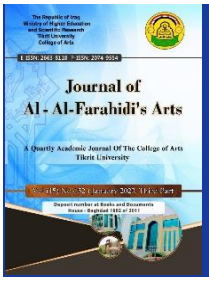

Tikrit University | جامعة تكريت

مجلة آداب الفراهيدي

Journal of Al-Farahidi's Arts

Employing Cinematic Techniques In The Story - Hasan Mutlaq As A Model

توظيف التقانات السينمائية في القصة - حسن مطلك أنموذجاً

Asst. Prof. Dr. Ramadan Ali Aboud

General Directorate of Education Salahuddin, The Ministry of Education Salahuddin, Iraq

أ. م. د. رمضان علي عبود

المديرية العامة لتربية صلاح الدين، وزارة التربية

صلاح الدين، العراق

SUBMISSION التقديم	ACCEPTED القبول	E-PUBLISHED النشر الإلكتروني
05/12/2023	15/02/2024	18/08/2024

P-ISSN: 2074-9554 | E-ISSN: 2663-8118 https://doi.org/10.25130/jaa.16.57.2.2 Vol (16) No (57) March (2024) P (12-27)

ABSTRACT

This research aims to examine the extent of employing cinematic techniques in Hassan Mutlaq's stories, and to reveal the narrator's efforts to develop narrative abilities and the nature of benefiting from visual and pictorial data through openness to the art of cinema.

The study came with an introduction and three chapters. The introduction dealt with the mechanism of the narrative benefiting from cinema technology, and the first chapter was devoted to studying the narrator's location / camera angle in taking the appropriate position in following the narration, which are as follows: horizontal vision, rear vision, high vision, side vision.

The second chapter came to study the shots and their nature, which are:

1 .The review shot.

2 .The ascending shot.

3 .The descending shot.

The third chapter dealt with the montage of shots, as shots vary and differ from each other according to the field of vision and their time period, which are as follows:

1 .The close shot.

2 .The distant shot.

3 .The short shot.

4. The long shot.

KEYWORDS

Hasan Mutlaq, Cinematic Techniques, Cinematic Employment, Story, Angle of View, Cinematic Shots, Cinematic Editing

الملخص

يهدف هذا البحث الى معاينة مدى توظيف التقنيات السينمائية في قصص حسن مطلك، والكشف عن سعي القاص في تطوير القدرات السردية وطبيعة الإفادة من المعطيات البصرية والتصويرية من خلال الانفتاح على فن السينما.

وجاءت الدراسة بتمهيد وثلاثة مباحث، تناول التمهيد آلية افادة السرد من تقانة السينما، وخص المبحث الاول لدراسة موقع الراوي / زاوية الكاميرا في اتخاذ الوضع المناسب في متابعة الروي وهي كالاتي: الرؤية الأفقية، الرؤية الخلفية، الرؤية المرتفعة، الرؤية الجانبية.

فيما جاء المبحث الثاني لدراسة اللقطات وطبيعتها وهي:

١. اللقطة الاستعراضية.

٢. اللقطة الصاعدة.

٣. اللقطة النازلة.

وتناول المبحث الثالث مونتاج اللقطات، اذ تتنوع اللقطات وتختلف فيما بينها بحسب مجال الرؤية ومدتها الزمنية، وهي كالاتي:

١. اللقطة القريبة.

٢. اللقطة البعيدة.

٣. اللقطة القصيرة.

٤. اللقطة الطويلة.

الكلمات المفتاحية

حسن مطلك، التقانات السينمائية، التوظيف السينمائي، القصة، زاوية الرؤية، اللقطات السينمائية، المونتاج السينمائي

Copyright and License: This is an Open-Access Article distributed under A Creative Commons Attribution 4.0 License, which allows free use, distribution, and reproduction in any medium provided the original work is properly cited.

التمهيد:

ينهض النص السردي في بنائه على الوصف والتصوير في نقل الاحداث من خلال بناء العلاقات التعبيرية في خط متنام يصنع الاحداث ويخلق الشخوص وينشئ المعاني ويرسم الحوار ويعين الزمان والمكان وسيلتي النص في بلورة معياره وتحديد هويته الفنية. إن الدور الذي يعكسه التصوير هو التشكيل الذي يقوم بمهمة الإحاطة والشمول لكل عناصر النص السردي، فيقدم الاحدث والادوار والوظائف ويطرح الوقائع والمتغيرات التي تعبر عن رؤية الكاتب وتجربته التي يعرضها في دلالات التعبير ووقائع النص.

ان المهمة الأساس التي يطلع بها السرد هي التصوير من خلال نقل الوقائع والاحداث التي تصوغ المعنى وتعمل على انتاج الرؤية بإبعادها المختلفة في شتى المجالات سواء أكانت تصويرية ام خلق الشخوص وصياغة المعاني الأقرب للصورة والخيال، ويقوم برسم الحوار ويؤثر الزمان والمكان في تشكيل حركية النص ليكون الانطلاق الأساس في تشكيل رؤية الكاتب وواقعية النص السردي [١].

من المعلوم ان السرد قد دخل ميدان التعبير القصصي منذ نشوء هذا الفن وتطور كثيرا، فهو لم يتوقف عند حدود استخدام إمكانياته المتاحة بصيغته المعهودة بل طور ذلك بالإفادة من تقانات السينما على نحو خاص فيما يمكن ان نطلق عليه بـ (سينمائية الحكي) الذي يقدم القصة بطريقة مشهدية تعمل على استيعاب حرارة اللقطة. وهي تنجز بشكل صورة مفلمنة، وهو امر يستدعي طريقه الإفادة من معطيات هذه التقانة وآلية التوظيف الذكي والمتقن. وعلى هذا الاساس يمكن ان تقدم هذه التقانات الشيء الكثير للقصة وبالشكل الذي يغنيها ويجعلها أقرب للمتلقي، لا سيما وهو يتلقى الصور الكتابية صورا ذهنيه وهي تتحرك وتنمو وكأنها صور كاميراتيه مجسمه يكاد يسمع حوار الشخصيات تهمس له وينظر الى المشاهدة النصية وكأنها ماده قدر جرت الحياة فيها [٢].

فقد عمد التصوير السينمائي في النص القصصي الى بلورت صياغة وانتاج جديده للسرد من خلال استخدام الكاميرا وآلياتها الفنية بكل تفاصيلها وابعادها وزواياها المختلفة التي تعمل بدورها على نسج محتوى مغاير للمقروء في رسم صورة مفلمنة نستطيع الشعور بها وسامعها وتحسسها بالحواس في مساهمتة تجريدية للعالم الأشياء [٣]. اذ يرتكز السرد على التصوير في تشكيل نصه القصصي محاولا اختراق الفن التصويري، واستعارة كامرته لتصوير المدركات وإعادة انتاجها على وفق علاقات فنيه جديده تستند في الاساس الى آليات السرد، وتوظيف طاقات التصوير من خلال (القابلية المزدوجة علي صنع الصورة لإثارة الملتقي البصري، وانتاج الدلالة لإثاره الملتقى الزمني) [٤]. اذ يبدو فعل الزمن هو الاكثر تجليا، وبين التلقي والمتخيل تتجلى حركية النص ومن تداخلها ينشأ فضاء مشحون بالحركة والصورة يشد المتلقي ويدفعه الى المغامرة في لجج النص لمعرفة فحواه وفك مغاليقه وصولا الى الهدف المقصود.

ان الاتكاء على الكاميرا في المتن السردي يعني في الاساس السعي الى استهداف القصد بشكل مرئي، من اجل رفع احساس المتلقي بالمسرود. وتتمكن الكاميرا من تنفيذ مهامها تلك عن طريق سلوكها الذي تقوم به لصناعة اللقطة.

ان استعارة القصة لقوانين حركة التصوير يضعها وسط حالة سردية تتعامل وفقها مع الضروري، وهذا الفعل يعد نتيجة تتمثل بـ (حركة الكاميرا التي في ميلها نحو الضروري تترك جانبا كل ما هو زائد) [٥]. وعلى هذه الاساس تكون الكاميرا وحدة الشعور الفيلمي فهي التي تؤسس الحركة العامة للفيلم، وهذه الحركة تنتج من حركة تصوير المرئي المقصود.

عمد بعض كتاب القصة الى دعم نصوصهم بهوية سردية بصرية من خلال التعامل مع الكاميرا التي تهدف من وراء ثباتها وحركتها الى ترجمة قصد معين [٦]. وهو بذلك يهدف الى وضع نتاجه ضمني اطار بصري يرفع من حيوية في التلقي، تتراجع فيه اللغة لأجل الصورة، اذ يدرك قصد المسرود من خلال تتبع سلوك التصوير فـ (بتغير سرعة الكاميرا يمكن التعجيل بالحدث او التباطؤ به) [٧]، اضافة الى امتلاك الكاميرا مميزات اخرى تمكنها

من تبني دور الراوي، فهي فضلا عن عملها وهي ثابتة تتمتع في الحكم بتقسيم اللقطات المتحركة بحسب وجهة النظر، مع حرية اتخاذ الوضع في متابعة الروي، وهو ما يصطلح على تسميته بزوايا الكاميرا او وزوايا التصوير، ونتيجة لتعدد زوايا الكاميرا تعددت زوايا التصوير، وهي كالآتي:

أولاً: زاوية الرؤية الافقية (في مستوى المنظور).

ثانياً: زاوية الرؤية الخلفية (في مستوى المنظور).

ثالثاً: الزاوية المرتفعة النظر من الأعلى الى الأسفل (عين الطائر).

رابعاً: الزاوية المنخفضة النظر من الأسفل الى الأعلى.

خامساً: زاوية الرؤية الجانبية.

أولاً: زوايا الرؤية الافقية (في مستوى المنظور):

تعد هذه الزاوية هي الأكثر حضوراً واستخداماً، فهي تلتقط الزاوية التصويرية من الامام، اذ تسعى الى عرض الاحداث للمشاهد / المتلقي بشكل مباشر، ويتم من خلالها الكشف عن الشخصية وما يحيط بها من ظروف واحداث، اذ ان هناك علاقة وطيدة بين الزاوية المستخدمة والموضوع المصور وتجليات الشخصية او وقائع الاحداث المراد ايصالها للجمهور [٨].

عمد القاص حسن مطلك الى توظيف هذه الزاوية في الكثير من قصصه، من ذلك ما جاء في قصة (عرانيس) يقول الراوي: "بعض الرجال انحدروا بعد الصلاة الفجر الى البساتين والحقول. وصلت سليمة قبل الجميع، راحت تركض في حقل الذرة بفرح طفلة رأسها الذي يظهر ويختفي بين رماح القصب، رأسها هو الأهم لأنها تفكر به. وهي جميلة فيه، ذلك الجزء البارز المتلفع بوشاح اسود، الراكض بين الأطراف المترامية لغابة القصب. انها مدفونة حتى العنق والرأس أحياناً في الكثافات المتباينة. لا تعرف ان احداً سبقها الى هناك، يتربص بها، لذلك تطلق موالاً بأعذب ما يكون ... اغنية حزينة لكنها صافية، ثاقبة تثلج. الصدور. الموال يتقطع بسبب الضربات المتتالية لرؤوس رماح القصب التي تحمل العرانيس على الصدر والوجه والفم المنفرج. تقفز بدلال، ساقية، بركة ماء...الموال يرتجف في كل قفزة ثم يعود أكثر صفاءً ... توقفت، توقف غناؤها، ارهفت السمع فتحت فمها لتسمع به ايضاً لقد شعرت بوجود أحد في الجانب الكثيف القريب من الغدير. رمت شفتيها، باعدت راحتيها ... ثم واصلت) [٩].

انطلق الراوي (الكاميرا) في متابعة الاحداث من زاوية نظر افقية بدءاً بتحديد المكان (البساتين والحقول) التي تعد لقطة افقية عامة، لتأخذ بعد ذلك مسارا افقيا خاصا من خلال متابعة الشخصية (سليمة) وهي تنظر في حقل الذرة، اذ يصف الراوي كيف تشق طريقها بين سيقان القصب الكثيف الذي كثيرا ما كان يعلو طولها فلا يظهر الا رأسها المتلفع برداء القرويات الاسود عاكسا حركتها وتقدمها الى الامام، اذ يصف ما يرى ويسمع لصورة الحقل وحركة سليمة وغنائها الحزين تلك الصورة التي تتجسد امام عينيه، فيصف ما يرى لركض سليمة وكثافة القصب الذي بات اشبه بالغابة التي تمتد على امتداد البصر (الاطراف المترامية لغابة القصب)، لينتقل الى صورة متخيلة بقوله: (لقد شعرت بوجود احد في الجانب الكثيف القريب من القدير) ويمكن ان تعد الصورة الذهنية المتخيلة للحدث زاوية افقية، لأنها تتجسد بمتخيل امام العين الداخلية لينتقل الى حاسة لمس ذهنية للأفكار المشتتة داخل (سليمة) وقلقها من وعورة المكان، لترهف السمع، وتجيل النظر فيما حولها، فتشك بوجود شخص في الجانب الكثيف من غابة القصب، وهنا ايضا يصور الجانب الكثيف على انه زاوية افقية في مستوى المنظور.

حاول الراوي في هذا النص ان يحقق زاوية افقية للملامح المذكورة سواء أكانت واقعية ام متخيلة، وما يميز الرؤية الأفقية هنا انها لم تقتصر على الابصار المادي فيما يخص حقل الذرة وكثافة قصبه وركض سليمة وسطه (انها مدفونة حتى العنق) لكن تلك الرؤية تحولت الى جانب استبصاري متخيل لما يحدث في ذهن (سليمة) ليقدم بعدها صوراً تخيلية عما يشغل جزءاً من المكان.

ومن زاوية افقية اخرى ما جاء في قصه (الحاجز): (الحاجز امامي: جدار اسمنتي منخفض، مثبت عليه قوائم حديدية متساوية المدى، تعانق بعضها بعضا بأسلاك شائكة صدئة ... ام إني لا أرى. المرة العشرون التي احاول ولم أفلح ... لأحاول مرة اخرى. قدمي على الجدار، يداي الراجفتان تقبضان على السلك الوسط ... أواه ... انه يحزنني ... الدم يسيل، يمتزج مع العرق، ينحدر مع الساعدين، يدخل في الاكمام ... ما زلت أحاول. اليدان الراجفتان لا تحملان الجسد الثقيل- ليس ثقيلا- لكنه واهن وهما متعبتان ... لا جدوى ...) [١٠].

تمثل الصورة التي قدمها الراوي انموذجا حيا لما يعرف بالزاوية الأفقية، وهي مجموعة صور فوتوغرافية قام الراوي بتجميعها وعرضها لنا عن الطريق زاوية مستوى النظر التي تمثلت بالوصف في عرض الصور بقوله: (الحاجز امامي جدار اسمنتي منخفض، مثبت عليه قوائم حديدية متساوية المدى ...) ان الصور ملتقطة من الزاوية الأمامية وحاول الراوي متابعة ادق التفاصيل لهذه الزاوية التي تعد احدى التقانات المهمة التي ركز عليها واهتم بتفاصيلها بحيث خرجت بشكل تصوري بصري وكأنها امام مشهد سينمائي.

ثانياً: زاوية الرؤية الخلفية (في مستوى المنظور):

تشتغل هذه الزاوية بعكس الزاوية الامامية تماماً، فهي تركز على الجانب الخلفي تماماً من الموضوع الذي يقصد بالتصوير والتجسيد كمشهد حركي فعال للملتقي، ينهض ذلك على آلية الوصف، اذ تعمد عين الراوي بنقل الصور عبر الدال اللغوي الى ذهن المتلقي ليدرك الأشياء المراد تصويرها وحينئذ يكون خلفها. يركز اشتغال هذه الزاوية على تصوير الأشخاص والاشياء الأخرى التي لها وصف ووجود ماثل للرؤية وتحتمل الوصف من الخلف، والرؤية الخلفية تكون في بعض الأحيان رؤية معنوية تعيد ترتيب الأشياء من جديد [١١].

ومن امثلة استخدام الزاوية الخلفية ما جاء في قصة (المذكر والمؤنث) يقول الراوي: (نظر اليها وهي تمشي جسدها مضطرة لتجنب الكراسي، بحركة المتاهة. نفضت شعرها فتعذب، لمست سطوح الطاولات فتعذب / متوحشة كأنها تريد التخلص من وباء ...، في حركة الاهتزاز / .../ انثى لها صفات الشوك) [١٢].

ونلحظ في هذه اللقطة ان زاوية الكاميرا المستخدمة هي الزاوية الخلفية، اذ يقوم الراوي بالوصف من خلال عرض اللقطة (تثني جسدها مضطرة لتجنب الكراسي بحركة المتاهة، نفضت شعرها ...لمست سطوح الطاولات) ان كل ماء جاء من وصف في هذه اللقطة يكشف عن الاعتماد على الزاوية الخلفية لمستوى النظر، فهي لا تصور الا الجانب الخلفي للصور الملتقطة، فموقع الراوي كان خلف الشخصية ويركز في عدسته على الرؤية الخلفية لشخصية المرأة، وما ينعكس منها من صور ملتقطة من حركة جسدها وهي تمشي الى الامام، وتنفض شعرها وحركة اردافها فضلاً عن حركتها بين الكراسي وتعاملها مع سطوح الطاولات.

وفي مشهد آخر يصور الزاوية الخلفية ما جاء في قصة عرانيس: (وقفت سليمة خلفه تنظر اليه فقط، الى حركته حيث بدأ ينهب القصب نهباً، لكنه حين شعر بنظراتها اليه، ارتبك، فلعقت الفأس قدمه فخجل من ان يصرخ...وهو يتألم أو يتأوه الجندي ...؟ واصل الغناء منطلقاً من الم قدمه وقلبه. لعل سليمة قد تشربت دفء صوته ورجولته فخجلت من مشاعرها ...) [١٣]. يبدو هذا المشهد واضحا، اذا اعتمد صيغة صريحة لزاوية النظر الخلفية، فموقع الراوي خلف الشخصية المعنية بالتصوير، وتركيز العدسة على حركتها وفعلها وهي تحطب القصب بالفأس وبشكل دؤوب ليكتمل المشهد من خلال التركيز على الزاوية نفسها في جملة (لعق الفأس قدمه)، فقد رسم تفاصيل المشهد من خلال سرعة الحطب والتهام القصب من امام الشخصية المعنية بالتصوير، والسرعة الممزوجة بالارتباك بسبب الشعور بما خلفه لتكتمل الصورة الحركية بإصابة القدم، وتعد هذه الزاوية مثلى في تصوير المشهد وايصاله الى المتلقي بشكل واضح ورؤية عميقة.

ثالثاً: الزاوية المرتفعة / النظر من الأعلى:

تسمى هذه الزاوية بـ (عين الطائر) تلك التسمية التي اطلقها (بوريسي اوسبنسكي) وهي ترتكز على رؤية شاملة للمشهد من زاوية مرتفعة [١٤]، اذ يعتمد المتلقي على راو ينظر الى المشهد من مكان عال (ومن وجهة نظر واحدة عامة جداً، فمثل هذا الموقع المكاني يفترض في العادة أفاقاً واسعة جداً فيراها بعينه من بعيد) [١٥]، وقد

تكون لهذا الزاوية إمكانية إضافية أخرى وهي تصوير اكبر عدد من الشخصيات والامكنة والاشياء الأخرى المحيطة بها، ثم تميل الى التركيز في تصوير الشخصية باستخدام ما يعرف باللغة السينمائية (الزووم) وهو اظهار فاعلية التصوير من خلال تحديد المراد تصويره ، فينتقل المشهد من المساحة الكبيرة التي تظهر فيها كل الأشياء الى مساحة اقل تدريجياً، وهكذا الى ان تقترب من مساحة معينة صغيرة لتكون الصورة المشهدية اقرب كثيراً ويمكن رؤية التفاصيل الدقيقة للأشياء.

ومن امثلة الزاوية المرتفعة وتوظيف الراوي للنظر من الأعلى ما جاء في قصة (ابجد حسن هوز) يقول الراوي: (كيف تبدو لك الأشياء من الأعلى؟ كل شيء ملتصق بالأرض. ملتصق وصغير. فالأشجار بلا سيقان، تبدو مجرد كتل خضراء داكنة. الأحجار موزعة بنظام. المنازل مقسمة وقف مسطرة. فمن اين للإنسان هذا الحس الهندسي عندما يكون أصغر من الأشياء؟ وكيف لا تحس بهذا على الرصيف؟ السطوح مجرد مستطيلات او مربعات مميزة عن الحدائق باللون فقط. وكيف للطويل ان يدخل تحت المربع؟) [١٦].

تمثل هذه الصورة القصصية زاوية عين الطائر في رؤية السارد للحدث وكانت عينه بمثابة كاميرا تلتقط الصور من زاوية مرتفعة، وقد أشار عن موقعه (كيف تبدو تلك الأشياء من الأعلى)، وقد عمد السارد الى الوصف لإيصال الفكرة المطلوبة، فأعلن عن وصف الأشياء والأشجار والاحجار وكيف تبدو له (كل شيء ملتصق بالأرض. ملتصق وصغير ... فالأشجار بلا سيقان تبدو مجرد كتل خضراء داكنة. الاحجار موزعة بلا نظام ... السطوح مجرد مستطيلات ...) اذ عكس الوصف زاوية التصوير وهي تعطي انطباع العلو لزاوية النظر على ذلك المشهد، وتوحي الصور (السطوح مجرد مستطيلات ... مميز عن الحدائق باللون فقط) على التصغير والشمولية العامة وهي صور ذات دلالة لزاوية واحدة هي الزاوية المرتفعة التي تصور تلك المناظر التي تنسج بالوصف. وتتجسد تلك الزاوية في قصة (الاكتظاظ) يقول الراوي: (لقد عرف الرجل الذي صار الماء فوقه بارتفاع قامة او أكثر، طعم الموت الحقيقي ولونه! وصل الى القاع، مكث هنيهة، نزعت نفسه نحو السطح فصارع الرغبة ... تشبث بأحجار القاع الملساء المغطاة باحراش لزجة لها لون الغرين، تلمس، احتضن أكبر صخرة، فتح عينيه ... كان المشهد في البداية لا يخلو من الروعة لكنه فقد الإحساس بكل شيء ...، نزعت نفسه نحو السطح مرة أخرى مثل حصان يأبى الترويض، فصارع... تصلبت قبضتاه، وألصق خده بسطح الصخرة اللزج بانتظار الامر الواقع. تقترب لحظة غريبة. رائحة تشبه التبغ النتن ممزوجة بالميت من الأسماك وحيوانات الماء ...) [١٧].

يعلن الراوي بوضوح تام أنه يشتغل على الزاوية المرتفعة فيما ذكر داخل النص في استخدامه للأفعال التي تدل على تلك الزاوية وهي: (صار الماء فوقه، وصل الى القاع، تشبث بأحجار القاع، احتضن اكبر صخرة ...) تعطي هذه الأفعال كلها انطباع لزاوية النظر من الأعلى الى الأسفل، وهي زاوية شمولية عامة تحققت تلك الزاوية في الوصف والحركية السردية التي تمت داخل النص القصصي، فحركية الأفعال (صار، وصل، تشبث، احتضن، فتح، التصق ... الخ) عكست داخل النص وجعلت منه نصاً فعالا لرسم تلك الزاوية المسيطرة على الحدث السردي، اذ لا يجد الراوي أي حد او عائق، فهو يرى الأشياء جميعها (وصل الى القاع)، فضلاً عن وصفه الدقيق لتفصيلات المكان (التصق خده بسطح الصخرة اللزج ... رائحة تشبه التبغ النتن ممزوجة بالميت من الأسماك وحيوانات الماء ...) فبعد ان اخذ لقطة واسعة بدأ بتقريب المشهد كثيراً (زووم) وبدأ يذكر التفاصيل الدقيقة عن فعل الشخصية وطبيعة المكان، كفعل الالتصاق او ما يشغل المكان مثل، طبيعة الصخرة الملتصق بها، ورائحة المكان، وما يحيط به من اسماك ميتة وحيوانات مائية أخرى تتمركز حوله في قاع النهر.

رابعاً: الزاوية المنخفضة (النظر من الأسفل):

وهي تماما عكس الزاوية المرتفعة (عين الطائر) فهي تصور المعني من الأسفل، وتعمل على ابراز معالمه بتسليط الضوء عليه بشكل أكثر دقة، اذ تنظر للموضوع بكاميرا تحت المستوى الطبيعي للنظر، واعطائه حجماً اضخماً [١٨]، فهذه الزاوية توحي بان الشيء المنظور يتميز بالقوة والتسليط وخضوع الناظر [١٩].

تظهر هذه الزاوية الموضوع أكبر من حجمه، اذ يعمد الراوي الى الكشف عنه في سرد الاحداث بشكل منسق ومنتظم ومتسلط.

ومن النصوص التي تعاملت مع الرؤية المنخفضة ما جاء في قصة (حكاية السقوط)، يقول الراوي: (الوقت ظهراً، والسماء أقلعت عن الهزيم، بيد انها ما زالت عبوسة تسوق السحب الرمادية الكسلى وتدفع بالشمس خلالها بين غيمة وغيمة. في انبلاجة آخر فجر، خرجت نعيمة تشوف ليونة الجدران الطينية التي دغرها المطر كثيراً، وتملأ عينيها ببركة البرق الخاطف ... يمس شغاف قلبها ويعيد الى ذهنها أغنيات الصبا في كل يوم مطير) [٢٠]. تكشف التفاصيل التي ذكرت في هذا النص على استخدام زاوية رؤية منخفضة، ففي قول الراوي: (الوقت ظهراً) و(السماء أقلعت عن الهزيم) و(تسوق السحب) و(تدفع بالشمس خلالها بين غيمة وغيمة) و(ليونة الجدران) و(تملأ عينيها ببركة البرق)، تدل تلك العبارات المذكورة كلها على رؤية نظر منخفضة لتلك اللقطة، اذ عمد الراوي الى الوصف والتشبيه المرتفع الذي عكس رؤية نظر منخفضة تحمل شيئا من التعظيم والوقار بالنظر الى تلك الدلالات العالية والسامية.

وفي نظرة أخرى لتلك الزاوية التي كذلك تعكس الاكبار والاحترام والنظرة السامية، ففي قصة (عرانيس) هناك نظرة من زاوية منخفضة محملة بالاكبار والتقديس يقول الراوي: ((في قمة أحد التلال ينفرد قبر بُني بعناية فائقة، يقال انه قبر رجل صالح يدعى (سيد علي) ينتصب عند رأس القبر جذع شجرة مسربل بالأشرطة الملونة ورايات القماش، محاط بجرار فخارية مملوءة بالملح المبارك، صفت بانتظام كأنها مسبحة. ولهذا القبر مكانة خاصة، فعنده يلتقي الأهالي في مناسبات كثيرة: العيد، الزواج، الانجاب، التعزية، الاستمطار والنزهة ...)) [٢١].

يبدو هذه الشاهد لزاوية الرؤية المنخفضة كما هو معتاد رؤيته لهذه الزاوية، اذا يوضح مجموعة لقطات، ولكن ما يهمنا هي تلك الزاوية التي تنطلق من الأسفل الى الأعلى باستخدام عبارات سردية تشير الى الحركة المنطلقة نحو الأعلى، من هذه العبارات (في قمة احد التلال) و(قبر بُني بعناية) و(ينتصب عند رأس القبر جذع شجرة مسربل بالأشرطة الملونة ورايات من القماش)، التي توحي بالرسوخ والثبات الدائم وتدل على الارتفاع، حاملة معها شيئا من الايمان بالفطرة وتحمل في طياتها الاجلال والتقديس، لتجعل من تلك الزاوية وعاء واسعاً للوصول الى هدف النص القصصي).

خامساً: زاوية الرؤية الجانبية:

يتم التصوير بهذه الزاوية بشكل جانبي مائل، وكثيراً ما يدفع هذا الى الشعور بعدم الراحة واللين للمشاهد، لان هذه الزاوية عادة تستخدم المشاهد المخيفة والعنيفة، ولهذا يكون استخدامها محدوداً، فهي تستخدم عادة لصنع لقطة أكثر اثارة وكوميديا، اذ تستطيع هذه الزاوية التصويرية ان تركز على موقف غرائبي او شعور بالخطر [٢٢].

تمثلت زاوية الرؤية الجانبية في قصة (إشارات قبائل القاعة) يقول الراوي: (ظل الفأر حذراً عندما أراد الشخص اغراءه ببقايا كعك الحفلة، في زاوية جيب الصدر. ولأن ظله الخطي يتسلق بداية الجدار وينكسر بانكسار الستارة المدلاة، بفعل مصدر الضوء الارضي، فقد استنتج انه يدب بخوف، بحزن، بتواضع، بكبرياء، بدهشة نحو مصدر الرائحة، اذ تحرك عقرب الظل على ميناء الستارة الحمراء مشيرا الى الواحدة ليلا حسب توقيت القاعة) [٢٣].

ان انعكاس الظل بشكل مائل وتكسره على الجدار بسبب تأثير شعاع الضوء الارضي يعكس زاوية نظر جانبية، فكل فعل يأتي في النص القصصي له تأثير على احداث النص بشكل عام، اذ تميل اللغة السردية الى استخدام افعال حركية تزيد من سرعة الاحداث وتفاعلها داخل النص الحكائي فضلا عن ان الزاوية الجانبية غالبا ما تتميز افعالها بالتوتر والترقب، والقلق والخوف، وقد وردت افعال عدة تفسر ذلك منها: (ظل الفأر حذرا، يدب بخوف، بحزن، بكبرياء، بدهشة). تسعى هذه الافعال وصفاتها جميعها الى اضفاء حركة داخل تشكيل النص يزيد من سرعة تنامي وقائع الحدث بسرعة متوترة معتمدة على زاوية نظر جانبية، لرسم مسار الحدث القصصي.

وفي نص اخر يتضمن اسلوب الزاوية الجانبية ما ورد في قصة (بقرة حرة) اذ يقول الراوي: (جلست في مكان سري، استطلع البقرة من ثقب في حائط، دون ان تستطيع هي ذلك، مع إني اتوقع من خلال نظرتها الى مكان جلوسي خلف الحائط. انها تنظر بشكل يدعو الى تبادل الريبة بيني وبينها، مع ذلك لا أستطيع ان اجزم تماما بانها تعلم بوجودي وتتجاهله، كما لا تستطيع، هي، ان تجزم من خلال حركة رأسها بانها تشعر بوجود شخص يراقبها. انني أتأملها الآن: الضوء الساقط على اضلاعها، انها ضعيفة لأنها منحوسة، كما تقول امي سأكتب كل ما الاحظ من خلال الثقب: انها تحرك ذيلها لتطرد الذباب، تجتر بطريقة سخيفة، تنفخ لكي تفزع العصافير الباحثة عن الحب في بقايا الروث. تخور ... تخور ...) [٢٤].

يكشف النص عن الشعور بالتوتر وعدم الراحة الذي يشير الى وجود زاوية جانبية مائلة من خلال سقوط نظرة الراوي من ثقب الحائط على البقرة وتحديد شكلها من الصورة العرضية لطبيعة اضلاعها وكذلك تعيين طبيعتها وسلوكها من بعض حركاتها الفزعة والمتوحشة، فالوصف بهذا المشهد يثير في النفس شيئا من الشعور بعدم الراحة والتوتر حيث يذكر الراوي بعض هذا الوصف داخل النص مستخدما العبارات السردية التي تحمل دلالات مختلفة حسب ورودها في النص القصصي منها: (انها تنظر بشكل يدعو الى تبادل الريبة)، (تعلم بوجودي ... تشعر بوجود شخص يراقبها)، (انها ضعيفة لأنها منحوسة)، (تحرك ذيلها لتطرد الذباب)، (تجتر بطريقة سخيفة)، (تنفخ لكي تفزع العصافير)، (تخور ... تخور)، وتسعى هذه العبارات السردية وما تتضمنه من اسماء وافعال والتي تدل على الحركة والتوتر والفزع بالنسبة للبقرة، والتي تعكس بدورها قوة الزاوية المستخدمة في هذا النص، فظهرت معالم زاوية الرؤية الجانبية في الالفاظ والعبارات التي عمد اليها الراوي لكشف التوتر للمتلقي في اسقاط نظرة جانبية على تلك البقرة.

ثانياً: اللقطات وطبيعتها:

ترتكز القصة على حدث معين، فيما تعتمد السينما على اللقطة وتتجلى دلالة الحدث القصصي في قدرة الراوي وعينه الرائية على متابعة وقائع الحدث من دون توقف حتى النهاية، ويتضمن المشهد في السينما لقطات يتطلب القطع بشكل تقليدي [٢٥]، وينهض الحدث القصصي على السرد المتوالي، في حين يتكون المشهد السينمائي من لقطات عدة، بوصف اللقطة اصغر وحدة في الحدث الدرامي في الفيلم السينمائي، وهي الوحدة التي يتم على اساسها بناء المشهد، وكل لقطة يجب ان يكون لها هدف داخل المشهد، وان يكون لها وقت محدد يتم تنظيمها بالقطع بين لقطة وأخرى في اثناء التصوير، وتتنوع اللقطات بحسب طبيعة السمات التي تميزها وحركية اللقطة وظروفها الاخرى، وعلى هذا الاساس يمكن تقسيم اللقطة بحسب طبيعتها الى اقسام عدة من أهمها [٢٦]:

١. اللقطة الاستعراضية:

تقوم هذه اللقطة بتصوير المكان بطريقة استعراضية من خلال تحريك رأس الكاميرا من اليسار الى اليمين لاستعراض المنظر كاملاً، وقد تركز اللقطة على التفاصيل المهمة للموضوع وتتجاهل ما تراه غير ملائم، او تغير دلالة الموضوع الذي تشتغل عليه بتغير زاوية التصوير او استخدام زوايا مختلفة [٢٧].

وفي قصص حسن مطلك نماذج عدة توضح اللقطة الاستعراضية منها ما جاء في قصة (مداخل الى حياة سعيد منصور) يقول الراوي: ((في غرفتي البعيدة غرفة مهملة مغطاة بالتراب، لم يفتح بابها المصنوع من صفائح السمن النباتي منذ اغلقته، في الزوايا بنت العناكب بيوتها الواهنة، كتبي المخزونة في صناديق من الكارتون اكلها الفأر، على الجدران لم تزل صور الفاتنات اللاتي يترقرق في وجوهن ماء الحياة ويبتسمن بأسنان عاجية ناصعة، وعيون صافية كأنها مكحلة بالنور ... هذه الوجوه تحاور رجلاً متعباً، منطرحاً على بقايا حصير ... صور نساء يتبسمن، يكشفن عن سيقان مرمرية، بعضهن يقف امام طائرة واخريات يحملن كؤوس الويسكي الاسكتلندي (اولدبار) وفي الجهة الشمالية صورة وحيدة (للسياب) بوجه كئيب يشبه حبة التفاح)) [٢٨].

يستعرض الراوي في هذا النص جدران الغرفة من الداخل وكيف تواجه الاتربة وآثار الإهمال، وما علق على بعض منها لوحات فنية عكست صوراً جمالية لشخوص عدة. ولو نظرنا الى الجانب التوظيفي لوجدنا السارد يعمد الى توظيف المكان في عرض الصورة المراد ايصالها للمتلقي، وهذا العرض يتضمن الوصف لطبيعة جدار الغرفة ومحتوى اللوحتين الفنيتين، اذ عمد السارد على توظيف البانوراما بالسرد القصصي في قوله:(في الزوايا بنت العناكب ... على الجدران لم تزل صور الفاتنات ... عيون صافية كأنها مكحلة بالنور ... هذه الوجوه تحاور رجلاً متعباً منطرحاً على بقايا حصير ... صور نساء يتبسمن ... يقفن امام طائرة... وفي الجهة الشمالية صورة وحيدة للسياب ...)، وتشير هذه الحركية للكاميرا وما يقابلها سردياً حركة الرأس والثبات المكاني للسارد الى استخدام تقانة استعراضية لتوظيف السرد سينمائياً، فقد عملت الشخصية على الإحاطة بالتفاصيل كافة لتغطية الحدث السردي.

وفي لقطة استعراضية أخرى ما جاء في قصة (صورة السلم) يقول الراوي: (عاد الكبش الكبير من الحقل رأى صورته في المرآة الكبيرة فظن أن كبشاً كبيراً يتحداه، فغضب، كذلك غضب كبش المرآة ... ورجع كبشنا الكبير الى الوراء بضع خطوات استعداداً لملاقاة عدوه، وكذلك رجع كبش المرآة الكبيرة الى الوراء بالاستعداد نفسه ... وهنا هجم كبشنا الكبير ...، لا أستطيع نسيان منظره وهو يوتر رقبته الكبيرة ويحنيها الى الأسفل ... [٢٩].

تمثل الحركة الاستعراضية في هذا النص بالوصف السردي للحدث اذ تظهر تلك الرؤية من كلام السارد وهو متابع للأحداث بقوله:(عاد الكبش الكبير ... رأى صورته في المرآة هذا الموقف السردي جعل السارد وكأنه امام موقفين (غضب كبش المرآة ... ورجع كبشنا الكبير الى الوراء بضع خطوات)، (كذلك رجع كبش المرآة الكبيرة الى الوراء بالاستعداد نفسه)، فهذا الوصف المتعلق بحركة السرد في حركة النظر وهو يتبع حركة الكبشين يشير الى وجود لقطة بانورامية يتمثل على ارض الواقع بحركية الكاميرا استعراضيا نحو الجانبين تارة الى اليمين واخرى الى اليسار ليعود بعد ذلك بوصف لقطة لحركة استعراضية اخرى بقوله: (لا استطيع نسيان منظره وهو يوتر رقبته الكبيرة ويحنيها الى الاسفل) اذ غطت عين الراوي تفاصيل الحدث بتجسيدها لحركية الكاميرا الاستعراضية في محور افقي من اليسار الى اليمين وكذلك من اليمين الى اليسار وهي حركة شبيهة بدوران الرأس الذي يجسد حركيته سينمائيا رأس الكاميرا في عرض الحدث.

٢. اللقطة الصاعدة:

يراد باللقطة الصاعدة سرديا هو الحدث الذي يأخذ بالنمو بنسق زمني صاعد وفقا لتتابع وقائع الحدث، فيما يعني التصاعد سينمائيا هو طريقة تحريك الكاميرا من الاسفل الى الاعلى، اذ تضفي على الاعمال الفنية المصورة الكثير من الاشارات والمفاهيم المهمة التي تزيد من حساسيتها في افق التلقي، من خلال اشباع المستويات الصورية والذهنية وجعلها أكثر قدرة للوصول الى المتلقي بالاتجاهات والتخيلات الواقعية والذهنية [٣٠].

من النماذج التي تمثل هذه اللقطة ما جاء في قصة (حكاية السقوط) يقول الراوي: (ان نعيمة استشعرت عتمة البئر فرفعت بصرها وصرخت اذ رأت النازل اليها مثل عنكبوت اسود، معلق في وسط البئر. تسمر حازم مكانه واضطربت ساقاه فاسند ظهره على الجدار في حين كانت الرؤوس تتدلى في الفوهة مثل قلادة، وترقب بفضول ...) [٣١].

ترتكز اللقطة الصاعدة في هذا النص على تقانة الوصف. اذ يقوم الراوي بتصوير النازل الى جوف البئر ووصفه وصفا دقيقاً، معتمدا على رؤيته الصاعدة من قعر البئر الى الاعلى والكشف عن التفاصيل التي قام بها (حازم) اثناء عملية النزول، لتنتهي تلك الرؤية الى وصف الناس المرابطين عند فوهة البئر، الذين لم يظهر منهم من قعر البئر سوى رؤوسهم وهم يتابعون عملية النزول بحالة من التوجس والوجل. اذ ان هذه الحركة الصاعدة التي تمثلت بحركة الكاميرا من الاسفل الى الاعلى التي جسدت الصورة بوصف دقيق لتلك التفاصيل بشكل عام، لم تكن سوى لقطة صاعدة لمكان معين وافعال محددة في ذلك المكان.

ومن النماذج الاخرى التي تمثل اللقطة الصاعدة ما جاء في قصة (تشرين الثالث) يقول الراوي: (كانت الظلال التي تمس سجادة الحائط من الاعلى وتستطيل حتى زاوية السقف، لكي تنتهي بعبارة: ذكرى الاخوان صبري وفيصل في يوم المطر الجمعة. وجدتها مكتوبة بوضع مائل يوم قدومي الى الضاحية. ولأنني اعرف كل شخص مار من خلال شكل انفه المرتسم على الجدار ...) [٣٢].

يتضح في هذه اللقطة ان عين الراوي تتجه تصاعديا من الاسفل الى الاعلى لتصوير المشهد السردي لتنطلق من التفاصيل التي تخيم على ذلك الجدار الموشح بالأشياء المختلفة، فالسجادة تشغل حيزاً من الجدار، والظلال التي تأخذ شكل المستطيل تمتد بحجمها من زاوية السجادة العليا حتى زاوية السقف، لتنتهي عند خط كتابة بعض الذكريات والرسوم التي خطها بعض المارة على ذلك الحائط. تكشف حركية التصوير للمتلقي طبيعة المنظر التي تلفت عين الراوي لوصف الحدث السردي وصوره بهذا الوصف الحركي الذي ادى بذاته دورا فعالا في ايصال ذلك الشعور الى المتلقي/ المشاهد، في حركية الكاميرا بنمط تصاعدي ومتنامٍ للحدث السردي.

٣. اللقطة النازلة:

وتعمل هذه اللقطة باتجاه عكس اللقطة الصاعدة، فهي تتجه من الاعلى الى الاسفل، اذ تقع عين الراوي على تفاصيل ادق وصورة أعمق واوضح، وللكاميرا دور فعال في تحديد دور الراوي والتحكم باللقطات عامة لكل ما تراه مهما للموضوع، فتمتزج نظرة السارد للحدث مع طبيعة التقانة الملائمة للنص في تفعيله وجعله أكثر تفصيلا وعمقا بتفعيله على ارض الواقع بمشهد متكامل يصل الى المتلقي [٣٣].

ومن النماذج التي تمثل هذه اللقطة ما جاء في قصة (عرانيس) يقول الراوي: ((انحدرت نحو المنخفض حيث غدير الماء الواسع تتكاثف عنده الرماح بأشد ما تكون ... تتهاوى طيور الماء في الغدير، وتبحث اللقالق البيضاء عن صغار الضفادع. تجلس كل يوم على ركام صخور وترسل ساقيها البضتين في الماء وتحركهما كمجذافين حركة خفيفة)) [٣٤]. وظف الراوي في النص السردي الأفعال (انحدرت، تتكاثف، تتهاوى، تجلس، ترسل... في الماء، تحركهما كمجذافين)، اذ تجسد هذه الافعال بجعلها افعالاً حركية تعكس حركية الحدث في الرؤية من الاعلى الى الاسفل فتوجه النظر نحو غدير الماء المنخفض يقابل اللقطة النازلة سينمائيا، اذ انحدرت عين الراوي تنازليا من الاعلى الى الاسفل نحو الماء لو صف كل الافعال التي تحدث في مياه الغدير، فحركة الكاميرا وجهت بصورة عامودية نحو الهدف وما يميز اللقطة على وجه العموم انها تكون ثابتة المكان متغيرة الزمان والذي يتجلى ذلك في هذا النص، فالمكان ثابت في الغدير اما الزمان فمتغير. ومن النصوص التي جسدت هذه اللقطة ما جاء في قصة (مبعث جديد للحلاج)، اذ وظف الراوي هذه التقانة بقوله: (انحنى يداعب الرمل المعجون بماء الشاطئ المخضر بالطحالب، يحتفن من العجين ما وسعت قبضته، فيسكبه متقطرا خارج الماء ... ومازال يفعل هذا حتى نهض الرمل قائما بشكل تمثال ... لكن الصنم الرملي بدأ يفقد طراوته. بدأ الجفاف يدب فيه نزولا من الرأس حتى القدم ... واخذ الهواء يأكل منه، يذرو حباته تباعا ... حتى انهار فصار كومة مثل كل الرمل ... فزعت السمكة الجميلة من صوت انهياره، فضرب ذيلها في الشاطئ ثم انزلقت الى العمق هاربة) [٣٥].

عمد الراوي الى توظيف اللغة في السرد القصصي لبيان اللقطة النازلة، اذ عمل على اختيار العبارات السردية بعناية توحي للقارئ صورة تخيلية ذهنية بقوة فعل الحدث وما يسري من احداث داخل النص، منها (انحنى يداعب الرمل المعجون بماء الشاطئ ...، يحتفن من العجين، الصنم الرملي بدأ يفقد طراوته، الجفاف يدب فيه نزولاً من الرأس الى القدم، انهار صار كومة مثل الرمل، فزعت السمكة فضربت ذنبها في الشاطئ، انزلقت الى العمق....) فهذه العبارات تمثل تقانيا باللقطة النازلة من الأعلى الى الأسفل، اذ عملت اللغة داخل النص على توظيف حركية اللقطة نزولاً، فالألفاظ (انحنى، يحتفن، الجفاف يدب نزولاً من الرأس الى القدم، فزعت السمكة، انزلقت الى العمق) فجميع تلك الالفاظ تدل على الحركية النازلة المتجهة من الأعلى نحو الأسفل، اذ انحدرت الكاميرا لتوظيف تلك التقانة.

ثالثاً: المونتاج:

١. مونتاج اللقطات:

أفادت القصة في انموذجها الحداثي من التقانات السينمائية في العناية بالصورة، ولعل أبرز هذه التقانات المونتاج الذي يعرف بانه: (فن ترتيب اللقطات السينمائية بعد تصويرها لا على أساس الترتيب الذي التقطت به، ولكن على أساس فني وفكري آخر خضوعاً لمضمون القصة السينمائية [٣٦].

تقوم عملية المونتاج في السرد القصصي بجميع الصور، فعند تشكيل لقطة معينة لابد من أخذ صور متتالية وبعدد معين لتكوينها، وينهض ذلك على استخدام تقانات سردية لتقنية القطع (الحذف) او بالوصل لجعل اللقطة أقصر او أطول في التخيل الذهني لدى المتلقي [٣٧].

فالمونتاج في أصله تقنية سينمائية عمله الأساس قطع غير الضروري من اللقطات او القيام بعملية الحذف او التغيير في ترتيبها او تركيب شيء مع شيء اخر للوصول الى المشهد النهائي في توليفة ملائمة، ويتم المونتاج السينمائي بأخذ لقطة الابتعاد او لقطة الاقتراب وبيان تأثيرها على النص السينمائي [٣٨].

وعلى هذا الأساس تنوعت اللقطات واختلفت فيما بينها بحسب مجال الرؤية، ومدتها الزمنية، وهي كالاتي:

١. اللقطة القريبة:

وهي اللقطة التي يكون فيها مجال الرؤية محصوراً بزاوية قدر الإمكان، الرؤية محددة بشيء معين داخل الحدث السردي لتبرز أهمية الموضوع للمتلقي، ويتم ذلك عن طريق تسليط الزووم عليه، بوصف الزووم تقنية سينمائية تغير حجم اللقطات من البعيدة الى اللقطة القريبة، والتركيز على الجزء من الكل، وهذا الاجراء يختلف عن اللقطة المتابعة التي يتم تحريك آلة التصوير الى امام نحو المنظر بدون تغيير بؤرة العدسة [٣٩] ان تسليط العدسة على شيء محدد يثير انتباه المتلقي، وبالتالي يجعله أكثر احساساً به ويحفز فيه الاستعداد للتمثل.

ومن الأمثلة على اللقطة القريبة ما جاء في قصة (مدخل الى حياة سعيدة منصور) يقول الراوي: (حين اقتربت من بيتنا الطيني تلمست حيطانه بشغف. تسمرت في مكاني حين سمعت امي تغني اغنية حزينة متوافقة مع صوت اللبن الذي تهزه في القربة ... وما ان ابصرتني حتى قفزت فتدحرجت قربتها، طوقت عنقي وامطرت وجهي بالقبلات وهي تبكي بفرح ...) [٤٠]. اشتغلت تقانة الزووم في هذا النص بطبيعتها التي امتازت بثبات الكاميرا وتحريك العدسة القريبة كما يريد الراوي وتركيزه عليه، ولجعل المتلقي اكثر معرفة فيما يجري داخل النص ففي قوله: (حين اقتربت من بيتنا تلمست حيطانه بشغف) يسعى الراوي ببادئ الامر الى استخدام كاميرا ثابتة بعدسة زووم لتقريب الصورة المراد ايضاحها للمشاهد، وهذا يتجسد بقوله: (تسمرت في مكاني حين سمعت امي تغني اغنية حزينة) يعمل الراوي في هذا النص على كشف عمق الروابط الإنسانية بينه وبين امه وما يحمله من شوق كل منهما تجاه الأخر، ممهداً لما يحدث بعد ذلك عند رؤية الام له، وهذه الرؤية المفعمة بالحب والشوق لم تعرف تفاصيلها لولا قوله: (ما ان ابصرتني حتى قفزت) و(تدحرجت قربتها) و(طوقت عنقي) و(امطرت وجهي) و(هي تبكي بفرح). وتعد الأفعال جميعها التي وردت بالجمل السابقة (ابصرت، قفزت، تدحرجت، طوقت، امطرت، تبكي) أفعال حركية تعمل على التركيز نحو شيء معين، وهي بذاتها تدل على توظيف تقانة الزووم لتصوير ادق التفاصيل واعطاء المتلقي احساساً عميقاً فيما يجري من احداث.

وفي نظرة أخرى للقطة القريبة ما جاء في قصة (الذات والفيضان والموت) اذ يقول الراوي: ((نزل الرجال من التل. نزلت براميل كثيرة أمامهم، فصاحوا بنا:(اوقفوها كي لا تذهب في الماء) فأوقفناها ... صفها (ظاهر) على شكل طوف وركبت فاطمة لتذهب الى الضفة، وغرقت حين انقلب الطوف. رأيت شعر رأسها في الماء البني. رأيت كفيها مفتوحتين الى السماء. صاحت النسوة: (ويلاه ... غرقت فاطمة) قفز رجل وأنقذها ... وماتت على الشاطئ)) [٤١].

عمد الراوي في هذا النص الى تركيز التصوير حول تفاصيل معينة تعكس طبيعة سير الاحداث في هذه اللقطة. اذ عمل على توظيف اللغة السردية في رسم طبيعة اللقطة القريبة باستخدام الأفعال وتكرارها بقوله:

(نزل الرجال، نزلت براميل كثيرة امامهم، صاحوا بنا، اوقفوها، اوقفناها، صفها ظاهر، شدها، ركبت فاطمة غرقت حين انقلب الطوف ...) كل ما ورد من أفعال ارتبطت برؤية العين البشرية التي تقابلها عدسة الكاميرا سينمائياً، اذ تقابل حركة العين المتكررة بين التركيز والمتابعة سينمائياً حركة العدسة في الاقتراب والابتعاد، فطبيعة الانتقال من اللقطة الكبيرة الى لقطة صغيرة تمثل ما يسمى بالزووم، وهذا ما حدث في نهاية النص حين أوضح الراوي بقوله: (رأيت شعر رأسها في الماء البني... رأيت كفيها مفتوحتين الى السماء) بلقطة مركزة على شيء محدد باستخدام تقنية الزووم.

٢. اللقطة البعيدة:

ورؤية هذه اللقطة هي عكس رؤية اللقطة القريبة، اذ يكون مجال الرؤية فيها بعيداً وغير محصور في مجال معين. وتعمل هذه اللقطة على إعطاء الحدث السردي نظرة عامة، إذا يعتمد الراوي فيها على حركية عدسة الكاميرا بتصوير الحدث بنظرة واسعة وشمولية، اذ يتم الانتقال بتسلسل وحركة لقطات تصاعدية تنطلق من القريبة جداً الى اللقطة القريبة فالمتوسطة، فالبعيدة [٤٢].

ومن النماذج التي اعتمدت هذه العدسة ما جاء في قصة (موت احمر) يقول الراوي: (اسمع هنالك قارب في الضفة الثانية ... هاها ... هناك ضوء في الضفة الأخرى، ناداه: يا صاحب القارب ... أيها العبار ... وظل ينادي وينادي. لكن الضوء لم يتحرك عن مكانه. رفع بندقيته، وجهها الى الضوء بدقة، قطع تنفسه، ثم ضغط على الزناد ... وهناك تأرجح الضوء ثم سقط في الماء ... وانطفأ) [٤٣].

تقوم حركية العدسة بوصف تصويري شمولي للحدث القصصي، اذ يتميز هذا النوع من اللقطات بثباتية الكاميرا وحركة العدسة ففي قول الراوي: (هناك ضوء في الضفة الأخرى) اذ يشير كلام الراوي (هناك ... الضفة الأخرى) الى وجود عدسة زووم بعيدة لاسيما بعد تأكيد ذلك عن طريق مناداة صاحب القارب الموجود في تلك الضفة، اذ ان تكرار الفعل (ينادي) فعلّ استخدام هذه التقانة، لينتقل الروي بعدها بقوله: (لكن الضوء لم يتحرك من مكانه) الامر الذي دفع الشخص المنادي الى اتخاذ موقف اخر وهو توجيه البندقية نحو الضوء، ثم ضغط الزناد فتأرجح الضوء ثم انطفأ، فالأفعال (رفع بندقيته، ووجهها الى الضوء، ضغط على الزناد، تأرجح، انطفأ) تجسد ابتعاد الكاميرا عن النقطة المضيئة. فهذه التقانة وظفت في هذا النص وعملت على تصوير منظر عام بشكل متكامل عن طريق استخدام العدسة البعيدة من الحدث ووصفه بشكل كامل.

ونجد انموذجاً آخر في النص الاتي وهو يبين طبيعة هذه اللقطة وكيفية الابتعاد بالعدسة للعمل على تغطية شاملة للحدث، وهذا ما جاء في قصة (عرانيس) بقوله: ((الفوانيس الحمراء في حقول الذرة لفلاحين لم يرجعوا بعد الى البيوت ... والقرية تغرق في سكون تام. نام بعض الناس وما زال البعض يشرب الشاي او القهوة وينثر الأحاديث. بدت له القرية آمنة عند اقدام جبل (مكحول) تسلم نفسها لحبه دون مقاومة، والظلمة الفضية تهرول بين الأشجار وعلى حواف نهر (الزاب الأسفل)) [٤٤].

يبدأ الراوي بوصف طبيعة عمل الفلاحين المتواصل حتى الليل في حقول الذرة، اذ قام بتوظيف اللغة سردياً لنقل نظرة شمولية تخيلية للقارئ، واعتمد الراوي في سرد الاحداث باستخدام زاوية نظر مفتوحة بقوله: (الفوانيس الحمراء في حقول الذرة لفلاحين لم يرجعوا بعد الى بيوتهم)، ليعود ويكرر استخدام الزاوية البعيدة نفسها اذ قال: (القرية تغرق في سكون تام. نام بعض الناس وما زال البعض يشرب الشاي او القهوة). فهذه الرؤية الواسعة للتصوير حول اللقطة هي مونتاج للقطة بعيدة، اذا اعتمدها الراوي سردياً لإيصال صورة ذهنية شاملة وتم توظيفها تقنياً لوصف بعض من طبيعة حياة اهل القرية، ثم لينتقل بشكل تسلسلي لوصف الجو العام للقرية وما يحيطها اثناء الليل بقوله: (القرية آمنة عند اقدام جبل مكحول، والظلمة الفضية تهرول بين الأشجار وعلى حواف نهر الزاب)، فهي نظرة عامة لبيئة القرية، اذ ان هذه الزاوية الشمولية للعدسة أعطت تصويراً اكثر اتساعاً لما يسمى سينمائياً بعدسة الزووم.

٣. اللقطة القصيرة:

هي حدث ذات زمن سردي محدود في عرض الاحداث. اذ كلما كان ايقاع السرد سريعا ومتتابعا كلما كانت اللقطة قصيرة، وعلى هذا الاساس يكون الحدث الروائي سهلا كلما اخذ وقتا أقصر في عرضه للقارئ، وتأخذ اللقطة زمنا بسيطا في اثناء القراءة او على الشاشة ليكون الانتقال بعدها الى اللقطة القادمة بكل سهولة [٤٥] ومن الشواهد على هذه اللقطة القصيرة ما جاء في قصة (مبعث جديد للحلاج) يقول الراوي: ((خرجت امرأة اخرى نصف عارية، اعترضت طريقه، فوقف غاضا بصره، ظن انها تقصده فما وجدها. كانت تحمل طبقاً من الخبز والرز وبعض تفاحات منهوشة القتها في برميل كبير متكئ على الجدار، تنبعث منه روائح كريهة)) [٤٦].

عمد الراوي في هذه اللقطة الى الوصف باستخدام عنصرين هما اللغة والوصف في تجسيد الاحداث، اذ عملت الافعال على تسريع عجلة الزمن الذي اخذ يمر بسرعة ملموسة ضمن السرد القصصي وهي(خرجت، اعترضت، وقف غاضاً بصره، ظن، تحمل، القتها، تنبعث روائح كريهة)، اذ توحي هذه الافعال للمتلقي بالسرعة والتتابع المباشر لسير الاحداث، ويدل الفعل (ظن) على التخيل الذهني الذي غالبا ما يأتي بشكل خاطف، واعتمد الراوي على الوصف في بيان طبيعة الاحداث، و هذا الوصف جاء سريعا لا يستغرق الا ثوان عدة سينمائيا، ثم تنتقل الى اللقطة التالية لها لكي تشكل هذه اللقطات سلسلة الاحداث المترابطة.

وفي نموذج اخر يمثل اللقطة القصيرة ما جاء في قصة (ابجد حسن هوز) اذ يقول الراوي: ((وصلنا الى جدار صخري هائل، اكتشفت خلفه بيوتا وسماء مضببة بفعل نتح النباتات ونساء قريبات من زجاج النافذة تحييه بالإشارات والقبلات الهوائية والابتسامات التي لم تعكرها حركة اسواق المدن. اشار ان نتوقف عند اول بيت، وان أطلق بوق السيارة بنقرة سريعة واحدة. خرجت امرأة من الباب، فشهقت عندما رأته ونزلت العتبة لتقبله قبلة اللصوص السريعة ... وسمعته يقول لها: لن تتذوقيني بعد اليوم، انها اخر قبلة فتبدل وجهها بألوان متعاقبة ... قالت له لماذا؟ فقال سأموت غدا. ضحكت وهي تغطي سنها الذهبي بكفها)) [٤٧]. يتكون هذا النص من لقطات قصيرة عدة تحمل ايقاعا سريعا بصورة متجددة ووصف وافر، اذ عمد الراوي في سرده القصصي الى الانتقال من لقطة لأخرى بزمن سريع مع التمركز في مكان الحدث نفسه، اذ استخدم جمل قصيرة عدة في نقل الصورة للمتلقي، مثل(وصلنا جدار صخري هائل، اكتشفت خلفه بيوتا وسماء مضببة، نساء قريبات من زجاج النافذة تحييه بالإشارات والقبلات الهوائية، خرجت امرأة من الباب، نزلت العتبة لتقبله قبلة اللصوص السريعة، ضحكت وهي تغطي سنها الذهبي بكفها)، وتتميز كل هذه الجمل بالسرعة لحظة وقوعها، والتصوير السينمائي ينتقل من لقطة الى اخرى بواقع زمني قصير وسرعة عالية، وتعدد اللقطات في وقت قصير يكشف استخدام تقانة اللقطة القصيرة.

٤. اللقطة الطويلة:

هي السرد الذي يتميز بالسعة في رواية الاحداث، والذي يتطلب وقتا طويلا اثناء قراءة النص، اذ يعمد الراوي الى الدخول في التفاصيل بشكل موسع لفهم ما يجري من احداث في النص القصصي، وتأخذ زمنا اطول لعرض الاحداث سينمائيا. فهي تسعى الى الخوض بالتفاصيل لإيصال الفكرة بصورة أكثر دقة الى المشاهد، اذ يتميز سرد اللقطات الطويلة بالتشظي والتوسع، ويميل الراوي في بناء اللقطة في جوانب سردية مفتوحة وشاملة [٤٨] تتجسد اللقطة الطويلة في قصص حسن مطك في قصة (المذكر والمؤنث): ((نزلت من الباص، بينما ظل يعانق العمود، بوقفة تكفي لان يفهم اي شخص عادي بانه محايد تجاه كل المواضيع. جاءت بخطوتها الواسعة. دنت كثيرا بحيث صار العمود بينهما، وحين مدت له كفها، حول وجهه عن ابتسامتها الخائنة. ثم انتبه الي خصرها الذي يدعو للاحتضان. ان يلمسها بأية ذريعة وفق وصية الممثل، لكي يحس بحنان اللحم وأهميته ولكي تصبح لديها اللذة والطاعة شيئا واحدا ... اطال النظر، ليجعلها تحس بذلك، الى انكسار تنورتها من الخلف على شكل خط ينساب الى الجورب الشبكي، ويؤشر نحو الحذاء المنخفض الذي يحول البساطة الى فتنة)) [٤٩].

اشـتغلت اللقطة الطويلة في هذا النص على توظيف الوصـف الذي يسـهم في جعل اللقطة اكثر طولا وجعلها اكثر توسعا في عرض التفاصيل الدقيقة للحدث السـردي، اذ يبدا بالتركيز على فعل اللقاء الذي تم على رصـيف الشـارع بين الحبيبين بعد طول انتظار من قبل الشـخص، ومن ثم الخوض في تفصـيل تلك الانثى التي نزلت من الباص قادمة على اسـاس موعد مسـبق ومكان محدد، واهم ما تتميز به من افعال وصـفات وهيئة عامة، فالإيقاع البطيء الذي اعتمدته الاحداث في العرض السـردي او العرض السـينمائي، ففي كلتا الحالتين تتطلب الحاجة الى تقنية الاطالة للقطة او التوسـع بها من اجل ايصـال الفكرة بصـورة ادق وجعل المتلقي اكثر اندهاشاً وتركيزا في فهم الاحداث.

وفي نموذج آخر للقطة الطويلة ما جاء في قصـة (حكاية السـقوط) اذ يقول الراوي: ((خطر لها انهم ينتظرون تفاصيل جسدها من خلال ثوبها الملتصق المبلل ... على سطح الارض تكوّن مجلس كبير من الرجال كما جاءت كلاب مع البعض تتشمم رائحة لحم ادمي قادمة من جوف الارض فتدور وتعوي حول البئر.

قال واعظ الجامع:

حرام ان يلمسها أحد بحجة اخراجها الا إذا كان قريبها.

لا أحد هنا قريب... الابن والزوج غائبان.

اطرق الجميع برهة وفكر كل منهم في طريقة معينة تصلح لإمكاناته وقابلياته.

قال سلمان:

حرمة خبيثة ... نتركها تموت أحسن.

تموت؟!.

ضحك البعض للفكرة واستحسنها، بينما استغربها بعضهم. قال الواعظ:

ما الذي اسقطها... لماذا اقتربت من البئر لتسقط؟.

حقاً.. لماذا؟)) (٥٠).

ينحصـر السـرد في هذه اللقطة في مكان وزمان محددين فاخذ الحدث السـردي مجموعة من الافعال التي تكشـف عن وجود تشـظي داخل النص السـردي عند عرض الحدث، ففي الأفعال (ينتظرون، تكوّن، جاءت، تتشـمم، قادمة، تدور، تعوي، اطرق، تصلح، نتركها، ضحك، استحسـن، استغرب) وتشـير هذه الرؤية الحركية الى نوع من التوسع في التفاصيل، فضلا عن سير الحدث ببطء شـديد وهدوء تام ينطلق من الافعال(ينتظرون، تتشـمم، تدور، اطرق) لينتهي بالفعل (نتركها)، واخذ النص القصصي مجموعة من التساؤلات للبحث عن كيفية التعامل مع المرأة لحظة اخراجها من البئر والتي كانت توجه الى الواعظ، فضـلا عن اجاباته المتكررة، وبعض توجيهاته وما يعقبها من مواقف مختلفة، كل هذه الرؤى السـردية تشـير الى وجود لقطة طويلة صـورت ببطء شـديد مع التركيز على ادق التفاصيل اضافة الى وجود الفعل (اطرق) الذي يدل على وجود لحظة صمت طويلة قبل صدور ردة الفعل بالضحك والاستغراب والمواقف الاخرى. فهذه التفاصيل والاحداث جميعها بدت اللقطة وكأنها أكثر طولا من طول اللقطات المعتادة بوصف الحدث بحاجة الى هذا التوسع والتشظي.

الهوامش:

(١) ينظر: فنية التصوير في السرد الروائي في رواية ((عين مسحور))، انترنيت.
(٢) ينظر: سحر النص من اجنحة الشعر الى افق السرد:٥٣.
(٣) ينظر: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة:١٣٧.
(٤) المغامرة الجمالية في النص الشعري:٢٣٥.
(٥) الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة:٢٦٠.
(٦) ينظر: الكتابة السينمائية: ١٥٤.
(٧) العملية الإبداعية:٢٣٧.
(٨) ينظر: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد:٢٢٤.
(٩) الاعمال القصصية، حسن مطلك:١٨١-١٨٢.
(١٠) الاعمال القصصية:١٧١.
(١١) ينظر: المونتاج في خطاب أدوار الخراط الروائي:٨٣.
(١٢) الاعمال القصصية:٥٣.
(١٣) الاعمال القصصية:١٨٧.
(١٤) ينظر: وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان:٢٢٦.
(١٥) الخطاب العربي ثلاثية:٦١-٦٢.
(١٦) الاعمال القصصية:١٨-١٩.
(١٧) الاعمال القصصية:٩٣.
(١٨) ينظر: كتابة السيناريو للسينما:٩٩.
(١٩) ينظر: تشريح الأفلام لبرنارد، ف. ديك:٩٩-١٠١.
(٢٠) الاعمال القصصية:٣٥.
(٢١) الاعمال القصصية:٧٨.
(٢٢) السرد الفليمي:١٢٣.
(٢٣) الاعمال القصصية:٤٤.
(٢٤) الاعمال القصصية:٦١-٦٢.
(٢٥) ينظر: في التعبير السينمائي:٥٢.
(٢٦) ينظر: تشريح الفلم:٨١-٨٢.
(٢٧) ينظر: الأسس العلمية لكتابة السيناريو:١٣٨.
(٢٨) الاعمال القصصية:٨٧.
(٢٩) الاعمال القصصية:٧٨.
(٣٠) ينظر: جماليات الشعر، المسرح، السينما، في نماذج من القصة العربية في العراق:٣٥.
(٣١) الاعمال القصصية:٣٧.
(٣٢) الاعمال القصصية:١١١.
(٣٣) ينظر: تشريح الفلم:٨٨.
(٣٤) الاعمال القصصية:١٨٣.
(٣٥) الاعمال القصصية:١٠٢.
(٣٦) فن المونتاج:١٣.
(٣٧) ينظر: اساسيات الإخراج السينمائي:٨٥-٨٦.
(٣٨) م. ن: ٢٣١.
(٣٩) ينظر: موسوعة فن الإنتاج السينمائي:٧٦.
(٤٠) الاعمال القصصية:٨٦.
(٤١) الاعمال القصصية:١٥٣.
(٤٢) ينظر: المونتاج في خطاب أدوار الخراط الروائي:١٤٣.
(٤٣) الاعمال القصصية:١٤٥.
(٤٤) م. ن: ١٧٧.
(٤٥) ينظر: التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد:٢١٨.
(٤٦) الاعمال القصصية:١٠٥.
(٤٧) م.ن:١٦.
(٤٨) ينظر: المونتاج في خطاب أدوار الخراط الروائي:١٢٩.
(٤٩) الاعمال القصصية:٥٧
(٥٠) م. ن:٤٠.

المصادر:

أساليب الإخراج السينمائي، شاهد فيلمك قبل تصويره، نيكولاس تي برو فيرس، ترجمة: احمد يوسف، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة، ٢٠٢٤.

الأسس العلمية لكتابة السيناريو، لويس هيرمان، ترجمة: مصطفى محرم، منشورات وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، ٢٠٠٠.

تشريح الأفلام لبرنارد، ف. ديك، ترجمة: محمد منير الاصبحي، وزارة الثقافة، دمشق،٢٠١٣.

تشريح الفلم، برنارد، ف. ديك، ترجمة: مصطفى محرم، المركز القومي للترجمة، ط١، القاهرة،٢٠١٥.

التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي، عالم الكتاب الحديث للنشر والتوزيع، ط١، عمان-اربد،٢٠١٢.

جماليات الشعر المسرح السينما، في نماذج من القصة العربية في العراق، د. حمد محمود الدوخي، الهيئة العامة العربية للكتاب، دمشق، ٢٠١٠.

الخطاب الروائي العربي ثلاثية: شكاوى المصري الفصيح انموذجاً، د. سالم نجم عبد الله، المكتب الجامعي الحديث، ط١، القاهرة، سبتتمبر، ٢٠١٤.

الخطاب السينمائي من الكلمة الى الصورة، طاهر عبد مسلم، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد،٢٠٠٥.

سحر النص من اجنحة الشعر الى افق السرد قراءات في المدينة الإبداعية لإبراهيم نصر الله، محمد صابر عبيد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، بيروت، لبنان، ٢٠٠٨.

السرد الفليمي، قراءة سينمائية، عبد الرزاق الزاهير، دار طوبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٤.

الاعمال القصصية، حسن مطلك، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط١، ٢٠٠٩.

العملية الإبداعية، جون هوارد لوبسون، ترجمة: علي ضياء الدين، دار الشؤون الثقافية، ط١، بغداد،٢٠٠١.

فن المونتاج السينمائي، كاريل رايس، ترجمة: احمد الحضري، مراجعة احمد كامل مرسي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية للتأليف، الدار القومي، ط٢، مصر،١٩٦٥.

في التعبير السينمائي (الفلموجيا)، احمد سالم، وزارة الثقافة والاعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.

كتابة السيناريو للسينما، دوايت سوين، ترجمة: احمد الحضري، دار الطناني للنشر والتوزيع، ط١، القاهرة،٢٠١٠.

الكتابة السينمائية: بيرمايو، ترجمة قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة – دمشق،١٩٩٧.

معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، ط١، بيروت،١٩٨٥.

المغامرة الجمالية للنص الشعري، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتب الحديث ودار جدار الكتاب العالمي، عمان، الأردن، ٢٠٠٧.

موسوعة فن الإنتاج السينمائي، كين دالي، ترجمة: روبيد عبدالمسيح جودة، الدار العربية للموسوعات، ط١، بيروت،٢٠٠٢.

المونتاج في خطاب أدوار الخراط الروائي، علي عواد عبد الله الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١، القاهرة،٢٠٢٠.

وجهة النظر في الرواية على مستوى المكان والزمان، بوريس اوسبنسكي، مجلة فصول، القاهرة، مجلد (٥)، عدد (٤)، ١٩٩٧.

فنية التصوير في السرد الروائي في رواية (عين مسحورة)، نادر عبد الخالق، المجلة الثقافية الجزائرية: http://thakafamag.com.

Resources:

Methods of Film Direction, Watch Your Film Before Shooting It, Nicholas T. Provers, Translated by: Ahmed Youssef, National Center for Translation, 1st ed., Cairo, 2024.

Scientific Foundations of Screenwriting, Louis Herman, Translated by: Mustafa Moharam, Publications of the Ministry of Culture, General Organization for Cinema, Damascus, 2000.

Dissection of Films by Bernard, F. Dick, Translated by: Muhammad Munir Al-Asbahi, Ministry of Culture, Damascus, 2013.

Dissection of Film, Bernard, F. Dick, Translated by: Mustafa Moharam, National Center for Translation, 1st ed., Cairo, 2015.

Visual Formation in the New Novel Text, Mahdi Salah Al-Juwaidi, Modern Book World for Publishing and Distribution, 1st ed., Amman-Irbid, 2012.

The Aesthetics of Poetry, Theater, and Cinema, in Models of the Arab Story in Iraq, Dr. Hamad Mahmoud Al-Dokhi, General Arab Book Organization, Damascus, 2010.

The Arab Novel Discourse Trilogy: Complaints of the Eloquent Egyptian as a Model, Dr. Salem Najm Abdullah, Modern University Office, 1st ed., Cairo, September, 2014.

Cinematic Discourse from Word to Image, Taher Abdul Muslim, General Cultural Affairs House, 1st ed., Baghdad, 2005.

The Magic of the Text from the Wings of Poetry to the Horizon of Narrative Readings in the Creative City of Ibrahim Nasrallah, Muhammad Saber Ubaid, Arab Institution for Studies and Publishing, 1st ed., Beirut, Lebanon, 2008.

Film Narrative, Cinematic Reading, Abdul Razzaq Al-Zaher, Toubkal Publishing House, Morocco, 1st ed., 1994.

Short Stories, Hassan Mutlaq, Arab Scientific House, Beirut, 1st ed., 2009.

The Creative Process, John Howard Lobson, Translated by: Ali Diaa Al-Din, General Cultural Affairs House, 1st ed., Baghdad, 2001.

The Art of Cinematic Editing, Caryl Reis, translated by: Ahmed El-Hadary, reviewed by Ahmed Kamel Morsi, Ministry of Culture and National Guidance, Egyptian Authorship Foundation, National House, 2nd ed., Egypt, 1965.

In Cinematic Expression (Filmogya), Ahmed Salem, Ministry of Culture and Information, General Cultural Affairs House, Baghdad, 1986.

Scriptwriting for Cinema, Dwight Swain, translated by: Ahmed El-Hadary, El-Tanani Publishing and Distribution House, 1st ed., Cairo, 2010.

Cinematic Writing: Bermayo, translated by Qasim Al-Muqdad, Publications of the Ministry of Culture - Damascus, 1997.

Dictionary of Contemporary Literary Terms, Saeed Alloush, Lebanese Book House, 1st ed., Beirut, 1985.

The Aesthetic Adventure of the Poetic Text, Dr. Muhammad Saber Obeid, Modern World of Books and Dar Jidar Al-Kitab Al-Alami, Amman, Jordan, 2007.

Encyclopedia of the Art of Cinematic Production, Ken Daly, translated by: Rubaid Abdul-Masih Judeh, Arab Encyclopedia House, 1st ed., Beirut, 2002.

Montage in the Novelistic Discourse of Adwar Al-Kharrat, Ali Awad Abdullah, Egyptian General Book Authority, 1st ed., Cairo, 2020.

The Point of View in the Novel at the Level of Place and Time, Boris Ouspensky, Fousoul Magazine, Cairo, Volume (5), Issue (4), 1997.

The Art of Photography in the Novelistic Narrative in the Novel (Enchanted Eye), Nader Abdel Khaleq, Algerian Cultural Journal: http://thakafamag.com.