جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

العنوان

الخـــــــطاب الـــــــــروائي والـــــــفيلمي

دراسة مقابلة للزمن والسرد بين الترجمة العربية لرواية شيفرة دافنتشي وفيلمه

مذكرة مقدمة استكمالا لمتطلبات نيل شهادة الماجستير في اللغة والأدب العربي

مدرسة الدكتوراه علوم اللسان وتحليل الخطاب

إعداد الطالبة:

أمينة سيراج

إشراف الأستاذ:

عبد المجيد سالمي

لجنة المناقشة:

الاسم واللقب	الجامعة	الرتبة	الصفة
مصطفى حمودة	جامعة غرداية	أستاذ محاضر "أ"	رئيسا
عبد المجيد سالمي	جامعة الجزائر 2	أستاذ التعليم العالي	مشرفا ومقررا
بوعلام بوعامر	جامعة غرداية	أستاذ محاضر "أ"	مناقشا
حسين دحو	جامعة ورقلة	أستاذ محاضر "أ"	مناقشا
يحي حاج محمد	جامعة غرداية	أستاذ محاضر "أ"	مناقشا

الموسم الجامعي: 2016 – 2017

شكر وتقدير

الحمد لله أولا وأخيرا..

ثم الشكر لأستاذي المشرف عبد المجيد سالمي لتوجيهاته وسعة صدره..

ولأساتذة لم يتوقفوا عن دعمي، وخاصة الأستاذ يحي بن يحي بوتردين، والأستاذ حواس مسعودي، والأستاذ مفتاح بن عروس.

أما الأستاذان بشير مولاي لخضر، وعلي حمودين فالشكر لهما بحجم السماء..

وإلى جميع من كان معي في لحظة ما على طريق هذا البحث.. عائلتي والأصدقاء والزملاء..

ولكل من كانت له يد ما هنا..

شكرا لكم..

مقدمة:

تذهب بعض التوجهات النقدية إلى التصنيف والمفاضلة والحديث عن انحسار أجناس فنية في مقابل بروز أخرى، فيما تتجه رؤى مغايرة إلى التركيز على تفاعل الفنون والعلاقات القائمة بينها، تلك العلاقات التي تمتد في الخلفية الفكرية الإنسانية إلى عصور الإغريق حين صورت الميثيولوجيا الإغريقية ربات الفنون التسعِ شقيقاتٍ هن ثمرة إلهام الإله الذي يمثله زيوس والذاكرة التي تمثلها زوجته – البشرية – منيموزين، وما في ذلك من دلالات على اتحاد الفنون في شكل تكامل بين فن الآلهة وفن البشر.

والرواية فن أدبي مر بتحولات عديدة على مستوى المبنى وأنواع الخطاب ومسالك التخييل، ولعل أحد مظاهر ذلك التحول كان انفتاح خطابها بالشكل الذي يتيح الاستفادة من خزان العلوم والمعارف والفنون المختلفة لتوسيع دائرة المحكي الروائي وتخصيب فعل القراءة من جهة، ويحافظ على خصوصية ممارساتها التلفظية والخطابية من جهة أخرى.

وكانت التجربة السينمائية أحد المداخل التي اتجه إليها الروائيون في تطوير أدواتهم ونسج مسارات سردية تطرح تحديات قرائية جديدة، فكان التفاعل على أوجه: الرواية في استعارتها تقنيات السينما، والسينما في اقتباسها للمنجزات الروائية على مستوى النص وأنساق السرد.

ومن هنا كان حافز البحث في هذا الموضوع بعنوان: **"الخطاب الروائي والفيلمي، دراسة مقابلة للزمن والسرد بين الترجمة العربية لرواية شيفرة دافنتشي وفيلمه"** وهذا للوقوف على الخبرات والمكتسبات التي راكمها التفاعل بين الرواية والفيلم باعتبارهما فنين سرديين. والبحث في دراسة التأثير القادم من الرواية إلى الفيلم ينحصر في المعطى الزمني كونه المحور الذي تلتف حوله جميع مكونات السرد الأخرى، وهذا عن طريق طرح التساؤل التالي:

كيف استفادت الرواية من تقنيات السينما في صياغة منجزها النصي؟ وكيف سار نسق الزمن في النصين الروائي والفيلمي؟

ذلك التساؤل الذي يتفرع إلى أسئلة فرعية أهمها:

- ما هي مظاهر تفاعل الرواية مع التقنيات السينمائية؟
- كيف ظهرت الرؤية السينمائية في رواية شيفرة دافنشي؟
- ماهي مميزات التجربة الزمنية في رواية شيفرة دافنشي؟
- ما هي الأنساق الزمنية التي ظهر عليها النص الفيلمي لشيفرة دافنتشي.

ويهدف هذا البحث إلى تحقيق الأهداف التالية:

- الإضاءة على قضية انفتاح الرواية على فن السينما.
- إبراز التقنيات المستعارة من السينما في الرواية كالتبئير الصوري، والمونتاج، والاسترجاع، واللقطات المكبرة والمصغرة والمتوسطة والكتابات السيناريستية.
- متابعة عملية التحول والوقوف على كيفية نقل المكون السردي الزمني من كلمات إلى حركات وصور، وهذا من خلال التعرف على طبيعة اقتباس الرواية في السينما وما يحيط تلك العملية من استعارة لتقنيات الرواية ذاتها.

ولتحقيق هذه الأهداف اعتمد البحث منهج الاستقراء لتتبع المؤشر الفيلمي في النص الروائي، ومنهج الوصف والتحليل المقارن بمقاربة الخطاب الزمني للرواية والفيلم بآلية تحاول الاستفادة من السرديات الدلالية والشكلية معا، وهذا عن طريق تقسيم البحث إلى مدخل وفصلين:

المدخل: وموضوعه حوار الأجناس الأدبية والفنية المختلفة.

والفصل الأول بعنوان: المؤشرات النصية للرؤية الفيلمية لرواية شيفرة دافنتشي، ويضم عنصرين:

الأول: يحدد أساليب إدماج العنصر الفيلمي في رواية شيفرة دافنتشي؛

والثاني: ويتوقف عند التقنيات الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي.

والفصل الثاني بعنوان الزمن في الخطاب الروائي والفيلمي، ويضم هو الآخر محورين أساسيين اعتمد في بنائهما نموذج جينيت في تحليل السرد وهما:

الأول: الزمن في رواية شيفرة دافنتشي؛

الثاني: الزمن في فيلم شيفرة دافنتشي؛

وقد سبقت دراسة موضوع تفاعل السينما والرواية أكاديميا ويمكن أن يُذكر من ذلك:

- مذكرة دكتوراه (منشورة) بعنوان: تقنيات السرد بين الرواية والسينما (دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم) أعدتها الباحثة وافية بن مسعود منطلقة من إشكالية الأنظمة السيميائية بين التسريد اللفظي والبصري. مستعينة بمناهج السيميائيات السردية.

- مذكرة دكتوراه بعنوان: الرواية والخطاب السينمائي (دراسة في الرواية السينمائية في الجزائر) أعدتها الباحثة مونة بن الشيخ لنيل دكتوراه تحليل الخطاب من جامعة الجزائر 2 وأشرف عليها الدكتور عبد الحميد بورايو في الموسم 2012/2011.

وقد ركزت هذه الدراسات على اتجاه واحد من الرؤية، هو الاقتباس السينمائي للرواية والمقارنة بين المضامين السردية للرواية والفيلم، فيما تتركز هذه الدراسة الحالية على عاملي التأثر والتأثير معا: في الرواية من مخزون التقنيات القادمة من الأفلام، وفي الفيلم من الأنساق والأساليب الروائية، وهذا اعتبارا للرؤية النصية، وزمنية السرد.

ومن المراجع الأساسية التي اتكأ عليها هذا البحث:

رواية شيفرة دافنشي، لدان بروان الصادرة في طبعتها الإنجليزية سنة 2003، وفي طبعتها العربية سنة 2004، وهذه الطبعة هي المعتمدة مدونة للبحث. إضافة إلى الفيلم الذي يحمل نفس العنوان وأنتج سنة 2006.

وخطاب الحكاية لجيرار جنيت في نسخته الفرنسية الأصلية؛

وبنية النص السردي لحميد لحمداني؛

في معالجة الجوانب السردية.

وكذا كتاب الفيلم بين اللغة والنص لعلاء عبد العزيز السيد؛

وكتاب أحاديث حول الإخراج السينمائي لميخائيل روم.

في معالجة قضايا وتقنيات السرد السينمائي.

أما أهم الصعوبات التي واجهها البحث فهي تلك المتعلقة بآليات التحليل الفيلمي وتقنياته، نظرا لعدم التخصص في المجال وإن توفرت الرغبة والإرادة لأداء ذلك التحليل.

أمـــــــــينة سيـــــــراج

غرداية في: 2016/09/28

مدخل: حوار الأجناس

منذ التأسيس النظري للتناص الذي أطلقت مصطلحه جوليا كريستيفا في 1966 مستنبطا من أعمال أستاذها باختين الذي تحدث عن تعددية الأصوات والحوارية دون استخدام المصطلح صراحة، والدراسات في هذا الموضوع تتخذ توسعات ومباحث جديدة. ولم يعد السؤال هل يمكن أن تتحاور الأجناس المختلفة، وإنما تحول الحديث عن وجود الحدود بينها أصلا، إذ يرى فريديريك جيمسون أن ما بعد الحداثة قد طمست الحدود الفاصلة بين أنواع الخطابات التقليدية، ففي الوقت الذي كانت ميزة الجيل السابق – حسبه، هي إمكانية تحديد الخطابات المختلفة كالسياسية والاجتماعية والنقد الأدبي مثلا، وُجد اليوم نوع جديد من الكتابة وهو يعبر عن كل تلك الأنواع مجتمعة، أو عن نوع مختلف عنها جميعا.[1]

وهذا النوع الجديد يتضمن إذن معنى الإطاحة بالحدود بين الأشكال الكتابية المختلفة بشكل يخلق حالة تداخل بينها ويوجد خطابا جديدا لا يعبر عنها بالضرورة وإنما قد يعبر عما يتميز عنها جميعا، فإذا كانت تلك الخطابات غير واضحة المعالم، فمن الطبيعي إذن أن يكون الخطاب المتشكل عن تداخلها خطابا غير قابل للتحديد والتصنيف.

والنوع حسب نقاد ومنظري ما بعد الحداثة مصطلح "لا يتلاءم مع توصيف الكتابة ما بعد الحداثية. وعملية نفي النوع هذه يقف وراءها زعم بأن الكتابة ما بعد الحداثية تنتهك الأنواع، أو تتجاوزها، أو تزعزع الحدود التي تختفي وراءها هيمنة أو سلطة، كما تنطلق هذه العملية من زعم مؤداه أن النوع مصطلح ومفهوم ينطوي على مفارقة تاريخية".[2]

وهنا أصبح كل هم ما بعد الحداثي أن يقدم رؤاه الخاصة تجاه ما يشعر به أو يعتقده من أجل إشباع رغبة ذاتية في الكتابة والتعبير دون التقيد بأي ضوابط خاصة بالنوعية. وهذا التمرد أتى

---

[1] Voir, Fredric Jameson, The cultural turn (Selected writing on the postmodern 1983 - 1998), ed Verso, London -New York, 1998, p : 2 - 3.

[2] ينظر، رالف كوهين، هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟ تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ت: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1997، ص: 217.

ليقف في مواجهة الخطابات التي تمتلك قدرا من السطوة والهيمنة على البناء المعرفي والاجتماعي.* وأوجد هذا التحول نوعا من الاهتمام بالمسكوت عنه في الخطاب الاجتماعي والمعرفي السائدين، إذ أصبح الاهتمام أكثر بالحديث عما تم قمعه أو التغاضي عنه أو إخفاؤه لصالح كل ما هو رسمي ومؤسسي.[1]

وذلك الرسمي والمؤسسي يتضمن فيما يتضمن خطاب التاريخ والدين، فالتاريخ انتقائي، تكتب منه المؤسسات ما يناسب تصوراتها ويتسق مع سلطتها. يقول الكاتب البرتغالي خوسيه ساراماجو: "ترشد رواياتي إلى إعادة قراءة وإعادة تفسير لذاكرة الماضي، التي تدلل دائما على أن التاريخ هو مجرد ذلك الجزء من الماضي الذي تم تنظيمه لأن الفجوات، الفراغات غير المحددة، أخطاء التاريخ تغوي على إعادة كتابة قصصية، وذلك بالرعاية الموضوعية لتلك الأماكن التي حذفت إما طوعا أو كرها، لأن التغيرات المفاجئة التي تكوّن الذاكرة الشخصية تعمل على أن تنظم تلك المادة القصصية. وهكذا يمكن للروايات أن تقرأ أيضا في أحداث مترابطة لتاريخ في ذاكرة الكتاب".[2]

ولم يكن ساراماجو مؤلفُ كتبٍ عديدة قدمت رؤية مغايرة للتاريخ والانجيل وحده في هذه الرؤية، وإنما أخضع كتاب ومفكرون آخرون الخطاب الديني والتاريخي للكتابة والبحث، ليس على مستوى النقد والتحليل فقط وإنما على مستوى التأليف أيضا. فإضافة إلى كتب ساراماجو وعلى رأسها الانجيل يرويه المسيح (1999) الذي يقول في مقدمته إنه: "يحاول ملء المساحات الخالية بين الحوادث المختلفة التي حدثت في حياة المسيح التي روتها الأناجيل الأخرى مع بعض التأويلات الشخصية من قبلي".[3] وقايين (2009) الذي يقدم فيه تفاصيل مختلفة أيضا لقصة قابيل الذي قتل

---

* في واقع الأمر لم يبدأ فعل التمرد على الخطابات المكرسة مع اتجاه ما بعد الحداثة فقط، فعلى مدى التاريخ ظهرت كتابات عديدة تناقض العرف الديني والاجتماعي، وإنما كانت ميزة هذه المرحلة تركز هذا النوع من الكتابات بشكل لافت.

[1] علاء عبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة والسينما (إعادة قراءة)، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2010، ص: 280؛ 294.

[2] خوسيه ساراماجو، من الذاكرة إلى القصة عبر التاريخ، ت: حسين عيد، مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، جدة، ع 23، مارس 2003، ص: 61.

[3] خوسيه ساراماغو، الإنجيل يرويه المسيح، ت: سهيل نجم، دار التكوين، دمشق، د ط، 2010، ص: 6.

أخاه غيرة،[1] يمكن أن تورد قائمة طويلة جدا من الكتابات في هذا الاتجاه، إذ سبق نورمان ميلر ساراماجو إلى كتابة انجيل الابن 1969.[2] وأخضع رولان بارت للدراسة السردية في كتابه التحليل النصي قصتين الأولى من العهد الجديد هي أعمال الرسل، والثانية هي الصراع مع الملاك من سفر التكوين من العهد القديم،[3] وفي الأدب العربي كتب ممدوح عزام رواية قصر المطر (1998) عن المجتمع الدرزي المغلق[4]، ويوسف زيدان عزازيل (2008) عن الصراعات والانشقاقات الكنسية،[5] وهي الرواية التي وصلت طبعتها الرابعة والثلاثين العام 2016. وغير هذه التجارب كثير إحداها تجربة شيفرة دافنتشي مدونة هذا البحث والتي قدمت من جهتها قراءة مختلفة للتاريخ والديانة المسيحية مركزة على فكرتين أساسيتين هما بشرية المسيح ووجود نسل مستمر له حتى اليوم.

فمع البحث في النص التاريخي والديني وحتى إعادته كتابيا أو تضمينه داخل أعمال إبداعية، تكاد تختفي الحدود الفاصلة ليس بين نوع ونوع إنساني فقط، وإنما بين ما هو "إلهي" وما هو إنساني أيضا.

وإذا كان الحديث فيما سبق عن التداخل باعتباره سمة النصوص المختلفة، فإن مصطلح النص ذاته لقي الكثير من البحث ليضيق أو يتسع لأعمال تتعدى الكتابة، وبالتالي ينسحب عليه مفهوم التناص أو حوار الأجناس، أو حتى إلغائها. ومن أهم ما قدّم في هذا المجال تقف أعمال كل من ميشال أريفي وتزيفيتان تودوروف وبول ريكور ويوري لوتمان وجيرار جنيت وميشال ريفاتير ورولان بارت وغيرهم. إذ اختلف هؤلاء في تحديد النص لتحديد ما يمكن أن يصلح عليه وصف التناص، فهناك من قصر النص على المظهر الكتابي، فيما يرفض آخرون وفي مقدمهم بارت حصر مفهوم النص في الكتابة والأدب فقط، ويرى في مقاله نظرية النص أن كل تعبير مهما كانت

[1] للمزيد من الاطلاع ينظر، جوزيه ساراماغو، قايين، ت: صالح علماني، دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2011.

[2] للاطلاع ينظر، نورمان ميلر، إنجيل الابن، ت: ثائر ديب، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط2، 2003.

[3] للمزيد من الاطلاع ينظر، رولان بارت، التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة)، ت: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، د ط، 2007، ص — ص: 19 – 73.

[4] للاطلاع ينظر، ممدوح عزام، قصر المطر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1998.

[5] للاطلاع أكثر ينظر، يوسف زيدان، عزازيل، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2008.

طبيعته ووسائله نص، فكل الممارسات الدلالية كالممارسات الرسمية (نسبة إلى الرسم)، والممارسات الموسيقية، والممارسات السينمائية وغيرها تستطيع أن تنبثق من النص.[1]

فنظرية بارت تتعدى إذن حوار الأجناس الكتابية إذ تعتبره أمرا حاصلا أساسا، وتلتفت إلى إلغاء تمايز الأجناس الأدبية والفنون نفسها، لأنها لا تنظر إلى الآثار الأدبية كرسائل بسيطة ولا كملفوظات، ولكن كإنتاجات مستمرة العطاء.[2]

وإنتاجية النص لدى بارت – وهو هنا يتبنى رأي جوليا كريستيفا، لا تتعلق فقط بالعمليات المنطقية أو المقولات اللغوية، وإنما بمشاركة المتلقي، بأن يصبح النص قابلا للقراءة والتأويل وبالتالي يعاد إنتاجه في كل قراءة جديدة، فكل متلق للنص يأتي محملا بمعارف وتقنيات تتيح قراءة نص أو عدد من النصوص الحاضرة داخل ذلك النص الذي بين يديه، ومن البديهي أن الخلفيات المعرفية للقراء تختلف وبالتالي فقراءاتهم تتمايز وحوار النصوص يستمر.

ومفهوم التناص لدى بارت يتوسع ليجعل النص وعاء تتفاعل فيه الخطابات دونما اهتمام للجنس الذي تنتمي إليه، فـ"التناصية قدر كل نص مهما كان جنسه".[3]

ومن خلال ما سبق فإنه يمكن الحديث عن تناص بين النصوص اللغوية والأعمال الفنية غير اللغوية، مع مراعاة الفروق بين الوظائف السيميائية للفنون اللغوية وغير اللغوية، فالإبلاغ اللساني يتم عبر الاستخدام اللغوي، أما التواصل غير اللساني فيعتمد على أنساق غير لغوية ويصنفها بويسنس حسب ثلاثة معايير:

- **معيار الإشارية النسقية**: وهنا تكون العلامة ثابتة ودائمة كالمستقيمات المستطيلات وعلامات المرور.
- **معيار الإشارية غير النسقية**: وهنا تكون العلامة غير ثابتة وغير دائمة كالملصقات الإشهارية والدعائية.

---

[1] محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998، ص: 43.

[2] ينظر المرجع نفسه، ص: 44.

[3] المرجع نفسه، ص: 38.

- **معيار الإشارية:** عندما تكون العلاقة جوهرية بين معنى المؤشر وشكله كالعلامات التي توضع في واجهات المتاجر لأجل الترويج لبضائع معينة.

وضمن هذا الإطار تدرج الصورة الإعلامية أو الصورة التلفزيونية والسينمائية.[1]

وهنا يجب الوقوف عند جزئية مهمة، وهي إن كان للفنون غير اللغوية طريق بديلة للتعبير، فإن تفسيرها يكون بطرائق تأويلية وعبر اللغة في النهاية كون اللغة أداة للفكر، فللغة امتياز التعليق على بقية الفنون بشكل يجعلها وصفية وتعريفية لها، كما أن الفن اللغوي يحتوي الفنون غير اللغوية في نصوصه إلا أن المفارقة السيميائية كبيرة بينها، ما يجعل العلاقة بينها "ما بين سيميائية" intersémiotique وهذا المصطلح يعني حسب رومان جاكوبسون تأويل العلامات اللسانية عبر أنظمة علامات غير لسانية.[2]

ولا يتوقف حوار الأجناس عند تجاورها معا في العمل نفسه، وإنما في التفاعل فيما بينها عن طريق النقل والاقتباس والإعداد من صيغة أدبية أو فنية أو علمية إلى عمل بالصيغة نفسها أو إلى صيغة أخرى، وهو ما تحدث عنه جيرار جينيت في كتابه أطراس، ضمن النمط الرابع من أنماط تفاعل النصوص أو تناصها، يقول: إن ما أسميه الاتساعية النصية hypertextualité هو كل علاقة توحد نصا متسعا "ب" بنص سابق "أ". والنص المتسع ينشب أظفاره في النص المنحسر دون أن تكون العلاقة ضربا من الشرح. أي أن يكون نص ما مشتقا من نص آخر موجود من قبل، ويمكن أن يكون ذلك الاشتقاق من نفس النسق الوصفي والثقافي، ويمكن أن يكون من نسق آخر وفي هذه الحالة الثانية تسمى العملية تحويلا.[3]

فالاتساعية النصية بحسب جينيت هي أن ينبني نص ما لاحق على آخر سابق، ويكون هذا بطريقتين، إما أن يكون النص اللاحق ضمن نفس النسق السابق ككتابة نص قديم برؤية مختلفة

---

1 ينظر أحمد جاب الله، الصورة في سيميولوجيا التواصل، الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 28-29 نوفمبر 2006.

2 ينظر بلقاسم عيساني، السيميائية والتناص ومفارقات التلقي، مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، ع 4، جوان 2013، ص: 71.

3 ينظر محمد خير البقاعي، مرجع سبق ذكره، ص: 130.

وهذه محاكاة. أو أن يكون ضمن نسق جديد، وهنا التحويل، وضمن عملية التحويل هذه يدخل الإعداد السينمائي أو المسرحي للرواية مثلا.

والإعداد عبر الوسائط يطرح قضية الدلالة فتغيير الوسيط – حسب جان فيريبه، يؤدي إلى تغيير المعنى.[1]

ويطرح وليد الخشاب قسمين من التغيرات التي تنشأ في المعنى نتيجة التغيرات التي تصيب العلامات والخطاب المكونين للعمل عند عملية الإعداد، تغيرات أساسية وتغيرات غير أساسية:

1. **التغيرات الأساسية**: وهي التغيرات التي يلزم وقوعها لانتقال مادة العمل من الملامح الأساسية لصورة النوع السابق، إلى الملامح الأساسية لصورة النوع اللاحق وترتبط هذه التغيرات بطبيعة العلامات ونسقها وتوزيعها وطبيعة الخطاب وصيغته.
2. **التغيرات غير الأساسية**: وتشمل التغيرات التي تطرأ على العمل اللاحق والتي لا تمس خصائص النوع وإنما تنتمي لتقاليد النوع اللاحق الشكلية والمضمونية، وخيارات المعد وأيديولوجياته الفكرية والفنية التي قد تدفعه إلى الإضافة والحذف والتحرير.[2]

والتغيرات غير الأساسية هي التي تشكل الفرق في النص اللاحق ما بين الأمانة تجاه النص الأصلي بمجرد تحويل لغته الإشارية إلى لغة إشارية أخرى، أو الاقتباس الحر الذي يعتبر النص الأصلي مجرد منبع للاستلهام وصناعة عمل فني آخر مواز قد يتفوق على الأصل في كثير من الأحيان.

1 Voir Jean Verrier, La traversée des médias par l'écritures contemporaine (Bekket, Pinget), Etudes Française, vol 10, n03, 1986, p : 43.

2 ينظر وليد الخشاب، دراسات في تعدي النص، المجلس الأعلى للثقافة، د ب، دط، د ت، ص: 246-264.

الفصل الأول: المؤشرات النصية للرؤية الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي

I. أساليب إدماج العنصر الفيلمي في رواية شيفرة دافنتشي

II. التقنيات الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي

منذ بداياتها، استلهمت السينما الأعمال الأدبية واستفادت من منجزاتها، ليس على مستوى الاقتباس والإعداد فقط، وإنما على مستوى بناءاتها السردية، ولكن هذا التفاعل لم يكن في اتجاه واحد دائما، فقد كان هذا الجنس الجديد (حينها) يستحق الاهتمام لكل تلك الطاقات السردية التي كانت تصل لقاعدة أكبر مما تصل إليه الرواية في أحيان كثيرة استنادا إلى مؤثرات الصورة وقدرتها على الإيحاء بواقعية المشهد. والرواية بوصفها فنا منفتحا يتسع لمختلف الخبرات والتجارب لم تقف موقف المتفرج المنبهر أمام كل تلك الطاقات وإنما راحت تستعيرها لإثراء منجزها الخاص. فكيف استفادت رواية شيفرة دافنتشي لدان براون من هذا الامتياز؟

I. أساليب إدماج العنصر الفيلمي في رواية شيفرة دافنتشي :

تتم عملية إدماج العنصر الفيلمي في الرواية وفقا لأنماط متعددة، ومراعاة لقيود وتبسيطات لازمة، ويتم توظيف هذا العنصر عن طريق ثلاثة أنماط هي التوظيف المرجعي، توظيف الصيغة الشكلية، والحضور السردي.[1]

I. 1. التوظيف المرجعي:

وهنا يتم توظيف بعض الإشارات المباشرة أو غير المباشرة من الفيلم كعناوين الأفلام أو أسماء الممثلين أو المصطلحات المستعملة في هذا الفن، وشيفرة دافنتشي الرواية التي تغتني بالإشارات للفنون المختلفة من شعر ورسم ونحت غيرها لا تفتقر إلى نماذج من إشارات فيلمية. في الصفحة 291 من الرواية: "إن هدف والت ديزني في الحياة الذي عمل طول عمره على تحقيقه، كان تمرير قصة الغريل إلى الأجيال القادمة. وقد لقب ديزني بليوناردو دافنتشي العصر الحديث. فكلا الرجل كانا سابقين لعصرهما، كما أنهما كانا فنانين يتمتعان بموهبة فريدة من نوعها، وكان الاثنان ينتميان إلى جمعيات سرية، وقد كانا يتمتعان بشكل خاص بروح دعابة لا مثيل لها. وكان والت ديزني كليوناردو يحب أن يدس رسائل مخفية ورموزا سرية في فنه. وكانت مشاهدة فيلم قديم من أفلام ديزني بالنسبة لعالم متمرس بالرموز، كمن يمطر بوابل من الاستعارات والتلميحات".

[1] Voir, Fabien Gris, Image et imaginaire, cinématographique dans le récit français contemporain (De la fin des années 1970 à nos jours), thèse de doctorat (non publié), faculté arts, lettres et langues, université Jean Monnet, Saint-Etienne, 2012, p : 48.

فهنا يذكر والت ديزني صراحة في الرواية، لا ذكرا عابرا فقط، وإنما بصفته شخصية سينمائية ترتبط رؤيتها بمضمون الرواية.

ويستمر دان براون في الحديث في الصفحتين التاليتين عن بعض أعمال ديزني التي يمرر فيها قصة الغريل أو الكأس المقدسة: "فلم يكن محض صدفة قيام ديزني بإعادة إحياء قصص مثل سندريللا، والأميرة النائمة، وبياض الثلج". في الصفحة نفسها 292 ذكر فيلم كرتون الملك الأسد، وقصة الحورية الصغيرة.

I. 2. توظيف الصيغة الشكلية:

وهذا باستعارة الرواية الصيغ الفيليمة للربط بين صورها، كتقنيات ضبط الصورة والتأطير والتبئير والزوم والمونتاج وحركة الكاميرا وغيرها، وهذه التقنيات ستتم مناقشتها بتفصيل أكثر مع التمثيل من الرواية لاحقا.

I. 3. الحضور السردي:

ويتجسد هذا الحضور ليس كمحتوى ثقافي أو صيغة تمثيلية، وإنما عمليا من قبل إحدى الشخصيات أو من قبل الراوي، فإذا كانت الشخصية الروائية في القرن التاسع عشر ومنتصف القرن العشرين قد تجسدت من خلال المسرح والأوبرا ومعارض الرسم، فهي حاليا يمكن أن تتجسد من خلال السينما، إذ أن الأدب يُستمد من خلال ممارسة ثقافية يومية ومكثفة غالبا ما تكون ملهمة للكاتب.[1] أي بمعنى أن تصبح الشخصيات السينمائية ملهما للكاتب الروائي فيبني نموذج شخصياته وفقا لها. في الصفحة 463: "بدا الزمن وكأنه قد توقف متحولا إلى حلم يسير بالتصوير البطيء، حيث أصبح عالم تيبينغ كله هو الحجر المفتاح. فشاهده وهو يصل إلى ذروة ارتفاعه.. وقد تأرجح في الفضاء للحظات.. ثم تشقلب إلى الأسفل بحركة لولبية. هابطا إلى الأرضية الحجرية". فالتصوير البطيء تقنية فيلمية بحتة، يتأثر بها دان براون فيستعمل في صياغة مشهده رؤية عالية التفصيل تتمطط مفصولة بنقاط انقطاع كأن المتلقي أمام مشهد في فيلم يرتفع فيه الكريبتكس، يتأرجح، ثم يعود إلى الأسفل، دون إغفال التركيز على ردة فعل الشخصية

[1] Voir, Fabien Gris, Op-Cit, p: 57 - 58

"المرئية" التي أصبح الحجر المفتاح عالمها كله، وهنا لخيال القارئ أن يتصور كمية الرعب والخيبة وأيضا الغضب في وجه تيبينغ الذي يفقد عالمه كله في لحظة بطيئة متمددة كهذه.

II. التقنيات الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي :

إن توظيف تقنيات الفيلم في الرواية من خلال الصيغة الشكلية لا يحول الرواية إلى مجرد كلمات مكتوبة بالكاميرا، وإنما يخلق نوعا من التوازي بين التقنيات المعروفة للحكي الروائي والسرد الفيلمي وأنماط أخرى للسرد قد يحتويها جميعا وعاء الرواية.

II. 1. التبئير والتأطير:

التبئير هو "المنظور الذي تقدم به الوقائع والمواقف المسرودة".[1] و"الإطار يحدد مساحة الصورة وهو عبارة عن فسحة محددة ذات بعدين".[2] وعند الحديث عن التبئير والتأطير مستقدمين من تقنيات السينما إلى الرواية، فإن الأمر يتعلق بمظاهر حضور الصورة الفيلمية، بجميع عناصرها البصرية والسمعية والموسيقية إن وجدت.

ولعل أول ما يمكن ملاحظته بشأن راوية شيفرة دافنتشي هو بناؤها الذي يأخذ من الفيلم سرعته وإثارته بأسلوب يركز على الشخصيات أكثر مما يلفت إلى وجود راوٍ للحكاية، ويهتم بنقل الأحداث بموضوعية تكاد تخلو من التفسير والتعليقات أحيانا. إذ مع أن دان بروان اختار تقنيات تتحيز إلى الراوي العليم لسرد حكايته غالبا، إلا أن الراوي يتغير من فصل لآخر تبعا للأحداث التي يتم التركيز عليها كل فصل كما استعمل الحكي على لسان الشخصيات في فصول عديدة. ولم تخل الرواية من التبئيرات الداخلية وتبئير الكاميرا. فحتى وإن كان سرد الراوي العليم بلسان الطرف الثالث مهيمنا، إلا أن ذلك الراوي لم يكن كلي المعرفة بالشكل الذي يتدخل في توجيه رؤية القارئ، ولم تستخدم معرفته الكلية إلا لتمرير ما لا تستطيع الشخصيات نقله. فشخصية المعلم مثلا لم يكتشفها القارئ إلا عند اكتشاف صوفي ولانغدون لها.

وإذا كانت التبئيرات تتعدد في الرواية، فإن ما يعني هذا البحث هو تبئير الكاميرا، الذي ينقل الحدث أو الوصف بعين محايدة أو محدودة العلم. وهذا النوع من التبئير لا يمكن أن يمتد على

---

[1] جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2003، ص: 87.

[2] ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ت: فائز بشور، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2007، ص: 11.

مدى الرواية، فالرؤية الخارجية المحضة التي تكتفي بوصف الأفعال دون أن يدركها المتلقي، أو يصاحبها أي تأويل أو تدخل من فكر الفاعل البطل لا توجد أبدا، وسيكون عملها لا معقولا، ومع ذلك، فإن التوجه إلى تبني هذه الرؤية في الرواية يجعل اللغز أكثر إيهاما.[1]

في الصفحة 31 من الرواية: "كان شعره ممشطا إلى الخلف مدهونا بالزيت وقد برزت من مقدمة رأسه خصلة شعر بشكل سهم يقسم حاجبيه الكثين، بارزة إلى الأمام كمقدمة سفينة حربية".

الوصف هنا يلتزم الحياد، وينقل بأمانة كاميرا الشكل الخارجي للنقيب فاش دون أن يتورط في أي انطباعات أو تفاصيل نفسية.

وهذا النوع من الوصف يتكرر في الرواية كما في الصفحة 13 في وصف مهاجم سونيير:" كان عريض المنكبين طويلا ذا بشرة شاحبة كالأشباح وشعر خفيف أبيض وحدقتين زهريتين وبؤبؤين حمراوين داكنين".

وفي وصف الأماكن الصفحة 169: "كان ممر الطابق الأعلى رحبا واسعا مزينا بفخامة وكان يؤدي إلى اتجاه واحد فقط – نحو مجموعة ضخمة من الأبواب المصنوعة من خشب السنديان والتي تحمل إشارة نحاسية".

وترافق عين الكاميرا الأحداث أيضا في الصفحة 155: "أبطأت صوفي من سرعتها قليلا عندما وصلا إلى التقاطع. وأعطت إشارة تنبيه بالأضواء الأمامية وألقت نظرة سريعة بالاتجاهين قبل أن تضغط على دواسة البنزين من جديد وتلف نحو اليسار عبر المنعطف الخالي من السيارات باتجاه ريفولي. وانطلقت صوفي غربا لمسافة ربع ميل ثم انعطفت يمينا لتدور حول دوار واسع وبعد ذلك بقليل أصبحا في الطرف المقابل عند جادة الشانزيليزيه".

الحدث هنا آلي بحت، لا يلج إلى داخل صوفي ورفيقها، ولا ينقل انفعالاتهما أثناء الهرب، وكأن الأمر يتعلق بمجرد نزهة قربا من الشانزيليزيه.

---

[1] ينظر، تزيفيطان طودوروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 2، 1990، ص: 53.

وفي مثال آخر الصفحة 422: "صعد سيلاس إلى الطابق الأعلى ودخل إلى غرفة متواضعة فيها نافذة، حيث خلع رداءه المبلل وركع ليصلي في ثيابه الداخلية. وسمع مضيفه وهو يصعد إلى غرفته ويترك صينية عند باب غرفته. أنهى سيلاس صلواته وأكل طعامه ثم استلقى لينام".

وتصبح درجة الإضاءة وحتى الرائحة ذات دلالة أيضا. في الصفحة 253: "تقدم الخادم أمامهما عبر بهو فخم ذي (في الترجمة ذو) أرضية رخامية أنيقة ليصل إلى غرفة استقبال رائعة التصميم والزخارف. كانت القاعة مضاءة بمصابيح تصدر إضاءة خافتة تعود إلى العصر الفيكتوري مزينة بالشرابات المتدلية بشكل متجعد. كان الجو بداخل الغرفة يعبق برائحة العتق والقدم مع أثر لرائحة تبغ الغليون وأوراق الشاي والنبيذ الإسباني، مع العبير الأرضي للعمارة الحجرية. وعلى الحائط في نهاية الغرفة كانت بين مجموعتين من الدروع المعدنية بأكمله. مشى الخادم نحو الموقد ثم انحنى وأشعل كبريتا في قطع محضرة مسبقا من خشب الحور التي صبت عليها مواد الاشتعال. فانبعثت النار ملتهبة في غضون ثوان".

هذه التقديم يمهد للمشهد الذي يليه في الصفحة 254: "لقد أتى الصوت من أعلى درج لولبي الشكل كان يلتف إلى الأعلى حتى الطابق الثاني. وفي قمة الدرج تحرك شبح رجل دون معالم واضحة في الظلام الحالك.

مساء الخير، قال لانغدون. سير لاي، اسمح لي أن أقدم لك صوفي نوفو.

تشرفت بمعرفتك. تقدم تيبينغ نحو الضوء".

المشهد الأول يتجاوز فيه السارد تفاصيل الصورة والوصف الخارجي للأشياء، فهو ينتقل إلى مستوى أعلى من التمثيل، ينتقل إلى الرائحة، ويركز على الطراز المعماري الرفيع مع الإضاءة الخافتة لقصر تيبينغ، ليتوج المشهد بدخول تيبينغ إطار الصورة، ذلك الدخول مأخوذ حرفيا من مشاهد الأفلام للسير تيبينغ: يبرز من الظلمة إلى النور.

وإلى جانب أمانة الكاميرا في نقل الصورة، يلعب الصوت عاملا مهما في تفاصيلها، فشعور قارئ العمل الأدبي بالصوت أو الصمت في المقطع الذي أمامه له مراجع عديدة، وهو يفترض امتلاك حساسية كافية تجاه أي تغير قد يرافقه، ويشكل صوت الراوي أحد العناصر اللافتة

للاهتمام فيها، فمع أن صوت الراوي هو أكثر الأصوات خفوتا في الرواية، فإنه يظل يتردد في مخيلة القارئ طيلة زمن القراءة، وهنا يمكن تحليل عناصره الحسية، هويته الذكرية والأنثوية، والصيغة التي يتكلم بها، فهو صوت منفرد لا يختلط بالأصوات الخارجية بل يسكتها وتسكته، وله إيقاع قد يكون منتظما في الكتابات الكلاسيكية، ومتقطعا غالبا في الكتابات الطليعية من خلال استخدام أشكال خطية متعددة كالكلمات والرسوم والمساحات البيضاء.[1]

وصوت الراوي في شيفرة دافنتشي يتوجه للقارئ بأسلوب تقريري أحيانا عندما يمنحه تفاصيل دقيقة لزمان ومكان حدث ما، من تفاصيل المكان في الصفحة 13: "على بعد خمسة عشر قدما 450 سنتيمترا فقط، خارج البوابة المقفلة، حدق فيه الخيال الضخم لمهاجمه عبر القضبان الحديدية".

و من تفاصيل الزمان والمكان معا في الصفحة 381: "أشار عقرب ساعة لانغدون الميكي ماوس إلى السابعة والنصف عندما ترجل من الليموزين الجاغوار هو وصوفي وتيبينغ في زقاق المعبد الداخلي. ومشى الثلاثة في متاهة من الأبنية حتى انتهوا في ساحة صغيرة خارج كنيسة الهيكل. لمع الحجر الخشن في مياه الأمطار وسجع الحمام الذي كان معششا في البناء".

لكن هذه الصبغة التقريرية لصوت الراوي لا تدوم طويلا، إذ تتغير شحنتها بتغير قناع الشخصية الذي ترتديه، والحدث الذي تعبر عنه، فتنتقل إلى الرعب والمفاجأة مثلا عندما يقف لانغدون وصوفي أمام حقيقة أن الرجل الذي لجآ إليه ليخلصهما من المأزق الذي حشرا فيه هو نفسه الآن يحمل مسدسا ويهددهما في الصفحة 445: "لاي، تمكن لانغدون أخيرا من الكلام، ما الذي تفعله بحق السماء؟ لقد ظننا أنك في خطر وأتينا إلى هنا لمساعدتك ".

أو تنتقل إلى السخرية الممزوجة بشيء من الشماتة كما في الصفحة 464: "وعندما مر تيبينغ بلانغدون، نظر إليه مباشرة في عينيه. الشريف فقط هو الذي يعثر على الغريل. لاي أنت علمتني ذلك".

---

[1] ينظر، سلمى مبارك، الصوت والصمت في السينما والأدب، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 61، شتاء 2003، ص: 229.

وأمثلة تغير صوت الراوي كل مرة أكثر من أن يتم حصرها، بل إن الصمت في الرواية كانت صوتا آخر يمكن للقارئ أن يسمعه، كما ذلك الصمت المشحون بالانفعالات عندما يصف السارد الخادم ريمي وهو يواجه مصيره المحتوم في الصفحة 424 محاولا الصراخ دون أن يصدر عنه صوت: "انتفخ حلق ريمي فجأة فأحس به كهزة أرضية. فتمايل مقابل عمود القيادة وأمسك بلعومه وقد أحس بطعم القيء في الرغامى التي كانت تضيق أكثر فأكثر. فحاول أن يصرخ بأعلى صوته إلا أن صرخته كانت مكتومة ولم تصل حتى إلى خارج السيارة. وأدرك تلك اللحظة لماذا شعر بطعم مالح في الكونياك.

إنني أموت... إنني أقتل!"

وبعيدا عن صوت الراوي تنبعث الأصوات من عالم الحكاية فيصبح للكلمة صوت وإحساس وردة فعل. في مشهد قتل سونيير أول الرواية الصفحة 13: "واقشعر جسده من الصوت الذي أتاه من مكان قريب جدا منه. مكانك لا تتحرك". فإذا ركبنا هذه الصوت على الوصف الخارجي في الصفحة نفسها لمهاجم سونيير الأبرص: "حدق فيه الخيال الضخم لمهاجمه عبر القصبان الحديدية"، بإمكان الصورة أن تقف واضحة في ذهن القارئ الذي يشارك سونيير رعب اللحظة. بل إن معطيات الصوت في هذا المشهد لا تقف عند أثره وإنما تحاول البحث في خلفيته: "لم يكن من السهل تحديد لهجته". وبإمكان القارئ هنا أن يتساءل، هل لدى سونيير الذي يواجه القتل وحيدا وقت للبحث عن لهجة قاتله؟ قد يبدو السؤال عبثيا وضربا من الحشو في هذه اللحظة، ولكن معرفة القارئ فيما بعد سر شخصية جاك سونيير تبرر تساؤله عمن يكون وراء اكتشاف ذلك السر الكبير والوصول إلى المعلم الأكبر في الأخوية.

وتتكرر المعطيات السمعية في الرواية كثيرا، وغالبا ما تأتي في إطار وصفي، في مشهد المواجهة الأخيرة مثلا بين كل من لانغدون وصوفي من جهة وتيبينغ المعلم من جهة أخرى يتراوح الصوت ما بين الانكتام الكلي والهمس والصراخ وفوضى المحيط أو حتى موسيقاه. فهو يكون صمتا أحيانا، كما في الصفحة 458: "عندما لا يكون للسؤال أية إجابة صحيحة عندها لا يكون هناك إلا رد وحيد ينطوي على الصدق. وهو المنطقة الرمادية بين نعم ولا. الصمت.." فالسارد هنا يقدم حقيقة موضوعية، بعيدا عن انفعال لانغدون وتجاذبات اللحظة. وقد يكون الصوت

صراخا مكتوما أحيانا، في الصفحة 458: "روبرت هل أنت معي أم ضدي؟ تردد صدى كلمات المؤرخ الملكي في صمت عقل لانغدون". وفي الصفحة 463: "كاد لانغدون أن يصرخ بيأس". وقد يكون هامسا متوسلا في الصفحة 461: "صوفي، ناداها لانغدون متوسلا. أرجوك يجب أن ترحلي". وفي الصفحتين 463، 465 على الترتيب بلسان تيبينغ: "هيا روبرت، همس تيبينغ ضعه على الأرض". وأيضا: "لا تفعل ذلك أرجوك، قال تيبينغ متوسلا". وقد يكون صراخا: "إنها في جيب لانغدون، أخذ تيبينغ يصيح وكأنه قد فقد عقله. الخريطة التي تهدي إلى الكأس المقدسة. بينما رفعه رجال الشرطة وحملوه إلى الخارج ألقى تيبينغ برأسه إلى الخلف وأخذ يصرخ بجنون. روبرت أخبرني أين هي!"

هذه الانتقالات على سلم الصوت تبعا لدقة الموقف تجعل القارئ يدخل في إطار الكلمة المقروءة ليس على مستوى الصورة فقط وإنما بشكل يجعله يعيش اللحظة بتفاصيلها السمعية فينصت عند الهمس ويجفل عند الصراخ.

ولم تكن أصوات الشخصيات وحيدة في المشهد، إذ كان للصوت رمزية دلالية إضافية، خلقت نوعا من الاستقطاب داخله، فأصوات توجد حالة من التوتر لدى المتلقي كصوت خطوات فاش وعملائه في الشرطة القضائية تقتحم المكان في الصفحة 465: "وعندما تناهى إلى سمع لانغدون صوت الخطوات الثقيلة في الردهة المؤدية إلى قاعة الاجتماعات، لف مخطوط البردي ودسه في جيبه ثانية". وقبل هذا صوت الرصاصة التي تنطلق من مسدس تيبينغ دون قصد انعكاسا لتوتره لاحتمال ضياع الكريبتكس، في الصفحة 463: "وبحركة خاطفة وثب لانغدون إلى الأعلى ملوحا بذراعه (في الأصل ملوحا ذراعه) نحو الأعلى وقذف بالكريبتكس بقوة إلى الأعلى نحو القبة. لم يشعر لاي تيبينغ بإصبعه وهو يضغط على الزناد، لكن الميدوسا أطلق رصاصة دوت في القاعة كالرعد. تغيرت وضعية لانغدون من الركوع إلى الانتصاب الكامل، اما الرصاصة فقد انفجرت على الأرض بالقرب من قدمي لانغدون. وقد حاول نصف دماغ تيبينغ الذي كان يشتعل حنقا أن يصوب مسدسه من جديد إلى لانغدون، إلا أن النصف الأقوى منه جر عينيه غصبا إلى الأعلى نحو القبة. الحجر المفتاح!"

وأصوات أخرى توجد حالة مناقضة من الانسجام مع موسيقى الكون بشكل ينفصل عن قلق المشهد في الصفحة 459: "لقد صورت الروايات الغريل دوما على أنها المومس الوحشية الراقصة في الظلمات الحالكة.. في الخفاء بعيدا عن الأنظار.. تلك التي تهمس في أذنك وتغريك لتتقدم خطوة إلى الأمام ثم تختفي بين الغيوم. شعر لانغدون وهو يتأمل الأشجار وينصت إلى حفيفها بحضورها القوي المرح. كان كل ما حوله ينطق بها بوضوح وبساطة. كخيال شاهق يطل من الضباب، كانت أغصان أقدم شجرة تفاح في بريطانيا تحمل الزهور المتفتحة ذات البتلات الخمس، كلها تلمع مضيئة كفينوس، كانت الآلهة في الحديقة الآن، ترقص تحت المطر وتترنم بأغاني العصور كلها وتختلس النظر من خلف الأغصان المثقلة بالبراعم كما أنها لو أنها تذكر لانغدون أن ثمرة المعرفة كانت تكبر ولا تطالها يده".

هذا التجاذب الواضح بين الاتصال بالمشهد وخوفه وقلقه وكل الشد الذي يحمله نتيجة تعرض لانغدون لذلك الامتحان العسير الذي حشر فيه بأن ألقي بين يديه مصير ألفي عام من الحكايات السرية والغموض من جهة، والانفصال عنه من جهة أخرى إلى جماليات بعيدة لم يكن ليصل ذهن القارئ لولا تظافر عناصر الصورة والصوت معا. فالغريل في مخيلة لانغدون ترقص على وقع موسيقى لامرئية، تعزفها جميع الكائنات من حولها.

والموسيقى إلى جانب فنون أخرى تجاورت في سرد شيفرة دافنتشي تحكي القصة نفسها، في الصفحة 291: "إن قصة الغريل موجودة في كل شيء حولنا، لكن ليس بطريقة مباشرة، فعندما قامت الكنيسة بتحريم الحديث عن المنفية مريم المجدلية كان يجب أن يتم تناقل قصتها وأهميتها عبر الأجيال، لكن بطرق غير مباشرة وأكثر تحفظا... طرق تعتمد على التعابير المجازية والرمزية.

- بالطبع.. عن طريق الفن.

أشار لانغدون إلى لوحة العشاء الأخير، هذه هي أبلغ مثال على ذلك، فأكثر الفنون تأثيرا اليوم من أدب وموسيقى تروي بشكل غير مباشر قصة يسوع ومريم المجدلية.

أخبرها لانغدون بسرعة عن أعمال لدافنتشي وبوتشيلي وبوسان وبيرنيني وموتزارت وفيكتور هوجو جميعها همست سرا بقصة البحث عن الأنثى المقدسة المطرودة واستعادتها من جديد. فالأساطير الخالدة مثل سير غاوين والفارس الأخضر والملك آرثر والأميرة النائمة، كانت كناية عن

الغريل. كما أن رائعة فيكتور هوجو أحدب نوتردام وسيمفونية الناي السحري لموتزارت كانت مليئة بالرموز الماسونية وأسرار عن الغريل.

عندما تفتحين عينيك للكأس المقدسة، قال لانغدون ستريننا في كل مكان في اللوحات والموسيقى والكتب. حتى في الرسوم المتحركة، ومدن الملاهي وأفلام السينما الشعبية".

في هذا السرد القصير، يتكشف تفاعل الفنون، على مستويين، داخل الرواية ذلك الوعاء السخي الذي يسع الجميع، وفي الحياة التي تتناغم جميع عناصرها لتحكي قصة واحدة بأشكل مختلفة هي قصة الكأس المقدسة.

وتحضر الموسيقى في المشهد الأخير عندما يركع لانغدون منصتا لهمس الكون في الصفحة 494، فرغم أن الراوي لا يأتي على ذكر أي موسيقى ولكن القارئ يكاد يشعر بها تنساب مع الكلمات: "والآن أخيرا شعر لانغدون بأنه فهم المعنى الصحيح لقصيدة المعلم الأكبر. فنظر إلى السماء عبر الزجاج وتأمل هذه الليلة الرائعة التي تزينها النجوم.

ترتاح أخيرا تحت السماء ذات النجوم.

ترددت أصداء كلمات منسية، كهمهمات أرواح وأشباح في عتمة الليل..

إن البحث عن الكأس المقدسة هو بحث هدفه الانحناء أمام رفات مريم المجدلية. هو رحلة للصلاة عند قدمي المنفية..

وقد أثار ذلك شعورا مفاجئا بالاحترام والتبجيل لذكراها.. فخر لانغدون راكعا على ركبتيه.

شعر لانغدون للحظة أنه سمع صوت امرأة... ينطق بحكمة العصور يهمس له من أعماق الأرض..."

وإذا كانت النماذج البصرية تشكل مصدر ثراء لرواية شيفرة دافنتشي منحت الكلمة إضافات الصورة والصوت والإطار، فإنه من البديهي ألا تكون تلك الصور مستمدة جميعها من السينما، فالصور في السينما كما في الرواية قد تكون متخيلا فنيا وجماليا، وقد تكون وثيقة واقعية تقريرية ومباشرة. ومعيار التفرقة في هذه الحالة هو القدرة على منح المكتوب صفة المرئي التقريرية، دون تجريده من عناصره الجمالية الفنية.

II. 2. المونتاج:

من المهم بدءا التوضيح أن المونتاج باعتباره تقنية سردية لم يأت إلى الرواية هبة من الفيلم، وإنما كان هذا الأسلوب سمة النصوص قبل ظهور السينما أصلا، حيث لم تخل النصوص القديمة منذ الإلياذة من هذا الأسلوب الفني في السرد. إلا أن استفادة الرواية من هذه التقنية كانت ناتجة عن الثراء والتنوع والجماليات الإضافية التي منحها الفيلم لها.

والمونتاج هو: "ترتيب اللقطات المختلفة في مرحلة لاحقة للتصوير التي تفترض إعادة بناء الزمان والمكان مانحة استمرارية للسرد السينمائي".[1]

فأهمية المونتاج إذن لا تتوقف عند مجرد الترتيب بين الوحدات المختلفة، بل تتجاوز وظيفتها السردية بصناعة تتابع اللقطات دفعا للسرد في الحكاية، إلى وظائف ذهنية بحيث تتجاور اللقطات ضمن علاقات جديدة تسمح بخلق معنى وفكرة غير متضمنة في أي من هذه اللقطات منفردة، أو شعرية تهدف إلى الوصول إلى حالة شعورية والتعبير عن الأحاسيس.[2]

وتتعدد تصنيفات المونتاج وآلياته تبعا لتعدد المنظرين والمدارس، إلا أن تلك التصنيفات لا تصبح ذات أهمية شديدة إذا ما قيست بالوظائف التي يقوم بها المونتاج داخل العمل الفني مهما كان نوعه.

وقبل البدء بالقراءة، تصرح شيفرة دافنتشي بشكل شبه مباشر باعتمادها تقنية المونتاج في توزيع فصولها، إذ أن استبعاد العناوين في الفصول الخمسة بعد المئة، والاكتفاء بالترقيم هو شكل من أشكال القطع والوصل بين الملفوظات الجزئية في كل فصل، فالترقيم يمنح الفصول نوعا من التمايز والترابط في آن معا.[3]

---

[1] فران فينتورا، الخطاب السينمائي (لغة الصورة)، ت: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012، ص: 346.

[2] عدنان مدانات، وعي السينما، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012، ص: 90.

[3] محمد بن سلمان القويفلي، البياض السردي (الأعراف ودلالات العدول) مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، م 15، ع 2، 2003، ص: 334.

والانتقالات بين فصل وآخر قد تكون مع تغير الزمان والمكان أو أحدهما أو عدم تغير كليهما، وقد تكون مرفقة بقرينة لفظية تدل على التغيير من عدمه، وقد لا تحضر تلك القرينة في النص ويحال للقارئ اكتشافها من السياق.

ومن بين فصول الرواية جميعها، كان تغير الزمان والمكان معا واضحا ومع قرينة لفظية لمرتين فقط بين وحدتين متتاليين، هما الانتقال من الفصل الرابع بعد المئة إلى الفصل الخامس بعد المئة أي الأخير، وفي الانتقال من الفصل الخامس بعد المئة إلى الخاتمة. ففي الانتقال الأول كان عمر التغيير الزماني لحظات، والمكاني أمتارا، وفي الانتقال الثاني كان الانتقال لمدة زمنية معتبرة نسبيا (يومان) ولآلاف الكيلومترات من اسكوتنلندة إلى فرنسا.

في الانتقال إلى الفصل الخامس بعد المئة، يمكن للقارئ إدراك تغير الزمان والمكان كليهما، إذ أنه في الفصل السابق يتوقف المشهد عند صوفي وجدتها ينضم إليهم شقيقها ولانغدون عند درج المنزل قرب كنسية روسلين، لكن الفصل التالي في الصفحة 482 يحمل قرينة تغير الزمن والمكان، ففاصل الزمن لا يبدو كبيرا، ولكنه كاف لصنع فنجان قهوة على الأقل، أما المكان فقد انتقل إلى داخل البيت:

"كان الليل قد حل على روسلين.

وقف لانغدون وحيدا في شرفة المنزل الحجري مستمتعا بأصوات الضحك واجتماع الشمل وهي تنطلق من الباب خلفه. كان فنجان القهوة البرازيلية القوية قد منحه شعورا مؤقتا بالراحة من إرهاقه المتزايد".

أما المونتاج الذي ربط الفصل الأخير بالخاتمة، فقرينته لفظية أيضا، في الفصل الخامس بعد المئة يترك القارئ لانغدون الذي انتهت مهمة التي انتدبه إليها رجل يحتضر في اسكوتلندة مودعا صوفي رفيقة مغامرة الليلة، ليلتقيه في الخاتمة في الصفحة 490 في باريس بعد يومين من الراحة يكاد لا يدرك ما حدث قبلهما بالضبط: "استيقظ روبرت لانغدون مجفلا. فقد كان يحلم. كان برنس الحمام المعلق بالقرب من سريره يحمل شعار فندق ريتز باريس. رأى ضوءا خافتا ينفذ من خلال الستائر السميكة.

هل هذا شروق أم غروب؟ تساءل في نفسه.

كان جسمه دافئا ومرتاحا تماما. فقد أمضى معظم ساعات اليومين الفائتين نائما بعمق".

فتعابير فندق ريتز باريس، شروق أم غروب، معظم ساعات اليومين السابقين. تقدم دليلا لا يقبل الشك عن تغير المكان والزمان معا منذ آخر تفصيل في الفصل السابق.

وإذا كان المونتاج هنا مع قرينة فإنه في فصول عديدة من الرواية جاء دون قرينة لفظية تدل على تغير الزمان والمكان، وتعلق هذا بالانتقال من المقدمة إلى الفصل الأول، والانتقالات إلى الفصل الثامن، والحادي عشر، والسابع عشر، والخامس والخمسين. في الفصل الحادي عشر الصفحة 74: "دعابة رقمية؟ قال فاش للفرنسية وقد اصفر وجهه وأخذ يحدق في صورة نوفو غير مصدق أذنيه. مزحة رقمية؟ إن تقييمك المحترف لهذه الأرقام أنها مزحة رقمية؟"

بينما انتهى الفصل السابق عند استرجاع القس أرينغاروزا مكالمته مع المعلم وهو على الطائرة في طريقه إلى روما، والانتقال المكاني هنا واضح، لكن الزمن لا يخبرنا هل كان تزامنا تحديدا مع الفصل الذي يليه، أم قبله، أم تلاه بقليل؟ ولكن حتى وإن لم تكون هناك قرينة، فإن المتلقي بإمكانه إدراك الانتقال بسهولة وفقا لمعطياته السابقة عن مكان فاش ونوفو عند التحقيق داخل اللوفر.

والانتقالات في عشر مناسبات في رواية شيفرة دافنتشي كانت مع عدم تغير أي من معطى الزمان أو المكان مع وجود قرينة تدلل على عدم التغير ذلك. في نهاية الفصل السابع والأربعين في الصفحتين 226 وبعدها 227: "وعندما انتهى روبرت من شرحه بدا وكأن شيئا ما قد ألم به فجأة.

- روبرت، هل أنت على مايرام؟

كان نظره مركزا على الصندوق. "Sub... Rosa" تحت الوردة... واختنقت الكلمات في حلقه وبدت مسحة من الهول الذي يشوبه الرعب على وجهه. لا يمكن... هذا مستحيل.

- ما هو المستحيل؟

رفع لانغدون نظره ببطء عن الصندوق وهمس: تحت علامة الوردة. هذا الكريبتكس... أعتقد أنني أعرف ما بداخله".

في الفصل الذي يليه الصفحة 228: "كان لانغدون يكاد لا يصدق الافتراض الذي توصل إليه لتوه. إلا أنه بالنظر إلى من قام بإعطاء الاسطوانة الحجرية لهما، وكيف أعطاهما تلك الاسطوانة والآن هذه الوردة المحفورة على الصندوق، لم يكن يسع لانغدون إلا أن يتوصل إلى هذه النتيجة الوحيدة.

إنني أحمل الحجر المفتاح الخاص بالأخوية".

فمع أن الزمان والمكان بقيا ثابتين بين نهاية الفصل وبداية الفصل الذي يليه، إلا أن ذلك البياض حمل دلالة التشويق وشد أنفاس القارئ الذي سينشغل تماما كما صوفي داخل المشهد بمحاولة معرفة ما ذلك الاستنتاج المستحيل الذي توصل إليه لانغدون والذي خطف لون وجهه وفتح أمامه مجالا لتفسير جزء مما حدث الليلة.

وفي ثمانية عشرة مناسبة أخرى من الرواية ، كان المونتاج بتغير الزمان دون تغير المكان، من ذلك الانتقال إلى الفصل الثاني والثمانين في الصفحة 374: "شارع فيليت؟ سأل لانغدون محدقا في تيبينغ في المقعد الخلفي لليموزين. حتى الآن كان تيبينغ متكتما بشكل مثير للأعصاب فيما يتعلق بالمكان الذي اعتقد أنهم قد يعثرون فيه على ضريح الفارس". فتغير الزمن هنا بفاصل لحظات قليلة فقط شرح فيها السير تيبينغ رأيه، إذ أن الفصل السابق الصفحة 373 انتهى إلى قوله: "حسنا، والآن دعونا نتحدث عن قبر ذلك الفارس.."

أما بقية الفصول وعددها اثنان وستون فصلا، فقد كان فيها إيحاء بالتزامن مع الاقتصار على الانتقال المكاني. وهنا تم سرد أحداث فرعية عديدة تقع بالتزامن أحيانا، وبالتتابع أخرى. أي أنه يتم سرد حدث ما ثم ينتقل الفصل الذي يليه إلى حدث آخر أو أكثر يتزامن معه، وفي الفصل التالي يتطور الحدث الأول ليُسرد تطور الأحداث التالية في وقت لاحق. وقد تلتقي نتائج أكثر من حدث في مكان واحد في نقطة زمنية ما.

ومثال هذا سرد وصول صوفي ولانغدون إلى قصر فيليت في الفصل الثاني والخمسين، ليسرد الفصل الثالث والخمسون حدث تفعيل جهاز التعقب في الشاحنة التي تقلهما، لتعود الفصول الثلاثة التالية من الرابع والخمسين حتى السادس والخمسين إلى صوفي ولانغدون والحديث داخل منزل تيبينغ. ثم ينتقل الفصل السابع والخمسون إلى حدثين منفصلين: اكتشاف الشرطة القضائية الفرنسية لموقع صوفي ولانغدون من جهة، ووصول سيلاس إلى قصر فيليت من جهة أخرى. الفصل الثامن والخمسون يعود إلى تيبينغ وضيفيه. وفي الفصل التاسع والخمسين يتصل فاش بالقس أرينغاروزا، في الفصول الثلاثة الموالية يتركز السرد على صوفي ولانغدون وتيبينغ مرة أخرى، ليعود الفصل الثالث والستون إلى كوليه وقد وصل هو الآخر قصر فيليت، ثم تنفجر الأحداث في الفصلين الرابع والستين والخامس والستين بهجوم سيلاس على الثلاثة، واقتحام الملازم كوليه للقصر ليكتشف في الفصل الذي يليه أن تيبينغ قد هرّب صوفي ولانغدون إلى الخارج وتبدأ سلسلة أحداث أخرى يأتي سردها بالتوازي أيضا.

فالسرد يستعمل هنا مونتاج التناوب بين ثلاثة أحداث منفصلة: وصول لانغدون وصوفي إلى قصر فيليت ولقاؤهما مع تيبينغ، والحدث الثاني توجه الشرطة القضائية بدورها إلى القصر، والحدث الثالث وصول سيلاس من جهته. تلتقي قوى هذه الأحداث في نقطة واحدة، ليجتمع الحدثان الأول والثالث، ثم يتبعهما الحدث الثاني. أما اتصال فاش بالقس أرينغاروزا الذي قد يبدو كأنه حشر هنا داخل هذه الأحداث، فهو بهدف دفع القارئ للاعتقاد أن فاش طرف في الجريمة التي وقعت في اللوفر، ورد فعل هذه الحدث لا يأتي سوى في الفصل الثالث بعد المئة عندما يثبت أن فاش بعيد كل البعد عن المشاركة في هذه الجريمة.

وفي الرواية الجديدة، يشكل نسق التناوب الذي دخل عالم الرواية بتأثير من السرد الفيلمي مظهرا من مظاهر المونتاج، إذ يقوم هذا النسق على سرد قصتين أو أكثر في قالب روائي واحد، حيث يتم سرد أجزاء من قصة ما، ثم أجزاء من قصة أخرى بالذهاب والعودة بين القصتين إلى نهاية الرواية، وهنا تنتقل عدسة الراوي بين مكانين متباعدين أو عدة أمكنة.

وإذا كان سرد التناوب قد استعمل في سرد الأحداث الفرعية في شيفرة دافنتشي، فإنه يمكن ملاحظة استعمال ذلك السرد على مستوى أوسع، إذ يتجاور في الرواية سرد قصتين أساسيتين،

لكل منهما حكايات فرعية ترتبط فيها، القصة الأولى، وزمنها الوقت الحاضر موضوعها الرئيسي جريمة قتل قيم متحف اللوفر جاك سونيير وما تبع ذلك من أحداث وتحقيقات ومطاردات. أما القصة الثانية فهي تندس في تفاصيل القصة الأولى، وتروى على لسان شخصياتها غالبا، وهي أكثر إيغالا في الزمن من القصة الأولى إذ تمتد سعتها على مدى أكثر من ألفي عام، وتتمحور فكرتها حول تاريخ من الاختباء والسرية والإيمان الذي يرتدي ثوبا غير الذي تدعمه الخطابات الرسمية.

وينتقل الفعل السردي بين الحكايتين، ليصل في النهاية إلى خاتمة مشتركة، تصبح فيها القصة الحاضرة مجرد امتداد طبيعي لقصة عمرها قرون طويلة.

تبدأ الرواية وتنتهي في مكان واحد، وفي زمن دلالي واحد تقريبا، الليل.

في البداية، الصفحة 13: "متحف اللوفر، باريس.

46 : 10 ليلا".

وفي الخاتمة، الصفحة 490: " كان الظلام قد حل على المدينة". يغادر لانغدون فندقه، ويتجه نحو اللوفر ليركع هناك تبجيلا لرفات المجدلية أسفل الهرمين.

هذا المونتاج الدائري الذي يعيد النهايات إلى حيث البدايات قد يحمل دلالات العودة إلى الحقيقة، تبجيل الفن، وتبجيل من تغنت به التحف الفنية في الكثير من أعمال اللوفر: مريم المجدلية، ومن خلفها الأنثى والإيمان الذي لا يقصي حضورها وجماليتها.

ولم يتوقف فعل المونتاج على الربط بين الفصول، إذ كان هناك مونتاج بين المشاهد في الفصل ذاته، وهذا أيضا جاء متضمنا تغيير المكان والزمان أو الزمان دون المكان، أو المكان دون الزمان، أو الانتقالات الذهنية بالتعبير عن الرجوع إلى الماضي أو القفز نحو المستقبل أو الحوارات الداخلية.

ومن نماذج القطع مع تغير المكان دون الزمن في الصفحة 301 حيث مشهد لانغدون يشرح لتيبينغ حقيقة وجود الحجر المفتاح معه مهدئا غضبه لإخفائه سبب قدومه إليه:

"ماذا! أخذتما المفتاح من مخبئه؟

لا تخف قال لانغدون. فالمفتاح مخبأ في مكان آمن الآن.

مخبأ في كان آمن جدا على ما أعتقد!

في الحقيقة، قال لانغدون وهو غير قادر على إخفاء ضحكته، ذلك يعتمد على عدد المرات التي تنظف فيها الأرض تحت أريكتك".

وبعد هذا المشهد الذي يضم الثلاثة في الداخل ينتقل السرد مباشرة إلى مكان قريب بالخارج: "كانت الرياح تهب بقوة خارج قصر فيليت، والهواء يضرب رداء سيلاس، وهو لا يزال جاثما بالقرب من النافذة".

ومن نماذج القطع بين مشاهد الحاضر والتداعيات الذهنية ذلك المشهد في الصفحة 184: "كان فوكمان لا زال يهز راسه. لكن مع كل هذا الكم من الكتب التي ألفت حول هذه الفرضية، لماذا لم تكن معروفة على نطاق أوسع؟

لأن هذه الكتب لا يمكنها منافسة قرون من التاريخ الرسمي وبخاصة إذا كان قد صادق عليه أكثر الكتب مبيعا في العالم أجمع.

توسعت عينا فوكمان بذهول. لا تقل لي إن قصة هاري بوتر هي عن الكأس المقدسة؟

إنما كنت أشير إلى الإنجيل.

خجل فوكمان من نفسه. عرفت ذلك.

دعه من يدك! شقت صيحة صوفي الصمت داخل السيارة. ضعه جانبا!

ارتد لانغدون إلى الخلف عندما اقتربت صوفي إلى الأمام وصاحب في وجه السائق".

لانغدون في المشهد الأول كان في عملية تداع ذهني عادت به إلى حوار سابق مع ناشره، قبل أن تخرجه صوفي من حالة الاسترجاع بصيحتها في وجه السائق الذي كان سيشي بهما للشرطة.

ومن نماذج القطع من مشهد إلى آخر مع تغير الزمن والمكان معا، في الصفحة 39: "في بداية هذا المساء وداخل حرم شقته العلوية قام الأسقف مانويل أرينغاروزا بحزم حقيبة سفر صغيرة وارتدى رداءه الكهنوتي التقليدي الأسود".

وفي الصفحة نفسها: " والآن وهو على متن الطائرة المتجهة إلى روما أخذ يتأمل الأطلسي بلونه الداكن عبر نافذته، كانت الشمس قد غربت. لكن أرينغاروزا كان يعلم أن نجمه هو كان في صعود. فالليلة سيكسب المعركة. فكر مذهولا بأنه قبل أشهر قليلة فقط كان يشعر بأنه لا حول له ولا قوة أمام اليد التي هددت بتدمير إمبراطوريته".

في هذا المشهد تجتمع مشاهد جزئية متعددة وتحدث انتقالات زمانية ومكانية متعددة أيضا، فعلى مستوى الزمان هناك تغير يتعلق بالليلة ذاتها، "في بداية هذا المساء"، و"الآن" أما على مستوى المكان، فالتغير ينتقل بالقس أرينغاروزا من شقته في نيويورك إلى الطائرة المتجهة به إلى روما.

وهناك أيضا الأحلام وتخيلات المجد الذي يقترب منه. هناك الاستباق والقفز إلى الأمام فهو "سيكسب المعركة الليلة"، وهناك الاسترجاع والعودة أشهر إلى الوراء "قبل أشهر قليلة فقط كان يشعر أنه لا حول له ولا قوة".

والمونتاج قد يكون على مستوى المشهد ذاته، بالتركيز على عناصر أكثر أهمية، أو محاولة لفت النظر إلى جزئيات قد يغفل عنها القارئ. وهنا تلعب تقنيات اللقطة دورا أساسيا في صنع الصورة.

ومن ذلك في الصفحة 233: "لقد قلت لك، قالت صوفي، ليس لنا أي يد في مقتل جدي.

نظر فيرنييه إلى لانغدون. ومع ذلك ادعت الأخبار الواردة من الراديو أنكما مطلوبان ليس بتهمة قتل جاك سونيير فحسب بل بتهمة قتل ثلاثة رجال آخرين أيضا.

ماذا؟ صعق لانغدون. ثلاث جرائم أخرى؟ صدمه الرقم غير المتوقع أكثر من حقيقة أنه كان المتهم الأساسي. كان هذا الرقم يبدو أكثر من مجرد صدفة. الثلاثة الكبار؟

في المشهد تفقد الأحداث بعضها البعض عامل المفاجأة، فمفاجأة لانغدون وصوفي لتصرف مدير البنك الغريب الذي فعل كل شيء حتى اللحظة وعرض نفسه وسمعة بنكه للخطر لأجل إنقاذهما لا تجد تفسيرا لها وهو يشهر في وجههما مسدسا الآن. إلا أنهما لا يستفيقان من هذه المفاجأة إلا ليجدا نفسيهما أما مفاجأة لا تقل خطورة، فهما متهمان بأربع جرائم وليس جريمة واحدة فقط. أما المفاجأة الأكبر فهي في عدد الجرائم ذاته والذي يحمل دلالة وحيدة لدى لانغدون: الأربعة الكبار قتلوا وهو ما يفسر حركة سونيير اليائسة بمحاولة إيصال الحجر العقد لحفيدته.

وقد يستعمل أسلوب المونتاج بتغيير حجم اللقطات لمنح المشهد إثارة أكثر ودلالة أعمق، ومن ذلك في الصفحة 309 في مشهد هجوم سيلاس على صوفي ولانغدون وتيبينغ في قصر فيليت: لقطة من زاوية منخفضة "بالرغم من أن صوفي كانت تعمل في الشرطة إلا أنها الليلة كانت تتعرض لتهديد السلاح للمرة الأولى. أما المسدس الذي كانت تحدق به فقد كان في قبضة يد شاحبة لرجل أبرص ذو (ذي) شعر طويل أبيض". فالكاميرا هنا التقطت الجزء الأعلى من الشخصية لمنحها قوة وذاتية أكثر.

تقترب الكاميرا في لقطة قريبة جدا: "نظر إليها الرجل بعينين حمراوتين (حمراوين) تشعان بنظرة زجاجية مخيفة". واقتراب اللقطة هنا يوجد اتصالا مباشرا بين المتلقي والشخصية ليخلق نوعا من التوتر في المشهد، فمصدر الرعب هنا لا يقف عند تهديد المسدس، وإنما في النظرة التي تقف خلفه أيضا.

تعود الكاميرا لتبتعد في لقطة متوسطة تصل حتى خصر المهاجم لتورد تفصيلا جديدا يتعلق بما يرتديه: "كان يبدو بردائه الصوفي ذو (ذي) الحبل المربوط على خصره وكأنه راهب من القرون الوسطى".

فاللقطتان الأولى والثانية، القريبة والقريبة جدا أدخلتا القارئ في جو هجوم الأبرص، ولكن العقل البشري بعد أن يبدأ في استيعاب الفعل يبدأ في البحث عن تفاصيله، وهو ما حدث هنا، فقد تجاوز السارد تفاصيل الشكل الخارجي لسيلاس إلى محاولة الشخصيات التي تتعرض للهجوم

البحث عن هويته، فهوية سيلاس حتى اللحظة لا تزال مجهولة لدى الثلاثة أو لدى لانغدون ونوفو عل الأقل.

وقد يكون هدف المونتاج تبرير رد فعل شخصية ما، في الصفحة 186: "لقد عرضت القس للخطر، حدق سيلاس بشرود في أرضية الغرفة، وفكر مليا بالانتحار. في الحقيقة كان أرينغاروزا هو من أعاد إليه الحياة أصلا... هناك في تلك الكنيسة الصغيرة في إسبانيا، حيث علمه وهذب طباعه ومنحه هدفا لحياته.

صديقي، قال له أرينغاروزا يوما، لقد ولدت أبرص، لا تدع الآخرين يصمونك بالعار لهذا السبب. ألا تعلم كم يجعلك هذا مميزا عن الآخرين؟"

وفي الجزء التالي من المشهد في الصفحة التالية: "لكن في تلك اللحظة حيث كان في غرفته في سكن أوبوس داي، أخذت صورة أبيه الخائب الرجاء يهمس في أذنه من الماضي البعيد.

أنت مصيبة.. أنت شبح..

عندئذ ركع سيلاس على الأرضية الخشبية وتوسل الرب أن يغفر له، ثم خلع ثوبه وراح يجلد جسده بالسوط من جديد".

في هذا المشهد ينقل المونتاج بين اللحظة الحاضرة، ولحظة استرجاعية بعيدة، وأخرى أبعد ذلك التجاذب الفظيع في شخصية سيلاس، والذي يفسر سلوكه العنيف هذه الليلة، فهذا الشاب الذي عاش حياة منبوذة معذبة حتى التقى القس أرينغاروزا، فمنح لحياته بعدا لم يكن قادرا على رؤيته من قبل، يفكر بالانتحار لأنه خذل قسه، ويمارس الجلد على نفسه لأنه خذل ربه. فكل ذلك العنف الليلة هو في عرف سيلاس مدفوع بأمرين لا غير: الولاء والإيمان. وإن كان الولاء يبدو أكثر تأثيرا في نفس الراهب الأبرص.

وفي المقابل تستعمل التقنية ذاتها لتصف العلاقة من الجانب الآخر، القس أرينغاروزا في مشهد إصابته وسيلاس معا في الصفحة 435: "ابني، همس أرينغاروزا. أنت مصاب.

نظر سيلاس ووجهه يتلوى ألما. أنا آسف جدا، أبت. بدا أنه كان متألما لدرجة أنه لم يستطع أن يتكلم.

كلا سيلاس، رد أرينغاروزا. أنا الذي يجب أن أتأسف. تلك كانت غلطتي، لقد وعدني المعلم أنه لن يقتل أحد في هذه العملية وأنا طلبت منك أن تطيعه طاعة عمياء. لقد كنت متلهفا وخائفا أكثر من اللازم. لقد خدعنا أنت وأنا. فلم تكن في نية المعلم أن يعطينا الكأس المقدسة أبدا.

عاد القس أرينغاروزا وهو بين يدي الرجل الذي أنقذه من البؤس والشقاء منذ سنين طويلة. عاد بذاكرته إلى الوراء. إلى إسبانيا إلى بداياته المتواضعة. عندما بنى بمساعدة سيلاس كنيسة كاثوليكية صغيرة في أوفييدو. ثم بعد ذلك إلى نيويورك حيث جسد انتصار الرب في بناء برج أوبوس داي. المقر الرئيسي لهم في جادة ليكسينغتون".

هذا المونتاج بين اللحظة الحاضرة والاسترجاعية أيضا له دلالة التفسير والتبرير، فأرينغاروزا الذي التقاه القارئ شخصية متزمتة طوال الرواية حتى هذه اللحظة أظهر أنه لم يكن على علم بأي من الجرائم باسم الدين، وأن كنيسته رغم رغبتها الشديدة في الحصول على الحجر المفتاح لإسكات تهديدات الأخوية إلى الأبد إلا أنها لم تكن لتفكر في استعمال القتل وسيلة.

المونتاج هنا يخيب أفق توقع القارئ، فالكنيسة بريئة. بريئة تماما.

وأمثلة المونتاج في رواية شيفرة دافنتشي تتعدد، فقد لا يكون من اليسير جدا سرد ذلك الكم من الأحداث المتسارعة والمتزامنة دون استعمال هذه التقنية والتي تتعالق مع تقنية الإطار الذي يحدد حجم اللقطات قبل أن يخلق التواصل أو القطع بينها.

وقد جمع المونتاج بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الدلالية، الوظيفة الجمالية من خلال قيامه بدور المنشط لوعي المتلقي وخلق لذة الاتساق لدية.

ووظيفة دلالية عندما يعمد التركيب إلى إبراز معنى لا يمكن استخلاصه من الوحدات ذاتها، وهذا عن طريق التوازي أو التناوب بين وحدات سردية ذات مضمون مختلف لخلق فكرة جديدة نابعة عن هذا الاقتران.

II. 3. الكتابة السيناريستية:

سيناريو "من الإيطالية سيناريو، وكانت تعني الديكور، أما سيناريو الفيلم فهو المخطط المكتوب لأجزاء حلقات الفيلم مع تخطيط الحوارات أحيانا".[1]

فالسيناريو إذن هو شكل من أشكال الكتابة الخالية من العاطفة والانفعالات، يتضمن وصفا للمشاهد من مختلف جوانبها، الأماكن، والشخصيات، والحركة، والإضاءة، والديكور، وكل ما يمكن أن يرسم المشهد في مخيلة المخرج وطاقمه قبل البدء بالتنفيذ.

وهو إذن ترتيب سردي خاص يتم من خلال المشاهد ويوجه بواسطة التبيئر الخارجي الذي يجزئ الإطار الفضائي والزمني والشخصيات وتسلسل الأحداث. وصيغة السيناريو تستدعي مؤثرا زمنيا يرتبط بأنماط التبئير الخالية من التوغل النفساني، وبالفعالية الروائية مبتعدا عن كل الصفات الأدبية والشعرية البارزة، ليتحول بطريقة شبه مثالية إلى تعبير محض.[2]

وعندما تنتقل الكتابة السيناريستية إلى الرواية يجد المتلقي نفسه أمام لغة محايدة، تهتم بتأطير الحدث من كل الجوانب الممكنة، ولكنه من المهم جدا هنا التأكيد على أن هذا النوع من الكتابة لا يمكن أن يأخذ الحيز الأكبر في الرواية، فهي في النهاية فن تخييلي لا تقريري.

ومن أبرز أشكال الكتابة السيناريستية حضورا في رواية شيفرة دافنتشي ذلك الوصف المدقق لمحيط المشهد بمختلف تفاصيله ومن ذلك وصف الكنائس، والقصور، وديكورات المنازل، ومنه في الصفحة 252: "كان الممر المؤدي إلى المدخل الرئيسي مرصوفا بالحصى وكان الباب منحوتا من خشب السنديان والكرز ومقرعته النحاسية كانت بحجم رمانة كبيرة. وقبل أن تقوم صوفي بطرق الباب فتح من الداخل.

وقف أمامهما خادم أنيق وقد زم شفتيه بتكلف وهو يقوم بالتعديلات الأخيرة على ربطة عنقه البيضاء وبزته السوداء التي يظهر أنه ارتداها للتو".

---

[1] ماري تيريز جونز، مرجع سبق ذكره، ص: 59.

[2] Voir, Fabien Gris, Op-Cit, p: 185.

فإحداثيات الإطار تبدأ أولا بوصف تفاصيل المكان، ثم الحدث الجزئي صوفي وهي ستدق الباب لكنه يفتح قبل أن يفعل، وظهور ريمي الخادم بتفاصيل أناقته التي تحتمها خدمته ثريا إنجليزيا يقدس البروتوكول.

هذا المشهد يذكر القارئ بمشهد يكون قد مر على ذاكرته أثناء القراءة سابقا، مشهد فيرنييه المدير الليلي لبنك زيوريخ وهو يخرج لملاقاة لانغدون ونوفو في الصفحة 204: والليلة بالرغم من أن فيرنييه قد استيقظ منذ ستة دقائق ونصف، إلا أنه كان يبدو وهو يمشي بسرعة عبر ممر البنك تحت الأرض، كما لو أن خياطه الخاص وحلاقه قد أمضيا ساعات في إضافة لمسات الأناقة الرفيعة على شعره وهندامه. وها هو ببدلته الحريرية الرائعة يمشي مسرعا ويبخ في فمه معطر النفس ثم يعدل ربطة عنقه.

المشهدان معا يخلقان نوعا من الشخصيات التي توحي بالنمطية عند اللقاء الأول، لكن تلك الفكرة لا تصمد كثيرا عندما يتعرض الاثنان لاختبار ولاء، ريمي لسيده تيبينغ، وفرنييه لصديقه جاك سونيير.

في مشهد آخر لتقريرية الحدث الصفحة :تقدم لانغدون في الصفحة 412: "جلس سيلاس في المقعد الأمامي ليسارة الجاغوار الليموزين التي كانت متوقفة بالقرب من كنيسة الهيكل. وقد أمسك الحجر المفتاح بيديه المبللتين وانتظر ريمي لينتهي من شد وثاق تيبينغ بالحبل الذي وجداه في صندوق السيارة وكم فمه.

وأخيرا نزل ريمي من المقعد الخلفي لليموزين ودار من حول السيارة إلى الطرف الآخر ثم ركب في مقعد السائق إلى جانب سيلاس.

فالمشهد هنا خال من أي شحنات عاطفية، يقوم فيه الخادم بعمل قد أداه من قبل خلال وقت سابق من هذا اليوم مع سيلاس، ولكن الشخصية التي تتعرض لهذا الفعل تتغير هذا المرة إلى السير تيبينغ فيما يجلس سيلاس منتظرا هو الآخر دون رد فعل سوى تمسكه بغنيمته الحجر المفتاح الذي يحمله بيدين تمت إضافة تفصيل "مبتلين". لتوحي بمزيد من العناء في عملية كانت تحت المطر.

في الفصل الثاني والأربعين داخل بنك زيوريخ للودائع الصفحة 201 بينما يتفاعل صوفي ولانغدون، وقلقان لعدم معرفتهما كيفية الدخول إلى الحساب، يحتفظ مدير البنك بحرفيته المطلقة: "هل قلت خمسين سنة؟

كحد أدنى، أجاب مضيفهما إلا أنه يمكنك طبعا أن تستأجر الخزينة لمدة أطول بكثير من ذلك. لكن في تلك الحالة يجب اتخاذ تدابير أخرى والأخذ بعين الاعتبار أنه إذا لم تجر أي عملية على الحساب لمدة خمسين سنة فيتم التخلص من محتويات الصندوق أوتوماتيكيا. هل أبدأ بالإجراءات التي تمكنكما من الدخول إلى الصندوق الخاص بكما؟

أومأت صوفي إيجابا. لو سمحت.

رفع المضيف ذراعه وأشار إلى الصالون الفخم. هذه هي غرفة المعاينة الخاصة بكما. وعندما سأخرج من الغرفة يمكنكما إمضاء الوقت الذي تحتاجان إليه لمراجعة وتعديل محتويات صندوق الودائع الخاص بكما الذي سياتي إلى ... هنا. ثم انتقل بهما نحو الجدار البعيد في آخر الغرفة حيث كان هناك حزام ناقلة يدخل الغرفة ملتفا بلطف ويبدو إلى حد ما كالحزام الذي تنقل عليه أمتعة المسافرين من الطائرة إلى المطار. عندئذ تدخل المفتاح في ذلك الثقب هناك... أشار الرجل إلى لوحة إلكترونية كبيرة مقابل حزام الناقلة. كان على اللوحة بالفعل ثقب (في الأصل ثقبا) مألوفا مثلث الشكل.

وعندما يقوم الكمبيوتر بالتأكد من العلامات الموجودة على المفتاح ومطابقتها تقومان بإدخال رقم الحساب الخاص بكما عندها ستحصلان آليا على الصندوق الذي يحتوي على الوديعة من الخزينة في الأسفل كي تتمكنا من معاينتها. وعندما تنتهيان من الصندوق قوما بإعادته إلى حزام الناقلة وادخلا المفتاح من جديد وستعكس العملية. وبما أن كل شيء هنا مؤتمن فستضمنان خصوصية تامة بعيدا حتى عن موظفي هذا البنك. وإذا كنتما في حاجة لأي شيء على الإطلاق اضغطا فقط على زر الاستدعاء الموجود على الطاولة التي تحتل وسط الصالون".

هذا السرد هو أطول سرد يحمل معايير الكتابة السيناريستية في الرواية، فهو يتعلق أصلا بعمليات روتينية يكون موظف البنك قد شرحها ألاف المرات لزبائن يختلفون كل مرة.

كما أن رواية شيفرة دافنتشي مارست التشذير في السرد عن طريق القفزات الزمنية والانتقال السريع بين الأحداث بشكل لم يدع مجالا لسرد طويل كالنموذج السابق سواء كان سردا روائيا تخييليا عاديا، أو سردا تقريريا ذا نمط سينارستي.

ومن خلال تتبع المؤشر النصي للرؤية الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي يمكن استخلاص ما يأتي:

1. تستفيد الرواية من التقنيات الفيلمية في بنائها السردي على ثلاثة مستويات مختلفة، هي التوظيف المرجعي، ونمط الصيغة الشكلية، والحضور السردي.
1. تجمع رواية شيفرة دافنتشي في أسلوبها بين المضمون النخبوي والمتخصص، وبين السرد التشويقي الشعبي، فدان براون يستعمل التشويقي الشعبي لتمرير النخبوي والمتخصص الذي سيبدو مملا إذا ما قدم في مادته الأصلية الجافة.
2. تتسم رواية شيفرة دافنتشي بالسرعة والأحداث غير المتوقعة على غرار ما يمكن مشاهدته في فيلم تشويق ومغامرات.
3. استفادت رواية شيفرة دافنتشي من الانفتاح على مختلف الأنساق الفنية، فوظفت عين الكاميرا لجعل الكلمات حية في نفس القارئ.
4. وظف دان براون مخزونات الصورة لبناء خطابه السردي، معتمدا على تقنيات التبئير والتأطير ومستفيدا من إمكانيات الصورة البصرية والسمعية.
5. يساهم نسق التناوب في الرواية في توضيح سرد المتتاليات المتعددة ويمنحها جماليات تتفوق على الأنساق التتابعية الكلاسيكية.
6. يشكل المونتاج في الرواية عاملا جماليا، من حيث تركيب اللقطات لتحفيز وعي المتلقي. ودلاليا، من حيث استخلاص المعاني من اللقطات المركبة والتي لم يكن القارئ ليدركها لو لم تتجاور تلك اللقطات بفعل المونتاج.
7. قد يكون موقع المونتاج في النص الروائي بين الفصول المختلفة، أو بين المشاهد المتتالية، أو حتى داخل المشهد نفسه، ولكل شكل من أشكال المونتاج قيمته الفنية ومؤشراته الدلالية.

8. تعتمد الرواية الجديدة الكتابة السيناريستية، بالتركيز على معطيات الإطار وترك تفسير الانتقالات للقارئ.
9. وانطلاقا مما سبق كله، يشكل الانفتاح على التجارب الجديدة عامل تطور وثراء، فالانغلاق على مقولات النوع يحد من ذلك التطور، ويحرم من استقدام تقنيات جديدة.

الفصل الثاني: الزمن في الخطاب الروائي والفيلمي

I. الزمن في الخطاب الروائي لشيفرة دافنشي

II. الزمن في الخطاب الفيلمي لشيفرة دافنشي

ترتبط مكونات الخطاب ببعضها البعض مشكلة بنية تتشابك عناصرها، وإن كان هذا البحث يكتفي بالتركيز على الزمن باعتباره قد يكون أهم عناصر الخطاب إلا أنه لا يعزله عن بقية المكونات الأخرى فتلك المكونات تتماهى فيما بينها وتتبادل التأثير والتأثر ولا يمكن دراسة أي منها بمعزل عن الآخر لأن توظيفها في السرد يستحيل أن يكون خالصا ومنفصلا عن البقية، إلا أن الزمن يقف في المحور لتلتف حوله المكونات الأخرى فيساهم في تحديد علاقاتها وبنيتها داخل النص السردي. ومن هنا كان التركيز على عنصر الزمن ومتابعة آثاره على الأحداث والأمكنة وملامح الشخصيات في الخطابين الروائي والفيلمي لشيفرة دافينشي.

I. الزمن في النقد:

يعتبر جيرار جينيت أن تحديد الإطار الزمني يتقدم في الأهمية على تحديد الإطار المكاني، حيث أنه – حسبه دائما، بإمكاننا أن نسرد قصة ما دون تحديد مكان وقوعها، أو بمسافة تبعد عنه، لكنه لا يتأتى أن نسرد تلك القصة مع التخلي عن الإطار الزمني للقصة إلا في حالة السرد الثانوي.[1]

وكذلك يرى آلان روب غرييه أن الزمن قد أصبح منذ أعمال مارسيل بروست وكافكا هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، بفضل استعمال العودة إلى الماضي، وقطع التسلسل الزمني، وباقي التقنيات التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين السرد وبناء معماره.[2]

ومن أهم الاجتهادات البنوية في تحليل الزمن الروائي نجد ما قدمه رولان بارت في مقدمته عن التحليل البنيوي للقصص، إذ ربط بين العنصر الزمني والعنصر السببي، فالمنطق السردي هو الذي يوضح الزمن السردي، والزمنية ليست سوى طبقة بنيوية من طبقات القصة، وأن ما نسميه الزمن في القصة لا يوجد، وإذا وجد فإنه لا يوجد إلا وظيفيا كعنصر في نظام سيميائي، فالزمن لا ينتمي إلى الخطاب بكل ما للكلمة من معنى ولكن إلى المرجع. والقصة – كما اللغة، لا تعرفان إلا الزمن السيمولوجي، أما الزمن الحقيقي فوهم مرجعي وواقعي.

---

[1] Voir, Gérard Genette, Figures III, Seuil, Paris, 1972, p : 228.

[2] آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ت: مصطفى ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، دط، دت، ص: 134.

ورولان بارت في هذا يعود إلى رأي بروب الذي دعا إلى تجذير الحكاية ضمن الزمن لأن الزمن في نظره هو الواقع، وبالتالي فإنه لا يجوز اختزال النظام التعاقبي.[1]

ويعود الاهتمام بعامل الزمن والتعامل معه في النقد الروائي إلى الشكلانيين الروس، حيث ميز توماشفسكي بين المتن الحكائي والمبنى الحكائي، فالمتن الحكائي هو مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يتم إخبارنا بها خلال العمل، أما المبنى الحكائي فهو يتألف من نفس الأحداث التي يتألف منها المتن الحكائي، لكنه يراعي نظام ظهورها في العمل، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا.[2]

فالمتن الحكائي حسب ما عرفه توماشفسكي هو أحداث تنجزها الشخصيات في فضاء ما، وتكون تلك الأحداث مرتبة وفق مبدأين: ترتيب سببي منطقي، وترتيب زمني كرونولوجي. فهو إذن، أي المتن الحكائي يعرض الأحداث بطريقة عملية، حسب النظام الطبيعي، بمعنى: النظام السببي والوقتي للأحداث، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل الأدبي. في حين، لا يتطابق زمن المبنى الحكائي أو يتوازى مع زمن المتن بل يتقاطع معه ويعيد تشكيله تبعا للنظام الذي يظهر فيه، ويرتكز هذا المبنى الحكائي على الصياغة، والمنظور السردي، والوصف، ودراسة زمنية الخطاب السردي.

وكان ما قدمه الشكلانيون الروس بمثابة فتح في دراسات الزمن في النقد الروائي، إذ شغلت التعددية الزمنية في الرواية العديد من المنظرين كميشال بوتور الذي يعتقد بصعوبة تقديم أحداث الرواية وفق ترتيب خطي مسترسل، ويرى أنه علينا تكديس ثلاثة أزمنة على الأقل داخل الرواية هي زمن المغامرة (الزمن الحقيقي للأحداث)، وزمن الكتابة (الزمن الذي يستغرقه الكتاب في إنشاء الرواية)، وزمن القراءة (المدة التي يستغرقها القارئ لقراءة الرواية).[3]

---

[1] Voir, Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, Communication, V8, Seuil, Paris, 1966, p: 12.

[2] ينظر، بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ت: ابراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية وشركة الناشرين المتحدين، بيروت – الرباط، د ط، 1982، ص: 180.

[3] ينظر، ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط 3، 1986، ص: 101.

كما يذكر أيضا ما قدمه جان ريكاردو في كتابه قضايا الرواية الحديثة، الذي أقر هو الآخر بتعددية الأزمنة في الرواية يقول: "إذا كان كل عمل أدبي روائي غير مستقل عن السرد الروائي الذي يبنيه، فينبغي أن نلاحظ زمنيته حينئذ على المستويين اللذين يحددان كلا من زمن السرد الروائي وزمن القصة المتخيلة".[1]

ويذهب تودوروف إلى أن قضية الزمن تطرح بسبب وجود زمنيتين تقوم بينهما علاقات معينة: زمنية العالم المقدّم وزمنية الخطاب المقدّم له، ويرى أن هذا الاختلاف بين نظام الأحداث ونظام الكلام بديهي ولكنه لم يلق الاهتمام النظري إلا عندما اعتمده الشكلانيون الروس لإقامة تعارض المتن والمبنى، أي تعارض نظام الأحداث ونظام الخطاب.[2]

فتودوروف إذن، وانطلاقا مما أسس له الشكلانيون الروس ميز بين زمنين هما زمن القصة وزمن الخطاب إلا أنه يعيب على الشكلانيين أنهم أولَوا زمن الخطاب عنايتهم دون زمن القصة، على اعتبار أن التحريف الزماني هو سمة التمييز الوحيدة للخطاب عن القصة يقول: "فزمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجري في آن واحد، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيبا متتاليا يأتي الواحد منها بعد الآخر".[3]

كما ميز بين زمن الكتابة وزمن القراءة، أو زمن التلفظ وزمن الإدراك على الترتيب، إذ يصبح زمن التلفظ حسب تودوروف عنصرا أدبيا بمجرد إدخاله في القصة أي عندما يتحدث السارد عن الزمن الذي يكتب فيه أو يحكيه، أما زمن القراءة فهو الذي يحدد إدراكنا لمجموع النص، ولا يكون عنصرا أدبيا إلا بشرط ان يأخذه المؤلف في الحسبان داخل القصة.[4]

وبالإضافة إلى هذه الأزمنة الداخلية (زمن النص، زمن الكتابة، زمن القراءة)، يرى تودوروف في قاموسه الذي اشترك فيه مع ديكرو أن هناك أزمنة خارجية أيضا يدخل النص في علاقة معها هي

---

[1] جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1977، ص: 249.

[2] ينظر، تزيفيطان طودوروف، مرجع سبق ذكره، ص: 47.

[3] Voir, Tzvetan Todorov, les catégories des récit littéraire, Communication, V8, 1966, Seuil, Paris, p: 139.

[4] Ibid, p: 141.

زمن الكاتب، أي الظروف التي كتب فيها نصه، وزمن القارئ، وهو زمن استقبال ذلك النص، والزمن التاريخي.[1]

ويرى تودوروف أن هناك ثلاث علاقات تربط بين الزمن الحاكي (زمن الخطاب)، والزمن المحكي (الزمن المتخيل). الأولى هي علاقة النظام، فزمنية الخطاب أحادية البعد وزمنية التخيل متعددة، واستحالة التوازي بين هذين الزمنين تؤدي إلى الخلط الزمني الذي يميز فيه نوعين رئيسيين هما الاسترجاعات والاستقبالات.

والعلاقة الثانية المدة، وفيها يقارن الزمن الذي يفترض أن يمتد فيه الفعل الروائي المقدم، والزمن الذي نحتاجه لقراءة الخطاب الذي يستدعيه هذا الفعل، مع مراعاة أن ذلك الزمن تقريبي لا يمكن قياسه بدقة. وتشمل المدة تعليق الزمن (الوقفة)، الحذف، المشهد، التلخيص.

والعلاقة الثالثة هي علاقة التواتر، وتتعلق بحالات التكرار أو التواتر الممكنة في السرد، وهنا ثلاث إمكانيات: القص المفرد وفيه يستحضر خطاب واحد حدثا واحدا، والقص المكرر وفيه تستحضر عدة خطابات حدثا واحدا، والخطاب المؤلف وفيه يستحضر خطاب واحد مجموعة من الأحداث المتشابهة.[2]

إلا أن أهم دراسة للزمن —ربما، من حيث الدقة والشمولية هي تلك التي قدمها جينيت في كتابه صور III والتي ستكون ضوء الطريق في مقاربة الزمن في هذه البحث، حيث يفرق جينيت أيضا بين زمن القصة وزمن الحكاية الذي يعتبره زمنا زائفا يقوم مقام الزمن الحقيقي.

وتبنى جينيت – توسعا وتفصيلا، مقولة تودوروف في تقسيم الزمن والعلاقات التي تلامس أزمنة السرد، مع ملاحظة أنه يرى في تعامل تودوروف مع زمني القراءة والكتابة ما يتجاوز التعريف الذي جاء به للتفرقة بين زمن القصة وزمن الخطاب.[3]

---

[1] Voir, Oswaled Ducrot, Tzvetan Tododrov, Dictionnaire encyclopédique des sciences des langues, Seuil, Paris, 1972, p : 400.

[2] ينظر، تزيفيطان طودوروف، مرجع سبق ذكره، ص— ص: 48 – 50.

[3] Voir, Gérard Genette, Op-Cit, p : 74.

II. زمن القصة وزمن الخطاب في رواية شيفرة دافنشي:

لعل أول سؤال يطرح هنا هو كيف كان ظهور الزمن في رواية شيفرة دافنشي؟ وهل كان خاضعا للتسلسل المنطقي أم تجاوزه؟

II – 1. زمن القصة:

تتقاطع في شيفرة دافنشي مجموعة من الأزمنة تمثل الزمن الحاضر والزمن التاريخي الذي يتوزع هو الآخر على عدة محطات. ويعود أقدم زمن إلى عهد المسيحية الأولى، حيث حياة المسيح "السرية" التي تفترضها الرواية، والتي ربطته بزواجٍ بمريم المجدلية. أما آخر زمن فتشير القرائن إلى أنه أفريل عام 2000.* وإذا كان الزمن الأول يستند إلى حقيقة تاريخية، فإن الثاني مزيج بين ما هو حقيقي وتخيلي، فهو يفترض وفاة البابا خلال الألفية الثالثة وهو ما حدث فعلا سنة 2005 (البابا يوحنا بولس II) لكن بعد صدور الرواية في 2003. وما بين الزمن الأول والثاني تنتظم منعرجات هامة كإقرار المسيحية دينا للدولة الرومانية على يدي الإمبراطور قسطنطين في القرن الرابع، وتأسيس جمعية سيون التي تقوم عليها فكرة الرواية في القرن الحادي عشر، والقرن السادس عشر عصر دافنشي أحد أهم رموزها، ولوحته العشاء الأخير الذي تفترض الرواية أنه حمّلها أسرارا كثيرة، عدا عن مذكراته الخاصة، ثم القرن العشرون ومن أهم منعرجاته تأسيس جمعية أوبوس داي الفاعل الآخر في الرواية في العقد الثالث منه، واكتشاف وثائق قمران التي تدعم نظرية الرواية في بشرية المسيح ونسله في العقد

---

* في الرواية، بعض الإشارات الزمنية، من بينها حديث السارد عن رسالة البابا التبشيرية ومضمونها "إعادة الشباب إلى سياسة الفاتيكان وتحديث الكاثوليكية لتتماشى مع متطلبات الألفية الثالثة". دان براون، شيفرة دافنتشي، ت: سمة محمد عبد ربه، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2004، ص: 168. ويذكر في الصفحة 255 على لسان إحدى شخصياته السير تيبينغ مباراة أذلت فيها فرنسا إنجلترا. وبالنظر إلى المواجهات الإنجليزية الفرنسية في الإطار المحدد فالمباراة المقصودة هي مباراة فيفري 1999 الودية التي فازت فيها فرنسا على انجلترا في لندن بنتيجة 2 – 0. كما أن الزمن يتحدد سقفه بسبتمبر 2000 حيث أقرب مباراة أخرى انتهت بالتعادل، ويستبعد أن تكون ضمن الإطار الزمني لأن السير تيبينغ عبر عن الهزيمة بلفظ (حديثا) الذي يوحي أنها آخر مباراة جمعت الفريقين، فالمباراة التالية بينهما بعد التعادل كانت في 2004 بعد صدور الرواية بعام. أما انتماء الزمن إلى الألفية الثالثة فيؤكده في الصفحة 445: "ولهذا مرت الألفية دون أن يكشف أي أمر". حيث يعبر السير تيبينغ هنا مرة أخرى عن سخطه لقرار الأخوية عدم كشف الحقيقة مطلقا، علما أن بداية الألفية كانت قد حددت تاريخا لإعلان السر الكبير. والشهر أفريل ذكر صراحة في الصفحة 25: "أخذ هواء أبريل/نيسان البارد يضرب النافذة بقوة". والإشارات الزمنية متعددة.

الخامس. وغيرها من أزمنة كثيرة تتداخل على مستوى الخطاب السردي مشكلة زمن الخطاب أو زمن الحكاية.

II – 2. زمن الخطاب:

تبدأ الرواية في الزمن الحاضر، من حدوث الجريمة بمقتل جاك سونيير قيم متحف اللوفر، ويقوم السارد بتحديد زمن بداية الأحداث ومكانها، حيث أنه يقدم المكان بدقة، غير أنه يكتفي في الصفحة 13 بذكر الساعة دون تفاصيل اليوم والشهر ولا السنة:

متحف اللوفر، باريس

10:46 ليلاً.

ولأن الزمن الحاضر، زمن الأحداث الرئيسية قصير جدا، فإن الرواية تحفل بالمفارقات الزمنية لملء فجوات النص وتفسير الأحداث.

II – 2 – 1. المفارقات الزمنية:

تهتم دراسة المفارقة بـ "مقارنة ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع نفس الأحداث أو المقاطع الزمنية في القصة".[1] وتتحقق المفارقات بتقنيات عديدة:

II – 2 – 1 –1. الاسترجاعات:

كل الاسترجاعات التي تندرج في حكاية ما تنشئ حكاية ثانية زمنيا مرتبطة بالحكاية الأولى.[2] وتنقسم الاسترجاعات إلى ثلاثة أقسام: خارجية، وداخلية، ومختلطة. فالاسترجاع الخارجي هو الذي تظل سعته السردية كلها من خارج الحكاية الأولى.[3]

وتتكئ رواية شيفرة دافنشي على الإرث التاريخي، حيث لا يتعدى زمن الوقائع الحاضرة اليوم الواحد، لهذا تحضر الاسترجاعات الخارجية بشكل لافت لتبرير بعض الأحداث وملء فجوات النص

---

[1] Voir, Gérard Genette, Op-Cit, p : 78.

[2] Ibid, p :90.

[3] ينظر، ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص: 55.

الفارغة، ومن ذلك سرد ما تعتبره الرواية جزءا مغيبا من تاريخ المسيحية، ذلك الجزء الذي يؤكد على بشرية المسيح وسلالته المفترضة من مريم المجدلية، وقد استخدم السارد شخصية السير تيبينغ لتمرير هذا السرد المطول معتمدا على مذكرات دافينشي عن الموضوع وعلى لوحته العشاء الأخير أيضا، ويمتد هذا السرد من الصفحة 259 إلى الصفحة 280 باستثناء الصفحتين 269، 270 اللتين عاد فيهما السارد إلى الزمن الحاضر ليضيء على أحداث أخرى تجري في الوقت نفسه الذي يتحدث فيه السير لاي تيبينغ عن قصة المسيح والإنجيل.

وقد كان محرك هذا الاسترجاع سؤالٌ مباشرٌ من صوفي نوفو للسير تيبينغ "من الذي قرر أي إنجيل يجب اختياره لتشكيل العهد الجديد؟" في الصفحة نفسها أي 259.

والهدف من الاسترجاع هو الإضاءة على الفكرة الرئيسية التي تدور حولها الرواية: سلالة المسيح والأنثى المقدسة، فالسارد يبدأ بفكرة أن الإنجيل ليس أكثر من مؤلف بشري، يقول بادئا السرد: "إن الإنجيل لم يرسل من السماء عن طريق الفاكس". والمقولة اقتبسها السير تيبينغ من شخصية حقيقية معاصرة هي الكاهن الدكتور مارتين بيرسي لمنح بُعد واقعي للرواية، وهذا الاسترجاع الجزئي المتقطع بتدخلات كل من لانغدون للشرح غالبا ونوفو للاستفسار يمتد لاثنتين وعشرين 22 صفحة مقطوعا بسرد حدث آخر، يمثل لب الرواية وموضوعها الرئيسي.

واسترجاعات أخرى كاسترجاع الفصل العاشر، من الصفحة 67 إلى الصفحة 72، ومنه في الصفحة 68: "لم يكن اسمه سيلاس حينذاك، لكنه مع ذلك لا يتذكر الاسم الذي أطلقه عليه أبواه (في الترجمة خطأً أبويه)، فكان قد ترك منزله في السابعة من عمره، كان والده السكير رجلا ضخم الجثة يعمل حمالا في المرفأ، أمضى حياته ساخطا لأنه ابتلي بولد أبرص فكان يصب جام غضبه على زوجته ويضربها باستمرار ويلومها على حالة الولد المحرجة، وعندما كان الولد يحاول الدفاع عن أمه كان يتلقى نصيبه من الضرب المبرح. وذات ليلة دب خلاف مرعب وسقطت أمه نتيجة الخلاف دون حراك ولم تستفق منه أبدا فوقف الولد بجانب أمه الميتة وأحس بموجة عارمة من الذنب تعتري حواسه لأنه ترك ذلك يحدث لها.

إنها غلطتي !

وكما لو أن جنيا تلبسه ذهب الولد إلى المطبخ وقبض على سكين وكأنه منوم مغناطيسيا مشى إلى غرفة النوم حيث كان والده ممددا على السرير في حالة سكر شديد لدرجة الغياب عن الوعي، ودون أن ينبس ببنت شفة طعن والده من الخلف فصرخ من شدة الألم وحاول أن يلتفت، لكن ابنه ألحقه بطعنة ثانية وثالثة... هكذا حتى وقعت الشقة في سكون مطبق.

هرب الولد بعد تلك الحادثة من المنزل لكنه لم يجد شوارع مرسيليا أحن عليه من البيت الذي هرب منه".

ثم يروي في موقع آخر قبل نهاية الفصل:

"المقطع 16. يروي قصة سجين اسمه سيلاس يتمدد عاريا ومقهورا في زنزانته ويترنم بترانيم إلى الرب، وعندما وصل الشبح إلى المقطع 26، شهق بصدمة.

"... وفجأة كان هناك هزة أرضية فتداعت أساسات السجن وفتحت كل الأبواب".

رمى الشبح الكاهن بنظرة مذهولة.

فابتسم الكاهن ابتسامة دافئة "من الآن فصاعدا يا صديقي، إذا لم يكن اسم آخر فسأسميك سيلاس".

ومحرك هذا الاسترجاع مثير بصري في الصفحة 67، هو الطراز الحجري في البناء: "ولدى رؤيته أبراج سان سولبيس *الحجرية* قاوم سيلاس ذلك التيار الجارف.. تلك القوة التي لطالما جرت ذاكرته إلى ذلك الزمان البعيد لتحبسه من جديد في السجن [...] هناك حيث كان يرتعش في زنزانته *الحجرية* متمنيا الموت".

والهدف من هذا الاسترجاع هو تقديم متأخر لشخصية سيلاس الأبرص، قاتل قيم المتحف جاك سونيير، حيث قدم خلفية لهذه الشخصية المضطربة، بدءا من طفولة بائسة بسبب مرضه الجلدي وعنف والده السكير معه ومع أمه، ثم مرورا بتجربة التشرد والسجن ووصولا إلى تبني القس الإسباني أرينغاروزا له روحيا بالشكل الذي يفسر ولاءه المطلق له.

ومع أن حضور شخصية سيلاس كان منذ الفصل الأول في الرواية، إلا أن السارد أجل الحديث عنها حتى الفصل العاشر، حيث سيلاس في طريقه لارتكاب جريمة قتل أخرى بعد الجرائم الأربع بداية هذه الليلة باسم الإيمان والمسيحية.

فالإضاءة على جوانب من طفولة سيلاس ومراهقته المعذبة بالعنف الأسري، ثم ذلك الخلاص الذي جاء في شكل إيمان مسيحي يتيح تفسير التناقض الذي وقعت فيه هذه الشخصية، نتيجة الفهم الخاطئ للدين والولاء للأشخاص بدلا عن المعتقدات.

نوع آخر من الاسترجاعات خارج المحكي، هو ذلك الذي يحيل فيه المؤلف على رواية سابقة له، ومنه في الصفحة 21: "لقد كانت الصورة مقززة وشديدة الغرابة، حملت معها إحساسا مضطربا ينبئه بأنه قد رأى هذا المنظر من قبل. فقبل أكثر من سنة بقليل، كان قد تلقى لانغدون صورة جثة وطلبا للمساعدة شبيها بهذا الطلب، وبعد أربع وعشرين ساعة كان قد فقد حياته تقريبا داخل مدينة الفاتيكان.."

ومن الواضح أن محرك هذا الاسترجاع هو تشابه الوضع الراهن بوضع سابق كان فيه البطل روبرت لانغدون، إذ يعود بنا المؤلف إلى رواية سابقة له هي رواية ملائكة وشياطين الصادرة سنة 2000 حين تلقى لانغدون صورة مماثلة: "شعر لانغدون للوهلة الأولى إذ أن الصورة التي وجدها على الورقة كانت صورة جثة رجل عار مفتول الرأس نحو الخلف، وعلى صدره حرق مروع".[1]

والهدف هنا هو خلق رابط بين الروايتين اللتين تتوجان الشخصية نفسها بطلا، فمع أنه لا يجب قراءة رواية ملائكة وشياطين لفهم شيفرة دافنشي والروابط بينهما قابلة للتجاوز، إلا أن المؤلف اختار أن يخلق نوعا من التواصل بين الروايتين.

وهذا ليس الاسترجاع الوحيد من نوعه، وإنما هناك استرجاعات عديدة مشابهة كذلك الذي موقعه الصفحة 26: ".. لدى رؤيته لهذا المنظر فكر لانغدون بفيتوريا متذكرا الوعد الجميل الذي تعاهدا عليه منذ سنة، وهو أن يتقابلا من جديد كل ستة أشهر في مكان رومانسي ما في الكرة الأرضية يختلف كل مرة. وفكر لانغدون أن برج إيفل يمكنه أن يكون على تلك اللائحة، لكن

[1] دان بروان، ملائكة وشياطين، ت: مركز التعريب والترجمة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2005، ص: 14.

للأسف، آخر مرة قابل فيها لانغدون فيتوريا كانت في مطار مزدحم في روما منذ أكثر من سنة مضت".

والهدف من هذا الاسترجاع الذي كان محركه مثيرا بصريا ممثلا في المنظر الجميل الذي عاد بالبطل إلى وعد وقصة سابقة هو لفت القارئ إلى أن بطل الرواية الذي انتهى مرتبطا عاطفيا، في نهاية الرواية السابقة ملائكة وشياطين، حرّ الآن من أي ارتباط وهو ما يفسح المجال لتوقع القارئ قصة جديدة على هذا المستوى، وقد نجح المؤلف في تخييبه إلى حد ما كما في الرواية الأولى ملائكة وشياطين، حيث أن الرواية لم تشهد أي تطور في هذا الاتجاه حتى أنفاسها الأخيرة، ولم يكن الهم العاطفي بعدا ذا أهمية في رواية تتسارع أحداثها وتطوي أكثر من ألفي عام من التاريخ المتقاطع مع الحاضر.

هذا عن الاسترجاعات الخارجية، أما الاسترجاعات الداخلية فهي تلك "التي تكون مادتها المستعادة جزءا من الحكاية".[1]

وهذه الاسترجاعات قليلة جدا في الرواية نسبة إلى انحصار المحكي الحاضر في زمن لا يتعدى اليوم الواحد، ومن بينها استرجاع الفصل الثامن عشر الصفحتان 101 – 102: "كان لانغدون واقفا داخل حمام الرجال رافضا فكرة الهروب [...] قالت: بقليل من المهارة في التسديد يمكنك الخروج من هنا [...] صوفي من المستحيل أن أقفز [...] انتزعت لوح صابون سميك ووضعت نقطة تعقب الأثر في أعلى اللوح ثم دفعت القرص بإبهامها بقوة في اللوح وبينما كان القرص يغوص في السطح اللين ضغطت صوفي على الثقب الصغير الذي أحدثته لتغطيه تماما حيث زرعت الجهاز في لوح الصابون [...] أخذت صوفي نفسا عميقا وقذفت بلوح الصابون خارج النافذة في عتمة الليل المظلم [...] هنيئا لك، قالت صوفي وهي تدفعه باتجاه الباب، لقد هربت لتوك من اللوفر".

والهدف من هذا الاسترجاع الداخلي هو سد ثغرة في الحكاية وتصحيح تأويل خاطئ قد يكون مارسه القارئ بعد الفصل السابق، حيث أوهم فيه السارد قارئه أن لانغدون قد قفز من النافذة هاربا خارج اللوفر في حركة انتحارية يائسة، إلا أن هذا الفصل أوضح أن ذلك الهروب لم

[1] ابراهيم خليل، مرجع سبق ذكره، ص: 55.

يكن سوى حيلة اخترعتها العميلة صوفي نوفو بزرع نقطة التعقب التي كانت في جيبه على قطعة صابون ورميها خارج المتحف لخداع النقيب فاش ومحققيه وكسب المزيد من الوقت.

ومن الاسترجاعات الداخلية الأخرى ذلك الذي محله في الفصل الخامس والثمانين الصفحة 397: ".. هل أنت متأكد أنك تريد أن يقوم سيلاس بتنفيذ هذه المهمة؟ كان ريمي قد سأل المعلم هذا السؤال منذ أقل من نصف ساعة من الآن، عقب تلقي الأوامر بسرقة الحجر المفتاح، أنا بنفسي قادر على تنفيذ هذه المهمة.

كان المعلم مصمما على ذلك لقد خدمنا سيلاس بأمانة بخصوص أعضاء الأخوية الأربعة، وسوف يستعيد الحجر المفتاح. يجب ألا تكشف نفسك. وإذا رآك الآخرون، فسيتوجب علينا أن نتخلص منهم. وقد حدث الكثير من القتل اليوم. لا تدعهم يرون وجهك".

هدف هذا الاسترجاع هو تفسير جملة الخادم ريمي في الصفحة 388: "لكن هناك عمل يجب أن نقوم به أنا وأنت أولا" فذلك العمل المطلوب يفسره هذا الفصل في واقعة الهجوم الذي قام به قام سيلاس بأمر من المعلم على لانغدون ونوفو وتيبينغ، حيث ترك السارد القارئ في الفصل الرابع والثمانين عند كشف ريمي لهويته كمساعد للمعلم أمام الراهب سيلاس، مؤكدا وجود الكثير من المعلومات التي سيكشفها لاحقا، إلا أن هذا الكشف لن يتم إلا بعد إتمام مهمة ما تبدو أخيرة.

وأهم ما يمكن ملاحظته على الاسترجاعات الداخلية هو قصر مداها ففي الاسترجاع الأول حيث حادثة الهرب كان الفاصل دقائق فقط تلك التي استغرقتها الشرطة القضائية في ملاحقة لانغدون قبل أن يقوم السارد بتفسير أن الهرب لم يكن حقيقيا أصلا، أما الاسترجاع الثاني فقد كان محددا بدقة: نصف ساعة قبلا. فالاسترجاعات الداخلية خاصة في رواية سريعة ومتعددة الأحداث كهذه لا تحتمل الكثير من المسافة الزمنية التي يمكن أن تسبب خللا في السرد من خلال الفجوات المتعددة التي تستوجب الحاجةَ إلى ملئها عن طريق الاسترجاع.

وهناك نوع آخر من الاسترجاعات هو الاسترجاع المختلط، وهي استرجاعات لا يُلجأ إليها إلا نادرا إذ تمتزج فيها الاسترجاعات الداخلية بالاسترجاعات الخارجية، حيث تبدأ من نقطة سابقة لبداية المحكي الأول وتنهي إلى نقطة لاحقة له.[1]

[1] Voir, Gérard Genette, Op-Cit, p : 100.

ومنه في الصفحة 91: "أحست صوفي وهي واقفة في مطبخ شقتها الباريسية بقشعريرة لدى سماع صوته بعد كل تلك السنين [...] صوفي، قال جدها لقد انتظرت سنوات طويلة لأخبرك. محاولا إيجاد الوقت المناسب لكن الوقت نفذ. اتصلي بي على اللوفر حالما تصلك هذه الرسالة سوف أنتظرك هنا طول الليل [...] لم تتصل به، ولا حتى فكرت أن تتصل به، إلا أن تشكيكها بنوايا جدها ذهب أدراج الرياح الآن فأحداث اليوم أثبتت أنها كانت على خطأ. فها هو جدها قتيل يرقد على الأرض داخل متحفه وقد كتب شيفرة على الأرض. شيفرة لها، هذا هو الأمر الوحيد الذي كانت متأكدة منه".

فالمحكي الأول الذي يبدأ من حادثة قتل سونيير يقع في المنتصف ما بين بداية هذا الاسترجاع ممثلا في اتصال قيم المتحف بحفيدته صوفي خلال نهار اليوم الذي اغتيل فيه، ثم يقفز إلى ما بعد الجريمة مارا بتفصيل من تفاصيلها.

وتبرز أهمية هذا الاسترجاع في تكثيف الحالة، إذ يفتح استرجاع سعته صفحتان في الرواية الباب على أسئلة تحتاج مساحة تلك الرواية كاملة للإجابة عليها، فالجريمة قد وقعت، ولكن اتصال الجد بحفيدته قبل وقوعها يطرح السؤال حول وجود وطبيعة الخطر الذي يحدق به وبها، وبالحقيقة التي يرغب في إيصالها إليها قبل أن يتحقق ذلك الخطر إن لم يكن من الممكن اجتنابه. والسارد بهذا يشد انتباه القارئ على مدى الصفحات القادمة حتى نهاية الرواية، حيث يقدم الاحتمالات ويتركها معلقة بين النفي والتأكيد فسونيير فعلا كان يدرك أنه وحفيدته في خطر مؤكد، هذا ما أوضحه السارد في استرجاع خارجي آخر في الصفحة 460 إذ يستعيد السارد ماهية ذلك الخطر عبر شخصية المعلم وكيف دبر لقاء سونيير والكاهن الأبرص بحيلة أن ذلك الكاهن قد تلقى اعترافا من رجل يدعي أنه قتل بعضا من أفراد عائلة سونيير، وأن الأمر لم يتوقف عند ذلك وإنما أظهر خشيته على سلامة القيم نفسه وحفيدته مما قاله ذلك الرجل وهو ما جعل سونيير يقلق ويتصل محذرا إياها. أما حقيقة عائلة صوفي وانتمائِها إلى سلالة المجدلية فلم تتأكد سوى قبل عشر 10 صفحات من نهاية الرواية بعد أن تلاعب السارد بها عن طريق نفي إيهامي في الصفحة 290 عندما أكد لانغدون لصوفي أن سونيير ليس لقبا ميروفينجيا (أي ينتمي إلى السلالة المقدسة) ولا حتى شوفيل لقب والدتها وأن عائلتها بالتالي ليست من نسل المجدلية، ليصل في الصفحة 482 إلى توضيح الحقيقة دون لبس: "وهكذا فقد بقي لانغدون هناك واقفا بجانب صوفي ينصت بذهول إلى ماري وهي تروي قصة أبوي

صوفي. والغريب في الامر أن الأثنين كانا من عائلتين ميروفنجيتين، اللتين تتحدران مباشرة من سلالة مريم المجدلية ويسوع المسيح. وكان أبوا صوفي وأجدادهما قد غيرا اسما عائلتيهما من بلانتار وسانت كلير إلى اسمين آخرين وذلك خوفا على حياتهم. وكان أولادهم يمثلون السلالة الملكية التي تعود مباشرة للمسيح والمجدلية لذا فقد كانت تؤمن لهم حماية فائقة من قبل الأخوية".

استرجاع مختلط آخر في الصفحة 425، وفيه يصعد الحكي وينزل أكثر من مرة، منتقلا ما بين الماضي القريب والحاضر والماضي البعيد فهو يبدأ باسترجاعين داخليين، الأول قريب المدى، حين يستعيد المعلم ما قام به للتو من جريمة قتل الخادم ريمي بعد خطئه بكشف نفسه، فالسارد يوضح أن تلك الجريمة حدثت دونما ندم من طرفه: "قال في نفسه، مستغربا أنه لم يكن لديه أدنى شعور بتأنيب الضمير لما أقدم على فعله لتوه [...] لكن بعد أن كشف ريمي نفسه بوقاحة في كنيسة الهيكل، دفع عجلة قدره المحتوم بيده مما أدى إلى التسريع في مقتله".

ثم ينتقل إلى استرجاع داخلي آخر أبعد مدى يمتد إلى الليلة السابقة: "لقد جلبت زيارة روبرت لانغدون غير المتوقعة إلى قصر فيليت للمعلم مفاجأة سارة ومشكلة معقدة في آن معا، حيث أن لانغدون قد أتى بالحجر المفتاح مباشرة إلى قلب العملية، الأمر الذي كان مصادفة سعيدة، إلا أنه جر الشرطة وراءه وبصمات ريمي كانت في كل مكان".

وبعد وقفة قصيرة في الزمن الحاضر "وبعد عدة دقائق تجاوز المعلم منتزه سانت جيمس.." يعود إلى الاسترجاع مرة أخرى، فيبدأ باسترجاع داخلي "حالما سمع المعلم تلك القصيدة، عرف الجواب. ومع ذلك فهو لم يستغرب عندما لم يعرفها الآخرون". لينتقل إلى استرجاع خارجي مداه أشهر: "فأنا قد تفوقت عليهم بطريقة غير عادلة بما أنه كان أمضى شهورا طويلة وهو يتنصت على أحاديث سونيير، فسمع المعلم الأكبر يذكر ذلك الفارس المشهور في مناسبة عبر فيها عن إعجابه به بشكل يكاد يساوي الإعجاب الذي يكنه لدافنشي".

هذا- الانتقال السلس الذي يتناوب فيه السرد بين الحاضر والماضي القريب والأقرب ثم الماضي البعيد يكشف جانبا من إتقان دان براون للعبته الزمنية التي ينقل فيها القارئ من غرفة لأخرى في حكايته دونما انقطاع أو ملل غالبا.

وبالحديث عن الاسترجاعات، نجد أن الاسترجاع الخارجي غلب على الرواية وهذا يبرره شيئان: الأول هو قصر المساحة الزمنية للمحكي الرئيسي، والثاني هو اعتماد الرواية على المادة التاريخية، وقد جاء هذا الاسترجاع غالبا بصوت السارد، متقطعا لكون عملية التذكر لا تخضع لمنطق التسلسل والترتيب، وإنما جاءت الاسترجاعات متسقة مع سيرورة القصة الرئيسية مفسرة للأحداث الحاضرة من خلال الوقائع الكامنة في الماضي.

كما أن التداخل بين الخطاب التاريخي والخطاب التخييلي يستلزم وعيا مزدوجا لدى الروائي يتعلق بمدى إلمامه بالمعارف التاريخية من أزمنة وأمكنة وأفكار وأحداث وأعمال فنية ووثائق وطقوس كتلك التي اعتمدت عليها رواية شيفرة دافنشي هذه والتي أبان فيها دان براون عن سعة مدهشة في الإطلاع إذ حمّل روايته كمّا هائلا من المعلومات عن تاريخ المسيحية والفنون والحركات السرية وغيرها. وأيضا يستوجب من الروائي إتقان توظيف أداوته الفنية بشكل يكشف مدى تحكمه في تقنياته لإنتاج ذلك التفاعل بين التاريخي والفني عن طريق الاستفادة من المنجز التاريخي دون الإخلال بالتماسك الفني وهو ما كان لتقنية الاسترجاع الدور المهم فيه هنا.

II – 2 – 1 – 2. الاستباقات:

وبخلاف الاسترجاع، يحدث الاستباق عندما يلجأ السارد إلى ذكر حوادث في وقت يسبق الزمن الذي ينبغي أن يكون موقعها فيه في القصة.[1]

ولعل الاستباق في رواية تأخذ صفات البوليسية والإثارة قد لا يتكرر كثيرا، فليس متاحا هنا منح حيز كبير للتوقع، إذ أن الأحداث المتسارعة تأتي غالبا بخلاف توقع القارئ.

كما أن الاستباقات لا تناسب تقنية الراوي العليم الذي يحتفظ لنفسه بتفسير الأحداث فيكشف عنها وفق ما يتوافق مع حبكته السردية، ولكن مع ذلك كان هناك استباقات قليلة غير حاسمة وغير ذات تفاصيل.

ومن بين الاستباقات في رواية شيفرة دافنشي في الصفحة 321: " إن الحجر المفتاح في يد مختطفي الآن ! وسيصلون إلى الكاس المقدسة قبلنا! صلى سيلاس في الظلام الخانق، وترك ألمه

[1] ينظر ابراهيم خليل، مرجع سبق ذكره، ص: 57.

يغذي توسلاته. معجزة يا رب. أنا بحاجة لمعجزة. لم تكن هناك أي طريقة تمكن سيلاس من أن يعرف أنه سيحصل على معجزته بعد ساعات من الآن".

جواب هذه الاستباق يأتي في الصفحة 387: "اشرب. همس الرجل الذي يرتدي بزة رسمية بلكنة فرنسية، سيساعد الشراب على جريان الدم في عروقك.

فتح سيلاس عينيه مذهولا من هول المفاجأة. كانت صورة الرجل غير واضحة تماما وهو يقدم له كأس الشراب. وكومة من الشرائط اللاصقة الممزقة على أرض السيارة بجانب السكين التي لم تكن عليها ولا قطرة دم [...] لم يتخل ربي عني. عرف سيلاس ما قد يطلق القس أرينغارزا على حادثة كهذه.. تدخل إلهي".

ما بين الاستباق وجوابه، نجد مفهوم المعجزة التي ترجاها سيلاس من ربه عندما كان مقيدا ومَسِيرا به إلى مصير يجهله في فرنسا، يتحقق في لندن تحت وقع المفاجأة غير المتوقعة، ومن طرف شخص كان يعتبره من بين أعدائه ومنتهكي حريته، ذلك التطور غير المتوقع للأحداث يتسق مع شخصية سيلاس "المتدينة" التي تؤمن بالرب ومعجزاته.

وهذا الاستباق الذي ارتبط بعامل المفاجأة التي ستقلب الأوضاع وتغير مسار الأحداث كانت وظيفته الإعلان عن تلك الأحداث في محاولة للسارد مشاركة قارئه من خلال بناء التأويلات حول طبيعة تلك المعجزة.

وهذا الفعل، أي فعل مشاركة القارئ لم يتكرر كثيرا في الرواية بسبب هيمنة سرد الراوي العليم الذي يمنح من المعلومات والحقائق بقدر ما تقتضيه مشيئة التشويق في العمل.

استباق آخر في الصفحة 400: "قالت صوفي بنبرة صارمة: لحساب من تعمل؟"

رسم سؤال صوفي ابتسامة متصنعة على وجه ريمي الذي كان في طريقه إلى الخارج. سيفاجئك ذلك، آنسة نوفو".

وجوابه في الصفحة 444: "بدا الرجل الذي كان واقفا بالباب هادئا وهو يصوب مسدسا صغيرا نحوهما. وقد كان ممتلئ الجسم ويستند على زوج من العكازات من الألمنيوم".

للحظات اعتقد لانغدون أنه كان يحلم. كان ذلك الرجل .... لاي تيبينغ.

[...] عندما نظر إلى صوفي ولانغدون، رأى صدمة وشعورا بشعا بالخيانة يرتسم على وجهيهما".

في الاستباق، خاطب ريمي صوفي نوفو، لكن في جواب ذلك الاستباق تم التركيز على ردة فعل لانغدون، فصوفي قد تتعرض للصدمة نتيجة الخيانة التي تعرضت لها، لكن لانغدون كان الأكثر صدمة، فمعرفته بالسير لاي تيبينغ أقدم مقارنة بصوفي نوفو التي تعرفت إليه الليلة السابقة فقط، والأهم هو أنه هو من قاد نوفو إليه، وبالتالي فإن صدمته ناتجة أيضا عن شعوره بالمسؤولية لتوريطها في هذا الأمر الذي يبدو أن لا مخرج منه قريبا على الأقل.

من خلال هذا الاستباق يمارس السارد مع قارئه لعبة الاحتمالات، إلا أن ذلك السارد يستأثر لنفسه مرة أخرى بعامل المفاجأة ويخيب توقع قارئه على الأرجح، فعلى مدى الصفحات السابقة كانت الأحداث تشير إلى تورط النقيب فاش، أو حتى شخصية أخرى مجهولة، لكن السير لاي تيبينغ الذي بدا أنه قدم كل ما لديه لمساعدة لانغدون ونوفو كان في موقع ليس قريبا جدا من دائرة احتمالات القارئ.

وهناك استباق جاء في شكل فاتحة تمهيدية، لا يفهم القارئ معناها إلا متأخرا، من خلال سؤال فاش لروبرت لانغدون في الصفحة 35: "أنت والسيد سونيير، قال فاش، فيما بدأ المصعد يتحرك، لم تتحدثا مع بعض أبدا؟ ولم تتراسلا نهائيا؟ ولم يرسل أحدكما للآخر أي شيء بالبريد؟ سؤال آخر غريب. هز لانغدون رأسه نافيا، كلا، أبدا".

هذا السؤال الذي بدا غريبا للقارئ كما للانغدون يجد جوابه في الصفحة 324 في مكالمة روبرت مع ناشره: "ساد الصمت للحظة. هل أرسلت نسخة إلى القيم على اللوفر؟ بالطبع. [...] متى أرسلتها؟

منذ حوالي شهر وقد ذكرت في الرسالة أنك ستكون في باريس قريبا واقترحت أن تتحادثا سوية حول الكتاب".

فالقارئ لا يدرك في البداية سر إصرار فاش على ذكر المراسلة البريدية، خاصة مع نفي لانغدون القاطع لها، ولكن ذلك الحديث لم يكن سوى تمهيد لكشف حقيقة أن كتاب لانغدون قد وصل فعلا إلى سونيير ولكن ليس من طرف لانغدون نفسه وإنما من طرف ناشره، وهو ما يفسر أيضا طلب سونيير لقاء لانغدون عند حضوره إلى باريس بناء على توصية الناشر وكتابه.

والمتلقي لا يفهم الاستباقات الواقعة في شكل فواتح إلا من خلال ربطها ببعضها وبسير الأحداث. وإذا كان سارد شيفرة دافنشي يتلاعب بقارئه كثيرا عن طريق الاستباق فيهبه احتمالات غامضة، وإيهامات كثيرة، فإنه في بعض المواقع يمنحه فرصة المشاركة في بناء السرد من خلال عملية التوقع، وإن لم تكن تلك التوقعات حاسمة ومصيرية وإنما بديهية في معظم الأحيان، ومن ذلك الاستباق في الصفحة 54 عن الراهبة ساندرين: "وفيما انبث البرد في جسمها، شعرت بخوف غير متوقع من شر قريب الحدوث". يدعم هذا الاستباق استباق آخر للتأكيد في الصفحة 105: "كان الفزع الذي كانت تشعر به رهيبا لدرجة أنها لم تكن قادرة على الثبات في مكانها. وللحظة سريعة تساءلت فيما إذا كان هذا الزائر الغامض قد يكون العدو الذي حذروها منه، وإذا ما كان عليها الليلة أن تنفذ الأوامر التي حملت سرها طوال هذه السنين". ليأتي جواب الاستباقين معا في الصفحة 131: "وإلى الأعلى في الشرفة، كتمت الأخت ساندرين شهقة، فقد تحقق ما كانت تخشى حدوثه طوال حياتها [...] وكان وصول هذا الرجل الغريب إلى قاعدة المسلة إنذارا من الأخوية. كان نداء استغاثة ينذر بالخطر".

وهنا يجد القارئ نفسه تقريبا أمام ما تخيل أن يقرأه، فليس من المتوقع جدا في موقف مماثل أن يؤكد السارد مظاهر الخوف والترقب بكل ذلك الإلحاح ثم يقابل القارئ باللاشيء.

وما يمكن ملاحظته على استباقات شيفرة دافنشي على قلتها هي أنها تأتي بلا تفاصيل غالبا ولو بسيطةً، تفتح المجال دونما إشارات طريق لتأويل القارئ حتى ولو في شكل تحد، أي أن دان براون يحتفظ لنفسه بالتفاصيل ويلقي إلى القارئ بين وقت وآخر بعموميات مبهمة تحتفظ بانتباهه مشتعلا طوال الوقت.

ويعكس نسق الزمن السردي الذي غلب فيه السرد الاسترجاعي قياسا إلى السرد الاستباقي، وتحديدا الاسترجاع الخارجي على الداخلي، تركيز السارد على الحاضر المرتبط بالماضي في سيرورةٍ تتناقلها الأجيال ولا تقف عند الضربات والتحديات مهما كانت قوتها.

وقد لعبت المفارقات الزمنية دورا على مستوى الحكاية من خلال الإضاءة على أحداث مفصلية في الماضي ينبني عليها الحاضر الحكائي، وتقديم الشخصيات ودوافعها، كما أسهمت في سد الثغرات الحكائية ما جعل الأحداث تبدو أكثر ارتباطا وتماسكا، وبالتالي أكثر منطقية وتقبلا

لدى المتلقي الذي لا يفتقد الحيوية السردية نتيجة هذه التنقلات التي تبقى ذاكرته متحفزة دائما لقفزات بين الحاضر والماضي وحتى المستقبل ولو بدرجة أقل.

ولا تقف دراسة نسق السرد عند المفارقات، وإنما هناك تقنيات أخرى تتعلق بوتيرة السرد تضطلع بتسريعه أو تعطيله أو توقيفه بشكل تام. وهي ما اصطلح عليه جينيت بالحركات السردية أو المدة.

II – 2 – 2. المدة:

يرتبط زمن الرواية بأحداثها، وبالتالي، فدراسة الزمن تستلزم الوقوف عند سكنات الحدث وحركاته، وقد اقترح جينيت أربع تقنيات زمنية لدراسة كيفية اشتغال سرعة الحكي، وهي المجمل، الوقفة، الحذف، والمشهد. وقدم تخطيطا رياضيا لتلك الحركات كما يلي، حيث زق هو زمن القصة، و زح هو زمن الحكاية وهو ليس سوى زمن مستعار.[1]

- الوقفة: زح = ن. زق = 0 ومنه زح ∞ > زق. أي أن زمن الحكاية لا نهاية له في الكبر بالنسبة لزمن القصة.
- المشهد: زح = زق. زمن الحكاية يساوي زمن القصة.
- المجمل: زح < زق. زمن الحكاية أصغر من زمن القصة.
- الحذف: زح = 0. زق = ن ومنه زح < ∞ زق. زمن الحكاية لا نهاية له في الصغر بالنسبة لزمن القصة.

ويمكن تقسيم تلك الحركات الأربع حسب وظيفتها إلى قسمين، حركات تبطئة السرد وحركات تسريع السرد.

II –2 – 2 –1. تبطئة السرد:

وفي هذه الحالة يلجأ السارد أحيانا إلى كبح جماح السرد لخلق حالة من التشويق لدى المتلقي، ولمبررات جمالية أو تفسيرية.

[1]Voir Gérard Genette, Op-Cit, p : 129.

II – 2 – 2 –1 –1. المشهد:

ويقصد بالمشهد المقطع الحواري، ويمثل "اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث مدة الاستغراق".[1]

وقد يتدخل السارد في الحوار بالتعليق أو الوصف، كما يقطع باسترجاع أو استباق.

وكان حضور المشاهد الحوارية في شيفرة دافينشي معتبرا أتاح فيه السارد لشخصياته التعبير عن وجهات نظرها وإن كان يتدخل في توجيه الحوار أحيانا بشكل أو بآخر.

وقد غلبت على المشاهد الحوارية في الرواية هيمنة أحد طرفي الحوار على الآخر، خاصة في تلك الحوارات التي كانت تتعلق بالتحقيق في مجرى جريمة القتل الحادثة أو تلك التي كانت إحدى الشخصيات تأخذ فيها على عاتقها شرح أو تفسير جزئية معينة.

فمن حوارات التحقيق الإفهامية التي تتعلق بالأمر والاستفهام نجد في الصفحة 32:

– "من الذي طلب لقاء الليلة؟ سأل فاش فجأة، أنت أم هو؟

بدا السؤال غريبا، السيد سونيير هو الذي طلب اللقاء، أجاب لانغدون بينما كان يدخلان النفق، فقد اتصلت بي سكرتيرته قبل بضعة أسابيع عبر البريد الإلكتروني وقالت لي أن القيم سمع بأنني سألقي محاضرة في باريس هذا الشهر وأراد مناقشة أمر معي أثناء وجودي هنا.

– ما الذي أراد مناقشته؟

– لا أعلم، بتصوري قد يكون أمرا متعلقا بالفن، فنحن لدينا اهتمامات مشتركة.

بدا فاش مرتابا. ليست لديك فكرة حول ماذا كان سيدور لقاؤكما؟

لم يكن لانغدون يعلم، لقد أثار ذلك فضوله وقتها لكنه لم يكن مرتاحا لفكرة طلب تفاصيل عن اللقاء. فقد كان للمحترم جاك سونيير ميل معروف (كتبت ميلاً معروفا) للخصوصية كما أنه كان قليلا ما يتكرم بالاجتماع بأي أحد.

كان لانغدون ممتنا لمجرد حصوله على فرصة لمقابلته.

---

[1] حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1991، ص: 78.

– سيد لانغدون، هل لك على الأقل أن تخمن ما الذي كان ضحيتنا الذي قتل يريد مناقشته معك ليلة مقتله؟ قد يساعدنا هذا.

جعلت حدة هذا السؤال لانغدون يشعر بالتوتر، حقيقة لا يمكنني تخيل السبب، فأنا لم أسأل، وقد كان لي الشرف لمجرد اتصاله بي أصلا".

في هذا المشهد الحواري كشف السارد جوانب من شخصية المتحاورين، فكانت أسئلة فاش آمرة، واضحة ومحددة تعبر عن شخصيته كنقيب في الشرطة القضائية، أما أجوبة لانغدون فحملت نوعا من التفصيل المصحوب باستغراب من لم يتعود أن يقف أمام الشرطة.

ويتدخل السارد هنا فهو يعلق على شخصية سونيير المتحفظة وسبب عدم طلب لانغدون تفاصيل أكثر عن اللقاء المحتمل، كما يصف بين الحين والآخر ردود فعل طرفي الحوار وتقلباتهما النفسية: بدا السؤال غريبا، بدا فاش مرتابا، جعلت حدة هذا السؤال لانغدون يشعر بالتوتر..

وتحمل بعض الحوارات في الرواية طابع السجال والجدل بين رؤيتين مختلفتين، إذ يبرز الحجاج كتقنية للإقناع، وهنا يحضر الاستفهام الذي يتجاوز مجرد التساؤل إلى غايات أخرى كالإنكار الذي يطبع الحوار في الصفحة 40:

– يدعو الكثيرون أوبوس داي بطائفة غسيل الدماغ، غالبا ما قال المراسلون الصحفيون بتحد، وآخرون يقولون أنكم جماعة مسيحية سرية شديدة التعصب، فأي منهما أنتم؟

– أوبوس داي لا تنتمي لأي منهما. يجيب الأسقف بهدوء، نحن كنيسة كاثوليكية، نحن مجموعة من الرهبان الكاثوليكيين اخترنا كأولوية أن نتبع المذهب الكاثوليكي بأكثر دقة وصرامة ممكنة في حياتنا اليومية.

– هل يجب أن يتضمن عمل الرب بالضرورة نذر النفس للعفة والطهارة والتكفير عن الخطايا من خلال التعذيب الجسدي الذاتي بالسوط وارتداء الحزام ذي المسامير الحديدية؟

– قال أرينغاروزا أنت تصف قسما بسيطا من جماعة أوبوس داي، فهناك عدة مستويات من الالتزام، فآلاف من أعضاء أوبوس داي متزوجون ولديهم عائلات ويطبقون عمل الرب في مجتمعاتهم الخاصة. وآخرون اختاروا حياة زهد وتقشف وأقاموا داخل أديرتنا، إن هذه الاختيارات شخصية

تماما، لكن كلنا في أوبوس داي لدينا الهدف ذاته، وهو تحسين العالم من خلال تطبيق عمل الرب، وهذه مهمة لا شك نبيلة.

من خلال المشهد، نلاحظ أن الجدل يطبع نقاش المتحاورين، فالمراسل الصحفي الذي يقوم باللقاء مع القس ينطلق من السلبيات التي تشتهر بها طريقة أوبوس داي، فيما نجد القس في موقف المدافع عن قناعاته وطريقته.

ومع أن شخصية الصحفي ليست ذات شأن في هذه الرواية، إلا أنها تلخص دور الإعلام الذي يقف مقابلا لطائفة أوبوس داي ومعتقداتها، وأكثر من ذلك تمثل إيهاما برأي السارد الذي يبدو أنه يقف الموقف ذاته حيث يستمر في تصوير الطريقة على أنها متطرفة ودموية من خلال وصف الممارسات وردود الأفعال تجاهها، وأيضا سلوكات منتسبيها ممثلين في الراهب سيلاس والقس أرينغاروزا والنقيب فاش، إلا أن القارئ يجد نفسه في الصفحة السابعة والستين بعد الأربعمائة أمام تبرئة الجماعة: "فقد أظهر تيبينغ دقة عبقرية في بناء خطة كانت تحمي براءته كل مرة. وقد استغل الفاتيكان وأوبوس داي الجماعتين اللتين اتضح أنهما بريئتان تماما". فيما كشف حوار القس أرينغاروزا أيضا جزءا من شخصيته التي يطالع القارئ بعض جوانبها على مدى الرواية مستعملة في قاموسها مصطلح "عمل الرب". وهو المصطلح ذاته الذي يطبع شخصية مريده الأبرص سيلاس بما يوحي بعمق العلاقة بين الاثنين وتوافقهما في الأهداف الشخصية رغم الاختلاف الذي يتكشف عنه في وسائلهما فيما بعد.

في مشهد آخر في الصفحة 321:

- لحساب من تعمل؟ سأله البريطاني.
- إنني أقوم بتنفيذ أوامر الرب. تكلم سيلاس بصعوبة والألم في فكه حيث ركلته تلك المرأة يكاد يقتله.
- أنت عضو في أوبوس داي. قال الرجل. هذا أمر واضح.
- أنت لا تعرف أبدا من أنا.
- لماذا تريد أوبوس داي الحصول على الحجر المفتاح؟

لم يكن في نية سيلاس الإجابة على هذا السؤال. فالحجر المفتاح هو الطريق المؤدي إلى الكأس المقدسة، والكأس المقدسة هي المفتاح الذي يؤدي إلى حماية أوبوس داي.

إنني أقوم بعمل الرب. فالطريقة في خطر.

في هذا المشهد يمكن ملاحظة أن الحوار يكرس صورة نمطية لشخصية سيلاس من خلال طريقته في الكلام وتشكل ملامحه التي تميزه عن غيره، فمعجم سيلاس يتضمن دائما مفردات نحو عمل الرب، أوامر الرب، الطريقة.. وهي مفردات تعكس انتماءه الديني كراهب "ملتزم" بطريقة أوبوس داي، وتعكس أيضا ولاءه للقس أرينغاروزا الذي يقول له في الصفحة 187: "إن الرب بحاجة لمساعدتك لتنفذ تعاليمه وتقوم بعمله على الأرض".

وحتى في المونولوج، يخاطب سيلاس نفسه بهذه الطريقة، أي على أنه يؤدي عملا دينيا: في الصفحة 89: "إنني أقوم بعمل الرب، همس سيلاس وهو يقترب الآن نحو مدخل الكنيسة. وأيضا الصفحة 105: "رب، أقدم لك هذا العمل الذي سأقوم به اليوم.." والأمثلة لهذه اللازمة في شخصية سيلاس تتكرر كثيرا.

مشهد آخر مطول، قدمه السارد على أجزاء متقطعة يتمثل في الحوار الذي دار بين لانغدون ونوفو وتيبينغ حول الكأس المقدسة، والذي عرج على تفاصيل كثيرة تتعلق بها، حيث اهتم الحوار في الصفحات 258 إلى 263 بتاريخ المسيحية، ومن الصفحة 263 إلى الصفحة 265 كان حول لوحة العشاء الأخير، أما الصفحات 266 إلى 268 فتحدثت عن تشكل الأسطورة ذاتها، والصفحات 271 إلى 276 عن شخصية مريم المجدلية ودورها ككأس مقدسة، ثم تخلل الصفحة 276 استرجاع خارجي قريب المدى في شكل مشهد متضمَن، ليعود بعدها الحوار إلى الحديث عن المجدلية من الصفحة 277 إلى الصفحة 280، ثم ينتقل أخيرا إلى التأليف في الكأس المقدسة، وتشكل أخوية سيون لحماية وثائقها في الصفحات من 283 إلى 288.

هذه المشاهد التي تموضعت في أكثر من أربعين صفحة جمعت بين عدة تقنيات في وقت واحد. فهناك الاسترجاع بعيد المدى الذي يمتد إلى قرنين من الزمن، وهناك الاسترجاع قريب المدى في الصفحة 276 الذي لم يحدد السارد زمانه بشكل دقيق ممثلا في استرجاع صوفي لحادثة مع جدها، هناك أيضا الحذف والتلخيص في سرد المراحل التاريخية، وهناك الاستباق في الصفحة 288 حول انتماء صوفي إلى السلالة المقدسة.

كما أن السارد قطع الحوار بالوصف أكثر من مرة، ومن ذلك وصفه للمكان، فقدم السارد مشهدا مسرحيا أقحم فيه عنصر الفضاء الذي يدور فيه الحوار أي غرفة مكتب تيبنغ.

وحضر المونولوج أيضا كشكل من أشكال المشاهد في الرواية، وتتسم مشاهد المونولوج بالقصر والندرة حيث لم يركز السارد كثيرا على وعي شخصياته.

كما تتصف مونولوجات الرواية القليلة كما بقية حواراتها بهيمنة السارد على الحوار من خلال التعليق والوصف وهو ما يطلق عليه بالمونولوج غير المباشر. ومن ذلك في الصفحة 424:

-إنني أموت.. إنني أقتل.

[...] لقد فعلت المستحيل لأجله، كيف أمكنه أن يفعل ذلك بي.

[...] وشعر الآن برعب وغضب شديد يجري في داخله وحاول أن يهجم على المعلم لكن جسده المتصلب لم يتمكن من الحركة. لقد وثقت بك ثقة عمياء !

نموذج أخير للمشاهد في الرواية هو تلك الحوارات التي تساهم في تطور الأحداث وسد الثغرات السابقة للحكي، ومنه ما نجده في الصفحة 445:

-لدي الكثير لأبوح به لكما.. الكثير الذي لم تفهماه بعد. صدقاني أرجوكما. قال تيبينغ، فلم يكن في نيتي أن أورطكما أبدا، أنتما جئتماني إلى البيت. أتيتما بحثا عني.

- لاي، تمكن لانغدون أخيرا من الكلام. ما الذي تفعله بحق السماء؟ لقد ظننا أنك في خطر وأتينا هنا لمساعدتك !

- لقد كنت واثقا أنكما ستفعلان ذلك، فهناك الكثير لنناقشه سوية.

ويستمر المشهد على مدى 7 صفحات تتخلله تعليقات السارد، ثم ينقطع سرد هذا المشهد بفصل آخر ليعود في الصفحات من 461 حتى 465 ومن خلاله تأخذ الأحداث مسارا جديدا وتصل إلى قمة أزمتها نتيجة تفاوض الطرفين وعدم وصولهما إلى حل عن طريق ذلك الحوار، كما تتكشف من الحوار ذاته حقائق عديدة، إذ يكتشف القارئ شخصية المعلم التي بقيت مجهولة حتى هذه الصفحات، وكيف خطط لكل شيء وقام بتنفيذه.

وما يلاحظ على مشاهد رواية شيفرة دافنشي أنها كانت لأحداث تتسم بالدرامية، وكانت مشاهد التكرار نادرة من بينها تكرار مشهد سونيير وهو يخاطب حفيدته صوفي عن سر عائلتها، ومع ذلك كانت تلك المشاهد المتكررة تحمل تفصيلا إضافيا في كل مرة.

وبالحديث عن اشتغال المشهد في رواية شيفرة دافنشي يمكن استخلاص أنه تجاوز وظيفة مساواة زمن القصة بزمن الحكي، حيث أنه ساهم في تطور الأحداث الروائية، كما في تقديم الشخصيات وتوضيح وجهات نظرها، ومنطلقات سلوكاتها وردود أفعالها، وتعالقَ أيضا مع المفارقات الزمنية وتقنيات المدة الأخرى كالوصف والحذف والتلخيص، وكان له حضور معتبر في مساحة الحكي بشكل يجعل المتلقي يمارس عملية القراءة من خلال مجموعة من التفاصيل المتنوعة التي تحيط بمتحاوري المشهد ولا تتوقف عند ما يتلفظون به.

II – 2 – 2 – 1 – 2. الوقفة:

هي وقفات استطرادية خارج القصة لها طابع التعليق والتأمل أكثر مما لها طابع السرد. إذ يرتبط مفهوم الوقفة بالتوقف عن السرد عن طريق ممارسة الوصف، وبالتالي توقف الزمن. لكن الوصف لا يعتبر بالضرورة وقفة فعندما يلجأ البطل إلى التأمل في المحيط قد يتحول إلى سارد، وهنا يصعب القول أن الوصف يوقف سيرورة الحدث فالتوقف ليس من فعل الراوي وحده وإنما من طبيعة القصة ذاتها.[1]

وأول ما يمكن ملاحظته بشأن حضور الوصف في رواية شيفرة دافنشي أن السارد لا يوغل في الوصف بشكل يجعل القارئ يدخل في حالة من الملل مع أنه حاضر بقوة في الرواية، حيث أن الوقفات الوصفية لا تتعدى الأسطر الأربعة كل صفحة كمعدل. ولكن هذا لا ينفي وجود استطرادات وصفية ولكنها قليلة الحضور.

والوصف في الرواية واقعي في معظمه، يهتم بتأطير المكان وتقديم الأشخاص والأعمال الفنية. إلا أن هناك حضورا خافتا جدا لبعض الوقفات الوصفية القائمة على الصورة الفنية ومن بينها الصورة التي تقوم على التشبيه في الصفحة 492: "ونظر نحو الأعلى إلى اللوفر ثانية، فأحس أن أجنحة المتحف الضخمة تطوقه. بقاعاتها التي تزينها أرقى الأعمال الفنية في العالم.

السارد في هذه الوقفة الوصفية يعيد القارئ إلى آخر الشيفرات في الرسالة الصفحة 487:

"الكأس المقدسة تحت روسلين القديمة تنتظر

السيف والقدح يحرسان بواباتها

ترقد هناك مزينة بفن المعلمين بكل عناية

ترتاح أخيرا تحت السماء ذات النجوم"

[1] Voir, Gérard Genette, Op-Cit, p: 134.

وهناك وصف بحت كمثال الصفحة 124: "وهذا الباب وهو نقطة الدخول الوحيدة في الغرفة كان يواجه لوحة رائعة لبوتشيللي بطول خمسة عشر قدم معلقة على الجدار البعيد. وإلى الأسفل منها كانت تتوسط الغرفة ذات الأرضية الخشبية أريك مثمنة الشكل استخدمت كنقطة ترحيب لآلاف الزوار كي يريحوا أقدامهم بينما يتأملون أثمن تحفة فنية في اللوفر".

وهذا الوصف هو توقف للسرد، حيث أن تفاصيل لوحة بوتشيللي والأريكة ونوعية الأرضية لا تشكل أهمية للفعل السردي ولا تشارك فيه.

وهناك سرد وصفي يختلط فيه الوصف بالسرد وهو الغالب على الرواية، ومن أمثلته في الصفحة 453: "وعندما رفع يده المرهقة ليمسح عينيه رأي أن الرجل الذي يحمله كان سيلاس. كان الأبرص الضخم يمشي بصعوبة على رصيف مبلل وهو يصرخ مستغيثا يسأل عن مستشفى قريب، ونشج منتحبا بصوت يفطر القلب وكانت عيناه الحمراوان (في الترجمة الحمراوين) تحدق مباشرة في الطريق أمامه ودموعه تسيل غزيرة على وجهه الشاحب الملطخ بالدماء"

ففي هذا الموقف يزاوج السارد بين سرد مشهد حمل الأبرص سيلاس لأرينغاروزا وبحثه عن مستشفى لإسعاف إصابته ووصف الإثنين وصفا ماديا ومعنويا.

وقد يتعلق الوصف بصفات الأشخاص الخارجية كالهيئة والعلامات الخصوصية ومن ذلك في الصفحة 31: "كان شعره ممشطا من الخلف، مدهونا بالزيت وقد برزت من مقدمة رأسه خصلة شعر بشكل سهم يقسم حاجبيه الكثين، بارزة إلى الأمام كمقدمة سفينة حربية"

أو صفاتهم المعنوية كما يواصل في وصف النقيب فاش الملقب من طرف زملائه بالثور في الصفحة 60: "كان يعرف أنه لا يمكنه التشكيك بحدس الثور. فقد كان توقع فاش للأحداث يبدو وكأنه خارق للطبيعة في بعض الأحيان. الرب يهمس في أذنه، هذا ما قاله أحد رجاله مرة بكل ثقة بعد أن شهد حادثة ظهرت فيها بشكل مذهل حاسة فاش السادسة".

كما قد يتعلق الوصف بتأطير الأحداث ورسم أجوائها. في الصفحة 295 مثلا: "في الأجمة الكثيفة الأشجار خارج مكتب تيبينغ، كان سيلاس يسترق النظر من خلال الأبواب الزجاجية ويقبض على مسدسه بإحكام، منذ لحظات قليلة فقط كان قد دار حول المنزل ورأى لانغدون والمرأة يتحدثان في غرفة المكتب الكبيرة وقبل أن يتمكن من الاقتراب، دخل رجل يستند إلى عكازين وصاح في وجه لانغدون وفتح الأبواب بعنف ثم طلب من ضيفيه أن يرحلا، ثم ذكرت المرأة شيئا عن

الحجر المفتاح، وفجأة تغير كل شيء. فتحولت الصيحات إلى همسات، وزال التوتر الذي سيطر عليهم ثم أغلقت الأبواب الزجاجية بسرعة".

فالسارد هنا يحكي دون استغناء عن الوصف موقف الراهب سيلاس الذي يكمن في الغابة خارج مكتب تيبينغ، ويتحين الفرصة لاقتحام البيت قابضا على مسدسه، وهذا الوصف يمكن اعتباره كتمهيد لما سيحدث في الدقائق القليلة التالية من اقتحام الراهب فعليا للمكتب وتهديده الموجودين بالسلاح، ويقدم إطارا لما قبل الحدث المهم حيث يبدو الثلاثة لانغدون وتبينغ وصوفي غافلين كلية عما يحدث في الخارج.

ومع أنه قد لا تظهر في تفاصيل الرواية أي إشارة لمعرفة سيلاس بالبروفيسور لانغدون، إلا أن السارد يقدم شخصياته في هذا المقطع بطريقة مختلفة، فصوفي تقدم على أنها المرأة، أي المجهولة تماما والتي لا تمثل أكثر من مجرد موظفة في قسم التشفير في الشرطة القضائية، كما يقدم السير لاي تيبينغ مكتفيا بوصفه بالرجل ذي العكازتين، فرغم أن لتيبينغ باع طويل في التأليف والبحث عن الكأس المقدسة إلا أنه بعيد عن الأضواء غير باحث عنها، أما لانغدون فهو ذلك الأكاديمي الشهير الذي يقدم محاضراته عن عالم الرموز في كل مناطق العالم والذي أصبح الجميع يعرفه بعد حادثة اختيار البابا العام الماضي إذ كان له دور كبير في صنع أحداثها والتأثر بها. ومن الواضح أن تقديم الشخصيات بهذا الشكل هو على أساس معرفة سيلاس بها، فيمكن للمتلقي أن يتوقع عدم معرفة الراهب لكل من نوفو وتيبينغ، ولكن كإنسان متدين، من المؤكد أنه قد تابع طقس اختيار البابا وهذا الربط يحيلنا مرة أخرى إلى استرجاع من رواية ملائكة وشياطين السابقة زمنيا لشيفرة دافينشي.

وقد يستعمل الوصف لتوضيح وإظهار دقائق لم يكن السرد ليظهرها ففي الصفحات من 222 إلى 225 يقدم السارد وصفا متقطعا للكريبتكس ذلك الاختراع الدافنشي المنسي الذي نفذه جاك سونيير باحتراف والذي يمثل عنصرا ماديا شديد الأهمية إذ يحتوي على شيفرات تدل على مكان حفظ الكاس المقدسة، وقد تم تقديم هذا الوصف بتقنيات متعددة من بينها الحوار في الصفحة 225:

– ألم تكن تكتب على الرق؟

هزت صوفي رأسها نفيا. بل على البردي. أنا أعرف أن جلد الخراف كان أكثر انتشارا ومتانة في تلك الأيام، إلا أنه كان لابد من استخدام البردي فكلما كانت اللفافة أرق كان ذلك أفضل.

– حسنا.

– قبل أن يتم إدخال البردي في القسم الداخلي من الكريبتكس، كان يلف حول قارورة زجاجية رقيقة. نقرت صوفي الكريبتكس بأطراف أصابعها فقرقر السائل بداخله. قارورة فيها سائل.

ابتسمت صوفي. إنه خل.

تردد لانغدون للحظات ثم هزا برأسه. عبقري.

فكرت صوفي.. خل وورق بردي.. إذا حاول أحد أن يفتح الكريبتكس بالقوة، فستنكسر القارورة الزجاجية وسيقوم الخل بسرعة بإذابة ورقة البردي. وفي الوقت الذي يأخذه في محاولة إخراج الرسالة السرية، تكون الورقة قد أصبحت عجينة لا معنى لها.

حضر في هذا الجزء من السرد الوصفي الحوار والمونولوج، والإسهاب في الوصف هنا مرده إظهار الدقائق المتعلقة بتلك الأداة الحاملة للسر، فالسارد يركز عبر الرواية على الحفاظ على هذه الأداة سليمة دون كسر، ويؤكد أن فتحها يحتاج لمعرفة أكثر منه إلى ذكاء أو قوة، ففي أحد المشاهد يُتلف الكريبتكس ويوهَم القارئ أن السر الذي جرى خلفه على مدى أكثر من أربعمئة وخمسين صفحة قد انتهى إلى المجهول والعدم. وهذا يبرر الاستفاضة في الوصف، مع أن ذلك الوصف لا يذهب بالقارئ إلى الملل حيث جاء ضمن إطار سردي لأحداث حاضرة بين لانغدون وصوفي وأخرى تاريخية تتعلق بنشوء التشفير وأهم مبتكريه ووسائله عبر التاريخ وصولا إلى اختراع دافينشي.

كما أن السارد لو استغنى عن وصف الكريبتكس واكتفى بسرد الحصول عليها وفتحها واستعمالها كخريطة للسر لما استطاع القارئ بناء تصور واضح عن الأحداث القادمة التي تتوقف على حضور هذه الأداة.

وتتعدد حالات الوصف وفق العلاقة بين الواصف أو المتأمل وموضوع الوصف فيمكن الحديث عن ثلاث حالات:[1]

1- الحياد القائم بين الواصف والموصوف؛
2- الانفصال التام بين الواصف وموضوع الوصف؛
3- التفاعل بين الذات والأشياء.

[1] ينظر صفاء المحمود، البنية السردية في روايات خيري الذهبي (الزمان والمكان)، رسالة ماجستير (غير منشورة) في اللغة العربية وآدابها، شعبة الدراسات الأدبية، جامعة البعث، العراق، 2010/2009، ص: 160.

ومن نماذج الوصف القائم على الحياد الذي يجعل الواصف غير مرتبط نفسيا بالموصوف في الصفحة 90: "وتخيلت جسد جدها.. عاريا (في الأصل عارٍ) في وضعية النسر باسط الجناحين يرقد على الأرض دون حراك".

ففي هذه الوقفة الوصفية القصيرة تنفصل صوفي عن جدها نفسيا، وتنظر إليه بحياد جاف يفسر السارد سببه في الصفحة نفسها بالعلاقة المفقودة بين الاثنين منذ عشر سنوات.

ولكن في مكان آخر يتكرر الوصف مع وجود نوع من الارتباط النفسي، ففي الصفحة 124 يتحدث السارد عن شعور صوفي بالذنب تجاه جدها وقد وقفت على محاولته جاهدا إعادة التواصل معها: "وقبل أن تدخل حدقت بتردد إلى آخر الردهة، على بعد نحو عشرين ياردة، في المكان الذي لا زال جثمان جدها يرقد فيه تحت ضوء المصباح الكشاف.

كان الشعور بتأنيب الضمير الذي سيطر عليها قويا ومفاجئا، واعتصر قلبها حزن عميق امتزج بإحساس الذنب. فقد حاول الرجل استعطافها مرات عديد على مدى السنوات العشر الماضية ولكن صوفي ظلت متبلدة المشاعر".

الوصف المادي في هذه الوقفة لم يكن مركزا عليه، بقدر ما انصب التركيز على الوصف النفسي الذي بدا وكأنه يبرر مشاعر صوفي المتبلدة سابقا بشكل يجعل القارئ يكتشف جانبا آخر من شخصيتها بعد أن التقى طوال الصفحات الماضية صوفي العملية الصارمة التي تبدو محايدة المشاعر تماما مع أن الجريمة تتعلق بالشخص الأقرب إليها وهو جدها.

مقابله أخرى من تلك المقابلات التي يعتمدها السارد، فهو في الصفحة 134 يقدم نموذجا عن الوصف الذي ينفصل فيه الواصف عن موضوع الوصف كلية فصوفي تمر بقاعة الدول التي تحتضن أهم الأعمال الفنية دون أن تلتفت لحجم التحف التي تضمها لأنها كانت مستعجلة للوصول إلى الموناليزا فيما يشعر لانغدون بالتأثر: "مشى معها باتجاه الموناليزا التي كانت لا تزال على بعد عشرين ياردة إلى الأمام منهما عندما شغلت الضوء الأسود فانتشر الضوء الماثل إلى الزرقة المنبعث من القلم على الأرضية أمامهم، وأخذت صوفي تلوح بالشعاع الضوئي من الأمام إلى الخلف ممشطة الأرضية وكأنها تبحث عن ألغام أرضية علها تجد أي أثر للحبر المضيء.

كان لانغدون قد بدأ يشعر بوخز خفيف في جسمه من فرط الإثارة التي ولّدها لقاؤه وجها لوجه مع الأعمال الفنية الرائعة التي كان يمر بها وهو يمشي جنبا إلى جنب مع صوفي".

وفي الحالة الثالثة للوصف، يتفاعل الواصف مع الموصوف عن طريق إسقاط نفسية الواصف الذي يرى الأشياء من منظوره الخاص، ذلك المنظور الممكن اختلافه جدا مع الانطباع العام عن الموصوف يرد في الرواية في الصفحة 187: "وابتسم أرينغاروزا عندئذ. نعم، سيدنا نوح ذاته صاحب السفينة كان أبرص (في الترجمة خطأً أبرصا) مثلك تماما، كان يتمتع ببشرة بيضاء كالملائكة [...] ومع مرور الوقت تعلم سيلاس أن يرى نفسه بصورة جديدة تماما، أنا صاف.. أبيض.. جميل كالملائكة".

فالأصل أن البرص يعد مرضا وعيبا خَلقيا، ومن المعتاد ألا يُنظر إليه على غير هذا الأساس، لكن الكاهن أرينغاروزا يسقط انطباعه النفسي عن شخصية سيلاس على شكله الجسدي، فبدل أن ينفر منه كما العادة وكما يتعامل معه الجميع، يراه هو من زاوية مختلفة فيربط بياضه بالملائكة الأصفياء، ويقتنع سيلاس بهذا الوصف ويبدأ بالنظر إلى نفسه انطلاقا منه رغم أنه عاش سنوات عمره الماضية كلها منبوذا بسبب شكله.

ووظف السارد التكرار في الوصف فهو مثلا حين يتعلق الأمر بالراهب سيلاس يكرر كل مرة صفة الأبرص والضخم كما يقدمه من زوايا مختلفة بحسب من يأتي على لسانه الوصف فالسارد يقدم وصفا في الصفحة 309 فيقول: "بالرغم من أن صوفي كانت تعمل في الشرطة القضائية، إلا أنها الليلة كانت تتعرض لتهديد السلاح للمرة الأولى. أما المسدس الذي كانت تحدق به فقد كان في قبضة يد شاحبة لرجل أبرص ذي (في الترجمة ذا) شعر طويل. نظر إليها الرجل بعينين حمراوتين تشعان بنظرة زجاجية مخيفة كان يبدو بردائه الصوفي ذي (في الترجمة ذو) الحبل المربوط على خصره وكأنه راهب من القرون الوسطى".

وصف آخر على لسان السارد في الصفحة 68 يرصد تحول الصبي الضعيف المنبوذ إلى شاب يكفي حضوره ليبعث الرعب في المحيطين به: "ومع مرور الزمن تحولت نظرات الشفقة التي كان يرمقه بها المارة إلى نظرات خوف، فقد كبر الولد وأصبح الآن شابا ضخم الجثة. وعندما كان الناس يمرون به كان يستطيع سماعهم يتهامسون فيما بينهم ويقولون شبح... هذا شبح وتتسع حدقات أعينهم من الخوف وهم يحملقون ببشرته البيضاء. شبح بعيني شيطان".

وفي موقع آخر جاء الوصف على لسان إحدى الشخصيات وهي شخصية السير لاي تيبينغ الصفحة 311: "سحقا لك، إيتني (آتني في الرواية) بشيء أشد به وثاق هذا الوحش".

وما يمكن ملاحظته أيضا أن الوصف يختلف باختلاف الواصف والموقف أيضا، ففي الصفحة 187: يقدم السارد سيلاس من ثلاث وجهات نظر مختلفة: فمن منظور أرينغاروزا، سيلاس هو ذلك الشفاف الصافي صفاء الملائكة، "كان أبرصا (أبرص) مثلك تماما يتمتع ببشرة بيضاء كالملائكة". ويقتنع سيلاس بذلك الوصف: "أنا صاف.. أبيض.. جميل كالملائكة". لكن تلك القناعة لا تبدو راسخة دائما، إذ كلما تعرض سيلاس إلى موقف يفقد فيه إيمانه بنقائه عاد إلى خياله صوت والده وهمسات الآخرين، فبعد إلحاقه راهبة بالأربعة الذين قتلهم الليلة "أخذ صوت أبيه الخائب الرجاء يهمس في أذنه من الماضي البعيد. أنت مصيبة.. أنت شبح.."

حتى عندما كان يموت معتقدا أنه قتل عن طريق الخطأ ولي نعمته القس أرينغاروزا عادت إليه صورة الشبح، ولكنها هذه المرة أقرب إلى الملاك. في الصفحة 466: "أنا شبح [...] كان الضباب يلف كل شيء حوله الآن وأحس سيلاس أن جسمه أصبح خفيفا لدرجة أنه كان متأكدا أن الضباب كان يحمله فوق السحاب. فأغمض عينيه وتلا صلاة أخيرة".

يكشف هذا الوصف الأخير عن صورة ملتبسة، فوصف الشبح ارتبط سابقا بخلفية سلبية يطبعها المرض والتشرد والقسوة ولكنه هنا يرتبط بصورة أقرب إلى الملائكة العائدة إلى السماء، وكأنه يرسخ وصف أرينغاروزا، فبعد أن أقنع السارد قارئه أن سيلاس هو ذلك المتطرف المسيحي الذي يبرر جرائمه بالدين، رغم أن ولاءه للقس كان أكثر منه للدين ذاته، يحاول –أي السارد دائما، في النهاية أن يزرع صورة إيجابية وكأنما يبرر ما قام به سيلاس في إطاره الحقيقي، فسيلاس فعلا لم يكن، أو بالأحرى لم يعد ذلك المجرم القاسي الذي كانه قبل أن يلتقي مخلصه أرينغاروزا، وما ارتكبه من جرائم كان ينظر إليها كضريبة يجب أن تدفع لأجل الرب.

تكرار الوصف هذا والذهاب والعودة به من جانب إلى جانب آخر مناقض تماما، يعكس الشخصية الفصامية في الرواية الحداثية، فشخصية سيلاس لا تعبر عن النمط السائد المثالي كلية ولا الشرير كلية، وإنما تعكس شخصية شديدة الانتماء إلى هذا العصر رغم أنها وصفت بأنها قادمة من العصور الوسطى في موضع ما، شخصية لا يطغى جانب منها على الآخر ويلغيه كلية، وإنما تتعايش تناقضاتها وتطفو تفاصيلها بحسب الموقف.

ومن أهم ما يميز وقفات راوية شيفرة دافينشي هو وصف الأعمال الفنية، حيث اهتم السارد بالحديث عن التحف الفنية التي كانت في بعض المواقف تفصيلا مهما في الحدث، كتقديم لوحة سيدة الصخور في الصفحة 148: "كانت التحفة الفنية التي تتفحصها بطول خمسة أقدام. كان المشهد الذي رسمه دافنشي قد تضمن مريم العذراء جالسة بوضعية غريبة مع المسيح ويوحنا المعمدان والملاك يوريبل على مجموعة نتوءات صخرية خطرة". وصف هذه اللوحة جاء في إطار السرد الذي قدم صوفي تهدد بإتلافها في حال تقدم رجل الشرطة لاعتقالها، وهذا ما يتكرر مع جميع الوقفات الوصفية المتعلق باللوحات الفنية، حيث لم يهتم السارد بوصف أعمال لا تخدم مسار سرد الرواية، ومن ذلك وصف الموناليزا في الصفحات 117، و 134، 135، ولوحة عبادة المجوس في الصفحتين 189، 190، ولوحة العشاء الأخير في الصفحات 263، 264، وأيضا 272 – 274، ووصف هذه اللوحة جاء متقطعا ضمن مشهد حواري .

وما يمكن قوله عن الوصف في رواية شيفرة دافنشي أنه جاء في معظمه واقعيا بعيدا عن الاستعارة والتشبيه والصور البيانية ككل، جاء أيضا قصيرا ومتكررا بحيث لا يدخل القارئ في حالة الملل من الإطناب ولا يسلمه للسرد وحده في الوقت نفسه، وأغلب الوقفات الوصفية كانت سردية غير مستقلة بشكل نهائي عن الحدث وإنما موضحة لتفاصيله.

II – 2 – 2. تسريع السرد:

حيث يستلزم تقديم المادة الحكائية اختصار بعض المحطات أو تجاوزها لخدمة البنية العامة للحكاية، ويتم تسريع السرد عبر تقنيتين هما الحذف والمجمل.

II – 2 – 2 – 2 –1. المجمل:

ويعرفه جينيت بأنه سردٌ في فقرات أو صفحات قليلة لعدة أيام أو شهور أو سنوات دون تفاصيل أفعال أو أقوال.[1]

فالمجمل إذن هو تلخيص لأحداث الحكاية باستبعاد ما لا أهمية له في السرد وإبقاء التركيز على الاحداث المهمة.

[1] Voir, Gérard Genette, Op-Cit, p : 130.

وتلخص مها حسن القصراوي وظائف المجمل في الرواية بـ:[1]

- المرور السريع على فترات زمنية طويلة وسد الثغرات في السرد؛
- الربط بين المشاهد الروائية؛
- تقديم شخصية جديدة وعرض شخصيات ثانوية؛
- تقديم الاسترجاع؛
- تسريع السرد وتجاوز الأحداث الثانوية.

وغالبا ما يرتبط المجمل بتقنية الاسترجاع كما في النموذج التالي من شيفرة دافينشي الصفحة 189: " وأعطاها لانغدون بسرعة الصورة الإجمالية لتاريخ فرسان الهيكل بالنسخة التي يعترف بصحتها العلماء والتي تحكي كيف أن فرسان الهيكل كانوا في الأرض المقدسة خلال الحملة الصليبية الثانية وقالوا للملك بلدوين الثاني إنهم هناك لحماية الحجاج في الطريق. فبالرغم من أن الفرسان لم يحصلوا على أي عائد مادي مقابل هذه المهمة وفاء لقسمهم بأن يظلوا فقراء، إلا أنهم أخبروا الملك برغبتهم في الحصول على مكان بدائي يبيتون فيه ليلا، وطلبوا منه الإذن ليسكنوا في الاسطبلات الموجودة تحت أنقاض المعبد فوافق الملك على طلب الجنود واتخذ الفرسان مسكنهم البائس تحت ركام المقام الخرب [...] عاش الفرسان التسعة هناك حوالي عقد كامل من الزمان يحفرون الصخر الأصم بسرية تامة.

- نظرت إليه صوفي: وقد قلت إنهم وجدوا شيئا؟

- بالطبع، قال لانغدون مفسرا كيف أن ذلك استغرق تسع سنوات لكن الفرسان في النهاية عثروا على ما بحثوا عنه طويلا ثم أخذوا الكنز من المعبد وسافروا به إلى أوروبا حيث أصبح نفوذهم واسعا جدا بين ليلة وضحاها".

ففي هذا الحكي يلتقي القارئ أنواعا متعددة من المجمل مرتبطا بتقنيات سردية مختلفة، فهناك المجمل المحدد في قوله استغرق تسع سنوات، وفيه يوضح السارد دون تفصيل كيف استمرت مهمة الفرسان في البحث عن الكأس المقدسة تسع سنوات قبل السفر بها إلى أوروبا.

[1] ينظر مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 1، 2004، ص: 225.

وهناك المجمل غير المحدد في موضعين: الموضع الأول الذي يجمل فيه واقعة مشاركة فرسان الهيكل في الحروب الصليبية الثانية وطلبهم من الملك بلدوين الثاني حيازة "شرف" حماية الحجاج إلى بيت المقدس كغطاء لمهمتهم التي جاؤوا من أجلها.*

ولعب المجمل هنا دور الرقابة على الاسترجاع حتى لا تمتد مساحاته بشكل يطغى على الخط الزمني للقصة.

أما المجمل الثاني غير المحدد في هذا المقطع فهو في الحديث عن نفوذ فرسان الهيكل الذي تعاظم فجأة، والذي قدمه السارد بتعبير "بين ليلة وضحاها" وهو تعبير مطاطي لا يقدم أي تفصيل زمني لحدوث الأمر.

ووظيفة هذا المجمل هي المرور السريع على فترة زمنية حضورها مهم في الرواية لكن تفاصيله ليست حاسمة، فكل ما يعني القارئ هنا هو أن الكأس المقدسة قد انتقلت إلى أوروبا بعد رحلة البحث تلك.

ويلاحظ أن هذا المجمل قد جاء ضمن حكاية استرجاعية تضمنت مشهدا حواريا أيضا.

وهناك المجمل الذي يلخص فترات تتسم بالتكرار والعادة، كذلك الذي جاء في الصفحة 189: "وقد اضطر أعضاء الأخوية إلى تغيير مكان وثائقهم السرية الهامة مرات عديدة في القرون الأولى وذلك لكي يحفظوها في أمان، ويقدر المؤرخون اليوم أنه قد تم تغيير مكانها ست مرات منذ نقلت من القدس إلى أوروبا".

والفترة الملخصة هنا غير محددة بدقة، كما أن السارد تجاوز تكرار تفصيل متى تم تغيير مكان الوثائق ومن أين وإلى أين وهي كلها تفاصيل لا تعني القارئ بقدر ما يعنيه المكان الحالي للغريل أو الكأس المقدسة موضوع البحث.

مجمل آخر في الصفحة 467: "كان الوقت عصرا عندما ظهرت شمس لندن من بين السحب الرمادية وبدأت المدينة تجف. شعر بيزو فاش بالإرهاق بعد أن خرج من غرفة التحقيق وطلب سيارة

* مع ملاحظة المغالطة التاريخية الحادثة هنا، فالحملة الثانية من الحروب الصليبية بدأت العام 1145 م، فيما توفي الملك بلدوين الثاني قبل هذا التاريخ سنة 1131 للميلاد. والملك الذي جرت في عهده الحملة الثانية من الحروب الصليبية هو بلدوين الثالث.

أجرة". ووظيفة هذا المجمل هي الربط بين المشاهد، فالسارد أقحم مشهد مقتل سيلاس بين مشهدين متتاليين: مشهد القبض على السير تيبينغ، ثم مشهد التحقيق معه. وتجنب الحديث عن مجرى التحقيق وما اعتراه من أحداث وأقوال تاركا اللعبة لخيال القارئ يملأ فراغاتها.

ويستعمل السارد المجمل في تقديم الشخصية خاصة الشخصيات الثانوية التي لا يشكل حضورها نقطة فارقة في الرواية، كتقديم الراهبة ساندرين في الصفحة 52: "لقد كان هذا الجناح بيتا للراهبة ساندرين بيل لأكثر من عشر سنوات، لكن إذا سألها أحد فإن الدير القريب هو منزلها الرسمي".

وفي شيفرة دافينشي حضر المجمل في السرد التاريخي، أما الأحداث الحاضرة موضوع القصة الرئيسية فقد غاب فيها المجمل تقريبا لأنا مداها الزمني القصير أصلا لا يحتمل التلخيص. وورد المجمل في الرواية مترافقا مع تقنيات سرد أخرى كالمشهد والاسترجاع خاصة، وكانت وظيفته الأهم ليس تلخيص الأحداث بل إيجاد رابط بين المسرود التاريخي والمحكي الحاضر. حيث أسهم المجمل في بلورة الموقف الفكري الذي يحتويه المحكي المتعلق به والذي كان في غالبه متباينا مع الموقف السائد والمكرس تاريخيا، وأبرز تأثر الشخصيات الروائية بالحدث الروائي في سرد الجانب التاريخي خاصة، بالشكل الذي جعله أكثر قبولا لدى المتلقي وأكثر تحفيزا له بالبحث فيه.

II – 2 – 2 – 2 – 2 . الحذف:

ويحدث الحذف عندما لا يتفق أي جزء من السرد مع مواقف وأحداث تكون قد وقعت في القصة، حيث يعبر الحذف عن إسقاط حدث من الأحداث المتتالية ضمن سلسلة زمنية للسرد.[1]

والفرق بين الحذف والمجمل هو في أن الحذف يسقط كلية الأحداث أما المجمل فيلخصها دون تفصيل.

أما أنواع الحذف فيحددها جيرار جينيت في ثلاثة أنواع:[2]

الحذف الصريح: ويتضمن إشارة بتحديد أو بدونه إلى المدة الزمنية التي تم إسقاطها.

---

[1] ينظر، جيرالد برنس، قاموس السرديات، ت: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2003، ص: 56.

[2] Voir, Gérard Genette, Op-Cit, p : 139-141.

الحذف الضمني: وهي الحذوفات التي لا يصرح بها وإنما يستدل القارئ على وجودها من خلال السرد وثغرات تسلسله الزمني.

الحذف الافتراضي: وهو الحذف الذي يستحيل معرفة موقعه في الحكاية ويستدل عليه بعد فوات الأوان كالحذف الذي يستدل عليه بالاسترجاع.

ومن الواضح من تقسيم جينيت أن الحذف الصريح يتضمن نوعين، هما الحذف المحدد والحذف غير المحدد.

ومن مظاهر الحذف المحدد في رواية شيفرة دافينشي في الصفحة 290: "بعد عشرين دقيقة غادر فندق ريتز متجها نحو ساعة فاندوم" ومدة الحذف هنا دقائق فقط كما في الصفحة 251: "بعد ثلاثين دقيقة، على بعد أربعين كيلومترا، في مكان مخفي أسفل الشاحنة المصفحة، عاد جهاز إرسال صغير للحياة وأخذ يومض بضوء متقطع".

وهناك حذف عمره أشهر كما في الصفحة 69: "بعد شهرين وصل إلى سجن أندورا مقيدا بالسلاسل".

وهناك حذف صريح غير محدد عمره سنوات كما في الصفحة 179: "ومع حلول العام 1300م كان قانون الفاتيكان قد مكن فرسان الهيكل من حشد قوة عظمى إلى درجة قرر معها البابا كليمانت الخامس أنه يجب أن يوضع حد لهم". وأيضا في الصفحة التالية: "وبمناورة عسكرية جديرة بالمخابرات الأمريكية، أصدر البابا أوامر سرية مختومة على أن يفتحها جنوده في نفس الوقت في كافة أنحاء أوروبا يوم الجمعة الثالث عشر من شهر أكتوبر في العام 1307م". وقد تعالق هذا الحذف مع المجمل إذ استعمل السارد التقنيتين معا لتسريع سرد حدث مهم في الرواية يربط الحكاية الحاضرة بالسرد التاريخي، فعلى مدى أربع صفحات تقريبا، استعمل السارد تقنيات الحذف والمجمل متضمنتين في الاسترجاع.

ومن أشكال الحذف الضمني في الرواية في الصفحة 288: "سير لاي، قرقعت كلمات الخادم عبر جهاز الاتصال الداخلي الإنتركوم الذي كان معلقا على الحائط، فوثبت صوفي من مكانها. هلا أتيت إلى المطبخ لحظة واحدة لو سمحت؟" فالسارد يحذف السبب الذي طلب لأجله الخادم ريمي محادثة السير تيبينغ ولا يشير إلى تلك المحادثة مطلقا، ولكنه يعود إلى نتائجها في الصفحة 294:"لقد

تم الإيقاع بي.. لاي، قال لانغدون محاولا المحافظة على هدوئه. أنت تعرفني. لست أنا من يرتكب جريمة قتل. لم تلن نبرة تيبينغ. روبرت إن صورتك تعرض على التلفاز بحق المسيح. هل تعرف أنك مطلوب من السلطات". وهنا يكتشف القارئ السبب الذي جعل الخادم يطلب محادثة سيده، فربما يكون قد شاهد على التلفاز صور لانغدون وصوفي التي عممت لأجل القبض عليهما كمطلوبين للأنتربول لكن السارد تجاوز هذا المشهد، وتجاوز أيضا بداية الحوار عندما واجه تيبينغ ضيفه بكونه مطلوبا للشرطة الدولية وابتدأ المشهد فقط عند محاولة لانغدون تبرير موقفه.

وهناك حذف لا يمكن تحديد موقعه في الرواية، ومنه: "أما سونيير فقد تلقى دعوة على العشاء في قصر فيليت لمناقشة إمكانية تمويل تيبينغ لجناح جديد لدافنشي في اللوفر. وقد تضمنت بطاقة الدعوة ملاحظة عبر فيها تيبينغ عن إعجابه الشديد بفارس آلي قيل أن سونيير قد صنعه. أحضره إلى العشاء، اقترح عليه تيبينغ. ويبدو أن هذا بالضبط هو ما فعله سونيير فقد ترك الفارس دون الانتباه إليه لفترة طويلة مكنت ريمي لوغالوديك من أن يضيف إليه قطعة مخفية دون أن يشعر بذلك".

فالسارد يدع القارئ حتى الصفحة 467 ليشرح له عن طريق الاسترجاع كيف تجسس المعلم على سونيير عن طريق الفارس الذي صممه قيم اللوفر نفسه. والقارئ لا شك يطرح السؤال منذ البداية كيف توصل المعلم إلى كل تلك المعلومات الدقيقة لكنه لا يدرك في أي موقع من القصة تحديدا كان هذا الحدث، أي حدث زرع جهاز تنصت داخل فارس سونيير لولا هذا الاسترجاع.

وهناك الحذف الافتراضي الذي يأتي مع انعدام الإشارات الزمنية والعلامات اللغوية في شكل البياض الفاصل بين فصول الرواية، وكان هذا النوع من الحذف هو الأكثر حضورا في الرواية، حيث عبر عن التغير في الزمان والمكان فميزة رواية شيفرة دافينشي أنها تقفز بين الأحداث ولا توردها متتالية، وإنما تمارس نوعا من المونتاج لمشاهد متعددة تجري في الوقت نفسه، وأمثلة هذا النوع كثيرة جدا، يمكن ذكر مثال الفصل الواحد والثلاثين الذي ينتهي في الصفحة 153 عند مشهد مقتل الراهبة ساندرين ويختمه السارد بعبارة: "لقد مات الأربعة كلهم. وضاعت الحقيقة للأبد". ليبدأ الفصل التالي بتكملة للفصل الثلاثين الذي توقف عند مشهد نزول صوفي ولانغدون السلالم مغادرين المتحف فيلتقيهما القارئ خارج المتحف يركبان سيارة صوفي في مواصلة للهرب.

وهناك أيضا الحذف الافتراضي في شكل نقاط متتابعة، وهو الآخر كان له حضور كثيف جدا في الرواية يدع فيه السارد للقارئ فسحة ملأ تلك النقاط بالتفاصيل التي توافق مخيلته ومن أمثلته في الصفحة 176: ستقوم الإنتربول بحصار عنيف لدرجة أن عميلا متمرسا في قوى الشرطة لن يقوى على تحمل ضغطه.

امرأة تعمل في فك التشفير وأستاذ جامعي؟

لن يتمكنا من الصمود حتى الفجر..."

هذا السرد في خيال ضابط الشرطة القضائية الفرنسية بيزو فاش يحفز خيال المتلقي هو الآخر للتساؤل عن مدى قدرة العميلة والأستاذ الجامعي على الصمود وإن كان من الواضح أن المحذوف في ذهن فاش تأكيد بالنفي بشكل يجعله في تحدٍ مباشر مع مخيال القارئ. والحذف هنا جاء متعالقا مع استباق.

ولأن رواية شيفرة دافينشي لا تقوم على التتابع الزمني فيصعب بمكان تحديد مواقع الحذف فيها والحديث هنا عن الحذف الضمني، فقفز الزمن بين الحاضر والماضي والمستقبل في الرواية وأيضا التداخل بين الأحداث التي تجري في الوقت نفسه يصعّب مهمة تحديد ما هو حذف وإسقاط كلي، وما هو مجرد تأجيل ناتج عن التلاعب بسيرورة الزمن في السرد.

واعتماد السارد على الاسترجاع في السرد التاريخي أزاح مساحة أكبر للحذف الصريح والإجمال.

كما أن سير الرواية على مستويين متوازيين هما السرد الحاضر والسرد التاريخي يستلزم اشتغال الحذف على أحد المستويين لصالح الآخر وهذا ما يمكن ملاحظته بيسر فالحذف اشتغل أكثر على مستوى السرد التاريخي فمن غير المعقول إيراد تفاصيل أحداث ألفيتين من الزمن هما المدى الذي أخذه سرد حكاية الكأس المقدسة وعلاقتها بفرسان الهيكل وأخوية سيون.

ويمكن ملاحظة أن الحذف هو أقل حركات المدة حضورا في الرواية، وأن اشتغاله كان في السرد التاريخي أكثر كثافة منه في سرد القصة الحاضرة. وعلى المستويين معا، اشتغل المجمل والحذف في السرد التاريخي، بالشكل الذي يتيح للسارد ترشيح الأحداث الأكثر أهمية وخدمة لحكايته الرئيسية

الحاضرة، فيما اشتغلت تقنيتا إبطاء السرد الوصف والمشهد في الحكاية الحاضرة لمنحها مساحة كافية تغطي على مداها الذي لا يتجاوز اليوم والليلة.

ولم تشتغل تقنيات المدة بمعزل عن المفارقات الزمنية، إذ كان للاسترجاع النصيب المهيمن هنا، والذي رافق معظم حركات المدة من مشهد ووقفة ومجمل حذف.

والمفهوم الثالث من مفاهيم الزمن بعد مفهومي المفارقات والمدة هو التواتر، وإن كان بعض النقاد ينفون عنه صفة الزمنية، وينسبونه إلى الأسلوب، بينما يرى آخرون أن "التواتر عنصر قائم على جسر بين ما يخص مقولة الزمن وما يخص الأسلوب".[1] فيما يعتقد جينيت أن التواتر هو من "المظاهر الأساسية للزمنية السردية".[2] وفيما يلي تتبعٌ لحضور هذا المظهر في رواية شيفرة دافينشي.

II – 2 – 3. التواتر:

ويعرف جينيت التواتر بأنه "علاقات التكرار بين الحكاية والقصة".[3] ويربط هذا المفهوم بمفهوم الجهة عند اللسانيين، منطلقا من كون أي حدث ليس له فقط إمكانية أن ينتج وإنما أن يعاد إنتاجه عن طريق التكرار مرة أو عدة مرات في النص.[4] فأي حكاية حسبه يمكنها أن تروي مرة واحدة ما حدث مرة واحدة وسمى جينيت هذا النوع بالحكاية التفردية. أو أن تروي عدة مرات ما وقع عدة مرات وهذا ما أطلق عليه الحكي التفردي الترجيعي. أو أن تروي عدة مرات ما وقع مرة واحدة وهذه الحكاية التكرارية. أو أن تروي مرة واحدة ما وقع عدة مرات وهذه حكاية ترددية.[5]

II – 2 – 3 –1. الحكاية التفردية:

بأن يحكى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة، وهذا النوع من الحكي هو الأكثر حضورا في السرد. فمن الطبيعي ألا يعيد السرد نفسه. وأمثلة هذا النوع من التواتر كثيرة كحكي اصطحاب

---

[1] يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط 3، 2010، ص: 133.

[2] Voir, Gérard Genette, Op-Cit, p: 145.

[3] Ibid, p: 145.

[4] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط 3، 1997، ص: 78.

[5] Voir, Gérard Genette, Op-Cit, p: 146-147.

كوليه للانغدون إلى اللوفر، هروبه مع صوفي، تهديد فيرنييه للإثنين بالسلاح. وغيرها من الأحداث التي لم يتكرر سردها رغم أهميته.

II – 2 – 3 – 2. الحكاية التفردية الترجيعية:

وفيها يحكى عدة مرات ما وقع عدة مرات، ومثالها واقعة التأديب الجسدي على طريقة أوبوس داي والتي كان يمارسها الراهب سيلاس.

وهذا الحدث تكرر مرتين كفعل، وأربع مرات كوصف:

في الفصل الثاني الصفحة 22 ذكر الحزام لأول مرة لكن دون تفصيل لوظيفته: "بالرغم من أن حزام الشعر الشائك طوق فخذه ومزق لحمه إلا أن روحه كانت تصدح بالرضا لخدمته التي قدمها للرب". وفي الصفحة 24 يتحدث السارد لأول مرة عن طريقة أوبوس داي في التأديب الذاتي بالتفصيل: "أسدل سيلاس الستائر وخلع ملابسه وانحنى راكعا وسط غرفته. نظر إلى الأسفل، وتفحص حزام الشعر ذا المسامير (الشائك) يشد على فخذه بإحكام. إن كل الأتباع الحقيقيين **للطريقة*** ارتدوا هذه الأداة – وهي عبارة عن حزام جلدي تتعلق فيه أشواك معدنية حادة، تنغرز وهي تذكير دائم ومستمر بمعاناة المسيح، إن الألم الذي تسببه هذه الأداة يساعد أيضا على كبح غرائز الجسد.

وبالرغم من أن سيلاس كان قد ارتدى حزامه اليوم لأكثر من الساعتين المقررتين إلا أنه يعرف أن اليوم هو يوم غير عادي. لذا أمسك بالإبزيم وضيق الحزام بقدر ثلم واحد، ثم تلوى من الألم حيث أخذت الأشواك تحفر لحمه بعمق أكبر. متنهدا ببطء، تذوق حلاوة الطقس التطهيري لألمه."

ثم مضى السارد يشرح الحكمة من أسلوب التطهير الذاتي: "الألم جيد، همس سيلاس مرددا العبارة المقدسة للأب خوسيه ماريا إسكريفا – المعلم الأكبر لكل المعلمين. بالرغم من أن إسكريفا مات عام 1975، إلا أن حكمته استمرت من بعده، وكلماته لازال يهمس بها آلاف من الخادمين المؤمنين في كل أرجاء الكرة الأرضية كلما ركعوا على الأرض وقاموا بالممارسة المقدسة المعروفة باسم "التعذيب الذاتي".

*كتبت هكذا بخط غليظ مميز.

ثم يعود السارد من جديد إلى اللحظة الحالية حيث سيلاس يمارس التأديب الذاتي بوسيلة أخرى: "حول سيلاس انتباهه إلى الحبل ذي العقد الذي لف بعناية على الأرض بجانبه. السوط. كانت العقد معجونة بالدم الناشف. يتلهف للآثار التطهيرية لألمه. تلا سيلاس صلاة سريعة ثم قبض على أحد طرفي السوط وأغمض عينيه ملوحا به فوق كتفه وانهال به ضربا وأحس بالعقد تلسع ظهره. ثم لوّح به فوق كتفه من جديد وأخذ يضرب ويجلد لحمه مرة بعد مرة.

العقاب الجسدي الذاتي...

أخير أحس بدمه يتدفق".

وينقطع هذا السرد ليعود سرد الحادثة نفسها في الصفحة 42 الفصل الخامس، وممارسة التأديب الذاتي هنا كانت بعد جريمة قتل سونيير والثلاثة الكبار، حيث يقدم الراهب سيلاس هذا العمل كقربان آخر بعد القربان الآخر الذي يعتقد أنه قدمه قبلا بقتل هؤلاء المارقين في سبيل الكنسية. ثم يتكرر وصف التأديب الجسدي بعده مرتين في الصفحة 88 مذكرا بتضحيات سيلاس الدينية واختياره طريق الرهبنة القاسي ثم في الصفحة 145 في كنيسة سان سولبيس عندما اكتشفت الراهبة ساندرين انتماء سيلاس الديني من خلال الجروح وحزامه الشائك.

الفعل نفسه، أي التأديب الذاتي عاد ليتكرر في الصفحة 178 لكن دونما تفصيل فقد استنفذ السارد وصف التفاصيل ولم تعد هناك حاجة لتكرارها، والمفارقة هنا أن ممارسة التأديب هذه جاءت بعد عذاب ضمير حقيقي، حيث شعر سيلاس أنه خذل القس والطريقة إذ لم يستطع الوصول إلى هدفه وعلاوة على هذا ارتكب جريمة قتل انفعالية غير مبررة كان يمكن تجاوزها. وسرد هذا الحدث جاء بعد استرجاع لكل تلك التفاصيل.

تكرار الوصف جاء مرة أخرى في الصفحة 311 دون تفصيل أيضا عند هجوم سيلاس على قصر فيليت لمالكه السير لاي تيبينغ، واكتشاف هذا مع ضيفيه صوفي ولانغدون الطريقة التي ينتسب إليها الراهب الأبرص.

في الصفحة 422، وبعد أن خسر الراهب سيلاس كل شيء، الحجر العقد، وحلم تحرير الكنيسة من تهديد أخوية سيون، هذا غير جرائم كثيرة، آخرها غير مقصود تلك التي جعلته يصيب عن طريق الخطأ ولي نعمته ومحرره القس أرينغاروزا. بعد كل هذه الأحداث يتوقع القارئ تلقائيا لجوء

الراهب إلى ممارسة التأديب للتكفير عن ذنوبه الكثيرة تجاه الرب والكنيسة والقس، ولكن السارد يخيب ذلك التوقع ويذهب به إلى النوم.

وعدا عن تكرار الأحداث، تكررت الأوصاف، فوصف سيلاس بالشبح تكرر فقط في الصفحات ما بين 68 إلى 72 حيث كان استرجاع حكايته 23 ثلاثا وعشرين مرة، والهدف من هذا التكرار هو ترسيخ الوصف والذي جاء مناقضا في الصفحة 187 حيث كان سيلاس يسترجع تصحيح القس أرينغاروزا لصورته عن نفسه حينما وصفه بالأبيض الصافي كالملائكة محاولا تخفيف عذاب الضمير بعد جريمة قتل الراهبة في كنيسة سان سولبيس، لكنه في الصفحة نفسها يعود إلى استرجاع صوت أبيه وهو يعود إليه من الماضي "أنت مصيبة... أنت شبح.."

وفي الصفحة 466 أيضا يعود سيلاس إلى التناقض نفسه، ولكن بقلب التفاصيل، فحين يرفع سيلاس في مشهد موته يديه الشاحبتين واصفا نفسه بالشبح، ينتقل بنا السرد إلى وصف مناقض: "كان الضباب يلف كل شيء حوله الآن، وأحس سيلاس أن جسمه أصبح خفيفا لدرجة أنه كان متأكدا أن الضباب كان يحمله فوق السحاب. فأغمض عينيه وتلا صلاة أخيرة.

ومن مكان ما في قلب الغيوم، همس مانويل أرينغاروزا في أذنه.

إن ربنا رؤوف رحيم....

وأخيرا بدأ الألم الذي كان يمزق جسد سيلاس يتلاشى، عندها عرف أن القس كان على حق".

فالوصف الأخير أقرب بصفة الملاك من الشبح إلى سيلاس هذه اللحظة، والراهب هنا يموت ويمثل السارد انتقال روحه إلى السماء كما يعرج الملائكة الأصفياء.

فبعد أن كان سيلاس على مدار السرد حتى هذه النقطة ذلك المجرم المتوحش الذي لا يتردد في فعل أي شيء لأجل تحقيق هدفه، ها هو السارد ينتصر لفكرة كان يبثها بين حين وآخر عن سيلاس: ذلك الرجل الذي يقوم بعمل الرب، حتى وإن أخطأ الوسيلة وتدهورت النتائج.

والهدف من التكرار هنا هو إظهار حالة الانفصام التي يعانيها سيلاس، الانفصام تلك الصفة التي تطبع الكثير من شخصيات الرواية الحداثية البعيدة عن المثالية ونمذجة الأبطال.

II – 2 – 3 – 3. الحكاية التكرارية:

وهذا النوع هو الأكثر تواترا في الرواية، حيث تكررت وقائع عديدة لأكثر من مرة في الرواية، ولم يكن التكرار لأجل التكرار والتأكيد فقط وإنما لإضافة تفاصيل جديدة يجهلها القارئ، وهنا يرتبط التكرار مع تقنيات عديدة، كالاسترجاع والاستباق والحذف والإجمال وتتجاوز وظيفته تأكيد الحدث إلى وظائف نحوية ودلالية أخرى. كاتصال سونيير بحفيدته في نفس اليوم قبل مقتله الذي ورد ذكره أول مرة في الصفحة 91: "صوفي كان صوته يبدو عجوزا بشكل لا يصدق عندما سمعته من مجيبها الصوتي. لقد امتثلت لرغباتك لوقت طويل جدا... ويؤلمني أن أتصل بك، ولكن يجب أن أراك... فقد حدث شيء رهيب..." ويستمر في الصفحة نفسها: ".. أرجوك يجب أن أخبرك عن حقيقة عائلتك".

والاتصال هنا كان محفزا لاسترجاع صوفي واقعة مقتل والديها وأخيها وجدتها إثر حادث في طفولتها حيث لم يبق لها سوى جدها الذي يتصل بها اليوم بعد قطيعة عشر سنوات.

ذكر الاتصال نفسه تكرر مرة أخرى في الصفحة 106 في محاولة لمعرفة سببه الذي لم تستطع صوفي برفقة لانغدون أن تدركه. ثم تكرر ثالثة في الصفحة 207 لتبرر به صوفي أمام مدير البنك حاجتها لاستخراج وديعة جدها في ظل عدم معرفتها لكلمة السر الخاصة بحسابه في بنك زيوريخ للودائع. وتكرر مرتين بعدها في الصفحتين 288 و290 عندما عرفت صوفي خلال حديثها وتيبيغ ولانغدون عن وجود سلالة مقدسة تنحدر من المسيح نفسه لتربطه بحديث جدها الذي أراد يخبرها عن حقيقة عائلتها، وتحاول للمرة الأولى أن تمسك خيطا يربط بعض الحقائق ببعضها الآخر. وتكرر ذكر الاتصال نفسه في الصفحة 447 حين أمسكت صوفي خيطا آخر يذهب بها باتجاه حقيقة عائلتها من خلال حديث السير لاي تيبينغ مرة أخرى، ولكنه هنا كان يخبرها عن أن الكنيسة هي المسؤولة عن قتل جزء من عائلتها، وأنها كانت تهدد جدها بها في حال تجرأ وفضح قصة سلالة المسيح.

وهذا التكرار جاء مرتبطا باسترجاع في كل المرات التي ورد فيها ذكر الحدث، ومتعالقا مع مشهد حواري في المرات الباقية التي تلت الاسترجاع الأول.

II – 2 – 3 – 4. الحكاية الترددية:

أي أن يحكى مرة واحدة ما وقع مرات متعددة. وهنا تستخدم عادة الظروف والأفعال الدالة على التكرار ويتعلق هذا النوع من التواتر في الرواية بسرد الذكريات خاصة.

وقد يستخدم هذا التكرار بهدف تكريس صفات شخصية ما في الحكاية مثل تكريس صفة التأثر بدافينشي في شخصية سونيير، ومن ذلك التكرار في الصفحة 223: "أوضحت له صوفي كيف أن إحدى هوايات جدها المفضلة كانت صنع نماذج من اختراعات دافنشي [...] كانت أفضل تسلية لجاك سونيير هي إعادة أكثر أفكار دافنشي عبقرية وغموضا إلى الحياة من ساعات ومضخات مائية وكريبتكس وحتى نموذج مفصل كامل لفارس فرنسي يعود إلى العصور الوسطى يقف الآن بشموخ على الطاولة في مكتبه".

فكلمة الهوايات هنا توحي بتكرار الفعل، وكذلك تعبير "أفضل تسلية"، عدا عن إعادة أصلا التي توحي بتكرار الفعل أكثر من مرة.

في الصفحة 222 في الحديث عن الكريبتكس: "لقد اعتاد جدي أن يصنع هذه الأشياء بيديه على سبيل الهواية. وهي أحد اختراعات دافنشي".

وأيضا في الصفحة 335 في الحديث عن تأثر سونيير بدافينشي في مسألة الكتابة بالمقلوب: "لم يكن جدها في الحقيقة يعرف أن يكتب بالمقلوب. لذا فقد كان دائما يلجأ إلى الغش بالكتابة بشكل عادي ثم يقلب الورقة ويتتبع الأحرف ليكتب فوقها".

فهذه التكرارات رسخت تأثر سونيير بشخصية دافنشي والذي لا يعود فقط إلى إعجابه به كفنان مثير للجدل، وإنما إلى انتماء الاثنين إلى نفس الأخوية رغم القرون الممتدة بينهما.

وهناك التكرار الذي هدفه تكثيف الحدث، تجنبا للإطناب ومنه في الصفحة 142: "وعلى مدى ثلاث مائة عام من مطاردة الساحرات، حرقت الكنيسة خمسة ملايين امرأة". وهنا يلخص السارد ما تكرر على مدى ثلاثة قرون من ملاحقة السيدات المتحررات بتهم السحر والهرطقة بشكل ينفي المرأة من واجهة المجتمع كما أرادته الكنيسة بحسب السارد وهو ما عملت أخوية سيون على مواجهته من جهة أخرى.

وبالمقابل ورد التكرار في وصف آخر من الراهب سيلاس لأخوية سيون يعبر عن استهزائها الدائم بالكنيسة الممثلة للدين في الصفحة 23:

"داخل منزل للرب؟ تعجب المعلم. يا لاستهزائهم بنا"

كما فعلوا لقرون عديدة".

ومن خلال التواتر الترددي في الأمثلة السابقة، يحاول السارد توضيح العلاقة الموسومة تاريخيا بالعداء والملاحقة ما بين الكنيسة وجمعية سيون. ولكنه في آخر الرواية يورد ما يناقض ذلك الانطباع الذي رسخه لدى القارئ في الصفحة 467: "فقد أظهر تيبينغ دقة عبقرية في بناء خطة كانت تحمي براءته في كل مرة. وقد استغل كلا من الفاتيكان وأوبوس داي الجماعتين اللتين اتضح أنهما بريئتان (في الأصل بريئتين) تماما".

وأدى هذا النوع من التكرار وظيفة اقتصاد المساحة التي كان سيشغلها الحدث في حال تكرار سرده كل مرة، وبالتالي اختزال الزمن.

وفي شفرة دافينشي، عدا عن التواتر الإفرادي الذي من الطبيعي أن يهيمن في أي سرد، كان التواتر التكراري الذي يحكي عدة مرات ما حدث مرة واحدة الأوضح بصمة من بين أنواع التكرار الأخرى، حيث تكرر سرد الأحداث المهمة ليس للتأكيد عليها فقط وإنما للإضاءة على جوانب أخرى من الحدث وإضافة تفاصيل بحسب سير السرد في اتجاه العقدة أو الحل.

وما يمكن استخلاصه من تتبع الزمن في رواية شيفرة دافنشي أن زمن الخطاب قد مارس هدما على زمن القصة بحيث كسر تسلسله المنطقي عن طريق المفارقات التي كانت تتلاعب بترتيب السرد تقديما وتأخيرا، وكان الاسترجاع في نوعه الخارجي الأبرز حضورا من بين تقنيات المفارقة الزمنية، فيما انحصر الاسترجاع الداخلي بشدة لقصر زمن الحكاية الرئيسية الحاضرة، والأمر نفسه يقال عن الاستباق حيث لم تترك المساحة الزمنية القصيرة نفسا كافيا للقارئ لاستباق أحداث كثيرة إذ اتسمت الرواية على مستوى القصة الحاضرة بتسارع السرد والتتابع المثير للأحداث، كما أن اعتماد السارد تقنيةَ الراوي العليم في السرد كان له دور هو الآخر في ندرة الاستباقات داخل الحكي.

أما على مستوى حركة السرد، فقد كانت عناصر تبطئة السرد أكثر حضورا من عناصر تسريعه، ويظهر هذا جليا في سرد الحكاية الحاضرة أين هيمنت تقنيتا الوقفة والمشهد للتغطية على

عجز المساحة الزمنية المتاحة لها، أما حركات تسريع السرد فقد كان حضورها أظهر في سرد الحكاية التاريخية، وكان الحذف أقل الحركات ممارسة في الرواية على الإطلاق وظهر أكثر في شكل البياضات بين الفصول.

أما التكرار في الرواية، فلم يكن الهدف منه إبطاء وتيرة السرد كما في الرواية التقليدية، وإنما إضفاء مزيد من التأكيد، خاصة وأن تكرارات الحدث كانت مصحوبة في كل مرة بحذف أو زيادة أو تعديل عن طريق تغيير ترتيب الأحداث، أو التوسع أو الاختصار والإضاءة على جزئيات بعينها كل مرة بما يخدم النقطة التي وصل إليها السرد.

وانطلاقا مما سبق كله، يمكن الحكم على رواية شيفرة دافنشي أنها رواية حداثية بامتياز، كسرت نمط الزمن التقليدي وتمردت عليه، وصنعت لنفسها خصوصية زمنية يتعالق فيها سرد الحاضر بالسرد التاريخي دون أن يتأفف المتلقي من وطأة الانتقال بين زمن وآخر.

III – الزمن في فيلم شيفرة دافينشي

إذا كانت ميزة الفن الروائي هي إمكانية التحكم في اللحظة، إيقافها، تمطيطيها عن طريق الوصف وتكثيف الصور والتفاعلات بين الشخصيات المختلفة خلال اللحظة الواحدة، فإن هذا ما لا يتاح في الفيلم، إذ لا يمكن تكرار الصور التي تمر دفعة واحدة، فالفيلم محدود بإطار زمني يستلزم انتقاء ما هو مبرر وأساسي ولا يمكن الاستغناء عنه، ويستلزم ذلك الانتقاء ذاته رمي كل ما لا يُحتاج إليه، وبالتالي تفكك الأحداث وتباعدها، لذا تظهر الحاجة ملحة إلى عاملٍ للربط بينها، وذلك العامل ليس سوى الزمن بوصفه المنظم الوحيد للتنامي الدرامي.

ويرى تاركوفسكي أن ميزة السينما الأولى هي الإمساك بالزمن: "للمرة الأولى في تاريخ الفنون، في تاريخ الثقافة، وجد الإنسان وسيلة للإمساك بالزمن وطبعه. وعلى نحو متزامن، إمكانية نسخ ذلك الزمن على الشاشة قدر ما يشاء المرء.. أن يكرره ويعود إليه مرة أخرى. لقد اكتسب الإنسان منبتا للزمن الفعلي. بعد رؤية الزمن وتسجيله، صار بالإمكان الاحتفاظ به في علب معدنية لفترة طويلة (إلى الأبد.. نظريا).[1]

فإيقاف الزمن –نظريا، والاحتفاظ به واستعادته في الوقت الذي نشاء يشكل المبدأ الأساسي الذي أوجدته السينما كما أنه يتيح مظهرا من الاستمرارية التي لطالما كانت حلم الإنسان في مواجهة النهايات والفناء.

وليس إيقاف الزمن وحده الإضافة التي قدمتها السينما، فالسينما تمتلك وسائل تعبيرية أكثر لتجسيد الزمن، فاللقطة الواحدة أو المشهد الواحد يمكنه اختصار الكثير من الإسهاب الذي يحتاج إليه الروائي: "إن السينما تقيم امتيازا للزمن وتكشفا للمدة يجعلنا نتصورها بطريقة أكثر فعالية ووعيا بما للسينما من طرق متنوعة للمعالجة تفرضها على الزمن".[2]

والزمن في السينما يتعالق مع الفضاء الذي يمنحه صفة الحقيقة المدركة. يقول ميتز: "إن السينما كما هو الأمر في الحياة لا ندرك الزمن فيها أبدا، وإنما ندرك الفضاء وندرك الزمن باعتباره تغييرا فضائيا. والصورة الفيلمية مثل الوجود تكون دائما في الحاضر، إذن تصبح الديمومة مدركة

---

[1] أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، ت: أمين صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص:61.

[2] مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ت: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، د ط، 1946، ص: 228.

عندما تكون معيشة أي عندما توضع لحظة حاضرة في علاقة مع لحظة من الماضي أين الأشياء لم تكن كما هي اليوم".[1]

ميتز هنا لا ينفي أهمية الزمن، وإنما يربطها بعنصر الفضاء، ويعتبر أن الزمن في السينما بحاجة للفضاء ليتم إدراكه، فالترابط بين الزمن والمكان يعمق الإحساس بالحدث والتغيرات التي تطرأ على الشخصيات والتحولات التي تجري مع توالي الأحداث. واعتبار الزمن وسيلة تعبيرية ينطلق من كشفه للتفاصيل التي تطرأ على المكان من جهة والقدرة على خلق نمط تعبيري دال وعميق من خلال إضاءة الزمن للبعد المكاني من جهة أخرى. ومن هنا تنشأ قابلية السينما في تحقيق الفعالية المتبادلة بين الزمان والمكان.[2]

في المشهد الاسترجاعي التالي (الصور مرتبة من اليمين إلى اليسار على مدى البحث)، يسرد الفيلم الانتقال من طفولة سيلاس إلى لقائه القس أرينغاروزا مرورا بتجربة السجن ويختصر ما يقرب ست صفحات من الرواية في حوالي دقيقتين وعشر ثوان.

ويظهر أثر الزمن من خلال تغير ملامح الأبرص وبنيته، وكذا الأماكن، فيسرد المشهد صور البيت والسجن والهروب منه ثم لقاء أرينغاروزا وعنايته بسيلاس كل ذلك دون أي كلمة سوى في

[1] Voir, Christian Metz ; Essais sur la signification au cinéma II, édition Klincksieck, Paris, 1983, p: 17.

[2] ينظر، طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط 1، 2000، ص: 86.

بداية المشهد ونهايته، حيث البداية صراخ والد سيلاس وعنفه ثم مقتله على يدي الولد، والنهاية صراخ القس عند اعتداء اللصوص عليه وتدخل سيلاس الذي ينتهي بالقضاء على اللصوص أيضا. وهو ما يقدم إيحاء للمشاهد أن حياة الراهب الأبرص كلها قبل تبني أرينغاروزا له لم تكن سوى سلسلة من العنف والصراخ. كما أن اللغة التي تحدث بها القس الذي يظهر في الفيلم لأول مرة تدلل على جنسيته الإسبانية، والمكان الذي انتقلت إليه الأحداث. ويمكن ملاحظة أن الأماكن في المشهد كله رثة ولا تصلح للحياة تقريبا، وهو ما سينعكس حتما على شخصية سيلاس.

واستعمل الفيلم تقنية المزج للإيحاء بمرور الزمن، حيث تظهر الصورة الأولى (من اليمين إلى اليسار)، صدمة سيلاس المراهق بعد قتله والده، ليمتزج بها مشهده وهو في السجن، والنظرة الحائرة نفسها مع الكثير من القلق. وفي الصورة الرابعة مزج آخر للدلالة على انتقال المراهق إلى سن أكثر نضجا، الخامسة تواصل في نفس الفكرة، بمشهد السجين يروح ويجيء في زنزانته، ولكنه في زمن ما تالٍ يتجه للقراءة في الكتاب المقدس، للإيمان. وحين حل الزلزال الذي خلصه من السجن، كان شكل سيلاس قد تغير لمرة ثالثة، فشعره الحليق يوحي بجدية المؤمن ورزانته. في الصور الثلاثة التالية يلمح مظهر الزمن من خلال جرح سيلاس الذي كان طازجا في الأولى ويبدأ في الاتجاه نحو العافية في الثانية فيما لا يظهر كلية في الثالثة.

فخلال الدقيقتين اللتين تمثلان عمر المشهد، تم اختصار مراحل مختلفة، منها ما كان بالسنوات، ومنها ما كان بالأيام أو حتى بالساعات، وكان الفضاء المكاني عاملا مهما في توضيح الانتقال من خلال رمز البيت والسجن وحرية المدينة وأمان بيت أرينغاروزا.

ولا يمكن الحديث عن الزمن في السينما دون الحديث عن المونتاج، الذي يشكل أحد أهم الأساليب لربط الأحداث في الفيلم وبالتالي تمديد الزمن أو تكثيفه في الخطاب الفيلمي. فـ "أي تقسيم مونتاجي يحطم استمرارية جريان الحدث الواقعي. إن الزمن سيتكثف أو أنه سيتمدد".[1]

ففي المثال السابق، مثال استرجاع سيلاس لطفولته ومراهقته حتى لقائه القس، يتكثف الزمن حيث اللحظات المعبرة أقل من الزمن الفعلي لحدوثها، وهذا بإسقاط التفاصيل غير الحاسمة،

[1] ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ت: عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، ط 1، 1981، ص: 123.

والاحتفاظ برموز تختزل الحدث كالسجن بعد ارتكاب القتل، والحرية بعد حدوث الزلزال، وأمن منزل أرينغاروزا بعد تشرد الشوارع.

في عينة أخرى في أول مشاهد الفيلم حيث مطاردة سيلاس لجاك سونيير استعمل المونتاج بهدف تمديد اللحظة، فأثناء المطاردة تم التركيز على موجودات المتحف من لوحات شهيرة للإيحاء ببشاعة حدوث الجريمة في حرم جمالي أولا ومشهور بمستوى عال من الأمن ثانيا.

III- 1 التمفصلات الزمنية للنص:

قبل التوجه إلى تطبيق نموذج جينيت في تحليل السرد الزمني لفيلم شيفرة دافينشي الذي قدمه المخرج رون هوارد إلى السينما، لابأس بالمرور على كيفية صياغة بعض التفاصيل الزمنية والتي يصنع المونتاج أحد أهم وسائل التعبير السينمائي عنها.

فإذا كانت الأزمنة اللغوية (الماضي والمضارع والأمر) إحدى وسائل التعبير عن الزمن في الرواية معتمدة على التخيل الذهني للكلمات المدونة، فالفيلم السينمائي لا يمتلك إلا الحاضر، وهو حاضر بصري، ومرئي، ومتجسد، ومكثف، ومختزل، ومحدد، ولا يمتلك قاموس أفعال أو إشارات محددة للدلالة على مرور الزمن. وإذا كان المونتاج أوضح الأساليب للانتقال بالزمن، فإنه يمكن اللجوء إلى وسائل أخرى تناسبا مع السياق الفيلمي والرؤى التي يحددها العمل، وتلك الوسائل عائدة بالدرجة الأولى إلى رؤية المخرج نفسه.[1]

والزمن في شيفرة دافينشي الفيلم كما في الرواية مركب متشظ، التزم فيه المخرج بشكل كبير بالمحطات الرئيسية التي وجدت في الرواية، إلا أن الزمن الحاضر الفعلي كان أكثر حضورا وأخذ المساحة الكبرى في النص الفلمي، فيما كان الزمن التاريخي مجرد إشارات متقطعة للربط بين الواقعة الحاضرة وخلفياتها التاريخية.

وبطيعة الحال استلزمت خصوصية الفيلم الاستغناء عن بعض فصول الرواية، أو تقديم بعض التفاصيل بشكل مختلف، ففي الرواية مثلا تم استدعاء روبرت لانغدون للتحقيق من الفندق، لكنه في الفيلم تلقى زيارة من المحقق أثناء توقيع كتابه، ذلك الكتاب الذي تقرر الرواية أصلا أنه لم ينشر

[1] علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص (مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية)، وزارة الثقافة –المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2008، ص: 116.

بعد وإن تم الانتهاء منه. كذلك تغير الطرف الذي يتمكن من اكتشاف الشيفرات بين صوفي ولانغدون في كل موقف، وهي تعديلات غير مؤثرة.

وأضيفت بعض التفاصيل كمشهد تعنيف صوفي لسيلاس في الطائرة ووصفه بالمجرم الذي سيذهب به ربه إلى الجحيم. وتعارف سابق بين لانغدون وسونيير نفته الرواية وغيرها.

أيضا تم تلخيص بعض المشاهد بشكل أقرب إلى البتر أحيانا، ففي سرد حياة سيلاس ومشهد طقس بيروس غاموس (الاتحاد المقدس) يحتاج المتلقي للعودة إلى الرواية لفهم التفاصيل.

ومن بين الجزئيات التي أسقطت كلية الشيفرة الأولى في الكريبتكس، حيث تضمنت الرواية ثلاث شيفرات قبل الوصول إلى مكان الكأس المقدسة، فيما اكتفى الفيلم بشفرتين فقط.

وأمثلة الحذف والتلخيص والتعديل متعددة لكنها لم تكن بالحاسمة ولا المؤثرة في سير السرد فمن الممكن الذهاب إلى أن المخرج قد التزم بالنص إلى حد بعيد ومعظم التصرف يدخل في إطار تقنيات ما بعد الحداثة السينمائية والتي تعتمد على القدرة الذهنية للمتلقي على الإحاطة والتكميل لما لا يوجد في الصور الفيلمية من أجزاء من الحركة أو المكان المسافة، أو العلاقات السببية المنطقية بين الأحداث، فاللقطات تعمل كعلامات دالة تشير إلى الكل ولكنها لا تقدمه بأكمله.[1]

III – 1 – 1 المونتاج:

سبق الحديث عن المونتاج خلال الفصل الأول، لهذا سيتم التركيز هنا على بعض آليات المونتاج المستعملة في بناء زمنية الفيلم.

III – 1 – 1 – 1 المونتاج التناوبي:

وهذا النوع من المونتاج "يناوب بين لقطات من متتاليتين أو عدة متتاليات، بحيث يخرج أفعالا تقع في أماكن مختلفة في وقت معا".[2]

الهدف من هذا المونتاج إظهار الأحداث التي تتساوى أو تتقارب في الأهمية وتجري في وقت واحد فلا يمكن تأجيل أحدها على الآخر، كما يستعمل لإرسال رسائل للمتلقي لتمكينه من بناء

---

[1] علاء عبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة والسينما (إعادة قراءة)، مرجع سبق ذكره، ص: 526.

[2] ماري تيريز جورنو، مرجع سبق ذكره، ص: 69.

تصورات ما، كما في المتتالية الواقعة بداية الفيلم، والتي دامت 45 ثانية حيث يناوب الفيلم بين مشهدي قتل سونيير ومحاضرة لانغدون اللذين يجريان في الوقت نفسه:

في هذه المتتالية يتم تجميع مشهدين متزامنين بهدف إضاءة تصور مسبق حول علاقة لانغدون بجريمة اغتيال قيم المتحف سونيير لاحقا. فالمتتالية هنا استباق يوضح جانبا من تلك العلاقة ويدع الآخر مظلما، فلانغدون لم يقم باغتيال القيم بنفسه، ولكن بعض القرائن البصرية الموجودة في المتتالية تشير إلى علاقة محتملة، الإيحاء الموجود في الجمع بين لقطتي حمل لانغدون لسماعة الصوت في يده والتي تماثل في حجمها الرصاصة التي انتزعها سونيير من بطنه.

توتر لانغدون أثناء المحاضرة مؤشر إضافي، وينبئ عنه الجفاف الذي يجعله يشرب الماء بعد ثوان فقط من بدء المحاضرة، حركة يديه وفركهما ببعض كمن ينتظر خبرا أو يتوقعه، بلعه لريقه مرات متعددة في وقت قصير. كل تلك المؤشرات تؤدي بالمتلقي – المشاهد إلى اتخاذ موقف مرتاب من علاقة بروفيسور هارفارد بالجريمة التي تقع في اللوفر.

III – 1 – 1 – 2 متتالية بالمراحل:

وهذا المونتاج يتيح التركيز على الجانب التاريخي الذي يسرده صوت خارجي، بالشكل الذي يفسر الأحداث الحاضرة. ومنه المتتالية [03: 44 :00 – 14 : 42 :00] وفيها يسرد لانغدون تاريخا مختصرا لفرسان الهيكل وتأسيس جمعية سيون.

في الصورة الأولى، بدأ السرد من الحرب الصليبية، حيث شكلت أخوية سيون جماعة فرسان الهيكل بهدف البحث عن وثائق سرية تثبت بشرية المسيح وأبوته تحت حجة حماية حجاج بيت المقدس وهو العهد الذي تظهرهم الصورة الثانية وقد قطعوه بالسيف، في الصورة الثالثة يظهر ضريح المجدلية، دلالة على عثور الفرسان على ما كانوا يبحثون عنه، ليعودوا بالرفاة والوثائق إلى موطنها الأصلي فرنسا حيث عاشت المجدلية وربت ابنتها وريثة دم المسيح وهو ما توضحه الصورة الرابعة. في الصورة الخامسة ينعكس نفوذ فرسان الهيكل وخضوع البابا نفسه لذلك النفوذ بمنحهم سلطة لامحدودة. الصورة السادسة تظهر انقلاب الحال عن طريق المونتاج المزجي، فمن البابا الذي منح السلطة اللامحدودة إلى البابا الذي أمر بإهدار دم الفرسان بتهمة الهرطقة. وتظهر الصورتان السابعة والثامنة مظاهر الحرق والتقتيل التي طالتهم، فيما تنتهي الصورة التاسعة إلى نتيجة أن البحث عن رفاة المجدلية والمطاردة للحصول الوثائق مصدر قوة الفرسان لم يؤد إلى شيء.

ففي هذا المونتاج استعمل صوت لانغدون كسارد ليوضح المراحل التاريخية التي مرت بها جمعية سيون وجناحها فرسان الهيكل بدءا من نشأتها ومرورا بتعاظم نفوذها ثم انتهاء إلى عودتها إلى ما كانت عليه في النشأة الأولى: السرية والاختباء.

ويحاول هذا السرد الإجابة على تساؤل انتماء قيم المتحف إلى جمعية سيون من خلال علامة الصليب الذي تركه لحفيدته، إلا أنه لا يقدم إجابة واضحة ونهائية، وإنما يفتح المجال للتكهن حول ذلك الانتماء محضرا المتلقي للمزيد من القرائن التي ستنفيه أو تؤكده.

III – 1 – 1 – 3 المونتاج مع لازمة:

وهذا النوع من المونتاج "يناوب بين متتالية من لقطات متعاقبة، وبين صورة متواترة حول موضوع ما بقصد الدلالة على فكرة أو انطباع أو شعور".[1] ومثال هذا النوع صورة ضريح المجدلية التي تتكرر كل مرة، إضافة إلى لازمة الوردة للدلالة على نقاء الدم الملكي فالوردة رمز المجدلية، لا تستحق القتل والترهيب الذي مورس عبر قرون طويلة بهدف مصادرة حقها ونسلها في الحياة والظهور.

III – 1 – 2 الصوت والصورة وإنتاج الزمن:

يتظافر الصوت والصورة إضافة إلى أثر المونتاج في إنتاج الزمن الفيلمي، عن طريق تفاعل الصوت والصورة أو عمل أحدهما منفردا في توضيح الزمن والربط والانتقالات.

III – 1 – 2 – 1. علاقات الصوت والصورة في إنتاج الزمن :

قد تكفي الصورة لتوضيح الزمن وقد تحتاج إلى الصوت لتأكيده، وبالمقابل فقد يناقض الزمن الذي تقدمه الصورة الزمن الذي يحكيه الصوت وفي العينة التالية نموذج لكل حالة في فيلم شيفرة دافنتشي.

[1] ماري تيريز جورنو، مرجع سبق ذكره، ص: 71.

الصورة الأولى تقع في بداية الفيلم [39 : 09 : 00] وهي تعبر بنفسها عن الزمن دون حاجة للصوت، فأضواء اللوفر والساحة أمامه تبين بوضوح الوقت: ليل.

الصورة الثانية تقع عند سرد حكاية المجدلية [58 : 25 : 01] وهذا السرد يتم بواسطة إحدى الشخصيات، السير لاي تيبينغ، حيث يطبع صوت السير تيبينغ على استرجاع في شكل سرد تاريخي لبدايات المسيحية وتكريسها دينا للإمبراطورية الرومانية بدلا عن الوثنية التي تعبد الأنثى المقدسة مرورا بما اعتبرته الرواية واقعة أبوة المسيح ومطاردة نسله عبر العصور. الصورة تحديدا عند مشهد سردي يشرح فيه جزئية تقديس الوثنية للأنثى التي تعتبر الاتحاد بها بابا إلى الجنة، وهنا يعود فكر صوفي إلى طقس بيروس غاموس (الاتحاد المقدس) الذي شاهدت جدها يمارسه، فالزمن الذي يحدث فيه الحوار هو الزمن الحاضر، والزمن الذي يحكيه الحوار هو زمن المسيحية الأولى، أما زمن الصورة، فهو نقطة من ماض ليس بعيدا جدا في ذاكرة صوفي نوفو، وهنا يمكن ملاحظة التنافر بين زمن الصورة وزمن الصوت.

III – 1 – 2 – 2 وسائل الانتقال والربط البصري والصوتي:

استخدمت في النص الفيلمي وسائل انتقال سمعي وبصري متعددة غير المونتاج، في الربط ما بين اللقطات فعلى مستوى الصورة، استعمل أسلوب المزج حيث تظهر صور المشهد اللاحق قبل أن تختفي صور المشهد الحالي، وهذا الأسلوب يستعمل غالبا في اختصار الأحداث التي تمتد على مساحة زمنية طويلة، ويمكن التمثيل له بمشهد استرجاع سيلاس لطفولته ومحطات حياته حتى لقائه أرينغاروزا، وأيضا سرد تشكيل جماعة فرسان الهيكل ومهمتها والمراحل التي مرت بها من نشأة واشتداد عود ونفوذ ثم إبادة واختباء، وكلا النموذجين تم عرضه في الصفحات السابقة.

أسلوب آخر للانتقال بين المشاهد هو أسلوب الظهور والاختفاء التدريجي، ومن ذلك في المقطع الأول بداية الفيلم حيث تظهر حروف العنوان بشكل متتالٍ ومن دون ترتيب لتختفي بدورها وتبدأ مشاهد الفيلم في الظهور عن طريق التقنية ذاتها، اختفاء صورة لتحل محلها أخرى.

والاختفاء التدريجي للعناوين في البداية يشكل عنصر ربط لا انفصال، حيث لم يظهر من معلومات الفيلم في البداية سوى الشركات المنتجة والعنوان لينتقل العرض مباشرة إلى مطاردة واغتيال قيم اللوفر، دلالة على الأهمية القصوى للحدث الذي يبدأ به الفيلم حد تجاوز عرض أسماء الممثلين.

والمكان هنا أيضا عنصر شديد الأهمية، فالجريمة تقع في متحف اللوفر أحد أقل الأماكن توقعا لحادثة كهذه، ومسافة المطاردة – التي عزز الاختفاء التدريجي الدلالة على طولها– دون أن يشعر أي كان في المتحف تحيل على الزمن، فليس هناك زوار، إذن فالجريمة حدثت خارج أوقات الزيارة، كما أن عدد الموظفين القليل بالشكل الذي يجعل وجود أي منهم بالقرب منعدما رغم المسافة الطويلة يوحي بالوقت: ليل.

وعدا عن استعمال الصوت أداة لتمرير الاسترجاعات والاستباقات، استعمل وسيلة ربط بين المشاهد والانتقال بينها. من ذلك الجسر السمعي الذي يرتبط فيه حديث السير لاي تيبينغ عن جرائم الكنيسة بمشهد نهاية سيلاس وإصابة أرينغاروزا، [45 :10 :02 – 46 :08 :02] الذي جرى في الوقت نفسه مع حديث تيبينغ للدلالة على أن ظلم الكنيسة لن ينتهي سوى إلى بشاعات كتلك أي إلى قتل وتدمير. مع التركيز على عبارة "مصير الإنسان المظلم" التي تكررت عدة مرات في الفيلم وكأنها هنا تتحقق بعد إدراك الراهب والقسيس أن كل ما اعتقداه عملا للرب وللكنيسة لم يكن في النهاية سوى استغلال بشري بشع للإيمان .

واستعملت الموسيقى أيضا شكلا من أشكال التعبير الصوتي عن الزمن، إذ أن توظيف الموسيقى في الفيلم ليس عبثيا، وإنما يتوقف على الصورة التي ترافقه.

فتكرار قطعة ما بالنص الفيلمي يوجد حالة من التوقف الزمني، الذي يعكس الارتباط بين متتاليات مختلفة في جزئية ما.

تكرار مقطوعة Beneath Alrischa (مدتها 4 دقائق و23 ثانية) ارتبط بكل مرة كانت فيها إحدى الشخصيات الفيليمة تحت تهديد خطر ما، مما شكل جسرا زمنيا بين حالة وأخرى.

هذا التكرار يعود مرة أخرى، ولكن في حالة أكثر تخصيصا: حالة الاسترجاع الخارجي – خارج الواقعة التاريخية، فقد رافق الجزء الأول من الموسيقى التصويرية بعنوانrose of Arematheaبمدة 8 دقائق و11 ثانية) استرجاع سيلاس ماضيه المظلم خارج كنيسة سان سولبيس ، فيما عزف الجزء الثاني أثناء استرجاع صوفي ذكرياتها مع جدها.

شكل آخر من أشكال الارتباط الذي يعكس النهايات والوصول إلى النتائج: قطعة Fructus Gravis (مدتها 2 دقيقة و48 ثانية) وعزفت في موقعين: الأول في بنك زيوريخ للودائع عند وصول صوفي ولانغدون إلى الرقم السري لحساب سونيير وحصولهما على الصندوق الذي يحوي الكريبتكس، والثاني في نهاية الفيلم مرافقا لعرض الأسماء بعد حل لانغدون لشيفرة سونيير الأخيرة وتحديده موقع ضريح المجدلية.

أما أهم مقطوعة ف الفيلم Chevaliers de Sangreal (4 دقائق و7 ثوان) فقد احتلت المشهد الأخير في الفيلم لترافق نجاح لانغدون في كشف سر الكأس المقدسة، فبروفيسور هارفارد الذي لم يبد أنه يؤمن بأي دين خلال أحداث الفيلم يركع خاشعا عند ضريح مريم المجدلية، كما ركع قبله فرسان الهيكل أو الكأس المقدسة (وهو اسم المقطوعة) منذ عشر قرون ليصبح كأنه الفارس العاشر ولا تخفى هنا الدلالة الزمنية لهذا الامتداد.

وموسيقى فيلم شيفرة دافينشي التي ألفها هانز زيمر وحصل بفضلها على جائزة الجولدن جلوب عن فئة أفضل أغنية أصلية سنة 2006،[1] كانت مكونا هاما في صياغة الزمن وخلق الروابط بين الأحداث المختلفة وانسابت دون ضجة لبناء التصور حولها.

وإذا كانت الدراسة الزمنية الفيلمية تختلف عن مثيلتها التي تمارس على الرواية، فقد يكون من غير المتاح دائما إسقاط مفاهيم الزمن الروائي على الزمن الفيلمي، ومع ذلك فسيتضمن من يأتي محاولة لتطبيق نموذج جينيت لزمن السرديات على فيلم شيفرة دافينشي في حدود خصوصية النص الفيلمي ووسائل القياس المتاحة.

III – 2. الترتيب:

الترتيب في الفيلم لا يختلف كثيرا عن الترتيب في الرواية، بل إن فكرة الترتيب أوضح في السينما منها في الراوية، إذ اعتمدت السينما مبكرا أسلوب التلاعب بالزمن لخلق عنصر التشويق وتقديم الجزئيات بما يخدم خط السير الذي يختاره السيناريست والمخرج، خاصة فيما يتعلق بالاسترجاع الأكثر حضورا في السينما.

III – 2 – 1. الاسترجاع:

يكون الاسترجاع في الفيلم عن طريق الصورة، أو الصوت، أو الاثنين معا، ولعل أبرز ما يمكن ملاحظته بشأن الاسترجاع الذي تكون الصورة وسيلة توضيحه استعمال ألوان مميزة لصورة الارتداد بالذاكرة يغلب عليها الأزرق وشيء من الضبابية أو التشويش فتمييز اللحظات الاسترجاعية من السرد الحاضر ليس بالأمر الذي يصعب إدراكه في فيلم شيفرة دافنشي.

وقبل الاسترجاع، استخدم المخرج غالبا تقنية بسيطة لتوضيح الشخصية المعنية بعملية الاسترجاع تلك وهذا باستعمال اللقطة المكبرة للوجه.

---

[1] للاطلاع على المقطوعات وعناوينها ينظر الموقع الرسمي للمؤلف هانز زيمر:

[online] http://www.hans-zimmer.com/index.php?rub=disco&id=585, 11/02/2017, 22:01.

في الصورتين الأولى والثانية، كانت اللقطة المكبرة للوجه إعلانا مسبقا عن الاسترجاع، فيما في الصورة الثالثة استخدم أسلوب المزج لتوضيح أن استرجاع سيلاس ماضيه أمام كنيسة سان سولبيس لايزال مستمرا.

وإلى الألوان والصورة المميزة، يمكن استنتاج الاسترجاع من تفاصيل الملامح وما طرأ عليها من تغيير كما في الصورة الثانية للقيم سونيير وقد بدا بشعر كان أطول وملامح أكثر شبابا.

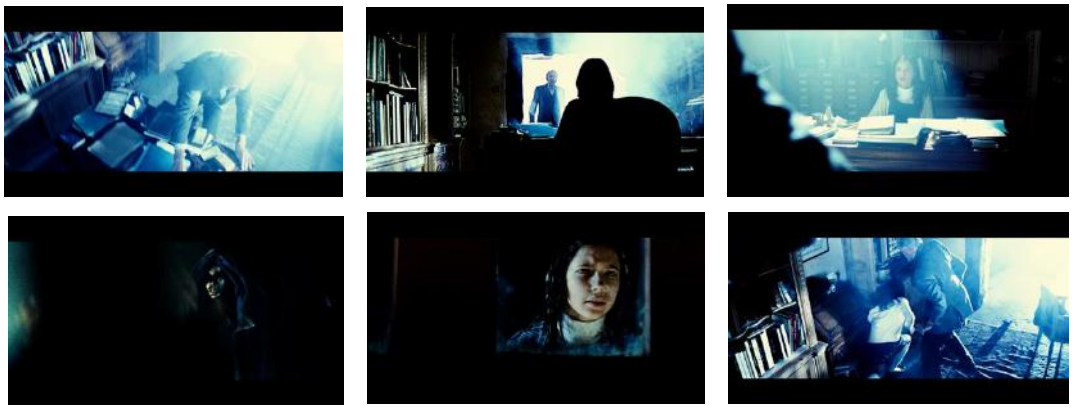
الاسترجاع كما في الرواية، ورد (بالتقسيط) أحيانا، فاسترجاع صوفي خلافها مع جدها ورد في الفيلم على مقاطع.

الأول في المتتالية [07 : 25: 00 – 59 : 24 : 00] من مشهد وحيد في ثماني ثوانٍ (الصورتان الأولى والثانية)، تبدو فيه صوفي تركض في بستان باكية وقد جرحها شيء ما، فيما يخرج جدها عبر باب البيت دلالة على أنه المتسبب في ذلك الجرح، وكان موقع هذا الاسترجاع عند أول التقاء لصوفي بجدها سونيير مقتولا في اللوفر، للدلالة على أن هناك قطيعة بينهما تسبب فيها هذا الجرح الذي لاتزال تفاصيله مجهولة للمتلقي.

التفصيل الثاني في الاسترجاع (الصورة الثالثة) في المتتالية [54 :31 :00 – 51 : 31 :00] هو تذكر صوفي طقس بيروس غاموس الذي شاهدت جدها فيه، عندما سألها لانغدون في السيارة أثناء هربهما من الشرطة إن كانت قد شاهدت أي طقوس سرية، ومحفز هذا الارتداد بالذاكرة هو الحديث عن المفتاح الذي تركه جدها لها، حيث سبق هذا الاسترجاعَ بالصورة استرجاعٌ لفظي خالص تحدثت فيه صوفي عن رؤيتها لهذا المفتاح قبلا ووعد جدها أنه سيكون لها يوما ما.

التفصيل الثالث [01 : 26 : 01 – 56 : 25 : 01] جاء دون إضافة على مستوى الصورة، حيث استكمل مشهد الطقس، لكنه مع إضافة توضيحية لفظية، فقد جاء ضمن مشهد حواري يشرح فيه السير تيبينغ عقيدة عبادة الأنثى المقدسة، بالشكل الذي يؤكد أن الطقس الذي شاهدته صوفي كان ضمن هذا الإطار، والاسترجاع في كل المرات السابقة كان ذهنيا فقط، حيث لم تتحدث صوفي مطلقا عن الطقس، وإنما عادت ذاكرتها إليه دون أن تتشارك تفاصيله مع أحد.

أما الاسترجاع الأخير [48 : 32 : 02 – 03 : 31 : 02] فقد جاء أكثر تفصيلا، تم فيه ربط الجزئيات السابقة وتوضيحها، كما أنه اقترن باسترجاع لفظي للمرة الأولى.



في الصور الثلاث الأولى كانت صوفي توضح للانغدون حقيقة تكتم جدها على الحادث الذي تعرضت له عائلتها، في الصورة الرابعة، تغادر صوفي نحو البستان على وقع صراخ الجد، وبعد هذا المشهد مباشرة يقع المشهد الذي تم استرجاعه مرتين قبلا: مشهد صوفي تركض باكية في البستان وجدها عند باب الغرفة. ليوصل هذا المشهد بالمشهد اللاحق: مشهد الصغيرة صوفي وهي تطل عبر النافذة لتشاهد جدها في الطقس، وهو مشهد تم استرجاع جزء منه قبلا أيضا، لكنه هنا مرفق بتوضيح لفظي يفسر جميع ما سبق.

موقع هذا الاسترجاع الخارجي في آخر الفيلم يدعم فكرة النهايات، وأنه لم يعد هناك شيء ليتم إخفاؤه، فالحقائق ظهرت جميعها ولم يبق سوى ربط بعضها بالبعض الآخر.

استرجاع بمرافقة لفظية ولكن من غير المسترجِع نفسه، كان موقعه في الطريق إلى كنيسة الهيكل في المملكة المتحدة أثناء إشادة السير تيبينغ بشجاعة لانغدون في طائرته الصغيرة رغم فوبيا الأماكن الضيقة التي يعاني منها، حيث تطوع السير ليخبر صوفي عن الحادثة المتسببة في هذا الخوف المرضي

وهي وقوع لانغدون في بئر في سن صغير جدا، فيما كان استرجاع الصورة من ذاكرة لانغدون وليس تيبينغ باعتبار أن السير لم يكن حاضرا وقت الحادثة.

أما استرجاع الواقعة التاريخية فقد كان مرفقا دائما بقرينة لفظية، ومتضمنا داخل مشهد حواري، فاسترجاع نشأة فرسان الهيكل وجمعية سيون الذي كان موقعه حوار صوفي ولانغدون في حدائق التويلري كان مع مرافقة لصوت سارد ثانوي هو إحدى الشخصيات ممثلا بالبروفيسور لانغدون. فيما كان استرجاع أحداث بداية المسيحية وهروب مريم المجدلية إلى فرنسا، ثم إنهاء عبادة الأنثى المقدسة في الإمبراطورية الرومانية في عهد قسطنطين وكذا مطاردة النساء المتحررات من طرف الكنيسة في إطار محاكم التفتيش في مرحلة أكثر تأخرا بصوت سارد ثانوي آخر هو السير لاي تيبينغ.

وهناك نوع من الاسترجاع تكرر لمرتين فقط في الفيلم، حيث كان المزج بين اللحظة الحاضرة واللحظة المسترجعة كما لو أنهما تحدثان في الوقت نفسه، وهذا في مشهدين الأول في المتتالية [02: 47 :05: 02 – 00 :05] عند زيارة لانغدون ونوفو لكنيسة وستمنستر أين دفن نيوتن (الصورة الأولى) مع أن اسم الكنيسة لم يذكر في الفيلم وإنما في الرواية فقط، فهنا يرى المتلقي الاثنين وهما يتجهان إلى داخل الكنيسة حيث قبر نيوتن بين الجموع المشيعة كما لو أنهما كانا داخل الجنازة فعلا.

المشهد الآخر الذي تكرر فيه هذا الاسترجاع بمزج الصورة الحاضرة بتلك المسترجعة جاء في مشهد وصول صوفي وروبرت إلى كنيسة روسلين [24 :25 :02 – 50 :24 :02] حين بدأت صوفي تسترجع ذكرياتها البعيدة وقت كانت هنا في طفولتها، فالواقفة على يسار الصورة الثانية ظهرها للكاميرا هي صوفي في الزمن الحاضر تحدق إلى طفلة تتجول بين مقاعد الكنيسة، بينما الصغيرة التي تنظر إليها هي صوفي نفسها الطفلة التي كانت هنا قبل سنوات طويلة. أما الصورة الثالثة فتتذكر فيها صوفي والدتها وهي تناديها للالتحاق بها وبشقيقها، وفي الصورة يظهر سونيير، ومن الواضح أن العائلة في طريقها لمغادرة قد لا تعود منها قريبا فالصغيرة صوفي كانت تتجول في المكان كأنما لتودعه، وهو ما حدث فعلا، إذ أن صوفي لم تعد أبدا فيما بعد إلى روسلين، إلى حد أن ذكرياتها هناك انمحت كليا ولم تستطع استرجاعها سوى عند المواجهة المادية لأرجاء الكنيسة هذا اليوم.

استعمال هذا الشكل من الاسترجاع جاء في لحظتين غائبتين عن صوفي ولانغدون، ففي جميع الاسترجاعات السابقة، كانت المادة المسترجعة حية ومدركة لدى من يسترجعها، واستدعاؤها كان لتطابقٍ مع لحظة راهنة أو لأجل تفسيرها، ولكن هذين الاسترجاعين قفزا فجأة كفتح! لانغدون في المشهد الأول يكتشف فجأة خطأ قراءته لكلمة Pope البابا فيما المقصود هو ألكسندر بوب صديق نيوتن، وصوفي تجد نفسها فجأة أيضا ضمن لحظات لم تزر مخيلتها لسنوات وإنما تدفقت بشكل تلقائي عند دخولها الكنيسة كأنما من العدم.

والاسترجاع في فيلم شيفرة دافنشي جاء في معظمه استرجاعا بالصورة، أو بالصورة والصوت معا، أما ارتداد الذاكرة باللفظ فقط، فقد ندر في الفيلم.

والاسترجاعات التي أخذت مساحات كبيرة من رواية شيفرة دافينشي كانت مساحتها منكمشة جدا في الفيلم، في شكل ومضات في ذاكرة الشخصيات دون مرافقة لفظية غالبا.

أما الوقائع التاريخية فقد تم حكيها بواسطة سارد ثانوي تناوب كل من البروفيسور لانغدون والسير تيبينغ على أدائه.

والفصل بين اللحظة الحاضرة والاسترجاعية يسير جدا في فيلم شيفرة دافنشي لا يهدر طاقة ذهن المتلقي في محاولة التمييز بينهما، وإنما يدع كامل تركيزه على الأحجيات والأحداث المتسارعة أصلا.

III – 2 – 2. الاستباق:

إذا كان القفز بالذاكرة إلى الأمام قليل الحضور في الرواية فإنه في الفيلم أقل، والاستباقات في الفيلم جاءت مقتضبة إذ لم يتح أمام جدّة الأحداث وتسارعها هامش كبير للتنبؤ.

ولم تأت الاستباقات سوى في عبارات قليلة في شكل تهديد أحيانا كقول سيلاس للقيم في المشهد الأول (الصورة الأولى): "هل هو سر ستموت لأجله"؟ وفعلا يموت القيم بعد لحظات لأجل ذلك السر، ولكن بعد أن اعتقد الراهب أنه قد أفشاه.

استباق آخر عن طريق الصورة فقط (الصورة الثانية) بعد مكالمة الراهبة ساندرين التي طُلب إليها فيها إدخال سيلاس إلى الكنيسة في ذلك الوقت المتأخر من الليل، اصطفاق النافذة أوجد رد فعل متفاجئا ومتشائما من طرفها.

استباقان يشتركان في الجواب نفسه مع اختلاف الطرف الذي يتنبأ بالنتيجة:

في المتتالية [53 : 45 : 00 – 25 : 45 : 00] الراهبة ساندرين تخبر سيلاس حين يسألها عن سفر أيوب 38 الآية 11. فتجيبه: "أنت ستتقدم. وليس إلى مكان بعيد". ومع أن هذه هي الآية حقيقة، يجيبها سيلاس غاضبا: "هل تتهكمين علي"؟

فسيلاس فهم أن كل الجرائم حتى الآن كانت لأجل كذبة اتفق عليها، وأن حجر العقد لازال بعيدا، لكن هذا ليس جواب الاستباق، فالجواب سيأتي فيما بعد: ستتقدم ولكنك لن تصل إلى شيء.

الاستباق الآخر الذي يشترك مع هذا الاستباق في النتيجة نفسها (الصورة الثالثة) هو ذلك الذي يؤكد فيه لاي تيبينغ لسيلاس أنه لن يفلح في فتح الحجر العقد والحصول على خريطة الكأس المقدسة داخله فـ:" الكفء فقط هو من يستطيع فتحه"، هذا ما قاله تيبينغ عندما كان يعطي الحجر لسيلاس تحت تهديد السلاح في المتتالية [01 :32: 01 – 53 :31: 01].

جواب الاستباق كان في النهاية المأساوية التي آل إليها سيلاس دون أن يصل إلى شيء يقول له أرينغاروزا: "لقد غرر بنا يا بني". فبعد كل ما حدث حتى الآن، الاثنان على حافة الموت ولم يصلا إلى مكان الكأس المقدسة. ولا تقدما نحوه أصلا.

وتتكرر العبارة الثانية نفسها في مشهد تهديد لاي تيبينغ لصوفي ولانغدون لإجبارهما على فتح الكريبتكس [23 : 17 : 02 – 25 : 16 : 02] ولكن على لسان لانغدون هذه المرة: "الكفء فقط هو الذي يجد الكأس المقدسة يا لاي. لقد علمتني ذلك".

فاستباق لاي تيبينغ الذي كان موجها في البدء إلى الراهب سيلاس تحقق فعلا عندما قصرت كفاءة الراهب أن تصل إلى حل الشيفرة وفتح حجر العقد، ولكن المفارقة أنه تحقق معه هو ذاتيا، أي مع لاي تيبينغ، ولم يستطع أيضا الوصول إلى الحل.

استباق آخر يقع في المتتالية [49 : 21 : 02 – 26 : 21 : 02] على لسان السير تيبينغ أيضا:

روبرت ! روبرت ! روبرت !

كيف استطعت فعل ذلك ! كيف استطعت يا روبرت أن تدمر أملنا في الحرية. أن تحرم كل حاج من الركوع أمام قبر ماجدولين. كيف استطعت !

لا يمكنك ! لقد قمت بحل الأمر. لقد اخرجت لفيفة البردي قبل أن تتحطم.

لقد قمت بحلها. ستجدها يا روبرت. وتعرف ما يتوجب عليك فعله.

ستجد الكأس المقدسة. ستركع أمامها. وستحررها في وجه العالم !

جزء من هذا الاستباق تحقق، فيما الجزء الآخر لم يتأكد تحققه. الجزء الذي تحقق من الاستباق هو ذلك المتعلق بإيجاد لانغدون للكأس المقدسة تحت هرم اللوفر، والركوع أمامها. وهذا كان في المشهد الأخير من الفيلم [15 : 47 : 02 – 06 : 45 : 02] وصوت لانغدون يعيد شيفرة سونيير الأخيرة:

الكأس المقدسة تحت روزلين العتيقة تنتظر

ترقد هناك مزينة بفن المعلمين

السيف والقدح يحرسان بواباتها

وتستقر أخيرا تحت السماء المرصعة بالنجوم.

أما الجزء الذي تنبأ فيه تيبينغ أن لانغدون سيعلن مكان الكاس المقدسة و"يحررها في وجه العالم"، فلا يدري المتلقي – الذي لم يقرأ الرواية – تحديدا إن كان سيتحقق. إذ أن المخرج لم يشر مطلقا إلى نية لانغدون في كشف مكان قبر ماري ماجدولين من عدمه، وإن كان قدم إشارة إلى أنه لن يفعل في كلامه الأخير مع صوفي. فحسبه، ليس مهما إيجاد مكان الكأس المقدسة بقدر ما هو

مهم إثبات بشرية المسيح وهو أمر متحقق تاريخيا أصلا ولم تكن أحداث اليوم والبارحة سوى إثبات آخر لتحققه. في المشهد [00 : 39 : 02 – 36 : 38 : 02]:

– ماذا ستفعل يا روبرت..؟

– من يدري، ربما لا يوجد دليل، ربما الكأس المقدسة مفقودة للأبد. ولكن أهم شيء يا صوفي هو ما تؤمنين به. التاريخ يظهر لنا أن المسيح إنسان فوق العادة. وحي وإلهام إنساني. هذا كل ما في الأمر. وهذا هو الدليل برمته الذي تم إثباته.

أما في الرواية فقد كان جواب الاستباق أكثر حسما يأخذ بذهن المتلقي إلى خيار الكتمان بصف أقرب. ففي كلام جدة صوفي للانغدون في الصفحة 488: "أنا آسفة أنك بعد كل المجهود الذي بذلته ستغادر روسلين دون الحصول على إجابات حقيقية لأسئلتك. ولكن مع ذلك فأنا أشعر بأنك ستجد ما تبحث عنه. يوما ما ستتضح الحقيقة أمام عينيك" وابتسمت. "وعندما يحدث ذلك أنا واثقة أنك دونا عن كل الناس يمكنك أن تحتفظ بالسر".

فلانغدون كان قد أدرك مسبقا أن جمالية قصة الكأس المقدسة هو في سرية مكانها، لتظل سحرا يطارده الجميع دون أن يمتلكه أحد.

والاستباق في فيلم شيفرة دافنشي كان قليل المساحة، عفويا أكثر منه تقديم رؤى حقيقية لما سيحدث فيما بعد، اعتمد وسيلة اللفظ أكثر من الصورة.

وإذا كانت المفارقات الزمنية في الفيلم سارت على الخط نفسه الذي سارت عليه الرواية، مع مراعاة حقيقة التكثيف والرمز المتحققة في العملي الفيلمي، فإن ما سيأتي سيتعرض للديمومة في فيلم شيفرة دافنشي، مع مقارنتها بالرواية إذا اقتضى.

III – 3. المدة:

يختلف رصد حركات المدة في السينما عنه في الرواية، إذ أن هذه الحركات تتحدد في السينما بأسلوبي الوصل والقطع، واللذين يُمارسان عن طريق تقنيات متعددة كالتتابع والحذف أو المزج أو المونتاج وأساليب أخرى.

III – 3 – 1. المشهد:

كانت الفكرة في بداياتها أن السينما صورة، وأن الحوار دخيل عليها، لكن الحادث أن السينما صوت وصورة، وأن الحوار جزء أساسي منها أضاف بدخوله مع الموسيقى وبقية المؤثرات عاملا توضيحيا وجماليا للصورة.

فالحوارات الجيدة التي تتسق مع بناء الشخصيات الفيليمة تساهم بالذهاب بالأحداث إلى نقاط قد لا تستطيع الصورة توضيح تفاصيلها. الحوار في بداية الفيلم بين لانغدون والنقيب فاش مثلا يتفق مع سيكولوجية محقق الشرطة القضائية والبروفيسور الهارفاردي، وكم المعلومات الذي جاء فيه لم تكن الصورة لتتمكن من نقله وحيدة.

كما أن الحوار قد يضيف متعة حينما يأتي مشبعا بالثقافة والفن، وهو ما غلب على حوارات شيفرة دافينشي. فالحوار السابق نفسه، أي حوار لانغدون وفاش حمل الكثير من روح الثقافة أثناء الحديث عن دلالة وضعية الرجل الفيتروفي التي اتخذها سونيير قبل موته مستلهما لوحة ليوناردو دافينشي، ودلالة النجمة الخماسية كرمز لعبادة الأنثى المقدسة محاولة لاستبعاد فكرة ارتباطها بعبادة الشيطان والتي يبدو أن النقيب فاش نفسه متأثر بها.

تلك التفاصيل الثقافية والفنية أضفت على الحوار حميمية رغم بعده التحقيقي الذي يبدو جافا من الخارج.

ويوجز دوايت سوين في كتابه كتابة السيناريو للسينما أربعة مهام للحوار هي:[1]

1. أن يقدم معلومات.
2. أن يكشف عن العاطفة.
3. أن يدفع الحبكة إلى الأمام.
4. أن يحدد شخصية المتحدث والشخص الذي يتحدث إليه.

ويرى بالمقابل أنه يمكن أن تتداخل هذه الوظائف فيما بينها، أو أن تؤدي جملة واحدة المهام جميعها، إلا أن هذا لا يحدث دائما.

[1] دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، ت: أحمد الحضري، دار الطناني، القاهرة، ط1، 2010، 197.

وأبلغ نموذج للحوارات التي تقدم معلومات هو ذلك الحوار الذي سبق الحديث عنه والمتعلق بحكاية مريم المجدلية والقرون الأولى للمسيحية التي أزاحت عبادة الأنثى المقدسة من واجهة المشهد الروماني. والذي تشارك كل من لانغدون وتيبينغ في صنعه دون إهمال أسئلة صوفي التي كانت محركا أساسيا.

ومن بين الحوارات التي تكشف عن العاطفة مشهد المتتالية [51 :38 :01 – 43 :37 :01] والتركيز على صوفي تعنف الأبرص لفظيا وتهدده بالجحيم مصير القتلة أمثاله. فصوفي التي بدت شخصية متزنة تميل إلى الهدوء غالبا تفقد هنا أعصابها، وتعبر عن سخطها على الأبرص الذي قتل جدها مع أن ارتباطها بجدها لم يكن بالوثيق جدا حتى موته. ومن جانب آخر بدت عاطفة الأبرص الذي يعتبر صوفي وجدها كفارا آثمين يستحقون الموت وحده.

عاطفة الحقد بين الطرفين كانت الأظهر في هذا المشهد، فكل منهما يرى أن الآخر لا يستحق الحياة، أن مصيره سيكون مظلما:

- سيلاس: كل نفس تأخذينه يشكل إثما. لن تبقى ظلمة بعد الآن. الملائكة ستقوم باصطيادك.
- صوفي: هل تؤمن بالله؟ إلهك لا يسامح القتلة. إنه يحرقهم !

العاطفة هنا تبدو في جزء منها صراعا بين الإيمان والإلحاد، فتعبير صوفي "إلهك لا يسامح القتلة" دليل على عدم إيمانها بوجود إله، في الوقت الذي يعتقد سيلاس أن كل أفعاله هي لأجل الرب وبتوجيه منه ومباركة. ولكن ذلك الصراع ليس تقليديا ولا أساسيا في الحوار ولا يتحيز إلى الإيمان، فالإيمان هنا (تطرف)، ومن بين مفارقات حكاية شيفرة دافنشي إيحاؤها بالتحيز إلى اللاإيمان في الوقت الذي تنتهي فيه إلى ما يمكن تصنيفه ضمن ما يدعم الإيمان.

الحوار نفسه ظهر كأنه أقحم في الفيلم إقحاما، حيث لم يضف إلى مسار السرد شيئا أساسيا، وإنما جاء ليدعم فكرة معاكسة لما في الرواية، فصوفي الرواية تبدو شخصا منطقيا أبعد ما يكون عن ردات الفعل العاطفية الانفعالية، ولكنها هنا تتفلت من رزانتها المعهودة وتغادرها، كما أنها في الرواية أقل ارتباطا بجدها، وهي في الفيلم وخاصة في هذا المشهد شديدة التعلق به إلى درجة الخروج عن طبعها المعتاد.

ومن الحوارات التي تهدف إلى دفع الحبكة إلى الأمام الحوار الأخير بين الراهب سيلاس والراهبة ساندرين في كنيسة سان سولبيس، فإعلامها له عن مضمون الآية في كتاب العمل، جعله يدرك خدعة الأخوية للتضليل عن مكان حجر العقد ما أدى إلى تصاعد الأحداث مدفوعة بغضبه إلى القضاء عليها وإضافتها إلى قائمة ضحاياه هذه الليلة.

ومن الحوارات التي تكشف عن شخصيات أحد أطراف الحوار أو جميعها حوار القس أرينغاروزا في الطائرة مع الصحفي، والذي كشف عن انتماء القس إلى أوبوس داي وأضاء على بعض جوانب الطريقة بأسلوب سلس دون حاجة لتقديم مباشر.

والحوار في شيفرة دافنشي الفيلم غلب عليه الطابع الثقافي الفني واهتم غالبا بنقل المعلومات أكثر من الكشف عن الشخصيات والحالات النفسية للمتحاورين.

III – 3 – 2. الوقفة:

يمثل الوصف أكثر أشكال الوقفات ترددا في الرواية كما في الفيلم، وقد تكون الصورة أكثر اقتدارا على توضيح ملامح الموصوف مكانا كان أو شخصية عن طريق التركيز على الجزئيات التي لا تستطيع الكلمات نقلها بالأمانة ذاتها.

ويعتمد الوصف في الفيلم على تقنيات اللقطة وحركة الكاميرا، حيث تتنوع اللقطات والحركات التي تسهل عملية الوصف بحسب الجزئية التي يتم التركيز عليها.

وأهم حركات الكاميرا هي الترافلينج، والبانوراما، ويتفرع عنها البانو ترافلينج، والزووم.*

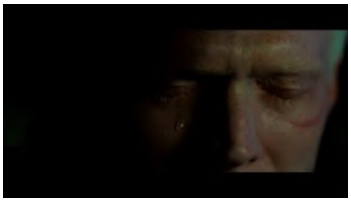
ويتردد فعل الوصف بكثرة في الفيلم ولكن على شكل ومضات قصيرة. ومن بين نماذج وصف المكان الذي يشكل توقفا مطلقا للسرد وصف قصر فيليت التاريخي الإقامة الفرنسية لتيبينغ والذي تم تنفيذه بتقنية البانو–ترافلينج لتصوير الرفاهية التي يعيش بها السير الإنجليزي.

* التصوير الشامل (البانورامي) يحدث بتدوير الكاميرا حول محورها. والترافلينج بتنقيل الكاميرا في المكان أو تحريكها عموديا، والبانو–ترافلينج يجمع بين الحركتين، أما الزوم فتحريك بصري لا يعتبر حركة للآلة لعدم وجود تنقل. ينظر ماري تيريز جورنو، مرجع سبق ذكره، ص: 72.

نموذج آخر للوصف الذي يركز على المكان لكن دون توقف كلي للسرد وإنما كمساهم في تفاصيله، في المتتالية [00: 36: 29 – 00: 37: 21] حيث تبدأ بلقطة مكبرة على وجه سيلاس (الصورة الأولى) يظهر فيها القاتل الوحش في حالة ضعف إنساني، الهدف من التركيز على دموع سيلاس هو إظهار الخلفية التي أدت به إلى حيث وصل، فاللقطة المكبرة اختصرت وصف الحالة النفسية والدوافع. ليرافق نزوله من السيارة باتجاه الكنسية (الصورة الثانية) حركة ترافلينج تصف جزئية أخرى هي العرج، العرج الذي يسببه حزامه الشائك الذي يرتديه في فخذه، دلالة على معاناة إضافية يتكبدها سيلاس في سبيل رسالته التي يعتقد بتأديتها للرب.

دخول سيلاس إلى الكنيسة بدأ بصوته وحيدا مع الراهبة فيما كانت الصورة عن طريق الترافلينج تصف بحركة عمودية الكنيسة مرتفعة من الأرضية باتجاه المذبح والجدران المزينة بالتحف الفنية كأي كنيسة كبرى (الصورة الثالثة)، ثم لقطة بعيدة يظهر فيها الراهب والراهبة لأول مرة معا في الكنيسة (الصورة الرابعة) ثم العودة في الصورة الخامسة بحركة بانو–ترافلينج لتعزيز وصف التميز المعماري في بناء الكنيسة والإضاءة القادمة من نوافذها الزجاجية التي تقول الراهبة أنها ليست مثالية. الطريقة المبتكرة حينها في إضاءة الكنيسة تحدثت عنها الرواية بإسهاب أكثر. ثم حركة ترافلينج ترافق حديث الراهبة عن خط الوردة (روزلاين) تركز على قطع النحاس التي تشق أرضية الكنيسة على شكل سلسلة، وهنا حركة ترافلينج أخرى من الأسفل للأعلى هذه المرة، أثناء محاولة اكتشاف سيلاس للخط بيده (الصورة السادسة).

ويمكن ملاحظة إلى أي حد أسهم تنويع حركات الكاميرا في الوصف دون أن يصبح هدفا لذاته أو أن يتسبب في إعاقة حركة السرد بشكل ممل.



ومن نماذج وصف الأشخاص، وصف جسد سونيير الذي يرافق مشهد التحقيق بين فاش ولانغدون، وأيضا حديث حفيدته عنه وقد تغير كثيرا منذ آخر مرة التقته.

وصف آخر يتعلق بالأشخاص أيضا، هو وصف جسد سيلاس، الأبرص الذي يمارس التعذيب الجسدي تقربا للرب، حيث تظهر الصورة دون حديث كيف تتعمق جراح الراهب في كل مرة يقوم فيها بعملية التعذيب الذاتي: بعد جريمة قتل سونيير والأربعة الكبار (الصورة الأولى)، ثم بعد الفشل في الحصول على حجر العقد والقضاء على الراهبة ساندرين (الصورة الثانية) ثم بعد إنهاء مهمته وإرساله إلى مقر أوبوس داي في لندن آخر الأمر (الصورة الثالثة). وهو تأكيد إضافي على دور الوصف ليس كمجرد استراحة للسرد وإنما كوسيلة للإضاءة على جزئياته.

وصف آخر يتعلق بالأشياء، هو وصف الكريبتكس ففي الرواية لم يكن من الممكن للقارئ بناء تصور كاف عنها، ولكن الفيلم قرب ذلك التصور عن آلية بناء الكريبتكس وإتلافه في حال فتح عنوة أو تعرض لمحاولة كسر. وهو ما حدث فعليا في لندن حين تحطم الكريبتكس عند سقوطه واعتقد تيبينغ أن السر فقد إلى الأبد.

الوصف في شيفرة دافينشي الفيلم لم يكن توقفا دائما، وإنما ساهم أحيانا في دفع حركة السرد، فقد بدا بعض الوصف استراحات في حينه، لكنه كان تفصيلا مهما تكشفت أهميته فيما بعد كما كان عليه الحال مع وصف جسد سونيير وسيلاس والكريبتكس مما تقدم الحديث عنه.

وإذا ما قورن الوصف في الرواية بنظيره في الفيلم فأول ما يمكن ملاحظته أن الوصف أخذ مساحة كبيرة في الراوية مقارنة الفيلم، وهو ما يفسره بداهة التزام الفيلم بسقف مسبق لمدة العرض. كما أن كثرة الأحداث لا تتيح العديد من الوقفات.

III – 3 – 3. المجمل:

تستعمل تقنيات عديدة في التلخيص في السينما كتسريع الشريط، والمونتاج التناوبي وغيرها.

ومن بين نماذج التسريع عن طريق اللقطة التناوبية ما تم عرضه سابقا عند الحديث عن المونتاج التناوبي، في التناوب بين مشهدي مقتل سونيير ومحاضرة لانغدون.

تناوب آخر في المتتالية [29 : 50 : 01 – 02 : 49 : 01] وفيه يعرض الصراع أو المطاردة الحاصلة بين طائرة تيبينغ من جهة، والشرطة الإنجليزية على الأرض من جهة أخرى، فالتناوب بين هاتين اللقطتين كثف الحدث موصلا مباشرة إلى النتيجة، حيث الطائرة على الأرض تحاصرها الشرطة.

ومن بين أشكال التلخيص الأخرى تلخيص ثلاثة قرون من المسيحية في دقيقة واحدة وأربع وثلاثين ثانية في المتتالية [55 :16 :01 – 21 :15 :01]، وحتى خلال هذا التلخيص تم التلاعب بالزمن، حيث بدأ بمشهد تعميد قسطنطين (الصورة الأولى) وهو يحتضر، وعاد إلى عبادة الأنثى المقدسة قبل المسيحة في روما (الصورة الثانية)، ثم إلى الصراع الدموي بين المسيحيين والوثنيين وتغلب المسيحية انتخابيا إثر تصويت المجلس النيقاوي (الصورة الثالثة). وهو الترتيب نفسه الذي جاء في الرواية.

وأجمل الفيلم الواقعة التاريخية بامتياز حيث طغى السرد الحاضر وجاءت الحكايات التاريخية دون إطناب لا ضرورة له، بعكس الرواية التي كانت مساحة السرد التاريخي فيها معتبرة أخذت حيزا لابأس به من حجمها.

III – 3 – 4. الحذف:

لعل أول أشكال الحذف في فيلم مقتبس عن رواية هو تلك التفاصيل أو حتى الفصول الكاملة المسقطة منها، فكما تم التأكيد من قبل، لا يتاح لفيلم محدود بزمن عرض ترف التفاصيل التي تتوفر لرواية.

ومن بين الجزئيات التي أسقطت التعريف بلانغدون قبل المحاضرة في الفصل الأول، محاضرته لطلبته بشأن نسبة فاي π والتلميحات للأنثى المقدسة في وسائل الإعلام المختلفة، وأيضا شرح طريقة أبوس داي وغيرها ومعظم هذا الحذف جاء بسبب الإسهاب اللفظي الذي يستلزمه والذي لا يخدم جريان السرد في فيلم يعتمد على الصورة بشكل كبير.

أما أهم حذف من الرواية في الفيلم فهو إسقاط إحدى الشيفرات المؤدية إلى الكأس المقدسة، حيث كان عدد الشيفرات في الرواية ثلاثة فيما اكتفى الفيلم بشيفرتين فقط.

ومن أشكال الحذف في الفيلم القطع الصريح، فإذا كانت ميزة رواية وفيلم شيفرة دافنشي معا التلاعب بالزمن والقفز بين الأحداث والأزمنة المختلفة، فإن السرد في الفيلم كان يتوقف أحيانا عند أحداث معينة ليعرض أخرى دون أن يعود إلى النقطة التي انتهى عندها وإنما يتجاوزها إلى حدث تال.

ومنه مشهد الهروب من المتحف، حيث كان الاثنان لانغدون ونوفو يركضان على الدرج ليجدهما المتلقي في المشهد التالي في السيارة وفي هذ الحذف تم القطع دون إقحام حدث آخر بين المشهدين. وأيضا مشهد الدخول إلى بنك زيوريخ، ففي اللحظة 00 :44 :59 ترك المخرج الصورة عند ذكر صوفي أن الرمز الموجود على المفتاح هو عنوان شارع، لينتقل إلى تفصيلين آخرين يتعلقان بالنقيب فاش ثم اجتماع القس أرينغاروزا، ويعود انطلاقا من اللحظة 02 :51 :00 وقد ترجل الهاربان من السيارة دلالة الوصول إلى العنوان المراد، والحذف التالي في اللحظة 22 :51 :00 في الوصول إلى

البنك ذاته، فقد اكتشف لانغدون ونوفو دون تعقيد الثقب المخصص للمفتاح وأدخلاه ليجدا نفسيهما داخل البنك.

والهدف من الحذف غالبا هو تجاوز التفاصيل غير المهمة، وأمثلة هذا الحذف كثيرة، من ذلك السفر من لندن تجاه سكوتلندة حيث توقف المشهد عند قول لانغدون إنه يعرف مكان الكأس، لتظهر سيارة في طريق وسط الغابة تصل إلى مبنى كبير هو كنيسة روزلاين بسكوتنلدة. فمن البديهي أن الزمن الحقيقي الذي يستغرقه طلب السيارة والسفر أكبر بكثير من تلك الثواني القليلة التي صور فيها الفيلم الحدث.

وقد يكون الهدف من الحذف سيميائيا لاستفزاز خيال القارئ ليملأ الفراغات ما بين القطع التي يمنحها المخرج. ومن بين نماذج هذا القطع مشهد حيلة صوفي لإيهام المحقق فاش بهروب لانغدون في المتتالية [23 : 24 : 00 – 54 :22 :00]، فالفيلم لم يوضح اقتراحها، حتى تم اكتشاف الحيلة من طرف المحقق نفسه. فقد اكتفى بمجرد تلميحات تقليدية كالتركيز على الصابونة (الصورة الأولى)، ثم اقتراب صوفي من النافذة (الصورة الثانية)، ثم مشهد الشرطة مبتعدة عن المتحف وصوفي تطل من النافذة مرة أخرى (الصورة الثالثة) دلالة على عدم خروجها مع لانغدون من المتحف كما تم إيهام المشاهد قبلا عند الحديث عن الهروب.

هذا القطع تخلله مشهد من موقع آخر هو مكتب سونيير الذي اتخذه فاش مقرا لتحقيقه في اللوفر، وفيه تم اكتشاف (ما اعتقد أنه هروب لانغدون). عن طريق تحرك نقطة التعقب بعيدا.

فالحذف هنا مركب، لم يكتف بمجرد ترك التفاصيل السابقة دون العودة إليها مجددا، وإنما تجاوزه إلى إبقاء بعض الفراغات المهمة لتوقع المتلقي.

وقد يكون الحذف لفظيا كما في قصة فرسان الهيكل. ما بين عودتهم إلى روما وانتشار نفوذهم إلى العام 1300م حيث أصبحوا يشكلون خطرا على البابوية، ثم إنهاء ذلك النفوذ وإبادتهم بحلول 1307م. فقد ذكر السارد (صوت لانغدون في هذا الموقف) أن إدراك الخطر قد بدأ منذ العام

1300م لكنه لم يذكر التفاصيل التي أخرت قرار القضاء على الفرسان حتى العام 1307م وهذه الجزئيات لم تكن لتصل القارئ عن طريق الصورة وحدها فكان ضروريا الالتزام بالسرد اللفظي (أو الكتابة كخيار آخر لم يستعمل هنا).

وخيار الحكي مستعملا الحذف والتلخيص اللفظي عموما رافق السرد التاريخي حيث لم يكن ممكنا أن تقوم الصورة وحدها بنقل التفاصيل.

وفي فيلم شيفرة دافنشي غلب الحذف الصوري، ولكنه كثيرا ما جاء مقترنا بحذف لفظي. إلا أن الحذف اللفظي وحيدا كان قليل الاستعمال مقارنة بأنواع الحذف الأخرى.

وما يمكن الانتهاء إليه بشأن حركات المدة في فيلم شيفرة دافينشي أنها كانت اكثر دلالة على المفارقة الزمنية بين زمن القصة وزمن الخطاب، فالمشهد في الفيلم مثلا أكثر قدرة على تحقيق تعريف جينيت له بأنه يحقق التساوي بين زمن القصة وزمن الحكاية، ففي الحوار المكتوب تتوفر واقعية أقل من تلك التي تتحقق في ظل حوار حي مشاهد.

واحتفظ شيفرة دافينشي الفيلم بالطابع الثقافي الفني للحوارات مع إضفاء نكهة اكثر عمقا من الإثارة، في الوقت الذي قلّت فيه أكثر الحوارات التي تهتم بنفسية وشخصيات المتحاورين.

أما الوقفات الوصفية فليست الصورة بحاجة للتأكيد أنها الأقدر على نقل تفاصيل الموصوف، وكان الوصف في الفيلم مقتضبا مقارنة بالرواية، لكنه كان أكثر تركيزا ودلالة ولم يكن توقفا كليا للسرد في كثير من الأحيان.

أما المجمل فقد كان وسيلة السرد التاريخي بامتياز، ولم يحضر إلا نادرا في السرد الحاضر.

فيما كان الحذف أكثر حركات المدة تواترا وغلب عليه الحذف الصوري مقارنة بالحذف اللفظي.

III – 3. التواتر:

يشكل التكرار عاملا جماليا ودلاليا موضحا في الوقت ذاته في الفيلم، فتكرار المشاهد يركز على أهميتها، ويكشف تفاصيل كانت غائبة عند المعاينة الأولى.

ولأن التزام رون هوارد بنص دان بروان كان شبه تام، فإنه من غير المتاح كثيرا إيجاد انزياحات لتواترات الفيلم عن الرواية.

III – 3 – 1 . الحكاية التفردية:

معظم أحداث الفيلم الحاضرة تم سردها لمرة وحيدة، فالصورة ليست قابلة للتكرار إلا "حرفيا" على عكس الكلمة التي يمكن أن تلبس أثوابا أخرى لتعبر عن الحدث نفسه بشكل جديد. وما لم تكن هناك حاجة لإضافة تفصيل ما، أو لفت النظر إليه في حدث حالي متأثر به، فإن التكرار في الفيلم سيشكل حشوا لا فائدة منه بل على النقيض سيفقد الفيلم وتيرته. لهذا فأحداث رئيسية كالتحقيق مع لانغدون، والهرب من اللوفر، والحصول على حجر العقد من حساب سونيير في بنك زيوريخ للودائع، ثم الهروب مجددا نحو قصر تيبينغ وما جرى به من أحداث، والسفر تجاه لندن ثم سكوتلندة وما صاحب ذلك من تطورات من مقتل سيلاس واعتقال تيبينغ وغيرها من محطات رئيسية في الفيلم لم ترو سوى مرة واحدة.

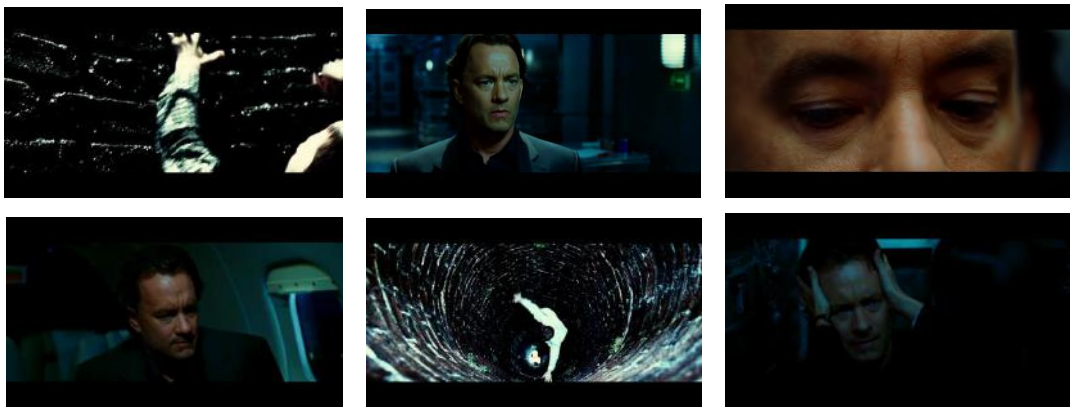
III – 3 – 2 . الحكاية الترجيعية:

أي أن يتكرر عدة مرات ما وقع عدة مرات، وهذا النوع من التكرار كان نادرا في الفيلم كحادثة التعذيب الذاتي التي مارسها سيلاس ثلاث مرات في الرواية والفيلم وتكرر الحديث عنها ثلاث مرات، وأيضا وصف فوبيا الأماكن المغلقة التي يعاني منها روبرت لانغدون، حيث تكرر خمس مرات في الفيلم، في اثنين منها تم استرجاع الحادثة المسببة لها وهي وقوعه في البئر في عمر السبع سنوات.

السرد الأول للحادثة جاء خلال تحقيق النقيب فاش حين حاول لانغدون دفع النقيب لاستعمال السلم تجنبا للمصعد حيث تظهر علامات الضيق والتعرق على وجه لانغدون في لقطة قريبة تم تشويش جوانبها كما تم تشويش الصور التي يقع عليها بصره من أرضية المصعد وجدرانه وما إلى ذلك (الصورة الأولى). تكرار سرد تعرض بروفيسور هارفارد للأمر عاد مرة أخرى في بنك زيوريخ وما سماه مدير البنك الليلي السيد فيرنييه (الممر الآمن)، ذلك الممر الضيق الطويل الذي أعاد إلى لانغدون هواجسه مرة أخرى ونظرة الرعب ذاتها (الصورة الثانية). رعب لانغدون يعود مرة أخرى داخل الشاحنة المصفحة التي كانت وسيلته للهرب من البنك، حين كان محبوسا وصوفي في مؤخرة

الشاحنة ومدير البنك فيرنييه يقود قدرهما، حيث استعاد لانغدون عمر السبع سنوات والسقوط في البئر ونضاله للخروج في لقطة من ثانيتين (الصورة الثالثة)، وحاولت صوفي مساعدته للتخلص من توتره دون أن تدرك تماما سببه (الصورة الرابعة).

وجميع هذه التكرارات كانت وسيلتها الصورة لإيصال الشعور، لكن التكرار في المتتالية [01: 19 :54 :01 – 41 :53] كان استرجاعا بالصوت والصورة معا، حيث لأول مرة تمت الإشارة إلى الخوف المرضي للانغدون، وسببه في حديث السير تيبينغ الذي حكى لصوفي عن واقعة البئر (الصورة الخامسة)، وأيضا لفت المشاهد إلى ما قد لا يكون لاحظه لأن المشهد مر عليه سريعا في الطائرة (الصورة السادسة) حين أشاد تيبينغ بصمود لانغدون في طائرته الصغيرة وتحديه لمخاوفه. وعند العودة للمشهد يمكن للمتلقي أن يلاحظ التوتر في الطريقة التي يجلس بها لانغدون وتعابير وجهه حينها.



والحكايات الترجيعية كانت قليلة في الفيلم، فلم تكن أحداث متكررة أصلا ولا شخصيات نمطية لها روتين معين.

III – 3 – 3 . الحكاية التكرارية:

وفي الحكاية التكرارية يعاد سرد ما وقع مرة واحدة لعدة مرات. ومن أمثلته تكرار استرجاع صوفي لواقعة خلافها مع جدها، وطقس بيروس غاموس، وهدايا سونيير الغريبة التي لا تحصل عليها إلا بامتحان جدارة كأحجيات الكريبتكس. حيث كان الاسترجاع عن طريق الصورة أحيانا، وعن طريق الصوت في أحيان، وبكليهما في أخرى. واستخدم المخرج أسلوب تعمية لكشف سبب خلاف الجد مع حفيدته، ففي المشهد الأول الذي تتذكر فيه صوفي خلافها مع جدها قيم المتحف [07 :25 :00 – 59 :24 :00] كانت الصورة صامتة دون تعليق، والأمر نفسه يتكرر تقريبا مع

حكاية طقس بيروس غاموس، ففي أول إشارة للطقس في الفيلم مرت صورة مبهمة من ست ثوان لا أكثر [55 :31 :00 – 49 :31 :00] فيما كان المشهد التالي أثناء حديث لانغدون في قصر تيبينغ [02 :26 :01 – 57 :25 :01] والذي توضح لصوفي من خلاله فهمها الخاطئ لما رأته وكان سببا للخلاف الذي لم ينته أبدا. المشهد الأخير من الاسترجاع محله نهاية الفيلم عندما بدأت صوفي تحكي للانغدون سبب مقاطعتها لسونيير [02 : 31 : 03 – 02: 32 : 48] وهنا تم ربط أحجار الأحجية ببعضها، فخلاف صوفي مع جدها كان مزدوجا، بدايته مع رفضه بحثها عن أي تفاصيل تخص عائلتها والحادث، والقشة التي قصمت ظهر البعير ولم يعرف الجد أبدا سبب غضب حفيدته كانت رؤيتها له في وضع بدا حينها مشينا ولكنه كان في الحقيقة طقسا روحيا بحتا. حكاية هذه التفاصيل في المشهد الأخير كانت بصوت صوفي، وفي جزء الخلاف الأول في طفولة صوفي كان صوت سونيير واضحا يصرخ في حفيدته، كما كان الحوار بينهما مسموعا، وهذا يتسق مع الزمن الذي تم فيه "التفضل" بهذه التفاصيل من طرف السيناريست والمخرج، ففي البداية كانت الصورة صامتة مبهمة الخلفيات لخلق إثارة وتشويق أكثر لدى المشاهد، وعندما اقتربت العقدة من الحل مُنحت (أي الصورة) صوتا يفسر معطياتها التي تراكمت حتى الآن. فقد كان ممكنا الاكتفاء بقص صوفي للرواية وكيف حدثت، ولكن إضافة جزئية الصوت هنا أعطت دلالة أعمق، فصورة الجد التي اكتشفت صوفي للتو كم كان مخلصا، أضاف إليها صوت سونيير الغاضب وخوف صوفي وفجأتها من رد فعله بعدا أكثر دلالة على السرية التي حرص عليها كبير الأربعة في جمعية سيون طوال حياته.

وما يمكن الخروج به هنا أن الحكاية التكرارية كانت الأكثر استفادة من عامل الصورة، حيث حلت الصورة محل ما قد يكون تكراره لفظيا كل مرة مجرد ثرثرة زائدة.

III – 3 – 4. الحكاية الترددية:

وفيها يروى مرة واحدة ما وقع عدة مرات، والهدف هنا – كما تمت الإشارة إليه سابقا هو تكريس صفات معينة لشخصية ما، أو اقتصاد المساحة في الحكي، وأكثر ظهور لهذا النوع من التكرار كان في السرد التاريخي، ففي قصر تيبينغ وعلى لسانه موضحها لصوفي ولانغدون: "..هذا هو السر الذي قامت جمعية سيون بالدفاع عنه لأكثر من عشرين قرنا".

وفي حوار آخر بين الثلاثة أيضا في كنيسة ويستمنستر* إذ يقول تيبينغ: "لمدة ألف عام صبت الكنيسة القمع والوحشية على البشرية، وقامت بسحق العاطفة والتفكير معا وكل هذا باسم إلههم السائر على الأرض".

وفي حديث جدة صوفي في كنيسة روسلين عند لقائها بها في آخر الفيلم وكشفها حقيقة عائلتها: [15 : 37 : 02 – 31 : 36 : 02]: "لقد أراد لك أن تعرفي أنه كان يحبك كثيرا، وأن الدير موجود هنا لحمايتك كما قاموا دائما بحماية عائلتنا. لقد تخليت عنك يوما، وأنا على علم أني ربما لن أراك ثانية. أنا جدتك يا صوفي.. لقد صليت لأجل تلك اللحظة لزمن طويل جدا" ففي كلام الجدة هنا تكراران ترديان، يتعلق الأول بتكرار فعل حماية جمعية سيون لنسل المسيح المفترض على مدى قرون منذ وُجدت، وتكرار لصلاة الجدة نفسها لسنوات لأجل لقاء حفيدتها من جديد.

أما التكرارات الترددية خارج السرد التاريخي فقد كانت قليلة جدا، منها عندما حاولت صوفي تكريس ميزة في وصف فاش عند الحديث عنه في حمامات اللوفر: "نلقب فاش بالثور، بمجرد أن يبدأ لا يتوقف أبدا". فمن الواضح أن فعل إصرار فاش على إنهاء ما بدأه يتكرر طوال مسيرته العملية مما أدى إلى تأصل تلك الصفة في شخصيته بالشكل الذي أصبح الجميع يعرفها.

وحين تحدثت صوفي عن جدها في اللوفر أيضا: "اتصل اليوم بمكتبي عدة مرات، قال إنها مسألة حياة أو موت. ظننت أنها خدعة أخرى لنلتقي مجددا". فاتصال سونيير كما يمكن استنتاجه من كلام صوفي رغم أنه تكرر اليوم مرات عديدة، إلا أنه لم يكن التكرار الوحيد، فحديثها عن "خدعة لنلتقي مجددا" يدل أن محاولة الاتصال تكررت لمرات غير قليلة خلال سنوات قطيعتهما.

وجميع التكرارات الترددية كانت لفظية، لم يستعمل المخرج الصورة وسيلة في أي منها. فالوسائل اللفظية هنا تكون أكثر قدرة على سرد التكرار. كما أن هذا النوع من التواتر، أي الحكاية الترددية هو الأقل حضورا في الفيلم، حيث كانت الأحداث المتكررة والمؤثرة في تحديد مجرى القصة قليلة جدا.

ومن الطبيعي في الفيلم – كما في الرواية، أن يكون التواتر التفردي أكثر هيمنة على الزمن السردي، فالأصل في الأحداث الجريان تجاه المستقبل، وتكرار السرد فيها لا يكون إلا لهدف مهم

* تم التصوير في كاتدرائية لينكولن بإنجلترة بعد رفض كنيسة ويستمنستر.

جدا. أما أكثر أنواع التكرار الأخرى حضورا في الفيلم فقد كان الحكاية التكرارية التي يروى فيها مرات عديدة ما وقع مرة واحدة، فاستعمال هذا النوع من التكرار لأحداث محورية ساهم في جمع أحجار الأحجية والإضاءة على تفاصيل جديدة منها كل مرة وصولا إلى حل العقدة. وهذا النوع من التكرار تركز في سرد القصة الحاضرة على عكس التكرار الترددي الذي تركز في الحكاية التاريخية، فيما كانت الحكاية الترجيعية أقل أنواع التكرار ترددا، وكان مسرحها القصة الحالية.

واستعمال اللفظ لتحقيق التكرار كان الأغلب مقارنة بالصورة، عدا في حالة الحكاية الترددية، حيث سيطرت الصورة كونها أكثر بلاغة وأقل تكلفا لإعادة سرد الحكاية نفسها.

وأهم ما يمكن أن يخلص إليه بعد تتبع سير الزمن في فيلم شيفرة دافينشي أن الاستباقات كانت قليلة جدا، لم تستفد من عامل الصورة حيث كانت لفظية جميعها عدا استباق وحيد، فيما كان الاسترجاع مسرحا لطغيان الصورة، رغم أن حركة الاسترجاع والاستباق معا أخذت مساحة قليلة من الفيلم حيث كان التركيز على سرد الحاضر أكثر.

أما حركات المدة فقد حافظت الحوارات على الطابع الثقافي الفني الذي رافق وجودها في الرواية، مع ميزة إضافية هي البعد الواقعي لحوار حي مشاهد وليس مكتوب فقط.

والوصف في الفيلم لم يكن دائما يمتلك خاصية الوقفة، فقد جاء الوصف أحيانا مصاحبا للحوار دافعا للسرد، ولم يغفل التركيز على جماليات الفنون من لوحات وقصور وتحف كنسية.

أما المجمل فتركز في السرد التاريخي وكان ثاني أكثر تقنية استعمالا في الفيلم بعد الحذف، وهذا كان في معظمه صوريا استعمل موازاة مع الاسترجاع في كثير من المواقف.

التكرار في الفيلم كان أكثر سلاسة بحكم استعمال الصورة التي توفر عامل اقتصاد اللفظ، ومن المسلم به أن الحكاية التفردي – حيث لا تكرار، هو الغالب في الفيلم، فيما كانت الحكاية الترجيعية أقل أشكال التكرار ترددا.

واستعمل الحكي الترددي في سرد القصة التاريخية من أجل اختصار الأحداث المتكررة وقليلة الأهمية، فيما استعمل الحكي التكراري والترجيعي في سرد الحاضر لإبراز أهمية محطات معينة في الحكاية وإضفاء تفاصيل جديدة على معطياتها في كل مرة.

ومع كل ما تتيحه الصورة من إمكانيات، كان اللفظ الوسيلة الأكثر استعمالا لتمرير التكرار بمختلف أنواعه في الفيلم، عدا في حالة الحكاية التكرارية التي كانت الصورة وسيلتها الأولى.

والزمن في فيلم شيفرة دافنشي غير خطي، تتخلله ارتدادات عديدة، بعضها واسع المدى والآخر ضيقُه، واستباقات قليلة جميعها تقريبا ضيقة المدى. وكانت عناصر تسريع السرد فيه أكثر هيمنة من عناصر التبطئة، فإذا كان عمل المجمل والحذف ملاحظا في الفيلم، خاصة في الجانب التاريخي للقصة، فإن عمل الوقفات كان بالكاد يتم ملاحظته، كما أن الحوار بصفته عنصرا أساسيا في الفيلم هدف في معظمه إلى دفع السرد إلى الأمام وليس إبطاء حركته.

والتكرار أيضا لم يكن بهدف الإبطاء، وإنما بهدف التأكيد والتركيز فجميع حالات التكرار في الفيلم لم تتشابه في كل تفاصيلها وإنما تعرضت للإضافة والحذف.

وما يمكن الخروج به من متابعة الظاهرة الزمنية في رواية وفيلم دافنشي أن:

1- نموذج جينيت في تحليل الخطاب السردي قابل للتطبيق على الخطاب المرئي مع مراعاة خصوصيات هذا الخطاب.

2- تستلزم المعالجة السينمائية للعمل الأدبي عمليات كثيرة من الحذف والتلخيص والإضافة والتعديل لجعل النص يتلاءم مع نوعية القناة والمتلقي الجديد فحتى وإن التزم المخرج بالنص الروائي فهذه العمليات ضرورية لمحدودية الإطار الزمني للفيلم. ويمثل خط رون هوارد في ترجمة رواية شيفرة دافنتشي للسينما نموذجا للالتزام بالنص الروائي. وهو التزام له ما له وعليه ما عليه.

3- الزمن الوهمي في الرواية ينشأ من خطية الألفاظ، وفي الفيلم من خطية الصور، ولكن حركات الاسترجاع والاستباق تنشئ زمنا آخر غير خطي.

4- تتفوق الرواية في تصوير الوقائع الذهنية من استباق واسترجاع وتفكير ومونولوج وغيرها، إذ تصور الرواية حدوث هذه الظواهر دون تعقيد، لكن الصورة تحتاج لمؤثرات أخرى لتوضيحها، كتغيير لون الصورة، أو تشويشها أو استعمال قرائن لفظية أحيانا.

5- في المفارقات الزمنية أخذ الاسترجاع مساحة كبيرة في الرواية، لكنه في الفيلم تكثف على شكل ومضات قصيرة، أما الاستباق فقد كان نادرا في النصين.

6- كانت حركات المدة في فيلم شيفرة دافنتشي أكثر دلالة على المفارقة الزمنية منها في الرواية خاصة عناصر تبطئة السرد (الوقفة والمشهد).

7- التواتر في الرواية والفيلم معا لم يكن عامل تبطئة للسرد كما في النصوص التقليدية وإنما كان الهدف منه المزيد من التأكيد، مع الزيادة والحذف والتعديل في كل مرة.

8- يشكل المونتاج وسيلة ربط وانتقال زمني في الرواية والفيلم معا، إلا أن الحاجة إليه في وأهميته في الفيلم تتركز أكثر لاستبعاد الأجزاء غير المهمة من جهة، والتأكيد على أجزاء أخرى أساسية من جهة أخرى.

9- تشكل الموسيقى من جهتها نقطة تفوق أخرى للفيلم إضافة إلى بقية المؤثرات الصوتية والتصويرية الأخرى، وموسيقى شيفرة دافنتشي الفيلم تحديدا كانت عامل تميز ليس فقط من خلال إنجاز بعد إضافي للصورة، وإنما من خلال الإيحاء بالزمن عن طريق تكرار المقطوعات وربطها بشخصيات وأحداث معينة.

10- لم يستطع فيلم شيفرة دافنتشي رغم كل إمكانيات الصورة التخلص من هيمنة اللفظ، وهذا عائد بالدرجة الأولى إلى كم المعلومات التي جاءت بها الرواية والتي اختار المخرج أن يحتفظ بمعظمها حفاظا على هوية النص الأصلي.

11- وبالحديث عن كم المعلومات الذي حملته شيفرة دافنتشي رواية وفيلما فإنه يمكن وصفه بسلاح ذي حدين، فالاعتماد على الكثير من الحقائق يخلق المزيد من الإثارة لدى القارئ والمشاهد لإيجاد الخط الفاصل بين الحقيقة والخيال من جهة، ولكنه يورط المخرج في كيفية تقديم تلك الحقائق في شكل بصري خال من الجفاف والأكاديمية من جهة أخرى.

الخـــاتمة:

يشكل السرد الرابط الذي يشد فني الرواية والفيلم أحدهما إلى الآخر، وإذا كان التشابه يصنع الانسجام، فإن الاختلاف بدوره يصنع تفاعلا من شكل آخر، فلكل من الرواية والفيلم عالمه الخاص في التعبير السردي، وأبعاده الجمالية المتفاوتة. ولولا الاختلاف ما أمكن الحديث عن رواية وفيلم. وتلك الاختلافات هي التي تشكل أصالة الفنين معا، وتبني على التخوم بينهما جسور تواصل. فلا الرواية تستغني على ذلك السحر القادم من عالم الأفلام، ولا الفيلم يستغني عن الرواية بناءَ سرد ومادة للمعالجة.

ويمكن تلخيص ما ينتهي إليه هذا البحث بـ:

1. أن الرواية تستفيد من الانفتاح على مختلف الأنساق الفنية، ومن بينها الفيلم بما يزخر به من مخزونات للصورة لبناء خطابه السردي، معتمدا على تقنيات التبئير والتأطير ومستفيدا من إمكانيات الصورة البصرية والسمعية.
2. يشكل المونتاج في الرواية عاملا جماليا ودلاليا في الرواية والفيلم معا، جماليا من حيث تركيب اللقطات لتحفيز وعي المتلقي. ودلاليا، من حيث استخلاص المعاني من اللقطات المركبة والتي لم يكن القارئ ليدركها لو لم تتجاور تلك اللقطات بفعل المونتاج.
3. تستلزم المعالجة السينمائية للعمل الأدبي عمليات كثيرة من الحذف والتلخيص والإضافة والتعديل لجعل النص يتلاءم مع نوعية القناة والمتلقي الجديد فحتى وإن التزم المخرج بالنص الروائي فهذه العمليات ضرورية لمحدودية الإطار الزمني للفيلم.
4. ينشأ الزمن الوهمي في الرواية من خطية الألفاظ، وفي الفيلم من خطية الصور، ولكن حركات الاسترجاع والاستباق تنشئ زمنا آخر غير خطي.
5. تتفوق الرواية في تصوير الوقائع الذهنية من استباق واسترجاع وتفكير ومونولوج وغيرها، إذ تصور الرواية حدوث هذه الظواهر دون تعقيد، لكن الصورة تحتاج لمؤثرات أخرى لتوضيحها، كتغيير لون الصورة، أو تشويشها أو استعمال قرائن لفظية أحيانا.

وتؤدي أصالة العلاقة بين الرواية والفيلم إلى عدم قدرة المتلقي على التخلص من الرغبة في المقارنة بين العمل الفيلمي والأصل الذي أخذ عنه. ولكن هذا السؤال ليس جوهريا في حقيقة الأمر، فما يهم أكثر هو كيف تم التفاعل وما القيمة المضافة..؟

ومن خلال البحث تنفتح آفاق جديدة للدراسة من بينها:

- السرود البصرية في الرواية الجزائرية.
- اتجاهات الشخصية ما بعد الحداثية في الرواية العربية.
- إشكالية التخصص في القراءات النقدية.

بطاقة الرواية والفيلم:

الرواية:

رواية شيفرة دافنشي (العنوان الأصلي: The Da Vinci Code)

المؤلف: دان براون.

الناشر في الولايات المتحدة: Doubleday

سنة النشر في الولايات المتحدة: 2003.

ناشر الطبعة العربية: الدار العربية للعلوم، لبنان، 2004.

ترجمة: سمة محمد عبد ربه.

الفيلم:

عنوان الاقتباس إلى السينما: العنوان نفسه The Da Vinci Code

سنة الإنتاج: 2006.

المنتج: Columbia Pictures

الإخراج: Ron Howard

كتابة السيناريو: Akiva Goldsman

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. دان براون، شيفرة دافنتشي، ت: سمة عبد ربه، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2003.

المراجع:

المعاجم :

1. جيرالد برنس، المصطلح السردي، ت: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
2. ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، ت: فائز بشور، وزارة الثقافة، دمشق، دط، 2007.

الكتب

1. آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ت: مصطفى ابراهيم، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
2. ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت – منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010 .
3. أندريه تاركوفسكي، النحت في الزمن، ت: أمين صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،2006 .
4. بوريس توماشفسكي، نظرية الأغراض، نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس)، ت: ابراهيم الخطيب،مؤسسة الأبحاث العربية وشركة الناشرين المتحدين، بيروت – الرباط، د ط، 1982.
5. تزيفيطان طودوروف، الشعرية، ت: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1 ، 1990 .
6. جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ت: صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د ط، 1977.

7. جوزيه ساراماغو، قايين، ت: صالح علماني، دال للنشر والتوزيع، دمشق، ط 1، 2011.
8. حميد لحميداني، بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 1991 .
9. خوسيه ساراماغو، الإنجيل يرويه المسيح، ت: سهيل نجم، دار التكوين، دمشق، د ط، 2010.
10. دان بروان، ملائكة وشياطين، ت: مركز التعريب والترجمة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط 1، 2011.
11. دوايت سوين، كتابة السيناريو للسينما، ت: أحد الحضري، دار الطناني، القاهرة، ط1، 2010.
12. رالف كوهين، هل توجد أنواع ما بعد حداثية؟ تودوروف وآخرون، القصة الرواية المؤلف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ت: خيري دومة، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1997.
13. رولان بارت، التحليل النصي (تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة)، ت: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين، دمشق، د ط، 2007.
14. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط 3، 1997 .
15. طاهر عبد مسلم، عبقرية الصورة والمكان، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2000.
16. عدنان مدانات، وعي السينما، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012.
17. علاء عبد العزيز السيد، الفيلم بين اللغة والنص (مقاربة منهجية في إنتاج المعنى والدلالة السينمائية)، وزارة الثقافة– المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2008.
18. علاء عبد العزيز السيد، ما بعد الحداثة والسينما (إعادة قراءة)، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2010.

19. فران فينتورا، الخطاب السينمائي (لغة الصورة)، ت: علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، د ط، 2012.
20. مارسيل مارتن، اللغة السينمائية، ت: سعد مكاوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، دط، 1946 .
21. محمد خير البقاعي، دراسات في النص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.
22. ممدوح عزام، قصر المطر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط 1، 1998.
23. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ، 2004 .
24. ميخائيل روم، أحاديث حول الإخراج السينمائي، ت: عدنان مدانات، دار الفارابي، بيروت، ط1 ، 1981.
25. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط1 ، 1986.
26. نورمان ميلر، إنجيل الابن، ت: ثائر ديب، دار الطليعة الجديدة، دمشق، ط2، 2003.
27. وليد الخشاب، دراسات فى تعدي النص، المجلس الاعلى للثقافة، دب، دط، دت.
28. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 2010.
29. يوسف زيدان، عزازيل، دار الشروق، القاهرة، ط 1، 2008.

المجلات

1. مجلة مقاليد، جامعة ورقلة، ورقلة، ع 4، جوان 2013.
2. مجلة نوافذ، النادي الأدبي بجدة، جدة، ع 23، مارس 2003.
3. مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ع 61، شتاء 2003.
4. مجلة الآداب، جامعة الملك سعود، الرياض، م 15، ع 2، 2003.

الرسائل الجامعية:

1. صفاء المحمود، البنية السردية في روايات خيري الذهبي (الزمان والمكان)، رسالة ماجستير (غير منشورة) في اللغة العربية وآدابها، شعبة الدراسات الأدبية، جامعة البعث، العراق، 2010/2009.

الندوات والملتقيات:

2. أحمد جاب الله، الصورة فى سيميولوجيا التواصل، الملتقى الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة بسكرة، 28-29 نوفمبر، 2006.
3.

المراجع الأجنبية :

Les Dictionnaires :

1. Oswaled Ducrot, Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences des langage, Seuil, Paris, 1972.

Les livres :

1. Christian Metz ; Essais sur la signification au cinéma II, édition Klincksieck, Paris, 1983.
2. Fredric Jameson, The cultural turn (Selected writing on the postmodern 1983 - 1998), ed Verso, London -New York, 1998.
3. Gérard Genette, Figures III, Éditions du Seuil, Paris, 1972.

Les Revues :

1. Jean Verrier, La traversée des médias par l'écritures contemporaine (Bekket, Pinget), Etudes Française, vol 10, n03, 1986
2. Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, Communication, V8, Seuil, Paris, 1966.
3. Tzvetan Todorov, les catégories des récit littéraire, Communication, V8, Seuil, Paris, 1966.

Les Thèses :

1. Fabien Gris, Image et imaginaire, cinématographique dans le récit français contemporain (De la fin des années 1970 à nos jours), thèse de doctorat (non publié), faculté arts, lettres et langues, université Jean Monnet, Saint-Etienne, 2012.

Les Sites d'internet :

1. http://www.hans-zimmer.com

ملخص:

في عالم سمته التفاعل والتغيير، لا تنفك الحدود بين الأشياء تذوب وتختفي. وإذا كان ممكنا أن يقال في السابق أن لكل فن خصائصه وأساليب صنعته الفنية، فإن إطلاق هذا الحكم لم يعد ممكنا جدا في ظل علاقات التداخل والتمازج والتأثير بين الفنون المختلفة. والرواية ليست بمعزل هذا التفاعل كله إذ أنها استفادت من كونها وعاء يتسع للتجارب الأدبية والفنية الأخرى، فلم تعد عملية التأثير والتأثر في الرواية تتوقف على فنون الكتابة، وإنما تجاوزتها إلى الفنون والعلوم الأخرى ومن بينها الأفلام. فقد سار التفاعل في البداية في اتجاه واحد من الرواية إلى الفيلم عن طريق الإعداد والاقتباس، ولكنه وجد فيما بعد اتجاهه الثاني وأصبحت الرواية تستقبل التأثيرات القادمة من الفيلم. ورواية شيفرة دافنتشي محل الدراسة في هذا البحث تستوفي حيثيات التفاعل في الاتجاهين.

وأهم النتائج التي توصل إليها البحث على مستوى الرواية هو أن شيفرة دافنتشي استفادت من المنجز الفيلمي الذي انعكس على خطابها الشكلي عبر تقنيات التأطير والتبئير والمونتاج والكتابة السيناريستية وغيرها فصنع رواية سريعة النسق تحمل من الإثارة ما لا يقل عن فيلم مشاهد.

وخلص البحث في شقه الثاني إلى أن نموذج جينيت لدراسة الزمن قابل للتطبيق على السرود السمعية البصرية كما على المكتوبة مع مراعاة خصوصية كل سرد، وأن المعالجة الفيلمية للرواية التزمت بشكل شبه كلي بالنص الأصلي وهذا الالتزام كان له نقاط قوته وسلبياته.

Abstract:

In a world of interaction and change, the borders between things never stop. If it was possible to said that every art has its properties and making methods, thus the launch of this provision is no longer possible among overlapping, intermingling and effect relationship between various art. And the novel is not in isolation from all this interaction, as it benefited from being a bowl accommodates other literary and artistic experiences, and thus no longer the process of effect and vulnerability don't depend on writing arts, but it overtook it to the other arts and sciences including films. And interaction, at first, has taken one direction from the novel to the film through the "set up" and "the quote", but it found later its second direction and the novel received the effects coming from the film .the novel of" The Da Vinci code", the subject of study in this research, meets the merits of interaction in both directions.

The most important results of the research on the level of novel is that Da Vinci code novel has benefited from filming done that is reflected in her formal rhetoric through the techniques of framing, focusing ,editing and scenario writing. And it made a quick layout novel carrying of excitement at least a watched film .

In the second chapter of the research, we found that Genette model for the study of time is applicable to audio-visual and written narratives . The film processing of novel committed with original text .This commitment has a postive and negative points.

فهرس المحتويات:

الإهداء	
شكر وتقدير	
فهرس المحتويات	
مقدمة	أ
مدخل: حوار الأجناس	5
الفصل الأول : المؤشرات النصية للرؤية الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي	12
I . أساليب إدماج العنصر الفيلمي في رواية شيفرة دافنتشي	12
I . 1. التوظيف المرجعي	12
I . 2 . توظيف الصيغة الشكلية	12
I. 3 .الحضور السردي	13
II . التقنيات الفيلمية في رواية شيفرة دافنتشي	14
II . 1 .التبئير والتأطير	14
II. 2 . المونتاج	22
II. 3. الكتابة السيناريستية	33
الفصل الثاني: الزمن في الخطاب الروائي والفيلمي	39
I. الزمن في النقد	39
II زمن القصة وزمن الخطاب في رواية شيفرة دافنتشي	43
II . 1 . زمن القصة	43
II . 2 . زمن الخطاب	44
II. 2 . 1. المفارقات الزمنية	44

II . 2. 1 . 1 . الاسترجاعات	44
1 . 1 .2. II . الاستباقات	52
II. 2. 2 . المدة	55
II . 2 . 2 . 1 . تبطئة السرد	56
II. 2. 2 . 1 .1. المشهد	57
II. 2. 2. 1. 2. الوقفة	62
II. 2.2. 2. تسريع السرد	69
II. 2. 2. 2. 1 . المجمل	69
II. 2 . 2. 2. 2 .2 الحذف	72
II . 2 . 3 . التواتر	76
II . 2. 3. 1. الحكاية التفردية	76
II. 2 . 3. 2. الحكاية التفردية الترجيعية	77
II . 2 . 2 . 3 . الحكاية التكرارية	80
II . 2. 3. 4. الحكاية الترددية	81
III. الزمن في فيلم شيفرة دافنتشي	84
III. 1. التمفصلات الزمنية للنص	87
III. المونتاج	88
III. 1 . 1 . المونتاج التناوبي	88
III1. 1. 1. متتالية بالمراحل	89
III 1. 1. 2. المونتاج مع لازمة	91
III. 1. 2. الصوت والصورة وإنتاج الزمن	91

III. 1. 2 . 1. علاقات الصوت والصورة في إنتاج الزمن	91
III. 1. 2 . 2 . وسائل الانتقال والربط البصري والصوتي	92
III. 2. الترتيب	95
III. 2. 1 . الاسترجاع	95
III. 2 . 2 .الاستباق	99
III. المدة	102
III. 3 . 1. المشهد	103
III. 3. 2. الوقفة	105
III. 3 .3 . المجمل	108
III. 3. 4. الحذف	109
III. 3 . التواتر	111
III. 3 . 1 . الحكاية التفردية	112
III. 3. 2. الحكاية الترجعية	112
III 3. 3. الحكاية التكرارية	113
III. .3. 4. الحكاية الترددية	114
الخاتمة	119
ملحق : بطاقة الرواية والفيلم	121
قائمة المصادر والمراجع	122
ملخص	127