[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]

[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]

[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY
PRINT ISSN: 2676-7740 eISSN:2717-0179
www.san.khu.ac.ir

Autumn (2023), Vol. 5, No.10, pp. 31-52

Received: 22/11/2023 Accepted: 20/5/2023

The Effects of Cinematic Focalization in Zahran Al-Qassimi's *The Sniper*

Zainab Daryanward[1] & Mohammad Javad Pourabed[2] & Rasoul Balavi[3] & Ali khezri[4] & Haitham Al-Suwaili[5]*

Abstract

Focalization in narrative texts determines the point of view in movies. This also plays a significant role in advancing the events and the narrative process through the multiple effects of the focal point. It can be argued that the overlap between novelistic focalization and cinematic focalization is advantageous for both fields. Focalization in narrative texts designates the position and place of the narrator and the point of view from which he/she narrates the events while in cinema focalization means that the camera narrates each character's point of view separately, which affects the spectator. Also, these dramatic elements increase the audience's ability to understand the discourse in such a way that focalization becomes a dramatic technique. This argument holds particularly true for Zahran Al-Qassimi's *The Sniper*. He locates the viewpoints in different places of the villages of Oman through the camera Saleh bin Sheikhan, the

[1] PhD candidate, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran, Email: *zainab.darya1993@gmail.com*

[2] Coresponding Author, Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr- Iran. Email: *m.pourabed@pgu.ac.ir*

[3] Professor, Department of Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr – Iran, Email: *r.ballawy@pgu.ac.ir*

[4] Associate Professor, Department of Arabic language and literature, Persian Gulf University, Bushehr – Iran, Email: *alikhezri@pgu.ac.ir*

[5] Professor of Arabic Language and Literature, Thi Qar University- Iraq, Email: *dr.haithamabbas@gmail.com*

© The Author(s).
Publisher: Faculty of Literature & Humanities, University of Kharazmi and Iranian Association of Arabic Language & Literature.

STUDIES IN ARABIC NARRATOLOGY

PRINT ISSN: 2676-7740 eISSN:2717-0179

protagonist, carries with him. This study, based on a descriptive-analytical method, addresses the focalization techniques within the cinematic discourse and its various effects in *The Sniper* focusing on the image structure. The objective of this study is to examine the signs of image focalization within the novel's cinematic discourse. It finds that the way the interaction of the camera and the narrator's personality affects the spectator can be observed in various scenes. This study specifically focuses on visual focalization and its dimensions.

Keywords: Arabic Narratology, Contemporary Omani novel, Cinema, visual focalization, *The Sniper*, Zahran Al-Qassimi.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]

[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]

[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

فصلية دراسات في السردانية العربية
الرقم الدولي الموحد للطباعة: ٧٧٤٠-٢٦٧٦
الرقم الإلكتروني الدولي الموحد: ٠١٧٩-٢٧١٧

مقالة علمية محكمة

مظاهر التبئير السينمائي في رواية "القنّاص" لزهران القاسمي

زينب دريانورد،[١]* محمدجواد پورعابد،[٢]* رسول بلاوي،[٣]* علي خضري،[٤]* هيثم عباس سالم الصويلي[٥]

تاريخ الوصول: ٢٠٢٣/٥/٢ تاريخ القبول: ٢٠٢٣/١١/٢٢

الملخص

التبئير في السرديات والمحكي السينمائي قد يعني تحديد زاوية الرؤية، إذ يشكّل دوراً مهمّاً في **سرد** الأحداث عبر تَعدّد مظاهر البؤرة، وقد يتجزّأ إلى التبئير الصفر والتبئير الخارجي والداخلي والأبعاد البؤرية للصور المرئية، التبئير في السرد الروائي هو تحديد موقع السارد أو الشخصية الروائية، والزاوية التي ينقل لنا من خلالها الأحداث، **أمّا السرد السينمائي فتتبنّى الكاميرا السردية فيه** وجهة نظر الشخصيات على حده، فتُنتج بعض المفاهيم والأفكار الإيديولوجية في التجربة السردية السينمائية، كما أنّ هذه الأدوات السينمائية تُعزز قدرة المتلقي على إدراك المحكي فيصبح التبئير أداةً دراميةً وهذا العنصر انطبق تماماً على رواية "القنّاص" لزهران القاسمي حيث وزّع زوايا النظر في أماكن عدّة من القرى العمانية بواسطة المنظار الذي يسجّل به بطل الرواية صالح بن شيخان زوايا الرؤية.

اعتمدت هذه الدراسة على المنهج الوصفي- التحليلي، للوقوف على آليات اشتغال التبئير في المحكي الروائي وتحديد أنواعه ومظاهره في رواية "القنّاص" وفقاً لعناصر البناء الصوري. تهدف هذه الدراسة للكشف عن دلالات التبئير البصري وكيفية ايصال المتلقي لإدراك شمولي من زوايا الحكاية، وتبيين مواقع هذه الزوايا حسب الشخص السارد سواء كان الراوي للمشاهد المرئية أو الشخصية الروائية. من أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة هي أنّ التبئير السينمائي يتشكّل بتداخل الكاميرا والشخصية الساردة وتفاعل

[١] طالبة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر- إيران
البريد الإلكتروني: zainab.darya1993@gmail.com
[٢] الكاتب المسؤول، أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر- إيران
البريد الإلكتروني: m.pourabed@pgu.ac.ir
[٣] أستاذ مشارك، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر – إيران
البريد الإلكتروني: r.ballawy@pgu.ac.ir
[٤] أستاذ، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة خليج فارس، بوشهر – إيران
البريد الالكتروني: alikhezri@pgu.ac.ir
[٥] أستاذ، اللغة العربية وآدابها، جامعة ذي قار، ذي قار- العراق
البريد الالكتروني: dr.haithamabbas@gmail.com

الناشر: © جامعة الخوارزمي والجمعية الايرانية للغة العربية و آدابها.
حقوق التأليف والنشر© المؤلفون

الخريف (٢٠٢٣م)، السنة الخامسة، العدد ١٠، صص. ٣١-٥٢

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

المتلقي للمشاهد المصوّرة، لذا نرى أنّ السرد السينمائي له قابلية هضم التبئير المرئي لاعتماده على المجال الكلامي والصوري في الرواية المذكورة، كما أنّ التعالق بين الصورة المرئية والشخصيات الساردة في الرواية ينتجان نمطاً متنوعاً في إيصال وسرد المعلومة، وعلى هذا الأساس يدور البحث حول محورين أساسيين هما؛ التبئير البصري والبُعد البؤري للتبئير.

الكلمات الدليلة: السردانية العربية، الرواية العمانية المعاصرة، السينما، التبئير البصري، رواية "القنّاص"، زهران القاسمي.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]

[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]

[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

١. المقدّمة

يُقصد بالتبئير السينمائي تضييق حقل الرؤية البصرية وحصر الأشياء المصوّرة على إطار واحد ضمن مكونات عدّة كـ"وجهة النظر" و"الرؤية"، فحسب ما يرى جيرار جينيت أنّ التبئير في الحكايات الكلاسيكية هو أن يضع الراوي البؤرة تنبعث عبر وجهة نظر مراقب أي لا تتوافق مع شخصيات القصة أو يقوم ببناء وجهة نظر لتقديم الحدث نيابة عن الراوي وكيفية تقديمه قد تؤثر بأشكال مختلفة على المرسل إليه عندما يتلقى الإطار المصوّر للمشهد وحركة الشخصيات فيه، فتتولّد بذلك أفكار ودلالات عدّة قد تساعد على فهم المحكي. التبئير السينمائي يستل رؤيته وإطاره المصوّر من السرد المرئي لتصبح وجهة النظر وسيلةً درامية يتحكّم بها الرواي ويوجه آرائه وأفكاره. يضطلع الخطاب المرئي في التبئير السينمائي بوظيفة تختلف عن وظيفة تصوير الخيال لأنّ في ذاتها قائمة على الميزة الإبداعية وترتبط مباشرة بالتأثير على المتلقي حتى يدرك أنّ ما ينقل إليه عبر التصوير والتحليل السينمائي هو الواقع ذاته.

أثناء الحديث عن الرواية والسينما لابد لنا من الوقوف على العلاقة التبادلية بينهما لأنّ الرواية **هي** المنهل الأصلي التي استقت منه السينما عناصرها الدرامية والتقنيات المتعلقة بها كما ساعد هذا الأمر السينما في ارتفاع نسبة المشاهدات والمبيعات وفي المقابل **استطاعت** الرواية أن تأخذ كميات كبيرة من التقنيات البصرية المتعلقة بالسينما وهو الحال في التبئير السينمائي الذي استعارته السينما من السرد الروائي وأضافت له الجانب البصري كي تبدو الرؤية واضحة للمتلقي أمّا الجانب الشيّق في هذا الأمر فهو انفتاح الرؤية لدى التبئير والتأثّر من التبئير السينمائي لتكون العلاقة بينهما متبادلة حرفياً إذ تسعى هذه الحركة لإيصال التقنيات الدرامية- البصرية نحو الكمال والإبداع.

إنّ الرواية بأساليبها السردية المتنوعة قادرة على احتضان الحياة الإنسانية بطرق سردية قريبة مما تقدمه السينما فطورت الرواية تقنياتها فصارت السينما مجرد وسيلة تمكّنها من الاستحواذ على التقنيات الفنية وتحويلها لنص روائي- بصري. إنّ التبئير داخل المحكي السينمائي وتبيين أنواعه وأساليبه ومظاهره يمكن أن يحتويه وسيط بصري لتصبح وجهة النظر التي يختارها الرواي تحت تصرفه حيث لها أهمية بالغة في وصف الأحداث والشخصيات الأساسية وعلاقتها بالشخصيات الثانوية أو العابرة وهو الأمر الذي نشاهده في رواية "القنّاص" لزهران القاسمي التي تتسم بوجهات نظر مختلفة ومستويات عدّة من التبئير حيث تحكي عن المجتمع العماني والأفكار الناتجة من هذه التقنية **وتُعبّر** عن الإيديولوجيات المخيمة على هذا المجتمع. وفقاً للمفاهيم السابقة حول التبئير السينمائي جاءت هذه الدراسة حسب المنهج الوصفي- التحليلي للكشف عن تفاصيل التبئير السينمائي من خلال وجهة نظر الراوي أو الشخصيات التي تقوم بتأطير الحدث الدرامي. تهدف هذه الدراسة لإظهار فكرة الروائي من خلال التبئير السينمائي الذي يمنح الرواية قدرة اختزالية لتجسيد الموضوع وتبيين أنماطه وأساليبه المتعلقة بقرب الصورة وبُعدها وللوصول لهذه النتيجة يجب علينا الوقوف على المحاور الهامّة كالتبئير الصفر أو اللاتبئير والتبئير الداخلي الأولي والتبئير الداخلي الثانوي وتحديد أساليب التبئير كالبعد البؤري الذي يتجزأ إلى قسمين؛ البُعد البؤري القصير والبُعد البؤري الطويل.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

١. ١. أسئلة البحث

إنّ الإشكالية التي يُبنى عليها المشروع البحثي الحالي تتفرع لتساؤلات عديدة كالتالي:

– ما المقصود بالتبئير في المحكي الفيلمي وما أقسامه ومظاهره في رواية "القنّاص" لزهران القاسمي؟

_ما مدى فاعلية التبئير السينمائي وأبعاده البؤرية في النص السردي لهذه الرواية؟

_كيف تمكّن القاسمي من توظيف التبئير الداخلي والخارجي في مخزونه اللغوي؟

١. ٢. خلفية البحث

ثمة دراسات قليلة جداً تناولت النصوص الأدبية من منظار النقد السينمائي وتقاطعت مع التبئير السينمائي في استكشاف اللقطات السردية من زوايا مختلفة ككتاب "التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر" طبع عام ٢٠١٥م، لأميمة عبدالسلام الرواشدة، في الفصل الأخير من هذه الدراسة قامت الباحثة بمعالجة زوايا النظر والبُعد البؤري معالجة سينمائية في الشعر العربي المعاصر. ومقال موسوم بـ"التكثيف الدلالي للّقطات السينمائية القريبة في رواية "تلك الليلة ستلاحقك" لمنى الطوخي" طبع عام ٢٠٢١م، في مجلة التواصلية لزينب دريانورد وآخرون، تمكّنت هذه الدراسة أن تقوم بالكشف عن الصور القريبة في رواية منى الطوخي وتبيين كيفية التواصل بين المتلقي والتفاصيل الصغيرة من القصة. اقتصرت الدراسات المتعلقة بالتبئير على السرد الروائي دون تحليل التقنيات الفنية فيه رغم أنّ التبئير السينمائي أضاف للتبئير الروائي رؤية بصرية حديثة ولكنه بقى بعيداً عن التحاليل الفنية. من أبرز البحوث التي تناولت التحاليل السينمائية وخصصها الناقد بالتبئير في السرد هي دراسة معنونة بـ"مظاهر التبئير وأنواعه في فيلم "باب الشمس"، طبع في مجلة إشكالات في اللغة والأدب عام ٢٠٢١م، لآمنة بوصبعين ووافية بن مسعود، حيث اعتمدت الباحثتان في هذه الدراسة على تحليل المحكي البصري عبر حركات الكاميرا وزواياها، والمؤثرات الفنية لإنتاج تجربة فنية مميزة. ومقال موسوم بـ"التحولات السردية لتقنية التبئير في الفلم السينمائي (فلم الشقة أنموذجاً)" لماهر مجيد إبراهيم، في عام ٢٠١٠م، سعى الباحث في المقال لمعرفة مستويات التحولات السردية في الفلم السينمائي وخاصة لتقنية التبئير في المحكي السينمائي. أمّا بالنسبة للتبئير في السرد القصصي دون الالتفات للطابع الفني وبوجهات مشتركة بين الأسلوب السينمائي والروائي فهناك مقال "التبئير في القصة القصيرة السورية قراءة في قصص اعتدال رافع" في مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، عام ٢٠١٢م لأحمد جاسم الحسين، حاول الباحث في دراسته **تبيين** أنواع التبئير في النص القصصي. ورسالة ماجستير تحت عنوان "إستراتيجية التبئير في رواية "الغيث" لمحمد ساري" للباحثة سميرة شيخي عام ٢٠١٦م، شرحت الشيخي وسائل التبئير وأنواعها في رواية "الغيث" كما بيّنت كيفية تمكّن محمد ساري من توظيف التبئيرات المختلفة في روايته.

إنّ البحوث التي قامت بمعالجة روايات زهران القاسمي اقتصرت على الصور المرئية في تجربته الروائية ومن أبرزها مقال يحمل عنوان "الوظائف التواصلية للصورة الفوتوغرافية في رواية زهران القاسمي" لزينب دريانورد وآخرون، طبع في مجلة دراسات في

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

اللغة العربية وآدابها، عام ٢٠٢٣م، حيث قام فيه الباحثون بمناقشة الصور المرئية وعلاقتها بالنص الروائي. الملاحظ أنّ هذه الدراسة جاءت لتلامس الفراغ الحالي في مجال التبئير السينمائي ودراسته بتعمق وتمعن أكثر من الدراسات العابرة والمقتضبة.

١. ٣. حياة الروائي زهران القاسمي

زهران القاسمي روائي وشاعر عماني ولد عام ١٩٧٤م له دواوين وروايات عدّة. من 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".

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، وغيرها من التفاصيل التي تتعلق بالمكان ذاته» (أحمد، ٢٠٢٢م: موقع رابطة الكتّاب السوريين)، 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 والانطوائية والنفس الحكيمة في الوقت ذاته» (دريانورد وآخرون، ٢٠٢٣م: ١٠٣)، وتتجنّب الاختلاط مع الناس على عكس الشخصيات الثانوية التي تتّسم بالمرح والحيوية وتحب التواجد بين الناس.

١. ٤. ملخص الرواية

يخيم على فضاء الرواية تقنية فلاش باك حيث يجلس صالح بن شيخان الملقّب بالقنّاص في منزله ويصوّب منظاره على قمم الجبال كي يقتنص تيس الوعل ويسترجع ذكرياته، ذلك الرجل الذي بلغ الستين من عمره. كان يعيش القنّاص صالح بن شيخان في منزل بالقرب من الوادي ومزرعة فيها نخيل وأشجار، يسوده اللطافة والحنية، ولديه أخ يصغره، سعود وأختان عامرة وعميرة. كان القنّاص منذ طفولته غريب الأطوار يحب العزلة وغالباً ما يرافق أباه في رحلات صيده على قمم الجبال وينتقل من واد إلى آخر لصيد الطيور والوعول وأمنيته الوحيدة هي تعلّم فنون القنص والصيد على عكس أخيه سعود معلم القرية ويعمل في المزرعة وساعات أخرى من يومه يمارس واجباته الاجتماعية ورفقته وأحاديثه ومشاركته أهالي القرية. بعد أن ولدت أمه أخته الصغيرة عميرة جاء شيخان أبو القنّاص بخبر جعل عائلته تعاني لسنوات عدّة بأنّه قرر العمل في الدول المجاورة وبعد مغادرته القرية لجأ القنّاص إلى عمه سيف الذي كان هو الآخر من عشاق الصيد في الوديان. تعلّم فنون القنص منه وكل رحلة مع عمه كانت بمثابة درس جديد في الصيد. امتدّ سفر شيخان حتى سبع سنوات، عمل حمّالاً في الخبر ثم انتقل إلى البحرين وعمل في مهن كثيرة، ثم عاد إلى القرية بعد ذلك واشترى ضاحية من النخيل وبدأ يعمل فيها ولم يخرج منها نهائياً. أمّا القنّاص **فطوال** تلك السنوات السبع كان يرافق العم سيف الذي قبله في كنفه كإبن ولم يبخل عليه في تعليمه ما

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

يجيده **من** أساليب المعيشة كما أنّه في ما بعد صار يبيع ما يصيده من الوعول. وأختاه عامرة وعميرة أيضاً تجلسان بمعزل عن الآخرين وتتعلمان القرآن في مدرسة المعلم سلطان وبقت العائلة على هذه الحالة حتى بعد رجوع والدهم من السفر وعندما كبر القنّاص بعدما شاخ والده وعمه توقفت الحياة بالنسبة له وظل ينتقل بين الوديان لقنص تيس الوعل العظيم واسترجاع ذكرياته بعد وفاة أبيه وعمه.

٢. التبئير في النص الروائي وفقاً لنظرية جيرار جينيت

قد يواجه المشاهد/ المتلقي في ذاته أثناء دراسة السرد القصصي عدّة أسئلة كـ: من يتكلم؟ من يرى؟ من السارد؟ كما أنّ جيرار جينيت (Gerard Genett) قد ركّز هنا على الرؤيا والكلام معاً وهذا يعني أنّ التبئير يجمع بين الرواية والسينما في سطور واحدة بعالم السرديات، يرى جينيت أنّ التبئير هو «تضييق حقل الرؤية أي عملياً، انتقاءاً للمعلومات السردية بالمقارنة مع ما كانت التقاليد تسميه معرفة كلية. أداة هذا الانتقاء (المحتمل) هي بؤرة متموضعة أي نوع من القناة للأخبار لا تسرب إلا ما تسمح به الوضعية» (جينيت وآخرون، ١٩٨٩م: ١١٣)، ويقصد به «انتقاء للخبر السردي بالقياس إلى ما كانت التقاليد تدعوه علماً كلياً» (ربيعي، ٢٠١٣م: ٣). ويرتبط مفهوم التبئير بالمروي له «لكونه خلقاً تخييلياً وعوناً سردياً يتعالق مع الراوي المضمر والعلني» (عبيد، ٢٠٠٣م: ٣٢). حسب رؤيته **إنّ** الحكاية تتجزأ إلى عدّة أجزاء من حيث التبئير «النمط الأول (وهو الذي تمثله الحكاية الكلاسيكية عموماً) اسماً جديداً هو الحكاية غير المبأرة، أو ذات التبئير الصفر وسيكون النمط الثاني هو الحكاية ذات التبئير الداخلي، سواء كان ثابتاً أو متغيراً أو متعدداً وسيكون نمطنا الثالث هو ذات التبئير الخارجي» (جينيت، ١٩٩٧م: ٢٠١ و٢٠٢). والتبئير هو كيفية فهم القصة **وإد**راكها من قبل المؤلف ونظراً لما لديه التبئير من دور كبير ووظيفة أساسية في عالم السرديات فقد حصل على اهتمام داخل الحكاية لأنّها لا تعرض للمتلقي إلّا عبر التبئير أو "البؤرة السردية" و"وجهة النظر" و"زاوية النظر" التي «يستند عليها المبدع في خلق الأحداث والشخصيات والأجواء وكل ملامح العمل الفني» (سلمان، ٢٠٠٦م، ٤٢). يدور موضوع التبئير حول عنصر أساسي وهو المؤلف والعلاقة بين المؤلف والراوي فمن خلال هذه العلاقة يتبيّن موقع السارد وصوته لأنّ الرواية لا كيان لها دون السارد أو الراوي. التبئير هو تحديد زاوية الرؤية للسارد أو الشخصية التي تتبنى عملية السرد.

٣. التبئير السينمائي

التبئير بالنسبة لنقاد السينما هو وجهة نظر الشخصية أو السارد والسرد السينمائي واللغة السينمائية التي تتشكل قواعدها باللقطات والمونتاج فنقول **بأنّ** وجهة نظر كل لقطة تختلف عن الأخرى «وخلال تصوير الفيلم يتم أخذ لقطات ضمن كادرات متغيّرة تعبيراً عن وجهة نظر المخرج، هذا الاختيار يدخل ضمن الرؤية الإخراجية الخاصة به، التي تبرز قدرته الإبداعية وتمنح التفرد والخصوصية للفيلم السينمائي الذي هو بصدد العمل عليه وتنبه المخرجون إلى التنويع في التبئيرات من خلال

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

تغيير سلم اللقطات وحركات الكاميرا، ويمكن تعريف التبئير في الفيلم على حسب قول فراسيس فانوي تفهم وجهة النظر في السينما بثلاث طرق: ١) وجهة النظر بالمعنى البصري ٢) وجهة النظر بالمعنى السردي ٣) وجهة النظر السمعية» (بوالصبعين وبن مسعود، ٢٠٢١م: ٥٠٩). وهذا يعني أن المتلقي يكون في الموقع الذي تتواجد فيه الشخصية وهو «ما تحقق في خضم الدراسات النقدية الأدبية والتي تناولت علم السرد، إذ تماهت المعالجات الدرامية، الفنية السينمائية للقصص المعروضة مع تلك الدراسات حول تقنية السرد الروائي» (إبراهيم، ٢٠١٠م: ٧١٣)، وعبر هذه الدراسات تتجلّى العلاقة المزدهرة بين عنصر الرواية والسينما.

يتعلق مفهوم التبئير البصري في المحكي السينمائي بمفاهيم أخرى كـ"الرؤية" و"وجهة النظر" لأنّ هذه المفاهيم أكثر قرباً من الجانب البصري للنص بالنسبة للبقية وانطلاقاً من هنا فقد تميّز التبئير البصري بثلاثة حالات؛ التبئير الصفر أو اللاتبئير، والتبئير الداخلي والخارجي. «إنّ تحديد مواقع الشخصيات أكثر حرجاً وأهمية، وإنّ أي تغيير طفيف لأي من العناصر سيؤدي إلى تحطيم اللقطة» (غاتز، ٢٠١٥م: ٢٩٧). في السرد الروائي البصري بداية يتم تشكيل لغة التواصل عبر السرد القصصي ونلاحظ أنّ المتلقي لا يشعر بالتواصل التام والاندماج بمادة السرد القصصي إلّا من خلال إخراج الصور البصرية من التشكيلة السردية وفقاً للكيفية المحددة المتماشية مع رؤيته الإخراجية حول عناصر السرد الحكائي وتحقيق رغبات وأهداف المتلقي من الإقبال على المحكي السينمائي. «تكون قادرة على رؤية الحياة الموضوعية بطريقة تسمح للفنان بأن يستوعب الحياة، كما يحتاج» (روم، ١٩٨١م: ٢٣٠)، وعندما يكون العنصر السردي مندمجاً باللغة السينمائية كما هو الحال في الرؤية السردية قد تتهيأ للمتلقي بعض التساؤلات؛ من يرى؟ ما هو الشيء الذي يراه؟ من أي زاوية أو موقع حدثت الرؤية؟ وعلى هذا النحو يقوم السارد ببناء تقنية التبئير في نصه وعلى هذا النحو قد يمنح التبئير السينمائي النص الروائي امكانيات تختلف عن التبئير الروائي حيث تتحوّل الرؤية فيه بصورة أدق وبزوايا معيّنة ومحددة.

٤. التبئير البصري الصفر أو اللاتبئير

يتجلّى هذا النوع من السرد عندما يكون السارد عالماً بكل ما يجري من أحداث، في مثل هذه الحالات يختفي السارد خلف عناصر السرد ويلقي آرائه وأفكاره دون أن يكون جزءاً من القصة بل يقوم بافتتاحها ويتميّز السارد في هذه الحالة بكونه «أكثر معرفة من الشخصية الروائية، إذ يرى ما يجري خلف الجدران، ويرى أيضاً ما يجري في ذهن بطله أو في الشخصيات الأخرى» (بتقة، ٢٠١٣م: ٨٨). وبما أنّ التبئير السينمائي يختلف فنياً عن التبئير الروائي تتحدّد في هذا الأسلوب الزاوية الحسية للسارد وغالباً ما يكون في موقع المراقب في الحدث من خلال الزاوية الموضوعية. والراوي «يعلق أو يقدّم آرائه حسب ما يراه ويسرد الأحداث المتعلقة ببعض الشخصيات» (شيخي، ٢٠١٦م: ٥٠). نقل القاسمي في مفتتح رواية "القناص" جميع عناصر المشهد البصري ووصفها بصورة مباشرة فجعل بين نص الرواية والمتلقي حاجز السارد وبدأ بالوصف قائلاً:

«**عند مدخل كهف كبيرٍ في قمة الجبل البعيد يربض تيس الوعل محنياً رأسه مغمضاً عينيه، داخلاً في سبات عميق.**

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

كانت شجرة ظفر تقف أسفل المدخل تحيط بها نباتات ذات الزهور اللؤلؤية الصفر بعيدانها الخضر الدقيقة... ينتقل طائر أبو صريد الصغير من سفح إلى آخر، يقف على غصن الشوع ثم يفارقه إلى شجرة لقم كبيرة» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١١)

يتابع السارد عناصر المشهد وفقاً للرؤية الموضوعية دون أن يكون أحد أعضاء القصة، فيتلصص الرؤيا ويتابع الحدث. يفتتح اللقطة الأولى بالمدخل الكبير للكهف حيث يربض تيس الوعل محنياً رأسه، كما نلاحظ أنّ السارد هنا حدد البؤرة السردية (إطار الصورة) وهو "في قمة الجبل البعيد"، فيتبين من هذه الحالة أنّ حجم اللقطة بعيدة جداً، وتتبعها اللقطة الثانية والثالثة للشجرة، والطائر بأحجام قريبة جداً. والهدف من هذا التبئير في مفتتح الرواية هو تبيين هوية الشخصيات أو الحالة المعيشية المتعلقة بالزمن القديم حيث يسكن "صالح بن شيخان". وفي مكان آخر يصل التبئير المتعلق بالسارد **أعلى** درجاته في المحكي السينمائي إذ يقوم بتحديد زوايا الرؤية وإطار الصورة وإعادة عنصر التبئير الصفر كما نلاحظ في هذا المقبوس:

«**رفع منظاره المقرب إلى عينيه، حرّك بعينيه ضابط الرؤية، صوّبه على قمم الجبال، نظر ناحية قمة جبل عتاب، تلك القمة الأقرب إلى القرية، كانت الدرب التي تقود إلى وادي مقدسي واضحة، شجرة قطف تتمايل أغصانها مع الريح، المكان الهادئ، ربما بعض من رشات الهواء الخفيفة في هذا الوقت تبدأ الريح بترحالها على القمم**» (المصدر نفسه: ١٤)

يقدّم السارد في هذا المثال وصف الإطار المصوّر من قبل بطل الرواية فيستعمل أداة تخدم النص الروائي لتبئير المشهد عبر المنظار "صالح بن شيخان"، وبدأ بتحديد الرؤية السردية بلقطات مقرّبة من قمم الجبال وخاصة جبل عتاب، ثم بدأ بتغيير حجم اللقطة من خلال منظار الشخصية لتصوير القمة القريبة من القرية، ثم قرّب المتلقي من العناصر المصوّرة في المشهد بتصوير شجرة القطف. إنّ السارد في النص الحالي أصبح العنصر الوسيط بين الشخصية والمتلقي ففرض رأيه على كليهما، لذا نراه يقوم بتقديم الأخبار عن الشخصية، ومن اصطدام تلك الصور ببعضها البعض يتبيّن لنا أنّ هذه الشخصية تمتلك موهبة الدقة الكافية لمعرفة الأماكن الجبلية وخاصة أثناء الصيد. جاء القاسمي بمقاطع عدّة يستخدم فيها أسلوب التبئير الصفر حيث يقف في موقع المراقب للحدث الذي يتمثل في تبيين إصرار سلطان إبن عم القنّاص لكسر الحاجز بينه وبين الناس وكي يرافقه في أمور القنص والصيد:

«**اشترى سلطان فناجين معدنية جميلة وأهداها للقنّاص، وفي يوم آخر اقتنص وعلاً صغيراً قدّم له منه فخذاً، أراد أن يتقرّب إليه ليطمئن، في تلك الرحلة ذهب القنّاص بنفسه وطرق بيته مقترحاً عليه أن يذهبا معاً**» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١١١)

وفقاً لأسلوب التبئير الصفر في هذه الفقرة إنّ السارد أو المصوّر الأكبر يسيطر على المشهد المصوَّر حيث يُعدّ أكثر علماً من الشخصيات المذكورة، استعمل السارد هذا النوع من التبئير كي يبيّن النوايا الباطنية لـ"سلطان" عندما أراد التقرّب من "القنّاص" فعامله بلطف وقدّم له الأشياء المحببة إلى قلبه كالفناجين المعدنية الجميلة لأنّه كان من عشّاق القهوة أثناء الصيد والوعل الصغير، لعله يلين ويرافقه في رحلات القنص لذا نرى أنّ هذه الطريقة قد أثّرت كثيراً على "القنّاص" وجعلته يذهب بنفسه إلى "سلطان" ويطلب منه مرافقته. من الملاحظ أنّ تدخّل السارد في هذا المقطع جعل منه ناظراً يعرض تفاصيل أكثر للمتلقي ويضعه في موضع المراقب للحدث دون وجود هيئة تنظر إلى الصورة داخل المحكي.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

٥. ١. التبئير الداخلي الأولي

تكون مهمة التبئير الداخلي الأولي على عاتق الشخصية الموجودة في المشهد المصوّر حينئذ تتطابق عين العدسة مع وجهة نظر الشخصية الحاضرة. ويتطلب هذا الوضع أن تكون الشخصية حاضرة في كل المتواليات السردية وأن تظهر من أين تستقي معلوماتها حول أحداث الفيلم كل ما يتلقاه المتلقي في التبئير الداخلي وهو عبارة عن أحداث تمر عبر وعي الشخصية حينها لا تكون الكاميرا في موضع المراقب بل تتحدد البؤرة السردية أي إطار التصوير فتنخرط داخل الحدث المصوّر ونرى كل ما تراه الشخصية. «إنّ التبئير الداخلي لا يتحقق كاملاً إلا في المحكي بالمونولوج الداخلي» (جينيت وآخرون، ١٩٨٩م: ٦٣). عبر التبئير الداخلي للكاميرا يتشكّل رابط بين ما يُرى في إطار التصوير والمتلقي، فالتبئير هنا «وجود نظرة يكون صاحبها داخل المحكي الفيلمي بالضرورة، وتجري الإشارة إليه على أنّه كذلك، فهي تبئير ذاتي للعالم، حيث تعمل الكاميرا على إظهار الذات والمرور بعد ذلك على تحديد مسارها بالضرورة وإدراكها» (مسعود، ٢٠١١م: ٣٠٤). غالباً ما يتعلق هذا النوع من التبئير **لدى** القاسمي بمشاهد الحوار الثنائية والسارد هو أحد الشخصيات المتواجدة في الحدث وخير مثال لذلك هو المشهد الذي سمع أبو "القنّاص" من المذياع أخباراً عن المرسوم الذي يحظر صيد الوعول والعقوبات التي يستحقها من يخالف هذا القانون حينها قام من مكانه واتجه إلى بيت أخيه العم سيف:

«**كان العم سيف مستلقياً وقد أسند رأسه على وسادة خضراء اللون داكنة، دخلنا عليه وهو مبتسم.**

– مو هناك؟

– سمعت الريديو؟

– هيه سمعته.

– بس كيف يمنعوا القنص؟

كان العم سيف هادئاً جداً وكأنّ الأمر لا يعنيه، لم يكن كعادته، هدأ أبي قليلاً لكنه حائر في رد أخيه، لكن العم سيف قطع الشك باليقين عندما أخبره بما يدور في خاطره. حيثما توجد طريدة يوجد قنّاص، هذه سنة الحياة، وهذه الجبال لنا، من يعرف عنّا أننا قنصنا وعلاً أو عشرة وعول؟ فليسنّوا قوانينهم كما يشاؤون» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١٢٩ و١٣٠)

يتحدد هنا حقل رؤية الشخصية المبئِرة (الناظر)، فتنجذب داخل الإطار المصوّر أمّا المبأَر (المنظور) هو العم سيف يظهر مستلقياً وسانداً ظهره على وسادة خضراء اللون داكنة، ولكنّ الأب (المنظور) كان مضطرباً بشدّة حتى وجّه له سيف سؤالاً عن سبب ارتباكه. يظهر التبئير هنا من خلال الحوار المتبادل بينهما **حينئذٍ** تتحدد هيئات السرد في المشهد المصوّر ولا داعي للمتلقي أن يبذل جهداً للتفتيش عن ما يدور في باطن الشخصيات؛ لأنّ الناظر أظهر الإطار المصوّر بصورة تبدي جميع التفاصيل النفسية والفيزيولوجية، وعلى هذا النمط يستمر الحوار بينهما لتهدئة أبا القنّاص. إن ظهور شخصية سيف وكلماته المتزنة في المشهد تمنح المتلقي الشعور بالأمان والاستكانة. نلاحظ هنا أنّ بطل الرواية قام بسرد الحدث القصصي وجعلنا أمام لقطة تفصيلية تزيد من ارتباك المتلقي. ندرج مثالاً آخر **كان** تأثيره العاطفي غالباً على الرواية:

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

«كان يبكي بحرقة، تردد صدى نشيجه على السفوح القريبة ولبكائه بدأ ود مفتاح يبكي أيضاً، كنت أحوّل نظري بينهما وهما غارقين في النشيج.

– مالك تبكي عمي؟

– كيف ما أبكي وأنا عشت على ريحة هالفنجان.

– وانت ود مفتاح، مو يبكيك؟

– بكّاني عمك.

ربما بكى عمي حياته التي قضاها، طفولته، عداء إخوته، الجبال التي صعدها، الوعول التي صادها وعلّقها على كتفه، بكى الحياة التي تتحوّل إلى ثقل عجيب في نهايتها» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١٣٤)

يقوم القاسمي بتبئير المشهد من خلال زاوية النظر التي يقف فيها القنّاص لسرد الحوار في الماضي لإظهار البُعد العاطفي المؤلم في القصة. التبئير الداخلي في هذا المشهد، أبدى لنا حزن العم سيف والحسرة على الماضي الجميل وأيام القنص بين أخيه وأصدقائه. إنّ توزّع نظرات القنّاص بواسطة الرؤية الذاتية من التبئير الداخلي بين سيف وود مفتاح أثناء بكائهما تمكّن المتلقي من اجتياح العالم الشعوري للشخصتين. تموضع الرؤية الذاتية لدى القنّاص جعل الموضوع المبأَر مركز الاهتمام حيث أبرز ملامح الشخصيتين بشكل كبير (كنت أحوّل نظري بينهما وهما غارقين في النشيج)، ثم يتحوّل السارد إلى حركة الزوم لاستفسار سبب بكائهما فتظهر صوراً شديدة القُرب لوجه سيف ثم لوجه ود مفتاح في حالة بكائهما. إنّ الاقتراب إلى وجه سيف وحركة الزوم ترشدنا لدلائل تصرّح عنها الشخصية الرئيسية في آخر المقطع؛ علمه بباطن الشخصية الحاضرة في المشهد وبكاء العم لحياته التي قضاها وطفولته، وعداء إخوته والذكريات المرّة والجميلة التي مرّت في باله كلمح البصر.

٥. ٢. التبئير الداخلي الثانوي

تكشف لنا التقنيات السينمائية في السرد القصصي نوعاً آخر من البعد التبئيري، فتتشكّل ذاتية الصورة. إنّ ربط الرؤية السردية حسب سياق الأحداث بين المبئِر والمبَأر يكونان في طريقين مختلفين ويُربط بينهما من خلال القص واللصق بين الكلمات أو العملية المونتاجية للنص، والرواي في هذه التقنية «يكون في الموقع المنحاز، وهو راوٍ فاعل يكون شخصية في المواقف، الأحداث المروية، يمتلك تأثيراً ملموساً على هذه المواقف والأحداث» (الحسين، ٢٠١٢م: ١٦)، كما أنّ في عملية الاستظهار والتذكّر في السينما توجد مرحلتان أساسيتان: «أولهما هي عملية تجمع الصورة، بينما الثانية تتكوّن من نتيجة هذا التجمع ودلالته بالنسبة للذاكرة» (ايزنشتاين، ١٩٧٥م: ٢٣). تُدرج هذه الأمثلة غالباً عبر تقنيات الفلاش باك أو فلاش فوروارد أو الحلم والأمنيات فيُربط بين الصورة المبَأرة وصاحبها عبر المونتاج السردي، وخير مثال لتقنية فلاش باك وتبئير الصورة السينمائية فيها هو إظهار **جانب** من شخصية القناص حينما أراد أن يبيّن مدى أهمية الأشياء التي يقتنيها، فحبه الشديد لأمتعته جعله يتذكر أشياء عديدة عنها. قد تلعب «المؤثرات البصرية دوراً مهماً في اختصار الزمن والإيحاء به كعمليات

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

مزج اللقطات وعمليات الظهور والاختفاء التدريجي» (الجيلاني، ٢٠١٧م: ٩٤)، لذا يظهر عبر تقنية فلاش باك كيفية التبئير وتأطير الصورة حينما تذكّر بيعه البندقية لأحد أفراد أهل القرية:

«**بعت بندقيتي الأولى لود فاضل، لم أنم ليلتها، وقبل شروق الشمس كنتُ أطرق بابه لأستردها لكن ود فاضل كان قد ترك القرية وسافر لأشهر برفقة الستكون.**

أشعر برغبة في البكاء حين يمرّ طيف الذكرى.

جلست حينذاك أنتظر الأيام وأعدها حتى يعود، ولا أدري متى يعود، أبلغت أهلي وأهله وكل من يعرفنا في القرية والقرى المجاورة» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١٨)

يظهر التبئير الداخلي هنا من خلال تقنية فلاش باك في المشهد الذي يبدأ بلقطة قريبة للبندقية حينها يتغلغل خيال القناص بين الأزمنة ويتوه فيها كما تاه لفترة بعد فقدان بندقيته (لم أنم ليلتها)، فوجد نفسه أمام باب إبن فاضل لاسترجاع البندقية، لذا نجد أنّ الحركة في هذا النوع من التبئير تتجه نحو تصوير شروق الشمس للتتشبث بالزمن والذكرى المؤلمة بالنسبة له، ثم التركيز بلقطة أخرى على باب منزل إبن فاضل، حينها سافر خيال الشخصية الساردة (الناظر) عبر أزمنة مختلفة كي يتبيّن مدّة الانتظار. بمواصلة السرد في المحكي السينمائي يدخلنا عقله الباطن لنرى جزءاً من ماضيه وطيف الذكرى (أشعر برغبة في البكاء حين يمرّ طيف الذكرى). يأتي السارد بهذا النوع من أساليب التبئير حين رجع القنّاص إلى الذكرى التي مازالت تتدحرج في ذاكرته وهي عندما عاد أبوه بعد سنوات طويلة من رحلته في السبعينات حيث لم تعرف العائلة عنه شيئاً ولم يكونوا على علم عن أحواله ولا المدّة الزمنية التي مكث فيها حين يقول:

«**كنت أول من شاهده قادماً يمشي ببط حتى تكاد قدماه لا يمسان الأرض، قفزت من مكاني مهرولاً ناحيته دون أن أنبس بكلمة. تعلقت به وعانقته، كانت أمي تدير ظهرها ولم تدرك بعد ما يحدث قام سعود بهدوء فالتفتت ناحيتنا واللقمة في فمها، لم تستطع بلعها وارتبكت. حاولت أن تقوم لكنه أسرع إليها واحتضنها وهي جالسة، فأجهشت بالبكاء، تعلقت عامرة وعميرة بعنقه، كان يبتسم والدموع تسحّ من عينيه مثل ينبوع عذب صغير ينفر من إحدى العيون الجبلية**» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١٢١)

يتحقق التبئير البصري هنا عندما كان القنّاص يبحث عن تيس الوعل فحوّل التصوير والمشهد الحاضر أمامه من الوديان والجبال إلى مشهد في الماضي وتبنّى زاوية الرؤية فيه عندما مرّت عائلته بموجة عاطفية. استخدم السارد للشخصية الرئيسية التي تبنّت محل المبأر (القنّاص) فعل المشاهدة لبدء شرح تفاصيل المشهد الدرامي البحت بصورة بصرية. عندما شاهد القناص أباه يمشي ببطء متجهاً إليهم استخدم الرؤية الذاتية في المشهد بحركة سريعة نحو مركز البؤرة المصوّرة (قفزت من مكاني مهرولاً ناحيته دون أن أنبس بكلمة. تعلقت به وعانقته) كي يبيّن شوقه العارم لأبيه ثم يواصل الناظر بنفس الزواية ويلتفت إلى أمه التي أصابها الارتباك ولم تعي ما تفعل إذ تجمدت وبقيت تحاول الوقوف ثم حضنت العائلة بعضها بعضاً بينما كان جميع أعضائها في حالة صدمة بخليط من أحاسيس متضادة؛ الحنية والارتباك والعتب والحزن والفرح. في هذا المشهد تم إدراك الصور

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

عبر عملية المونتاج حيث لا يصدر صوت القناص داخل إطار الصورة بل في المكان الذي يقف فيه ويستذكر الحدث البصري.

٦. البُعد البؤري السينمائي في النص الروائي

المقصود من البُعد البؤري في المحكي السينمائي هو تحديد النقطة التي يبدأ منها التصوير حتى تنتهي مسافته إلى العنصر الأمامي المصوّر أي عملية تحديد المسافة بين الناظر والمنظور لتشكيل حجم إطار الصورة «وهي حركة الكاميرا تدريجياً في اتجاه الشيء المراد تصويره» (محمد، ٢٠١٨م: ٧٧٣). تُعدّ هذه التقنية من التقنيات السينمائية البحتة على خلاف الأساليب التي ذكرناها سابقاً وكانت ممزوجة بآليات السينما والرواية لذا تُعتبر تقنية البُعد البؤري السينمائي من الفنون الواردة في الرواية لإثرائها. عبر هذه التقنية يمكن تحديد مستوى أحجام اللقطات المنبثقة من الصورة المأخوذة من العدسة كاتساع أو تضييق الإطار وعلى هذا الأساس البُعد البصري القصير يُنتج صورة بمنظور واسع وعريض فتتراءى العناصر في الإطار المصوّر صغيرة جداً ويأتي هذا الأسلوب حسب مدى قياس التبعيد على عكس البُعد البؤري الطويل تظهر فيه الأشياء بأحجام كبيرة.

٦. ١. البُعد البؤري السينمائي القصير

تكون المسافة في البُعد البصري القصير شاملة وكاملة وتتوزع اللقطات أحياناً بين الأكثر بُعداً أو الأقل بُعداً ولا تكون متساوية وهذا يعني أنّ المسافة بين الناظر والمنظور بعيدة حيث يمنح المتلقي **رؤية** أشياء أكثر حينها تكون الصورة شاملة تضمن عناصر عديدة من المشهد المصوّر. «وفي معظم الوقت يتحدث الراوي مستخدماً صوتاً موضوعياً، مثل: بوب يسير في الشارع ليرى ليندا.. تبتعد ليندا عنه وفي النثر يُطلق على هذا ضمير الغائب» (دانسينجر، ٢٠١٤م: ٨٧). إنّ هذه التقنية تتميّز بشفافية وشرح الإطار المكاني لتحديد اللقطات كما بإمكانها أن **تعرض** «رقعة منبسطة من الأرض، أو مساحة كبيرة من المنظر العام في الطبيعة الممتدة أمام العين» (مرسي، ١٩٧٣م: ١٠٥). إنّ هذه التقنية ساعدت القاسمي **على** تصوير الطبيعة الممتدة خاصة لإرشاد الشخصيات في القصة كما حدث في رواية "القناص" حينما أمسك القناص الناظور وبدأ في تحليل العناصر الموجودة في الإطار:

«**المنظار يقرب المسافة البعيدة، لكن الرصاصة لن تصل بعد إلى ذلك المدى. هبط الوعلان باتجاهه، صفق مرّة أخرى وراقب تحرّك الحيوانين، سمع صفيق قادم من خلفه، ظهرت عنز وهي تركض بالقرب منه متجهة إلى أسفل الوادي، رأى الوعلان العنز الصافقة فاتجها ناحيتها وهي تتابع ركضها، ركضت الوعول خلفها مخلفة الغبار في المكان والحسرة في قلب القناص**» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١١٣)

بينما كان نظر القناص على السفح المقابل البعيد عن مرمى بندقيته، قام الراوي باستخدام تقنية البُعد البصري القصير بلقطات بعيدة جداً، لتصوير المنظر (الخلفية) الذي كان يظهر أمامه (المنظار يقرّر المسافة البعيدة) كي يتمكّن من اصطياد فريسته، وكما يتبيّن لنا من الصورة أنّه يقف في موضع المراقب لتبئير التصوير ولأنّ الرؤية بدت مشوشة في البداية قرّب الروائي المسافة البعيدة بسبب تضائل حجم الوعلين. من الواضح أنّ السارد استخدم البُعد البصري القصير كي يضع المتلقي في

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

موضع المراقبة والفضول لمعرفة ما إذا كان القناص سيتمكّن من اصطياد فريسته أم لا وكي يصطادها لا يمكنه الوقوف بالقرب منهما وكانت هذه المهمة تتطلب الوقوف بمكان بعيد والرؤية البعيدة بواسطة الناظور. يستدرج الشاعر مثالاً آخر على هذا المنوال بمسافة أقل بالنسبة للمثال السابق:

«**قريةٌ قديمة، بيوتُها تتراصُّ مع بعضها في خطوط متعرجة، سككها نحيفة، بعض الأحيان لا تكفي لمرور شخصٍ واحد لقد بنيت تلك البيوت ذات الطراز السبعيني بسرعة ودون تخطيط، فما أن توفر الأسمنت حتى بدأ أصحابها بهدم البيوت الطينية وإعادة بنائها بالأسمنت**» (المصدر نفسه: ١٣)

تتواجد زاوية الرؤية هنا في فضاء واسع حيث يجلس صالح بن شيخان ويستخدم تقنية ذات البُعد البؤري القصير ليشرح مكونات القرية القديمة كي يتمكّن من توضيح المكان الذي يريد بيان الأحداث فيه، لذا نراه يقوم باستبعاد الأشياء الواردة في إطار الصورة التي تغطي البيوت المتراصّة مع بعضها وإظهار الخطوط المتعرجة للقرية حيث يطوف فيها الأهالي وعلى ما يبدو أنّ الطرق فيها ضيقة للغاية وبالرغم من قِدَم هذه القرية إلّا أنّ الناس قاموا بتحديثها بعد هدم البيوت الطينية وإعادة بنائها بالأسمنت. وفي مقبوس آخر تتبيّن هذه التقنية بصورة أكثر وضوحاً من المثال السابق:

«**في اليوم التالي وقف على القمة المقابلة، صوّب منظاره على الجبال من حوله، راقب منحدراتها وأشجارها وحجارتها الكبيرة وكهوفها، بحث في كل الجوانب آملاً أن يكون الوعل هنا أو هناك أو يكون جالساً في أي مكان لكن جلد الوعل يشبه لون الجبل ولن يستطيع رؤيته إلّا إذا كان متحركاً**» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١٠٥)

يصوّر الراوي تضاؤل الأشياء بالنسبة للشخصية (القناص) وهي تقف على القمة البعيدة جداً عن الجبال والمنحدرات و...، فيقوم باستخدام منظاره كي تنتقل بؤرة الرؤية من بعيدة جداً إلى بعيدة فتظهر الأشياء، وعناصر الصورة بصورة أدق من السابق فيسلط الضوء على الأشجار والمنحدرات والحجارة الكبيرة والكهوف كي يحصل على فريسته. بالرغم من أنّه استخدم منظاره وحدد كادر التصوير على العناصر المتواجدة في المشهد العام لكن ما زالت مسافة الرؤية بعيدة بالنسبة له وواسعة المجال لظهور الأشياء العملاقة، يتبيّن هذا الشيء من خلال تبئير النص بكلمتين من أسماء الإشارة (هنا) و(هناك) التي بدورها تحمل في طياتها دلائل عدّة تشير للمسافة وهذا يعني تحديد المسافة بين الناظر (القناص) والمنظور (العناصر الظاهرة في الصورة).

٦. ٢. البُعد البؤري السينمائي الطويل

البُعد البؤري الطويل في السينما على عكس البُعد البؤري القصير ويقصد به المسافة القليلة المحددة بين الناظر والمنظور بحيث تبدو العناصر الموجودة داخل إطار الصورة كبيرة للغاية، كما يُشترط «بألّا تكون الصورة المضخمة عادية فقط، بل بأنّ تُقدّم قراءة انفعالية عاطفية للفيلم كله» (دولوز، ٢٠١٤م: ١٧٣). إنّ زاوية الرؤية في هذا النوع من التقنيات تتماثل مع الصورة الشديدة القرب، و«موقع الكاميرا يجعل الجمهور في موقع يشاهد من خلاله الحدث دون أي خيار واضح للجهة التي تنحاز إليها القصة» (دانسينجر، ٢٠١٤م، ١٣١). وفي أحيان أخرى قد يتجلّى البُعد البؤري الطويل وهو «جعل الكاميرا في موقع

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

موضوعي يجعل المتفرج في موقع المراقبة وكأننا نشاهد الحدث دون أن تنتبه لنا الشخصيات» (دريانورد وبلاوي وخضري، ٢٠١٩م: ٧٩٣)، استخدم القاسمي هذا الأسلوب في روايته على نطاق واسع وشمل العديد من الفقرات التي يركّز فيها بمنظاره على فرائسه وخاصّة عندما يذهب للصيد:

«**حرّك اصبعه ثانية على مضبط الرؤية، حرّك عجلة التقريب، قرّب الصورة أكثر، هاي صورة الشيء كاملة وواضحة. ها هو يرى مغنمه صورته تملأ عدسة المنظار، ها هو تيس الوعل واقفاً هناك بجسده المعاف المتين وبجلده البرّاق المصفّى وبعينيه اللتين ترقبانه، وضع المنظار على تلك العينين**» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١٥)

تظهر تقنية البُعد البؤري الطويل بصورة جلية في هذه الفقرة حيث استخدم السارد اللغة السينمائية كي يصوّر جميع التفاصيل من خلال مضبط الرؤية وتقريب عناصر الصورة. جاء السارد بصورة شديدة القُرب للوعل كي يُبدي انفعال القنّاص وتركيزه التام، إذ تدل هذه الحركة لضابط الرؤية والبُعد البؤري الطويل على مهارته في أمور الصيد وعبر هذه التقنية تمكّن القاسمي أن يفصح عن هواية الشخصية الرئيسية دون التطرق لها بصورة مباشرة وتُعدّ هذه الميزة إحدى أهم الميزات في اللغة السينمائية بأن يبيّن الكاتب مواصفات الشخصية في السرد السينمائي عبر الأحداث التي يقوم بعرضها. تظهر الصورة ذات البعد البؤري الطويل عندما جاء طارق على باب بيت صالح بن شيخان وهو غارق في وحدته وعرش سكوته الذي لا يود أن يهزه أحد حتى ولو للحظات:

«**اللحظة التي هو فيها أشبه بلحظات صلاة عميقة ومخلصة، ثمة اضطراب وقلق ظهر على محياه، شعر بأنّه استيقظ من حلم سعيد نظر إلى ساعة يده، إنّها تقارب الخامسة والنصف مساء، الشمس على وشك الغروب، قام من مكانه متوتراً، فهو يريد أن ينهي أمره مع الزائر الفجائي ليعود إلى منظاره وخلوته مع الوعل**» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١٦)

في هذه الفقرة عندما أراد السارد تبيين استياء القناص من الطارق وظّف تقنية البُعد البؤري الطويل بتقليل المسافة بين الناظر والمنظور؛ عبر أخذ صورة مضخمة تحكي عن شعور القلق الذي انتاب القناص ومن الملاحظ أنّ السارد بدأ بالتركيز على الوجه لأنّ له «حصة كبيرة ويتم هذا إلى حد أنّه يصبح تنظيم نظرات الشخصيات **الرئيسة** من خلال ربط القطع» (الدباغ، ١٩٩٠م: ٦٨)، لذا يربطها بلقطة شعورية أخرى وهي شديدة القُرب لساعة اليد، لتنم عن الانفعال العاطفي من الصور المضخمة والشعور بالضيق وعدم الرضا ظهر من خلال إلقاء نظرة على عقارب الساعة التي تشير إلى أنّها الخامسة والنصف عندما كانت الشمس على وشك الغروب. وعلى هذا النحو جاءت هذه التقنية في مشهد آخر:

«**عدّة الصيد جاهزة حقيبة ممتلئة بكل الأشياء الهامة، دلة مع عبوة قهوة، علب كبريت، كيس تمر، خلطة بهارات، ما يكفي من الرز والسمك، قطع لحم المظبي المجفف، ملح، الشاي، السكر، فناجين، خبز، حذاء مخصص لطلوع الجبال، مصباح يدوي، بطاريات، سكين، قميص وإزار، شرشف، منظار، قربة الماء، وقبل كل شيء البندقية وحزام الطلقات**» (القاسمي، ٢٠١٤م: ١٧)

يعتمد هنا الإخراج الروائي في تقديم سيكولوجية الشخصية المبئرة للمحكي السينمائي، على تقنية البعد البصري الطويل

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

التي تُنتج صوراً بمنظور ضيق لذا يبدأ السارد بتبئير النص من خلال تكبير الصور لعناصر عدّة الصيد المتعلقة بالقناص ثم يبدأ بتقديم حقيبة ممتلئة بكل الأشياء الهامة فيصور كل واحدة منهن على حدة بلقطات كبيرة جداً؛ دلة كبيرة مع عبوة قهوة، علب كبريت، كيس تمر، خلطة بهارات، ما يكفي من الرز والسمك المملح قطع لحم المظبي المجفف، ملح، شاي، سكر و...، إلى آخره كما نشاهد أنّ لصق كل تلك اللقطات ببعضها بواسطة التبئير الداخلي للنص والبعد البؤري الطويل نتج منه شعور النشاط والحيوية الذي ينتاب القناص كشخصية رئيسية للرواية وحماسه المتواصل للصيد وحب الحياة والعمل لذا نرى الراوي قد لجأ إلى هذه التقنية ليكشف حساسية القناص إزاء أمتعته وعدّة الصيد وكل ما يلزمه أثناء المكوث في الجبل لصيد الوعول الجبلية.

النتائج

سعت اللغة السردية في رواية "القنّاص" إلى إنتاج صورة جديدة سيطرت على الطاقة البصرية لذا من خلال بحثنا في رواية "القنّاص" من وجهة نظر التبئير السينمائي فقد توصّلنا إلى عدّة نتائج أهمّها:

يتميّز التبئير السينمائي في رواية "القناص" بالصور المرئية والسرد المرئي فنرى التبئير الصفر أو اللاتبئير والتبئير الداخلي يتجلّى فيه صوت الراوي أو الشخصية عبر وجهة نظر المراقب والرؤية الذاتية .

استخدم زهران القاسمي أنواع التبئيرات في رواية "القناص" للتنقّل بين موضوع، خاصّة أنّه قام بتكرار التبئير الواحد بصورة متتالية مما أضفى **على** لنص الروائي المزيد من النشاط والحيوية .

قام السارد بحصر الأحداث في النص الروائي عبر وجهة نظر شخصيات معينة خاصّة الشخصيات **الرئيسة**، ويظهر ذلك جلياً باعتبار أنّ رواية "القناص" قصة لسيرة ذاتية صالح بن شيخان حينها تلتقي وجهة نظر السارد مع منظور الشخصية وبالنسبة للمتلقي ومتتبع الرواية يرى نفسه أمام صور مرئية مكثفة من وجهة نظر واحدة .

لاحظنا أنّ في التبئير الداخلي الأول تتطابق وجهة نظر الشخصية مع بلاغة التصوير في المشهد الحواري لهذه الرواية فتظهر الأحداث التي تمرّ عبر وعي الشخصية.

يختلف التبئير في المحكي السينمائي لما يحمل النص السردي المتعلق به في تحديد الإطار والعناصر المبأرة أي تحديد المسافة الدقيقة بين الناظر والمنظور.

أثناء تصوير تفاقم الأحداث في تجربة الروائي زهران القاسمي تتدخل كل من الشخصيات الرئيسية وأحياناً العابرة والكاميرا السردية والمتلقي لتشكيل إطار مبأّر مما يُنتج تفاعلاً غير مسبوق من قِبل المشاهد في ساحة النص الروائي، بحيث يمنح السرد الدلالات اللازمة للتعمق في الأحداث بصورة لا إرادية.

يشغل الوسيط البصري مساحة واسعة في النص الروائي لزهران القاسمي مما يساهم بنسبة كبيرة في استعمال وجهات النظر **التي** تتراوح بين الأنواع المختلفة للتبئير. تمكّن الروائي من عبر هذه التقنية التنويع في الزوايا كالمنخفضة والمرتفعة وما

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

شابهها لتكوين الصورة الفيلمية في السرد القصصي.

يتميّز التبئير في المحكي الفيلمي بتدخل الشخصيات الساردة وزوايا الكاميرا السردية وحركاتها وتفاعل المتلقي للتبئير الناتج من الرؤية البصرية في النص المكتوب **بإدراكه** وحواسه مما يضيف إليها الدلالات اللازمة لفهم الرؤية الروائية.

جاء استعمال تقنيتي البُعد البؤري الطويل والبُعد البؤري القصير للكشف عن المفاهيم الكامنة والحالات السيكولوجية التي تتبعثر من الشخصيات إثر وقوع بعض الأحداث المأساوية أو المفرحة وما إلى ذلك.

يتشكّل المحكي السينمائي بوجود الذات الساردة من زوايا مختلفة ووجهات نظر متعددة كالذات الساردة والذات المراقبة التي نرى من خلالها العوالم السردية.

اعتمد القاسمي في رواية "القنّاص" على المرويات الشفوية التي استخدم السارد المفردات العامية للهجة العمانية إذ ساهمت بعض الشخصيات في سرد الأحداث بنفسها عبر التبئير الخارجي مما نتج وجهات نظر متعددة.

المصادر

- إبراهيم، ماهر مجيد، (٢٠١٠م)، «التحولات السردية لتقنية التبئير في الفلم السينمائي فلم (شقة) أنموذجاً»، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، العدد٦٦، صص ٧١١- ٧٤٤.
- إيزنشتاين، سيرجي، (١٩٧٥م)، *الإحساس السينمائي*، ترجمة: سهيل جبر، ط١، بيروت: دار الفارابي.
- بتقة، آمال، (٢٠١٣م)، «التبئير والصيغ السردية في رواية وليمة لأعشاب البحر لحيدر حيدر»، مجلة دراسات أدبية، العدد١٦، الجزائر، صص ٨٧- ٩٧.
- الجيلاني، أرقم، (٢٠١٧م)، *فاعلية الإخراج في الفنون السمعبصرية*، الخرطوم: هيئة الخرطوم للصحافة والنشر.
- جينيت، جيرار، (١٩٩٧م)، *خطاب الحكاية/ بحث في المنهج*، ترجمة: عبد الجليل الأزدي ومحمد معتصم وعمر حلي، الهيئة العامة للمطابع الأميرية، ط٢.
- جينيت، جيرار، وآخرون، (١٩٨٩م)، *نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير*، ترجمة: ناجي مصطفى، منشورات الحوار الأكاديمي والجامعي، ط١.
- الحسين، أحمد جاسم، (٢٠١٢م)، «التبئير في القصة القصيرة السورية/ قراءة في قصص اعتدال رافع»، مجلة دراسات في اللغة العربية وآدابها، جامعة سمنان، فصلية محكمة، العدد٨، صص١- ٢٦.
- ربيعي، خديجة، (٢٠١٣م)، *التبئير في رواية "غادة أم القرى" لأحمد رضا حوحو*، مذكرة الليسانس، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

- روم، ميخائيل، (١٩٨١م)، *أحاديث حول الإخراج السينمائي*، ط١، بيروت: دار الفارابي.
- دانسينجر، كين، (٢٠١٤م)، *أساسيات الإخراج السينمائي*، ترجمة: أحمد يوسف، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ط١.
- دانسينجر، كين، (٢٠١٤م)، *فكرة المخرج*، ترجمة: محمد علّام خضر، ط١، دمشق- سورية: المؤسسة العامة للسينما.
- الدباغ، عبدالله، (١٩٩٠م)، «نقد السرد السينمائي الواقع»، مجلة الأقلام، العدد٦، صص ٦٧-٧٢.
- دريانورد، زينب ورسول بلاوي وعلي خضري، (٢٠١٩م)، «البنية السينمائية في شعر عدنان الصائغ»، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العدد٤٣، صص ٧٩٠- ٨٠٠.
- دريانورد، زينب وآخرون، (٢٠٢٣م)، «أنماط الصورة السينمائية ودلالاتها في رواية "تغريبة القافر" لزهران القاسمي»، مجلة دراسات الأدب المعاصر، جامعة آزاد الإسلامية، جيرفت، العدد٥٧، صص٩٨-١١٥.
- دولوز، جيل، (٢٠١٤م)، *سينما الصورة الحركة*، ترجمة: نبيل أبو مراد، ط١، بيروت: المنظمة العربية للترجمة.
- شيخي، سميرة، (٢٠١٦م)، *إستراتيجية التبئير في رواية "الغيث" لمحمد ساري*، كلية الآداب واللغات، رسالة ماجستير، جامعة محمد بوضياف.
- سلمان، عبدالباسط، (٢٠٠٦م)، *الإخراج والسيناريو*، ط١، القاهرة: الدار الثقافسة للنشر.
- الصبعين، آمنة ووافية بن مسعود. (٢٠٢١م). «مظاهر التبئير وأنواعه في فيلم "باب الشمس"»، مجلة اشكالات في اللغة والأدب، المديرية العامة للبحث العلمي والتطوير التكنولوجي، الجزائر، العدد١، المجلد١٠.
- القاسمي، زهران، (٢٠١٤م)، *رواية القنّاص*، ط١، المنامة- مملكة البحرين: مسعى للنشر والتوزيع.
- عبيد، علي، (٢٠٠٣) م، *المروي له في الرواية العربية*، دار محمد علي الحامي، ط١.
- غاتز، ستيفن، (٢٠١٥م)، *الإخراج السينمائي لقطة ..بلقطة*، ترجمة: أحمد نوري ط٢، دار الكتاب الجامعي.
- محمد، ولاء محمد. (٢٠١٨م). «الرمز كلغة سينمائية وامكانية تأويله لموضوعات المأثور الشعبي»، مجلة العمارة والفنون، العدد٣، صص ٧٧٢- ٧٨٥.
- مرسي، أحمد كامل ووهبة مجدي، (١٩٧٣م)، *معجم الفن السينمائي*، ط١، القاهرة.

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

- أحمد، رشا،(٢٠٢٢م)، «زهران القاسمي: الجبال والوديان فضائي المفضل للكتابة»، www.syriawa.net، (٣/ ٢/ ٢٠٢٣).

References

- Btqa, A. (2013). "Focalization and narrative formulas in Haidar Haidar's novel A Feast for Seaweed". Journal of Literary Studies, No. 16, Algeria, pp. 87-97.
- Al-Dabbagh, A. (1990). "Critique of Reality Cinematic Narration". Al-Aqlam Magazine, Issue 6, pp. 67-72.
- Daryanavard. Z. and others. (2019). "The Cinematic Structure in Adnan Al-Sayegh's Poetry,". Journal of the College of Basic Education for Educational and Human Sciences, University of Babylon, Issue 43, pp. 790-800.
- Daryanward, Z. and others, (2023), "Patterns of the cinematic image and their connotations in the novel "The Exile of the Infernal" by Zahran Al-Qasimi", Journal of Contemporary Literary Studies, Islamic Azad University, Gervat, Issue 57, pp. 98-115.
- Dansinger, K. (2014). Fundamentals of Film Direction, T: A Youssef, Cairo: National Center for Translation, 1st.
- Dansinger, K. (2014). The idea of the director, T: Muhammad Allam Khader, Damascus – Syria: the General Institution for Cinema, 1st.
- Deleuze. J. (2014). Motion Picture Cinema. T: N Murad, Beirut: The Arab Organization for Translation. 1st.
- Eisenstein, S. (1975). The Cinematic Sensation. T: Suhail Jabr, Beirut: Dar Al-Farabi, 1st.
- Genet, G. (1997). Discourse on the Story / Research in the Method. T: M Mutasim and others. the General Authority for Amiri Press, 2nd.
- Gates. S. (2015). film directing, shot by shot. T: Ahmed Nouri, University Book House, 2nd.
- Genette, Gerard, et al., (1989), Narrative Theory from Point of View to Focus, Translated by: Naji Mustafa, Academic and University Dialogue Publications, 1st.
- Al-Hussein, A. (2012) "Al-Tabeer in the Syrian Short Story / A Reading in the Stories of Etidal Rafi", Journal of Studies in Arabic Language and Literature,

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

Samnan University, Quarterly Referee, Issue 8, pp. 1-26.

- Ibrahim, M M. (2010). “Narrative Transformations of the Focusing Technique in the Film Film (Apartment) as a Model”. Journal of the College of Basic Education, University of Baghdad: College of Fine Arts, Issue 66, pp. 711-744.
- Al-Jilani, A. (2017). The Effectiveness of Directing in Audiovisual Arts. Khartoum: Khartoum Press and Publication Authority.
- Morsi, A and W Magdy. (1973). The Dictionary of Cinematic Art. 1st.
- Muhammad, W. M. (2018). “The Symbol as a Cinematic Language and the Possibility of Its Interpretation of the Topics of Popular Traditions”. Journal of Architecture and Arts, Issue 3, pp. 772-785.
- Obaid, Al (2003). Al-Mara’i fi Al-Nora Al-Arabiyah, Dar Muhammad Ali Al-Hami, 1st edition.
- Al-Qasimi, Z. (2014). The Sniper Novel. Manama - Kingdom of Bahrain: Masaa for Publishing and Distribution. 1st.
- Al-Rifai, M. K. Y. (2016) “Visual plastic distribution and its role in building a live image / Hashtag play as a model”, The Jordanian Journal of Arts, Yarmouk University / Deanship of Scientific Research, Issue 2, pp. 107-121.
- Room, M. (1981). Hadiths on Film Direction. Beirut: Dar Al-Farabi, 1st .
- Al-Sabaeen, A and W. Masoud. (2021). “Manifestations of focalization and its types in the movie “Gate of the Sun””, Journal of Problems in Language and Literature, General Directorate of Scientific Research and Technological Development, Algeria, Issue 1, Volume 10.
- Salman. A. (2006). directing and scenario. Cairo: Al-Dar Al-Thaqafsa for publishing, 1st.
- Sheikhi. S. (2016). Focusing Strategy in the novel "Al-Ghaith" by Muhammad Sari, Faculty of Arts and Languages, Master's Thesis, University of Muhammad Boudiaf.
- websites:
- Ahmed, Rasha, 2022, “Zahran Al-Qasimi: Mountains and Valleys, My Favorite Space for Writing,” www.syriawa.net, (2/3/2023).

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

فصلنامه مطالعات روایت‌شناسی عربی
شاپا چاپی: ۷۷۴۰-۲۶۷۶ شاپا الکترونیک:۰۱۷۹-۲۷۱۷

فصل پاییز ۱۴۰۲، دوره۵، شماره ۱۰، صص. ۳۱-۵۲
دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه خوارزمی و انجمن ایرانی زبان وادبیات عربی

[Downloaded from san.khu.ac.ir on 2025-01-15]
[DOR: 20.1001.1.26767740.2023.5.1.2.4]
[DOI: 10.61186/san.5.1.31]

جلوه‌های کانون‌سازی سینمایی در رمان "القنّاص" زهران قاسمی

زینب دریانورد، [۱] محمدجواد پورعابد، [۲*] رسول بلاوی، [۳] علی خضری، [۴] هیثم عباس سالم الصویلی [۵]

چکیده

کانون سازی در متن‌های روایی، تعیین **زاویه دید در گفتار سینمایی است.** این امر نیز در پیشبرد رویدادها و فرایند روایی به **واسطه** جلوه‌های چند **گانه** کانون، نقش به سزایی ایفا می‌کند و در مورد تداخل کانون‌سازی رمان با کانون‌سازی سینمایی می‌توان گفت که جهشی موفقیت‌آمیز برای هر دو هنر به شمار می‌آید. کانون‌سازی در متن روایی به معنای تعیین موقعیت ومکان راوی و زاویه‌ی دیدی که به **وسیله** آن رویدادها را به ما منتقل می‌کند، اما کانون‌سازی در گفتمان سینمایی به این معناست که دوربین روایی دیدگاه‌های شخصیت‌ها را به صورتی جداگانه به عهده می‌گیرد. و این امر بر گیرنده در هنگام نمایاندن تصویر تأثیر می‌گذارد و در بیشتر موارد مهارت رمان‌نویس در تجربه‌ی نویسندگی‌اش پدیدار می‌گردد. همچنین این عناصر دراماتیک قدرت مخاطب **در درک گفتمان را** بالا می‌برد به گونه‌ای که کانون‌سازی به تکنیکی دراماتیک تبدیل می‌شود. این مهم در رمان القناص زهران قاسمی به چشم می‌خورد. او زاویه‌ی دیدگاه‌ها را در جاهای مختلف روستاهای عمان به وسیله دوربینی که صالح بن شیخان قهرمان رمان دارد، در متن روایی خود گنجانده است.

پژوهش حاضر بر مبنای روش توصیفی- تحلیلی تکنیک‌های کانون‌سازی در گفتمان سینمایی و انواع جلوه‌های آن در رمان القناص را بر پایه‌ی ساختار تصویری بیان می کند. هدف این پژوهش پرداختن به نشانه‌های کانون‌سازی تصویری در گفتمان سینمایی می‌باشد. از مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش می‌توان به کانون‌سازی سینمایی اشاره کرد که در آن تداخل دوربین و شخصیت راوی و تأثیرپذیری مخاطب از صحنه‌های به تصویر کشیده شده به چشم می خورد، **از این روی، این** پژوهش بر دو محور اساسی کانون‌سازی تصویری و ابعاد کانون‌سازی متمرکز است.

کلمات کلیدی: روایت شناسی عربی، رمان عمانی معاصر، سینما، کانون‌سازی تصویری، رمان "القنّاص"، زهران القاسمی

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۹/۱
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۳/۳۰

[۱] دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر- إیران
ایمیل: zainab.darya1993@gmail.com
[۲] نویسنده مسئول: دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر- إیران
ایمیل: m.pourabed@pgu.ac.ir
[۳] استاد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر – إیران
ایمیل: r.ballawy@pgu.ac.ir
[۴] دانشیار، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر – إیران
ایمیل: alikhezri@pgu.ac.ir
[۵] استاد، گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه ذی قار، ذی قار- العراق
ایمیل: dr.haithamabbas@gmail.com

ناشر: دانشگاه خوارزمی با همکاری انجمن ایرانی زبان وادبیات عربی
حق مولف© نویسندگان