

Meaningful Use of the View in the Cinematic Compositions of the Novel “I Lead You to My Other” by Aicha Arnaout

Mahin Hajizadeh ¹, Abdul Ahad Ghaibi ², Amir Farhangdust ³

1. Corresponding Author, Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences, Azerbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: hajizadeh@azaruniv.ac.ir.

2. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Human Sciences Azerbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: A.gheibi@yahoo.com.

3. Department of Arabic Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Azerbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran. E-mail: Farhangdust70@gmail.com

Article Info	Abstract
Article type: Research Article	From the period when cinematic screenplays took on a dramatic course, fiction and literature greatly influenced screenplays, but from the 1980s onwards, cinema influenced fiction and led to its visualization. Writers after this period have stronger visual aspects of their stories than pre-cinema writers; Because the desire to see narratives in a broader and more exciting dimension encouraged them to write screenplays. Among these capabilities, which are considered by novelists as a technical model in illustration in modern fiction, are cinematic compositions. Composition allows the illustrator to select, distinguish, and limit the subject of the image to show what is most perceptually and emotionally important to the audience ‘Aicha Arnaout, a Syrian-Albanian poet and writer with a background in acting in cinema and theater, is one of the novelists who has taken a conscious approach to this cinematic technique in the novel " I lead you to my other". This research tries to explore the meaningful reflections of shot composition in this narrative of her in a descriptive-analytical manner. The results show that with various framing effects such as deep framing, wide curtain method, multi-frame, out-of-frame framing and moving framing, Arnā’ūt tries to show many aspects of the story through the frame and the narration of the image. In this way, the audience will be able to face the details of the story in a more comprehensive way.
Article history:	
Received: 21, April, 2022	
Received in Revised form: 7, June, 2022	
Accepted: 1, November, 2022	
Published online: 11, March, 2023	
Keywords:	Cinema, view composition, Aicha Arnaout, Novel "I lead you to my other.

Cite this The Author(s): Hajizadeh, M., Ghaibi, A. A., Farhang Doost, A., 2023. Meaningful use of the view in the cinematic compositions of the novel “I lead you to others” by Aicha Arnaout: Journal of ADAB-E-ARABI (Arabic Literature) (Scientific) Vol. 15, No. 1, , Serial No. 32- Spring, (61-82) - DOI: DOI: 10.22059/JALIT.2022.339781.612519



Published by: University of Tehran Press

کاربست معنامند نما در ترکیب‌بندی‌های سینمایی رمان «أَقُودَكَ إِلَى غَيْرِي» از عائشة ارنأووط مهین حاجی‌زاده^۱، عبدالأحد غیبی^۲، امیر فرهنگ دوست^۳

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: hajizadeh@azaruniv.ac.ir.
 ۲. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: A.gheibi@yahoo.com.
 ۳. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران. رایانامه: Farhangdust70@gmail.com.

اطلاعات مقاله

چکیده

نوع مقاله:	از دوره‌ای که تصاویر پرده سینما سیری دراماتیک به خود گرفت، داستان و ادبیات تا حد زیادی فیلم‌نامه‌ها را تحت تأثیر قرارداد، اما از دهه هشتاد به بعد، سینما بر داستان‌نویسی تأثیر گذارد و آن را به سوی تصویری شدن کشاند. نویسندگان بعد از این دوران، جنبه‌های تصویری داستان‌هایشان قوی‌تر از نویسنده‌های پیش از پیدایش سینما شد؛ چراکه میل به دیده شدن روایت‌های داستانی در ابعادی وسیع‌تر و هیجان‌انگیزتر، آن‌ها را به فیلم‌نامه‌ای نوشتن داستان ترغیب نمود. در این میان، از جمله ظرفیت‌هایی که در داستان‌نویسی مدرن به عنوان الگویی فنی در تصویرسازی، مطمع نظر داستان‌نویسان قرار گرفت، ترکیب‌بندی سینمایی نما بود. ترکیب‌بندی، فرمی با کارکردهای معنامند در روایت‌پردازی است که به نما پرداز این امکان را می‌دهد تا موضوع تصویر را انتخاب، تفکیک و محدود کند تا آنچه از لحاظ ادراکی و احساسی از اهمیت بیشتری برای مخاطب برخوردار است را به نمایش درآورد. عائشة ارنأووط، شاعر و نویسنده سوری-آلبانیایی با سابقه بازیگری در سینما و تئاتر، از روایت‌پردازی است که در رمان «أَقُودَكَ إِلَى غَيْرِي» رویکرد آگاهانه‌ای به این فن سینمایی داشته است؛ از این رو، جستار حاضر می‌کوشد تا به شیوه توصیفی-تحلیلی، بازتاب‌های معنابخش ترکیب‌بندی نما را در روایت او مورد کاوش قرار دهد. نتیجه پژوهش نشان می‌دهد که ارنأووط با جلوه‌های متعددی از کادربندی نظیر قاب‌بندی در عمق، شیوه پرده عریض، قاب در قاب، قاب‌بندی خارج از کادر و کادربندی متحرک، کوشیده تا جوانب بسیاری از داستان را از رهگذر قاب و به روایت تصویر به نمایش بگذارد تا از این رهگذر، مخاطب به صورت همه‌جانبه‌تری با جزئیات داستان روبه‌رو شود.
تاریخ دریافت:	۱۴۰۰/۱۲/۱۱
تاریخ بازنگری:	۱۴۰۱/۰۳/۱۷
تاریخ پذیرش:	۱۴۰۱/۰۸/۱۰
تاریخ انتشار:	۱۴۰۱/۱۲/۲۰

واژه‌های کلیدی:

سینما، ترکیب‌بندی نما، عائشة ارنأووط، رمان اَقُودَكَ إِلَى غَيْرِي

استناد: حاجی‌زاده، مهین، غیبی، عبدالأحد، فرهنگ دوست، امیر، ۱۴۰۲. کاربست معنامند نما در ترکیب‌بندی‌های سینمایی رمان «أَقُودَكَ إِلَى غَيْرِي» از عائشة ارنأووط: ادب عربی، سال ۱۵، شماره ۱، بهار - شماره پیاپی ۳۵ - (۸۴-۶۱).
 DOI: 10.22059/JALIT.2022.339781.612519.



ناشر: موسسه انتشارات دانشگاه تهران

۱. مقدمه

درباره تأثیر سینما و ادبیات بر هم بحث‌های زیادی وجود دارد، اما آنچه تمامی منتقدان بر آن اتفاق نظر دارند، تأثیر دیالکتیک سینما و ادبیات بر یکدیگر است. سینما در یک دوره طولانی عناصر مختلفی را از دیگر هنرها اخذ می‌نمود، اما به دلیل تبدیل شدن به یک هنر توده‌ای و رسانه‌ای که برای همه اقشار جذاب می‌نمود، به الگویی بیانی در هنرهای نخبه‌گرایانه‌تری مثل رمان، نقاشی و تئاتر تبدیل شد. این موضوع که واقعیت را چگونه می‌توان بازنمایی کرد، مسئله اصلی و مشترک ادبیات داستانی و سینما است. این دو فن، هر دو اشکالی از بازنمایی واقعیت‌اند، اما از آن حیث که عناصر زیبایی‌شناختی و فرمال سینما از طریق حرکت درون هنرهای دیگر شکل می‌گیرد، یعنی عناصر زیباشناختی هنرها را درون خود تبدیل به زیبایی‌شناسی «سینماتوگرافیک» می‌کند، درک همه‌جانبه‌تری را میان بینندگان و حوادث داستان فراهم می‌سازد. در این میان، در پس تحولاتی که سینما از سر گذراند، کارگردان به عنوان «مؤلف» شناخته شد و دوربین از حالت انتحاری که فقط واقعیت را ثبت می‌نمود، خارج و امکان «نوشتن با دوربین» فراهم شد. این تمهیدات، شگردهایی را برای القای مفاهیم درونی و ساختاری جهان ادبیات نیز فراهم ساخت. در واقع، اگر از نشانه‌های تصویری و سینمایی درست استفاده شود و این دو ساختار برهم تأثیر بگذارند، نشانه‌های تصویری بسیار قدرتمندند و سینما این قدرت را دارد که در به‌تصویر کشیدن جزئیات همه‌جانبه متن، داستان را همراهی و بر حظ بصری‌اش بیفزاید. از جمله ظرفیت‌های بصری تأثیرگذار سینما که مطمح نظر داستان‌نویسان امروز قرار گرفته، فن «ترکیب‌بندی نما» است که سینما آن را از عکاسی گرفت و پروراند. برای نویسنده، ترکیب‌بندی یعنی «گزینش مجموعه‌ای از متغیرهای دوربین برای کاربرد در هر شرایط خاص. فرآیند آرایش عناصر بصری درون قاب تصویر در شکل یک کلیت جامع و رضایت‌بخش است که حاصلش، یکپارچگی تصویر ناشی از آراستن جرم، رنگ و نور در آرایشی دلپذیر و خوشایند است» (وارد، ۱۳۹۷: ۳۰-۲۸). شیوه‌های متنوع ترکیب‌بندی، صحنه‌های خواندنی داستان را به موقعیت‌های تماشایی تبدیل می‌کند. «صحنه‌های تماشایی علاوه بر اینکه باعث حظ بصری می‌شوند، درگیری روان‌شناختی نیز تولید می‌کنند. در واقع، منظره فیلم گونه داستان‌ها با ایجاد تجربه‌ای دیداری و عاطفی به درک عمیق‌تر شخصیت و روایت کمک کرده و توقعات بصری خوانندگان را ارضا می‌کنند» (بتی و والدبک، ۱۳۹۳: ۲۵۸). ارنائووط^۱ که پیش از داستان‌نویسی، تجربه کارگردانی در تلویزیون را در رزومه دارد، توجه کاملی به قابلیت‌های ترکیب‌بندی سینمایی در داستان «اُفودک اِلی غیری»، نشان داده است. او با کاربست شیوه‌های مختلفی از این فن، نظیر قاب‌بندی در عمق، شیوه پرده عریض، قاب در قاب، قاب‌بندی خارج از کادر و کادربندی متحرک، تأثرات روان‌تنی مناظر بصری روایتش را به خوبی به خوانندگان القا می‌کند.

پیرامون تأثیر و تأثر سینما و ادبیات بر یکدیگر، پژوهش‌های کلانی صورت گرفته است، اما کاوشی تفصیلی‌تر در قلمرو تصویرگری و از دریچه ترکیب‌بندی حرفه‌ای نما، مسئله‌ای است که می‌تواند از ارتباط دوسویه ادبیات و سینما به نوبه خود ابهام‌زدایی کند. پژوهش حاضر درصدد است تا با پاسخ‌هایی شایسته به پرسش‌های ذیل، تصویرگری‌های یک رمان جدید عربی را با ترکیب‌بندی‌های رایج سینما واکاود تا از این طریق، توجه ارادی این دو فن به همدیگر نمایان‌تر شود.

۱. در رمان اُفودک الی غیرِی، چه گونه و انواعی از ترکیب‌بندی نما مورد استفاده قرار گرفته است؟

۲. نماهای اتخاذشده در کادربندی‌ها با چه رویکردی انتخاب و از چه کارکردی در روند روایت برخوردارند؟

۱-۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های صورت‌گرفته در خصوص ادبیات عربی و سینما را می‌توان در دو دسته مجزا از هم تفکیک نمود: گروه نخست از این جستارها با نگاهی عمدتاً کلی، فن‌های انطباق‌پذیری از سینما را در قالب شعر و داستان بررسی نموده‌اند که از برجسته‌ترین آن‌ها باید به مقاله «کارکرد فن‌های سینمایی در شعر فاطمه ناعوت» (۱۳۹۶) از فرهاد رجبی و امیر فرهنگ دوست و مقاله «آلیات السینما فی روایة قنادیل ملک الجیل لإبراهیم نصرالله» از خلیل پروینی و شهرام دلشاد (۱۳۹۴) اشاره نمود که در کنار نگاه اجمالی‌شان به فنون سینمایی، در بخشی از پژوهش‌شان به چند نمای معروف سینمایی نیز پرداخته‌اند، اما گروه دیگر از پژوهش‌های بینا رشته‌ای ادبیات و سینما، آثاری‌اند که از سینما به عنوان یک متدولوژی در بررسی متن سود جستند؛ از این‌رو، تحلیل تخصصی‌تری را برای نشان دادن رابطه ادبیات و سینما به کار می‌بندند. از مهم‌ترین این پژوهش‌ها، مقاله «تقنیة السیناریو السینمائی فی قصیة شعابُ جلیةٌ للشاعر سعدي يوسف» (۱۳۹۸) است که با قلم رسول بلاوی و زینب دریانورد منتشر شده است. در این مقاله، قصیده نامبرده بر مبنای مؤلفه‌های مهمی از یک متن سناریویی تحلیل شده است. اثر دیگر، مقاله «أسلوبُ المونتاج السینمائی فی شعر عدنان الصائغ» از همان نویسندگان است که در آن، تحلیل موشکافانه‌ای از نگاه آگاهانه سراینده به فن‌های متنوع مونتاز به عمل آمده است، اما به لحاظ موضوع ترکیب‌بندی سینمایی که محور مقاله حاضر است، می‌توان به «زیبایی‌شناسی قاب‌بندی و قاب‌زدایی در سینمای ایران دهه ۸۰» نوشته سجاد ستوده و همکاران (۱۳۹۵) اشاره کرد که در آن، پس از تعریف کلی از قاب، چند اثر داستانی سینمای دهه هشتاد ایران بر مبنای قاب‌بندی خارج از کادر بررسی شده‌اند. همچنین مقاله «ماهیت قاب سینمایی در پرتو استعاره‌های پنجره و چهارچوب» از میلاد روشنی‌پایان (۱۳۹۸)، جستار دیگری در این زمینه است که نگارنده با رویکردی پدیدارشناسانه، تطور تاریخی قاب را بررسی و از منظر فرمالیسم و واقع‌گرایی، چستی-

اش را تبیین نموده است. در خصوص رمانی که در این پژوهش محل شاهد است، به رغم بررسی‌های متعددی که در قالب پادکست و وب‌نوشت ارائه شده، تنها اثری که تاکنون به صورت دانشگاهی به آن پرداخته است، مقاله «بررسی و تحلیل رمان آفودک اِلی غیری از عائشة ارنائوط بر اساس نظریه حس مکان» (۱۴۰۰) است که عبدالأحد غیبی و همکاران، بازتاب‌های معنابخش مکان را بر اساس نظریات مکان‌شناسی چون «نوربرگ شولتز» در آن بررسی نموده‌اند. جستار حاضر با پرداختن موشکافانه و فنی و از منظر ترکیب‌بندی‌های حرفه‌ای سینما، ارائه‌گر نگاهی تفصیلی‌تر به یک داستان سناریو محور است که با تبیین جزئی‌تر مؤلفه‌های آن در یک روایت داستانی از پژوهش‌های صورت گرفته پیشین تمییز می‌یابد.

۲. سینمای داستانی و داستان‌های سینمایی

بحثی نیست که فیلم و ادبیات، دو وسیله بیانی یا حتی دو نوع تجربه مختلف‌اند. نیروی محرک اصلی ادبیات، زبان و لذا با واسطه است، حال آنکه انگیزش فیلم، تصویری و بی‌واسطه است. با این همه، علی‌رغم اختلافات بارز این دو رسانه، شباهت‌های نسبتاً چشم‌گیری نیز بین آن‌ها وجود دارد (جینکز، ۱۳۸۹: ۷-۱۴). دیگر نباید مبادلات دائمی بین سینما و ادبیات را در سطح اقتباس‌های سینمایی انکار کرد. اگر نگاهی گذرا به فیلم‌های دو دهه اخیر بیفکنیم، بی‌درنگ درمی‌یابیم که یکی از ویژگی‌های بارز تکامل این فیلم‌ها این است که تا حد زیادی مواد خود را از ادبیات و تئاتر برگرفته‌اند (بازن، ۱۳۸۶: ۳۹). در حقیقت این‌گونه به نظر می‌رسد که نوعی تفسیر و دیالکتیک بین کلیه اشکال اکسپرسیون به چشم می‌خورد. سینماگر امروزی به سیاق موسیقیدانان می‌کوشد تا محتوا را در شکل بنیاد نهد که کاملاً طبیعی است؛ زیرا سینما در حقیقت به صورت هنر، حقیقتی را با فرم‌ها ایجاد می‌کند (حسینی، ۱۳۸۳: ۵۵).

در بدو امر این‌طور به نظر می‌رسد که سینما «نشان» می‌دهد و ادبیات «بیان» می‌کند. خواننده آنچه را که برای وی حکایت می‌کند، نمی‌بیند و کلماتی را می‌خواند که وی را به تجربه‌ای آزموده بازمی‌گرداند. تا همین چندی پیش، رمان بر پایه نوعی داوری قرار داشت که نویسنده بر شالوده واقعیتهای که مدعی ارائه و شناساندن آن بود، پی‌ریزی‌اش می‌کرد (جینکز، ۱۳۸۹: ۲۸)، اما «امروزه همگام با موج نوگرایی، توجه رمان دیگر در جنبه قضاوت‌ها قرار نمی‌گیرد، بلکه به شناخت و جستجوی داوری وقایع برمی‌آید و با کلام خاصی که دارد، می‌خواهد پرسوناژها و حوادث را از برابر چشمان ما بگذراند؛ پس رمان امروز بر سر آن است که تماشایی و دیدنی (Spectable) گردد تا بدین‌وسیله، خود را از تمامی فرم‌های گذشته رهایی بخشد» (لشکر، ۱۴۳۱: ۱۹-۲۰). رمان پیشتر در حد کمال هنر گذشته به شمار می‌آمد. حوادث قبل از مطالعه اتفاق افتاده بودند، اما رمانی که اکنون نوشته می‌شود، مدعی است که خود را محدود به ارائه نمایش اشیاء کرده است. «حقیقت این است که باید تلاش‌های رمان نو را به پرستیژ و اشکال تولید بصری در

دنیای معاصر پیوند بزنی و بدیهی است که سینما از مدت‌ها پیش، سرعت و حذف تفسیرهای ناخوشایند و پایان‌ناپذیر را الگوسازی کرده است» (ابن مسعود، ۲۰۱۱: ۴۸).

۳. ترکیب‌بندی و نما پردازی

نما که معمولاً در سینما با واژگانی چون «پلان» و «شات» (Plan & Shot) شناخته می‌شود، کوچک‌ترین واحد ساختمان فیلم است و در اصطلاح سینما عبارت است از مقدار تصویری که دوربین فیلم‌برداری بدون قطع از یک صحنه می‌گیرد. نما به‌حسب دور یا نزدیک بودن دوربین فیلم‌برداری به موضوع در دسته‌بندی‌های متعددی جای می‌گیرد که هر یک به فراخور کارکردهای معنایی آن مورد استفاده قرار می‌گیرند (دوائی، ۱۳۶۹: ۱۶۵). هر نما، تلاشی است برای ارائه مفهومی ثانویه به مخاطب که با توجه به محتوای سکانس، برداشت می‌شوند. نماها برحسب نوع کارکردشان می‌توانند نقش بسزایی در معرفی مکان و محل رخداد ماجرا داشته و احساس، عواطف و میزان همذات‌پنداری با مخاطب را مشخص کنند (عقیل، ۲۰۰۱: ۲۱). یک نما از سری قاب‌های مختلفی که از لحظه شروع دوربین تا زمان متوقف شدنش بی‌وقفه فیلم‌برداری شده، تشکیل شده است که در اصطلاح سینما با عناوینی چون «ترکیب‌بند»، «قاب‌بند» و «کادربندی نما» متداول است.

ترکیب‌بندی یا (Composition) در هنرهای گوناگون به معنای تنظیم جایگاه اجزای یک اثر است که هنرمند برای ایجاد وحدت و تناسب بین بخش‌های مختلف اثرش به کار می‌گیرد (وینبرد، ۱۳۹۶: ۲۵).

قاب‌بندی به معنای گزینش یک جزء و جدا کردن آن از بخش‌های دیگر است. بنابراین، این فرآیند

از مهم‌ترین موقعیت‌هایی است که حضور پدیدآورنده را عینیت می‌بخشد؛ چراکه قاب‌بندی از چندین منظر قادر به تأثیرگذاری بر تصویر است: اندازه و شکل قاب وابسته به قاب‌بندی است، از طریق آن می‌توان فضای درون و بیرون قاب را متمایز و فاصله شیء یا شخصیت را از تصویر مشخص کرد. به همین دلیل، ترکیب‌بندی و انتخاب قاب، مسئله‌ای چندوجهی است که آشکارکننده ابعاد بصری فیلم و سبک صاحب اثر است (ستوده و همکاران، ۱۳۹۵: ۷).

۴. معرفی رمان و خلاصه آن

رمان «آودک‌الی غیری»، جدیدترین اثر ارنائو وپ است که عنوانی برگرفته از سخن «نیچه» در داستان «چنین گفت زرتشت» دارد. داستان که در هوای دهه شصت قرن بیست نفس می‌کشد، به لحاظ مکانی از پاریس آغاز و مقارن با جنگ شش روزه ۱۹۶۷ و شکست سوریه در دمشق، پایان می‌یابد. ارنائو وپ، روایت را با یک مقدمه و بیست اپیزود حول «مریم»، قهرمان داستان پیش می‌برد؛ دخترکی روستایی با ذهنی لبریز از معماهای حل‌نشده پیرامون عشق، آزادی، جنسیت، دین، هستی و زیبایی‌شناسی که برای یافتن پاسخ‌هایی اطمینان‌بخش به آن‌ها، موقعیت‌های گوناگونی را تجربه می‌کند، اما در این میان، تنش‌ها و بحران‌های بسیاری را از سر می‌گذراند؛

طوری که از سوی خانواده، مدرسه و زیستگاهش سرکوب شده و فرجامش را به مهاجرت می‌کشاند. آنچه روایت را در ساحت پُر رمز و رازی فرو غلتانده، حضور عفریتی به نام «ساروس» است که به نقطه عطفی در داستان تبدیل می‌شود؛ موجودی با شمایل دهشتناک که به گفته ارنأؤوط، تجسمی دیگر از او یا همان «دیگر من» (Alter ego) است؛ نمادی از هویت ناشناخته انسان که به دنبال کشف راز و رمزهای روح خود، از کالبد مادی تجرد یافته و با مریم که وجه دیگر اوست، همراه می‌گردد (غیبی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۲۶). داستان به لحاظ فنی، از پیرنگی تودرتو و غیرخطی بهره می‌جوید و جز در مواردی معدود، یکسره با زاویه اول شخص روایت می‌شود؛ انتخابی که بازنمایانگر چشم مریم در ثبت رویدادهای بیرونی داستان و نگاه تعبیرگرایانه‌اش به آنهاست تا مخاطب را این‌سان به مشاهده جهان ذهنی قهرمان خود وادارد. یکی از شیوه‌های پرسامدی که ارنأؤوط در شخصیت‌گشایی از کاراکترهای هر اپیزود برگزیده، قاب‌های معنادار سینمایی است؛ گاه برش‌های داستان از چنان کادربندی عمیق و هدفمندی برخوردارند که گویی متن به فیلم‌نامه‌ای تغییر شکل داده است؛ در واقع باید گفت طرحی که ارنأؤوط در این داستان ریخته، آن را در مرزهای باریکی با یک فیلم‌نامه قرار داده است. گویی نویسنده نیم‌نگاهی نیز به جلوی دوربین بردن روایت داشته که این چنین آن را در سازواره یک «فیلم‌نامه فرضی»^۲ درآورده است.

۵. ترکیب‌بندی‌های نما در داستان أفودک الی غیری

ترکیب‌بندی بخشی از فن فیلم‌سازی است که برای پاسخ به این سؤالات همیشگی به کار می‌رود که تماشاگر باید چه چیزهایی را بداند، روایت را چطور باید برای او بیان کرد و هر نکته را درست در کجای روایت به او گفت و شامل عوامل متعددی است که گاه با هم کنش و واکنش داشته و در مواردی باهم تداخل دارند. برای روشن کردن و توضیح عناصر تشکیل‌دهنده قاب، لازم است الزامات اولیه ترکیب‌بندی را با طرح بصری تازه‌ای ملاحظه کنیم. امروزه ترکیب‌بندی نما با توجه به محتوای هر اثر، از سبک‌های گوناگونی بهره می‌برد و چه بسا در یک متن، شیوه‌های متنوعی از آن مورد توجه نماپرداز قرار بگیرد. از این‌رو، در ادامه خواهیم دید که ارنأؤوط از شیوه‌های پرکاربرد ترکیب‌بندی‌های سینمایی، چه سبک‌هایی را برای قصه‌گویی بصری‌تر روایتش برگزیده است.

۵-۱. شیوه قاب‌بندی در عمق

در هنر ترسیم، نشان دادن واقعیت‌ها به گونه‌ای که بیننده بتواند تمام اجزای طرح شما را تصور نماید، بسیار مهم است. ترکیب‌بندی در عمق می‌تواند بر گستره تأکید بیافزاید، به نحوی که بازیگران نزدیک به دوربین و دور از آن، موقعیت خود را با هم تغییر دهند یا در شرایط یکسان و در میان زمینه با یکدیگر برخورد کنند.

استفاده از عمق زیاد در تنظیم نماها به دو منظور صورت می‌گیرد: نخست آن‌که به فیلم‌ساز این امکان را می‌دهد که با کنار گذاشتن تدوین، موضوعات مختلف را در نمای واحد تأکید کند و دوم

این که او را قادر می‌سازد به دلخواه بر عناصر دراماتیک تمرکز کند. از کارکردهای استفاده از عمق قاب که بار معنایی مهمی نیز دارد، استفاده از فضا برای مرتبط ساختن عناصر مختلف است، این - گونه که گاه نسبت‌های دور و نزدیک سوژه‌ای با دوربین در تناظر با قرار گرفتن سوژه‌ای دیگر در پیش - زمینه، پیام خاصی را به بیننده منتقل می‌کند (دی کاتز، ۱۳۸۹: ۲۶۴).

این مدل از قاب‌بندی عمیق، از فرم‌های پرتکرار ترکیب‌بندی در داستان ارناؤوط است. از جمله برش‌هایی که می‌توان آن را با این نوع از کادربندی سینمایی انطباق داد، صحنه‌ای از یک فضای بارانی در پاریس است که نویسنده، جزئیاتش را با زیست قهرمان داستان پیوند زده است: «تَأَمَلْتُ زَجَاجَ النَّاظِرَةِ أَمَامِي، كَانَتْ قَطْرَاتُ الْمَطَرِ تَرْجَحُ، أَشْعَةُ شَمْسٍ مَفْاجِئَةٌ تَدْفُقُ بَيْنَ غِيَمَتَيْنِ لَتَلْقَى بَرِيقَهَا عَلَيَّ، تَأَلَّقَتْ فِي كُلِّ قَطْرَةٍ عَالِقَةٌ عَلَيَّ الزَّجَاجِ أَلْوَانُ قَزَحٍ، ثُمَّ انْسَحَبَتْ أَشْعَةُ الشَّمْسِ وَرَاءَ غَلَالَةِ الْغَيْومِ تَارِكَةً سَطُوحَ بَارِيسَ الرَّمَادِيَّةِ تَجْتَازُ شَفَافِيَّةَ نَافِذَتِي، وَكُنْتُ قَدْ بَدَأْتُ بِاجْتِيَازِ شَفَافِيَّةِ الزَّمَنِ لِعَشْرَاتِ سَنَوَاتٍ خَلَّتْ» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۶).

عمق میدان تصویر شده در این قاب را از واژه واژه این برش می‌توان دریافت؛ نگاه از پشت پنجره مریم به آسمان، مشاهده پرتو خورشید در میان ابرهای خاکستری، برخورد قطرات رنگین باران به شیشه و دنبال کردن نوری که پشت ابرها پنهان شده، جملگی با نمایی باز و بسته (Long & close shot)، جزئیات قاب را تأکید نموده‌اند. تضاد برآمده از تلاقی نور و تاریکی در این قاب که روایتی استعاری از دوران پسابحران مریم در مهاجرتش به پاریس می‌کند، از کارکردی نشانه‌ای در مرتبط ساختن عناصر مختلف بهره می‌جوید؛ مختصه‌ای که مصداق دیگرش را در این بخش نیز به خوبی می‌توان نگریست:

«الْمَطَرُ مَازَالَ يَنْهَمِرُ وَالْبَرْقُ يَلْمَعُ كَحَزَامِ السَّمَاءِ. نَعِيقُ بَوْمٍ يَتْرَامِي إِلَيَّ مِنْ أَعْمَاقِ سَحِيْقَةٍ مَجْهُولَةٍ النِّهَايَةِ، فَجَآءَ انْطِفَاقُ تِيَارِ الْكَهْرِبَاءِ، فَأَخَذْتُ ظَلَالُ النَّيْرَانِ تَتْرَاقِصُ حَوْلَنَا وَ حَوْلَ..التَّقْوِيمِ السَّنَوِيِّ..وَنظَرْتُ، يَا إِلَهِي! نَفْسَ الْيَوْمِ الَّذِي مَتُّ فِيهِ. النَّيْرَانُ تَلْتَهُمُ الْحَطَبَ الْيَابِسَ وَتَبْعَثُ الذِّكْرِيَاتَ فِي رُوحِي، الْحَشَائِشُ الَّتِي تَتَرَنِّحُ كَالسَّكَارَى، وَظَلَالُ النَّبَاتِ يَعْلُو وَيَهْبِطُ. وَضَعْتُ رَأْسِي بَيْنَ يَدَيَّ وَأَنَا أَحَاوِلُ أَنْ أُمِيتَ الذِّكْرِيَاتِ الْقَدِيمَةَ الَّتِي تَلْتَفُ كَشْرِيطِ سَحْرَى حَوْلَ أَرْكَانِ الْغُرْفَةِ، تَلْتَفُ بِالْعَتَمَةِ وَالظَّلَالِ» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۶).

نویسنده در بخش ابتدایی این برش، نما را با زاویه نگاه راوی که چون دوربینی در منتهی‌الیه اتاق جانمایی شده، در عمق فضا کادربندی کرده است. فریم‌هایی چون آسمان بارانی و پررعد و برق که نویسنده حتی نهیب جغد را در آن داخل کرده، جملگی نما را با زاویه خطی و دید میدانی عمیق، از مریم به فضای بیرونی خانه چرخانده است. آنچه در فریم‌های دیگر این قاب جلب توجه می‌کند، تغییرات مدام و زنجیروار گستره‌های تأکید در فضای داخلی اتاق است؛ به طوری که ابتدا می‌بینیم لنز دوربین پس از تعقیب نمای باز کادر، روی تقویم دیوار کانونی می‌شود تا بدین شکل، مخاطب را یک‌باره با زمان حادثه دهشتناک مرگ قهرمان روبه‌رو سازد. اوج فن

ارناؤوط را می‌توان در بخش پایانی این شاهد نگریست؛ جایی که مریم سعی می‌کند تا کابوس‌های گذشته را برای همیشه به فراموشی بسپارد؛ از این‌رو، کادر، نمایی هدفمند از سوختن هیزم‌ها را به ثبت می‌رساند تا این‌سان در یک پلان، سه کارکرد از قاب‌بندی در عمق را مورد استفاده قرار داده باشد.

از جمله ظرفیت‌های ترکیب‌بندی در عمق که می‌توان به وسیله‌اش تصاویر را تعمیق بخشید، فن «پرسپکتیو» (Perspective) است. این واژه در سینما ناظر بر شیوه‌ی نمایش درآمدن اشیاء و روابط فضایی آن‌ها با یکدیگر در سطح صاف و تخت پرده است، به این معنی که تماشاگر باید دوری و نزدیکی اشیاء و فاصله‌ی آن‌ها از یکدیگر را در تصویری که می‌بیند، حس کند (مجموعه‌ی من‌الباحثین، ۲۰۲۰: ۵۸۲). پرسپکتیو صحنه و روابط فضایی اشیاء عمدتاً با فاصله‌ی دوربین، عدسی به کار رفته در آن و نوردهی صحنه به دست می‌آید. بدیهی است که بازیگران نزدیک به دوربین نسبت به بازیگرانی که دور از آن ایستاده‌اند، حضور قوی‌تری دارند، اما می‌توانیم با استفاده از نورپردازی، عمق میدان و زمینه‌ی داستان، توجه بیننده را به بازیگران پس‌زمینه معطوف سازیم (مجموعه‌ی من‌الباحثین، ۲۰۲۰: ۵۸۳)؛ مقوله‌ای که ارناؤوط در برش زیر، به خوبی به آن توجه داشته است:

«نزلت الدرّج معها بقميص النوم وبعيون لم تتفتح بعد كما يجب. لمحت الجميع بانتظاري في باحة الدار، أخوای يبدو عليهما أنهما لبسا ثيابهما على عجل، أختي لطيفة بتنورتها الوردية ذات الزهور الربيعية، وقد أسندت عجزها على حافة البحرة الجانبية لصق شباك المطبخ، أبي على كرسی من القش، تلتمع في عينيه ابتسامة يحاول إخفاءها وراء عدستي نظارته السمكتين. ثم تراءى لي وجود زائر معهم تبينته بعد هنيهات، كان «سليم وهبه»، من أصدقاء أخی الكبير حازم. استغربت وجوده بينا في تلك الساعة المبكرة، هل يريد أن يخطب أختي؟ لكنه ليس وقتاً مناسباً، هل يريد أن..؟ السعادة تغمر الوجوه ولا أفهم شيئاً، إلا أنني ما اجتزت الدرجة الأخيرة تراكضوا إلى دفعة واحدة» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۱۱).

در ترکیب‌بندی‌های پرسپکتیوی^۳، زاویه‌ی عمود به افق، از پرکاربردترین زوایایی است که همچون این پلان، بیننده را در موقعیتی نسبت به میزانشن^۴ قرار می‌دهد که عناصر درون قاب را با «نگاه به پایین» ببیند. در این صحنه، ارناؤوط برای القای حس تعجب و سرگشتگی مریم از تجمع حضار در آن ساعت روز، به فن «فاصله‌ی دوربین» در یک کادر عمیق روی می‌آورد؛ به این ترتیب که ابتدا پس از ارائه‌ی یک نمای باز (Wide) و عمود از سالن خانه، نما را با زوم‌های اُپتیکی بر چهره‌ی شخصیت‌های حاضر در سالن جابه‌جا می‌کند. در ادامه برای ابهام‌زدایی از شخصیت ناآشنای کادر، چهره‌ی «سليم وهبه» را با زوم به جلو (zoom in) در مرکز کادر می‌نشانند تا از این طریق، پرسپکتیو نما را در ترکیب‌بندی عمیق این بخش به خوبی نمایش داده باشد؛ فنی که حس دوری و نزدیکی به میزانشن و سوژه را به خوبی نشان داده است. ارناؤوط با انتخاب چنین کادربندی عمیقی که توسط نمای مشرف به سالن فراهم آمده، درصدد است تا بر غرابت سوژه-

هایی چون پوشش شتابزده برادرانش، تجمع دور از انتظار حضار در فضای تعلیق‌های سالن خانه و حضور نابهنگام سلیم و هبه بیفزاید و تصویرشان کشد.

۲-۵. قاب‌بندی پرده عریض

در ترکیب‌بندی پرده عریض، کارگردان، توجه بیننده را تنها به یک قسمت از تصویر جلب می‌کند. یک راه متداول عبارت است از قرار دادن آن عنصر مهم کمی خارج از مرکز قاب یا حتی کاملاً دور از مرکز. ممکن است کارگردان از قطع پرده عریض برای جلب توجه بیننده به چندین نقطه مهم استفاده کند (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۲۲۱-۲۳۰). ترکیب‌بندی‌های پرده عریض، پُر از تکاپو و حرکت‌اند. چشم ما دنبال این که چه کسی حرف می‌زند، چه کسی روی به ما دارد و چه کسی نسبت به صحبت کننده واکنش نشان می‌دهد، پرده را زیر و رو می‌کند. در روش‌های پرده عریض، هراز گاهی سعی بر این است که با فعال کردن دید محیطی بیننده، پرده مشرف بر بیننده شود؛ ترفندی که احساس غرق شدن در تصویر را در بیننده تقویت می‌کند (ماشیلی، ۱۹۸۳: ۱۱۹). این سبک از ترکیب‌بندی نما در جای جای رمان-از جمله در صحنه‌ای که «ساروس» برای نخستین بار در اتاق مریم حضور می‌یابد-به خوبی قابل انطباق است. ترس و واهمه مریم از رویارویی با این موجود و تلاشی که در جهت نادیده انگاشتنش در فضای بسته اتاق نشان می‌دهد، در ابعاد قاب پرده عریض نمایش پذیرفته است:

«غادرتی اُمی وترکتنی وحیده مع هذا الغریب العاری فی غرفتی. حاولت البدء بوظائفی متحاشیة النظر إلی زاویته، باحثه عن الأسباب التي تدفعنی إلی اختلاق وهم من هذا النوع. استرقتُ النظر خلسة إلیه، کانت نظراته مثبتة علی..أمسکتُ بکتاب متظاهرة بالقراءة. ترکتُ الکتاب وجلستُ علی القاطع الآخر، بقی فی سکونه یتابعنی بنظراته حیثما تحرکتُ فی مساحة لاتتجاوز تسعة أمتار مربعة. وقفتُ إلی جانب مکتبتی المحاذیة للنافذة، کانت الشمسُ قد بدأتُ بالغروب ونورها یتسرّب من النافذة لیمسح نصف وجهه ویغیبه.» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۱۹).

نویسنده در این قسمت از داستان به گزینش معنامندی از کادربندی دست یازیده است؛ این‌سان که همسو با گره و تعلیقی که ساروس به عنوان صورت دیگری از مریم در این مقطع زمانی انداخته، به گزینش ترکیب‌بندی پرده عریض روی می‌آورد تا با کارکرد جداکنندگی این نوع از قاب‌بندی، ابهام وجودی میان این سوژه را در فرم کادر نیز روایت کرده باشد؛ کادری مستطیلی به اندازه مساحت اتاق که نگاه دزدانه مریم به ساروس همان ابتدا آن را دو نیمه مجزاً تبدیل کرده است. کنش‌هایی چون: مشغول کار شدن، تغییر نشیمنگاه و تظاهر به کتاب‌خوانی، مریم را به عنوان شخصیت نخست با ابعادی بزرگ‌تر در گوشه اصلی کادر نشان داده است، اما ماهیت اصلی کادر پرده عریض در این بخش را باید در نمای زوم به عقب‌گونه آن (zoom back) جستجو کرد؛ آنجا که در امتداد نگاه مریم، محل فوکوس یک آن از مریم به ساروس تغییر می‌کند و چهره ساروس که نگاهش به مریم دوخته شده، یک آن کانونی شده و در دیگر لحظات به

صورت فید (Fade)، تار می‌شود و در منتهی‌الیه کادر جای می‌گیرد تا تأثیر و تأثر این دو سوژه بر یکدیگر از رهگذر قاب نیز به نمایش درآید. از دیگر ترکیب‌بندی‌های پرده عریض این رمان، برشی است که ارنأوط در سالن تئاتر تصویرش کرده است:

«الستارةُ ترتفع، نورُ فجرٍ أزرقٍ يتسللُ من خلالِ أعمدةٍ مدخلِ القصرِ البيضاء. نظرتُ إلى الأفقِ باتجاهِ القاعة، لمحتُ رَغمَ عتمتها، تراصَفَ هاماتُ جمهورٍ غفيرٍ، كنتُ خائفةً فعلاً من مواجهةِ الجمهورِ، إلا أنْ خوفي كان لصالحي تماماً. هكذا قمتُ بتأديةِ دوري خلالِ الفصلِ الأولِ من المسرحيةِ بشكلٍ جيد. توالَتُ الأحداثُ على خشبةِ المسرح، وعندما حان وقتَ ظهوري ثانيةً، أحجمتُ عن النظرِ إلى الصالة، تذكرتُ وصايا المخرجِ وعماد، وكنت قد تجاوزتُ خوفي وغرقتُ تماماً في مناخِ العرض.» (ارنأوط، ۲۰۰۶: ۳۵).

ترکیب‌بندی‌ای که نمای‌داز در این بخش برگزیده، قاب پرده عریضی است که از سه منظر یا به اصطلاح فنی‌تر با «سه دوربین» مختلف کادربندی شده است. نمای نخست که محصول دوربین‌جانبی شده در ورودی سالن است، تصویری عریض از پردهٔ برکشیده صحنه، ستون‌های سالن و نور سپید اجرا به دست می‌دهد. متناظر با این قطع عریض، کادر عریض دیگری از نظرگاه مریم به ژرفای تاریک سالن و سرهای تماشاچیان که ردیف نشسته‌اند، ترکیب‌بندی می‌شود. ترسیم چنین کادربندی عریض متناظری از دو زاویهٔ سالن، میدان دید وسیع‌تری را در اختیار بیننده قرار می‌دهد تا آرایش عناصر تصویر را به صورت افقی پیمایش کند. عمده اهداف نویسنده در گزینش چنین ترکیب‌بندی‌ای را می‌توان از لابه‌لای مونولوگ پایانی مریم و نمایی که روی صورتش فوکوس کرده، کاوید. در واقع، نویسنده برای آنکه فضای استرس‌زا و دلهره‌آور سالن را از نگاه پرسوناژی که نخستین تجربهٔ نمایشی اوست، تصویر کند، به چنین کادر عریضی روی می‌آورد تا هم‌ذات‌پنداری بینندگان با شخصیت محوری این فریم را از طریق این نوع ترکیب‌بندی جلوه‌گر سازد.

۳-۵. قاب‌بندی مرکب (چندقاب)

قطعی که تصویرگر انتخاب می‌کند، عامل مهمی در شکل دادن به تجربهٔ بیننده به شمار می‌آید. اندازه و شکل قاب می‌تواند به توجه بیننده سمت‌وسو دهد. توجه بیننده می‌تواند از طریق الگوهای ترکیب‌بندی به یک نقطه متمرکز شود یا با استفاده از نقاط توجه متعدد یا اشارت‌های صوتی به چند جا معطوف شود. در تصویرسازی چند قابه هم همین امکانات وجود دارد که باید از این امکانات برای تمرکز دید بیننده یا انتقال دید از تصویر در تصویر دیگر استفاده کرد (مهدی یوسف، ۲۰۰۱: ۸۹). تصویرسازی چند قابه، کاربرد شایانی در ایجاد تعلیق دارد. وقتی ما چند رویداد را دقیقاً در یک لحظه می‌بینیم، به وقوفی فراگیر دست می‌یابیم. در این شکل، لحظه‌ها با تقسیم قاب به چند تصویر و دادن اطلاعات نامحدود به بیننده، پرتنش‌تر از کار در می‌آید (وینبرد، ۱۳۹۶: ۱۲۱). این فرم از کادربندی، گرچه به دلیل جلوه‌پردازی‌های تصنعی‌اش در دنیای تصویر امروز

رنگ باخته و کمتر مورد استفاده قرار می‌گیرد (الحقیوی، ۲۰۱۳: ۵۸)؛ اما بسان کادری مألوف در متن‌های سناریو محور سینمای قرن بیستم، مطمح نظر نویسندگانی چون ارنائو و پود بوده است. انطباق گریزناپذیر این شیوه از ترکیب‌بندی با این رمان را باید در شیوهٔ روایت «نمای نظرگاه» (POV) آن کاوید؛ جایی که دوربین غالباً بازنمایانگر چشم شخصیت در روند داستان است و گاهی پیشبرد روایت به تجسم و بازآفرینی گذشتهٔ شخصیت اصلی نیاز پیدا می‌کند. یکی از بهترین فن‌های نمایش این مسئله در میان نویسندگان امروزی، کاربست ترکیب‌بندی‌های مرکب است که نمونه‌ای از آن را در این بخش می‌نگریم:

«أحقاً أننى لم أجرب الحب؟ فؤاد، حبی البکر؟ ذات وجنتین وردیتین وعینین سوداوین صغیرتین تشعان بیهجة دائمة، هل أحببت فؤاد حقاً أم أردت إغواءه بالثمرة المحرمة؟ وبکری ونادر، ابنا صاحب معمل طوب الاسمنت اللذان كنت أراقبهما من نافذة غرفتي العليا. كنت أحياناً أظاهر بجانب النافذة بأننى أعزفُ على البيانو الوهمی الذى انتقيتُ له مكاناً حيثُ لا يستطيعان رؤيته! هل أحببتُ أحدهما؟ ثم «جیمس دین» حبی الكبير، الذى عشقتهُ بعمقٍ مُدَّ قابلتهُ فى «شرفى عدن» وعندما عرفتُ بموته فى حادثٍ لستُ ثياباً سوداءً حداداً لمدة أسبوع، أ لم أكن أحبه؟ وسمیر صديق عماد، بجسده الرقيق و وسامته الأخاذة، يخيل إلى أننى أحبه. وعرفان، صديقى الحميم؟ كنا لا نتوقف عن الحديث عندما نكون معاً، نترافق إلى السينما ثم يوصلنى إلى البيت بعد الحادية عشرة ليلاً دون أى اعتراضٍ من والدى. كانت أمى تحبه كثيراً» (ارناو و پود، ۲۰۰۶: ۴۱-۴۰).

این قطع از روایت، برشی است که در آن، مریم در پی ملامت مادرش پیرامون رعایت جانب صداقت در نوشتن داستان‌های عاشقانه، به تجسد و نمایش نجوای خود می‌پردازد. شخصیت اصلی داستان در این اندیشه که آیا تاکنون توانسته عشق را تجربه کند یا نه به بازبینی روابط خود با سوژه‌های مقابلش می‌پردازد. پیش از آن که هریک از شخصیت‌های نامبرده شده در این پلان در قابی مرکب جای‌گیرند، در نمای «عمود به میزانش» (Shot Overhead)، مریم را مشاهده می‌کنیم که در وسط قابی عریض، روی تختش دراز کشیده و به سخنان مادرش می‌اندیشد. نویسنده برای آن که حس همذات‌پنداری با شخصت محوری داستان را تقویت کند، قاب عریض را در ادامه به یک قاب مرکب و چند قابی مبدل می‌سازد؛ به نحوی که در گوشهٔ کادر، مریم در یک قطع بزرگ در حال بازآفرینی خاطرات و در گوشه‌های کنارش، قاب‌هایی از شخصیت‌های توصیف‌شده در پس‌زمینهٔ کادر نخست به نمایش درمی‌آیند که پس از مرور ماجرای هر کدام، به تدریج رنگ می‌بازند و به صورت نرم از پس‌زمینه محو می‌شوند. در این راستا، آرایش مونتاژی تصاویر، نقش پررنگی در فراهم آمدن این نوع ترکیب‌بندی ایفا کرده است. از دیگر مصادیق ترکیب‌بندی مرکب می‌توان به برش ذیل اشاره کرد:

«حملتُ السلك اللولبى و وضعتهُ فى السلة، جوَّفتُ ممرأً فى التراب بين الحفرة والجدول وبدأتُ أدفع الرفات براحتى نحو الماء. أحاط ساروس كتفى بذراعه عند إيابنا، تراءى لى أننى

أمشی عاربة معه تحت شمس باردة، قشرة من الرماد تنساب طافية على سطح المياه مشوشة انعكاس الحشائش عليه، حفنة من الرماد تغرق ببطء وتغطي حصى القاع تظللها خيوط الطحالب الرقيقة» (ارناووط، ۲۰۰۶: ۴۳).

این اپیزود از روایت که قهرمانش در پی رعایت جانب صداقت در نوشتن، سروده‌هایی را که تجربه زیسته مشترکی با آنها ندارد، به آتش می‌کشد، قطعی است که ارنائووط با ترکیب‌بندی چندقابۀ مرکب فراهم آورده است؛ این‌گونه که نخست در یک تک قاب، پس از جداکردن سیم‌پیچ دفتر شعرش از خاکستر برگه‌های سوخته، شاهد فروریختنشان به رودخانه هستیم، اما در ادامه، قاب با عریض‌تر شدن، نمایی از مریم و ساروس را در بازگشتشان به سوی خانه تعقیب می‌کند. نقطه عطف شاهد جایی است که نویسنده با برهم زدن توالی زمانی سکانس، جزئیات دقیقی را از فریم پیش توصیف می‌کند؛ شناور شدن پوسته‌های خاکستر، بهم ریختگی انعکاس چمن‌های نقش‌بسته روی آب، فرورفتن مشتی دیگر از خاکسترها به ژرفای آب، تصویر بسته سنگ‌ریزه‌های خزه‌بسته عمق و خاکستری که رویشان می‌نشیند، جملگی در دل قابی به نمایش درمی‌آید که از دور، ساروس و مریم را درگذر به سوی خانه به تصویر کشیده است؛ گویی نماپرداز درصدد است با فاصله انداختن میان لحظه ریخته‌شدن خاکستر به آب و نمای بعد آن، علاوه بر تعلیق افزایی و اجتناب از ابتدال تصویری، کارکرد تعلیلی به قاب دوم دهد؛ از این‌رو، واکنش ریختن خاکسترها به آب را هم‌زمان در قاب عریضی که مریم و ساروس را دنبال می‌کند، می‌گنجاند.

۴-۵. قاب‌بندی خارج از کادر (قاب باز)

قاب‌بندی به هر شکلی که باشد، تصویر را تحدید می‌کند. قاب از یک دنیای کاملاً پیوسته، تکه-هایی را انتخاب می‌کند تا به ما نشان دهد. گاه شخصیت از جایی وارد تصویر می‌شود و به‌جای دیگر-فضای خارج تصویر-می‌رود. حتی در یک فیلم انتزاعی هم نمی‌توان در مقابل این احساس که اشکال و نیروهایی که یک‌باره از جایی درون قاب ظاهر می‌شوند، مقاومت کرد (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۲۲۴). در ترکیب‌بندی خارج از کادر، فضا تنها در برابر دوربین تعریف نمی‌شود، بلکه فضای خارج تصویر در شش ساحت دسته‌بندی می‌شود: فضاهای آن‌سوی هریک از چهار ضلع قاب، فضای پشت‌صحنه و فضای پشت دوربین که جملگی کارکرد مشخصی در ایراد معنا ایفا می‌کنند. از این فضاها معمولاً برای غافلگیری استفاده می‌شود (دولوز، ۲۰۱۴: ۴۹). صدا در این نوع ترکیب‌بندی دارای نشانه‌هایی قوی از فضای خارج تصویر است و البته «ممکن است بخشی از چیزی که در خارج تصویر است به درون قاب نفوذ کند که هریک مرهون استفاده تصویرگر و اراده او برای اشاره به حضور چیزها در این فضاهای خارج تصویر است» (همان)؛ مقوله‌ای که مصداق بارزی از آن را در این بخش از رمان می‌نگریم:

«فتحتُ الباب و وقفتُ على العتبة أتمطى، لم أعرف إذا ما كنت أتنفس هواء الصباح أم أنه يتنفسني! قطراتُ المطر العالقة على أغصان شجرة التفاح تحلل ضوء الشمس إلى أقواس قزح صغيرة ترتعش بداخلها، خيط عنكبوت يهتز بألوانه القزحية المبعثرة. انتابتني سعادة فريدة، ها أنذی وحدي.. وحدي تماماً. سمعتُ صوته الغافی يصل إلى من الداخل: «أنا أنام»» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۲۲).

روایت در این برش، اشاره به قسمتی دارد که مریم پس از دلسردی از به سخن آوردن ساروس، برای رفع خستگی در آستانه بیرونی درب خانه می‌ایستد تا نفسی چاق کند. بیشتر اشاره شد که از جمله کارکردهای قاب‌بندی خارج از کادر، ایجاد غافلگیری در پلان است. ناامیدی مریم از ارتباط کلامی با ساروس و ترک صحنه و فرار گرفتن در کادری جدید چنین می‌نماید که حداقل در این بازه زمانی کوتاه این مهم در پلان به وقوع نخواهد پیوست، اما در ادامه با برداشتی نمادین از فضای خارج و کانونی کردن باران و رنگین‌کمان، نویسنده به صورت غیرمستقیم زمینه را برای ایجاد یک رویداد غیرمنتظره آماده می‌سازد. صدای «أنا انام» ساروس، نقطه عطف این کادر است که فضای آن سوی دوربین را با عنصر صدا به نمای برابر دوربین متصل می‌سازد؛ مقوله‌ای که نمود دیگری از آن را در این مقطع نیز می‌توان نگرست:

«وقبل أن تتابع جملتها الأخيرة، أومأت إليّ أن أخرج: ثم إنها ستكون مع شقيقها عماد دوماً. تركتهما عائدة إلى غرفتي وأنا أرتعش انفعلاً وأهمهم بكلمات بالكاد سمعتها: كم هو متخلف! ابتسم ساروس فقد عرف أني أعني أبي... فجأة تناهى إليّ صوت اقتلاع قبقابها من الطين، ومن وراء زجاج الباب رأيتهما تخلعه وتترکه على عتبة الغرفة وتدخل عارية القدمين، تخطو عدة خطوات على البساط الرمادي، تمسح شعري براحتها: هيا نامي، غداً ستتابعين تدريباتك» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۳۳-۳۲).

برش بالا صحنه‌ای از رمان را به نمایش می‌گذارد که مادر مریم درصدد است تا موافقت پدرش را برای ایفای نقش او در تئاتر اخذ کند. کادر در ابتدا هر سه شخصیت را تصویر می‌کند، اما در ادامه و با بحرانی شدن گفت‌وگو، مریم با اشاره مادرش، صحنه را به سوی اتاق خود ترک می‌کند. کادربندی پس از نمای بسته از صورت مادر و اشاره او بر ترک صحنه، با استفاده از دوربین روی شانه، مریم را در قابی متحرک دنبال می‌کند، اما قاب حاضر همچنان علقه و ارتباط خود را با کادر پیشین از میان نبرده، بلکه استراق سمع مریم و واکنش ساروس به حالت و دیالوگ «کم هو متخلف» او در مورد پدرش، فضای آن سوی دوربین را به قاب فعلی پیوند می‌زند. این برداشت از داستان، نقطه اوج مهارت ارناؤوط در استفاده از فضای خارج از کادر را به نمایش گذاشته است. توصیفات مبهم او از صدای پای ساروس و نوع گام برداشتنش، بی‌آنکه نامی از او ببرد، نزدیک شدن‌های تدریجی ساروس به داخل کادر و در نهایت لمس موهای مریم که او را در برابر دوربین به تصویر می‌کشد، آگاهی تازه یافته ما از کل فضا را تثبیت و بر تعلیق هر پلان می‌افزاید.

۵-۵. قاب‌بندی متحرک

از دیگر انواع کادربندی در سینما، شیوه «قاب‌بندی متحرک» (Animated composition) است؛ گونه‌ای از کادربندی که از طریق آن می‌توانیم به شیء نزدیک یا دور شویم، دور آن بچرخیم یا از برابرش عبور کنیم. «تصویر ادبی پویا و متحرک، آسان‌تر به ذهن مخاطب راه می‌یابد. ادیب در این نوع تصویر، مخاطب را تنها به حالت شنونده یا خواننده صرف نمی‌گذارد، بلکه حواس پنج‌گانه او را برمی‌انگیزد و با خود همراه می‌کند تا در برقراری ارتباط موفق او را یاری کرده باشد (نویدی و عمرانی‌پور، ۱۳۹۴: ۳۲۹). کادر متحرک باعث تغییراتی در ارتفاع، فاصله و زاویه دوربین در نما می‌شود، به‌علاوه از آنجا که قاب‌بندی توجه ما را به عناصر درون تصویر جلب می‌کند، اغلب احساس می‌کنیم که به همراه قاب به حرکت درمی‌آییم. این مدل از ترکیب‌بندی، فضای داخل و خارج تصویر را با تغییرهای پی‌درپی در زاویه، ارتفاع و تراز کادربندی تا حد زیادی تحت تأثیر قرار می‌دهد (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۲۳۲)؛ تغییراتی که کارکردهای متنوعی را بر ماهیت این شیوه از کادربندی افزوده و نویسنده را در تحدید هدفمندتر روایت بصری‌اش، یاری نموده است. در ادامه با چند کارکرد از این ترکیب‌بندی سینمایی می‌توان آشنا شد.

۱-۵-۵. قاب متحرک و ضرباهنگ

حرکت قاب علاوه بر فضا زمان را هم شامل می‌شود. احساس بیننده از استمرار و ضرب‌آهنگ، تحت تأثیر قاب متحرک قرار می‌گیرد. سرعت حرکت قاب ارتباط تنگاتنگی با حرکت دوربین دارد. از آنجا که در این نوع ترکیب‌بندی، حرکت دوربین شامل استمرار است، می‌توان حالتی از انتظار منحصر به خود ایجاد کند (الحقیوی، ۲۰۱۳: ۷۵). این کادربندی با زوم‌های سریع جلو و عقبش، یکی از تأثیرگذارترین قاب‌ها را در خلق استرس‌های بی‌شمار بر سوژه‌ها به ثبت رسانده است. به‌طور کلی، «هر حرکت دوربینی، خالق جلوه‌های معنادار منحصر به خود است. اگر دوربین با یک «پن سریع» (Fast Pan) از روی یک رویداد بگذرد، ممکن است در ما این حیرت را ایجاد کند که چه اتفاقی ممکن است افتاده باشد. اگر دوربین ناگهان عقب بکشد و چیزی غیرمنتظره را وارد پیش‌زمینه کند، ما را شگفت‌زده می‌سازد، حال اگر به آرامی به یک جزء نزدیک شود تا به تدریج بزرگنمایی‌اش کند، ولی برآوردن انتظارات ما را به تأخیر بیندازد، تعلیق ایجاد خواهد شد» (کنورتی، ۱۳۹۶: ۱۳۶-۱۳۴).

سرعت قاب متحرک برانگیخته از ضرورت‌های روایتگری است. یک حرکت تعقیبی سریع به جلو به روی یک شیء مهم یا یک کرین به عقب آهسته از روی فیگورها می‌تواند اجزای کلیدی اطلاعات داستان را مورد تأکید قرار دهد (وینرید، ۱۳۹۶: ۱۳۳)؛ مقوله‌ای که به کارگیری‌اش را در بخش‌های مختلفی از روایت ارنأؤوط می‌توان دنبال کرد:

«فکرتُ بساروس و انتابنی شوق عارم إلیه، سارعتُ إلی غرفة الجلوس وتناولتُ مفتاح بیتنا السابق المعلق علی مسمار خلف الباب و رکضتُ. بحثتُ عنه فی الغرف السفلیة أولاً ولم أعرثر

علیه، انتابنی رعب فقدانه بشکل جارح، هرولتُ علی الدرج. ورأیتُه! وجدتُ ساروس! کان فی الشرفة عارباً متکناً علی الحاجز الخشبی ینظر إلی السماء، استدار نحوی، وقفتُ قبالتَه عن بعد وعلی شفتی ابتسامة ملتبسة. اقترَب منی، مدَّ یدَه ونزع حجابی فتهدلتُ خصلةً محبوسةً من شعری علی جبهتی. أمسک بیدی ورفَعها ببطء إلی شفתיه وقَبَل جلد راحتی» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۵۴).

این بخش از روایت، برشی واکنش گونه و تعلیلی به مقطعی است که بحران‌های هویتی مریم شکافی عمیق میان او و خودِ دیگرش انداخته که در داستان با ترک ساروس و تبعید او روایت می‌شود، اما به محض وقوع تحولات درونی مریم و شناخت صحیحش از ساروس، نویسنده دو ریتم متفاوت را برمی‌گزیند. در بخش ابتدایی می‌کوشد تا جستجوگری و تکاپوی تشویش‌انگیز مریم برای یافتن ساروس را با سرعت بالا رونده‌ای همراه کند؛ از این رو، قاب به جای آن که ایستا باشد، از نمای نقطه دید قهرمان تعریف می‌شود تا با حرکت‌های تند و پر عجله مریم به اتاق نشیمن، تقلا برای یافتن کلیدها، دیدن به سوی ساختمان قدیمی و هروله در بالا رفتن از پله‌های همکف، به صورت متحرک و با حرکت دوربین تنظیم گردد. ارنائووط ارتباط متقابل افزایش و کاهش ریتم روایت با قاب‌بندی را با مهارت خاصی در این پلان به نمایش می‌گذارد؛ چه در بخش دوم، آنگاه که مریم ناگهان ساروس را در بالکن می‌یابد، برای آن که ریتم کادربندی را با مقتضای روایت همراه کند، نمای بسته ساروس را که با زومی سریع بر چهره‌اش به نمایش درآمده، در میان قاب جای می‌دهد. حرکت‌های پِن آرام دوربین در این قسمت به‌ویژه در بالا بردن آرام دست مریم توسط ساروس، ضرب‌آهنگ کندتری را به قاب بخشیده است؛ فنی که ریتمیک بودن قاب‌بندی و همراهی آن با جریان علی روایت را به خوبی نمایان ساخته است.

۲-۵-۵. توازی روایی

از دیگر کارکردهای هدفمند قاب‌بندی متحرک، به کارگیری دوربین در جهت تأکید بر توازی روایی است. «در این شیوه، کاراکترها از طریق نماهای دوربین متحرکی که کارکردشان برجسته‌سازی و تأکید بر توازی‌های مهم روایت است، با محیط خود ارتباط می‌یابند» (ماشیلی، ۱۹۸۳: ۱۲۲). در این فرم از قاب‌بندی، برداشت نماهای تعقیبی موازی از خلال توازی حاصل از حرکت‌های مکرر دوربین که غالباً با میزانشن نیز همسو است، می‌تواند پیام‌های بسیاری را حتی بدون ایراد دیالوگی به مخاطب منتقل کند. «در این شیوه، دوربین با عدسی‌هایی هدف‌دار، روی سوژه‌ها به حرکت درمی‌آید و گاه با به چرخش درآوردن آن از میان کاراکترها درصدد است وضعیت مشترکشان را به صورت فضایی نشان دهد. در واقع، قاب متحرک در این کارکرد خود، از طریق تأکیدها و مقایسه‌ها همان اهمیتی را پیدا می‌کند که میزانشن دارد. دوربین فضا را می‌کاود تا علقه‌هایی خلق کند که فرم روایی فیلم را غنا می‌بخشند» (بوردول و تامسون، ۱۳۷۷: ۲۴۷). ظرفیت‌های جهت‌دار ترکیب‌بندی متحرک، سهم بسزایی در برجسته‌سازی نقاط تأکید داستان ارنائووط

دارد. در شاهد زیر، نمونه‌ای از توازی بخشی روایی را که قاب متحرک بر بیانش افزوده، می‌توان نگریست:

«کان يوم جمعة، نسائم الربيع مضمخةً برائحة طرية، ألوانُ أزهار التفاح والمشمش والدراق تزيد من ألقى الهواء. أزهار الجوز الخضراء فقط تتهدلُ باسترخاء، هي الوحيدة التي لا تعلن لوناً مغايراً للأوراق، هي الوحيدة التي ظلتُ مخلصاً لبنوتها، تبدو لي من بعيد سرية تشارك الربيع خفية. العصفير وطيرانها السريع المفاجئ للانتقال من شجرة إلى أخرى، زقزقتها المتقطعة التي تمخر الهواء على عجل في كل الاتجاهات» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۴۴).

این برش از روایت در سه بخش مجزا، توازی بخشی روایت از رهگذر کادر متحرک را تقویت می‌بخشد. عائشه ابتدا با یک کادربندی عمیق از آدینه‌ای آفتابی، نمایی در عمق و باز از ایوان مشرف به منظره حاضر ارائه می‌دهد که در آن، با استفاده از ظرفیت‌های نشانه‌ای قاب درصدد است تا زمینه را برای تضادی که در ادامه بر آن تأکید خواهد ورزید، مهیا سازد. اشاره ارناؤوط بر رنگ خالص و ناب شکوفه‌های گردو که انعکاسشان حقیقی و نه برآمده از خطای دید است، اشاره به راز آلودگی میزانشی که در قاب به نمایش درآمده، در کنار دیگر نشانه‌های موجود در کادر، جملگی تمهیدی‌اند که زمینه را برای رازواری وجود ساروس که در دو قاب پسین، بی‌پرده‌تر ارائه شده، تقویت می‌کند.

«ساروس یجلسُ علی کرسی ذی مقعد من الجلد الأحمر تارکاً ذراعہ تتهدل علی سواد المسند الخشبی بینما الأخری تحتضن رأسه برفق، کان عاریاً یتشمس، لم یکن یشعر بالبرد. کنتُ مستلقیة علی بساط ملون یغطی «المصطبة» المصنوعة من الحجاره والطين، والتي تلاصق جزءاً من حائط غرفتی ومن حائط الغرفة الوسطی. أبی علی کرسی آخر بمحاذاة ساروس وقد لبس سترة خفیفة، لون سرواله الباهت یذکرني بالغبار، یعلوه نطاق من الصوف الأحمر المخطط، نطاق طویل یلتف عدة مرات علی خصره، تتوج رأسه «طاقیة» صغیرة بیضاء من القطن المحبوك بسنارة واحدة. کان أبی یرتل القرآن وساروس بجانبه عاریاً» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۴۵).

جزئیاتی که در این بخش از داستان روایت گشته، ترسیم‌گر قابی عریض است که با حرکت‌های زوم پی‌درپی میان سه شخصیت حاضر و نیز میزانشن مفهومی آن، در ادامه به کادری متحرک تغییر شکل می‌دهد. تأکید عائشه بر نحوه پوشش مریم و پدرش که بازتابنده اشتراک وجودی میان این دو شخصیت است، در کنار نمای بستۀ ساروس با آن شمایل مخصوص و عاری از لباسش، قاب را میان سه شخصیت تقسیم و بر معنای کلیدی این بخش که تأکید بر تمایزهای ساختاری ساروس است، به چرخش درآورده است. عائشه، توازی بخشی به روایت را در این برش، نه از وجه تساوی و همگنی، بلکه به شکل معناگرایانه‌تری ارائه می‌کند. او تضاد موجود میان مریم و پدرش با ساروس را وجه مشترک دو بخش قاب در نظر گرفته است که در ادامه به شکل آشکارتری از آن پرده برمی‌دارد.

«كنت أنظر إليهما، تدفني المفارقة الشكلية اللادعة بينهما للضحك. أبتسم. ساروس على كرسبه يتشمس باسترخاء وأبى يصل إلى نهاية سورة النور: لله نور السموات والأرض، مثل نوره كمسكاة فيها مصباح، المصباح في زجاجة، الزجاج كأنها كوكب دري يوقد من شجرة مباركة زيتونة لا شرقية ولا غربية، يكاد زيتها يضيء ولو لم تمسسه نار، نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء...». عند تلك الآية بالذات تنبّهت إلى وجه ساروس، كان في البداية حيادياً، ثم شيئاً فشيئاً بدأت ترسم عليه تعبيرات خلّتها دخولاً في غيبوبة يقظة وهو يردد مأخوذاً «هذا شيء ساحر! هذا شيء خارق!» (ارناؤوط، ۲۰۰۶: ۴۵).

ابعاد پیچیده و رمزآلود ساروس در این بخش از روایت عاشره شتاب بیشتری به خود می‌گیرد؛ نمای نقطه‌نظر قاب در دنبال کردن ساروس و واکنش ناگهانی او به این قسمت از تلاوت قرآن که در آن نور و روشنایی مقابل گشته‌اند، در کنار اشاره‌های مستقیم مریم به تفاوت‌های ظاهری و فاحش میان ساروس و پدرش، روایتی دوگانه و موازی از قاب ساخته است. نویسنده می‌کوشد با تأکید بیشتر بر تقابل‌های عینی دو سوژه اصلی کادر (پدر مریم و ساروس)، وجه ناشناخته و غریب این عفریت را که آبستن مسائل هستی‌شناسانه است، نمایان‌تر سازد و در ادامه از آن هویت‌گشایی کند. در واقع، قاب موازی همسو با اصل معروف «بضدها تتبين الأشياء»، تضاد و تقابل میان دو سوژه را بسان گزاره‌ای معنابخش در این ترکیب‌بندی تأکید کرده و هدف نویسنده را به روایت تصویر، تسهیل نموده است.

نتیجه

قاب، ایجادگر یک منظره اشرف بر عناصر درون تصویر، از جمله ارکان بسیار مهم در تصویرپردازی است؛ چراکه عملاً تصویر را برای ما تعریف می‌کند. ترکیب‌بندی با اندازه و شکل قاب، نحوه تعیین فضای داخل و خارج تصویر، چگونگی دخالت در زاویه و ارتفاع منظر اشرف و نیز نحوه حرکت خود، تصویر را شدیداً تحت تأثیر قرار می‌دهد.

انواع ترکیب‌بندی سینمایی نما در روایت ارناؤوط شامل «کادربندی در عمق»، «کادربندی پرده عریض»، «قاب‌بندی خارج از کادر»، «کادربندی مرکب یا چندقاب» و «کادربندی متحرک» است که هر یک بازتابنده معانی ویژه‌ای در شکل فرمال خود می‌باشند. ارناؤوط با کادربندی در عمق، جزئیات بیشتری از نما را با فن پرسپکتیو به نمایش می‌گذارد و در شیوه پرده عریض با افزایش دید محیطی مخاطب، واکنش‌های مریم به عناصر پیرامونی را به خوبی تصویر می‌کند. او همچنین با فرم چندقاب و تقسیم قاب، دامنه اطلاعات بیننده را با وقوفی فراگیر به حوادث داستان افزایش می‌دهد.

ارناؤوط در ماجرای مریم و ساروس که آکنده از حوادث غافلگیرکننده‌ای است، با گزینش هدفمند کادربندی خارج از قاب، حس دهشت را با وضوح هرچه بیشتری در روند روایت سریان می‌بخشد. همچنین با کاربست ترکیب‌بندی متحرک، توازی بخشی روایی را از خلال تأکیدها و

مقایسه‌های میان ساروس و دیگران فراهم می‌آورد. او با حرکت‌های سریع و آرام دوربین در نماهای پی‌درپی، به خوبی نشان می‌دهد که قاب متحرک تا چه اندازه می‌تواند حس ریتیمیک روایت را در ساختار تصویری‌اش جلوه‌گر ساخته و نیاز بصری را خوانندگان را برآورده سازد.

پی‌نوشت‌ها

۱. عائشة ارنأووط در ۱۰ اکتبر ۱۹۴۶ در دمشق دیده به جهان گشود. خاندان او اصالتاً آلبانی تبار بودند که در سال ۱۹۱۸ به سوریه مهاجرت نمودند. وی که فارغ‌التحصیل رشته زبان و ادبیات فرانسه از دانشگاه دمشق است، پس از مدتی تهیه‌کنندگی و کارگردانی در برنامه‌های تلویزیونی، سرانجام به فرانسه مهاجرت و در پاریس اقامت گزید (آلتونجی، ۲۰۰۱: ۱۲۱). فعالیت‌های ادبی عائشه را می‌توان در داستان‌نویسی، بازیگری، شعر و ترجمه خلاصه نمود، اما بسان غالب ادیبان عرب از روزنامه‌نگاری نیز غافل نماند. مجموعه اشعار عربی او عبارت‌اند از: «الفراسة تكتشف النار»، «الحریق»، «علی غمد ورقة تسقط»، «الوطن المحرم»، «من الرماد إلی الرماد» و «حنین العناصر». وی در کنار شعر و ترجمه، در حوزه داستان نیز قلم‌فرسایی نموده است. رمان «أفودکَ إلی غیری» اثر مشهور او در این زمینه است. ارنأووط علاوه بر زبان عربی، تاکنون پنج دفتر شعر به زبان فرانسه نیز به چاپ رسانده است. البته باید گفت «آنچه تاکنون از این ادیب سوری-آلبانیایی به چاپ رسیده، شمار بسیار کمی از نوشته‌های او را در برمی‌گیرد. از این‌رو، به نویسندگانی که بسیار می‌نویسد و کم‌تر منتشر می‌کند، زبانزد است» (أحمد، ۲۰۰۴).

۲. فیلم‌نامه اسپک (spec script) که به فیلم‌نامه حدسی یا گمانی (speculative) نیز مشهور است، طرحی است که در آن نویسنده تصمیم می‌گیرد ایده‌های بکر و دست‌اول را پرورش داده و بنویسد بدون آنکه از وی خواسته باشند یا قراردادی را تنظیم کرده باشند؛ روایتی بر اساس حدس و گمان نویسنده مبنی بر اینکه در آینده به فیلم‌نامه‌ای رسمی تبدیل شود (بتی و والدیک، ۱۳۹۳: ۱۸).

۳. کلمه‌ی «میزانسن» به مفهوم جایگزینی، از دو بخش (mise) به معنای قرار گرفتن و (scence) به معنای مکان یا صحنه تشکیل شده و دربردارنده آن جنبه‌هایی است که با هنر تئاتر تداخل می‌کند که عبارت‌اند از: «صحنه‌آرای»، «نورپردازی»، «صداسازی»، «نوع لباس» و «رفتار بازیگران». (رحیمیان، ۱۳۸۹: ۳۸).

۴. پرسپکتیو (Persprctive) یا «ژرفنمایی» از حیث هنری به نظام بازنمایی فضای سه بُعدی واقعیت بر پهنه دو بُعدی تصویر اطلاق می‌شود (نک: پاکباز، ۱۳۸۹: ۱۱۸).

منابع

- ابن مسعود، وافیه (۲۰۱۱)، *تفنیات السرد بین الروایة و السینماء*، بیروت، منشورات زین الحقوقیة.
- أحمد، عدنان حسین (۲۰۰۴)، *عائشة ارنأووط: لدی حلم واحد، هو أن أصل إلی قصیة تشبه الصمت*، <http://www.jehat.com/ar/Ghareeb/2005/Pages/aaysha.html>
- ارنأووط، عائشة (۲۰۰۶)، *أفودکَ إلی غیری*، دمشق، دار کنعان.
- آلتونجی، محمد (۲۰۰۱)، *معجم أعلام النساء*، بیروت، دار العلم للملایین.
- بازن، آندره (۱۳۸۶)، *سینما چیست؟ ترجمه محمد شهباء*، چاپ سوم، تهران، هرمس.
- بتی، کریگ و والدیک، زارا (۱۳۹۳)، *نویسندگی برای سینما و تلویزیون*، ترجمه محمد گذرآبادی، تهران، آوند دانش.
- بوردول، دیوید و تامسون، کریستین (۱۳۷۷)، *هنر سینما*، ترجمه فتاح محمدی، تهران، مرکز.
- پاکباز، رویین (۱۳۸۹)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران، فرهنگ معاصر.
- جینکز، ویلیام (۱۳۸۹)، *ادبیات فیلم*، ترجمه محمدتقی احمدیان و شهلا حکیمیان، چاپ چهارم، تهران، سروش.
- الحقیوی، سلیمان (۲۰۱۳)، *سحر الصورة السینمائیة*، عمان، دار الراية للنشر و التوزیع.
- حسینی، سیدحسین (۱۳۸۳)، *مُست در نماي درشت*، تهران، سروش.
- دولوز، جیل (۲۰۱۴)، *سینماء: الصورة-الحركة*، ترجمه جمال شحید، بیروت، المنظمة العربیة للترجمة.

- دی کاتز، استیون (۱۳۸۹)، *نما به نما*، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ چهارم، تهران، بنیاد سینمایی فارابی.
- دوائی، پرویز (۱۳۶۹)، *فرهنگ واژه‌های سینمایی*، چاپ سوم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- رحیمیان، مهدی (۱۳۸۹)، *سینما: معماری در حرکت*، چاپ دوم، تهران، سروش.
- ستوده، سجّاد و همکاران (۱۳۹۵)، «زیبایی‌شناسی قاب‌بندی و قاب‌زدایی در سینمای ایران دهه ۸۰»، هنرهای، زیبا، دوره ۲۱، شماره ۲، صص ۱۴-۵.
- غیبی، عبدالأحد و همکاران (۱۴۰۱)، «تحلیل رمان آفودکّ إلى غیرى از عائشة أرناؤوط بر اساس نظریه حسّ مکان»، ادب عربی، دوره ۱۴، شماره ۱، صص ۱۲۸-۱۰۹.
- کنورتی، کریستوفر (۱۳۹۶)، *صد نمای معرف سینمایی*، ترجمه مسعود مدنی، تهران، تابان خرد.
- لشکر، حسن (۱۳۳۱)، *الروایة العربیة و الفنون السمعیة البصریة*، ریاض، کتاب المجلة العربیة.
- ماشیللی، جوزیف (۱۹۸۳)، *التکوین فی الصورة السینمائیة*، قاهرة، هیئة العامة المصریة للکتاب.
- مهدی یوسف، عقیل (۲۰۰۱)، *جاذبیة الصورة السینمائیة*، بیروت، دار الکتب الجدید.
- مجموعه من الباحثین (۲۰۲۰)، *مرجعیات و تفتیحات السینما*، ترجمه نبیل الدبس، دمشق، هیئة العامة السوریة للکتاب.
- نویدی، عبدالوحد و عمرانی‌پور، مجتبی، (۱۳۹۳)، «نمونه‌هایی از تصویرپردازی هنری در شعر شاعران مشهور اندلس»، ادب عربی، دوره ۷، شماره ۱، صص ۳۴۶-۳۲۵.
- وارد، پیتر (۱۳۹۷)، *ترکیب‌بندی تصویر در سینما و تلویزیون*، ترجمه حمید احمدی لاری، چاپ دوم، تهران، کتاب آبان.
- وینبرد، جرمی (۱۳۹۶)، *چیدن نما*، ترجمه محمد ارژنگ، تهران، جیحون.

Sources

- Adnanhossein, A, (2004), “Āishah Arnā’ūt: I have only one dream, to reach a poem like silence” <http://www.jehat.com/ar/Ghareeb/2005/Pages/aaysha.html>, [In Arabic].
- Arnā’ūt, A, (2006), *I lead you to others*. Damascus: Dar Kanaan. [In Arabic].
- Al-Tunji, M, (2001), *Dictionery of womens' flags*, Beirut: Dar Al-Elm L'el-Malayeen. [In Arabic].
- Al-Haqiwi, S, (2013). *The magic of the cinematic image*, Amman: Dar Al-Raya. [In Arabic].
- Bazen, A, (2008), *What is cinema?* (3th ed), translated by: Shahba, M, Tehran: Hermes. [In Persian].
- Batty, C & Waldback, Z, (2015), *Writing for the screen*, Tehran: Avand-danesh. [In Persian].
- Bordwell, D and Thompson, K, (1999), *The art of cinema*, translated by: Mohammadi, F, Tehran: Markaz. [In Persian].
- Deleuze, G, (2014), *Cinema: the movment-image*. translated by: Shahhid, J, Beirut: Arab organization for Translation. [In Arabic].
- Davaei, P, (1992), *Dictionary of cinematic words* (3th ed), Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance. [In Persian].
- D.Katz, S, (2011), *Shot by Shot* (4th ed), translated by: Gozarabadi, M, Tehran: Farabi Cinema Foundation. [In Persian].

- Grouo of researchers, (2020), *Cinema references and techniques*, translated by: Alddabs, N, Damascus: Syrian General Book Authority. [In Arabic].
- Gheibi, A et al, (2022), Study and analysis of novel “I lead you to others” by Aicha Arnaout based on the sense of place theory, *Arabic Literarure*, 14 (1), 109-128. [In Persian]
- Jinks, W, (2011), *The Celluloid Literature* (4th ed), translated by: Hakimian, Sh & ahmadian, M.T, Tehran: Soroush. [In Persian].
- Hosseini, S.H, (2005), *Fist in large view*, Tehran: Soroush. [In Persian].
- Ibn-Masoud, V, (2011), *Narrative techniques between novel and cinema*, Beirut: Zein Legal. [In Arabic].
- Kenworthy, Ch, (2018), *100 Advanced Camera Techniques in cinema*, translated by: Madani, M, Tehran: Tabane kherad. [In Persian].
- Lashkar, H. (2010), *Arabic Novel and Audiovisual Arts*, Riyadh: The wirters of the Arabic magazine. [In Arabic].
- Machelley, J, (1983), *Composition in cinematography*, Cairo: Egyptian General Authority for Book. [In Arabic].
- Mahdiyousef, A, (2001), *The attractiveness of the cinematic image*, Beirut: Dar Al-Ketab aljadeed. [In Arabic].
- Navidi, A & Emranipour, M, (2015), Artistic Iconography in the poems of Andalus Poets, *Arabic Literarure*, 7 (1), 325-346. [In Persian].
- Pakbaz, R, (2010), *Encyclopedia of Art*, Tehran: Farhangmoaser. [In Persian].
- Rahimian, M, (2010), *Cinema: Architecture in Motion* (2th ed), Tehran: Soroush. [In Persian].
- Sotoudeh, S et al, (2017), Aesthetics of composition and de-framing in Iranian cinema of the eighties, *Fine Arts*, 21 (2), 5-14. [In Persian].
- Vineyard, J, (2018), *Setting up your shots*. translated by: Arzhang, M, Tehran: Jeihoon. [In Persian].
- Ward, P, (2018), *Picture composition for film and television* (2th ed), translated by: Ahmali, H, Tehran: Abanbook. [In Persian].

