University of Thi-Qar Journal of Humanties Science
Website: jedh.utq.edu.iq Email: utjedh@utq.edu.iq

# حركة الكاميرا من نقطة ثابتة ( اللقطة العمودية ) في السرد الأدبي

## دراسة مقارنة بين السردين العربي والغربي في نماذج مختارة

# Camera Movement From a Fixed Point (Portrait Orientation Shot) In Literary Narration

## A comparative study of Arab and Western narratives in selected models

أ.د. مصطفى لطيف عارف م.م. أسماء يوسف ديان
Prof. Dr. MUSTAFA LATEEF AREF
Asst. Lect. Asma Yousif Dayan
asmadyan619@gmail.com
جامعة ذي قار / كلية التربية للعلوم الإنسانية/ قسم اللغة العربية

## Abstract

**Portrait of a camera targets literary texts and through it creates semantics of cinema, Which is what research is trying to study, in an attempt to reveal the limitations of this cinematic technique and its visual effects, Which Proves the identification between cinema and literature.**

**Keywords: Camera Movement From a Fixed Point (Portrait Orientation Shot)–cinema–Literary narration.**

**الكلمات المفتاحية: حركة الكاميرا من نقطة ثابتة– اللقطة العمودية– السرد الأدبي.**

**خلاصة البحث**

تستهدف اللقطة العمودية للكاميرا النصوص الأدبية –موضع البحث– وتخلق عن طريقها لغة سينمائية بإيحاءات الخط الرأسي ودلالاته الصاعدة والهابطة، الأمر الذي يجعل البحث يحاول التصدي للكشف عن وجود هذا النوع من التقنية السينمائية في النصوص المدروسة مع ما تتضمنه من مؤثرات فنية وبصرية عبر الانتقال إلى ما هو سينمائي ضمن ما هو أدبي أيضاً، معتمدين على البحث الاستكشافي الذي يتتبع وجود الحركة العمودية أو الرأسية من نقطة ثابتة وتأثيرها السينمائي على الدلالات الإيحائية للنصوص السردية وهي تقتطف منها عناقيد الدلالات المعبرة عن صدى المتماهي الذي يجمع السينما والأدب.

**المقدمة**

ويمكن قراءة النصوص في هذا المبحث بتقنية أخرى مغايرة عبر الانتقال إلى ما هو سينمائي ضمن ما هو أدبي أيضاً، معتمدين على البحث الاستكشافي الذي يتتبع وجود الحركة العمودية أو الرأسية من نقطة ثابتة وتأثيرها السينمائي على الدلالات الإيحائية للنصوص السردية وهي تقتطف منها عناقيد الدلالات المعبر عن صدى المتماهي للسينما و الأدب.

وتتمثل الحركة العمودية أو الاستدارة العمودية بـ ((حركة آلة التصوير على المحور العمودي نزولاً أو صعوداً... إذ يمنح هذا النوع من التوظيف الخطاب القصصي عنصر التشويق والمفاجأة، ويعمل تقطيع المشهد إلى صور متتابعة –عمودياً– إلى شد انتباه القارئ وايقاظ حواسه))[1] وبظهور تدريجي[2].

و((يعرف التحريك الاستعراضي (البانورامي) الرأسي بأنه "تلت" **tilt**. ولا يستخدم التحريك الرأسي كثيراً مثل التحريك الأفقي. والتحريك الرأسي، إلى أعـلى أو إلى أسـفل، أسهل في تنفيذه بصفة عامة، لأنه يستخدم فقط لتغطية الحركة الرأسية لممثل أو لشيء ما))[3]، وذلك لكي تتبع الحدث، أو الانتقال إلى مكان تصوير آخر، فهي تحاكي حركة عين الشخصية عندما تنظر إلى الأعلى و إلى الأسفل عند نقل الحدث من مكان إلى آخر[4]، وعملها بشكل رأسي أو عمودي إلى أعلى وإلى أسفل يكون بالضبط مثل عملها بشكل أفقي يميناً ويساراً، ومن أمثلة تصويرها الحدث الهابط والصاعد، الكشف عن شيء يسقط من فوق إلى أسفل، أو تصوير شخص ينهض من مقعد وهو جالس على سبيل المثال[5]، و((في تدفق

مستمر، بدلاً من تصوير الحدث في جزأين))[6]، كما يمكن عدّها ((وسيلة لتأكيد الارتفاع، كما في تصوير المباني الشاهقة عندما يكون الحدث الذي يدور في الأعلى نقطة مهمة في القصة، أو لخلق وجهة نظر لشخص يتطلع إلى الأعلى))[7]. ومن وظائفها أيضاً ((توكيد العلاقات السيكولوجية والفراغية البينية والإيحاء بالطموح والروحانيات والقوة والتسلط وبناء التوقع))[8].

وتستهدف اللقطة العمودية للكاميرا النصوص الأدبية –موضع البحث– وتخلق عن طريقها لغة سينمائية بإيحاءات الخط الرأسي ودلالاته الصاعدة والهابطة، الأمر الذي يجعل البحث يحاول التصدي للكشف عن وجود هذا النوع من التقنية السينمائية في النصوص المدروسة مع ما تتضمنه من مؤثرات فنية وبصرية، ويمكن أن نلحظ ذلك في فكرة النص الآتي من مسرحية (الحرائق)؛ إذ يتضمن المشهد فيه لقطة عمودية إلى جانب اللقطة الأفقية التي، وهو المشهد الذي يتعلق بالأخوة الثلاثة في أن تختار والدتهم أحدهم ليبقى على قيد الحياة[9] وقد تم سرد المشهد على لسان (سودى) صديقة (نوال): ((أحد رجال الميليشيا كان يستعد لقتل ثلاثة أشقاء، كان يربطهم إلى الحائط، أنا كنت قريبةً من أقدامهم مختبئةً في المرزاب، كان باستطاعتي أن أرى سيقانهم التي تهتز... أستطيع أن أرى والدتهم من رؤيتي لسيقان أبنائها المرتجفة، وبعد أن أجبرها رجل الميليشيا أن تختار أحد أبنائها ليبقى حياً، قالت: "نضال . نضال!" وانهارت، فأطلق رجل الميليشيا النار على الشقيقين الأصغرين، وترك الابن الأكبر سناً على قيد الحياة يرتجف! لقد تركه هناك وغادر، بينما كانت الجثتين قد وقعتا عند قدميه، وقد وقفت الأم... وبدأت بالعويل في أنها قتلت ولديها، وهي تسحب جسدها الثقيل وتستمر بصراخها بأنها قاتِلة ولديها))[10].

لقد اعتمد المشهد الدراماتيكي في المقتبس المسرحي على الحركة الرأسية العمودية هبوطاً إلى أسفل متمثلة برؤية الأقدام وهي ترتجف نتيجة اختباء (سودا) في أحد المزاريب، وتتدرج هذه اللقطة برؤية هذه الأقدام المرتجفة فقط إلى أن تصل في النهاية إلى سقوط جثتي الصديقين بصورة كلية، أي بجسدين كاملين على الأرض بعد رميهما بالرصاص ، ومن ثم سقوط الأم (من شدة الحزن) الذي دل عليه فعل السحب وهو لغوياً: الجّر على الأرض، ف ((السحب جرّك الشيء على وجه الأرض... سحبه يسحبه سحباً فانسحب جره))[11]، وما يزيد معاناة هذا الجر أو السحب هو ثقل جسدها، ليكتمل المشهد من الأعلى إلى الأسفل

هبوطاً بعد أن كانت أقدامهم و سيقانهم فقط هي التي تُرى، فتم تتبع الحدث رأسياً وتعميق الإحساس الدرامي/السينمائي وفي تناسب مطرد بين الحركة الرأسية للكاميرا ذات المحور الثابت وبين عمق الإحساس الدرامي.

ويعيد النص المسرحي الآتي من مسرحية (ملائكة في أميركا) بناء نفسه بالفنتازيا واتخاذها وسيلة تخفف من مرارة الواقع، وذلك بوصف نزول الملاك في مشهد يعتمد تقنية الحركة العمودية للكاميرا بمحورها الثابت على لسان برايور[12]: ((("سمعنا السقف يتهدم وفُسح المجال، وبإيقاع، وبعد ذلك و وقد غدق على الغرفة ضوء أبيض غريب نشر الأجنحة الرمادية الفضية الرائعة و الملاك ينزل إلى الغرفة عبر السقف ويطفو فوق السرير".

الملاك: تحياتي أيها النبي؛

العمل العظيم قد بدأ:

لقد وصل الرسول))[13].

يختزل المشهد المسرحي عبر تشكيلته اللغوية المكتوبة معالجة مرئية تستند إلى حركة الكاميرا بصورة رأسية من نقطة ثابتة من الأعلى بنزول الملاك من السماء وتحطيم السقف وفسحه حتى وصول الملاك قرب سرير(برايور) والطفو فوقه ليكتمل المشهد بحركته العمودية التصويرية في الفضاء الدرامي وبجميع لقطاته ذات الحركة الرأسية ووفق المستويين المقروء والمصور تلفزيونياً , كما اختزلت هذه الحركة العمودية للكاميرا إيقونات المثيرات الصوتية ؛ إذ لا يمكن في الغالب فصل الصوت عن الصورة، فضلاً عن المثيرات البصرية من الإضاءة والألوان: (الأبيض/الرمادي/الفضي) بوصفها ألواناً محايدة تجعل من الملاك وموقفه –في بادئ الأمر– مبهماً غير حيادي إلى جهة بعينها: (خير أو شر)، وهذه المثيرات الصوتية والبصرية مع تقنية الكاميرا التصويرية –موضع دراسة هذا المبحث– جعلت من السرد اللفظي المسرحي يمتلك لغة سينمائية أدّت إلى تعاضده مع نسخته الناشئة عنه وهي السرد الصوري للمسلسل التلفزيوني.

أما في المشهد الآتي في مسرحية (الحرائق) فإننا نلحظ تصويراً عمودياً أو رأسياً ولكن بطريقة مغايرة نوعاً ما، يعتمد فيها المشهد برمته على المبنى السكني الذي يقف (نهاد/القناص) فوقه، وهو ابن المرأة التي تغني (نوال) من غير أن يتعرفا على بعضهما كما أنه كان المسؤول عن تعذيبها في السجن[14]: ((شاب على سطح المبنى سكني بمفرده،

على أذنيه جهاز استماع من (طراز1980)، ويستعمل بندقية تلسكوبية بدلاً من الغيتار ويعزف بحماس... وعندما يبدأ بأغنيته فإن بندقيته تصبح ميكروفون... وفجأة شيء ما على مسافة يجذب انتباهه... نهاد يمسك كاميرا على عجل ويهدف إلى الاتجاه نفسه مع التركيز على أخذ صورة...

الرجل: أرجوك، دعني أذهب! أنا لست من هنا، أنا مصور... لا تقتلني! أنا مثل والدك وبعمر والدتك... نهاد يطلق النار، والكاميرا تلتقط صورة للرجل في الوقت نفسه))[15].

يستقي النص المسرحي من روافد الملفوظ السينمائي وما يحتويه من آليات اللغة السينمائية ولاسيما في ألفاظ: (الميكروفون، الكاميرا، البرنامج التلفزيوني) في استقاءه مكبر الصوت والصورة عبر الأثير في سياق تمهيدي للغة السينمائية التي اعتمد لها أساساً تقنياً في هذا النص وهو تقنية التصوير الرأسي من نقطة ثابتة ؛ إذ لا توجد حركة –لا تمشي الكاميرا أثناء التصوير– فهي ثابتة , ففي هذه اللقطات العمودية لهذا النص من المسرحية حزمة ايحائية من المثيرات التي تتمثل بالجمع بين الفنين: (الغناء/التصوير) وبين القتل: (يطلق رصاصة على هدفه)، فهو ابن المرأة التي تغني دون أن يعي ذلك، فضلاً عن ممارسته التصوير ولكن تصوير ضحاياه من القتلى الذين يقتنصهم، وقد انضمت تلك الحزمة الإيحائية من الفن إلى منظومة الشريط المصور تصويراً رأسياً وبالاتجاهين معاً: من الأعلى إلى الأسفل –حيث نهاد الذي يقف فوق المبنى والكاميرا ذات اللقطات العمودية تلتقطه– ومن الأسفل إلى الأعلى (حيث الرجل المصور الذي يمشي في الشارع والكاميرا العمودية أيضاً تلتقطه –فضلاً عن وجود زاوية مرتفعة للكاميرا (رؤية نهاد) التي ترمز للنفوذ والسيطرة وزاوية منخفضة (رؤية الرجل) التي ترمز للضعف والاستلاب، لهذا فإن الاتجاهين :

أعلى ← أسفل

أسفل ← أعلى

هما اللذان تحددهما المقولة الإجرائية للغة السينمائية لحركة الكاميرا العمودية فيما تريد أن تخبر به من ايحاءات، فما يرتئي لنا في هذا الفضاء العمودي وفق مقتضيات حركة الكاميرا من أعلى إلى أسفل المرسومة وفق لعبة التواصل الخفي مع المغزى من أن الخلاصات الإيحائية تشي بالهبوط على مستوى الضمير والمبدأ والقيمة الأخلاقية فضلاً عن ممارسة

النفوذ الدموي وقهره مقابل الضعف والاستلاب الذي تحيل إليه حركة الكاميرا في الاتجاه المعاكس من أسفل إلى أعلى في تصوير شخصية (الرجل) وهو مغلوب على أمره ويتوسل وهو ينظر إلى أعلى مع خوفه من فقدان حياته ((فإذا تم تصوير مناقشة بين شخصين من زاوية عالية جداً كما لو أن أحدهما ينظر من أعلى تجاه الآخر، فيجب تصوير لقطة عكسية –من وجهة نظر الشخص الثاني– من زاوية منخفضة))[16]، كما أن ((زاوية الكاميرا التي تكون عبارة عن زاوية عالية – من أعلى إلى أسفل – تقترح إعطاء الموضوعة المطروحة ميزة مفادها لحظة من التأمل للقرارات الكبيرة والمسيطرة لذا فإنها غالباً ما تبدو أنها زاوية مصيرية))[17]، ومن هنا، فإن كل مفردة من مفردات المقتبس النصي تأخذ هوية اشتغالها في المزاوجة بين البناء الأدبي والبناء السينمائي الذي يعطي للنص شكله النهائي، وهذا المشهد على مستوى الفيلم السينمائي تم التغيير فيه، فـ(نهاد) في الفيلم يقنص طفلاً ومعه أطفال آخرين خائفين وليس رجلاً ، كما أنه يظهر بعملية القنص من دون أن يغني أو ما شاكل ذلك .

ويتسم المشهد الآتي من مسرحية (ملائكة في أميركا) بطابع الإيديولوجيا السياسية التي بالإمكان استجلاءها سينمائياً من حركة الكاميرا بصورة رأسية من محورها الثابت[18]: ((كان لويس وبلايز وهانا يجلسون على حافة نافورة بيثيسدا في سنترال بارك، كان يوماً مشرقاً لكنه بارداً، كان برايور ذا منظر حازم بشدة ويرتدي نظارة سميكة ويسند نفسه بعصا، وهانا مختلفة بشكل ملحوظ، فهي تشبه نيويوركر، وهي تقرأ عدداً من الصحيفة (القومية) فيما بلايز يجادل ، و بيثيسدا الملاك فوقهم جميعاً... هذا الملاك بيثيسدا، وسيحكي لكم لويس قصتها.

–لويس: أوه. إم، حسناً، لقد كانت هذه الملاك قد هبطت في ساحة المعبد في بيت المقدس، في أيام الهيكل الثاني، وفي منتصف يوم العمل نزلت ولمست قدماها الأرض، وحيث حدث ذلك تدفقت نافورة من الأرض، وعندما دمر الرومان الهيكل، جفت النافورة.

–بلايز: إذا مشى الشخص الذي يعاني جسدياً أو روحياً في مياه ينبوع بيثيسدا فإنه سيتم شفاءهم من الألم وتطهيرهم.

–هانا: هذا صحيح، وستتدفق نافورة بيثيسدا مرة أخرى، وقلت لبرايور إنني شخصياً سوف أخذه إلى هناك للاستحمام، سنستحم جميعاً ونطهر أنفسنا.

–لويس: ليس حرفياً في بيت المقدس، أعني أننا لا نريد أن يكون لهذا الأمر تداعيات صهيونية، نحن_____))[19].

اقتطع المشهد الذي يمثل نهاية المسرحية مع جزء من الحوار الذي يعرَف بتمثال بيثيسدا الذي تتمحور عليه الحركة الرأسية للكاميرا في المشهد فضلاً عن وجود حركة أفقية تصويرية، وهو تمثال موجود بصورة فعلية في مدينة بيثيسدا في ولاية ماريلاند في الولايات المتحدة الأمريكية(*). ويتخذ هذا النص المسرحي من اللقطة الرأسية لتمثال بيثيسدا ميداناً سينمائياً يجترح الرمز الديني اليهودي، وهو فوقهم جميعاً، وهم يجلسون إلى أسفل منه، على نافورته في حركة أفقية متعاضده مع الحركة العمودية، تتنقل بينهم تباعاً وتعطي انطباعاً عن كلية شخصية جالسة على التوالي. إن مشهد تمثال ملاك بيثيسدا وهو فوقهم جميعاً بصورة رأسية تصويرية هو مشهد سينمائي اتحدت فيه عناصر كثيرة منها الإيديولوجي والبيئي والسياسي والعقائدي ولاسيما أن مجموع الشخصيات التي تجلس على النافورة أسفل التمثال هي شخصيات جميعها ذات ديانة يهودية مما جعل الحركة العمودية التصويرية في المقتبس النصي مقتبساً سردياً صورياً له لغته السينمائية الخاصة التي أسس لها الكاتب وجعل البنية الدرامية المسرحية تنتهي به، وما تبعها من عمليات الإنتاج للبنية الدرامية التلفزيونية التي انتهت به كذلك. إن بيثيسدا الملاك وهي فوقهم جميعاً مثلث القوة المعنوية عبر التمثال/اللقطة كونه رمزاً دينياً يهودياً بالدرجة الأساس وكون الشخصيات التي تجلس على نافورته ذات ديانة يهودية، فينتاب القارئ/المشاهد وعي مدرك يشده لحيثيات المنجز المسرحي/التلفزيوني فيتوحدون معه بالتجاوب أو يرفضونه بحسب ما يقرؤونه أو يشاهدونه على الشاشة، كما أن ما يضاف للمسلسل التلفزيوني من عنصر إيجابي أنه عمق الإحساس في تداخل لقطات الحركة العمودية مع لقطات الحركة الأفقية للكاميرا بشكل محكم في استقطاب مضيئ للغة السينمائية. وقد قدمت كل من المسرحيتين لقطاتها العمودية بطريقة تعبر عن إيديولوجيتها التي مثلت (الحرب) في مسرحية الحرائق ومثلت حياة المثليين في مسرحية (ملائكة في أميركا).

وتنقلنا الحركة العمودية للكاميرا من محورها الثابت إلى قصة (حظك اليوم) في تبيينها الوضع الحرج للشخصية مواليد برج العذراء: ((أدخل شقتها المليئة بأيقونات العذراء وصور المسيح. تركع على ركبتيها جوار خزانة زجاجية صغيرة لتفحص شيئاً على الأرض، وتطلب

مني أن أفعل مثلها.. هنا أرفع رأسي لأعلى.. تمثال السيدة العذراء البرونزي موضوع فوق الخزانة.. فوق رأسي بالضبط.. يمكنني تخيل ما سيحدث... تمثال العذراء قتل (ياسمين) فهل هذه مصادفة؟))[20].

أوجز النص القصصي لغته السينمائية التي أحاطت بإظهار الحركة العمودية لكاميرا من محور ثابت وذلك يتبين بوضع الشخصية (ياسمين) مكانياً وما تركب عمودياً من تشكيل اللقطة حيث تمثال السيدة العذراء البرونزي أعلى رأسها: ((فوق رأسي بالضبط))، وقد أوعزت هذه اللقطة إلى تفكير الشخصية بالسحر الأسود وانتقام الأبراج فكانت اللقطة العمودية في هذا المشهد تبدو المشروع المروع الذي قد يحقق الموت؛ إذ قامت اللقطة بصورتها العمودية بإعطاء إيحاء بسقوط التمثال على رأس (ياسمين) والقضاء عليها فضلاً عن أن (ياسمين) من برج العذراء، فحققت اللقطة العمودية ما تصبو إليه من إيحاء.

وتتبين اللقطة الأفقية للكاميرا من محور ثابت في النص الذي يطالعنا من قصة(ظهر الدب فوق الجبل)[21]: ((وضع غرانت الكتاب أسفل السرير بجانب يد فيونا الحرة))[22].

تتشكل اللقطة العمودية لحركة الكاميرا من نقطة ثابتة من الأعلى إلى الأسفل حيث فيونا فوق السرير في المشفى ومن ثم يدها الحرة ومن ثم الكتاب أسفل السرير حيث تدرجات بصر الشخصية (غرانت/الكاميرا) بحركتها العمودية لتتشكل دلالة المواجهة بين الزوجين في شد دراماتيكي وشروع بصراع نفسي لكونها متعلقة بـ (أوبري) الماكث بقربها ولا تتذكر (غرانت) بسبب الزهايمر من جهة، وما يعكسه المشهد من حزن (غرانت) وتماسكه من جهة أخرى، وقد عبرت اللقطة العمودية عن الاتجاهين النفسيين للزوجين معاً.

وتحقق الحركة العمودية للكاميرا ذات المحور الثابت فكرة الموت ولكنها في النص الآتي تحققت بصورة فعلية مع شخصية (حاتم) الذي كان من برج الميزان في كرنفال ثقافي كان يحضره: ((نظرت لأعلى فوجدت أن تلك اللافتة الخشبية المعلقة قد تحطمت.. إنها تهوي.. تهوي فوقي أنا بالذات.. ألمح المكتوب على ما تبقى منها..**Libra** جزء واحد من كلمة (ليبرال) قد بقى.. الآن أفهم لماذا لم يوضع حرف..**E** أفهم لماذا تحطمت اللافتة بهذا الشكل الغريب.. إن **Libra** معناها (برج الميزان)..!

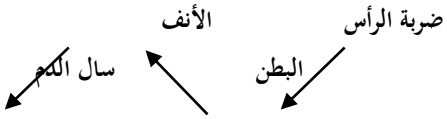
واللافتة تقترب.. تقترب.. تقترب..))[23].

وفي هذا النص كذلك تنظر شخصية (حاتم) إلى أعلى حيث اللافتة الخشبية التي كتبت

عليها كلمة ليبرال بصورة خاطئة لوجود نقص في حرف من حروف الكلمة –كما ظن حاتم في بادئ الأمر– ولكن لم يكن هذا النقص اعتباطاً، إذ أدرك معنى الكلمة المتولدة بينما كانت اللافتة الخشبية تهوي على رأسه، فتحققت الحركة العمودية للكاميرا في هذا المشهد باتجاهين: من الأسفل إلى الأعلى حينما نظرت الشخصية إلى أعلى حيث اللافتة، ومن الأعلى إلى الأسفل حينما هوت اللافتة على رأس الشخصية، نزولاً وصعوداً، معطية الشد الدراماتيكي الذي أبرزه تصوير الكاميرا العمودي من نقطته الثابتة.

ويمسك النص الآتي من رواية (عمارة يعقوبيان) بخيوط اللغة السينمائية وينسج منها تقنية التصوير الرأسي من نقطة ثابتة في تصويره مشهد مشاجرة بين (علي السواق) و(ملاك) بسبب العقد الذي سيحول (ملاك) بموجبه غرفة له في السطوح إلى محل تجاري: ((كان يتشاجر بسهولة واقتدار وكأنه يتخذ اجراءاً [هكذا] روتينياً بسيطاً أو –يمارس لعبة– يهواها: بدأ بضربة رأس محكمة لملاك ثم لكمتين في بطنه وثالثة قوية ذات طنين أصابت أنفه فسال خيط من الدم على وجهه... وساد هرج ومرج وتسلل العمال الهاربين))[24].

في مراقباتنا للدوال المحكية للنص يتضح لنا الدال البصري لنظر العين/ الكاميرا وفق تسلسله الرأسي المتتابع صعوداً ونزولاً أي أعلى وأسفل:




ومع الشرح السردي الواضح يتم استبطان المشهد بصورة مرئية عمودية في حركية كاميرته صعوداً ونزولاً، أعلى وأسفل فيشغل البعد اللفظي بَعد اتساقه مع البعد السينمائي المرئي مع استعمال لغة المؤثرات الصوتية التي عبرت عنها لفظة (طنين/هرج/مرج)؛ إذ تتسع حبكة المشهد شيئاً فشيئاً بهروب العمال وحدوث الهرج والمرج، وهذا يحسب إلى جانب أعراف الكاميرا الثابتة لمحور في حركتها العمودية، لأنها بدأت بإثارة الجو النفسي للقطات العمودية وإثارة مستوى التوتر.

وفي المشهد التأملي الآتي من رواية (الفتاة الدنماركية) الذي ربما وبحسب ما يبدو مشهداً تأملياً له علاقة بتحديد هوية الشخصية بخيارها بين الهويتين: (آينار/ليلي)[25]: ((ونافذتين صغيرتين بظلالهما السوداء المرسومة، كان هناك مصباح في

السقف يسلط الضوء حول الكرسي الأخضر، ووراء رائحة الأمونيا كان هناك أثر لشيء ممل ومرير ورطب. وقد جلس آينار على الكرسي الأخضر وكان يرتدي معطفاً ويشاهد نفث أنفاسه))[26].

جاءت الحركة العمودية للكاميرا في هذا النص من المنتصف أو الوسط –وسط الخط العمودي– وهو الابتداء بـ (النافذتين الصغيرتين)، ومن ثم صعوداً إلى الأعلى إلى السقف و إضاءته التي تصب أخيراً على الكرسي الأخضر (كرسي آينار) معززةً بالمؤثرات البصرية وهي الظلال السوداء للنافذتين والإضاءة المتمركزة على كرسي (آينار) أخضر اللون فقط ، ففي هذا الأسلوب الشكلي لإضاءة السقف ورسم حدودها مع الظِلال السوداء يحاول الكاتب من روايته ((أن يحقق جواً خاصاً، ومزاجاً نفسياً معيناً، فيزيد الإضاءة على بعض الأشخاص، أو أجزاء من الصورة، ويقللها عن آخرين، أو يستخدم الضلال، أو يغير من زوايا الإضاءة واتجاهاتها، لإضفاء إيحاءات معينة على الوجوه والأشخاص))[27]، فضلاً عن وجود مؤثرات أخرى إيحائية من مثل الإشارة الزمنية (فصل الشتاء)، الذي يرمز إلى السكون ويرمز إلى الإنصات لصوت الذات والتأمل خاصة وأن الشخصية هنا في هذا المكان اكتفت بإحدى هويتيها فقط وهي الوجه الذكري (آينار)، كما أن تصميم الظلال السوداء على النافذة ربما هي تبدو إيحاءات إلى أن مستقبل (آينار) مجهول، وأنه لم يقرر بعد كيف تكون شخصيته النهائية: آينار أم ليلي؟ فيما أن الكرسي الأخضر بلونه المحدد يدلل على عدم بأس (آينار) وأنه مفعم بالحياة، لذا فإن ابتداء اللقطات العمودية من المنتصف ثم صعودها إلى الأعلى ومن ثم نزولها إلى الأسفل سيجعلنا أمام منطق مستقبلي يرسم خطوط الرواية في نهاياتها، كما أن المؤثرات البصرية من ظل وإضاءة وألوان ساعدت على تجسيد ماهية الشخصية وحاولت التنبؤ بوضعها، فالضوء المتسلط على (آينار) وكرسيه يشي بأنه يريد التركيز على مقاصد هذه الشخصية وخلق هالة على قراراتها؛ لذا كانت في غاية الأهمية بالنسبة لحركة الكاميرا العمودية ثابتة المحور وتحقيق فكرتها، وتجدر الإشارة إلى أن اللغة السينمائية هنا انفردت بها الرواية من دون فيلمها السينمائي ؛ إذ لا وجود لهذا المشهد في الفيلم.

أما عند الانتقال إلى رواية (عمارة يعقوبيان) وتتبع إجراءاتها الفنية التي تجترح منها لغتها السينمائية، نجد أن تقنية الكاميرا بحركتها العمودية قابعة في نسيج المشهد النصي الآتي في وصف المظهر الخارجي للجماعة الإسلامية التي انتمى إليها (طه) خطيب (بثينة) السابق :

((قبل أذان الجمعة بساعتين كاملتين، امتلأ مسجد أنس بن مالك ... كانوا جميعاً من الطلبة الإسلاميين... ومعظمهم بالزي الباكستاني: الجلباب أبيض أو أزرق يصل إلى أسفل الركبة وتحته بنطلون من نفس اللون [هكذا] وعلى الرأس عمامة بيضاء يتدلى طرفها عند مؤخرة الرقبة))[28].

تناول النص المقتطع عبر التكنيك السينمائي الذي يتضمنه الأصولية الدينية وعلاقتها العكسية بالمجتمع العلماني عبر الجماعة التي انتمى إليها (طه)، وهو يتوغل في هذه الموضوعة –التطرف الديني– سينمائياً باختيار الحركة العمودية للكاميرا ذات المحور الثابت في وصف المظهر الخارجي صعوداً ونزولاً: (الجلباب الذي يصل إلى أسفل الركبة/ البنطلون [نزولاً] / العمامة [صعوداً] / طرف العمامة المتدلي إلى مؤخرة الرقبة [نزولاً])، في عرض ظاهري للشخصيات من الخارج، قاصداً بذلك إبراز شخصية المتطرف (مجتمع طه الجديد الذي ينتمي إليه)، لذا نلمح أن الكاميرا بحركتها العمودية صعوداً ونزولاً أدت دوراً مهماً بالنسبة لتسيير حركة المشهد نحو الهدف المطلوب للإيديولوجيا الدينية التي انتمى إليها (طه) بوصفها ((رد فعل على المجتمع الذي يعيش فيه))[29]، فالشريط السينمائي عبر لقطاته العمودية هذه أراد أن يبرز سلوك (طه) في انتمائه الذي ((يغدو وكأنه سلوك انتقامي من واقع المجتمع الذي يعيشه فيواجه هذا المجتمع بالرفض المستند إلى التدين الذي تتصارع فيه المادية و الروحية؛ ولذلك فإن تدينه يغدو استراتيجية لمقاومة سلطة الواقع والمجتمع، فهو يضمر إحساساً عنيفاً بالمفارقة))[30]، ومن هنا، كان تبيين حياة (طه) الجديدة عبر تقديم الشخصيات باطنياً وتقديمها كذلك ظاهرياً (موضع بحث المشهد) في لغة سينمائية بتقنية التصوير العمودي من نقطة ثابتة للكاميرا ولكن على الرغم من التشابه التقني على مستوى اللغة السينمائية بين الرواية وفيلمها السينمائي إلا أن النص هنا تميز بخصيصة تبرز تفرد الرواية أو اختلافها وخصوصيتها قدر الإمكان عن السينما ، ويتضح ذلك في عبارة : ((قبل أذان الجمعة بساعتين كاملتين)) ؛ إذ ليتمكن الفيلم من عرض هذا التوقيت الدقيق على الوتيرة الأسلوبية نفسها التي قدمتها الرواية ، وهذا يعطي قاعدة مفادها أن ((الأفلام تختلف عن الأدب وعلى وجه الخصوص في القيود الزمنية))[31]، وهو ما استطاع المقتبس الروائي الإتيان به.

ويستقطب النص الآتي من رواية (الفتاة الدنماركية) تداعياته الإيحائية المتولدة من التكنيك

السينمائي الذي يستند إليه وهو الكاميرا ذات الحركة الرأسية التصويرية[32]: ((كانت الطائرة الورقية تندفع نحو الأرض ، بورقتها السوداء التي ترفرف في إطارها ، ثم تحطمت عند قدمي آينار))[33].

تولد الرمز الإيحائي (الطائرة الورقية) تداعيات نفسية تخص الشخصية (آينار/ليلي)، فهي ترمز إلى أقصى تطلعات المستقبل والروح الإنسانية من سمو في العوالم المليئة بالأسرار والغموض، وقد استندت الكاميرا ذات المحور الثابت في (النص/الفيلم) وبحركتها الرأسية على هذه الطائرة الورقية من الأعلى إلى الأسفل حيث الطائرة الورقية التي تحلق في السماء ومن ثم اندفاعها تدريجياً نحو الأرض نزولاً، وفي النهاية، تحطمها قرب أقدام (آينار). إنها فيما يبدو لنا تحقق وجود مدلول إيحائي بإحالته إلى مدلول إيحائي آخر، وهو الفكرة التي توحي بأقصى ما يتطلع إليه (آينار/ليلي) في تحقيق كينونته واستقراره المفتقد بسبب إحساسه الذي يعتاشه وضياعه لضياع هويته، ذكر أم أنثى؟ ومن منها الشخصية الأصل؟ ولكن تطلعات (آينار/ليلي) تحولها الحركة الرأسية للكاميرا إلى عامل استلاب بالهبوط إلى أسفل والتحطم قرب أقدامه يعضدها بذلك المثيرات اللونية المتمثلة باللون الأسود وهو يختزل إحالات سيكولوجية وسينمائية شائعة في أغلب الثقافات البشرية، تدلل على النهاية الاستلابية التي آلت إليها (الرواية/الفيلم) وهي موت (آينار/ليلي) بعد إجرائه العملية الجراحية الخاصة بتحديد الجنس، مما يجعل اللقطات العمودية في هذا المشهد تبدو ذات عملية تفريغ إيحائي نستعير منه الفكرة. لقد قدمت كل من الروايتين مادتها السينمائية بحسب وجهة نظرها التي تحكمها حبكتها السردية والمحتوى الرئيس المسيطر على هذه الحبكة معطية بذلك الدلالة المطلوبة تجريبياً.

**الخاتمة:**

نافست العينات السردية السينما بتقديمها التقنيات الخاصة بالسينما نفسها ولا سيما بعد الكشف المسحي الذي بين لنا أن النسخ السينمائية لهذه الأصول لم تأخذ بكل المونتاجات وتقنيات الكاميرا التي وفرتها العينات السردية بصورة جلية؛ وبعبارة أخرى، نافست العينات الأدبية السينما بسبب تقديمها تقنيات السينما التي لم تأخذها منها نسخها المرئية في غالبيتها إما للاختصار أو لأسباب أخرى، كما أن لكل نوع من أنواع حركة الكاميرا

دلالاته الكنائية والاستعارية الخاصة به فالحركة العمودية على سبيل المثال أكثر حدة وتسلطاً ونحو ذلك من الحركة الأفقية.

كما أن أبعد العينات السردية عن عرضها التلفزيوني هي (ظهر الدب على الجبل)؛ إذ تبدى لنا التغيير الكبير في مسلسلها (زودياك) ليس لدواعي الاختصار وإنما لدواع إبداعية، وأقرب العينات الأدبية لعرضها التلفزيوني مسرحية (ملائكة في أميركا)، وتوسطت العينات الأخرى بينهما في هذه النقطة، فكلا القصتين القصيرتين من كلا الأدبين قد تم تغيير اسميهما عند تحويلهما إلى العمل الفيلمي السينمائي، ربما يتعلق ذلك من وجهة نظرنا بكمية التغيير التي تعرضت له كل من القصتين الذي ربما يكون بهذا الكم بسبب قصر مادتيهما السردية.

## References

(1) اسلوبية القصة دراسة في القصة القصيرة العراقية: 74.

(2) ينظر: م. ن والصفحة.

(3) قواعد اللغة السينمائية، دانييل أريخون، تر: أحمد الحضري: 422/421.

(4) ينظر: فكرة الإخراج السينمائي: 132.

(5) ينظر: م. ن والصفحة.

(6) الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية: 433.

(7) ينظر: م. ن والصفحة.

(8) وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية، عبد الكريم السوداني، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996:147.

(9) "One militiaman was preparing the death of three brothers. He lined them up against the wall. I was at their feet, hiding in the gutter. I could see their legs shaking... I could see her, through her sons trembling legs...Then she said a name, she said, "Nidal, Nidal!" And she collapsed and the militiaman shot the youngest two. He left the eldest son alive trembling! He just left

**him there and walked away. The two bodies lay at his feet. The mother stood up … she began to wail that she had killed her sons. Dragging her heavy body. She kept screaming that she was her sons assassin!" Scorched: 52.**

(10) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(11) معجم لسان العرب، ابن منظور(711هـ)، مادة (سحب) .

(12) **"… We hear the whole ceiling give way.**

**A beat, and Then, in a shower of unearthly white light, spreading great opalescent gray–silver wings, The Angel descends through The Ceiling into The room and floats above The bed.)**

**ANGEL: Greetings, Prophet;**

**The Great Work begins:**

**The Messenger has arrived".**

**Angels in America: 125.**

(13) ترجمة النص من عمل الباحثة

(14) **"A young man on the roof of an apartment building. Alone. Walkman (1980 model) on his ears. Using a telescopic rifle in licu of a guitar, he passionately plays… When the lyrics begin, his rifle becomes a microphone… Suddenly, something in the distance attracts his attention… NIHAD hastily grabs a camera. He aims it in the same direction, focuses and takes a picture…**

**THE MAN: pleas, let me go! I'm not from around her. I'm a photographer… Don't kill me! I could be your**

**father, I'm the same age as your mother… NIHAD shoots. The camera goes off at the same time" Scorched: 66/67.**

(15) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(16) تقنيات مونتاج السينما والتلفزيون: 500.

(17) **Critical and Analytical Writing about Film in the Literature in English Classroom: 4.** [ ترجمة النص من عمل الباحثة]

(18) **"Prior, Louis, Belize and Hannah sitting on the rim of the Bethesda Fountain in central park. It's a bright day, but cold. Prior is heavily bundled, and he has thick glasses on. He supports himself with a cane. Hannah is noticeably different–she looks like a New Yorker, and she's reading an issue of the Nation. Louis and Belize are arguing. The Bethesda Angel is above them all… This is the angel Bethesda. Louis will tell you her story.**

**Louis: Oh. Um, well, she was this angel, she landed in the temple square in Jerusalem, in the days of the second temple, right in the middle of a working day she descended and just her foot touched earth. And where it did, a fountain shot up from the ground. When the Romans destroyed the temple, the fountain of Bethesda ran dry…**

**BELIZE: If anyone who was suffering, in the body or the spirit, walked through the waters of the fountain of Bethesda, they would be healed, washed clean of pain…**

**HANNAH: Right. The fountain of Bethesda will flow again. And I told him I would personally take him there to bathe. We will all bathe ourselves clean.**

**LOUIS: Not literally in Jerusalem, I mean we don't want this to have sort of Zionist implications, we–" The Angels in America: 287/289.**

(19) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(*) وهو تمثال من البرونز للملاك إيما ستيبنز مع نافرة يعود تاريخ بنائهما إلى نهاية القرن العشرين عام 1984م ، وهو يقع على بحيرة في سنترال بارك في نيويورك كما أنه من عوامل الجذب الرئيس والأماكن الأكثر زيارة ، ويقوم الزائرون برمي عملة معدنية وطلب أمنية عند زيارته. موقع.Good Places

(20) قصة حظك اليوم: 40 .

(21)"Grant set the book down on the bed beside Fiona's free hand" .The Bear Came Over The Mountain:14 .

(22) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(23) قصة حظك اليوم: 83 .

(24) رواية عمارة يعقوبيان: 103/102.

(25) "...tow small windows with their black shades drawn. There was a bulb in the ceiling that cast light around the green chair. Behind a smell of ammonia was the trace of something salty and bitter and wet. Einar had sat in the green chair in his overcoat and watched the puffs of his breath".

**The Danish Girl: 104.**

(26) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(27) الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية :464

(28) رواية عمارة يعقوبيان: 131/130.

(29) الصورولوجيا في الرواية / دراسة مقارنة بين روايات عربية وأمريكية مختارة، أسماء يوسف ديّان، رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية، جامعة ذي قار، 2014م: 27.

(30) م. ن والصفحة.

(31) Narrative theory and the dynamics of popular movies, James E.

(32) "The Kite was hurtling toward the earth, its black paper fluttering in its frame. Then it crashed near Einar's foot". The Danish Girl: 110.

(33) ترجمة النص من عمل الباحثة.

## قائمة المصادر والمراجع


- الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية :

– ANGELS IN AMERICA (TV show), Directed by: Mike Nichols, Performance: Al Pacino, Meryl Streep and others, 2003.

– AWAY FROM HER (Movie), Directed by: Sarah Polley, Performance: Gordon Pinsent, Julie Chritie and others, 2007.

– THE DANISH GIRL (Movie), Directed by: Tom Hooper, Performance: Alicia Vikander, Eddie Redmayne and others, 2015. INCEDIES (Movie), Directed by: Denis Villeneuve, Performance: Mustafa Kamel, Hussein Sami and others, 2010.

– زودياك (مسلسل درامي)، إخراج: محمود كامل، تمثيل: خالد أنور وأسماء أبو اليزيد وآخرين، 2019 .

– عمارة يعقوبيان (فيلم سينمائي)، إخراج: مروان حامد، تمثيل: عادل إمام ونور الشريف وآخرين، 2006 .

- المسرحيات والقصص والروايات:

- **ANGELS IN AMERICA (A Play), by Tony Kushner, published by: Theatre Communications Group, New York, Revised 2013.**
- **THE BEAR CAME OVER THE MONTAIN (A Short story), by Alice Munro, Originally published in The New Yorker magazine, December 27, 1999.**
- **THE DANISH GIRL (A Novel), by David Ebershoff, Penguin Books, New York, 2000.**
- **SCORCHED(A Play), by Wajdi Mouawad, translated by Shelly Tepperman, Propert Ryerson Univers, Canada, First edition: July 2002, Second edition: October 2011 .**

– حظك اليوم (قصة قصيرة)، د. أحمد خالد توفيق، دار ديموند بوك، الكويت، ط1، 2008.

– عمارة يعقوبيان (رواية)، علاء الأسواني، مكتبة مدبولي، القاهرة، 2002.

- الكتب:

**-Critical and Analytical Writing about Film in the Literature in English Classroom**

**Narrative theory and the dynamics of popular movies, James E-**

–اسلوبية القصة دراسة في القصة القصيرة العراقية، د. أحمد حسين الجار الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2013م.

– تقنيات مونتاج السينما والتلفزيون، كين دانسايجر، تر: أحمد يوسف، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2011م.

–قواعد اللغة السينمائية، دانييل أريخون، تر: أحمد الحضري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، (د. ط)، 1997م.

–لسان العرب، ابن منظور(ت 711هـ)، دار صادر، بيروت، ط3، 1414هـ.

- الأطاريح والرسائل :

–الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، عز الدين عطية المصري، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب–الجامعة الإسلامية بغزة،2010م.

–الصورولوجيا في الرواية/ دراسة مقارنة بين روايات عربية وأميركية مختارة، أسماء يوسف ديان،رسالة ماجستير، كلية التربية للعلوم الإنسانية جامعة ذي قار، 2014م.

–وظيفة اللغة الصورية في البرامج التلفزيونية، عبد الكريم السوداني، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 1996م.

- المجلات والدوريات :

–فكرة الإخراج السينمائي، كين دانسايجر، تر: أحمد يوسف، ع 1307

- مواقع الإنترنت :

تمثال بيثيسيدا، موقع Good Places.