



المرجعية السينمائية في رواية استراحة مفيستو لبرهان شاوي

The cinematic reference in burhan chawi's novel "the rest of mephisto"

الهيص فريدة*

جامعة محمد خيضر بسكرة
(الجزائر)

البريد الإلكتروني

elhis.farida@gmail.com

المعلومات المقال	الملخص:
تاريخ الإرسال: 2022/04/20	<p>تسعى هذه الدراسة إلى إبراز المرجعية السينمائية في رواية استراحة مفيستو للروائي برهان شاوي، هذه المرجعية التي أسهمت بشكل واضح في بناء النص من حيث البناء والدلالة. ضع الملخص هنا (يتم الإشارة اشتغلت المرجعية السينمائية على إبراز الوهم الذي يلامس الواقع الإنساني من نواح اجتماعية وثقافية وسياسية، انطلاقاً من فكرة مقايضة العمر بالرغبات المنشودة. وتتجلى المرجعية السينمائية في العلاقة بين النص الروائي والفيلم، من خلال لجوء الروائي إلى استخدام تقنيي السيناريو والمونتاج، بهدف انفتاح النص جمالياً وفنياً على غيره من الفنون، ومن جهة أخرى تعميق النص دلاليًا من خلال طرح الأسئلة الكونية حول ماهية وجود الإنسان وكيونته ومصيره ووظيفته في هذا الكون، وخلال محاولة الكشف عن إجابات مقنعة حول هذه التساؤلات، وصلت الرواية إلى أن الوجود يحكمه الزيف والوهم، وأن الإنسان يعيش حالة التيه والغربة وسط شبحية الحياة.</p>
تاريخ القبول: 2022/11/20	
تاريخ النشر: 2023/03/26	
الكلمات المفتاحية: المرجعية السينما النص الروائي	
	Abstract :
Received 20/04/2022	<p><i>This study aims to shed light on the cinematic reference in burhan chawi's novel " the rest of mephisto". This reference has significantly contributed in the construction of the text structurally and semantically. The cinematic reference in this novel reflected the illusion associated with human reality from various social, cultural and political perspective based on the idea of attaining the most wanted desires over age.</i></p>
Accepted 20/11/2022	<p><i>The significance of such cinematic reference can be highlighted through the relationship between the narrative text and the film as it is depicted through the novelist's use of scenario and montage techniques, with the aim of amplifying the text aesthetically and artistically across other arts. Moreover, it tends to deepen its semantic through universal questioning of man's existence, his being, his destiny and his role in revealing compelling answers to those question. This novel has exposed that man's existence is condemned by illusion and fakeness which lead him to, a state of loss, bafflement and strangeness of life.</i></p>
Keywords: ✓ Reference ✓ cinema ✓ narrative text	

1. مقدمة:

اعتمد برهان شاوي في صوغ عوالمه التخيلية على مرجعيات ثقافية متنوعة ومتعددة، هذا التوجه الذي تبناه في نصوصه الروائية، ساهم في خلق تفاعل جمالي فني، تواشجت فيه النصوص ذات المرجعيات الفلسفية والسياسية والأنثروبولوجية بمرجعية القارئ المتلقي التي تحاول الربط بين تلك المرجعيات للكشف عن أبر الدلالات والرموز التي تحويها.

وفي خضم تداخل المرجعيات المتعددة في نصوص برهان شاوي، يلحظ القارئ بشكل لافت اعتماد المرجعية السينمائية. ولعل هذا الحضور السينمائي في رواياته يعود للثقافة التي يمتلكها الروائي، والتي كوّنها من خلال دراسته للسينما وممارسته للإخراج، وكذا عمله بكتابة السيناريو، وهذا ما يبدو جليا من خلال بعض مؤلفاته التي لها صلة بالفنون السمعية البصرية منها: سحر السينما، جماليات اللغة السينمائية، نظريات التأثير الإعلامي، الدعاية والاتصال الجماهيري عبر التاريخ. (<https://www.a5qhorra.com>) اعتماد برهان شاوي للمرجعية السينمائية يقودنا لطرح بعض الأسئلة، منها:

- ما هي الدواعي الفنية والجمالية لتبني هذه المرجعية؟
- كيف تمّ بناء هذه المرجعية؟
- ما هي الأبعاد الدلالية التي تشكّلت استنادا إلى المرجعية السينمائية؟

من خلال تلك الأسئلة التي طُرحت، تتجلى لنا ملامح العلاقة التفاعلية بين الرواية والسينما في خلق فضاء مشترك بينهما، حيث يمكن أن تستفيد السينما باعتبارها أحد الفنون السمعية البصرية من آليات تشكيل وبناء الرواية. ومن جهة أخرى يمكن أن تستثمر الرواية في تقنيات السينما من خلال إعادة إنتاجها وبلورتها في إنتاج المعاني وتكثيف الدلالة عبر قراءة الواقع وفهم الوجود.

وفي ذات السياق أشار صلاح فضل إلى علاقة الرواية بالسينما، قائلا: عندما نتأمل مشهد الرواية العربية المعاصرة نجد أن الأسلوب السينمائي قد أخذ يتسلّل إليه عبر مجموعة من القنوات بنسب متفاوتة (فضل، 2003، صفحة 195) حيث يتضح من خلال القول أن الرواية التي عُرفت بانفتاحها على مختلف الفنون والمعارف، لم تستبعد السينما من ذلك، فقد انتبه الروائيون لأهمية هذا الرافد الذي يمكنه إثراء التجربة الروائية سواء من الناحية التقنية أم الفنية والجمالية.

لقد شكّلت التقنيات السينمائية أبرز المرجعيات التي اعتمدها كثير من الأدباء في نصوصهم الروائية، على سبيل المثال نجيب محفوظ، عبده جبير (تحريك القلب)، يوسف القعيد (الحرب في مصر)، غالب هلسا (ثلاثة وجوه لبغداد)، محمد بزّادة (الضوء الهارب)، عبد الرحمان مجيد الربيعي (الخروج من بيت الطاعة) (لشكر، 1431هـ، صفحة ص15)

وقد توسّلت السينما بالرواية لما تحمله هذا الأخيرة من أبعاد دلالية ورؤى فكرية يمكنها أن تُسهم في صناعة الفيلم جماليا وفكريا. يقول ميشال دو سارسو Michel de cerceau: لا يجب النظر للأدب بوصفه خزّانة للكتب التي تقتبسها السينما بل بوصفه ميراثا من الموضوعات والطرائق والأنواع والأساليب والاختيارات الجمالية التي تعيد السينما إنتاجها (مبارك، صفحة 17) ويبدو أن العلاقة بين النص والسينما كما يراها سارسو تشبه العلاقة بين النص الأصلي والنص المترجم من ناحية الخيانة، فالسينما غير ملزمة بالوفاء للنص الأدبي كما هو، فربما يمكن اعتبارها (السينما) قراءة أخرى للنصوص الأدبية وإعادة إنتاج لمعانيها ودلالاتها.

ومن الأعمال الأدبية التي حُوّلت إلى أفلام نذكر: أعمال شكسبير، فيكتور هوغو وإميل زولا وإرنست همنغواي وخصوصا ألكسندر دوماس ودوستيفسكي (العريس، 2010، صفحة 11).

وعلى الرغم من التباين والاختلاف بين السينما والرواية؛ إلا أن هذا الإشكال لم يُعَدِّم العلاقة بين الجنسين، وهو ما يؤكد حقيقة انفتاح الأجناس الأدبية على حقول معرفية أخرى، وإزاحة فكرة الحدود الصارمة، بل تسعى هذه الأجناس- وعلى وجه الخصوص الرواية- للتجديد على مستوى الثيمات، لاكتشاف آفاق جمالية وفنية.

2. آليات بناء المرجعية السينمائية في رواية استراحة مفيستو:

تتميز روايات برهان شاوي بتنوع المرجعيات التي تسهم في تشكيلها، لغايات جمالية ودلالية، كما يكشف هذا التنوع على ثقافة الروائي التي تتسم بالتعدّد والعمق. فالنص الروائي عند برهان شاوي هو اشتغال على فهم الوجود بكلّ ألغازه، ومساحة لنقد البديهيات والمسلمات، وإثارة للأسئلة التي راودت الإنسان منذ القدم، وشكّلت له عقدة الخوف والقلق والشك والحيرة من المصير والموجودات.

إذ يشعر القارئ أنّ نصوص برهان شاوي، قد تخلّصت من حالة الكتابة إلى الفيلمة، وتحوّلت إلى سينما تصويرية مُشاهدة، شدّت انتباهه وصف أشيائها وأحداثها، أماكنها وشخصياتها، بل حتى مشاعر القارئ عاشت تلك التوهّمات التي رسمتها التقنيات السينمائية المتواجدة في الرواية، ولعلّ تصلب القارئ أمام هذا الإبداع يعود بالدرجة الأولى إلى براعة الروائي برهان شاوي في الوصف، وتحكمه في التقنيات السينمائية وتحويلها وفق ما يتناسب مع نصه الروائي "استراحة مفيستو".

3. السيناريو:

إنّ قراءة رواية "استراحة مفيستو" عمّقت إحساسنا بسماتها المرئية، بل أوهمت القارئ بأن السارد يتلاعب بحركية الأحداث، وأماكنها وزمانها، وكأنه حامل لكاميرا تصويرية، تدقّق في تفاصيل سرد الأفكار والأحاسيس.

ويعرّف السيناريو بأنه: إعداد القصة للإنتاج الخيالي بالعمل على تحويلها وتشكيلها إلى: مناظر وفصول، وتقسيم الفصول إلى مشاهد وتقسيم المشاهد إلى لقطات عديدة (الصفراي، 2008، صفحة 267) وهذا ما وقفنا عليه في رواية استراحة مفيستو، التي نُسجت وقُسمت بطريقة مماثلة لسيناريو أعدّ للإنتاج السينمائي.

تبدأ الرواية بهذه العتبة المشهّدية المأخوذة من جحيم أليغري دانتي:

وَكَمَنْ خَارِجٍ لَاهُثِ الْأَنْفَاسِ مِنَ الْبَحْرِ إِلَى الشَّاطِئِ

فِيَلْتَفَتْ إِلَى الْحَيَاةِ الرَّهِيْبَةِ، وَيَتَأَمَّلُ

هَكَذَا التَّفَقُّتَ رُوحِي إِلَى الْوَرَاءِ

وَكَانَتْ لَانْدَةً بِالْفِرَارِ

لِكِي تَحْمَلِقَ فِي الطَّرِيقِ الَّذِي

لَمْ يَدْعُ أَبَدًا إِنْسَانًا حَيًّا (شاوي، 2016، صفحة 7)

يبدو أليغري دانتي DANTE ALIGHIERI وكأنه مخرج يركّز كاميراته على هذا الإنسان الخارج من البحر-الذي قد يرمز للموت- إلى شاطئ النجاة-الحياة- ويمكننا أن نرى ذلك لإنسان الخائف وحركاته وهو يلتفت، وأن نسمع صوت أنفاسه المتقطّعة.

وستتواتر المشاهد بعد هذه العتبة، وهي من العلامات التي تنبئ عن الانتقال من العتبة إلى المتن إذ تربط بينهما علاقة دلالية يحيل إليها ذلك المقتبس، فمن زاوية ستعتمد الرواية في بنائها على التصوير المرئي، ومن زاوية أخرى ستكون بعض الدلالات ملائمة لما ورد في النشيد الأول من جحيم دانتي، خاصة في

المقاطع التي تسبق المقطع المذكور سابقا، حيث يشير دانتى إلى حالة الضلال والارتباك والخوف التي يعيشها الإنسان والرغبة في الخروج من التيه.

في الفصل الأول من الرواية الموسوم بـ: آدم المسكين ترد اللقطة الآتية: رنّ الهاتف الأرضي مرّات عديدة دون أن يراه أحد في الشقة، وحينما رنّ للمرة الأخيرة، امتدّت يد مرتبكة لتأخذ السماعة (صفحة 9؛ الرواية)، وفي هذه اللقطة نسمع ونرى، نسمع رنين الهاتف ونرى اليد التي تمتد إلى الهاتف مرتبكة دلالة على الخوف من المتّصل أو فحوى الاتصال، ثم يكتشف القارئ بعد هذا أنّ صاحب الشقة هو آدم المسكين والمتصل هو المرابي هابيل السّفاح.

ثم يحدث استرجاع (flash back)، وهو عودة القصة إلى الوراء في الزمن التخيلي، نحو أحداث سابقة (جورنو، صفحة 48)

وللاسترجاع في هذا السياق وظيفة معرفية، حيث يتم الاقتراب أكثر من حياة آدم المسكين (شقاؤه وبؤسه: الفقر، المرض، شغفه بالقراءة، موت جده الذي كان كسيحا، معاناة والدته...)، وتُقطع حالة الاستذكار للانتقال إلى لقطة أخرى من المشهد العام الذي يصوّر أجواء القلق والخوف والشعور بالضيق، نهض عن الصوفا خائفا، أحس بتشنج في عضلات، أراد أن يتوجه إلى باب الشقة فلم يستطع إلا بعد لحظات ظل فيها واقفا في مكانه، ثم بخطى وئيدة وخافتة اقترب من الباب، ومدّ بطريقة حذرة وجهه للباب، واضعا إحدى عينيه على العدسة السحرية التي تتوسط الباب، فرأى جارتة حواء التي تحمل بيدها صينية صغيرة فيها صحنان يتعالى من أحدهما بخار مع قطعة خبز (صفحة 13؛ الرواية)

والواضح أنّ هذا المشهد قابل للتصوير، إذ تنقل اللغة السردية حالة آدم المسكين تدريجيا وبطريقة تكاد تكون مرئية، فقد تمّ هنا التعبير بصريا عن الحالة الشعورية للشخصية، وقلّقا الواضح الذي ترجمته حركاتها، وكأنّ الكاميرا ترصد حركة الشخصية وتتابعها، وهو ما تعزّزه الأفعال الواردة في المقتبس الوارد أعلاه (نهض، أراد، لم يستطع، اقترب، مدّ، رأى، ظلّ، فيها واقفا)؛ حيث تنتج الدلالة منسجمة مع الألفاظ المنقاة لوصف حالة الشخصية الخائفة والمتوترة بطريقة يمكن بواسطتها تحويل النص إلى سيناريو أمرا متاحا.

وننتقل إلى مشهد آخر تمت صياغته في الفصل الثالث عشر الموسوم بـ "مرايا آدم المقعّرة" ، فتح آدم المسكين عينيه في الغرفة شبه المعتمة أخذ يتلمّس جسده وجوانب السرير، نظر إلى سقف الغرفة العالي، والذي بدا له كقطعة جبسية فنية لما فيه من نقوش وتداخل في المستطيلات الملونة بالبرتقالي الفسفوري وبتدرجات اللون البني، إذن هو يعيش حقيقة وليس حلما! نور النهار تسرّب من وراء ستائر النافذة الشفافة، تناهى إلى سمعه طرقات خفيفة على الباب، ظنّ أنها المنظفة [...] ضغط على زر الإضاءة قرّب رأسه فأضيت الغرفة بنور باهر (صفحة 30؛ الرواية)

وقد استعان برهان شاوي في بنائه لهذا المشهد من تقنية الإضاءة للمكان (غرفة في فندق مفيستو)، فكل التفاصيل الواردة تبدو واقعية، لكنّ آدم المسكين في علاقة يشوبها الغموض مع هذا المكان الواقعي والوهمي في الوقت ذاته، ففي موضع سابق من الرواية رأى (آدم المسكين) مكانا غريبا أشبه بأطلال لبناء قديم مجهول الهوية فلا هو بالقصر ولا بالقلعة... أعمدة وواجهة عالية ومدخل ضيق... وأشجار خضراء جميلة تحف به، لكنّ كل ذلك بلمح البصر... ورأى أمامه لافتة ضوئية كبيرة تمتد على واجهة فندق من طراز كلاسيكي في البناء اسمه - استراحة مفيستو- .. استغرب من نفسه... فقد رأى أطلالا قبل لحظة، فكيف لم ير الفندق (صفحة 22؛ الرواية)

لقد عملت تقنية (الإضاءة) على إبراز التفاصيل الواقعية والجمالية للمكان (الغرفة)، ولكنها عمقت في الوقت نفسه الإحساس بالغرابية، وأكدت على الطابع المفارقاتي الذي يسم حياة (آدم المسكين)، فهل ما يعيشه واقع أم وهم؟، وهل هناك حدود بين الواقع والوهم؟، أم أنهما متجاوران لا ينفصلان. ويبدو أن تقنية الإضاءة كانت وسيلة لتفعيل دلالات التماهي بين الواقع والوهم، وإلغاء الوهم للحقائق في كثير من الأحيان. وفي مشهد آخر نلمس الدور الفعّال لتقنية الإضاءة في إنتاج الدلالة وتكثيفها حيث يرد كالأتي: فجأة انطفأت الأضواء في الممر لثوان.. أضيئ الممر مرّة أخرى، فوجد نفسه في ممر آخر ضيق تغمره إضاءة حليبية شديدة تكاد تغشى العين، حيث اختفت الملامح والحدود بين الجدران والأبعاد ... وفي لحظات انسحبت هذه الإضاءة وكأنها شفطت بشكل غامض، فوجد نفسه في ممر أنيق يشبه أحد طوابق فندق "استراحة مفيستو" لكنه طابق مختلف نوعا ما ... فقد كان الممر مزينا بلوحات فنية عالمية شهيرة ... عرف منها لوحة: ولادة فينوس .. ولوحات أخرى لنساء عاريات، ولوحات تمثل بورتريهات لوجوه نسائية تذكره كلها برغم اختلافها بجارته حواء الدلو!.. لم يكن آدم المسكين يعرف إلى أين يتجه فالممر طويل.. وعريض وكأنه متحف للفن التشكيلي.. الممر فارغ.. لا صوت.. لا نأمة.. سوى صوت الصمت والسكون (صفحة 170؛ الرواية)

يبدو أن التناوب بين الظلمة والنور في هذا المشهد، هو تفصيل مركزي، الغاية منه رصد التحوّل الغريب الذي يحدث في المكان، ثم الانتقال إلى الإضاءة الحليبية التي تقوم بدور إلغائي للحدود وطمس لمعالم المكان. فقد سُحرت الإضاءة في الرواية لخلق المعنى من خلال الانتقالات والاختلافات التي تجسدها في المكان الواحد، وتأثيرها على شخصية آدم المسكين التي لم يفارقها الشعور بمركزية الوهم في حياته، نتيجة تواتر الوقائع التي لا يجد لها تفسيراً، وبالتالي تمكّنت الإضاءة من بناء حالة تناغم بين الشخصية وحالتها النفسية، بالإضافة إلى تحفيز دلالات التوجّس واللامنطق والخوف والعزلة.

إن التحولات التي مسّت المكان جعلته يبدو كأحد الممرات في متحف ما، تتزيّن جدرانه بلوحات فنية تشكيلية تحمل بين تفاصيلها ملامح الحياة والوجود. ومن اللوحات المعروضة التي عرفها آدم المسكين هي لوحة " ولادة فينوس" للرسام الإيطالي ساندرو بوتشيلي Sandro Botticelli، وهي من الأعمال الفنية التشكيلية التي استعانت بالميثولوجيا لما يمكنها أن تحمله من إيحاءات ومعان، ويرى بعض نقاد الفن التشكيلي أن لوحة "ولادة فينوس" تمثل الصورة المثلى للحب المقدّس (الحمداني، 2016، صفحة 47) وفي اللوحة نشاهد الرسام وقد جسّد فينوس كفتاة فاتنة جميلة، تخرج من صدفة ذهبية كانت تحتويها في الماء[...]. تبدو الصدفة قريبة من اليابسة، وكأنّ فينوس تستعدّ للقُدوم إلى الأرض ونشر الحب والجمال فيها (صفحة 170؛ الرواية)

وقد يشير هذا الديكور الذي اعتمد على عرض لوحات النساء، إلى أنّ الوجود متحف لأوهام حول الحب والجمال وغيرها من القيم، التي لا يمكن الحصول عليها فهي للعرض لا غير، ومن جهة أخرى قد يعبر هذا الديكور عن الإنسان الذي تخلو حياته من الحب والجمال، الإنسان الذي ينتظر ولادة الحب والجمال في عالمه.

وآدم المسكين (الإنسان) عالق، تائه ووحيد لا يعرف إلى أين يتجه فالممر طويل وعريض الممر فارغ.. لا صوت.. لا نأمة.. سوى الصمت والسكون (صفحة 170؛ الرواية)

يمثل الممر صورة الوجود في صمته عن تساؤلات الإنسان حول وجوده ومصيره، والديكور من العناصر البصرية السينمائية التي استعان بها برهان شاولي لمضاعفة الوهم في مقابل انحسار الحقائق ووهميتها.

انسحبت (حواء النمروذ) فدخل مرتبكا (آدم المسكين)، أغلقت الباب، ثم سارت أمامه وجد آدم المسكين نفسه في جناح جميل [...] صالون أنيق مؤثث بطاقم من المقاعد والصفوف العريضة، وفي الزوايا مزهريات صينية كبيرة جدا، تعدّ تحفا فنية... واحدة زرقاء عالية وكبيرة الحجم أرجوانية اللون، فيها تدرجات لونية تصل إلى البنفسجي والوردي الباهت الأقرب للبياض... ومزهريّة ثلاثة صفراء يتدرج اللون فيها من الكرمي إلى الأصفر المبيض! .. السيدة حواء النمروذ بدت أيضا وكأنها لوحة باهرة.. فهي في ثوب أبيض في تدرّج ينحو إلى البيجي، مزين بورود حمراء وردية.. ثوب ضيق نوعا ما، يبرز تقاسيم جسدها الرشيق... وبرغم أنها كانت في الخمسين من عمرها كما قرأ عنها في الصحف، إلا أنها تبدو أصغر سنا(صفحة 81؛ الرواية).

قدّم السارد مشهدا مفعما بالتعبيرات المشهدية، التي تحيل على الحركة والألوان والاتجاهات، وقد طوّعت جماليا لخلق صورة مرئية تجعل السرد يقترب جدا من لغة التصوير السينمائي. كما نلحظ تعمّد إظهار تفاصيل ديكور جناح حواء النمروذ بطريقة تحرّت الدقة في الوصف، وانسجمت تلك السمات مع أناقة حواء النمروذ، وولد تماهايا جماليا بينها وبين ذلك الإطار الذي انتظم داخله الوصف البانورامي للشخصية والمكان والأشياء. ويبدو هذا الإطار الذي تتحرّك فيه شخصية آدم المسكين معقولا، منسجما، خاضعا للمنطق والعقل، ولكنه في الوقت ذاته عالم يفقد المعقولية.

4.المونتاج Montage

اعتنى برهان شاوي في رواية "استراحة مفيسنو" بتوظيف المرجعية السينمائية التي تجلّت في طريقة بناء النص، بالاتكاء على التقنيات السينمائية المتنوعة التي كان المونتاج من أهمها، إذ يقوم هذا الأخير على الاختيار وترتيب اللقطات على أساس سياقها في السرد وإسهامها في جو مشهد معين أو الفيلم ككل وقدرتها على تقوية الإيقاع وإلقاء الضوء على رمزيته(ديك، 2015، صفحة 112) وتبرز أهمية المونتاج في الانتظامات التي تضمن الربط بين اللقطات وإعادة ترتيبها لتجسيد الدلالات المراد تمريرها.

وللمونتاج عدّة أنواع وأبرز ما ورد في رواية استراحة مفيسنو "المونتاج المتناقض" الذي يعتمد على تركيب لقطة أو لقطات متناقضة دون أن يراعي ترتيبها ترتيبا منطقيًا(الرواشدة، 2015، صفحة 301)، وهو ما نقف عليه حين يحدث انتقال من طريق عادي إلى طريق صحراوي وهو انتقال لا يخضع لقوانين العقل والمنطق؛ لأن المسافة بين المستشفى والمقبرة قريبة ولا يفصلهما طريق صحراوي؛ إلا أن الدلالات التي تنتجها الرواية تجعل هذا الأمر ممكن الحدوث، وإن بدا غريبا، فالرواية خاضعة لهيمنة البعد الفانتازي.

يتجلى المونتاج المتناقض في الدلالة التي يمكن أن تتبع من التناقض بين طريق المدينة حيث المعالم واضحة، وطريق صحراوي حيث التيه والسراب والوهم، فما يحدث مع آدم المسكين غير واضح، وكل ما كان يعتقد أنه واضح يتحقّق من وهميته، وتفقد يقينيّاته معناها، ويبقى متأرجحا بين فضائي الوضوح والإبهام.

كانا قد صارا خارج المستشفى.. أوقف هو سيارة طاكسي دخلا فيها وطلبا من السائق التوجّه للمقبرة ثانية!.. [...] انتبه آدم المسكين إلى أنّ السيارة تسير في طريق صحراوي.. ليس هناك سوى كثبان من الرمل [...] استغرب آدم المسكين فهما في الصحراء، بينما المسافة بين المقبرة والمدينة ليست بعيدة..

وهي داخل المدينة .. وكانا قد رجعا قبل قليل منها إلى المستشفى.. وهما كما يفترض أن يكونا في الطريق نفسه الذي أتيا منه .. [...] فجأة اختلف المشهد .. وتعالى الصخب .. التفت آدم المسكين فرأى أن السيارة صارت تسير في وسط شارع صاحب في المدينة .. ووصلت إلى المقبرة من جهة الشارع الرئيسي الأخرى (صفحة 162، 160، 159؛ الرواية)

والواضح من هذا المقطع الذي أوردناه أن هناك انتقال من لقطة إلى أخرى، وذلك بخروج السيارة من طريق عادي إلى طريق صحراوي، وقد تمّ هذا الانتقال بوسيلة من وسائل الانتقال؛ وهي القطع المتناقض ، فجأة اختلف المشهد... وتعالى الصخب (صفحة 162؛ الرواية) ويحدث حينما تتصل لقطتان متعارضتان (ديك، 2015، صفحة 29) ويشير الانتقال الحاصل في سياق ما يحدث مع شخصية (آدم المسكين) إلى تلك العلاقة المعقدة التي تجمع الإنسان بواقعه، علاقة يشوبها الشك والحيرة والارتباك. وحين اعتقد آدم المسكين أنه عثر على المرأة التي يريدها، اكتشف أنها ليست سوى وهم، أدرك أن المرأة التي يبحث عنها في حواء الدلو ليست سوى وهم [...] حتى هذه المرأة التي أحببتها .. اتضح أنها وهم غامض (صفحة 163، 162؛ الرواية) يبدو أن الوهم يتضاعف ويتكثف يتكاثف لدى آدم المسكين في محاولة وصوله إلى ما يراه حقيقة، وهاهي حواء (الدلو) المدفون تخاطبه قائلة: سأعترف لك بشيء ... أنا لست أنا، مثلما أنت لست أنت.. لست رقيقة القلب كما أبدو لك أو تصورتني ولست حلما أرضيا (صفحة 161؛ الرواية) وبهذا تؤكد حواء (الدلو) المدفون لآدم المسكين أنها ليست سوى وهم من أوهامه، فهي تختلف كلياً عن الصورة التي اعتقدها، فهو لا يعرف من تكون كما أنه لا يعرف من يكون. ويحدث هنا التناص بين ما قالته حواء وبين قصيدة للشاعر خوان رامون خيمينيث، التي يقول فيها:

أنا

أنا لست أنا

أنا هو

هو الذي يمشي إلى جانبي ولست أراه

هو الذي أوشك أن أراه بعض حين

هو الذي أوشك بعض حين أن أنساه

هو الذي أتكلّم وهو صامتٌ صافٍ

والذي يَغْفِرُ وأنا ناقمٌ، وهو يسعى حيث لا أكون

هو الذي سيبقى وقد أدركني الفناء. (العقاد ع.، 2013، صفحة 150)

وتنتج هذا القصيدة أسئلة من قبيل من يكون الإنسان؟ ماذا يريد؟ عمّ يبحث؟ وهذه الأسئلة تُدخل الإنسان في متاهات الهوية و الكينونة والانفصال عن الذات.

وفي حين يعتقد آدم المسكين أن الأناثية رجس كما هو راسخ في أذهان عموم البشر، ترسم حواء الدلو/ المدفون تصورا مخالفا في النظر إلى بعض القيم؛ وتقول: وهل الأناثية رجس! .. أنت قارئ جيد للكتب يا آدم، وربما قرأت كما قرأت أنا في شبابي لكاتب مشهور يقول بأن الأناثية العميقة هي أساس الفضائل.. وأن فضيلة أي عمل هو على قدر ما ينطوي عليه من أناثية (صفحة 161؛ الرواية)

حتى الأناثية التي لم يكن آدم المسكين ليشك في قيمتها السلبية، تبين أنها تجمع بين النفيضين، وتكتسب قيمة إيجابية من واقعها العملي.

وهكذا تتجدر وتتعمق حقيقة الوهم لدى آدم المسكين، ويقع في مكان يمتلئ بغياب المعنى وتشظيه، فكل واقع وهم، وكل ما هو فوق الواقعي يمكن أن يكون واقعا.

وهكذا يتحقق المونتاج المتناقض عبر الانتقال من طريق عادي ذي معالم إلى طريق صحراوي، ليفرز دلالة إحساس الإنسان بضياعه وشعوره بالاغتراب والانفصال عن ذاته ووجود.

5. المونتاج المتوازي:

تعتمد كذلك رواية استراحة مفيستو على نوع آخر من أنواع المونتاج في تشكيلها ودلالاتها، ويتم ذلك من خلال عرض **حدثين يتعلقان بطرفين مختلفين بالتناوب** (الصفراي، 2008، صفحة 250)، وربما يتم اعتماد هذه الإستراتيجية هنا لفتح الأفق للأسئلة عن جدوى الحياة وعن حقيقة ضياع العمر في سبيل أوهم المتسامي، وهي أسئلة ظلت معلقة دون إجابة...

ويتجلى المونتاج المتوازي في طريقة كتابة الرواية، إذ يتم في بعض فصول الرواية نقل حالات الاختطاف التي طالت أزواج حواءات الرواية، حواء الصوفي، حواء النمروذ، حواء المسافر، حواء الأعمى، وكل شخصية من هذه الشخصيات تحكي قصة اختطاف زوجها التي تختلف عن القصة التي تبثها قناة بفندق استراحة مفيستو فيغيب التطابق بين المحكيات في تعددية تذهب بيقينية الحكاية، وبالتوازي مع هذه القصص ترد حكايات الحواءات وعلاقتهم بذواتهن وبالأخر.

إن هذا التعدد في المحكيات هو الوسيلة التي تقود إلى تتبع الإشارات الدالة على غرابة الحياة والإنسان، ففي كل حكاية ترويها حواء من الحواءات عن قصة اختطاف زوجها، يتبين في الأخير أنه ليس صاحب الجثة التي عثر عليها آدم المسكين مقطوعة الرأس، وعلى الرغم من البعد البوليسي الذي يسم الرواية إلا أنه ليس مقصودا في ذاته، فخلف هذا التوسل تطلعن الرواية على استحالة الوصول إلى هوية الإنسان الحقيقية، ففي الحقيقية التي كانت مع الجثة المقطوعة الرأس مبلغ مالي وخمس بطاقات هوية، والمتوقع أن تكون إحدى البطاقات لصاحب الجثة، ولكنها ليست لأي أحد من أولئك.

إنّ التقسيمات التي استندت إليها الرواية، حوّلتها إلى ما يشبه مشاهد أو فصول في فيلم سينمائي، فتأتي المشاهد بالتوالي، وتتوازي الأحداث المتشابهة في أمكنة وأزمنة متنوعة.

تعالج الرواية إشكال ضياع العمر من خلال التجارب الحياتية والممارسات اليومية للشخصيات، فنجد الفصل الخامس المعنون بـ حواء الصوفي المحدّبة، يقف عند قصة اختطاف آدم ذو النون زوج الكاتبة حواء الصوفي الذي عرف منها أنه ليس صاحب الحقيقية، وأن **قصة الحقيقية هي من اختلاق إدارة البنك كي يحصلوا على تعويضات من شركات التأمين على البنوك.. ليس أكثر** (صفحة 66؛ الرواية) وفي هذا نقد لواقع الإنسان الموبوء، وبالموازاة مع قصة آدم ذو النون تروي حواء الصوفي قصة رواية لم تكتبها، وحسب قارئ الرواية أنها كاتبة، وأجريت معها مقابلات، وعقدت ندوات تمحورت حول روايتها... ويعكس هذا الأمر جانبا من الواقع الثقافي الذي يطاله الزيف، والناظر إليه من بعيد يرى عالما مثاليا... وهكذا كان ينظر الآخرون إلى حواء الصوفي في مرايا محدّبة.

ينتقل السارد إلى مشهد آخر بالتوازي مع الأول لتتواصل دلالات الوهم والزيف، فحواء النمروذ التي تروي قصة اختطاف زوجها في قناة استراحة مفيستو، وتروي لآدم المسكين قصة أخرى مخالفة تماما للأولى، ليتبين آدم المسكين أن الحقيقة لم تكن لآدم الطيار.

حواء النمروذ التي يوحي اسمها بالطغيان، ولكن يبدو أنّ هذا اللقب يقوم بوظيفة إخفائية لحقيقة هذه الشخصية، فقد أحسّ آدم المسكين بأنّ شعاعا من الدفء ينبعث من شخصية حواء النمروذ... واستغرب ارتباط اسمها بالطغيان... شعر بالأمان وهو يحدثها (صفحة 82؛ الرواية).

ويخاطب آدم المسكين حواء النمروود قائلاً: **ظننت أنك نمروودة... طاغية.. متعالية**» (صفحة 84؛ الرواية) وهكذا يبدو أن لقب حواء (الطاغية) قد وجّه آدم المسكين نحو إحياءات هذا اللقب الذي يمكنه تخييب جوانب أخرى من شخصية حواء فهي ليست تلك التي ينظرون إليها (صفحة 85؛ الرواية) فهي إنسانة تحب القراءة، تعي رغباتها، ليست سعيدة وليست تعيسة إنني كما يقال عني سيّدة محترمة لكن هذا اللقب هو **سجن وضعت فيه** (صفحة 85؛ الرواية)

إنّ هذا اللقب الذي أصبح دالاً على شخصية حواء جعلها تنكفي داخله، فتستشعر ثقله وتحاول تقمص دور لا يمثلها، كما أنه لقب مضلل لمن لا يعرفها، فينتفي التتابع بينها وبين اسمها وتنتشظى هذه الشخصية في تناقضاتها، بين ما تريده وما يجب عليها أن تلتزم به، لتتطابق بينها وبين الدور الذي حدّد لها وأريد لها تقمصه هذه المرأة التي تبدو في غاية الرقة وفي لحظة تتحوّل إلى كتلة من التوتر وحب الهيمنة **والطغيان والوقاحة**» (صفحة 92؛ الرواية).

إنّ هذا التحوّل الذي يطبع الشخصية يبرز حالة الازدواج التي تتحدّد بها الشخصية، وتؤكد على علاقتها الملتبسة مع ذاتها والآخرين.

وفي سياق منطق المقايضة والصفقة، الذي تقوم عليه الرواية، تقول حواء النمروود **أعجبتني ثقافته وأعجبه جسدي قبل عقلي... لكنني قايت ثقافته بجسدي... ولم أخسر كثيراً فقد عشت معه مرتاحة... سواء من ناحية وضعه المادي أو من ناحية الجو الثقافي والفكري** (صفحة 87؛ الرواية).

قايض زوج حواء النمروود ثقافته بجسدها، وقايضت جسدها بثقافته، وتعكس هذه المقايضات الفكرة والأسئلة التي تتأسس عليها الرواية، في قراءتها وتأويلها للوجود، واستثمارها للواقعي والعجائبي والأسطوري واللاشعوري لصوغ رؤية الرواية، وفي حين ينغمس الإنسان في البحث عن معنى لوجوده، يلجأ إلى المقايضات للاحتماء من إلحاح الأسئلة التي لا إجابة لها، التي لا تقود إلا لمزيد من التوغّل في مناطق الوهم والحيرة والشك.

إنّ الإنسان وهو يقوم بمقايضات يقع أسيراً للقيم والأفكار المشوّهة، فحين يظن أنّه سيحصل عمّا يريد لا يتحقّق ذلك. تقول حواء النمروود: **خلال سنوات قليلة تطوّر عمله... وصار شهيراً... وتوسّع مكتبه لكنه أخذ يبتعد.. كنت في أول الأمر أعتقد بأنّ ذلك من ضرورات العمل [...]** فتحمّلت هذا البعد والإهمال [...]

بموازاة هذا امتدت المسافة بيني وبين زوجي آدم الطيّار (صفحة 87؛ الرواية). ويبدو أنّ المقايضة التي قامت بها حواء النمروود، لم تضاف لها شيئاً مما كانت تبتغيه، ولم تضمن لها الراحة الموهومة التي أرادت الحصول عليها، وفي مقابل هذا برهنت (المقايضة) على إخفاق الإنسان في الاتصال بما يراه مثالياً، وتداعيات ذلك على وجوده ومصيره.

وفي إطار المونتاج المتوازي، ترد قصة حواء الأعمى بالتوازي مع المحكيات الأخرى، حواء الأعمى التي اختطف زوجها آدم عين الحياة، لكنّه ليس صاحب الحقيقة كما تبين لاحقاً. وتتستر هذه الشخصية تحت طبقات من توهمات حول شخصيتها ورغباتها، فمن تكون؟ هل هي الشرسة والمشاكسة والمستفزة (صفحة 113؛ الرواية) هل هي امرأة قوية وقيادية (صفحة 113؛ الرواية) هل هي امرأة تتحصّن داخل قوقعتها، لكن **خوفاً هي مذعورة** (صفحة 114؛ الرواية)

هل الشراسة والعقلانية والقيادية صفات أصيلة في هذا الشخصية؟ أم هل هي مجرد أدوار تلعبها وأوهام تحجب حقيقة خوفها، وعميها اللاواعي عن حاجاتها الجسدية؟، فهي تبحث عن أنوثتها الضائعة وسط **الشعارات التي حجبت الحياة عنها.. امرأة محبطة ووحيدة بجسد فاتن ومتوتر** (صفحة 116؛ الرواية). من هي حواء الأعمى؟ ماذا تريد؟ وما الذي يعطي لحياتها معنى؟ ممّ تشكّل هذا العمى؟

حواء الأعمى شخصية تعتقد أنها تعرف ما تريد، وتعتقد أنّ الدفاع عن حقوق الإنسان هو الغاية الأسمى والمعنى لوجودها، لكنّها اكتشفت أنّها لم تكن تلاحق سوى أطراف الحقيقة، وأنّ الدفاع عن حقوق الإنسان لم يكن سوى ملاذ من نداء حاجات جسدها الجنسية، فقد كانت تعتقد أنّ الجنس ليس سوى الجانب الحيواني في الإنسان، ويجب الارتقاء بالذات الإنسانية والتعالى عليه وتقنيه... الجنس ليس كل شيء في الحياة..! (صفحة 115؛ الرواية)

تشكّل العمى لدى هذه الشخصية من رغباتها التي تهرب منها، وهواجسها التي تحرّكها، حيث تخشى التخلي عمّا قايست به سنوات عمرها، أو تخشى أن تكتشف أنّها كانت جاهلة بعميها الذي حجب عنها رغباتها، وأخفى قناع النضال الذي ترتديه فهي امرأة محبّطة برغم كل ما تدّعي وتتظاهر به من قوة وشراسة.. (صفحة 115؛ الرواية).

فهل حلّ النشاط الاجتماعي لحواء الأعمى محلّ حاجياتها الجنسية؟ أم أنه كان مجرد غطاء يستر حواءها العاطفي؟

حواء الأعمى شخصية متناقضة تعاني صراع بين الرغبة والأخلاق، إذ تقف الأخلاق ضد رغباتها تكون الأخلاق عبثاً... وصخرة ثقيلة تدفع بنا إلى الهاوية.. إذا لم نتحملها جيداً... الأخلاق أحياناً كالثعبان التي يلتف على الروح (صفحة 118؛ الرواية)

تقيم هذه الشخصية في الحدود الملتبسة بين منطقتين متناقضتين، منطقة الأخلاق (التزامها الأخلاقي) ومنطقة رغباتها الجنسية، وهذا التباين يجعلها عالقة بين رغباتها وأخلاقها وفي موقف رافض لحقيقة الرغبة، وهذا يعني أن ما عاشته حواء الأعمى وما مارسته في حياتها لم يعدو كونه وهماً.

6. خاتمة:

اتخذ المونتاج المتوازي في هذه الرواية، وظيفة الموازنة بين أحداث محكيات متنوعة في أزمنة وأمكنة مختلفة، لكن جوهرها واحد، فالإنسان يعيش الوهم الذي يحسبه حقيقة من شدة وضوحه، فكل شيء معرّض للزيف، فيحيا (الإنسان) حالة وجودية غارقة في الإيهام.

يتبيّن مما سبق ذكره أنّ الروائي برهان شاوي، اتخذ من المرجعية السينمائية وسيلة لتشكيل الخطاب الروائي، وفتح نافذة على أسئلة تتمحور حول الإنسان وإشكالية الوهم في حياته.

إنّ استخدام تقنيات الفن السينمائي، يجعل العمل الروائي قابلاً لإعادة إنتاجه سينمائياً من جهة، كما يتيح إبراز الرؤية الفلسفية للروائي، مع إمكانية إنتاج الدلالة، والتطلّع إلى صوغ النصّ فنياً وجمالياً بطريقة متفردة.

قائمة المصادر والمراجع:

- 17:00. (بلا تاريخ). تاريخ الاسترداد 25 جانفي، 2022، من <https://www.a5qhorra.com>.
 ابراهيم العريس. (2010). من الرواية إلى الشاشة تاريخ للأدب تحت سطوة الفن السابع ورعايته. دمشق: منشورات وزارة الثقافة- المؤسسة العامة للسينما.
 أميمة عبد السلام الرواشدة. (2015). التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر. عمان، الأردن: دراسات لوزارة الثقافة.

- برنارد ديك. (2015). تشريح الفيلم. (مصطفى محرم، المترجمون) القاهرة: المركز القومي للترجمة.
 برهان شاوي. (2016). استراحة مفيسنو. الجزائر: منشورات الاختلاف.
 حسن لشكر. (1431هـ). الرواية العربية والفنون السمعية البصرية. الرياض: سلسلة كتاب المجلة العربية.
 سلمى مبارك. النص والصورة السينما والأدب في ملتقى الطرق. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

صلاح فضل. (2003). *اساليب السرد في الرواية العربية*. دمشق: دار المدى للثقافة والنشر.
عباس محمد العقاد. (2013). *شاعر أندلسي وجائزة عالمية*. القاهرة: مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.
فائز يعقوب الحمداوي. (2016). *الصوت في اللوحة دراسات في التشكيل العالمي الحديث والمعاصر*. دمشق: تموزة للطباعة والنشر.
ماري تيريز جورنو. *معجم المصطلحات السينمائية*. (فائز بشور، المترجمون)
محمد الصفراوي. (2008). *التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004م)*. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.