التقانات السينمية في (الصمت والصدى) لصلاح زنكنة أنموذجًا

الكلمات المفتاحية : الصمت ، قصة ، سرد

م.د ولاء فخري قدوري الدليمي

جامعة ديالى /كلية التربية للعلوم الإنسانية

Dr.walaa@coehuman.uodiyala.edu.iq

الملخص

الحمدلله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ..

وبعد ...

فهذا البحث دراسة في التقانات السينمية وأثرها في إنتاج القصة القصيرة في مجموعة (الصمت والصدى) للقاص صلاح زنكنة . قام البحث على منهج وصفيّ تحليلي ومدخل وثلاثة محاور ، تضمن المدخل مفهوم التقانة السينمية وأثرها في القصة العراقية القصيرة ، وخصص المحور الأول لدراسة (المشهد من جانب المشهد التصويري والمشهد الحواري) والمحور الثاني لدراسة(حركة الكاميرا وشعرية اللقطة) والمحور الثالث لدراسة (التركيب) وتلتها نتائج الدراسة ، ثم ثبت بالمصادر والمراجع

المقدمة

الحمدلله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين ..

أما بعد ...

تُعدّ التقانات السينمية عنصرًا فاعلاً أساسيًا في صناعة السينما ،على الرغم من طغيان بريق نجوم السينما وبراعة المؤلفين . إن نصيبًا كبيرًا من النجاح الذي نالتهُ أعمال سينمية ذائعة الصيت يُعزى إلى نجاح الفنيين المختصين بالتقانات العاملين ضمن فرق تلك الأعمال ، من هذه التقانات (المشهد) بنوعيهِ التصويري والحواري الخارجي والداخلي، و(حركة الكاميرا وشعرية اللقطة)، و(التركيب). لذا سعت الباحثة لدراسة التقانات السينمية باختيار أنموذج واحد هو المجموعة القصصية (الصمت والصدى) للقاص صلاح زنكنة وذلك لتعدد أشكال التقانات فيها

وسينصرف هذا البحث إلى النظر في هذه التقانات ، وسيخصص مبحثًا لدراسة كل واحدة منها ، ثم يثبت نتائج الدراسة في خاتمة ، يتلوها ثبت بالمصادر والمراجع .

مدخل :

إن تداخل الفنون مع بعضها البعض أثر في فاعلية تواصل التلقي ، عبر خلخلة ثباتها واستقرارها ، ويخرج القارئ من رواسب التوقع والانتظار التقليدي ، ويحرره من جاهزية التلقي ، ويؤسس منطقة تلقٍ جديدة ، تكسب عملية القراءة دهشة التواصل والإغواء ، بعد أن تقطع شوطًا من التأويل ، ويضع أمام القارئ تحديات للوصول إلى تحديد هوية النص ، فضلاً عن أن التداخل أفرز قيمًا فنية جديدة للنص الإبداعي أيًا كان نوعه ، ومنح المبدعين مساحة واسعة من التحرك في مناطق الفنون ، وهذا الانفتاح كرس شعرية جديدة للنصوص الفنية ، تقوم على التشارك في المرتكزات والآليات ، وبالضرورة يستلزم خلق أفق قرائي مغاير عن السائد يواكب هذا الانفتاح الجديد .

أخذت القصة من السينما الشيء الكثير بوصفها المجال الأكثر حداثة وإفادة من الفنون الأخرى ، إذ تتبع قيمة كل عمل من فاعليتهِ في أجهزة التلقي ، ولا نعتقد أن هناك فنًا يتمتع بمستوى فاعلٍ في التلقي كما تتمتع به تقانة السينما ، إذ مثلت ـ تقانة السينماـ أنموذجًا بنائيًا لايمكن الاستغناء عنه؛ لأنّها تشتغل في صميم العملية القصصية وجوهرها ، وتدخل في عمق التجربة التي يعبّر عنها القاص بما ينسجم مع غايته الإبداعية ؛ وذلك لاستطاعتها أن تجمع أنواعًا عدة من الفنون داخل الشكل السينمائي ؛ لأن كل جنس بمقدورهِ التنفس في فضاء جنس الآخر، مادام السرد عنصرًا مشتركًا بينهما .

إذن فالعلاقة بين السينما والأدب لم تكن ذات طريق واحدة ، على الرغم من أنّ الأدب قد سبق السينما بآلاف السنين ، فإنّهما أصبحا فنين متجاورين واستطاع فن السينما بما يملكه من طاقات وإمكانيات هائلة أن يفرض نفسه بوصفهِ واحدًا من أخطر الفنون وأكثرها جاذبية عند الجماهير[١] .

أما الحركة السردية فتتجه إلى الكثافة وتعدد زوايا الرؤية والحضور في العالم القصصي ، بتوظيف العنصر السينمائي الذي تتأكد عليه توليد المعنى المقترن بتوليد الحركة وتتابعها ، وعبر هذا التتابع يتهيأ ذهن المشاهد لاستيلاد ماوراء

الحركة بحثًا عن صلة تصلهُ بما هو معروض أمامهُ (٢) كما هو موضح في المجموعة القصصية (الصمت والصدى). وهذا العنصر يهتم به صلاح زنكنة ، لما يجد فيه من خصائص ، تساعده على صقل وعيه السردي بالواقع وتأليف مشاهد ذات أثر متصاعد في القصة . وقد يمكن عدّ الثقافة السينمائية مصدرًا لتنمية خيالهُ الذي يقوم بدور أساسي في بناء عالمه القصصي .

ويُعدّ العنوان العتبة الأولى في النص وبؤرة الإثارة التي تعلن هيمنتها من الوهلة الأولى ليس على النص حسب ، بل وعلى المتلقي كذلك ، لأن عملية السينما تبدأ عبره ، وهو يشترك مع بداية النص في كونهِ الأكثر تأثيرًا في خلق الانطباع الأولي لدى القارئ ، فالعنوان يخضع لعملية تركيبية من قبل المبدع / القاص وتفكيكية من قبل المتلقي بحثًا عن وظائفه الدلالية وتعقبًا لإشاراتهِ المنبثة في أثناء النص .

وللعنوان خاصية هنا ، تقود إلى أن ـ الصمت والصدى ـ مأخوذة من إحدى القصص التي تضمنتها المجموعة ، إذ إن وصف الكل بالجزء دليلٌ على أهمية هذا الجزء بالنسبة للقاص ، فيرفع عنوانها ليتربع على عرش المجموعة بأكملها.

وقد حقق العنوان متعة اكتشاف النص بوصفهِ المواجهة القرائية الأولى ، عبر الاثارة التي يمنحها للنص ، قبل فك ألغازه والوقوف على جوهره السردي ، عن طريق آليات القراءة والتأويل التي غدت مشروعًا نقديًا يستطلع أفق المتلقي ويستكشف أغواره وهو بصدد الانسجام والتلاحم مع النص المقروء(٣) .

وأخيرًا يمكن القول : إن التقنيات الحديثة هي آليات جديدة غير معهودة تثير دهشة المتلقي لتأثر الأدب بالفنون الأخرى كالسينما والمسرح . وقد استعار القاص آليات التقانة السينمية وأدّى بها تجربته القصصية كمنهج تجريبي يرتكز على الفكر الإبداعي والتداعي والتنقلات السريعة من دون روابط منطقية .

المحور الأول : المشهد القصصي :

إن المشهد القصصي ذو فعل معين يمثل حدثًا أو واقعة تحصل في مكان وزمان معينين(٤) ، وهو تقنية أخرى تتعامل مع الزمن لتنظيم سرعتهِ في النص ، ويحدث عندما يتطابق زمن القصة مع زمن الخطاب ، ويمثل شكلاً سرديًا يكون الحوار أهم تمثلاتهُ ، وهو المقطع الحواري الذي يأتي في تقديم المشاهد التي تبرز بوضوح كلمّا اختفى الراوي ، أو

تنحّى جانباً ليترك الشخصيات تتحاور فيما بينها وهنا يجاري زمن السرد زمن هذه الحوارات داخل المشهد ، والذي يقوم على عرض الحدث بجزيئاتهِ وتفصيلهِ ، فيؤدي إلى استطالة وتمديد حركة الزمن في النص .

ويُعدّ المشهد أكثر أشكال السرد أهمية في النص واستعدادًا لجلب اهتمام القارئ وأثارة تساؤلاته ، فهو يقرب القارئ من الحدث وكأنه يقع أو يحدث على مرأى ومسمع منه ، مكونًا لديهِ إحساسًا بالمشاركة .

لقد كانت قصص صلاح زنكنة حاضنةً لهذه التقنية بشكل دقيق وحريص جداً على الاهتمام بها وقد توزعة تقنية المشهد في قصص (الصمت والصدى) على أنماط :

أ- المشهد التصويري :

يستثمر المشهد التصويري البنية المكانية ، ويتعاقب على تشييد هذا البناء (الوصف والسرد) ، إذ يعبران عن موقفين متناقضين(٥) ، فالسكون والحركة هنا سمتان زمنيتان ، توقف الأولى زمن السرد ، أي المشهد الذي يمتزج فيه الوصف بحركة السرد ونمو أحداثهِ على الحد الذي يصعب فيه عزل هذا المشهد المتحرك عن القصة ، بينما تعمد الثانية إلى الإبطاء في زمن السرد ؛ لأنها تبني مشهدًا ، ففيها يعمد الوصف إلى تجذير الحدث وربطه في سياق المكان .

في قصة (مشهد في كافتريا)(٦) يشكل السرد لقطة داخلية تقتصر على تقديم المنظر العام للكافتريا عبر لقطة شاملة عامة تقدم لنا أجواءها من جهة ، وتفعيل الإحساس بغرابتِها عبر تفحُّص وحدات تشكيل المكان (الكافتريا) من جهة أخرى ، وهي الحدث الرئيس ــ الكافتريا ــ إذ تُعدّ المحور الأساسي الذي تتخللهُ أحداث فرعية اشتركت فيه شخصيات منها الرئيسة ومنها الثانوية ، إذ نجد الراوي يختار زمنًا محددًا لرسم صورته المكانية وهو(نهار داخلي) لتحقيق أثر ابتدائّي في المتلقي للمشاركة في رسم الحدث ، ترتبط بالقيمة النفسية المتحققة من رؤية الكافتريا شبه مهجورة مسلطًا الضوء على لقطات وجد فيها إيحاءً أرتبط بواقع المجتمع وبواقع الشخصيات. ومن هنا يأتي الدور التعبيري للضوء إذ يلعب الضوء دورًا مهمًا في الفضاء التصويري ، بوصفه أداة للتعرف على الأبعاد النفسية وانعكاساتها من منظور الشخصية البطلة فهو يعطي إيحاء ما للمتفرج عبر

استعمال الألوان ؛ فمن الممكن التعبير عن مشاعر الشخصية وطبيعة إحساسهِ بالمكان ، (كافتريا شبه مهجورة) الذي بدا صورة مثيرة للخوف وعبر اللون ودرجة الإنارة وتوزيعها على شاشة العرض ، تخلق أجواء درامية معينة ، توحي بتفاصيل المشهد الذي لا نراه كاملاً لكننا نتخيلهُ بناء على الحالة التي تضيفها الإضاءة علينا . إذ يقول السارد : ((ثلاثة رجال وامرأة واحدة ، تجمعهم طاولة تناثرت عليها اقداح الشاي وفناجين القهوة ومنافض السجائر في كافتريا شبه مهجورة إلا من رجل آخر في الركن المقابل ونادل ضجر)) إذ تتحرك الكاميرا مع المنظور الذي يجري تصويرهُ داخل المشهد فيتوجه السرد بلقطة مركزة يستعمل فيها السارد ال (ZOOM) من الأعلى إلى الأسفل ، (تجمعهم طاولة تناثرت عليها اقداح الشاي وفناجين القهوة ومنافض السجائر) في هذه اللقطة إشارة صريحة توحي بالزمن الذي ينقضي ، والسرد هنا من داخل الكافتريا ، فضلاً عن ذلك ان مجمل السرد لم يخرج إلى فضاء مفتوح ، باستثناء ماسمح به موضع الكاميرا من تحرك بسيط من الخارج (كافتريا شبه مهجورة) بعد ذلك يمركز المؤلف متحاورين يقومون بالتعبير والكشف((الرجال الثلاثة يتحدثون بالتناوب وبصوت عال وكأنهم يتبارون في مهرجان للخطابة والمرأة تصغي . ما ان يسكت أحدهما حتى يمسك الأخر بزمام الكلام لتصغي اليه امرأة إلى ما لانهاية : اما الرجلان الاخران فلا يصغيان ابدًا وانما يتأملان المرأة المصغية)) وعبر تعبير الراوي الكاشف للشخصيات نستشعر أنّ لهذه القصة أجواء خاصة ، والتعبير الكاشف ما قصد به مشاركة المشاهد بوصفه بنية مشتركة في إنتاج الحدث ، إذ سيستمر هذا المشاهد بتأدية دوره على مدار القصة ، فيقول الراوي :((الرجل الجالس في الركن المقابل والذي تبدو عليه امارات القلق والحيرة لا يحفل كثيرًا بالضجيج الذي اثاره هؤلاء بالرغم من انه يحدجهم بين فينة وأخرى بنظرة استياء اثناء تصفحه الكتاب الذي يقرأه بتمعن وهو ينظر إلى ساعتهِ اليدوية وكأنه بانتظار شخص ما او انتظار امرأة وعدته بالمجيء)) نلاحظ أننا قد أحسسنا بواقع هذا الرجل عبر امارات القلق والحيرة التي تبدو عليه ، إذ لاحظنا (نظرة استياء) ، ونتأكد من أنّ وراء هذه النظرة أجواء خاصة ، (وهو ينظر إلى ساعتهِ اليدوية وكأنه بانتظار شخص ما أو انتظار امرأة

وعدته بالمجيء) وهنا تتمركز هذه الخصوصية بتأمل الرجل ساعته ، ومشهد التأمل هذا يوحي بالانفتاح إلى ما بعد ، نرى ان التصوير ينطلق من الكل المنظور في المشهد إلى الأجزاء فهو ينطلق من المنظر العام للأشخاص في الكافتريا ، لينسحب إلى تحديد الأجزاء (نظرة استياء ، ساعتهِ اليدوية ، تصفحه الكتاب) بعد ذلك يعود التصوير إلى التركيز على الأشخاص الجالسين في الكافتريا((الرجال الثلاثة يتحدثون بشغف عن اشياء شتى ، يتكلمون بحماسة ، يتقاطعون بعصبية ، يثرثرون ، يقهقهون ، يحتسون الشاي والقهوة وينفثون الدخان في الهواء ، والمرأة وحدها تصغي بلا كلل وتضرب كتل الدخان بكفها لتبددها وتزيحها عن وجهها ، والاحاديث تتشعب وتتفاقم وتتناسل على افواه الرجال المولعين بسبك الكلمات لتخترق رأسها وتدغدغ انوثتها . فجأة تنهض المرأة من كرسيها)) إذ يعمل هذا النص على التصعيد من فعل القصّ وكشف ما يرمي إليه هذا الفعل وراء السر من قيام المرأة من كرسيها ((يفسحون لها المجال متمايلة بغنج ذاهبة نحو (التواليت) بعد لحظات تعود وهي اكثر تمايلاً وغنجا الرجال الثلاثة يتأهبون لاستقبالها ، بيد انها لم تأبه بهم ، لتذهب مباشرة نحو طاولة الرجل الوحيد الجالس في الركن المقابل والذي ما برح ينظر إلى ساعته بنفاد الصبر)) وعبر مرور المرأة امام الرجال الثلاثة ، لم تكترث لتوضيح ابعاد هذا الدافع ومضاعفاته ، والمؤلف حرص على تحقيق آلية تلقٍ بصرية قصد بها مشاهد ذات طابع تصويري ، إذ جمع بين جمالية النص وجمالية تلقيه استنادًا إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله بوصفه عنصرًا فعالاً وحيًا يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنهما تأثير نفسي ودهشة انفعالية ، ثم تفسير وتأويل(٧) . فلم يعترض الرجل على محاولة جلوس المرأة لتغيير السائد :((راح يطبق كتابه دون اكتراث للقراءة منشرحاً يومئ برأسه مصغيًا لحديث المرأة باهتمام)) نلاحظ وجود ترابط بين الحدثين ليتعاقبا على بناء القصة عمومًا ، إذ نلاحظ في ماتقدم ان الحدث الأول (ثلاث رجال وامرأة) ، والحدث الثاني (امرأة ورجل) ، (الرجال الثلاثة يتحدثون بالتناوب وبصوت عال وكأنهم يتبارون في مهرجان للخطابة والمرأة تصغي) ، ونلاحظ في الحدث الثاني (يومئ برأسه مصغيًا لحديث المرأة باهتمام) ، وفي الحدثين تنشغل

الكافتريا بالشخوص نفسهم : في الأول (امرأة وثلاث رجال) والثاني (امرأة ورجل) بعد ذلك يعمد السارد إلى إحداث قطع لينتقل بموجبهِ السرد إلى ساحة الحدث الثاني ، وذلك عبر قيام المرأة (فجأة تنهض المرأة من كرسيها) فهذا القطع ـ صفة من صفات الانتقال من لقطة إلى أخرى ، وهي تصل بين الصورة الأخيرة من اللقطة الأولى ، وبين الصورة الأولى من اللقطة الثانية ـ (٨) يؤكد الانتقال إلى الحدث الثاني ، وبذلك تتوجه الكاميرا برسم دقيق للمسار التصويري عبر لقطة مصاحبة ، ونجد براعة السارد في ملاحقتهِ الشخصية بشكل مباشر محاولاً رصد ردود أفعالها تجاه التغييرات التي تحدث داخل النص (يفسحون لها المجال متمايلة بغنج ذاهبة نحو (التواليت) بعد لحظات تعود وهي اكثر تمايلاً وغنجا الرجال الثلاثة يتأهبون لاستقبالها ، بيد انها لم تأبه بهم ، لتذهب مباشرة نحو طاولة الرجل الوحيد الجالس في الركن المقابل والذي ما برح ينظر إلى ساعته بنفاد الصبر) تأخذ الكاميرا حركة التتابع التي تنطلق من مشهد عام وتتحرك بثبات مركزة على الموضوع المصور ((الرجال الثلاثة باهتون وبين الحين وآخر يمدون اعناقهم ويرنون صوب المرأة وهي مشغولة عنهم منهمكة في حديث حميمي وبات الرجل بالغ الانشغال بحديثها المسهب حتى انه لم يلحظ المرأة المتأنقة التي دخلت الكافتريا وحدجتهما بنظرة استخفاف وغضب)) فحركة الكاميرا المتقدمة إلى الأمام تنتهي بلقطة كبيرة للشخوص وهي علاقة تفسيرية معروفة للأنتقال إلى داخل النفس البشرية ، فعندما دخلت المرأة المتأنقة نرى ان الكاميرا تبتعد في حركة أفقية عن المشهد حتى بداية الكافتريا فتكشف عن دخول المرأة المتأنقة التي لم يلحظها الرجل ، والكاميرا تتبعها حتى انتهاء اللقطة التي تكشف عن علاقة المرأة بالمكان (الكافتريا) وكانت هذه اشارة للغضب (حدجتهما بنظرة استخفاف وغضب) ، وهي بؤرة الحدث التي تموضعت في نهاية المشهد الداخلي وهي اللقطة الغاضبة بقولها:((خائن غشاش))، نلاحظ أنّ هذا الأمر ذو أثر في التكوين النفسي للمرأة المتأنقة ، فهي لا ترى إلاّ الشخص الذي خانها ، ،هذا المشهد جعلنا نتخيل الأحداث المتوقعة عبر الكشف عن بواطن الشخصيات ، لأن بنية الدراما أساسُها الحوار والصراع . فالغضب تعبيرًا عن ذروة الموقف الذي تواجه فيه المرأة المتأنقة

ذاتها وهي تمازج في حوارها بين علامتين متجانستين الدلالة بين (الخائن) الذي ينقض العهد المفترض بين طرفين ، وهي الثقة التي تنتج عن الصراع الأخلاقي والنفسي في العلاقات بين الأفراد ، و(الغشاش) الذي يُظهر خلاف مايضمر . فهو الصراع بين ماضي الانتماء والحاضر المنكسر . وهذا ما تعززه حركات توجيهية : تمثلت بالكشف الذي يقدم عبر شخصيتين(المرأة والرجل):((راح يطبق كتابه دون اكتراث للقراءة وهو يبدو الآن منشرحًا يومئ برأسه مصغيًا لحديث المرأة باهتمام...حتى انه لم يلحظ المرأة المتأنقة التي دخلت الكافتريا للتو)) . وفي حركة الكشف هذه يوجد تشخيص مخصوص لحالة الكره الذي تولد عند المرأة بسبب خيانة الرجل(خائن غشاش) وكان الدافع من وراء ذلك الابتعاد وعدم العودة مرة ثانية((صافقة الباب خلفها بقوة تاركة الكافتريا ومن فيها غير عازمة على العودة ثانية)) اما الحركة الثانية:((والمرأة مازالت تتحدث وتتغنج وتكركر وهو مازال يصغي باستمتاع)) وهي حركة ميول ، يقدمها الراوي ليكشف لنا درجة اهتمام الرجل بالمرأة غير مبالٍ لرحيل المرأة التي كان ينتظرها .

فعملية التشكيل في بناء المشهد بالانتقال من لقطة قريبة إلى لقطة بعيدة ، وكذلك الحركة داخل الصورة كل ذلك يؤكد أن تجزئة المشهد إلى لقطات منفصلة ومن ثم ربطها عبر عملية التركيب المونتاجية .

أما المؤثرات الصوتية فقد وظفها القاص بشكل كبير في (مشهد في كافتريا) منها الأصوات المتعددة للرجال (يتحدثون بشغف ، يتكلمون بحماس ، يتقاطعون بعصبية، يثرثرون ، يقهقهون) ، واستعمل عنصر الموسيقى ومنها أغنية أم كلثوم(أنا بانتظارك خليت) التي كان لها أثر وايقاع صاخب وضعها القاص لتعبير عن معنى انتظار الرجل للمرأه ، إذ خلقت الأغنية تناغمًا حقيقيًا مع جلوس الرجل والنظر إلى ساعتهِ اليدوية وقد عبرت عن مكنونات النفس بفيض من المشاعر ثارتها الأغنية بصوت نسائي رقيق وهذا استعمال آخر وظفهُ القاص بأختيار صوت نسائي ليخلق أجواء شاعرية تجري فيها الأحداث .أما عنصر الصمت فقد وظفهُ القاص ايضًا وقد شهدت لقطات متعددة لعنصر الصمت ، منها لقطة خيبة الرجال بالمرأة التي تركتهم وجلست مع الرجل الآخر((والرجال الثلاثة يلفهم الصمت

والخـواء ، والنـادل مـازال ضـجراً ضـمن هـذا المشـهد)) إذ نلمـح الشخصـيات تعلـوهم الدهشـة والحيـرة ؛ فالصـمت حركـة داخليـة وخارجيـة شـكلت نهايـة المشـهد ، فكانـت جـزءًا بنائيًـا منـه ، إذ لا يكتمـل المشـهد إلا بحضـورها ، بوصـف الصـمت عنصـرًا تصـويريًا ، أسـهم فـي خلـق بنـاء قصصـي حافـل بكـل مـا ينتـزع امكانيـات الموقـف المضـاد للقيم اللاعقلانيـة ، وهـي بـذلك تكسـب ذلـك البنـاء وعيًـا بمـا هـو فطـري وتلقـائي في الإيضاح عما يكتظ في الأعماق الداخلية من مواقف الغضب والرفض .

ويمكـن القـول إن هـدف المؤلـف الـواقعي هـو أن يخلـق إيهامًـا بالحيـاة الحقيقيـة يجبـر بـه المتفـرج علـى المـرور عبـر تجربتـهِ مـن ذاتـهِ هـو ، وأن يفكـر ويتحـدث مـع الأشخاص الذين يراهم يفكرون ويتحدثون ويتحركون امامهُ (٩).

ت ـ المشهد الحواري :

يشـكل الحوارعلاقـة تواصـلية بـين شخصـين أو أكثـر ، ومحـورًا مهمًـا مـن محـاور المعرفـة الإنسـانية ، فهـو يـؤدي وظيفـة اجتماعيـة تحقـق التواصـل الإنسـاني المبنـي علـى التعـايش المتكـافئ الـذي يتطلـب فـي أبسـط صـوره (بنيـة الحـوار) ، ويُعـدّ الأسـاس فـي الـدراما بوصـفهِ بنيـة ضـرورية لأي عمـل فنـي ، لاتخلـو مـن الحـوار الـذي يشـكل دلالة مركزية ؛ لأنهُ الصفة التي تدفع العمل إلى التنامي والتصاعد في حدثهِ .

وبـذلك يـتمكن الحـوار مـن الإسـهام النـوعي التقـاني فـي تطـوير الحـدث السـردي في القصة بمزيد من الإضاءات التي تعفي السرد من مهمة الشرح والتوضيح(١٠).

وفنيًـا يمكـن القـول : إن الحـوار عنصـر مشـترك ، يصـلح لأن يكـون مـن ضـمن التقانـات السـينمية والتقانـات السـردية ، ممـا يعطـي مسـوغًا لاسـتبعادهِ ، ولكـن للحـوار خصوصـية عنـد صـلاح زنكنـة ، إذ نجـده يشـكل بنيـة رئيسـة فـي مجموعتـه القصصـية علـى الإطـلاق ، حتـى يمكننـا عـدّه التقنيـة الأساسـية فـي قصصـهِ ، فأغلبهـا إن لـم تكـن جميعهـا قائمـة علـى تلـك الحواريـة ، سـواء أكانـت حواريـة مفترضـة قائمـة علـى الإيهـام بوجـود شخصـية تحـاوره أم حـوارًا حقيقيًـا بينـه وبـين أحـدى الشخصـيات . فـالحوار ملمـح قصصـي يشـير إلـى وجـود النزعـة القصيصـة لـدى الكاتـب ، ولاخـتلاف الحـوار وتنوعـه فـي قصـص (الصـمت والصـدى) سـتعهد الدراسـة للحـديث عنـه ضـمن محاور مختلفة ، ومن أهمّ هذه المحاور .

أ- **الحـــوار الخـــارجي** : هــو الحــوار المباشــر(الديالوج) وهــو صــوتان لشخصــيتين مختلفتــين ، يشــتركان معًــا فــي مشــهد واحــد ، تتبــين عبــر حــديثهما أبعــاد الموقــف (١١) ، إذ يعمــل الحــوار الخــارجي علــى كســر القاعــدة الزمنيــة التــي يســرِ عليهــا الســرد ، ومــن ثــم يــؤدي إلــى إبطــاء زمــن القصــة ، ولا يكــاد يخلــو أي نــص قصصــي مــن هــذا النــوع مــن الحــوار ؛ فهــو يســهم فــي إزالــة الرتابــة عــن الــنص ، ويحقــق الإبانــة والافصــاح عــن خبايــا ، قــد تكــون جوهريــة فــي الشخصــيات يحتــاج القــارئ إلــى ادراكهــا وملامســتها عبــر الحــوار أكثــر مــن حاجتــهِ إلــى قراءتهــا محكيــة بصــوتِ راوٍ آخر(١٢) .

فــالحوار الخــارجي فــي (الصــمت والصــدى) هــو الــنمط الحــواري الســائد ، إذ نجــده الوســيلة فــي تحريــك الحــدث وتصــوير المواقــف والشخصــيات التــي تعــددت واختلفت .

وفــي قصــة (عطــر امــرأة مــا)(١٣) ، يعتمــد القــاص علــى هــذا الحــوار ، وســيلة فعالــة للتعــرف علــى الشخصــيات وتقــديم الحــدث القصصــي ، إذ يــدور الحــوار بــين شخصــين (الزوجــة والــزوج) ، ((فــالحوار هنــا يمثــل الخــيط الــذي يــربط خــرز الســرد لأنــه حاضــر فــي القصــة مــن البدايــة إلــى النهايــة))(١٤). إذ تــدور القصــة حــول امــرأة تجلــس بمحــاذاة الــزوج ، فيختــرق عطرهــا كيانــه ، إذ لــم تكــن محــض امــرأة وانمــا كانــت قبيلــة مــن النســاء انصــهرت فــي امــرأة واحــدة ، بشــعر اســود منســدل ، وبمــا ان الــزوج رجــل متــوازن لا يكتــرث للنســاء كثيــرًا لــذا عــدل مــن جلســته يتحاشــى الاقتــراب ، وبعــد نــزول المــرأة مــن الحافلــة يبقــى الــزوج حزينًــا حتــى الليــل ، فتســأله زوجتــه بغضــب وانكســار والــدموع تغــرق عينيهــا ، ولا يتجلــى الحــوار بشــكل خــاص ، إذ قــد يتخللــه بعض التعليقات ((لم خنتني ؟ صفعت لسؤالها الاستفزازي :

- كيف اخونك وانا لم اعرف امرأة سواك حتى اليوم .

- هذا اليوم انت خنتني مع امرأة .

سألتها محتدا :

- كيف استنتجت ذلك ؟

أجابت مؤكدة بثقة عمياء :

– من خلال العطر الذي يغمرك !

علقت باستهزاء :

–لكنني لم استخدم أي عطر هذا اليوم

–اعرف ذلك ، لكن عطرًا أنثويًا يفوح منك ،عطر امرأة ما .

حينذاك استدركت وقلت :

–انه مجرد عطر ، عطر امرأة ما ... عطر فقط

وعبر هذا الحوار نرى أن السبب الأساسي وراء هذا الإرجاء هو الحالة السيكولوجية التي تحكم المتحاورين ، والنابعة من (العطر) الذي هو المحرّك الأساسي للبنية السردية في القصّ . فالقاص في هذا المشهد وظف اللقطة القريبة التي تعني فيما تعنيه تركيز الاهتمام على ماهو داخل الاطار حصرًا واهمال باقي التفصيلات لأسباب ترتبط بالموضوع ، إذ رافقت الإضاءة بناء المشهد لأنف الشخصية حصرًا نبهت المتلقي تداوليًا على أن هذا العضو الحسي هو أكثر الإجزاء أهمية . فالعطر هو العنوان – عنوان القصة – والمحور الذي تدور عليه القصة ، إذ تربط بين حال الزوج ، إذ يقول القاص : ((عطرها النفاذ اخترق كياني رويدًا رويدًا وأذاب ركام الجليد الذي غمر روحي منذ سنين خلت)) ، وحال الزوجة ، إذ يقول القاص : ((عطرًا أنثويًا يفوح منك)) وهذا يدل على قوة الترابط داخل البناء السردي في القصة .

وعلى الرغم من بساطة الحوار وتجرده من الشرح والتأويل فإنه كان وسيلة السرد في الكشف عن افكار الزوجة وهاجسها الذي يدق في قلبها ، وتتصادى أجراسه الحزينة عند الحديث عن الخيانة وهي محور الحديث بين الشخصين ، فاللغة تبدأ هادئة ، ثم تتوتر بفعل تصعيد الموقف . وعليه جاء هذا الحوار بشكل إجرائي متأسس على رد فعل سريع وإجابة سهلة بعيدةً عن أي غموض واقترابًا من السهولة والوضوح .

وفي قصة (ثمة حلم ثمة حمى)(١٥) يوجد الحوار الخارجي بشكل كبير ، إذ يبدأ بحوار داخلي خافت ، بقوله : وفي الطريق تعرض عليك أن تزورها في بيتها لتكتشف إنها ليست سوى امرأة الجلاد الذي طالما لاحقك ....

-أنا وهزبر مفترقان ، مطلقان

ولاحظت ثمة دموع تترقرق وتنهمر على وجنتيها .

-أنتِ حزينة من اجل ذلك

-أنت تسخر مني بالتأكيد

-أنا لا أسخر وإنما اتساءل

-أرجوك يا صبري

-هل كان يحبك ؟

-وهل تعرف الوحوش الحب ؟

-اجل وأحياناً تحب بجنون .

-الا هزبر فهو وحش استثنائي ...

-إذن لماذا تزوجتيه ؟

ضحكت وأشعرتك بسخف سؤالك فبادرتها بسؤال لاحق

-وأين هو الآن ؟

في هذا النص يضعنا القاص أمام متن حواري عالٍ ؟ إذ يبدأ نصه بحوار داخلي صامت ليشعرنا بقوة الحوار ، وكذلك استعمال ألفاظٍ بصرية مثل علامات الاستفهام والتنقيط ، ليشعرنا بأهمية المخصوص وهذا ما يقربنا من القصد السردي .

بعد ذلك يبدأ اسلوب الحوار الخارجي بالظهور وهو أسلوب السؤال والجواب ،

وهنا نتعرف على الشخصيات عبر الحوار الذي يتم من خلاله ابراز معالم(هزبر) الجلاد الظالم ، اما المحاور الثاني (صبري) فهو الشخص الذي عذبه هزبر .

والحوار بدأ بأسلوب تبادلي لين هادئ قائم على ترتيب الكلمات وتوليد المعنى ، ويعتمد المنطق والفكرة المقنعة ، إذ باشرت (ايناس) بالحديث عن زوجها (هزبر) بتوتر وعصبية ، ودلّ هذا على أبعادها النفسية المدركة ، فقدّمت مسوغات تستند إلى وجهة نظرها وتدعمها بقولها : ((طرد لتسببه في مقتل شخصين وهو الآن يتاجر بالأطفال ...

-وهذا أحد الأسباب التي جعلتني أطلب الطلاق)) وهكذا يدور الحوار بينهما ويستمر ، فالنص أظهر قدرة المتحاورين وبراعتهما في النقاش .

إذ شكل الحوار الخارجي في (الصمت والصدى) وسيلة تمثيلية تصويرية فعّالة مكنت القاص من تقديم الأحداث وتطويرها وتصوير الشخصيات وكشف أفكارها واستبطان مشاعرها .

ب- الحوار الداخلي :

صوتان لشخص واحد ، أحدهما صوتهُ الخارجي العام (أي صوتهُ الذي يتوجه به إلى الآخرين) ، والآخر صوتهُ الداخلي الخاص الذي لايسمعهُ أحد غيرهُ (وهو حوار يدور بين الشخصية ونفسها)(١٦) . وهذا الأسلوب الحواري يبنى أساسًا على ثيمة البوح النفسي والذي قد يسهم في الكشف عن تطور الأحداث في نسيج النص القصصي ، وقد يسهم في خلق ديناميكية ذهنية ذات دلالات تثري النص بجمالية فنية تعمد على قابلية المتلقي عبر الوقوف على الجوانب التأويلية سواء مايتعلق بالحدث أو الشخصية . وان هذا النمط من الحوار يعتمد على الشخصية بنفسها للتعبير عن حياتها وأدراك عوالمها الداخلية ، لذا لا يتطلب محاورًا لأنهُ حديث لا مستمع له وهو غير منطوق(١٧).

ففي قصة (وحشة)(١٨) يحاور البطل / الرجل الأعمى نفسه قائلاً ((يبدو أنها حديقة)) هذا القول الذي تلفظ به الرجل الأعمى لم يكن إلاّ مونولوجًا ، فهو قالها في نفسه ؛ لأنّه بمفرده فكان المرسل له والمستقبل في نفس الوقت ، فهو حديث ذاتي داخلي ، لا يوجد من يتلقاه أو يسمعه ؛ لأنه حديث نفسي يناسب الموقف الذي استدعاه ، فهذا موجه لذات الشخصية ، فالإنسان عندما يسمع أو يرى شيئًا غريبًا يسأل نفسه أولاً وبشكل غير أرادي ، وهذا ما حصل مع الرجل الأعمى ، عندما تحسس الأرض بعصاه وخمن وجود حشائش ، وبعد هذه الجملة الحوارية يأتي وصف القاص لتحركات الرجل بقوله : ((ولما شعر بالضيق والحيرة حاول ان يستنجد بأحد)) وعبر هذا الوصف نستطيع ان نتعرف على الشعور الداخلي للرجل الأعمى ، وهذا الشعور يخدم الحوار الداخلي ؛ لأنه يقوم على محاورة ذات الإنسان الخائفة والمطمئنة والمنكسرة والمنهزمة وغيرها، أما في هذا الوصف فحالة الخوف لدى الرجل الأعمى بارزة وبشكل واضح عبر قول

القاص (لما شعر بالضيق والحيرة) فالضيق والحيرة دليل على الخوف الذي يشعر به الرجل الأعمى .

بعد ذلك يحادث الرجل الأعمى نفسه من جديد ويتساءل ، إذ يقول : ((من جاء بي إلى بيتك ... أنها امرأة وديعة ، وأيقن انه صار على مقربة منها ، فأستدرك : لقد أخطأت الطريق ، علي أن اخرج)) نلاحظ تصويرًا داخليًا للحالة النفسية وتصاعد الخوف لدى الرجل الأعمى عبر قوله (لقد اخطأت الطريق ، علي أن اخرج) صوت داخلي يخبر عن حدس ذلك الرجل اتجاه المرأة وبيتها المجهول ، وهذه الأمور لا يستطيع القاص إظهارها إلا عن طريق الحوار الداخلي فقط ليجعل القارئ يجد نفسه في فكر الشخصية القصصية.

اما في قصة (الواقعة)(١٩) فيبدأ الحوار في الاستهلال ، إذ يقول الراوي العليم:((في هداة الليل، تناهى إلى سمعه أصوات غريبة هي خليط من الموسيقى والاهازيج والاغاريد ، وحين أخذ يصغي أكثر كان يسمع بالكاد صوتًا ينادي باسمه سعيد ، نهض سعيد من فراشه ، مشى مجتازًا الحقول الخضر ، وهو يقترب شيئًا فشيئًا من تلك الانوار التي لمحها من فوق سطح داره وصوت الطبل والمزمار يطربه . ما ان وصل إلى هناك)) هذه الفقرة تمهيدًا للحوار الداخلي تحمل لنا معلومات عن الزمان والمكان والشخصية ، فالمكان كما هو واضح (الدار) ويمكن القول بإن (الدار) المكان الثابت الذي يحيل إلى مكان آخر مبهم ، وهو في هذا التمهيد مشار إليه (مشى مجتازًا الحقول الخضر) ، اما التوقيت الزماني فالقاص اختار زمنًا محددًا لرسم صورتهُ المكانية وهو (الليل) ، لتحقيق أثرٍ ابتدائيّ في المتلقي للمشاركة في رسم الحدث ، فدلالة الاستهلال تتكئ بصورة رئيسة على بعُد (زمكاني) ، ارتبط بالقيمة النفسية المتحققة من سماع اصوات غريبة في الليل ، وهو فعل غير محتمل الوقوع (وهو يقترب شيئًا فشيئا من تلك الانوار التي لمحها من فوق سطح داره) هنا يأتي الدور التعبيري للضوء وانعكاساته من منظور الشخصية البطل ، وتمثل طبيعة إحساسه بسماع الأصوات التي بدت صورة مثيرة للخوف . وعبرّ هذا الشعور الذي يمثل جانبًا تكوينيًا من الشخصية تبدأ الشخصية بحوار داخلي داخل القصة ، اذ يقول البطل بعد ان وصل إلى هناك ، عقدت

الدهشة لسانه وأخذ يردد مع نفسه :((هؤلاء هم الجان الاشرار والجنيات اللواتي يخطفن الرجال والصبيان)) فالحوار الداخلي في هذا النص يظهر من الخوف الذي كشف عن حالة البطل (سعيد) الشعورية مترجمًا قلقهُ وخوفهُ ، ناقلاً أفكاره التي تدور في ذهنه وهي اللحظة المخيفة التي يعيشها .

وفي بعض الأحيان يتخذ الحوار الداخلي صيغة ترجيعية ، أي أنّه ينطلق من الذات ويعود إليها ، فيكوّن معها حوارًا يشكل موضوع نصّه ، والبطل في هذه الناحية متكامل مكثف بذاته يتساءل ولا حاجة له إلى جواب ، وتعد قصة (الخنزير)(٢٠) تجسيدًا لهذا النوع من الحوار ، إذ يقول البطل : ((ها هو جالس الآن على المقعد المقابل لمقعدي في الحافلة ، رجل عجوز محدودب الظهر ، بشعر ابيض وصلعة عريضة تتوسط رأسه ، ويتوكأ على عكازة بيده ، يده التي كانت تمسك بالسوط وتحمل الهراوة في سالف السنين ، انه الخنزير الذي بحثت عنه طوال سنين عجاف لأشفي غليلي منه ، لم أكن اتصور ابدًا ان القاه وهو على هذه الحال هرما ، بائسا ، ويده ترتعش على العكازة . ما كانت يده تخطئ وهي تهوي بالهراوة على انحاء جسمي ، كنت احتقره ، ما زالت اثار اعقاب السجائر التي أطفاها على جسدي شاخصة ، وما زلت اشم رائحة الشواء ، شواء لحمي ، ها هو الخنزير الذي غدا عجوزا يجلس قبالتي دون ان يعرفني ، كم كان قاسيًا ، كم هو الآن يثير العاطفة والشفقة ، وهو يستعين بعكازته كي يترجل من الحافلة ، انزلته بهدوء ، ونزلت معه ، مع الخنزير الذي وعدته وهددته بالاقتصاص والانتقام منذ زمن طويل جدًا)) إذ شخص المتحدث في النصّ (الانتقام) واستنطقه ليتحدث معه كما يتحدث الانسان ، فالشخصية في المونولوج الداخلي كانت في حالة استغراق مع نفسها ، وتكاد تكون منقطعة عن العالم الخارجي ومنشغلة بالماضي ، أي أنّ المونولوج يعود بالحركة القصصية إلى الوراء متوقفًا عن الحاضر ، فيمنح المتلقي فرصة التفاعل مع النصّ.

إنّ الحوار تعبير عن الدافع النفسي والشعور و (اللاشعوري) للشخصيات أحيانًا ، إذ يمنح القارئ فرصة التعريف القريب على البواعث الحقيقية التي تغلف مواقف تلك الشخصيات مفسرة انفعالاتها الذاتية ، ومِنْ ثَمَّ تتيح له مستوى معينًا من

المشاركة في عملية فهم النصّ ، فضلاً عن استثارة وعيه وأحاسيسه اتجاه أبعاده المتعددة ،((اصفعه اجلده ، اسحله ، اهينه ، أذله ، كما كان يفعل معي ، وها هو الان تحت رحمتي وانا اقبض على ذراعه الواهية)) . فحوار الشخصية مع ذاته – ضمن تداعياته – حمل الكثير من طاقات التعبير عن الواقع النفسي والشعوري المستثار في اللحظة الخاصّة بعد أن أحسّ بضعف هذا الخنزير ، فوظيفة (المونولوج) لا تقتصر على تصوير الأفكار في ذهن الشخصية ، بل انتقل عبر هذا الحوار الداخلي إلى تصوير حالة الصراع بين الشخصية وذاتها .

فالحوار الداخلي جاء معبرًا عن أفكار الشخصية ، وراسمًا للأبعاد العامة التي تنظم هذه الأفكار في صيغ مختلفة تبعًا للحالة التي تمرّ بها الشخصية ، وقد كان دليلاً على لجوء الشخصية في بعض المواقف إلى الانفصال عن واقعها الخارجي لخوفها وقلقها منه ، وانفصال الشخصية لم يكن أمرًا متكررًا في تلك القصص ، بل كان قليلاً تستدعيه حوادث ومواقف غير طبيعية تزرع الخوف والقلق في نفس الشخصية فتدفعها إلى محادثة نفسها .

المحور الثاني : حركة الكاميرا وشعرية اللقطة :

تقنية سينمائية تمثل الشعور السينمائي لما تحققهُ من شدّ المشاهد في العرض بوساطة اللقطة ، إذ تتكفل الكاميرا بتحويل حركات السرد القصصي إلى لقطات مشهديه ، ومن ثم يتحرك هذا الفعل إلى تنظيم الدوال السردية ، فاللقطة وحدة تكوين أساسية في القصة السينمائية(٢١) بل هي وحدة الدلالة السينمائية وتسهم اللقطات في إثراء شعريتها على حساسية الكاميرا الشعرية بمخيلة مبدع يحسن الافادة من تقنيات الفن الذي يراهُ ملائمًا للتعبير عن تجربتهُ . فالكاميرا بحركتها تعطي مكان الحدث دلالته الخاصة ، إذ تستطيع أن تولّد من مكانين غير متواصلين مكانًا لحدثٍ ما(٢٢).

وفي قصة (وحشة)(٢٣)، إذ تنقسم القصة على مشهدين (خارجي / داخلي) ، إذ يحمل هذا المشهد صفة التحول السردي من صيغة سردية إلى أخرى ، وتكون الكيفية التي يتم عن طريقها الإخبار للمشاهد بما يحدث على وفق منظور رؤية(٢٤) ، وهي تحمل للمشاهد وصفًا للوقائع وسردًا للأحداث كما هي دون تدخل

او تعليق ، كما أنها لا تحمل قدرًا من التفسير أو التأويل ، ولا تحاول إخراج مكبوت الشعور أو اللاوعي لدى الشخصيات ، وانّما تكتفي بعرض الأحداث والشخصيات من الخارج فقط ، وعلى هذا فالمشهد الخارجي يكون فيه المؤلف مراقبًا خارجيًا ، وفي المشهد الداخلي يضع المؤلف نفسه في موضع داخلي في السرد(٢٥) ، إذ يضعنا القاص في المشهد الخارجي للقصة ضمن مسار صوري يتطلب متابعة الكاميرا السردية ، إذ يقدم المشهد الخارجي بتسليط عدسة الكاميرا مباشرة من الأعلى بلقطات عمودية وذلك بقوله : ((الرجل الاعمى وهو يتلمس طريقه بعصاه أدرك أنه ضل سبيله ، بعد ان قطع مسافة خالها جد طويلة ، تحسس الأرض بمجسه العصا وخمن " ثمة حشائش" ، مشى بضع خطوات فاصطدمت عصاه ببعض الأغصان ، قال مع نفسه ((يبدو أنها حديقة)) ولما شعر بالضيق والحيرة حاول أن يستنجد بأحد ، فصاح :

-أين أنا ؟

من زاوية ما قبالته التقط صوتًا أنثويًا .

-ماذا تريد ؟

انفرجت أساريره وأحس ببعض الطمأنينة وأكد :

-اريد ان اعرف أين أنا ؟

-انت في بيتي ....

إذ يبدأ المشهد الخارجي بحركة الكاميرا أفقيًا على محورها يمينًا او شمالاً الغاية منها الكشف عن العلاقات التي تربط الشخصية بالمكان(٢٦) ، منفتحًا على فضاءٍ خارجي عامٍ حديقة ، وهو مقطع افتتاحي للمشهد عادةً لحظة التنوير التي قد تبدو أقل درامية في حدّ ذاتها ، إلاّ أنّها تجعل لحظات الدراما أكثر تأثيرًا وأهميةً(٢٧) مقسمًا المشهد الخارجي على لقطات ، يكون القاص فيها راويًا يرصد ، المشهد من الخلف ويسرده . فالمشهد بدأ بلقطة عامة وصفية بعيدة تحتوي زاوية الكاميرا ، فطبيعة الموقع التصويري الخارجي تستدعي وصفًا خاصًا تقف فيه الكاميرا لمراقبة الحدث ورصد حركة الشخصيات وسلوكها الذي يجب أن يكون رصدًا من زاوية مرتفعة كي يستطيع تغطيته جيدًا ؛ لذا فإن هذه الحالة بحاجة إلى

وصف يحيط بكل تفاصيل المشهد الذي لا يمكن أن نجد فيه مسحًا تتابعيًا ولا راويًا متحركًا بل نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جدًا تفترض أفقًا واسعًا فوقيًا(٢٨). فالمساحة المصورة هنا تشمل أرضًا واسعة ، وبلغة السينما يرتكز المقطع الافتتاحي في بدايته على الايحاء عبر استنطاق المشهد لملامح صورة بصرية ، تبدو وكأنها صورة مجسمة الابعاد(الرجل الاعمى) تتضح ملامحها فيما بعد بلقطة موسومة بالحركة ، يسلط الضوء عبرها على نوعية الحركة (فاصطدمت عصاه ببعض الاغصان ...) إذ تبدأ عين الكاميرا برصد حركة الرجل من فوق ، ثم تبدأ عن طريق تقريب الصورة تأشير ملامحها الخارجية المرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالحدث ، فنرصد سبب سيره وما يحمله من حيرة وضيق (ولما شعر بالضيق والحيرة حاول أن يستنجد بأحد ، فصاح ...) كما أن القصة ركزت في عرضها اللقطات على فاعلية الموقع ازاء تطور الاحداث والتي اعتمدت على شريط سينمائي شعري شكل الاساس في طبيعة الاحداث ، فبداية كل لقطة تصرح بمجموعة من الصور ذات الطابع العاطفي المتميز دون التركيز على فعل الشخصية وتحولاتها (تحسس الأرض بالعصا ، ثمة حشائش ، اصطدمت عصاه ببعض الاغصان ، يبدو انها حديقة) فتباين الماديات داخل النص تبين مدى حساسية عين القاص في اضفاء ديكور شعري انيق على الجو العام ، بغية خلق التأثير المطلوب في المتلقي والتي غالبًا ما يتمظهر حول التعبير البصري بالموجودات في اللقطة الواحدة وان مستوى التركيز يتمظهر بشكل خاص عبر لقطة قريبة تحت مستوى النظر . ثم تنتقل اللقطة مباشرة نحو الشخصين (الرجل الأعمى والمرأة) لترصد لنا من فوق صورة التوصل بينهما في ظل الطبيعة المكانية وعن طريق تقريب ملامحهما الخارجية الخاصّة بالحدث التي تكشف عن مستوى من البناء الخاصّ بالداخل(من زاوية ما قبالتة التقط صوتًا انثويًا : ماذا تريد ؟ انفرجت أساريره وأحس ببعض الطمأنينة....). ويمر المشهد بلقطات عدة ، والشخوص الذين يتحركون في هذا المشهد هم مجهولون ، مما يعطي دلالة رمزية لهذا المشهد مثل : الضيق والحيرة التي يسيطر على المشهد ،– فالمشهد– يتحرك بحركتهم ، وعبر معاينة لقطات المشهد نلاحظ تصاعد أنفاس الراوي الذي ظل

الباث الوحيد لمسار الحركة في المشهد حين بدأ يلخص اللقطة بجملة واحدة ؛ توجز حدث اللقطة (وأحس ببعض الطمأنينة) ، بعد هذه اللقطة يثبت الراوي كاميرته ليبدأ تعليقه على هذه اللقطة ، فالكاميرا تغادر عمومية المكان نحو التخصيص لتصوير مكانٍ خاصٍ في ذلك الفضاء هو:(بيت) ، إذ يقول : ((في بيتها ، بيت امرأة ، لابد للبيت من باب ، كيف دخلت ؛ يالالأشياء الجميلة أن تكون في بيت امرأة ، امرأة وحيدة)) نلاحظ من هذا التعليق أنّ الراوي يستمدّ جوّه النفسي من جوّ اللقطة نفسها ، فالبيت بكلّ ما يحمله من دلالة المجهول او القلق او بعض الطمأنينة ، فانه يدعم المشهد بإحساس يتوزّع على (يالالاشياء الجميلة ان تكون في بيت امرأة ، امرأة وحيدة) بعد ذلك ينتقل الراوي بعينه الباصرة ليبدأ تصوير المشهد الداخلي ، إذ نلاحظ انتقال عدسة الكاميرا من تصوير مشهد خارجي (أرض واسعة) إلى تصوير مشهد داخلي بيت امرأة والشخصيات المتحركة فيه (في بيتها ، بيت امرأة ، لابد للبيت من باب ، كيف دخلت ، ....) إنّ عملية انتقال زاوية الكاميرا من مكان لآخر ومن صورة شخصية الرجل إلى البيت منحت النصّ بعدًا حركيًا متوترًا ، لتسهم في خلق بناء قصصي حافل بكل ما ينتزع إمكانيات الموقف المضاد للقيم اللاعقلانية ، وهي بلا ريب تكسب ذلك البناء وعيًا بما هو فطري وتلقائي في الافصاح عما يكتظ في الأعماق الداخلية من مواقف الرفض ، إذ حاول رسم الأجواء النفسية للراوي جراء دخوله للبيت ((من جاء بي إلى بيتكِ ؟ لا ادري ، بابي مفتوح على الدوام)) ثمة حالة افتراضية مصورة في هذا النص ، تبدأ بسؤال استفزازي ، يسعى عبره القاص إلى نقل حدث يوحي بالقلق ترتفع بالمشهد في مستوى الرتابة ، إلى مستوى التوتر في سؤال ينتظر الاجابة عليه ، يقترب الراوي أكثر من البطل : ((أنها امرأة وديعة ، وأيقن انه صار على مقربة منها ، فأستدرك : لقد أخطأت الطريق ، علي أن اخرج)) . في هذا النصّ تقوم حاسة السمع بإدراك ما هو بصري (مرئي) وإرساله إلى حاسة البصر ، لتكوّن صورة شعرية متخيلة من تراسل الحواس ، إذ كوّن الذهن صورةً عبر إدراك المسموعات عن طريق السمع (الأذن) معتمدة على تصدر الأصوات وفعلها في النفس(٢٦) . وترصد الكاميرا في هذا النصّ سلوك هذه الشخصيات ، كل في

موقعه التصويري الخاص عبر الرؤية عن بعُد بما تسمح به الرؤية عبر السماع ، ففي الموقع الأول نقف على مشهد عاطفي (بين الرجل الإعمى والمرأة) وفي الموقع الآخر يقدم لنا صورة المرأة تقف في وحدة قاتلة ، إذ يبدو الموقعان المكانيان متناقضين ، وبعد اكتمال هذا الرسم الخاصّ لأجواء الحدث يبرز الجانب العملي / الواقعي من خلال عملية خروجه من البيت التي تؤشر إلى الخروج إلى عالمه الخاص وبؤرة الحدث القصصي : ((شعر بيد ناعمة ملساء تطبق على يده وثمة عصا اصطدمت بعصاه)) واقعيًا كان بإمكان الراوي أن يخبرنا بما شعرت به شخصية المرأة لحظة اتخاذ الرجل قراره بالخروج ، إلاّ أنّه فنيًا حاول أن يخلق لنا فجوة : مسافة توتر بين لحظة قراره بالخروج واصطدامه بعصا أخرى ، وهذا جزء من لعبة الإخراج السينمي . ثم تذهب عدسة الكاميرا إلى تحديد الموقع بلقطة قريبة ، إذ تقترب الكاميرا بالتصوير : ((ذلك الصوت الأنثوي الحنون يتوسل : لا ، أرجوك . قدني إلى الباحة لنتحدث قليلاً فأنا بحاجة لشخص أتحدث معه ، أرجوك)) ثم قيام الكاميرا بعد ذلك عن طريق تقريب الصورة برصد الشخصية في خضم هذا الشكل الخاصّ للمكان وما سيمنحهُ من مؤشرات نفسية ، إذ تبدأ الكاميرا برسم دقيق للمسار التصويري عبر لقطة طويلة مصاحبة ، يقدم لنا السرد وصفًا مفصلاً عن طريقها ونوعية حركتها المصاحبة ، فالراوي نجدهُ واقفاً بمحاذاة الشخصية (راويًا مراقبًا) قادرًا على رصد كل حركة أو سلوك معين تجاه أي حدث ، ونجده هنا يحاول رصد فعل الشخصية ضمن هذا المكان (قدني إلى الباحة لنتحدث قليلاً فأنا بحاجة لشخص أتحدث معه ، أرجوك) فالمؤلف في هذا المشهد ينقل لنا خيال الصورة المتحركة التي تنتشر على نحو غير المألوف لتؤكد لنا حضور مشاعر الذعر والخوف من الوحدة القاتلة . فحركة الكاميرا المتقدمة إلى الأمام تنتهي بلقطة كبيرة للشخصية وهي علامة تفسيرية معروفة للانتقال إلى داخل النفس البشرية .

فالمؤلف يضع بيننا وبين المشهد عدسة متخيلة يريد منها أن تتسع وتضيق ، لتنقل لنا في الحال وبالسرعة التي يحدثها الانتقال بين لقطة وأخرى ، ويُعَدّ ذلك

طموحًا متطورًا في اكتساب المشهد حضورًا متلائمًا مع ما تحدثه اللقطات السينمائية من تجسيد ماثل ومتحرك .

المحور ثالث : التركيب

يعد التركيب أسلوبًا من أساليب العرض السينمي ، وهو فن تقطيع المشهد وتركيبهُ ، بالانتقال من محور إلى آخر بالتعاقب ، اذا تؤدي عملية القطع والانتقال من حالة إلى أخرى إلى رد فعل القارئ وشدهُ إلى الأحداث(٣٠) . وهذا الأسلوب في بناء النص السينمي من شأنهُ تقديم المعروض من أوجه مختلفة وبإيقاعات متنوعه ، وبذلك يمكن عدُّ التركيب القوة الخارقة في الحقيقة السينمية (٣١)

وهو من التقنيات الحديثة التي لها حضور بارز في (الصمت والصدى) ، إذ يعمل التركيب بصفة منظم سردي ، يتقصى حركة الكاميرا في التقاط الجزء ، ليعيد ترتيب الكلّ ، على وفق منظور التركيب التتابعي الذي يُعدَّ العمود الفقري للنص لأنهُ جامع أجزائهِ كلها ، فهو السلسلة التي تربط المَشاهد ببعضها عبر فكرة واحدة ، وبأسلوبية إخراجية عالية ، تفلمن كل ما في القصة عبر راوٍ خارجي ، يتخذ منه القاص معادلاً موضوعيًا للمصور التقني في السينما ، وعن طريقه يتمّ تقديم الأحداث والشخصيات والأمكنة والأزمنة مغلفة بالرؤى والأفكار. وفي قصة (من لي بعدها)(٣٢) وهي قصة يرويها راوٍ عليم عبر مساق سردي خاضع لمنطق السببية ، اذ يقول الراوي ((غيورة ، غيورة ، ومن شدة غيرتها تحولت الى بلدوزر ، هي امرأة ككل النساء تحب زوجها وتغار عليه ، اعترف بأني أججت نار غيرتها حين وطدت علاقتي بجارتنا اللعوب ، كم حذرتنا وكم هددتنا إلا اننا ابينا وتمادينا واصررنا على علاقتنا خفية)) إذ يتمتع المشهد الاستهلالي بتصوير غير محدد المواقع ، تكون فيه الكاميرا في حركة تتابع ، إذ إنها تتبع الشخوص إلى أيّ مكان من دون ان تكشف عن حضورها فيتم القطع بالتتابع بين هؤلاء الشخصيات لزيادة التوتر على المشهد ، فلقطة التتابع ترتبط بخيط دلالي مع اللقطة السابقة لها واللاحقة بها ، وهذا الخيط الدلالي الذي يربط مشاهد القصة ولقطاتها جميعًا ، أذ تنطلق لقطة التتابع من مشهد عام وتتحرك بثبات مركزة على الموضوع المصور ، فالسرد هنا لايقدم لنا تحديدًا واضحًا لزاوية الكاميرا ، إلاّ أنّه يشعرنا بوجودها عبر

سلسلة من اللواحق الوصفية (امرأة ككل النساء ، اججتُ نار غيرتها ، اصررنا على علاقتنا خفية) نستشعرها بحركة مصاحبة بعد ذلك يدخل السرد في مرحلة تحقق السببية ، وذلك عبر ثلاثة مشاهد ، تكشف عن ترابط الافعال التي تتابع بانتظام على وفق منطق الحركة التي تكوّن الحدث ، إذ يباشر المشهد الاول بقوله ((وفي ليلة ليلاء افقت من نومي على اصوات استغاثة ، ساعتها لم اجد زوجتي بجانبي ، خرجت على عجل ، رأيت بيت جارتنا وقد تحول الى انقاض،استفسرت عن الامر باستغراب ناحت الجارة المنكوبة :

. هي ، هي تحولت الى بلدوزر

. من هي ؟

. زوجتك الملعونة

لم اصدق الامر لكن حين وجدتها بعد لحظات مستلقية في السرير تبتسم متشفية ادركت ان لها يدًا في ماجرى)) مهدّ النص للدخول إلى الحدث عبر حركة الكاميرا ، إذ التزمت خط التتابع الذي رسمه تركيب السرد ، إذ تمثلت حركة الكاميرا الأولى بحركة مصاحبة (غيورة ومن شدة غيرتها تحولت الى بلدوزر....) ، بينما تمثلت الثانية بملاحقة الوصف (ساعتها لم اجد زوجتي بجانبي) التي توضح لنا أنّ الكاميرا كانت في حالة اقتراب ، ويظهر اثر هذا الاقتراب (خرجت على عجل رأيت بيت جارتنا وقد تحول الى انقاض ...) وإنّ اقتران الحدث بزمن معين يؤكد إدراك الراوي لقيمة الزمان بوصفه عنصرًا فاعلاً في سير ذلك الحدث ، وإنّ تحديد زمن الحادثة (ليلاً) كان الانسب ؛ لأنه يوحي بالخوف والرعب .

ثم تنتقل عين الكاميرا لتحقق عامل السببية في المشهد الثاني ، اذ يقول الراوي : ((بعد عام او عامين تعرفت على امرأة وما ان علمت زوجتي بالعلاقة حتى تحول بيتها إلى انقاض ، حينئذ أيقنت ان زوجتي تمتلك قوة خفية خارقة ومدمرة ، وبدأت اخشاها كل الخشية . مرت عدة سنوات حتى نسيت او تناسيت غيرة زوجتي المدمرة ووقعت في حبائل امرأة جميلة ، ففي احدى الليالي الشتوية انتابني القلق حين لم اعثر على زوجتي في البيت ، ارتديت ثيابي وذهبت الى حيث العمارة السكنية ، ثمة كارثة كانت بانتظاري ، العمارة بالكامل تحولت إلى انقاض)) إنّ

أول ما يلاحظ في هذا المشهد هو حضور (المشهد الاستهلالي) إذ يضعنا تتابع السرد بشكل مباشر أمام محاولات الزوجة في تحويل بيوت النساء إلى انقاض والسبب هو شدة الغيرة المدمرة ، وكان هذا سببًا في تحويل البيوت إلى انقاض .

وعلى أساس هذا المشهد الاستهلالي الذي عرف المشاهد بسلوك الزوجة وتفكيرها ، وهو ما يفعّل حضور المستوى الايديولوجي للتركيب ، وما يعزز هذا التفعيل هو الاشتغال التركيبي داخل هذه اللقطة العامة وذلك عبر حركة الكاميرا ، فحركات الكاميرا تركيزية تدقق في تفاصيل عضوية وتربطها جميعًا ضمن مسار صوري يجعلها ايقونة رمزية تشير إلى سبب تحويل البيوت إلى انقاض ، فهي تنطلق من الهيكل العضوي العام (بعد عام او عامين تعرفت على امرأة وما ان علمت زوجتي حتى تحول بيتها الى انقاض....) لتركز عبر حركة الاقتراب مستمرة (وبدأت اخشاها كل الخشية) فالقاص اعتمد في بناء الاحداث على نظام اللقطة عن طريق الوصف المسرود الذي يتخلل القصة ؛ ليقسمه على أجزاء ، يؤدي فيه كل جزء دورًا من المشهد ، وفي نهاية المشهد تتضافر هذه الاجزاء لتعطينا شريطًا (سرد ـ سينميًا) تتعانق فيها اللغة والكاميرا .

ويأتي المشهد الثالث والأخير ، وهو بمنزلة الخاتمة التي تعدّ ذات خصوصية كبيرة في القصة (ورحت اراقب الآليات الضخمة وهي ترفع الانقاض شيئًا فشيئًا . فجأة شاهدت زوجتي بشعرها الاصفر متكومة على بعضها ممسكة بأظافرها الطويلة كومة من الحديد والكونكريت وقد فارقت الحياة ، بكيت بكاءًا مرًا ، ترى مَنْ لي بعدها بمِنْ يغار عليّ كل هذه الغيرة) يشتغل المشهد الختامي بطاقة تكثيفية على نحو يتحقق معها حالة من الإدهاش الناتج عن خاتمة قدمت تفسيرات موضوعية لكلّ الأحداث الماضية التي توالدت مع بعضها لتضفي كلّ جزيئة حديثة قيمة درامية مقصودة على الجزئية التي تليها والوصول إلى نتيجة نهائية بشكل واضح على مساحة السرد .

وفي قصة (الشبيه)(٣٣) التي تقدم حدثين متماثلين ، وإن لم تكن ثمة علاقة بينهما ، فالقصة تتركب على نوعين من الأماكن ، المكان الحاضر (باب الدار) والمكان المنشود (الغرفة) إذ إنّها اتخذت من البنية المكانية أرضية للسرد تساعد

على الارتكاز في اشتغاله المتماثل ، ويدور القص في المكان الحاضر (باب الدار) ، إذ يبدأ القاص بتهيئة المكان الحاضر بوساطة عدسة سردية تباشر تصويرها منذ العنوان (الشبيه) ، إذ جعلته شاشة مظلمة تنتظر مايسلط عليها من ضوء سردي لتعرضه على هذه الشاشة (٣٤) وذلك بقوله : ((المرأة ذات الخال اقتحمت حياتي بغتة وقلبتها رأسًا على عقب ، فأنا طوال حياتي لم أعرف امرأة سوى زوجتي التي تتهمني دومًا ببلادة الإحساس حتى حطت ذات الخال مقابل بيتنا وأججت أحاسيسي وصارت شغلي الشاغل)) عبر هذا المشهد الوضح الذي سيمهد للتداخل نلاحظ أنّ القاص يسخرّ أسلوب السينما لخدمة السرد ، إذ ركزّ على المرئي من الحدث فنجده يؤثث المكان عبر سلسلة من اللقطات التي تعيد ترتيب هذا المكان (المرأة ذات الخال اقتحمت حياتي ، حتى حطت ذات الخال مقابل بيتنا وأججت احاسيسي ...) لكن تحية ذات الخال : ((إذ أنها كانت تقف في الباب كل صباح وقت ذهابي إلى الدائرة لتحييني بابتسامة عذبة وهي ترشقني بـ"صباح الخير" لأجيبها بخجل وارتباك واضحين لا يليقان بسني "صباح الخير")) يتولى هذا الحوار قيادة السرد ودفعه نحو ذروة الحدث وخلق توتر في القص من أجل بعث الحيوية في النص والإسهام في تنوع الدلالة وإخصابها ، نلاحظ أنّ القاص يقدم لنا إلماحة إلى وجود سرد آخر يتخذ من المشهد السابق ومن جملة الحوار هذه مجالاً لحركته ، وهذه الإلماحة تتمركز في قول القاص (لتحييني بابتسامة عذبة وهي ترشقني بـ"صباح الخير" لأجيبها بخجل وارتباك واضحين لايليقان بسني بـ" صباح الخير") وبعد ذلك يستمر الحوار إذ يقول البطل (أدمنت تحيتها كل صباح ، وصرت بمرور الوقت اعاقر الخمر وانظم الشعر وأتمرد على رتابة حياتي ، وظل هذا الحب يتبرعم بين ضلوعي بصمت حتى جاء ذلك اليوم المشؤوم الذي قالت فيه زوجتي – لقد انتحرت المسكينة –) بعد ذلك يبدا المكان المنشود (الغرفة) ، اذ يقطع سير الأحداث ليعود إلى ماضي المرأة فهذا القطع يدفعنا للانتقال من مشهد إلى آخر بومضة خاطفة ، وذلك بقوله : ((صعقني الخبر واندفعت نحو بيتها ، وولجت غرفتها دون إرادة مني ورأيتها مسجاة على السرير ، وثمة ورقة بجانبها ، كانت رسالة وجد ضمنتها أشواقها وعذاباتها ومناجاتها لرجل

يبدو إنها كانت تحبه كثيرًا حيث كررت اسمه مع كل سطر)) نلاحظ أنّ هذا المكان المنشود تبدأ فاعليته بالحركة التي ستهيمن على انتباه المشاهد عبر طبيعة المرأة وإعجابها بالرجل ، وهو مكان مخزون في ذاكرة المرأة ولكن قيمة المكان تتصاعد عبر الأحداث التي تشارك في السرد عن طريقة ، إذ يمثل المكان نقطة التقاء بينهما (المرأة- الرجل) وعبر ذلك نلاحظ أنّ حركة الكاميرا التي تدور بحثًا عن هذا المكان لتكشف عن وجوده (وولجت غرفتها دون إرادة مني ورأيتها مسجاة على السرير ، وثمة ورقة بجانبها) بعد ذلك يبدأ القاص يتبنى دور القارئ ، في اعادة ترتيب المشهد العام للقصّ وذلك عبر تقديم خاتمة تفك ملابسات القصّ بقوله :((وحين همت بالخروج ، وقد امتلأت خيبة ومرارة فأجابتني صورة مؤطرة لرجل يشبهني كل الشبه)) وعبر هذه اللقطة التأملية التي كونت في ذهن القارئ لقطة مضادة نتجت عن الحدثين المتماثلين لتدل على صورة أخرى خارج النطاق . جاءت تعليلاً لتبيان ما يدور بمخيلة القارئ في البداية ، وذلك حين يعرف القارئ :إنّ المرأة التي كشفت عن اعجابها بالرجل ((تقف في الباب كل صباح وقت ذهابي إلى الدائرة لتحييني بابتسامة عذبة ..)) بعد ذلك يبدأ بالحديث عن المرأة التي احبها (وظل هذا الحب يتبرعم بين ضلوعي بصمت ويملأ كياني ...) إلى أن توضح الخاتمة بشكل جليّ حين يعرف المتلقي أن المرأة لم تحب الرجل ذاته وانما كان شبيه من تحب ، فالخاتمة تشتغل على نحو تتحقق معه حالة من الاستغراب الناتج عن خاتمة مفتاحية ، تختم أحداث القصة ظاهريًا ، لتفتح باب التعليل لتبيان ما تكوّن بمخيلة القارئ في البداية . وعن طريق التضاد بين الحاضر والماضي تنمو الاحداث وتتداخل .

اما في قصة (الخنزير)(٣٥) إذ تنص ((سوف انال منك ان بقيت حيًا، واجعلك تدفع الثمن غاليًا ايها الخنزير)) تبدأ القصة بتداخل حدثين يحدثان في الوقت نفسه في موقعين مختلفين ، إذ تروي الاحداث من وجهة نظر الراوي حين أخذ يبحث عن الخنزير طوال السنين ، وهاهو ذا الآن يجلس امامه في المقعد المقابل لمقعده في الحافلة تملأ التجاعيد وجهه ، ويده ترتعش على العكازة ، وبالكاد يوازن جسمه المتهدل . عبر هذا الوصف السينمي يُقدّم الحدث القائم بين

شخصين ، تتمثل في قصة تعتمد الاستباق التي تتناوب ضمنيًا معها في الوقت نفسه قصة أخرى قائمة على الاسترجاع التي يحصل عندها استبدال الشخصية الراوية بشخصية أخرى ، فتنتقل الصورة مباشرة من مكان (الحافلة) إلى الموقع الاخر عند الخنزير ، بقوله : ((من أنت يابني ؟ فذاكرتي متعبة وممسوحة . قلت له : كنت اتمنى ان اراك وانت احسن حالا واكثر حيوية كي اقتص منك ، اقصد من الخنزير . قرفص على الارض وراح يجهش بالبكاء . لاتتركني ارجوك ، لقد عرفتك الآن ، تعال لأقبلك واعتذر منك ، تلك لم تكن حقيقة كانت قصة ، قصة قصيرة ، كما كنت تقول ، تعال ارجوك)) . هذه اللقطة الحوارية تعرض امام الخنزير شريطًا صوريًا من التعذيبات التي كان يمارسها بحق الرجل ، اذ تبدأ الكاميرا بالدخول إلى داخل الموضع الذي كان يعذبه فيه وعن طريق تقريب الصورة حال الرجل في خضم هذا الشكل الخاص للمكان وما سيمنحه من مؤشرات نفسية إذ أعطت تفسيرًا للانتقال من الحدث الأول إلى الحدث الثاني وذلك بقوله : ((ماكانت يده ترحم وهي تهوي بالسلسلة الحديدية على انحاء جسمي بغضب وحقد كنت احتقره وانعته بالخنزير وهو يصول ويجول في غرفة التعذيب ، بقامته المديمة وعضلاته المفتولة يتوعدني بالويل متلذذًا بألمي ومازالت اثار اعقاب السجائر التي اطفأها على جسدي شاخصة ومازلت اشم رائحة الشواء، شواء لحمي)) ، لخلق التأثير الذي يريدهُ القاص على القارئ ، فتم قطع المشاهد المنفصلة في مواقع مختلفة معًا لجعلها تبدو كما لو أنها تتكشف في نفس الوقت ، ليتمكن القاص من الحفاظ على انتباه القارئ لآخر لحظة في القصة . لذلك يكون القص في خط توازٍ.

وعلى وفق هذا فالقصة تقوم على ثلاث حركات ناتجة عن حركة الشخصيات وانتقالاتهم : الحركة الاولى بمشهديها ــ الأول موقع الراوي من التعذيب والمشهد الآخر الذي يوافق المشهد الأول زمنيًا موقع الخنزير وقد رصد أحدهما الآخر ــ تخلق ترقبًا لدى المتلقي لما ستؤول إليه حركتهما التقابلية ، وهنا تأتي الحركة الثانية المنفصلة القائمة على مشهد واحد متمثل بـ (الرجل العجوز) ، أي أننّا مانزال ضمن موقع زماني واحد وموقع مكاني مختلف ، فالرجل العجوز (الخنزير) سيؤثر بين

مكانيين على إقامة التواصل السردي . بينما الحركة الثالثة تتمثل بدور التركيب الذي جمع بين حدثين لامتلاكه القدرة التنظيمية بترتيب أدوار الشخصيات على وفق الزمان ، والمكان من الوصول إلى الدلالة النهائية للقصة.

وفي قصة (الصمت والصدى)(٣٦) ــ تدور القصة حول شخص غير اعتيادي ، في الاربعين من العمر ، يضع نظارة طبية على عينيه وتعلو سحنته مسحة من الحزن الشفيف يقتحم عيادة طبيب ويطلب منة ان يجري له عملية جراحية لإزالة طبلتي اذنيه ليتخلص من محنته ، محنة الطنين ـ قدّم الراوي القصة بأربعة مشاهد وكلّ مشهد يحتوي عدة لقطات ، فتنمو هذه المشاهد وتلك اللقطات تتابعيًا إلى أن نصل إلى النهاية التي تلتقي مع البداية.

نبدأ بتأسيس المشهد الاول ، فهو أرضية تدور عليها القصة وبشكل متكرر في المقاطع الأخرى ، إذ يقول الراوي(الطبيب) : ((حدثني بإسهاب عن نظرية الصمت والصدى وكيف تشتد حدة الصدى كلما ازدادت حدة الصمت ، وان ما يريده بالضبط هو الصمت المطبق ، صمت بلا صدى ، لان صدى الأصوات المتقاطعة المتداخلة يصيبه بالدوار ويهد اعصابه حد الانهيار)) هذا هو الحدث العام الذي سوف تبدأ القصة بحياكة خيوطه شيئًا فشيئًا ، إذ نجده مقدمًا بصوتِ راوٍ موضوعي ، وهو ما أن يترك موقعه إلى (الرجل) الذي يروي تفاصيل أكثر للحدث يتشكيل النسق التكراري ، فنلاحظ أنّ سرد هذا المشهد قُدّم بلقطة متحركة عبر عدسة سردية تقترب من تحديد المنظر . بعد ذلك يصرح الطبيب بعدم اجراء العملية ، إذ يبني الراوي مشهده الثاني على اساس حركة المشهد الأول اذ يقول: ((اخبرته أن ما يطلبه مني هو المستحيل بعينه وهو جريمة بحقه ، وحق المهنة التي أمارسها ، واخبرته ان فقدان السمع يؤدي بالنتيجة إلى فقدان النطق قال ان هذا لا يقلقه ابدًا ، لأنه اعتاد ان يمتنع عن الكلام عادة لكن مشكلته تكمن في عدم قدرته على الامتناع عن الاصغاء مرغما إلى الكثير من اللغط ، الهراء يعكر صفو حياته وان جل ما يبغيه هو الصمت التام أجل انه لا يريد ان يسمع اية كلمه لأنه يعاني من صراخ الباعة وينفر من نشرة الاخبار والاعلانات)) وبهذا يتحدد الحدث الذي يدور حوله تصوير القصة ، إن أهمّ اشارة تؤكد هوية الاشتغال التكراري في

هذا المشهد هي في قوله :(الصمت والصدى) ففي هذا القول يتمّ التأكيد ؛ لأنه يصرح بالطنين ومايسببه له من ضجيج وضوضاء في تلافيف دماغه ، أمّا فاعلية الاشتغال فيمكن أن نتبعها عبر الحركة التصويرية ، ففي المشهد الأول كانت عدسة الكاميرا تقترب (وان ما يريده بالضبط هو الصمت المطبق ، صمت بلا صدى) ، عدسة الكاميرا هنا وصلت إلى التحديد (لان صدى الاصوات المتقاطعة المتداخلة يصيبه بالدوار ويهد اعصابه حد الانهيار) ، بعد ذلك تتحرك الكاميرا مؤسسة المشهد الثالث بلقطات عدة ، تدور على مكان الحدث ، لتعيد ترتيبه السردي وذلك بقوله:((ولما حاولت اقناعه بتشى السبل للكف عن هذه الهلوسات السمعية ، غادرني غاضبًا محتجًا ، وانا كلي حيرة واسف)) نلاحظ أنّ اللقطة الأولى (حاولت اقناعه للكف عن هذه الهلوسات السمعية) تقدم تشكيلاً يحتوي عرضًا لصورة (الرجل) في المشهدين السابقين ، ومما يلاحظ على هذا المشهد دخول مكون جديد إلى مسار التكرار (الطبيب) ، ولهذا المكون خصوصية مهمة ؛ لأنّه يتمركز بصفة مشارك سردي تتأثر في ضوئه حركة تقدم السرد ، وهذا مايمنح النصّ حرية أكبر من مشاغلة المتلقي وشدّه إليها حتى الوصول إلى النهاية ، ثم يأتي المشهد الرابع والأخير بلقطات ترفع من نسبة تصعيد الحدث السردي ، إذ يقدم التكرار هيكلةً نهائية للنص ، وذلك بقول(الطبيب) : ((القيت نفسي وحيدًا وصدى كلماته يرن في ذهني كما الناقوس ليتحول إلى طنين هائل سرعان ما أشتد بمرور الوقت ، وشيئًا فشيئًا رحت اسمع صدى اصوات متداخلة انين المرضى ودعاء الامهات لتختلط ولتخترق أذني حتى بات صخب الضجيج يفقدني صوابي ويشل حواسي)) هذا النصّ قدّم تصوير المشهد بشكل ختامي ، بعد أن أكمل القصّ الصورة حول حالة الرجل فالسرد يتقدم بإتمام الانسحاب التدريجي وذلك بالآلية نفسها التي دخل بها إلى مساحة القصّ في المشهد الأول .

فدلالة القصة الموضوعية اقتضت أن تكون المشاهد واللقطات متتابعة من بدايتها إلى نهايتها .

الـخـاتـمـة :

ـ كتب القاص هذه المجموعة بأسلوب واقعي بسيط وعاطفي ، وينماز بفنية بغير تكلف .

ـ جسدت قصصهِ الواقع بجوانبهِ الاجتماعية والنفسية ، فجاءت قريبة من نفس المتلقي ، لأنها تحاكي همومهُ وحزنهُ وألمهُ والحالة التي يعيش فيها .

ـ أنمازت قصصهِ بالعمق والجمال ، خاصةً وأنهُ طرق في قصصهِ قضية المرأة الذي أتخذ منها موضوعًا مركزيًا مبينًا عبرهُ رؤيتهُ للعالم المعرفي والثقافي ، لهذا اتسعت لدى القاص أفق الأخيلة في قصصهِ فأستعانه بتقنيات سينمية في عرض أفكارهِ ، مما كان لها دور واضح في استقطاب المتلقي وزيادة حالة التشويق لديه .

ـ من يتتبع قصص صلاح زنكنة يلحظ انه ذو اتجاه فنتازي في القصة العراقية ، فلكل كاتب الهام موجود في افكارهِ ، وهذا بحسب المستوى الثقافي والاطلاع والبيئة التي يستقي منها مادته الخام ، ثم يجسدها في نصوصه بكلمات مكثفة .

ـ كشف البحث عن سيادة الصمت وهو عدم القدرة على الكلام ، وفي ذلك اشارة صريحة للغة المرأة وعدم رغبتها في التعبير عن وجهة نظرها .

ـ استعمل القاص في (الصمت والصدى) اللغة الفصحى ممزوجة بالعامية ، كما انه يدرج كلمات نابية ؛ ولعل السبب في ذلك أنهُ أراد أن يجسد لغة العصر ، وينقلها في صورتها الواقعية ، التي جعلت نصه وثيقة اجتماعية لعصرهِ .

Abstract

The Sematic Techniques in silence and echo of Salah Zangana

Keywords: silence, story, narrating.

Inst.

Wala'a Fakhre Qadoure Al-Dulame (Ph.D.)

University of Diyala

College of Education for Humanities

This research in "The Sematic Techniques and Its Effect on Producing Short Story" in series of (Alsmat wal Sada) (Silence and Echo) for the Narrator Salah Zankana. The research was done according to analytical descriptive method, introduction, and three sections. The introduction included the concept of sematic techniques and its effect on Iraqi short story. The first section discussed the study of (the scene as part of drama scenes, imagery scene, and dialogue scene). The second section discussed the study

of (the movement of the camera and the poeticalness of the shot). The third section discussed the study of (formation) followed by results of study, references, and bibliography.

الهوامش

(١)ينظر : الرواية والسينما – التأثير المتبادل : ٢٦ .

(٢)ينظر : الفانوس السحري : ١٠٦

(٣)ينظر : مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي : ١٩٦

(٤) ينظر : بناء المشهد الروائي (بحث) : ٧٨

(٥) ينظر : في بناء الرواية (ادوين موير) : ٢٥١

(٦)الصمت والصدى : ٥٥

(٧) ينظر : شعرية الحجب في خطاب الجسد : ١٩

(٨)ينظر : الصورة ـ الزمن : ٨٠

(٩) ينظر : فن الكاتب المسرحي للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما : روجرم بفليد (الابن) ، ت:دريني خشية : ٢٣٤

(١٠) ينظر:السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال:٢٤٣ ،ومرايا السرد وجماليات الخطاب:٣٦

(١١) ينظر : الشعر العراقي المعاصر :٢٩٤ .

(١٢) ينظر : جماليات التشكيل الروائي : ٢٨٨

(١٣) الصمت والصدى :٢٨

(١٤) جماليات الشعر ـ المسرح ـ السينما :١٢٦

(١٥) الصمت والصدى :١٢٩

(١٦) ينظر : قاموس السرديات : ١١٥

(١٧) معجم المصطلحات الأدبية : ٣٦١ .

(١٨) الصمت والصدى : ٧

(١٩) الصمت والصدى :١٠١

(٢٠) الصمت والصدى :١٤٥

(٢١) . ينظر : مديات الصورة والاتصال : ٦٢

(٢٢) معجم المصطلحات الأدبية : ٣٦١

(٢٣) الصمت والصدى : ٧

(٢٤) ينظر : السرد السينمائي : ١٩٦

(٢٥) ينظر : السرد السينمائي : ١٩٦

(٢٦) ينظر: فهم السينما : ٣٦ ، السيناريو والنص: ١٣٦ ، الاخراج والسيناريو :٦٨

(٢٧) ينظر: فن كتابة الرواية : ٨٣
(٢٨) ينظر : فهم السينما : ٣١
(٢٩) ينظر : نظرية تراسل الحواس :١١٥-١١٧ .
(٣٠) ينظر : الفنطازية والصولجان – دراسة في عجائبية الرواية العربية : ٨٠ .
(٣١) ينظر : فن المونتاج السينمائي : ١٥
(٣٢) الصمت والصدى : ٥١
(٣٣) الصمت والصدى : ١١
(٣٤) ينظر : جماليات الشعر – المسرح – السينما : ٢٦٨ .
(٣٥) الصمت والصدى : ١٤٥
(٣٦) الصمت والصدى :١٣٩

المصادر والمراجع

i. الاخـراج والسـيناريو : د. عبـد الباسـط سـلمان ، الـدار الثقافيـة ، القـاهرة ، ط١، ٢٠٠٦م .
ii. بناء الرواية : أدوين موير ، ترجمة : محمد الصيرني ، مراجعة : عبد القادر القط ، دار الجيل ، مصر ، (د. ط) ، ١٩٦٥م .
iii. بناء المشهد الروائي(بحث) ليون سرميليان ، ت: فاضل ثامر، مجلة الثقافة الأجنبية ،ع٣، س ٧ ، ١٩٧٨م .
iv. التقنيات السردية في روايات عبد الرحمن منيف : عبد الحميد المحادين ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٩م .
v. جماليـات التصـوير والإضـاءة فـي السـينما والتليفزيـون : بيتـر سبرنسـي ، ترجمـة : فيصل الياسري ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، (د. ط) ، ١٩٩٢م .
vi. جماليات التشكيل الروائي:محمد صابرعبيد ،سوسن البياتي،دار الحوار،سوريا ،ط١، ٢٠٠٨
vii. جماليات الشعر– المسرح– السينما (فـي نمـاذج مـن القصـة العراقيـة) : د . حمد محمود الدّوخي ، الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، ط١ ، ٢٠١٠م .
viii. الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) : فاتح عبد السلام ، المؤسسة العربية للدراسة والنشر ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م .

ix. الرواية والسينما – التأثير المتبادل(بحث): سامي محمد ، مجلة الأقلام ، ع ٣ ، س١٩٨٣.
x. السرد السينمائي : فاضل الأسود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، ١٩٩٦م .
xi. السرد عند شعراء القصائد العشر الطوال : د. ميلاد عادل جمال المولى ، دار غيداء للنشر والتوزيع ، عمّان ، ط١ ، ٢٠١٣م .
xii. السيناريو والنص : د. عبد الباسط سلمان ، الدار الجامعية ، بغداد ، ٢٠١٢.
xiii. شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل التأليفي) : بوريس أوسبنسكي ، ترجمة : سعيد الغانمي ، ود. ناصر حلاوي ،المجلس الأعلى للثقافة العامة ، مصر ، ١٩٩٩م .
xiv. ـ شعرية الحجب في خطاب الجسد : محمد صابر عبيد ،دار الحوار،سوريا ، ط١ ، ٢٠١١م
xv. الصمت والصدى(مجموعة قصصيه):صلاح زنكنة،دار الشؤون الثقافية ،بغداد،ط١، ٢٠٠٢م.
xvi. صنعة الرواية : بيرسي لوبوك ، ترجمة : د.عبد الستار جواد ، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع ، عمان – الأردن ، ط ٢ ، ٢٠٠٢م .
xvii. . الصورة ـ الزمن :جيل دولوز ، ت : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق ، ط١ ، ١٩٩٩م .
xviii. الصورة في السرد الروائي والسرد السينمي(بحث):فاطمة بدر ،مجلة الأقلام ، العراق ، ع٥، س٢٠١٠
xix. عن بناء القصيدة العربية الحديثة:علي عشري زايد ، مكتبة الآداب ،القاهرة ،ط٤ ، ٢٠٠٢م
xx. الفانوس السحري : خالد ربيع السيد ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، ط١ ، ٢٠٠٨م.
xxi. الفنطازية والصولجان (دراسة عجائبية الرواية العربية) : د. فاطمة بدر ، دار الأدهم ، مصر ، ط١ ، ٢٠١٣م .

xxii. فن الكاتب المسرحي (للمسرح والإذاعة والتلفزيون والسينما) : روجرم بسفيلد ، ترجمة : دريني خشبة ، مكتبة نهضة مصر ، ١٩٦٤م .

xxiii. ـ فن كتابة الرواية : ديان دوات فاير ، ترجمة : عبد الستار جواد ، مراجعة : عبد الوهاب الوكيل ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨م .

xxiv. ـ فن المونتاج السينمائي : كاريل رايس ، ترجمة : أحمد الحضري ، مراجعة : أحمد كامل مرسي ، المؤسسة المصرية العامة ، ١٩٦٥م .

xxv. فهم السينما : لوي دي جانيتي ، ترجمة : جعفر علي ، دار الرشيد ، بغداد ، ١٩٨١م .

xxvi. قاموس السرديات: جيرالد برنس، ت :السيد إمام ، دارميريث للنشر ، القاهرة،ط١ ، ٢٠٠٣م

xxvii. الكتابة السينمائية: بيير مايو ، ت: قاسم المقداد ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، ١٩٩٧

xxviii. كيف تكتب السيناريو: صلاح ابو سيف ، سلسلة الموسوعة الصغيرة (٩٨) ، وزارة الأعلام العراقية ، منشورات دار الجاحظ ،دار الحرية ، ط١ ، بغداد ، ١٩٨١م

xxix. مدخل الى سيميائية الفلم : يوري لوتمان ، ت: نبيل الدبس ، دار عكرمة ، دمشق ، ط١، ١٩٨٩م

xxx. مديات الصورة والاتصال (الأثر المتبادل بين الرواية والفلم) : أحمد ثامر ، دار الإتحاف ، سليانة ، ١٩٩٨م .

xxxi. ـ مرايا السرد وجماليات الخطاب القصصي : أ.د. محمد صابر عبيد ود. سوسن البياتي ، دار العين ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٨م .

xxxii. معجم المصطلحات الأدبية : إبراهيم فتحي ، دار شرقيات للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط١ ، ٢٠٠٠م .

xxxiii. . نظرية تراسل الحواس (الأصول – الأنماط – الإجراء) : د. أمجد حميد عبد الله ، دار ومكتبة البصائر ، بيروت – لبنان ، ط١ ، ٢٠١٠م .

xxxiv. ـ نكهة السرد عند تحسين كرمياني ، عبدالله طاهر، هيفاء زنكنة: وسام سعيد ، دار تموز، دمشق ، ط١، ٢٠١٤م.