المُونتاجُ والمَلَامِحُ السِّينَمَائيَّة في سَرْدِ لِيْف تولستوي

دراسة نقديَّة تطبيقيَّة

إعداد: ناظم وهبي الدِّيبو (طالب دكتوراه في اللُّغة العربيَّة – اختصاص الأدب العالميِّ كليَّة الآداب والعلوم الإنسانيَّة – جامِعة البَعث). **بإشراف:** أ. د. أحمد سيف الدِّين (أستاذ في قسم اللُّغة العربيَّة – جامِعة البَعْث). **العامُ:** 1443هـ. – 2021م.

E-mail: nazimwahbialdibo@gmail.com

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0831-8262

QR Code:

ملخص البحث

تتلاقىٰ الأنواع الأدبية وتتلاقح، وتربط بينها أواصر القربىٰ وصِلاتها؛ لذا فلا غرابة أن نجد ملْمَحاً لنوع أدبيّ ما في نوع آخر؛ إذ يشتركان في مورِّث كتابيٍّ واحد. من هنا جاءت هذه الورقة البحثية لتجلو الغبار عن أهم آليات الصناعة السينمائية في سرد تولستوي؛ إنها "المونتاج" الذي يعدُّ العمودَ الفِقْرِيَّ الذي يُقيْم الجسدَ السينمائي، والعصبَ الذي يحرِّكه. ناقش البحثُ هذه القضيةَ وبوَّبها في عِدّة خانات؛ فبدأ بتمهيد تعرَّض فيه لمصطلح السينما، والمونتاج، والرواية، والسرد، وغيرِها من المصطلحات، موضحاً حوافَّ الالتقاء بين السينما والرواية. وبعد ذلك أتىٰ المبحث الأول ليوضِّح آليات تكوين المشهد الروائي؛ متحدثاً عن زوايا الكاميرا الروائية وحركاتها ومسافاتها، تلاه المبحث الثاني ليبيِّن كيفية تكوين اللقطات وتوزيع وحداتها الديكورية والإضافات الإكسسوارية التزيينية، كما بيَّن كيفية الانتقال بين اللقطات وحُسْن ربْطِها، ثم جاء المبحث الثالث ليشير إلىٰ منتجة الصوت، فعرض فسحةً للمشاهد الصامتة وأخرىٰ للمشاهد الصائتة، عقِبَهُ مبحثٌ رابع رُهِنَ للحديث عن منتجة الإضاءة متعرِّضاً للحديث عن الإضاءة الطبيعية وكذلك

الصناعية، كما أنه لم يُغْفِلِ الحديث عنِ الألوان ودورها في إحداث التأثير النفسي والدرامي؛ وذلك بوضعِها في سياقات روائية معينة لتحقِّقَ أغراضاً جمالية وفكرية محدّدة. وذُيِّل البحثُ بخاتمة استخلصتْ أهم طروحات البحث، وتضمَّنتْ نتائجَ وتعميماتٍ، بالإضافة إلىٰ ثُلَّة من التوصيات والمقترحات.

الكلمات المفتاحية: مونتاج – سينما – سرْد – رواية – نقْد – أدَب – تولستوي.

Montage and Cinematic Features in Lev Tolstoy's Narrative

An Applied Critical Study

Research Summary

The literary species are convergent and corresponded, and linked to the bonds of the coppy; So there is no surprise that we find a hint for the type of literary what is in another kind; As they share one written. From here this research paper came to the dust from the most important film industry mechanisms in the listing of Tolstoy; It is a "montage" which is the spine that holds the film body, and the nerve drives. Discuss this case and pop in several boxes; Before it is bootable for a cinema, Montage, novel, quosting, and other terms, explaining the edges of the cinema and novel. Then the first topic came to explain the mechanisms for the composition of the novelist landscape; Speaking of the corners of the camera and its movements and its distances, followed by the second aspect of the Libyan how to configure the shots and distribute its decorative units and decorative oxyards, as between how to move between the footage and good link, then the third topic came by putting them in certain emphasis to check for aesthetic and intellectual purposes. The tail of research with the most important research models, included results and generalization, as well as a recommendation and proposals.

Keywords: Montage – Cinema – Narrative – Novel – Criticism Literature – Tolstoy.

المُقدمة:

لا شكَّ أن الأدب مظهر من مظاهر الوعي البشري؛ وشكلٌ من أشكال التعبير عن الذات؛ فبِهِ تُعْكَسُ الرؤىٰ والانفعالاتُ، ولا شك –أيضاً– في أنه نشاط إنساني سامٍ يُسهم في تكوين الميول والاتجاهات والقيم الأخلاقية. بالإضافة إلىٰ هذا وذاك، فإن فيه متَّسعاً للتذوق الفني الجمالي. ولذا كلِّه تتبدَّىٰ ضرورة معالجةِ هذا الجانبِ الإنسانيِّ، ومحاولة فهم ذاك النشاط، والإفادة منه؛ للارتقاء بسَوِيَّة الحياة الإنسانية وتحسينها.

- **مشكلة البحث (فرضياته وأسئلته):**

إن نَوَاة هذه الورقة البحثية ومحورَها هو تجليات السِّمات والمظاهر السينمائية في نوع أدبي مُغايِر للسينما؛ إنه القصص والروايات. ويفترض هذا البحث أن ذلك حاصل في مسرودات تولستوي؛ وليتحقق من تلك الفرضية، ويتثبَّت من صحتها يطرح طائفة من الأسئلة: هل ثمّة علاقةٌ بين السينما والرواية؟ هل اتضحت هذه العلاقة في سرد تولستوي؟ مَا آلياتُ المَنتجة وكيفياتها لدىٰ تولستوي؟ هل ثمة مهارة لدىٰ تولستوي في تطويع التقنية السينمائية لخدمة السرد الروائي من الناحية الجمالية والفكرية؟ هل يتلاقىٰ تولستوي –باستعماله تقنية المونتاج– مع "تيَّار الوعي" بوصفه اتجاهاً من اتجاهات صناعة الرواية؟

- **أهمِّيَّة البحث والجديد فيه:**

تتأتىٰ أهمية هذه الورقة البحثية من كونها تحاول البَرهنة علىٰ العَدوىٰ بين الأجناس والأنواع الأدبية؛ وذلك باستنطاق المَسرود التولستُوِيّ بالدلائل التي توضّح استعارة الرواية تقنيةَ المونتاج السينمائيةَ، واستعمالها لأغراض فنية وفكرية، وما يتأتىٰ بذلك من متعة جمالية ناجمة من تذَّوق وكشف آليات استعمال المونتاج في السرد الروائي. أما الجديد في هذا البحث فهو كامن في دراسة تقنية سينمائية في نوع أدبي مغاير للسينما، فمعلوم أن المونتاج –في الأصل– آليةٌ خاصة بالحقل السينمائي، وليست أداةً من أدوات البناء الروائي.

- **الدراسات والبحوث السابقة:**

إن من الصعوبات التي واجهت هذا البحث ندرةَ، إن لم تكن انعدام الدراسات عن تقنية المونتاج خارج المضمار السينمائي، هذا دفعنا إلىٰ البحث في هذه القضية سينمائياً، والإلمام بالمصطلحات والأدوات المنتمية لهذا المجال، كما استضأنا بدراسة موسومة بـ "المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة" لحمد محمود الدوخي. وحاولنا الاسترشاد ببعض الإشارات والآراء المبثوثة في بعض الكتب؛ لنتمكن من إنهاض البحث وبَلْورته.

- **منهج البحث وإجراءاته:**

إن كَوْن هذا البحث يدرس الجانب الفني التِّقْني، ويحاول الكشف عن آليات البناء السردي يُلجِئُه إلىٰ المناهج النصِّية النسَقية (الداخلية)؛ تلك التي تدرس أسلوبيات التشكيل النصي، وتظهر جماليات بُنىٰ النصوص، وتُبرز سِماتِها المائزة. بيدَ أننا لا نستطيع عزْل النص، وقطْعَ رباطاته بسياقاته الخارجية؛ من نفسية واجتماعية وغير ذلك؛ وكذلك لا نستطيع إلغاءَ مقصِدية الكاتب، والقول بـ "موت المؤلف"؛ إذاً، فمنهجنا تكاملي يحاول حَبْكَ الخيوط النقدية؛ ليقدم نسيجاً شاملاً يحيط بالجسد النَّصِّيِّ كلِّه.

- **حدود البحث ونطاقة:**

يشتغل هذا البحث في سرد ليف تولستوي الكاتب الروسي الذي عاش في العهد القيصري، ويتأطَّر بمادَّة نصِّية هي أعمال تولستوي الآتية:

1- «**الطفولة والصِّبا والشباب**» **1852-1856م:** وهي ثلاثية تولستوي القصصية التي افتتح بها حياته الأدبية؛ إذ كانت أُولىٰ أعماله، وهي قصص من نوع "السيرة الذاتية"، تركِّز هذه القصص على القضايا النفسية والاجتماعية، وبطلها هو نيكولاي.

2- «**القُوْزَاق**» **1862م:** رواية ليست بالطويلة؛ إذ تحتويها مئتان وخمسون صفحةً تقريباً. موضوع هذه الرواية أيديولوجي عاطفي؛ فالبطل الموسْكُوفِيُّ أولينين يعيش

التناقضَ والفِصام الأيديولوجي بين الفكر الموسكوفي المدَني، وبين الفكر القوزاقي الريفي، وفي النهاية ينجذب إلىٰ الطبيعة والحياة الفلاحية الفطرية، ويقع في الحب، وينال حظْوةً لدىٰ القوزاقيِّين، إلا أنه في النهاية لا يستطيع الادِّغامَ التامَّ في ذلك المجتمع الذي يَلفظ أولينينَ ويُعلن عدمَ صلاحيته للعضوية فيه.

3- «**الحرب والسلام**» **1869م:** وهي أضخم رواياته؛ إذ تقع في أربعة مجلدات، وتمتد علىٰ ثلاثة آلاف صفحةٍ تقريباً. وتدور هذه الرواية الملحمية التي سمِّيت "إلياذة العصور الحديثة" حول محور أساسي هو الحروب الفِرَنسية الروسية، إلا أنها تناقش قضايا: سياسة – تاريخية – اجتماعية – أُسَرية، وكذلك وجودية وأخلاقية. ومن الأسماء الأكثرِ لمَعاناً في هذه الرواية: ناتاشا روستوفا – بطرس بيزوخوف – آندرِه بولكونسكي.

4- «**طريق النور**» **د.ت:** مجموعة قصص قصيرة.

5- «**قصص مختارة**» **د.ت:** مجموعة قصص قصيرة.

التمهيد:

- **ليف تولستوي:**

ليف نيكولايِفيتش تولستوي، وبالروسية: Лев Николаевич Толстóй، ولد عام 1828م. في ياسنايا باليانا الروسية. كاتبٌ عالميٌّ عِملاق، كتب القصة والرواية والمسرحية، بالإضافة إلىٰ الكتابات المقالية الفكرية، ناقش تولستوي في كتاباته قضايا كثيفة ومنوَّعة منها الديني، والسياسي، والاجتماعي، والفلسفي، والفني، وغير ذلك؛ ولِتَعدُّد مناحي كتاباته واتساعها، تعدَّدت ألقابُه فقد دُعيَ: كاتباً – فيلسوفاً – روائياً – فناناً – مُصلحاً اجتماعياً وأخلاقياً – مبشِّراً دينياً – وداعيةَ سلام. إنه كاتب موسوعي ماهر وذائع الصيت. توالت أطوار حياة تولستوي وتباينت؛ فهو من مقامرٍ إلىٰ زاهد، ومن رجل حرب إلىٰ داعية سلم، ومن رجل جسد إلىٰ ناسك بَتُول. ذاق تولستوي كل هذه

الطُّعوم، وأبصر جميع تلك الألوان، ثم غادر هذه الحياة عام 1910م. مخلفاً وراءه إرثاً فكرياً فريداً ما فتئَتِ البشرية تستضيء بهُداه، وتسترشد بتعاليمه إلىٰ آنِنَا هذا.

- **مصطلحات البحث الكبرىٰ وتعريفاته الإجرائية:**

1. السينما ومفرداتها:

السينما اختصار لكلمة (Cinematographe)؛ أي (التسجيل الحركي)؛ هذا هو المعنىٰ الحرفي الدقيق للكلمة؛ إلا أنها كلمة فضفاضة متسعة المعنىٰ، إذا ما أُرِيْد النظر فيها بشكل عامٍّ؛ فهي تعني: الأسلوب التِّقْنِي، وعملية إنتاج الأفلام، وتدل علىٰ عرْض الأفلام السينمائية علىٰ الشاشة البيضاء الكبرىٰ، كما تشير إلىٰ قاعة عرض الأفلام، وتعبر –أيضاً– عن مجموع النشاطات، والمؤلَّفات المصنَّفة في قِطاعات؛ كالسينما الأمريكية، والسينما الألمانية، والسينما التجارية... .[1] والفن السينمائي فنٌّ كبير جماهيري، وهو فن الصورة التي تجسِّد المرئياتِ والصوتَ الذي يترجم عنها.[2] ارتبط الفن السينمائي بتقدم الصناعة والتكنولوجيا، ودِعامة هذا الفن ووَحْدته الأساسية هي "**الصورة**" المُنتَجة بوِساطة الكاميرا، وتتوالىٰ مجموعة من هذه الصور أمام العين بسرعة فتوحي بالحركة؛ إذ إن انطباعها علىٰ الشبكية يظل قائماً بعد تواليها لمدة $\frac{1}{10}$ من الثانية تقريباً.[3] وهذا يقودنا إلىٰ "**اللَّقطة**"؛ إذ إنها مجموعة من الصور المتحركة المتوالية التي يسجِّلها الشريط السينمائي دفعةً واحدة.[4] إذاً؛ فالحركة هي عماد السينما؛ إذ إن هذه

---

[1] ينظر: جورنو، (ماري – تيريز)، 2007م. – معجم المصطلحات السينمائية – تقنية الكتابة للسينما. تر. فائز بشور، ط. 1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 214، ص32.

[2] ينظر: العطار، (نجاح) ، 2018م. – مجلة جديدة متخصصة، مجلة الحياة السينمائية. ع. 100، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات المقال 3– 4، ص3.

[3] ينظر: مطر، (أميرة حلمي) ، 2013م. – مدخل إلىٰ علم الجمال وفلسفة الفن. ط.1، دار التنوير، القاهرة، عدد الصفحات 191، ص 159– 160.

[4] ينظر: أبو شادي، (علي)، 2018م. – التصوير في السينما، مجلة الحياة السينمائية. ع. 98، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات البحث 180___213، ص 182 –183.

الحركة هي التي حوَّلت السينما من مجرَّد اختراع علمي إلىٰ كونها فناً.[1] أما الوحدة التي تلِي اللقطة فهي "**المَشْهَد**"؛ وهو قصة قصيرة، لها بداية وذروة ونهاية، ومن الممكن أن تكون له علاقة مباشرة أو غير مباشرة بفكرة الفيلم العامة.[2] وعندما تُجمع عدةُ مشاهدَ تشكِّل "**مَقطعاً**"؛ فالمقطع الفيلمي مجموعة من المشاهد المترابطة. ومن اجتماع عدَّةِ مقاطعَ يتكوَّن "**الفيلم**"؛ وكلمة فيلم (Film) مأخوذة من الإنكليزية بمعنىٰ غشاء/ بلورة التصوير الضوئي، أو الشريط المثقَّب المغطَّىٰ بطبقة حسّاسة للضوء تسمح بتسجيل الصور وحفظها، وبالتوسع أصبح هذا المصطلح يدل علىٰ العمل السينمائي كاملاً، ومجموع الأعمال المنظور إليها حسبَ مجالها؛ مثل: الفيلم الخيالي، والفيلم الاجتماعي... [3].

2. المونتاج:

إن السينما مؤسَّسة علىٰ "المونتاج"؛ والمونتاج (Montage) كلمة فِرَنسيةُ الأصلِ تعني: قَطْعَ اللقطات السينمائية، ولصقها، ووصلها بطريقة خلَّاقة؛ للحصول علىٰ تأثير خاصٍّ. وقد تُرجمت هذه الكلمةُ بـ (التوليف والتقطيع)، ولكنَّ الأفضل استعمالُ كلمة (مونتاج)؛ لأنها تُلِمُّ بكل تفاصيل ومراحل تقنية المَنْتجة، ولا تقتصر علىٰ مجرَّد القطع واللصق.[4] ويتداخل مصطلح المونتاج مع كلمات عديدة تتصل به؛ مثال ذلك: التركيب _ التجميع _ الوصل (Linkage) _ التعديل (Editing) ، والاختصار، والاستبدال، والربط بين اللقطات السينمائية، بحيث تبدو سلسلةً متماسكة معبِّرة.[5] ويقال "المُنْتاج"، أو

---

[1] ينظر: عبد الحميد، (بندر)، 2015م. – آفا غاردنر الكونتيسة الحافية، مجلة الحياة السينمائية. ع.87، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات البحث 175___193، ص182.

[2] ينظر: دافيد، (جورج)، 2004م. – الكتابة السينمائية علىٰ الطريقة الأمريكية. ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 127، ص21.

[3] ينظر: جورنو، (ماري – تيريز)، 2007م. – معجم المصطلحات السينمائية. ص90.

[4] ينظر: الدُّوخيّ، (حمَد محمود) ، 2009م. – المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة. د. ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد الصفحات 155 ص7.

[5] ينظر: جاكسون، (كيفين)، 2008م. – السينما الناطقة. تر. علَّام خضر، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 519، ص 296 – 297.

"المونتاج"، والأُولىٰ أقربُ للعربية؛ لخلوِّها من الساكنين، وهو مصطلح من مصطلحات الصناعة السينمائية التي استعارتها السرديات. والمونتاج الروائي يعني فيما يعنيه جمعَ أجزاء النص وفْق الترتيب الذي يرسمه المؤلف، وتصَرُّفَ الكاتب في أجزاء نصِّه تقديماً وتأخيراً وحذفاً وإضافة، وقد تطور المونتاج الروائي كثيراً، بسبب تأثُّر الرواية بالتصوير السينمائي، وبسبب إقبال الروائيين علىٰ كتابة سيناريوهات روائية خاصة بالسينما.[1] إن تقنية المونتاج وسيلة إبداعية ورؤية خالصة لعين غيرِ إنسانيةٍ؛ أيْ عين الكاميرا، ولكنها تحاول بناء وِجهة نظرٍ للعين الإنسانية؛[2] أي أن الكاتب بوساطة المونتاج يفكك العالم، ويعيد تركيبه وترتيبه بحيث يعبر عن رؤيا فكرية معيَّنة.

إن للمونتاج دوراً كبيراً وأهمية بالغة في تكوين الرؤىٰ وخلْق التأثير، حتىٰ إن سيرجي إيزنشتاين Sergei Eisenstien (1898_1948م.) –وهو أحد أعلام السينما– اعتبر أن السينما هي المونتاج؛ إذ يقول: "فنُّ السينما! ... ذلك يعني قبل كل شيءٍ المونتاج".[3] إن هذه المكانة التي حظي بها المونتاج متأتيةٌ من كونه يحقق مجموعة من الوظائف؛ وذلك حسْبَ نوعِ المونتاج؛ فالمونتاج القائم علىٰ التضادِّ يحاول إبرازَ المُفارَقة بين شيئينِ أو قضيَّتين، والمونتاج المتوازي يقارن بين أمرين أو حدثين مُظهِراً التشابهَ والاختلاف بينهما، والمونتاج التكراري يجتهد في الإلحاح علىٰ فكرة معينة ويحاول ترسيخها لدىٰ المتلقي، وإحداث أكبر أثر فيه.[4] إن للمونتاج وظائفَ فنيةً

---

[1] ينظر: زيتوني، (لطيف)، 2002م. – معجم مصطلحات نقد الرواية. ط.1، دار النهار، بيروت – لبنان، عدد الصفحات 235، ص 162 – 163.

[2] دولوز، (جيل)، 1997م. – الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة. تر. حسن عودة، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 287، ص 115.

[3] ينظر: لوتمان، (يوري)، 1989م. – مدخل إلىٰ سيميائية الفيلم. تر. نبيل الدبس، مر. قيس الزبيدي، ط.1، النادي السينمائي، دمشق، عدد الصفحات 145، ص 67.

[4] ينظر: الرواشدة، (أميمة عبد السلام)، 2015م. – التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر. ط.1، وزارة الثقافة، الأردن، عدد الصفحات 358، ص272.

جمالية؛ إذ يهذِّب العمل ويقدّمه بصورة خلّابة، كما أن له وظائف فكرية؛ فهو يسهم في التعبير عن فكْر ورؤيا معينة.[1]

3. الرواية:

إن تعدد أنواع الرواية، واتساع أغراضها، واختلاف أساليبها، وتدرُّجَ مستوياتها، وتنوُّع مصادرها، وسرعة نموُّها وتطُّورها وتمرُّدها علىٰ القوالب المعتادة، واستيعابها لكثير من عناصر الفنون الأخرىٰ، كل ذلك جعل تحديدها ووضع تعريف واحد جامع دقيق لها أمراً صعباً، لكن الرواية –عموماً– نص نثري سردي يدور حول شخصيات متورطة في حدث مهم، وهي تمثيلٌ للحياة والتجارِب والخبرات، ويعد الحدث والوصف والزمان والمكان دعائمَ مهمةً وعناصرَ أساسيةً في الرواية، وتربط بين أحداثها حبكةٌ، وتبدأ سلسلة الأحداث بتمهيد، فحدث صاعد، فذروة (عقدة)، ومن ثَم تهبط الأحداث، وتُحَلُّ العُقَد.[2]

4. السرد:

هو القص، والتتابع، والإخبار، وهو عملية إنتاج أدبي يمثِّل فيها الراوي دورَ المنتج، والخطابُ دورَ السلعة المُنتَجة، والمَروي له دورَ المستهلِك، ويمثل السرد مُجمل الظروف الزمانية والمكانية، والواقعية والخيالية التي تؤطِّر النص، والسرد هو الخيارات التقنية والإبداعية التي يقدم بها الراوي أحداث قصته، والسرد لا يمكن حصرُه في نوع أدبي واحد، ولا في الأدب وحدَه.[3]

5. العلاقة بين السينما والرواية:

إن هناك تجاوراً وتحاوراً بشكل أو بآخرَ بين الفنون السبعة (الشعر، والرسم، والموسيقا، والرقص، والنحت، والعِمارة، والسينما) من جهة، وبينها وبين فنون أخرىٰ من

---

(1) ينظر: روبرتس، (إيان)، 2013م. – السينما التعبيرية الألمانية – عالم الضوء والظلال. تر. يزن الحاج، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 136، ص91.

(2) ينظر: زيتوني، (لطيف)، معجم مصطلحات نقد الرواية. ص 98–99.

(3) ينظر: م.ن، ص105.

جهة ثانية؛ فالشعر والرواية –مثلاً– يستعيرانِ الحوارَ من المسرح، وفن العمارة لا غنىٰ له عن فن الرسم، وارتكازاً إلىٰ ذلك فلا غرْوَ في أن تستعير الرواية المونتاجَ من السينما؛ لأن ثمة عدوىٰ تقنيةً بين هذه الفنون، ولا غرابة في أن ندرس المونتاج –وهو تقنية سينمائية– في الرواية؛ إذ كلتاهما الرواية والسينما خرجَتا من عباءة السرديات، وكما تتتابع الأحداث في الحبكة الروائية، كذلك تتسلسل المشاهد وتنمو في السيناريو السينمائي. ويمكننا إجراء مقارنة بسيطة بين فنَّي الرواية والسينما من حيث الهيكلُ التكويني، لنشاهد تشابهاً وتوازناً في الوحدات المكوِّنة لكلٍّ منهما، وذلك كالآتي:

الرواية / لغة	السينما / كاميرا
1– كلمة	1– صورة
2– عدة كلمات = جملة	2– عدة صور = لقطة
3– عدة جمل = فقرة	3– عدة لقطات = مشهداً
4– عدة فقرات = رواية	4– عدة مشاهد – مقاطع = فيلماً
← النص الروائي =	السيناريو – الفيلم السينمائي

إن السينما والرواية كلتيهما من المَحكيات،[1] وكلتاهما لغة تفسيرية إلا أن لغة الأولىٰ هي الصور وقلمها هو الكاميرا، بينما لغة الثانية الكلمات المحبَّرة؛ إن السينما أحدثَ الفنون السبعة قد أفادت من الفنون اللغوية في تكوين لغتها الخاصة الأكثرِ غنىً وتعبيراً وتأثيراً، إن بين الفيلم والرواية تشابهاً علىٰ مستوىٰ اللغة السيناريوهاتية، إلا أن لغة الفيلم أكثر طواعيَةً وجمالاً وجذباً من لغة الرواية؛ ولهذا أخذ أسلوب السرد السينمائي يتسلل إلىٰ الرواية عبْر مجموعةٍ من القنوات بِنِسب متفاوتة؛ إذ حاول النص الروائي محاكاة

[1] ينظر: بارت، (رولان)، وجيرار جينيت، 2001م. – من البنيوية إلىٰ الشعرية. تر. غسان السيد، ط.1، دار نينوىٰ، دمشق، عدد الصفحات 133، ص13.

السيناريو السينمائي؛ وذلك بتكثيف لغته، وإثرائها بالصور، واستعمال الكلمات البصرية والسمعية، وكذلك بتشكيل الإضاءة واللون لغوياً بطريقةٍ احترافية.[1]

6. رواية تولستوي من الورقة إلىٰ الشاشة:

لقد حازت نتاجات تولستوي الأدبية عناية علىٰ نطاق عالمي واسع لِمَا انْمازتْ به من خصائصَ فنية فريدة، ولما حملته من مضامينَ فكرية قيِّمة وفاعلة. ومن دلائل رواج أدب تولستوي والعناية التي أحاطته أن المرآة السينمائية قد عكستْ كثيراً من أعمال تولستوي؛ فقد نُقلت ملحمةُ «الحرب والسلام» إلىٰ الشاشة الفضِّية الكبيرة، وكذلك أُنتجت رواية «آنّا كارينينا» فيلماً بإخراج فِرنسيٍّ – أمريكيٍّ، وكذلك قصة «سوناتا لكروتزر».[2] نعم، لقد لقيَ عددٌ لا بأس به من أعمال تولستوي طريقَه إلىٰ الإنتاج السينمائي،[3] وأنتجت العملَ نفسَه عدةُ شركات وبطرق مختلفة؛ فرواية «آنّا كارينينا» تحولت إلىٰ السينما في أفلام عدة أحدثها النسخة التي أخرجها برنارد روز Bernard Rose (1960م.)، كما أُخرجتِ الروايةُ مسلسلاً تلفزيونياً بإنتاجٍ بريطاني.[4]

المونتاج وتكوين المشهد الروائي:

توطئة

[1] ينظر: فضل، (صلاح)، 2003م. – أساليب السرد في الرواية العربية. ط.1، دار المدىٰ، دمشق، عدد الصفحات 231، ص 193___201.

([2]) Смтрю: Брешковская, (Е. М. Брешко), 2013 – Ино Толсто Виана В Контексте Ученых Курсов Кафедры Духовного Наследия Л. Н. Толстого, Историко Педагогический Журнал. Но. 3, страницы Поиска 190___201, С. 190-197-198.

[3] ينظر: عصمت، (رياض)، الأدب والفنون، مجلة الحياة السينمائية. ع. 100، صفحات البحث 82___90، ص84.

[4] ينظر: عصمت، (رياض)، 2012م. – ذكريات السينما. ط.2 وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 535، ص422.

الهدف من المونتاج –كما علمنا– ليس هدفاً فنياً محصوراً في تحقيق استمرارية اللقطات وتتابعها فحسب، إنما من أغراضه –أيضاً– تحقيق التأثير الدرامي؛[1] فالمونتاج يتحكم بتركيب المشهد؛ إذ ينتخب لقطاته ويركبها بطريقة خلاقة تحقق غرضاً فكرياً ونفسياً معيناً، كما يتحكم بالأصوات والإضاءة والألوان، ويهيئ الأرضية، ويعتني بديكور المكان وأثاثه، وكذلك ينتبه للإكسسوارات والإضافات التجميلية، بحيث يصبح المشهد بكل مكوناته مهيَّئاً لإحداث تأثير محدد، وملائماً لتحقيق غاية معينة. ويمكننا توضيح تكوين المشهد بوساطة الترسيمة الآتية:

حركات الكاميرا	مسافات الكاميرا	الانتقال بين اللقطات	الصوت	الإضاءة والألوان
1- أسفل/أعلىٰ وبالعكس. 2- يسار/يمين وبالعكس. 3- جانبية. 4- دائرية.	1- بعيدة. 2- متوسطة. 3- قريبة.	1- حسن انتقال فني. 2- حسن انتقال فكري	1- صامت. 2- صائت: أ- حوار. ب- موسيقا. ت- عوامل تضجيج.	1- طبيعية. 2- صناعية.

أولاً– حركات الكاميرا ومسافتها:

بدايةً سنوطئ نظرياً بحديث مقتضب عن أحوال زوايا الكاميرا، وأنماط حركاتها، وأبعاد مسافاتها، وبعد ذلك سنطبق علىٰ نصوص تولستوي. إن ثمة ((قرابةً بين الوصف الروائي والتصوير السينمائي؛ فالرواية –أيضاً– يمكنها استعمال تقنيات السينما كتحريك الكاميرا، وتعميق المجال، واستعمال الألعاب الضوئية، وخلق مسافة بالنسبة للشيء الموصوف)).[2] وبناء عليه يمكن أن نرصد زوايا الكاميرا الروائية وحركتها ومسافاتها، ومن المعلوم أن زوايا تصوير اللقطات تعكس موقف المصوِّر تُجاه موضوعه، وتخبرنا

[1] ينظر: دانسايجر، (كين)، 2001م.– تقنيات مونتاج السينما والفيديو – التاريخ والنظرية والممارسة. تر. أحمد يوسف، ط.1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، عدد الصفحات 765، ص498.

[2] بحراوي، (حسن)، 1990م. – بنية الشكل الروائي. ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت، عدد الصفحات 336، ص181.

السينما أن تصوير الشخصية من "**زاوية موازية**" للنظر تضع المتفرج علىٰ قَدم المساواة مع الشخصية أو الشيء المصوَّر. أما "**الزاوية العالية**"؛ أي عندما تتجه آلة التصوير إلىٰ الأسفل، فتشعرنا بالتفوق علىٰ الشخصية، أو تحيلها شيئاً غيرَ مهمٍّ. أما "**الزاوية المنخفضة**" التي تتحقق عندما تتجه الكاميرا إلىٰ الأعلىٰ، فتعطي انطباعاً بتفوق الشيء المصوَّر وهيمنته. وثمة "**زاوية موضوعية**"؛ وذلك عندما يرىٰ المُشاهد الأحداث بعينيه في ساحة الحدث، و"**زاوية ذاتية**" عندما نرىٰ بعين الشخصية؛ أي عندما تصبح الكاميرا هي عينَ الشخصية، وتحلّ محلها. أما حركات الكاميرا، فهي إما "**شاقولية**" كاشفة من أسفل إلىٰ أعلىٰ، أو متآكلة من أعلىٰ إلىٰ أسفل، أو "أفقية" تمسح المكان يَمْنةً ويَسْرةً، فتشكل مشهداً عريضاً (Pan)، أو "**جانبية**" منحرفة، أو"**استحوارية**" بحيث تدور الكاميرا حول محورها؛ أي حول حاملها.[1] أما مسافة التصوير وبُعد عدسة التصوير من الجسم المصور، فقد تكون بعيدة (Long Shot)، أو متوسطة (Medium Shot)، أو قريبة (Close up).([2]) وثمة تفاصيلُ أخرىٰ كثيرة، ربما نطبقها علىٰ نصوص تولستوي، ولكن لا يسمح المقام بشرحها والتفصيل فيها، لذا سنحاول إيضاحها في مكانها في أثناء التطبيق.

سنحلل مشهداً ورد في رواية تولستوي «القوزاق»، حيث يقول: ((كانتِ الغابة تُعْتم وكانت الريح تهزّ ذُرا الشجر العاليةَ بمزيد من العنف شيئاً بعدَ شيء، وأخذت طيور كبيرة تدور حول أعشاشها مطلقةً صيحاتٍ حادةً، وصارت النباتات أقل كثافةً، وأخذت الفسحات الرملية التي تُرىٰ فيها أقدامُ الحيوانات أوفرَ عدداً، وأمست أعواد الأسل أشدَّ اضطراباً وأقوىٰ حفيفاً، وامتزجت بهَمْهمة الريح ضجّةٌ اخرىٰ حزينة رتيبة، وكذلك تجهمتْ نفس الفتىٰ واجتاحتها كآبة(...). استولىٰ علىٰ الشاب رعب لم يشعر به في حياته، وأخذ يصلِّي، لم يكن خائفاً إلا من شيءٍ واحد؛ هو أن يموت قبل أن يصنع خيراً (...). أحس أولينين فجأةً كأن الشمس تضيءُ نفْسَه، لقد سمع أصواتاً تتكلم الروسية! وسمع خرير

---

[1] ينظر: جورنو، (ماري – تيريز)، معجم المصطلحات السينمائية. ص153.

[2] ينظر: أبو شادي، (علي)، التصوير في السينما، ص183–184.

نهر تِيْريك ينحدر سريعاً، فما إن سار خَطوتين حتىٰ بَصُرَ بصفحة ماء النهر سمراءَ متحركةً، ورأىٰ الرمل الأصهب في حافَّاته وجُروفه، ورأىٰ السَّهب البعيد، ومَرْقَب المَخْفَر مُطلَّاً علىٰ الماء، وحصاناً مُسرَجاً مربوطاً بين أشجار البرْقُوق الشائك، ورأىٰ الجبال. وخرجتِ الشمس الحمراء لحظةً من الغيوم، فأسقطت شعاعاً أخيراً فَرِحاً علىٰ الماء والقصب والمرقب وجماعة القوزاق التي رأىٰ أولينين بينها قامةَ لوكا القوية الرشيقة، فلفتتْ انتباهَه وخطفت بصره)).[1]

نلاحظ في هذا المشهد أن حركة الكاميرا شاقولية من أعلىٰ إلىٰ أسفلَ، تأخذ لقطة بانورامية كلِّية وبعيدة جداً (Extreme Long Shot)؛ إذ تحيط بالأفق الرحْب كاملاً، وترصد انسحاب الضوء وحلول الظلام بسلاسة وبطءٍ؛ إذ استُعملتْ صيغةُ المضارع (تُعْتِم)؛ ومعلوم ما للمضارع من قيمة في التصوير، وكذلك في الدلالة علىٰ بُطءِ المَشهد ومراوحته. ثم تهبط الكاميرا لتصوِّر رؤوسَ الأشجار، بعد ذلك تأخذ لقطةً متوسطة البعد(M.S.)، وتنزل إلىٰ الأرض بلقطة مكبِّرة (C.U.)؛ لترصد مَواطئ أقدام الحيوانات، ولا يُهمل تولستوي المؤثراتِ السمعيةَ (همهمة الريح – ضجة) التي توحي بالخوف والاضطراب. تتآزر كل مكونات هذا المشهد لتمهد للَّقطة البُؤَرية الأساسية (لقطة الذروة)؛ وهي لقطة قريبة جداً (Big Close up)؛ إذ تدخل الكاميرا جوْفَ الشاب، وتقتحم عالمه الداخلي؛ لترصد انفعالاته، وهي ما تسمىٰ (لقطة العاطفة).[2] بعد ذلك يأتي تولستوي بلقطة مرتدَّة خاطفة (Zoom out) افتتحها بكلمة (فجأةً)، وتعود الإضاءة لتنْهرَ ضبابيةَ المشهد الحزينة، وتقضي علىٰ شبحيَّته واكفهراره، وتبدِّد مخاوفَ أولينين. كما لا ينسىٰ تولستوي استعمال المؤثرات السمعية (الكلام الروسي – خرير الماء) التي تبث الحياة في نفس أولينين وتجعل المشهد حيوياً. ثم من جديد تبتعد الكاميرا لترحل بتسلسل إلىٰ الأفق متدرِّجةً من (الجُروف) إلىٰ (السهب البعيد) مُصَعِّدَةً في الجبال متسلقة الأفقَ لتُمسك بشعاع الشمس بـ "زاوية ذاتية"؛ إذ نرىٰ بعينَي أولينين (الكاميرا هي

---

[1] تولستوي، (ليف)، 2013م. – القوزاق. تر. سامي الدروبي، ط.1، دار التنوير، بيروت، عدد الصفحات 255، ص136.

[2] (لقطة العاطفة): ينظر: دولوز، (جيل)، الحركة – الصورة. ص123.

عين أولينين)، وكذلك بـ "زاوية منخفضة" ليوحي المشهد كله بتقزُّم الإنسان أمام عظمة الطبيعة، أو بأُبوَّة الطبيعة وسلطتها عليه، وفي الوقت نفسه بطفولته مقابلَ أمومة الطبيعة ورعايتها له؛ فقد لاحظنا أن انفراج كرب أولينين كان بتدخُّل الطبيعة ومساعدتها، وهذه هي الرؤيا العامة لتولستوي في رواية «القوزاق» (الخلاص بالالتحام بالطبيعة).

وسنأتي بمشاهدَ أخرىٰ لنحللها ونركز فيها علىٰ اللقطة المعروفة بـ "نظرة عين الطائر"؛ وهي لقطة بانورامية عامة بعيدة جداً تُلتقَط من علٍ، وكثيراً ما تستعمل هذه اللقطة لتؤسِّس للمشهد وتمهِّد له، ولا سيما إذا كان المشهد يحتوي حشوداً من الأشخاص، أو يضم عدداً كبيراً من الأشياء.[1] يقول تولستوي في قصة «أسير القوقاز»: ((كان مجرد النظر إلىٰ التلِّ يوهِمُه بأن قِمَّتها قريبة (...). بذل قُصَاراه لوصول القمة، وهناك قعد يتأمل تضاريس الأرض؛ فإلىٰ الجنوب، وراء الزريبة، وادٍ يرعىٰ فيه سربٌ من الأحصنة (...)، وما بين التلال في الأفق الأزرق، غاباتٌ وراءها في البعيد جبالٌ ترتفع أعلىٰ فأعلىٰ. والأعلىٰ في تلك الجبال مغطىً بالثلج الأبيض كالسكر، وإحدىٰ القمم المكسوَّة ثلجاً ترتفع كبُرج بين الأُخَر، وإلىٰ الشرق والغرب –أيضاً– مثلُ تلك التلال، وهنا وهنالك دخانٌ يرتفع (...)، فقال في نفسه: "آهٍ، تلك كلها قرىً تتريةٌ!" ثم التفتَ صوْبَ الناحيةِ الروسية، فرأىٰ عند قدميه نهراً (...)، واستطاع أن يتبين نساءً كالدمىٰ الصغيرة جالساتٍ عند النهر يغسلْن الثياب (...)، وفي البعيد البعيد عبْر السهل شيءٌ بدا كأنه سحَابة من دخان (...). كانت الشمس قد بدأت تغيب، وإذا الجبالُ البيضاء المغطاة بالثلج حمراءُ، والتلال القائمة أشدُّ قَتَاماً، وقد تصاعدت سحُب الضباب من الوهدة، أما الوادي البعيد الذي افتَرَض وجودَ الحصن الروسي فيه، فقد بدا شفقُه متوهِّجاً وكأنه يشتعل، وإذْ دقَّق جيلينُ وحَدَّق، بدا له شيءٌ يتعالىٰ في الوادي كدخانِ مَوقِدٍ، فاطمأن إلىٰ أن الحصن الروسي هناك حتماً)).[2]

---

[1] ينظر: أوسبنسكي، (بوريس)، 1998م. – شعرية التأليف. تر. سعيد الغانمي وناصر حلاوي، د.ط، المجلس الأعلىٰ للثقافة، المطابع الأميرية، د.م، عدد الصفحات 194، ص75.

[2] تولستوي، (ليف)، د.ت، طريق النور. تر. الباز الأشهب، مر. مظهر الملوحي، بيسان، د.م، عدد الصفحات 395، ص105–106.

إن هذا المشهد ثَرٌّ باللقطات المُمَنتجَة، وآثارُ المونتاج بادية فيه. إن الكاميرا فيه تتموضع عالياً في وضع "عين الطائر" –كما ذكرنا" لترصد أُفقاً واسعاً، وتغطي جغرافيا متسعةَ الإطار، تبدأ الكاميرا بمسح أفقي وبتشكيل ما يسمىٰ مشهداً عريضاً (Pan)؛ فهي تتحرك جنوباً، شرقاً، وغرباً راصدةً تضاريسَ المكان، وحركة الكاميرا تتناوب بين "زاوية موازية"؛ إذ ثمة توازٍ بين مستوىٰ رؤية جِيلِينَ وبين المرئيَّات بالنسبة له؛ وذلك عندما يرنو إلىٰ الجبال السامقة والأفق العالي، وبين "زاوية عالية" عندما يرمق قُعور الوديان وقِيعان الوهاد، ويْكأنَّه طائرٌ ينظر إلىٰ الأرض من عَنَان السماء، إنه يرىٰ النساء في صِغرهن كالدمىٰ لبُعدهن الشاسع من باصرته. إذاً، فالكاميرا تتحرك علىٰ محور أفقي عرضي، ومحور شاقولي عمودي، وبالإضافة إلىٰ ذَيْنِكَ المحورين فهي تقوم باستحوار حول حاملها لتشكل دائرة تقريباً، وقد دلّ علىٰ ذلك قوله: (التفتَ). ولا يَغفل تولستوي عن الإضاءة التي آزرت حركات اللقطات ومسافاتها لتعبِّر عن شعور وفكْر معينين؛ إذ كانت الحركات مضطربة (جنوب – شرق – غرب – أعلىٰ – أسفل) تشي بحيرة تكتنف جِيلِينَ. أما المسافات فهي سحيقة في البعد، مما يوحي بيأسه من كسر قيد الأسر التتري، والاهتداء إلىٰ طريق ثُكْنَته. إلا أنه كان يرىٰ أشياءَ تَحُول دون فَصْم عُرىٰ الرجاء والأمل؛ إذ إنه عندما التفت إلىٰ الناحية الروسية استطاع أن يتبين نهراً وأناساً. وكذلك الإضاءة فالرؤية في هذا المشهد –عموماً– ضبابيةٌ غائمة تُومئ إلىٰ خُفوت الأمل بالعودة، إلا أنها تختلط بومضات نور تبقي الأمل حياً (دخان – تغيب – قتاماً – ضباب ≠ الأبيض – متوهِّج – مَوقِد). إذاً، كما يتناوب المشهد بين البعيد والقريب والسفلي والعلوي والمظلم والمضيء؛ كذلك مشاعر جيلين وأفكاره متأرجحة بين اليأس والأمل، والقنوط والرجاء.

والأمثلة علىٰ ذلك كثيرة، يضيق بنا المقام عن عرضها والتفصيل فيها، إنما نذكر بعض المشاهد اللافتة من باب الإشارة لمن يريد الاستزادة؛ ففي رواية «البعث» ثمة مشهد احتشادي في السجن، حيث تتموضع الكاميرا في مكان بعيد نسبياً لتغطي

المشهد كاملاً، وتقوم بكنس المكان أفقياً لتصنع مشهداً عرضياً (Pan).[1] وثمة ما يشبه ذلك في قصة «الفارسان».[2] وكذلك في رواية «الحرب والسلام».[3]

ثانياً– مَنتجة اللقطات (التكوين والانتقال):

إن السينما أداة لتفكيك العالم وإعادة تركيبه،[4] وهي تستعمل المونتاج لترتِّب العالم بطريقة تحمل رؤيا معيَّنة، ومن ثَمَّ يقوم المونتاج بتهيئة اللقطات وترتيب ديكورها، كما يعتني بالإكسسوارات والإضافات التجميلية داخل اللقطة، بالإضافة إلىٰ هذا فهو يراعي حسن الانتقال من لقطة إلىٰ أخرىٰ، فيقطع لقطة ويصل أخرىٰ، يقصِّر مدة لقطة أو يطيلها؛ وكل ذلك لقطع استمرارية الزمان والمكان، وخلق علاقات جديدة غير متوقعة بين الأشياء؛ وذلك يتم حسبما يخدم الرؤيا العامة المراد تحقيقُها بوِساطة هذه اللقطات والمشاهد.[5]

I– التكوين Composition:

يتعلق التكوين بترتيب العناصر المرئية داخل كادِر الصورة أو إطارها، ويسمح هذا التكوين بتفاعل عناصر المشهد وإحداث تأثير معين في المتفرِّج، وإيصال رسالة فكرية ما. ومن العناصر المرئية التي يعتني بها التكوين الأجسامُ والأشكال والكتل والحجوم؛ فيراعي توزيعها داخل الكادر، وعمقها، وأبعادها، والمسافات فيما بينها؛ فإذا

---

(1) يراجَع: تولستوي، (ليف)، 1984م. – البعث. تر. محمد علي جابر، ط. 3، دار الأندلس، بيروت، عدد الصفحات 496، ص 145.

(2) يراجع: تولستوي، (ليف)، 2015م. – قصص مختارة. تر. غائب طعمة فرمان، ط.2، دار المدىٰ، بغداد، عدد الصفحات 351، ص 101.

(3) يراجع: تولستوي، (ليف)، 1983م. –الحرب والسلم. مج. 4، تر. صيَّاح الجهيم، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 704، ص 263.

(4) ينظر: جورنو، (ماري – تيريز)، معجم المصطلحات السينمائية. ص 38 – 39.

(5) ينظر: باردون، (إكسافييهْ) وآخرون، 2020م. – السينما التجريبية. تر. صلاح سرميني، ط. 1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 304، ص 179.

كانت متقاربة –مثلاً– فإنها توحي بالألفة والحميمية، كما يراعي حركتها وسكونها، وكبَرها وصغرها، وما ضارع ذلك.[1]

وقد رصدنا بعض مزايا تكوين اللقطات وخصائص إنتاجها لدىٰ تولستوي؛ فقد ورد في رواية «القوزاق»: ((هذا أوان العمل؛ فالناس جميعاً يزدحمون في حقول البطيخ وكروم العنب، والنباتاتُ المتسلقة تغزو البساتين الملأىٰ بالظل الطري، وفي كل مكان تحت الأوراق التي تشبه أن تكون شفافة، تسود عناقيدُ ثقيلة، وعلىٰ الطريق الغبراء التي توصل إلىٰ البساتين، تتعاقب عربات النقل مُقَرْقِعةً محمّلة عنباً، وعلىٰ التراب تتناثر عناقيدُ داستها العجلات، والصِّبية والبنات يركضون وراء أمهاتهم وقد تلوثت قمصانهم القصيرة بعصير العنب، والعناقيد في أيديهم وفي أفواههم، والعمال الذين يرتدون ثياباً رثة يحْمِلون سلال العنب علىٰ أكتافهمُ القوية، والنساء قد غطَّيْن رؤوسهن بمناديلَ تستُر الجبين وتصل إلىٰ العينين، وطفقْن يقُدْن عرباتِ النقل التي قُرنت بها أبقارٌ وعلَت حمولتُها عُلوّاً كبيراً. والجنود الذين يلقَونهم يسألونهم عنباً، والقوزاقيّ يتسلق العربة وهي سائرة، فيتناول منها ملءَ باعٍ من العناقيد فيسكبها في حضن مِعطفه)).[2]

نلاحظ في هذا المشهد أن تولستوي قد هيّأ الديكور اللازم الذي ستصوَّر فيه اللقطاتُ؛ إذ إن أرضية اللقطات أو خلفيتها هي الطبيعة (حقول – بساتين)، كما عُني بالإكسسوارات أو الإضافات التزيينية؛ (قمصان قصيرة ملوثة – ثياب رثة – مناديل). أما الأجسام من حيث المسافةُ بينها، فهي متقاربة توحي بالحميمية والألفة؛ فهؤلاء المزارعون متراصُّون متكاتفون يتعاونون علىٰ جني المحصول، وهم في تآزرهم وتراصهم أشبهُ بحبات عناقيد العنب المتلاصقة. أما من حيث الحركةُ داخل اللقطة، فهي نشطة دينامية؛ إذ كل عناصر اللقطة المرئية في حال مَوَرانٍ دائم (يزدحمون – تتعاقب عربات النقل – تتناثر عناقيد – يركضون – يحملون – يقدن عربات النقل – يتسلق – يتناول – يسكب)؛

---

(1) ينظر: آدم، (آدم)، 2014م. – التصوير والإخراج السينمائي. د.ط، منتدىٰ المنابر للجرافيك، د.م، عدد الصفحات 89، ص 60___83.

(2) تولستوي، (ليف)، القوزاق. ص186–187.

كل هذه أفعال "حركية". بالإضافة إلىٰ ذلك، فحركة الأجسام متقاطرة تسير بتسلسل علىٰ هيئة أرتال (تتعاقب عربات النقل – يركضون وراء أمهاتهم – عربات النقل التي قرنت بها أبقار – يتسلق العربة وهي سائرة). أما توزيع الأجسام داخل اللقطات، فإن العنصر المرئي الأكثرَ سيادةً وكثافةً عددية هو العنب (كروم العنب – تسود عناقيد – محملة عنباً – تتناثر عناقيد – عصير العنب – العناقيد في أيديهم – يحملون سلال العنب – يسألونهم عنباً – باع من العنب). إن كل مكونات هذه اللقطات من ديكور وإكسسوار وأجسام بمسافاتها وحركتها وتوزيعها تتآزر لتصنع مشهداً كَرْنفالياً يعبر عن روح التعاون الفلاحية، وعنِ احتفاء الناس البسطاء بالطبيعة، وادِّغامهم بها، وفرحهم بعطائها؛ مشيرين بذلك إلىٰ علاقتهم الطيبة بالأرض، وهذا ما كان يلحُّ عليه تولستوي؛ إذ كان يمجِّد الحياة الفلاحية، ويمقت الحضارة المدنية، ويحض علىٰ الإيواء إلىٰ الطبيعة بوصفها ملجأً الإنسان ومأواه.

II– الانتقال Dissolve:

الانتقال أو الاختلاط أو التداخل؛ أي التغيير التدريجي بين اللقطات أو المشاهد؛ وذلك بظهور إحدىٰ اللقطات واختفاء الأخرىٰ بشكل تدريجي سلس.[1] إن اللقطة –كما أشرنا سابقاً– هي الوحدة الفيلمية الصغرىٰ التي تصوَّر من لحظة تشغيل الكاميرا حتىٰ إيقافها أو انتقالها لرصد مكان آخر، واللقطات ترتبط معاً وتنتظم في سلسلة لتكوِّن مشهداً، والعالم الفيلمي المجزَّأ يسمح بعزل أية لقطةٍ أو إضافتها؛ ومن ثَم فاللقطة تتمتع بنفس القدْر من الحرية التي تتمتع بها الكلمة أو الجملة في النص المكتوب من حيث إمكانيةُ حذفها، أو استبدالها، أو تغيير مكانها؛ فبمقدورنا استعمالُ أيِّ شيءٍ مرئيٍّ يمتلك امتداداً مكانياً، وصياغتُه سلسلةً زمانية؛ وذلك بتقطيعه إلىٰ لقطات، وترتيبها ترتيباً جديداً يؤدي غرضاً محدداً.[2] والفقرة النصية هي أشبه بمشهد؛ فجملها لقطات، تصل

---

[1] ينظر: برونل، (أدريان)، 2007م. – سيناريو الفيلم السينمائي – تقنية الكتابة للسينما. تر. مصطفىٰ محرم، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 165، ص134.

[2] ينظر: لوتمان، (يوري)، مدخل إلىٰ سيميائية الفيلم. ص38.

بينها أحرف العطف، وتحركها الأفعال.[1] ويمكن دراسة اللقطات من حيث طولُها وقصرها؛ متىٰ تُبْطِئ فتُملّ، ومتىٰ تُسرِع وتَقصُر فلا تحقق تأثيرها المرجوَّ، كما تُدرَس من حيث علاقتُها بسابقتها وتاليتها. إن المونتاج يضبط إيقاع حركة اللقطات بطريقة تخدم المعنىٰ المراد إيصاله؛[2] إذ إن المونتاج ضرورة لتوحيد مئات اللقطات والمشاهد بطريقة سلسة بعيدة من التنافر الذي لا تستسيغه العين؛ فمثلاً لا يمكن استعمال الحوارات الطويلة في السرد السينمائي أو السيناريو؛ لأنها تربك حركة المونتاج وتعيق التبادل بين اللقطات.[3]

إذاً، فحسن منتجة اللقطات والمهارة في التنقل بينها سيجعل هذه اللقطاتِ قادرةً علىٰ التأثير في المتلقي تأثيراً يحقق الغرض الذي أُنتِجت لأجله. ونحن نفترض أن ذلك متوفر في سرد تولستوي، وللتدليل علىٰ هذا سنحلل مشهداً من قصته «غارة»؛ إذ جاء فيها: ((في الساعة الرابعة من صباح اليوم التالي جاء النقيب لاصطحابي. كان يرتدي سترةً عسكرية قديمة مَحكوكة بلا كتَّافيتين، وبنطالاً لَزْغِيْنِيَّاً[4*] عريضاً، وقبعة قوزاقية بيضاءَ (...)، وسيفاً آسيوياً بائساً علىٰ كتفيه. كان المُشْتَاكُ[5*] الأبيض الذي يمتطيه يسير مطأطِئَ الرأسِ في مِشية رُهاءٍ يقارب فيها يديه ورجليه، ويهزُّ ذيله الهزيل باستمرار. وكان في هيئة النقيب الطيب القليلُ من إقدام المقاتل، بل ومن الجمال أيضاً؛ فقد كانت تشي بالكثير من عدم الاكتراث بكل ما يحيط به، حتىٰ كانت تحملك علىٰ احترامه حملاً. لم أدعُه ينتظر لحظةً واحدة، امتطيت الفرس في الحال، وخرجنا سويةً خارجَ بوابة القلعة. كانت الكتيبة قد تقدمتنا بنحو مئتي ذراعٍ، فبدت كتلةً سوداءَ كثيفةً متماوجة، وكان من الممكن الحدْسُ بأنها من المُشاة لمجرد أن حِرابها تبدو مثلَ إبرٍ

---

[1] ينظر: لودج، (ديفيد)، 2002م. – الفن الروائي. تر. ماهر البطوطي، ط.1، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة، عدد الصفحات 256، ص34.

[2] ينظر: عدوان، (ممدوح)، السينما والشعر، مجلة الحياة السينمائية. ع. 100، ص251.

[3] ينظر: فرايليش، (سيمون)، 2019م. – الدراما السينمائية. تر. غازي منافيخي، ط.2، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 143، ص126.

[4*] اللزغينيون: شعب قفقاسي.

[5*] المشتاك: الحصان.

طويلة متقاربة، ومن حين لآخرَ كانت تبلغ السمعَ نغماتُ أغنية الجنود وأصواتُ الطبل وصوتُ المغني الصادحُ الساحرُ للسَّرِيَّة السادسة الذي كنت قد أُعجبت به غيرَ مرّةٍ منذ أن كُنَّا في القلعة. كان الطريق يسير وسط وهدة عميقة عريضة بالقرب من نُهَير صغير كان في ذلك الوقت يعبث؛ أي يفيض علىٰ الجوانب، كان سرب من الحمام البرِّي بالقرب منه، يحطُّ تارةً علىٰ شاطئه ويطير وراء مدىٰ البصر. لم تكنِ الشمس قد ظهرت بعدُ، إلا أن قمَّة الطرَف الأيمن من الوهدة بدأت تتنوَّر)).[1]

يَلفت انتباهَنا في هذا المشهد طولُ اللقطة التي صَوَّرت هيئة النقيب مفصَّلةً في زِيِّه الخارجي الإكسسواري، وكذلك في سجاياه النفسية التي عكسها مظهره الخارجي، وكذلك أحاطت اللقطة بشكل حصانه، وفصّلت في سماته. إنها لقطة مراوِحة تستعمل الفعل المضارع البطيء التصويري الممتدَّ في الزمن، والغرض من إطالة هذه اللقطة خلق انطباع مؤَثِّر وواضح عن شخصية النقيب. بعد ذلك تتتابع لقطتان خاطفتان (امتطاء الحصان – الخروج من باب القلعة) لتصِلَنا بلقطة بطيئة أخرىٰ (لقطة كتيبة المشاة) التي تبقىٰ ثابتةً مدةً زمنيةً تسمح بإدراك الجو النفسي الذي يشيع بين الجنود. ثم يُؤتىٰ بلقطة من خارج المشهد، وتُلصق مقتحمةً سياقَه الزمني؛ وهي لقطة استرجاعية (Flash Back)، (لقطة المغنِّي)؛ لتعكس المشاعر الحميمية والإعجاب الذي ينتاب الراوي تُجاه ذاك المغني. بعد ذلك تتوالىٰ طائفة من اللقطات متوسطة الطول والسرعة (لقطة النهر – لقطة الحمام – لقطة الشمس)، يأخذ بعضها برقاب بعض متدرجةً متسلسلة تُظهر مهارةَ تولستوي في إنتاج اللقطات وحِرَفيّته في الانتقال بينها؛ فقد تحركت عين الكاميرا من النهر إلىٰ الحمام الحاطِّ علىٰ ضفته؛ ثم انسحبت وراء حركة الحمام اللولبية ليصطحبها ذلك السرب إلىٰ الأفق؛ لتأخذ اللقطة الأخيرة (لقطة الشمس).

ثالثا– منتجة الصوت Mixage:

[10] تولستوي، (ليف)، قصص مختارة. ص25–26.

تعود السينما إلىٰ عام 1895م.، وعندما تم صنع أول صورة متحركة لم يكن ثمة مونتاج؛ إذ لم يكن من أهداف صنّاع السينما العنايةُ باللقطات من حيثُ إيحاؤُها بالاستمرارية، أو إحداثها تأثيراً درامياً، وكانت توضع الكاميرا من دون اعتبارات للتكوين أو التأثير العاطفي.[1] وكذلك من حيث الصوت؛ فقد بدأت السينما صامتة وظلت هكذا حوالي ثلاثين عاماً، ثم في عام 1925م. لم يعد الناس ينجذبون إلىٰ حضور الأفلام الصامتة؛ بسبب ظهور الراديو، فبدأت دُور السينما تضيف الموسيقا والمؤثرات الصوتية إلىٰ أفلامها.[2] وأخذ الحوار يَدخل إلىٰ السينما؛ إذ يمكن للرسالة الألسنية والصورة أن تكوْنا في علاقة تكاملية؛ فالحوار يجعل الصور تتقدم، ويضيف معانيَ لا يستطيع الإبصار أن يأتيَ بها؛[3] لذلك مُزج الحوارُ بالصورة؛ ليوجِّهَها ويقيِّدَ معناها ويضبط محتواها، فتُحقق بذلك الغرضَ المرجوَّ منها بدقة.

وقد استعملت السينما طُرُزاً منوَّعة من الأصوات؛ منها ما هو "**بشري**" (حوارات)، ومنها ما هو "**موسيقي**" تنتجه الفِرَق الأوركسترالية، ومنها ما هو "**تَضْجيج**" (Bruitage) يتمّ اصطناعُه بوِساطة أصوات غيرِ بشريةٍ وغير موسيقية؛ وذلك عن طريق أشياءَ وأجسامٍ معيَّنة، أو باستعمال أصوات الحيوانات. وتتم منتجة هذه الأصوات ومزجها بوساطة عملية المِكْساج (Mixage) بحيث تُحدث تأثيراً محدَّداً؛[4] إذ إن لهذه المؤثرات السمعية دوراً فاعلاً في نقل روح المشهَد إلىٰ المُتفرِّج، وفي تنشيط الفعل الدرامي، وإحداث تأثير بالغ في المتلقين.[5]

ونحن ها هنا سنحاول تحليل نموذجين للبنْيَة السمعية في سرد تولستوي؛ أحدهما صامت، والآخر صائت متوخِّين تحديدَ أنواع المؤثِّرات الصوتية، وإبرازَ أثرها النفسي

---

[1] ينظر: دانسايجر، (كين)، تقنيات مونتاج السينما والفيديو. ص33.

[2] ينظر: عصمت، (رياض)، ذكريات السينما. ص74.

[3] ينظر: جورنو، (ماري – تيريز)، معجم المصطلحات السينمائية. ص13.

[4] ينظر: م.ن، ص22– 133– 73.

[5] ينظر: مراد، (مرح)، 2019م. – الفيلم الروائي التاريخي بين حَرْفية الحادثة التاريخية والمتخيَّل السينمائي. أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، عدد الصفحات 262، ص172.

والدرامي. إن إنتاج المشهد الصامت (Mit Out Sound = M.O.S.)[1] تِقْنِيَّةٌ ملموسة لدىٰ تولستوي؛ إذ يستعملها في تصوير سلوك الشخصيات؛ فيصف السلوكَ والحركاتِ والإيماءات من دون إدخال الكلمات أو المؤثِّرات السمعية الأخرىٰ؛[2] إذ جاء في روايته «الحرب والسلام»: ((فاضطربتِ الأميرة اضطراباً شديداً، وإذا بهيئتها التي كانت أشبهَ بهيئة سنْجاب غاضب قد أصبحت تعبِّر عن فزع وهلع يجتذبان المحبة، ويوقظان الشعور بالشفقة. ونظرتْ إلىٰ زوجها من تحت عينيها الجميلتين واكتسب وجهها ذلك التعبيرَ عن الخجل والشعور بالذنب الذي نراه في كلب خفض ذيله وجعل يهزُّه بحركات سريعة قصيرة)).[3] فالمشهد خالٍ من أية حوارات، أو مؤثِّرات سمعية سواءٌ أكانت موسيقا أم عواملَ تضجيج.

أما المشاهد الصائتة، فهي –أيضاً– تغطِّي مساحة واسعة من سرد تولستوي، وسنأتي بعدة أمثلة لذلك؛ فقد جاء في قصة «أسير القوقاز»: ((ثم نهض جِيْلِيْنُ وقال لرفيقه: "هيا يا صاحِ، تعالَ!"، وطفِقا يمشيان، ولكن ما إن خطَوَا بضعَ خطوَاتٍ حتىٰ سُمع إمامُ المسجد يؤذِّن من علىٰ السطح: "الله أكبر! بسم الله الرحمن الرحيم! حيَّ علىٰ الصلاة!" فعَلِمَا أن القوم سيؤمُّون المسجدَ للصلاة، فلبَدَا ثانيةً مختبئين خلفَ حائط، وانتظرا طويلاً حتىٰ اجتاز المصلُّون. وأخيراً ساد السكون من جديد. "هيَّا، وليكنِ اللهُ معنا!" (...)، فخلع جيلين حذاءه، ورماه عنه، ومضىٰ حافياً (...)، وأخذ كوستيلين يَخْمَع[4*] خلْفَه، وقال: "لنمشِ أبطأً؛ فهذا الحذاء الضيق قد قرّح قدمي!"، فأجابه جيلين: "اخلعْه؛ فالمشي من دونه أسهل" (...). تابعَ السير وهو يئِنُّ بلا انقطاعٍ. وظلّا يسيرانِ في الوادي طويلاً، ثم سمِعَا نُبَاح كلاب عن يمينهما)).[5]

---

[1] المشهد الصامت: ينظر: جاكسون، (كيفين)، السينما الناطقة. ص298.

[2] ينظرك أوسبنسكي، (بوريس)، شعرية التأليف. ص76.

[3] تولستوي، (ليف)، 1976م. – الحرب والسلام. مج. 1، تر. سامي الدروبي، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 884، ص101–102.

[4*] يَخْمَع: يَعْرُج.

[5] تولستوي، (ليف)، طريق النور. ص110.

نلاحظ في المشهد السابق توفّرَ عدة أنماط من المؤثرات السمعية؛ فثمة أصوات بشرية (الأذان – الحوار الدائر بين الضابطين الفارَّين من الأسر جيلين وكوستيلين)، وكذلك هناك عوامل تضجيج؛ وهي أصوات الحيوانات (نباح الكلاب). وفي القصة عينِها ورَدَ: ((كان النهار قد أمسىٰ، وسُمع أذانُ المؤذِّن، وسِيقتِ القطْعانُ إلىٰ المَبيت، وعلا خُوارُ البقر، فظلّ الصبيّ يقول: "هيا إلىٰ البيت!"، ولكنَّ جيلين لم يشعر بميل إلىٰ الانصراف)).[1]

وقد وردت في رواية «القوزاق» مشاهدُ ملأىٰ بالمؤثرات الصوتية؛ فكأنما تشكلت أوركسترا طبيعية تضمّ بشراً وشجراً وحيواناتٍ وماءً؛ كلها اجتمعت لتعزف سيمفونيةَ الحياةِ الفِطريةِ، ولتؤدّي لحنَ الوجودِ الأبديَّ؛ فهنا القصب يهمهم والبعوض يدندن والماء يصطفق والحوافّ تنهدم، وهناك شخير قوزاقيٍّ وصفير نَسر وصياح ديك. يقول تولستوي: ((وكانت ضجّات الليل الرتيبة، وهمهمة أعواد القصب، وشخير القوزاقيين النائمين، ودندنة البعوض، واصطفاق الماء، يتخللها من حين إلىٰ آخرَ انفجارٌ بعيد، أو انهدام في الحافة، أو لهْوُ سمكة ضخمة، أو تَطَقْطُق النباتات الشائكة تحت أقدام حيوان في الغابة، وهذه بومة تطير علىٰ طول نهر تِيْريكَ خافقةً جناحيها خفقاً موزوناً (...). إن لوكاشكا الساهرَ يُصِيْخ بسمعه إصاخةً شديدة كلما سمع صوتاً غيرَ مألوف، ويطرُف بعينيه، ويتلمّس بندقيته. هكذا انقضىٰ الشطر الأكبر من الليل (...). وخفقت نسورٌ صغيرة أجنحتَها صافرةً بصوتها الحادِّ مُؤْذِنةً بانبلاج الفجر، وأخيراً وصل من القرية صياحُ أولِ ديك، فردّ عليه ديكٌ ثانٍ، ثم ردت عليه ديَكة كثيرة. فقال لوكاشكا لنفسه: "آنَ أوانُ إيقاظِهما")).[2]

إن لكل صوت بُعداً رمزياً معيناً، ويستطيع أن يثير فينا شعوراً ما، ويؤثر فينا تأثيراً محدَّداً. لقد مزج تولستوي بين هذه الأصوات وركَّبها رانياً بذلك إلىٰ تكوين جوٍّ انفعاليٍّ قِوامه الضجر والاضطراب والخوف والتأهُّب؛ فرتابة ضجيج الليل وجلبته، ودندنة

---

[1] السابق، ص116.

[2] تولستوي، (ليف)، القوزاق. ص54–55.

البعوض؛ هذه الأصوات التكرارية المتواترة تثير في لوكاشكا مشاعر الاضطراب والضجر. وأصوات الانفجار والانهدام والاصطفاق والطقطقة وخفْق أجنحة البُوم تبعث الخوف في نفسه وتحفِّزه علىٰ التأهُّب. ثم بعد ذلك يأتي صفير النسور وصياح الديَكة ليبدِّد ما ملأ دواخل لوكاشكا من مشاعرَ سالبة، فتحل مكانها مشاعر الاطمئنان والهدوء؛ إذ ينتقل من ليل مرعب ضاجٍّ بأصوات متداخلة فجائية غيرِ متوقَّعةٍ إلىٰ صُبح ترسم شعاعَه أجنحةُ النسور، وتعلن قدومَه صيحاتُ الديَكة.

ومن الشواهد اللافتة علىٰ منتجة الأصوات وتوليفها ما جاء في قصة «غارة»، حيث يمزج تولستوي أصوات الطبيعة الليلية ويركبها كقطعة موسيقية متناغمة تعزفها فرقة من الحيوانات والنباتات والأشياء الجامدة، والمايسترو الموجِّه هو الليل. يقول تولستوي: ((وكان يسود الفصيلة كلَّها سكونٌ تامٌّ، حتىٰ لكانت تُسمَع بوضوح كلُّ أصواتِ الليل المتداخلة المفعمة بسحر غامض: عُواءُ بنات آوىٰ الموحش البعيد الذي كان يشبه البكاء البائس أحياناً، والقهقهة أحياناً أخرىٰ، والترجيعات الرنَّانة الرتيبة لجُدْجُد[1*] ولضفدعة ولسُمَانَىٰ[2*]، ودويٌّ مقترب لم أستطع أن أوضِّح لنفسي مَبعَثَه. وكل حركات الطبيعة الليلية هذه التي لا تكاد تُسمع والتي يستحيل فهمهُا وتحديدها قدِ اندمجتْ في صوت واحد ممتلئ رائع نسميه نحن "سكونَ الليل". وكان هذا السكون يتحطّم، أو بالأحرىٰ يتداخل مع كركبة الحوافر الصمّاء، وحفيف العشب العالي، وهما ما كانت تصدره القوات المتحركة ببطء. ومن حين لآخر فقط يُسمع في الصفوف رنينُ مِدفعٍ ثقيلٍ، وصوتُ تصادمِ حِرَابٍ، وكلامٌ مكتوم، وصهيلُ حصان)).[3]

وثمة شواهدُ أخرىٰ كثيرة لمنتجة الصوت لدىٰ تولستوي لا يمكن إيرادها جميعاً والتفصيل فيها. ولكنّ مشاهد تولستوي –عموماً– غنية ببنيتها الصوتية متنوعة بين أصوات بشرية، ومؤثرات موسيقية، وعواملَ تضجيج تشمل أصوات الحيوانات والنباتات

[1*] جُدْجُد: ضَرْبٌ من الحشرات ذاتِ الأصوات الحادَّة.

[2*] سُمَانَىٰ: صنف من الطير، واحدته سُمَاناة.

[3] تولستوي، (ليف)، قصص مختارة. ص 39–40.

والأشياء الجامدة. وللاستزادة يمكن مراجعة القصص الآتية: «فارسان» – «ثلاث ميتات»[1] و«الحاج مراد».[2] وذلك علىٰ سبيل المثال لا الحصر.

رابعاً– مَنْتَجة الإضاءة والألوان:

في بداية نشأة السينما لم تكنِ الإضاءة من الأشياء المعتبَرة في صناعة الأفلام، ولم تحظَ بعناية المونتاج؛ إذ كانت مجردَ إنارة لِمَا يتمُّ تصويرُه.[3] ولكنْ فيما بعد أصبح للضوء قيمةٌ في ذاته، ونشأت مدارسُ ومذاهبُ في السينما وغيرها من الفنون البصرية تقدِّر الضوء وتعتني به بوصفه أداةً من أدوات إنتاج المعنىٰ، وقد عُرفت هذه المذاهب بـ "المذاهب الأضوائية" (Luminsme Perinal)، وأصبح الضوء واللون برمزيتهما ودلالتهما يسايران حركة اللقطات والمشاهد حسبَ نوعِ هذه اللقطةِ وغرَضها بحيث يتناغمان معها لبناء معنىً محدَّدٍ وإيصالِه.[4] وعند القيام بالتصوير يتم تحديد مصادر الإنارة؛ فتكون خارجية أو داخلية، طبيعية أو صناعية، ويتم انتخابها وترتيبها بحيث تكون مُشِعَّة أو خافتة، منسابة أو متضادة؛ وذلك لتُحدِث التأثير النفسي والفكري المطلوب.[5]

تنتشر الإضاءة الطبيعية في مشاهد تولستوي؛ لتحيك حول تلك المشاهد خيوطَ النور، وتسربلَها بلَبُوس الضياء، نعم، إن تولستوي يكثر من استعمال مفردات الضوء، وتسُود لديه الإنارة الطبيعية بشكل كبير مقارنةً بالإنارة الصناعية، والملاحظ في مشاهد تولستوي أنَّ ثمَّة صراعاً بين النور والظلام بحيث يشكِّلان ثنائية درامية تَشِي بمعانٍ عدّة. يقول تولستوي: ((كانت الصخور الرمادية والضاربة إلىٰ بياض، والطحلب الأخضر

---

[1] م.ن، ص140–163–164.

[2] تولستوي، (ليف)، د.ت، الحاج مراد. تر. مجد الدين حفني ناصِف، دار الفكر، مصر، عدد الصفحات 162، ص26–27–146–147–158–159.

[3] ينظر: دانسايجر، (كين)، تقنيات مونتاج السينما والفيديو. ص33–34.

[4] ينظر: عَودة، (حسن)، 2019م. – المونتاج والمدرسة التعبيرية، مجلة الحياة السينمائية. ع. 103–104، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، صفحات البحث 182___206، ص196–197.

[5] ينظر، جورنو، (ماري – تيريز)، معجم المصطلحات السينمائية. ص69.

الأصفر، ومجاميع شجيرات الياسمين البرِّيِّ، والقَرَانيا المبلَّلة بالندىٰ، تبدو واضحة المعالم للغابة، مجسَّمةً في ضوء الهواء الشفَّاف المُذهَّب، إلا أن الطرف الآخر، والوهدة المغطاة بضباب كثيف متراكم (...) كانا رَطْبين موحِشَين يمثِّلان خيطاً متشابكاً من اللون اللَّيلكيِّ الشاحب، والأسود تقريباً، والداكنِ الخضرةِ، والأبيض. وقُبَالَتنا تماماً في الزُّرقة الداكنة للأفق كانت الكتل الساطعة البياضِ والكامدةُ للجبال الثلجية تلوْح بوضوح مُذهِل بمعالمها وظلالها العجيبة والأنيقة في نفس الوقت حتىٰ أصغر دقائقها)).[1]

إن هذه الكتل اللونية القُزَحيةَّ الكثيفة والمختلطة دوالٌ لها قيمةٌ في ذاتها بوصفها علاماتٍ سيميائيةً رمزية؛ إن هذه اللوحة اللونية الشائبة قُدِّمت في سياق حربي؛ إذ إنها لوحة طبيعية معلَّقة أمام أبصار كتيبة من الجنود المُشاة السائرين إلىٰ الحرب، وكلٌّ من هؤلاءِ المقاتلين يحمل أفكارا ومشاعرَ وآلاماً وآمالاً وذكرياتٍ مختلفةً عن زميله؛ فجاءت هذه اللوحة اللونية الطبيعية لتعكسَ البُنىٰ النفسية والفكرية المختلفة لأولئك الجنود؛ ولتعبِّر عن تقلُّب الحياة وتعدُّد مراحلها؛ ولتشير إلىٰ اضطراب هؤلاء الجنود المعدِّين للحرب، وإلىٰ تباين مصائرهم.

ويقول في مشهد آخرَ من نفس القصة مستعملاً نفسَ الأسلوب في الجمع والتوليف بين الظلام والنور: ((كان جزء كبير من السماء مغطًّىً بسُحب طويلة رمادية داكنة، وهنا وهناك فقط كانتِ النجوم تومِض بينها غيرَ ساطعةٍ، واختفىٰ الهلال وراء الأفق القريب للجبال التي كانت تُرىٰ إلىٰ اليمين، وألقىٰ علىٰ قممها ضوءَه الباهتَ الواهن المرتعِش المغاير بشدة للظلام الحالك الذي يلفّ سفوحها)).[2] إن تولستوي يشكِّل مشاهدَ ضوئيةً مستقلة؛ إنه يعبّر بالنور والظلام، بالأضواء والظلال عن تباين المشاعر والأفكار.

وبالإضافة إلىٰ جدلية "النور والظلام" آنفةِ الذكر، يمكن رصدُ ملمَحٍ آخرَ في منتجة الإنارة في مشاهد تولستوي؛ إذ نعثر علىٰ تقنية مونتاجية نستطيع أن نَسِمَها

---

[1] تولستوي، (ليف)، قصص مختارة. ص26.

[2] م.ن، ص39.

"الإضاءةَ المقتحِمة" أو "المشاهد الانكشافية"؛ إذ يُنتَج المشهدُ علىٰ أرضية مظلمة أو خافتة داكنة، ثم تَدخل الإضاءة إلىٰ المشهد طاردةً الظلامَ متدرِّجة، لتخلق إيقاعاً إضائياً هادئاً منساباً، وكثيراً ما تُستعمل لذلك صيغةُ (المضارع) الدالّةُ علىٰ بطءِ الحدث واستمراره، فيستنير المشهد رويداً رويداً. يقول تولستوي علىٰ لسان الراوي: ((ما كادتِ الشمس الساطعة تطلع من وراء الجبال، وتأخذ بنشر ضوئها في الوادي الذي كنا نسير فيه، حتىٰ أخذت غيوم الضباب المتماوجة تنقشع)).[1] ويقول في موضع آخر: ((صعدتْ الشمس إلىٰ السَّمْت، وراحت تَقذف شُوَاظَ أشعتها علىٰ الأرض الجافة من الهواء المَحْميّ، كانتِ السماء الداكنةُ الزُّرقةِ صافيةً تماماً)).[2] ويقول في موضع ثالث: ((استطعتُ أن أرىٰ حين رفعتُ بصري إلىٰ فوق أن السماء الصافية تماماً بدأت تتنور في الشرق، وأن بنات أطلسَ[*3] يَنزِلْنَ نحوَ الأفق (...). وفجأةً التمعت بضعُ نيران في الظلام علىٰ مسافة قريبة قُدّامَنا)).[4]

إن هذا الاقتحام الضوئي هو أحد تقنيات منتجة الإضاءة عند تولستوي؛ إذ تبدأ الإنارة من بؤرة ضوئية ضيقة، وبشكل مفاجئ يتسع مجال الضوء ليغشىٰ المشهد كاملاً؛ وكأن تولستوي يُصيِّر الضوءَ سلاحاً، ويستعمل مقامِعَ من نور ليطرد بها الظلام ويقضي علىٰ شبحية المشهد وضبابيته، وليعلن سيادة النور وسلطته. إن هذا الاستعمال الرمزي والاستعاري للضوء يحيلنا علىٰ اتجاه فكري ونهج سلوكي سار عليه تولستوي، وجعله فلَكَاً يسبح فيه شخوصُ أعماله؛ فمن يُطالعْ سيرةَ ليف تولستوي الشخصية وكُتبه الفكرية مثلَ كتاب «الاعتراف» يَعِ ذاك الاتجاه والمنهج؛ إذ إن تولستوي غاصَ بدايةَ حياته في وحول الرذيلة، ثم ارتقىٰ إلىٰ الفضائل، وكذلك يفعل بأشخاصه؛ يطورهم وينقلهم من الضياع إلىٰ الهداية، ومن العمىٰ إلىٰ الكشف؛ فالرذيلة والعمىٰ يعادلانِ (الظلام) علىٰ صعيد منتجة

---

[1] السابق، ص28.

[2] م.ن، ص32.

[*3] بنات أطلس: النجوم – الشرح للمترجِم.

[4] السابق، ص42.

الإضاءة، والفضائل والكشف يعادلان (النور)، ويشكلان ثنائيةً جدلية متصارعة يكون النصرُ فيها للنور حليفاً.

أما الإضاءة الصناعية، فهي نادرة لدىٰ تولستوي مقارنةً بالإضاءة الطبيعية، ومن ثَمّ لا تمتلك قدْراً كافياً من الشُّيوع يجعلنا نعدُّها ظاهرةً تقنيَّة مونتاجية لديه؛ لذا نكتفي بالإشارة إلىٰ بعض أمثلتها. لقد ورد في رواية «الحرب والسلام»: ((إن الأشخاص المحتشدين في الصالة المُضاءة إضاءةً ضعيفة يتكلمون بصوت خافت متردِّد)).[1] وجاء في قصة «شيخان»: ((وتطَلَّعَ قدّامَه، وإذا به يرىٰ تحت المصابيح)).[2] وفي قصة «الفارسان» يمزج تولستوي بين الإضاءة الصناعية والطبيعية: ((كانت شمعتانِ من الشحم تُضيئان في الحجرة علىٰ المائدة التي أُعدَّ العشاءُ عليها، وكان نسيمُ ليلة أيّارَ الطريُّ الدافئ يُداعِب ضوئيها {ضَوْءَيْها} من آنٍ لآخرَ، كما كانتِ النافذة المُطلَّة علىٰ الحديقة مضاءةً أيضاً، ولكن بضوءٍ يختلف كلياً عن ضوء الحجرة، وكان البدر التَّمَامُ تقريباً –وقد فَقَدَ لمعتَه الذهبية– يطوف فوق قمم أشجار الزيزفون العالية، ويُضيءُ أكثرَ فأكثرَ الغيومَ البيض الرقيقة التي كانت تحجبه أحياناً)).[3] لا يستطيع تولستوي أن يستغنيَ عنِ الإضاءة الطبيعية؛ وذلك لأن معظم مشاهده تصوَّر في فضاء مفتوح، والسبب الأهم –كما قلنا– التحامُ تولستوي بالطبيعة؛ ففي هذا المشهد تتحاور إضاءتان داخلية صناعية (الشمع)، وخارجية طبيعية (البدر) مشكِّلَتين مشهداً إضائياً مقارناً تفضِيلياً؛ كأن تولستوي قد ضاق ذرْعاً بالحجرة وضوئها، فخرج بكاميرته ليأخذ لقطة لشعاع البدر الذي يُغلِّف المكان؛ فقد كان تولستوي علىٰ الدوامِ مُحِبَّاً الطبيعةَ ملتصقاً بها، يلجأ إليها في المُلِمَّات فارّاً من ضيق الحياة الصناعية ورتابتها الخانقة.

أما الألوان فهي –أيضاً– لا تُفلت من اهتمام تولستوي؛ إذ يستعملها في بعض المشاهد بكثافة، وهي غالباً ما تصاحب الإضاءة وتتآزر معها لتوحي بمشاعرَ معيّنة،

---

[1] تولستوي، (ليف)، الحرب والسلام. مج.1، ص226.

[2] تولستوي، (ليف)، طريق النور. ص205.

[3] تولستوي، (ليف)، قصص مختارة. ص129.

وقد عثرنا في «الثلاثية» علىٰ مشهد متكامل؛ ففيه كل مكونات المشهد؛ إذ يمكن أن نرصد فيه حركات الكاميرا ومسافاتها المختلفة، وكذلك تكوين اللقطات وانتقالاتها، والمؤثرات السمعية، والمؤثرات البصرية من إضاءة وألوان؛ لذلك آثرنا أن نحلله في ختام هذا البحث ليعطي صورة متكاملة عن دور المونتاج في تكوين المشهد الروائي، مع التركيز علىٰ منتجة الألوان وتأثيرها النفسي والدرامي.

لقد أورد تولستوي في «الثلاثية – الطفولة» مشاهدَ عدَّةً، منها ما يأتي: ((نمرُّ علىٰ الجانب الآخر بأكواخ ذات أسقف من القشِّ وطُنُف [1*] {طُنُوف} مصنوعة من شرائحَ خشبية، ونوافذَ صغيرةٍ ذاتِ مصاريعَ حمراءَ وخضراءَ يلُوح بينها وجهُ امرأةٍ فضولية. وصغارُ الصبْيان والفتَيات من الفلاحين لا يرتدُون غيرَ القمصانِ، عيونهم مُحملِقة، وأيديهم ممدودة في دهشة (...). ويسرع أصحاب الحانات ذَوُو الشعر البرتقالي إلىٰ العربات من كل ناحية؛ يحاول كل منهم اجتذاب المسافرين من الآخر بالكلمات والإشارات المغرية. ثم نتوقف ويُسمع صريرُ الباب (...). تنحدر الشمس نحو الغرب وتلفح عُنقي ووجنتِي بأشعتها الحامية، وثار تراب كثيف فوق الطريق وملأ الهواء، وكان هيكل العربة الطويل المعفر بالتراب يتمايل بانتظام محتفظاً علىٰ الدوام بنفس المسافة أمامنا (...). ولم أعرف ماذا أفعل بنفسي؛ فلا وجه فلوديا الذي اسودّ من العِفَار،[2*] ولا حركات ظهر فيليب (...). لا شيءَ من هذا استطاع أن يمنحني أية تسلية. كان كل انتباهي مركزاً علىٰ أعمدة المسافات التي أراقبها عن بعد، وعلىٰ السحب التي كانت من قبلُ متناثرة علىٰ صفحة السماء، وهي الآن تتجمع في كتلة واحدة داكنة متوعدة. وكان الرعد البعيد يهدر بين وقت وآخر، وضاعف هذا الحادث الأخير –أكثرَ من أيّ حادث آخرَ– من تعجُّلي للوصول إلىٰ مَحطَّة البريد، وأوحتْ ليَ العواصف المُرْعِدة بشعور من الخوف والضجر والحزن يجلُّ عن الوصف (...). وسرعانَ ما أَمطرتْنا كما تُضرَب الطَّبلُ، وردّدت كلُّ أنحاء الصَّقْع نقَرَات هطول المطر المطَّردة (...). تدفقت الجداول

[1*] طُنُف: سقيفة حاملة، أو إفريز ناتئ يعلو باب المنزل. ج. طُنُوف وأطناف.

[2*] العِفَار: التراب.

الكدِرة في الأخاديد، وأصبحت ومضات البرق أوسعَ مدىً وأكثر شحوباً، ولم تعد قرقعة الرعد مفزعةً (...)، ولم يعد المطر يهطل بغزارة، وبدأت السحابة الراعدة تتوزع، وسطع الضوء في المكان (...)، كادت تظهر فرجة من اللون الأزرق الصافي من خلال أطراف السحابة الشهباء. وبعد برهة سطع شعاع خجول من ضوء الشمس في البِرَك التي عَلَتِ الطريق (...)، وفوق الحشائش علىٰ جانب الطريق بخضرتها التي اغتسلت لتوّها. ولم تكن السحابة السوداء المرعدة الممتدة علىٰ الجانب المقابل من الأفق أقلَّ وعيداً بالشؤم، لكني لم أعد أخافها، وشملني شعور سارٌّ بالأمل في الحياة يقْصُرُ عن الوصف بدَّد شعوريَ الطَّاغي بالخوف، وابتسمتْ روحي كابتسام الطبيعة وتجددت وانتعشت (...). كانت ظهور الجِياد وحِبال الربط وأَعِنَّة الجياد وإطارات العجلات كلُّها مبللةً تلمع في ضوء الشمس كأنها مغطاة بدهان (...). وعلىٰ أحد جانبي الطريق حقل حِنْطةٍ شتوية لا يحدُّه البصر، تَشُوبه هنا وهناك أخاديدُ ضخمةٌ تلمع مع الأرض الندية والخضرة النضِرة؛ كأنها بِسَاطٌ متباينُ الألوان ممدودٌ إلىٰ صميم الأفق)).[1]

إنه مشهد سفرٍ؛ عربةٌ سائرة وقفت في إحدىٰ القرىٰ للاستراحة، ثم غَذَّتِ السير في طريق بَرِّية. الكاميرا محمَّلة علىٰ العربة تلتقط الصور وتكوِّن المشاهد وهي عابرة؛ تبدأ بمَسح عامّ لطرفَي الطريق بزاوية متوازية ولقطات بانورامية عامَّة تأسيسية، فتستعرض أشكال الأكواخ وتصاميمها وألوانها المتباينة (أحمر – أخضر)؛ مما يوحي بأنه حي فقير بائس لا انسجام ولا انتظام فيه. ثم تتحرك عدسة الزوم (Zoom) لتأخذ لقطة متوسطة (M.S.) للمرأة الجاثمة في النافذة، ثم تتقدم أكثرَ بلقطة قريبة جداً (B.C.U.) فتُركِّز العدسة علىٰ عيون الأطفال المُحملقة، لترصدَ نظرتَهم الوحشية المستغربة، ثم تُدخَل المؤثراتُ الصوتية (صرير)، والبصرية الضوئية (الشمس)، والبصرية اللونية (الغُبار – العِفَار – اسودَّ). بالإضافة إلىٰ رتابة حركة العربة، كل ذلك يخلق مشهداً كئيباً مقلقاً. بعد ذلك تغيِّر الكاميرا مكانها لتأخذ لقطة بعيدة جداً (E. L.

[1] تولستوي، (ليف)، الطفولة والصبا والشباب. تر. رمزي يَسِي، مر. أحمد خاكي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد الصفحات 571، ص186.

.S)، ومن زاوية شبهِ منخفضةٍ، ليحتوي كادرُ اللقطة الأفقَ كاملاً، ويغطِّي الكتل الضخمة المتشظِّية (السحب – متناثرة) التي تتوزع داخل إطار اللقطة. ثم تُمزَج المؤثرات الصوتية؛ وهي هنا "عوامل تضجيج" (رعد – يهدر – المرعدة)، بالإضافة لأصوات المطر المجلجلة والمتواترة (أَمطرتْنا كما تُضرَب الطبلُ – ردَّدت – مطَّردة – قرقعة). وتجمع مع ذلك كلِّه ألوانٌ قاتمة متكتلة (كتلة داكنة – كَدِرة – شحوب)، ليتكون بذلك مشهد يوحي بالخوف والرعب والضيق والضجر. يُغلَق هذا المشهد، ليبدأ بعده "مشهد الانكشاف" الذي عهدناه لدى تولستوي؛ إذ تقتحم الإضاءة المكانَ، وتنجلي الألوان الخافتة الباردة، لتحلَّ محلها أخرىٰ براقةٌ حادَّة تبعث الأمل والتفاؤل في النفوس (سطع الضوء – الأزرق الصافي– الشهباء – خضرتها – تلمع – مغطَّاة بدِهان – خَضِرَة – نَضِرَة). وكذلك تتفكك الكتل، وتتسع الأبعاد، وتمتدّ المسافات (تتوزع – لا يحده – بساط – ممدود). إن لدينا مشهدين متعاكسين يصوران الطبيعة في حالين مختلفتين؛ فمن زمجرة هذه الطبيعة واحتشاد مكوناتها يرتسم مشهد غضب وعدائية يبعث في النفس الخوف والاضطراب، إلىٰ تفكُّك هذه الحشود الطبيعية وانجلاء اكفهرارها، حيث يرتسم مشهد آخرُ يوحي بالاسترخاء والراحة والاطمئنان؛ وكأن ثمَّة علاقةً فيزيائية انعكاسية بين الطبيعة والإنسان قِوامها (الفعل – رد الفعل) (وابتسمت روحي كابتسام الطبيعة...)، وبذلك يعود تولستوي ليمنح الطبيعة صفة الأمومة؛ تتجهم الأمُّ فيُذعَر أبناؤُها وينكمشون، ثم تلُوح على مُحيَّاها ملامح الرضا، فينْعُم الأبناء بالطمأنينة والسلام.

الخاتمة:

- **المستخلص:**

إن الكتابة القصصية بوصفها نوعاً سردياً تلتقي مع أنواع سردية أخرىٰ، فتبتاع منها بعض أدواتها، وتحدث فيما بينها حالات استعارة تقنية. وهذا ما اتَّضح لدىٰ تولستوي؛ فقد برزت في سرده التقنية السينمائية الأم (المونتاج)، تلك التقنية التي تعد الحركةُ البُنيةَ الأساسية فيها؛ وهذه الحركة التي يوفّرها المونتاج تنسجم مع المسار الفكري العام لسرد تولستوي؛ إذ إنه مَرهُون لمناقشة قضايا أخلاقية كُبرىٰ لدىٰ أبطالٍ عُهِد عنهم تطوُّرهم

وحَراكُهُمُ الدائم؛ فجاء المونتاج بحركيَّته ومرونته متناغماً مع حالات التبدل الكبرىٰ لدىٰ أشخاص تولستوي؛ فاستطاع أن ينقلها ويعبّر عنها بشكل دقيق.

- **النتائج والتَّعميمات:**

1. ثمة علاقةٌ وثيقة بين النص الروائي والسيناريو السينمائي من حيث آلياتُ سرْدِ الأحداث وتصوير المشاهد وإنتاجها.
2. لقد طوَّع تولستوي "المونتاج" –بوصفه أسلوباً سينمائياً– في النص السردي القصصي، وأجاد استعماله ليحقق وظائفَ فنيةً جمالية، وأخرىٰ فكريةً.
3. ثمة تناغمٌ بين التقنية الفنية الدينامية "المونتاج"، وبين نزوع تولستوي إلىٰ رصْد سيرورات التطور الروحي والأخلاقي لدىٰ شخوصه (ديالكتيك الروح)؛ إذ رَصْدُ هذه السيرورات المنمازة بالحركية يحتاج تقنيةً فنيةً مرِنة قادرة علىٰ مواكبة هذا الحَراك ومسايرته.
4. إن سرْدَ تولستوي بحِيَازته تقنيةَ "المونتاج" بشكل مكثَّفٍ واضحٍ يجعله يصطبغ بصبغة كتابات "تيّار الوعي"؛ إذ معلومٌ أنّ كُتّاب هذا التيار يتَّكئون بشكل ملحوظ علىٰ هذه التقنية الفنية.
5. كوّن تولستوي المشهدَ الروائي باحترافية، واعتنىٰ بعناصر المشهد كافّةً؛ بدءاً من حركات الكاميرا ومسافاتها، مروراً بتكوين اللقطات وانتقالاتها، وصولاً إلىٰ الصوت، وانتهاء بالإضاءة والألوان، وتبيَّن أن استعمال كلِّ ما سبق من عناصرَ لم يكن استعمالاً اعتباطياً، إنما كان موجَّهاً وموظَّفاً للتعبير عن رؤىً فكريةٍ محدَّدة.

- **التوصيات والمُقترَحات:**

1. يوصي هذا البحث بالتوسع في دراسة المونتاج في سرد تولستوي؛ بتخصيص أُطروحة جامعية، أو كتاب لمعالجة هذه القضية بشكل واسع ومفصَّل.

2. كما نوصي بالإلمام بالمصطلحات السينمائية الخاصة بالمونتاج بشكل دقيق قبل الخوض في دراسته في السرد الروائي، وربطِ الجانب الفني بالجانب الفكري؛ وذلك بتوضيح كيفية إسهام الأداة السردية في صناعة المحتوىٰ الفكري وتقديمه.

3. ونقترح إجراء دراسة حول تجلِّيات الآليات الكتابية الخاصة بـ "تيار الوعي" في سرد تولستوي؛ مثل (المونولوج)، و(المونتاج).

4. نقترح تحويل بعض النصوص الروائية التولستُوِيَّة إلىٰ سيناريوهات سينمائية؛ إذ تتوفر فيها العناصر التي تؤهِّلها للتحويل إلىٰ مشاهدَ سينمائية؛ فهي غنيَّة بالوصف التفصيلي لجميع عناصر المشهد من حركات، وانتقالات، وديكورات، وإكسسوارات، بالإضافة إلىٰ عنايتها بعنصرَي الصوت والإضاءة.

ببليوغرافيا المصادر والمراجع:

❖ **المصادر العربية والمترجمة:**

أولاً- المعجَمات:

1. جورنو، (ماري – تيريز)، 2007م. – معجم المصطلحات السينمائية – تقنية الكتابة للسينما. تر. فائز بشور، ط. 1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 214

2. زيتوني، (لطيف)، 2002م. – معجم مصطلحات نقد الرواية. ط.1، دار النهار، بيروت – لبنان، عدد الصفحات 235.

ثانياً- أعمال تولستوي:

3. تولستوي، (ليف)، 1973م. – الطفولة والصبا والشباب. تر. رمزي يَسِي، مر. أحمد خاكي، د.ط، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عدد الصفحات 571.

4. تولستوي، (ليف)، 1976م. – الحرب والسلام. مج. 1، تر. سامي الدروبي، د.ط، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 884.

5. تولستوي، (ليف)، 2013م. – القوزاق. تر. سامي الدروبي، ط.1، دار التنوير، بيروت، عدد الصفحات 255.

6. تولستوي، (ليف)، 2015م. – قصص مختارة. تر. غائب طعمة فرمان، ط.2، دار المدىٰ، بغداد، عدد الصفحات 351.
7. تولستوي، (ليف)، د.ت، طريق النور. تر. الباز الأشهب، مر. مظهر الملوحي، بيسان، د.م، عدد الصفحات 395.

❖ **المراجع العربية والمترجمة:**

أولاً– الكتب:

8. آدم، (آدم)، 2014م. – التصوير والإخراج السينمائي. د.ط، منتدىٰ المنابر للجرافيك، د.م، عدد الصفحات 89.
9. مطر، (أميرة حلمي)، 2013م. – مدخل إلىٰ علم الجمال وفلسفة الفن. ط.1، دار التنوير، القاهرة، عدد الصفحات 191.
10. أوسبنسكي، (بوريس)، 1998م. – شعرية التأليف. تر. سعيد الغانمي وناصر حلاوي، د.ط، المجلس الأعلىٰ للثقافة، المطابع الأميرية، د.م، عدد الصفحات 194.
11. بارت، (رولان)، وجيرار جينيت، 2001م. – من البنيوية إلىٰ الشعرية. تر. غسان السيد، ط.1، دار نينوىٰ، دمشق، عدد الصفحات 133.
12. باردون، (إكسافييهْ) وآخرون، 2020م. – السينما التجريبية. تر. صلاح سرميني، ط. 1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 304.
13. بحراوي، (حسن)، 1990م. – بنية الشكل الروائي. ط.1، المركز الثقافي العربي، بيروت، عدد الصفحات 336.
14. برونل، (أدريان)، 2007م. – سيناريو الفيلم السينمائي – تقنية الكتابة للسينما. تر. مصطفىٰ محرم، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 165.
15. جاكسون، (كيفين)، 2008م. – السينما الناطقة. تر. علّام خضر، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 519.
16. دافيد، (جورج)، 2004م. – الكتابة السينمائية علىٰ الطريقة الأمريكية. ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 127.

17. دانسايجر، (كين)، 2001م.- تقنيات مونتاج السينما والفيديو – التاريخ والنظرية والممارسة. تر. أحمد يوسف، ط.1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، عدد الصفحات 765.

18. الدوخي، (حمد محمود)، 2009م. – المونتاج الشعري في القصيدة العربية المعاصرة. د. ط، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، عدد الصفحات 155.

19. دولوز، (جيل)، 1997م. – الصورة – الحركة أو فلسفة الصورة. تر. حسن عودة، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 287

20. الرواشدة، (أميمة عبد السلام)، 2015م. – التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر. ط.1، وزارة الثقافة، الأردن، عدد الصفحات 358.

21. روبرتس، (إيان)، 2013م. – السينما التعبيرية الألمانية – عالم الضوء والظلال. تر. يزن الحاج، ط.1، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 136.

22. عصمت، (رياض)، 2012م. – ذكريات السينما. ط.2 وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 422.

23. فراليش، (سيمون)، 2019م. – الدراما السينمائية. تر. غازي منافيخي، ط.2، وزارة الثقافة، دمشق، عدد الصفحات 143.

24. فضل، (صلاح)، 2003م. – أساليب السرد في الرواية العربية. ط.1، دار المدىٰ، دمشق، عدد الصفحات 231.

25. لوتمان، (يوري)، 1989م. – مدخل إلىٰ سيميائية الفيلم. تر. نبيل الدبس، مر. قيس الزبيدي، ط.1، النادي السينمائي، دمشق، عدد الصفحات 145.

26. لودج، (ديفيد)، 2002م. – الفن الروائي. تر. ماهر البطوطي، ط.1، المجلس الأعلىٰ للثقافة، القاهرة، عدد الصفحات 256.

ثانياً- الأطاريح الجامعية:

27. مراد، (مرح)، 2019م. – الفيلم الروائي التاريخي بين حَرْفية الحادثة التاريخية والمتخيَّل السينمائي. أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، عدد الصفحات 262.

ثالثاً– الدوريَّات:

28.أبو شادي، (علي)، 2018م. – التصوير في السينما، مجلة الحياة السينمائية. ع. 98، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات البحث 180___213.

29. عبد الحميد، (بندر)، 2015م. – آفا غاردنر الكونتيسة الحافية، مجلة الحياة السينمائية. ع.87، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات البحث 175___193.

30. العطار، (نجاح) ، 2018م. – مجلة جديدة متخصصة، مَجلة الحياة السينمائية. ع. 100، وزارة الثقافة، دمشق، صفحات المقال 3– 4.

31. عودة، (حسن)، 2019م. – المونتاج والمدرسة التعبيرية، مجلة الحياة السينمائية. ع. 103–104، وزارة الثقافة – المؤسسة العامة للسينما، دمشق، صفحات البحث 182___206.

❖ **المراجع الأجنبية (باللغة الروسية):**

32. Брешковская, (Е. М. Брешко), 2013 – Ино Толсто Виана В Контексте Ученых Курсов Кафедры Духовного Наследия Л. Н. Толстого, Историко Педагогический_Журнал. Но. 3, страницы Поиска 190___201.

Bibliography of sources and references:

❖ **Arabic and translated sources:**

First - Dictionaries:

1- Giorno, (Marie-Therese), 2007 AD. - Dictionary of cinematic terms - Writing technique for cinema. Tr. Faez Bashour, Press1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 214.

2- Zaytouni, (Latif), 2002 AD. A glossary of novel criticism terms. Press 1, Dar Al-Nahar, Beirut - Lebanon, number of pages 235.

Second - Tolstoy's works:

3- Tolstoy, (Lev), 1973 AD. Childhood, Adolescence and youth. Tr. Ramzi Yassi, Ed. Ahmed Khaki, Without press, Egyptian General Book Organization, number of pages 571.
4- Tolstoy, (Liv), 1976 AD. - war and peace. Vol. 1, Tr. Sami Al-Droubi, Without press, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 884.
5- Tolstoy, (Liv), 2013 AD. - Cossacks. Tr. Sami Al-Droubi, press 1, Dar Al-Tanweer, Beirut, number of pages 255.
6- Tolstoy, (Liv), 2015. Selected Stories. Tr. Ghaeeb Tohma Farman, press 2, Dar Al-Mada, Baghdad, number of pages 351.
7- Tolstoy, (Liv), Without date - The Way of Light. Tr. Al-Baz Al-Ashhab, Ed. Mazhar Al-Malouhi, Bisan, Without place, number of pages 395.

❖ **Arabic and translated references:**

First - the books:

8- Adam, (Adam), 2014. Photography and cinematography. Without press, Al-Manabar Graphic Forum, Without place, number of pages 89.
9- Matar, (Amira Helmy), 2013 AD. An introduction to aesthetics and the philosophy of art. press 1, Dar Al-Tanweer, Cairo, number of pages 191.
10- Uspensky, (Boris), 1998 AD. - Poetic authorship. Tr. Saeed Al-Ghanimi and Nasser Halawi, Without press, The Supreme Council of Culture, Amiri Press, Without place, number of pages 194.
11- Barthes, (Roland), and Gerard Jeanette, 2001 AD. From Structuralism to Poetics. Tr. Ghassan al-Sayed, Press 1, Dar Nainawa, Damascus, number of pages 133.
12- Bardon, (Exaveea) and others, 2020. Experimental cinema. Tr. Salah Sarmini, Press 1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 304.
13- Bahrawi, (Hassan), 1990 AD. The structure of the narrative form. Press 1, the Arab Cultural Center, Beirut, number of pages 336.

14- Brunel, (Adrian), 2007 AD. Film script – writing technique for cinema. Tr. Mustafa Muharram, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 165.
15- Jackson, (Kevin), 2008 AD. Talking cinema. Tr. Allam Khedr, Press 1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 519.
16- David, (George), 2004 AD. American-style cinematography. Press 1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 127.
17- Dansaiger, (Kane), 2001 AD. - Film and Video Editing Techniques - History, Theory, and Practice. Tr. Ahmed Youssef, Press1, the National Center for Translation, Cairo, number of pages 765.
18- Al-Doukhi, (Hamad Mahmoud), 2009 AD. - Poetic montage in the contemporary Arabic poem. Without Press, Union of Arab Writers, Damascus, number of pages 155.
19- Deleuze, (Gill), 1997 AD. - Image - movement or philosophy of the image. Tr. Hassan Awdeh, Press 1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 287
20- Al-Rawashdeh, (Omaima Abdel Salam), 2015 AD. Scenic photography in contemporary Arabic poetry. Press 1, Ministry of Culture, Jordan, number of pages 358.
21- Roberts, (Ian), 2013 AD. German Expressionist Cinema - The World of Light and Shadows. Tr. Yazan Al-Hajj, Press 1, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 136.
22- Esmat, (Riyadh), 2012 AD. Cinema memories. Press 2, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 422.
23- Frilich, (Simon), 2019 AD. Cinematic drama. Tr. Ghazi Manafikhi, Press 2, Ministry of Culture, Damascus, number of pages 143.
24- Fadl, (Salah), 2003 AD. Narrative methods in the Arabic novel. Press 1, Dar Al-Mada, Damascus, number of pages 231.
25- Lotman, (Yuri), 1989 AD. An introduction to the semiotics of the film. Tr. Nabil Al-Debs, Ed. Qais Al-Zubaidi, Press 1, Cinema Club, Damascus, number of pages 145.

26-Lodge, (David), 2002 AD. Narrative art. Tr. Maher El-Batouti, Press 1, the Supreme Council of Culture, Cairo, number of pages 256 pages.

Second - University Dissertations:

27-Murad, (Marah), 2019 AD. The historical narrative film between the literalism of the historical incident and the cinematic imagination. PhD Dissertations, Wahran University, Algeria, number of pages 262.

Third - periodicals:

28-Abu Shadi, (Ali), 2018 AD. - Filming in Cinema, Film Life Magazine. Issue 98, Ministry of Culture, Damascus, search pages 180___213.

29-Abdul Hamid, (Bandar), 2015 AD. - Ava Gardner, Barefoot Countess, Film Life Magazine. Issue 87, Ministry of Culture, Damascus, search pages 175___193.

30-Al-Attar, (Najah), 2018 AD. - A new specialized magazine, Cinema Life Magazine. Issue 100, Ministry of Culture, Damascus, article pages 3-4.

31-Awdeh, (Hassan), 2019 AD. Editing and Expressionism School, Film Life Magazine. Issue 103-104, Ministry of Culture - General Organization for Cinema, Damascus, search pages 182___206.

❖ **Foreign references (in Russian):**

32-Breshkovskaya, (E. M. Breshko), 2013 AD. - Ino Tolsto Viana in the Context of Academic Courses of the Department of Spiritual Heritage of L. N. Tolstoy, Historical Pedagogical Journal. No. 3, Search pages 190___201.