The Cinematic Perspective in Anisa Ayoud's Novels

Dr. Lotfiyah Barham*
Ameem Al Mashhur *

(Received 11 / 7 / 2021. Accepted 12 / 1 / 2022)

□ ABSTRACT □

This research works on the cinematic perspective of Anissa Abboud's novels, which helps the recipient to recognize the difference and similarity between the narrative perspective, and the cinematic perspective in these novels and other novels that not only rely on the traditional perspective, but employ different and diverse angles that lead to a semantic diversity in the composition of the aesthetics of the captured narrative image.

Keywords: perspective, Cinematic, image, snapshot .

* **Professor in the Department of Arabic Language - Faculty of Arts and Humanities at Tishreen University, Lattakia, Syria. Dr. lotfiah2@yahoo.com**
* **Postgraduate Student - Department of Arabic Language - Faculty of Arts and Humanities - University of Tishreen - Lattakia - Syria. Ameen al -Mashuor@gmail.com**

المنظور السينمائي في روايات أنيسة عبود

د. لطفية برهم*

أمين المشهور**

(تاريخ الإيداع 11 / 7 / 2021. قبل للنشر في 12 / 1 / 2022)

ملخّص

يشتغل هذا البحث على المنظور السينمائي في روايات أنيسة عبود بوصفه منظوراً يساعد المتلقي على إدراك الاختلاف والتشابه بين المنظور الروائي ، والمنظور السينمائي في هذه الروايات التي لا تكتفي بالاعتماد على المنظور التقليدي، إنما تعمل على توظيف بعض تقنيات فنّ السينما ، والتي تفضي إلى تنوع دلالي في تكوين جماليات الصورة السرديّة الملتقطة في الروايات المدروسة.

الكلمات المفتاحيّة : المنظور ، السينمائي ، الصورة ، اللقطة.

* أستاذ – قسم اللغة العربية – كلية الآداب والعلوم الإنسانية في جامعة تشرين – اللاذقية – سورية – Dr. lotfiah2@yahoo.com

**طالب ماجستير– قسم اللغة العربية– كلية الآداب والعلوم الإنسانية– جامعة تشرين– اللاذقية– سورية Ameen al -Mashuor@gmail.com

مقدمة

عمد الرّوائيون في الأعوام المنصرمة إلى استخدام أساليب مختلفة في تكوين العالم الروائي ، وجعل كل أسلوب منوطاً بتشكُّل مجموعة من التقنيات ، مكتسبة بهذا خصائص تميز تمظهرها بحسب الأسلوب الذي تفضي إليه ، الأمر الذي يجعل القراء ينتقلون بين عوالم جمّة في خضم تتبع أحداث الرواية ، فتارة يكونون أمام عذوبة الكلمات ، وصراعات الشخصيات ، وتارة أخرى يكونون أمام شاشة الكلمات تعرض عليهم المشاهد واللحظات بوصفها لقطات تؤخذ من زوايا تختلف باختلاف الحمولة الدلاليّة المراد تجسيدها ، فتغدو الرواية فيلماً بلغة الكلمات تتراءى عبرها جماليات المكان، وعمق الأحداث ، والألوان والأطوال التي تُرسم بها الشخصيات بوصفها صوراً تعبر عن قضايا الحياة.

أهمية البحث وأهدافه

يهدف البحث إلى التوقف عند تقنية المنظور السينمائي في روايات أنيسة عبود؛ لتحديده ، وتحديد المسافة والزوايا التي تؤخذ منها اللقطات وما تفضي إليه من دلالات فنية وجمالية مختلفة ، وتأتي أهمية البحث من أنه يشتغل على النقد الروائي لاستخلاص قدرة النصوص المكتوبة على تجسيد الفنون المرئية.

منهجية البحث

يستفيد البحث من المنهج الوصفي في وصف اللقطات والصور من أجل الوصول إلى ما وراء النص ، وكشف أبعاده الجمالية.

ـ المفاهيم النظرية:

على الرغم من أن المنظور لبنة أساسيّة في بنية الرواية ، والمصطلح الأكثر جدلاً وتناولاً في الدراسات النقديّة ، فإننا لا نجد دراسة نقديّة تتحدث عنه، بوصفه (كاميرا) أو منظوراً سينمائياً ؛ لذلك سنحدد المفاهيم المفتاحية في هذا البحث وهي:

أولاً– المنظور السينمائي:

الرؤية ، الرؤية السرديّة ، زاوية الرؤية ، البؤرة ، التبئير ، وجهة النظر ، المنظور ، حصر المجال ، الموقع ... ، كل هذه المصطلحات تدل على مفهوم واحد في مجال النقد الروائي الحديث الذي يقوم على العلاقة بين الراوي والمروي له؛ فتحديد المنظور هو عملية اختيار يجريها الراوي في ترتيب البرنامج السردي ، وهو يختلف عن السرد ؛ فالسرد يجيب عن سؤال مَنْ يتكلم ، أما المنظور فيجيب عن سؤال من يرى في الرواية أو الأصح من يدرك ؛ أي يحصل على المعلومات ، لأن الرؤية تكون بالنظر ، أما الإدراك فيكون بكل أنواع الحواس والفكر والإحساس أيضاً[1] ، وقد يكون المنظور ثابتاً ؛ أي إنه منظور شخصية واحدة يجري تبنيه ، أو متغيراً ؛ إذ يجري تبني وجهة نظر شخصيات عدّة بالتناوب، بحيث تعرض كل شخصية سياقاً مختلفا للوقائع ، وهذا يؤسس تمييزاً أساسياً في كل مستوى بين ما يسمّى بوجهة النظر الخارجية والداخلية ؛ أي هل الموقف التصوّري أو المفهومي خارج مادة الحكي أو داخلها ، وهل

[1] ينظر: علوش ، سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني (عرض وتقديم وترجمة) ، بيروت سوشبريس ، الدار البيضاء، ط1 1985 ، ص 161 - 166.

المعلومات المقدّمة نتيجة للوجهة الداخلية أو الخارجية[1] ، وكل هذا لتحقيق وظائف جمالية متعادلة ، بيد أن الأمر يختلف بالنسبة إلى المنظور السينمائي ؛ (فالكاميرا) هي التي تقدم لنا هذه الوظائف الجمالية ، فمتى ما تحركت والتقطت كان لنا أن نرى ، ما يجعل ما نراه هو وسيلتنا الأولية في إدراك الوقائع النمطية الحتمية للمرئي ، فمن المسلم به أننا عن طريق أعيننا نستطيع أن نقرأ توقعات كل الأشياء ، لكن كيف إذا ما أغلق شخص ما عينيه ؛ ليرى كيف سيبدو العالم مع انعدام قدرته على الرؤية! ففي نهاية الأمر سيفتح عينيه متسائلاً هل تلاشى كل شيء منذ أغلقت عيني ؟! إلا أنه سيكتشف أن الواقع هناك طوال الوقت من غير وجوده وسيمكث إلى الأبد عالماً من غير نهاية[2] ؛ فثمة واقع خبئ وراء المظاهر، ومع هذا فإن المظاهر ما تزال هي التي تشكل واقعنا الذي يسعى المنظور السينمائي إلى تجسيده ليس عن طريق المظاهر فحسب، وإنما عن الطريق الواقع الخبيء أيضاً ؛ أي إنه يسعى إلى منحنا الرؤية والرؤيا ، لنتمكن من فهم ترانيم هذا العالم الذي يسقط حكم العمى على من يكتفي بمظاهره. فالمنظور إذاً هنا هو النقطة نفسها التي توضع (الكاميرا) في مجال التصوير ، وبناء على هذه النقطة ووجهتها والمسافة التي تفصلها عن العالم المصوّر يتشكل المنظور السينمائي الخيالي المعبر عن هذا العالم، ويتحدد نوع التأثير الذي يصنعه[3] ، وتحتل الحركات حقل الرؤية الذي ترعاه العين ؛ كل شيء قابل للحركة من نقطة إلى نقطة ، من بداية معينة إلى نهاية معينة، حتى الأشياء الثابتة تتدرج في إيقاع الحركة ؛ أي إنها تصير بداية أو نهاية لحركة ما ، الأمر الذي يعني أن الفضاء كل الفضاء يصبح متموجا متمددا عبر امتداد العين للصورة المنبثقة من (الكاميرا)، لكن كيف للأشياء الثابتة أو الجامدة أن تتحرك ونحن أمام تصوير وتجسيد حرفي لكل معالمها؟ ؛ إن الجامدات لا تُعرض في المنظور السينمائي مثل غيرها، فحركتها تتجسد عن طريق عملية تماه مع الصورة الرمزية التي يسعى الكتاب إلى إيصالها إلينا[4].

وعليه يمكن القول إن المنظور والمسافة الوسيلتان الرئيسيتان لضبط السرد ، كما أنهما يرتبطان باختيار الصيغة ؛ فالرواية التي تختار صيغة العرض تحاول خلق الانطباع عند القارئ بأنه أمام حكاية موضوعية بلا راوٍ ، أو تخلق عنده انطباعاً عن طريق إدخاله إلى وعي الشخصية بأنه أمام حكاية ذاتية إلى أبعد الحدود ، إذاً في أي جزء يقع المنظور السينمائي؟ إنه يقع في الجزأين ؛ فالمنظور يعالَجُ في السرد السينمائي ليس على أنه موضوعي أو ذاتي ؛ إنما بوصفه مجموعة من اللقطات تأخذ الزاوية والحركة الأنسب لتصوير ما تريد وإيصاله بالشكل الذي تريد ؛ أي إن الزاوية والطريقة اللتين تؤخذ بهما اللقطة ليستا عملية اعتباطيّة ، إنما هما عملية قصديّة يضفيها الكُتاب على رواياتهم ليجعلوا القراء يعيشون أزمنة غابرة ، وينعشون التخيل ليس لجعلهم يشاهدون ما يلتقط ، وإنما لجعلهم يعيشون ذلك وكأنهم أمامهم ، أو بعبارة أدق يجعلونهم يشاركون في إنتاج اللقطات وكأن كلاً منهم مخرج يتابع أداء الممثلين ، وكيفية ظهورهم من هذه الزاوية أو تلك من خلف كاميرا التصوير.

ثانياً الصورة:

الصورة هي شكل من أشكال الفنون الذي ينقل واقعاً ما ، أو يبتكر مشهداً ما من نسيج الخيال انطلاقا من واقع ملموس؛ أي إن الصورة هي نسخة عن مظهر من مظاهر العالم ، تلتقطها رهافة إحساس ، هي نوعاً ما فردية ،

[1] ينظر: برنس ، جيرالد: المصطلح السردي(معجم مصطلحات) ، ترجمة :عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2003 ، ص 180 - 181.

[2] ينظر: ماتز ، جيسي: تطور الرواية الحديثة ، ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي ، دار المدى ، دمشق ، ط1 ، 2016 ، 147.

[3] ينظر: محجز ، خضر: تقنيات السرد الروائي ، عطية للنشر والتوزيع ، غزة ، ط1 ، 2014 ، ص89.

[4] ينظر: نجمي ، حسن: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت- لبنان ، الدار البيضاء - المغرب ، ط1 ، 2000 ، ص 115.

وعامة ، ونموذجية في الوقت عينه ، يتمز بها الوسيط (الفنان) الذي ينفل إلينا معلومات ومشاعر بالكاميرا التي تلتقط ما يخلق صورة أخرى في داخلنا ، وهي شيء جديد يضاف إلى العالم ، فالصورة إذاً صِنْو العالم ، ولكنها صنو مشوه على الرغم من واقعيتها ، تجذبنا وتسحرُنا بازدواجية ما تنقله ، كما تأسرنا في سحر شيء نراه بأم العين[1] ؛ فالأشياء التي تظهر في الأعمال الإبداعية لنا ليست للزينة أو العبث ، إنما هي رموز وإرهاصات تختزل ثقافات وحضارات ماضية يسعى كاتب النص المصور إلى تجسيدها أمام القراء من خلال شاشة الكلمات.

ـ تجلي اللقطات في روايات أنيسة عبود:

يحاول هذا البحث استخلاص تمظهرات اللقطات السينمائية ، وما تفضي إليه من دلالات جمالية وحداثية تُكسب البناء الروائي سمة القراءة المرئيّة ، وأولى هذه اللقطات هي:

1 – اللقطة الخلفية:

إن هذه اللقطة تتجسد عندما نشاهد شخصاً أو شيئاً موضوعاً بين الكاميرا والشخص المصوّر ؛ أي توضع الكاميرا خلف كتف أو رأس شخصية تبدو محشورة في إطار مقدمة الصورة ، وتكون هناك شخصية ثانية تسترعي الانتباه من خلف الشخصية الأولى ، ويختار المخرجون هذه اللقطة لإظهار الممثلين كليهما في لقطة واحدة ، بدلاً من تصوير كل منهما في لقطة قريبة أو متوسطة[2] ، تقول الكاتبة:

((**امرأة تسير وراء رجل عجوز "لن يصدقك أحد"**

ما الذي تقوله فتاة شابة؟! أتدعين أنك تتقمصين امرأة أخرى؟!

"أنا لا أدعي.. بل هي الحقيقة"

الرجل يسرع.. وعليا تسرع. رجل طويل أمامها. وما يزال يحتفظ بهيبته القوية. هو يمشي وهي تركض))[3].

نلاحظ أن في هذه اللقطة أن (عليا) تتقاسم مع الرجل العجوز لقطة ثنائية مأخوذة من الخلف ، وهي لقطة ينصب جل اهتمامها على الرجل العجوز ؛ فقد صورته الكاميرا ، بوصفه رجلاً طويل القائمة ، وأنه لم ينحنِ ظهره "**وما يزال يحتفظ بهيبته القوية**" ، الوصف الذي لم نحصل عليه في الكلام على عليا ، بيد أن إحاطة المكان بالشخصيات ووضع الكاميرا خلفها تنتج شعوراً متواصلاً بالتهديد ، فالكاتبة أبدعت في تصوير اللقطة لخلق حالة ضغط لدى القارئ المتفرج ؛ وهي مراقبة شخصية غير معروفة له لا شكلاً ولا اسماً ، ما جعل اهتمام القارئ المتفرج منصباً على محاولة توقع ملامح الرجل أو تخيلها ، وإدخاله في حيرة وأسئلة كثيرة ؛ هل ستلحق به (عليا) ، ولماذا تلحق بهذا الرجل أساساً وهي لا تعرف حتى اسمه ، إن هذا كلّه يخلق نوعاً من هاجس القلق لدى القارئ[4] ، بما أن الكاتبة تضعه في نقطة مراقبة غير مريحة تزيد لديه الشعور بالتوتر والتشويق لمعرفة حدث اللقطة التي تتبعها.

---

[1] ينظر: أومون ، جاك: الصورة ، ترجمة ريتا الخوري ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت - لينان ، ط1 ، 2013، ص 7 - 12.

[2] ينظر: فان ، سيجيل جينيفر : التقنيات السردية في السينما ، ترجمة زياد خاشوق ، نشورات وزارة الثقافة ، دمشق - سوريا ، ط ، 2018 ، ص 191.

[3] عبود ، أنيسة : النعنع البري ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ط1 ، 1997 ، ص 215.

[4] ينظر: فينتورا ، فران : الخطاب السينمائي (لغة الصورة) ، ترجمة : علاء شنانة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق - سوريا ، ط ، 2012 ، ص 150 – 151.

2 – اللقطة الجانبية:

إن تصوير هذه اللقطة مشروط بوضعية الشخصيات في المشهد؛ فيمكنها تقوية المشاعر بالتضاد وعدم التواصل عندما يكون محور السياق هو الصراع ، أو العكس تماماً بحسب السياق وكفية تطبيقه ؛ فعندما تكون هناك شخصيتان تتواصلان للمرة الأولى، وتكون هناك حالة تواصل متدفقة بينهما، لقطة جانبية لهما ، نظرات متواجهة يمكنها المساعدة على تقوية هذه الفكرة[1] ، كما نجد في هذه اللقطة:

((**أحضرت كرسيين ، وأنا هنا أجلس باتجاه الجنوب. وأنت هنا تجلسين باتجاه الشمال. سترفعين رأسك كملكة. وسأرش شعرك بالنعنع البري. سأقدم لك الشراب المفضل. وسأطلب إليك أن تنصتي وتسمعي ، لأبدأ قراءة عالمي كله. علمك.. أناملك. شعرك. صوتك العذب**))[2].

إن هذه اللقطة ليست مصوّرة من منظور أي من الشخصيتين ، إنما من منظور شخصية ثالثة نسميها زاوية نظر خارجيّة ؛ فالشخصية الأولى ستجلس في أعلى الصورة ، أما الثانية فستكون في أسفلها ؛ أي إنه لا مجال لأخذ اللقطة من خلف أي منهما ، ولا حتى من منظور الشخصية الأولى التي تروي بضمير المتكلم ؛ لأن الصورة ستكون عندها مركزة فقط على الشخصية الثانية ، بينما الأفعال "**أقرأ ، تنصتي وتسمعي**" تدل أن الصورة تظهرهما في وقت واحدة ، لكن قد يسأل سائل إذا كانت الشخصيتان في أعلى الصورة أو أسفلها ؛ أي في الجنوب والشمال فمن أين اللقطة أُخذت من الشرق أم الغرب؟ ؛ إننا إذا نظرنا إلى دلالة السين وجدنا أنه ينقل الفعل المضارع من زمن الضيق "الحاضر" إلى الزمن الواسع "المستقبل" ، وإذا علمنا أن الأرض تدور باتجاه الشرق ؛ أي باتجاه المستقبل علمنا أن هذه الإشارة تفضي بنا إلى أن الكاميرا أخذت اللقطة من جهة الشرق ، الأمر الذي لا يترك مجالاً للشك أننا أمام لقطة جانبية هذا من جانب ، ومن جانب آخر إن ضغط المحيط يشير إلى أن الشخصيتين المصورتين توحيان بالتقارب ، وتعمقان الشعور بالعلاقة الروحيّة بينهما.

3 – اللقطة النادير:

عندما تكون الكاميرا في وضعية عموديّة تماماً في تصوير موضوع أو شخصية ، فإنها تصوّر لقطة النادير ، إذاً الأمر يتعلق بزاوية غير مألوفة ؛ فهي تستخدم عادة لتصوير موضوع إذا ما كان ديكور المكان من زجاج مزخرف ، أو من قضبان معدنية كما في درج الطوارئ ، ويمكن أن تصور حدث قفز الشخصية من مكان مرتفع ، الأمر الذين يعني أن هذه اللقطة تمنح ديناميكية مرئية للسرد ؛ فلقطة النادير تستخدم بوصفها رؤية لشخصية وتنظر إلى الأعلى[3] ، من ذلك لقطة تصوير قبة المكتبة في قول الكاتبة:

((**قبة المكتبة مزخرفة برسوم ولوحات ذات دلالات كثيرة. منها دلالات على حضارات أثرت الحضارة الإنسانية ومنها تدل على تقسيمات زمنية. وهناك عبارات مكتوبة عن هذه الحضارات ذات البعد الفكري.**

حقيقة شعرنا بالفخر ونحن نرى في القبة زخرفات إسلامية وكتابات تدل على أهمية حضارتنا وعلى عراقتها))[4].

في هذه الصورة يمكن ملاحظة لقطة النادير الذاتية للشخصية التي تقوم بوصف تمفصلات قبة المكتبة ؛ إذ تضفي الرموز الإيحائية تداعيات نفسية تخص الشخوص؛ فهي ترمز إلى أقصى تطلعات المستقبل والروح الإنسانيّة من سمو

---

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص 144 – 145.
[2] عبود ، أنيسة : النعنع البري ، ص 36.
[3] ينظر: فينتورا ، فران : الخطاب السينمائي (لغة الصورة) ، ترجمة : علاء شنانة ، ص 125.
[4] عبود ، أنيسة: باب الحيرة ، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة ، دمشق ، ط1 ، 2010 ، ص 186.

في العوالم المليئة بالأسرار والغموض ، بيد أنها فيما يبدو لنا تحقق وجود مدلول إيحائي بإحالته على مدلول إيحائي آخر ؛ هو الفكرة التي توحي بأقصى ما تتطلع إليه الشخصية العربيّة في تحقيق كينونتها واستقرارها المفتقدين بسبب إحساسها المضطرب وضياعها لضياع هويتها سواء أكان ذكراً أم أنثى ، وإلا لماذا هذا الفخر؟ وهل تحتاج الحضارة العربية إلى هذه الكتابات في مكتبة أمريكية لكي تعد عريقة؟ قطعاً لا ، إن هذه اللقطة تمثل حالة الشخصية العربية وتحتج عليها؛ فهذه الشخصية العربية لا تعترف بعراقة حضارتها ولا لغتها ولا معتقداتها إلا إذا اعترف الغرب بذلك ؛ أي أنها تصور هيمنة الفكر الغربي علينا في مجالات حياتنا كلها حتى في طمس هويتنا وإقناعنا أننا شعوب متخلفة ما لم نحذوا حذوهم ، ونفكر تفكيرهم ، ونردد ما يقولون حتى إذا كان في نعتنا بأننا شعوب عالم ثالث، وأننا لم نعرف الحضارة يوماً، وأنهم هم مصدر العلوم وامتداد الحضارات إلى أن خرج فينا أناس يجترون كل تلك الأقوال وغيرها ولا يجدون في أنفسهم حرجاً أو ضيقاً يعتري صدورهم ، وبهذا تفضي لقطة النادير في هذه الصورة إلى عملية إيحائيّة تجسدها عن طريق المفارقة ؛ إذ تعبر عن الرفض بتصويرها الاستسلام.

4 – اللقطة كونتر ابيكادا:

عندما ينخفض ارتفاع الكاميرا ، وتكون زاويتها مختلفة عمودياً لتأطير الموضوع أو الشخصية المصورة ، فتكون بوضعية خط مائل باتجاه الأعلى فإنها تصور لقطة الكونتر ابيكادا التي تستخدم للتأكيد على الشخصيات المصورة ، واضعة إياها في لقطة عُليا عن نظرة الشخصيات الأخرى الناظرة إليهم ، والقارئ المتفرج على حدّ سواء[1]، من ذلك قول الكاتبة:

((**عندما فتحت وجدت نفسها أمام عم أمجد.. رجل طويل جداً إنها تعرفه.. ولكن لم يكن طويلاً هكذا ولم يكن ضخمًا بحيث يوحي أنه عدة رجال مندمجين معاً.. كان وجهه أحمر وعيناه حمراوين. سألته بصوت بارد "ماذا تريد"**))[2].

نلاحظ في هذه الصورة أن اللقطة بزاوية منخفضة ، تصوّر من وجهة نظرة ترتفع تصاعدياً حتى رأس (عمّ أمجد) لإعطاء تماسك للصورة ؛ فنحن نرى الشخصية (عم أمجد) كما تراه الشخصية (سلوى) قوياً ضخماً ، لكن لماذا استخدمت لقطة الكونتر ابيكادا لإظهار هذا التجسيم (القوة ، والضخامة) ؛ لأن لقطة كونتر ابيكادا تجعل الشخصية تبدو أكثر قوة وتسلطاً ، وفي الوقت نفسه غريبة ومبتعدة ، كما أنها ، في المقابل تظهر الشخصية الأخرى (سلوى) في وضع دوني أو ضعيف ما ينتج لدى القارئ المتفرج شعوراً بالتعاطف معها[3] ، "**إنها تعرفه.. ولكن لم يكن طويلاً هكذا ولم يكن ضخمًا**" ، فهو، قطعاً ، لم يتغير فيه شيء، لكن الكاتبة أرادت أن تطلعنا على الحالة الداخلية للشخصية (سلوى) في تلك اللحظة ، أو كيف شعرت بنفسها إزاء (عم أمجد) عن طريقة هذه اللقطة التي جسدت من خلال الفرق الطبقي بين الشخصيتين، ومن الظالم ومن المظلوم دون أن تفصح عن ذلك بشكل صريح ؛ "فالفوكس" المستخدم على الوجه الأحمر، ومن ثم العينين الحمراوين ، يحمل دلالة الغضب الشديد إن لم يكن الطغيان ، والسؤال البارد يحمل دلالة الضعف الشديد إن لم يكن العجز ، وبذلك تحمل لقطة كونتر ابيكادا بعداً دلالياً اجتماعياً ونفسياً.

5 – اللقطة بيكادا:

عندما نرفع الكاميرا فوق نظرة الشخصيات ، ونحرك عدسة باتجاه الأسفل ، فإننا نصور لقطة بيكادا ؛ أي إنها لقطة من زاوية مرتفعة ، وهي اللقطة المنطقية المناقضة للقطة كونتر ابيكادا (الزاوية المنخفضة) ، الأمر الذي يعني أن لقطة

---

(1) ينظر: فينتورا ، فران: الخطاب السينمائي (لغة الصورة) ، ترجمة : علاء شنانة ، ص 118 - 119
(2) عبود ، أنيسة: ركام الزمن ركام امرأة ، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة ، دمشق ، ط2 ، 2009 ، ص 105.
(3) ينظر: فينتورا ، فران: الخطاب السينمائي (لغة الصورة) ، ترجمة : علاء شنانة ، ص 122 - 123.

البيكادا تنتج شعوراً بالفوقية عند القارئ المتفرج ، واضعة إياه في وضعية مميزة عند المراقبة[1] ، وهذا ما نجده في قول الكاتبة:

((ولكن كان لا بد من الصعود إلى تل عين التينة لإلقاء نظرة من فوق التل على الدروب التي مشيناها.. على الجولان الذي ألقيت قلبي فيه ومضيت تنهدت وأنا أراقب نوافذ مجدل شمس كانت الشمس تنعكس عليها والعمامات البيضاء لرجال البلدة تبدو وكأنها تتجه نحونا تأوهت القلوب وراح الهواء يحمل النداءات المتبادلة متى ستعود تلك الأرض يا أختي. قالت أمي لخالتي. فردت عليها بالبكاء وهي تشير إلى الأسلاك تحيط بنا))[2].

في بادئ الأمر لا بد من الإشارة إلى أن الكاتبة وضعت الكاميرا على هذا لارتفاع (تل عين التينة) لثلاثة أسباب : الأول ، وهو الرئيس ، لإظهار الحنين الشديد إلى الجولان الحبيب ، والثاني هو أنها أرادت تقديم لقطة طوبوغرافية كاملة للجولان ، وقرية مجدل شمس التي جعلت من نوافذها نوراً يشع بأمل العودة والتحرير ، أما الثالث فهو كيف أن الأماكن تحنّ إلى أصحابها أيضاً ، وأنها مهما مرّ الزمن على بقاء الأيدي العابثة بها لا يمكن أن تتغير هويتها السورية العربية ، كما نلاحظ أن لقطة البيكادا قدمت للقارئ المتفرج معلومات تعجز أيّة لقطة أخرى عن تقديم هذه المعلومات الشاملة ، وذلك لأنّ القارئ المتفرج الذي يراقب الحدث من الأعلى عادة ما يمتلك نظرة شاملة له ، الأمر الذي يعني أنه يرى أشياء لربما لا تستطيع الشخصيات رؤيتها ، معبرة عن الفوقية للقارئ المتفرج ليمتلك معرفة غير محدودة ، إضافة إلى أن لقطة البيكادا تظهر الحالة العدائية والانفصال بين الشخصيات وذاك المحتل، مع رفع مكانة الشخصيات المراقِبة لكونها صاحبة حق، والتقليل من شأن ذاك العدو ، وهكذا نرى أن لقطة بيكادا مرتبطة بالمعرفة.

6 – اللقطة البانورامية:

هي حركة الكاميرا عندما تقوم بالدوران حول محورها من اليمن إلى اليسار أو العكس متبعة مساراً أفقياً ، ومن الأعلى إلى الأسفل أو العكس متبعة مساراً عمودياً ، ما يعني أن هذه اللقطة مختصة بمتابعة الحركة التي يمكن أن تقدم لنا مؤشرات جديدة حول المكان ، أو دليلاً مهماً ، أو تكشف لنا شخصية متخفية أو مختبئة يجري البحث عنها[3] ، كما نجد في هذه اللقطة:

((الشموع منتشرة في المنزل.. الستائر السميكة مسدلة على النوافذ ، هسيس أصوات وأقدام تقترب.. فجأة تنتشر ضجة وخبط وكلام ممزق بعدة لغات.. ينفتح باب الحوش بركلة قوية.. ما إن تنتبه دورا للأمر حتى يأخذ الخبط على باب البيت .. اقتربت دورا من مهى ووضعت يدها على فمها.. صمت مخيف.. وصوت كلب أميركي ينبح.. وجندي يصرخ " أوبن ذا دور" .. لم تستطع دورا ولا مهى السير إلى الباب.. لم تستطيعا حتى الوقوف.. كل شيء حولهما ظلام وبؤس.. كرر الجندي افتحوا الباب لم ينتظر.. انفتح الباب بركلة قوية.. ظهرت أنياب الوحش.. عشرة أنياب.. عشرة وحوش.. دخلوا.. فتشوا الغرف ، الحديقة ، السطح))[4].

في بادئ الأمر لا بد من الإشارة إلى أن موقع الكاميرا هنا هو المفتاح لإبراز شعور الحركة، فعندما يكون موقع الكاميرا أقرب من الشخصيات يكون الشعور بالحركة أكبر ؛ ذلك لأن الكاميرا مجبرة على التحرك بسرعة أكبر لرصد أحداث حركة الجنود وهم يقتحمون منزل (دورا) ، وفي المقابل فإن الشخصيات كلما كانت أبعد عن الكاميرا انخفضت سرعة

(1) ينظر: فينتورا ، فران: الخطاب السينمائي (لغة الصورة) ، ترجمة : علاء شنانة ، ص 128.
(2) عبود ، أنيسة: حرير أسود ، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة ، دمشق ، ط1 ، 2010 ، ص 222.
(3) ينظر: فان ، سيجيل جينيفر: التقنيات السردية في السينما ، ترجمة زياد خاشوق ، ص 211.
(4) عبود ، أنيسة: قبل الأبد برصاصة ، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة ، دمشق ، ط1 ، 2011 ، ص 89.

حركتها **(لم تستطع دورا ولا مهى السير إلى الباب)** ، ما يعني أن اللقطة البانورامية تقدم لنا فرصة الرؤية بالزمن الحقيقي ، وبحركة مستمرة تضفي شيئاً من السلاسة عليه عند الحركة ، وشيئاً من التباطؤ عند انعدامها ؛ ذلك لأن اللقطة البانورامية مرآة تعكس الحركة في زمنها الحقيقي. وهكذا نرى أن اللقطة البانورامية تغطي الحركة، وتوجه انتباه القارئ المتفرج إلى تمفصلات كان الممكن أن تغيب عنه.

7 – اللقطة البانورامية والاتصالات المنطقية:

إن وظيفة هذه اللقطة هي القدرة على إقامة اتصالات منطقية بين الشخصيات والمواضيع بشكل أوتوماتيكي ، وهذه اللقطة تعد الشكل التعبيري الأكثر قوة ، وهو ما تعرضه لنا حركة الكاميرا ؛ فعندما تبدأ الحركة البانورامية عند شخص، وتنتهي بآخر، فإنها توعز إلى علاقة منطقية بينهما تجسدها الوظيفة الاستراتيجية السردية المستخدمة ، التي قد تكون سؤالاً أو إجابة أو تحذيراً[1] ، كما نجد في هذه اللقطة:

((**لم ترفع مريم رأسها وتنظر إلى الجيران.. ظلت على جلستها تحت جذع شجرة التوت وهي ترنو إلى الأرض وتشرب الشاي.. كانت تبدو زائغة الحركة.. وكانت تغطي بيدها بطنها ظناً منها أن الناس كلهم يرونها مع أنها كانت نحيلة وضامرة.. جاء أخوها ونظر إليها ملياً ثم أمسك بها ودعاها للسير معه.. مشيا معاً في الحديقة.. وقفا تحت شجرة النخيل.. اتكأت مريم على جذعها.. بدت متعبة وخائرة القوى.. كان الجيران يتأملون المشهد ظناً منهم أن العافية عادت إلى بيت شاهين وأن النوافذ ستشرع وجهها إلى الضوء.. فجأة دوى الرصاص –فجأة دون مقدمات وبلا توقع.. فاجأ على الجميع بمسدسه الذي أطلق عدة طلقات في رأس مريم ثم انحنى فوقها.. هرعت أم مريم.. لكنها سقطت بالقرب من ابنتها**))[2].

نلاحظ في هذه الصورة اجتماع نص ، نص ضمني ، وسياق ؛ يتجسد النّصُّ والسياق من خلال كلام الشخصيات بوصفها نصاً غير متداخل يؤدي إلى تطور النص الضمني القوي القائم على أسس بانورامية جامعة توحد بين خمس نقاط : مريم ، الجيران ، أخوها ، رصاص، أم مريم ، وهي أسس تشكل في عقلنا الجملة الآتية: مريم تقتل بسبب حملها؛ أي إنها اغتصبت ، وما يؤكد ذلك اسم مريم تكرر مرتين ، ومن المعروف أن أول صفة تتبادل إلى الذهن عند سماع (مريم) هي العذرية والطهارة ، ما يعني أن ما حدث كان خارج إرادتها، ونلاحظ أيضا الكاميرا تؤطر فوارغ الرصاصات ، بعد ذلك تنجز بانورامية عمودية وتؤطر (الأخ) و(الأم) وهما على أرض الحديقة ، وهكذا تكون العلاقة بين الموضوع الرصاص والشخصية (مريم) هي علاقة سبب لمسبب.

8 – اللقطة الترافيلينغ:

هي حركة الكاميرا باتجاه الأمام ، الخلف ، أفقيا ، وفي حركة دائرية، ومن الجدير بالذكر أن لقطة الترافيلبنغ تختلف عن اللقطة البانورامية بأن الكاميرا تكون محمولة على رافعة ؛ أي إن حركة الكاميرا في الانتقال تكون أسرع ، فالوظيفة الأكثر استخداما فيها مرافقة الشخصية في حالة الحركة ، وتصوير محاورة بين شخصيتين تتكلمان ، أو متابعة سيارة تسافر إلى مكان ما ، والانتقال من شخصية إلى شخصية متواجهة أو متقابلة[3] ، تقول الكاتبة مجسّدة لهذه اللقطة:

---

[1] ينظر: فينتورا ، فران: الخطاب السينمائي (لغة الصورة) ، ترجمة : علاء شنانة ، ص 236 - 237.
[2] عبود ، أنيسة: قبل الأبد برصاصة ص 27.
[3] ينظر: فينتورا ، فران : الخطاب السينمائي (لغة الصورة) ، ترجمة : علاء شنانة ، ص 241 - 256.

((**ترشف عليا الشاي وتتأمل الشارع من وراء الزجاج. شجرة أكاسيا مزهرة. ووجوه مسرعة تذوب في العتمة أو بين الوجهات. يتعلق نظر عليا برجل يعبرها ارتجفت أصابعها وهي ترفع الفنجان إلى شفتيها. هذا الرجل أعرفه لفحتها حرائق الدخان التي تتكون في المقهى.. تتابع الرجل الذي وقف ينظر إلى واجهة مقابلة**))[1].

نلاحظ في هذه الصورة أن الترافيلينغ المصاحب يقوم بمواجهة الشخصية (عليا) وذلك الرجل معززاً سلوكهما ، ومحافظاً على سرعة مشابهة لحركتهما ، وحركة تلك الوجوه المسرعة التي جعل منها معالم مبهمة ؛ وذلك لينقل الإحساس بالسرعة لتحرك الكاميرا ولوضعيتها في هذه اللقطة ، كما أننا نحصل على حجم لقطة مناسب في كل حركة ، لأن المساحة البارزة لا تكون الموضوع ، إنما حضور هاتين الشخصيتين[2] ؛ إذ تبدأ اللقطة بتركيز الشخصية (عليا) على الرجل العجوز دون أن يغفل الترافيلينغ حركته، أو حركة (عليا) التي توحي بفقدان شخصية تتخيلها في هذا الرجل ، وبدون أن يفعل حركة المقهى والدخان ، أي إن الكاميرا تتحرك بسرعة كبيرة من جهة إلى أخرى معاكسة لها تماماً وهذا ما لا يمكن أن نراه في اللقطة البانورامية ، وهنا لا بد من طرح سؤال قد يؤرق الكثيرين هو: ألا يمكن قراءة الصورة التي أمامنا على أنها تبادل لوجهة النظر ، أو تعدد لها ؛ قطعاً لا يمكن ذلك لأن من المسلّم به أن تعدد الرؤى يفترض تعدّداً في الرواة ، لأن كل راوٍ سوف يتحدث عن الأشياء من منظوره ، وهذا ما لا نراه في هذه الصورة، فالصوت الثالث هو المسيطر حتى إنّ تغيره كان بقصد إسماعنا صوت عليا الداخلي، وليس لأخذ اللقطة من وجهة نظرها، إذاً نحن أمام لقطة ترافيلينغ.

9 – اللقطة المتناقضة:

تقوم هذه الصورة على أساس تركيب لقطة أو لقطات مع لقطة أو لقطات متناقضة؛ أي دون أن يكون هناك ترتيب منطقي أو فكري ، أو على أساس تجاور مشهدين متناقضين بحيث يؤدي التجاور أو التلاحم بين النقيضين إلى إبراز التناقض القائم في الحياة نفسها[3] ، ومن هذه اللقطات هذه اللقطة:

((**وعندما رأت المدير يراقبها هربت من عينيه ودخلت في كوريدور المعلمات.**

أطفال من كل الألوان .. أطفال بيض وسمر وبنات جميلات.. امتدت يدها بصورة لا شعورية إلى بطنها.. شعرت بالألم.. استرخت على الكرسي الخاص بالمستخدمات.. كانت تبحلق في البعيد حيث رأس دورا وقد ابيض شعرها.. ورأت خضر يدس لها الورقة.. ورقة اعترافه لها تنهدت..))[4].

في بادئ الأمر لا بد من الإشارة إلى أننا أمام لقطة مأخوذة من زاوية قائمة ، وهي لقطة تعمل على تغطية شخصين أحدهما ثابت "**وعندما رأت المدير يراقبها**" والآخر متحرك "**هربت من عينيه ودخلت في كوريدور المعلمات.**" ، ما يعني أننا أمام تناقض على مستوى الحركة والثابت هذا من جانب ، ومن جانب آخر نلاحظ أن الكاميرا تلتقط صورة منسجمة بين الأطفال جميعهم على اختلاف ألوانهم والسنتهم ؛ أي حالة من الانتماء الاجتماعي ، وفي المقابل تصور حالة الاغتراب والضياع التي تعيشها الشخصية (مهى) التي يتمخض عن حالتها تناقض إنساني في هذه الصورة عن طريق تصوير شخصية في مكان يعج بالناس ومجتمع يعيش حالة من الانسجام والتفاهم الاجتماعي بيد أنه يخلو من

---

(1) عبود ، أنيسة: النعنع البري ص 212.

(2) ينظر: فينتورا ، فران: الخطاب السينمائي (لغة الصورة) ، ترجمة : علاء شنانة ، ص 257.

(3) ينظر: عبد السلام ، الرواشدة أميمة: التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر ، وزارة الثقافة ، عمان -الأردن ، ط1، 2015 ، ص 301.

(4) عبود ، أنيسة: قبل الأبد برصاصة ، ص 135.

كل أنواع العنصريّة **(أطفال بيض وسمر)** إلا أن (مهى) لا تكاد تدرك الشعور بالانتماء إلا إلى الغربة والاغتراب والرغبة في الهرب ليس من عيني المدير فقط، وإنما من المجتمع كله ، والحياة بأسرها ، ومن الزمن الحاضر إلى الماضي الذي كان ينبض بالحب والأمل في وطنها بغداد.

10 – اللقطة المتجانسة:

هي لقطة تقوم على تصوير مجريات الحدث أو المعطيات الدلالية التي لا توجد أية علاقة بينهما ؛ ليتشكل من حاصل جمعهما مضمون واحد ، فنكون أمام صورتين أو صور تتشابه من حيث طبيعة الحدث والجو العام مع إهمال التوافق الزمني والمكاني ، فيتولد من تجاورها معنى لا يمكن تحقيقه أو إبرازه إلا من خلال هذه المجاورة[1] ، وهذا ما نشاهده في الصورة الكلامية الآتية:

((**تابعت السير باتجاه الجامعة.. كان المطر قد بدأ يخرج حزماً من البرد.. وينزل على المدينة.. يفرش شعره المائي على الأسطحة. رأيت أفواج الطلاب يخرجون ضاحكين بعضهم يضع كتبه على رأسه.. والبعض يتضاحك ويتصارع.. رحت أتخيل أني واحدة من هؤلاء الطلاب الذين يملؤون الشارع بهجة**))[2].

فهنا نلاحظ في هذه اللقطة أننا أمام ثلاثة عناصر في كادر واحد ؛ الأول المطر ، والثاني الطلاب ، والثالث الشخصية (هادية) وهي عناصر للوهلة الأولى يظن أنه لا معنى لجمعها هنا أو أن لكل منها دلالتها وأن جمعها كان عبثياً الكاتبة ، إلا أن الأمر على خلاف ذلك ؛ فالمطر الذي كان له البداية في هذه الصورة يحمل دلالة الحياة ، والأمل ، والانبعاث الذي يصيب الأرض من بعد موتها ، أما الطلاب فهم أمل المستقبل وكونهم ضاحكين "**يخرجون ضاحكين**" هو إرهاص للمستقبل بأن يكون مشرقاً ، بينما الشخصية (هادية) لا تحمل أي دلالة أو إشارة ، إلا في كونها تمثل الإنسان الحالم بمستقبل مشرق لا يحرمها من حق التعليم "**رحت أتخيل أني واحدة من هؤلاء الطلاب الذين يملؤون الشارع بهجة**" ، وهكذا نرى أن تجاور هذه العناصر الثلاثة أفضى إلى صورة جمالية تضج بالحياة وانتظار المستقبل الذي يحمل الأمل بالعيش الرغيد الذي لا يسوده ظلم لمجرد أنك ذكر أو أنثى ، وهذه الدلالة يحملها العنوان **(حرير أسود)** ؛ فالحرير خيط رفيع واهٍ ، والأسود هو اللون الذي يسبق النور الذي يبدد الليل الطويل ، وظلمات القلوب والعقول.

11 – اللقطة الوصلية:

وهي لقطة تقوم على ربط صورة مكانين عندما يحدث انتقال من قبل الشخوص من مدينة إلى أخرى ، أو يكون الانتقال في المكان ذاته إذا كان يحتوي على قيمة تاريخيّة ؛ أي إنها لقطة تمتلك بُعدا منفتحاً على أزمنة وأماكن غابرة تقوم بوصلها مع الأزمنة والأماكن في زمنها الحاضر ، فنكون أمام صورتي المكان الماضية والحاضرة في آن واحد[3]، كما نجد في الصورتين للمكان في قول الكاتبة:

---

[1] ينظر: عبد السلام ، الرواشدة أميمة : التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر ، ص 273.

[2] عبود ، أنيسة: حرير أسود ص 152.

[3] ينظر: دولوز ، جيل : فلسفة الصورة ، ترجمة : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، ط ، 1997، ص41 .

((لاحت لي البادية الشاسعة ، الغربية.. بيوت البدو القريبة. خيام الشعر التي تنز منها قصائد العشق.. وقطعان الأغنام التي ترن بأجراسها كي يفيق الأفق.. يا لها من لوحة رائعة. أحسست أن امرأ القيس معي ، بينما كثير عزة يختبئ وراء أجمة ويمسك يد حبيبته. في مثل هذه البوادي كانوا يستحمون بالحب والرمل والحرية))[1].

نلاحظ في هذه اللقطة أننا أمام الحالتين اللتين ذكرناهما أعلاه ؛ فالشخصية (ماريا) انتقلت من اللاذقية إلى تدمر ، وتدمر مدينة تحتفظ بالماضي وحكايته في كل ذرة رمل **(أحسست أن امرأ القيس معي ، بينما كثير عزة يختبئ وراء أجمة ويمسك يد حبيبته)** ، ما يعني أن الكاتبة استخدمت اللقطة الوصلية بشقيها العميقين ، إلا أنها لم تقف عند هذا الحد، لأن المكان (الصحراء) لم ينفتح على أزمنة تدمر السحيقة ، بل أضحى رمزاً يشف على كل أهلها (البوادي) الذين لم يتلوثوا ، بل ظلوا أنقياء الداخل فهم أبناء الطبيعة الصافية التي صُورت لنا من خلال "**في مثل هذه البوادي كانوا يستحمون بالحب والرمل والحرية**".

وهكذا نرى أن الكاتبة أنيسة لم تكتفِ بالحالة الاصطلاحية للقطة الوصلية ، إنما أضفت عليها سمة تداخل الأزمنة وتشابه الأماكن عن طريق وصل صورتها الحاضرة بالماضية مانحة إياها صفة الأبدية.

12 – اللقطة الذاتية:

تجري الأحداث في اللقطة الذاتية وتنتشر بآلية عن طريق عيني البطل، وكذلك الوصف الخارجي الذي نراه عبر هذه الرؤية ؛ فهي رؤية حسية بصرية تلتقط المرئيات لتحيلها إلى صور وأشياء وأماكن ، فعينا البطل تتحركان بآلية مخدرة بشيء كبير من الموضوعيّة من دون إسقاطات سيكولوجية؛ أي إنّ عيني البطل تصبحان بمنزلة الكاميرا السينمائيّة التي تلتقط كل ما يمكن أن يبدو لها من الصور ، والمشاهد التقاطا آلياً ، موضوعياً ، محايداً يختفي فيه حضور الراوي تماماً كما يختفي حضور المخرج في عمله السينمائي[2] ، وهي لقطة يجسّدها المقبوس الآتي:

((إنه الصباح الرابع في واشنطن. ها هو المطعم الصغير ينهي وجبة الإفطار تقريبا ، النادلة الشابة ترتب الكراسي الخشبية الصغيرة التي تحمل وسائد حمراء من الجلد الباهت. الخشب باهت أيضاً يبوح بزمن قديم. الطاولات المستديرة الصغيرة تشير إليك بأن تنهي وجبتك بسرعة وتمضي كي يدخل غيرك وإلا ستقف الناس مطولاً بالدور، الباب البني المسّود ينفتح على قاعة الاستقبال في الفندق والمصعد يواجه الباب. تلك السمراء ذات الشعر المجعد جداً تبتسم لامرأتين حنطيتين. تشير إلى أن كاظم ينتظرهما على طاولة الإفطار. ها هو ساومي في الزاوية مع عبد المعطي. وذاك هو صخر يحمل كأس قهوة يبدو أنه حمله من خارج الفندق. ليلى الإماراتية منهمكة بترتيب جلبابها الطويل وقناعها الأسود ، ينهض كاظم.. يقرب الكراسي للسيدتين))[3].

في هذه الصورة نلاحظ أننا نشاهد كثيراً من الأحداث والأشياء عبر عين الشخصية وبطلة رواية باب الحيرة (زينب) ، ما يؤدي إلى جذبنا بقوة للتماهي معها ، ولاستيعاب تفكيرها؛ لأننا مجبرون على أن نرى بالضبط ما تراه ، فالنظرة هنا ليست مجرد شاشة لعرض الموجودات ، بل إنها تشي بوجود عين لها قوة الملاحظة ، عين فكر تمضي نحو مزاوجة التجربة الداخلية فيما يمكن أن نسميه بدفقة بصرية ؛ لأن تعدد المناظر وتنوع المشاهد الوصفية في هذه الصورة جاءا نتيجة طبيعية لعمل ثلاثة مؤثرات متضامنة هي : الارتفاع والحركة والمعرفة ؛ أما الارتفاع فهو الذي يحقق للوصف اتساعه وبعده البانورامي ، بينما توفر الحركة القدرة على الانتقال بين أجزاء الصورة من وجه إلى وجه ، ومن كرسي

---

[1] عبود ، أنيسة : شك البنت (خرز الأيام) ص 206.
[2] ينظر: يوسف ، آمنة : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق ، ط1 ، 1997 ، ص 89.
[3] عبود ، أنيسة : باب الحيرة ص 227.

إلى طاولة والقيام بمسحها وتغطيتها من جميع الجوانب[1] ، أما المعرفة فإن المقصود بها هي الرؤية مع تقديم المعلومات عن الشخصيات و تمفصلات المكان ، ودلالات الأشياء "**الخشب باهت أيضاً يبوح بزمن قديم**" ، بيد أننا أمام لقطات عدة تستخدمها اللقطة الذاتية ؛ فالعبارة الافتتاحيّة "**إنه الصباح الرابع في واشنطن. ها هو المطعم الصغير ينهي وجبة الإفطار تقريبا**" تتكون من لقطة بعيدة و قريبة ، ومن ثم لقطة متوسطة "**النادلة الشابة ترتب الكراسي)** ، من ثم يأتي استخدام الفوكس "**تبتسم لامرأتين حنطيتين**" لإعطائنا صورة عامة وتفصيلية عن المكان، الأمر الذي يفضي بنا إلى أن المنظور الذي تتخذه الشخصية هو الذي يحدد أبعاد الفضاء الروائي ، ويرسم طوبوغرافيته ، ويجعله يحقق دلالته الخاصة، وتماسكه الإيديولوجي ؛ فبوسع الخطاب الروائي أن يعرض علينا المكان سواء بشكل مجزأ ومفكك حين يستعمل وجهة النظر المتقطعة ، أو على نحو موحد واشتمالي إذا كانت الرؤية متسعة، وفي كلتا الحالتين سيكون المنظور السردي للمكان هو المتحكم في بناء الفضاء وإعطائه طابعه المميز[2].

وهكذا نرى أن حركية المنظور في الأسلوب السينمائي تمتلك اتساعاً في الاستخدام ما لا يكون في غيره من الأساليب ، الأمر الذي يمنح الكتاب ومنح الكاتبة (أنيسة) حرية في وصف المشهد من الزاوية التي تريد مضفية عليه بعداً دلالياً وخصوصياً يميز كل صورة عن الأخرى.

الاستنتاجات والتوصيات

يمكننا أن نوجز القول فيما يخص المنظور السينمائي في روايات أنيسة عبود في النقاط الآتية:

1 – أظهرت الروايات قدرة فنية كبيرة في توظيف تقنية المنظور السينمائي ، الأمر الذي أكسب تجسيد الأحداث ، والشخوص ، والزمكان تنوعاً في حالات التصوير والرؤية.

2 – غلبة توظيف المنظور السينمائي في عدد من روايات (أنيسة عبود) ، منها على سبيل المثال لا الحصر (قبل الأبد برصاصة ، ركام الزمان ركام امرأة... إلخ)

3 – تنوع اللقطات في روايات أنيسة عبود ما أتاح المجال لتكوين صورة كاملة عن تقنية أساسيّة من تقنيات التصوير السينمائي.

4 – دقة التركيز على الزاوية التي تؤخذ منها اللقطة الأمر الذي اكسب الصورة السردية الملتقطة بعداً دلالياً أعمق.

5– إن استخدام المنظور السينمائي يفتح الباب واسعاً لدراسة تداخل الأجناس الأدبية في روايات أنيسة عبود.

[1] ينظر: بحراوي ، حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء- الزمان- الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت - لبنان ، الدار البيضاء- المغرب ، ط1، 1990 ، ص 190.

[2] المرجع نفسه ، ص 32.

المصادر والمراجع:

أولاً المصادر:

أنيسة عبود:

1. باب الحيرة ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق ، ط2 ، 2009.
2. حرير أسود ، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة ، دمشق ، ط1 ، 2010.
3. ركام الزمن ركام امرأة ، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة ، دمشق ، ط2 ، 2009.
4. شك البنت "خرز الأيام" ، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة ، دمشق ، ط1 ، 2015.
5. قبل الأبد برصاصة ، دار التكوين للتأليف والنشر والترجمة ، دمشق ، ط1 ، 2011.
6. النعنع البري ، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق ط1 ، 1997.

ثانياً المراجع:

1. أومون جاك : الصورة ، ترجمة ريتا الخوري ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت – لينان ، ط1 ، 2013 .
2. بحراوي حسن : بنية الشكل الروائي (الفضاء– الزمان– الشخصية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء– المغرب ، ط1، 1990 .
3. برنس جيرالد: المصطلح السردي(معجم مصطلحات) ، ترجمة :عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ، 2003.
4. دولوز جيل : فلسفة الصورة ، ترجمة : حسن عودة ، منشورات وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما ، دمشق، ط، 1997.
5. عبد السلام الرواشدة أميمة : التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر ، وزارة الثقافة ، عمان –الأردن ، ط1، 2015.
6. علوش سعيد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، دار الكتاب اللبناني (عرض وتقديم وترجمة) ، بيروت سوشبريس ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1985.
7. فان سيجيل جينيفر : التقنيات السردية في السينما ، ترجمة زياد خاشوق ، نشورات وزارة الثقافة ، دمشق – سوريا، ط ، 2018.
8. فينتورا فران : الخطاب السينمائي (لغة الصورة) ، ترجمة : علاء شنانة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق – سوريا ، ط ، 2012.
9. ماتز جيسي : تطور الرواية الحديثة ، ترجمة وتقديم: لطفية الدليمي ، دار المدى ، دمشق، ط1 ، 2016.
10. محجز خضر: تقنيات السرد الروائي ، عطية للنشر والتوزيع ، غزة ، ط1 ، 2014.
11. نجمي حسن: شعرية الفضاء (المتخيل والهوية في الرواية العربية) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت – لبنان ، الدار البيضاء – المغرب ، ط1 ، 2000.
12. يوسف آمنة : تقنيات السرد في النظرية والتطبيق ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، دمشق، ط1 ، 1997.

Sources and references:

First Sources:

Anisa Abboud:

1. Bab al-Hushar, Genesis House for Authorship, Translation and Publishing, Damascus, i2, 2009.
2. Black Silk, Genesis House for Authorship, Publishing and Translation, Damascus, i1, 2010.
3. Rubble of Time Rubble Woman, Genesis House for Authorship, Publishing and Translation, Damascus, i2, 2009.
4. Doubt Girl "Beads of Days", Genesis House for Authorship, Publishing and Translation, Damascus, i1, 2015 .
5. Before Forever By Bullet, Genesis House for Authorship, Publishing and Translation, Damascus, i1, 2011.
6. Wild Mint ،Training House for Authorship, Translation and Publishing, Damascus I1, 1997.

Secondly references:

1) Umun Jacques: Photo, translated by Rita Al Khouri, Center for Arab Unity Studies, Beirut-Lenin, i1, 2013.
2) Bahrawi Hassan: The structure of the narrative form (space- time- personality), Arab Cultural Center, Beirut- Lebanon, Casablanca- Morocco, I1, 1990.
3) Prince Gerald: Narrative Term (Dictionary of Terminology), translated by Abed Khazndar, Supreme Council of Culture, Cairo, i1, 2003.
4) Doloz Gill: Philosophy of Image, Translation: Hassan Odeh, Ministry of Culture Publications - General Film Corporation, Damascus, i, 1997.
5) Abdessalam Al-Rawashda Amima: Landscape Photography in Contemporary Arabic Poetry, Ministry of Culture, Amman-Jordan, i1, 2015.
6) Alloush Said: Dictionary of Contemporary Literary Terms, Lebanese Book House (presentation, presentation and translation), Beirut Sushpress, Casablanca, i1, 1985.
7) Van Segel Jennifer: Narrative Techniques in Cinema, Translated by Ziad Khashawk, Ministry of Culture, Damascus- Syria, i, 2018.
8) Ventura Fran: Film Speech (Photo Language), Translation: Alaa Shanana, Ministry of Culture Publications, Damascus- Syria, i, 2012.
9) Matz Jesse: The Evolution of the Modern Novel, Translated and Presented by Lotfia Al-Dulaimi, Dar al-Mada, Damascus, i1, 2016.
10) Khader Booked: Narrative Techniques, Attia Publishing and Distribution ،Gaza, i1, 2014.
11) Najmi Hassan: Space Poetry (Imagined and Identity in the Arabic Novel), Arab Cultural Center, Beirut- Lebanon, Casablanca- Morocco, I1, 2000.
12) Youssef Amna: Narrative Techniques in Theory and Practice, Al-Hawar Publishing and Distribution House, Damascus, i1, 1997.