Research in Contemporary Literature **Volume 15, Issue 57**
Islamic Azad University in Jiroft **June 2023**
https://cls.jiroft.iau.ir/ **pp. 98-115**

10.30495/CLS.2023.1984723.1415

Research Article

Cinematic Image Patterns and Their Implications in Zahran Al-Qasimi's Novel "Al-Qafar's Westernization"

Zainab Daryanavard[1], Mohammad Javad Pourabed[2*], Rasool Balavi[2], Ali Khezri[2], Heitham Abbas Salem Al Savili[3]

Abstract

Recently, the modernist novel was based on the visual data taken from the visual arts, especially the seventh art, so the features of the cinematic image appeared in the narrative depth engraved on a large scale. Employing the visual image in the narrative has several effects, which are reflected in the movements of characters and objects in the narrative space, or the framing of scenes depicted by specific techniques. Zahran Al-Qasimi's novel "Al-Qafar's Alienation" is considered one of the most important novels in which the writer uses vocabulary related to the cinematic language.

This study relies on the descriptive-analytical approach to reveal the common windows between the cinematic elements and the narrative text, through which junctures emerge that include vocabulary that characterizes both arts. From this point of view, this study aims to show the extent to which vocabulary and narrative paragraphs are subject to cinematic techniques, and to emphasize the two functions of the snapshot; Reading and visual and the reflection of the semiological connotations of them, so the results obtained from this convergence is the transcendence of the fictional text towards the narrative text. With this work, the writer may give the recipient the opportunity to enter into a visual world that adopts the idea of depicting the scene and directing it. The focus of this study revolves around five techniques that intersect with the written narrative. Action and reaction shot, witness snapshot, added snapshot, crane snapshot, and unifying snapshot.

Keywords: The contemporary Arabic novel, The cinematic image, Zahran Al-Qasimi, the novel "Al-Qafar's Alienation"

How to Cite:
Daryanavard Z, Pourabed MJ, Balavi R, Khezri A, Abbas Salem Al Savili H., Cinematic Image Patterns and Their Implications in Zahran Al-Qasimi's Novel "Al-Qafar's Westernization", Journal of Research in Contemporary Literature, 2023;15(57):98-115.

1. PhD student, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr-Iran
2. Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran
3. Professor of the Department of Arabic Language and Literature, Dhi Qar University, Dhi Qar, Iraq

Correspondence Author: Mohammad Javad Pourabed **Email:** m.pourabed@pgu.ac.ir

Receive Date: 27.04.2023 **Accept Date:** 07.06.2023

فصلنامه علمی دراسات الادب المعاصر
دانشگاه آزاد اسلامی واحد جیرفت
https://cls.jiroft.iau.ir/

دوره ۱۵، شماره ۵۷
بهار ۱۴۰۲
صص: ۱۱۵-۹۸

10.30495/CLS.2023.1984723.1415

مقاله پژوهشی

شیوه های تصویر سینمایی و نشانه های آن در رمان تغریبة القافر زهران القاسمی

زینب دریانورد[۱]، محمدجواد پورعابد[۲*]، رسول بلاوی[۲]، علی خضری[۲]، هیثم عباس سالم الصویلی[۳]

چکیده

از چندی پیش، رمان معاصر با تکیه بر یافته‌های برگرفته از هنرهای مرئی به ویژه هنر هفتم نگاشته شده است، بدین خاطر نشانه های تصویر سینمایی در ژرفای رمان و به صورت گسترده ای نقش ایفا کرده است. بکار گیری تصویر مرئی در متن روایی تأثیرات مختلفی دارد که بر حرکات شخصیت‌ها و اشیاء در فضای روایی دیده می‌شود، و صحنه‌های تصویری را به وسیله‌ی تکنیک‌های مشخص در چارچوب رمان قرار می‌دهد. رمان تغریبه القافر زهران القاسمی از بارزترین رمان‌هایی است که در آن نگارنده از واژگان زبان سینمایی استفاده کرده است.

این پژوهش برای رسیدن به نقاط مشترک بین عناصر سینمایی و متن روایی بر روش توصیفی _تحلیلی تکیه کرده است، بر این اساس بر آن است که میزان تأثیر پذیری واژه‌ها و بخش‌های روایی را از تکنیک‌های سینمایی بررسی نماید، و نقش نمای خوانشی و تصویری را در آن تبیین نماید. از یافته‌های تحقیق می‌توان به پربار کردن متن روایی به واسطه‌ی تکنیک‌های سینمایی اشاره کرد که نگارنده با بهره گیری از آنها این امکان را به مخاطب می‌دهد که در محیطی مرئی قدم گذارد. این پژوهش بر پایه‌ی تکنیک‌های پنجگانه به بررسی محورها پرداخته است که عبارت اند از؛ نمای کنش و واکنش، موضوعی، اکران، بسیار دور و اضافه شده.

واژگان کلیدی: رمان معاصر عربی، تصویر سینمایی، زهران القاسمی، رمان تغریبه القافر

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
۲. دانشیار، گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران
۳. استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ذی قار، ذی قار، عراق

نویسنده مسئول: محمدجواد پورعابد
ایمیل: m.pourabed@pgu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۲/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۱۷

ارجاع: دریانورد زینب، پورعابد مجمدجواد، بلاوی رسول، خضری علی، عباس سالم الصویلی هیثم، شیوه های تصویر سینمایی و نشانه های آن در رمان تغریبهٔ القافر زهران القاسمی، دراسات ادب معاصر، دوره ۱۵، شماره ۵۷، بهار ۱۴۰۲، صفحات ۱۱۵-۹۸.

دراسات الأدب المعاصر
جامعة آزاد الإسلامية في جيرفت
https://cls.jiroft.iau.ir/

السنة ١٥ ، العدد ٥٧
ربيع ١٤٤٤
صص: ١١٥ – ٩٨

10.30495/CLS.2023.1984723.1415

مقاله پژوهشی

أنماط الصورة السينمائية ودلالاتها في رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي

زينب دريانورد[١]، محمدجواد پورعابد[٢*]، رسول بلاوي[٢]، علي خضري[٢]، هيثم عباس سالم الصويلي[٣]

الملخّص

في الآونة الأخيرة استندت الرواية الحداثية على المعطيات البصرية المأخوذة من الفنون المرئية وخاصة الفن السابع فظهرت ملامح الصورة السينمائية في العمق الروائي محفورة على نطاق واسع. إنّ توظيف الصورة المرئية في السرد الروائي له فاعلية عدة تنعكس مؤثراتها على حركات الشخصيات والأشياء في الفضاء السردي أو تأطير المشاهد المصوّرة بواسطة التقنيات المحددة. تعتبر رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي من أهم الروايات التي يستخدم فيها الكاتب مفردات تتعلق باللسان السينمائي والرابط الأساسي بين هذين الحقلين هو خروج الكلمة وقفاً للآليات الفنية.

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي_ التحليلي للكشف عن النوافذ المشتركة بين العناصر السينمائية والنص السردي التي تنبثق من خلالها منعطفات تضم بين دفتيها مفردات تتميّز بكلا الفنين. ومن هذا المنطلق تهدف هذه الدراسة لتبيين مدى خضوع المفردات والفقرات الروائية للتقنيات السينمائية والتأكيد على وظيفتي اللقطة ؛ القرائية والبصرية وانعكاس الدلالات السيميولوجية منهما ، لذا النتائج الحاصلة من هذا التقارب هي السمو بالنص الروائي نحو النص السردي فبهذا العمل قد يعطي الكاتب المتلقي الفرصة للدخول في عالم مرئي يتبنى فكرة تصوير المشهد وإخراجه. تدور محاور هذه الدراسة حول خمسة تقنيات تتقاطع مع السرد المكتوب ؛ لقطة الفعل ورد الفعل ولقطة شاهد واللقطة المضافة ولقطة الكراين واللقطة الجامعة.

الكلمات الدليليه: الرواية العربية المعاصرة ، الصورة السينمائية ، زهران القاسمي ، رواية "تغريبة القافر"

١. طالبة دكتوراه ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، إيران
٢. أستاذ مشارك ، قسم اللغة العربية وآدابها ، جامعة خليج فارس ، بوشهر ، إيران
٣. أستاذ ، قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة ذي قار ، ذي قار ، العراق

المؤلف المختص: محمدجواد پورعابد
البريد الالكتروني: m.pourabed@pgu.ac.ir

تاريخ الوصول: ١٤٤٤/١٠/٠٦
تاريخ القبول: ١٤٤٤/١١/١٨

المقدمة

تعتبر الصورة الوحدة الصغرى في الفن السينمائي وهي بمثابة الكلمة في اللسانيات حيث تتشكل اللغة السينمائية من عدّة وحدات تعادل الكلمة والجملة والفقرة ، كالصورة واللقطة والمشهد ، وباجتماع هذه الوحدات تتكوّن مقاطع عديدة للنص المرئي. وكما للغة الأدبية دال ومدلول ، الصورة البصرية أيضاً لها دور الدال والمدلول وهو كل مفهوم ينعكس منها في ذهن المتلقي. إنّ الإخراج السينمائي وكل ما يتعلق به من خصوصيات وتراكيب وإلمام بقواعد نص السيناريو كسلامة النحو والتراكيب اللغوية ، أقل تعقيداً مما هي عليه اللغة الأدبية لذا الطريقة التي يتخذها الأديب في دمج التقنيات السينمائية بالنص الروائي تتشابه مع أهدافه ومقاصده كتعيين سلّم اللقطات وزوايا التصوير ووجهات نظر الشخصية كما أنّ كل هذه العناصر تخضع إلى تقاسيم أخرى من التقنيات السينمائية وبما أنّ المضامين السينمائية لا غنى لها عن الرواية الحداثية ، فالروائي المعاصر أيضاً يقوم بتوظيف الأساليب السينمائية وخير مثال لهؤلاء الروائيين هو زهران القاسمي وخاصة روايته "تغريبة القافر". جاء الإطار السردي في هذه الرواية يتضمن تقنيات سينمائية عدّة تتجلّى في طريقة تقديم تسلسل الأحداث الروائية ووجهات النظر والتدقيق على تفاصيل الأشياء من خلال استخدام تقنية لقطة شديدة القرب أو التركيز على العناصر والخلفيات البعيدة بواسطة الإشارة لقاعدة العمق والتقطيع المونتاجي وما شابهها.

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي_ التحليلي ، لتبيين الأساليب المستخدمة في رواية "تغريبة القافر" والتأثير النفسي والسيميولوجي للصورة البصرية على السرد الروائي عبر حركات الشخصيات وكيفية تقديم الأحداث أو تبيين أحجام اللقطات ومن هنا تهدف هذه الدراسة الكشف عن مدى أهمية التقنيات السينمائية لإثراء النص الروائي وتشديد العلاقة بين الرواية والسينما والنتائج المنعكسة من البحث الحالي هي أنّ توظيف هذه التقنيات تقرّب الأحداث الروائية من الحياة الواقعية التي يعيشها المتلقي وبالتالي تقريبه من الفكرة الأساسية للكاتب وجعله في موضع المراقب للشخصيات. ووفق هذا المنظور اقتضت طبيعة البحث أن نقسّم هذه الدراسة إلى خمسة محاور ؛ لقطة الفعل ورد الفعل ولقطة شاهد واللقطة المضافة ولقطة الكراين واللقطة الجامعة.

أسئلة البحث

تسعى هذه الدراسة للإجابة على الأسئلة التالية:

١- ما التقنيات السينمائية المستخدمة في رواية "تغريبة القافر"؟

٢- كيف تمكّن زهران القاسمي من توظيف اللقطات السينمائية في هذه رواية؟

٣- كيف تجلّت اللقطات السينمائية في رواية "تغريبة القافر" وساهمت في التأثير على المتلقي؟

سابقة البحث

تتقاطع دراسات قليلة جداً مع الدراسة الحالية ومعظمها تتطرق للتقنيات السينمائية بصورة شمولية دون الوقوف على التفاصيل الصغيرة منها بالرغم من التشابه الكبير بين السينما والأدب الروائي ، ومن أهم

تلك الدراسات هي أطروحة دكتوراه موسومة بـ"أفلمة روايات نجيب محفوظ-اللّص والكلاب دراسة تطبيقية" للباحث طيّب مسّعدي ، نوقشت في جامعة وهران ، في عام ٢٠١٤م حيث عالج البحث روايات نجيب محفوظ من منظار سينمائي وبيّن العلاقة الوثيقة بين السينما والرواية وحسب ما ورد في نتائج البحث أنّه لم يعد مجدياً تعريف الرواية وفقاً للمفاهيم القديمة بل يجب مواكبة التطورات الحاصلة في العصر الحديث ، من الملاحظ أنّ الباحث تطرّق إلى خصائص السينما بصورة شمولية ولم يكشف عن التقنيات المستخدمة فيها. وعلى ضوء هذه الدراسة جاء مقال موسوم بـ"سينمائية الأدب وأدبية السينما في ظل الميديا الجديدة" لعائشة العشمي ، في مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية عام ٢٠١٨م ، تضمن المقال قضية استلهام السينما أعمالها الأولى من القصص والروايات وخلق العلاقة الجديدة بين الأدب والسينما ورسم الحدود بينهما من جديد. وفي عام ٢٠١٨م ظهرت دراسة معنونة بـ"تمثلات السينما في رواية حذاء فيلليني لوحيد الطويلة" في مجلة لارك للفلسفة واللسانيات والعلوم الاجتماعية لشاكر عجيل صاحي الهاشمي ، حيث جاءت خطة البحث لتتناول أبرز السياقات التقنية التي يمكنها الاشتراك بين فني الفيلم والرواية والتركيز على التقنيات المعروفة كاللقطة القريبة وزوايا التصوير دون التطرق للقطات التي تبرز الخصائص السينمائية الأخرى.

بالنسبة لزهران القاسمي وتجربته الروائية فلم نرى حتى الآن أية دارسة آكاديمية تسلّط الضوء على رواياته بصورة دقيقة لذا وفقاً للتعاريف السابقة حول البحوث التي عالجت البنية الروائية من المنظار السينمائي فلم نر دارسة تركّز على خصائص الصورة السينمائية تحت إطار اللقطات المتميّزة بدلالات تنعكس على السرد المرئي لذا تُعدّ هذه الدراسة الوحيدة التي طبّقت القواعد المبسطة للسينما على الرواية المعاصرة.

نبذة عن حياة الروائي زهران القاسمي

زهران القاسمي روائي وشاعر عماني ولد عام ١٩٧٤م لديه إصدرات عدّة تتوزّع بين الرواية والشعر ومن الروايات المطبوعة: (جبل الشوع)، (القناص)، (جوع العسل)، (تغريبة قافر). ومن الدواوين الشعرية: (أمسكنا الوعل من القرون)، (الهيولي)، (أغني وأمشي)، (يا ناي)، (سيرة الحجر)، (الأعمى)، (الموسيقى)، (مراكب ورقية)، كما أنّ رواية "تغريبة القافر" للقاسمي وصلت إلى القائمة القصيرة في جائزة البوكر العالمية للرواية العربية ، في دورتها السادسة عشر لعام ٢٠٢٣م (بلال رمضان ، رواية عن مقتفى أثر الماء ، موقع اليوم السابع)، يستوحي القاسمي كتاباته الأدبية من الجبال والوديان ، فحسب ما صرّح عنه القاسمي حول كيفية كتابة نصوصه الإبداعية قائلاً: فضاء الرواية غالباً ما يرتبط بفضاء العمل الإبداعي ، ليس هناك من تعمد أن يكون فضاء العمل السردي هو ذات المكان ، ولكن تفرض على ذلك طبيعة العمل ، فلو كنت أشتغل على عمل تدور أحداثه في المدينة فستكون كل إشارات المكان وزواياه متجهة إلى تفاصيل المدن والشوارع والأسواق والمقاهي والبنايات والدوائر الحكومية والشركات وغيرها من التفاصيل التي تتعلق بالمكان ذاته... ، هذا وقد اتسمت تجربة زهران القاسمي بغزارة الإنتاج.

ما يشدّ انتباهنا أن روايات القاسمي لم تركّز على الجبال والوديان فحسب بل ركّزت على القرية العمانية التي يتقلّب الجو فيها بين جفاف وخصب. تتميّز بعض الشخصيات الرئيسية في رواياته

بالغموض والعزلة والإنطوائية والنفس الحكيمة في الوقت ذاته ، وتتجنّب الاختلاط مع الناس على عكس الشخصيات الثانوية التي تتّسم بالمرح والحيوية وتحب التواجد بين الناس.

الرواية بين النص المكتوب والمرئي

إنّ الرواية من أهم المصادر التي لها قابلية الامتزاج بالفنون الأخرى فنرى الروائي عندما يقوم بسرد النص القصصي يحاول أن يقرّب صورة المَشاهد من الواقع كي يجذب انتباه المتلقي بطرق شتى وأساليب متنوعة كالفن التشكيلي حتى ظهور السرد البصري التفاعلي خلال التطورات التكنولوجية الواسعة المدى. أمّا في عصرنا الحالي الرواية الجيدة فهي التي يستخدم الروائي فيها السرد البصري. وبالنسبة لظاهرة الصورة المرئية بصورة عامة فجاءت مكثفة في النصوص القصصية منذ القدم كالرسم وتجليات معالمه في النصوص الروائية. أثارت قضية تداخل الرواية بالفنون الأخرى جدلاً واسعاً ولا سيما تقارب اللغة المرئية من اللغة المكتوبة ، كما أنّ هذه القضية تجلّت بصورة أكبر مع جهود الأدباء لشق طرق التجديد والحداثة ، رغم أنّ في النصوص الأدبية القديمة قد شهد الأدب تدخّل لغة الصورة في السرد القصصي. ولكن في عصر الحداثة «توصل باحثوا هذه الفنون إلى أنّ الفنون تفسر بعضها بعضاً من جوانب متعددة وكثيراً ما تشرح الأعمال الفنية تصوير عمل أدبي معيّن ، والعكس وهنا ظهرت لغة الفن لتلتقي مع لغة الأدب» (جفال ، ٢٠١٢م: ٣٧)، لذا في عصرنا الحالي إثر التطورات الأخيرة جاءت محاولات عدّة لكسر العراقيل المقامة بين الفنون وهو الأمر الذي جعل الفصل بين الفنون الجميلة والآداب في منتهى الصعوبة.

النص والصورة/ التداخل الاستعمالي

قد تنحرف المعاني والدلالات الكامنة في الوسيط اللغوي للرواية إلى ميزات ترتكز حول جماليات متعلقة بالصورة أو اللوحة الفنية ، وفي نقطة التلاقي بين الفن الروائي المكتوب والصورة يحصل جدل وتشابك بين العنصرين حتى كل من منهما يأخذ حصته من آليات الآخر ليكوّن كياناً مستقلاً. النص الروائي يتميّز بعناصر الحركة والتعمق بالفنون الأخرى على نحو يحفظ فيه أصالة النص السردي المكتوب وجودته. إنّ التراكيب التي تشكّل بنية الرواية جديرة باستقبال العناصر المرئية كي تزوّد الأسلوب السردي بتقنيات الصورة.

إنّ هذا التجاذب ينشط الحركة المستمرة التي تجعل المرسل إليه يقوم بعملية الاستبدال القرائي «فيواجه نصاً أكثر حركة وانفتاحاً وعمقاً حيث سمح الاستخدام الكثيف للصورة بإظهار جاد للأسلوب متحركاً ومصوراً تعبيراً له استقلاليته بالرغم من ارتباطه في ذهن المتلقي بمفهوم أو أكثر» (هلال ، ٢٠١٤م: ١٤٤)، وفي المقابل تحقق الصورة إنعكاساً يولّد دلالات بصرية تجذب المتلقي وتجعله يخرج من دائرة الاعتياد والألفة لينتقل إلى الإثارة التي تستدعي حضور الكاتب الروائي واستجلاء قصده من المفاهيم المنعكسة من الصورة وهذا الأمر الذي يشجع القرّاء على البحث عن المفهوم اللغوي للصورة.

الصورة السينمائية

إنّ الصورة قد تعني في اللغة تجسيد الأشياء المرئية حيث «عرّفتها الباحثة جوديث لازار أنّها وسيلة اتصال تحمل حقائق يمكنها أن تدهش من يراها كذلك يمكنها أن تزعجه ، وهي أيضاً قادرة على خلق علاقة مع الشخص الذي يفك رموزها» (ساسي وبوقرة ، ٢٠٢٠م ؛ ٢٤)، كما أنّ الصورة أصبحت «اليوم تلعب دوراً مهماً في توجيه الحشود والتأثير عليهم» (بشير ، ٢٠٢١م: ٤١)، وهذا يعني أنّ الصورة السينمائية لها أثر كبير على نفس المتلقي فـ«جعلها فن تدرس مقوماته ودلائله للفنانين والأدباء على حد سواء ولهذا فتعريفها سهل ومعقد في آن واحد ، سهل إذا ما تعاملنا معها من وجهة نظر تقنية محضة ، أي كوحدة بسيطة تتكون منها اللقطة» (صبطي وبخوش ، ٢٠٠٩م: ٨٨) وفي المقابل للصورة السينمائية أبعاد دلالية عديدة لذا قد تلعب دور الدال الذي ينعكس على الحقيقة لأنّها لاتلتقط إلا مظاهر دقيقة بكل تفاصيلها وقد تتميّز «الصورة المتحركة عن مثيلاتها من الصور الأخرى بكونها فن لا يكتمل العمل الفني فيها إلا بتكامل عدد هائل من الصور تؤدي غرضاً معلوماً لصياغة المعنى ككل ، عكس اللوحة التشكيلية أو الصورة الفوتوغرافية التي تعدّ عملاً متكاملاً ، فالصورة المتحركة تستمد معناها من الصورة التي سبقتها ويكتمل المعنى في الصورة التي تعقبها» (ساسي وبوقرة ، ٢٠٢٠م: ٣٢)، لذا فقد نرى أنّ الصورة السينمائية تتميّز بالدقّة والحركة.

بإمكان الصورة السينمائية أن تقوم بتغطية «كل ما هو موجود في الواقع وإعادة إنتاجه ومن هنا تأتي قوة الصورة السينمائية من خلال علاقاتها التشابهية (الأيقونية) فالصورة لها قدرتها الفائقة في التأثير على متلقيها ، فهي تمثيل ، تجسيد ، مشابهة ، محاكاة ، وبهذا فهي تتفوق على الكلمة» (المصدر نفسه: ٢٠). كما يعرّف كريستيان ماتز الصورة السينمائية بأنّها «ليست فقط ميكانيكية أو أيقونية وإنّما هي صور متعددة تتألف من تعاقب الصور» (عبدالعزيز ، ٢٠٠٣م: ٧٥) كما أنّ «تتحوّل كل صورة خلال الكثافة التصويرية لعمل ابداعي واحد» (ايزنشتاين ، ١٩٧٥م: ١١) ومن ميزات الصورة السينمائية أنّها قد لعبت دوراً هاماً في تشييد ثقافات الشعوب واستخراج هذه الثقافات بصورة مرئية. إنّ الصورة السينمائية مع مرور الزمن أصبحت أكثر واقعية من ذي قبل لذا صارت تؤدي نشاطات واسعة النطاق في المجتمعات الإنسانية.

يُعدّ السرد الروائي منهجاً مخططاً له أو عملية تخضع لمنهجيات خاصة يشيّد بنيانها على اللغة وقواعدها التي تُعتبر أفضل أداة للتواصل ويتمكّن المتلقي بواسطة هذه اللغة أن يُدرك الآراء والأفكار المتعلقة بالراوي حينها يتوجب أن ينتقي اللغة الأمثل لتنفيد هذه العملية المهمة ، لذا «الصورة في الأدب أو الفن تنتج التعبير الذي يعمل على الإبانة عن فكرة أو عاطفة بكلام أو إشارة أو بملامح ويتكوّن التعبير من أدوات ووسائل يعمد إليها الفنان ، لتحقيق أثر من آثاره ، وقد تكون خاصة به فتسبغ على طبيعته ميزات معينة فريدة» (الرفاعي ، ٢٠١٦م: ١١١). إنّ «السرد هو إنجاز اللغة في شريط محكي يعالج أحداث خيالية معين غير محدد» (مرتاض ، ١٩٩٨م: ٢١٩)، ومن منظور آخر السرد هو «بث الصوت والصورة بواسطة اللغة وتحويل ذلك إلى إنجاز سردي إلى مقطوعة زمنية ولوحة حيزية ولا علينا أن يكون هذا العمل سردي خيالياً أم حقيقياً» (المصدر نفسه: ٢١٩). إنّ الأسلوب اللغوي للكاتب هو الذي يميّزه عن بقية الكتّاب عند المقارنة بهم ويتمكّن المنتقد الأدبي أن يقوم بكشف الجمالية الخاصة بالنص

«فالتناسق الجيد والسبك المتين للعبارات وألفاظ النص المكتوب لا ضير هي من أساسيات صنع بنية سردية سليمة في الشكل والمضمون على حد سواء» (بن قدور ، ٢٠٢١م: ٥٦)، من هذا المنطلق نُدرك أنّ النص الأدبي المتميّز بجماليات خاصة قد يمتلك ملامح الصورة السينمائية كي يتقرّب من الواقعية الملموسة.

لقطة الفعل ورد الفعل

تتجلّى هذه اللقطة في النص المرئي عندما يركّز المصور على وجه الشخصية وإظهار ملامحها للمتلقي كي يعرف ما يدور في خوالجها ، لذا «تتمثل لقطة رد الفعل في جواب الممثل أو صدمته وانتباهه إلى مصدر الصوت والتهديد وحركة الممثل نحو ممثل آخر بعد سكونه ، أو لقطة للهروب وأنواع الفعل الدرامي» (عمر ، ٢٠١٩م: ٣٦). إنّ التركيز على ملامح الشخصية إثر وقوع حادثة سواء كانت مفجعة أو تلقي خبر مفرح يسجل ضمن لقطة الفعل ورد الفعل كما أنّ لهذا النوع من الأساليب تأثيراً بالغاً على المتلقي لإثارة اهتمامه وترغيبه في متابعة الحدث. «إننا نتعلم الكثير من رد الفعل على حد سواء كما نفعل ذلك من الفعل» (غاتز ، ٢٠٠٥م: ٣٠٩)، إذن فضلاً عن ظهور ردات أفعال الشخصيات بعد وقوع الحوادث تظهر علائم ردات الفعل على ملامح الشخصية كي تبعد الحدث الدرامي عن الجمود وبذلك تجعل المرسل إليه يتفاعل مع الحدث المسجل ، فمثلاً بعد تلقي أحدهم خبر وفاة شخص عزيز على قلبه تظهر على ملامحه أمارات الصدمة والاضطراب وقد يتعرض لأذى عاطفي أو عقلي ، ومن شروط استخدام هذا النوع من اللقطات هو أن ينتقي المرسل كلماته بحذر لوصف الشخصية المجروحة عاطفياً ومن ضمن المشاهد التي تحتوي على هذه اللقطات هو المشهد الذي أُخرجت جثة مريم وأُسجيت قرب حافة البئر حينها ارتفع عويل الناس الملتفين حولها ولكنّ اللقطة التي كانت أكثر إثارة هي ردة فعل عائشة بنت مبروك فور تذكرها بوجود الجنين في بطن مريم:

«كما جرت العادة سارعو بغسلها وتكفينها لتدفن في مقبرة القرية. وبينما كانت النساء تكفّن مريم صرخت خالتها عائشة بنت مبروك فجأة:

في بطنها حياة.. في بطنها حياة.

فتحسست إحداهن بطنها وشعرت بحركة الجنين تحت يديها ، فقامت تنتفض من الارتباك» (القاسمي ، ٢٠٢٢م: ١٣)

في مشهد يخيم عليه الحزن والكآبة والسواد ولم يبق إلّا دقائق معدودة ويودّع أهل القرية مريم إلى الأبد ، تظهر على خالتها علائم الدهشة والرعب بعد تذكرها وجود الجنين في بطن مريم حينها يتحوّل العزاء إلى تساؤلات ودهشة للتأكّد من وجود الجنين في أحشائها ويبدو ذلك بوضوح على ملامح عائشة حيث صرخت فجأة وهي تكرر أنّ "في بطنها حياة" ، من الملاحظ أنّ القاسمي تمكّن في هذا المشهد أن يلفت انتباه المتلقي بصورة مفاجأة إثر الحدث المفجع ، مرة أخرى إلى حدث آخر وهذا ما يزخر نصه بالمزيد من المفاجآت ، وردة الفعل الثانية أتت من قبل المرأة التي تقدمت كي تتحسس بطنها فشعرت بحركة الجنين حينها أصابتها الصدمة وتشتت أفكارها "شعر بحركة الجنين تحت يديها فقامت تنتفض من الارتباك". كل ردة فعل في هذا المشهد لها دليل لتوظيفها في النص وهو إشعار المتلقي بالأمل بعد

اليأس كما التحقق من وجود حياة في جثة هامدة. وعلى إثر هذه الحادثة حينما هبّ سيف بن حمود لإخراج الجثة من البئر هو الآخر أظهر ردة فعل صادمة للجميع:

«عندما نزل سيف بن حمود متدلّياً بالحبل وغاص تحت ماء البئر ، اصطدم نظره بعيني الغريقة المفتوحين كأنّها تنظران إليه بغضب فاهتز من الخوف والهلع وكادَ أن يَشرق بالماء ويَغرق. وبعد ذلك شدَّ الحبل بقوّةٍ وصرخ بهم طالباً منهم إخراجه. وعندما وصل إلى فم البئر كان يرتجف وهو يهزي:

الغريقة تشوف... الغريقة تشوف.. كلتني.. كلتني بعيونها.

ثم فرّ هارباً إلى بيته وأغلق الباب على نفسه وتدثر ببُرنس الصوف الثقيل» (القاسمي ، ٢٠٢٢م: ١١)

في لقطة توحي بشعور الرعب لدى الشخصية يظهر فيها سيف بن حمود مرتبكاً في محاولة لإخراج الجثة حيث تتجلّى ردات الفعل لديه بالارتباك والزعر من عيون مريم الغريقة إذ بقيت عيناها مفتوحتين مما خُيّل له أنّها غاضبة ، فتداعت له أفكار غريبة حتى أنّه لم يكد يفقه ما يدور حوله ، ونسي أنّها جثة إنسان ميت ليس بإمكانه الحراك حينها لم يتمالك نفسه وظل يرتجف ويصرخ ويطلب النجدة كي يخرج من البئر فبدت عليه معالم الجنون من شدة الخوف والهلع. وفي لقطة أخرى لتسجيل ردة فعله فور وصوله إلى فم البئر فرّ هارباً إلى بيته ولم يخرج. من الملاحظ أنّ هذه اللقطة شهدت ميزات عدّة تتعلق بتقنية الفعل ورد الفعل ؛ أولاً ظهور الارتباك على وجه الشخصية عند رؤيتها للغريقة ، ثانياً إثر الخوف والزعر الذي انتابه أثناء تواجده في البئر كاد يشرق بالماء ويغرق ، وثالثاً شدّ الحبل وطلب النجدة ، والأمر الرابع هو هروبه إلى منزله. في هذا المشهد لم يترك السارد المتلقي إلا وشدّ انتباهه لتفاصيل الحدث على التوالي مما يبيّن قدرته على تطوير الأحداث بين كل لحظة وحين. وعلى ضوء هذا الأسلوب يجسّد الروائي ردة فعل القافر عندما لمعت له فكرة النجاة من السرداب الذي انسجن فيه لشهور طوال بعدما انهار عليه الفلج:

«عادت إليه قوّته ، همّته التي فقدها من طول مكوثه في ذلك السجن القسري ، فثبّت المسمار وبدأ الطرق عليه مستمتعاً بصوت الرنين وعمل ساعده بحركةٍ يعرفها جيداً مسدداً طرقات لا تخطئ هدفها مطلقاً ، وكان القافر قد اعتاد أن يهوي بالمطرقة من فوق رأسه دون النظر إلى موقع المسمار» (المصدر نفسه: ٢٢٥)

على ما يبدو أنّ القافر هنا لمح بارقة أمل وفزع من مكانه فستجمع قواه من جديد بعدما أنهكه اليأس في سجنه تحت الأرض بين الأسماك الصغيرة ومياه الفلج ، لذا كانت ردة فعله بأنّ تعلقه بالأمل ازداد ودبّت روح الشجاعة والقوة في جسده وبدأ يهوي بالمطرقة من فوق رأس المسمار متلمساً تلك الثقوب التي شقت له طريقاً نحو الأمل للخروج من السرداب حتى أنّه وجّه تركيزه نحو هدفه دون أن يخطي في الطرق ، وبينما كان الظلام يخيّم عليه إلّا أنّه في تلك اللحظة لم يدع لليأس مجالاً للتسرب إلى قلبه. سجلت لقطة رد الفعل هنا للمتلقي البُعد المعنوي والحماسي للرواية حيث أنّ القافر نسي همومه وأحزانه وآلامه والعتمة حوله ، فاستطاع أن يرى الثقوب ولمعانها ويتقدم لخلع الفاصلة بينه وبين خاتم الفلج الذي حال دون خروجه. ومن ضمن لقطات الفعل ورد الفعل لبطل رواية "تغريبة قافر" هي معرفة القافر مجاري المياه بعد سنين القحط التي حلّت عليهم:

«وقف عبدالله بن جميل مشدوهاً لا يعلم ما يقول بقى واجماً ينظر إلى الماء وهو يملأ القناة.. ، ضجت القرية وخرجت عن بكرة أبيها إلى تلك الفرضة التي انبثق منها الماء ، واجتمع الناس في الأعلى محاولين إيجاد دليل لتصديق الخبر والتأكّد منه. كان العمال ينزلون تباعاً إلى تلك الفرضة ، وكلما خرج أحدُهم جاء بحكاية تختلف عن سابقتها» (القاسمي ، ٢٠٢٢م: ١١٨ و١١٩)

كانت موهبة القافر محط سخرية أهل القرية إثر اخبارهم بمواقع مجاري المياه تحت الأرض فحاول عبدالله بن جميل ألّا يترك ابنه لاستخراج الماء حتى ولو لم يكن يؤمن بوجود المياه التي يتكلم عنها ابنه ، ولكن بعد الطرق المستمر وأيام عديدة تسللت المياه شيئاً فشيئاً من بين الصخور الصلدة فكان مشهد ردة فعل أبيه لا يخلو من الدهشة إذ وقف مشدوهاً وهو في حيرة من أمره ، وفي لقطة مرئية أخرى تحسس الروائي إطار مليئ بالحركة والحيوية لأهل القرية بعدما وصل الغبار إلى أمعائهم من شدّة الجفاف والظمأ ، مشهد يضم لقطات تنم عن رد فعل الناس العطشى يتجهون نحو الفرضة التي انبثق منها الماء ونزول العمال تباعاً إلى الفرضة للتحقق من وجود الماء. إنّ وجود عنصر الحركة في هذا السرد المرئي المتمثل في لقطة رد الفعل أعطى المتلقي تفاصيلاً دقيقة عن ما يدور حول الحدث وبهذا العمل اتجه نحو نص تسوده الرؤية الفنية وتنتشر داخلها الملامح السينمائية.

لقطة شاهد

تتميّز تقنية شاهد بالصمت في اللقطة المصوّرة دون وجود أي حوار أو مؤثرات صوتية سوى صوت الرواي الذي يقوم بسرد الحدث دون أن يكون الصوت داخل الإطار ولكنّها لا تخلو من الحركة والحماس فـ«تتضمن هذه اللقطة الحركات فقط بدون صوت وأنواعه» (عمر ، ٢٠١٩م: ٣٧) ، وفي هذه الحالة الراوي «يجعل المتفرج في موقع المراقبة وكأنّنا نشاهد الحدث دون أن تنتبه لنا الشخصيات» (دريانورد وآخرون ، ٢٠١٩م: ٧٩٣). إنّ الحركة في هذا النوع من الأساليب قد تنتج الإثارة في المشهد المصوّر وتكون كفيلة بايصال الفكرة للمتلقي بما يجري في الحدث المسجل كما أن لها دوراً كبيراً لدفع الأحداث إلى الأمام خاصة في الحالات الاستثنائية التي تكون فيه الشخصيات غير قادرة على الكلام فيلجأ المصوّر إلى استخدام الصورة المضخمة ، كما «اقترح إيزنشتاين بألا تكون الصورة المضخمة صورة عادية فقط ، بل بأن تقدّم قراءة انفعالية عاطفية للفيلم كله» (دولوز ، ٢٠١٤م ، ج١: ١٧٣) ، ففي رواية "تغريبة قافر" تصطدم بعض الشخصيات بظروف تجعلها تكتفي بالصمت وغالباً ما يكون هذا السكوت إثر صدمة أو الشعور بالخوف والهلع كما حصل لأم الوعري في طفولته:

«في إحدى الليالي وهي نائمة بجواره فتحت عينيها فجأة فرأته جالساً عند رأسها ينظر إليها بعينين حمراوين ، كانت عيناه أشبه بجمرتين متقدتين من شدّة احمرارهما ، فارتعبت وقامت وأوصالها ترتعش وركضت صوب الباب وكادت تسقط متعثرة ، ثم أدارت ظهرها ونظرت إليه فوجدته لا يزال ينظر إليها بتَينك العينين الناريتين» (القاسمي ، ٢٠٢٢م: ٨٧)

تظهر الصورة المرئية هنا لمشهد يسوده الصمت ، إذ شعرت أم الوعري بالخوف من حركات ابنها الغريبة حين كان جالساً عند رأسها أثناء نومها فرؤيته أثارت استغرابها وهو بهذه الحالة فبقيت صامتة ومتحيرة ظناً منها أنّه يسكنه الجن لوجود الحمرة المتقدة في عينيه وهو الشيء الذي مهّد لها للشعور بالهلع والشك في ما إذا كان ابنها الحقيقي أم لا. استمرّ المشهد بلقطات شاهد المتتابعة وكأنّ المتلقي

يقف في موقف المراقب للحدث فأدّى إلى ايجاد الشعور بالغربة بين الأم وابنها لأنّها فقدت الأمل في التفكير من أنّ هذا هو ولدها الحقيقي. إنّ تجمع لقطات شاهد أمام بعضها البعض أنتج شعوراً غير مريح وقلقاً مما سيحدث.

وفي مشهد آخر يتعلق بعبدالله بن جميل بعد أن رأى جثة زوجته الهامده فقد وعيه وراح يجوب جبالاً حول القرية ، ولا يدري ما يدور حوله ولكن بعد مرور ثلاثة أيام من وفاتها قرر أن يذهب إلى كاذية عمة مريم ولم يكن يعلم بوجود الولد فأشارت كاذية إلى ولده الذي لم يعلم بولادته بعد ، عندئذ استخدم الروائي تقنية شاهد للتعبير عما تشعر به القلوب قائلاً:

«كان الطفل غارقاً في نومه ثم تحرك فجأةً وتمطّى في قماطه قبل أن يفتح عينيه الصغيرتين وينظر في وجه أبيه ، وعندما التقت عيونهما ، بقى الوالد غارقاً في تَيْنك العينين اللتان تشبهان عينا مريم فعلاً بدا كل شيء ساكناً في تلك النظرة حتى فتح الطفل فمه كأنّه يبتسم له ، فشعر عبدالله بصخرة الحزن الثقيل تُرفع عن قلبه بهُدوء وشعر بجسده يزداد خفةً وفَضاء البيت يكبر» (المصدر نفسه: ٤٠)

يبدو كل شيء صامتاً في الإطار المصوّر لأنّ تلك اللحظة التي عرف عبدالله بن جميل بأنّ له ولداً لم يبلغ من العمر أسبوعاً ، أشعرته باحساس الأبوّة ولا سيما أنّ لحظة الصمت أدخلته في عالم ثان ، عالم يحضر له ملامح زوجته في وجه الطفل الملتف في القماط. إنّ التصوير الصامت هنا له فاعلية لا يمكن للمؤثرات الأخرى إيجادها وخاصة أنّها تدل على توقف الزمن بالنسبة للشخصية بحيث نقلته من أجواء الحزن والكآبة إلى انبعاث الفرح واسترجاع روح الحياة له وكأنّه استرجع فقيدته لشباهة سالم بزوجته ، وفي تلك الأثناء شعر بصخرة الحزن الثقيلة تنزاح عن قلبه المجروح ، كما نرى أنّ هذه الآلية المتعلقة بلقطة شاهد لعبت دوراً هاماً في نقل الأحاسيس إلى المتلقي وخاصة أنّ الكلام يعجز عن وصفها. وفي مشهد آخر يتعلق بطفولة الوعري عندما عجزت والدته من حركاته الغريبة تغلّب الصمت على اللقطة المصوّرة:

«طوال الوقت وعيناه تتبعانها ، وهي تمشي في أنحاء البيت ، وعندما تدخل حظيرة البقر ، وعند أيّ حركة من حركاتها ما إن تلتفت ناحية الباب حتى تجده وقفاً هناك وثبّت نظرته على وجهها ، فتحاول تحاشيه أو تناسيه قليلاً وتمتنع عن التفكير فيه وهي تطبخ أو تكنس الحوش ثم تسترق نظرة حوله فتخيفها عيناه» (القاسمي ، ٢٠٢٢م: ٨٧)

يزخر هذا المشهد بعنصري الحركة والصمت في حين يسوده الكثير من علامات التعجب والاستفهام في ما أصاب الوعري حتى أصبحت عيناه حمراوتين لهذه الدرجة. يتابع الروائي أسلوب الصمت بسلسلة من لقطات شاهد يتضمنها الحركة ؛ تمشي في أنحاء البيت وتتجه نحو الحظيرة وبحركة تلتفت ناحية الباب وتطبخ وتكنس الحوش ، تجميع كل هذه الحركات بواسطة المونتاج السردي الصامت أدّى إلى تلخيص واختصار الوقت الممتد من الصباح إلى المساء لأنّ كل تلك الأعمال المنزلية عادة تستغرق ساعات طوال لإنجازها بينما كان الطفل يترقّبها بصمت حتى فاض صبرها وأصبح الأمر عجيب بالنسبة لها فشعرت بالخوف والهلع منه كما نلاحظ أنّ هذه التقنية أفادت النص لإيصال عنصري الدهشة والخوف للمتلقي بلقطات ذاتية من منظار الشخصية (الوعري) التي تترقّب الحدث.

اللقطة المضافة

في أغلب الأوقات تكون اللقطة المضافة بمثابة لقطة دخيلة في السرد المونتاجي إذ يأتي المصوّر بالعديد من اللقطات المترابطة والمتشاهبة بصورة متوالية ولكنّه أثناء عرض هذه اللقطات يقطع بينها بلقطة دخيلة خارجة عن إطار الموضوع ولكنّها تأتي بهدف لفت انتباه المتلقي أو الإشارة إلى شيء فيه ايحاء للموضوع الحاضر شريطة أن تتميّز بالقطع الناعم والسلس دون تشتت انتباه المرسل إليه ، وقد تكون «لبناء اللقطات ، وإعطاء البُعد الجمالي وكسر الملل ، مثل تصوير لقطة لشخصين يتحاوران ، وتقطعهما لقطة للوحة زيتية معلقة في الجدار» (عمر ، ٢٠١٩م: ٣٨)، وقد تأتي هذه التقنية «عند نقطة منطقية داخل اللقطة وليست واضحة دائماً» (دانسينجر ، ٢٠١١م: ٤٩٩)، إذن تساهم اللقطة المضافة في إنتاج فكرة جديدة للحدث المسجل كما ورد في المشهد الذي شعرت كاذية بإيجاد حل لأزمة القرية والجفاف الحاصل فيها فقررت الذهاب إلى الوعري حيث يقطن في الجبال وحيداً منفرداً:

«مساءً أخبر عبدالله بن جميل كاذية بما حدث ، فقامت ونظرت إلى عيني سالم ، حاولت أن تقرأ ما فيهما ، لكن بصرها أعياها ولم تجد شيئاً مما تبحث عنه ، وما هي إلا برهة حتى قامت كالملسوع وهي تشهق ، كانت الشمس قد أوشكت على المغيب ، ولكنّ ذلك لم يمنعها من الذهاب ، والخروج من بيتها وهي تتحدّى الوقت والعتمة ، تقطع الممرات المظلمة والدروب التي صارت خالية من الناس وتتجه ناحية عين الوعري لا تريد من الوقت سوى أن يمهلها قليلاً» (القاسمي ، ٢٠٢٢م: ١١٠ و١١١)

يصوّر الراوي هنا الحوار المختصر بين كاذية وعبدالله بن جميل حين كان يخبرها عما جرى لهم أثناء حفر مواقع الأفلاج ، وكيف صارت بعد الجفاف ولم يحصلوا منها على قطرة ماء فتذكرت كاذية أنّ سالم كان قد أخبر الوعري بمكان الماء بينما كان يعيش وسط الجبال الصلبة إلا أنّ سالم استطلع على مواقع مجاري المياه ، وبعد توالي لقطات للحوار بين الشخصيتين ، اقتحمت لقطة مغايرة للحدث ، وهي للشمس إذ أوشكت على المغيب ، إنّ هذه اللقطة الدخيلة التي أضافها السارد إلى السرد المتتابع تكشف عن هدف يريد إيصاله للمتلقي بأنّ الوقت أوشك على النفاذ ، وقد تحل العتمة في كل مكان وبين عجلة كاذية وسرعتها في المشيء وسرعة اتجاه الشمس نحو المغيب تنبثق لنا الفكرة المهمة المدرجة في أعماق القصة إذ أشار إليها الراوي بصورة غامضة من خلال دينامية اللقطة المضافة وهي إظهار موهبة سالم بن عبدالله التي لم يصدقها أحد بعد سوى الوعري لهذا قررت كاذية الذهاب إليه والتحقق من الأمر بنفسها. وفي لقطة أخرى بعد رجوعها من بيت الوعري والتحقق من موهبة طفلها حاول أن تقنع عبدالله بن جميل أنّ ابنه سالم يمتلك موهبة فريدة من نوعها وتنجي أهالي القرية من سنين القحط والجفاف:

- « كلام الولد صحيح ، ولدك صادق ، الماي في المكان بو يقول به.

ضحك عبدالله ضحكته الكبيرة وهو يقول:

- بيستخفوه الناس ، بيستخفوني لمّا أقول لهم إن كلامه صحيح.

فاستدارت نحو موقد النار وردّت بحسم:

- أول بيستخفوه وبيضحكوا عليه وبيقولوا مجنون لكنهم في التالي بيتبعوه وبيلقيوا الماي» (القاسمي ، ٢٠٢٢م: ١١٢ و١١٣)

إطار يضم فيه عبدالله بن جميل يتحاور مع كاذية وهي متحمسة جداً بشأن الفكرة التي كان مفادها بأنّ سالم الطفل الصغير قد وجد مخرجاً للأزمة التي وقع فيها أهل القرية وبينما هما في تلك الحالة خرج المصوّر عن إطار الموضوع فظهرت لقطة دخيلة لموقد النار أضافها الروائي للمشهد لتدلّ على حسم الأمر بالنسبة لها بأنّ ذلك الطفل الصغير قد بدت تزهر موهبته. إنّ اللقطة الدخيلة للنار ترافقت مع صوت كاذية وبيّنت القطع السلس للروائي بين اللقطات السردية. وقد تعبّر اللقطة المضافة عن حدث جديد في القصة ، يظهر ذلك عندما رأى القافر نصرا لأول مرة:

«تأخر في عودته إلى البيت ، لم يشأ أن ترى أمّه وجهه الباكي فظل هناك عند الشلال يأخذ في كل مرة حفنةً من الماء يرشق بها وجهه حتى هدأ الألم وزالت آثار البكاء عنه. وفي طريق عودته إلى البيت رآها هناك تقف عند باب بيتهم وهي تنظر إليه بحنانٍ ، كانت فتاةً سمراء ذاتَ شعر أجعد وعينين كحلاوين ، أغلب الظن أنّها في مثل عمره. فوقف يحملق فيها مذهولاً» (المصدر نفسه: ٨١ و٨٢)

في هذا المشهد الدرامي ضاقت الأرض على القافر بما رحت بعد أن تلقّى ضرباً مبرحاً من معلمه في المدرسة والمكيدة التي دُبرت له فتأخر في عودته إلى البيت. في هذا المقطع بدت كل اللقطات متشابهة وحزينة للغاية فكل أمارات الخيبة والألم بدت على وجهه ، لهذا السبب ظل عند الشلال يأخذ في كل مرّة حفنة من الماء يرشق بها وجهه كي يهدأ الألم ، في هذه الأثناء أضاف الراوي لقطة دخيلة خارجة عن إطار الحدث الحالي وهي لفتاة سمراء ذات شعر مجعد وعينين كحلاوين ، في مثل عمره. الملاحظ أنّ الهدف من استخدام اللقطة المضافة هو الانتقال من الحالة الحزينة والكئيبة إلى حالة مختلفة لدفع أحداث القصة إلى الأمام.

اللقطة الجامعة

تقوم هذه اللقطة بتغطية المشهد المصوّر بأكمله لأنّها تحتوي على جميع مكونات الصورة وقد تسمّى أيضاً «لقطة المنظر العام ويتم بها نقل الموضوع أو الأشخاص إلى جانب المحيط أو الفضاء ؛ لتحديد وضعية الموضوع داخل بيئته» (عمر ، ٢٠١٩م: ٣٤)، وقد تساعدنا اللقطة الجامعة لشرح الأحداث الدرامية والهامة في الأماكن الواسعة والعامة وتبيين شمولية المكان حين يصل السرد إلى ذروة القصة وحدتها ولها دلالاتها وفقاً لكل موقف وزمن. «وهي المأخذة من مسافة بعيدة ، وتُعرض رقعة منبسطة من الأرض ، أو مساحة كبيرة من المنظر العام في الطبيعة الممتدة أمام العين» (مرسي ومجدي ، ١٩٧٣م: ١٠٥). تتعلق اللقطة الجامعة بأهداف أخرى كتصوير مسافة كبيرة وغالباً ما تكون لقطة خارجية كصورة موجزة للطبيعة وما يجري فيها من أحداث وقد تسمّى أيضاً اللقطة المؤسسة كما أنّ الأشخاص يظهرون فيها صغار للغاية. تُعرض اللقطة الجامعة مسافة واسعة من الأرض وخاصة اللقطات الممتدة أمام العين. ولذا نرى الروائي وفقاً لهذا الأسلوب من اللقطات يقوم بتصوير المشهد العام للمنظر / الخلفية قائلاً:

«أُخرجت الجثة وأسجيت قرب حافّة البئر. وارتفع العويل حالما ، بعضهن يبكين بصمتٍ وبعضهن ينُحن.

"غابت مريم"» (القاسمي ، ٢٠٢٢م: ١٣)

تحمل اللقطة الجامعة في طياتها فكرة مكتنزة بالدلالات النفسية لإظهار المصيبة العظيمة التي حلّت على أهل القرية وهي مشهد إخراج جثة مريم من البئر عندما أراد السارد تصوير هذا الخطب الأليم قام

باستبعاد المنظر المصوّر كي يُظهر جميع المكونات التي احتوت الصورة في إطار واحد وهي عبارة عن ؛ جثة هامدة أسجيت قرب حافة البئر وحلقة من النساء حولها ينحن ويبكين بصمت. تجسد اللقطة الجامعة هنا تأثر جميع أهالي القرية بآلام بعضهم البعض حيث أنّ كل واحدٍ منهم يعرف الآخر وبهذه الطريقة استطاع المصوّر أن يرصد مشهداً إنسانياً بامتياز. وظف السارد لقطة مؤسسة لبدء تصوير الأحداث الهامة بعد وفاة مريم بنت حمد ود غانم ، وهي اللقطة التي اشتملت على مناظر الطبيعة:

«كان في القرية ثلاثةُ أفلاج تم تقسيمها إلى أثلاث متساوية تمتدُّ موازيةً للوادي ، وحولها الجبال الشاهقة من جهة الشرق ، تقابلها من ناحية الغرب أرضٌ ممتدةٌ ومفتوحةٌ على الأفق. وكانت شلالات الماء تهبط من الجبال وتذهب إلى عمقِ صحراءَ حصويّةٍ نبتت فيها أصناف من الأشجار الكبيرة مثل السدر والغاف والغاف والقرط والسمر» (المصدر نفسه: ٩٧)

استخدم الروائي اللقطة التأسيسية حينما أراد أن يشرح الحالة المادية الجيدة التي كان ينعم بها أهل القرية فصوّر رقعة منبسطة من الأرض تشتمل على ثلاثة أفلاج تنقسم إلى أثلاث متساوية وتمتدّ بصورة متوازية للوادي والجبال الشاهقة والشلالات الهابطة من الجبال والمتسربة نحو الصحراء الحصوية لتدل على أنّ الناس في تلك السنوات في القرية كانوا يعيشون حياة رخاء وكيف في ما بعد توسّع أصحاب البساتين في مزارعهم الجديدة. وفقاً لهذه اللقطة التأسيسية- الجامعة تبيّن لنا كيفية اختيار الروائي لمنظر الطبيعة في فضاء واسع من الأرض لإيصال الفكرة العامة للمتلقي قبل بدء الأحداث وعادة ما يكون المصوّر الموفق باختيار لقطة تأسيسية تمهد كيفية وقوع الأحداث الروائية.

لقطة الكراين

تتحقق لقطة الكراين في السرد السينمائي «كلما ذهبت الشخصية إلى أعلى التل للنظر من أعلى القمة ، تتبعه الكاميرا من الخلف أو تتجه الرافعة نحو الأعلى عند شخصين يتحاوران» (عمر: ٢٠١٩م: ٣٤)، إذن قد تتعلق هذه اللقطة بالأماكن المرتفعة لترقّب المشهد أو مناظر الطبيعة وحتى الشخصيات و«من أهم هذه الشفرات السينمائية القطع والتركيب ويستهدف القطع في السرد السينمائي الواقعي أولاً خلق المكان والتسلسل الزمني اللذين يستند عليهما هذا التركيب السردي» (الدباغ ، ١٩٩٠م: ٦٨). تتحرك هذه اللقطة نحو المرتفعات لتقوم بتغطية المنظر العام أو مشهد حوار يدور بين اثنين أو جماعة ويخطب شخص ما بينهم ، فتنتج من تسلسل اللقطات لغة «وكل لقطة تصبح جملة كاملة فيها على الأقل فعل وفاعل» (معزيز وخنفر ، ٢٠٢٠م: ١٢٦)، والهدف من استخدام هذه اللقطة هو «وضع المتفرج في داخل المشهد لجعل القصة أكثر إثارة للاهتمام ، وأكثر درامية» (يوسف ، ٢٠١٤م: ٢٧)، كما أنّها خارجةٌ عن الرتابة والجمود لأنّها تتحرّك يمنة ويسرة أو للأعلى والأسفل بحركات بانورامية وأفقية كما أنّ هذا الأسلوب يكون البُعد فيه محدوداً أي لا تكون اللقطات فيه جويّة بحيث تتضح لنا الأشياء بكل تفاصيلها:

«على التلّ الجبليّ لضاحية "القعتة" أُقيم بيت عبدالله بن جميل وحيداً متفرّداً تحيط به النخيل والمزروعات» (القاسمي ، ٢٠٢٢م: ١٦)

يضع الروائي عدسة تصويره في مكان مرتفع ليشتمل كادر التصوير على مساحة منبسطة من الأرض بهدف التعريف عن بيت بطل الرواية عبدالله بن جميل حيث تبدأ الأحداث المتسلسلة من أعلى التل الجبلي الذي يسكن فيه عبدالله وزوجته مريم. إنّ الحركة في لقطة كراين جاءت بأساليب مختلفة تارة

تحركت من الأسفل إلى الأعلى ؛ أعلى التل الجبل لضاحية القعتة وتارة أخرى يمنة ويسرى ؛ حركة أفقية لإظهار النخيل والمزروعات بلقطات بعيدة جداً تكشف عن رقعة واسعة من المكان الذي يسكن فيه عبدالله بن جميل. تنم هذه الحركات للقطة كراين عن الحياة الهادئة التي كان يعيشها بعيداً عن أهالي القرية كما أنّ الحركة الأفقية لإظهار النخيل والمزروعات كشفت عن الحالة المعيشية له. وفي مشهد آخر تظهر لقطة كراين للكشف عن تفاصيل الحدث:

«ساد الوجوم وجوه الناس الحاضرين ، ما الذي يتوجّب عليهم فعله؟ هل يجوز فتح بطن الميّتة واستخراج جنينها أم يجب أن يُدفن معها ؟

تضاربت الآراء وساد الهرج واللغط بين الناس» (القاسمي ، ٢٠٢٢م: ١٤)

تتجه لقطة كراين يمنة ويسرة بلقطة بعيدة لتغطية الحدث ولتسجيل القرار الذي سيتخذه أهل القرية لإخراج الجنين الحي من بطن أمه ، لذا كانت هذه اللحظة بالنسبة للسارد لحظة حاسمة فقام بالتصوير من مرتفع ليس ببعيد جداً لإظهار تعابير وجوه الناس المحاطة بالجثة فبيّن لنا التساؤلات المطروحة وتضارب الآراء والهرج واللغط الذي دار بينهم. جاءت هذه التقنية لإظهار مدى تفاعل الناس لحسم القضية وانقاذ الجنين من الموت وبما أنّ المتلقي يتتبع اللقطات المتسلسلة للكشف عن ما يدور بين الناس من أسئلة وحوارات فاضطر السارد أن يقوم باستبعاد المشهد.

الخاتمة والاستنتاج

من خلال البحث الدقيق في رواية "تغريبة القافر" استطاعت هذه الدراسة أن تُبرز صور سينمائية بأنماط مختلفة فتوصّلت إلى نتائج عدّة كالتالي:

– تعتبر رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي رواية فنية تتقاطع مع الخصائص السينمائية حيث تبدو زاخرة بقواعد الصورة البصرية التي تقرّب المتلقي من الفكرة المخيمة على إطار الرواية فتُظهر الأحداث بصورة مرئية.

– إنّ توظيف لقطة الفعل ورد الفعل في هذه الرواية أدّى إلى التقارب الفكري والنفسي بين المتلقي والكاتب فبواسطة هذه التقنية تظهر تعابير الوجه للشخصيات كالصدمة والإضطراب والخوف أو الحركات الناتجة عن الأحداث التي تتعرض لها هذه الشخصيات وبهذا العمل يتمكّن الروائي من إبعاد الحدث الدرامي عن الكسل والجمود.

–استخدم الروائي لقطة شاهد أو التقنية المتميّزة بالمشهد الصامت لتسجيل الأحداث المثيرة لأنّ هذا الأسلوب قد ينتج انطباعاً خاصاً على المتلقي كالدهشة والذعر والخوف لذا قد تفيد هذه التقنية لإظهار الانعكاسات الناتجة من الأحداث التي تعجز الكلمات عن وصفها.

– من خلال تتبع الأحداث والتدقيق في رواية "تغريبة القافر" نلاحظ بعض اللقطات الدخيلة والتي تُعرف باللقطة المضافة فقد تكون لإطالة بنية السرد فهذا النوع من الأساليب يسهل عملية الإفصاح ويبرز البُعد الدلالي للصورة البصرية. إنّ هذه التقنية المضافة في تسلسل الصور تضفي المشهد بُعداً جمالياً.

– استُخدمت لقطة كراين في الرواية للتعبير عن الشعور بالمرتفعات العالية كتحرّك الشخصيات نحو التلال والجبال العالية لتغطية المنظر المصوّر والسيطرة على الحدث الجاري أو لمعرفة الأماكن والمنازل المتناثرة في الضواحي وهذا ما يعطي المتلقي الشعور بالسيطرة على جميع العناصر في الخلفية البصرية.

– استقت الرواية العديد من اللقطات الجامعة لتبيين المناطق والقرى العمانية التي تدور الأحداث حولها وهذا ما يجسد مدى أهميّة عنصر المكان في السرد الروائي وبهذا العمل نقوم بتحديد مساحات واسعة من الأرض لافتتاح القصة أو المشهد الدرامي المصوّر

المصادر والمراجع

ايزنشتاين ، سيرجي ، ١٩٧٥م ، الاحساس السينمائي ، ط ١ ، بيروت: دار الفارابي.

بشير ، عبد العالي ، ٢٠٢١م ، «أهمية الصورة الفوتوغرافية في توثيق أحاسيس وتوقيف انسياب الزمن» ، مجلة بحوث سيميائية ، العدد١٦ ، المجلد٩ ، صص ٤٠-٥٣.

جفال ، سمية ، ٢٠١٢م ، الرواية بين النص المكتوب والمرئي/ ذاكرة الجسد لأحلام مستغانمي أنموذجاً ، رسالة ماجستير ، جامعة العربي بن مهيدي ، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية ، قسم اللغة العربية والأدب العربي.

الدباغ ، عبدالله ، ١٩٩٠م ، «نقد السرد السينمائي الواقعي» ، مجلة الأقلام ، العدد٦ ، صص٦٧-٧٢.

دانسايجر ، كين ، ٢٠١٤م ، أساسيات الإخراج السينمائي/ شاهد فيلمك قبل تصويره ، ترجمة: أحمد يوسف ، ط ١ ، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

_____ ، ٢٠١١م ، تقنيات مونتاج السينما والفيديو/ التاريخ والنظرية والممارسة ، ترجمة: أحمد يوسف ، ط ١ ، القاهرة: المركز القومي للترجمة.

دريانورد ، زينب وآخرون ، ٢٠١٩م ، البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ ، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ، جامعة بابل ، العدد٤٣ ، صص ٧٩٠-٨٠٠.

دولوز ، جيل ، ٢٠١٤م ، سينما الصورة- الحركة ، ترجمة: جمال شحيّد ، ط ١ ، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.

الرفاعي ، محمد خير يوسف ، ٢٠١٦م ، «التوزيع التشكيلي البصري ودوره في بناء الصورة التعبيرية الحية/ مسرحية (هاش تاج) أنموذجاً» ، المجلة الأردنية للفنون ، العدد٢ ، صص١٠٧- ١٢١.

صبطي ، عبيدة ونجيب بخوش ، ٢٠٠٩م ، الدلالة والمعنى في الصورة ، ط ١ ، الجزائر: دار الخلدونية.

عبد العزيز ، السيد ، ٢٠٠٣م ، الفيلم بين اللغة والنص ، ط ١ ، دار المعارف.

عمر ، غمشي ، ٢٠١٩م ، واقع التقنيات السينمائية في الفيلم الجزائري/ دراسة تطبيقية ميدانية ، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراة ، جامعة وهران ، كلية الآداب والفنون ، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي.

غاتز ، استيفن ، الإخراج السينمائي لقطة بلقطة ، ترجمة: أحمد نوري ، ط ١ ، الإمارات العربية المتحدة: دار الكتاب الجامعي.

القاسمي ، زهران ، ٢٠٢٢م ، تغريبة القافر ، ط ١ ، تونس: دار رشم للنشر والتوزيع.

قدور ، عتيق ، ٢٠٢١م ، أفلمة ومسرحة النص الروائي العربي/ دراسة تطبيقية- لمسرحية إمرأة من ورق وفي بيتنا رجل ، أطروحة لنيل شهادة دكتوراه ، كلية الآداب واللغات والفنون ، قسم الفنون ، جامعة الجيلاني/ اليابس- بالعباس.

مرتاض ، عبد الملك ، ١٩٩٨م ، في نظرية الرواية/ عالم المعرفة ، ط ١ ، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون.

مرسي ، أحمد كامل ، ومجدي وهبة ، ١٩٧٣م ، معجم الفن السينمائي ، ط ١ ، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

معزيز ، حنان وأميرة خنفر ، ٢٠٢٠م ، السرد بين الرواية والسينما في رواية الرصاصة لا تزال في جيبي لإحسان عبد القدوس أنموذجاً ، رسالة ماجستير ، جامعة العربي بن مهيدي أم البواقي ، الجزائر ، كلية الأدب واللغات ، قسم اللغة والأدب العربي.

هلال ، أحمد هلال طلبة ، ٢٠٠٨م ، دور النظام البصري لآلة التصوير والعوامل المؤثرة عليه في انتاج الصورة الرقمية ، مجلة علوم وفنون- دراسات وبحوث ، العدد ٢٠ ، صص ٦٩ -٨٢.

المواقع الإلكترونية

بلال رمضان ، «رواية عن مقتفى أثر الماء» ، https://m.youm7.com ، (١٢/ ٣/ ٢٠٢٣).

COPYRIGHTS

© 2023 by the authors. Licensee Islamic Azad University Jiroft Branch. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0) (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

الاستشهاد إلى: دريانورد زينب ، پورعابد محمدجواد ، بلاوي رسول ، خضري علي ، عباس سالم الصويلي هيثم ، أنماط الصورة السينمائية ودلالاتها في رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي ، دراسات الأدب المعاصر ، السنة ١٥ ، العدد ٥٧ ، ربيع ١٤٤٤ ، الصفحات ١١٥-٩٨.