة التي لا تبعد غير خطوتين عن الطاولة التي فرشت عليها أطباق السمك المقلي وكؤوس العرق.

أفرغ كلّ ما في جوفه، عاد وهبط على المقعد بعد أن غسل وجهه. كان منهكاً وتعلو وجهه صفرة واحتقان، سأل عامراً إن كان يوجد لديه مكان نظيف يستلقي فيه حتى يستعيد صحوه. لم يتردد عامر الذي دفع فاتورة البار والمطعم من إسناده والسير به إلى سيارته المرسيدس موديل 1982.

كان يشمّ رائحة فونيك نفّاذة، وعفونة تعبر إلى منخريه مع كلّ هبّة هواء تأتي من عقب الباب المغلق. (28)

تصوّر عدسة الكاميرا المشهد السرديّ المُعدّ بطريقة سينمائية واضحة المعالم، إذ يتجلّى المكان أمام العدسة بشكله الواضح (كان الظلام يلفّ المكان، تحسس موضعه، كان سريراً من الحديد، من تلك الأسرة التي خلّفها الجيش والتي اشتراها عامر بالمزاد العلنيّ.)، والشخصية التي تشغل المكان وحالها (عندما استيقظ سيف)، صحبة صديقه صاحب المكان (عامر)، ومن ثمّ وفي وضعية استرجاع سرديّ سينمائيّ تعيد الكاميرا إنتاج المشهد السابق على استيقاظ سيف وتصويره بدقة ورحابة ووضوح (لم يحتج طويلاً من الوقت ليعرف أين هو، فلقد تذكّر على الرغم من الصداع الشديد الذي أصابه أنّه بعد أن انتهى من وجبة السمك، أحسّ بغثيان شديد ولم يعرف كيف تمالك نفسه ليصل المغسلة التي لا تبعد غير خطوتين عن الطاولة التي فرشت عليها أطباق السمك المقلي وكؤوس العرق.)، حين تكون شخصية "سيف" هي محور الرصد والتصوير، ثمّ ما يتبع ذلك قبل العودة من صورة الاسترجاع لوصف الحال حين تلاحق الكاميرا شخصية "سيف" وهو يواصل البحث عن خلاص طبيعيّ ومكانيّ، وصولاً إلى اللقطة الأخيرة من المشهد بعد العودة من لقطات الاسترجاع (كان يشمّ رائحة فونيك نفّاذة، وعفونة تعبر إلى منخريه مع كلّ هبّة هواء تأتي من عقب الباب المغلق.)، ليتكامل المشهد سرداً وصورة سينمائية على هذا النحو بدلالة المكان والشخصيتين والحال السردية لشخصية "سيف".

تتكشّف روايات قاسم توفيق عن حسّ سينمائيّ واضح ومعمّق وصالح تماماً للمشهدة السينمائية الحرفية داخل فضاء سرديّ مفلمن، يعي تماماً خطورة وأهمية الإفادة من تقانات فنّ السينما المتنوعة في رفد العمل السرديّ بقيم تشكيلية وتعبيرية جديدة مضاهية، إذ أضحت السينما اليوم رافداً لا يمكن الاستغناء عنه من روافد الدعم الفنيّ والجماليّ للفنون جميعاً، وصارت فناً مركزياً على صعيد تجربتها الخاصة في دور العرض السينمائيّ من جهة، وعلى صعيد انتشار الثقافة السينمائية على نطاق واسع من جهة أخرى، وربّما تتضّح على نطاق أوسع في فنون السرد، ولاسيّما فنّ الرواية.

ولعلّ هذه الثقافة السينمائية تمثّل لكاتب الرواية والقصّة (وحتى الشاعر أو الكاتب في حقول الأدب المختلفة) قيمة جوهرية في تطوير أساليب التعبير الفنيّ والجماليّ النصّيّ، من حيث استثمار آليّات التصوير الديناميّ وطاقاته وفعالياته لرصد الأمكنة والشخصيات والأحداث، واللقطات، والمشاهد، والمونتاج، وطريقة هيمنة المخرج على فضاء العمل السينمائيّ بما يوازي عمل الراوي (ولا سيّما الراوي كليّ العلم)، حين يحيط بمجريات الحدث على مستوى الفعل السرديّ بجوهريته الحكائية العائدة على فعالية اللسان، ومن ثمّ الكتابة، وضبط الحركة والتوجيه والإحاطة بمجمل العمليات الواقعة تحت سلطته البصرية والمنهجية والإجرائية، ويلعب الراوي (الذاتيّ والموضوعيّ معاً) دور المخرج الراصد والموجّه في ضبط فعاليات الحركة والتصوير والتشكيل السينمائيّ السرديّ، في المراقبة والتوجيه والرصد والإحاطة بكلّ حركيات العمل.

وثمة تقانات سينمائية أخرى كثيرة يعمد الروائيّ كلّما شعر بالحاجة لذلك ووجد إليه سبيلا إلى تشغيلها في خضّم عمله السرديّ من أجل تطوير إمكاناته، ونقله إلى مساحة فنية وجمالية وتشكيلية أوسع وأعمق وأكثر تأثيراً في المتلقي، تسهم في تطوير المشهد وتعميق الفكرة ونقلها إلى صيرورة بصرية أكثر إقناعاً وحجاجاً.

وهو ما استطاع فيه قاسم توفيق أن يفتح رواياته على فضاء السينما بدراية وحكمة سردية مناسبة، وأثرى تشكيله الروائيّ بطاقات أكثر قدرة على تمثّل رؤيا السرد واستيعاب المقولة السردية وهي تعكس فلسفة الروائيّ السردية والجمالية والفكرية والثقافية على صعيد التقانات التقليدية في السرد والوصف والحوار، ومن ثم على صعيد توسيع حجم المقولة السردية في الرواية وتمتين حضورها في ذهن المتلقّي.

هوامش الفصل الرابع

(1) المغامرة الجمالية للنص الأدبيّ، د. محمد صابر عبيد، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 2012: 227.

(2) ورقة التوت، قاسم توفيق، مركز المحروسة للنشر والخدمات والمعلومات، القاهرة، 2000: 9.

(3) ورقة التوت: 44،43.

(4) ورقة التوت: 72.

(5) ورقة التوت: 96، 97.

(6) ورقة التوت: 100، 101.

(7) ورقة التوت: 121.

(8) ورقة التوت: 123.

(9) رائحة اللوز المرّ: 28.

(10) رائحة اللوز المرّ: 28.

(11) رائحة اللوز المرّ: 29.

(12) رائحة اللوز المرّ: 29.

(13) رائحة اللوز المرّ: 30.

(14) رائحة اللوز المرّ: 30.

(15) رائحة اللوز المرّ: 156.

(16) رائحة اللوز المرّ: 157.

(17) رائحة اللوز المرّ: 157، 158.

(18) رائحة اللوز المرّ: 158، 159.

(19) صخب، قاسم توفيق، رواية قيد النشر.

(20) صخب: رواية قيد النشر.

(21) صخب: رواية قيد النشر.

(22) صخب: رواية قيد النشر.

(23) صخب: رواية قيد النشر.

(24) الشندغة: 76 - 77.

(25) عمان ورد أخير: 71 - 72.

(26) البوكس: 243 - 144.

(27) ماري روز تعبر مدينة الشمس: 67.

(28) حكاية اسمها الحبّ: 209.