

إضاءات نقدية (فصلية محكمة)

السنة الخامسة - العدد السابع عشر - ربيع ١٣٩٤ ش / آذار ٢٠١٥ م

ص ٣٠ - ٩

## آليات السينما في رواية "قناديل ملك الجليل" لإبراهيم نصرالله

خليل پرويني\*

شهرام دلشاد (الكاتب المسؤول)\*\*

### الملخص

تقدمت الرواية في العصر الحديث تقدماً عظيماً، وتنوّعت أساليبها؛ فمن هذه الأساليب تداخلها والأنواع الأدبية والفنون البصرية. وقد أخذت الرواية الجديدة تقتبس من بعض الفنون أساليب فنية تساندها في عملية البناء الروائي، وتدفع بها إلى الإبداع، وتضمن لها حضورها وتطورها، فمن ذلك: استخدام أسلوب الحوار المسرحي، وتوظيف المعطيات الغنائية الشعرية، وتصوير الأحداث المدهشة والبطولات الملحمية. وأخيراً تعاملت الرواية، خاصة "الرواية الجديدة" مع الفنون البصرية ولاسيما الفن السابع، أي السينما؛ ونجد هذا التعامل الأخير في الأفلام المقتبسة من الروايات أو في الاستفادة من التقنيات السينمائية لكتابة الرواية؛ فالعلاقات الثنائية قائمة بين الرواية والسينما في عصرنا الراهن. ويعدّ إبراهيم نصرالله من الروائيين القلائل الذين جسّدوا في رواياتهم جميع الأنواع والفنون، ورواية "قناديل ملك الجليل" خير مثال على ذلك، حيث استخدم كاتبتها اللغة الشعرية والمسرحية، واستفاد من اللغة الروائية، ولم يهمل توظيف التقنيات السينمائية؛ فجاءت هذه المقالة لتستعرض الآليات السينمائية الموجودة في الرواية، وذلك من خلال المنهج الوصفي - التحليلي. وقد أظهرت النتائج أن الرواية أخذت عدة تقنيات سينمائية: كتنقية عدسة الزوم، وعملية المونتاج والسرد السينمائي، وسيناريو القصة، كما أنّ الكاتب سعى في استعمال أساليب روائية جديدة مقتبسة من السينما.

الكلمات الدلالية: الرواية، السينما، إبراهيم نصرالله، قناديل ملك الجليل، آليات.

\*. أستاذ في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، طهران، إيران.

\*\* طالب مرحلة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة بوعلی سینا، همدان، إيران

sh.delshad@ymail.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدی

تاريخ القبول: ١٣٩٣/٧/١٢ ش

تاريخ الوصول: ١٣٩٣/٢/١ ش

## المقدمة

إبراهيم نصرالله متميزٌ بين الروائيين في استخدام الأساليب السردية المتنوعة، وكثيراً ما استفاد في رواياته من التناس، ورؤية الأصوات، والطفل الرواي. فرواياته تكشف لنا عن ذروة تاريخية وملحمية، وعن وعى تام بالأُمور (اصغرى، ٢٠١٠م، ١)، وعن اعتمادها على البنية البصرية. وقد أفاد نصرالله منذ بداية كتابته من فنّ السينما بصورة واسعة في أعماله الشعرية والروائية. ويرجع استخدام هذه التقنية أولاً إلى مرونة الفن الروائي، وثانياً إلى مشروع الرواية الجديدة، وثالثاً إلى علاقة إبراهيم نصرالله بتلك الفنون، والتي كان آخرها رواية "قناديل ملك الجليل"؛ ونظراً لبنيتها الملحمية والحربية فهي أكثر تمثيلاً في مجال الحركات البصرية. وعلاقة هذه الرواية والفنون لم تقتصر على قسم منها، بل شملت كل هذه الفنون. وأحياناً نشاهد تراحمًا كبيراً للأحداث وتصويرها تصويراً سينمائياً يقرب بناء الرواية إلى الفيلم السينمائي، كما نجد أحداثاً تشتمل على جميع عناصر المسرح، وكأن الشخصيات والأحداث تُمثل على خشبة المسرح أمام الجمهور، وأحياناً نشاهد أن إبراهيم نصرالله يرسم بعض الرسوم لتنامي السرد والحكي. وقد جاءت هذه الدراسة لتعالج آليات سينمائية لرواية "قناديل ملك الجليل" وتبين مدى علاقتها بفن السينما، لأن مؤلفها «يعدّ كاتباً سينمائياً، وربما قد أثرت هذه الثقافة السينمائية في أعماله الأدبية، إما الشعرية وإما الروائية.» (برهومة: ٢٠٠٩م: ٥٦-٧٧)

## الأسئلة والفرضيات

هل اعتمد إبراهيم نصرالله على الآليات السينمائية في رواية "قناديل ملك الجليل"؟

ما هو غرض الروائي في توظيف التقنيات السينمائية؟

كيف تجلّت التقنيات السينمائية في رواية "قناديل ملك الجليل"؟

نفترض للسؤال الأول: أن الخصائص المميزة للحدث تظهر في رواية "قناديل

ملك الجليل"، ويتسم التعبير الروائي في هذه الرواية بجماليات نوعية تتأتى أصولها

من مرجعيات متنوعة: كثقافية، واجتماعية، وشعرية، وتشكيلية، وسينمائية؛ فهو وظّف

الآليات السينمائية في روايته هذه. وللسؤال الثاني: بما أن إبراهيم نصرالله تناول في

روايته هذه الأحداث الحربية ينبغي أن تستخدم التقنيات السينمائية أكثر من ذي قبل، كما أنّ موضوع الثورات والحروب يقتضى أن يظهر نصرالله كمخرج سينمائي ليقرب الأحداث إلى ذهن ويثبتها . وتفترض للسؤال الثالث: أنّ إبراهيم نصرالله يُعدّ من كتاب الرواية الجديدة، ومن أهم ميزات هذه المرحلة من الرواية العربية انعدام الحدود بين الأجناس أو تداخل الأجناس والفنون، خاصة في عالم السرد، لأنه أكثر انفتاحاً لدخول أجناس وفنون أخرى، واستفاد إبراهيم نصرالله في رواية "قناديل ملك الجليل" من أدوات السينما، ونجده يستعير عدة تقنيات سينمائية في تكوين السرد أو تكميله.

### منهج البحث

المنهج المستخدم في هذا البحث هو المنهج الوصفي \_ التحليلي، ضمن إطار التقنيات السينمائية مستعيناً برواية "قناديل ملك الجليل" والكتب النقدية التي تتحدث عن علاقة الأدب بالسينما.

### خلفية البحث

نجد دراسات غير قليلة تحدثت عن علاقة الرواية بالسينما أشهرها: كتاب "الرواية العربية والفنون السمعية والبصرية" (٢٠١٢م)، ألفه حسن لشكر؛ وهذا الكتاب دراسة تحليلية لكثير من الروايات الجديدة وعلاقتها بالفنون البصرية، وقد خصّص الكاتب فصلاً من الكتاب للسينما وصلتها بالرواية العربية الجديدة، وتحدث فيه عن أهم التقنيات السينمائية كالمونتاج، وعدسة الزوم، وسناريو القص، معتمداً روايات جبرا إبراهيم جبرا، وإبراهيم أصلان، ونجيب محفوظ وإداور الحراط؛ ومنها مقالة "قراءة مقارنة بين الأدب والسينما" (١٩٨٨م)، ألفه الباحث محمود قاسم؛ ونشرت هذه المقالة في مجلة البيان بكويت، وقد تحدث فيها الباحث عن العلاقات الثنائية بين الأدب والسينما؛ ومنها كتاب نجيب محفوظ "على الشاشة" (١٩٧٥م)، ألفه هاشم النحاس بالقاهرة؛ وكتاب "السينما والأدب" (١٩٧٩م)، لصلاح ذهني، وهو من منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

وهناك أيضاً بعض الكتب التي تشير عن التفاعل بين السينما والرواية لدى إبراهيم نصرالله ومن أهمها: كتاب "البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصرالله" (٢٠٠٥م)، للدكتور مرشد أحمد، وقد نشر الكتاب في المؤسسة العربية للدراسات والنشر بالأردن، تحدث فيه الكاتب عن الإضافات السردية التي قدمتها روايات نصرالله للرواية العربية، وتناول في تحليله المصحوب بعرض بصرى شعرياً العنوان ودلالاته في النص والتحرر من أحادية الصوت واللعب بالزمان و النزوع إلى الغرائبية والتعدد الخطابي والأسلوبي واستدراج تقنيات الفنون المختلفة للنص الروائي: كالسينما، والمسرح، والشعر، والصورة الفوتوغرافية، واللوحة، ومباغثة المتلقى بعوالم فنية وإنسانية مبتكرة.

وعلى شاكلة ما ذكرناه كتاب "الكون الروائي قراءة في الملحمة الروائية (الملهاة الفلسطينية)" (٢٠٠٦م)، للدكتور محمد صابر عبيد والدكتورة سوسن البياتي، وقد تمّ نشر هذا الكتاب في المؤسسة العربية للدراسات والنشر بالأردن، وهذا الكتاب يتحدث عن الكون الروائي وجماليات التعبير، ويشير إلى استعارة التقنيات السينمائية وتوظيفها، وتقنيات السرد الروائي والملحمي، ونظرة هذا الكتاب إلى روايات إبراهيم نصرالله نظرةً فنيةً تبين من خلالها جميع الاتجاهات الموجودة في رواياته حتى الإشارة الى تداخل الاجناس في رواياته، ولكن النظرة الغالبة في دراسة رواياته تبيين العناصر والميزات الملحمية في تلك الروايات التي كتبت تحت مشروع "الملهاة الفلسطينية".

وكتاب "تداخل الفنون والأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله الإبداعية" (٢٠٠٧م)، ألفه حسين نشوان، وطبع في وزارة الثقافة بالأردن؛ هذا الكتاب يدرس تداخل الأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله عامة، وفي انشغالاته الشعرية والسردية والنقدية والبصرية، يدعم ذلك وعى الكاتب بطبيعة التحولات الأدبية، وذهابها إلى توظيف تقنيات متنوعة، حيث تعتمد القصيدة عند إبراهيم نصرالله بتقنيات السرد، ويستعير السرد لغة القصيدة، وتفيد الرواية من أدوات السينما. وهكذا يتحدث نشوان عن تداخل الأجناس في أعمال إبراهيم نصرالله أشعاره ورواياته بصورة عامة الى سنة ٢٠٠٤م. ورواية "زمن الخيول البيضاء" و"قناديل ملك الجليل" من روايات الملهاة الفلسطينية لم تدخل تحت إطار هذه الدراسة.

## التفاعل بين الرواية والسينما

نحن نجد اليوم تفاعلاً متميزاً بين الرواية والسينما، فالسينما تستعين بالرواية، ولأجل هذا نجد أنّ السينما عكفت على الاقتباس من الروايات الشهيرة للأدباء المحترفين. ويُعدّ نجيب محفوظ الأكثر حظاً في تحويل رواياته إلى الأفلام بدءاً من رواية "البداية والنهاية". ومن جانب آخر أصبحت الرواية تستعير من بعض التقنيات السينمائية، إذن فالعلاقات متقابلة بينهما؛ والمهم في دراستنا هذه العلاقة الثانية أي الإفادة من آليات السينما في العمل الروائي. «ولقد أفادت الرواية العربية الجديدة من الفنون السمعية البصرية وبخاصة الفن السينمائي، إذ استثمرت بعض تقنياته لتشكيل نسقها السردي والتخييلي وتخصيب جمالياتها الخاصة.» (لشكر، ٢٠١٢م: ١٢) ولأجل هذا عندما «تأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي أخذ يتسلل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة لدى الكتاب.» (فضل، ٢٠٠٩م: ١٨٩). إذ أصبح الأدب بدوره يستفيد من السينما ومن تقنياتها وأدواتها ويتجلى ذلك بالنسبة للرواية في توظيف أساليب القطع والوصل والمونتاج. (لشكر، ٢٠١٢م: ١٢) وقد تداخلت أدوات الفن فيما بينها لكي ترقى إلى مستوى التعبير عن العصر المتداخل، ومن هنا تركزت أكثر عمليات التأثر والتأثير. (الدوخي، ٢٠٠٩م: ١٥) وكانت الرواية العربية بذاتها عملاً أدبياً متميزاً يسهر على كتابته المبدعون، كما يحرص المتلقى على تدبر مضامينه وجماليات السرد. وبظهور السينما وسائر الفنون كالمسرح والموسيقى، أصبحت الرواية عطاءً أوسع باستثمار صناعات السينما من منتجين ومخرجين وممثلين في تشخيص وتجسيد لمضامين الروايات المبدعة ليكون ناظراً ومستمعاً إلى جانب القارئ. (لشكر، ٢٠١٢م:

(٧)

وبما أنّ الرواية جنساً أدبياً هجيناً يمكنها أن تستوعب فنونا مختلفة؛ فالقلم السينمائي يقتصر على اقتناص سطح الأشياء ويتنازل مكرها عن أعماقها غير مدركة، لكن الرواية عندما توظفه فهي تضم إمكاناته الحركية والبصرية دون أن تفتقد قدرات لغتها الخاصة إلا بالقدر اليسير. (فضل، ٢٠٠٩م: ١٨٩) إذن فالرواية أقدر من السينما في سرد الأحداث والشخصيات، وبالإضافة فإن لها ميزات خاصة بما تأخذه من الآليات

السينمائية في سبيل تكميل سردها. فنجد في ساحة الرواية العربية روايات غير قليلة تستلهم التقنيات السينمائية. ومن الروائيين الأكثر تمثيلاً في استخدام آليات السينما هم: ابراهيم نصرالله، و ابراهيم أصلان، وصنع الله ابراهيم، ونجيب محفوظ، ويوسف السباعي، وإحسان عبدالقدوس، وطه حسين وغيرهم.

### التقرير عن الرواية

رواية "قناديل ملك الجليل" هي الرواية السابعة من المشروع الروائي لإبراهيم نصرالله المسماة "بالمهارة الفلسطينية" إلى جانب "و زمن الخيول البيضاء"، و "طفل المحاة"، و "طيور الحذر"، و "زيتون الشوارع"، و "أعراس آمنة"، و "تحت شمس الضحى"، لكنها متقدمة عليها زمنياً وتاريخياً، ومتأخرة عنها طبعاً ونشراً؛ وبصدد هذه الرواية تكون المهارة الفلسطينية قد غطت مساحة زمنية روحية ووطنية وإنسانية على مدى ٢٥٠ عاماً من تاريخ فلسطين الحديث.

تقع الرواية الجديدة في ٥٥٥ صفحة، وجاء في تقديم الناشرين لها: «قناديل ملك الجليل» رواية تأسيسية، لاعلى صعيد الكتابة الروائية التي ترتحل بعيدا في الزمن الفلسطيني فقط، وهو هنا نهايات القرن السابع عشر والقرن الثامن عشر بأكمله تقريبا (١٦٨٩م - ١٧٧٥م)، بل في بحثها الأعمق عن أسس تشكّل الهوية والذات الإنسانية في هذه المنطقة الممتدة ما بين بحرين: بحر الجليل (طبرية)، وبحر عكا. ذروة ملحمة يرفع بها إبراهيم نصرالله مشروعه الروائي، ومشروع المهارة الفلسطينية بشكل خاص، إلى موقع شاهق، وهو يكتب ملحمة ذلك القائد (ظاهر العمر الزيداني) الذي ثار على الحكم التركي وسعى لإقامة أول كيان سياسى وطنى قومى حديث فى فلسطين، وأول كيان قومى فى الشرق العربى. هذا القائد الفريد الذى امتدت حدود (دولته) من فلسطين إلى كثير من المناطق خارجها.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ١)

وتتناول الرواية فترة مجهولة إلى حد كبير، لكنها مهمة فى التاريخ العربى، وما قام به القائد "ظاهر العمر الزيدانى" لتأسيس دولة وطنية مستقلة فى فلسطين، تغطى فترة زمنية واسعة ممتدة من عام ١٦٨٩م، حتى عام ١٧٧٥م، وهى الفترة ذاتها التى شهدت ميلاد

ورحيل هذا القائد الذي اتصفت فترة حكمه بالعدل والتسامح ونشر الأمن، والتجاء كثير من الفئات الاجتماعية المضطهدة إلى المدن التي كانت تحت سيطرته، مثل عكا وحيفا والناصرة وطبرية وسواها، ونمو التجارة والزراعة وإقامة العلاقات الدبلوماسية مع كثير من دول العالم، وتدور أحداث الرواية في فلسطين والأردن وسورية ولبنان ومصر واسطنبول.

### دراسة وتحليل

رواية "قناديل ملك الجليل" رواية تصلح لأن تكون فيلماً سينمائياً مدهشاً، أو مسلسلاً تاريخياً رائعاً، أو كليهما. إن كثرة الأحداث وتوفير الصور واستخدام التكنيكات السينمائية وموضوعها التاريخي والملحمي تسببت في تقوية البنية البصرية في الرواية؛ فالأحداث في هذه الرواية من الأحداث التي يسهل تبديلها إلى قصة سينمائية أو سيناريو، لأن أحداثها حوادث تصويرية متحركة، بدل أن تكون حكاية أو سرداً روائياً مجتاً، أو يترصد الروائي الأحداث فيها من الخارج ولا يترصد في داخل الشخصية. هذه الرؤية من الخارج مهمة في بحثنا السينمائي حول الرواية، وسنقف عندها كثيراً في العناوين التالية.

القول هنا بأن الرواية سينمائية يعني أن استعارة التقنيات أو التكتيكات السينمائية واستخدامها لم يتوقف عند بعضها كالمونتاج وتجاوز المشاهد وغيرها، لأننا - بشكل عام - نجد في كل رواية بعض التقنيات السينمائية، واعتبار هذه الرواية رواية سينمائية يثبت لنا أن تلك التقنيات تكثر في الرواية. وفيما يلي نشير إلى بعض الخصائص السينمائية في رواية "قناديل ملك الجليل" ونقوم بتفصيلها وشرحها.

ناقل القول إن هذه الرواية من الروايات الحديثة، فهي الرواية الأخيرة لإبراهيم نصرالله، تجلى فيها كثير من معطيات الفنون وأنواع أخرى خاصة فن السينما. ويجدر القول بأن هذه الرواية ليست قصة سينمائية تحتوى على كل العناصر السينمائية، بل نريد أن نتحدث عن دخول بعض عناصرها وكيفية استعارة الروائي لها في إنشاء روايته.

## الصورة السينمائية

في البداية تجدر الإشارة بأن استخدام الصورة في كل جنس أدبي معناه استخدام تقنية سينمائية في ذلك الجنس، لأن لغة الرواية هي الحكى والسرد لا الصورة؛ واستخدام الصورة فيها يكون تكنيك سينمائي لأن لغة السينما هي الصورة والحركة. فالمراد بالصورة في السينما هي صورة متحركة تنبض بالحياة، فيها الحركة والإشارة، وفيها اللون، والظلال، وتشابك الحوارات، والتركيز على الإكسسوارات، والتشويق، والعودة إلى الماضي، وتداخل المشاهد وإنهائها بحرفية بالغة. (فتحى، ٢٠٠١م: ١٢٦)

إن رواية "قناديل ملك الجليل" تجرى بين السرد والصورة، تنامت فيها الصورة مثل السرد بأنواعها المختلفة الشعرية والروائية والسينمائية والمسرحية. دخول الصورة في الرواية قد جاء على أساس تداخل الفن السينمائي، لأن الرواية تقوم على أساس السرد والحكى، والصورة والتصوير بنية سينمائية يجرى الحديث عنها في السينما ولاسيما أن هناك كثير من الصور في الرواية السينمائية تحتوى على خصائصها المذكورة آنفاً.

لكن السرد في هذه الرواية يتناغم مع الصورة ولاينفصلان عن بعضهما. لننظر إلى الفقرة التالية لنرى كيف يأتي السرد و الصورة معاً:

«أشرعَ ظاهراً شباك بيته، فلم يسترع انتباهه من كل أولئك الخلق الذين يملأون شوارع الناصرة، سوى ذلك الشاب البدوي المنهك كرضاً أو مشقة؛ الشاب الذى استدار بعينه ما إن رأى ظاهراً. وحين خطأ أولى خطواته مبتعداً، حاول أن يبدو طبيعياً ما استطاع، رغم هزاله، لكن عودته للنظر ثانية نحو بيت ظاهراً فضحته. تجول ظاهراً فى ذاكرته مفتشاً عن ذلك الوجه لم يستطع استحضاره. أغلق النافذة وخرج.» (ابراهيم نصرالله، ٢٠١٢م: ٢٥٦)

المراد بإتيان هذه الصورة هو أن الروائي يسرد الأحداث، لكن يضيف على السرد عناصر الصورة بشكل نستطيع أن نقول: إنَّ السرد فى الرواية يجرى مع الصورة؛ وأشرنا سابقاً فى حديثنا عن علاقة الرواية بالسينما بأنَّ الصورة من العناصر السينمائية. ففى هذا المقطع تنتقل حركة الكاميرا من مكان إلى آخر، تنتقل من بيت ظاهراً إلى الشارع

(بين المكانين)، ومن شخصية ظاهر إلى بعض الناس الذين يملأون شوارع الناصرة، مركزة على الشاب البدوي والمنهك (بين شخصيات)؛ وتأخذ الكاميرا صورة عن استدارة عيني ظاهر وذلك الشاب. وريشة الروائي هنا حريصة على أخذ الصورة بدقة كاملة؛ وتتمركز الكاميرا على ظاهر الذي أغلق النافذة وخرج. فمن الملاحظ في هذه الصورة تعدد الحركات بين الأمكنة والشخصيات، فقد جاءت هذه الصورة بلفظات مختلفة تتم بها عملية المونتاج، وظهر فيها إبراهيم نصرالله كمصوّر لتلك اللقطات.

لكن السؤال الذي يُطرح: هل تعتبر كل صورة في الرواية صورة سينمائية؟ تحدثنا عن الصورة السينمائية، وهنا نريد أن نتحدث عن تلك الصورة أيضاً و تطبيقها مع الصورة الروائية حتى تظهر الفروق بينهما بصورة أدق، لأنّ الصورة، كما تخطر بالبال، ليست مختصة بالسينما، ونحن في الأنواع الأدبية نشاهد الصورة، ولا نستطيع أن نجعل جميع الصور في الأنواع الأدبية صوراً سينمائية، لأن هناك صوراً شعرية أو روائية لا تلاحظ فيها عناصر الصورة السينمائية. ونترصد الفرق بين عناصر هاتين الصورتين في المقطعين من الرواية، تأتي إحداها بشكل الصورة السردية و تأتي الأخرى بشكل الصورة السينمائية. لأن معرفة كيفية الصورة في الرواية مهمٌ لدينا. لننظر إلى المقاطع التالية:

«لم يكن ظاهرٌ مفتوناً بشيءٍ مثلما كان مفتوناً بصيد البط، لكن الساعة من الزمن يقضيها على ضفاف طبرية، كانت كافية لغسله من كل ما علق به من غضبٍ أو أحزان.»  
(نصرالله، ٢٠١٢م: ٩٨)

«ظل القلق يعتصرُ بدنَ نفيسة، حتى بعدَ عودةِ ظاهرٍ إليها سالماً.» (المصدر نفسه:

١٢٠)

«كانت الذراعُ الخشبي الذي يغلقُ البابَ قد انتزعَ من مكانه. فتح الباب. حدّق في جانبي الطريق. كانت طبرية تنهضُ في تلك اللحظات. من بعيد يأتي صياح ديكة وأصوات غامضة لكلماتٍ من الصّعب فهمها. سمع حوافر دابة فاستدار، كانت امرأة تمتطي حماراً ممسكة بربطة فجل كبيرة أمامها.» (المصدر نفسه: ٦٤)

فقد جئنا بثلاثة مقاطع روائية: أولها كان سرداً، يسرد الروائي حدثاً، وثانيها صورة

روائية تبين مدى اضطراب نفيسة حين غياب ظاهر، وثالثها صورة روائية مشحونة بالعناصر السينمائية.

إن مكونات النص السردي تساهم في تحقيق الصورة السردية. وأما الفرق الأساسي بين هاتين الصورتين (النص الثاني والثالث) فيرجع إلى بنيتهما، لأن أولهما صورة سردية، ومن أهم خصائصها هو التصوير، وهذا التصوير يمكن أن لا يهتم بالحضور الفعلي في النص، ويكون تصويراً للأحاسيس والعواطف، أو تصويراً لنفسيات الشخصيات. وإذا نظرنا إلى الصورة السينمائية (الصورة الثالثة) فيدهشنا صوتها، وإيقاعها، وحركتها، وعودها ونزولها؛ فهي مليئة بالعناصر السينمائية: كالحركة، وتجاوز المشاهد، وتعدد الشخصيات والحركات والأمكنة؛ وكل هذه العناصر تجتمع في آن واحد، كأنها لقطة من فيلم بوليسي من حيث البنية والشكل، وهذا يرجع إلى البنية الفعلية أو الحضور الفعلي في الصورة الأخيرة. ويمكن أن تظهر الصور في الرواية مصورة الحضور الفعلي، فإن كانت كذلك يطلق عليها الصورة السينمائية. ونلاحظ إذا تأملنا هذا النص أن الروائي يستخدم تقنية المونتاج المتناوب عبر هذه الصورة السينمائية لتحقيق المروحة بين وصف البيت من الداخل والخارج من خلال أسلوب سينمائي مشحون بالحركة والإشارات الدالة.

### السرد السينمائي

نخلص من هنا إلى القول: بأن لكل من السرد الروائي والسرد السينمائي مميزاته الخاصة به، حتى وإن التقيا في الكثير منها، ذلك أن السرد الروائي باعتماده على اللغة المكتوبة وحدها، يمكنه أن يشخص الحياة النفسية للشخصيات الروائية تشخيصاً داخلياً عميقاً، معتمداً في ذلك على تقنية المونولوج، في حين أن السرد السينمائي لا يستطيع فعل ذلك، وإنما يكفي بالقبض على الصورة وهي تتشكل خارجياً، من خلال تعبيرات الشخصيات الإشارية التي تُمنحُ لملاحظهم؛ وهو أيضاً ما لا يستطيع السرد الروائي أن يقوم به مهما اعتمد في لعبة تتابعه على التقاطع المستمر بينه وبين الوصف، هذا الوصف الذي ينجح أكثر في تحويل الواقعي، المادي إلى متخيل، أكثر مما تستطيعه عين الكاميرا،

التي تتجذب نحو نوع من المحاكاة أكثر حرفية. (محقق، لاتا: ٤)

ومن القضايا المطروحة في استعراض رواية «قناديل ملك الجليل» هي كيفية السرد باعتبار تداخل الأجناس، فيلاحظ في الرواية عناصر الصورة، ويمكننا أن نطلق عليها السرد السينمائي، أي إذا كان السرد تصويرياً مشتملاً على عناصر السينما نسميه السرد السينمائي. والسرد الروائي كما عرفنا يقوم على اللغة المكتوبة، لكن السرد السينمائي يقوم على أساس التصوير؛ إن السرد في هذه الرواية، خاصة عند سرد الحروب والغزوات والصراعات، يكون مشحوناً بعناصر السرد السينمائي، لأن بنية التصوير فيها قوية ولا يتدخل الروائي في نوازع ونفسيات أو دواخل الشخصيات وسردها، بل يرسم الشخصيات رسماً سينمائياً دقيقاً.

لننظر إلى المقطع الآتي:

«عاد ظاهراً من جديد يتقافز فوق السور، وحين أحس بأن شتائه لم تعد تزعج الجنود بدأ بشتم الوزير نفسه، حيث لم يترك كلمةً قبيحةً يمكن أن تقال بحقه إلا وطيرها إليه بأعلى صوته. بأذنه سمع الوزير تلك الشتائم، التي كان لا بدأت تصل، في تلك المساءات، بين قذيفة وقذيفة وهجمة أخرى. كل من يأتي برأس ذلك الفتى سأعطيه ما يطلبه، أعلن الوزير بسبابته القصيرة نحو السور.» (المصدر السابق : ٣٠)

إبراهيم نصرالله لم يقف مكان السارد، بل وقف هو مكان صاحب الكاميرا ومصور الفيلم، يتابع الأحداث ويأخذ منها صوراً. فروايته هذه تعتمد على عناصر من السرد السينمائي حيث يلاحظ فيها عنصر الحركة فينتقل السرد من حالة إلى حالة أخرى، ابتداء بتصوير حركات شخصية ظاهر، عودته وقفزه فوق السور والقاء الشتائم، وحركة الوزير حيث يقول وهو يشير بسبابته القصيرة نحو السور؛ ومما يلاحظ كذلك في هذا المجال هو كيفية استخدام السرد، فالروائي يترصد الأحداث من الخارج (التبئير الخارجي) في السرد السينمائي على عكس السرد الروائي، فنشاهد هنا وقوف إبراهيم نصرالله من بعيد آخذاً صورة عما يحدث أمامه، ويبيده الكاميرا متنقلاً بين مكانين (مكان ظاهر و الوزير)؛ هذا الترصد من الخارج سبب لكي لا يدخل الروائي في دواخل الشخصيات كما يلاحظ في السرد السينمائي. وتقطعة أخرى في السرد السينمائي لهذا المقطع هو

كيفية الزمان، فالزمان هنا، كما في الفيلم هو زمن الحال (اربابي، ١٣٨٧ش: ٦١)، تحدث الأحداث أمام أعيننا كما نلاحظ ذلك في أفعال (يتقافز، وتزعج، ويأتي، وسأعطيه، ويشير)، وكأنّ الحدث هو بنفسه من يروي الأحداث ولا نحس بوجود السارد. والنقطة الأخيرة في السرد السينمائي هي مرافقة الصوت والإيقاع مع السرد السينمائي، إذ يعمل إبراهيم نصرالله في هذا النص، فيصف فيه ظاهر العمر متجاوزاً الوصف السطحي المرئي لتقريب الصورة وتخصيها بالتجسيد عبر المؤثرات الصوتية والحركية الكثيرة. وهذه الأصوات والحركات تصدر من شخصيات مختلفة: ظاهر، والجنود، والوزير.

وعندما نقول السرد في رواية «قناديل ملك الجليل» يكون سينمائياً فنحن نعني توفر عناصر سينمائية في سرد الأحداث: كالحركة زمانياً ومكانياً ونفسياً، وحركة الكاميرا، ورؤية الراوي، وتغيير الشخصيات، وانتقال الكاميرا من شخصية إلى شخصية أخرى. وعندما يوظف الروائي هذه الأمور والعناصر في سرد روايته تنفق بسينمائية السرد في الرواية، ونلمس التوليف السينمائي في روايته. هذا هو ما حدث في الرواية التي تحدثنا عنها بصورة موجزة من منظار كيفية السرد. إذن هذه الرواية مشحونة بعناصر السرد السينمائي، فريشة الروائي هنا ريشة سينمائية.

### سيناريو القصّ

تقصد به ذلك البناء الروائي - المشهدي الذي يعمل على الارتفاع من نظام قارئ/ سامع إلى نظام قارئ/مشاهد، وذلك من خلال استنفاد أكبر ما يمكن من الثروة الدلالية الهائلة التي تحملها الصورة السينمائية نتيجة اختزالها المعقد لنظام علاماتي يكاد يكون لا متناهيًا، ورصد مكونات هذه الثروة داخل الصورة السينمائية: من ديكور، وكادر، وإضاءة، وظل، وغير ذلك من لوازم البنية البصرية، وشد جميع عناصر التكوين هذه بمونتاج واع يتعهد بنتيجة المشهد، وهي وصول بالمتلقي إلى نظام القراءة/المشاهد. (الدوخي، ٢٠٠٩م: ٤٧)

فهذه الرواية في منظورها السينمائي قريبة جداً من سيناريو كامل «وهو عملية إعداد القصة لتصبح فيلماً، وتحويلها إلى مناظر ولقطات وتحديد التفاصيل بكل لقطة من

ديكورات، وتوقيت وغير ذلك مما تستلزمه عملية تحويل القصة من عمل مقروء إلى عمل مشاهد» (عشرى زائد، ٢٠٠٨م: ٢٢١)؛ لذا فهي مؤهلة ومستعدة تماماً ببساطة أن تتحول إلى فيلم سينمائي لما تكثف من مشاهد ولقطات سينمائية، فضلاً عن تجلّي ثقافة سينمائية واضحة في أسلوبية بناء المشاهد واللقطات تسعى إلى مفاعلة السردى بالسينمائي.

وهنا عند دراسة الصور الروائية في رواية "قناديل ملك الجليل" يمكن لنا اعتبار هذه الصور صوراً سينمائية، لأنها تقترب من بنية الصورة السينمائية من حيث حساسية التكوين السينمائي:

«لَوَّح أحد الرجال، وكان الشيخ إلى جانبه، براية حمراء، رآها الجنود المحاصرون، وماهى إلا لحظات حتى يتقدم السور. حين اقترب، انطلق السهم حاملاً الرسالة، فسقط أمام الجندي تماماً، بحيث جفل حصانه. ترجل الجندي، اقتلع السهم من الأرض اليابسة، وقبل أن يعود: سمع تلك الشتيمة التي أطلقها ظاهر فأصابت الجيش والوزير معاً. في البعيد تبادل قادة جيشه النظرات. كانت المرة الأولى التي يسمعون فيها وزيرهم يتلفظ بشتيمة كبيرة من هذا النوع. وقبل وصول الجندي إليه، كان الوزير قد أعطى إشارة القصف مرة أخرى قرأ الرسالة وكوَّرها. ألقاها أرضاً. وداسها حتى تمزقت تماماً.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٣٣)

في هذا المشهد الروائي والمكون من الأجزاء واللقطات، نلاحظ أن البنية البصرية فيه قوية كأننا وقفنا أمام شاشة التلفاز، حيث وضوح الترسيم الفضائي فيها مبرز جداً. المراد بالبنية البصرية هنا هو دخول عناصرها: «كتشكيل الصورة، وتوزيع الإضاءة، وتوجيه الكاميرا، وبناء الديكور، وتحديد هيئته وطراز محتواه.» (الدوخي، ٢٠٠٩م: ٤٨) وعلى أساس معرفة هذا الإطار نخطط للكشف عن حساسية التكوين وحدودها في الصورة.

ففي اللقطة الأولى:

«لَوَّح أحد الرجال، وكان الشيخ إلى جانبه، براية حمراء، رآها الجنود المحاصرون، و ماهى إلى لحظات حتى يتقدم السور. حين اقترب، انطلق السهم حاملاً الرسالة، فسقط

أمام الجندي تماماً، بحيث جفل حصانه.» (المصدر نفسه: ٢٣)

إن الحركة هي الميزة الأساسية لهذه اللقطة، تنتقل الكاميرا من مكان إلى مكان آخر؛ تنتقل بين الشيخ ورجل من رجال الوزير (الجندي)، جاء للسلام، وفي يده راية حمراء، وتعرّج على الجنود المحاصرين، مركزة في النهاية على جندي الوزير الذي أطلق السهم وإلخ. وتأتي اللقطة الثانية بعد اللقطة الأولى، حين ترجل الجندي من حصانه:

«ترجل الجندي، اقتلع السهم من الأرض اليابسة، وقبل أن يعود: سمع تلك الشتيمة التي أطلقها ظاهر فأصابت الجيش والوزير معاً.» (المصدر نفسه: ٢٤)

كما نلاحظ فالمشهد يدور حول ذلك الجندي. وفي اللقطة الأخيرة تنتقل الكاميرا إلى الوزير؛ فنرى الكاميرا وإدارة حركاتها متوزعة بين ثلاثة أمكنة، حيث يكون ظاهر، وشيخ الحسين خلف السور، والجندي حاملاً رسالة براية حمراء فوق السور أو أطرافها، وأمام ظاهر وشيخ الحسين يكون الوزير وجنوده. كانت حركة الكاميرا في هذه المشهد حركة الزوم، ففي هذه اللقطة لا تتحرك الكاميرا على الإطلاق، وإن كانت الصورة الناتجة تشبه تماماً حركة الكاميرا إلى الأمام أو الخلف، وتتم هذه اللقطة بواسطة عدسة الزوم، وهي عدسة تسمح بتعدد البعد البؤري بسرعة أثناء التصوير دون توقف أو قطع. وهي حركة عمودية رأسية للكاميرا.

الممثلون في هذا المشهد كثيرون، منهم: "ظاهر"، و"الشيخ حسين"، و"الوزير" و"جندي الوزير"، وشاحنات من الجنود؛ فدخل هؤلاء الممثلين في مشهد قصير دلالة أخرى على سينمائية الصورة الروائية لأن الكاميرا تستطيع أن تأخذ اللقطة في مدة قليلة لمشاهد مليئة بالصور والحركات والشخصيات.

وأما بالنسبة للديكور وهيئته وطرز محتواه، فيمكن القول أن هذا المشهد يتكون من أجزاء تظهر في مساحة المشهد، هذه الأجزاء التي يكون فيها تمثيل الممثلين موافقا لحركة الكاميرا وتشكل الفضاء الذي تأخذه الكاميرا، ويحتوى هذا الفضاء على حركات الصورة السينمائية التي يؤدي سردها إلى ما يطلق عليها التمثيل السردى. وهكذا يبدأ تتابع الصور واللقطات أمام عين القارئ وكأنه يشاهد فيلماً سينمائياً بالفعل.

وفي بعض الفصول والمقاطع تبدو مشاهد سينمائية متلاحقة بشكل متماسك، عبر

حبكية خاصة؛ فهناك صور، وكأنّها فيلم كامل، له بداية، وعقدة، وذروة، ونهاية. وتبين هذه المراحل بكلّ وضوح في فصل "الثاني"، كما أنّنا نلاحظ فيها ميزات الصورة السينمائية: كالحركة، وتغيير الشخصيات، والمكان، والزمان، وتوجيه الكاميرا وإلى ذلك.

وفي الصورة الأولى تظهر نجمة في البعيد، فهي في انتظار ظاهر وزوجته؛ وهذه الصورة هي بداية المسلسل أو الفيلم:

«أمضت نجمة النهار في عليّتها، تراقب الشمال، متوقعة أن ترى تلك الغيمة المباركة من الغبار التي تعلن عن وصول ظاهر وعروسه، لم يكن يريد بصورة مفاجئة، أرسل خبراً مع رئيس القافلة، قبل ذلك بثلاثة أسابيع ولأن وصول القافلة محددًا تمامًا في يوم الخميس، فأى تأخير في وصولها يعنى أن عليهم الخروج لتفقدوها والاطمئنان على أحوالها.» (المصدر نفسه: ١٢٨)

تأخذ الكاميرا هذه الصورة بصورة رأسية ثابتة. والصورة هنا تجرى مع السرد وليس كلها صوراً سينمائيةً بحته، فعلى سبيل المثال، يبدأ الفيلم بدخول الكاميرا في المكان الذي جلست فيها نجمة، وحرص الروائي أن يقول إنها جالسة في الأعلى كى ترى القافلة من بعيد، ويبدأ الروائي بالتقاط هذه الصورة بصورة جيدة، ثم يبدأ بالسرد مع الدخول في ذاكرة نجمة، لأنه يقول لنا إنها متوقعة وصول ظاهر وعروسه. والدخول في دواخل الشخصيات يخرج الصورة إلى السرد، لأنها تفقد أهمّ ميزة الصورة المجسمة. وهكذا في بقية النصوص يجرى السرد مع الصورة. ويبدأ مشهد آخر بإغارة قوّة من البدو على قافلة نفيسة التي تنتظرها نجمة؛ يبدأ المشهد بالسرد، ثم تدخل الكاميرا وتأخذ الصورة بكل حركاتها وانفعالاتها بصورة دقيقة ورأسية ثابتة:

«تأخرت القافلة، ففي موقع بين العابسة والناعمة، أغارت عليهم قوّة من البدو يتجاوز عددها ستين فارساً، كانت القافلة تسير في أرض فسيحة يسارها مقلع حجارة قديم، وعلى يمينها سلاسل حجرية لكرم زيتون كبيرة، حين انقضّ المهاجمون عليها فجأة، لكن الهجوم مباغت، استطاع المهاجمون شق القافلة إلى نصفين. لم يكن المسافرون بحاجة لأن يدعوهم أحد للدخول في القتال، لأن كل شخص في موقف كهذا، يدافع عن

نفسه وماله و عياله.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

هذا المشهد الثاني من الفيلم، يشكل عقدة الفيلم، ونحن نرى كيف دخل الفيلم من حالة الأمن في البداية إلى حالة العقدة والنزاع. وكثيراً نرى الأفلام تبدأ بحالة السكون، وتدخل بعدها في الأزمة. وربما يخطر على البال أن هذه البداية والعقدة كذلك توجد في الرواية، فما هو الفرق؟ نقول: إنَّ الحبكة في الرواية تأتي بصورة السرد لكن هنا تأتي بشكل الصورة والتجسيم. والسرد والصورة هما ميزتان أساسيتان يختص كل من الرواية والسينما بإحدهما. والنقطة الأخرى هنا أننا نريد أن نلقى الضوء على تنوع الصور السينمائية في الرواية، لأنها تأتي تارة بصورة مفردة وتارة تأتي بصورة متلاحقة ومتتابعة تشكل فيلماً كاملاً بكل مراحلها.

ومن العناصر الأخرى تحديد المكان وتحديد الشخصيات، ويؤكد الروائي أن الإغارة قد تمت من قبل سستين فارس، لأكثر من ذلك ولا أقل. إن تعيين الشخصيات كان أكثر أهمية في الأفلام. وبما أن عنصر المكان مهم جداً، يذكر الروائي المكان الذي تسير فيه القافلة، فهو موقع بين العابسة والناعمة وكانت في السهل:

«أرض فسيحة يسارها مقلع حجارة قديم، وعلى يمينها سلاسل حجرية لكرم زيتون كبيرة.» (المصدر نفسه: ١٢٩)

وهذا التحديد للمكان يساعد على تجسيم الصورة عند القارئ، ولتكون الصورة أكثر وضوحاً يقوم الروائي بتبيين كيفية الهجوم، فيأتي بمثل: فجأة، وكان الهجوم مباغتاً، وشق المهاجمون القافلة الى نصفين، وهكذا في بيان حالة المسافرين آنذاك وهم في اضطرابٍ وكلهم يدافعون عن أنفسهم وما لهم و عيالهم؛ وكأن إبراهيم نصرالله قام بدور مصور الفيلم بدل السارد، ويلتقط كل ما وقع في القافلة مجزئياتها وحالاتها المختلفة، هذه هي وظيفة الكاميرا في أخذ الأشياء بدقة.

وأما في المشهد الثالث من الفيلم، يصل الحدث إلى ذروته وهو في مسيرة حل العقدة، حينما يأتي ظاهر ويدافع عن المسافرين ويهجم على المهاجمين:

«نظر ظاهر فوجد القافلة متشبكا مع ثلاثة من المهاجمين. كان يدور حول نفسه كزوبعة، بحيث لن يصدّق من يراه أن ذلك الشخص عجوزٌ على مشارف السبعين، أغار

ظاهر شاهراً بسيف أبيه وحين يراهم أحدهم مقبلاً، اندفع نحوه بجنون. جعلته ضربةً قويةً بصفحة سيفه لا بجده، لكن الضربة كان كافية لأن تطيح بالمهاجم من فوق جواده. تركه ظاهر وتوجّه نحو المهاجم الآخر، كان بمسْتَطاع ظاهر بسهولة أن يستدير ويصفعه بطرف السيف بقوة على عنقه، جاءت الضربة قوية بحيث حملته في الهواء ليحلّق طويلاً قبل أن يسقط فاقدًا الوعي على الأرض. لم يتحرك، لكن ظاهر كان مطمئنًا إلى أنه قُتِلَ فإن سقوطه هو السبب والحج.» (المصدر نفسه: ١٣٠)

هذا المشهد جاء بشكل نزاع بين ظاهر والمهاجمين، ويشكل ذروة الفيلم. والميزات التي ذكرنا في المشاهد السابقة، تساعد على سينمائية هذه الصورة الروائية، وأهمها الدقة وتجسيم المشهد. وقد حمل المشهد في طياته رسماً دقيقاً في غاية الإتقان عن ما حدث في تلك المعركة وكيفية الهجوم، كما رسم البؤرة التي تنطلق منها العدسة في تصوير هذا المشهد حيث تلتقطه دوماً من مسافة بعيدة، وذلك بدخول الكاميرا - كالمشاهد السابقة - من فوق المعركة. والراوي لم يصوّر الأثر النفسى لهذا القتال الذى يتركه عادة هذا المشهد في نفسية ظاهر أو المهاجمين. ولقد أشرنا في ما سبق أن اعتماد الروائي على مشاهد سينمائية في أثناء الحدث الروائي إنما يكون من رؤية خارجية تترصد الأحداث من الخارج فقط، أما الانفعالات والمشاعر والعواطف فلا علاقة لها بالصورة السينمائية، ولا تدخل ضمن هذا المستوى التقنى للشريط السينمائي.

وفي المشهد الأخير الذى يشكل نهاية الفيلم، أصبح الحدث هادئاً، وقام الروائي بسرد الأحداث، لا بتصويرها، لكن يجرى السرد مع الصورة في بعض الأحيان:

«لم يظفر المهاجمون سوى بناقتين وثلاثة بغال. طلب رئيس القافلة من ظاهر أن يتوقف عن مطاردتهم، لكن ظاهر لم يكن مستعداً لأن يسمعه.» و«نظر رئيس القافلة خلفه، فرأى مشهد قافلته كما يتمنى أن يراها رئيس قافلة. كانت مشتتة، بدت الفوضى رهيبية، كما لو أنه هزم. في حين يعمل رجاله والمسافرون معه ما استطاعوا للسيطرة على الحيوانات التي هاجت، وتناثر الكثير مما تحمله على مساحة شاسعة من الأرض.» (المصدر نفسه: ١٣١)

ويلاحظ في هذا المقطع أنه كيف ينتهى الحدث، كما ينتهى الفيلم، مع دفقة شعورية

خاصة، وأنَّ أسلوبية الحدث والشخصية وتحديد المكان وتشديد سائر العناصر بشكل السرد السينمائي، تهض جميعاً على وعى سينمائي بحساسية وتكوين درامية عالية تنقل الفعل الروائي إلى مستوى إبداعي خاص، ويقوم هذا المستوى في درجة علاقته بالفضاء والتلقى على شكل شفاف من المزاجية بين الوقائعي - التاريخي والخيالي - المفلمن سينمائياً.

## الزمان والمكان

إن الزمن السينمائي قد كان في بدايته هو الزمن الدياكروني الذي يحاول التقاط الزمن الواقعي للتسلسل الحدثي للقصة؛ ولكنه سرعان ما تخلى عن ذلك، عن طريق اللعب، من خلال المونتاج المولد للحركية التصويرية المشكلة له، خالفاً بذلك إيقاعاً خاصاً به، والذي ليس هو بالتالي إيقاع الحركة وحدها وإنما إيقاع لصور الحركة. فالمونتاج يوحد وينظم السيرورة الزمنية عن طريق تقديم اللقطات السينمائية وفق ما تحمله من دلالة، تجعل الواحدة منها تلي الأخرى، أو عن طريق التلاعب في عملية الترتيب (محقق، لاتا: ١٠). والمكان في السينما قد يتسم بتحديد «لأن المكان والمشهد البصري يقيدان المعنى، ينصان عليه ويوحدانه.» (فضل، ٢٠٠٩م: ١٩٤)

فرواية "قناديل ملك الجليل" كثيراً ما تأخذ ميزة الزمن والمكان السينمائي، وهذا يرجع إلى حاسة إبراهيم نصرالله السينمائية، حيث لا يترك المكان بالغموض، بل يعطيه دقة سينمائية، وخير مثال على ذلك الفقرة التالية:

«كان الجنود يملأون السهل، الخيول تجرى والفرسان يناورون الشمس تنحدر وراء غيمة كثيفة، لكن كل ذلك معبأ بالصمت.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٢١٨)

هذا المشهد البصري، يساهم في إيجاد تحديد المكان كما لا يغفل مؤشرات الزمن والإضاءة والإيقاع؛ فالوقت نهار، وضوء الشمس ضوء شاحب، يظهر وراء غيمة مزدحمة، والمكان في السهل يحتوي على الجنود والفرسان. وإيقاعاً نشاهد صمتاً منتشراً في ذلك السهل. ولانستطيع أن نتصور تحديداً أدق من هذا المشهد كسيناريو كامل يحمل عنصري الزمان والمكان.

## حركية المنظور

تتميز لغة السينما بمرونتها الشديدة في استخدام قرب المنظور وبعده من لقطة أخرى، فالسينما تقدم أحياناً آلاف البشر في منظر واحد، ويمكن لها أن تقترب حتى تتركز على تفصيل صغير في وجه طفل (فضل، ٢٠٠٩: ١٩٧). وهذا يرجع إلى تقنية حركية المنظور في السينما، «بينما نجد الرواية هي الفن الوحيد الذي يكاد يضارع السينما في ذلك». (المصدر نفسه، ١٩٨) وكما يظهر فالرواية تستخدم آليات السينما في تطور السرد، وفي هذا الصدد «لجأ الروائيون إلى استعارة بعض التقنيات السينمائية: كالمونتاج، واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسطة، والانتقال السريع من مشهد إلى آخر.» (لشكر، ٢٠١٢م: ٩)

ولقد عرفنا أن حركية المنظور وظيفة الكاميرا وليست وظيفة اللغة السردية، ولكن قد يستعير نصرالله هذه الوظيفة من الكاميرا ويوظفها في روايته. وإذا نظرنا إلى المشهد التالي نشعر بحركية المنظور بوضوح:

«كان الجنود يملأون السهل، الخيول تجرى، والفرسان يناورون الشمس تنحدر وراء غيمة كثيفة، لكن كل ذلك معبأ بالصمت كما لو أن أحمد الدنكرلى الذى كم فتنه مثل هذا المشهد، لم يعد يرى سوى لوحة مرسومة بإتقان، رآها ذات يوم ونسى أين رآها. كان المشهد مساحة واسعة من ذكرى قديمة ولا أكثر.» (نصرالله، ٢٠١٢م: ٢١٨)

وكما يلاحظ فالمشهد يتسم بخاصية القرب والبعده، وأما البعد فيكون حينما تلتقط الكاميرا صورة ذلك الجنود والفرسان في سهل واسع، ثم لا تلبث الكاميرا أن تقترب وتلتقط صورة الدنكرلى مركزة على وجهه وأفعاله. كما أنها لم تهمل أن تلتقط صورة ضوء الشمس الضعيف الذى يضىء وراء غيمة كثيفة. وكذلك نرى الروائي يستخدم عدسة الزوم في عملية القرب والبعده؛ ونشاهد حركية المنظور في دائرة واسعة للشخصيات، كما يحتوى المشهد على مئات الشخصيات من الجنود والفرسان وتوسيع دائرة الشخوص يكون من وظائف الكاميرا. وحركة الكاميرا هنا حركة فوقية رأسية، تقدم المشهد من الأعلى وكأننا جلسنا أمام الشاشة ورأيناه في نظرة واحدة.

وقد كان إبراهيم نصرالله حاضراً بجملة مشاهد الروائية جميعها، بفراديتها

وخصوصيته التي تميزه عن غيره من الروائيين، إذ أدخل الشخصية الواعية لما يدور حولها في وعى الماضى بوسائط متعددة، ليتداخل الماضى والحاضر وليشكل نسيجاً واحداً هو بنية الشخصية القصصية عبر اللقطات السينمائية. وقد عمد في مروياته إلى أساليب القص السردى المتنوعة مستفيداً من خبراته في رصد الفصول السينمائية وما تعتمد عملية المونتاج من قطع ووصل بين أطراف الفصول وبدايات الفصول وخواتمها. (عبيد، البياق؛ ٢٠٠٧م: ٦٠) إذن فرواية "قناديل ملك الجليل" بما تمتلك من عناصر سينمائية كثيرة، أفضل رواية يمكن تبديلها إلى سيناريو، فهي سهلة المنال لكاتب السيناريو، وخاصة أن الحدث فيها حدثاً مسرحياً بدل أن يكون سردياً أو حكاياً. وموضوعها تاريخياً ملحمياً بدل أن يكون نفسانياً.

### النتيجة

وفي إطار ما تم ذكره توصلت الدراسة إلى النتائج والآراء التالية:

تعتبر السينما من الفنون البصرية التي تداخلت عناصرها بالرواية، وبما أن إبراهيم نصرالله يُعدّ كاتباً سينمائياً فقد استخدم عمداً تقنيات سينمائية، فرواية "قناديل ملك الجليل" من حيث الأحداث المدهشة قريبة إلى فيلم سينمائى مدهش. فهي كسيناريو كامل أو مسلسل تاريخى نتج في بعض الأحيان عن مقاطع روائية تشكلت على أساس لقطات تم تحويلها إلى عملية المونتاج. وإن أهم التقنيات السينمائية المستخدمة لدى نصرالله هي عملية المونتاج في الرواية التي تُصنع عبر لقطات رتّبها الروائي وصنع منها مشاهد سينمائية؛ كما أن تجاوز المشاهد في الرواية قد يقرب البناء الروائي إلى السينما. ومن التقنيات السينمائية المستخدمة هي توظيف عدسة الزوم عند الروائي، وكثيراً ما نرى الروائي أو السارد يقف في مكان ويشرح الأحداث عن طريق عدسة الزوم. ومن ذلك أيضاً عنصر الحركة الذي استخدمه الروائي وشحن الصورة السينمائية بها وبالإضاءة. وكثرة الحركات والصور تجعلك تلاحظ في الرواية السرد السينمائي.

إنّ الصورة من العناصر المهمة في تشكيل رواية "قناديل ملك الجليل"، استخدمها إبراهيم نصرالله بطرائق شتى: الشعرية، والسردية، والمسرحية، والسينمائية، والرسمية.

فمن هذه الصور، الصورة السينمائية ولها دور مهمّ في الرواية لكثرة وصف المعارك والحروب والقتال، ومن هذه الأوصاف الحركية يتبيّن أنّ الميزة الأساسية للصورة السينمائية هي الحركة. وهذه الصور جاءت بأشكال مختلفة: فتارة ظهرت على شكل لقطة واحدة، وتارة بصورة لقطات شكّلت المونتاج، وتارة أخرى بدت بصور متلاحقة كوّنت مسلسلًا من الفيلم.

إن الصورة تجرى دائماً مع السرد وأدّت إلى تداخل الرواية بالفن السابع أي السينما. وقد جرت رواية "قناديل ملك الجليل" بين السرد والصورة، أو بين فنين: الفنّ الأدبي والفنّ البصريّ.

### المصادر والمراجع

- اربابي، بهداد. (١٣٨٧ش). مجموعه مقالات هم انديشى سينما و ادبيات. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- اسود، فاضل. (١٩٩٧م). السرد السينمائي. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.
- اصغري، جواد. (١٣٨٩ش). «الاساليب السردية لدى إبراهيم نصرالله؛ رائد الجيل الجديد في الرواية الفلسطينية». مجلة الجمعية العلمية الإيرانية للغة العربية وآدابها. العدد ١٦. صص: ٥١ - ٧٢.
- برهومه، موسى. (٢٠٠٥م). «كتابة الحكاية الفلسطينية». مجلة نزوى، العدد ٤٠. صص ٤١ - ٥٦
- دراج، فيصل. (لا تا). نظرية الرواية والرواية العربية. بيروت: الدار البيضاء.
- الدوخي، حمد محمود. (٢٠٠٩م). المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
- الرياحي، كمال. (٢٠٠٤م). حركة السرد الروائي ومناخاته. تونس: دار أمية.
- صلاح فضل. (١٩٩٢م). اساليب السرد في الرواية العربية. ط ١. الكويت: دار سعاد الصباح.
- عبيد، محمد صابر، البياتي، سوسن. (٢٠٠٧م). الكون الروائي قراءة في الملحمة الروائية الملهاة الفلسطينية لابراهيم نصرالله. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت
- عشري زائد. (٢٠٠٨م). عن بناء القصيدة العربية الحديثة. الكويت: مكتبة دارالعربية.
- فتحى، عبدالحافظ. (٢٠٠١م). حكمة العجائز وقهر الموت في أصوات الليل، مجلة البيان (الكويت)، عدد ٣٧١.
- لشكر، حسن. (٢٠١٢م). الرواية العربية والفنون السمعية البصرية. الرياض: كتاب المجلة العربية.
- لشكر، حسن. (٢٠١٠م). أنساق التخيل الذاتي والمذكرات والسيرة الذاتية في الرواية العربية الجديدة. القنيطرة: المطبعة السريعة.

نصرالله، ابراهيم. (٢٠١٢م). قناديل ملك الجليل. أوردن: الدار العربية للناشرون.  
محقق، نورالدين. (لاتا). «تقنية الكتابة بين الرواية والسينما» (..aljabriabed.net/n73\_04mohakik.)  
(2).htm