الزاوية الذاتية للكاميرا في السرد الأدبي
(دراسة مقارنة بين السردين العربي والغربي في نماذج مختارة)

م.م.أسماء يوسف ديان

أ.د. مصطفى لطيف عارف

جامعة ذي قار- كلية التربية للعلوم الإنسانية- قسم اللغة العربية

ملخص البحث:

تكشف لنا النصوص السردية الأدبية بميول كاتبها إلى اللغة السينمائية وما تتضمنه هذه اللغة من أساليبها الخاصة ورؤاها التي تدور على محور الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا المتماهية مع موقع الراوي في السرد فيتحول الفضاء النصي السردي إلى فضاء سينمائي بما يحتويه من مقومات سينمائية تتمحور بالدرجة الأساس بتشكل الزاوية الذاتية من التصوير وما يدور في هذه الزاوية من احتمالات التشفير الاحالية فالزاوية الذاتية لموقع الكاميرا تجعلنا ننظر بعيون الشخصية فتكون اللقطة كما نراها التي هي عبارة عن كاميرا تمثل عيني الشخصية، فيكون المشاهد وكأنه مشارك في الحدث.

الكلمات المفتاحية: الزاوية الذاتية للكاميرا، السينما، السرد الأدبي.

The Self-Angle of the camera in Literary Narration
A comparative study of Arab and Western narratives in selected Samples

Asst. Lect. Asma Yousif Dayan
Prof. Dr. Mustafa Lateef Aref
Dept. of Arabic language , College of Education for Human Sciences,
University of Thi-Qar

Abstract:

The narrative texts reveal the tendency to cinematic language i.e its specific patterns and its insights about the position of the Camera; and the position of the narrative space turns into a cinematic one, which includes cinematic ingredients that focus mainly on the formation of the self-angle of photography; and the possibilities of digital encryption. Accordingly, the self-angle of Camera makes the viewer involved in the scene as if he she is participating in the action. The self-Angle of the Camera in Literary Narration. A Comparative study of Arab and Western Narrative in Selected Samples.

Keywords: Self-angle of the Camera, Cinema, Literary narration.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية العدد ٣ – المجلد ٤٥ – نيسان الأول لسنة ٢٠٢٠

المقدمة :

تعادل الزاوية الذاتية للكاميرا التبئير الداخلي في السرد[١]، أو الرؤية من الداخل للراوي كليّ المعرفة[٢]، ذلك وبصورة عامة ((أن "أنا" السرد أو "هو" في الخطاب السردي أو "أنت كضمائر" هي وببساطة" ترهينات سردية" أو "أصوات سردية" منتجة من خلال السرد أو الخطاب...إنها لو شئنا تقريب المراد أكثر نمثلها بالضمير المحايد"it"))[٣] ، تميل بحسب الدلالة المراد بثها وتتحول ضمائرياً فتؤدي التعبير المطلوب .

وتكشف لنا النصوص السردية الأدبية بميول كاتبها إلى اللغة السينمائية وما تتضمنه هذه اللغة من أساليبها الخاصة ورؤاها التي تدور على محور الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا المتماهية مع موقع الراوي في السرد فيتحول الفضاء النصي السردي إلى فضاء سينمائي بما يحتويه من مقومات سينمائية تتمترس بالدرجة الأساس بتشكل الزاوية الذاتية من التصوير وما يدور في هذه الزاوية من احتمالات التشفير الاحالية ، وفي ((وضع الكاميرا موضع الرؤية الذاتية... فإن المخرج يأخذ موقفاً من الحدث، ليوجه عواطفنا نحو شخصية بعينها دون الشخصيات الأخرى، وهذا يعني استخدام وضع الكاميرا في موضع الرؤية الذاتية... من أجل تحقيق توحد المتفرج مع الشخصية... من أجل أن نشعر بالمشاعر الداخلية للشخصية، وهو الأمر الحيوي لخلق علاقة بين المتفرج والقصة))[٤]. إذن فالزاوية الذاتية هي زاوية أكثر دراماتيكية من الزاوية الموضوعية، وأكثر حيوية في الحبكة والحدث، فـ ((لقطات الحركة الذاتية تضيف إلى المشهد إحساساً بالحدة والتوتر الدراميين... لذلك قد تكون حركة الكاميرا الذاتية هي أقوى أدوات المخرج لكي يربط بين شخصيات الفيلم والجمهور، فالحركة تخلق الحيوية والإثارة والتوحد))[٥]، فالزاوية الذاتية لموقع الكاميرا تجعلنا ننظر بعيون الشخصية فتكون اللقطة بأعيننا التي هي عبارة عن كاميرا وهي تمثل عيني الشخصية فيكون المشاهد وكأنه مشارك في الحدث، ومن ذلك على سبيل الأمثلة: النظر إلى الطريق من خلال عيني السائق أو من فوق كتف الممثل أو الشخصية الورقية، وتكثر في لقطات الاسترجاع والعودة إلى الماضي (Flash Back) على وفق وجهة نظر الشخصية التي تنظر إلى الحدث[٦]، وهي تعادل التبئير الداخلي –كما أسلفنا– أو الراوي كليّ المعرفة، ذلك أن ((السرد بضمير الغائب في الأفلام يحتاج إلى آلة تصوير شاملة المعرفة، مشابهة للرواية الشامل المعرفة في الأدب))[٧]، وهو ما يكشف عن التقاربات من بعض النواحي أو غالبيتها بين الأدب والسينما، فـ ((حين تكون آلة التصوير شاملة المعرفة فهي تتصرف إلى حد كبير مثل المؤلف الشامل المعرفة... ويمكن للرواة ذوي المعرفة الشاملة أن يصدروا حكماً حول ما يرونه، أو أن يمتنعوا عن إصدار حكم. وهذا صحيح أيضاً عن آلة التصوير لأن شمول المعرفة لا يعني الحياد))[٨] والمقصود بالحياد هو الموضوعية، فهي ليست موضوعية أو محايدة بل هي تتوجه إلى شخصية معينة أو شيء معين وتندمج معها أو معه، و((لا يحتاج الفيلم لسرد باستعمال ضمير (أنا) [كما في السرد الأدبي] كي يحقق مؤثر ضمير المتكلم، إذ يمكن للفيلم أن يستخدم آلة تصوير ذاتية، تقوم بوظيفة إحدى الشخصيات بحيث

أننا ندرك وجود (أنا) و "(العين)"))[٩]. ويمكن الكشف عن تداخلات النصوص ومحكيها مع اللغة السينمائية بالمستوى الذي يتمثل بحضور الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا، ومن أبرز مستويات الحضور لها ما يمثله النص الآتي على لسان (وهاب) حبيب (نوال)[١٠]: ((**-صوت وهاب: لا تجففي دموعك، لأن دموعي لن تجف، من الآن إلى الفجر، وعندما تلدي طفلنا. أخبريه كم أنا أحبه، وكم أحبك، أخبريه.**

-نوال: سأخبره، أنا أعدك بأنني سأخبره، لأجلك ولأجلي سأخبره، سأهمس في أذنه وأقول: لا يهم ما حدث، سأبقى دائماً أحبك. سأخبره لأجلك ولأجلي، وسأعود إلى الصخرة حيث الأشجار البيضاء التي تصطف وسأقول وداعاً للطفولة، وطفولتي أيضاً التي سوف تبقى عالقة كالسكين في حلقي))[١١].

يعمل النص على ((تشكل الأشياء التي يطلق عليها "قطع فنية" دائماً جزءاً من العالم الاجتماعي))[١٢]، فضلاً عن إبراز العنصر المهم لشد المتلقي وجدانياً معتمداً من ناحية الأسلوب السينمائي على التقنية التي تسهم في زيادة هذا الشد الوجداني وهي الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا التي قابلت التكلم بضمير المتكلم (أنا / نحن) على لسان الشخصيات في الحوار المسرحي، فبرزت اللغة السينمائية عبر الكاميرا وهي تنظر بعيون الشخصيتين عبر حديث كل منهما إلى الأخرى ولكن في الحقيقة تتحدث إلى الكاميرا التي أخذت دور الشخصيتين معاً؛ لأنها شكلت كينونة ذاتية متلبسة في الشخصيتين، مبرزةً عبر ذلك الكلام الوجداني المحمل بالمآسي ولكنهُ محمل بالآمال في الوقت نفسه يتلخص بتوصيل (نوال) رسالة حبيبها (وهاب) إلى ولدهما الذي سيبعث إلى الحياة ، بأنه يحبه ، الأمر الذي يجعل من الشد الوجداني هذا يتأزم بتحوله إلى صدمة للمتلقي مما سيحلّ بهذا الطفل (نهاد هارموني) لاحقاً، ومما سيُحلِّه هو بوالدته وبالآخرين، لذا فإن خير ما يعبر عن كل هذا سينمائياً هو الزاوية الذاتية للكاميرا بعيون الشخصيتين(نوال / وهاب) وذاتيتهما.

وتتحقق اللغة السينمائية عبر الزاوية الذاتية في النص المسرحي الآتي من مسرحية (ملائكة في أميركا) في معاناة (هاربر) زوجة المسؤول السياسي الأميركي (جو) بسبب مثليته وبسبب إدمانها على المورفين ولاسيما أن كليهما هي وزوجها ينتميان لعائلة مورمونية وهي تتحدث في النص مع سيد لايز(أكاذيب) الذي هو من صنع خيالها[١٣] :

((**-السيد أكاذيب (يديه تعمل على لوحة المفاتيح): يمكنني ترتيب جولة بصحبة مرشدين. هل تريدينها الآن؟**

-هاربر: قريباً، ربما قريباً. أنا لست آمنة هنا كما ترى، الأمور ليست على ما يرام معي، تحدث أشياء غريبة.

-سيّد أكاذيب: مثل ماذا؟

-هاربر: حسناً، مثلك أنت ، على سبيل المثال ، مجرد ظهورك ، أو الأسبوع الماضي.. حسناً لا يهم. الناس مثل الكواكب، تحتاج إلى جلد سميك، الأشياء التي تحصل معي، جو يبقى بعيداً والآن.. حسنا أنظر، أحلامي تتحدث معي))[١٤] .

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – نيسان الأول لسنة ٢٠٢٠

عبر معاناة هاربر وإدمانها على المورفين، تتخذ الحبكة المسرحية في هذا النص عرضها السينمائي المستند على موقع الكاميرا ذو الزاوية الذاتية، ويتحقق ذلك عبر رؤية الأشياء من الكاميرا بعيون (هاربر) واتخاذ ضمير المتكلم (أنا) فيُعرض لنا شريطاً سينمائياً مشوش الصورة بسبب التخيلات الوهمية التي ترافقها بصورة دائمة لإدمانها ولاسيما الشخصية الوهمية التي ترافقها دائماً وهي شخصية (السيد أكاذيب)، فتبث الكاميرا من ذهنية (هاربر) وتجعل القاري والمتفرج يرى عبرها. وقد استندت هذه الزاوية الذاتية على الحوار الدرامي بصورة فاعلة بين (هاربر) و (سيد أكاذيب) المتخيل فكانت خير طريقة تُرى لهذا الحوار وتعبر عنه أدق تعبير هي الزاوية الذاتية المباشرة لعين الكاميرا مما أعطى الفسحة للشخصية (هاربر) أن تبث احباطها المتكرر من العالم الذي تعيشه وتظهر شجونها المشوشة.

ويتكرر الأمر نفسه في مشهد آخر من المسرحية نفسها للشخصية نفسها (هاربر)، حيث يعول المشهد على الزاوية الذاتية أيضاً للكاميرا لبث خيالات (هاربر) في القارة القطبية الجنوبية (أنتاركتيكا)[١٥]:

((–هاربر: ... أنتاركتيكا، هذه أنتاركتيكا !

–سيد أكاذيب: المأوى البارد للمحطمين، لا مآسي هنا، تجميد الدموع.

–هاربر: أنتاركتيكا، أوه يا فتى أوه يا فتى، أنظر إلى هذا، أنا____ واو، لابد لي من قطع الحبل [تشير إلى حبل موجود] هاه؟

–سيد أكاذيب: على ما يبدو..

–هاربر: هذا عظيم، أريد أن أبقى هنا إلى الأبد، إقامة مخيم. بناء أشياء، بناء مدينة، مدينة ضخمة مصنوعة من الحصون الحدودية والخشب الداكن والأسطح الخضراء والبوابات العالية المصنوعة من جذوع الأشجار المدببة مع نيران مشتعلة في زاوية كل شارع، أنا سأبني بجانب النهر، أين الغابات؟

–سيد أكاذيب: لا أخشاب هنا، باردة جداً. جليد، لا أشجار.

–هاربر: أوه تفاصيل، لقد سئمت من التفاصيل! سأزرع الأشجار وستنمو، سآخذ دهون الكاربو، وسأذوبها فوق النيران وأشربها في أكواب طويلة منحنية كقرون الماعز، ستكون رائعة، أريد أن أصنع عالماً جديداً هنا. حتى لا أضطر إلى العودة إلى المنزل مرة أخرى.

–سيد أكاذيب: طالما استمريتِ هكذا، سيملك الجليد وسيلته للذوبان.

–لا، للأبد، يمكنني الحصول على كل شيء هنا، أنا أريد هنا_____ ربما حتى الرفقة، إذا كان لدى أحدهم.. الرغبة فيَّ. أنت ربما))[١٦].

ذاتياً يربط النص بين الثلج واختفاء المآسي، ويعمل المشهد الدرامي لمدينة (أنتاركتيكا) بالتناسب بينه وبين الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا بصورة قياسية في تحشيدها للمعاني التي تريد إيصالها بلقطات تعبيرية وهي تركز على شخصية (هاربر)، حيث أن رحلتها هذه قدمت معطيات سيكولوجية تفصح عن ذهنية (هاربر) ومعاناتها، فجاءت الرحلة تلبية لحاجتها السيكولوجية متناسبة مع المحيط المكاني للرحلة مدينة أنتاركتيكا والثلج الأبيض، إذ لم تختر على سبيل المثال حديقة أو حقولاً في منطقة أخرى بل اختارت القطب

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – آذار الأول لسنة ٢٠٢٠

الجنوبي أنتركتيكا وجعلت فيه مروجها وحدائقها. إن المثيرات المرتبطة في هذا المكان تقترب إلى انعدام الحياة فيه أو قلتها أو قسوتها؛ بسبب قساوة البرد واللون الأبيض يزيد من تثوير هذه القساوة، ومن بعد ذلك فإنه يرمز إلى قساوة حياة (هاربر) وبرودتها ووحدتها. إن هذا التسليط السيكولوجي على (هاربر) ورحلتها المتخيلة إلى (أنتركتيكا) جاء بمساعدة التناسب المتبادل بين الشخصية والزاوية الذاتية للكاميرا لذا عبرت هذه الزاوية للكاميرا عن إعطاء أكبر قدر ممكن من معنى حياتها.

وعبر ما تقدم تمت ملاحظة ارتباط الزاوية الذاتية بالجانب السيكولوجي للشخصيات في المسرحيتين.

ينقلنا الموقع الذاتي للكاميرا السينمائية إلى النص القصصي من قصة (حظك اليوم) وإلى أعماق مشاعر الشخصية (لمياء) وتجعلنا هذه الكاميرا نعيش مشاعرها من الخوف: ((**هناك مشكلة ما.. لحسن الحظ هناك تلك الورشة المفتوحة... توقفت هناك ونظرت خارج النافذة في ملل، فظهر ذلك الفتى النحيل الأسمر ذو العينين الخضراوين والضحكة المريبة الخبيثة، متسائلاً.. قلت: هناك مشكلة في الإطارات..**

شكله لا يبعث الطمأنينة في النفس ولا أحب أبداً أن أتواجد معه منفردة. إن لم يكن ممن يغتصبون النساء. وأنا أستبعد ألا يكون كذلك. فهو يسرقهن))[١٧].

وبعد أن بدأ بتصليح الإطارات واستغرق الأمر وقتاً: ((**مشيت بضع خطوات حتى وجدت كشكاً مفتوحاً فابتعت علبة عصير وبعض البسكويت.. ووقفت التهم هذه الأشياء في جشع حتى أن صاحب الكشك ظل يرمقني دهشة... أخيراً انتهيت فعدت لأجد العجلة في مكانها والفتى داخل الورشة.. وكان قد أنزل الكوريك وأبعد أدواته..**

ركبت السيارة جالسة خلف عجلة القيادة. جاء الفتى ذو العينين الملونتين فناولته بعض الجنيهات في كبرياء تعرف الأنثى كيف تتعامل بها.. وسألته دون انتظار إجابة: هل كل شيء على ما يرام؟

فتح فمه ليتكلم لكني أدرت المحرك وانطلقت بينما هو يرمقني بغباء..

أدرت المقود لأدور حول المنحني.. هناك في الشارع الخلفي شبه المقفر وجدت الفتى الذي قام بإصلاح العجلة يركض نحوي.. كان يرفع يده، فلم أفهم ما يريد لكنني اندهشت لكونه سبقني بهذه السرعة.. لقد تركته خلفي منذ دقيقة وها هو ذا ينتظرني عند المنحنى.. بصراحة شعرت بذعر.. عودته هذه مريبة وهو أكثر إثارة للريب.. لن أتوقف أبداً.. ضغطة على البنزين وتتركين كل الأخطار خلفك ببضعة كيلومترات في نصف دقيقة.. لهذا تحب الفتيات السيارات، ولهذا ابتاعها لي أبي...أشعر أن.. ما هذا الذي يطير ناحية اليمين؟... أنا عاجزة عن التحكم.. هناك شيء ما خطأ.. شيء ما خطأ..

إنني أطيييييير..

أطيييير..

ماذا يحدث؟))[١٨].

إن نزعة الكاميرا بزاويتها الذاتية كانت محورية متلبسة مع الشخصية لم تهمش أية صغيرة أو كبيرة من مشاعرها بدليل أن جعلتنا نشتبه مع (لمياء) أن المصلح كان شخصاً واحداً ولم نعلم أنهما شقيقان توأمان

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – نيسان الأول لسنة ٢٠٢٠

مثلنا مثل (لمياء) بوصفنا متلقين، إن موقع الزاوية الذاتية لم يلفت انتباه المتلقي وجعله ينظر بإدراكه وعواطفه مثلما تنظر (لمياء) وهي بداية مرحلة النهاية نحو الموت، ذلك أنها زاوية متزامنة مع الشخصية مثلما هو الراوي في السرد الذي لا يعلم الأحداث بصورة تامة ويكون جزئي المعرفة والاهتمام بالنسق الآني فحسب من لحظة الحدث لكونه يتعايش مع الشخصية، فقد ظنت لمياء أنه الشخص نفسه، وبسبب الانطباع الذي أخذته عنه عند رؤيته في اللحظات الأولى بقي هذا الانطباع هو المسيطر عليها راسماً الملامح النهائية لحياتها على يد برجها (الجوزاء) حينما تم مصرعها على يد توأم جوزاء من دون أن تدرك ذلك. وقد لاحظنا بوضوح ملامح التقارب وليس التماثل في هذا المشهد بين القصة ومسلسلها الدرامي، إذ إن الشخصية مواليد برج الجوزاء في المسلسل كان رجلاً من مجموعة الصحفيين (عدنان) ، وتم مصرعه أيضاً بحادث سيارة إلاّ أن عدنان نفسه شُطِر إلى نصفين في الحادث لكونه من مواليد برج الجوزاء.

وتجتذبنا الكاميرا في ذاتيتها في حديث (غرانت) و(فيونا)[١٩]: ((**فيونا، أعرف أين يعيش أجدادك، إنه المكان الذي نعيش فيه، حيث نعيش.**

قالت: حقاً؟ وقد قالت ذلك وهي لا توليه اهتماماً كاملاً لأن أوبري لاعب الورق كان يستحثها أن تأتي ولم يكن دعاء بل أمراً... ثم قالت: الأفضل أن أعود... يعتقد أنه لا يستطيع اللعب من دون أن أجلس بقربه، ذلك سخيف فأنا بالكاد أعرف اللعبة... ثم قامت وجلست على كرسيها بجوار أوبري، وهمست شيئاً ما في أذنه، وهي تضع أصابعها على يده))[٢٠].

إن الفجوات التي مُلِئَت باللغة السينمائية في النص القصصي تركت أخاديداً واضحة من الشعور المؤلم لدى (غرانت) عكسته الزاوية الذاتية للكاميرا متغلغلة مع هذه المشاعر ومحركة إياها بالمناخات الشعورية الرافضة من قبل (غرانت) والمهمشة من (فيونا) كما تبدو وبسبب ما التقطته الزاوية الذاتية وبينته.

إن الأنساق السردية للنص القصصي تدلل كذلك على وجود للغة السينمائية مشيرة إلى الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا الذي جعل المتلقي يتغلغل في أعماق الشخصية (لمياء) ويكتشف معها بالتدريج لعبة السحر الأسود وكيفية إبطالها، معها لحظة بلحظة بكل مخاوفها واكتشافاتها وأفكارها المتضاربة التي انتهت بها الزاوية الذاتية للكاميرا إلى إبطال السحر الأسود الذي استوقف المتلقي معها كذلك والنجاة بنفسها.

وتستوقفنا (لمياء) مع تساؤلاتها عبر الزاوية الذاتية للكاميرا في النص التالي من قصة (حظك اليوم) في تخلصها بصورة نهائية من السحر الأسود ولا سيما بعد اكتشافها للشمعة السوداء وصورتها بقربها وخصلات من شعرها، بعد زواجها من زميلها (كمال) وهما آخر من بقي من مجموعة الصحفيين الذين لقوا حتفهم عن طريق أبراجهم: ((**شمعة سوداء تحت صورة هي من وسائل السحر الأسود القديمة جداً.. عندما تنتهي الشمعة سوف تخرج الشياطين للظفر بي. عدنان كان بحاجة إلى من يكون بقربنا.. لهذا اختار واحداً من برجه.. اختار (كمال). وكان على كمال أن يشعل في كل مرة شمعة سوداء تحت صورة الشخص الذي جاء دوره.. يشعلها حتى تنتهي عندها يكون قرار الإعدام قد صدر فلم يبق إلا التنفيذ**))[٢١].

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – آذار الأول لسنة ٢٠٢٠

وقد انتهت القصة بعمومها في هذا المشهد على وجه التحديد بإبطال السحر الأسود بعد أن هلك به عشرة من زملائها الصحفيين من جميع الأبراج تباعاً ولم يبقَ غيرها وبعد أن لقى حتفه زوجها (كمال): **((لقد تحررت، وسوف أعيش حياة طبيعية قدر الإمكان. لكن السؤال الوحيد الذي سيؤرقني ولن أجد له إجابة هو: كيف كان عدنان ينوي أن يقتلني بحوت؟))**[٢٢].

إن ما يجعل الزاوية الذاتية للكاميرا صالحة في هذا النص هو الكم الهائل من المنعطفات النفسية التي تغرق (لمياء) بصورة خاصة مفسرة بصورة واضحة ورؤية جلية بعد تلبسها بالزاوية الذاتية السينمائية بأفعالها التأويلية وإدراكها التساؤلية للنهايات فضلاً عما يعتري هذه الزاوية الذاتية بانفعالاتها من مؤثرات ضوئية (الشمعة) ولونية (لونها الأسود) بحسب المحتوى القرائي للأدبي والسينمائي باندماجهما وينتهي السطر الأخير من القصة ككل بسؤال ذي طبيعة نفسية تسيطر عليها الزاوية الذاتية للكاميرا في إشارة لما انتهت به القصة من الخلاص من السحر الأسود وعدم هلاكها على يد برجها من بين زملائها، وتساؤلها في كيفية موتها لو كان ذلك قد استمر، إن الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا هنا تريد أن تشرك بكل تأكيد المتلقي وتجعله جزءاً من المشهد بإعطاء إجاباته والمشاركة في النص القصصي بتأويلاته التي يحملها فيما لا نهاية ومنها مما يعزز الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا ويشيد بهيمنتها انطلاقاً من رعب الشخصية الذي ينبعث على شكل تساؤلات لا إجابة لها مُسلمة إلى القارئ، وقد قلنا القارئ فقط ولم نشر إلى المشاهد أو المتفرج؛ لأن المسلسل التلفزيوني لم يكن مشابهاً بصورة حرفية للنص، فقد اتخذ بناءه الخاص به.

ويوجّه النص القصصي تركيز سياقه بصورة واضحة على موقع الزاوية الذاتية التي تلتقطها الكاميرا[٢٣]: **((ـــوعندما ظهر أوبري وفيونا مرة أخرى، فقد كان من الممكن أن يكون لدى غرانت إحدى أحاديثه القصيرة والودية والحنونة مع زوجته ـــقال لها: لماذا قصوا شعرك؟**

وضعت فيونا يديها على رأسها للتحقق، وقالت:

لماذا ـــ لم أفتقده أبداً))[٢٤].

تتحيز الكاميرا إلى انفعالات الشخصية (غرانت/فيونا) وتوصي باختلاجات شعورها لتمكن القارئ عبر زاويتها الذاتية من متابعة الحبكة المتوازية مع كشف الإدراك الانفعالي لكل من الشخصيتين التي قد تمت عن طريق الزاوية الذاتية للكاميرا سينمائياً.

وتشترك الروايتان مع المسرحيتين والقصتين بحضور الزاوية الذاتية في لغتيهما السينمائية عبر تمثيله الجانب السيكولوجي في الغالبية الأعم ولا سيما((أن الرواية ليست شكلاً قصصياً ذا لحظات درامية، بل إنها شكل درامي في إطار قصصي))[٢٥]، وهو ما تتميز به الزاوية الذاتية للكاميرا أيضاً من عنصر الدرامية، ففي رواية (عمارة يعقوبيان) تتصدر الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا مشهداً خاصاً (بحاتم رشيد) يفسر محبته لـ (عبده)؛ إذ كانت هذه المحبة لها علاقة بطفولته التي قضاها مع خادمهم إدريس أكثر مما قضاها مع والديه اللذين كانا مشغولين دائماً، فـ (عبده) يذكَر (رشيد) بحبيبه الأول خادمهم (إدريس) : **((تلك اللحظات الحنون لن ينساها حاتم أبداً.. يكون قد ارتوى من الحب ويلتصق كطفل خائف بجسد عبده**

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – آذار الأول لسنة ٢٠٢٠

القوي، يدفس أنفه كالقط في جلده الأسمر الخشن ويحكي له عن كل شيء. طفولته وأبيه وأمه الفرنسية وحبيبه الأول إدريس))[٢٦].

عبر الدمج بين الماضي (الاسترجاع) والحاضر في النص يتخذ المؤلف/السيناريست موقفاً يميل فيه إلى إحدى الشخصيتين وهو(رشيد) وتتبعه الكاميرا في ذلك لتشكل زاوية ذاتية في موقعها فتصبح الكاميرا وكأنها تشعر بشعور (رشيد) الداخلي واعتمالاته النفسية وترى بعينيه، فـ ((المعادل السينمائي، وهو آلة التصوير الشاملة المعرفة، تشاهد على أفضل وجه في الأفلام ذات الحبكات المتعددة التي تنتقل في الزمن إلى الأمام وإلى الخلف))[٢٧]، وهذا ما حصل في النص المقتبس الذي يتحدث عن رشيد بلغة سينمائية ذات زاوية ذاتية تجمع بين حاضره وماضيه وتعطي الدلالات السيكولوجية المطلوبة التي توضح عقدة النقص لشخصية (رشيد) في طفولته وانعكاسها بزاوية ذاتية للكاميرا على حاضره وتعميقها باتخاذها القالب النفسي الخاص بطفولته والجريان فيه.

وفي رواية (الفتاة الدنماركية) تتبدى لنا الزاوية الذاتية للكاميرا في بعض مشاهدها وأحداثها ومنها النص المقتطع التالي الذي تتموقع الزاوية الذاتية فيه على الإخراج الفني للوحة (إينار)[٢٨]:

((رسم إينار منظراً صغيراً جداً بالإمكان مسك الكانفاس الخاص به بسهولة بيده لصغره ، وكان الجزء المخصص بالرسم غامقاً، كان مستنقعاً في غسق شتائي وخط ضئيل من الثلج فقط بينه وبين السماء))[٢٩].

يبرز موقع الكاميرا السينمائية ذو الزاوية الذاتية التي ننظر عن طريقها بعيني (إينار) وهو يحدد المؤثرات البصرية من الألوان وهي تعكس سيميوطيقياً دواخله النفسية عبر الإخراج الفني للوحة وتستلهم حزمة من الأيقونات المشبعة بالألوان بمؤثراتها النفسية والاجتماعية بصرياً في النص وذلك بـ ((استخلاص التجربة الفردية والتعبير عنها بأشكال ذاتية))[٣٠]؛ لأن التشكيل بنية دلالية متكاملة بإيحاءاتها ومتمازجة بالإدراك الحسي والتشكيل الخيالي الذي يحررها من أثقال المادة[٣١]، فتعكس علاماتها السيميوطيقية على المعنى المراد؛ لتتخذ الكاميرا معنى استثنائياً من النظام السيميوطيقي للرسم والألوان بميلانها ذاتياً إلى جانب (إينار) وتعبيره وهو يرسم لوحته بـ ((ما يدعى بالإشعاع الذاتي الفكري إلى الجسد))[٣٢]، والكاميرا التي تنظر بعيون (إينار) ومن وجهته النفسية من تحديد للألوان ومن ظلام وغسق شتائي (اللون الأحمر) والثلج (اللون الأبيض) وذوبان الكاميرا بزاويتها الذاتية في عيني (إينار) ولوحته.

وتأتي الزاوية الذاتية للكاميرا بديلةً عن ضمير المتكلم (أنا) الذي يتكلم به (طه) في النص التالي من رواية (عمارة يعقوبيان) عندما كان يتكلم مع خطيبته (بثينة) عن المقابلة التي قد تجعله يتأهل لكلية الضباط وهو حلمه المرتقب : ((– **لقد فوضت أمري لله عز وجل وكل ما يفعله ربنا سأقبله بنفس راضية إن شاء الله... واستطرد برقة وهو ينظر إلى عينيها :**

– ادعي لي...

– يا رب يوفقك يا طه))[٣٣].

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – نيسان الأول لسنة ٢٠٢٠

يعمل النص الروائي هنا لمصلحة السياقات في نتاجها السينمائي بجعل الكاميرا رئيسة الأهمية لكونها كاميرا بعيون (طه) ، ذاتية زاوية ذاتية تتكلم وتنظر إلى (بثينة) وتعبر عما في ذاتها، فهي زاوية ذاتية تنبني عليها النتائج والخلفيات لمصائر الشخصيتين معتمدة هذه الزاوية عبر المتكلم (أنا) على نقل حدث بارز في حياة (طه) عبر المحاورة، فتنقل التفصيل الذاتي من وجهة نظره وتبين الإيديولوجيا ذات النسق السائد الذي سيحكم حياته فيما بعد وبصورة محكمة وهو (التدين) و (الانتقام) ، فتكون هذه الزاوية الذاتية للكاميرا بداية الطريق لحياته الجديدة .

وتتحد اللغة السينمائية في النص التالي من رواية (الفتاة الدنماركية) بزاوية ذاتية لموقع الكاميرا تصطحب ضمير الـ (أنا) وتحتل موقعه لكل من شخصيتي (إينار) و (جيردا) عند طلب (جيردا) من (إينار) الذهاب للطبيب[٣٤]: ((**إينار قال مرة في الماضي محاولاً عدم الذهاب إلى الطبيب: "لا أريد الذهاب، ليلي لا تريدني أن أذهب".**

نظرت جيردا له وقالت: "ولكنني أريدك أن تذهب، فأنا زوجتك يا إينار))[٣٥].

يكرس النص طاقته الإيحائية من ناحية مسارها السينمائي إلى تعميق الإحساس بالصورة المرئية وحوارها المسموع بكاميرا ذات زاوية ذاتية لتنظر وتتكلم بدلاً عن الشخصيتين لتثوير الدلالات السيكولوجية التي تبين العلاقة بين (جيردا) و (إينار/ليلي) من الناحية الذاتية التي ربما تساعد في تشخيص هذه العلاقة وتبيانها.

وهكذا نجد أن الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا في المسرحيتين العربية والأميركية قد أخذت من الحوار بين الشخصيات مكاناً بارزاً لها محتلةً نظر الشخصية وضمير المتكلم (أنا) الذي يخصها، أما في الروايتين العربية والأميركية فإن الزاوية الذاتية جاءت في كل منهما مرة بهيأة حدث أو رسم وما إلى ذلك ومرة أخرى بهيأة حوارية كما المسرحيتين مكملة بذلك عرضها السينمائي الذي يحتويه النص الأدبي في لغته السينمائية من ناحية هذا النوع من الزوايا لموقع الكاميرا السينمائية.

ومن الشخصيات المحذوفة التي تطالعنا في رواية (الفتاة الدنماركية) هي شخصية (تيدي) زوج (جيردا) السابق عندما كانا يقيمان في الولايات المتحدة ومرضه الذي توفي به وتأثير ذلك على نفسيتها عندما تكرر الأمر مع (إينار) ومرضه ووفاته ، والنص التالي يتحدث عن مرض (تيدي)[٣٦]: ((**كانت ترى مقدار الدم الذي يسعله، كان يتعين عليها تغيير الأغطية ليلاً، وتغميس المناديل وأحياناً قمصانه في أحواض التبييض، ورائحة الكلور المريرة تتصاعد إلى أنفها وتلدغ عينيها؛ إذ لم يخرج الدم بسهولة... وكانت كلما حدثته بالحديث المعتاد عن وجوب ذهابه إلى الطبيب كان تيدي يقول: لن أذهب إلى أي طبيب، لأنني لست مريضاً... تمكنت عدة مرات من استدعاء الدكتور ريتشاردسون إلى الولايات المتحدة، كان تيدي يحييه في غرفة مشمسة، وشعره يسقط على عينيه، ويقول له: أنت تعرف كيف يمكن أن تكون الزوجة، دائماً ما تقلق بشأن لا شيء، لكن بصراحة يا دوق لا يوجد شيء ليس على ما يرام. وتقاطعه جيردا: وماذا عن السعال؟))**[٣٧].

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – آذار الأول لسنة ٢٠٢٠

إن سبب الاختلافات بصورة عامة متعلقة بالبناء الفني الأدبي والسينمائي منذ البداية ((فالفيلم، عملياً ولبعد المسافة بينه وبين يوميات ليلي المكتوبة حيث تنحى الرّواية منحاها عنها وينحى الفيلم بالسيناريو منحاه عن الرواية، الفيلم ليس نقلاً توثيقياً لحياة أوّل متحول جنسياً، أي ليس كما كان مجمل التلقي له))[٣٨]، وفي هذا النص السردي المحذوف من الفيلم ومن الوجهة السينمائية، فإن النص يأخذ منعطفه إلى اللغة السينمائية حيث تنتصب الكاميرا وتأخذ موقعها بزاويتها الذاتية وهي ترى بعيني الشخصية (جيردا) وتعمق مأساتها وتعبر عن آلامها وعواطفها، فالزاوية الذاتية أرادت أن تعمق ما أصبح مستحيلاً من تماثل شفاء تيدي وأن لحظاته الأخيرة في الحياة قد أوشكت على النفاد مما جعل الزاوية الذاتية لموقع الكاميرا تستمد كل ما استطاعت من طاقاتها وهي تتلبس بالشخصية وترى بعينيها مركزة بصورها على الدم الذي يخرج من سعاله وتكراره إلى الدرجة التي شكلت عمقاً من التعبير المأساوي عن قطيعة الموت في زواجها الأول وتهديد بقاءهما معاً لأن مرضه الذي لم يأبه به لا يقبل هدنة من أي نوع، ومن ثم شكلت هذه الزاوية عمقاً مأساوياً أكثر شرخاً بما أوحت به عن خفاء إلى حالها في الوقت الحاضر مع (إينار) وفي لحظات مشابهة تكررت مأساوياً كذلك جراء عملية التحول الجنسي الجراحية التي أجراها نتيجة مرضه المتمثل باختلاط هويته الجنسية وعدم تمييزها، مما جعل من الزاوية الذاتية التي ترى بعيني (جيردا) وتبرز معاناتها في الماضي هي الأنسب في التعبير عن الصراع الذي تعيشه في الحاضر وتعقيداته وما تعايشه (جيردا) مرة بعد أخرى ، للإلحاح على تعميق مأساتها، وقد تم حذف شخصية (تيدي) بالكامل من الفيلم السينمائي وكل ما يتعلق بها فبدت(جيردا) أنها تتزوج للمرة الأولى عبر زواجها من (إينار)، وربما حدث ذلك الحذف في الفيلم بغية تركيز العمق المأساوي على شخصية (إينار) فحسب وليس على شخصية (جيردا) أي دون الإشارة إلى مأساة (جيردا) المتكررة في حياتها ولا يكون هناك خروج عن التركيز الأساس وهو موضوعة المتحول الأول جنسياً. يقع الحذف في المشاهد لمجموعة من الأسباب منها إبداعية ومنها زمنية من ناحية طول المدة وتوافقها مع العرض السينمائي- وإيديولوجية، فمن الناحية الإبداعية ((ستختلف النسخة الفيلمية دائماً عن الأصل. وإلا فما الدافع لأن يحول صانع الفيلم عملاً إلى فيلم، ولم نتوقع من المشاهدين مشاهدته إذا كانوا قد قرؤوا الكتاب أو حضروا المسرحية؟ لا بد أن تكون النسخة الفيلمية مختلفة))[٣٩] ، ولكن يحدد الاختلاف على أنه ((في الحالة المثالية، يجب أن تحافظ على جوهر العمل الأصلي، حتى وإن تغيرت تفاصيل الحبكة والشخصيات أو حذفت، وأضيفت تفاصيل وشخصيات جديدة، أو حتى حين تكون النهاية معاكسة لنهاية الأصل. ومن جهة أخرى، يمكن للفيلم ان يتبع الأصل حرفياً ومع ذلك يفتقر إلى روحه))[٤٠]، وهو ما يستعدي مصطلحي "عصر السرعة" و" زمن الرواية"[٤١]، فهما متقاربان ((ولكن الاختلاف والتباين يكمن في خصوصية المجالين وطبيعة التعامل مع هذه العناصر، فالسينما حتى وإن توفرت على كل مقومات الخطاب السردي إلا أن خصوصية المجال تفرض تعاملاً مغايراً يستلزم عناصر فنية تترجم اللغة إلى صورة والأسلوب إلى تقنية))[٤٢]، ويترتب على ذلك من نتائج التلقي أن المادة المكتوبة تعطي الحرية الكاملة للامتداد في عالم الخيال في حين أن العرض السينمائي يفرض نمطاً بعينه بتجسيد معروض من طرف المخرج بما

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – آذار الأول لسنة ٢٠٢٠

يختاره من رؤية فنية تنعكس في الفيلم السينمائي الذي يترجم المادة الأدبية[٤٣]. فإذا ((كان الزمن في الرواية أو الفن القصصي متحرراً من حيث الطول، أو القصر، فإن الزمن في السينما محكوم بفترة عرض الفيلم))[٤٤]، ذلك أن ((زمن الوصف يطول في الرواية، ويقصر في السينما))[٤٥]. أما الجانب الذي يتعلق بالإيديولوجية فيصبح مبرراً للحذف ((فكثير من المشاهد والشخصيات التي نقرأها في رواية ما، لا نجد لها أثراً داخل الفيلم، ذلك أن وجود هذا المشهد أو عدم وجوده لا يؤثر في مجرى أحداث الفيلم، وقد أضيف إلى هذه الأسباب سبب آخر في كثير من البلاد، هو الرقابة وعادة يكون مقص الرقيب سببه انتهاك واحد من المحظورات الكلاسيكية: "الدين، السياسة والجنس "[هكذا]))[٤٦]. وهو يعمل بالضرورة علاقة مطردة بين هذه الأسباب الإيديولوجية والحذف، على أن الحذف الذي ستذكر جوانبه الإجرائية هو الحذف الكلي وعدم ذكر شيء منه أو من متعلقاته في النسخة السينمائية.

الخاتمة:

نافست العينات السردية السينما بتقديمها التقنيات الخاصة بالسينما نفسها ولا سيما بعد الكشف المسحي الذي بين لنا أن النسخ السينمائية لهذه الأصول لم تأخذ بكل المونتاجات وتقنيات الكاميرا التي وفرتها العينات السردية بصورة جلية؛ وبعبارة أخرى، نافست العينات الأدبية السينما بسبب تقديمها تقنيات السينما التي لم تأخذها منها نسخها المرئية في غالبيتها إما للاختصار أو لأسباب أخرى، كما أن لكل نوع من أنواع حركة الكاميرا دلالاته الكنائية والاستعارية الخاصة به فالحركة العمودية على سبيل المثال أكثر حدة وتسلطاً ونحو ذلك من الحركة الأفقية.

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

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – آذار الأول لسنة ٢٠٢٠

الـــهـــــــــوامـــــــــش

(١) ينظر: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير: ١١٥.

(٢) ينظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق: ٩٢ .

(٣) تحليل الخطاب الروائي (الزمن–السرد–التبئير) ، سعيد يقطين: ٣٨٣ .

(٤) فكرة الإخراج السينمائي: ١٢٩.

(٥) فكرة الإخراج السينمائي : ١٣٤.

(٦) ينظر: الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية : ٤٤٤.

(٧) تشريح الأفلام: ٤٣٣.

(٨) م. ن : ٤٣٤.

(٩) م. ن والصفحة.

(10) WAHAB'S VOICE: Don’t dry your tears, because I won't dry mine from now to down, and when you give birth to our child. Tell him how much I love him, how much I love you. Tell him.

NAWAL: I'll tell him. I'll whisper in his ear. "No matter what happens. I will always love you. "I'll tell him for you and for me. And I'll go back to the rock where the white trees stand and I'll say goodbye to childhood, too. And my childhood will be a knife stuck in my throat." Scorched: 20.

(١١) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(١٢) سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية، ديفيد إنغليز وجون هغسون، ترجمة: د. ليلى الموسوي، مراجعـــة: د. محمد الجوهري: ٧ .

(13) "Mr. LIES(His hands poised over the keyboard): I can arrange a guided tour. Now?

HARBER: Soon. Maybe soon. I'm not safe here you see. Things aren’t right with me. Weird stuff happens.

Mr. LIES: Like?

HARPER: Well, like you, for instance. Just appearing. Or last week… well never mind. People are like planets, you need a thick skin. Things get to me, Joe stays away and now… well look. My dreams are talking back to me". Angles in America:17.

(١٤) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(15) "HARPER: … Antarctica. This is Antarctica!

Mr. LIES: Cold shelter for the shattered. No sorrow here, tears freeze.

HARPER: Antarctica, Antarctica, oh boy oh boy, LOOK at this, I___ Wow, I must've really snapped the tether, huh?

Mr. LIES: Apparently…

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – آذار الأول لسنة ٢٠٢٠

HARPER: That's great. I want to stay here forever. Set up camp. Build things. Build a city, an enormous city made up of frontier forts, dark wood and green roofs and high gates made of pointed logs and bonfires burning on every street corner…

Mr. LIES: No timber here. Too cold. Ice, no trees.

HARPER: … I'll plant them and grow them. I'll live off caribou fat, I'll melt it over the bonfires and drink it from long…

Mr. LIES: As long as it lasts. Ice has a way of melting.

HARPER: No. Forever. I can have anything I want here_____ maybe even companionship, someone who has.. desire for me. You maybe." Angels in America: 106.

(١٦) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(١٧) قصة حظك اليوم: ٥٧ .

(١٨) قصة حظك اليوم: ٥٧/٥٨/٥٩ .

(19)"Fiona. I know where your grandparents lived. It's where we live. Lived. Really? She said, not paying her full attention because the cardplayer was sending her his look, which was one not of supplication but of command… I better go back… He thinks he can't play without me sitting there. It's silly, I hardly know the game anymore… She slipped back into her chair and said something into Aubrey s ear. She tapped her fingers across the back of his hand".The bear came over the mountain: 10.

(٢٠) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(٢١) قصة حظك اليوم: ٩٣ .

(٢٢) م. ن: ٩٥ .

(23)"___and when Aubrey and Fiona were again in evidence, so that it was possible for Grant to have one of his brief and friendly and maddening conversations with his wife___he said to her, Why did they chop off your hair?

Fiona put her hands up to her head, to check.

Why___I never missed it, she said". The bear came over the mountain: 12.

(٢٤) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(٢٥) الدراما والدرامية، س. و. داوسن، تر: جعفر صادق الخليلي: ١٠٩.

(٢٦) رواية عمارة يعقوبيان: ١٨٣.

(٢٧) تشريح الأفلام: ٤٣٤.

(28) "Einar painted scenes so small you could balance the canvases in your hands. This particular painting was dark, a bog in a winter dusk; a thin line of dingy snow was the only distinction between the spongy soil and the sky" The Danish Girl: 21.

(٢٩) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(٣٠) آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، مختار العطار: ١٠٤ .

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – نيسان الأول لسنة ٢٠٢٠

(٣١) ينظر: المونتاج الفني في القصيدة الجاهلية ، أسيل عبد العباس محي ، رسالة ماجستير ، كلية الآداب – جامعة ذي قار ، ٢٠١٩ م: ٨ .

(٣٢) الروح والروحية الحديثة، عبد الحميد الجوهري:٤٦ .

(٣٣) رواية عمارة يعقوبيان: ٣٤ .

(34) "Einar tried one last time. "I don't want to go. Lili wouldn't want me to go".
Greta straightened her back, her head lifting. "But I want you to go" she said. "I'm your wife, Einar"." The Danish Girl: 87.

(٣٥) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(36) "… She would see just how much blood he was coughing up. She would have to change the sheets nightly, and dip the handkerchiefs, and sometimes his shirts, into tubs of bleach, the bitter chlorine smell rising to her nostrils and stinging her eyes. The blood didn't come out easily… But still, whenever Greta lifted the reiver, Teddy would say, "I'm not going to see any doctor, because I'm not sick, for chrissakes. A couple of times she managed to summon Dr. Richardson to the casita. Teddy would greet him in the sunroom, his hair falling into his eyes. "You know how a wife can be", Teddy would say. "Always worrying over nothing. But honestly, Doc, there's nothing wrong with me".
"Then what about your cough?" Greta would interrupt." The Danish Girl:163.

(٣٧) ترجمة النص من عمل الباحثة.

(٣٨) عرض لرواية الفتاة الدنماركية، فسحة/عرب ٤٨، سليم البيك ٢٠١٦/٢/٢١ (شبكة المعلومات الدولية).

(٣٩) تشريح الأفلام: ٤٣٧.

(٤٠) م. ن والصفحة.

(٤١) ينظر: الرواية والسينما.. تراسل الوسائط!، الباحثة أسماء إبراهيم، موقع أكاديمية: ٤.

(٤٢) الخطاب الروائي والخطاب السينمائي: جدلية الاتصال والانفصال، د. محمد فاتي، صحيفة المثقف، ع ٤٨٧٦، ٢٠٢٠م.

(٤٣) ينظر: الخطاب الروائي والخطاب السينمائي: جدلية الاتصال والانفصال، د. محمد فاتي، صحيفة المثقف، ع ٤٨٧٦، ٢٠٢٠م.

(٤٤) م. ن والصفحة.

(٤٥) م. ن والصفحة.

(٤٦) م. ن والصفحة.

مجلة آداب البصرة للعلوم الإنسانية
العدد ٣ – المجلد ٤٥ – آذار/الأول لسنة ٢٠٢٠

قائمة المصادر والمراجع

- **الأفلام السينمائية والمسلسلات التلفزيونية :**

- ANGELS IN AMERICA (TV show), Directed by: Mike Nichols, Performance: Al Pacino, Meryl Streep and others, 2003.
- AWAY FROM HER (Movie), Directed by: Sarah Polley, Performance: Gordon Pinsent, Julie Chritie and others, 2007.
- THE DANISH GIRL (Movie), Directed by: Tom Hooper, Performance: Alicia Vikander, Eddie Redmayne and others, 2015. INCEDIES (Movie), Directed by: Denis Villeneuve, Performance: Mustafa Kamel, Hussein Sami and others, 2010.

– زودياك (مسلسل درامي)، إخراج: محمود كامل، تمثيل: خالد أنور وأسماء أبو اليزيد وآخرون، ٢٠١٩ .

– عمارة يعقوبيان (فيلم سينمائي)، إخراج: مروان حامد، تمثيل: عادل إمام ونور الشريف وآخرون، ٢٠٠٦ .

- **المسرحيات والقصص والروايات:**

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

– حظك اليوم (قصة قصيرة)، د. أحمد خالد توفيق، دار ديموند بوك، الكويت، ط١، ٢٠٠٨.

– عمارة يعقوبيان (رواية)، علاء الأسواني، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٢.

- **الكتب:**

-آفاق الفن التشكيلي على مشارف القرن الحادي والعشرين، مختار العطار، دار الشروق، القاهرة، (د. ط)، ٢٠٠٠م.

-تحليل الخطاب الروائي(الزمن-السرد-التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضـــاء، ط٣، ١٩٩٧م.

-تشريح الأفلام، برنارد ف. ديك، تر: د. محمد منير الأصبحي، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، ط٦، ٢٠٠٩م.

-تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، د. آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط٢، ٢٠١٥م.

-الدراما والدرامية، س. و. داوسن، تر: جعفر صادق الخليلي، تقـديم: عنـاد غـزوان، عويـدات للنشـر والطباعة، ط٢، ١٩٨٩م.

-الروح والروحية الحديثة، عبد الحميد الجوهري، أفريقيا الشرق، المغرب، ط١، ٢٠٠٠م.

-سوسيولوجيا الفن طرق للرؤية، ديفيد إنغليز وجون هغسون، تر: د. ليلى الموسوي، مراجعة: د. محمد الجوهري، سلسلة عالم المعرفة/٣٤١، المجلس الأعلى للثقافة والآداب والفنون، الكويت، (د.ط)، ٢٠٠٧م.

-فكرة الإخراج السينمائي/ ١٣٠٧، كين دانسايجر، تر: أحمد يوسف، إشراف: جابر عصفور، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م.

-نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، جيرار جينيت وآخرون، تر: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٩م.

- **الأطاريح والرسائل :**

-الدراما التلفزيونية مقوماتها وضوابطها الفنية، عز الدين عطية المصري، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب-الجامعة الإسلامية بغزة،٢٠١٠م.

-المونتاج الفني في القصيدة الجاهلية، أسيل عبد العباس محي، رسالة ماجستير، كلية الآداب-جامعـة ذي قار، ٢٠١٩م.

- **المجلات والدوريات :**

- الخطاب الروائي والخطاب السينمائي: جدلية الاتصال والانفصال، د. محمد فـاتي، صـحيفة المثقـف، ع٤٨٧٦، ٢٠٢٠م.

- **مواقع الإنترنت :**

-الرواية والسينما.. تراسل الوسائط!، الباحثة أسماء إبراهيم، موقع أكاديمية.