تقانة المونتاج السّينمي دراسة في روايات بُرهان شاوي

الكلمات المفتاحية: تقانة، مونتاج، سّينما

بحث مستل من رسالة ماجستير

سميعة مجيد حسن ا٠م٠د٠ خالد علي ياس

جامعة ديالى/كلية التربية للعلوم الانسانية

Sameaa_majeed@yahoo.com Khalidyaas@yahoo.com

الملخص

تعد دراسة البحث: (تُقانة المونتاج السّينمي دراسة في روايات بُرهان شاوي) من الدراسات المهمة؛ كونها تأتي في سياق إلقاء الضوء على ذلك الترابط العلائقي للفنين السّينمي والروائي، وتحديدًا عبر خاصية (المونتاج)، الذي يمثل خاصية العمل السّينمي وجوهره، وبدونه يفقد (الفيلم) صفته الفنية، ومن ثم فإنَّ (تقانة المونتاج) موضوع البحث هي ما تبنته الدراسة في ضمن نهج نظري تطبيقي، يُعنى بتوضيح المعنى السّينمي في ضوء تحولات كامرا السّرد للكاتب (بُرهان شاوي)، وذلك عن طريق حضور آلية القطع في الزمان والمكان، وتفعيل حركات الكامرا، وانتقاء زوايا التصوير، ودلالة توظيف اللقطة في سياق معنى دون غيره، وتركيب اللقطات وتوليفها فيما يحقق علاقات فنية جديدة لم تكن لتتحقق فيما لو كانت هذه اللقطات منفردة غير فاعلة المعنى والتأثير، فضلًا عن أهمية تفعيل (لغة البناء الدرامي) في ضمن معالجة الكاتب للوصف المشهدي، إلى غير ذلك من أساليب مَنْتَجْة النّص الرّوائي؛ بما يهيأ مناخًا ملائمًا لإخراج خطابًا روائيًا بسمات ومميزات الرّواية السّينمية المعاصرة.

المقدمة

تُعدُّ العلاقة بين الرّواية وتقانة (المونتاج السّينمي) علاقة ترابط ثنائي متبادل، وقد جاءت البدايات عبر تأثر الفن السّينمي بخاصية الأدب (السّرد)؛ وذلك عبر فكرة اقتباس السّينما للأعمال الرّوائية، وتوظيفها سّينميًا، ولاسِيَّمَا رّوايات القرنين التاسع عشر والعشرين؛ فقد حوّلت رّوايات (استندال، وبلزاك، وهوغو، وفلوبير، وتولستوي، ودستويفسكي) إلى أفلام سّينمية، ثمَّ تمكنت الرّواية بعد ذلك أَنْ تنفتح بتحولاتها السّردية والفنيّة على فن السّينما؛ حين

عملت على نقل المعارف الفنيّة والتقانية، ومن ثمَّ توظيفها في البناء الرّوائي الجديد، ولاسِيَّمَا (تقانة المونتاج) موضوع البحث.

ومن أجل الكشف عن قيمة الناتج الفنيّ المتحقق عن هذا التداخل بما يحمل من خصائص سينمية وطاقات تعبيرية مشتركة في ضمن (تقانة المونتاج)، تتجلى أمامنا أهمية وقيمة اختيار العنوان: (تُقانة المونتاج السّينمي دراسة في روايات بُرهان شاوي)؛ كونهُ يُعَدُّ محاولة أكاديمية جادة، سعتْ فيه هذه الدّراسة عبر القراءة والتتبع لنماذج محددة من الروايات، على آلية تفكيك بنية الخطاب السّردي في ضوء قراءة بنيوية تستنطق ما تحملهُ دلالة الكلمة والعبارة من لغة تصويرية مقصودة التكنيك والهدف، على وفق استقراء لقواعد اللّغة السّينمية ومفاهيمها.

وتعدّ هذه المعالجة الفنية للمونتاج في ضمن استنطاق النّص عملًا إجرائيًا حيويًا وفاعلًا، قام عليه اختيار العنوان ودراسة البحث؛ لأَنَّهُ يركز على أساليب إخراج النّص السّردي سّينميًا؛ من ذلك تفعيل الكاتب للكامرا الذهنية في كتابة النّص مثل: توظيف اللقطة وتوليفها في ضمن المشهد الواحد، فضلًا عن آلية اختيار حركات الكامرا، وزوايا التصوير المنتقاة، وتفعيل حركة الزمن السّردي على وفق أساليب فنيّة جديدة في غاية من المهارة، والتعقيد، والتشويق في ضمن تقديم القصّة بالصور.

ومن منطلق أهمية اختيار العنوان لابُدّ الإشارة إلى أهم المصادر التي ضمنت البحث، فمن الكتب المترجمة كتاب: (اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة)، لـ(مارسيل مارتان)، ومن الكتب العربيّة كتاب: (جماليات الشعر – المسرح – السّينما في نماذج من القصّة العراقيّة) للدكتور (حمد محمود الدوخي)، فضلًا عن الروايات التي شكلت مدار الدّراسة ومحورها الإجرائي، الذي ارتكز عليه عمل الباحثة، وهي على النحو الآتي: (الجحيم المقدس)، و(استراحة مفيستو)، و(مشرحة بغداد)، و(متاهة قابيل).

أَمّا عن موضوع دراسة البحث فقد اشتمل على محورين أساسيين، الأَوّل: في مفهوم تقانة المونتاج، والثَّاني: تقانة المونتاج بين الرّواية والسّينما، وفي ختام البحث سجلت الدّراسة أهم الاستنتاجات التي انتهت إليها الباحثة.

في مفهوم تقانة المونتاج(*):

إنَّ مفهوم تُقانة المونتاج بمعناه الفني في ضمن علاقة الرّواية بالسّينما يتطلب منا تلك الرّؤية الموضوعية لكُلّ من الفنيين معًا: (السّينمي) و(الرّواية)، ومن ثمَّ تسليط الضوء على ذلك التّداخل بينهما، وما نتج عنه من ذلك تفاعل في صوغ الرّواية السّينمية الجديدة، فعملية المونتاج وظيفة تُقانية زمنية، ملزمة بالقص والتركيب؛ لأَنَّ مؤدى هذه العملية ومسارها في ضمن سياق سّردي يحاكي ما يقوم به العقل البشري من عمليات ذهنية في تلقي المعلومات، والمشاعر، والأفكار، بما يتماشى مع قناعات العقل ورؤاه الخاصة، فهذه العمليات تقابل فعليًا ما تقوم به التُقانة الفنية في الرّواية الجديدة، استلهامًا من السّينما، فالمونتاج على وفق الرّؤية السّينمية لـ(رينيه كلير) هو ذلك الطريقة والأسلوب البحت، بل يمكن عدّه جوهر الفن السّينمي، ولا معادل موازٍ لَهُ في وسائل التّعبير الفنية الأُخرى، وهو بهذه الخاصية يسمح لنظر الكامرا بتنفيذ بعض اشتغالات القطع في المكان والزمان، وذلك في جزء من الثانية(١)؛ فـ(المونتاج السّينمي)(*) يعمل على تحديد الكُلّ، عن طريق مطابقة كُلّ من عنّصر الصوت والصورة من (قص، وتشذيب، ووصل، وتركيب اللقطات...) وإليه تستند عمليّة ضبط مفردات لغة الفيلم، وذلك عن طريق أربع مقومات هي: البناء الصوري، وبناء الحركة، والبناء الصوتي، فضلًا عن البناء الدرامي، فهو يضبط حدود اللقطة، وتوزيع الأشخاص والموجودات، وكذلك مستوى النظر، والتركيز(٢).

ومن ثمَّ يمكن القول: إنَّ لكُلّ من النّص السّينمي والنّص الرّوائي، مميزات وسمات معينة تفرق أَحدهما عن الآخر، لكن يقوم سّارد الرّواية بإيجاد مسافات وشيجة بينهما وعلاقات تجسيد ومقاربة واقعية متصورة لهذين الوسيطين التّعبيرين وتحقيق دمجهما في خطاب واحد يتمثل بالرّواية المكتوبة بوعي سّينمي.

إنَّ العلاقة بين الفنيين ترجع إلى عهد طفولة السّينما؛ فمنذ بداية تشكل صناعة السّينما(*)، عمل العديد من المخرجين على توظيف النّصوص الأدبية(٣)، ومن ثمَّ جعلها أساسًا للعديد من الأفلام، وكان لابُدّ من أَنْ يحصل ذلك التفاعل والتأثير المتبادل بين كلا الوسطين التعبيرين، وَمِمَّا يجدر بالذكر أَنَّ النّص الفيلمي غير قابل للنقل المباشر أو التلقائي للنّص الأدبي، باستثناء إخضاعه إلى تحولات فعلية؛ وبسبب الاختلاف ما بين الزّمن الرّوائي

والزّمن الفيلمي يمكن لصانع الفيلم أَنْ يعمد إلى توفير آليات الاختزال، وذلك عن طريق تحليل هذين النمطين من الزمن(٤).

تقانة المونتاج بين الرّواية والسّينما:

إنَّ الرؤية البينية لكلا المعنيين السّينمي والروائي لتقانة المونتاج، تحملنا على القول: إنَّ المونتاج الدّاخلي السّينمي، يتحقق عبر حركة الكامرا وانتقالاتها، التي ترمي بالمشاهد من مكان لآخر بهيأة دفعات، أو رُبَّما تتحكم أي (الكامرا) بمسايرة المشاهد لها عن طريق تفاعله التّلقائي السّريع أو البطيء في تلقي ايقاع المحكي، يقابل ذلك أَنَّ للمونتاج الروائي أيضًا منظومة سّردية تتجسد عبر ترتيب معين في اللقطات، على وفق تتابع وتسلسل منطقي تاريخي، الهدف منهُ رّواية قصّة، وذلك بتوافر لقطات تحوي كُلّ واحدة منها معنًى أو مضمونًا حدثيًا، لَهُ أَنْ يشارك في دفع الحديث وتقديمه إلى الأمام، وهذا يعني أَنَّ الغاية من المونتاج هي تسهيل تعالق القصّة المروية، إلى أبعد قدر ممكن إلى جانب إيجاد ذلك التعالق السببي بين اللقطات، وحذف كُلّ ما يمكن لَهُ أَنْ يعيق تتابع نظام القصّة ومسارها، سواء كانَ ذلك يخص أزمنة أو أفعال غير مرئية(٥).

فضلًا عن ذلك فإنَّ اللّغة الدّرامية، التي تظهر عبر الوصف المشهدي تبرز صورتها أكثر في ضمن تُقانة المونتاج؛ وذلك عبر تحوير وحدات السّرد في الرّواية إلى لقطات، يعمل الروائي على منتجتها ونشرها على لوحة المشهد السّردي العام، فالروائي يعمد على وفق ذلك إلى استعمال الرّؤية البصريّة لفضاء القصّة، بشكل يجعل منها معادلًا موازيًا لعين الكامرا، بما يجسد الصورة الحركية، ولاسِيَّمَا إذا كانت الحركة ذات بُعد درامي مؤثر(٦).

وفي ضوء ما سبق ذكره يتأكد التداخل ما بين المعنيين (السّينمي والروائي)، لتقانة المونتاج يمكن تتبع ذلك في روايات (برهان شاوي)؛ ففي المشهد الآتي من رواية (استراحة مفيستو) نجد أَنَّ الحركة الرّوائية، تصور الأفعال عن طريق الوصف المشهدي، باستعمال عدستين هما (عدسة السّارد) وعدسة (شخصية آدم المسكين)، في صورة تمثل مَنْتَجة وحدات السّرد إلى صيغة لقطات(٧):((**التهم آدم المسكين الطعام بنهم وبسرعة؛ حتّى إنَّهُ أَخذ يشرب مرق الدجاج الذي كانَ ساخنًا مباشرة من الصحن دون أَنْ يستخدم الملعقة، بل إنَّهُ من شدّة جوعه لم يستطيع السيطرة على طريقة شربه لمرق الدجاج من الصحن؛ فاندلق شيء**

من المرق مبللًا أطرافه ورقبته، ومنسكبًا قليلًا على قميصه. ثمَّ توجه لأكل صحن الرز مع فخذ الدجاج بشراهة، ولم يأكل الخبز.. وإنَّما بعد أَنْ انتهى من الصحنين أَخذ يأكل الخبز وحده؛ فأدرك أَنَّ جوعه أَكبر من أَنْ تسده هذه الوجبة؛ فأخذ يمسح صحن المرق بقطعة الخبز؛ عسى أَنْ يبللها بما تبقى من الدسم، ولم يكن يستكمل ما تبقى من قطعة الخبز حتّى رنَّ الهاتف الأرض؛ فزّ آدم المسكين عند سماع رنين الهاتف الأرضي، أعاده الرنين إلى كوابيسه.. ولم يكن أمامه إلَّا أَنْ يستسلم لقدره القاسي.. لكن صورة جاريته الخمسّينية حواء الدلو ونظراتها الحنونة والواثقة ورغبتها الأنثوية المثيرة منحته جذوة من حياة، وعزاء، وجوديًا يمنح وجوده معنى...))[٨]، يقدّم السّارد صورًا بصرية للشخصيات والأشياء، بشكل يمنح المشهد الصفة السّينمية، وكأنَّنا نرى ونستقبل حركة الشخصية وأفعالها، على هيأة شريط سّينمي يترجمه لنا السّارد بلقطات متتابعة من (القطع الصريح) من مثل: **((التهم آدم المسكين الطعام بنهم وبسرعة؛ حتّى إِنَّهُ أَخذ يشرب مرق الدجاج الذي كان ساخنًا مباشرة من الصحن دون أَنْ يستخدم الملعقة...))**[٩]، و**((فاندلق شيء من المرق مبللًا أطرافه ورقبته...))**[١٠]، فهي لقطات وظفها الخطاب السّينمي في المشهد على وفق آلية المونتاج، الذي يُعَدُّ آلية تختص بترتيب اللقطات وتنظيمها تبعًا لسياقات وشروط ذات صلة في التّسلسل والزّمن، ومن الجدير بالذكر أَنَّ هذا لا يبعد أو يخرج عن فكرة تقديم المشهد، كونه مونتاجًا روائيًا أو تعبيريًا، وإِنْ تنوعت صور استعماله، فاللقطات بتوظيف الكامرا الموضوعية (كامرا السّارد)، جاءتْ لتسوق توظيفًا دراميًا في زمن يطابق سّرد الحكاية؛ وذلك عن طريق تسلسل منطقي للقطات (حركة تناول آدم المسكين الطعام...)، في فكرة أَنَّ كُلّ لقطة تحمل مضمونًا حديثًا، يسهم في تقديم الحدث نحو الأمام، لتسهيل ترابط لقطات المشهد إلى بقية مشاهد القصّة إلى أقصى حدّ[١١].

إِنَّ لقطات تناول (آدم المسكين) النهمة والمتسارعة، إِنَّما هي مضامين تعبيرية (فكرة مونتاج)، فاللقطات (القريبة جدا) من وجه (آدم المسكين)، سجلتْ فكرة خاصة تنم عن شدّة الجوع النفسي والحسّي لدى (آدم المسكين)، وهي تمثل الرغبات الدفينة تجاه جارته (حواء الدلو)؛ فهي مضامين للقطات تعبر عن الفوضى وحالة اللاوعي للشخصية: **((التهم آدم المسكين الطعام بنهم وبسرعة... فاندلق شيء من المرق مبللًا أطرافه ورقبته...))** يعزز

ذلك توظيف لقطة قطع صريح: ((**رن الهاتف الأرضي فزَّ آدم المسكين...**))؛ حيث الرجوع إلى الواقع، ثمَّ تسجل لنا عدسة عين (آدم المسكين): ((... **لكن صورة جارته الخمسّينية حواء الدلو ونظراتها الحنونة والواثقة ورغبتها الأنثوية المثيرة منحته جذوة من حياة...**))، وهذا ما كانَ يقصده مضمون جملة اللقطات السّردية؛ (فكرة الجوع والحاجة إلى الآخر)؛ فتنويعات الإيقاع من ناحية أَنَّ تكوين كمية المعلومات البصريّة، داخل كُلّ لقطة هي التي تؤطر طول اللقطة أو تحددها، فبعض اللقطات وفي نمط معين تحتاج أَنْ تبقى زمنية أي مُدّة أطول، وذلك كي تعطي المشاهد أو متلقي النّص فرصة لاستيعاب المعلومات، ولاسِيَّمَا إذا كانتْ هذه المعلومات جديدة حتّى يألف المتلقي هذه العناصر الجديدة فمن المعروف أَنَّ اللقطات المتتابعة تبقى على الشاشة زمنًا أطول، من تلك اللقطة الثابتة؛ وبذلك تسمح للمتلقي بفهم المعلومات البصريّة المتنوعة(١٢)، وكما هو ملاحظ في حركة أفعال المشهد، أَنَّ اللقطات المتتابعة أخذت زمنًا سّرديًا ذات طول نسبي أكثر، من لو كانت لقطة ثابتة، فكمية المعلومات البصريّة المتتابعة (حركات الشخصية)، أَنَّ كامرا السّارد تثّبتْ معلومات متسلسلة في ضمن مضمون وأسلوب مونتاجي موجه، تأكده ضمنيًا عدسة الشخصية (آدم المسكين) التي تنقل لنا فكرة إحساسه الشغف بوجود (حواء الدلو) ورغبته المحلة نحوها.

إنَّ التّوليف(*) الذي قدمه المشهد يندرج في ضمن التّوليف الرّوائي، الذي يُعَدُّ أبسط أشكال التّوظيف المباشر، بمعنى أَنَّهُ يأتي تبعاً لتسلل منطقي أو تاريخي، الهدف منهُ رّواية قصّة؛ وذلك من مجموعة لقطات تحمل كُلّ واحدة مضمونًا حدثيًا لها أَنْ تدفع الحدث إلى الأمام، ومن زاوية النّظر الدّرامية،هي تسلسل أجزاء القصة (الواقعية) وعناصرها على وفق ترابط أو علامة سببية، ومن وجهة النظر السيكولوجية: (فهم المتلقي للدراما، ففضلًا عن وجود ميزة جمالية لهذا التوليف،فإنَّهُ يخالف التّوليف التّعبيري(*)، وذلك الذي يحدث في ذهن الملتقي بشكل متواصل مؤثرات ترتكز على القطع لا الارتباط، مِمَّا يجعل ذهن المتلقي متعثرًا، إذ يصبح تقابل اللقطات أَشد حركة وحيوية في نفسه(١٣)، وفي المونتاج يمكن أَنْ يوظف المنظر الكبير الدرامي، حيث التناوب بين منظرين بما يخلق قوّة درامية، وبما يسعى إلى المشاركة الفكرية، والحدث الدرامي، عن طريق تناوب الظهور في توليف سريع يخلق صدمة سيكولوجية لدى المتلقي(١٤)، ويمكن رصد هذا النّوع من التّوليف في رّواية (مشرحة بغداد)،في

فصل الجثث الهاربة، عندما يتناوب ظهور كلب أسود بمنظر كبير جدًا على مدار الصراع الذي يجمع بين (الحارس آدم) و(الكلب الضخم)، في أثناء محاكمة الجثث في المشرحة؛ وإذ يتكرر هذا الظهور المناوب للـ(الكلب الضخم) بأكثر من منظر درامي، يوظفهُ المشهد في مواجهة (الحارس آدم): ((**كانَ الحارس آدم واثقًا من أَنَّ الكلب الأسود لن يستطيع اللحاق به؛ فقد جرّب ذلك في المرّة السابقة؛ لكنه برغم ذلك أحسَّ بالرعب منهُ. ظل في مكانه متوجسًا ومتهيئًا للركض إلى غرفته.. لكن ما حدث أثارَ استغرابه.. إذ فجأة التفت الكلب الأسود هائل الحجم كالجاموس إلى جهة النافذة، وبشكل لا يحدث إلَّا في أفلام الخيال العلميّ، بدأَ جسد الكلب الأسود هائل الحجم كالجاموس ينكمش ويصغر شيئًا فشيئًا، ثمَّ قفز على الكرسي، ومنه إلى النافذة خارجًا إلى شوارع بغداد وليلها المظلم**))[١٥]، فقد عمدَ السّارد إلى خلق مشهد درامي غير واقعي، لكنه في الوقت نفسه أخفى تلك القوّة الدّرامية، التي أكسبتْ المشهد صدمة سيكولوجية، عن طريق استعمال المنظر الكبير لهيأة الكلب؛ وبتوظيف كامرا الرّاوي السّينمية، حيث اللقطة الموضوعية الكاملة أي الشخص بأكمله مع شيء من خلفية المكان[١٦]، ولنا أَنْ نتخيل تصوير رُعب (الحارس آدم) في: ((**ظل في مكانه متوجسًا ومتهيئًا للركض إلى غرفته**))[١٧]، فهذا الإحساس السيكولوجي للقطة يأتي موظفًا عن طريق حركة الترافلنج (ذّاتي غير واقعي)[*]، فنوع هذه الحركة السّينمية كانَ ذا توظيف درامي غاية في التعبير عن التأزم السيكولوجي، الذي تمر به شخصية (الحارس آدم) في مواجهة هذا المنظر الكبير لحجم الكلب الأسود، كما يمكن رصد آلية القطع الصريح والمباشر بين لقطات المشهد السّردي؛ والانتقال الاعتيادي بإبدال صورة معبرة بأخرى[١٨].

فقد جاء إيقاع حركة اللقطات المتحركة القصيرة، لكي يعمق الإثارة في صورة المشهد، فضلًا عن التّصوير العام لمعنى الصراع الذي يكثر في مشاهد (أفلام الأكشن)؛ وذلك عبر آلية القطع المتبادل[١٩]، أي قطع ما بين لقطات توثب (الحارس آدم) ومقابلتها بلقطات حركة الكلب الأسود، وإذ تمثل صورة الكلب الأسود (هيأة المنظر الكبير) إلى انكماشه شيئًا فشيئًا.. صدمة سيكولوجية تتوافق مع تجسيد هذا الصراع المتبادل بين الاثنين، في محاولة كُلّ منهما تحقيق هدفه تجاه الآخر، ولعل ما يلفت الاهتمام في فكرة توظيف هذا التّناوب، من خلال المنظر الكبير المتكرر لهيأة الكلب، هو ذلك السّعي إلى المشاركة الفكرية التي يتفاعل معها

المتلقي مع الحدث الدرامي، فضلًا عن التأثير السيكولوجي بمشاهدة أحداث تحاكي مشاهد أفلام الخيال العلمي، والتي لها مؤدى فكري موجه على نحو ما جاء به حال لسان الشخصية (الحارس آدم): ((... **أحسَّ أَنَّهُ في متاهة أشباح غريبة ومغلقة على أسرارها، وأَنَّ هذه ليست بمشرحة بغداد فحسب، وإِنَّما هي متاهة بغداد أيضًا**))[٢٠]؛ فالفكرة في هذا العالم الوهمي الواقعي المتداخل ما بين الموتى وأشباح المشرحة المرعبة من جانب، ومن جانب تلاقي هذا الحدث الدرامي مع واقع بغداد الدموي، والذي أصبح عالم مشابه لَهُ، بل هو المتاهة الإنسانية الوحيدة المتجسدة من حصيلة تساؤلات (الحارس آدم) ومخاوفه التي لا تنتهي في هذه المشرحة.

ولعل هذا التوليف المتناوب والمتزامن يذكرنا بفكرة التناص السّينمي، على نحو فيلم (التعصب)، وفيلم (المطارد)، وفيلم (المدرعة بوَتمكن)، للمخرج السوفيتي (أيزنشتين)، حينما جاء على استعمال التناوب بين مشاهد في المدينة تزامنًا مع الأحداث التي تقوم على سطح المدرعة[٢١]. وهذا ما قصده توظيف التناوب؛ حيث الإشارة إِلى تزامن مشاهد المشرحة ممثلة بالأشباح، والموت، والصراع، والمحاكمة الفتنازية لـ(موتى المشرحة) تزامنًا مع مشاهد لأحداث القتل والصراع الإنساني الدموي الذي تشهده بغداد، من خلال استرجاع قصص فرعية عاشتها جُثث المشرحة.

ومن صور التناص السّينمي ما حققه المؤثر السّينمي في الرّاوية المعاصرة ل (برهان شاوي) عبر ما يدعى (توليفًا تعبيريًا) من نوع (التوليف المتوازي) وهو توظيف أيدلوجي؛ من منطلق توليف مشهدين أو أكثر يحاكي فيه أسلوب الإخراج السّينمي، ولاسِيَّمَا توظيف المخرج (أيزنشتين) في فيلمه الشهير (الإضراب)، حين عمد فيه إِلى تركيب لقطة لصورة مذبحة العمال من قبل البوليس، ومشهد آخر لحيوانات ذبيحة في مجزر[٢٢].

نجد هذا الشكل من التّناص السّينمي حاضرًا في رّواية (متاهة قابيل)، إذ قدّمَ السّرد السّينمي، المشهد الأَوّل لصورة المجزرة، وذلك في فصل (البقرة والمسلخ)، وهي الفكرة التي يُبنَى عليها التّوليف التّعبيري، والذي سيجسد لَهُ صورة موازية التركيب في تحقيق المعنى الأيدلوجي، فيما يرمي إِلى تحول المشهد الإنساني (العراقيّ) إِلى مجزرة كبرى؛ بفعل أحداث العنف والاقتتال الدموي بين أفراد المجتمع والوطن الواحد، وتتكرر صورة المجازر في مشهدين

عن الفكرة الأصل: (البقرة والمسلخ)؛ وذلك في مشهدين لاحقين تباعًا،(الأوّل): فصل: (مسلخ على أطراف بغداد)، و(الثّاني): (مسلخ بين حديقتين في المنّصور)[٢٣]، ففي فصل (البقرة والمسلخ) تتمثل الصورة المشهدية للمجزر، كما في المقطع السّردي: ((**المسلخ بناء كبير من الآجر بوابته عريضة جدًا، في داخله قاعات لذبح الأبقار والأغنام، ومن هنا يجري تزويد المدينة باللحم.. انتبه آدم التائه بحكم فضوله الأدبي إلى المكان وتفاصيله، ثمَّ لمح ثلاثة رجال يضربون بعصا غليظة، وبقضيب حديدي رأس بقرة ضخمة كانَ رأس البقرة في النير وأقدامها الأمامية مكبلة بسلسلة تعيق حركتها إذا حاولت الهرب، كانَ الرجال الثلاثة يحاولون جرّها إلى قاعة الذبح، إلّا أَنَّ غريزة الحياة قد استيقظت في داخلها؛ فكأنَّ البقرة ترفض بكُلّ قوتها أَنْ تدخل غير عابئة بالضرب القوي على رأسها، وكانت تطلق خوارًا أشبه بالنواح**))[٢٤].

ففي قراءة لمضمون اللقطات السّينمية للمشهد الوصفي نجد أَنَّ المشهد جاء على توظيف استعمال السّارد للقطة التأسيسية، وبتوظيف لقطة الرافعة (كرين)، حيث سياق تكنيك التصوير من زاوية مرتفعة، وهذا المعنى هو الذي يصف لنا رؤية تصويرية عن بناية المسلخ الكبير، ثمَّ تنتقل بنا هذه اللقطة التأسيسية، وهي ذاتها اللقطة البعيدة التي تصبح أساسًا لتصوير لقطات أَقرب[٢٥]؛ فترينا عدسة السّرد بشكل متأنٍ وتدريجي دخولًا إلى مكان المسلخ؛ حيث تصوير المكونات المختلفة بلقطات أَقرب وأكثر تفصيل؛ فتصف لنا لغة كامرا السّرد مدخل المسلخ، ويمكن تخيل لقطة الترافلنج إلى الأمام[*]، كحركة تعبيرية ممهدة للموضوع، ثمَّ تنتقل بنا صيغة الوصف السّينمي إلى حركة تعبيرية مرادفة هي حركة ترافلنج جانبي[*]، وبعين الكامرا الذّاتية تلتقط لنا عدسة الشخصية (آدم التائه) صورة الجزارين (لقطة الثلاثة)[*] وهم يضربون رأس البقرة بقضيب حديدي، وعن طريق عين الكامرا الذّاتية نشاهد دلالة الصورة الوصفية لرأس البقرة وهو يتلقى الضربات يساعد في فهم مضمون هذه الزاوية التصويرية (المرتفعة) تقريب فكرة إيصال المؤثر البصريّ السّردي الهادف؛ وذلك عن طريق التركيز على إثر الإيحاء البصريّ في تقريب معنى درامي ما، مثل مضمون العنف المتسلط على الضحية، والذي تظهر فيه صورة البقرة تحت آلة القمع كائنًا ضعيفًا ومسحوق الإرادة على وفق دلالة اللقطة والزاوية المنتقاة.

إنَّ تعقب عين (آدم التائه) لصورة ضرب البقرة، أو وهي تنقلنا بلقطات متتابعة في تفاصيل المشهد يُعَدُّ صيغة تُقانية في ترتيب اللقطات وتوليفها، فيما يخدم تقديم صيغة السّرد السّينمي وعرضه؛ إذ دفع معلومات القصّة إلى الأمام، بما يكوّن إطار المشهد العام(٢٦)؛ وعليه فإنَّ السّرد السّينمي هنا صيغة فنية تُقانية توازي صيغة شريط الفيلم السّينمي من ناحية تفعيل آلية المحكي بوحدات التوظيف السّردي أو عناصره (اللقطات المتتابعة) تحمل في مجمل تبدلاتها من (فعل وردّة فعل) تكوين المشهد، والذي تعمل على تقطيعه، وتوليفه، تقانة المونتاج باشتغالاتها المتعددة، من: زاوية تصوير، ولقطات، وقطع مباشر، وبدلالة الكلمة التصويرية السّينمية للمتن الروائي تتوالى سّردية المشهد: ((**غادر آدم التائه القاعة مرعوبًا، يغمرهُ إحساس بأَنَّهُ ساهم في جريمة قتل شاعرًا بعلاقة غريبة بينه وبين البقرة الذبيحة، مستغربًا إحساسها بالموت، ودفاعاها المستميت عن نفسها**))(٢٧)، لقطة السّرد السّينمية لها أَنْ تتمثل بحركة ترافلنج إلى الخلف(*)، ثمَّ قطع مباشر إلى لقطة ذّاتية نشعر بوساطتها إحساس (آدم التائه)، وكأَنَّنا نمرُ بالتجربة السيكولوجية نفسها؛ ولعل هذا ما يُعلي إحساس المتلقي بواقعية الحركة السّردية بتكنيك مضمون اللقطات، وكيفية إحداث التأثير السيكولوجي والحسّي بها، وتوجيه عين الكامرا في السّرد هو توجيه لفكرة ما على وفق أسلوب إبداعي مدروس؛ وذلك من خلال الموقع والزاوية التي يتبناها النّص؛ فالجانب البصريّ على سبيل المثال يمكن أَنْ يتجسد بتقانة القطع التقليدي (القطع المباشر) وهو الذي يحقق تلك الاستمرارية إلى لقطة مجاورة لردّة فعل معينة، في حين أَنَّ القطع القفز يخلق جوًا من المباغتة والتشويش في ذهن المتلقي وتصوره(٢٨).

ينطبق هذا الحال وأسلوب السّرد المتخيل ل (آدم التائه)، في أثناء خروجه من القاعة (حادثة المسلخ)، في وضع نفسي سيء، يمنحنا إياه توجيه لزاوية تصوير (مرتفعة)،تعطي انطباعًا بصريًا بضآلة، وصغر الشخصية إزاء ما تلاقيه من حدث صادم.

فالصورة الحسّية والسيكولوجية المؤثرة (صورة المسلخ) هي مضامين تعبيرية استباقية، ولها أَنْ تدخل في ضمن سياق توليف الأسلوب القصصي عبر (تجاور اللقطات)، وهذه الفكرة المعبرة تدلّ على وقوع حادثة الذبح ونهاية (آدم التائه) المفجعة على يد (قابيل الموسى)، بل وسنرى تناسخ لمشاهد مكررة عن صورة (مسلخ البقرة)، في الإشارة إلى واقع العنف، ومدى

انتشاره، وهيمنته المريعة في البلاد، وهو غاية التوليف التعبيري المؤسس، كما تقدّم على تراكب اللقطات بشكل هادف ومؤثر ناتجًا عن صدمة بين صورتين[٢٩]، (مسلخ البقرة، وواقع البلاد).

وقد تحقق هذا المؤشر التعبيري، عن طريق تجسيد حركة الشخصيات بمضمونها الدرامي والفكري الموجه، والذي تعزز بوقوع حادثة الذبح (لآدم التائه) في مشهد آخر: ((... **دخلت بهدوء إلى الصالة، تجمدت في مكانها، وقبل أَنْ تصرخ وضعت لاإراديًا يدها على فمها لتمنع الصرخة، كانَ آدم التائه مشدودًا إلى الكرسي، وصدره وقميصه مُبتل بالدم، ثمة لاصق على فهمه، وجرح أسود في عنقه**)) [٣٠]إذ تتكرر صورة المسلخ الكبير تأثرًا بالمشهد السّينمي للمخرج (أيزنشتاين) في فيلم (الإضراب) من فصل (مسلخ على أطراف بغداد): ((... **كانا يتألمان مِمَّا جرى لها؛ فرأس قابيل الفهد قد تشبع بالدم المتخثر إلي ينزف منهُ كما خُلعت كتفه عن موضعها؛ نتيجة سقوطه وهو مشدود إلى كرسيه، أَمّا أنف وفم ذو النورين فقد تورما قليلًا؛ نتيجة ضربه وتدحرجه مع كرسيه وارتطامه بالحائط؛ لكن آلامهما النفسية كانت أَشد عليهما من آلامهما الجسدية؛ فقد كانا يسمعان صرخات ألم واستغاثة لشخص آخر يعذب تأتي من الغرف المجاورة، وأصوات استخدام آلات تعذيب غريبة**))[٣١]، فهذا المشهد التّصويري لَهُ أَنْ يوازي المضمون التعبيري لما رآه (آدم التائه) في أحداث المسلخ الكبير، من وجود أدوات المجزر لذبح (البقرة)؛ إذ عالجَ السارد بصورة تفصيلية مؤثرة عبر وصف مخاوف الضحية (البقرة) وآلامها؛ وذلك في ضمن قصدية توجيه ذهن المتلقي لمفاهيم وقيم عاطفية وإنسانية عميقة على نحو ما تجسد في المشهد السابق في تصوير معاناة الضحيتين، وفي الخاصية السّينمية نجد أَنَّ السّارد وظّفَ زاوية التصوير من أعلى (لمضمون الوضع المهين لكلا الضحيتين)، فضلًا عن توظيف دلالة الصورة السّردية في وصف المشهد بدقة، كانَ هناك وصف الحالة السيكولوجية من الداخل (لكلا الضحيتين)، وحيث القطع الصريح (الانتقال المباشر من لقطة وأخرى)، كما استعمل السّارد أسلوب الكادرات المائلة[*] وتكنيكها، وهي تصور لنا لقطة سقوط (قابيل الفهد) مع كرسيه؛ فالرؤية البصريّة (الذّاتية) ممكن أَنْ تعطي مضمونًا بمشاعر أحست بها الشخصية، تكنيك في شكل اضطراب[٣٢].

وَمِمَّا يجدر بالذكر أَنَّ إيقاع طول اللقطات أو قصرها (وحركتها) هو من عمق الإثارة في المشهد؛ حيث اللقطات الثابتة القصيرة، والتي لها أَنْ تسمح للمتلقي بفهم المعلومات البصريّة المتغيرة (حال الشخصيتين)، فضلًا عن توظيف اللقطات القريبة التي تعطينا معلومات أَقل ولو بشكل نسبي عن اللقطات الطويلة، وذلك عن طريق عرض قصير، وهذا الكلام يشمل اللقطات الثابتة، والمتكررة.

لقد عنيت السّينما بتقانة المونتاج، من منطلق أَنَّها تُعَدُّ مصدرًا قويًا في صناعة الفيلم، لذا عمدَ صُنّاع الفيلم، ولاسِيَّمَا المخرج (أيزنشتين) إلى تطوير الكثير من الأفكار التي ما زالت فاعلة، ومستثمرة في التكنيك السّينمي، وذلك فيما يخص الإيقاع وسرعته، وكذلك القطع الصريح، قصد تحقيق التأثير، والزخم العاطفي لدى المتفرج(٣٣). هذا الفكر المونتاجي نجده متناصًا في أسلوب الرواية المعاصرة على نحو استثمار روايات (شاوي) في توظيف الأفكار المونتاجية، ولاسِيَّمَا تصوير سوء استعمال القوّة والعنف في فيلم العنّصرية (بو تمكين)، وكذلك في (الكسندر بنفسكي) للمخرج (أيزنشتاين)؛ حيث توظيف استعمال لقطات مقربة وتفصيلية في مشاهد دون أُخرى، وهذا ما تقدّم ذكره من أَنَّ توجيه الكامرا في السّرد السّينمي إِنَّما هو في ذاته توجيه لفكرة ما بحسب الموقع والزاوية التي تخدم الموضوع(٣٤).

ويمكن رصد مثل ذلك؛ أي توجيه الفكر المونتاجي في توظيف موضوعة العنف كونّها جزءًا أو موضوعًا يقوم عليه المونتاج، مقترنًا باستعمال زوايا تصوير حركة الكامرا واللقطات المقربة ويمكن تمثل ذلك في روايات شاوي كما في رّواية (متاهة قابيل) من خلال تعقب رجلين لـ(حواء الزاهد) لحظة هروبها وابنها من بطش أهل زوجها؛ انتقامًا لسمعة ابنهم المتوفى: ((**... سار السائق في طريق متعرج، وحينما توقف عند منعطف شارع يقوده إلى باب المعظم من جهة الخلف، أسرع الرجلان اللذان على الدراجتين الناريتين التفّا أمام السيارة، وأمطرا السائق والمرأتين الجالستين بوابل من الرصاص من مسدسات كاتمة للصوت، ولاذا بالفرار، لم يستمر الأمر سوى لحظات قليلة، أفاقت بعدها حواء الكرخي مرعوبة على ما حدث، كانَ السائق مجندلًا رأسه على المقود، وكانت حواء الزاهد مغمضة العينين، وعبائتها مليئة بالدم، وفي حضنها ابنها آدم الملاك، وقد اخترقت رصاصه وجهه الجميل**))(٣٥)، في هذا المشهد الطويل نسبيًا نلاحظ كيف أَنَّ كامرا السّرد الموضوعية وظفت

لتوجيهه أحاسيس المتلقي إلى مضامين يحملها الفكر المونتاجي لكسب عطف متلقي المشهد واستنكاره للمنظر العنيف، وتوجيه ردّة فعله نحو الرفض لهذا الواقع في الوقت ذاته[٣٦]، ففي حركة بانورامية بصيغة درامية[*] تؤطر لوجود ترابط ما بين (الرجلين المأجورين) ومنظورهما العدائي المتوثب تجاه السيارة المقصودة الهدف، ويلاحظ كيف أتى الوصف الموضوعي (كامرا موضوعية) وبإيقاع مونتاجي من لقطات (القطع الصريح) بمعلومات بصرية متدفقة تنقل لنا صورة المشهد تباعًا: ((**سار السائق في طريق متعرج، وحينما توقف...**))[٣٧]، ((**أسرع الرجلان اللذان على الدراجتين الناريتين...**))[٣٨]، إلى لقطة قطع صريح: ((**أفاقت بعدها حواء الكرخي مرعوبة على ما حدث...**))[٣٩]؛ فهي لقطة تصوّر ردّة فعل (حواء الكرخي) المرعوبة تجاه موضوع الحدث الدرامي، ثمَّ لقطات موضوعية (مقربة) أكثر تفصيلًا تجسد هيأة السائق برأسه الهاوي على المقود، ولقطة (حواء الزاهد) بعينها المغمضتين وهي أقرب إلى الصورة الملائكية، وفي لقطة مفصلة أُخرى صورة حسّية مؤثرة (لقطة قريبة) لوجه ابنها (آدم الملاك)، حيث الرصاصة وأثرها المخترق وجهه الجميل، ومن ثمَّ فإنَّ عمليّة توظيف اللقطات المقربة جاءت لتؤكد شيء أو حالة وجدانية مؤثرة[٤٠]؛ فهي نمط دلالي مهيأ المضمون والمعنى السّردي الموجه بعين كامرا السّرد السّينمي، إلى جانب توظيف زاوية الكامرا، التي تنظر إلى الشخصية أو الشيء من أعلى على أَنَّها ضحية، وهذا ما قصده الفكر المونتاجي للمشهد؛ حيث التركيز على الضحية دون القائم على عمليّة العنف، حتّى تستدر عاطفة المتلقي لمعنى دون الآخر، كما في استبعاد كامرا السّرد اللقطات المقربة أو المسافة نفسها على وجوه القتلة، ومن ثمَّ فإنَّ هذا التعارض البصريّ في توجيه عدسة الكامرا بالاقتراب أو البُعد، والتركيز على زاويا تصويرية دون غيرها، كالتركيز على (فئة الضحايا) كُلّ ذلك يدخل ضمن تقنيات تأثير الإيحاء، فضلًا عن فكرة التلاعب البصريّ على سبيل المثال: (اللقطة الموضوعية) لها أَنْ تخلق إحساسًا بأَنْ الشخصية تتحول إلى مجرد ضحية[٤١].

الخاتمة والاستنتاجات:

وفي ضوء هذه القراءة لمونتاج النّص الرّوائي في روايات برهان شاوي يمكن القول: إنَّها قراءة حاولت استدعاء المؤثر السينمي في نّص الروايات، وإنْ كانت هناك بعض الفروقات التكنيكية البحتة، التي توظف في صناعة الفيلم دون الرواية، لكن مع ذلك نجد أَنَّ الكاتب قد

عالج الكثير من صور السّرد السّينمي، من مثل: توظيف عين الكامرا الذّهنية، واشتغالات السّرد التّصويري من قطع في المكان والزمان، وتوليف اللقطات، وتركيبها، وتوجيه المونتاج الذهني إلى غير ذلك من صور لتفعيل الحركة السّردية ومَنْتَجة اللّغة الروائية، مما له دور كبير في تحقيق التّداخل الجمالي بين الفنين، (الرّواية) بوصفها فنًا مكتوبًا موحيًا بالصورة و(السّينما) بوصفها فنًا مصورًا يوحي بلغة من خلال اللقطات.

The Technique of Cinematic Montage: A Study in Borhan Al – Shawi's Novels

A research paper extracted from M.A Thesis
By M.A. candidate
Samea Majeed Hasan
Password: Montage

Abstract

This research is based on the observation of the artistic technique (montage), which is the essence of the cinematic work. This is done through shedding light on the cinematic and narrative meaning, which is determined by the interaction between the technicians embodied in the novelist's work (Borhan Shawi) and what is resulted out of this interaction, the influence of the operations of the narration Camera on the cut in place and time, the installation of footage, the extent of causal link between them, the mental function of the montage (the adjacency of the shots according to new relationships not included in any of these shots in a single format), and the language of Drama construction, etc. This produces a cinematic narrative that carries certain features and attributes in modern novel.

الهوامش والمصادر

(*) المونتاج: يعني ترتيب اللقطات بطريقة تخلق بنية الفيلم الروائية، والإيقاعية، والنغمية، بشكل يتوافر فيه تنوع في الصورة، وكذلك الحجم والمزاج، فضلًا عن اللون، والنسيج، والسرعة. ينظر: تشريح الأفلام: برناردف ديك: ترجمة: د. محمد منير الأصبحي: منشورات وزارة الثقافة: المؤسسة العامة للسينما: دمشق: ط١: ٢٠١٣: ٦٧٧.

(١) ينظر: الصورة المتحيزة التحير في المونتاج السّينمائي: خالد المحمود: وزارة الثقافة والفنون والتراث: الدوحة: ط١: ٢٠١١: ١٠٣.

(*) المونتاج السّينمي: هو وضع اللقطات للمادة الفيلمية في ترتيب معين، بحيث تلي اللقطة الواحدة الأخرى؛ لغرض رّواية القصّة للمشاهد وإعطائها معناها الختامي. ينظر: المصدر نفسه: ٨٢.

(٢) ينظر: جماليات الشعر – المسرح – السّينما في نماذج من القصّة العراقيّة: حمد محمود الدوخي: منشورات الهيئة العامة السورية للكاتب: وزارة الثقافة: دمشق: ٢٠١٠: ٣٥: ٣٦.

(*) صناعة السّينما: في بداية صناعة السّينما شهدت تُقانة المونتاج تطورًا متزامنًا مع تطور الفن السّينمائي، وذلك منذ عام ١٩٠٠ والسنوات اللاحقة ؛ ليشكل بذلك أحد مظاهر البنية العميقة لصناعة الأفلام، وكان (كريفث وأيزنشتاين) رائدين في هذا المجال، حين بدأت صناعة الفيلم تتجه نحو التقطيع ضمن المشاهد، فضلًا عن التقطيع ضمن مشهد وآخر. ينظر: الفيلم كنّص قراءة في البنية المعمارية للفيلم السّينمائي: ٨٥.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٨٥.

(٤) ينظر: الفيلم كنّص قراءة في البنية المعمارية للفيلم السّينمائي: ٨٦.

(٥) ينظر: أسلوبية القص في الرّواية العربيّة الحديثة روايات غائب طعمة فرمان أنموذجًا: د. إسراء حسّين جابر: دار بغداد للطباعة والنشر: ط١: ٢٠١٥: ١٠٢-١٠٣.

(٦) ينظر: المصدر نفسه: ١٠٣.

(٧) ينظر: أسلوبية القص في الرّواية العربيّة الحديثة روايات غائب طعمة فرمان أنموذجًا: ١٠٣.

(٨) استراحة مفيستو: ١٨: ١٩.

(٩) استراحة مفيستو: ١٨.

(١٠) استراحة مفيستو: ١٩.

(١١) ينظر: أسلوبية القص في الرّواية العربيّة الحديثة روايات غائب طعمة فرمان أنموذجًا: ١٠٢.

(١٢) ينظر: تقنيات مونتاج السّينما والفيديو التاريخ والنظرية والممارسة: كين دانيسايجر: ترجمة وتقديم: أحمد يوسف: إعداد الهيأة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشؤون الفنية: القاهرة: المركز القومي للترجمة: الهيأة العامة للمطابع الأميرية: ط١: ٢٠١١: ٥١٦.

(*) التوليف: يعني تنظيم لقطات فيلم على وفق شروط معينة في سياق التسلسل والزمن. ينظر: اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة: ١٢٩.

(*) التوليف التعبيري: توليف مؤسس على تراكب اللقطات تراكبًا، يسعى إلى إحداث تأثير تلقائي دقيق ناتجًا عن صدمة بين صورتين، وهو بذلك يهدف إلى التعبير بذاته عن عاطفة ما، أو فكرة، وهو يُعَدُّ غاية وليس وسيلة. ينظر: اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة: ١٢٩.

(١٣) ينظر: اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة:١٢٩- ١٣٠.

(١٤) ينظر: المصدر نفسه: ١٣٢- ١٣٣.

(١٥) مشرحة بغداد: ٢٠٢.

(١٦) ينظر: تشريح الأفلام: ٦٧٣.

(١٧) مشرحة بغداد: ٢٠٢.

(*) ذّاتي غير واقعي: وذلك يحدث في حال ظلت (الشخصية الموضوع) ساكنة في موضعها لا تتحرك؛ إذ يعبر الترافلنج عن مرمى النظر، فضلًا عن حركة الاهتمام والتوتر العقلي لتلك الشخصية بما يوافق لشيء ذا أهمية درامية كبيرة، يبلغ حَدّ الحياة أو رُبَّما الموت. ينظر: اللّغة السّينمائية: ٤٠.

(١٨) ينظر: اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة: ٣١.
(١٩) ينظر: تقنيات مونتاج السّينما والفديو التاريخ والنظرية والممارسة: ٣٦٩.
(٢٠) مشرحة بغداد: ٢٠٣.
(٢١) ينظر: الكتابة بالكامرا دراسة في اللّغة السّينمية في أدب مُحَمَّد خضير: ١١٦.
(٢٢) ينظر: المصدر نفسه: ١١٦: ١١٧.
(٢٣) متاهة قابيل: ٢٤٣: ٣٦٧.
(٢٤) المصدر نفسه: ٢٤٠.
(٢٥) ينظر: تشريح الأفلام: ٦٧٣.
(*) ترافلنج إلى الأمام: لَهُ وظيفة تعبيرية (تمهيد)، وذلك حين توظف الحركة لتدخلنا في العالم الذي سوف يدور فيه الحدث. ينظر: اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة: ٣٨.
(*) حركة ترافلنج جانبي: هي حركة لها أَغلب الأحيان ذلك الدور الوصفي؛ فتكشف لنا الكامرا هنا عن مكان مزدحم وتظهر صور لمشاهد غريبة. ينظر: اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة: ٣٧.
(*) لقطة الثلاثة: لقطة تظهر لنا ثلاث شخصيات. ينظر: تشريح الأفلام: ٦٧٣.
(٢٦) ينظر: أساسيات الإخراج السّينمائي شاهد فيلمك قبل تصويره: ٢٨.
(٢٧) متاهة قابيل: ٢٤١.
(*) ترافينلج إلى الخلف: حركة لها معنى ابتعاد عن الشخصية أو الشيء؛ مِمَّا يعطي إحساسًا بالعزلة أو العجز تجاه ذلك الشيء أو الشخصية. ينظر: اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة: ٣٧.
(٢٨) ينظر: فكرة الإخراج المسرحي السّينمائي كيف تكون مخرجًا عظيمًا: كين دانسايجر: ترجمة: أحمد يوسف: المركز القومي للترجمة: إشراف جابر عصفور: القاهرة: د:ط: ٢٠٠٩: ١٨٢.
(٢٩) ينظر: اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة: ١٢٩.
(٣٠) متاهة قابيل: ٥٠٢.
(٣١) المصدر نفسه: ٥٠٢-٢٤٣.
(*) الكادرات المائلة: وتدخل ضمن أنواع الزوايا للتصوير حين تتأرجح الكامرا لا حول محورها الأفقي وإنَّما جعل محورها البصريّ. (نقطة نظر موضوعية أو ذّاتية). ينظر: اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة: ٥١.
(٣٢) ينظر: المصدر نفسه: ٥١.
(٣٣) ينظر: تقنيات مونتاج السّينما والمسرح والفديو التاريخ والنظرية والممارسة: ٥١٦.
(٣٤) ينظر: أساسيات الإخراج السّينمائي: ١٨٠: ١٨١.
(٣٥) متاهة قابيل: ٥٣١.
(٣٦) ينظر: أساسيات الإخراج السّينمائي: ١٧٩.

(*) حركة بانوراما (درامية): صيغة يقصد بها إيجاد علاقات مكانية، إما بين شخص ما ينظر والمشهد، وإما ذلك الشيء المنظور إليه، وإما بين شخص أو مجموعة من الأشخاص من جهة وشخص آخر وعدّة أشخاص آخرين يراقبون من جهة أُخرى، وفي هذه الصيغة تدخل الحركة إحساسًا بالتهديد، أو بالعدوانية، أو بذلك التفوق المرسوم. ينظر: اللّغة السّينمائية والكتابة بالصورة: ٤١.

(٣٧) متاهة قابيل: ٥٣١.

(٣٨) متاهة قابيل: ٥٣١.

(٣٩) متاهة قابيل: ٥٣١.

(٤٠) ينظر: تقنيات مونتاج السّينما والفديو التاريخ والنظرية والممارسة: ٣٦٩.

(٤١) ينظر: فكرة الإخراج السّينمائي: ١٧٩.