The application of cinematographic techniques in the visual spatialization of the novel "The Three Faces of Baghdad" by Ghalib Halasa

Fereshte Azarnia[۱] , Roghayeh Rostampour Maleki[۲]

[۱]Ph.D. student Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran.

[۲]Professor, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature, Alzahra University, Tehran, Iran (Corresponding Author). r.rostampour@alzahra.ac.ir

Abstract

Cinematic techniques are tools to convey audio-visual information. Cinematography, as the art and technology of filmmaking, includes the techniques such as framing, camera angles and distances, camera movments, lighting, and color have the ability to adapt to the literary text. Jordanian novels take step aligned with the process of the evolution of the contemporary Arabic novel, and leading novelists such as Ghalib Halasa have utilized new narrative methods and cinematic techniques, in particular in their works. The novel "The Three Faces of Baghdad" by Halasa is a clear example of utilizing the cinematographic techniques. The present study, using a descriptive-analytical method, attempts to examine the use of these elements in this novel. in order to reveal impacts of cinematic techniques in the formation of visual space. This elements are intelligently used to tell the story, in addition to conveying the individual feelings of the dominant character who is confused and ambiguous, and to show the collective emotions of the Iraq nation during the Baath Party's rule living in an environment filled with fear and anxiety. Shots with long and short camera distances and views from different angles focus on specific elements of the scene and create visual variety.

Keywords: Jordanas Novel, Cinematography, Ghalib Halasa, Three Faces of Baghdad.

Date Received: ۱٤۰٤-۱۰-۰۳ Revision date: ۱٤۰٤-۱۱-۲٥ Date of admission: ۱٤۰٤-۱۱-۲٦ Online publication date: ۱٤۰٥-۰۱-۱٥

Citation of this article: Azarnia, Fereshte ,Rostampour Maleki, Roghayeh (۱٤۰٥) The application of cinematographic techniques in the visual spatialization of the novel "The Three Faces of Baghdad" by Ghalib Halasa. Research in Arabic language and literature education, ۸(۱), pp. ۲۱۲-۲۳۷.

Publisher: Farhangian University © the authors https://amozesharabi.cfu.ac.ir Article type: Research Article

مجلة علمية محكمة نصف سنوية" بحوث في تعليم اللغة العربية و آدابها"
الدورة ٨، العدد١، ١٤٠٥

توظيف تقنيات الصورة السينمائية فی خلق الفضاء البصری فی روایة "ثلاثة وجوه لبغداد" لغالب هلسا

فرشته آذرنیا [١]، رقیه رستم پور ملکی [٢]

[١]طالبة الدكتوراه قسم اللغه العربيه و آدابها، كليه الاداب، جامعه الزهرا، طهران، ايران.
[٢]استاذ قسم اللغه العربيه و آدابها، كليه الاداب، جامعه الزهرا، طهران، ايران.(الكاتب المسئول)
r.rostampour@alzahra.ac.ir

الملخص

التقنيات السينمائية هی آليات يمكنها نقل المعلومات السمعية والبصرية إلى المشاهدين. والصورة السينمائية، باعتبارها فناً تصويرياً، تشتمل على عناصر تُستخدم فی تكوين المشهد السينمائی. ومن بين هذه العناصر، هناك تقنيات مثل مسافة الكاميرا، زاويتها وحركاتها، والإضاءة، والتی يمكن تطبيقها على النص الروائی؛حيث يستخدمها الكتاب المعاصرون لتعزيز الفضاء البصری لرواياتهم. وقد تطورت الرواية فی الأردن كجزء من مسيرة الرواية العربية الحديثة، وظهر العديد من الروائيين المتميزين أمثال غالب هلسا (١٩٣٢-١٩٨٩) الذی استمد من الأساليب السردية الجديدة والتقنيات السينمائية فی رواياته وتعد روايته "ثلاثة وجوه لبغداد" نموذجاً لاستخدام هذه التقنيات.

تهدف هذه الدراسة بمنهجها الوصفی-التحليلی إلى تقصی كيفية توظيف تقنيات الصورة السينمائية فی هذه الرواية للكشف عن الأبعاد التصويرية وأثر هذه التقنيات فی تشكيل الفضاء البصری. لهذه الوسائل تأثير حسی ودرامی على القارئ، حيث ينقل الكاتب من خلالها العواطفَ الفردية للشخصية الرئيسية - وهی فی حالة تائهة ومرتبكة- ليربطها بالأحاسيس المشتركة للشعب العراقی فی زمن حكم حزب البعث، حيث كانوا يعيشون فی بيئة مشبعة بالخوف والقلق. يُدخل هلسا القارئَ إلى هذا الفضاء من خلال الوصف الحسی الدقيق، وتوظيف تقنيات التصوير والإضاءة. فاللقطات البعيدة والقريبة للكاميرا وزواياها المتعددة تُركّز على بعض عناصر المشهد وتخلق تنوعاً بصرياً وتمنح القارئَ إحساساً بالواقعية والحضور فی فضاء الرواية.

الكلمات المفتاحية: الرواية الأردنية، الصورة السينمائية، غالب هلسا، ثلاثة وجوه لبغداد، الفضاء البصری.

تاريخ الاستلام: ٠٣-١٠-١٤٠٤ تاريخ المراجعة: ٢٥-١١-١٤٠٤ تاريخ القبول: ٢٦-١١-١٤٠٤ تاريخ النشر على الإنترنت: ١٥-٠١-١٤٠٥
المقال مستند الى: رستم پور ملكی، رقيه ؛ آذرنيا، فرشته (١٤٠٥) توظيف تقنيات الصورة السينمائية في خلق الفضاء البصري في رواية "ثلاثة وجوه لبغداد" لغالب هلسا، بحوث في تعليم اللغة العربية وآدابها، ٨(١)، ص ٢١٢-٢٣٧.
الناشر: جامعة فرهنجيان http:// https://amozesharabi.cfu.ac.ir © المؤلفون

کاربست تکنیک‌های سینماتوگرافی در فضاسازی بصری رمان "ثلاثة وجوه لبغداد" اثر غالب هلسا

فرشته آذرنیا [۱] ، رقیه رستم پور ملکی [۲]

[۱]دانشجوی دکتری گروه زبان وادبیات عربی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.
[۲]استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران.(نویسنده مسئول)
r.rostampour@alzahra.ac.ir

چکیده

هنر سینما با ماهیت تحرک و پویایی، اطلاعات سمعی و بصری را به مخاطب منتقل می‌کند و سینماتوگرافی به عنوان هنر و فناوری فیلم‌برداری شامل تکنیک‌هایی چون فواصل و زوایای دوربین، حرکات دوربین و نورپردازی است که به کاربستن آن در رمان به ارتقای فضای بصری اثر روایی کمک می‌کند. از تکنیک‌های جدید رمان مدرن به کارگیری توان تصویری هنر سینماست و سینماتوگرافی شاخه‌ای از عناصر سینمایی محسوب می‌شود. از سوی دیگر رمان‌های اردنی همسو با روند تحول رمان معاصر عربی گام برداشته و رمان‌نویسان مطرحی چون غالب هلسا (۱۹۳۲م) از این شیوه‌های جدید روایی در سبک نویسندگی خود بهره جسته‌اند. رمان «ثلاثة وجوه لبغداد» نمونهٔ بارزی از کاربرد تکنیک‌های سینماتوگرافی به شمار می‌آید. پژوهش حاضر به روش توصیفی-تحلیلی در نظر دارد تا با بررسی نحوهٔ به‌کارگیری این عناصر، وجوه تصویری و کارکرد و تأثیر تکنیک‌های سینماتوگرافی در شکل‌گیری فضای بصری رمان را نمایان سازد. در واقع عناصر سینماتوگرافی به طرزی هوشمندانه در خدمت روایت این داستان قرار گرفته تا ضمن انتقال حس فردی شخصیت اصلی داستان که به سبب دفاع از آرمان فلسطین به عراق تبعید شده و دچار سردرگمی و ابهام است، عواطف جمعی مردم عراق در زمان حاکمیت حزب بعث و فضای ترس وتشویش حاکم بر این سرزمین را نشان دهد. نویسنده با توصیفات دقیق و به‌کارگیری تکنیک‌های فیلمبرداری و نورپردازی، چهره‌ای متفاوت از عراق ر ا به تصویر می‌کشد. نماهایی با فواصل دور و نزدیک دوربین دارای دلالت‌های خاصی است، نگاه از زوایای مختلف مشابه حرکت دوربین در فضاست که بر عناصر خاصی از صحنه تمرکز نموده و تنوع بصری ایجاد می‌کند و با ارائهٔ اطلاعات، حس واقعیت و حضور در فضا را در مخاطب ایجاد می‌کند.

واژه‌های کلیدی: رمان اردن، سینماتوگرافی، غالب هلسا، ثلاثة وجوه لبغداد، فضای بصری

تاریخ دریافت: ۰۳-۱۰-۱۴۰۴ تاریخ بازنگری: ۲۵-۱۱-۱۴۰۴ تاریخ پذیرش: ۲۶-۱۱-۱۴۰۴ تاریخ انتشار آنلاین: ۱۵-۰۱-۱۴۰۵

استناد به این مقاله: آذرنیا، فرشته، رستم پور ملکی، رقیه ؛ (۱۴۰۵) کاربست تکنیک‌های سینماتوگرافی در فضاسازی بصری رمان "ثلاثة وجوه لبغداد" اثر غالب هلسا، پژوهش در آموزش زبان و ادبیات عرب، ۸(۱)، ص ۲۱۲-۲۳۷.

ناشر: دانشگاه فرهنگیان http:// https://amozesharabi.cfu.ac.ir نوع مقاله: پژوهشی

© نویسندگان

١-مقدمه

با نگاهی به تاریخ سینما درمی‌یابیم که سینمای صامت با نگاه واقع‌گرایانه اهمیت ویژه‌ای برای ابعاد معماری فضا قائل بود؛ این فیلم‌ها حواس مخاطب را بیش از هرچیزی متوجه مکان می‌نمودند، اما درگذر زمان و با پیشرفت تکنیک‌های سینمایی، ابعاد روانی فضا اهمیت می‌یابد و نورپردازی و حرکات و زوایای دوربین و به‌طور کل جلوه‌های بصری در ایجاد فضای سینمایی و انتقال حس و حال فیلم نقش مهمی ایفا می‌کند. سینماتوگرافی مفهومی سمعی بصری محسوب می‌شود که از طریق ترکیب عناصر سینمایی در یک اثر هنری به خلق تصویر عینی در صحنه سینمایی می‌پردازد (جاسم کاظم، ۲۰۱۸: ۱۴۰).

پیوند میان ادبیات و سینما به عنوان دو رسانهٔ متفاوت-ولی دارای مشابهت‌های زیاد- موجب شکل‌گیری تفکر سینمایی و چه بسا رمان سینمایی در میان نویسندگان معاصر و از سوی دیگر پدیدهٔ اقتباس از آثار روایی در فیلم‌های سینمایی گردیده است. در واقع این پیوند از دیرباز وجود داشته و می‌توان گفت: «اگرچه ادبیات، هنری کلامی است و سینما برپایهٔ زبان تصویر شکل گرفته است، دقت در برخی روایت‌های ادبی، نگاه سینمایی نویسندگان پیشین را می‌نمایاند؛ گویی آنها در ناخودآگاه خود از ماهیت و ظرفیت‌های تصویری روایت آگاه بودند.» (اصغرزاده و دیگران، ۱۳۹۱: ۶۶)

اما توجه ویژه به شگردهای سینمایی در رمان مدرن نمود بیشتری دارد. عبدالملک مرتاض پیرامون ورود شیوه‌های جدید به رمان معاصر معتقد است مکتب آمریکایی رمان در تحول ساختارهای آن نقش مهمی ایفا می‌کند و از اشکال روایی که این مکتب به رمان می‌افزاید برخی تکنیک‌های سینمایی است. آنها به جای توصیف عواطف درونی شخصیتها، به آنچه که در وهلهٔ نخست به نظر می‌آید مانند رفتار و حالات و واکنش‌های آنها می‌پردازند. (مرتاض، ۱۹۹۸: ۶۷) از سوی دیگر، از زمان ایجاد نخستین فیلم‌های بلند و دارای صدا و گفتگو, رمان به مادهٔ اصلی فیلمساز در تولید فیلم‌های روایت محور مبدل گشت و اصلا روایت و فیلمنامه جزء ساختار بنیادی فیلم شد؛ بنابراین اقتباس سینما از رمان‌های مطرح جهان، به عنوان اصلی‌ترین شکل ارتباط این دو رسانه مطرح شد. در طرف دیگر این ارتباط رمان مدرن نیز از امکانات هنر هفتم برای پاسخ‌گویی به نیاز مخاطب معاصر و ارتباط عمیق‌تر با خواننده استفاده می‌کند تا از قالب‌های سنتی خود فاصله گیرد و پدیده‌ای به نام «سینه رمان» یا رمان سینمایی شکل می‌گیرد.

به طور کلی تحول در رمان معاصر عربی را می‌توان به اواخر قرن بیستم نسبت داد. بعد از شکست ۱۹۶۷، هنگامی که طرح وحدت قومی عربی شکست خورده و همراه با آن آمال و آرزوهای عربی نیز ویران شد، رمان عربی تحت تأثیر شرایط جامعه از رؤیاپردازی فاصله گرفته و به انعکاس واقعیت‌های ملموس جامعهٔ خود روی آورد. این برهه دوران مهمی در تاریخ رمان اردن محسوب می‌شود که ضمن افزایش کمّی رمان‌ها, آثار روایی این دوره از پختگی فنی برخوردار می‌گردد و نویسندگان اردنی

همسو با روند تحول رمان معاصر عربی و با الهام گرفتن از آثار روایی مطرح جهان به تغییر در سبک‌ها و شیوه‌های معمول رمان نویسی می‌پردازند. در این دوران نویسندگان مطرحی همچون غالب هلسا پا به عرصهٔ رمان نویسی اردن گذاشتند که حتی برخی او را پیشگام رمان معاصر اردن به شمار می‌آورند و آثار او از نظر پختگی و ابداع فنی قابل رقابت با سایر آثار روایی مطرح جهان عرب است. رمان "ثلاثة وجوه لبغداد" از حیث شکل و محتوا نه تنها در بین نویسندگان معاصر بلکه بین آثار خودِ هلسا نیز روند تحول را طی کرده و نمونه‌ای از رمان تجربی مدرن است. همانگونه که رمان معاصر برای ایجاد تصور واقعیت در ذهن مخاطب و باور پذیر نمودن داستان به ارائهٔ جزئیات و چه بسا تصویرگری جهان داستانی در قالب روایت داستانی خود می‌پردازد؛ در این رمان نیز چنین می‌نماید که نویسنده به صورت آگاهانه به تصویرگری سینمایی در جهان داستانی خود پرداخته‌است؛ در نتیجه دارای قابلیت‌ها و عناصر تصویری سینمایی است و از ظرفیت پژوهشی مناسبی برخوردار است.

۱-۱. اهداف پژوهش

این نوشتار برآن است تا ضمن نمایاندن وجوه تصویری سینمایی در یک رمان مدرن از نویسندهٔ مطرح اردنی، چگونگی استفاده از تکنیک‌های سینماتوگرافی در این رمان و تأثیر آن در خلق فضای تصویری و ارتقای تجربهٔ بصری خوانندهٔ رمان را ارزیابی نماید تا نشان دهد به کارگیری تمهیدات سینمایی تا چه حد در انتقال بهتر احساسات و مقصود اصلی نویسنده به مخاطب و افزایش جذابیت داستان نقش دارد.

۱-۲. اهمیت پژوهش

به نظر می رسد بررسی متن ادبی از طریق یک ابزار مفهومی جدید و متفاوت سبب درک خلاقیت متن می‌شود و بدین وسیله افق های گسترده تری را پیش روی مخاطب قرار می‌دهد، به‌ویژه اینکه با گذر زمان و تغییر ذائقهٔ مخاطب امروزی نیاز به تحول در نگرش و شیوه‌های نویسندگی و چه بسا روش‌ها و ابزارهای نقدی نیز بیش از پیش احساس می‌شود. از این رو بررسی نمونه‌ایی از رمان معاصر عربی- به ویژه رمان اردن که کمتر مورد توجه قرار گرفته- از رهگذر تکنیک‌های تصویری سینمایی می‌تواند خوانشی نو تلقی شود و زوایای پنهان متن را آشکار کند. با توجه به یافته‌های این پژوهش رمان ثلاثة وجوه لبغداد از قابلیت بررسی عناصر سینمایی برخوردار است و تکنیک‌های فیلمبرداری سینمایی در آن نمود دارد. بنابراین انجام چنین پژوهش‌هایی موجب معرفی ظرفیت های جدید برای نگارش و نقد آثار روایی می شود.

۳-۱. پیشینهٔ پژوهش

براساس یافته‌های این پژوهش، در حوزهٔ تکنیک‌های سینمایی در رمان، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته که برخی از آنها به موضوع سینماتوگرافی تا حدی مرتبط هستند. برای نمونه پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد ساسی وردهٔ از الجزایر با عنوان «*الروایة العربیة الجدیدة بین الکتابة الروائیة والصورة السینمائیة، روایة "إبرة الرعب" لهیثم حسین*» (۲۰۲۰) نویسندگان در بخش نخست تداخل روایت و سینماتوگرافی را بررسی می‌کنند و در بخش بعدی عناصر سینماتوگرافی در رمان ابرهٔ الرعب را مورد واکاوی قرار می‌دهند. نکتهٔ قابل توجه اینکه از میان پژوهش‌های صورت گرفته، این پایان نامه بر موضوع سینماتوگرافی متمرکز شده و از این حیث با جستار حاضر مرتبط است اما عدم استفاده از رویکرد مشخص در این پایان نامه و پراکندگی مطالب و جمع بندی ناقص بحث را از هدف دور نموده است. اگرچه نویسنده به فنون سینمایی متعددی می پردازد اما تحلیل و نتیجه گیری وی چندان عمیق نیست و حتی با عنوان پایان نامه مطابقت ندارد.

-پایان نامهٔ «کاربست تکنیک‌های سینمایی در رمان‌های نجیب محفوظ»(۱۴۰۲) مصطفی زرگانی. نویسنده به وجوه اشتراک وافتراق سینما و رمان در حوزهٔ روایتگری و تکنیک‌های ساخت تصویر، نماها وتدوین دررمان‌های نجیب محفوظ می پردازد که از حیث بررسی تکنیک‌های سینمایی با پژوهش حاضر هم‌پوشانی دارد.

-مقالهٔ «*تصویرسازی سینمایی در تاریخ بیهقی*» (۱۳۹۱) اصغرزاده و دیگران، فصلنامهٔ ادب پژوهی، شمارهٔ ۲۲. از بین قابلیت‌های سینمایی تاریخ بیهقی که نویسندگان پژوهش بدان پرداخته‌اند و به پژوهش حاضر مرتبط است می‌توان به نورپردازی و فاصلهٔدوربین (از عناصر سینماتوگرافی) اشاره نمود.

-پایان‌نامه «*بررسی کاربرد عناصر و تکنیک‌های سینمایی در شعر حامد ابراهیم پور، حسین غیاثی، مهدی موسوی..*» (۱۳۹۳)، محمد صادق زارع. نویسنده در چهار فصل به بررسی تکنیک‌های سینمایی در شعر می‌پردازد که در بخش فیلم‌برداری، زاویه‌ی دوربین، فاصله‌ی دوربین و انواع نما را مورد توجه قرار می‌دهد که با جستار حاضر مرتبط است اما از حیث مادهٔ مورد بررسی یعنی شعر، متفاوت است.

-پایان‌نامه کارشناسی ارشد «*بررسی قابلیت‌های سینمایی در داستان‌های غلامحسین ساعدی و نجیب محفوظ...*» (۱۳۹۴) فاطمه زهره‌وند. بخشی از پایان‌نامه تحت عنوان شگردهای تصویری و ذیل آن شیوه‌های فیلم‌برداری به بررسی این تکنیک‌ها می‌پردازد، البته تمرکز نویسندهٔ این پژوهش بیشتر بر روی عناصر روایی داستان و الگوی فیلمنامه نویسی است و به شگردهای تصویری اشارهٔ بسیار گذرایی دارد.

-پایان‌نامه کارشناسی ارشد «*بررسی ظرفیت‌های سینمایی رمان نوجوان "گردان قاطرچی ها"* »(۱۳۹۷) ندا نیکو. نویسنده به عناصر روایی و سبکی مشترک بین ادبیات و سینما پرداخته که از حیث بررسی عناصر سبکی و تکنیک‌های فیلم‌برداری با پژوهش حاضر مرتبط است.

-مقالهٔ «*الکامیرا الشعریة فی قصائد عدنان الصائغ الملتزمة*» (۱۳۹۷) زینب دریانورد، رسول بلاوی- مجلهٔ آفاق الحضارة الاسلامیة، شمارهٔ ۴۲. این مقاله تحول شعر معاصر عربی و کارکرد عناصر سینمایی همچون عدسی دوربین، انواع حرکت دوربین و زوایای دوربین بر شعر عدنان الصائغ را مورد بررسی قرار می‌دهد. این پژوهش نیز در قسمت‌هایی از بخش نظری با پژوهش حاضر ارتباط دارد.

پژوهش‌هایی نیز پیرامون آثار روایی غالب هلسا صورت گرفته از جمله:

-رسالهٔ دکتری «*البناء الدرامی فی روایات غالب هلسا*» (۲۰۱۷) ایناس ولید حسن صالح، دانشگاه العلوم الإسلامیة العالمیة، عمّان. این پژوهش چند اثر روایی غالب هلسا (از جمله رمان ثلاثة وجوه لبغداد) را از حیث تأثیر سبک نمایشنامه و درام بر شیوهٔ نویسندگی هلسا بررسی می‌کند. ساختار زمان، مکان، شخصیت‌ها، پیرنگ، گفتگو و...در این پژوهش مورد واکاوی قرار می‌گیرد. تمرکز این رساله بر روی عناصر روایی و تأثیرپذیری آن از سینماست و به عناصر سبکی سینمایی نمی پردازد.

-مقالهٔ «*فکر الروایة عند غالب هلسا*» (۲۰۱۱) از ولید حمارنة، مجلة الثقافیة. به برخی ویژگی‌های نویسندگی غالب هلسا از جمله انواع راوی و اثر آن در انتقال داستان و موضوعات محوری مورد توجه او در آثارش همانند موضوع رنج و اندوه پرداخته است.

-وکتابی با عنوان «*البنیة الزمنیة فی روایات غالب هلسا من النظریة إلی التطبیق*» تألیف: محمد عبدالله القواسمة و پایان‌نامهٔ «*رسم الشخصیة فی روایات غالب هلسا*» (۲۰۰۳) ریم خمیس الزیر نیز عناصر روایی "زمان" و "شخصیت" را در آثار غالب هلسا بررسی می‌کنند.

بنابراین در وهلهٔ نخست پیرامون بررسی عناصر و تکنیک‌های سینمایی در آثار غالب هلسا و به طور خاص عناصر سینماتوگرافی سپس در مورد رمان ثلاثة وجوه لبغداد به طور مستقل به پژوهشی دست نیافتیم. چنانچه اشاره شد بررسی اثر سینما بر رمان از مطالعات نوین بین رشته‌ای محسوب می‌شود که می‌توان گفت دررابطه با رمان اردن و به‌ویژه آثار غالب هلسا از سوی پژوهشگران مغفول واقع شده است، این در حالیست که رمان‌های غالب هلسا از نخستین آثار روایی معاصر است که از تکنیک‌های درام و سینمایی بهره جسته است. رمان ثلاثة وجوه لبغداد نیز در بین آثار هلسا در مقایسه با رمان‌های قبلی نویسنده با نوعی پیشرفت سبک نویسندگی همراه بوده است؛ از سوی دیگر تمرکز بر تکنیک‌های سینماتوگرافی با پرداختی

تفصـیلی وجزئی تر و نه به صـورت پراکنده و در اثنای دیگر مطالعات نیز می‌تواند موجب ارائهٔ نگاه دقیق و متفاوت به سـبک بصری یک اثر روایی و تأثیر آن بر انتقال موضوع گردد. توجه به این موارد وجه نوآوری پژوهش حاضر محسوب می‌شود

۱-۴. روش پژوهش

بدین منظور پژوهش حاضـر در بخش نظری بعد از معرفی رمان ثلاثهٔ وجوه لبغداد، مفهوم سـینماتوگرافی و عناصـر سـازندهٔ آن شـامل: فاصـلهٔ دوربین، زاویهٔ دوربین، حرکات دوربین، نورپردازی را بررسـی می‌کند و در بخش تطبیقی، کارکرد تکنیک‌های سینماتوگرافی در این رمان را مورد ارزیابی قرار می‌دهد.

۱-۵. پرسش‌های پژوهش

- مهم‌ترین تکنیک‌های سینماتوگرافی به کار رفته در رمان «ثلاثهٔ وجوه لبغداد» کدامند؟

- تکنیک‌های سینماتوگرافی چه کارکرد و تأثیراتی در شکل‌گیری فضای بصری و انتقال داستان این رمان داشته‌اند؟

۲-بحث نظری

۲-۱. رمان ثلاثهٔ وجوه لبغداد

این رمان که در سال ۱۹۸۱ منتشر شد از نظر شکل و محتوا دارای ابداع و نوآوری است. نویسنده به‌شیوهٔ جریان سیال ذهن با تغییرات در زمان و مکان و نیز در هم شکستن ساختار مبتنی برقالب متداول آغاز، اوج، پایان رمان متفاوتی برای بیان تمایلات ذات بشری ارائه می‌دهد. سه قسمت اصلی رمان "الوجه الأول: من خلال عيون مصرية. الوجه الثاني: الحفلة أو كوميديا الأسماء والوجه الثالث: زحف الغابة" گویی سه بخش مجزا از هم است ولی در کل ترکیبی از واقعیت و اوهام و خیالات و کابوس است که تا حدی تجربه زیسته شخصی غالب هلساست.

داستان با ورود غالب (شخصیت اصلی) از قاهره به شهر بغداد آغاز می‌شود، غالب نویسندهٔ شهیری است که به سبب برگزاری همایشی در دفاع از فلسطین و مخالفت با طرح آمریکایی صهیونی علیه کشورهای عربی دستگیر شده و بعد از مدتی که در زندان قاهره به سر می‌برده به عراق تبعید شده است. در بخش نخست (من عيون مصرية) از منظر راوی دانای کل محدود زندگی غالب در این محیط جدید روایت می‌شود و راوی نگاه او به عنوان یک فرد مصری به شهر بغداد و مردمانش را توصیف می‌کند. او که هویتش برای مردم -درمحله ای در وسط شهر و در هتلی ارزان قیمت- آشکار نیست، ترجیح می‌دهد در بین آنها به صورت ناشناخته زندگی کند ولی ظرف یک روز شناخته می‌شود و او را در هتلی بهتر اسکان می‌دهند، به مجامع ادبی وارد

شده و در یک مجله ادبی مشغول به کار می‌شود. در بخش دوم غالب به یک مهمانی می‌رود که خود نیز علت حضور در این جشن را نمی‌داند، آنجا با معشوقه‌اش روبرو می‌شود سپس در بخش زحف الغابة اقامت او در خانه‌ای به همراه فردی به نام ایوب روایت می‌شود، در این بخش داستان از طریق ضمیر متکلم و زاویه‌دید شخصیت غالب روایت می‌شود و با فلش بک‌های متعدد، داستان آشنایی غالب با دختری –تا انتها اسم او مبهم باقی می‌ماند، سهام یا لیلی- در دفتر مجله روایت می‌شود. غالب در طول داستان می‌کوشد محیط پیرامون خود را درک کند ولی ظاهرا موفق نیست و از ارتباط با دیگر شخصیت‌ها عاجز است، اشارة گذرایی نیز به مشکل حافظة خود می‌کند موضوعی که باعث شده تشخیص خیال و واقعیت برای او و چه‌بسا خواننده دشوار باشد.

۲-۲ مفهوم سینماتوگرافی

لویی لومیر در سال ۱۸۹۵ دستگاهی به نام سینماتوگراف ساخت که ترکیبی از همة تجربیات سدة گذشته در زمینة فیلم و عکاسی و از همه مهم تر ثبت حرکت بود. واژة سینماتوگراف از دو کلمة یونانی kinema به معنی حرکت و Graphe به معنی ثبت و رسم آمده است و به‌طور کلی به معنی ابزار حرکت است. (مهرگان، ۱۳۹۹: ۳۱) بوردول و تامسون معتقدند: «سینماتوگرافی از نظر لغوی یعنی حرکت‌نویسی و تا حدود زیادی مبتنی بر فتوگرافی (عکاسی) نورنویسی است». (بوردول و تامسون، ۱۳۹۰: ۲۰۰) امروزه این واژه به معنی تمهیدات فیلم‌برداری کاربرد دارد.

از سینمای کلاسیک تا مدرن، تکنیک‌های سینماتوگرافی همواره در حال تحول بوده‌اند. سینماتوگرافی بیشتر به حرکت دوربین در فضا متمرکز است و به درک فضای زمانی و مکانی پیش‌رو کمک می‌کند. الگوهای حرکتی فضا را تعریف می‌کنند و به آن اهمیتی بیانی می‌دهند. حرکات دوربین، احساسی از شراکت در ماجرای روی پرده را پدیدار می‌کنند چنانکه گویی مخاطب جزئی از فضای فیلم است. (مهرگان، ۱۳۹۹: ۳۳)

سینماتوگرافی نه تنها یک مهارت فنی بلکه ابزاری پویا و خلاقانه است که به فیلم‌ساز امکان می‌دهد با استفاده از رنگ، نور و سایه، فاصله و حرکات و زوایای دوربین، مفاهیم و احساسات و فضای کلی اثر را به شکلی مؤثر و گیرا به مخاطب منتقل کند. نویسنده نیز با به کاربستن تکنیک‌های سینمایی –تاحدی که قابل انطباق بر متن ادبی باشد- وتمهیداتی چون توصیفات حسی جزئی و دقیق می‌تواند حس حرکت را القا نموده و تصاویر را در ذهن مخاطب بازسازی کند تا با فضای داستان ارتباط بیشتری برقرار نماید.

به بیان دیگر، نویسنده با الهام گرفتن از عناصر سینمایی اقدام به چیدمان عناصر بصری در قاب دوربین (فرضی) می‌کند تا به وسیلة تکنیک‌های فیلم‌برداری این فضا را پیش روی مخاطب مجسم سازد، ابزار نویسنده، بیان و توصیفات دقیق اوست.

۲-۳. عناصر سینماتوگرافی

۲-۳-۱. انواع نما برحسب فاصلهٔدوربین

نما یعنی تصویری که بی‌وقفه و با یک‌بار روشن وخاموش کردن دکمهٔ ضبط دوربین ثبت می‌شود. نما را می توان برحسب فاصله دسته‌بندی کرد. (دیک،۱۳۹۷: ۱۰۱)

فاصلهٔ دوربین معین می‌کند کدام جزئیات در قاب تصویر در خور توجه هستند، کدامیک از جزئیات مشاهده نخواهد شد و سوژه در چه ابعادی نمایان خواهد گردید. (فیلیپس، ۱۳۹۷، ج۱: ۱۲۱) نماها برحسب فاصلهٔ دوربین به نمای خیلی دور، نمای دور، نمای متوسط، نمای نزدیک متوسط، نمای نزدیک، نمای خیلی نزدیک تقسیم می‌شوند.

نمای خیلی دور (اکستریم لانگ‌شات): اگرفردی سوژهٔ تصویر باشد تمام هیکل او و بخش وسیعی از محیط اطراف او دیده خواهد شد. این فاصلهٔ دوربین معمولا برای نمایش کلی فضای قاب و گستردگی محل به کار می‌رود. (همان)

نمای دور یا عمومی(لانگ‌شات): معمولا تمام هیکل سوژه و بخشی از محیط اطراف او دیده می‌شود. در این قاب‌بندی پیکر انسان از زانو به بالا قاب گرفته می‌شود، در این نما پیکرها مشخص‌تر هستند ولی هنوز پس‌زمینه مسلط است.(بوردول و تامسون، ۱۳۹۰: ۲۲۷)

نمای متوسط (مدیوم شات): اگر سوژه انسان باشد معمولا از زانو یا کمر به بالای او را می‌بینیم؛ نمایی که نه نزدیک است و نه دور و جایی میانهٔ دو اندازهٔ نما قرار می‌گیرد.

نمای نزدیک متوسط(مدیوم کلوزآپ): در این مورد، سوژه بخش عمده‌ای از ارتفاع قاب را پر می‌کند و اگر سوژه انسان باشد، معمولا شانه‌ها و سر او به خوبی پیداست. (فیلیپس،۱۳۹۷، ج۱: ۱۲۳)

نمای نزدیک(کلوزآپ): در این حالت سوژه ارتفاع قاب را پر می‌کند و فقط بخش کوچکی از محیط اطراف دیده می‌شود، اگر سوژه انسان باشد نمای نزدیک معمولا تمام سر او را نشان می‌دهد.(همان) در واقع بر روی حالات چهره، جزئیات یک ژست یا اشیای مهم تاکید می‌کند. (بوردول و تامسون، ۱۳۹۰: ۲۲۷)

نمای خیلی نزدیک: سوژه و یا بخشی از سوژه تمام قاب را پر می‌کند و در نتیجه خیلی بزرگ به نظر می‌آید و معمولا هیچ جای محیط اطراف دیده نمی‌شود. (فیلیپس،۱۳۹۷، ج۱: ۱۲۳) یعنی یک بخش کوچک مانند چشم‌ها یا لبها را بزرگ و با جزئیات نشان می‌دهد.

۲-۳-۲. زوایای دوربین

هنر سینما تصاویر را از زوایای مختلف در معرض دید تماشاگر قرار می‌دهد و در اثر ادبی نویسنده با قوه‌ی تخیل و تصویرپردازی ذهنی اثری با قابلیت‌های نمایشی ارائه می‌دهد. تکنیک دیگری که فیلم سازان برای توصیف بیشتر تصاویر و

گویاتر شدن آن به کار می‌گیرند انتخاب زاویهٔ فیلم‌برداری است. زوایای پرکاربرد سینمایی شامل نما از زاویهٔ بالا، نما از زاویهٔ پایین، دید چشم پرنده، نمای هم تراز دید چشم است.

نما از زاویهٔ بالا (نمای سرپایین): در این نوع نما دوربین بالاتر از موضوع قرار می‌گیرد. (دیک، ۱۳۹۷: ۱۰۴) نمایی که از بالای سر سوژه و روبه پایین فیلم‌برداری می‌شود یعنی دوربین از زاویهٔ رو به‌پایین به سوژه نگاه می‌کند.

نما از زاویهٔ پایین: نمایی است که گویی دوربین در حالی که از پایین به سوژه نگاه می‌کند، فیلم‌برداری می‌شود و زاویهٔ سربالا یا زاویهٔ پایین دارد.

نمای هم تراز دید چشم: نمای روبرو در زاویهٔ طبیعی و هم‌سطح چشم تماشاگر فیلمبرداری می‌شود. این نوع زاویهٔ دید بسیار رایج است و دوربین در مقابل بازیگر و هم ارتفاع چشم‌های او قرار می‌گیرد و به نوعی حالت نگاه انسان در زندگی روزمره را شبیه‌سازی می‌کند.

نمای دید پرنده: دوربین بالای سر کاراکتر قرار می‌گیرد و تصاویر را با زاویهٔ عمود (۹۰ درجه) فیلم‌برداری می‌کند. این نوع نما حسی از مقیاس و حرکت را تداعی می‌کند چرا که فضای اطراف شخصیت و حرکات را به تصویر می‌کشد.

۲-۳-۳. حرکات دوربین

می‌توان گفت حرکت دوربین تا حدی جانشین حرکت ماست، و به‌نوعی حرکات انسان را در دنیای بیرون از تصویر شبیه‌سازی می‌کند. در واقع حرکات دوربین واجد اشاراتهای متعددی به حرکت درون فضاست این اشاراتها چنان قوی هستند که فیلم‌سازان، غالبا این حرکات را به‌صورت (نمای) ذهنی می‌سازند. دلیل وجود این نماهای ذهنی از نظر روائی، بازنمایی منظر از دریچهٔ چشم کاراکتری در حال حرکت است یعنی حرکت دوربین می‌تواند نشانهٔ این باشد که ما داریم یک نمای نقطه دید(p.o.v) را تماشا می‌کنیم، چشم بی‌قرار دوربین یا قاب متحرک، چه از لحاظ روائی ذهنی باشد یا نباشد، به عنوان جانشینی برای چشم و توجه ما عمل می‌کند.(بوردول و تامسون، ۱۳۹۰: ۲۳۵) تیلت، پن، نمای تعقیبی و نمای کرین حرکتهای متداول قاب‌بندی هستند. (همان: ۲۳۴) البته دوربین می‌تواند حرکات بی‌شماری داشته باشد اما این حرکتها بیشتر رایج هستند.

تیلت: در حرکت عمودی، دوربین روی پایهٔ خود به بالا یا پایین حرکت می‌کند، این حرکت معمولا برای نشان دادن تدریجی سوژه ای به کار می‌رود. (فیلیپس، ۱۳۹۷، ج۱: ۱۳۵) در واقع دوربین حول یک محور افقی می‌چرخد به طوری که سردوربین به بالا یا پایین حرکت می‌کند ولی دوربین تغییر مکان نمی‌دهد. (بوردول و تامسون، ۱۳۹۰: ۲۳۴)

پن: در حرکت افقی دوربین روی سه پایه ای عمود سوار می‌شود و حرکت افقی انجام می‌دهد یعنی فیلمبردار مستقر در سطح زمین این کار را انجام می‌دهد. حرکت پن (مخفف پانوراما) معمولا برای نمایش وسعت و گستردگی فضا همچون دریا، دشت، کوهستان یا نظایر آن به کار می‌آید. (فیلیپس، ۱۳۹۷، ج۱: ۱۳۵)

اگر دوربین متحرک روی ریل یا صفحهٔ متحرک سوار شود، به آن تراولینگ گفته می‌شود.(همان)

در نمای تعقیبی (یا دالی یا تراک) کل دوربین تغییر محل می‌دهد و در جهت‌های مختلف در روی زمین_ جلو، عقب، دایره ای، اریب_ از یک سمت به سمت دیگر حرکت می‌کند. (بوردول وتامسون، ۱۳۹۰: ۲۳۴)

در نمای کرین(جرثقیلی) دوربین از روی زمین بلند می‌شود و معمولا به وسیلهٔ یک بازوی مکانیکی می‌تواند به بالا یا پایین حرکت کند. (همان)

۲-۳-۴. نورپردازی

نورپردازی یکی از تکنیک‌های مهم فیلمسازی محسوب می‌شود، نورپردازی به‌کارگیری هدفمند نور برای ایجاد جلوه‌های بصری یا زیبایی‌شناختی است. آدولف آپیا، نظریه‌پرداز سوئیسی معتقد بود عناصر بصری موجود در صحنه توسط نور به یک واحد یکپارچه و منسجم تبدیل می‌شود. (نصرالهی، ۱۴۰۰: ۳۳)

انعکاس درجهٔ خاصی از روشنایی یا رنگی خاص در فضای صحنه، می‌تواند حال و هوای شخصیتها، موقعیت عاطفی و یا نوع رویداد را مشخص کند. در سینما با نور می‌توان توجه تماشاگر را به نقطه‌های مرکزی رویداد رهنمون شد. (اسلین، ۱۳۸۷: ۴۴) بخش مهمی از تأثیرگذاری یک تصویر مربوط به نورپردازی آن است، از سوی دیگر سایه‌های ایجاد شده توسط نور دلالت‌هایی چون پنهان کردن جزئیات و ایجاد تعلیق در ذهن دارد.

«اینکه صحنه چقدر خوب یا وحشتناک نورپردازی می‌شود، جنبهٔ بزرگی از این هنر است.» (برسون، ۱۳۹۸: ۴۳)

۳. تحلیل عناصر سینماتوگرافی در رمان ثلاثهٔ وجوه لبغداد

۳-۱. فاصله و زوایای دوربین

هلسا مانند یک کارگردان به فاصله و زاویه دوربین توجه می‌کند؛ اینکه تصویر تا چه اندازه دور یا نزدیک است و جزئیات تا چه اندازه نشان داده می‌شود و داستان از کدام زاویه در معرض دید قرار می‌گیرد. داستان با یک نمای معرف که چشم‌اندازی از شهر بغداد است آغاز می‌شود: «بر فراز بغداد پرواز می‌کرد، در آن ساعت، شهر به مانند قطعه‌ای مخمل سیاه مزیّن به هزاران سنجاق درخشان می‌نمود» (۲) (هلسا، ۱۹۸۴: ۷) اینجا نمای معرف در آغاز داستان مانند سکانس اول فیلم، صحنه را به مخاطب عرضه می‌کند تا با فضا آشنا شده و اطلاعاتی بدست آورد. راوی دانای کل محدود درآغاز داستان، فضای کلی شهر

بغداد را با زاویهٔ چشم پرنده توصیف می‌کند، سپس وارد فضای شهر شده و با نمای اکستریم لانگ شات خواننده را به درون داستان می‌کشد تا با حال و هوای محیط آشنا شده و از فضای پیرامون شخصیت‌ها درک بهتری داشته باشد:

«خیابان قدیمی بود، با عطری برگرفته از سبک معماری آن... آنجا یک خیابان فرعی بود، گوشه‌اش رستورانی واقع شده بود که در قسمت ورودی آن از دو طرف ویترین شیشه‌ای قرار داشت، گارسون‌ها و سبدهای غذا در میان بخار (غذاها) و مه چراغ‌های نئون در حرکت بودند....» (۳)(همان: ۷-۸)

این نمای کلی در زاویهٔ باز با حرکات دوربین همراه است. معمولا بعد از نمای معرف که چشم‌انداز وسیعی را دربرمی‌گیرد چند نمای نزدیک‌تر می‌آید که بخش‌هایی از همان نمای معرف را بزرگ‌نمایی می‌کند. چنانکه ملاحظه می‌کنیم غالب هلسا از طریق چند برش از صحنهٔ وسیع بالای شهر تا داخل شهر بغداد وخیابان‌ها وبناها و...می‌کوشد تصاویری همه جانبه پیش روی مخاطب قرار دهد.

نویسنده در چندین مقطع داستان، شهر بغداد را در لانگ شاتی از زوایای گوناگون توصیف می‌کند. در واقع عنوان رمان -ثلاثة وجوه لبغداد- نیز دلالت بر اهمیت تصویر شهر بغداد به عنوان شاکلهٔ اصلی داستان دارد؛ از این رو نویسنده در فاصله نماهای مختلف و زوایای متعدد می‌کوشد تصویر این شهر با ویژگی‌های خاص آن را نمایش دهد:

«از پنجره، بغداد همچون تابلویی زیبا به نظر می‌آمد، خورشید تابان در وسط آسمانی آبی، درختان نخل تا دایرهٔ افق امتداد یافته، بوستانی با گل‌ها و درختان انبوه ومسیرهای زیبا. بغداد خود، بوستانی حقیقی بود، قطعه‌ای از بهشت شرقی، اما از کنار، در قلب این زیبایی و زیر نور خورشید آن، من گویی در عمق آتش سوزان الهی، میان بهشت و آتش می‌زیستم...بغداد از پشت پنجره بغداد بود...»(۴) (هلسا، ۱۹۸۴: ۱۱۱)

نمای لانگ شات و زاویهٔ بالا (سرپایین) اشراف بصری کاملی به خواننده می‌دهد. نمایی که تسلط راوی (شخصیت غالب) بر تمامی ابعاد تصویر پیش روی او را نشان می‌دهد، تسلطی که موجب می‌شود ظاهر و باطن شهر را دیده و درک نماید؛ او بغداد را شهری چون بهشت توصیف می‌کند اما در پس این چهرهٔ زیبا و فریبنده شهری مرموز و ترسناک آرمیده است که توصیفات نویسنده در مقاطع مختلف رمان چهره‌ای متفاوت از این شهر -در زمان حکومت حزب بعث عراق- را به تصویر می‌کشد.

نکتهٔ قابل توجه در صحنه‌های توصیفی که نویسنده ارائه می‌دهد توجه دقیق به جزئیات است و تقریبا می‌توان گفت اکثر- و چه بسا تمام - افرادی که شخصیت اصلی با آنها روبرو می‌شود را از نمای نزدیک توصیف می‌کند. هلسا، از عکاس حاضر در قهوه خانه گرفته تا فروشنده دوره‌گرد مقابل آن و اکثر افرادی که فقط یک‌بار در قصه حضور دارند را با جزئیات دقیق از نمای نزدیک توصیف می‌کند چرا که هدف او نه تنها توصیف، بلکه نشان دادن صحنه به مخاطب است و همین امر اثر او را به روایتی سینمایی نزدیک می‌کند. نویسنده گاهی در متن رمان نیز به اصطلاحات و تکنیک‌های سینمایی اشاره می‌کند:

«در او آثاری از یک جنایتکار دیوانه دیده می‌شـد، شـبیه یکی از فیلم‌های هیچکاک، وقتی ناغافل حمله کرد و چاقویش را بالا برد... صـورت ایوب در نمای نزدیک بود، صـورتی بزرگ، با نشـانه‌های خشـم... چشـمان درخشـان خالی از زندگی و طرهٔ مویی بلوند...» (۵)(همان: ۱۴۹)

و در ادامه حرکات او را جزء به جزء توصـیف می‌کند و حس تعلیق و انتظار را در مخاطب تقویت می‌کند تا در نهایت غالب – وهمین طور خواننده- متوجه علت خشم ایوب می‌شود؛ بدین ترتیب نویسنده با نمای نزدیک، حالت روحی شخصیت را با وصف جزئیات چهره‌ی او نشان می‌دهد.

از نمونه‌های نمای خیلی نزدیک می‌توان به این مقطع از رمان اشاره کرد:

«سـپس مردی در برابرش ایسـتاد. لباس سـیاهی به تن داشـت که به نظر تنگ می‌آمد،... کوتاه قامت... با بینی بزرگ و صـورتی تپل و رنگ پریده، قبل از هرکلامی دسـتش را به سـوی غالب دراز کرد، دسـت بزرگش به حالتی درآمد که گویی پرتقالی را نگه داشته، انگشت سبابه‌اش نزدیک غالب و سمت شکمش بود...» (۶)(هلسا، ۱۹۸۴: ۴۱)

این صحنه از زاویهٔ روبرو و با نمای نزدیک آغاز می‌شود سپس روی دست مرد زوم به جلو می‌کند و نمای خیلی نزدیک را نشان می‌دهد. در اینجا راوی حضور شخصیت اصلی داستان (غالب) در جشنی را توصیف می‌کند که برای خود غالب علت حضورش گنگ و مبهم اسـت، بدین ترتیب با حالت وسـواس‌گونه‌ای حرکات و چهرهٔ افراد حاضـر در مراسـم توصـیف می‌شـود تا شـاید به نحوی علت حضور غالب در این جشن و نوع مراسم برای مخاطب آشکار شود.

۳-۲. حرکات دوربین در رمان ثلاثة وجوه لبغداد

چنانچه پیشـتر ذکر شـد حرکات دوربین می‌تواند واجد اشـارتها ودلالت‌های خاصـی باشـد. در این بخش از رمان نمونه‌ای از حرکت عمودی دوربین (تیلت) را مشاهده می‌کنیم: «سپس برگ‌های درخت با سرعتی شگرف شروع به لرزیدن کرد، هر برگی به تنهایی می‌لرزید، لرزشی خاص، سپس از درخت جدا شده و همچون سنگی عمود فرود می‌آمد...» (۷)(هلسا، ۱۹۸۴: ۲۱۸) در این مقطع راوی(غلب) با بیان عبارت: «آن حادثهٔ عجیب رخ داد که همانندش را در زندگی‌ام ندیده بودم» (۸)(همان) به توصـیف طوفان مهیبی که رخ داده می‌پردازد، این صـحنه با نمای کلوزآپ از برگ درخت آغاز می‌شـود و با تمرکز بر یک جزء کوچک تا توصیف کل صحنه، حس تعلیق در مخاطب ایجاد می‌کند. بنابراین ابتدا حرکت و لرزش هر برگ، سپس سقوط آن با حرکت تیلت دوربین نشـان داده می‌شـود و به‌تدریج زاویهٔ تصـاویر باز می‌شـود و به‌افشـای کل صـحنه می‌انجامد؛ طوفانی که به حالت گردباد درمی‌آید و شیشـه‌ها را می‌شکند و شگفتی خواننده را برمی‌انگیزد. در اینجا دوربین یا چشم خیال نویسنده مسیر این اتفاقات را می‌پیماید؛ مسیری که از بالا رو به پایین و مشابه حرکت عمودی دوربین است.

توصیفات راوی در مقطعی دیگر می‌تواند معادل حرکت افقی دوربین (پن) در نظر گرفته شود: «منتظر اتوبوس ایستادم، در حاشیهٔ پیاده رویی که در آن ایستاده بودم آب‌های راکد جمع شده بود، آب‌ها از کانال‌های کوچکی سرازیر می‌شد، از خیابانی شیب‌دار عبور کرده به سمت پیاده‌رو می‌آمد» (۹)(هلسا، ۱۹۸۴: ۱۱۱) ملاحظه می‌کنیم که از طریق حرکت پنِ دوربین گسترهٔ بیشتری از فضای خیابان پیش‌روی مخاطب قرار می‌گیرد.

نمونهٔ دیگر حرکات افقی و عمودی دوربین فرضی را در این بخش از رمان ملاحظه می‌کنیم:

«شب هنگام برگ‌های خشک درختان به داخل خلنه نفوذ کرده بودند.... یک لایه خاک راهرویی که از اتاق خواب به دستشویی منتهی می‌شد را پوشانده بود. ردّ کفش‌های ایوب از ابتدای پله‌های داخلی تا آشپزخانه بر آن نقش بسته بود. مارمولکی در زاویهٔ متشکل از محل اتصال دیوار به سقف قرار گرفته بود، زیر دستشویی، خط سیاهی از مورچه‌ها ردیف شده بود که از مکانی نامعلوم می‌آمدند و به تاریکی زیر آن منتهی می‌شدند.» (۱۰)(همان: ۱۱۰-۱۱۱)

حرکات دوربین به دلیل فضای بیشتری که نشان می‌دهد به روایت فیلم کمک کرده و کیفیت بصری فیلم را ارتقا می‌بخشد، بازسازی این حرکات در رمان ثلاثهٔ وجوه لبغداد نیز به اطلاعات خواننده از فضای پیرامون شخصیتها می‌افزاید. گویی نویسنده، چشم خواننده را همچون تماشاگر به جهات خاصی هدایت می‌کند. در این مقطع راوی به تدریج از توصیف برگ‌های افتاده در داخل خانه پیش می‌رود و با حرکت افقی ردپاهای نقش بسته در کف سالن را دنبال می‌کند، سپس با حرکت تیلت (روبه بالا) حشرات موجود در زاویهٔ دیوار و سقف را نشان می‌دهد و باز با حرکت تیلت (روبه پایین) پایین تر می‌آید و دوباره با حرکت پن ردیف مورچه‌ها را نشان می‌دهد. بنابراین حرکات پن و تیلت به تقلید از چشم انسان، موضوع مورد نظر را مشاهده می‌کند و حس حضور در فضا را به مخاطب منتقل می‌کند.

طبق توصیفات نویسنده می‌توان این قسمت از رمان را صحنه‌ای از بالای سر شخصیت‌ها و به نوعی نمای جرثقیل در نظر گرفت:

«یک عقب نشینی جمعی رخ داد، حرکتی متمایل به راست و چپ، سپس در حالت نشسته یک پرش به عقب انجام می‌دهند، در ورودی اتاق فضای خالی ایجاد می‌شود، افراد به صورت یک خط صاف آنجا نشسته‌اند و پشت سرشان تا انتهای اتاق خطوط مستقیمی بوجود آمده...» (۱۱)(هلسا، ۱۹۸۴: ۲۴)

نمایی از زندان قاهره که از بالای سر شخصیتها صحنه را توصیف می‌کند تا مخاطب دید کاملی از حالات و حرکات شخصیت‌ها، و ترس و وحشت مسلط بر فضا (هنگام ورود زندانبان) داشته باشد؛ خاطره ای که به صورت چند عکس در ذهن غالب نقش بسته و به یکباره به صحنه‌ای سراسر حرکت مبدل می‌شود.

نمونه‌ای از نمای تراولینگ را می‌توان در این مقطع از رمان مشـــاهده نمود؛ جایی که راوی حرکت اتومبیل از مقابل هتل را توصیف می‌کند: «لحظه‌ای که ماشین از مقابل هتل حرکت کرد، آن جوان ساکت و آرام را دید، از راننده خواست کمی توقف کند، ماشین را ترک کرد، جوان مصری به تابلوی فلزی نگاه می‌کرد... سپس به غالب زل زد...» (۱۲)(هلسا، ۱۹۸۴: ۳۳) در این بخش، گویی دوربین بر روی ریل مقابل هتل، حرکت اتومبیل و توقف آن را همراهی می‌کند.

حرکت همزمان دوربین با حرکات شخصیت اصلی هنگامی که در خیابان‌های بغداد قدم می‌زند و یا با اتومبیل عبور می‌کند نیز می تواند بمثابهٔ حرکت تعقیبی در نظر گرفته شود. در مقطع پیش رو نویسنده با استفاده از نمای دید ذهنی، دوربین فرضی را با شخصیت غالب همراه می‌کند، گویی دوربین با او حرکت می‌کند:

«اکنون در قلب محله حرکت می‌کنم، گوشه‌ای از خیابان تنگ... (خیابانی) با اسرار پنهان در عمقش که شوق به بغدادی دیگر در آن زنده می‌شود، بغداد دههٔ پنجاه سرشار از آثار عصر عباسی، راه را ادامه می‌دهم، دور ساختمان دفتر می‌چرخم، به ورودی رو به وزارت دفاع می‌رسم، سمت راستم دفتر مجلات است، به طبقهٔ اول کتابخانهٔ ملی می‌روم.» (۱۳)(هلسا، ۱۹۸۴: ۱۱۵)

حرکت روبه جلوی دوربین در خیابان‌ها، انحراف به راســـت و چپ و حرکت در جهات مختلف نمونه‌ای از توجه نویســـنده به تکنیک‌های فیلمبرداری در این اثر است. بدین‌ترتیب سرعت انتقال تصویر در نماهای مختلف سبب ایجاد حرکت و پویایی در داستان شده و مانع خستگی مخاطب می‌شود. در واقع غالب هلسا مخاطب را وامی‌دارد تا این مسیر را با سوژه بپیماید و حسی از واقعیت و حضور در فضا وهمذات پنداری را در خواننده ایجاد می‌کند.

۳-۳. نورپردازی در رمان ثلاثهٔ وجوه لبغداد

عنصـــر نور در این رمان نقش مهمی ایفا می‌کند به گونه‌ای که نویســـنده هر صـــحنه‌ای را که توصـــیف می‌کند غالباً به نور آن می‌پردازد. توصـیف نور و روشـنایی، سـایه و تاریکی از بسـامد بالایی برخوردار اسـت؛ چنانکه با تغییر محیط و دکور حوادث و درتک تک صحنه‌ها، به نور آن صحنه اشاره می‌شود. هلسا همچون یک کارگردان به نوع نور صحنه (طبیعی یا مصنوعی)، زاویهٔ نورپردازی، میزان و شـدت نور و تاریکی می‌پردازد تا تصـویری کامل –در حد امکانات ادبی-در مقابل دیدگان مخاطب مجسـم سازد.

نمونه‌هایی از نورپردازی نویســـنده را می‌توان در این مقاطع از رمان ملاحظه نمود: «خیلبان قدیمی بود..تاریکی ملایمی بر آن سایه افکنده بود، نور ضعیفی که از خانه‌های دو طرف بر آن می‌تابید از شدت تاریکی می‌کاست. سپس تاریکی محو شد، نخست به آرامی، نورهایی به رنگ تیره به آن نفوذ کرد...» (۱۴)(هلسا، ۱۹۸۴: ۷) اینجا اشاره به شدت، جهت و رنگ نور داشته، سپس

در ادامهٔ توصیف خیابان به فروشنده گوشت می‌رسد و به جهت نورپردازی اشاره می‌کند که نور از بالای سر او تابیده می‌شود: «بالای سر فروشنده، چراغ برقی بود که نورهای قوی از آن ساطع می‌شد» (۱۵) (همان) سپس به زاویهٔ روبرو و رنگ سفید نور مصنوعی آن اشاره می‌کند:

«در زاویهٔ روبه‌رو، قهوه‌خلنه در نوری شبح گونه غرق شده بود. نور سفید چراغ‌های نئون و هیاهوی داخل، آنجا را به اتوبوس‌های شلوغ شبیه کرده بود. نورها در طول خیابان فرعی امتداد یافته بود، چراغ‌های خیابان، نورهایی از داخل محله‌ها، چراغ‌های آویزان بر ورودی محله‌ها، از تمامی جهات نور می‌تابید. مردم و میز و نیمکت‌های چوبی جلوی قهوه‌خانه زیر نور مستقیم بدون سایه دیده می‌شدند.» (۱۶)(هلسا، ۱۹۸۴: ۷-۹)

اینجا راوی علاوه بر رنگ نور باز هم به جهت نورپردازی که از همهٔ جهات می‌تابد و شدت و کیفیت آن می‌پردازد؛ شدت نور صحنه و تابیدن از جهات مختلف موجب شده سایه تشکیل نشود، نور زیاد محیط و حرکت افراد و صداهای اطراف همگی ترجمان ریتم پرتکاپوی زندگی شهر بغداد در هنگام شب است.

نمونهٔ دیگر از نورپردازی در این مقطع از رمان ملاحظه می‌شود:

«لیلی را در باغ دید که بر روی تابی نشسته به آرامی تکان می‌خورد... نور از بالای سر و پشت سرش بر او می‌تابید و اطرافش هالهٔ نوری ترسیم کرده بود. هنگامی که صورتش را به سمت چپ چرخاند نور تابیده از پشت سر، صورتش را روشن کرد... » (۱۷)(هلسا، ۱۹۸۴: ۶۷)

همانگونه که اشاره شد نورپردازی می‌تواند از طریق روشن کردن یک بخش از کادر و در سایه قرار دادن سایر بخش‌ها بر اهمیت سوژه تأکید نموده و ترکیب بندی تصویر را کامل کند. (رحیمی، ۱۴۰۲: ۸۲) در این صحنه لیلی (محبوبهٔ غالب) در باغ تقریبا تاریک نشسته و نور چراغ از بالا و پشت سر بر او می‌تابد و قابی از نور او را دربرگرفته تا چشم مخاطب را به سوی خود هدایت کند و همانگونه که تمام حواس غالب را جلب نموده، مخاطب نیز در این حس شریک می‌شود. از سوی دیگر تصویر پس زمینهٔ تاریک و در میان آن نور ملایم تابیده شده بر روی لیلی، با ایجاد کنتراست بالا، تصویری زیبا تشکیل داده و حسی دراماتیک به فضا می‌بخشد.

بنابراین نورپردازی و رنگ و سایه‌روشن‌های ایجاد شده تنها جنبهٔ فنی ندارد بلکه می‌تواند حامل اندیشه‌ای خاص و دارای جنبهٔ زیبایی‌شناختی باشد. هلسا از نور به عنوان یک عنصر مهم در انتقال حس و حال فضا کمک می‌گیرد. در واقع نویسندگان از طریق تغییر در شدت و رنگ نورپردازی تأثیر دراماتیک در تصویر بصری ایجاد می کنند. (دریانورد وبلاوی، ۱۴۰۰: ۲۵).

از سوی دیگر تاریکی هم دلالت‌های خاصی دارد، وقتی جریان برق زندان قطع می‌شود، ترس و وحشت و ابهام همهٔ زندانیان را فرا می‌گیرد. تاریکی معمولاً حس مرموز و ناشناخته توأم با ترس را در انسان می‌افزاید، گویی هلسا از تاریکی زندان برای

پوشاندن بخشی از زشتی رخدادها استفاده می‌کند، حال در این فضای ساکت و تاریک زندان، صدای فریادهایی که از پشت در زندان به گوش می‌رسد نیز بر ترس زندانیان می‌افزاید و منجر به ایجاد هیجان در داستان می‌شود. در این فضای غم بار کم کم نور هم دلالت خود را از دست می‌دهد: «سپس چراغ روشن شد و همراه با آن وحشت و ناامیدی بازگشت، همه چیز به روال قبل برگشت» « (۱۸)(همان) در واقع حوادثی که در تاریکی رخ داده و رنج و شکنجهٔ روحی که بدان دچار شده‌اند نور امید را از آنها سلب کرده، گویی دیگر نور و تاریکی برای آنها تفاوتی ندارد.

نویسنده به بهترین شکل از دلالت‌های نور و تاریکی و رنگمایهٔ صحنه برای بیان احساسات مدد می‌جوید، برای توصیف ترس سایه افکنده بر عراق به رنگ سیاه این شهر از هواپیما اشاره می کند- ظاهراً به سبب تراکم درختان و فضای سبز – که در واقع می‌تواند نمادی از وضعیت کلی این سرزمین باشد. وقوع طوفان و سیاه شدن آسمان نیز یکی از همین صحنه‌هاست که با توصیف فضای دلهره‌آور شهر همخوانی دارد:

«کم کم برگ‌ها درخشش خود را از دست دادند, به رنگ سوخته‌ای همچون رنگ برنزهٔ آهن مات مبدّل شدند، آسمان به رنگ آبی تیره درآمد. آنچه که مقابل نور خورشید را گرفته بود، ابر نبود بلکه رنگ سیاهی بود فقط یک رنگ سیاه....تاریکی از هرسو به درون دایرهٔ افق می‌خزید، خورشید پنهان شد، تاریکی همچون کابوسی خفقان آور، متراکم، ستیزه‌جو و فراگیر بر شهر فرود آمد. در قلب تاریکی هیچ اثری از نور نبود...» (۱۹)(هلسا، ۱۹۸۴: ۲۱۸)

این صحنه‌ها شهری آشفته با آسمان سیاه بدون نور، وسط طوفانی مهیب را در ذهن مجسم می‌کنند که در کنه آن تصویری از حال و روز بغداد آن روزهاست.

براساس آنچه نگاشته شد، فضای بصری را می‌توان عناصر قابل رؤیت در نظرگرفت که کارگردان‌های سینما با تکنیک‌ها وتمهیداتی این فضا را در معرض دید بینندهٔ فیلم قرار می‌دهند. نویسندگان معاصر نیز با بهره‌گیری از این تکنیک‌ها در آثار روایی خود صحنه‌هایی از داستان را در اذهان مخاطبان مجسم می‌سازند که مشابه تصاویر واقعی سینماست که از دریچهٔ دوربین فیلم برداری ضبط می‌شوند.

۴- نتیجه

در رمان ثلاثهٔ وجوه لبغداد اثر نویسندهٔ به نام اردنی غالب هلسا برخی عناصر سینماتوگرافی به طرز چشمگیری نمود دارد.

از لحاظ فاصلهٔ دوربین، نویسنده از نماهایی با فواصل گوناگون استفاده کرده است، در چندین مقطع داستان، شهر بغداد را در لانگ‌شاتی از زوایای مختلف توصیف می‌کند، در واقع عنوان رمان نیز دلالت بر اهمیت تصویر شهر بغداد به عنوان شاکلهٔ اصلی داستان دارد. زاویهٔ بالا در این نوع نماها تسلط راوی بر ابعاد تصویر را نمایان می‌سازد و اشراف بصری کاملی به خواننده

می‌دهد که موجب می‌شود از ورای ظاهر زیبا و فریبندهٔ شهر بغداد، چهرهٔ غمگین این شهر عیان شود. شهری مرموز و ترسناک که به سبب حاکمیت حزب بعث، ترس و اضطراب آن را فراگرفته است. در واقع هلسا می‌کوشد به جای شرح و توصیف صِرف، این احوال را به مخاطب نشان دهد.

همچنین می‌توان به وجود صحنه‌های متعددی اشاره نمود که از نمای نزدیک و خیلی نزدیک روایت می‌شود تا عناصر خاصی را برجسته نماید، حالات چهرهٔ شخصیتها در موقعیت‌های مختلف، طرز پوشش و حرکات آنها در اینگونه نماها با دقت واکاوی می‌شود تا تلاش و عدم توانایی شخصیت اصلی داستان (غالب) برای ارتباط با افراد را بهتر القا کند، گویی این درک و دریافت به خواننده واگذار می‌شود. هلسا از هر موقعیتی- به وسیلهٔ نمای دور و یا نمای نزدیک- استفاده می‌کند تا از فرهنگ و آداب و عادات زندگی مردم، اوضاع سیاسی و وضع معیشتی و اعتقادات دینی مردم عراق- وگاهی قاهره- اطلاعاتی در اختیار خواننده قرار دهد.

نویسنده با تغییر زوایای دوربین فرضی در فاصله نماهای مختلف ضمن ایجاد تنوع بصری، حس حضور در فضا را برای مخاطب تداعی می‌کند. این امر بویژه در فصل سوم رمان که از زبان شخصیت اصلی (غالب) روایت می‌شود بیشتر جلوه می‌کند. در این فصل نماهای نقطه‌دید نهایت همذات‌پنداری مخاطب با جریان داستان را ممکن می‌سازد.

حرکات و جابه جایی دوربین همان طور که در سینما دارای دلالت‌های خاصی است به کاربستن آنها در رمان نیز واجد اشاراتهای ویژه‌ای است، در این رمان توصیفات دقیق راوی حرکات دوربین سینما را برای مخاطب تداعی می‌کند، و نگاه و توجه او را در فضای ذهنی ایجاد شده، به جهات خاصی هدایت می‌کند. این امر ضمن تعیین ریتم روایت موجب تحرک وپویایی اثر روائی گردیده و مانع خستگی مخاطب می‌شود، هرجایی که غالب درآن حضور دارد دوربین فرضی یا از دریچهٔ نگاه او و یا راوی کل به حرکت درمی‌آید و کل محیط را برای مخاطب بازسازی می‌کند واطلاعات کاملی به او می‌دهد. بدین ترتیب نویسنده با این تمهیدات سینمایی مخاطب را هرچه بیشتر با خود همراه می‌کند و با حرکت دوربین گسترهٔ وسیع‌تری پیش روی او قرار می‌دهد که در انتقال فضا نقش مهمی دارد.

عنصر بصری دیگری که غالب هلسا بدان توجه خاصی داشته نورپردازی است و نور صحنه، نقش کلیدی در انتقال حس و حال فضا و برانگیختن احساسات شخصیتها و به طبع آن خواننده داشته است. در واقع به کارگیری هدفمند نور موجب ایجاد جلوه‌های بصری و زیبایی‌شناختی در این اثر گردیده است. چنانکه با تغییر دکور و در اکثر صحنه‌ها، به نور آن اشاره می‌شود. هلسا همچون یک کارگردان به نوع نور صحنه (طبیعی یا مصنوعی)، زاویهٔ نورپردازی، میزان و شدت نور و تاریکی و رنگ نور می‌پردازد تا تصویری کامل —در حد امکانات ادبی-در مقابل دیدگان مخاطب مجسم سازد. نورپردازی در انتقال ترس واضطرابی که بر فضای کلی داستان حاکم است تأثیرگذار بوده، همچنین کنتراست بالا و تضاد بین تاریکی و روشنایی، کشمکش درونی

شخصیت غالب را اظهار می‌کند؛ چنانکه تمایز بین واقعیت و کابوس و خیالات او برای مخاطب و چه بسا برای خود او نیز دشوار است، تنالیتهٔ رنگی سرد و تیره در خانه و محل کار او نیز نشانهٔ تنهایی و اوضاع کسالت بار و فضای بی‌روح زندگی اوست.

بنابراین هلسا با الهام از عناصر سینماتوگرافی، که شامل قابلیت‌ها و تکنیک‌های فیلم‌برداری در سینما هستند، فضای بصری اثر خود را شکل می‌دهد و خواننده را در این فضا غوطه ور می‌کند؛ به کارگیری هوشمند فواصل و زوایای دوربین و حرکت آن در تمامی صحنه‌های محیط داخلی و فضای بیرونی و نورپردازی، همگی در خدمت داستان هستند. نویسنده با این تمهیدات ضمن انتقال احساسات فردی غالب (به عنوان شخصیت اصلی داستان) که به نوعی دچار سردرگمی و شک و ابهام در مورد امور یقینی زندگی شده، این حس را به عواطف جمعی مردم عراق که در سایهٔ حاکمیت ظالمان متعصب دچار ترس و تشویش هستند پیوند می‌دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱-غالب هلسا در ۱۸ دسامبر ۱۹۳۲م در یکی از روستاهای ماعین در اردن متولد شد و همان روز در سال ۱۹۸۹ در دمشق چشم از جهان بست. او عضو حزب کمونیست بود و به سبب فعالیت‌های سیاسی در لبنان و اردن و مصر زندانی شد و سالهای زیادی را در تبعید گذرانید. در طول عمر خود در ۶ کشور عربی اقامت نموده و به تحصیل پرداخت که در این میان اقامت طولانی در قاهره از نظر ادبی تأثیر بیشتری بر او گذاشت و اکثر رمان‌های خود را در این کشور نوشت. او مدافع پرشور فرهنگ فلسطین بود و این دیدگاه در آثار او انعکاس یافته است. از آثار روائی او می‌توان به این موارد اشاره کرد: رمان "الضحک"(۱۹۷۱) ، رمان "الخماسین"(۱۹۷۵)، رمان "السؤال"(۱۹۷۶)، رمان"ثلاثة وجوه لبغداد"(۱۹۸۱) رمان"السلطانة"(۱۹۸۷)، رمان "البکاء علی الأطلال"(۱۹۸۰)، رمان"الروائیون" (۱۹۸۸). (صالح، ۲۰۱۹م)

۲-«کان یطیر فوق بغداد، بدت له ، ساعتها، قطعة من المخمل الأسود، مؤشاة بآلاف الدبابیس المضیئة»

۳-«کان الشارع عتیقاً، رائحته نمط المعمار...کان هنالک شارع جانبی، علی زاویته مطعم، تحتل واجهته الزجاجیة الزاویة علی الجانبین، وکان الزبائن والجرسونات وحلل الطعام تسبح فی ضباب النیون والأبخرة... »

۴-«من النافذة بدت بغداد لوحة رائعة. الشمس بکل بهائها.... کانت بغداد بستاناً حقیقیاً، قطعة من الجنة الشرقیة. أما فی الخارج، فی قلب هذه الفتنة وتحت شمسها مباشرة، فإننی فی جوف نار الله الموقدة، أعیش إتحاد الجنة بالنار... لمحت بغداد من وراء النافذة بغداد...»

۵-«...کان فیه لمحة من المجرم-المجنون کما ظهر فی أحد أفلام هیتشکوک، حینما هجم فجأة، رافعاً سکینه...، کان وجه أیوب وجهاً فی لقطة مقربة، وجه کبیر، وتعبیر غضب...، وعینان لامعتان تخلوان من الحیاة، وخصل شقراء...»

۶-«ثم وقف رجل فی مواجهته. کان یلبس بذلة سوداء....کانت قصیراً...له أنف کبیرٌ ووجه سمین شاحب، مدَّ الرجل یده نحو غالب، قبل أن یتکلم وقد شکلت الید الکبیرة وکأنه یمسک بها برتقالة، وسبابتها تقترب من غالب ، متجهة الی بطنه ...»

۷-«ثم أخذت أوراق الشجر تهتز وترتعش بسرعة مذهلة... کل ورقة کانت تهتز بمفردها، اهتزازاً خاصباً بها. ثم تنفصل عن الشجرة وتسقط عامودیة کأنها حجر...»

۸-«حدث ذلک الشئ الغریب الذی لم أشهد له مثیلاً فی حیاتی...»

۹-«وقفت أنتظر الباص. فی محاذاة الرصیف الذی أقف علیه تجمعت میاه آسنة، کانت المیاه تأتی عبر قنوات صغیرة...تعبر لشارع المائل باتجاه الرصیف الذی أقف علیه.»

۱۰-«أوراق الشجر الجافة نفذت فی اللیل داخل البیت.... طبقة من التراب تکونت فی الممر المؤدی من حجرة النوم إلی المغسلة. حذاء أیوب مطبوع فوقه ابتداء من قاعدة السلم الداخلی وانتهاء بالمطبخ. برص یقع ساکناً فی الزاویة المکوّنة من إلتقاء الجدار مع السقف...»

۱۱-«وتحدث حرکة تراجع عامة ... حرکة تمایل الی الیمین والشمال، ثم - وهم جلوس- قفزة الی الوراء. یحدث فراغ فی مقدمة الحجرة، یشکل الجالسون خطاً مستقیماً علی حدوده، وراءهم خطوط مستقیمة حتی نهایة الحجرة ...»

۱۲-«فی اللحظة التی تحرکت فیها السیارة أمام الفندق رأی ذلک الشاب الهادیء ...طلب من السائق أن یتوقف قلیلاً، وغادر السیارة، کان الشاب المصری ینظر إلی اللوحة المعدنیة...ثم یدقق النظر إلی غالب...»

۱۳-«أسیر الآن فی قلب الحی، لمحة من الشارع الضیق... یتوه فی عمقه بغموض، ولّد فی داخله شوقاً لبغداد أخری: بغداد الخمسینیات المفعمة بضباب عصر عباسی. أواصل المسیر..... علی یساری مکتبة المجلات...صعدت إلی الطابق الأول من المکتبة الوطنیة»

۱۴-«کان الشارع عتیقاً...وتحط علیه ظلمة رخوة- تخفف من تماسکها أضواء ذابلة تنبعث من البیوت القائمة علی الجانبین...ثم ذابت الظلمة، ببطء فی أول الأمر، تسللت إلیه أضواء سمراء عکرة...»

۱۵-«فوق رأس البائع مصباح کهربائی، تنبعث منه إشاعات قویة.»

۱۶-«فی الزاویة المواجهة-مقهی بدا محضواً بالضوء الشبحی، الأبیض لأنابیب النیون... وتتوالی الأضواء علی إمتداد الشارع الجانبی، مصابیح الشارع... ومن جمیع الإتجاهات یسقط الضوء، فکان الناس والموائد والدکک الخشبیة أمام المقهی بلا ظلال.»

۱۷-«فقد رأی لیلی جالسة فی الحدیقة، علی مرجیحة تهتز ببطء. والضوء یسقط علیها، من فوقها و من خلفها، راسماً حولها إطاراً مشعاً...وعندما أدارت وجهها إلی الیسار، فأضاء النور القادم من الخلف وجهها...»

۱۸-ثم أضاء النور، ومعه دهشة وخیبة أمل، فکل شیء عاد کما کان»

١٩-«شـيئاً فشـيئاً أخذت الأوراق تفقد بريقها وتتحول الى سـمرة كسـمرة الحديد المطفأة وأخذت زرقة السـماء تغمق....زحف السـواد من كل جزء من محيط دائرة الافق الى المركز. احتجبت الشـمس...هبطت على المدينة ظلمة ككابوس خانق. كثيفة، عدوانية، شاملة، لا وجود لضوء من أى نوع فى قلبها.»

منابع

کتابها

عربی

-القواسمة، محمد عبدالله، (بی‌تا)، **البنیة الزمنیة فی روایات غالب هلسا من النظریة إلی التطبیق**، عمان، وزارة الثقافة.

-مرتاض، عبدالملک، (۱۹۹۸)، **فی نظریة الروایة (بحث فی تقنیات السرد)**، عالم المعرفة.

-هلسا، غالب ،(۱۹۸۴)، **روایة ثلاثة وجوه لبغداد**، چ ۱، قبرص، آفاق للدراسات و النشر.

فارسی

-اسلین، مارتین، (۱۳۸۷)، ***دنیای درام***، مترجم: محمد شهبا، تهران، هرمس.

-برسون، روبر، (۱۳۹۸)، **یادداشت‌هایی درباب سینماتوگراف**، مترجم: علی اکبر علیزاد، چ۳، تهران، نشر بیدگل.

-بوردول، دیوید؛ وکریستین تامسون، (۱۳۹۰)، **هنر سینما**، مترجم: فتاح محمدی، چ۸، تهران، نشر مرکز.

-دیک، برنارد اف، (۱۳۹۷)، **آناتومی فیلم**، مترجم: حمیدرضا احمدی لاری، چ. ۳، تهران، نشر ساقی.

-رحیمی، محمد، (۱۴۰۲)، **مفاهیم وتکنیک‌های فیلم‌برداری از پایه تا پیشرفته**، چ۳، تهران، ساقی.

-فیلیپس، ویلیام، (۱۳۹۷)، **مبانی سینما**، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، ج ۱، چ۴، تهران، ساقی.

-مهرگان، سجاد، (۱۳۹۹)، **نور صدا... مدیریت مکان در سینما**، تهران، کانون اندیشهٔ جوان.

پایان نامه‌ها

-ریم، خمیس الزیر، (۲۰۰۳)، رسم الشخصیة فی روایات غالب هلسا، *پایان نامه کارشناسی ارشد*، کلیة الدراسات العلیا، الجامعة الأردنیة.

- زارع، محمد صادق، (۱۳۹۳)، بررسی کاربرد عناصر وتکنیک‌های سینمایی در شعر حامد ابراهیم پور، حسین غیاثی، مهدی موسوی، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه گیلان.

-زرگانی، مصطفی، (۱۴۰۲)، کاربست تکنیک‌های سینمایی در رمان‌های نجیب محفوظ، رسالهٔ دکتری، دانشگاه تهران.

-زهره وند، فاطمه (۱۳۹۴)، بررسی تطبیقی قابلیت های سینمایی در داستان‌های غلامحسین ساعدی ونجیب محفوظ، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه بیرجند.

-ساسی، وردة؛ وبوقرة نورالهدی، (۲۰۲۰)، الروایة العربیة الجدیدة بین الکتابة الروائیة والصورة السینمائیة، روایة "ابرة الرعب" لهیثم حسین، *رسالة الماجستیر*، الجزایر.

- صالح، إیناس ولید حسن، (۲۰۱۷)، البناء الدرامی فی روایات غالب هلسا، *أطروحة الدکتوراه*، جامعة العلوم الإسلامیة العالمیة.

-نصراللهی، لیلا، (۱۴۰۰)، بررسی تطبیقی ابزارهای بیان در سینما وادبیات، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره).

-نیکو، ندا، (۱۳۹۷)، بررسی ظرفیت های سینمایی رمان نوجوان "گردان قاطرچی ها"، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده ادبیات وعلوم انسانی، دانشگاه گیلان.

مقالات

-اصغرزاده، محمد؛ حسین اسکندری، و جهاندوست سبزعلیپور، (۱۳۹۱)، «تصویرسازی سینمایی در تاریخ بیهقی»، **فصلنامهٔ ادب پژوهی**، شماره ۲۲، صص ۹۵-۶۵.

-جاسم کاظم، عبد؛ و أحمد أسیل لیث (۲۰۱۸). «تداخل الرؤی بین مصمم السینوغرافیا والمخرج»، **مجلة الآکادیمی**، شمارة ۹۰، صص ۱۵۲-۱۳۹.

-دریانورد، زینب؛ و رسول بلاوی (۱۳۹۷)، «الکامیرا الشعریة فی قصائد عدنان الصائغ الملتزمة»، **مجلة آفاق الحضارة الاسلامیة**، شمارة ۴۲، صص ۶۸-۴۷.

-دریانورد، زینب؛ و رسول بلاوی، (۱۴۰۰)، «المؤثرات السمعبصریة فی دیوان تجاعید الماء لمهدی القریشی»، **مجلة لسان مبین العلمیة**، شمارة ۴۴، صص۳۴-۱۹.

- ولید، حمارنة، (۲۰۱۱)، «فکر الروایة عند غالب هلسا»، **مجلة الثقافیة**، الجامعة الأردنیة، صص۶۳-۵۵.

سایت‌های اینترنتی

- صـالح، فخری، (۲۰۱۹)، «غالب هلسـا رائد الروایة الأردنیة... عاش خارج وطنه وعاد الیه فی کفن»، (مراجعه به سـایت https://www.independentarabia.com ۱۴۰۳ش)

References

Abdul Malik, Murtaz. (۱۹۹۸). In the theory of the novel (Research in narrative techniques). Ealam Al-Ma'rifa Publishing. [In Arabic].

Al-Qawasme Muhammad Abdullah.(n.d). The Spatial and Temporal Structure in the Novels of Ghalib Halasa. Ministry of Culture, Amman. [In Arabic].

Daryanavard, zeinab & rasoul balavi. (۱۳۹۷H) The poetic camera in Adnan AL-Sayegh's committed poems.Vol. ٤۲, pp. ٤۷- ٦۸. [In Arabic].

Daryanavard, zeinab & rasoul balavi. (۱٤۰۰ H).Application of Audiovisual effects to the poetry collection "tajaeed al Maa' by mahdi AL Quraishi. Vol. ٤٤, pp. ۱۹–۳٤. [In Arabic].

Halasa, Ghalib. (۱۹۸٤). Novel "The Three Faces of Baghdad" of the Arab Human Condition. Vol. ۱, Afaq for Studies and pablishing. [In Arabic].

Jassim, Kazem Abd & Ahmed. aseel Laith. (۲۰۱۸). The Interference of Vision between the Director and the Set Designer. Al-Akademy Journal, Vol. ۹۰. pp. ۱۳۹–۱٥۲. [In Arabic].

Sasi, Wardeh & Nurolhoda Bougara.(۲۰۲۰) The new Arabic novel between novel writing and cinematographic in novel "Ibrat al- Ru'b" by haitham hussein.Master's thesis.Algeria.[In Arabic].

Saleh, Inas Waleed Hassan. (۲۰۱۷).Dramatic construction in the novels of Ghalib Halasa. PhD Dissertation, University of Islamic Sciences. [In Arabic].

Walid, Hamarneh. (۲۰۱۱). The thought of the novel by Galib Halasa. University of Jordan. Majalla althaqafiya , pp. ٥٥–٦۳. [In Arabic].

Bearson,Rober. (۲۰۱۹). Studis in cinematography Translated by Akbar Aliazade. ۳th edition, tehran: Bidgol publishing.[In Persian]

Bordwell, David & Kristin, Thompson. (۲۰۱۱) The Art of cinema, Translated by Fattah mohammadi, ۸ th edition. Tehran: center publication. [In Persian].

Dick Bernard F .(٢٠١٨). Anatomy of the film. Translated by Hamidreza laari. ٣th edition. Tehran; Saghi publications .[In Persian].

Esslin, Martin. (٢٠٠٨). The World of Drama. Translated by Mohammad Shahba.Tehran: Hermes. [In Persian].

Asgharzadeh , Mohammad ; hossein Eskandari ;Jahandoost Sabzalipoor.(٢٠١٢). Cinematic Imagery in Tarikh-e Beyhaghi. Journal of Adab Pazhuhi.number: ٢٢, pp٦٥-٩٥. [In Persian].

Mehrgan, Sajjad.(٢٠٢٠) The Light, Sound…Location management in the Cinema.Tehran: Kanoon andisheh javan pablishing. [In Persian].

Nasrollahi, Leila. (٢٠٢١). Comparative Study of Expression Devices in Cinema and Literatur. Master's thesis. Faculty of Literature and Human Seience. Imam khomeini International University. [In Persian].

Niko, neda. (٢٠١٨). Exploring Cinematic Campacities of a Adolescent's novel "Qaterchiha Battalion. Faculty of Literature and Human Seience. Master's thesis.University of Gilan.

Phillips, William. (٢٠١٨). Film: An Introduction. Volum ١. ١th edition. Translated by Rahim Ghasemian.Tehran: Saghi publication. [In Persian].

Rahimi, Mohammad. (٢٠٢٣). Concepts and Techniques of Film Directing. Tehran: Saghi Publishing. [In Persian].

Zare, Mohammad Sadegh. (٢٠١٤). Astudy of Cinematic Elements and Techniques in Poetry Hamed Ebrahim Pour,Hossein Ghiasi, Mahdi Mousavi and… Master's thesis. University of Gilan. [In Persian].

Zohrevand, Fatemeh. (٢٠١٦).A comparative study of Cinematic Potentials the Stories of Gholamhossein Saedi and Najeeb Mahfouz… Master,s thesis. University of Birjand. [In Persian].

Electronic Reference

Saleh, Fakhri. (٢٠١٩,December). Galib Halasa, the Pioneer of the Jordanian Novel… Lived Abroad and His Heart Remained in Amman. Retrieved from https://www.independentarabia.com